



# International Choral Bulletin

## Textes français

### President's Column (s. 5)

1

Chers amis,

Servir est au centre des préoccupations de la FIMC, et les administrateurs s'efforcent continuellement de répondre à cette mission. Comme elle implique le soutien des échanges culturels à travers la musique chorale, la FIMC se doit de soutenir TOUS les projets dirigeant l'ensemble de la musique chorale dans cette voie. A cette fin, le Comité Exécutif de la FIMC (ComEx) a conçu des documents simples qui nous aideront à vous aider.

Le premier est la *Charte Ethique de la FIMC*, fondée sur nos statuts et règlements. C'est un moyen de maintenir la vitalité de l'art choral au niveau international. Le second est le *Projet de Soutien de la FIMC* fondé sur le nouveau schéma opérationnel approuvé lors de l'Assemblée générale de Séoul, Corée du Sud, en août 2014. Ce changement fut introduit afin d'assurer l'avenir de la FIMC à long terme.

Les deux documents permettent de solliciter le soutien de la FIMC et aussi de faire savoir la façon dont elle peut aider un projet (un festival, un master class, un concours, un groupe, etc.) et en quoi celui-ci pourra payer la FIMC et le monde choral en retour. Les modifications de ces documents évincent ceux qui utilisent la FIMC à leur seul profit.

La FIMC offre ces quatre niveaux de soutien:

- **Le listing:** inscription, à titre gracieux, dans un listing publié dans le *International Choral Bulletin* (ICB) et les *eNEWS* de la FIMC du mois de l'activité (festival, concours, etc.). Une demande officielle n'est pas nécessaire à ce stade. Il suffit de communiquer l'information à Nadine Robin, chef de bureau de la FIMC ([nrobin@ifcm.net](mailto:nrobin@ifcm.net)).
- **Le soutien:** une demande écrite doit être envoyée au Comité Exécutif de la FIMC (ComEx). Elle sera acceptée ou rejetée après discussion. En cas d'approbation, il pourra s'ensuivre sur le programme du projet une déclaration telle que: "Ce projet est soutenu par la Fédération Internationale pour la Musique Chorale"; et l'utilisation temporaire du logo de la FIMC.
- **Le Patronage:** le *Projet de Soutien de la FIMC* devra être envoyé au ComEx, lequel approuvera ou rejettera la demande. En cas d'approbation, une "Lettre de bienvenue du président de la FIMC" pourra figurer sur le programme et un éventuel soutien financier de la FIMC accordé. Le demandeur devra apposer le logo de la FIMC sur tous les documents afférents au projet avec la mention: "Ce projet est soutenu par la Fédération Internationale pour la Musique Chorale".
- **Le Contrat:** le *Projet de Soutien de la FIMC* devra être envoyé au ComEx pour acceptation ou rejet de la demande. En cas d'approbation, un contrat officialisant les liens entre la FIMC et les organisateurs de la manifestation sera élaboré par le cabinet juridique de la FIMC. Il comprendra l'organisation du bureau, les consultants artistiques, les ressources financières, la répartition des profits et des pertes, la visibilité par voie de presse, etc. Cette énumération n'est pas limitative.

Vous entendrez beaucoup parler de cette restructuration dans les numéros à venir du *Bulletin Choral International*, les *eNEWS* et sur le site de la FIMC. Notre but est de valoriser toutes les merveilleuses manifestations chorales internationales et aussi de maintenir le plus haut niveau de qualité. Ainsi, tous ceux qui choisissent de s'impliquer seront assurés que leur manifestation se hissera au plus haut niveau d'excellence du chant choral.

Avec tous mes souhaits,

Michael J. Anderson, Président

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

# Dossier: Gestion chorale: Job de rêve ou cauchemar? Ce que la gestion chorale d'aujourd'hui doit accomplir

Source: Première publication dans Chorzeit Das Vokalmagazin, n° 14, mars 2015. [www.chorzeit.de](http://www.chorzeit.de)  
Reproduction et traduction avec l'aimable permission du rédacteur en chef du magazine

## Être polyvalent: la gestion de chœur (p 7)

Plus un chœur a des ambitions musicales, plus les capacités organisationnelles requises sont élevées. Mais en quoi consiste le travail d'un manager de chœur? Peut-on apprendre à le devenir, et si oui, où?

### Cherche homme ou femme à tout faire

Ne serait-il pas beau que vous, chef de chœur, puissiez vous consacrer exclusivement à votre travail musical? Hélas, la réalité est bien différente. Selon le *Schott Masterclass Chorleitung – vom Konzept zum Konzert* (Schott Masterclass, direction de chœur – du concept au concert)<sup>1</sup>, "il faut monter des programmes, commander des partitions, louer des salles et les équiper, lever des fonds, faire imprimer des affiches, vendre des billets; même le recrutement de chanteurs comporte une partie administrative!". Et cette liste n'est pas exhaustive. L'auteur ajoute que "même [lui] passe la moitié de [son] temps à l'organisation et à la planification: de nombreuses heures chaque jour...".

Veillez remarquer que l'auteur de ce livre n'est pas un chef de chœur amateur: c'est Simon Halsey, chef de chœur principal du *Rundfunkchor Berlin* (Chœur de la Radio de Berlin), un chœur professionnel réputé. Même pour un chœur de ce niveau, les tâches organisationnelles font partie intégrante du travail du chef de chœur, malgré la présence d'experts pour la planification des tournées, les relations publiques et la gestion événementielle à sa disposition.

Plus un ensemble est ambitieux, plus les tâches organisationnelles sont importantes et diverses. On demande alors souvent aux chefs de chœur de jouer aux super héros. Et c'est l'impression que donne Cornelia Bend, manager du *SWR Vokalensemble*, quand elle liste une partie de ses activités les plus importantes: "gérer le staff, le budget et les programmes, remettre les compositions commanditées, prospecter, contacter les organisateurs d'événements, rédiger les contrats, assurer le marketing, les relations publiques, coordonner les productions radio, CD et télévision, promouvoir l'importance de la musique vocale en participant à des activités en collaboration avec d'autres associations, travailler sur un projet de jumelage de chœurs, monter une offre musicale pour tous les âges,...". Une telle masse de travail demande des concessions: "il est nécessaire d'apprendre qu'on ne pourra pas atteindre tous ses buts, ou remplir complètement les attentes de l'ensemble".

### C'est en forgeant que l'on devient forgeron

Ceci est d'autant plus vrai pour les groupes amateurs: en général, la majorité du travail est faite par peu de gens, voire même par le chef de chœur seul. Mais cela représente souvent pour lui beaucoup de travail, non seulement en termes de temps mais aussi en termes de connaissances; car pour la majorité des chœurs amateurs, les opportunités de formation sont rares (voir l'interview dans l'article suivant).

Quant aux chœurs renommés, la situation n'est pas vraiment meilleure. En effet, il existe une série de programmes de base en "management culturel"; mais dans ces cours, le management de chœurs n'est pratiquement pas abordé. Cela pourrait s'expliquer par le fait qu'il n'existe en Allemagne qu'une vingtaine de chœurs et groupes vocaux qui peuvent se permettre d'employer un manager en permanence, et qu'il est encore plus rare que ce soit à temps plein. Il y a donc peu d'opportunités d'emploi pour les diplômés dans ce domaine.

En outre, chaque chef de chœur, professionnel ou amateur dévoué, est avant tout un manager culturel au sens large du terme. "Le management de chœur ne représente qu'une petite partie du travail", dit Bernard Heß, manager choral du *RIAS Kammerchor* à Berlin. "Peu importe si on dirige un orchestre, un chœur ou un groupe de danse traditionnelle, les demandes sont les mêmes: marketing, RP, levée de fonds,...". Il ne se considère pas comme un manager choral mais comme un manager culturel qui travaille pour un chœur de manière ponctuelle en utilisant son expertise, sa longue expérience professionnelle et un réseau établi. Par le passé, il a déjà géré avec succès une fondation, un festival, un concours international et un orchestre baroque. "Aucune importance si quelqu'un vient d'un milieu professionnel complètement différent, précise Heß, du moment que son travail s'est soldé par un succès".

En fait, en Allemagne, de nombreux managers professionnels ont appris leur métier grâce à l'expérience, et non grâce aux études. Oliver Geisler, manager du *Dresdner Kreuzchor*, a un doctorat

1 Simon Halsey, Schott Master Class Chorleitung – vom Konzept zum Konzert; Livre d'exercice + 2 DVD (4 heures de musique) disponible en allemand uniquement, Schott 2011 (note de la rédaction)

**Daniel Schalz**

Éditeur de la revue

"Chorzeit, das Vokalmagazin"

en philosophie. Susanne Eckel (*Deutscher Jugendkammerchor*) a suivi des cours dans une école de musique. Christopher Hartmann (*Regensburger Domspatzen*) est un économiste, mais, pendant ses études, il a créé son agence de concerts et le festival *Tage Alter Musik* (journées de musique ancienne) avec son frère Ludwig Hartmann et Stephan Schmid à Regensburg. Après avoir obtenu son diplôme, il a commencé à travailler en tant que directeur de la *Fachakademie (aujourd'hui Hochschule) für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung Regensburg* (École supérieure de musique sacrée de Regensburg), avant de devenir le manager du *Domspatzen*, dans lequel il avait chanté étant enfant. *"Apprendre en faisant, c'est comme ça que j'ai eu beaucoup d'idées pour mon travail depuis mon temps à l'école. Déjà à l'époque, j'aidais à l'organisation d'événements pour des agences de concert, depuis la vente de tickets jusqu'aux posters de campagne, en passant par la gestion des vestiaires et le contrôle à l'entrée"*, explique Hartmann.

C'est ainsi que beaucoup de managers de chœurs ont étudié l'art. Jürgen Wagner, responsable depuis 2008 du *Chorwerk Ruhr*, a par exemple étudié le chant. Cornelia Bend (*SWR Vokalensemble*) a étudié le hautbois et la musicologie, l'histoire et la philosophie. Elle a également suivi des cours de management culturel à la *Pädagogische Hochschule Ludwigsburg* (école supérieure de pédagogie de Ludwigsburg). *"Selon [son] expérience, un cours en management culturel est insuffisant pour permettre de réaliser toutes les tâches demandées à un gestionnaire s'il n'est pas associé à d'autres cours spécialisés et à une expérience pratique avec un chœur"*.

Hans-Hermann Rehberg, directeur depuis 1990 du *Rundfunkchor Berlin*, partage son avis: *"Je pense que le management, ça ne s'apprend pas"*. Après avoir étudié la musique à l'école supérieure de musique de Leipzig, il a chanté pendant cinq ans à la *Musikalische Komödie*, puis 9 ans au *Rundfunkchor Berlin*; par la suite, il a continué sa formation en management en suivant des cours en tant qu'auditeur libre aux écoles supérieures de musique de Hambourg et de Berlin.

Comme Rehberg, beaucoup de managers de chœurs sont passés par le chant, ou continuent à chanter. Selon l'auteur Alexandra Jachim (*Erfolgreiches Chormangement – Gérer un chœur avec succès*): *"C'est un pré requis absolu: il faut connaître la machine"*. Dans le monde des chœurs semi-professionnels et amateurs, soit 99% des chœurs, ce pré-requis va de soi. Prenons l'exemple du *Jazzchor Freiburg*: Nina Ruckhaber, alto, a pris en charge depuis 2012 tout l'aspect organisationnel. Elle chante dans des chœurs depuis sa plus tendre enfance, et elle a commencé très tôt à s'intéresser à ce qui va autour. *"Dans le chœur de mon école, je vérifiais la liste de présence. Vers la fin, j'aidais à organiser les concerts. Et à l'université, je suis devenue l'assistante du directeur du chœur, ce qui m'a propulsée au rang de coresponsable du chœur de l'université"*.

### Chez les amateurs, les possibilités sont encore plus minces pour la formation

Ruckhaber, qui a étudié l'enseignement de la musique à l'université de Coblenche, a développé ses compétences en suivant un cours de management de chœur à la *Konrad Adenauer-Stiftung* de Bonn, ainsi qu'un autre en management et droit de la musique à la *Musikhochschule* de Fribourg. Elle a également continué sa formation en suivant des séminaires au travers d'associations. Elle a ainsi fait le tour de la quasi-totalité des formations existantes. Certes, quelques séminaires sont offerts par les grandes associations chorales régionales; la plupart abordent les aspects juridiques de la gestion d'une association. C'est le cas du *Chorverband NRW* qui organise, en coopération avec la *Konrad Adenauer-Stiftung*, un cours de sept modules intitulé *"Management d'associations chorales"*. Si vous consultez la *Bundesakademie für kulturelle Bildung* (académie fédérale pour l'éducation culturelle) de Wolfenbüttel à ce sujet, ils vont vous référer à des cours génériques en management culturel – en effet, il n'existe pas d'offre spécifique en management de chœur.

Face à une offre aussi maigre, certains des ensembles les plus renommés prennent l'initiative. Le *WDR Rundfunkchor* propose régulièrement des stages à son équipe de management. Les classes supérieures de l'internat du *Windsbacher Knabenchor* proposent des cours de management de chœur. Depuis l'année dernière, le *Chorjugend im Deutschen Chorverband* (fédération chorale allemande de chœurs de jeunes) propose à ses membres une formation supplémentaire en gestion de chœur (*voir le 3<sup>e</sup> article de ce dossier*).

Cependant, la plupart des responsables de chœurs en Allemagne n'ont pas d'autre choix que d'apprendre sur le tas, et compensent par une passion extrême leur manque de connaissances. Car quand le travail porte ses fruits, cela est plus que gratifiant. Pour Werner Mattern, *"c'est vraiment super, d'être volontaire avec le SonntagsChor Rheinland-Pfalz"*. Cet ingénieur a passé des années à prévoir à travers le monde des travaux chimiques; maintenant, il organise jusqu'à douze concerts par an. *"Je travaille avec des partenaires vraiment intéressants, comme la chaîne de télévision ZDF, la radio SWR, le loto ou des associations chorales: ça ajoute des couleurs à ma vie"*.

Le prix à payer est une énorme dépense de temps et d'énergie. *"Le Jazzchor Freiburg me rémunère à mi temps"*, explique Nina Ruckhaber, *mais je mets également de mon temps personnel*. Cela est également vrai pour les professionnels: *"il m'arrive souvent de faire 50-60 heures par semaine"*, dit Cornelia Bend (*SWR Vokalensemble*). *"Je suis incapable de compter le nombre d'heures que je fais par semaine"*, explique Hans Rehberg (*Rundfunkchor Berlin*), avant d'ajouter une justification personnelle: *"C'est un style de vie"*.

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

# Penser en même temps de façon commerciale et artistique (p 10)

La gestionnaire culturelle et auteur Alexandra Jachim, sur les bases d'une gestion chorale efficace

"Beaucoup n'ont pas les outils de base"!

*Plus de reconnaissance, une répartition claire des tâches, plus de formations continues:* Alexandra Jachim, auteur d'un guide à succès sur le sujet, parle des fondations d'une gestion efficace des chorales  
Intervieweur: Daniel Schalz, éditeur de *Chorzeit*

**Mme Jachim, quelles sont les qualités les plus importantes qu'un chef de chœur devrait pouvoir offrir?**

D'abord il faut chanter ou avoir chanté dans une chorale; car il faut non seulement connaître les processus dynamiques de groupe existant dans une chorale, mais surtout, savoir ce que signifie le travail musical. Ceci vaut pour tout type de gestion culturelle. En gros, il faut penser en termes économiques, mais aussi avoir une connaissance approfondie des caractéristiques particulières du travail dans les arts, car ces deux facettes sont souvent considérées comme contradictoires. Donc, pour combiner ces deux facettes de manière prometteuse, il faut communiquer avec les individus et les groupes concernés d'une façon très sensible, depuis le chef de chœur via les différentes parties vocales, aux solistes ou autres artistes pouvant être impliqués, aux personnes de l'extérieur comme les sponsors, les représentants de la presse, etc...

Souvent, c'est le chef de chœur qui est le négociateur le plus exigeant quand l'utilisation de l'argent prévu ou les responsabilités du personnel sont débattus...

Exactement. C'est pourquoi il est si important que le chef de chœur travaille, autant que possible, sur un pied d'égalité avec les leaders artistiques. Malheureusement, beaucoup d'entreprises culturelles (même grandes et célèbres) sont toujours organisées d'une façon très hiérarchique, et dans l'ensemble, la direction artistique reste perchée bien au-dessus des personnes responsables de l'organisation et de l'équilibre budgétaire. Mais les deux domaines sont importants, l'un étant incapable de travailler sans l'autre! À quoi servent les idées artistiques les plus brillantes, si elles ne peuvent être mises en pratique parce qu'il n'y a pas d'argent des sponsors ou que ni le public ni la presse ne viennent au concert pour manque de publicité? Et inversement, le chef de chœur a besoin du produit, c'est-à-dire d'une bonne réussite artistique, pour répondre aux engagements.

**Toutefois, dans le travail choral, la musique doit être sur le devant de la scène.**

Bien sûr! Je parlais ici de trois "objectifs", le plus important est l'exercice d'une mission culturelle, c'est-à-dire faire de la musique en tant que telle. Mais il y a deux autres aspects, tout aussi importants pour le travail choral pour réussir à long terme, et qui sont souvent négligés ou même complètement ignorés: le contact avec certains groupes, allant du public via le recrutement de nouveaux choristes aux sponsors publics et privés, et l'entretien de ce qui existe déjà. Ceci s'applique aussi au facteur économique, aux choristes, ainsi qu'au public ou autres personnes ou groupes ayant un intérêt à la chorale!

**Mais pour beaucoup de chorales, et en particulier pour leur chef de chœur, ça penche trop vers le domaine du *business*, car leur motivation n'est pas fondée sur l'envie de faire de l'argent.**

Moi aussi, j'ai observé cette attitude fondamentalement sceptique envers les concepts comme "les groupes que nous devons approcher" ou "le marché", en particulier parmi les chorales d'amateurs. Mais le processus que je décris n'est économique qu'à première vue: en réalité les deux dimensions non-commerciales du travail choral ont un effet beaucoup plus profond. Après tout, nous ne chanterons ensemble que si nous avons assez de choristes, donc nous devons être actifs dans le recrutement de nouveaux membres pour nos chorales. Et plus les membres actuels sont contents et se sentent à l'aise, plus longtemps ils resteront avec nous. Il ne faut pas oublier que l'épanouissement d'un choriste ne dépend pas seulement du chef de chœur ou du répertoire, mais surtout de facteurs comme l'atmosphère du groupe, la réussite des concerts, l'appréciation du public, etc... Plusieurs enquêtes et études réalisées dans les dernières années ont montré qu'en fait, la satisfaction des membres de chorales dépendait plus de ces choses que du travail musical. Donc, l'importance d'un choriste pour le groupe, par exemple, ne devrait pas être jugée que par ses compétences vocales, mais aussi par ses compétences sociales. Les choristes qui s'occupent de nouveaux membres, leur expliquent les "règles du jeu" et les intègrent dans le groupe, sont incroyablement importants pour l'ambiance au sein de la chorale. Et quand on se sent bien et heureux, on chante avec plus de motivation et mieux! Mais le chef de chœur est souvent trop pressé pour s'occuper de ce genre de trivialités apparentes, et cet aspect n'est souvent pas inclus dans sa formation.

Vous avez mentionné l'option de formation de base et plus tard, la formation continue dans ce domaine. Croyez-vous que ce que le monde germanophone offre est suffisant?

Il est évident que de ce point de vue-là, nous avons beaucoup de rattrapage à faire. Comme je l'ai déjà dit, dans la formation de chefs de chœur, on ne prête pas assez d'attention aux aspects organisationnels et économiques, et les questions de leadership sont rarement abordées. La conséquence pratique, c'est qu'après quelques mois dans leur premier poste, ils remarquent que, contrairement à ce qu'ils attendaient, les trois quarts de leur travail se concentrent sur des problèmes non musicaux. Ça les aiderait énormément si ces tâches étaient déléguées à des membres de la chorale, mais beaucoup de chorales n'ont tout simplement pas les outils nécessaires du métier. Les chorales d'amateurs, en particulier, ont trop peu de possibilités de formation, qui permettraient aux choristes motivés d'acquérir ces compétences!

### **D'après vous, pourquoi n'y a-t-il pas plus d'opportunités de formation continue?**

Je pense que le secteur culturel, et surtout choral, est la lanterne rouge en matière de développement dans la société en général. Dans beaucoup de domaines de la société, il est admis depuis longtemps que les problèmes de structure, de style de leadership et de communication à l'intérieur et à l'extérieur de l'organisation ou les processus de prise de décisions ne sont pas ce qu'on appelle des "compétences générales" mais d'une grande importance si on doit travailler ensemble. Même l'Église catholique et sa hiérarchie inégalable a commencé à se préoccuper intensément de tels problèmes. Ce n'est que dans le domaine de la culture que ce n'est toujours qu'un petit nombre de personnes qui décide de l'avenir du groupe; et dans les chorales, c'est souvent le chef de chœur qui prend à lui seul presque toutes les décisions. Cette pratique ne peut qu'échouer à long terme. Bien sûr, même dans la chorale, le directeur artistique prendra lui-même des décisions à certains niveaux et en sera responsable: on ne peut pas régler toutes les questions musicales par un vote démocratique. Mais j'essaie surtout d'insister sur le fait qu'il faut prendre l'attitude suivante: pour certaines décisions, suis-je prêt à déléguer les compétences au groupe, ou même à des individus, parce qu'ils ont sûrement plus de temps ou sont simplement mieux qualifiés à ce niveau-là?

### **En ce qui concerne la qualification, parmi les chorales d'amateurs en particulier, les tâches d'organisation sont en général prises en charge par des volontaires, qui n'ont jamais eu de formation adéquate.**

Exact. C'est bien la réalité dans la grande majorité des organisations non lucratives. À part le manque de connaissances concrètes de type artisanat, par exemple, la publicité ou la collecte des fonds, c'est très difficile car en règle générale, ces personnes ne sont pas formées pour être des leaders; mais le chef de chœur a un rôle de leader. Et c'est un rôle multifonctionnel: il est le ou la porte-parole du chœur, est en charge d'établir et d'administrer le budget, est à la fois agent de liaison, agent de concerts, responsable de la publicité, collecteur de fonds et bien plus, simultanément.

### **Ce qui fait beaucoup de responsabilités pour un seul individu!**

Exactement. Et c'est pourquoi je recommande aux chorales prêtes à faire face à ces problèmes de prendre les deux étapes fondamentales suivantes. Premièrement, la chorale doit avoir une définition claire de ce qu'elle veut représenter, et des buts qu'elle espère atteindre. Quel genre de musique voulons-nous chanter? Comment allons-nous faire de la publicité? Comment allons-nous être différents d'autres chorales? Un groupe devrait consacrer beaucoup de temps à ce genre de délibérations en allant, par exemple, ensemble quelque part un week-end pour en discuter. La seconde étape, qui est basée sur les buts fixés, consiste à définir des tâches précises et à les répartir entre les membres de la chorale selon leurs compétences. C'est hélas ce dont beaucoup de chorales manquent, c'est-à-dire, des responsabilités bien définies. Par exemple, de jeunes membres de la chorale pourraient s'occuper de créer une page Facebook. Mais il est très important que le groupe définisse clairement ses souhaits à ceux qui assument les responsabilités, pour que ceux-ci puissent juger s'ils en sont vraiment capables. Dans un système de volontariat, les personnes sont souvent surchargées de tâches qu'elles ne peuvent effectuer correctement à cause d'un manque de compétence et de temps. Ceci entraîne de la frustration à tous les niveaux. Pour vous donner un exemple classique, prenez les pages web des chorales. Souvent, c'est aux personnes douées en informatique qu'on demande de les créer; mais plus tard, elles n'ont plus le temps de les mettre à jour avec les nouvelles dates de concerts ou critiques, et le site devient plus ou moins abandonné. C'est parce qu'au début, il n'y a pas eu de directives précises sur ce qui devrait être fait à l'avenir. Ceci vaut aussi pour la relation entre le chef de chœur et le comité de la chorale. Ceux qui ont des postes-clés doivent être surtout conscients des accords clairs convenus: qui fait quoi?

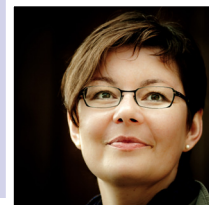
### **Mais souvent, la chorale est contente, quand quelqu'un se porte volontaire pour ce genre de travail!**

Et c'est bien ça, le cœur du problème! C'est trop simpliste de se contenter que quelqu'un prenne sur lui quoi que ce soit. Ce n'est pas seulement admissible, mais absolument nécessaire, qu'on exige un degré élevé de la qualité du travail, même bénévole. À long terme, tout le monde impliqué en profitera, si un peu plus de temps et d'attention est investi dans la recherche de personnes adéquates pour certaines responsabilités. Il est facile de sous-estimer les dégâts pouvant être engendrés par un personnel inadéquat au sein d'organisations. Si la personne qui vend les billets à l'entrée n'arrive pas à faire face au stress et devient désagréable envers les membres du public qui ont réservé des billets qui ne sont pas encore prêts, l'humeur dans la salle sera directement affectée et la chorale se demandera pourquoi le public ne réagit pas positivement malgré leur chant sublime. Les chorales négligent souvent la logistique d'un concert. Le public est supposé s'y sentir à



l'aïse! À quoi ressemble la salle? L'éclairage permettra-t-il la lecture du programme? Quel support est donné au public afin de l'aider à comprendre les morceaux interprétés? Y aura-t-il un présentateur? Les choristes s'éloigneront-ils de la scène traditionnelle en se plaçant, par exemple, autour de la salle? Et l'entracte? La majorité du public ne vient plus aux concerts juste pour la musique, mais parce qu'il souhaite une expérience émotionnelle à tous les niveaux. La qualité du produit, le "concert", doit être juste comme il faut, mais ceci s'applique aussi à la qualité de tous les services! Toutes les chorales devraient en tenir compte. Il est impossible à un chef de chœur de s'occuper de toutes ces choses: il faut répartir les tâches!

Née en 1969 à Vienne, **Alexandra Jachim MAS** a effectué des études commerciales et de gestion culturelle. Depuis 25 ans elle chante dans des chorales et est membre du comité des chorales, se préoccupant pendant de nombreuses années de la théorie et de la pratique de la gestion des chorales. Depuis 20 ans elle travaille dans des entreprises culturelles et a été, entre autres fonctions, directrice de chœur à Vienne. Elle est actuellement en charge de l'administration de WERK X à Vienne. Auteur de "*Successful Choral Management; a Guide*" (Gestion efficace des chorales; un guide) ([facultas.wuv](http://facultas.wuv) 2013). Conférences et ateliers sur la direction chorale.



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

## Les professionnels, les relations publiques et la mise en pratique (p 14)

### Compte-rendu de la première année de la formation continue en Gestion Chorale de la Deutsche Chorjugend (Jeunesse chorale allemande)

Les participants à la session de formation continue en Gestion Chorale se sont formés auprès de professionnels très expérimentés.

#### Genèse et inspiration

Des concerts inspirants, des ateliers excitants, des discussions passionnantes – à la mi-février tout semblait presque comme chaque année pendant ce cinquième *Vokalfest Chor@Berlin*, organisé par la *Deutsche Chorverband (DCV)*. Presque: il était impossible d'ignorer le fait que le staff organisateur du festival était non seulement plus nombreux mais aussi plus jeune: outre l'équipe expérimentée du DCV et le *Radialsystem (un système de management d'événements berlinois, note de la traductrice)*, 15 jeunes choristes et chefs s'activaient, et pendant quatre jours ils ont énormément travaillé sur tous les terrains: pour l'installation de la scène, dans les domaines artistiques ou au contrôle des entrées, comme photographes pour le blog, et, bien sûr, comme main d'œuvre à tout faire.

Ces quatre journées fatigantes, mais très excitantes, dans la capitale allemande étaient pour toute cette extraordinaire équipe organisationnelle le point d'orgue de la formation d'un an intitulée *Formation Continue en Gestion Chorale*. Pendant quatre week-ends intenses, des participants et des enseignants avec une expérience du terrain ont discuté de sujets tels que le marketing, les relations publiques, la recherche de fonds et la production de concerts, et ont reçu beaucoup d'informations pour leur propre travail. Trois des modules étaient couplés à d'importants événements choraux: les participants ont eu une expérience de première main pendant la *Neuvième Compétition Chorale Allemande de Weimar 2014*, et ils ont eu un aperçu de comment les choses fonctionnent pendant les séries de concerts "*Schlussakkord Romantik*" organisées par la DCV en Rhénanie-Palatinat. Lors de *Chor@Berlin*, ils ont pu être actifs eux-mêmes.

#### Les participants ont mis directement en place de nombreuses idées

La formation a débuté par le séminaire *Wir sind ganz Chor! Kulturmarke, Sozialgemeinschaft, Wirtschaftsfaktor (Nous sommes un chœur! Une marque culturelle, une communauté sociale, un facteur économique)*. Le séminaire a commencé par une présentation, par chaque participant, du profil de son ensemble; ils étaient assistés dans cette tâche par Moritz Puschke, manager du DCV, et par Christian Langer, un *business consultant*. Ceci était pour certains des participants quelque chose d'entièrement nouveau: "*Une découverte fondamentale et importante pour moi fut de comprendre combien il est crucial de développer une marque chorale et de l'établir*", nous confie Kathrin Henschen, étudiante en musicologie à l'Université Humboldt de Berlin qui travaille notamment dans le secrétariat de la *Berliner Sing-Akademie*: "*Le pilier central, c'est d'avoir une conception claire de l'identité d'un chœur*".

**Daniel Schalz**

Éditeur de la revue

"Chorzeit, das Vokalmagazin"

De nombreux participants ont exploité d'emblée les compétences acquises pendant ce premier week-end: *"Après avoir compris l'importance de se différencier d'autres ensembles et de créer sa propre identité, sa propre marque, je me suis immédiatement mis au travail avec mon propre chœur"*, nous dit Mirijam Oster, étudiante diplômée en sciences culturelles, qui étudie actuellement le chant, dirige deux chœurs et organise le séminaire de direction de chœur de la *Saarländische Chorverband*. *"Avec mon ensemble Querbeat, nous développons un nouveau concept choral qui se centre sur la créativité et le plaisir, et pas seulement sur la qualité du chant"*.

Maria Lehmann, diplômée en musicologie et dans le domaine du management de la musique à Berlin et à Paris, et qui travaille maintenant pour le bureau de gestion des projets de la DCV, dit que son travail intensif sur le profil de son propre chœur l'a beaucoup aidée: *"La concentration nécessaire a induit des résultats incroyables en un temps très court"*, dit la jeune femme de 26 ans. *"Et avec les autres participants et les professeurs expérimentés, des solutions pratiques ont été trouvées pour des problèmes qui existaient depuis longtemps."*

Après ce premier week-end épuisant, qui pour certains participants a aussi constitué un processus d'apprentissage douloureux, le deuxième module a été entièrement consacré à la dramaturgie et à la mise en scène des concerts. Folkert Uhde, manager culturel qui se présente comme un *designer culturel*, remonta dans le temps pour montrer de façon magistrale que la musique classique n'a pas toujours été présentée sous la forme sous laquelle nous la connaissons aujourd'hui: les musiciens sur la scène, et le public sur des rangs de chaises au parterre. Il a encouragé les participants à essayer de nouveaux concepts scéniques, et à imaginer les concerts comme des expériences à part entière. Pourquoi ne pas disperser les chanteurs un peu partout? Quels effets sont possibles, selon l'architecture et la lumière? Et qui a dit que pendant un concert on ne pourrait pas manger et boire?

Encore une fois, les participants ont reçu des conseils spécifiques à appliquer chez eux, avec leurs propres chœurs: *"En se fondant sur ce que nous avons appris quant à la dramaturgie des concerts, j'ai complètement repensé certains de mes concerts"*, nous dit Hannah Ewald, 27 ans. *"Par-dessus tout, j'ai donné à mes programmes un aspect dramaturgique en ce qui concerne l'espace, la forme et la musique"*.

Les questions générales concernant la dramaturgie étaient complétées par un aperçu spécifique concernant le jazz et la pop: Nina Ruckhaber, manager choral du *Jazzchor Freiburg*, a donné des exemples clairs pour des performances inattendues puis a répondu à de nombreuses questions concernant son travail; des coordonnées professionnelles furent aussi échangées. Hannah Ewald pense que: *"Un bénéfice particulier de cette formation continue est que l'on peut se constituer un réseau de connaissances, ce qui pour moi a déjà une valeur inestimable"*. Mirijam Oster, du Saarland, le dit en ses propres mots: *"Cette formation continue élargit nos horizons, et nous montre ce qui est disponible en dehors de notre champ de vision. Et, bien sûr, il est toujours inspirant de rencontrer des personnes intéressantes et de connaître leurs idées"*.

### Des conseils de professionnels des chœurs de la radio

Ce même week-end a continué avec le sujet des relations publiques: l'auteur de cet article a partagé son expérience comme journaliste et professionnel des relations publiques en se concentrant sur l'importance des communiqués de presse et des photographies, parce que ce sont les bases de relations publiques efficaces. Une approche pragmatique a aussi été abordée, ce qui a été accueilli très favorablement par les participants: *"Le thème des relations avec la presse, c'est-à-dire par exemple en ce qui concerne les photos du chœur, a été tout particulièrement utile pour moi; j'ai pu emporter de très bonnes idées, applicables immédiatement à mon chœur"*, dit Maria Lehman, qui chante aussi dans plusieurs chœurs.

Dans le module suivant du cours, le domaine des relations publiques a été élargi pour inclure le marketing. Les enseignants invités étaient Sabine Germann et Rachel-Sophia Dries, des départements de relations publiques et de marketing du *Rundfunkchor Berlin* (chœur de la radio de Berlin). Ils ont fourni des aperçus intéressants sur le fonctionnement d'un ensemble professionnel d'envergure. Des idées précieuses concernant l'acquisition de fonds de sponsoring furent livrées par Bettina Charlotte Hoffman de *Diakonie Kathastrophenhilfe* (un organisme de soutien aux victimes de désastres, note de la traductrice) qui, parmi d'autres choses, est responsable de la collecte de fonds et de la communication avec les donateurs de *"Brot für die Welt"* (du pain pour le monde).

Après ces trois week-ends intensifs, c'est avec enthousiasme que 15 jeunes chefs de chœur se sont attaqués à l'organisation du festival *Chor@Berlin*. *"Même si ce n'est que pour se constituer un réseau dans toute l'Allemagne, je recommande très chaleureusement ce programme"*, dit Maria Lehmann. *"Vous pouvez obtenir là beaucoup d'idées nouvelles et d'inspiration pour votre propre chœur, et vous êtes stimulé pour continuer votre propre travail musical"*. Pour obtenir d'autres informations, les dates et les programmes: [www.deutsches-chorjugend.de/weiterbildung\\_chormanagement/](http://www.deutsches-chorjugend.de/weiterbildung_chormanagement/)

*Traduit de l'anglais en français par Pascale Isoleri (France), relecture par Jean Payon (Belgique) et Jutta Tagger (Allemagne)* ●

## Exposition chorale mondiale de la FIMC à Macao, Région administrative spéciale de Chine (RAS) 12 au 15 novembre 2015 (p 17)

**E**n comparaison avec d'autres régions du monde, la région Asie-Pacifique est particulière. De nombreux pays n'y partagent ni langue parlée ou écrite, ni culture, ni coutumes, ni frontières communes. Un exemple de ce contraste pourrait être d'aller de Pékin, en Chine, à Melbourne, en Australie. Le trajet en avion ne prend que 12 heures, mais la langue passe du mandarin chinois à l'anglais. La nourriture de base passe des nouilles au pain. L'été se transforme en hiver. Les différences sont multiples, mais finalement la frontière est étroite entre les différences et les ressemblances. Une de ces ressemblances est la passion pour la musique chorale.

De nombreux pays de cette région se développent économiquement à une vitesse impressionnante, et en même temps la musique chorale se développe extrêmement vite: par exemple dans cette région il y a chaque semaine au moins un festival choral, un concours ou un événement.

Cette région est vaste; la compétence et le savoir-faire des choristes, des chefs et des compositeurs ne cesse de s'y accroître. Elle recèle des chœurs et des chefs remarquables: nombreux sont les chœurs, chefs et compositeurs qui manquent de visibilité et de défis pour atteindre un niveau plus élevé de compétence chorale.

### L'Exposition Chorale Mondiale de la FIMC

Cette Exposition chorale mondiale de la FIMC qui approche est une véritable occasion, rare dans notre région, de travailler avec quelques-uns des grands musiciens choraux de notre temps, tant d'ici que d'ailleurs. L'EXPO se concentre sur des ateliers et exposés destinés aux chefs, aux chanteurs et aux compositeurs. Au fil des 3 jours de l'événement, les activités qui se succéderont seront orientées vers le leadership: chaque participant s'inscrira auprès d'un meneur, dans des catégories de compositeurs, de jeunes compositeurs, de chanteurs, et de chefs de divers niveaux d'expérience et de spécialisation.

L'organisation de cette Exposition chorale mondiale de la FIMC permettra aux participants d'acquérir un maximum de connaissances en un minimum de temps. On commencera la journée par une séance matinale de chant dirigée par des chefs mondialement réputés. Puis la suite de la matinée avec Maria Guinand (Vénézuéla) comme choriste, Brady Allred (USA) comme chef de chœur expérimenté, André van der Merwe (Afrique du Sud) pour les défis de direction en tant que chanteur d'âge universitaire, ou Dan Walker (Australie) comme jeune compositeur en vue dans le domaine de la composition chorale. L'après-midi auront lieu plusieurs communications, ateliers, concerts ou conférences. En outre, l'exposition sera accessible toute la journée pour vous permettre de découvrir des éditeurs, des chœurs, des associations, etc...

Pas moins de 16 chœurs locaux et internationaux de haut niveau seront proposés lors des concerts de midi et du soir sur le site de l'Expo et dans les environs de Macao, dont le fameux groupe finlandais a cappella *Rajaton*, le groupe hollandais émergent *The Junction*, le très coloré *Manado State University Choir* d'Indonésie, le vibrant *Nelson Mandela University Choir* d'Afrique du Sud, le groupe de niveau mondial *Salt Lake City Choral Artists* des USA, et bien d'autres...

Un bonus supplémentaire pour les chœurs ou personnes participants (moyennant un supplément minime) est l'occasion d'assister à une séance de plus avec un des présentateurs distingués.

En parallèle de ces événements, un "Concours Grand Prix Choral" aura lieu en deux catégories: la section A avec répertoire imposé (du 13 au 15 novembre 2015) et la section B sans répertoire imposé (du 10 au 12 novembre 2015)

Le jury comprendra Jonathan Velasco (Philippines), Hak-Won Yoon (Corée du Sud), Michael J Anderson (USA), Brady Allred (USA), Saeko Hasegawa (Japon), Meng Da Peng (Chine), Tommy Kandisaputra (Indonésie), Wu Lin Feng (Chine) et Debra Shearer (Australie).  
Votre chœur remportera-t-il le "Grand-Prix Trophy"?

### À chacun sa place

#### • Catégorie chanteurs – pour des chanteurs de tout âge et expérience

Responsable: Maria Guinand, chef de chœur, Vénézuéla

Accompagnateur: Sally Whitwell, pianiste, compositeur et chef, Australie

Sous l'égide de la chef de chœur internationale vénézuélienne Maria Guinand et du pianiste, compositeur et chef réputé Sally Whitwell, cette catégorie est accessible aux chanteurs de tous âges pour la découverte de meilleures techniques de chant, l'exploration de divers domaines de la

**Stephen Leek**  
administrateur artistique  
**Angelika Vong**  
administratrice adjointe



musique chorale et la découverte de nouveaux amis choraux. Bienvenue: venez vous amuser et travailler avec un des chefs de chœur majeurs de notre temps!

- **Catégorie chanteurs *a cappella* – pour des chanteurs de tout âge et expérience**

Responsables: *The Junction*, Pays-Bas

Découvrez les sonorités vocales contemporaines et des techniques chorales de petit groupe, dans une ambiance amicale et détendue. *The Junction* (groupe *a cappella* branché des Pays-Bas) échangera des idées sur les techniques vocales et avec micro, les défis de composition et d'improvisation lors de séances inspirantes orientées vers une pratique chorale plus populaire.

- **Catégorie chefs – pour des chefs de tout âge et expérience**

Inscrivez-vous pour travailler avec certains des chefs-phares au niveau mondial, au fil de cinq séances intensives de drill. Ce programme est destiné aux chefs qui veulent combiner les objectifs de direction, musicaux et vocaux en collaboration étroite avec des meneurs qui les guideront à travers tout le parcours. Les participants doivent s'attendre à suivre cinq séances avec le même formateur.

Il y aura des parcours spécialisés pour les chefs qui dirigent des chœurs d'adultes, des chœurs de jeunes, des chœurs d'enfants, des chœurs de femmes, et un parcours spécial pour les chefs débutants.

L'équipe comportera le Dr. Brady Allred (USA), Xiao Bai (Chine), Susanna Saw (Malaisie), Andre van der Merwe (Afrique du Sud), Maria Guinand (Vénézuéla), Theodora Pavlovitch (Bulgarie), Yang Hong Lian (Chine), Stephen Leek (Australie), et Thierry Thiébaud (France).

- **Catégorie compositeurs – pour des compositeurs de tout âge et expérience**

Responsable: Gan Lin, Compositeur, Chine

Des séances pour compositeurs de tout âge et niveau de compétence: ils sont invités à participer à une série d'ateliers menés par un des plus fameux compositeurs chinois de musique chorale, choisi pour donner des défis aux compositeurs existants et en inspirer de nouveaux dans l'art de la composition chorale. Apportez vos compositions, et faites preuve d'inspiration et de motivation!

- **Catégorie atelier pour jeunes compositeurs – pour compositeurs débutants**

Responsable: Dan Walker, Compositeur, Australie

Cette catégorie innovante est une excellente occasion pour de jeunes compositeurs ou des jeunes intéressés par la composition, de la catégorie d'âge 18-25, de fréquenter des ateliers sur la composition chorale avec le jeune compositeur australien en vue Dan Walker.

Venez rencontrer d'autres jeunes compositeurs pour explorer dans une ambiance joyeuse et tonique le monde de la composition chorale. Les connaissances de base de la musique et du chant sont exigées ainsi qu'une volonté de recherche et de défi.

## **Nous espérons bien vous voir à dans la RAS de Macao**

Avec autant de pays et de villes uniques dans la région, on pourrait se demander: *pourquoi à Macao* ou même: *c'est où, Macao?*

Macao, c'est pour chacun une destination très spéciale, parce qu'elle constitue une fusion des cultures occidentale et orientale. La colonie (portugaise, à l'origine) de Macao a été rattachée en 1998 à la Chine, avec un statut particulier semblable à celui de Hong Kong. En tant que région administrative spéciale, les procédures d'immigration et administratives sont différentes de celles de la Chine. Cela signifie que la plupart des nationalités peuvent entrer à Macao, essentiellement sans restrictions de visas.

Macao a son propre aéroport international, qui la relie à la plupart des pays de la région. L'aéroport international de Hong Kong est aussi une voie d'accès, et relie directement les candidats par un court trajet en ferry.

## **Partenariat avec l'Université de Macao**

Chacun de nous le sait: notre environnement de travail influence notre manière d'apprendre. Le principal site de l'Expo sera le nouveau campus de l'université de Macao. Il propose aux congressistes un kilomètre carré de parc relaxant et collégial; situé à 10 Km de la "ville basse" de Macao, il offre de nombreuses possibilités d'hébergement. Pour en savoir plus: [www.umac.mo](http://www.umac.mo).

## **Appel aux exposants**

L'Exposition chorale mondiale de la FIMC s'attend à accueillir 15.000 chanteurs, chefs et compositeurs. Cette occasion unique est sans précédent dans notre région, et fournira aux commerçants des occasions d'avoir avec leurs clients un contact direct. Les exposants auront l'occasion de mettre en valeur leurs produits et services lors d'une manifestation globale orientée spécifiquement vers le marché choral de l'Asie-Pacifique.

Le Comité de l'Exposition chorale mondiale de la FIMC accepte toujours les inscriptions de candidats exposants. Les commerçants qui vendent du matériel éducatif et choral, de la musique, les compositeurs, n'importe quel matériel ou service choral ou en rapport avec la musique est le bienvenu (date limite: lundi 15 septembre 2015).

### Comment en savoir plus?

On peut trouver plus de détails sur le site constamment tenu à jour de l'Exposition Chorale Mondiale de la FIMC: [www.worldchoraleexpo.com](http://www.worldchoraleexpo.com). Si vous souhaitez une information supplémentaire qui ne figure pas sur le site web, n'hésitez pas à contacter [info@worldchoraleexpo.com](mailto:info@worldchoraleexpo.com) ou [worldchoraleexpo@gmail.com](mailto:worldchoraleexpo@gmail.com).

### Nous joindre

Il existe une demande de formation continue et de transmission d'expérience des chefs de chorales, professeurs, compositeurs et supporters. La chance de pouvoir travailler avec des personnes expérimentées et hautement qualifiées, à travers le monde, d'échanger et d'entendre quelques-uns des meilleurs choristes de la planète, est un événement rare dans la région Asie-Pacifique.

C'est une occasion que les musiciens choraux de la région Asie-Pacifique ne devront pas rater: elle motivera et inspirera d'autres participants internationaux. Bienvenue!

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

## Choral World News

### 2<sup>ème</sup> Championnat mondial de chorales d'enfants et de jeunes, Saint-Petersbourg, février 2015 (p 23)

À travers le monde des concours et festivals choraux ont lieu chaque année, presque chaque mois, et souvent il est difficile pour les chœurs et leurs chefs de choisir où aller. Certains chœurs choisissent ce qu'on appelle le tourisme culturel et vont à des endroits du monde où ils ne sont jamais allés auparavant, certains chœurs cherchent la rencontre avec des chœurs de haut niveau là où le concours est le plus acharné, tandis que d'autres, au contraire, se recherchent des conditions de concours plus les pieds sur terre en termes de composition des chœurs, de conditions d'accès et de règlement. Pour assurer la qualité du concours et le nombre de participants, les organisateurs doivent s'efforcer d'être à la recherche de nouvelles formes de contenus, d'organiser un concours choral qui tranche avec les autres par quelque chose de particulier. Le "Championnat mondial de chorales d'enfants et de jeunes", organisé par l'agence culturelle de Saint-Petersbourg *InterAspect* en collaboration avec l'Université Pédagogique Russe d'État Herzen est le "fruit" de la recherche de dispositifs nouveaux. Par définition, le concours est destiné à certaines catégories de chœurs avec une limite d'âge qui conditionne grandement la liste des concurrents et les règles du concours. En soi, la formule est intéressante. Comme en sport, les chœurs concourent en huitième de finale, en quart de finale, en demi-finale et seuls les meilleurs sont conviés pour les finales. Indubitablement, cela maintient le suspense et un véritable esprit de compétition. Comme dans les "Jeux choraux mondiaux" organisés par *Interkultur*, la lutte pour le titre de champion est très acharnée, et par ce biais les chœurs les plus puissants, les plus forts techniquement et musicalement, sont sélectionnés pour les finales.

Cette année, le 2<sup>ème</sup> Championnat mondial de chorales d'enfants et de jeunes de Saint-Petersbourg a eu lieu du 15 au 22 février et a réuni 30 chœurs, essentiellement de Russie et d'Europe de l'Est. Cela se comprend: la situation géopolitique actuelle n'est pas très favorable aux organisateurs d'un festival artistique et culturel de grande ampleur dans cette région. Néanmoins, je tiens à féliciter chaleureusement les organisateurs du concours, en particulier Elena Brizina et Igor Matjukov pour leur tournure d'esprit à la fois très professionnelle et sincère. Toutes les parties du concours étaient très rigoureusement planifiées, et les prestations chorales ont suscité au sein du public un grand intérêt. La qualité et l'objectivité étaient aussi assurées par le jury international présidé par l'assistant du Conservatoire N. Rimsky-Korsakov de Saint-Petersbourg, compositeur et chef Sergei Jekimov. J'ai eu le grand plaisir de travailler avec mes collègues Andrea Angelini (Italie), Milan Kolena (Slovaquie), Vytautas Miskinis (Lituanie) et Valeri Uspenski (Russie). Chacun de ces experts est bien connu des choristes et chefs de chœurs à travers le monde. J'espère vraiment que tant les notes de ces experts que les propos d'après concours ont apporté quelque chose aux chœurs et à leurs chefs. Chaque épreuve a eu ses leaders propres, parfois des chœurs dont la prestation fut une agréable surprise. Le leader de ce championnat, pratiquement dès le premier jour du concours, fut le Chœur d'Étudiants du Conservatoire N. Rimsky-Korsakov de Saint-Petersbourg et son chef Anton Maksimov. La prestation de ce chœur dans la dernière ligne droite, la finale, fut particulièrement éclatante. Les capacités vocales et techniques du chœur, et l'entraînement professionnel des chanteurs, ont conditionné les résultats et

### Romans Vanags

Assistant à l'Académie de  
Musique Lettone J. Vitols,  
Directeur artistique  
d'Interkultur

amplement confirmé le haut niveau éducatif du Conservatoire. Après le concours, le jury s'est demandé si de tels chœurs scolaires et universitaires ne devraient pas avoir une catégorie propre plutôt que de concourir dans le même groupe que des chœurs qui ne possèdent pas une telle expérience musicale, les chances de ces derniers étant gravement obérées. De telles qualités artistiques dans le concours furent démontrées aussi par le chœur letton Daugavpils de l'École de Musique Stanislas Brok (chef: Yvgeny Ustinskiy) et le Chœur d'Enfants de l'École de Musique Simferopol (chef: Viktor Zaslavskiy). Le Chœur d'enfants "Aurora" de Moscou, dirigé par Anastasia Belajeva, séduisit par sa sonorité claire, mais le chœur de Saint-Petersbourg "Petersburg Stars", dirigé par Svetlana Galimova, reçut de l'auditoire un accueil particulier. Ce chœur, dans lequel chantent des enfants déficients visuels, fournit une prestation délicieusement charmante et harmonieuse.

La formule de ce championnat imposait aux chefs une tâche difficile: établir le programme correctement du point de vue tactique, pour être à même d'améliorer les prestations au fil des séances suivantes, tant techniquement qu'artistiquement. Les chœurs qui avaient choisi un programme approprié furent capables de maintenir l'intérêt du public et du jury jusqu'aux finales du concours. Ce fut très sympa que les organisateurs donnent aux chœurs l'occasion de se produire dans les salles de concert les plus réputées et acoustiquement appropriées de Saint-Petersbourg: la grande salle du Conservatoire N. Rimsky-Korsakov de Saint-Petersbourg et la Chapelle de l'Académie d'État M. Glinka. Ces salles de concert, dans lesquelles se sont produits les interprètes les plus brillants du monde, resteront dans la mémoire tant des chefs que des choristes. Chaque chœur disposait aussi de la faculté de donner, en cours de festival, des concerts indépendants. Les participants avaient la possibilité de donner un concert dans une des plus fameuses églises de Russie: *Spas na Krovy* (Église du Sang Versé du Sauveur).

Les organisateurs avaient tout planifié très soigneusement: chaque chœur était coté et récompensé par des diplômes commémoratifs et des prix. Jusqu'à présent je n'avais jamais vu, lors d'un concours, autant de supporters qui voulaient récompenser leurs favoris par des prix spéciaux de sympathie. Lors de la cérémonie de clôture, chaque chœur se sentait gagnant; les yeux et les cœurs des enfants étaient remplis de joie!

En résumé, je tiens à affirmer que de tels concours choraux sont pour la croissance de chaque chœur un important point de départ et une affirmation de soi-même pour les jeunes chanteurs. Je souhaite que les organisateurs du Concours choral de Saint-Petersbourg n'arrêtent pas en chemin et restent toujours créatifs, promoteurs d'idées neuves. Le plus important, maintenant dans le futur proche de ce concours, c'est d'attirer des chœurs venant de régions de plus en plus éloignées, créant donc un esprit de concours choral mondial. J'espère que la paix dans le monde gagnera, et ce festival musical de chœurs d'enfants et de jeunes venant et chantant ensemble contribuera à cette victoire!

**Romans Vanags** est diplômé du collège spécialisé en musique *Emil Darzin* du Département de Direction d'Orchestre et de Chœur du Conservatoire d'État Letton *Jazep Vitol* de Riga (*actuellement intitulé Académie Lettonne de Musique Vitol*). Il a obtenu des diplômes tant de direction chorale que pédagogie musicale. De plus, il a aussi étudié la direction d'orchestre symphonique. En 2003 il a obtenu un master professionnel en musique. Romans Vanags a été le chef principal du chœur de professeurs *Vanema* pendant des années (1984-2004) et depuis 1990 il est chef principal et directeur artistique du *Chœur de Garçons de l'École de Musique Jazep Medinš*. En 1990-1993 il a travaillé avec l'Orchestre Symphonique du Collège de Musique Jazep Medinš. Depuis 1987, Romans Vanags travaille comme professeur de direction chorale à l'Académie de Musique Lettonne à Riga. Email: [romans@latnet.lv](mailto:romans@latnet.lv)



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

## 5<sup>ème</sup> Festival Choral d'Hiver - Hong Kong 2014 (p 25)

Le 5<sup>e</sup> Festival Choral d'Hiver a eu lieu du 1<sup>er</sup> au 5 décembre 2014 à Hong Kong, *la Perle de l'Orient*. Située sur la côte sud de la Chine, la ville est une énigme de gratte-ciels modernes et d'anciennes traditions, et le foyer de certains des meilleures chorales de jeunes en Asie. Depuis sa première édition en 2010, le Festival Choral d'Hiver a vu la participation de plus de 2.500 choristes de 60 chorales représentant la Chine, Hong Kong, l'Indonésie, les Philippines, la Malaisie et le Singapour. L'organisateur du festival, Sourcewerkz Pte Ltd, est une société d'événements musicaux de Singapour présidée par la Directrice du Festival, Mme Lim Ai Hooi, qui a la mission *d'Enseigner, de Toucher et de Transformer*. Le festival est organisé en collaboration avec *Rave Groupe* et supporté par l'*Association Mondiale des Chorales de Jeunes Chinois*.

Le Festival Choral d'Hiver est conçu comme un tremplin pour les choristes et les chefs, afin qu'ils puissent enrichir leurs compétences musicales, vocales et scéniques à travers des concours, des masterclasses et des ateliers. Les chorales auront également l'occasion de se produire devant un public international au Disneyland de Hong Kong à travers le Programme d'Art de Disney. Le festival a commencé par le concours à la Salle communale de Tsuen Wan avec un jury éminent présidé par le Dr Brady Allred (Etats-Unis); les autres juges étaient le Professeur Theodora Pavlovitch (Bulgarie) et M. Johnny Ku (Taiwan). Les prestations

**Yong Chee Foon**  
chef de chœur

les plus captivantes du concours étaient celles de la *catégorie* 'Folklore', à laquelle les chorales d'Indonésie, des Philippines et de Singapour ont participé en costume traditionnel, en présentant également des danses folkloriques de leur région.

Après le vibrant concours de la soirée précédente, les chorales participantes attendaient avec impatience le point culminant du festival: les masterclasses et ateliers dirigés par les juges. La session de masterclass du matin a vu le Dr Brady Allred travailler avec le chœur indonésien *Karangturi*, auquel il a refilé quelques tuyaux pour l'interprétation des pièces sacrées qu'ils ont présentées lors du concours. Le Professeur Theodora Pavlovitch a initié à la musique chorale a cappella bulgare le *Collège Dunman* de Singapour, tandis que M. Johnny Ku a travaillé sur la technique de répétition avec la *Chorale Notre-Dame de Fatima* de l'Université des Philippines. Les chorales ont adoré leurs sessions de quatre-vingt-dix minutes avec les juges, dont elles ont apprécié de recevoir le savoir-faire.

Dans la soirée, tous les participants du festival se sont retrouvés dans le '*Y Théâtre*', Place de la Jeunesse, pour le très attendu 'atelier commun' mené par les membres du jury, puis la proclamation des résultats. M. Johnny Ku a commencé par présenter les diverses tribus aborigènes de Taiwan, et nous a montré une carte géographique de l'endroit où elles vivent, ainsi que leurs costumes uniques. Il a ensuite entrepris de nous enseigner une chanson d'amitié appelé '*A-Li-An*', de la tribu Paiwan. La tribu Paiwan réside principalement dans le sud de Taiwan, et cette chanson de l'amitié était à l'origine chantée par les enfants tout en jouant. Après avoir enseigné la chanson, M. Ku a poursuivi en apprenant aux participants comment faire la danse aborigène qui va avec cette chanson. Les juges sont montés sur scène et ont présenté mains pour donner une démonstration de la danse sous les conseils de M. Ku, avant que tout le public se joigne au chant et à la danse. Les participants ont apprécié la session de chant et de danse, et se sont fait beaucoup de nouveaux amis avec cette chanson d'amitié de Taiwan.

Ensuite, le Professeur Theodora Pavlovitch a donné une brève introduction de sa Bulgarie natale et a présenté une pièce sacrée contemporaine du compositeur slovène Ambrož Čopi. Les participants ont savouré le défi des signes chantant le Gloria rythmique: à la fin de la séance, grâce aux conseils judicieux du professeur Pavlovitch, ils étaient en mesure de présenter la composition. Le public a remercié le professeur Pavlovitch en chantant avec beaucoup d'enthousiasme et de brio la pièce nouvellement apprise.

Le Dr Brady Allred, Directeur Artistique, a ensuite donné un bref exposé sur les nuances du chant de la musique chorale de la Renaissance, en faisant chanter aux participants la section d'ouverture du *Sicut Cervus* de Palestrina. Les participants ont ensuite procédé à une autre session de chant et de danse, dirigée par le Dr Allred, cette fois avec une chanson populaire israélienne qui a été rapidement reprise par les participants. L'atelier commun s'est terminé par un spectacle total chant et danse du théâtre entier. Souvent, les chorales qui participent à un même concours n'ont pas la chance d'écouter les autres. L'organisation du Concert de l'Amitié permet aux chorales d'avoir des échanges culturels et de construire l'une avec l'autre l'amitié à travers le chant. Lors de ce court concert, chaque chorale participante a chanté deux chansons et les participants ont beaucoup apprécié l'écoute de l'autre lors de cette partie du programme du festival.

L'annonce des résultats fut l'étape suivante: le public l'attendait avec beaucoup d'impatience! Après un bref résumé du concours par le Dr Allred, les résultats ont été annoncés. Les chorales suivantes ont émergé comme championnes de leur catégorie:

- *Chorale de l'Université Ying Wa de Hong Kong* conduite par M. Boron Li (à voix égales - 16 ans et moins)
- *Les Chorales Combinées des Universités True Light Girl et Ying Wa de Hong Kong* dirigée par Mme Phoebe Yu (Voix mixtes - 16 ans et moins)
- Chorale du *Collège Dunman* de Singapour conduite par Mme Jennifer Tham (Voix mixtes – catégorie Ouverte)
- Chorale *Karangturi*, d'Indonésie, dirigée par M. Petrus Wahyu Eramoko (catégorie Folklore)

Après l'annonce des résultats, il y avait une grande camaraderie parce que les participants faisaient le tour pour se féliciter les uns les autres avec beaucoup de photos et selfies prises. Les juges se sont joints à la fête, et se sont trempés dans l'atmosphère de carnaval.

La prochaine édition du festival aura lieu du 29 Novembre au 3 Décembre 2015. Vous pouvez trouver plus de détails sur le festival à <http://www.ravegroup.sg/winterchoralfest>

Directeur musical de la *Chorale de l'Université Technologique de Nanyang* à Singapour, **Yong Chee Foon** est également l'actuel Vice-Président de l'*Association des Chefs de chœurs de Singapour* et le chef de nombreuses chorales de jeunes récompensées. Ces chorales ont remporté de nombreux prix lors de plusieurs compétitions internationales à travers l'Europe et l'Asie. Il est Directeur Artistique Associé de *Sourcewerkz Pte Ltd*, une société d'événements musicaux de Singapour qui organise des festivals de chant à travers le monde. Sa position pour une éducation de bonne musique pour la jeune génération l'a amené à conduire plus de 2000 jeunes qui ont chanté sous sa direction durant la dernière décennie. Courriel: [cheefoon@gmail.com](mailto:cheefoon@gmail.com)



## La Capella de St-Petersbourg (p 28)

**L**a *Capella* de St-Petersbourg est un monument magnifique de la culture russe: non seulement un musée où le temps s'arrête, mais une source apaisant la soif, avec un écho superbe reflétant les créations immortelles du génie humain.

En novembre 2014, la *Capella* de St-Petersbourg a donné un concert, dédié au chef de chœur principal et directeur artistique à l'occasion du 40<sup>ème</sup> anniversaire des activités créatives qu'il y consacrées.

Tout anniversaire est important. Mais pour Chernushenko, l'automne 2014 représente vraiment une pierre d'angle significative: il a franchi le paillason de la *Capella* il y a 70 ans, après son retour à Leningrad évacuée, alors que l'institution était en train d'essayer de sortir des conséquences de l'occupation de la ville par les nazis. Au fil de ses années d'activité, le travail de Chernushenko a été remarqué et admiré par le grand Georgy Sviridov: *"Nous devons rendre hommage à Chernushenko pour la restauration de la Capella de St Petersbourg, qu'il a restaurée comme on restaure une ancienne icône. Par cette action, il est devenu un des plus grands personnages de la musique russe"*.

Vladislav Chernushenko figure parmi les grands musiciens russes. Il a le don de diriger d'une manière multiforme et se distingue dans l'opéra, la musique symphonique et les concerts de chœurs. Sous sa baguette, il a fait revivre la réputation mondiale de la musique chorale russe.

Vladislav Chernushenko a été le moteur qui poussait dans l'ombre à la levée de l'interdiction de la musique sacrée, et a été l'annonciateur du retour de la musique sacrée russe dans la sphère de concert. En 1981 il a organisé le festival traditionnel *"Rencontres chorales de la Neva"*, avec toute une série de concerts historiques et des conférences académiques comme *"Cinq siècles de la musique chorale russe"*. Et en 1982, après 54 années, les *"Vêpres"* de Sergèï Rachmaninov ont été interprétées à nouveau dans la salle de concert de la chapelle. Sous la direction de Vladislav Chernushenko, le répertoire choral a regagné sa richesse traditionnelle et sa diversité, notamment les œuvres majeures vocales et instrumentales (oratorios, cantates, messes, opéras en forme de concert et des œuvres *a capella* de compositeurs occidentaux et russes et de différentes époques), et il a remporté des prix et distinctions de plus haut niveau tant en Russie qu'à l'étranger: Vladislav Chernushenko est sans doute un des leaders de l'art musical moderne en Russie.

Actuellement la *Capella* dispose d'une salle de concerts magnifique, d'un chœur et orchestre symphonique et d'un orgue superbe, dont la restauration a été sponsorisée par le Président de Russie à hauteur d'1 million d'euros. Aujourd'hui, la *Capella* est aussi un complexe multiculturel disposant notamment d'une salle de concert virtuelle.

(Extrait de l'interview avec Vladislav Chernushenko)

### **Pendants de nombreuses années, personne n'a pensé à la *Capella* de St Petersbourg, tombée dans l'oubli...**

La *Capella* a été fondée le 12 août 1479. C'est le jour où "les éclairés de la Cathédrale de l'Assomption", dans le domaine du Kremlin, (la première église en pierre à Moscou) ont fondé un chœur de choristes rémunérés. Ceci était le chœur personnel du Prince Ivan Vailievich, premier chœur professionnel en Russie. Les livres d'histoire racontent que le Tsar Ivan le Terrible a composé souvent ses propres cantiques et a dirigé des solistes. Nous interprétons souvent un de ses hymnes, composé pour le jour de la glorification de Pierre le métropolitain à Moscou. Après deux siècles d'existence, ce chœur de fonctionnaires a été déménagé à St Petersbourg, sur les quais du rivièrè Neva. Pendant cette période, sous le règne du Pierre le Grand, les toutes premières tournées de concerts ont commencé: l'Empereur partait avec ses choristes vers l'Europe occidentale. J'ai été épaté d'apprendre à Paris que le jeune tsar a été surnommé *"Peter la Basse"* et qu'il était connu en France pour avoir dirigé lors des cérémonies et avoir chanté les prières. Au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le chœur a adopté un nouveau style et une nouvelle manière de chanter. En 1738, dans la ville ukrainienne de Glukov, sous la règle de l'impératrice Anna Ioannovna, la première école de musique professionnelle a été créée, où elle a fait former une vingtaine de garçons pour un futur service éventuel dans le chœur de la Cour. Peu après, cette Cour a été amenée à former les jeunes chanteurs à jouer des instruments d'orchestre. Pendant plusieurs décennies, les professeurs de chant et maîtres de chapelle du chœur ont été des italiens très connus: Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa. Par la suite, le chœur a attiré des compositeurs locaux, qui ont mené à la gloire la musique russe, avec des élèves comme Maksym Berezovsky et Dmytro Bortniansky.

Outre l'aboutissement aux résultats exceptionnels par ces musiciens, l'institution a favorisé tous les aspects d'éducation au sein de l'école notamment ceux des instrumentistes, compositeurs et chefs.

Glinka a composé *"Ivan Susanin"* pour la *Capella*, et il est considéré comme source de la création de *"The Mighty handful"* (les puissants comme les doigts de la main, c'est-à-dire le Groupe des Cinq): Balakirev et son assistant Rimsky-Korsakov, Moussorgsky, Cui, Borodine et Tchaikovsky.



Tant en Russie qu'à l'étranger, les opinions des musiciens divergent en ce qui concerne le *"calme dithyrambique"*. Robert Schumann l'a exprimé dans son journal: *"La Capella est la chorale la plus splendide que nous ayons jamais entendue: les basses confinent parfois avec le son de l'orgue, et les timbres aigus sonnent presque magiques..."*.

**Comment arrivez-vous à maintenir la gloire de la *Capella*? Après tout, la musique chorale ne compte pas parmi les genres de musique les plus populaires!...**

La popularité est éphémère. Par contre, le chant choral est devenu dans plusieurs pays une obsession nationale. Aux États-Unis, presque toutes les universités ont une activité chorale vivace, où les professionnels du monde entier ont envie de se produire. Nous avons organisé récemment un *"barbershop festival"* qui a attiré tout, depuis les ensembles vocaux masculins jusqu'aux grands chœurs.

**Mais serait-il possible que la musique chorale se démode? Si nous prenons pour exemple les grandes œuvres de Lasso, Monteverdi, Bach, Händel, Boriniansky, Haydn, Mozart, Glinka, Mussorgsky, Brahms, Verdi, Tchaïkovsky, Rachmaninoff, Britten, Stravinsky, Shostakovich: serait-il vraiment possible que l'humanité n'ait plus besoin de tout cela?**

Nous espérons que l'histoire de la *Capella* sera portée au trône des arts musicaux de la Russie et règnera sans partage pour de nombreuses années à venir, assurant - d'une génération à la suivante - encore plus de gloire à l'art choral russe. Mais nous ne pouvons pas prendre pour certaine cette continuité: chaque génération a besoin de produire ses propres *"honneur et gloire"*, et aussi remarquable que le passé puisse être, le fardeau souvent lourd repose sur le dos du présent, exigeant de nouveaux défis!

Pensons-y: quelle est la base de la culture? La réponse: ce qui continue à entretenir les traditions des peuples.

Pour conclure brièvement, nous avons regroupé comme suit quelques notions de l'héritage:

- Un savoir-faire culturel de haut niveau;
- des compétences lyriques excellentes des artistes du chœur et de l'ensemble comme point de départ;
- un répertoire le plus large possible, touchant à toutes les périodes et styles de la musique russe et occidentale;
- des œuvres monumentales dans le genre *"cantate-oratorio"*, avec focus sur la direction créative;
- une attention spéciale pour l'interprétation de la musique contemporaine, avant tout celle de la musique russe, comme développement créatif fondamental;
- la coopération étroite avec les compositeurs;
- un contact régulier avec le public;
- considérer le chœur comme un instrument efficace de sensibilisation et d'éducatons des gens.

Nous en sommes conscients: la tâche n'est pas mince! Laissons les autres porter leur jugement sur nos aboutissements collectifs.

D'autre part, les discussions sur les chanteurs de chorales sont rares. D'habitude, tout se concentre sur le chef de chœur, mentionnant le chœur marginalement. Ces artistes sont inconnus aux yeux du public en général: ils n'existent sur scène et sur les affiches que sous l'appellation générique *"chœur"*, et leur existence ne repose que sur ce moment spécifique en scène où ils interviennent. Beaucoup d'entre eux ont un talent exceptionnel, mais personne ne le saura si jamais le chœur sonne faux. Ils peuvent être absolument incompetents, ou extrêmement talentueux. Leur défaillance est toujours personnelle, leur succès toujours partagé. Chanter dans un chœur implique l'amour désintéressé et le dévouement. Cet altruisme créatif épatant caractérise beaucoup d'ensembles de musique, et vaut la peine d'être mentionné.

Nous citons avec fierté les chefs dont le talent et le dévouement ont contribué à la destinée des chœurs dans les années difficiles de l'Union Soviétique, des temps troublés de la grande guerre patriotique, des jours de la victoire et des années de la reprise après la guerre: notamment Mikhail Klimov, Palladium Bogdanov, Georgi Dmitrevsky et Elizabeth Kudryavtseva.

**Vladislav Aleksandrovich, Vous avez eu la chance de travailler avec les grands compositeurs russes George Sviridov et Valery Gavrilin. Quels sont vos souvenirs?**

En Europe mais aussi outre-mer, l'art russe, dans toutes ses myriades de variétés, est toujours très convoité comme il l'a toujours été: que ce soit le théâtre russe, le ballet et l'opéra russes, les orchestres symphoniques, les chœurs et les arts plastiques. Vous me pardonnerez, mais je trouve que la télévision est en train de diffuser la culture pop, corrompant les esprits et les mœurs des gens. Ils le font sans modération. Mais en même temps, et dans beaucoup de pays, les gens commencent à s'occuper de la préservation de leur culture nationale, de leur langue et de leurs traditions pour se soustraire de la pression de la globalisation tout en créant une fierté d'apparence différente en face de cette foule sans visage.

**Comment gardez-vous vivants le chant russe, la tradition de la musique chorale dans ces courants d'urbanisme, face à la société de consommation où les gens ne chantent plus et ne ressentent pas le besoin de chanter? Quelle est la solution?**

La Russie a toujours chanté, le pays est rempli des sons de la voix humaine. Cette culture de chant bien enracinée est l'origine de la musique russe dans toute sa richesse et son originalité. En acceptant les valeurs

de sciences européennes, la Russie a montré que non seulement elle est à la hauteur de la force et des talents des grandes voix d'Europe occidentale, mais elle a produit des vagues nouvelles et a fait avancer le développement de la musique au niveau mondial: Bortnyansky, Glinka, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovsky, Rachmaninoff, Stravinsky, Prokofiev, Chostakovich.

Notre *Capella* a été restaurée après des années de grandes épreuves et de souffrances, devenant partie prenante de la gloire mondiale de l'art du chant russe. La *Capella* actuelle est un héritage. Elle est enracinée dans le temps, et nous donne pour mission d'assurer la continuité de ses traditions.

Irina Roganova (St-Petersbourg), est militante honorée de culture de la Fédération de Russie, chef de la chorale d'enfants et de jeunes "Harmony". Elle est présidente de l'Association des chefs de chœurs d'enfants et de jeunes dans la partie Nord-Ouest de la Russie, organisatrice du concours choral "Rainbow" (Arc-en-ciel) et aussi du concours pour compositeurs nommé "Laboratoire choral du XXI<sup>ème</sup> siècle". Auteur d'articles, répertoires et collections méthodologiques; elle est membre du Présidium de l'OMM. Courriel: [choriharmony@gmail.com](mailto:choriharmony@gmail.com)



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

15

## Conducting Hope L'unique chorale d'hommes d'une prison aux États-Unis chantant à l'extérieur de l'enceinte pénitentiaire (p 32)

**A** l'intérieur d'une pièce quelconque à Lansing, Kansas, qui fait office de chapelle, une poignée d'hommes sont assis sur de vieux bancs d'église, partition en main. Debout devant eux se trouve un homme dans la cinquantaine, avec un bouc, qui donne le ton avec l'aide d'un accompagnateur jouant sur son piano électrique. La chorale a commencé sa répétition. Bien que beaucoup de répétitions de chorales dans le monde commencent de manière similaire, celle-ci présente une différence notable.

C'est ainsi que commence *Conducting Hope*, un documentaire faisant la chronique des *East Hills Singers*, créés en 1995 par Elvera Voth, une chef de chorale qui a pris sa retraite au Kansas après avoir quitté sa maison en Alaska. Voth a aussi aidé à former l'organisation à but non lucratif de Kansas City *Arts in Prison* (Arts en Prison), dans le but de promouvoir "le devoir, la responsabilité, et le leadership". Aujourd'hui, les *East Hills Singers* sont dirigés par Kirk Carson, ancien chanteur d'opéra qui travaille également pour la Défense en tant qu'entrepreneur en technologies de l'information. Carson a dirigé les chanteurs pendant plus de quatre ans, et a été profondément transformé par ses expériences avec les *East Hills Singers*. "J'ai commencé à faire cela avec l'idée que je devais contribuer, dit-il. Au bout de deux semaines c'est devenu une conception loufoque, puisque j'ai reçu beaucoup plus que je pourrais donner."

L'écrivaine Leslie Cockburn dit que la chose la plus difficile à faire lorsqu'on réalise un documentaire, c'est de faire paraître simple quelque chose de complexe. Dans *Conducting Hope*, la complexité repose dans la réalisation d'un ensemble cohérent: les détenus ne sont pas auditionnés, et l'adhésion fluctue souvent. La majorité de la cinquantaine de chanteurs n'a jamais chanté dans un ensemble auparavant, et pendant les concerts, ils chantent avec une autre chorale municipale d'hommes, chantant ainsi ensemble pour la première fois le jour même. C'est la seule prison d'hommes aux États-Unis à chanter à l'extérieur de l'enceinte pénitentiaire.

La complexité de la vie des détenus est aussi énorme. Les chanteurs ont été incarcérés pour de nombreux crimes comme l'usage et la fabrication de drogue, le vol, la tentative de meurtre et le délit sexuel. Plusieurs d'entre eux proviennent de conditions difficiles et supportent mal les critiques. Pour certains, c'est leur première activité de groupe. En dépit de leur âge et de leur passé, les chanteurs ont une chose en commun: ils devront être remis en liberté pour retourner à la société. Ce sont les compétences qu'ils apprennent ici qui sont censées améliorer leur vie et les aider à réussir lorsqu'ils seront libres.

L'histoire de *Conducting Hope* est celle d'une rédemption. Tout au long du film, nous voyons des hommes à divers stades de cette aventure. On y voit le rapper Essex Sims, un détenu incapable de se joindre à la chorale parce qu'il est condamné à perpétuité, qui a composé une chanson combinant ses paroles de rap et une mélodie de chant grégorien. On y voit également Kurt Irish, un détenu qui lutte contre son addiction à l'alcool et à la drogue, impatient de donner son dernier concert avant sa libération. Il y a aussi ceux de l'autre côté de la saga de la rédemption. David Jones, qui a déjà chanté en tant que détenu et qui continue aujourd'hui en tant que chanteur municipal, après sa libération (ou, comme les *East Hills Singers* l'appellent, sa "remise de diplôme"), dirige sa propre entreprise de gestion de contrats.

**Tobin Sparfeld**  
chef de chœur  
et professeur

Nous voyons également des proches et d'autres parents de détenus, qui tous ont été profondément affectés par la peine de prison. Certains parents de détenus sont incapables ou réticents à l'idée de rendre visite aux chanteurs en prison. Pour cela, les quatre concerts annuels permettent aux détenus de se reconnecter avec leur famille et leur offre la possibilité d'être vus, ne fût-ce que pour un bref moment, sous une lumière positive.

Le plus étonnant au sujet des *East Hills Singers*, c'est que rien ne sort de l'ordinaire.

Les détenus ne forment pas une chorale hors normes: l'intonation pose problème, des voix ressortent, et leur sens de la musique croît et décroît pendant les répétitions tout comme leur concentration. La chorale municipale qui répète séparément sonne légèrement mieux, mais pas de beaucoup. Le choix le plus difficile de l'ensemble fut le premier mouvement du *Testament de la Liberté* de Randall Thompson. Carson avoue que "*le niveau n'est pas celui [qu'il aurait] espéré, mais [qu'il doit] se souvenir que le niveau de la performance n'est pas la vraie raison pour laquelle [il est] là.*". Carson a lui-même un niveau moyen: avec ses gestes de direction précis, il chemine, l'air assuré, les bras levés au-dessus de sa poitrine et les yeux rivés sur la partition.

Mais ce que *Conducting Hope* montre à ses spectateurs, c'est le pouvoir de transformation qu'a la musique, même dans les chorales d'un niveau moyen. Dès les premières scènes du film, situées à l'intérieur des murs de la prison, nous arrivons rapidement à vivre la vie en dehors de l'établissement à travers les yeux des prisonniers eux-mêmes. Ils prennent un immense plaisir dans les activités les plus simples, comme leur trajet en fourgon vers la salle de concert de l'église. Leurs yeux s'illuminent lorsqu'ils mangent à l'église un repas normal, goûtant à de la "vraie nourriture". Et leur réaction après les concerts montre combien ils apprécient la normalité de ces moments.

Les chefs comprennent le défi auquel fait face Carson. Avec parfois jusqu'à cinquante chanteurs amateurs et débutants, ses conseils sont ceux que l'on connaît tous: "*Articulez, articulez, articulez.*" "*Partitions dans votre main droite – votre autre main droite!*". La scène racontant l'installation des estrades et toute autre logistique de concert de dernière minute est très familière. Mais son approche matérielle et pragmatique aide à transformer la vie de ses chanteurs. Lors des prestations il met en vedette ses nombreux solistes, qui à travers leur expérience développent une certaine confiance en eux. De plus, il y a avant chaque chanson du programme une longue introduction, et chacune d'elles est présentée par un détenu différent. Bien que cela puisse sembler banal, Carson passe beaucoup de temps à travailler avec les détenus afin de préparer leur prise de parole devant leur auditoire. "*Je sais très bien que s'ils peuvent faire face à deux cents personnes et raconter un récit de deux minutes, lorsqu'ils sortiront de prison ils pourront passer un entretien d'embauche: ce sera facile!*".

Produit et réalisé par Margie Friedman, ce documentaire plaira au grand public, mais les chefs l'apprécieront pour une raison bien particulière. Nous savons que des expériences musicales, mêmes ordinaires ou banales, ont le pouvoir de guérir l'humanité. Pourtant dans ce film, malgré la toile de fond de vies marquées par des actes horribles, nous voyons que la transformation commence à s'installer: les chanteurs apprennent ce qu'est le leadership, le travail d'équipe et le devoir personnel. Ils partagent ouvertement leurs peines, leurs espoirs et leurs valeurs. Ils apprennent l'importance de la satisfaction différée, ce qu'est le "cran", la façon de penser de manière critique et d'utiliser la critique pour améliorer leurs compétences. Les concerts sont pour ces chanteurs une des meilleures représentations de cela. Comme nous l'avons sans cesse répété aux détenus en rapport à leurs nombreux échecs, beaucoup voient la composition d'une chorale simplement comme une occasion de faire quelque chose en quoi ils n'ont pas encore échoué. Ils luttent, et n'échouent pas. En voyant les réactions de l'auditoire, le sentiment le plus fréquent est que les chanteurs "ne ressemblent pas à des prisonniers". Et, pendant quelques heures, ils n'en sont pas. Comme une mère de détenu l'a déclaré: "*Quand je regarde la chorale, je ne vois pas seulement mon fils, mais je vois beaucoup de fils de mères. Peut-être que la mère de l'un des hommes n'est pas présente, donc cela me fait vraiment du bien de participer.*"

Musiciens dévoués, nous voulons savoir comment la musique peut toucher davantage la vie des gens et comment elle enrichit nos communautés. Les *East Hill Singers* sont un exemple de réussite. Le taux de récidive dans les prisons des États-Unis est de 50 %. Dans la chorale de *East Hill*, il est de 18 %. Même si les fins heureuses ne sont pas universelles, *Conducting Hope* est le testament du pouvoir de la musique. Il montre aux chefs de chœur que nous pouvons développer et augmenter le nombre de programmes de musique chorale pour atteindre plus de gens et faire avancer notre but.

**Tobin Sparfeld**, ancien membre des Chœurs d'enfants de Saint-Louis, a voyagé dans le monde entier, d'endroits aussi éloignés à l'ouest comme Vancouver (Colombie-Britannique), à l'est comme Moscou (Russie). Tobin a également chanté avec les *Seraphic Fire* et la *Desert Chorale* de Santa Fe, en plus de travailler avec des chorales de tout âge comme assistant du directeur musical du Chœur d'enfants de Miami et en tant que directeur adjoint du Chœur d'enfants de Saint-Louis. En outre, il a enseigné au *Principia College*, a agi en tant que directeur des activités chorales à l'Université Millersville de Pennsylvanie, et a également travaillé comme assistant directeur de la Chorale municipale du Grand Miami. Tobin a reçu son *Diplôme supérieur de Direction d'Orchestre (DMA)* de l'Université de Miami à Coral Gables, ayant étudié avec Jo-Michael Scheibe et Joshua Habermann. Il a également reçu un *Diplôme d'artiste enseignant* du *CME Institute* dirigé par Doreen Rao. Il est actuellement le chef de la division musicale au *Los Angeles Mission College* qui fait partie du *Los Angeles Community College District*. Courriel: [tobin.sparfeld@gmail.com](mailto:tobin.sparfeld@gmail.com)



### 3<sup>ème</sup> Festival Choral International 'Eurasia Cantat'

#### Ekaterinbourg, 27-30 avril 2015

#### Découvrez la Russie, pays accueillant, amical et cultivé/culturel (p 36)

Le 3<sup>ème</sup> Festival Choral International 'Eurasia Cantat', une rencontre à grande échelle d'ensemble choraux a eu lieu à Ekaterinbourg, Russie du 27 au 30 avril 2015. Plus de 70 groupes vocaux se sont réunis pendant le concours, témoignant leurs connaissances, leur talent et la beauté du chant choral. Pour beaucoup de participants, le fait de recevoir une invitation au Festival de Ekaterinbourg représente un événement significatif dans les projets de voyages créatifs du groupe. Des salles de concerts possédant les meilleures acoustiques à travers la Russie, le niveau professionnel d'exception du jury international, l'intérêt et l'attention témoignés par les dirigeants de la municipalité, les conditions d'hébergement confortables, tout cela a contribué à l'élargissement des attentes du concours et à l'augmentation du nombre de groupes souhaitant participer au Festival.

Hospitalité et amitié: ce sont les principales valeurs qui caractérisent les organisateurs du Festival Choral de grande importance d'Ekaterinbourg. Les organisateurs réservent les meilleurs hôtels pour vous, veillent au bon approvisionnement de votre groupe, donnent accès au transport et organisent des excursions et visites dans les musées de la ville, aux endroits de rencontre, aux théâtres et dans les parcs.

Notre ville est unique. Ekaterinbourg se trouve dans la partie centrale du paysage russe, à la frontière de l'Europe et de l'Asie. Avec 1 600 000 habitants. Ekaterinbourg est un centre administratif, économique, scientifique et culturel; beaucoup de pays ont leur consulat et leur bureau de visas ici. En 2002, l'UNESCO a évalué Ekaterinbourg une des douze meilleures villes idéales au monde.

- Ekaterinbourg possède le troisième plus grand réseau de transport en Russie, après Moscou et St Petersbourg, le point où se croisent six autoroutes fédérales, sept principales lignes ferroviaires et où se trouve un immense aéroport international: Koltsovo.
- Ekaterinbourg est un des points stratégiques du point de vue scientifique. Elle peut se vanter d'avoir vingt instituts nationaux d'éducation supérieure où plus de 200 000 étudiants font leurs études.
- Ekaterinbourg est une des villes choisies pour accueillir la Coupe du Monde 2018.
- Ekaterinbourg est aussi un des principaux centres culturels de la Russie. Son architecture englobe des bâtiments de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècles; captivant les yeux des habitants et de nombreux touristes, ses édifices commerciaux sont une partie significative de l'héritage architectural de la ville. Les commerçants du XVIII<sup>e</sup> siècle d'Ekaterinbourg étaient propriétaires des entreprises industrielles et des champs d'or. La fièvre de la course à l'or qui a frappé la région de l'Oural à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a permis aux familles les plus riches, tels que les Zolotov, Rastorguev et Kharitonov de construire des complexes magnifiques d'édifices qui ont survécu jusqu'à nos jours. Ils s'intègrent bien aux bâtiments modernes qui se distinguent par leur étendue et par leur beauté grandiose et remarquable.

Au centre de la ville se trouve le bâtiment le plus haut de tout l'Oural, de Sibérie et d'Asie centrale, le Vysotski Business Center avec ses 198 mètres d'hauteur, avec une plateforme de panorama à 186 mètres et avec un héliport sur le toit. Les habitants et les visiteurs de la capitale de l'Oural peuvent admirer la vue à vol d'oiseau de cette belle ville.

Ekaterinbourg est un des grands centres de théâtres parmi ceux de la Russie. La ville a 24 théâtres, la plupart d'entre eux sont connus non seulement en Russie mais à l'étranger aussi. Les nombreux prix emportés par nos théâtres au *Festival Golden Mask* (Festival de masque d'or) le concours théâtral principal en Russie témoignent de l'originalité de leurs performances. Le théâtre communal de marionnettes accueille un des plus prestigieux shows de marionnettes au monde le "Petrushka le Grand". Le Festival International de cirque est organisé à Ekaterinbourg depuis de nombreuses années et est unique dans l'histoire des cirques du monde.

Concernant les cathédrales et les cultes, l'Eglise "*Church on the Blood of All Saints*" qui brille d'une manière splendide dans le paysage russe, ainsi que le "*Patriarch's Court*" donnent fierté et joie à nos citoyens. L'église est une des églises les plus vastes, non seulement à Ekaterinbourg mais dans toute la Russie. L'église de la Sainte Trinité et l'Eglise Alexandre Nevsky se trouvant dans le domaine du couvent Novotikhvinskii épatent aussi les visiteurs par leurs dimensions et leur beauté. A Ekaterinbourg l'endroit le plus visité par les touristes est le monastère du "*Royal Passion-Bearers*" à Ganina Yama. Il est connu pour sa gloire macabre, même en dehors de la Russie, étant le lieu où ont été transportés les restes du dernier empereur russe et ceux de sa famille.

La ville entretient bien ses plus de 50 musées. Les collections d'une richesse merveilleuse du musée Kraevedcheski vous permettra de découvrir les secrets et l'histoire de l'Oural et de ses montagnes. Au musée historique d'Ekaterinbourg les visiteurs ont l'opportunité de découvrir l'histoire de la ville en ses propres lieux.

Aussi il existe au moins trois raisons pour voir Ekaterinbourg et pour participer au 4<sup>ème</sup> Festival Choral International en 2017.

17

**Jelena Bartnovskaja**  
chef de chœur  
et professeur

Tout d'abord, c'est uniquement ici que vous pouvez faire un pas en Asie et le terminer en Europe.

La deuxième raison: cette mégapole accueillant se développe rapidement et est prête à fournir un service de niveau international excellent à ses visiteurs. Nous avons acquis une expérience considérable dans l'accueil des invités internationaux. Si vous ne parlez pas le russe, vous n'aurez pas de problèmes pour vous faire comprendre; la ville dispose d'un bon nombre d'interprètes parlant parfaitement l'anglais, le français et l'allemand. Ekaterinbourg paie un grand intérêt à ses visiteurs et soigne tout particulièrement les groupes créatifs participant aux projets culturels de grande envergure.

Troisième et dernier argument: les organisateurs du concours rendent possible aux représentants de la culture européenne et asiatique de se réunir sur la scène, ce qui favorise sans aucun doute à la fois le niveau professionnel des musiciens, chefs de chœur et chanteurs et aide clairement à la création de l'amitié et à la compréhension mutuelle entre les peuples du monde. Pendant la période du Festival Choral International toute la ville devient un énorme festival avec concerts, rencontres créatives, ateliers, master classes, et séances de concours qui ont lieu dans les meilleures salles de concert.

En 2015, 1800 chanteurs venus de 16 villes russes ont participé au concours. Un point culminant du Festival était le concert de la dernière soirée donnant lieu à la compétition pour le Grand Prix. L'audience a eu la chaire de poule en écoutant les représentations des ensembles vocaux lauréats dans 6 catégories. Tout le monde a retenu sa respiration en attendant la délibération du jury. Le jury a été présidé par Milan Kolena (Slovaquie) directeur et gérant artistique du Chœur Apollo, directeur de l'Ecole de chant grégorien et directeur artistique de plusieurs concours de chœurs internationaux, aux côtés d'Andrea Angelini (Italie) directeur du chœur Carla Amori, directeur du festival Voci nei Chiostrini et président de l'AERCO (Association chorale de la région d'Emilia Romagna). Nina Groshikova (Russie) professeur et titulaire du titre exceptionnel 'Artiste distingué des Arts de la Fédération de Russie'. Vladimir Zavadskii (Russie) professeur et également artiste distingué de la Russie faisait également partie du jury. Ils ont annoncé d'une voix commune leur décision: le Grand Prix a été attribué au Chœur de femmes de Krasnoïarsk (Russie)! Le prix unique, une amphore décoré par un artisan de la région de l'Oural ainsi qu'une récompense financière de 1 000 euros ont été remportés par Krasnoïarsk. Le chœur Aurora d'Ekaterinbourg, le chœur d'étudiants de Novosibirsk, et les chœurs Vivat (de la ville de Nishnij Tagil) et Rainbow (d'Ekaterinbourg) ont également obtenu des prix spéciaux.

Vous pouvez trouver toute les informations nécessaires sur le site officiel du festival, [www.eurasia-cantat.ru](http://www.eurasia-cantat.ru), ou contacter Anna Tihonova, notre collaboratrice à l'adresse [info@eurasia-cantat.ru](mailto:info@eurasia-cantat.ru)

*Traduit de l'anglais par Maria Bartha (France) relu par Frédéric Audebrand (États-Unis) ●*

## Le nouveau Festival choral pour la Paix de Reykjavik (p 40)

L'idée est vraiment très simple: des chorales du monde entier chantent *au même moment* (le 3<sup>ème</sup> dimanche de février chaque année) *la même chanson* pour la paix dans le monde. Ou, selon les propres mots de l'entrepreneur islandais, Ýmir Björgvin Arthúrssón, initiateur du Festival pour la Paix de Reykjavik:

"Nous invitons les chorales du monde entier à acquérir (gratuitement) le magnifique arrangement de la chanson LOVE réalisé par le légendaire chef d'orchestre et chef de chœur anglais Ben Parry. Les chorales deviendront des FAISEURS DE PAIX en apprenant l'arrangement pour chœur créé par Ben Parry de la chanson LOVE de John Lennon et en la chantant en même temps que d'autres chorales du monde entier. Nous prions nos FAISEURS DE PAIX de bien vouloir s'inscrire sur notre site web ([www.reykjavikpeacefestival.com](http://www.reykjavikpeacefestival.com)), puis d'enregistrer leur version de "LOVE" et de la partager sur You Tube afin que le monde entier puisse en profiter. Pour les chorales qui souhaiteraient nous rejoindre en Islande, nous proposons un programme de 4 jours visant à faire de cette rencontre chantante au cœur de la magique nature islandaise un souvenir de paix mémorable."

En février 2015, des milliers de chanteurs du monde entier ont chanté et sont devenus des *faiseurs de paix* à l'occasion de la première édition du *Festival pour la Paix de Reykjavik*. Cet instant, dans le *Harpa Music Hall*, le 22 février 2015, quand plus de 600 choristes islandais ont chanté ensemble, pour la paix dans le monde, la chanson *Love*, restera un moment inoubliable à la fois pour les chanteurs et pour le public.

**Arthur Björgvin  
Bollason**  
écrivain  
et journaliste



## Mais comment est née l'idée de ce festival pour la paix?

Ymir raconte la visite que sa femme Hrefna et lui, guides pour touristes en Islande depuis plusieurs années, ont reçue en 2012 d'une chorale norvégienne:

"Après 5 jours passés dans la nature immaculée de l'Islande, entourés des magnifiques voix pleines de joie de cette chorale venue de la petite ville norvégienne de Lofoten, la magie a opéré: nous avons ressenti le bonheur qu'une chorale peut apporter et avons eu envie d'encore plus de ces chants et de ce bonheur! Faire un lien entre le chant et la paix apparaissait comme une évidence, car l'Islande est connue comme l'une des nations les plus pacifiques au monde, sans armée, avec une faible criminalité et la certitude que le monde entier est capable de vivre en paix. Bientôt l'idée s'est transformée en désir de rendre le monde vraiment meilleur, et de faire en sorte que TOUTES les chorales partout dans le monde se mettent à chanter ensemble au même moment au nom de la paix dans le monde."

## Yoko Ono

Yoko Ono est citoyenne d'honneur de la ville de Reykjavik. La tour *Imagine Peace*, mémorial dédié à John Lennon, est devenue l'un des symboles de la ville. Il consiste en une grande colonne de lumière, projetée depuis un socle en pierre blanche sur lequel les mots "*Imagine Peace*" (Imaginez la paix) sont gravés en 24 langues. Cette colonne de lumière illumine le ciel à l'occasion de jours choisis au cœur de l'hiver. Pouvoir admirer en même temps une aurore boréale et la *Peace Tower* est vraiment l'une des beautés de ce monde. Quand on a demandé à Yoko Ono de prendre part au Festival pour la Paix de Reykjavik, elle a approuvé cette idée et a personnellement demandé à ce que la chanson *Love* devienne l'hymne officiel du festival. *Love* est une des chansons que John Lennon avait composée spécialement pour Yoko Ono. Ainsi qu'elle l'a écrit elle-même:

"Le Festival pour la Paix de Reykjavik est un magnifique projet, qui a le potentiel nécessaire pour faire du monde un endroit meilleur. Les chorales et les faiseurs de paix chanteront la chanson LOVE de John Lennon, partout dans le monde au même moment, au nom de la paix dans le monde. Je souhaite de tout mon cœur que nous parvenions, pendant au moins 5 minutes chaque année au cours de ce moment de paix, à unir les gens et les nations en conflit."

Ben Parry – Une légende vivante dans le monde de la musique chorale

Alors qu'Ymir Björgvin commençait à chercher un directeur artistique pour le festival, il s'est rapidement arrêté sur le nom de Ben Parry. Il s'est avéré que Parry était fasciné par l'idée et a déclaré qu'il voulait la place.

"L'arrangement réalisé par Ben Parry à la fois pour les chœurs amateurs et professionnels est remarquable", a déclaré Ymir. "C'est un cadeau fait aux chorales du monde entier, qui porte l'espoir que le monde entendra nos voix chanter pour la paix. Ben Parry dirigera également des ateliers et mènera le chant au Harpa Music Hall (<http://harpa.is>) le 21 février 2016."

En plus d'être l'un des chefs d'orchestre les plus connus de Grande-Bretagne, Parry a travaillé avec Sir Paul McCartney et a également dirigé la musique de plusieurs bandes originales de films célèbres tels que *Harry Potter* ou *Hunger Games*. Tout récemment, Ben Parry a été nommé directeur des *National Youth Choirs of Great Britain* (chorales nationales de jeunes de Grande-Bretagne).

Ymir Björgvin s'est réellement réjoui du fait que Parry ait accepté le rôle de directeur artistique du festival: "*Avoir un — maestro — tel que Ben Parry pour façonner et donner vie à l'idée du Festival pour la Paix de Reykjavik, c'est bien plus que ne sauraient l'exprimer les mots*".

## Quatre jours d'aventure en Islande 2016

Les chorales s'inscrivent déjà pour venir en Islande en février 2016 (du 18 au 22 février) et rejoignent ce programme de paix, de détente, de rencontres, de nature et de chant. Ymir annonce que l'équipe d'organisateur attend avec une réelle impatience de pouvoir partager la nature, la ville, la culture et l'expérience humaine avec les chanteurs invités des quatre coins du monde.

Suite au véritable succès rencontré lors de sa première édition en février 2015, le Festival pour la Paix de Reykjavik fait désormais officiellement partie du calendrier d'hiver de la ville de Reykjavik. En conséquence, la troisième semaine de février sera désormais la semaine du Festival pour la Paix de Reykjavik; les gens du coin attendent avec impatience les chants des chorales venant d'un peu partout, sans oublier le chant collectif final au *Harpa Music Hall*.

Les chants sélectionnés que les chorales reprendront ensemble en Islande seront les mêmes en 2016 qu'en 2015, étant donné le bonheur simple et cette chair de poule ininterrompue d'une trentaine de minutes qu'ils ont su donner à la fois aux choristes et au public. Les chorales présentes au *Harpa Music Hall* chanteront ensemble les chants suivants:

- *To Be Grateful*, un des succès locaux de l'époque hippie:  
<http://www.visir.is/section/MEDIA99&fleid=CLP33904>

- *Heyr Himnasmiður*, sans aucun doute l'hymne le plus chanté par les chorales en Islande: <https://www.youtube.com/watch?v=e4dT8FJ2GE0>
- *LOVE*, magnifique chanson de John Lennon: <https://www.youtube.com/watch?v=HybcK892uBY>

Vous pouvez trouver le programme détaillé pour les chorales en visite sur le site web du Festival pour la Paix de Reykjavik ([www.reykjavikpeacefestival.com](http://www.reykjavikpeacefestival.com)). Ymir souhaite également mentionner le fait que l'équipe du festival est particulièrement reconnaissante pour le soutien inestimable de la ville de Reykjavik (<http://www.visitreykjavik.is>) et de la compagnie aérienne Icelandair ([www.icelandair.com](http://www.icelandair.com)), ainsi que pour celui de nombreuses personnalités renommées dans le monde de la musique et de la culture.

*"Ils ont été un formidable moteur dans la réalisation de ce merveilleux rêve."*

**Arthur Björgvin Bollason** est auteur islandais et journaliste des médias. Il a écrit, en islandais et en allemand, de nombreux ouvrages sur la culture de son pays. En Islande, il a présenté pendant plusieurs années son propre programme de télévision. De 1999 à 2003, il a été directeur du "Saga Center" islandais. Depuis 2004, Bollason vit en Allemagne, où il exerce les fonctions de chargé des relations publiques en Europe Centrale de la compagnie aérienne islandaise Icelandair. Courriel: [arthur@icelandair.is](mailto:arthur@icelandair.is)



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

## Choral Technique

### Le chant grégorien, étranger dans sa maison (p 45)

Le titre que j'ai choisi pour cet article est la synthèse amère du raisonnement de l'Église (il serait plus correct d'écrire "l'absence de raisonnement") depuis le Concile en ce qui a trait au chant grégorien. Je me suis souvent dit qu'il serait beaucoup plus facile de parler du chant grégorien si, dans le *Sacrosanctum Concilium*, le fameux article 116 avait été formulé ainsi: *"L'Église, tout en ayant toujours apprécié les qualités artistiques et expressives du chant grégorien, ne le reconnaît plus comme le chant propre de la liturgie romaine; par conséquent, même s'il n'est pas exclu de la liturgie, il n'y occupe plus une position dominante"*. N'importe qui d'autre se serait empressé de donner au chant grégorien une belle médaille, en reconnaissance de sa valeur musicale fondatrice de la musique occidentale. Bref, à ce jour à peu près tout le monde s'accorde pour dire qu'il est considéré comme une grande figure culturelle du passé et un témoin exceptionnel de la liturgie de l'Église, mais qu'il est désespérément dépassé par les exigences de la nouvelle liturgie, auxquelles il ne peut répondre de manière adaptée. En lui décernant les honneurs mérités pour des siècles de service, c'est l'Église elle-même qui devrait lui attribuer une nouvelle place convenable (même si elle n'est plus prédominante) dans sa liturgie. Ce serait raisonnable, plus simple et certainement plus facile.

Depuis le Concile, comme nous le savons, la pratique liturgique a en fait dépassé largement la fantaisie de ce faux article 116 que j'ai pris la liberté d'inventer. Le terrible désintérêt de la musique liturgique est surprenant si on tient compte de l'hypothétique déclaration conciliaire mentionnée ci-dessus. Mais elle devient scandaleuse (*scandaleuse au sens étymologique*) à la lumière du véritable article conciliaire: *"L'Église reconnaît dans le chant grégorien le chant propre de la liturgie romaine; c'est donc lui qui, dans les actions liturgiques, toutes choses égales par ailleurs, doit occuper la première place"*.

L'Église, dans la sagesse de sa Tradition, n'a jamais eu le moindre doute à propos du chant grégorien: le texte du *Sacrosanctum Concilium* pose simplement un sceau sur une réalité indiscutable, un commandement définitif, et donc sur une promesse de compréhension renouvelée qui ne peut jamais faillir. Une compréhension renouvelée qui, précisément parce que basée sur un commandement immuable, ne peut plus se permettre de poser les mauvaises questions. La question *"Le grégorien, oui ou non?"* est inopportune et ne mérite pas réponse, puisque l'Église y a déjà répondu de façon définitive. Dans l'article conciliaire précité, l'Église réaffirme essentiellement une évidence; il faut noter l'accent mis sur le fait que le chant grégorien *appartient* à la liturgie de l'Église, et est par conséquent apprécié sur un plan qui transcende les considérations purement artistiques. L'Église n'est jamais définie par une œuvre d'art, un style d'architecture ou un répertoire musical. Le chant grégorien ne fait pas exception (même s'il pourrait le sembler), considérant qu'il n'est jamais jugé du point de vue artistique, mais

**Fulvio Rampi**  
chef de chœur  
et professeur

associé intimement avec *le* vrai trésor de l'Église: la Parole de Dieu. Cela seul est sien, en ce sens qu'à l'Église incombe l'interprétation de la Parole. Donc, quand on parle de chant grégorien, ce n'est pas la musique qui est mise en cause, mais plutôt un élément ecclésial fondamental: la relation entre l'Église et la Parole. C'est sur ce concept, indispensable pour comprendre le phénomène complexe qu'on désigne sous le nom de chant grégorien, que nous baserons notre réflexion.

Du document conciliaire émane une invitation non pas à révolutionner, mais à *repenser* la musique liturgique, et par-dessus tout le chant grégorien. C'est-à-dire dire favoriser de nouvelles réflexions ecclésiales nourries non seulement par le trésor acquis de la Tradition, mais aussi par les découvertes nouvelles sans cesse tirées de divers champs d'étude et de recherche (paléographie et sémiologie grégoriennes, modalité, et même patristique, liturgie, théologie, histoire de l'art...) qui apportent des contributions sans précédent, sérieuses et non idéologiques au corps et à la substance du principe vital de *Nova et vetera* [*le nouveau et l'ancien*'], souffle vital de la Tradition de l'Église. *Continuité et rupture* ne devraient pas référer à un objet (ici le chant grégorien) mais plutôt à une compréhension renouvelée, elle-même résultant de nouvelles méthodes de juxtaposition qui sont arrivées à maturité surtout au cours du dernier siècle. À la lumière du dernier Concile, il est devenu nécessaire de repenser le chant grégorien (et la musique liturgique dans son ensemble) dans le contexte d'une relation complémentaire, et non antithétique entre la continuité et la rupture, où l'une (*la continuité*) garantit l'efficacité et la pureté d'intentions de l'autre (*la rupture*).

La vraie continuité, puisque le grégorien est, pour toujours, le chant propre de la liturgie, exige la rupture, le dépassement, l'*ablatio* de pratiques en vigueur et de tout ce qui, avec le temps, a fini par couvrir et obscurcir sa vraie nature et sa force expressive. Si par "*continuité*" on entend simplement la restauration de la pratique préconciliaire, ou la défense d'une compréhension et d'une conception maintenant cristallisées et fermées à toute "*provocation*" émanant des nombreux champs de la recherche musicale, alors la rupture suivra la même logique et se limitera à une opposition de force égale, visant à faire coïncider reconsidération et suppression. En fait, la discussion postconciliaire est substantiellement étouffée et appauvrie par l'opposition frontale (selon des contours fatalement idéologiques) d'un chant grégorien indiscutable ou à éliminer *tout-court*.

Cette question inopportune a produit divers désastres et en a suscité d'autres, également fausses et non moins dévastatrices, concernant des concepts élevés et des principes sacro-saints comme, par exemple, la *participatio actiosa* [*participation active\**], lamentablement réduite à une blague amère. Elle a graduellement produit et consolidé une situation paradoxale où même l'exécution d'une antienne grégorienne normale, toujours désirable et louable, devient soudain une menace pour la liturgie. Au lieu d'être un fait objectif de chant *propre* (*officiel*), la présence du grégorien dans la liturgie en est arrivée à être régulée par la subjectivité la plus aléatoire, ou plutôt par la bienveillance ou l'aversion du célébrant, du liturgiste, du curé ou de l'évêque. Ce qui étonne, c'est la désinvolture ecclésiale avec laquelle il devient normal d'accepter des malentendus aussi graves et d'y souscrire. Pour moi, au nom tant invoqué de l'*"esprit du Concile"*, la "*lettre*" a été simplement inversée. Tout cela provient d'un débat inapproprié. Pour revenir aux questions justes (et nécessaires) sur le chant grégorien et la musique liturgique dans son ensemble avec toutes ses nouvelles perspectives, il faut prendre du recul et réaffirmer d'abord et avant tout ce qui, en vérité, a toujours été acquis. Dans la situation actuelle, réaffirmer l'évidence est déjà une grande nouveauté, mais c'est le vrai premier pas (même s'il est triste et embarrassant) pour récupérer une infinité de terrain perdu.

Alors, demandons-nous à qui profite ce terrain perdu: où est, en substance, la motivation profonde qui fait du chant grégorien une vraie "*perle précieuse*". Par-delà les simplifications gênantes ou les idées préconçues de toutes sortes, retournons à l'essentiel et posons cette question à la fois très simple et très passionnante: le chant grégorien, c'est quoi? Il y a divers niveaux de réponse, et chacun contribue à tracer la voie vers la connaissance de sa véritable identité.

1. La réponse la plus simple se trouve dans ce que nous avons déjà dit: le chant grégorien est *le chant propre à la liturgie de l'Église catholique*. Il faut toujours garder à l'esprit ce point de départ: la première caractéristique du chant grégorien est de nature ecclésiale, ce qui place ce répertoire (appelons-le ainsi) dans une catégorie de jugement qui transcende la seule dimension artistique et renvoie directement au rapport particulier entre l'Église et la Parole de Dieu. L'Église a établi le chant grégorien et la Parole dans une relation unique, au point d'identifier, dans cette relation, sa propre pensée sur la Parole, sa propre réflexion, sa propre interprétation, sa propre exégèse. L'Église nous dit, en somme, que, quand nous chantons le grégorien, nous exprimons précisément sa pensée sur le texte. Elle nous dit cela avant tout. Pas uniquement cela, mais cela avant tout. Il y a bien plus, évidemment, mais pour le moment, nous avons la garantie de "*respirer*" avec l'Église et de faire émerger son interprétation de l'Écriture. Ceci suffirait à définir le chant grégorien comme un vrai symbole de l'Église catholique (universelle).
2. Voici un deuxième niveau de réponse: le chant grégorien est (ajoutons quelque chose) *la version sonore de l'interprétation de la Parole*. Notez le caractère *sonore* du grégorien: l'interprétation de la Parole se fait sonore, elle prend la forme d'un événement musical, elle devient *la Parole audible*. Nous comprenons bien la grande responsabilité qui est ainsi confiée au son qui est essentiellement un véhicule de sens, de signification. Et voici l'étape suivante: l'interprétation de la Parole devient sonore. Donc, l'Église accueille le son, le "*consacre*" comme partie intégrante de l'événement liturgique et en fait un "*véhicule de sens*", c'est-à-dire bien plus que le simple "*embellissement*" d'un texte. Ceci est un élément crucial. Le texte

*chanté* doit coïncider avec le texte *expliqué*, et l'explication du texte repose sur l'organisation précise des sons. Le chant grégorien devient ainsi l'explication de la Parole selon l'Église, à travers un projet sonore précis.

3. Une réponse encore plus complète à notre question initiale serait la suivante: le grégorien est *la contextualisation liturgique de l'interprétation sonore de la parole*. Ceci veut dire que la Parole n'est pas seulement interprétée et chantée, mais surtout mise en situation: la Parole devient un *événement liturgique*, se plaçant ainsi au cœur de l'expérience ecclésiale. Attention: la Parole n'est pas simplement placée à l'intérieur de la liturgie, elle devient elle-même liturgie. Le "*chant propre de la liturgie*" est en fait "la liturgie elle-même, chantée".

Arrêtons-nous un moment pour revenir sur le chemin que nous avons suivi. Nous sommes partis de la Parole, un don qui a été confié à l'Église; ou, si vous voulez, un talent, qui ne doit pas être enterré mais exploité, échangé pour porter du fruit, se développer et, finalement, être rendu. Cette restitution est un événement sonore qui communique le sens, et devient liturgie. Le donné musical (la composante artistique) est fonctionnel; il coïncide avec l'intention exégétique. Autrement dit, le chant grégorien transmet la pensée de l'Église sur le texte et, surtout, démontre non seulement comment ce texte a été compris, mais comment il convient de le célébrer. À la fin dudit texte, la déclaration solennelle par l'*amen* reconnaît essentiellement cette authenticité.

4. Ajoutons une autre observation sur notre chemin vers la compréhension et la réponse à la question initiale: la nature liturgique du chant grégorien tient à sa capacité d'être structuré dans *une forme et un style* précis. *Il n'y a pas de liturgie sans forme*; la liturgie est exactement le contraire de l'improvisation. La forme n'est pas une apparence mais, au contraire, elle révèle la substance, dont elle est le signe, la preuve, la garantie. On peut même affirmer qu'en vérité, il n'existe pas de chants grégoriens, mais plutôt des *formes grégoriennes* propres à chaque chant. Chaque forme se présente, au sein même de la variété des mouvements mélodiques et rythmiques, selon une nature structurelle précise: de plus, la forme elle-même (autre pas important sur notre chemin) est associée intimement au *moment de la liturgie*. Ainsi, par exemple, si je parle d'un *introït* (*chant d'entrée*), je définis automatiquement le moment, la forme et le style de ce morceau. Je définis, dans ce cas précis, le chant qui ouvre la célébration eucharistique, mais de plus, je sous-entends qu'il s'agit d'une antienne psalmodiée (forme) dans un style semi-orné (style d'écriture). Un *introït* est ceci, il est né comme tel, il a cette forme, ce style, ce modèle, ou alors ce ne serait pas un *introït*. Si je parle d'un graduel, d'un offertoire, d'un répons ou de toute autre forme grégorienne, j'identifie chaque fois des structures précises, et non pas des compositions ou chants du genre grégorien. Permettez-moi une petite digression sur la situation actuelle: je me demande s'il est légitime, et dans quelle intention, d'ignorer systématiquement ce préalable qui nous est donné par la tradition liturgique à travers l'ancienne monodie qui a réglé pendant des siècles le rapport entre forme musicale et moment liturgique. Je pense, par exemple, aux chants de l'ordinaire de la messe, et en particulier au *Gloria* et au *Credo* qui, à cause d'un souci diffus et irrésistible des fidèles, sont devenus ce qu'ils n'avaient jamais été, c'est-à-dire des formes responsoriales. Pour faire chanter l'assemblée, avec l'illusion et le grave malentendu de promouvoir une participation active, des refrains simples (et souvent banals) ont été placés sans discrimination dans toutes les parties de la célébration. Le maigre résultat est un aplatissement de formes responsoriales douteuses, entièrement étrangères à la nature de moments liturgiques qui ont toujours été envisagés différemment par l'Église.

Revenons à nos réflexions: nous avons pu jusqu'à maintenant observer comment le texte, pour se faire liturgique, doit respecter des passages obligés dans un ordre prescrit. C'est la racine du chant liturgique: avec le chant grégorien, l'Église fixe cette nécessité dans la pierre pour toujours; mais attention: l'Église ne dit pas qu'on ne doit chanter *que* du grégorien, mais que le chant grégorien nous indiquera *un chemin à suivre obligatoirement*, pour toujours. Nous devons être conscients qu'ignorer ou négliger en pratique un principe ordonnateur, c'est contredire *de fait* l'enseignement de l'Église sur la musique liturgique.

5. Comme si ce n'était pas assez, nous devons maintenant, pour ainsi dire, jouer notre carte maîtresse. En effet, je suis convaincu que la chose la plus importante de tout ce parcours n'a pas encore été écrite. La véritable force du chant grégorien, en fait, est ailleurs, c'est-à-dire (et c'est aussi vrai de la Sainte Écriture) dans la *vision d'ensemble*. Un morceau de grégorien, même s'il possède toutes les caractéristiques de style et de forme déjà mentionnées, même s'il a subi cette sorte de "*retravail*" complexe dont j'ai parlé, aura peu de sens s'il ne fait pas partie d'un projet global de grande dimension, qui embrasse toute l'année liturgique et se nourrit de relations, d'allusions et de références croisées: en un mot, de *formules*. Je ne peux chanter du grégorien sans savoir ceci ou, du moins, sans en tenir compte: chaque morceau est une parcelle vivante du répertoire entier, et sans la relation qui existe entre la parcelle et le tout, la signification intrinsèque du morceau serait réduite de beaucoup. C'est seulement dans ce jeu de relations, de références croisées et d'allusions plus ou moins voilées que je peux saisir, tant dans le *Grand Code des Écritures* que dans les anciens codes liturgico-musicaux, le sens d'un épisode, d'une affirmation, d'un fragment musical plus ou moins étendu. Le grégorien est vraiment le "*chant de la mémoire*", autre définition possible en réponse à notre question. Tout le répertoire, l'ensemble de l'énorme projet, si méticuleusement pensé et construit, est consacré à la mémoire. Il n'y a pas place ici pour une analyse de l'évolution historique du chant grégorien, mais il est bon de rappeler que les traces écrites les plus anciennes (remontant aux dixième et onzième siècles) suggèrent un répertoire immense dans lequel c'est la mémoire qui détermine les relations.



Chaque morceau grégorien est un fragment du tout, et ce fragment devient fonctionnel dans un projet exégétique global. Il me semble qu'on peut rapprocher le chant grégorien de l'image paulinienne bien connue du corps humain, où aucun ne vit pour soi, mais où tous constituent par leurs relations un tout vivant.

Nous avons pris un peu d'avance et entrevu des perspectives vertigineuses dans l'élaboration d'un texte sacré. Dans une vision d'ensemble, nous avons aperçu ce que j'aime comparer à une grande cathédrale. Que peut-on dire en face d'une cathédrale? Naturellement, il est fondamental de connaître les matériaux et les techniques qui ont servi à sa construction, comme il est fondamental de connaître les caractéristiques du texte, en chant grégorien, ses origines comme ses qualités phonétiques, la prononciation basée sur la valeur des syllabes, etc. Après tout, que serait une cathédrale privée de son projet global, de sa valeur symbolique et de la richesse des allusions qu'elle contient? Le matériau, d'abord brut puis raffiné, devient approprié pour une forme, elle-même créée de proportions parfaites et soutenue par le concept d'*ordre*, qui est aussi un fondement indispensable du chant grégorien. C'est l'ordre qui crée la forme et offre la clé permettant de lire une œuvre. Au fond, pourquoi ne pas penser à la Création même qui, selon le récit de la Genèse, nous apparaît comme le résultat d'une "*mise en ordre*" d'une infinie sagesse?

Le chant grégorien se présente donc à nous sous la forme d'une grande cathédrale au centre de notre cité, la musique liturgique. C'est ainsi, *objectivement*. La difficulté et la complexité d'un nouveau commencement en musique liturgique ne peut pas justifier des jugements sommaires, des projets aussi précipités que médiocres qui, à leur racine même, contredisent l'histoire de la culture ecclésiale, une culture qui a toujours été nourrie par les meilleurs produits de la pensée humaine. Le grégorien, dans son rôle fondamental de "*voix de l'Église*", n'a pas encore été étudié suffisamment. L'Église même, en le déclarant "*sien*", nous assure que ses possibilités n'ont pas encore été épuisées, et que de ce trésor, dont nous avons découvert qu'il est l'écho de la Parole de Dieu, nous sommes appelés à tirer "*du nouveau et de l'ancien*". Si nous avons la patience et le désir sincère d'aborder le chant grégorien, de l'entendre et le comprendre, il nous enseignera à quelle hauteur peut mener la *Lectio Divina* [littéralement: *lecture divine*\*] de la Parole. Car le grégorien est la *forme musicale de la Lectio Divina de l'Église*. En effet, comment définir le "*retravail*" du texte sacré, dont nous avons parlé jusqu'ici, si ce n'est en comparant ses phases aux différents niveaux de la *Lectio Divina*, à partir de la *ruminatio* pour accéder aux hauteurs vertigineuses de la contemplation? Je me demande en quoi changeraient nos réflexions contemporaines sur le chant liturgique si elles commençaient par une fréquentation sérieuse et libre du chant grégorien. Seule une personne naïve pourrait croire que le chant sacré est *exclusivement* le grégorien. Mais ne pas voir le chant grégorien, ou l'évacuer, équivaudrait à effacer une cathédrale de sa cité et de son diocèse. Plus encore, cela équivaudrait à effacer le *fondement* pour rendre féconde toute réflexion sur les nouvelles propositions en musique liturgique; cela, parce qu'avec le chant grégorien, l'Église nous a dit une fois pour toutes que la nature intime du chant sacré est de transformer la Parole de Dieu en un événement liturgique. Toute autre perspective, si légitime soit-elle, est secondaire. C'est un objectif atteint par le chant grégorien, et un témoignage devant nos yeux. Le chant grégorien est tout cela, et il a même été capable d'influencer des formes de chant populaire. L'immense patrimoine du soi-disant chant grégorien populaire est en fait le fruit mûr d'un long voyage séculaire enraciné dans la nature ecclésiale intime de l'antique monodie liturgique. Au fil des siècles, il est possible de remplacer le grégorien, mais on ne peut remplacer la pensée fondamentale qui l'a déterminé. Le chant grégorien est certainement le produit artistique de son époque et, comme tel, remplaçable, mais sans pour autant que soit supprimée l'empreinte indélébile donnée pour toujours par l'Église. Comme disait saint Augustin à propos du plan de Dieu, "*Modifie le dessin, mais non le projet*". Toute réflexion ecclésiale sur la musique liturgique qui omet d'aborder sérieusement la question du chant grégorien est comme une fausse monnaie pour acheter de faux biens.

## Conclusion

Mais concrètement, que peut-on faire? Que peut faire une paroisse, une cathédrale, une petite *schola cantorum* ou un grand chœur? Quelles sont nos possibilités, quelles sont nos ressources, quelles sont nos forces? Nous allons tous retourner dans nos communautés, où des milliers de problèmes concrets attendront d'être traités par nous et prendront tout l'espace dont nous pourrions disposer pour de nouvelles réflexions. Et puis, même si nous partagions ces observations, comment pouvons-nous les incarner dans un contexte ecclésial qui n'est pas disposé, sauf rares exceptions, à envisager de telles perspectives liturgico-musicales? On a souvent la nette impression que, là où ne domine pas l'idéologie, règne de toute façon l'indifférence, ce qui est un mal encore plus grand. Que faire devant un l'horizon est si navrant? Par où commencer? Quelle attitude adopter?

Eh bien, il y a une approche qui me paraît valide dans tout contexte, quelles que soient les possibilités offertes par les situations données: la *confiance à l'égard du chant grégorien*. Avoir confiance dans le grégorien signifie d'abord se fier avant tout au fait que l'Église a déclaré "*sienne*" une chose bonne. Une chose bonne qui, en tant que telle, est à notre avantage, est pour notre bien. Le premier pas est la volonté d'entrer avec confiance par une porte qui, objectivement, a été faite très étroite. Oui, le chant grégorien est difficile; il n'émeut pas facilement, il ne promet pas de résultats immédiats à un faible coût. Il ne se fait pas connaître de prime abord, il ne se fie pas à n'importe qui, et à ceux qui aimeraient le rencontrer, il suggère la patience d'une rencontre vraie et profonde: "*venez et vous verrez*", que nous pourrions paraphraser en "*étudiez, et vous comprendrez*". Nous ne pouvons pas le juger hors de la réalité d'aujourd'hui: nous sommes hors de la pensée de



l'Église. Mais ne le considérons pas inaccessible: pour qui veut le rencontrer, les moyens et les instruments sont là, il suffit de les chercher. Il se révèle peu à peu et donne des sentiments qui n'ont rien à voir avec le vague sens du spiritualisme, du mysticisme, ou d'une atmosphère raréfiée trop souvent associés (improprement) au chant grégorien. Cela demande du temps, les résultats sont lents à arriver, à cause d'un effort qui, dans la situation actuelle de "suspicion" répandue, pèse doublement. Ceci dit, pourquoi ne pas accepter, dans l'Église, ce défi impossible? Avoir confiance dans le chant grégorien signifie vouloir lui garder la première place, plus haut même que dans la liturgie, dans notre cœur. C'est le cœur de l'Église, qui doit le reconnaître comme un don, une grâce, comme *son trésor* et non comme un encombrement. C'est le regard qui doit changer, puisque bien plus est demandé de l'Église que du monde de la culture. Dans les Conservatoires et dans les milieux de la musique, je peux en témoigner, le grégorien est très apprécié: il est reconnu comme le langage musical qui a donné naissance à la culture musicale de l'Occident. Le chant grégorien n'a pas de difficulté à "*s'affirmer*" dans le monde musical, signe que même d'un point de vue purement artistique (que nous n'avons pas même abordé dans la présente réflexion) le chant propre de la liturgie romaine n'a jamais eu de complexes d'infériorité et sait se faire respecter. Mais, je le répète (et c'est précisément là le véritable problème) bien plus est demandé de l'Église aujourd'hui. L'Église ne peut pas cacher le chant grégorien, mais elle ne peut pas non plus l'apprécier seulement pour ce qu'il a représenté dans le passé: elle est appelée surtout à l'aimer. À l'aimer aujourd'hui, à retrouver aujourd'hui les véritables motivations pour le tenir de nouveau comme sien, à s'émerveiller et à rendre grâce avec joie pour tant de beauté authentique, à le reconnaître de nouveau comme la forme idéale de la foi et à le replacer, pour cette raison, au centre de la sainte liturgie, sommet et source de la vie dans le Christ.

J'ai commencé cette réflexion en citant un article (qui, heureusement, n'existe pas) de l'enseignement de l'Église. J'aimerais conclure de la même façon, mais avec une différence substantielle. Après un document imaginaire dont, même s'il exprime une situation réelle, nous ne voudrions pas dans la réalité, j'en suggère un autre qui, au contraire, ne traduit pas la situation actuelle, mais que nous aimerions lire. Le voici: "*Chaque église, cathédrale, basilique ou sanctuaire doit se doter d'une schola gregoriana stable, fût-elle peu nombreuse, de voix d'hommes et/ou de femmes, capable d'exécuter, en chant grégorien, les éléments du propre, au moins lors des principales solennités et fêtes de l'année liturgique. La direction de la schola gregoriana doit être confiée uniquement à une personne qui détient un titre spécifique au domaine du chant grégorien, que les plus récentes études ont rétabli dans son intégrité et sa pureté originelles.*"

Cette dernière phrase n'est pas de moi, mais copiée du *Motu proprio* de Pie X (1903). À plus d'un siècle de distance, nous pouvons parler d'une nouvelle *ablatio* qui, tout au long du vingtième siècle, a continué de rétablir le chant grégorien dans une nouvelle intégrité et une nouvelle pureté. Souhaitons que l'Église se rende compte, finalement, de ce qu'elle a fait. Avec le *Motu proprio* de Pie X ont été établis un nouveau chemin et une ère nouvelle. Maintenant, pour les plus hautes instances de l'Église comme pour nous tous, il est temps

Après des études en orgue et en composition pour orgue avec Luigi Molino, **Fulvio Rampi** a complété une maîtrise et un doctorat en chant grégorien à l'Institut pontifical de musique sacrée, à Milan, sous la supervision de Luigi Agustoni. Il a succédé à Agustoni comme directeur du chant grégorien au même Institut pontifical, et a publié plusieurs ouvrages. En 1985, il a fondé les *Cantori Gregoriani* (Chanteurs grégoriens), un ensemble professionnel de voix d'hommes, dont il est toujours directeur. Avec ce groupe, il a été extrêmement actif au plan des enregistrements (avec une discographie de plus de 20 CD), et de l'enseignement en plus de se produire en Italie et à l'étranger. De 1998 à 2010, il a été directeur de la *Cappella Musicale* de la cathédrale de Crémone. En 2010, il a fondé le *Coro Sicardo di Cremona*, un ensemble polyphonique qu'il dirige régulièrement dans le cadre de services liturgiques à l'église de Sant'Abbondio à Crémone, dont il est aussi organiste. Il est actuellement directeur de la "*pré-polyphonie*" au Conservatoire de musique *Giuseppe Verdi* à Turin. Courriel: [fulvio.rampi@fastwebnet.it](mailto:fulvio.rampi@fastwebnet.it)



d'agir.

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

Cela fait plus de vingt ans que nous nous interrogeons: pourquoi notre pratique de la musique chorale, bien que très vivante et faisant l'objet de multiples engagements, n'a-t-elle pas réussi à "ressusciter" la polyphonie ancienne? Il y a bien sûr de multiples raisons à cela. Nous nous limiterons ici à l'exploration d'un seul aspect: le rôle des transcriptions sur lesquelles nous sommes amenés à travailler quotidiennement.

*Pourquoi transcrit-on la musique ancienne?* Principalement pour une seule raison valable: avoir devant soi la composition complète. En effet la polyphonie de la Renaissance est toujours écrite et donnée directement en parties séparées, à partir soit des sources imprimées soit des manuscrits liturgiques. Grâce à la transcription, avant même de commencer un morceau nous pouvons savoir quels accords a utilisé le compositeur, comment il a agencé ses morceaux et comment il en a structuré les imitations. Mais attention: ces éléments ne concernent pas le choriste lambda; ils se rapportent entièrement au travail du chef. Ils peuvent intéresser toute personne désireuse de mieux comprendre la beauté de cette musique qui nous est si éloignée, mais ils ne sont pas d'une importance cruciale afin de simplement chanter en commun ou finir le morceau ensemble!

Les chanteurs, tout comme les musiciens qui se produisent en quatuor, n'ont pas besoin de voir la partition complète; il en est de même pour les violonistes d'orchestre, qui n'ont pas besoin d'avoir sous les yeux la partition complète de la symphonie. Bon nombre d'entre nous ont très certainement chanté sans aucune difficulté le chœur de Nabucco ou de La Traviata, en déchiffrant sur des parties séparées. La seule personne qui a vraiment besoin d'une transcription, c'est le chef; et pour être vraiment précis, il n'en a besoin que pour étudier le morceau. En effet il existe toute une série d'exemples d'erreurs dans l'interprétation moderne, en particulier pour ce qui concerne le rythme et les changements de tempo, qui ont été provoqués directement par des chefs ayant devant eux toutes les parties. Il est possible que la résurrection tant désirée de la pratique authentique de la Renaissance doive en effet être provoquée par des efforts courageux comme celui d'associer un madrigal ou un motet, qui en réalité ne sont que des pièces indépendantes.

Au-delà de cette première considération, toutes les autres raisons qui défendent la transcription des compositions de la Renaissance ne sont tout simplement pas valides.

On peut penser que la transcription est requise afin d'obtenir une représentation graphique claire et bien articulée de la partition: à certains égards, cette justification est plausible, quoique l'écriture du XVIème siècle soit parmi les plus précises et lisibles parmi toutes celles des siècles passés. Il était d'usage de transcrire afin d'effectuer une transposition, c'est-à-dire d'adapter la tessiture à l'étendue vocale féminine. Nous ne commenterons pas ici l'opération en tant que telle; ceci semble quelque peu raisonnable étant donné l'état actuel de la pratique chorale. Cependant, un besoin sain a mûri parmi les musiciens: celui d'avoir devant eux la disposition modale des morceaux, telle qu'écrite par le compositeur. Notre connaissance des techniques de composition et de l'organisation harmonique de la Renaissance est plutôt mince, sans devoir la confondre encore avec n'importe quelle transposition anachronique. Les éditeurs modernes de musique ne jugent plus nécessaire de travailler sur la partition dans le seul but d'ajuster le ton au moment de la représentation, tout comme aucun chef de chœur ne rêverait de leur demander de procéder ainsi.

On dit que la transcription sert à éliminer le problème de l'écriture dans des clefs obsolètes, et c'est très vrai. Mais il y a aussi ceux qui prétendent, au contraire, que seule la notation en clefs d'ut permet de lire correctement la polyphonie. Les deux positions ont leurs mérites, quoiqu'actuellement il semble que ce soient les idées les plus intransigeantes qui doivent faire les concessions plus grandes. En effet en ce qui concerne la lecture des notes, les clefs modernes de sol (et, pour les ténors, de sol à l'octave inférieure), à tout point de vue, transmettent correctement les anciennes clés (Ut 4ème ligne pour les ténors). De ce point de vue, les clefs d'Ut constituaient déjà une charge inutile, même au temps de Palestrina! Mais il est vrai aussi que les anciennes clefs sont indispensables à d'autres fins tout aussi fondamentales: en premier lieu pour l'analyse modale selon la méthode de H.S. Powers, une technique que les chefs et les étudiants devraient maîtriser à la perfection, et en second lieu pour ceux qui souhaitent lire les notes selon le système médiéval de solmisation. Pour le premier de ces buts, la brève mesure-témoin habituellement placée au début de la partition est plus que suffisante; pour le deuxième, au contraire, il n'y a aucune vraie alternative. Pour des raisons diverses, le mécanisme complexe de "mutation" de la Renaissance ne s'applique pas à la clef moderne de sol. Celui qui prétend le faire se trompe en vain: dans le meilleur des cas, il ne réussira même pas à saisir la complexité des problèmes auxquels il se confronte. Personnellement, je ne crois pas qu'une lecture hexacordale implique les conquêtes magiques qu'elle semblerait apporter; je suis toutefois également convaincu qu'il y a d'autres raisons plus cachées d'encourager sa pratique: il est toujours risqué d'élaborer des hypothèses au sujet de l'avenir, mais il est probable que quand nous réussirons, par d'autres moyens, à préciser les règles concrètes de composition de la Renaissance, nos petits-enfants pourront redécouvrir tous les avantages de nommer les sons à la manière des compositeurs polyphoniques.

Si le choix des clés n'influe effectivement pas sur la représentation, beaucoup d'autres détails graphiques le font très nettement. Plus d'un siècle de pratique chorale moderne appliquée au répertoire polyphonique nous a assurés d'un concept important: les indications ajoutées par le lecteur (*legato*, *staccato*, *accents*, *dynamique* et *changements de rythme*) n'aident absolument pas à rendre plus claire l'intention de l'auteur. Au contraire,

**Luigi Lera**  
chef de chœur  
et professeur

elles mènent inéluctablement à l'effet opposé, en ajoutant à la pratique originale d'interprétation, comme une couche de vernis transparent, toute une série de modes d'expression qui appartiennent à un contexte plus "moderne". Ces indications finissent par éloigner l'interprétation du morceau de son résultat d'origine. La notation d'un morceau polyphonique ne doit contenir que ce qui a été écrit, ou ce qui aurait pu avoir été écrit, par le compositeur; les temps ont bien évolué depuis les éditions de Malipiero. Les chanteurs modernes ont le droit de vouloir que leur chef, ou quiconque chargé d'exécuter le morceau, fasse l'effort de transcrire le morceau à partir de rien, plutôt que lui superposer une partition corrompue par des indications pseudo-interprétatives délibérées.

Les prérequis à une transcription correcte, néanmoins, vont bien au-delà de la simple recommandation de ne rien ajouter. Que demande-t-on, au fond, à celui qui met en partition une polyphonie? Surtout, que toutes les notes soient en place (mais même satisfaire ce besoin fondamental n'est pas aussi facile qu'il peut sembler). L'écriture de la Renaissance concède de grandes marges de discrétion, même à la lecture des sons. D'abord, il y a la question des accidents implicites, ceux qui devraient être placés au-dessus de la note dans une édition bien faite; nous savons que quelques mécanismes particuliers de la technique polyphonique, ceux liés au triton ou ceux typiques de la cadence, imposaient des accidents pour certains sons sans mettre sur les portées des indications explicites. Le réviseur est appelé, à partir de là, à connaître les sons de toutes les conventions harmoniques en usage du temps de l'auteur. On pourrait dire que dans ce domaine il n'y a pas de véritables certitudes, notamment quand on sait que même les sources de la Renaissance ne semblent pas être en accord total à cet égard; cependant la solidité de ces deux points de vue diamétralement opposés mérite d'être soulignée. Les critères généraux pour positionner correctement les accidents non seulement existent mais laissent même très peu de latitude à l'interprétation personnelle. Les temps sont également révolus où l'on croyait pouvoir donner un caractère modal à un morceau simplement en aplatisant ou en baissant la note qui précède un silence. Les règles de classement des accidents sous-entendus sont définies clairement, et ne sont pas difficiles à comprendre. Elles doivent seulement être enseignées correctement.

Autre aspect sur lequel le rédacteur moderne est invité à intervenir pour rendre réellement lisible l'écriture de la Renaissance: le positionnement du texte. Les techniques actuelles d'impression permettent d'obtenir un niveau de précision totalement absent des sources du XVI<sup>ème</sup> siècle, où le texte se plaçait simplement au début de l'expression musicale, sans aucune séparation ou espacement. Ainsi une grande partie de la musique sacrée, tant manuscrite qu'imprimée, n'a rien fait d'autre que desservir un titre en laissant vierges les portées renseignées. Le choriste moderne, par contre, a besoin d'être guidé syllabe après syllabe dans la tâche sensible d'assortir le texte avec les notes: La polyphonie du XVI<sup>ème</sup> siècle est trop éloignée de notre culture musicale pour pouvoir, comme à l'époque, jouir d'une série de conventions tacites. Dans ce domaine, nous sommes encore très loin d'avoir mûri une approche instruite: le chef remet très rarement en cause le positionnement du texte tel qu'il le trouve dans la partition, tout comme il est vrai d'indiquer par ailleurs que ses enseignements font rarement une place à une séance de formation spécifique dédiée à ce sujet.

Chacun d'entre nous peut facilement vérifier combien les conséquences de cet état de fait sont importantes. Si, par exemple, il est vrai que le *Kyrie eleison* peut durer de quatre à sept syllabes, ou que le *In Gloria Dei Patris* peut en compter de six à huit, pensez juste à combien de fois le mélisme de l'avant-dernière syllabe a été chanté au mauvais endroit, en compromettant peut-être la clarté et le compréhensibilité d'une partie toute entière. Le critère fondamental pour placer le texte dans la musique de la Renaissance, c'est que la syllabation s'adapte naturellement au phrasé polyphonique: des syllabes longues sur des notes longues, des syllabes courtes sur des courtes notes, des mélismes sur les syllabes accentuées, une prononciation correcte des diphtongues, etc... Malheureusement, aujourd'hui, la seule garantie d'avoir une bonne partition est encore les compétences personnelles, ou plutôt l'expertise de celui qui transcrit.

Aucun de ces premiers arguments n'a suffisamment de poids pour pouvoir être accusé d'avoir étouffé à lui seul l'essor de la tradition polyphonique de la Renaissance. Les partitions, les clés, les accidents et le placement du texte sont certes des questions importantes, mais pas assez pour constituer une sorte de longue introduction à notre discours. Dans les prochains paragraphes, nous explorerons des sujets décisifs tels que le rythme, la mesure et les valeurs de notes (nous ne soulignerons jamais assez combien ces aspects sont d'une importance cruciale). C'est une chose de placer une syllabe de façon inappropriée ou d'ajouter un dièse ou un bémol sans raison valable, mais c'est autre chose de comprendre complètement de travers le tempo ou la dynamique d'un morceau tout entier. On dit que la transcription de la polyphonie sert à "*faire comprendre au lecteur moderne ces aspects de la notation du passé qui aujourd'hui s'avèreraient trop obscurs pour ceux qui n'ont pas bénéficié d'une formation spécifique en paléographie.*" Mais jusqu'à quel niveau cette réflexion est-elle valable?

Nos choristes amateurs ne reculent souvent pas même devant les neumes de St Gall des chants grégoriens, ou certaines écritures obscures du XX<sup>ème</sup> siècle. La notation de la Renaissance est-elle vraiment si différente de la nôtre, pour justifier la transposition vers un autre système? Eh bien non, ou tout au moins pas dans ses mécanismes les plus fondamentaux: probablement plus de 90% des chefs-d'œuvre musicaux du XVI<sup>ème</sup> siècle sont parfaitement accessibles à ceux qui savent lire l'écriture moderne. Il y a naturellement des différences, mais il n'est d'aucune difficulté à rentrer dans la plus substantielle d'entre elles, parce qu'elles dérivent toutes d'un seul principe générateur. Voyons de quoi il s'agit!

L'histoire de la musique occidentale enregistre quasiment sans ambiguïté un phénomène particulier qui concerne exclusivement la notation: il s'agit du glissement constant des valeurs avec le temps. On peut dire qu'il s'agit d'un phénomène, c'est à dire de quelque chose qui se passe ponctuellement; il n'y a pas de véritable

raison d'être, même s'il y a beaucoup d'arguments différents qui peuvent réussir à le justifier dans divers contextes historiques. Il s'agit d'une question fondamentale, dans le sens où tout discours relatif à ce sujet des transcriptions devrait commencer précisément par là.

Simplement, voilà de quoi il s'agit: au fil du temps, les valeurs de référence utilisées dans la notation se réduisent progressivement. Si un siècle pense en terme de carrées et de doubles rondes, le suivant pense en termes de rondes et de blanches; le suivant en blanches et en noires. Mais attention: tous ces changements concernent seulement l'écriture musicale, ils n'exercent absolument aucun effet sur le rythme. Nous pourrions dire que les plus jeunes musiciens de chaque génération adorent ajouter à la musique de leurs parents des notes de plus en plus rapides. Au fil des décennies, ces mêmes compositeurs commencent à vieillir, et leur façon de penser la musique devient plus austère. En prenant des années, eux même se transforment à leur tour en défenseurs du système face aux excès de leurs petits-enfants. Les résultats de ces deux tendances contradictoires est précisément avec lent décalage vers des notes plus rapides.

On pourrait comparer ce phénomène de glissement des valeurs de notes à l'augmentation plus ou moins constante de l'inflation, un mécanisme opposé mais identique qui se produit régulièrement dans le domaine de l'économie: cela n'aurait pas de sens de parler d'une voiture de luxe qui coûte 500 dollars, sans spécifier que l'on fait référence à 1925!, Le cas de la musique est encore plus limpide: aucun compositeur n'emploierait normalement plus de quatre ou cinq valeurs différentes dans le même morceau: le fait que Machaut emploie des brèves de la même manière que Palestrina emploie des rondes, les blanches de Monteverdi et les noires de Schumann ne devraient pas demander d'effort à ceux qui savent déchiffrer les partitions!

L'enseignement de XIX<sup>ème</sup> siècle ne connaissait vraisemblablement rien à ce phénomène; on ne peut même pas incriminer pour cela le programme, puisqu'il n'incluait qu'une notion rudimentaire de toute la musique antérieure au classicisme. Notre système éducatif a fini par tourner autour de 3 seules valeurs de référence binaires: 2, 4 et 8 temps. C'est pourquoi il s'agit des seules mesures binaires qu'un musicien de la fin du XIX<sup>ème</sup> pouvait raisonnablement rencontrer dans le répertoire classique et romantique. Tout le reste, pensait-on, ne sert en réalité pas le musicien; et au cas où il servirait, il peut très bien être retranscrit. Cette solution naïve et simpliste, utilisée pendant plus qu'un siècle, a fini par rendre notre génération stupide et paresseuse: en réalité, raisonner sur n'importe quelle autre base alternative au système qu'on nous a enseigné à l'école ne devrait poser aucun problème. Trouver trois noires, trois blanches ou trois croches dans une mesure ne change rien à trouver trois maximes, trois rondes ou trois blanches: je pense pouvoir dire cela sur la base d'une très longue expérience, mais tout un chacun peut l'examiner pour soi-même en transcrivant n'importe quel exercice de solfège. Je ne change jamais la mesure quand je mets la polyphonie dans une illustration musicale, même si je traite un motet du XIII<sup>ème</sup> siècle. Je crois qu'un vrai essor de la musique de la Renaissance ne peut pas se produire tant que nous n'aurons pas modifié nos états d'esprit étriés. Nous devons nous convaincre que le changement des mesures d'une composition polyphonique nous éloigne de la performance originale exactement de la même manière que le font l'ajout de dynamiques expressives supplémentaires: ce sont des "traficages" qui cachent l'idée du compositeur, comme sous une couche de vernis transparent, sous une conception rythmique inévitablement différente.

Il nous faut maintenant aborder une objection de taille: si vraiment le tempo du morceau ne dépend pas des valeurs utilisées, il serait alors plus évident que changer les notes est aussi incongru que changer les clés ou même l'octave. Cet argument est apparemment valable, mais ce n'est qu'une apparence: pour ceux qui lisent vraiment les notes, (et chacun de nous possède une période, un genre ou un style dans lesquels il se sent plus particulièrement à l'aise), chaque système a une connotation très précise et ne retient pas du tout de la même façon si des valeurs différentes lui sont appliquées. Le fait est, cependant, que réduire les chiffres n'est non seulement pas une solution innocente, mais surtout fondamentalement fautive. Nous réduisons les notes pour permettre une interprétation plus rapide: la vérité est que cette solution de division par deux fonctionne dans une direction diamétralement opposée par rapport à la logique de la notation elle-même. Chaque compositeur a normalement, dans ses ressources rythmiques et expressives, le choix entre plusieurs tempos: ceci se produit précisément en raison de la lenteur avec laquelle les chiffres changent. Pour tous les musiciens il y a des indications métriques qui appartiennent aux sphères classiques et traditionnelles, des rythmes et des mesures plus normaux qui laissent libre cours à l'imagination. L'histoire prouve que, en gardant le même arrangement du rythme, les compositeurs choisissent des valeurs les plus grandes quand ils veulent inciter les joueurs à jouer plus vite, et plus petites quand ils veulent qu'ils aillent plus lentement. En d'autres termes, ils se comportent selon une logique exactement opposée à celle qui mène à la réduction de moitié.

L'enseignement du XIX<sup>ème</sup> siècle nous a rendus aveugles en ce qui concerne cette vérité fondamentale: les valeurs réduites mènent inévitablement à effectuer des choix de rythmes moins fluides. Que devraient dire les automobilistes si quelqu'un leur conseillait de passer une vitesse plus basse sur l'autoroute afin d'aller plus vite? C'est ce qui se passe lorsqu'on roule en seconde, et que le moteur rugit comme celui d'une Ferrari!

Pourquoi Beethoven aurait-il écrit en  $\frac{3}{4}$  le Scherzo de la neuvième symphonie, si cela équivalait à  $\frac{9}{8}$ ? Pourquoi Schumann aurait-il employé la même solution dans le Final de son Concerto pour piano, un morceau avec lequel beaucoup de chefs d'aujourd'hui se couvrent encore de ridicule?

Pourquoi la valse viennoise s'obstine-t-elle à être en  $\frac{3}{4}$ , plutôt que dans un plus confortable  $\frac{6}{8}$ ? Justement parce que de plus petites valeurs, même lorsqu'elles réduisent considérablement le nombre de mesures, impliquent pour les interprètes de jouer trop lentement. La seule manière de les encourager à aller plus vite était justement d'écrire plus grand. (cf. fig. 1)



**Fig.1 – Beethoven en difficulté: peu orthodoxe, mais il se fait comprendre**

Comme si cette pratique de réduire l'indication de mesure ne suffisait pas, la définition du rythme est affectée par une seconde question épineuse, qui concerne la disposition des mesures. Nous continuons à répéter que n'importe quel signe supplémentaire éloigne le morceau de la façon dont il a été exécuté à l'origine: comment est-il possible ensuite que nous confinions la fluidité de la rédaction polyphonique de la Renaissance dans un véritable carcan de mesures récurrentes? La mesure remonte au XVII<sup>ème</sup> siècle. Elle est devenue nécessaire au cours de la période baroque, car elle véhicule des significations propres à ce style. Elle sert à faire la différence entre les accents qui marquent le tempo, les distinguant en "*forts*" et "*faibles*" et donc en répartissant les fonctions dans la période musicale: rien de ceci n'est faisable pour la musique de la Renaissance, où le comptage des temps procède dans des unités absolument indifférenciées. A ce propos, je tiens à écrire que ceux qui traitent avec la musique ancienne ont à ce jour une certaine conscience de cette question; cependant, la manière dont les transpositeurs cherchent à répondre à ces nouvelles exigences est encore totalement insatisfaisante. Dans des éditions de polyphonie, il est facile de trouver souvent une sorte de lieux subtils où le rédacteur prend de la distance avec les mesures qu'il a employées lui-même, en essayant de pousser sur les chanteurs toute la responsabilité d'un éventuel échec; il déclare clairement que les mesures ont été ajoutées seulement pour aider les chanteurs, et qu'en réalité elle ne doivent pas influencer le rythme du morceau. Aider les chanteurs, cela peut-il être une bonne justification à l'appui de toutes les transcriptions dans les mesures? Il est également vrai que, en lisant entre les lignes, nous avons été forcés d'ouvrir la porte à beaucoup d'autres compromis: essayons de regarder de plus près le problème.

L'ajout de mesures aide peut-être trop les chanteurs: les partitions polyphoniques normales ne contiennent jamais plus qu'une moyenne de quatre notes entre deux mesures. Une moyenne vraiment très basse, par rapport à tous les autres répertoires de la musique *vivante*, qu'elle soit baroque, classique, ou romantique. On dit que c'est inévitable parce que, tandis qu'un professionnel (n'importe quel étudiant de troisième année) peut lire les *Inventions* de Bach avec douze notes par mesure, un choriste amateur aurait certaines difficultés avec des mesures aussi longues. Mais est-il vraiment vrai que les membres de nos chœurs d'amateurs ont un niveau de compétence aussi bas? Leur répertoire peut facilement inclure des *messes* de Bach, le *Gloria* de Vivaldi, les *Vêpres* de Mozart et un bon nombre d'autre musique où l'écriture est divisée en mesures très complexes? Bien sûr que non: c'est seulement avec la polyphonie ancienne (connue comme musique morte) que les chœurs amateurs et leurs chefs sont littéralement insultés en ayant quatre notes par mesure.

Le choix d'emprisonner tout le répertoire polyphonique dans des mesures à deux temps est en fait le fruit d'une motivation beaucoup plus profonde. Tellement profonde que le philologue lui-même, s'il se rend vraiment compte de cela, refuse de la reconnaître; et c'est une raison qui peut ne jamais retomber sur les interprètes,



29

Ceci signifie qu'au temps où Verdelot et Janequin écrivaient la musique en utilisant des rondes, des théoriciens parlaient toujours des blanches, et au temps où Marenzio et de Wert employaient des blanches, les théoriciens parlaient encore des rondes! La théorie musicale de la Renaissance, en d'autres termes, n'était jamais vraiment contemporaine des compositions qu'elle traitait. Sur ce point décisif, le philologue moderne a absolument besoin de savoir quoi faire: seule sa capacité à lire les éléments harmoniques et le contrepoint peut l'aider à prendre de la distance avec les postulats théoriques. S'il n'a pas le courage de le faire, il finira par donner à la transcription le double de la valeur initialement prévue par le compositeur. Si le morceau est écrit en rondes, il placera une mesure après chaque blanche; si le morceau est écrit en blanches, il mettra une mesure après chaque ronde. Au mieux, sa disposition fera croire à l'interprète que la musique de la Renaissance se sert d'un certain genre de mouvement binaire: c'est un concept qui n'est nullement approprié au style de l'époque. La musique de la Renaissance fonctionne sur un seul temps, tout au plus susceptible d'une division binaire: une division binaire mal appliquée se référant à la valeur supérieure ne peut que gravement brider la vitalité souple du phrasé, au point de le rendre méconnaissable.

On peut le constater en observant le dernier battement des transcriptions, dans lesquels la note finale déborde parfois sur le temps frappé et semble parfois empiéter sur le levé; dans ces morceaux, que les éditeurs modernes classent systématiquement en *alla breve*, le seul point de référence légitime ne peut n'être rien d'autre que la ronde. De plus, notez bien que dans plusieurs de ces cas le rédacteur peut chercher à masquer les preuves, en plaçant dans un certain emplacement bien-caché une mesure simple contenant trois rondes, pour s'assurer que tout correspond quand nous atteignons la cadence finale.

Le sens de ces observations devrait être clair: même dans ces cas, les mesures *alla breve* regroupent sans raison valable deux rondes qui exercent en réalité le même effet sur le plan du rythme. Il en résulte une transcription absurde, qui se contredit inévitablement quand on cherche à s'éclairer sur le contrepoint; une section qui semblera d'autant plus illogique que le chef voudra adopter une gestuelle fidèlement basée sur le rythme (cf. fig. 2).

**Fig. 2 – ambiguïté dans Arcadelt: qu'est-ce qui est correct?**

Qu'en est-il des *madrigaux de Marenzio*? Ils ont été écrits beaucoup plus tard, dans les années 1590, avec ce symbole du temps, et ils utilisent donc des blanches; pourtant, dans les éditions modernes, ils sont fréquemment transcrits dans des mesures de ronde tout en laissant inchangée l'indication de mesure de sorte que leur mesure finit abruptement, se transformant en très moderne 4/4. Éviter de créer même l'illusion d'une double mesure? Et comment! De cette façon, le chef mal préparé risque de tomber dans le piège d'une quadruple mesure factice. Chacun de nous, dans notre bibliothèque personnelle des horreurs discographiques, possède certainement beaucoup d'exemples qui illustrent les conséquences de cette malheureuse coïncidence (voir les figures 3 et 4).

Solo e pensoso

The musical score is for a piece titled "Solo e pensoso". It features five vocal parts: Canto (Soprano), Alto (Alto), Tenore (Tenor), Quinto (Bass), and Basso (Bass). The music is written in 3/4 time. The lyrics are in Italian. The Canto part has the lyrics "So - - lo e pen - - so -". The Alto part has the lyrics "So - lo e pen - so - so l' più de - ser - - ti". The Tenore part has the lyrics "So - lo e pen - so - so l' più de - ser - ti". The Quinto part has the lyrics "So - lo e pen - so - so l' più de - ser - ti". The Basso part has the lyrics "So - lo e pen - so - so l' più de - ser - ti".

Canto

So - - lo e pen - - so -

Alto

So - lo e pen - so - so l' più de - ser - - ti

Tenore

So - lo e pen - so - so l' più de - ser - ti

Quinto

So - lo e pen - so - so l' più de - ser - ti

Basso

So - lo e pen - so - so l' più de - ser - ti

**Fig. 3 – Le piège de Marenzio**

22. La déploration de Johan. Okeghem.

A cinq.

Josquin des Prés.

Superius. Nym-phen des bois, de-es-ses des fon-tai-nes,

Contratenor. Nym-phen des bois, de-es-ses des fon-

Quinta Pars. Nym-phen des bois, de-es-ses des fon-

Tenor. Re-qui-em ae-ter-nam

Bassus. Nym-phen des bois, de-es-ses des fon-

**Fig. 4 – Enregistrement de Josquin: une note par battement (transcrit par Smijers)**

Il y a un dernier aspect, sur lequel l'on évite de s'arrêter en général, que je considère comme décisif pour la réussite d'une bonne transcription. C'est sa disposition graphique globale: combien de notes faire tenir sur une seule ligne, où aller à la ligne, comment organiser la mise en page? J'ai vu trop d'éditions où des solutions intéressantes ont été rendues inutilisables en raison de leur format inapproprié, de l'espacement kilométriques entre les notes, ou de dispositions asymétriques des expressions parallèles. Même dans ce cas il n'y a pas de garantie: la qualité la réalisation finie dépend entièrement de l'intelligence du rédacteur; mais ceux qui travaillent à la formation d'un chef devraient chercher à lui inculquer également au moins un minimum de sensibilité à ces problématiques tellement délicates. C'est souvent de détails erronés de ce type que dépend le succès ou l'échec final d'une transcription!

Il est déjà temps de tirer nos conclusions, et nous n'avons pas encore parlé des aspects positifs. Jusqu'ici nous nous sommes limités dans ce travail à la *pars destruens* concernant les mauvaises habitudes héritées du passé: nous avons consommé tout notre espace à nous distancer de presque toutes les solutions proposées venant des deux siècles où la réhabilitation de la polyphonie ancienne a été essayée sans succès. Il n'y a pas eu assez de temps pour souligner que, vraiment, *la transcription est belle*: peut-être parce que, même aujourd'hui, l'art de la transcription n'a pas encore commencé à montrer tout son potentiel le plus étonnant. Nous devrions arriver à voir la transcription avec intelligence, comme une occasion merveilleuse d'être exploitée pleinement: une bonne édition peut jeter la lumière sur la structure formelle d'un morceau entier, elle peut donner une nouvelle vie à un phrasé ou apporter une plus grande compréhension à diverses facettes de composition; elle peut même communiquer à l'interprète des suggestions originale et excitantes.

Sans aucun doute, les décennies à venir nous fourniront suffisamment de temps pour revenir à ces discussions et suffisamment de matière pour en débattre. Pour ce qui est du temps présent, nous devons faire notre job; et notre job, c'est de comprendre ce concept fondamental: à quoi bon chercher un raccourci, s'il s'avère plus difficile et infranchissable que la route principale? Expliquer aux chanteurs et aux chefs la signification de ces symboles utilisés dans la notation métrique dans son contexte original est un processus tellement plus simple qu'essayer de reconstruire une théorie de la performance guidée seulement par une improbable translittération littérale. Et c'est par-dessus tout le seul processus au moyen duquel on peut légitimement espérer des résultats artistiques valables.

et pérennes. L'état actuel de nos transcriptions apportent trop souvent des représentations polyphoniques qui sont mornes et asphyxiantes. Cela ne surprendra personne d'apprendre que pour les chanteurs (et pour leur public) une vilanelle de Bancheri ou un ballet de Gastoldi sont encore aujourd'hui plus gratifiants qu'un chef-d'oeuvre absolu tel qu'un motet de Palestrina ou un madrigal de De Rore. Nous devons commencer à attendre de nos enseignants qu'ils nous montrent comment lire la musique écrite des siècles passés, non seulement en milieu éducatif, mais aussi lors d'un concert.

N'oubliez pas que cette question élargie s'applique non seulement à la musique polyphonique ancienne: la nécessité de révéler le sens caché dans la notation s'applique à toutes les périodes de l'histoire de la musique!

Lorsque Haendel ou Corelli écrivent *Largo* ou *Grave* et ensuite en développent la valeur des notes, ce n'est pas la même chose que lorsqu'ils les conservent ou lorsqu'ils les réduisent. En présentant les choses de cette manière, notre raisonnement part déjà dans le mauvais sens: depuis que l'écriture musicale existe ce sont les notes qui devraient parler d'abord, alors que les indications du rythme peuvent au mieux clarifier ce que les notes ont déjà indiqué. Dans ma bibliothèque personnelle des horreurs discographiques, les exemples ne sont pas tous de la Renaissance mais contiennent des représentations signées par la fine fleur de la scène internationale: même dans les meilleures familles, on peut étudier toute une vie les techniques ou la digitalisation, en les extrayant avec attention à partir des sources originales, puis dérapier lamentablement quand il s'agit de déchiffrer le mouvement *Andante*. La résurrection de toute les musiques du passé restera une chimère tant que les questions évoquées ici ne seront pas insérées jusqu'à la fin et avec davantage d'importance par rapport à ce que nous venons de faire dans les matières à l'étude de futures générations d'interprètes.

Luigi Lerahas est diplômé en sciences humaines ainsi qu'en piano et musique chorale. Il assure la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire de musique d'Udine. Il a publié des travaux sur des méthodes d'enseignement au Moyen Age, sur la polyphonie depuis ses origines et sur la technique du contrepoint. Il a édité la musique de Jacques Arcadelt, Giovanni Maria Asola et Andrea Gabrieli, et est l'auteur d'un manuel de chant grégorien, d'un volume traitant de l'acoustique musicale (en collaboration avec le physicien Vincenzo Schettini) et d'une méthode d'enseignement pour l'harmonie et le contrepoint. Il a enregistré de la musique liturgique médiévale, la polyphonie italienne du XIV<sup>e</sup> siècle, et des madrigaux de la Renaissance. Depuis 2012 il gère le site web [www.tmpol.it](http://www.tmpol.it) dédié au répertoire polyphonique. Vous pouvez y trouver les transcriptions et les pistes audio de plus de deux cents compositions de diverses périodes et dans divers styles, réalisées avec l'utilisation des critères spécifiques selon les caractéristiques différentes de différentes périodes dans l'histoire. Courriel: [luigilera@libero.it](mailto:luigilera@libero.it)



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

## Après Eric: les nouveaux compositeurs américains après 1980 (Deuxième partie) (p 59)

**V**oici le second article d'une série en deux parties sur les compositeurs américains nés après 1980. Pendant de nombreuses années, Eric Whitacre et Morten Lauridsen dominèrent le paysage de la composition chorale aux États Unis. Ces dernières années ont vu émerger d'autres compositeurs, dont les pensées et idées ont trouvé un point d'ancrage. Trois d'entre eux figuraient dans le premier article: Ted Hearne (né en 1982), Jake Runestad (né en 1986), et Nico Muhly (né en 1981).

Pour cet article, j'ai fait des recherches sur les Chefs de chœur sur *ChoralNet*, sur *Facebook*, auprès des éditeurs de musique et autres créateurs de musique. Mon objectif était de repérer de jeunes et excellents compositeurs; ce ne fut pas chose facile. Plusieurs amis ont contesté mon choix arbitraire de 1980 comme date de naissance; d'autres ont estimé que mon premier groupe de compositeurs n'était pas représentatif des femmes, et ne reconnaissait pas les compositeurs d'origines ethniques différentes. Beaucoup de compositeurs correspondaient à mon critère - né en 1980 ou après - mais je ne pouvais pas les inclure tous!

Finalement, j'en ai identifié quatre pour figurer dans cet article: Zachary Wadsworth (né en 1983), Michael Gilbertson (né en 1987), Dominick DiOrio (né en 1984), et Sydney Guillaume (né en 1982). Ils sont présentés ici sans aucune préséance particulière.

### Zachary Wadsworth (né en 1983)

[www.zacharywadsworth.com](http://www.zacharywadsworth.com)

**Philip Copeland**  
chef de chœur  
et professeur

Zachary Wadsworth est un compositeur original pour chœur et un nouveau membre du corps professoral du Williams College, un collège privé d'arts libéraux à Williamstown, au Massachusetts. Le compositeur James MacMillan fut le premier à attirer l'attention sur la musique chorale de Wadsworth grâce à son rôle d'Arbitre Final lors de la remise des Prix de Composition de la Bible du Roi Jacques (*the King James Bible Composition Awards*), concours qui a été créé à l'occasion du 400<sup>ème</sup> anniversaire de la Bible du Roi Jacques. Cet événement attira une attention importante sur la musique de Wadsworth, qui a finalement eu pour résultat une commande de la part du magazine "*Choir & Organ*" et une relation suivie avec l'éditeur Novello. La composition gagnante de Wadsworth, *Out of the south cometh the whirlwind*, a été décrite comme "*un apport hautement imaginatif et nécessaire au répertoire pour chœur et orgue, qui constituerait un hymne particulièrement dramatique et saisissant lors des Vêpres*".

Wadsworth mentionne Arvo Pärt et Luciano Berio comme ayant eu une importante influence sur son style choral mais nomme son professeur Steven Stucky comme étant celui dont l'influence sur sa musique chorale est la plus grande. En particulier, il admire la capacité de Stucky à apporter la même élégance et le même génie technique à sa musique chorale qu'à ses œuvres de chambre et orchestrales.

Pour Wadsworth, "*les meilleures œuvres chorales ressemblent à de petits univers ordonnés, dans lesquels texte et musique soutiennent un message central, aux résonances émouvantes*". Dans la création de ces mondes sonores, il utilise souvent des modes de composition et des formes des siècles passés.

Son dialecte compositionnel et son langage harmonique, toutefois, sont totalement modernes.

Deux de ses œuvres, *Beati Quorum Remissae* (Alliance Music Publishing AMP0729) et *Spring is Here*, (disponible sur le site web du compositeur) témoignent des prouesses de composition de Wadsworth et de cette alliance entre l'ancien et le moderne.

Dans *Beati*, Wadsworth se sert à la fois du texte et de la musique comme support émotionnel central du message de pénitence et de pardon. Le compositeur y retravaille l'ordre des vers du Psaume 32. Plutôt que de commencer avec des vers de prière, comme l'a écrit le psalmiste, Wadsworth débute avec une plainte et va graduellement vers une délivrance. Pour y parvenir, le compositeur utilise un second petit chœur offrant l'espoir et l'encouragement au chœur plus important qui chante le désespoir.

Cette œuvre pour double chœur ressemble à *l'Hymn to the Virgin* de Benjamin Britten, où le second petit chœur chante seulement en latin. Cependant, l'utilisation par Britten du chœur double ne devait servir qu'à fournir le commentaire au texte anglais. Wadsworth utilise le texte latin du second chœur pour influencer sur la voix parlante du premier chœur: il fonctionne un peu comme une aide dramatique pour stimuler l'espoir.

Par des quarts justes et des dissonances occasionnelles Wadsworth saisit le sentiment plaintif du psaume. Les deux techniques sont efficaces, à la fois en matière de sentiment général et de figuralisme spécifique; elles suggèrent clairement aussi l'influence d'Arvo Pärt: voir m. 1-5 (exemple 1).

### Exemple 1: *Beati Quorum Remissae*, m. 1-5

Tempo:  $\text{♩} = \text{ca. } 96$

**Soprano**

**Alto**

**CHOIR I**

**Tenor**

**Bass**

*pp sotto voce*

While I held my tongue, my bones with-ered a - way.

Le compositeur illustre à la perfection le point culminant de l'œuvre, en utilisant toute la gamme du potentiel sonore du chœur pour illustrer le texte "*cris de délivrance*", que voici en exemple 2.

### Exemple 2: *Beati Quorum Remissae*, m. 47-49

12

47

**S.**

**A.**

**CHOIR I**

**T.**

**B.**

*mf* *rit.* *poco*

shouts of de-liv-er-ance. Cir-cum-dan-ti-bus

Dans son "*Spring is Here*" (*Le printemps est là*), Wadsworth fait de nouveau se rejoindre l'ancien et le moderne. Dans sa composition, il emploie la forme du madrigal de la Renaissance pour introduire un texte de Duncan Campbell Scott (1864-1957), d'ailleurs intitulé "*Madrigal*". Dans cette œuvre, le compositeur fait appel à de nombreuses caractéristiques traditionnelles du madrigal dans cette réincarnation du XXI<sup>ème</sup> siècle, telles que la forme strophique, le figuralisme, les syllabes saugrenues, un texte joyeux, la mise en place d'un texte syllabique et une tonalité essentiellement majeure.

Le compositeur amène facilement au XXI<sup>ème</sup> siècle la forme compositionnelle de la Renaissance. Les quatre premières mesures représentent la diversité des procédés de compositions utilisés pour introduire le poème de Scott: une mélodie en mouvement discontinu, un mélange de mesures avec aussi des changements de pulsation. Bien que complexe, l'écriture est très claire; les harmonies verticales se déploient logiquement de la mélodie qui s'élève au texte qui tombe naturellement sur le rythme proposé (Exemple 3)

### Exemple 3, "*Spring is Here*", m. 1-4.

Brightly  $\text{♩} = \text{ca. } 100 / \text{♩} = \text{ca. } 66$

**SOPRANO**

**ALTO**

**TENOR**

**BASS**

*mf* *p* *mp*

Snow-Drops now be-gin in snows, O Cro-cus-es to



Dans cette composition, la technique longtemps chérie du figuralisme fait de fréquentes apparitions, en particulier par l'utilisation du *portamento* sur les mots "drowsy town" (ville endormie), suivis par ce qui semble être un carillon sonnante l'heure; le voici en exemple 4:

Exemple 4, "Spring is Here", m. 38-40.

L'œuvre est régulièrement ponctuée par des versions modernes de syllabes saugrenues fournies par le poète, technique récurrente qui renforce le lien à la forme madrigal de la Renaissance tout en procurant à l'œuvre son unité (Exemple 5).

Exemple 5, "Spring is Here", m. 49-52.

Ces syllabes saugrenues permettent au madrigal d'atteindre son apogée avec conviction et intensité (Exemple 6).

Exemple 6, "Spring is Here", m. 99-101.

La musique de Zachary Wadsworth reflète son niveau élevé de compétence en matière de composition et son œuvre croissant couvre une palette émotionnelle de plus en plus vaste. Le site web de Wadsworth, comme sa musique, est professionnel et facile d'accès: il y a beaucoup à explorer et à découvrir. Sur sa page web, ses

compositions chorales sont réparties par niveau de compétence et il y fait la distinction entre le sacré et le profane. Les chefs de chœur d'ensembles avant-gardistes pourront y découvrir, outre les œuvres présentées dans cet article, son *To the roaring wind*, une œuvre profondément contemporaine qui exploite le poème éponyme de Wallace Stevens. Les musiciens d'église seront intéressés par son arrangement de l'hymne "Immortal Love, forever full" à la mélodie "Calgary."

© Zachary Wadsworth. All rights reserved.

### Michael Gilbertson (né en 1987)

[www.michaelgilbertson.net](http://www.michaelgilbertson.net)

Bien qu'il n'ait pas encore trente ans, Michael Gilbertson est un compositeur de Dubuque, dans l'Iowa, très joué et à la carrière brillante. Il est actif dans un certain nombre de genres musicaux dont d'importantes œuvres pour le ballet, l'opéra, des ensembles à vent et pour orchestre. Gilbertson est un compositeur extrêmement bien formé, avec un impressionnant pedigree de maîtres. C'est un compositeur prodige: sa ville d'origine a joué ses œuvres depuis qu'il a 15 ans!

Le très talentueux Gilbertson n'est pas un compositeur de chorale prolifique, mais il semble prêt à développer ce genre musical. Il collabore fréquemment avec Kai Hoffman-Krull et a produit deux œuvres chorales: *Where the Words Go* et *Returning*. Gilbertson cherche à travailler avec des œuvres préexistantes et des compositeurs du passé, comme dans son réarrangement des trois textes qui furent à l'origine exploités par John Dowland. Cet ensemble, appelé "*Three Madrigals After Dowland*" (Trois Madrigaux d'après Dowland), présente trois textes: *Weep You No More, Burst Forth, My Tears* et *Come, Heavy Sleep*.

Gilbertson semble préférer une déclamation austère du texte; beaucoup de ses musiques chorales commencent par une quinte creuse (Exemple 7 et 8)

#### Exemple 7, "Come, Heavy Sleep", m. 1-4.

Spacious, freely ♩ = 56

Soprano: Come,

Alto: Come,

Tenor: Come,

Bass:

#### Exemple 8, "Where the Words Go", m. 1-5.

♩ = 60-63 ethereal, flowing

Soprano: Where oh where do words go, af-ter they are spo-ken?

Alto: Where oh where do words go, af-ter they are spo-ken?

Tenor: Where oh

Bass: Where oh

"*Burst Forth, My Tears*" de Gilbertson est une œuvre plus rythmique que les deux autres madrigaux. Dans cette composition, le compositeur propose un rythme conducteur dans le chœur et l'associe aux envolées des sopranos solistes. Il apporte aux déclamations de texte par les solistes une magnifique dissonance, qui aborde le texte généralement à partir de la consonance d'un intervalle (Exemple 9 et 10).

Exemple 9, "*Burst Forth, My Tears*", m. 5-7.

Example 9 shows a four-part setting of the text "tears, burst forth... burst forth... my...". The music is in 4/4 time. The Soprano and Alto parts have lyrics "tears, burst forth... burst forth... my...". The Tenor and Bass parts have lyrics "tears, burst my... burst my... tears,". Dynamics include *mf* and *p*.

Exemple 10, "*Burst Forth, My Tears*", m. 8-10.

Example 10 shows two solo parts, Solo I and Solo II. Solo I has lyrics "forth... tears... and" and Solo II has lyrics "Burst forth, my... and". Dynamics include *p*.

Récemment, Gilbertson a achevé une œuvre plus importante pour chœur double qui fut présentée en avant-première par *Musica Sacra* (Musique Sacrée) à la Cathédrale *St John The Divine* (St Jean le Divin) à New York. Cette œuvre a été désignée par beaucoup comme son "meilleur morceau", et son œuvre chorale la plus conséquente à ce jour. Cette œuvre de vingt minutes illustre, une fois encore, les textes d'Hoffman-Krull, dans une découverte de l'amour, du regret et du souvenir, par le biais d'une conversation entre les personnages bibliques David et Jonathan.

L'œuvre du compositeur est fréquemment jouée par des orchestres de chambre professionnels, dont des représentations par *The Crossing* (Donald Nally), et *The Esoterics* (Eric Banks) sont programmées pour la fin de cette année.

© Michael Gilbertson. All rights reserved

#### Dominick DiOrio (né en 1984)

[www.dominickdiorio.com](http://www.dominickdiorio.com)

Ces temps-ci, Dominick DiOrio est partout et dans tout ce qui a trait à la musique chorale. Son influence revêt beaucoup de formes: compositeur, lobbyiste, chef de chœur et présentateur. Il est d'abord et avant tout compositeur, et il a dernièrement été primé comme "gagnant 2014 du Prix Américain de Composition" (*The American Prize in Composition*) où il a reçu des éloges pour "la profondeur de sa vision, la maîtrise de sa technique de composition et son style unique qui le placent dans une catégorie à lui seul".

Une partie du style unique de DiOrio est la philosophie de la virtuosité qu'il utilise dans ses compositions, une approche qui s'extériorise de nombreuses manières. Souvent, la technique fait son apparition dans les instruments accompagnateurs, mais elle peut aussi se manifester dans les voix solistes qui accompagnent le chœur, ou dans les parties chorales elles-mêmes. Pour DiOrio, "la virtuosité est l'élément clé, car il suppose que le chœur avec qui il travaille soit fondamentalement un ensemble vocal de musiciens qualifiés. Bien sûr, des ensembles amateurs peuvent chanter cette musique aussi (et le font) mais elle exige le meilleur de leurs capacités vocales en ce qui concerne la mesure, le ton, la justesse, l'endurance vocale et le registre dynamique".

Le compositeur a écrit un vaste œuvre pour chœur, y compris pour grand ensemble, orchestre de chambre, chorale *a cappella*, des œuvres pour instrument soliste accompagné et pour clavier seul. Deux de ses œuvres sont présentées ici: *O Virtus Sapientiae* (2013), *a cappella* avec trois sopranos solistes, et *Alleluia* (2013), pour chœur et marimba.

C'est comme percussionniste qu'il a d'abord été formé: il n'est donc pas surprenant qu'il trouve excitante la complexité rythmique. Selon ses mots, "il veut créer dans la plupart de ses œuvres une notion élastique du rythme,

Le chœur au complet entame l'œuvre avec des énonciations audacieuses en *fortissimo*, suivies d'un accompagnement au marimba mené à un tempo rapide (Exemple 11).

Alleluia

Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia!

Al - le - lu - ia!

*sf p* *f p*

**Exemple 12, “Alleluia”, m. 53-58.**

63 *mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

*mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

*mp*

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

**Exemple 13, “Alleluia”, m. 83-88.**

84 *mp*

Al - le - lu - ia.

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

*p*

DiOrio est un tel défenseur de la musique chorale contemporaine qu'on pourrait rester surpris qu'il préfère chanter la musique du passé et des compositeurs comme Lassus, Bach et Mendelssohn. DiOrio croit que ces compositeurs du passé, maîtres du contrepoint, ont beaucoup à enseigner aux jeunes compositeurs d'aujourd'hui. Au lieu d'investir dans des leçons du passé, il pense que *"la plupart des compositions d'aujourd'hui paraissent avoir été écrites par deux mains au clavier, plutôt que conçues pour être des lignes individuelles de chant"*.

*O Virtus Sapientiae* est une œuvre qui tire notre attention vers la musique du passé: elle propose les chants d'Hildegard, un chœur SATB divisé et trois sopranos solos. La disposition scénique est importante dans cette œuvre: elle vise à représenter le drame des visions d'Hildegard. Les trois solistes sont placées aux coins Nord, Sud et Ouest de l'espace scénique, tandis que le plus grand chœur se tient à l'Est.

Au début de l'œuvre, les trois solistes sopranos chantent une version légèrement modifiée du chant original d'Hildegard en proposant le texte latin *O Virtus Sapientiae*. La présentation vocale de DiOrio augmente chaque fois en complexité: la deuxième entrée propose le chant original en canon à trois voix égales, tandis que la troisième présente le chant original accompagné de versions augmentées de ce même chant (Exemple 14). Les trois versions sont un excellent exemple de la créativité et de la fascination de DiOrio avec comme matériau une seule mélodie.

#### Exemple 14, "*O Virtus Sapientiae*", m. 15-19.

15 *f* com-pre-hen-den-do om-ni-a

*f* com-pre-hen-den-do om-ni-a

*f* com-pre-hen-den-do om-ni-a *mp* in

Les chœurs divisés répondent à chaque version de chant par une traduction anglaise du texte latin, sur un accompagnement homophone ressemblant à l'orgue tout au long de la première moitié de l'œuvre.

#### Exemple 15, "*O Virtus Sapientiae*", m. 21-25.

*pp* *mf* *ffp*  
in one life-giving path,

*pp* *mf* *ffp*  
in one life-giving path,

*pp* *mf* *ffp*  
in one life-giving path,

*pp* *mf* *ffp*  
in one life-giving path,



Dans la deuxième moitié de l'œuvre, les solistes et le chœur changent de langues et les trois solistes deviennent beaucoup plus virtuoses, en imitation quasiment scrupuleuse. A partir de cette imitation, DiOrio est capable de créer de tortueuses complexités rythmiques.

**Exemple 16, "O Virtus Sapientiae", m. 45-46.**



Au paroxysme de la composition, les voix les plus graves du chœur reprennent à leur compte un peu de la virtuosité des parties antérieures des solistes, tandis que ces dernières s'orientent plutôt vers le rythme et l'homorhythmie.

**Exemple 17, "O Virtus Sapientiae", m. 63-64.**



Le compositeur DiOrio a plusieurs casquettes, mais son job principal est celui de *Professeur de Musique Assistant à l'Ecole Jacobs de Musique de l'Université d'Indiana (the Jacobs School of Music of Indiana University)*. Outre son enseignement de la composition il dirige *NOTUS*, un ensemble consacré à la musique de compositeurs vivants. Ils interprètent des premières d'œuvres d'étudiants, de compositeurs émergents et de maîtres établis de la composition moderne. Parmi les plus jeunes compositeurs récemment présentés on trouve Jocelyn Hagen, Michael Gilbertson, Texu Kim, Tawnie Olson, Zachary Wadsworth et Caroline Shaw. Ce groupe a été récemment présenté comme ensemble résident pour "*The Composers Track*" au Congrès National de l'ACDA de 2014.

Par son action avec *NOTUS*, Dominick DiOrio semble devenir un personnage influent parmi les plus jeunes compositeurs américains. Lors du Congrès National de l'ACDA de 2014 mentionné plus haut, il présenta une communication intéressante intitulée "*Trente et quelques: Nouvelle Musique Chorale par les Meilleurs Jeunes Compositeurs d'Aujourd'hui*".

Used with permission of the publisher

Scott Foss ([sfoss@halleonard.com](mailto:sfoss@halleonard.com)) Editor, Classical and Concert Choral Music, Hal Leonard Publishing, 769 Diana Dr Verona, WI 53593 (608-213-5577)

**Sydney Guillaume (né en 1982)**  
[www.sydneyguillaumemusic.com](http://www.sydneyguillaumemusic.com)

Sydney Guillaume est originaire d'Haïti, et a émigré aux États-Unis dans sa jeunesse. Diplômé de l'Université de Miami, il vit à présent à Los Angeles, en Californie. Son style de composition est influencé par Haïti, et il utilise fréquemment des textes qui sont une combinaison de créole haïtien et de français. Guillaume est intimement lié aux textes qu'il choisit: la plupart d'entre eux sont des arrangements de la poésie de son père, Gabriel T. Guillaume.

Comme compositeur, Guillaume est bien connu du monde de la musique chorale américaine. Sa musique a été chantée par des chœurs universitaires comme l'*University of Miami Frost Chorale* ou le *Westminster Chorus*, et par des chœurs professionnels, tels que *Seraphic Fire* et le *Nataniel Dett Chorale*.

Le *Westminster Chorus* a récemment présenté "*Gagòt*" de Guillaume au Congrès ACDA de la Division Ouest. Composée pour chœur d'hommes (TTBB), l'œuvre présente le poème de Gabriel Guillaume: frustration difficile, confusion et rédemption. Il s'agit d'un texte puissant qui saisit bien la frustration de la vie de tous les jours, où "*tout s'enchevêtre: peine et joie, doute et foi, aversion et espoir, bien et mal*".

Habilement, le compositeur Guillaume décrit la frustration pressante du texte par un arrangement en ré mineur avec un rythme changeant rapidement pour s'installer finalement en une longue série de mesures en 3/4. Même si cette mesure est familière, la disposition rythmique de Guillaume est à la fois intentionnellement perturbante et complètement fraîche. A cette instabilité, le compositeur ajoute une complexité occasionnelle au moyen de lignes rythmiques plus rapides et d'harmonies inattendues. Ces enchevêtrements sont savamment orchestrés: le compositeur permet à la musique de s'apaiser un bref moment avant de les amener (Exemple 18).

**Exemple 18, "Gagòt", m. 40-43.**

40 *mp* *Everything is entangled.*  
 Tout ba-gay, tout ba-gay yo me-le, me-le, me-le, tout ba-gay yo me-le.\_\_\_\_  
 -gòt! *mp* Tout ba - gay yo me - le, me-le, me-le,  
 \_\_\_\_ *mp* Tout ba - gay yo me - - le wo - ou  
 - gòt! *mp* Tout ba - gay yo me-le, me-le,

Vers le milieu de "*Gagòt*", Guillaume fournit la solution aux frustrations de la vie par un chœur splendide qui oppose au stress et à la tempête des premières mesures un calme réconfortant: "*La vie face à la mort est un combat de chaque instant, qui ne peut se gagner qu'un moment à la fois. Après la nuit vient le jour. Après la pluie, le soleil brille. Après les problèmes, après le désordre... le cœur s'apaise. C'est lutter en souffrant qui apporte la rédemption. Ah! Qu'il en soit ainsi!*".

Le "*Gagòt*" de Guillaume est une belle collaboration d'un père avec son fils, et aussi un superbe exemple de l'efficacité du figurisme en musique chorale. Guillaume, le compositeur, présente un texte similaire dans *Tap-Tap*, bien que ce poème en créole haïtien soit de Louis Marie Celestin.

Le *Tap-Tap* de Guillaume est une chaude pagaille de syncopes superposées ponctuées de lignes chromatiques descendantes, de doubles croches répétées et de gémissements de plaisir occasionnels. Le texte engageant du poème exhorte l'auditeur à se dépêcher de profiter de l'occasion de faire quelque chose pour la nation, de faire quelque chose pour la société.

Dans cette musique il y a une urgence: elle commence simplement, puis augmente en complexité à un rythme plutôt rapide. Bien que la plus grande partie de l'œuvre soit implacablement syncopée, il y a des moments occasionnels de déclamation homophone.

### Exemple 19, “Tap-Tap”, m. 23-28.

41

La musique de Guillaume Sydney se caractérise par un haut degré de rythme, et son important œuvre est bien connu aux États-Unis. Ceux qui sont intéressés par l'œuvre présentée ici voudront aussi étudier *Kalinda*, publié par *Walton Music*, et *Dominus Vobiscum*, une autre œuvre issue de la collaboration père-fils commandée par *Seraphic Fire* et publiée elle aussi par *Walton Music*. Les deux, *Gagòt* et *Tap-Tap*, sont disponibles directement sur le site web du compositeur.

© Sydney Guillaume. All Rights Reserved.

**Philip Copeland** est directeur de *Choral Activities* (Activités chorales) et professeur agrégé de musique à la *Samford University* de Birmingham, Alabama. Ses chœurs sont de fréquents participants et lauréats des concours internationaux et des congrès de l'*American Choral Directors Association* (Association américaine des chefs de chœurs) ainsi que de la *National Collegiate Choral Organization* (Organisme choral collégial national). À Samford il enseigne la direction, la diction et l'éducation musicale. Le Dr Copeland est titulaire de diplômes en éducation musicale et direction de l'Université du Mississippi, du *Mississippi College*, et du *Southern Seminar* de Louisville, KY. À Birmingham, il dirige la musique à la *South Highland Presbyterian Church* (Église presbytérienne South Highland) et prépare l'*Alabama Symphony Chorus* (Chœur symphonique d'Alabama) à des représentations avec l'*Alabama Symphony Orchestra* (Orchestre symphonique d'Alabama). Il est le père de triplées de neuf ans: Catherine, Caroline et Claire. Courriel: [philip.copeland@gmail.com](mailto:philip.copeland@gmail.com)



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

## Camerata – A Guide to Organizing and Directing Small Choruses

(Guide pour organiser et diriger les petits chœurs)

Par Arthur Wenk

Rowman & Littlefield © 2014

C'est avec tout son vécu et toute son expérience qu'Arthur Wenk nous emmène à travers les pages de son *Guide pour organiser et diriger les petits chœurs*. Wenk a fondé et dirigé le *Cambridge Singers* à Boston (1973-74), *The Pittsburgh Camerata* en Pennsylvanie (1974-81), la *Camerata Vocale* de la ville de Québec (1982-86), et trois ensembles choraux à Toronto: *The Toronto Camerata* (1990-99), le *St Andrew's College Choir* (1995-2000) et le *Quolibet* (2001-2007). Cela fait six ensembles, qu'il a entièrement créés.

Les qualifications académiques de Wenk semblent l'avoir parfaitement préparé à travailler avec des musiciens (notamment). Avec une Licence de musique et de mathématiques, trois Masters en théorie musicale, en sciences de l'information et en psychologie, et un Doctorat en musicologie, Wenk pouvait parer à toute éventualité. J'ai particulièrement aimé lire le "*Sketch autobiographique: la naissance d'un chef de chœur*", qui cloture son manuscrit.

Après avoir obtenu son premier diplôme à Amherst et avoir travaillé avec d'autres chefs sur des projets communs, Wenk était prêt à se lancer dans le monde choral avec un premier travail dans une petite université à San Bernardino, en Californie. Hélas, son enthousiasme pour les cantates baroques allemandes, les chants de Noël français, les motets latins et les chants grégoriens programmés lors de son premier concert, ne correspondait pas à la réalité des chanteurs à sa disposition. Wenk a effectivement connu les hauts et les bas liés à la création et à la direction de groupes de chanteurs. Il offre au lecteur un compte-rendu intéressant de ce qu'il a appris.

Suite à son travail de direction de chœur de chambre, Wenk encourage ceux qui veulent créer leur propre ensemble à bien en définir les objectifs: quel est le projet de ce nouvel ensemble? Il conseille alors les lecteurs quant aux questions conceptuelles qui se posent dès les premières étapes de la création d'un groupe ou d'une organisation: définir des objectifs, choisir un nom, rencontrer des gens (parler avec des personnes qui ont réussi, et leur demander comment elles y sont parvenues), créer une équipe de direction pour gérer la chorale, faire de la publicité dans les journaux, à la radio, trouver une salle de répétition et des salles de concert, recruter des chanteurs et planifier les programmes.

Le livre est organisé clairement en chapitres qui portent sur la définition d'objectifs, la composition du prospectus d'une organisation, la suggestion de 21 programmes à thèmes. On y trouve aussi un document organisationnel (ressemblant à une constitution), un exemple de bilan financier, un guide du chanteur, des conseils pour une compétition de chansons folkloriques, et un chapitre illustrant quelques-uns des arrangements de Wenk. Le chapitre pour "*s'améliorer*" porte sur des sujets non-musicaux qui pourraient servir à améliorer et développer votre organisation.

Le chapitre 4, "*Programmes*", offre 21 listes de musiques pour des chœurs *a capella* organisées autour de thèmes. Quelques-uns des programmes à thème comportent: *Absalom, And the Angel Said, A song for Simeon, Spring Returns, et Cantate Domino: Six Centuries of Psalms*. Pour les chefs de chœur qui débutent juste avec des ensembles *a capella*, ce chapitre offre une large liste d'ouvrages à consulter et peut aussi permettre la formation d'autres programmes à thème. Une liste supplémentaire de répertoire est proposée dans le chapitre 5.

Wenk inclut aussi plus de vingt chants de Noël originaux, et ses propres arrangements pour de petits chœurs.

Ce livre est une ressource précieuse pour toute personne mettant en place un nouvel ensemble choral, quel que soit sa taille, pas seulement pour les petits ensembles. Wenk offre au lecteur des conseils pratiques tirés de sa propre expérience. Il n'aborde pas les techniques de direction, la préparation des partitions, et ne détaille pas les détails des répétitions. Mais il faut admettre qu'il y a déjà de nombreux livres qui s'y consacrent.

Je pense que le passage suivant (tiré de l'introduction) résume toute la philosophie de Wenk sur la manière dont il a créé sa carrière:

*"Monter une chorale qui a du succès demande de l'énergie, de l'enthousiasme et de l'imagination. Comme Lyndon Johnson le maintenait, si vous faites absolument tout ce qu'il est possible de faire, vous y parviendrez. Au fil de mes trente ans de direction chorale, depuis des ensembles locaux aux chorales d'enfants, en passant par les chorales universitaires, les chorales locales et paroissiales et les chorales semi-professionnelles, j'ai beaucoup appris sur l'organisation et la direction de petits chœurs par l'expérimentation et en notant les détails sur absolument tout ce qu'il m'est possible de faire."*

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



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