



ICB

International Choral Bulletin

Textes français

1

Le Mot du Président (p 5)

5 Février 2014

Chers amis,

Durant ces quatre dernières années difficiles, nous avons beaucoup appris sur ce qui est stable à la FIMC et ce qui ne l'est pas. Fondamentalement, il y a deux aspects qui font marcher la FIMC: l'artistique et la gestion. Le côté artistique de la FIMC est fort, avec des bénévoles du monde entier qui travaillent ensemble pour organiser des événements culturellement riches et importants. Cependant, notre côté gestion est fragile, a des sautes d'humeur et est incapable de générer suffisamment de revenus pour soutenir nos ambitions artistiques. Nous devons procéder à un changement.

Lors de notre récente réunion du conseil d'administration à Laoag, aux Philippines, nous avons commencé à changer la façon dont la FIMC fonctionne du côté gestion de l'organisation. Nos Membres Fondateurs ont joué un rôle clé en aidant à étayer ce côté de la FIMC, et je leur en suis vraiment reconnaissant. Sans leur aide au cours de ces quatre dernières années, je crains que la FIMC aurait cessé d'exister. Dans les prochains mois, je vais partager quelques-uns des plans en préparation pour votre approbation à Séoul, en Corée du Sud. Je vous demande de rester ouvert d'esprit, de regarder vers l'avenir et de veiller à ce que la FIMC puisse continuer à servir nos membres pour les années à venir.

Sur une note triste, comme vous l'avez vu sur notre site web, le mois dernier nous avons perdu deux très bons amis: **Dolf Rabus**, d'Allemagne, et **Monique Lesenne**, de Belgique. Pendant de nombreuses années j'ai travaillé avec Dolf à la FIMC. Ayant occupé plusieurs postes au fil des ans, il était un vrai champion de la musique chorale. Son travail dans les compétitions de haut niveau était de premier ordre, et il a contribué à élargir les concours choraux à un nouveau niveau de respect. Ses documents vidéo et audio des événements perdureront dans nos conférences, publications, et, plus important encore, dans nos souvenirs jusque dans un futur lointain.

Monique était, elle aussi, un membre moteur. Ses capacités d'organisation et son esprit tenace ont veillé à ce que beaucoup, beaucoup de gens puissent profiter de la musique chorale, à la fois sur le plan national et international. À bien des égards elle a servi d'exemple positif, représentant la raison pour laquelle la FIMC a été créée: partager à travers la musique chorale un message de respect, de tolérance et de paix. Ces deux collègues vont nous manquer profondément.

Avec mes meilleurs vœux,

Dr Michael J Anderson, Président

Traduit de l'anglais par Bastien Zara (Canada) ●

Dossier: La musique chorale change le monde en renforçant nos communautés

Les chorales se mobilisent à travers le monde pour l'aide humanitaire (p 7)

Jonathan Velasco, chef de chœur, Président du PCDA

2 L'année dernière, les Philippines ont dépassé leur quota de catastrophes naturelles. Le 15 octobre, un puissant tremblement de terre de magnitude 7,2 a secoué les îles de Bohol et Cebu, tuant plus de 200 personnes et détruisant bâtiments et églises datant de l'arrivée du christianisme dans le pays, au XVII^e siècle. Parmi elles, l'église Loboc, où le Chœur des Enfants de Loboc, anciennement récompensé, avait résidence. Le chœur s'en est sorti indemne, mais son église est en ruines. À peine trois semaines plus tard, c'est le typhon qui est arrivé.

Début novembre, le chef de chœur de Manille Joel Aquino préparait son chœur d'enfants STEFTI en vue du concours choral national qui se tiendrait à Manille à la fin du mois. Le chœur était basé à Tacloban City et Joel le rejoignait par avion à chaque répétition. Les enjeux étaient importants: le chœur faisait partie des six seuls chœurs d'enfants qualifiés pour chanter au concours national.

Le 8 Novembre 2013, le typhon Haiyan a provoqué des glissements de terrain à Guiuan, à l'est de Samar, aux Philippines. Ce fut la tempête la plus forte jamais enregistrée en termes de vitesse du vent. Le typhon s'est accompagné d'une trombe d'eau de 5 à 6 mètres de haut, emportant sur son passage les frêles maisons de la côte, les voitures et camions réduits à de simples jouets, et projetant sur la côte les énormes navires de commerce. Le typhon est passé par la ville très peuplée de Tacloban avant de faire ce que le New York Times a appelé "une forme mortelle de marelle", provoquant cinq autres glissements de terrain sur les îles centrales (dont Cebu) avant de quitter enfin les Philippines.

Les désastres ont été monumentaux, avec des villes entières effacées de la carte et des cocotiers déracinés par milliers de colline en colline. 6 201 personnes sont mortes, et des milliers d'autres sont portées disparues. Les dommages portés à l'agriculture et à l'infrastructure représentent environ 880 millions de dollars américains. Les rescapés, qui se sont enfuis avec uniquement ce qu'ils portaient sur eux, ont rapidement été confrontés à une crise humanitaire sévère, sans aide immédiate, ni nourriture et eau, ni police pour rétablir l'ordre et le calme. Les morts jonchaient les rues, sans que personne ne les enterre.

Après plusieurs jours de paralysie suite aux pannes des moyens de communication, aux routes impraticables et à l'aéroport détruit, le monde s'est remis en action. L'aide est immédiatement arrivée en masse des quatre coins du globe. Émus par les images diffusées à la télévision, plusieurs institutions gouvernementales et non-gouvernementales ont rapidement envoyé de l'argent, des bateaux, des biens de première nécessité, du personnel médical, des tentes, des housses mortuaires, des avions et des sauveteurs. Les Philippines de l'étranger ont grandement participé aux efforts humanitaires en organisant des événements et en contribuant de leur propre poche.

Le monde choral n'est pas resté les bras ballants. La *Philippine Choral Directors Association* (PCDA) (Association des Chefs de Chœurs philippins) a lancé une série de concerts les fins de

semaines des mois de novembre et décembre, lors desquels les produits de première nécessité et les dons remplaçaient les tickets d'entrée habituels. Les ramifications provinciales du PCDA se sont également mobilisées en organisant des concerts de charité dans les églises et les centres commerciaux. De nombreux chœurs ont rejoint le mouvement, notamment dans les grandes villes que sont le Grand Manille, le Grand Cebu et le Grand Davao. La célébration de la Journée chorale mondiale a été intimement liée à la collecte de fonds dans ces villes.

La Fédération Internationale de Musique Chorale (FIMC) a encouragé ses membres à fêter la Journée mondiale du chant choral de décembre dernier en participant, d'une manière ou d'une autre, à l'aide humanitaire dédiée à la situation aux Philippines. L'Association chorale européenne - *Europa Cantat* a, quant à elle, sensibilisé ses membres aux efforts humanitaires en leur suggérant de faire un don à la Croix-Rouge nationale philippine.

Des chœurs comme le *Philomela* et le *Grech Musicus*, tout deux dirigés par Marjukka, ont donné le 17 décembre 2013 un concert dont les bénéfices ont été versés aux aides humanitaires. Le chœur du Conservatoire de Musique de Nagaland, en Inde, a quant à lui organisé le 4 décembre un concert de charité intitulé "*Paraiso*". Aux États-Unis, les amérindo-philippins ont rassemblé leurs efforts pour mettre sur pied des concerts, notamment sur la Côte Ouest, où de nombreux Philippines résident. Le Chœur de Jeunes de Nouvelle-Zélande, qui était alors en tournée aux États-Unis, a pu chanter à un concert donné le 17 novembre à la cathédrale *Our Lady of the Angels* à Los Angeles, en Californie. Trois chœurs philippins de Singapour, menés par le Chœur *PsalmiDeo*, ont chanté au concert "*Songs of Hope*" (Chants d'espoir) à Singapour. L'ensemble SYC, Chanteurs de Singapour, ont dédié leur concert d'anniversaire aux victimes du typhon en chantant des chants de Noël philippins.

Les chœurs du monde entier se sont rassemblés en chantant, dirigeant leurs voix et leurs pensées vers la ville de Tacloban et vers les autres villes touchées par le typhon Haiyan. Finalement, Joel Aquino a retrouvé, petit à petit, chacun des enfants membres du chœur. Malheureusement, le chœur n'existe plus: les enfants se sont éparpillés dans tout le pays, ayant rejoint des amis ou leurs proches, pendant que leur chère ville se bat pour se reconstruire. Avec l'aide de l'humanité, avec les chœurs chantant à l'unisson, les habitants de ces îles ont pu reprendre une vie décente.

Jonathan Velasco est chef de chœur, pédagogue et juge aujourd'hui très sollicité. Il a étudié à l'Université du Collège de Musique philippin et à la *Kirchenmusikschule* de Berlin. Il fut membre et chef assistant du Chœur mondial des Jeunes, et en 1996 il en est devenu le premier chef asiatique. Velasco tient régulièrement des ateliers de chorale aux Philippines et à travers le monde. Il est membre du jury de nombreux concours de chœurs en Europe et en Asie. Il dirige actuellement le Chœur de Chambre d'Ateneo. Velasco est conseiller à la direction de la FIMC, et est le représentant philippin au *World Choir Council* (Comité Choral International). En 2008, il a été élu premier président de la nouvelle Association *Philippine Choral Directors Association* (Association des Chefs de Chœurs philippins). Courriel: choirmaster@gmail.com



Les bienfaits du chant choral sur la santé (p 9)

Margrethe Ek, chef de chœur, enseignante et écrivain

Plusieurs chanteurs de chœurs ont déclaré être arrivés à la répétition fatigués et épuisés, mais qu'après deux ou trois heures de chant ils étaient repartis contents et revigorés: la répétition chorale était pour eux le meilleur moment de la semaine.

Pourquoi, pour les milliers de personnes qui les pratiquent chaque jour, la chorale et le chant sont-ils si importants? Comment se fait-il que chanter dans une chorale procure à la santé de tels bienfaits? Toutes les semaines et tous les jours de la semaine, des milliers de personnes vont à des répétitions de leur chorale. Rien qu'en Norvège, il y a environ 200 000 personnes qui fréquentent de nombreuses chorales.

Aider à soulager la peine du deuil

Il y a quelques années, un homme m'a appelé: il avait vu, sur le site web de la chorale que je dirigeais alors, que nous recherchions des chanteurs. Sur le site, nous décrivions la bonne ambiance, les grands concerts, mais aussi les moins prestigieux. Participer aux concours choraux et voyager ensemble faisaient partie intégrante des activités annuelles de cette chorale. L'homme qui m'avait contactée (appelons-le Ivan) venait de fêter ses 50 ans et n'avait jamais chanté dans une chorale. Il m'a dit qu'il était à la recherche d'un hobby, et que c'est cela qui le motivait à s'inscrire à la chorale. Il n'avait dans cette chorale ni ami ni connaissance, et n'avait jamais assisté à ses concerts. Ivan avait un travail intéressant, une très belle famille, et il avait de nombreux autres passe-temps qu'il appréciait.

Il rejoignit alors la chorale. Il s'exerçait, ne manquait aucune répétition et savait tout par cœur. Il était très enthousiaste, et motivé: très sociable, il participait à toutes les activités de la chorale: les répétitions, les concerts et nos petites fêtes. Environ deux ans plus tard, la chorale participa à un concert prestigieux, suivi d'une fête. Et après le concert, Ivan et moi discutâmes; il m'expliqua alors ce qui l'avait motivé, deux ans plus tôt, à se lancer de nouveaux défis: il avait perdu une fille. Pour sa femme, ses autres enfants et lui, la vie s'était alors arrêtée et était devenue écrasante, difficile à gérer. Sa famille changeait, et Ivan sentait qu'il lui fallait trouver un hobby susceptible de lui donner un sentiment d'appartenance, de responsabilité: il cherchait un sanctuaire qui ne lui rappellerait pas sa douleur. Il avait alors fait des recherches sur Internet, et était tombé sur kor.no (un site norvégien pour les chorales). Ivan s'était ainsi renseigné sur les chorales, et avait trouvé que le choix était vaste. Il m'a dit que c'était les descriptions de l'ambiance et des qualités musicales qui avaient attiré son attention sur cette chorale en particulier.

Offrir un sentiment d'accomplissement

Il m'a dit que la chorale était la meilleure chose qui lui fût arrivée, dans ces moments difficiles: il avait trouvé des amis, et avait découvert que sa respiration et son diaphragme aident à soulager les tensions physiques. Chanter l'a apaisé au niveau émotionnel, et l'a aidé à réduire son stress: il s'est senti heureux et a gagné en positivité, ce qui a permis de meilleurs contacts avec sa propre famille. Il a senti son niveau d'énergie augmenter, et a trouvé qu'il prenait le contrôle de sa psyché. Grâce au chant choral, il a constaté qu'il développait son estime de lui et un sentiment d'accomplissement. Il a vécu une expérience d'apprentissage et un développement personnel, au niveau musical mais aussi au niveau de sa mémoire, de sa concentration et des ses capacités à apprendre.

Faire partie d'une communauté

Chanter a donné à Ivan un sens de la communauté, grâce à cette activité coordonnée suivant un même rythme. Il y a trouvé des amis, et a développé un nouveau réseau; il a eu le sentiment de faire partie d'une communauté encore plus grande, via les concerts et les spectacles. Enfin, et surtout, il a senti qu'il avait un sanctuaire dans lequel personne ne connaissait son histoire: il a pu s'épanouir et reprendre le contrôle, sans qu'on lui rappelle l'accident tragique du passé et sans que les autres aient à évoquer, à chaque fois qu'ils se trouvaient en sa présence, la perte de sa fille. Grâce à la chorale et au chant, Ivan a gagné beaucoup d'énergie, une énergie qu'il a pu orienter vers son rôle de père, de mari et de collègue. Récemment, Ivan m'a appelé et m'a dit qu'après toutes ces années, il avait pu parler de sa fille, dire aux membres de la chorale les vraies raisons de sa présence et parler des bienfaits bénéfiques du fait qu'il avait chanté parmi eux .

Sécréter une hormone de l'amour

Chanter, cela peut être assez fatigant car c'est une action physique: on reste debout longtemps, et on doit être extrêmement concentré sur ce qu'on fait. Souvent, il faut chanter dans différentes langues dont les rythmes et les sonorités constituent de vrais défis. Töres Theorell, professeur en médecine psychosociale et chercheur dans les niveaux de stress, a mené de nombreuses recherches quant au lien entre le chant et la santé, et comment nous sommes influencés par la musique et les chants. Cette recherche a montré que les niveaux d'ocytocine sont plus élevés chez les chanteurs, ce qui aide à soulager la douleur. Les chanteurs sont plus calmes et plus détendus parce que leur corps a sécrété cette ocytocine, appelée aussi "hormone de l'amour".

C'est par ce processus que le chant devient un facteur de bienfait sur la santé: il se peut que les membres de la chorale commencent la répétition avec un mal de tête dû à la tension, et rentrent chez eux sans plus aucune douleur grâce aux exercices physiques liés au chant et à la respiration, mais aussi du fait d'être en groupe et de passer un bon moment. Chanter dans une chorale augmente la quantité d'oxygène dans votre corps, et stimule la sécrétion d'endorphines et de dopamine. Le chant peut avoir un effet profond sur le corps et sur chaque cellule: il donne un sentiment de bien-être, de désir, d'implication et d'énergie, il peut aider à réduire le stress et les tensions.

Les bienfaits du chant choral sur la santé

Le chant choral peut être une expérience qui renforce l'être dans la vie de tous les jours, et qui donne un sentiment de bien-être. Son rôle est significatif sur la qualité de vie, l'identité, l'estime de soi et un sentiment d'accomplissement; il a ainsi un effet holistique sur la santé.

Margrethe Ek est chef de chœur depuis l'âge de 14 ans. Elle a une licence en chant du *Barratt Dues Music Institute* et en direction de la *Norwegian Academy of Music (Académie norvégienne de musique)*. Elle a aussi de l'expérience dans deux autres domaines: la *Représentation et production musicales* et *Musique et santé*. Margrethe a dirigé plusieurs chorales et a enseigné pendant 11 ans à l'Université d'Oslo. Elle est actuellement professeur de chant de Lycée. Elle est l'auteur de *Kor og Helse (Chœur et santé, Cantando, 2012, disponible en norvégien)*. Margrethe dirige actuellement le *Moss Ensemble Consensus* et elle est très demandée en tant que chef de chœur, professeur, et juge pour les concours de chorales. Courriel: mareks@ostfoldfk.no



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

Musique chorale et action sociale (p 11)

María Guinand, cheffe de chœur, professeur et Conseillère à la FIMC

“Il est évident que la musique doit être reconnue comme élément de socialisation, parce qu'elle transmet les valeurs sociales les plus nobles telles que la solidarité, l'harmonie, la compassion mutuelle, et aussi parce qu'elle détient la capacité de rassembler toute la communauté et de faire naître les sentiments les plus sublimes” (José Antonio Abreu)¹

Au jour le jour, nous subissons des mutations constantes et vertigineuses. D'une part nous sommes témoins d'importantes découvertes et avancées technologiques, scientifiques, médicales, artistiques, éducatives, etc.,... qui procurent à l'humanité le bien-être; mais d'autre part nous vivons avec angoisse de permanentes turbulences politiques, économiques et sociales. Dans cette dynamique de contrastes et de tensions, nous qui nous consacrons à la musique chorale, nous nous sommes à plusieurs reprises posé cette question: comment coordonner notre action et nos efforts pour contribuer de manière efficace, dans le monde actuel, au développement humain d'une communauté ou d'une collectivité?

Il n'est pas possible de répondre, en quelques lignes seulement, à une question aussi vaste et complexe; mais nous pouvons passer en revue quelques pensées et concepts qui pourraient nous aider à trouver des pistes de réponses pour entreprendre notre travail.

Au fil de l'histoire, nous constatons que la musique chorale s'est épanouie au sein de l'activité religieuse ou sociale de communautés humaines très diverses, tout en étant à plus d'une occasion un moyen de transmission d'idées, de valeurs et de pensées transcendantes. Chefs de chœurs, maîtres de chant choral ou choristes, nous sommes conscients que notre art occupe sans

aucun doute une place unique et privilégiée, puisqu'il repose sur des valeurs humaines collectives et de développement personnel; par conséquent il constitue un outil efficace capable de contribuer à apporter des solutions à toute la problématique sociale que génèrent en ce XXIème siècle les innombrables tensions et conflits. Nous reconnaissons comme valeurs collectives du chant choral la solidarité, l'esprit d'équipe, la tolérance, l'intégration au milieu environnant, ainsi que le sentiment d'appartenance; et comme valeurs de développement personnelle la discipline, l'estime de soi, la concentration, la sensibilité et la créativité. Lorsque tout ceci se conjugue à la quête du beau, à travers l'excellence artistique, il se produit un *miracle prodigieux*, que nous expérimentons dans certains moments mémorables de notre vie de musiciens et de leaders.

Le thème de *l'Action sociale* s'est transformé en une importante devise pour orienter et donner un sens au travail de bon nombre d'organisations artistiques, éducatives et sportives, dans des pays où la pauvreté et l'exclusion sont source de conflits sociaux, mais c'est aussi un important thème de débat et de préoccupation dans le monde de l'entreprise et dans le monde économique, vu que le concept de *responsabilité sociale* fait partie du planning annuel de bon nombre d'entreprises. Récemment, Kofi Annan, ex-secrétaire général des Nations unies, s'est exprimé à ce sujet: *‘A une époque où les entreprises consacrent la majeure partie de leur temps à lutter contre la perception selon laquelle elles sont, pour la plupart, responsables des maux qui minent le monde, jouer un rôle plus protagoniste de la lutte contre la pauvreté démontrerait que les entreprises font partie de la solution’*²

La pensée du Maestro José Antonio Abreu, fondateur du *‘El Sistema de Orquestas y Coros Juveniles de Venezuela’ (L'Organisation des Orchestres et Chœurs de jeunes du Venezuela)* a incité plusieurs organisations musicales, dans le monde entier, à travailler avec enthousiasme et conviction sur l'inclusion et le sauvetage, à travers la musique, des enfants et des jeunes. L'une de ses maximes est: *‘Aux origines, l'art allait des minorités pour les minorités, ensuite, il se convertit en une activité des minorités pour une majorité; aujourd'hui, en ce siècle, l'art doit être des majorités pour la majorité’*³

En réfléchissant à cette acception, nous pouvons affirmer que la musique chorale, depuis le XIXème siècle et tout au long des XXème et XXIème siècles, a été un espace des majorités pour les majorités. Nombreux sont les exemples de chœurs, de festivals et d'organisations chorales qui ont favorisé l'inclusion sociale à travers leur œuvre et leur héritage. De nos jours, surtout en Afrique et en Amérique latine, la musique comme facteur de changement social est présente dans de multiples initiatives; et au Moyen-Orient, le chant choral sert de pont entre les peuples en conflit.

A présent, la question que nous nous posons tous est la suivante: *‘Comment la musique chorale peut-elle se transformer en un outil encore plus puissant pour l'intégration et l'insertion sociale?’*

Il est fondamental d'intégrer notre activité dans le champ d'action de la responsabilité sociale des entreprises ou dans les programmes sociaux des états; et pour cela, il est important que nos organisations réussissent également en tant que entreprises artistiques et sociales. En tant qu'artistes, nous ne pouvons pas faire des concessions à la médiocrité dans un environnement qui nous oblige à maintes reprises à rechercher la *‘simplicité’* et la *‘massification’*, et ainsi gagner facilement des adeptes à notre cause. Dans ce sens, nous devons être créatifs en proposant de nouveaux outils pédagogiques, des répertoires attractifs, aussi être exigeants

2 <http://atamayon.blogspot.com/2014/01/el-foro-de-davos>

3 ‘Tocar y Luchar’ (film)

1 ‘Tocar y Luchar’ (film)

dans le travail et les résultats, pour fidéliser les gens à notre art, la musique.

Cependant, en tant que leaders et promoteurs, pour une *entreprise sociale réussie* nous devons prendre en compte certains paramètres:

- *L'innovation* dans les propositions artistiques et pédagogiques, celles-ci étant comprises comme la transformation de pratiques traditionnelles'...
- *La pérennité* de notre action, qui dépend de la possibilité de générer des institutions consacrées au soutien de l'initiative dans une association de bénéfice mutuel entre les secteurs public et privé'...
- Les activités programmées doivent en outre avoir un *impact social direct*, c'est-à-dire être développées en association avec des bénéficiaires eux-mêmes, avec des résultats documentés, susceptibles d'être mesurés et corroborés.
- Le degré d'*impact et d'expansion* de l'initiative au-delà de son cadre initial et de sa condition de *réplicabilité* à d'autres régions et à grande échelle, à la coopération interinstitutionnelle.⁴

Il existe plusieurs espaces dans lesquels nous pouvons travailler pour faire de nos chœurs des organisations artistiques et sociales réussies, nous permettant de développer d'une manière créative et actuelle notre activité au sein de la communauté, en coordination avec le secteur public ou privé.

Nous vivons dans un monde complexe et compétitif, où prévalent souvent l'injustice, l'intolérance, l'absence de liberté et l'exclusion; tout ceci pointe vers un futur incertain pour les nouvelles générations. Pourtant, notre plus grande opportunité réside dans le fait de continuer à faire partie d'une action collective, qui contribue au progrès, à travers le chant choral, par lequel plus d'enfants et de jeunes pourraient avoir accès à une vie plus digne, une vie de liberté et d'espérance, et qu'ils aient un espace où ils peuvent eux-mêmes réaliser leurs rêves.

María Guinand, chef de chœur, universitaire, pédagogue et leader de projets de chorales nationales et internationales, s'est spécialisée dans la Musique Chorale Latino-américaine des XXème et XXIème siècles. Elle a reçu les prix 'Kulturpreis' (1998) de la *Inter Nations Foundation* et le 'Robert Edler Preis für Chormusik' (2000), ainsi que le *Prix Helmuth Rilling* 2009. Elle a obtenu 6 Prix dans les concours de Neuchâtel et d'Arezzo (1989) avec la *Cantoría Alberto Grau* et avec le *Orfeón Universitario Simón Bolívar* elle a remporté trois médailles d'or au cours des *Olympiades chorales* à Linz (2000). Elle dirige actuellement la *Schola Cantorum de Venezuela* et la *Coral Fundación Empresas Polar*. Elle est Directrice artistique de la FSCV et Conseillère de la FIMC. De 1976 à 2009 elle collabora étroitement avec 'El Sistema' en tant que directrice associée de concerts choraux symphoniques. Courriel: maria_guinand@yahoo.com



Traduit de l'espagnol par Stimeu Stella (Yaoundé-Cameroon) ●

La musique chorale, vecteur de changement social au Nigéria (p 14)

Ifeyinwa (Ify) Ebosie, Présidente et Initiatrice du Festival Annuel de Chœurs Nigériens (FACN)

FACN: catalyseur pour une société désirable

Par nature, le système nigérien est très complexe; il est constitué d'un grand nombre de composants interconnectés interagissant de différentes façons, telles par exemple ses ressources écologiques universellement reconnues; aussi bien que de nombreux héritages tangibles et intangibles issus de ses différences et diversités socioculturelles de plus de 250 ethnies et cultures (nigerianembassyusa.org/index.php=culture-tourisme).

Cependant, la mauvaise gestion et le mélange des différentes activités ethniques et culturelles ont eu pour résultat une stratification sociale, une solidarité mécanique, la prolifération de rivalités ethniques et de conflits violents, de même qu'un taux élevé de chômage dans la nation, etc. Par exemple le Nigéria, depuis la mise en place de son gouvernement démocratique en mai 1999, a perdu des vies innocentes dans des crises ethno-religieuses et politiques, et aujourd'hui il est confronté à des attaques terroristes.

La naissance d'une mission d'excellence: le festival annuel de chœurs nigériens

La quête du peuple pour la paix et l'unité au milieu d'autant de violence dans le pays donna naissance au FACN. Chaque zone géopolitique au Nigéria à l'époque avait d'une façon ou d'une autre goûté à la pilule amère des conflits violents.

Le FACN est une manifestation de l'engagement communautaire, annuel et national, qui vise à construire une société désirable pour tous à travers son système hautement transformatif. La structure du FACN, connu comme "*modèle pratique FACN*" montre comment la musique, en tant que langage universellement accepté et médium non-violent, peut être utilisée pour libérer les potentiels créatifs économiques des communautés ainsi que leurs constituants en redynamisant leur capital socioculturel, en actionnant les capacités créatrices humaines des communautés, en promouvant les mesures concrètes et les changements de perspective qui s'imposent pour la régénération sociale, la consolidation de la paix et le développement économique créatif.

Le modèle expose les activités et les pratiques du FACN dans quatre sphères fonctionnelles: *les activités qui précèdent l'événement, les activités principales elles-mêmes, les activités après l'événement, l'évaluation du programme et de la prestation.*

Activités précédant l'événement: promouvoir la diversité culturelle

Ceci est la base utilisée pour obtenir des données fiables quant aux activités culturelles uniques et activités créatrices, aux capacités des communautés de reformuler leur capital socioculturel, et en conséquence de promouvoir des règlements qui feront évoluer les retombées des activités créatrices en économie créatrice et culturelle formelle, renforçant la diversité et évaluant les activités religieuses en termes de ses apports pour remplir les conditions de solidarité sociale et d'intégration nationale, utilisant aussi des activités comme les visites de courtoisies, les sessions de groupe à thème etc... au cours des rassemblements préliminaires du FACN dans les communautés locales.

⁴ 'Criterios de selección para el 'Emprendedor del Año'. Schwab Foundation for Social Entrepreneurship. [Disponible: www.schwabfound.org/colombia/criteria.htm]

Activités principales de l'événement: unité dans la diversité par la coopération interculturelle

La grande finale du FACN à Abuja, capitale fédérale, est le rassemblement qui s'occupe des problèmes liés à l'inégalité, aux préjugés sous-culturels ou aux différences, ainsi qu'aux rivalités ethniques. Le FACN professe l'opportunité égale aux différentes couches sociales à travers l'implication, la participation, et la création, en termes d'activités culturelles créatrices indifféremment de la partie du pays dont les gens sont issus, à partir des catégories suivantes de groupes musicaux: les chorales religieuses, les chorales d'institutions éducatives et les chorales sociales.

La manifestation encourage, chaque année, un système de réseau intégré visant à mettre en contact les gagnants de ses festivals préliminaires et autres activités qui représentent les différentes ethnies et cultures à travers le pays, dont ceux issus des zones vulnérables et post-conflit. De cette façon, l'unité dans la diversité est promue à travers des dialogues et expressions interculturelles innovatrices et expressives. Les communautés deviennent suffisamment auto-organisées pour réagir raisonnablement à la diversité et au changement, et ensemble elles recherchent des solutions aux conflits et d'autres défis lorsqu'on peut en trouver pour la coopération interculturelle, l'insertion sociale et la cohésion. Les participants des différents niveaux reçoivent des certificats, des médailles, des trophées et des primes.

Après l'évènement: transformer les talents et activités culturelles créateurs en moteurs pivots économiques

Cette phase du FACN met en évidence l'importance de la culture et la créativité à la fois en tant que conducteur et catalyseur du développement durable humain. Le FACN, après l'évènement, exploite ce podium pour valoriser au mieux l'énergie et le potentiel productif parfois rétif, mais néanmoins créatif, de jeunes talents, et d'autres groupes vulnérables tels que des femmes, qui sont en général victimes des activités violentes dans le pays.

Les candidats sont sélectionnés, et ceux qui sont éligibles sont ensuite formés, grâce à la communauté de pratique du FACN et la formation à la capacité créatrice humaine; des formations professionnelles sont également offertes, pour ceux identifiés comme joueurs potentiels dans le secteur créatif tels que les musiciens, les comédiens, les administrateurs, les agents, etc. De cette façon, le FACN contribue énormément au renforcement de la capacité des communautés, et la structuration systématique des industries culturelles et créatrices en comblant les lacunes dans les différentes dimensions et étapes dans la chaîne de valeurs, ainsi que la transformation de leurs talents culturels créatifs, activités et performances en moteurs économiques pivots dans les communautés.

Évaluation et suivi des activités: programme de mise en œuvre du FACN

Ces activités sont ajoutées pour mesurer si l'implémentation a atteint des objectifs et/ou résolu des difficultés identifiées au départ. L'orientation ici est que chaque état, chaque groupe ethnique, chaque culture est unique, et donc qu'ils doivent être approchés d'une manière unique pour renforcer leur diversité et leur spécificité, pour maximiser les profits économiques et non-économiques dans chaque communauté.

Virtuellement, toutes les communautés au Nigéria sont très riches en héritage inexploité de culture créatrice potentielle, dont des festivals de musique et des performances.

Malgré les perspectives encourageantes, beaucoup d'occasions de créer des valeurs ont échoué à cause de certains obstacles comme le manque d'investissement ou de capacités entrepreneuriales, les infrastructures inadaptées pour supporter la croissance de l'industrie. Pour faire face à ces obstacles, et contribuer à la construction d'une société désirable, le FACN accueille les partenariats, les alliances stratégiques, la collaboration et l'échange de programmes, spécialement en rapport avec le développement de la musique chorale; la création, la production et la distribution de produits culturels et créatifs, la reformulation des capitaux socioculturels, ainsi que le renforcement des capacités. En rapport avec ce qui est écrit ci-dessus, le FACN a participé au 5ème Forum Mondial sur la Conférence Musicale, à Brisbane, en Australie.

Cet article est basé sur les échanges du FACN avec toutes ces parties prenantes et partenaires, sur ses activités et expériences en cinq années de son existence, ainsi que sur le rapport spécial des Nations Unies sur la créativité économique.

Ifeyinwa (Ify) Ebosie, est présidente et initiatrice du Festival annuel de chœurs nigériens (FACN), manifestation qui s'efforce de régénérer les communautés à travers son cadre transformatif utilisant la musique comme force unificatrice. Le FACN est membre national statutaire du Conseil International de Musique (CIM). Ses contributions se centrent sur la direction et la facilitation du développement et des efforts de réformes en vue de libérer les potentiels culturels et économiques créateurs des communautés et de leurs membres en reformulant leurs capitaux socioculturels. Elle reste une excellente agente de changement et a documenté un parcours d'accomplissements. Avec le support de son cercle de collègues expérimentés, amis et travailleurs, Ify Ebosie a prouvé à de multiples reprises son habilité à diriger dans plusieurs circonstances difficiles. Courriel: princessofmosthigh@gmail.com



Infos Chœur Mondial des Jeunes 02/2014 (p 19)

Vladimir Opačić, Responsable du Projet Chœur Mondial des Jeunes

Merci à tous!

"... Depuis 1989, je suis amoureuse du Chœur Mondial des Jeunes. Oui, depuis le siècle dernier! Il me faudrait des heures pour énumérer les gens merveilleux que j'y ai rencontrés, et tous les grands chefs de chœur qui ont travaillé avec nous. Ce n'est pas seulement une question de chant, de voyages et de rencontres, c'est une occasion unique de partager votre savoir et d'en recevoir en retour, c'est aussi une question de don et d'implication! Je me souviens encore de chaque moment passé au sein du Chœur Mondial des Jeunes, mais ces souvenirs ce sont les miens. Alors allez-y: créez-vous les vôtres! Passez les auditions dès aujourd'hui! Bonne chance..."

Gardinovački Kiš Aniko, membre en 1989 du 1er Chœur Mondial des Jeunes, représentant à l'époque la Yougoslavie (aujourd'hui devenue la Serbie).

Chers lecteurs de l'ICB,

Vous venez de lire l'une des nombreuses invitations lancées par nos anciens membres à leurs confrères chanteurs du monde entier, les appelant à participer aux auditions pour prendre part à l'édition 2014 du Chœur Mondial des Jeunes, en Croatie. Et... devinez quoi: ils ont répondu à l'appel! L'année 2013 s'est achevée sur quatre mois très spéciaux pour notre bureau et notre projet: des mois chargés d'excitation, de dur travail, de communication intensive, de publicité et d'échanges avec les candidats et nos partenaires de recrutement, partout dans le monde! Encore une fois, notre machine à recruter internationale et sa centaine de partenaires, associations, fédérations et individus dévoués ont touché des centaines de jeunes chanteurs talentueux dans plus de 50 pays. Depuis septembre 2013, partenaires et candidats ont travaillé dur pour organiser les auditions nationales ou encadrer les candidats, en les guidant et en les préparant au déroulement du processus. On peut dire qu'il s'agissait d'une école mondiale. En novembre et décembre 2013, plus de 300 chanteurs dans 50 pays ont "accédé à la phase d'audition du Chœur Mondial des Jeunes" pour les sélections nationales. Les auditions se sont terminées le 31 décembre 2013, sur le résultat suivant: 178 chanteurs, issus de 43 pays, ont été présélectionnés/qualifiés pour la phase de sélection finale par un jury international en avril 2014. Nous ne sommes pas seuls responsables d'un tel succès: cette réussite n'aurait pas été possible sans le dévouement et le travail acharné des institutions et des personnes suivantes; nous profitons de cette occasion pour remercier publiquement tous les acteurs du recrutement du Chœur Mondial des Jeunes pour la saison 2013/2014:

AFRIQUE DU SUD (*University of Pretoria Youth Choir*: Lhente Mari Pitout, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes, chef de chœur) | **ALLEMAGNE** | **ARGENTINE** (AAMCANT: Lucrecia Escalada) | **AUSTRALIE** | **AUTRICHE** (Jeunesses Musicales: Isabel Wielebnowski) | **BELGIQUE**

(Benoît Giaux et Sabine Conzen, anciens membres du Chœur Mondial des Jeunes) | **BULGARIE** (*National Academy Of Music*: Theodora Pavlovitch) | **CANADA** (*Association of Canadian Choral Communities*: Carolyn Neilson) | **CHINE** - Hong Kong (*Hong Kong Treble Choirs' Association*: Kwan Him CHEUNG) | **COLOMBIE** (*Universidad de los Andes/Andean University*: Carolina Gamboa Hoyos et Maria Catalina Prieto, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **CROATIE** (Jeunesses Musicales: Mira Surjak) | **ÉGYPTE** (Khaled Tork, membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **ESTONIE** (*Estonian Academy of Music and Theatre*: Kai Kiiv) | **ESPAGNE** (*Federació Catalana d'Entitats Corals*: Montserrat Cadevall; *Euskal Herriko Abesbatzen Elkarte/Confederación de Coros del País Vasco*: Carmen Mtz. Guerra) | **ÉTATS-UNIS** (Steve Zegree, chef de chœur et Shannon Romba, David Gailey, Derek Fawcett et Jamila Hla Shwe, anciens membres du Chœur Mondial des Jeunes) | **FRANCE** (Institut Français d'Art Choral-IFAC: Pierre Chépélov) | **GHANA** (*Winneba Youth Choir*: Edusei Derkyi) | **GUATEMALA** (*Proyecto CORODEMLA*: Fernando Archila) | **HONGRIE** (*Central Eastern European Centre of European Choral Association - Europa Cantat* / en coopération avec Jeunesses Musicales Hongrie) | **INDONÉSIE** (*Bandung Choral Society*: Roi Napitupulu) | **IRLANDE** (*Association of Irish Choirs*: Dermot O'Callaghan) | **ITALIE** (*FENIARCO*: Marco Fornasier) | **JAPON** (*Japan Choral Association*: Yoshihiro Egawa) | **KENYA** (Ken Wakia, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **LETTONIE** (Ilze Ārniece, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **MALAISIE** (*Malaysian Choral Federation (MCF)* en partenariat avec la *Young Choral Academy*: Chi Hoe Mak) | **MALAWI** (*Music Crossroads*: Elizabeth Karonde) | **PARAGUAY** (Alba Alvarez, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **PAYS-BAS** (Frank Hermans, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **PÉROU** (Javier Sunico Raborg, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **POLOGNE** | **SERBIE** (Aleksandar Švarc, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **SINGAPOUR** | **SLOVAQUIE** (*FUGA civil association*: Oliver Saloň) | **SLOVÉNIE** (Jeunesses Musicales: Uroš Mijošek) | **SUÈDE** (Victoria Liedbergius et Sofia Ågren, anciens membres du Chœur Mondial des Jeunes) | **SUISSE** | **RÉPUBLIQUE TCHÈQUE** (Martin Mikes, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes) | **ROYAUME-UNI** (*Association of British Choral Directors*: Peter Broadbent) | **TAIWAN** (R.D.C) (*Taipei Philharmonic Foundation for Culture and Education*: Fu-Hung Johnson Chuang) | **TURQUIE** (*Choral Culture Association*: Burak Onur Erdem) | **URUGUAY** (Jeunesses Musicales: Maria Tania Siver et Enrique Conti) | **VENEZUELA** (*Fundación Musical Simón Bolívar et Schola Cantorum de Caracas*: Juan Gorriñ, ancien membre du Chœur Mondial des Jeunes).

PARTENAIRES INDIVIDUELS (chefs de chœur, professeurs de chant et de musique): Dr Desmond Earley | Dr Jeffrey E. Bell | Dr Rachel Rensink-Hoff | Erzs Marosszéky | Ewa Glowacka | Gabriele Weinfurter-Zwink | Gerard Yun | Helén Lundquist Dahlén | Helmut Simmer | Hugo Arenas | Irina Bogdanovich | Joanne Mouradjian | Joshua Suslak | Katherine DeVet | Luis Romero | Manuela Rovira | Mats Nilsson | Matthew Baker | Miss Jana Lambersek | Mrs. Dail Richie | Phil Robinson | Reuben Lai | Taylor Bone | William Alvarado |

Merci infiniment à tous pour votre travail incroyable!

Nous profitons aussi de cette opportunité pour remercier officiellement nos trois organisations marraines de nous avoir aidés à diffuser l'information via leurs réseaux mondiaux, ainsi que leurs équipes de marketing et de communication, et en particulier Christian Gheorghiu et Matt Clark du bureau des JMI à Bruxelles pour s'être autant impliqués dans la promotion et la publicité pour les auditions. Merci à la FIMC, à ECA-EC et aux JMI.

Nous préparons sans relâche de nouvelles auditions pour la saison 2014/2015, qui démarreront en septembre 2014. Alors, si vous connaissez un jeune chanteur talentueux, relayez l'info: "Le Chœur Mondial des Jeunes, pourquoi pas?"

"... Le Chœur Mondial des Jeunes est pour tous les jeunes êtres humains un FOYER, une occasion de faire de la musique et se faire des amis auprès de musiciens et d'individus merveilleux et prometteurs à travers le monde entier. Où que vous alliez, vous pourrez y trouver un ami pour la vie et un foyer. Faire de la musique au niveau professionnel dès son plus jeune âge, c'est ce qu'un musicien peut faire de plus merveilleux. Cette expérience inoubliable changera votre vie!" Daniel Hagfeldt (Suède), ancien membre et étudiant en orthophonie

Traduit de l'anglais par Antoine Houzé (France) ●

Sélection des conférenciers pour le symposium mondial sur la musique chorale (p 21)

Anton Armstrong, co-président du Comité artistique du 10^{ème} SMMC 2014

Lorsque la République de Corée (Corée du Sud) a été sélectionnée pour accueillir le *Symposium Mondial sur la Musique Chorale de 2014*, l'une des premières tâches du Comité exécutif de la FIMC fut de désigner un comité artistique en charge du choix des 24 chœurs et des quelque 30 conférenciers à inviter. Le Comité exécutif de la FIMC a décidé de composer un comité artistique de 6 personnes: 3 de nationalité coréenne et 3 internationales. Le comité est composé de: Sang-Kil (co-président/Corée), Anton Armstrong (co-président/E-U), Anita Brevik (Norvège), Oscar Escalada (Argentine), Chun Koo (Corée) et Shin-Hwa Park (Corée).

En octobre 2012, lors de la première réunion du comité artistique, nous avons dû faire connaissance les uns avec les autres afin de travailler ensemble de manière efficace. Connaissant le thème choisi par la Fédération coréenne pour la musique chorale, nous avons mis en place un calendrier pour l'envoi des renseignements et la réception des candidatures des conférenciers et des chœurs. Afin d'écouter les chœurs candidats au 10^{ème} SMMC, nous avons décidé de nous diviser en 3 groupes pour examiner les demandes du monde entier. Un membre coréen et un membre non-coréen ont été mis en binôme. Dans un souci de respect le plus grand possible d'intégrité tout autant que de transparence, les membres non-coréens n'ont pas pu écouter les chœurs originaires de leurs continent ou région respectifs. Chaque sous-comité d'écoute devait examiner les candidatures provenant de deux régions, puis recommander ses favoris au Comité artistique dans son ensemble. Lors de notre deuxième série de réunions en mars 2013, nous avons examiné les recommandations

des sous-comités. Elles ont fait l'objet de discussions approfondies, avant d'aboutir à notre sélection de 25 ensembles choraux invités et de 10 chœurs retenus comme remplaçants potentiels.

Beaucoup d'éléments ont été pris en compte lors de la sélection des 25 chœurs: avant tout, les aspects musicaux tels que la qualité tonale, le talent musical et l'originalité du programme. Nous avons également équilibré au niveau international les chœurs d'enfants, les chœurs de jeunes, les chœurs universitaires, les chœurs de communautés, les chœurs de femmes, les chœurs d'hommes, les chœurs professionnels, etc.... Parmi les autres éléments, on trouve une représentation régionale équitable selon les modèles des symposia mondiaux passés. Puisque le 10^{ème} SMMC se déroulera en Corée du Sud, des ensembles choraux originaires d'Asie seront représentés lors de cette conférence. De plus, des ensembles choraux venus du monde entier ainsi que d'autres formes d'art seront présentés lors des concerts d'ouverture, du jour de pause et de clôture du 10^{ème} SMMC.

La sélection des conférences pour le 10^{ème} SMMC était l'un des éléments principaux à l'ordre du jour de notre réunion de mars 2013. Le choix de conférenciers parmi le large panel de candidats était lui aussi un défi. Nous nous sommes trouvés confrontés au problème de savoir quels sujets seraient d'un intérêt suffisamment large pour plaire au plus grand nombre des participants au symposium. Nous avons aussi examiné les propositions de conférences dans le sens où comment celles-ci exploraient le thème au sens large du symposium qui avait été choisi par les Coréens: "*Guérison et jeunesse*". En fin de compte, le comité artistique a choisi une sélection variée et internationale de sujets présentés par des conférenciers qui, selon nous, proposeront des sessions stimulantes, scientifiques tout en étant pratiques, offrant de nouvelles informations qui amélioreront votre pratique musicale. Les conférenciers représentent une grande variété de nationalités, des noms familiers expérimentés ainsi que de nouveaux venus qui partageront leurs recherches. Quelques-uns des sujets sélectionnés sont les suivants:

- Le chant diaphonique en tant qu'art choral
- La musique chorale: Guérir des gens, sauver des vies
- Messes jazz pour les salles de concert et les églises
- Atelier chef de chœurs d'enfants: Musique d'origine arabe, islamique, juive, israélienne et chrétienne
- Les trésors musicaux d'Amérique du Sud
- Voix de femmes d'aujourd'hui: Compositeurs de musique chorale du monde entier
- Des sons nouveaux dans la musique chorale chinoise
- L'alphabet phonétique international: comment enseigner les textes de musique chorale dans toutes les langues

Une fois tous les chœurs et les conférenciers choisis, nous avons envoyé à chacun leur invitation et avons été ravis de l'enthousiasme que celles-ci ont provoqué. Tout le monde est impatient de participer. Maintenant, pour chacun ce n'est plus qu'une question de réunir les fonds nécessaires pour se rendre à Séoul sachant que l'hébergement, les repas et les déplacements dans la ville sont pris en charge par nos hôtes coréens.

Je vous encourage tous à assister au 10^{ème} Symposium mondial sur la musique chorale en août 2014, qui vous offrira une semaine de concerts à vous couper le souffle, de séminaires instructifs et un salon vous donnant accès à de la musique, des livres, des enregistrements et d'autres documents qui stimuleront votre enseignement et votre direction de chœur. Le 10^{ème} SMMC vous donne l'occasion de rencontrer des collègues du monde entier qui partagent votre amour de l'art choral et souhaitent enrichir leur

réseau au sein de la communauté chorale mondiale. *Préparez-vous dès aujourd'hui* à nous rejoindre à Séoul en Corée du Sud pour le 10^{ème} Symposium mondial de musique chorale du 6 au 13 août 2014.

Anton Armstrong est depuis 1990 professeur de musique principal du *St Olaf College* et chef de chœur du *St Olaf Choir* (E-U). Diplômé du *St Olaf College*, il détient un Master de Musique de l'Université de l'Illinois et un Doctorat en Arts musicaux de l'Université d'État du Michigan. Il a également travaillé comme rédacteur d'une collection chorale multiculturelle pour le compte de *Earthsongs Publications*. Il commence en juin 1998 son mandat en tant que chef de chœur fondateur de l'*Oregon Bach Festival Strangeland Family Youth Choral Academy*. Chef de chœur invité et conférencier actif tant sur le territoire américain que sur la scène internationale, le Dr Armstrong est vice-président du comité artistique du 10^{ème} SMMC. Courriel: armstron@stolaf.edu



Traduit de l'anglais par Fabienne Lannuzel (Royaume-Uni) ●

La Journée mondiale du chant choral a vingt-trois ans, mais elle est plus jeune que jamais! (p 23)

Francesco Leonardi, Directeur de projet de la FIMC

Cela fait vingt ans qu'Alberto Grau a lancé le grand projet d'une journée internationale dédiée au chant choral, pour souligner non seulement la valeur actuelle du chant mais aussi son importance au point de vue social.

L'idée de célébrer le chant partout dans le monde au même moment nous fait réaliser à quel point cette activité humaine outrepassa les idées politiques, les différences culturelles et même les différences climatiques.

Non seulement ce festival ne montre aucun signe de vieillissement, mais il montre un regain de succès et une augmentation en nombre de participants, surtout ces dernières années. Depuis que j'ai été nommé officiellement directeur du projet de la Journée mondiale du chant choral (lors du 9^{ème} Symposium mondial de Musique Chorale à Puerto Madryn) assisté par un groupe de travail comportant Jennifer Tham (Asie), Cristian Grases (Amérique du Nord et du Sud), Rudolf De Beer (Afrique), Stephen Leek (Océanie) et Jeroen Shreijner (Europe), le but que nous nous sommes fixé était de relayer l'information sur l'importance de cette journée pour le monde chorale, et d'augmenter le nombre de participants et des événements qui en faisaient partie.

C'est dans cette optique que j'ai créé, grâce à la technologie, un site web dédié spécifiquement à cet événement. (www.worldchoralday.org); à l'aide de ce moyen de communication, il est facile pour chacun d'enregistrer vite et facilement ses propres propositions d'événement en téléchargeant le formulaire d'adhésion (traduit en plus de 25 langues) ainsi que les documents à afficher lors des concerts et sur son propre réseau social. Ce nouvel outil technologique nous a facilité l'obtention d'un *feedback* sur les concerts, qui vous permet de publier des photos et faire circuler les vidéos des événements via le site web.

Actuellement, nous disposons de 52 vidéos et 115 photos de partout dans le monde qui montrent la joie procurée par cet

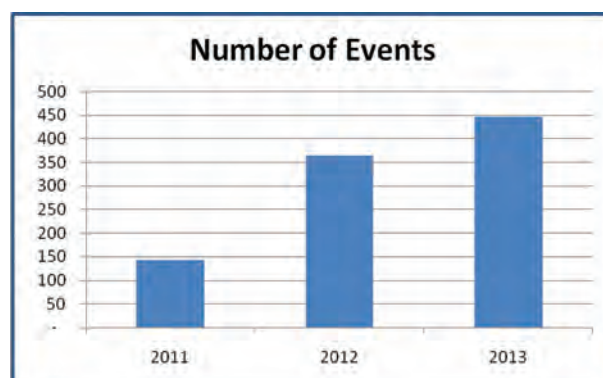
événement international.

Cette année, nous avons recommandé particulièrement aux chœurs de collecter des fonds pour les victimes du tremblement de terre qui a frappé les Philippines quelques jours avant la Journée mondiale du chant choral, afin de mettre en exergue la force du monde chorale, toujours sensible aux sujets sociaux et à l'assistance mutuelle.

Le présent article est l'occasion d'exprimer les remerciements de nos amis Philippines à tous les participants. Merci, du fond du cœur, à tous ceux qui ont voulu apporter aux Philippines un témoignage concret de leur solidarité en cette période très difficile.

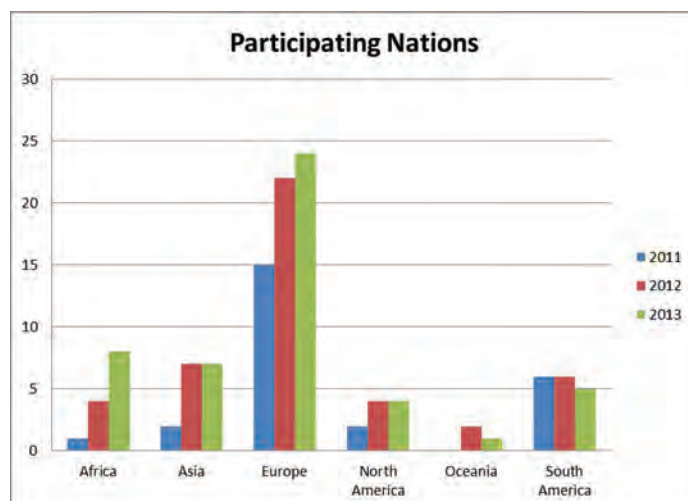
Pour la troisième année consécutive, la participation à la J.M.C. a augmenté à travers le monde; cette année, elle a représenté près de 450 événements enregistrés dans 50 pays différents du monde. Il faut noter qu'outre les concerts individuels habituels, plusieurs festivals choraux se sont joints au mouvement.

Ces données sont significatives, et constituent un indicateur important pour montrer à quel point l'expérience chorale, même dans les pays les plus écartés, est en train de devenir un élément important de la conscience sociale et de l'éducation personnelle. Les efforts de la FIMC au cours de ces dernières années ont été récompensés, et grâce à l'introduction du certificat de participation JMC le sentiment d'appartenance à la communauté chorale s'est encore renforcé. Le pourcentage des chœurs qui ont renouvelé leur expérience de participation à cette célébration avoisine les 80%, signe important témoignant que cette journée est en train de devenir pour beaucoup d'entre eux une tradition. Nombre d'événements:



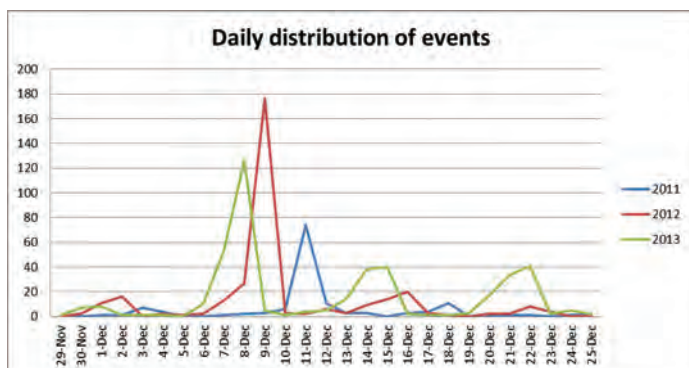
La répartition des événements enregistrés montre elle-même combien le message de la JMC parvient à tous les continents du globe, unissant cultures et peuples dans un même témoignage de civilisation et de paix.

Pays participants:



La répartition journalière des événements montre combien la durée de la JMC dépasse le seul jour choisi pour sa célébration, incluant ainsi des événements qui ont lieu dans quelques semaines plus tard que la date butoir, ce qui a permis à plusieurs autres chœurs de célébrer l'idée et le message de ce festival. La JMC devient, de plus en plus, un mois de concerts et d'événements qui visent à mettre en valeur le côté social du chant choral. Nous vous invitons donc à entamer dès maintenant la programmation de votre concert pour l'édition prochaine, qui aura lieu à partir du premier week-end de décembre 2014.

Répartition journalière des événements:



Mais ce n'est pas tout! Nous ne pouvons pas, et ne devons pas nous arrêter ici: nous devons trouver des chemins pour impliquer, avec votre aide et vos idées, encore plus d'événements, plus de pays.

Déjà nous planifions l'édition de 2014; si vous souhaitez obtenir plus d'informations, n'hésitez pas à me contacter à l'adresse: project.manager@worldchoralday.org

Le chant est un vecteur de bien-être; pour ceux qui chantent, mais aussi pour ceux qui l'écoutent: assurez-vous que le monde entier soit informé de votre concert, et puisse l'apprécier!

Francesco Leonardi, né à Legnano (Italie) en 1979, a obtenu son diplôme dans le domaine des relations publiques et est en train de compléter ses études supérieures en Économie et management des événements culturels. Il parle anglais, allemand, français et espagnol. Au cours des dix dernières années, il a été responsable de la sélection des chœurs souhaitant participer au Festival International choral "*La Fabbrica del canto*" (L'usine du chant) organisé chaque année au mois de juin dans 15 municipalités de Lombardie (Italie). Il est journaliste officiel à Milan. En août, il a été nommé Responsable de Projet pour la JMC. Courriel: leonardifra@yahoo.it



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

Choral World News

Troisième édition du concours international de chant choral de l'Asie et du Pacifique (p 27)

Henri Pompidor, chef de chœur et enseignant

Un concours marqué par la diversité des échanges culturels et un attrait grandissant pour des pratiques chorales de qualité.

Du 8 au 18 octobre 2013 s'est tenu à Manado (Indonésie) la troisième édition du concours international de chant choral Asie-Pacifique (*Asia Pacific Choir Games 2013*). Cette manifestation organisée par l'organisation internationale de chant choral *Interkultur* s'articulait autour de trois compétitions: une compétition locale du 8 au 10 octobre pour les chorales de la région de Manado (*Local Competition*) et à partir du 12 octobre deux autres compétitions internationales pour les chœurs venus de toutes les régions d'Indonésie et des pays d'Asie et du Pacifique (*Open Competition* et *Champion Competition*). Une fois encore, ce fut un grand moment d'enthousiasme, d'échanges et d'amitié, mais aussi de compétition. Le niveau des chœurs entendus prouve l'attrait grandissant de cette discipline et la qualité du travail d'ensemble accompli dans la région. Le pays hôte, l'Indonésie s'est tout d'abord distingué par sa forte présence dans les trois niveaux de compétition. Ainsi plus d'une centaine de chœurs indonésiens ont participé aux différentes sélections et ont remporté un grand nombre de prix. Citons pour l'exemple le *Manado Poltekkes Choir*, le *Jorih Jerah Choir*, le *Getsemani Sakobar Choir*, l'*El-Manibang Youth Choir*, le *Mansinang Choir*, le *Maluku Choir* ou encore le *Iyakoko Patea Choir*. La ville de Manado et la région du nord de la Sulawesi n'avaient pas été choisies au hasard par les organisateurs d'*Interkultur*. En effet, l'activité chorale y est très fortement ancrée dans la tradition musicale. Le chant a une place importante dans le quotidien des habitants de la région et les chorales sont très nombreuses dans les centres urbains. Le très fort engouement pour l'art polyphonique vient probablement d'une pratique religieuse intense au sein des très nombreuses communautés chrétiennes. Il n'est pas une église, pas un temple qui n'ait formé un groupe vocal, un chœur susceptible de participer à ces joutes musicales. Bien que les programmes présentés aient parfois excédés les capacités vocales de certains chœurs, le sérieux de leur préparation n'a jamais manqué. L'Indonésie voisine ainsi les Philippines dans son ambition de "grand" pays du chant choral régional. Le volontarisme des chanteurs et le professionnalisme des chefs de chœur présents conforteront dans les prochaines années, la place de ce pays dans les grands concours internationaux.

Le second enseignement de ces journées de compétition, concerne l'amélioration de la qualité générale des prestations chorales de nombreux pays d'Asie: si certains pays comme la Chine ou la Corée du sud confirment leur maîtrise du chant choral, d'autres pays notamment ceux d'Asie du sud-est améliorent qualitativement leurs pratiques. Ils enrichissent par leur propre culture les multiples formes du chant choral. Citons la Thaïlande qui poursuit depuis plusieurs années un large travail de recherche sur l'amélioration des techniques vocales et l'insertion de ses traditions musicales dans le chant collectif. La Malaisie affirme également ses qualités propres par la diversification de son répertoire et de ses pratiques chorales. De leur côté, les Philippines proposent toujours des ensembles vocaux de très grande qualité (citons par exemple le *SLU Glee Club*). Intéressant

aussi est l'émergence de certains pays jusqu'à présent absents des compétitions. L'Inde et le Sri Lanka ont su se distinguer par un programme musical original composés de pièces vocales dansées principalement dans la catégorie "folklore".

C'est ici d'ailleurs l'essence même de ces concours internationaux. Ils doivent avant tout permettre une enrichissante confrontation culturelle et musicale dans le domaine choral. Chaque chœur choisit préalablement plusieurs pièces vocales présentées dans l'une des vingt catégories du concours afin de mettre en évidence ses qualités intrinsèques (couleur, équilibres, caractères, puissance, dynamiques et nuances). Dans chaque pays, le chant choral se diffuse en effet selon ses propres canaux, à travers la multiplicité des langues, des techniques vocales en place et des adaptations culturelles requises aux différentes catégories de répertoires polyphoniques (classique, jazz ou folklore). Chacune des compétitions permettent ainsi une véritable confrontation des expériences musicales. Le chant choral exprimé comme un vrai langage universel, conduit ainsi chaque groupe à étendre son écoute et à porter un plus grand intérêt aux autres pratiques chorales présentes au sein des différentes compétitions.

Le langage choral possède un riche vocabulaire qui s'apprécie selon le nombre de parties vocales, de leur couleur et de leur intensité. Chaque chef doit ainsi définir un équilibre et un volume sonore adaptés aux pièces proposées et aux choix interprétatifs. Le défi pour de nombreuses formations est de trouver un répertoire adapté à leurs qualités propres. Souvent les pièces choisies étaient trop difficiles ou mal adaptées. En outre pour certaines pièces, les textes et la musique ne semblaient pas toujours faire "bon ménage". Les compétitions chorales ne se réduisent pas à un affrontement technique, mais plutôt dans l'apport esthétique d'une interprétation toujours raisonnée. Aussi les partitions qui outrepassent les possibilités techniques des interprètes ne sont-elles pas toujours les plus séduisantes. Il est donc préférable que le chef de chœur choisisse des pièces musicales sans prétention, susceptibles d'une belle exécution à même d'emporter l'adhésion de tous les membres du jury. La difficulté doit toujours être adaptée à l'expérience, et la capacité du chœur. Il existe une multitude de pièces chorales présentant des diversités de styles, de couleurs, de langues et qui peuvent valoriser le sens artistique de chacun, et ce quelque soient l'origine et l'expérience.

Les membres de jury ont ainsi apprécié les formations qui avaient judicieusement construit leurs programmes en fonction des capacités techniques et des qualités expressives de leurs ensembles. L'homogénéité des voix, la qualité vocales, l'équilibre des pupitres ont toujours été valorisées. Dans les prochaines concours, les chefs de chœur doivent porter leur attention au respect de la justesse, car l'intonation et la couleur vocale sont des éléments essentiels de la qualité d'un chœur. Ils doivent également être attentifs à un vrai équilibre des voix au sein du groupe et à une intervention de solistes à bon escient. Ils doivent enfin choisir judicieusement les *tempos* et les contrastes de nuances (notamment en valorisant la présence de *piano* et de *pianissimo*), et régler leur gestique précisément. La plupart des chœurs primés, y compris au cours de la compétition finale des champions, ont réussi le pari d'équilibrer leurs programmes, de les rendre intéressants par une progression des difficultés et un vrai sens de l'interprétation. Ce fut notamment le cas des deux grands champions, le *SLU Glee Club* des Philippines et l'*Iyakoko Patea Choir* d'Indonésie Nouvelle Guinée, qu'il convient ici de féliciter.

Au total, cette troisième compétition pour l'Asie et le Pacifique a participé à la progression du niveau international du chant choral. Elle a surtout montré la très grande diversité des pratiques vocales au sein des pays de l'Asie et du Pacifique. Elle a permis de mieux appréhender la rencontre entre les différentes cultures.

Le chant choral véhicule les caractéristiques culturelles de chaque pays et traduit, par une réalité sonore spécifique, les liens de l'individu à la société et aux groupes sociaux d'appartenance. Il favorise ainsi le nécessaire respect des différences culturelles. Les prochaines compétitions, notamment celles organisées par *Interkultur* en juillet 2014 à Riga (Lettonie) au cours de la huitième compétition mondiale de chant choral (*8th World Choir Games*) - voir www.interkultur.com - devraient permettre l'aboutissement de tous les efforts en matière de chant choral. Ne doutons pas que les pays d'Asie et du Pacifique s'y distinguent par l'exemple et obtiennent d'excellents résultats au sein des principales compétitions proposées.

Originaire du Sud de la France, Henri Pompidor a étudié la musique et le chant choral au Conservatoire National de Région de Toulouse. Après son diplôme d'Etat (D.E.) de direction de chœur, il rejoint à partir de 1987 l'Institut de Musique et Musicologie de l'Université de Paris Sorbonne (Paris IV) où il obtient son Diplôme d'études approfondies (D.E.A.) et son Doctorat (Ph.D.). ●

Après avoir occupé plusieurs postes de chef de chœur en Europe (France, Grèce), **Henri Pompidor** est nommé en 2004 directeur du département de chant et de chant choral au sein du Conservatoire de musique de Rangsit (Thaïlande), avant de rejoindre, un an plus tard, la Faculté de musique de l'Université de Mahidol. Il y assurera pendant plusieurs années, les fonctions de professeur de chant choral, de directeur des chœurs de l'Université et de chef permanent des chœurs de l'Orchestre Philharmonique de Thaïlande (T.P.O.). Membre de la Société française des chefs de chœur, il enseigne aujourd'hui le chant choral et la direction de chœur au Conservatoire de Paris Charles Munch (11^{ème} district). Il est également directeur musical du chœur du Conservatoire. Il consacre également son activité à l'enseignement du chant choral au niveau international, au travers de nombreuses concerts et master classes dans de nombreux pays du monde (Chine, Corée du Sud, Espagne, Indonésie, Japon, Malaysia, Taiwan, Vietnam...). Comme membre de jury, il est régulièrement invité à prendre part à des festivals et des compétitions internationales en Europe et à l'étranger (I.F.C.M., A.C.J, Interkultur...). Courriel: henripompidor@hotmail.com



So Good a Thing... (Quelle merveille!) La quête du rêve d'une vie entière

Fête des 50 ans de créativité musicale inspirée de Judith Clingan, en Australie (p 30)

Extraits d'une entrevue entre Judith Clingan et Stephen Leek, compositeur, chef et ex-choriste de J.C.

Apriori, comment caractériser quelqu'un qui a résolument changé, tout seul, un univers musical? Par des raclements de gorge, une volonté claire, et beaucoup d'humilité. Judith Clingan (Judy) est une personnalité originale qui a inspiré plusieurs générations de compositeurs, de musiciens, d'instrumentistes, d'artistes, de designers, de directeurs de théâtre, d'écrivains; travaillant, au départ, dans une structure communautaire, elle diffusa tout cela sans honneurs ni promotion personnelle par les médias.

Lors de cette récente fête dans la capitale australienne, trois

journées ont réuni plus de 700 musiciens de 2 à 102 ans, plus de 200 œuvres, 97 compositions australiennes, 17 concerts, 8 ateliers, 5 forums et 2 événements: un survol visuel rapide de l'immense travail et de l'influence de Judy (comme fondatrice, directrice et chef de quelques-uns des meilleurs chœurs d'enfants en Australie des années '60, comme compositrice et commanditaire d'œuvres nouvelles, et mentor de jeunes compositeurs), fondatrice et directrice des premières académies chorales d'été en Australie... et, ce qui est peut-être le plus important, une personne qui a créé des groupes et a alimenté la vie de beaucoup de gens à travers le chant choral.

SL: *So Good a Thing...* fut une fête brillante de votre prestigieuse production musicale. Certes, le niveau de toutes les interprétations était très élevé, mais il y avait une grande sensation de bonheur partagé et, si j'ose dire, d'"amour" dans la salle. Une expérience unique, de type fondamentalement "Judy"...

JC: Je me suis sentie toute petite, et j'ai été honorée que tant de musiciens aient consacré leur temps, leur énergie et leur compétence à mettre sur pied des prestations aussi merveilleuses. Comme toutes les prestations se suivaient, j'ai eu le loisir de voir des gens qui ont chanté avec moi il y a des années, de savourer en douce leur épanouissement artistique et de me rendre compte de la petite pierre que j'y ai apportée.

Je n'ai jamais vénéré les dieux de la renommée et de la chance, mais personne n'en a été gratifié plus que moi! Mais chaque année de ma vie, au travers de mon activité chorale, plein de gens ont compris que faire ensemble de la belle musique est une activité de la plus haute importance (plusieurs ont décidé d'y consacrer leur vie). Mes œuvres sont destinées "à être chantées" par le plus grand nombre, dans les rôles les plus inattendus. Je suis très honorée d'avoir eu l'occasion de rencontrer des gens en vue pour avoir une influence sur le monde artistique, et de travailler avec eux.

SI: Au fil de *So Good a Thing...*, il y a eu plusieurs interprétations de vos œuvres pour les jeunes, amateurs ou professionnels, et plusieurs œuvres de compositeurs qui, au fil des années, ont grandi dans un de vos nombreux ensembles, dont certains ont aujourd'hui été récompensés. Selon mon expérience de travail avec vous, nous avons toujours l'impression d'être en train de composer, de dessiner, d'agir, de bouger, de danser,... à fond dans la musique.

JC: J'aime toutes les formes artistiques, et je crois que tout art pousse où il veut. Utilisés ensemble, ils peuvent être une expression puissante de ce que nous ressentons; dans toute forme d'art, il y a des chemins par lesquels nous pouvons raconter notre histoire, formuler nos espoirs ou nos peurs; en cultivant la créativité sous toutes ses formes, nous pouvons aider des gens dans leur quête des outils qui peuvent leur servir au mieux. Il est indispensable de fournir aux jeunes, et à chacun en général, les moyens de formuler leurs sensations les plus profondes. Je suis persuadée que dans chaque art nous devons poursuivre une quête double: découvrir ce que d'autres ont fait avant nous, et trouver nos propres modes d'expression.

SI: Quelle est, pour vous, l'importance du chant choral dans l'éducation des enfants?

JC: Chanter, cela devrait être notre langue maternelle musicale à tous. Tout enfant devrait chanter quotidiennement, chez lui et à l'école. C'est vraiment une composante importante du développement humain.

Chanter en chœur (donc avec d'autres) met en œuvre toutes les composantes de notre humanité: le sens social, le travail en équipe, l'exploitation de notre ouïe, de nos yeux, de notre voix,

de notre corps, de l'imagination, de l'esprit, de l'intellect, et nous donne le sens de l'espoir, du bien-être et d'un but à poursuivre. Ceux qui n'ont jamais expérimenté le bon chant (en particulier avec d'autres voix) ne se rendent pas compte de la plénitude, de l'épanouissement, de l'"humanité" que procure une activité aussi simple. Ne serait-ce pas merveilleux, si tous nos leaders politiques chantaient?

SL: J'ai remarqué que ceux qui ont travaillé avec vous au fil des années développent souvent un certain nombre de qualités humaines comme la motivation, l'énergie, l'esprit d'équipe, le sens de la collaboration, et des qualités musicales comme l'aptitude à la lecture musicale, une bonne justesse et le sens du rythme.

JC: Il y a 50 ans, de telles choses se produisaient occasionnellement, simples résultats de ce que je faisais. Peu à peu, je me suis intéressée à l'éducation musicale en tant qu'art et que science. J'ai étudié en profondeur, en Hongrie, la méthode de Kodály; j'ai été à l'affût de tous les ateliers possibles dans les méthodes Orff et Dalcroze. J'en suis arrivée à comprendre qu'en musique, le savoir ouvre l'accès à une multitude de perspectives merveilleuses; je me suis donc lancée dans une étude méthodique de la littérature musicale comme partie prenante de mon travail. Pratiquer la musique c'est bien, c'est gai, mais cela ne doit pas permettre l'économie de la littérature musicale et de la compétence auditive. Depuis plus de 40 ans, je m'efforce de combiner, lors des répétitions, les objectifs de l'interprétation et de la composition.

SL: Souvent, dans vos groupes, des générations différentes chantent ensemble. Par exemple, en 2012 les "Wayfarers" ont entrepris une tournée mondiale de 9 mois. Des chanteurs de tous âges étaient de la partie, vivant et se produisant ensemble pour une longue période. Qu'avez-vous retenu de cette expérience?

JC: C'était une merveille, un défi, une leçon d'humilité avec sa récompense. La musique que nous avons partagée trouvait sa source dans le mélange des âges: les jeunes apportaient leur fraîcheur, leur joie de vivre, leur sens de la fête, leur impertinence, à l'occasion des idées neuves; les plus âgés apportaient leur application, leur maturité, leur concentration, le travail en profondeur, et aussi la réflexion sur la nécessité d'un bon thé de l'après-midi! J'ai appris que des gens peuvent être extrêmement différents les uns des autres en termes de maintien, de résistance, de centres d'intérêt, de puissance vocale, de facultés d'adaptation, de besoin de sommeil, etc...

Il me fallait encourager chacun à faire passer les exigences du groupe avant les siennes propres. J'ai certainement appris, là, quelques éléments de dynamique de groupe! Pour l'instant, je me prépare en vue d'une tournée de quatre semaines en ce mois d'avril, qui réunira des gens d'Australie, d'Allemagne, d'Inde, de Chine et de Taïwan pour répéter mon opéra "Marco" à Taïwan et au Japon.

SL: Vous avez cité, parmi vos anciens étudiants, plusieurs figures influentes non seulement dans le domaine de la musique chorale et de la composition, mais aussi du théâtre, de la littérature, de la danse, du design, etc... Pensez-vous important d'avoir, au cours de sa jeunesse, des expériences chorales et musicales diverses?

JC: Ceux qui m'ont fréquentée aux *Chœur d'Enfants de Canberra*, lors des cours musicaux d'été, à "Gaudeamus", à "Wayfarers" je pense que l'orientation de leur vie a été influencée, dans une certaine mesure, par ces activités. Elles étaient, pour ces jeunes, assez diverses, et ces expériences pour eux, dans cette période la plus marquante de leur vie qu'est l'adolescence, a clairement été formatrice.

Je suis persuadée que la musique chorale a vraiment le pouvoir de communiquer aux jeunes un sens de l'engagement, d'oublier leurs griefs, de faire partie de quelque chose de plus grand qu'eux-mêmes, mais aussi qu'elle offre aux chanteurs un espace pour l'apport personnel, l'éducation et le courage. Souvent, les chœurs sont des ramassis étranges de personnalités, de genres et de caractères. En certaines occasions, la motivation pour le chant choral et les interventions du chef ou des choristes ont suffi à éviter le précipice, juste assez pour donner à quelqu'un une nouvelle vision de la vie, une nouvelle orientation et un motif d'espoir. Souvent, la société est prompte à juger ceux qui sont différents, et l'art du chant choral est certainement un moyen puissant pour motiver et aider l'individu quand les choses vont de travers. J'aime passionnément la musique chorale, et été très honorée de lui consacrer plus de 50 ans de ma vie. Ce qui est plus important, peut-être, c'est que j'ai été honorée de bénéficier, grâce au chant choral, d'expériences tellement riches et partagées. Je suis toujours émerveillée de jusqu'où la musique chorale peut nous emmener. Peut-être le chant choral constitue-t-il le moyen le plus étroit dont les humains disposent pour accéder à l'au-delà...

www.judithclingan.net.au

Le chef et compositeur australien indépendant **Stephen Leek** a un long passé avec certains des chœurs parmi les meilleurs et plus innovants à travers le monde, dont les *Gondwana Voices* (Australie), le *Tapiola Children's Choir* (Finlande), le *Kamer... Choir* (Lettonie), *The Formosa Singers* (Taiwan), et ses propres chœurs, *vOiCeArT* et *The Australian Voices*, qu'il a co-fondé et dirigé depuis 17 ans jusqu'il y a peu. En tant que chef, Leek est sollicité à travailler comme chef invité à travers le monde. Comme compositeur, Leek écrit dans son style contemporain personnel, souvent imité par d'autres, et ses œuvres, largement appréciées, sont interprétées par de nombreux chœurs un peu partout dans le monde. Il a reçu des commandes de chœurs prestigieux. Auteur de 13 opéras, de nombreuses œuvres orchestrales et de chambre, de musique pour l'enseignement et la danse, Leek est souvent qualifié d'*"fondateur de la musique chorale australienne"*, vu sa production de plus de 700 œuvres chorales innovantes. *Churchill Fellow*, Leek a obtenu de nombreuses récompenses nationales et internationales dont le prestigieux "Robert Edler International Choral Prize" (*Prix choral international Robert Edler*) pour sa contribution à la musique chorale en général. Actuellement, Leek est vice-président de la *Fédération Internationale pour la Musique Chorale (FIMC)* et directeur artistique du *Chœur de Jeunes de Shanghai*. Courriel: stephen_leek@hotmail.com



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

Concours choral international Stasys Šimkus, en Lituanie (p 33)

Vytautas Miškinis, chef, compositeur and Président de l'Union chorale lituanienne

Stasys Šimkus, compositeur lituanien, chef, éditeur, folkloriste, professeur, cheville ouvrière de l'Association des musiciens, est indissociablement lié à la vie culturelle de Klaipėda, le plus grand port lituanien. En 1923, après que la *Lituanie mineure* ait rejoint la Lituanie, Šimkus y créa une école de musique (conservatoire), où beaucoup de musiciens professionnels ont étudié. Il fonda un orchestre symphonique et donna de nombreux concerts du répertoire classique. Son chef-d'œuvre de compositeur, c'est une série de chants populaires harmonisés et largement diffusés; il développa, recréa et compléta certains chants populaires par sa propre musique. Les créations chorales de Šimkus et sa direction chorale réputée sont devenus la marque de fabrique de l'expression musico-spirituelle lituanienne.

Un groupe d'acteurs choraux de Klaipėda, mené par Vytautas Blūšius, développa l'idée de Concours choral international Stasys Šimkus, en honneur du compositeur pour sa contribution remarquable à la culture musicale, avec pour objectif d'encourager les activités chorales et de développer la culture chorale.

Au début, le concours était annuel; puis en 1979 il fut décidé de l'organiser tous les deux ans.

Le premier concours eut lieu en 1976. 14 chœurs masculins, féminins et mixtes de toute la Lituanie, y participèrent. Le deuxième Concours international Stasys Šimkus, consacré au 90^{ème} anniversaire du compositeur, eut lieu en 1977. 20 chœurs y participèrent. En 1978, 31 chœurs y prirent part.

Au fil des sessions, les présidents du jury furent Klemensas Griauzdė, Antanas Jozėnas, Lionginas Abarius, Uno Jarvela et Venno Laul.

Vers la fin de 1988, l'Association chorale Aukuras Klaipėda fut fondée, et elle prit en charge, notamment, l'organisation du Concours choral international Stasys Šimkus. Son premier président fut Robertas Varnas.

Le premier chœur étranger participa au 8^{ème} concours, en 1989. Parmi les 16 chœurs il y avait un chœur mixte de Tallinn, en Estonie. Ce chœur obtint un prix spécial du jury.

La 9^{ème} édition eut lieu en octobre 1992. 16 chœurs y participèrent.

Le concours fut marqué par la participation de chœurs étrangers venus de Lettonie, d'Estonie et de Suède.

Le 10^{ème} concours international Stasys Šimkus eut lieu en 1995. Ce fut la première fois que les chœurs étaient récompensés par des prix "*Minor*" (catégorie chœurs de jeunes) et "*Grand Amber*" (chœurs d'adultes), fondés par la Ville de Klaipėda.

Les vainqueurs, dans les deux catégories, furent le chœur de chambre Vytautas Didysis de Kaunas (dirigé par Rolandas Daugėla) et l'Association chorale Aukuras Klaipėda (dirigé par Vladimiras Konstantinovas et Alfonsas Vildžiūnas). Le président du jury était l'Estonien Venno Laul.

Le 12^{ème} concours international Stasys Šimkus, qui eut lieu en octobre 1999, vit la participation de chœurs venus d'Allemagne, de Pologne, de Lettonie, d'Estonie et de Lituanie: 19 groupes au total. Le jury était composé de Venno Laul (Estonie, Président), Jan Lukaszewski (Pologne), Edgars Račevskis (Lettonie), Vytautas Miškinis and Robertas Varnas (Lituanie).

Dans le deuxième tour, le chœur d'hommes Cantabile Limbourg d'Allemagne dirigé par l'excellent chef de chœur Jürgen Fassbender, remporta le prix "*Grand Amber*" et le Prix spécial.

En préparant le treizième concours, un changement est survenu dans la direction du concours. Robertas Varnas, fondateur et chef

de l'Association chorale Aukuras Klaipėda depuis longtemps, a démissionné de son poste de président et Algis Zaboras a pris cette fonction. Le concours a eu lieu en octobre 2001, et malgré le fait qu'il n'y avait pas beaucoup de participants, ils sont venus de plusieurs pays. Pour la première fois il y avait des chœurs venus de Slovénie et Roumanie; la Lettonie et la Lituanie ont assisté également. Le jury se composait de trois membres: le président Vaclovas Augustinas, Algis Zaboras et Edgars Račevskis (Lettonie).

Le chœur de femmes Eduardas Balsys Art Gymnasium, de Klaipėda, dirigé par Zita Kariniauskienė, remporta le prix *"Grand Amber"*.

Le 14^{ème} concours eut lieu en 2003. 18 chœurs venus de Lituanie, de Lettonie, de Slovaquie, de Tchéquie, de Finlande, d'Estonie, de Bulgarie, de Slovénie et de Pologne s'étaient inscrits. Le prix *"Minor Amber"* fut décerné au chœur de filles Emilis Melngailis, de Liepaja, dirigé par Andris Kontauts (Lettonie). Le prix *"Grand Amber"* fut remporté par le chœur de chambre féminin J.B. Foerster, dirigé par Lukaš Vasilek (Tchéquie).

Peu avant le 15^{ème} cours, le professeur Agis Zaboras quitta la Lituanie et démissionna de l'Association chorale Aukuras Klaipėda. L'ancien président Robertas Varnas reprit momentanément le poste et assumait tous les préparatifs du concours. 6 personnes faisaient partie du jury: Janis Lindbergs (Lettonie, Président), Vaclovas Augustinas, et Arūnas Pečiulis (Autriche), Jury Rent (Estonie) et Alfonsas Vildžiūnas (Lituanie).

Le prix *"Minor Amber"* fut décerné au chœur d'enfants Perpetuum Mobile de l'école de musique Aleksandras Kačanauskas à Kaunas, dirigé par Beata Kijauskienė (Lituanie).

Le prix *"Grand Amber"* fut octroyé au chœur de chambre masculin Revalia, dirigé par Hirvo Surva (Estonie).

Après la fin du 15^{ème} Concours choral international Stasys Šimkus, la direction de l'Association chorale Aukuras Klaipėda changea: Robertas Varnas démissionna de sa fonction de président. En 2006 un nouveau président, A. Šumskis, fut élu pour prendre la relève de L'Association chorale Aukuras Klaipėda. Il lui revenait aussi la responsabilité d'organiser les Concours internationaux, et d'en assumer les contraintes.

Le 16^{ème} concours eut lieu en 2007. La Lettonie, la Lituanie, l'Estonie, la Pologne, la Biélorussie, le Ghana, l'Ukraine, la Hongrie et le Danemark y furent représentés. Des artistes d'honneur du chant choral avaient été invités pour coter ce concours: Jean-Claude Wilkens (Belgique), Secrétaire général de la FIMC, devint Président du jury. Les autres membres étaient Vytautas Miškinis, et Hirvo Surva (Estonie), Maris Sirmas (Lettonie) and Robertas Varnas.

Le prix *"Minor Amber"* fut octroyé au chœur de jeunes filles Via Stella, de Vecumnieki, dirigé par Liene Batna et Česlav Batna (Lettonie).

Le prix *"Grand Amber"* fut décerné au groupe vocal Anima Sola du Centre culture d'Ogre, dirigé par Marite Pūrīna (Lettonie).

Puis ce fut 2009, et le 17^{ème} concours. Des groupes de Lettonie, de la Fédération Russe, de Suède et de Lituanie vinrent à Klaipėda. Dans le jury il y avait 5 personnes: Gustav Adolf Rabus (Allemagne) comme Président, Hirvo Surva, Vytautas Miškinis et Romans Vanags (Lettonie) et Alfonsas Vildžiūnas.

Le prix *"Minor Amber"* alla au chœur d'enfants de l'Ecole secondaire Vydūnas à Klaipėda, dirigé par Arvydas Girdzijauskas (Lituanie).

Le prix *"Grand Amber"* revint à l'ensemble vocal Balsai, dirigé par Egidijus Kaveckas (Lituanie).

Le 18^{ème} concours international eut lieu en 2011. 14 chœurs de Lituanie, de Lettonie et d'Estonie s'y étaient inscrits. Le Professeur Gábor Hollerung, ancien directeur artistique d'Interkultur, Fondation internationale des concours musicaux, devint président du jury. Les membres que se joignirent à lui furent Ene Uleoja (Estonie), Aira Birzina (Lettonie), Vytautas Miškinis et Zita Kariniauskienė (Lituanie).

Le prix *"Grand Amber"* et 1.500 Euros fut décerné au chœur mixte de l'Université de Lettonie, Juventus (dirigé par Janis Petrovskis). Le prix *"Minor Amber"* ne fut pas décerné.

Le dernier concours choral international Stasys Šimkus, le 19^{ème}, a eu lieu à Klaipėda, cité balnéaire lituanienne, du 22 au 24 novembre 2013. Les membres du jury étaient Ralf Eisenbeiß, Directeur artistique des Jeux Choraux Mondiaux, 'Interkultur' (Allemagne), Président; Andrea Angelini (Italie), Aira Birzina (Lettonie), Vytautas Miškinis et Tomas Ambrozaitis (Lituanie).

Il y avait moins de chœurs lituaniens que prévu (11, seulement) parce que la finale du Concours Choral National avait lieu à Vilnius à la fin du même mois.

Le prix *"Minor Amber"* ne fut pas décerné.

Le prix *"Grand Amber"* et 1.500 euros furent octroyés au chœur de jeunes Intis de Liepaja, dirigé par Ilze Valce (Lettonie).

Le *Prix Spécial de l'Union chorale lituanienne* pour le meilleur programme revint, lui aussi, au chœur de jeunes Intis. Le *Prix spécial du Centre culturel populaire lituanien* pour la meilleure interprétation d'une œuvre d'un compositeur national a été décerné au chœur mixte Laiks, de Liepaja, dirigé par Ilze Balode (Lettonie).

Le *Prix spécial de l'Association chorale Aukuras Klaipėda* pour la meilleure interprétation de l'œuvre imposée, *Jerusalem Surge* de Vaclovas Augustinas, a été octroyé au chœur mixte *"Teachers' House"* de Vilnius; *Bel Canto*, dirigé par Artūras Dambrauskas (Lituanie), remporta également le *prix de la Ville de Klaipėda* pour la meilleure interprétation d'une œuvre contemporaine.

Vytautas Miškinis (né en 1954) est directeur artistique du chœur de garçons et d'hommes Ažuoliukas, Professeur de direction chorale à l'Académie Lituanienne de Musique et Président de l'Union Chorale Lituanienne. Il a commencé sa carrière chorale à l'âge de 7 ans, comme choriste, et l'a poursuivie comme Directeur Artistique, à partir de 25 ans. Avec des chœurs, il a remporté des prix prestigieux et plusieurs concours nationaux et internationaux. Actuellement il est Directeur artistique et Directeur en chef du Festival Choral de Toute la Lituanie. Vytautas Miškinis a assuré des concerts choraux, donné des séminaires au sujet de l'éducation musicale et de la direction, a été membre du jury lors de concours internationaux de chœurs et de composition chorale, et a donné des ateliers dans de nombreux pays à travers le monde. Vytautas Miškinis a composé environ 800 œuvres interprétées par des chœurs tant en Lituanie qu'à travers le monde. Beaucoup de ses compositions ont été publiées et enregistrées en France, en Allemagne, en Slovénie, en Italie, en Espagne, au Japon, en Lettonie, aux USA et ailleurs. Courriel: vmiskinismaestro@gmail.com



Rapprocher les communautés chorales Rapport sur la musique chorale lors du 5^e Forum Mondial de la Musique (p 37)

Graeme Morton, chef de chœur

A l'occasion du 5^e *Forum Mondial de la Musique* du Conseil International de la Musique, Brisbane, en Australie, a accueilli du 21 au 24 Novembre 2013 un rassemblement de musiciens capital et très intéressant. Les organisateurs se sont attachés à insister sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un congrès, avec tout ce qu'il implique, mais de l'occasion, pour les représentants des organisations musicales et pour les musiciens, de se parler et d'échanger des idées.

Cet événement fascinant comportait plusieurs éléments, dont:

- Plus de 100 sessions plénières et des moments plus intimes d'interaction
- Cinq sujets de discussion: 1. Développement durable de la musique - 2. Musique et communautés - 3. Musique et éducation - 4. Droits et promotion de la musique - 5. Technologie et industrie de la musique
- Réunions annuelles de douze organisations basées en Australie et dans la région Asie-Pacifique, qui ont eu lieu immédiatement avant, pendant ou après le Forum mondial
- Un programme de représentations complémentaires au Forum, dont une prestation orchestrale de la Sixième Symphonie de Beethoven, brutalement interrompue par quelqu'un qui a lu la "nécrologie de l'orchestre", débouchant sur une discussion verbale et musicale passionnée en scène et avec l'orchestre quant aux perspectives musicales réalistes.

Bien que la nature de l'événement fût basée sur l'interaction et l'engagement, chaque Forum mondial se termine par l'élaboration d'une déclaration d'intention ou de recommandation. La *Déclaration de Brisbane* est le résultat de ce Forum, et sera disponible en temps utile au Conseil international de la musique.

Un autre aspect fascinant de l'événement, qui reflète la philosophie sous-tendant l'ensemble du planning, fut les *1001 Voices*. Le CIM a invité tout le monde à soumettre une vidéo, d'une longueur maximale de cinq minutes, pour partager ses perspectives quant à l'avenir de la musique. La plupart de ces vidéos se trouvent toujours sur le site du CIM (où vous pouvez notamment voir des photos de l'événement) dont le cadeau de la légende chorale qu'est Helmut Rilling.

Le Conseil international de la musique doit être félicité pour l'importance qu'il donne aux jeunes musiciens, reconnus très clairement par l'existence d'un comité de la jeunesse du CIM. Un forum tel que celui-ci influe finalement, par sa nature même, sur l'avenir de la musique et sur la musique dans l'avenir; philosophiquement, il n'y a pas d'autre choix que de faire en sorte que l'Expérience et la Jeunesse se rencontrent dans de telles discussions et interactions.

La Fédération Internationale de la Musique Chorale a eu une présence visible au Forum par son Vice-Président Stephen Leek, et par Sonja Greiner, ancienne trésorière du CIM (et Secrétaire générale de l'ECA-EC, organisme membre fondateur de la FIMC).

La musique chorale occupait au Forum une place évidente. Le premier après-midi comportait deux séances intitulées "Rapprocher les communautés chorales". Durant la première séance, présidée par Sonja Greiner, Stephen Leek, dans son style caractéristique, a engagé tous les participants à une expérience chorale afin de créer une communauté par le chant. Ify Ebosie nous a présenté un aperçu fascinant de son travail au Nigeria, où le Festival annuel des chœurs nigériens (FACN) met sur pied des événements qui rassemblent des groupes choraux divers aux points de vue racial et social, créant un contexte de coopération pacifique. Le DVD intitulé *Seriously Singing* est basé sur un moment de 1951, où des élèves d'une école du fin fond de l'Australie ont participé avec succès à un concours de chant choral, et sur l'impact que ce moment a eu sur la vie de beaucoup d'entre eux.

La seconde partie de l'après-midi comportait des représentations de trois ensembles choraux très différents: *Fusion* (Debra Shearer-Dirié), que beaucoup d'entre vous entendrez cette année au Symposium mondial sur la musique chorale en Corée du Sud, le *Brisbane Chamber Choir* (Graeme Morton) et *Vintage Voices* (Debra Shearer-Dirié). Au-delà des différences considérables entre les ensembles et chanteurs au niveau de leur expérience et compétences et de l'esthétique musicale, il n'est pas étonnant que l'occasion de partager et de participer à la musique chorale ait animé tous les participants. Les "jeunes loups de la musique chorale" de Brisbane étaient ravis de l'enthousiasme et de l'engagement des personnes (très) âgées des *Vintage Voices*, qui à leur tour étaient enchantées par les prestations plutôt ésotériques de leurs jeunes homologues. C'était l'interaction entre l'Expérience et la Jeunesse, le rapprochement entre communautés chorales.

Bien que l'après-midi ait été le seul moment du Forum alloué à la musique chorale, un aperçu des cinq sujets de conversation montre que la discussion dans chacun de ces domaines était extrêmement pertinent pour la musique chorale, qu'il était important que la FIMC soit présente à ce Forum, et que les choristes interagissent avec des idées dans chacun des ces domaines. La communauté chorale doit se sentir partie prenante de la communauté musicale au sens large.

On a fait remarquer qu'il n'y a pas eu, au programme du Forum, de représentations de chorales. Parmi la dizaine de groupes sur scène (sans compter les représentations informelles dans l'entrée), à part la chanteuse australienne Katie Noonan, tous étaient instrumentistes. Ceci reflète peut-être le parti pris naturel de l'institution qui organisait le forum, mais peut-être aussi l'opinion de la communauté générale que la musique chorale, comme peut-être le jazz, est en dehors, plutôt que dans, les "vrais arts musicaux". Et bien qu'un des beaux côtés de la musique chorale soit qu'elle adopte une telle diversité de niveaux techniques, de styles esthétiques et de traditions culturelles, et que c'est vraiment à propos de la communauté, la musique chorale risque d'être trop souvent considérée comme n'étant "que" de la "musique communautaire" plutôt que de la musique en tant qu'Art (bien sûr, elle est l'une et l'autre). Les autres musiciens pensent souvent, je trouve, que la musique chorale permet aux gens de faire partie d'une communauté, alors que les musiciens choristes pensent, je l'espère, que la communauté est ce qui permet la réalisation de la musique chorale. Ces deux points de vue sur la démarche de la musique chorale existent en parallèle; ils sont subtilement, mais considérablement, différents.

Ceci dit, la *Déclaration de Brisbane* fait référence au besoin de reconnaître que la musique est plus que “*le plus petit dénominateur commun*”.

Un autre domaine de réflexion est celui de l’avenir de la musique. Il n’est pas surprenant qu’il y avait, au cours de cette discussion, un élément d’inquiétude. En réfléchissant à notre forme d’art, je constate que la musique chorale, par sa nature, n’est pas aussi vulnérable que les formes musicales non-populaires “*à base d’instruments*”. Certains thèmes qui ont émergé des conversations étaient (1) le rôle accru de la collaboration entre artistes et organisations, (2) le besoin de regarder en avant afin d’adopter de nouvelles possibilités exaltantes (3) la reconnaissance que les musiciens ont toujours besoin de se spécialiser dans certains styles, le temps ne leur permettant pas d’exceller dans des styles multiples, et (4) le fait que l’Art existe pour nous servir, mais que l’inverse est vrai aussi: nous pouvons aussi avoir le rôle et la responsabilité de servir (ou de préserver) l’Art.

La discussion sur les droits d’auteurs était également engageante, et il était intéressant de constater une sensibilisation croissante des droits des créateurs traditionnels et des communautés de créateurs (comme elles sont présentes dans la musique traditionnelle). Les nouvelles lois qui vont bientôt être promulguées en Australie semblent reconnaître cet aspect, et la plupart des jurys ont abordé ce sujet dans leur discussion. Il s’agit par exemple (ce qui est pertinent dans le cas de la musique chorale) de comment “gérer” ceux qui prennent l’œuvre appartenant à un créateur traditionnel et l’arrangent d’une certaine façon, puis protègent leur arrangement par un droit d’auteur.

Un autre aspect pertinent de la discussion, c’était l’accès “gratuit” à la musique, en particulier sur Facebook. Dans le cadre d’une campagne en Europe, une vidéo a été diffusée pour sensibiliser les gens aux droits d’auteur.

Le CIM a récemment adopté *cinq Droits Musicaux*, qui eux aussi sont devenus un des sujets principaux. Ces droits ont été formulés à partir de plusieurs déclarations des droits humains des Nations Unies.

Ces droits sont les suivants:

Le droit, pour tout enfant et adulte

1. de s’exprimer musicalement en toute liberté
2. d’apprendre le langage et les compétences qui ont trait à la musique
3. de pouvoir s’impliquer musicalement par la participation, l’écoute, la création et l’information

Le droit, pour tout musicien

1. de développer son art et de le communiquer à travers tous les médias, avec les équipements appropriés à sa disposition
2. d’obtenir une reconnaissance et rémunération justes pour ses œuvres

En tant que musicien de chant choral, il est intéressant de penser à l’applicabilité de ces droits dans le contexte des chorales. De telles réflexions mènent inévitablement à l’éducation de la musique, et il est facile de se focaliser sur les points négatifs présents dans le monde. La Suisse, qui a été l’étude de cas de la séance sur la promotion de l’éducation musicale, permet aux individus et aux groupes intéressés de réagir aux lois ou même d’en générer. Récemment, plus de 70% de la population a voté pour que la Constitution donne le droit à tout enfant de recevoir une éducation musicale. Bien sûr, la question est de savoir quel genre d’éducation musicale nous aurions, pas seulement en Suisse, mais dans toutes nos communautés. Quelle que soit la décision, le chant et la musique chorale devraient avoir leur place, et c’est à

ce propos que nous, choristes, devrions toujours nous intéresser. Nous devons à nos communautés et à leur avenir de participer activement à de telles réflexions – nous le devons aussi à notre art et son avenir.

Graeme Morton est membre de la chorale à l’Université de Queensland, à Brisbane en Australie, dont les *Chamber Singers* ont été invité à chanter cette année lors du congrès de la Société internationale pour l’éducation musicale au Brésil. Il est aussi Directeur de musique de la cathédrale anglicane St John, où il accueille le Festival annuel de Brisbane de la musique contemporaine sacrée. Il est particulièrement intéressé par les chorales d’écoles secondaires (qui sont l’objet d’une grande partie de sa recherche), par la musique chorale contemporaine, et par la musique chorale d’Australie, son pays natal. Courriel: gmorton1@optushome.com.au



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

Le Contemplatif et l’Austère (p 40)

In memoriam John Tavener

Ivan Moody, compositeur, chef d’orchestre et prêtre orthodoxe

Sir John Tavener (1944-2013) n’était pas seulement un compositeur d’une faculté d’adaptation énorme; il parvenait aussi à surprendre tout le monde par chaque nouvelle évolution de son parcours stylistique. Lui-même détestait le mot “évolution”: il l’associait à un modernisme effréné et un intellectualisme aride. Il s’intéressait beaucoup plus à la recherche des sources, des origines; et c’est vraiment cette obsession qui relie toutes les phases de sa production créatrice. Lors de notre première rencontre, il me demanda ce que je pensais de la Tradition (avec un “T” majuscule bien appuyé), et ce fut au fil des années un sujet de conversation constant.

C’est cette volonté de se situer au sein-même de la Tradition qui explique que, en regardant vers l’arrière, on puisse trouver autant de liens entre les différentes périodes des œuvres de Tavener. Celles-ci apparaissent généralement comme une aspiration à une immobilité extatique, bien que celle-ci ne puisse parfois être atteinte qu’en passant par la violence –notamment dans son opéra *Thérèse* (1973). Cette extase s’exprimait généralement à travers la sensibilité mélodique extraordinaire de Tavener qui relie ses premières créations telles que l’immense cantate *Últimos Ritos* (1968) avec *Thérèse*, suivi de *Akhmatova Requiem* (1980), *The Protecting Veil* (1988), *Requiem* (2007) et l’une de ses dernières œuvres, le Duo Amoureux de *Krishna* (2012) – et le recours constant à une voix de soprano aiguë.

Les premières œuvres qui rendirent Tavener célèbre, en particulier *The Whale* (1968) et *Celtic Requiem* (1969), fonctionnaient presque sur le principe de la bande dessinée. *Celtic Requiem* est un vaste collage qui superposait la messe latine de Requiem, la poésie irlandaise ancienne, et des jeux d’enfants liés aux rituels funéraires. La pièce se conclut, de façon envoûtante, par une citation de l’hymne de Cardina Newman *Lead, kindly*

light, chantée en canon. Cette technique du canon est une autre constante dans la création du compositeur: In *Alium* (1968) en contenait un à 28 voix, et *Requiem Fragments* (2013)¹, resté inouï à ce jour, contient un canon pour trois chœurs.

Ultimos Ritos (1968-72) est beaucoup plus austère, portant sur la mort mystique de Saint Jean de la Croix, mais les expériences de la période des collages ne sont pas oubliées, comme le montre la section colorée et multilingue "*Nomine Jesu*"; la superposition est également apparente dans *Thérèse* (1973). Cette représentation ahurissante et violente des états spirituels subis par Ste-Thérèse de Lisieux agonisante fut très mal reçue par les critiques lors de sa première interprétation en 1979. Cette composition coïncidait avec une crise spirituelle et musicale que traversait Tavener, et qui prit fin quand il rencontra le métropolite Anthony de Surozh, chef de l'Église orthodoxe russe de Grande-Bretagne, et se convertit à l'Orthodoxie en 1977.

Les premières œuvres que Tavener écrivit après sa conversion regardaient vers l'arrière, mais se tournaient aussi vers le futur, comme le montre le concerto de violoncelle *Kyklike Kinesis* (1977), avec son chromatisme exacerbé et sa construction en séquences qui laisse néanmoins apercevoir une immobilité extatique dans le *Canticle of the Mother of God* pour soprano solo et chœur qui en fait partie. Avec la désastreuse création de la *Liturgy of St John Chrysostom* (1977) à la Cathédrale Russe de Londres, Tavener se rend compte que les traditions auxquelles il aspirait jusqu'alors avaient été ses propres créations; il décida alors d'intégrer celles de la musique et de la spiritualité de l'Église orthodoxe.

Akhmatova: Requiem (1979-80) symbolisait le changement, accompagné d'une veine de lyrisme riche même s'il continuait d'utiliser des séries de 12 notes, et présente des poésies parmi les plus désespérément tristes jamais écrites. La création, en 1981 sous la direction de Gennadi Rozhdesvensky, fut un autre échec critique mais, cette fois, les critiques n'ont pas repéré un authentique chef-d'œuvre. En 1981, Tavener composa l'œuvre que je trouve la plus austère, la *Prayer for the World*, a capella, présentant la Prière de Jésus dans un ordre mathématique rigoureux et écrite pour le *John Aldiss Choir*; mais la chaleur de son nouveau style lyrique devint apparente dans d'autres pièces comme *Funeral Ikos* (1982) et l'incroyablement "dépouillé" *Great Canon of St Andrew of Crete* (1980), fruits de sa collaboration avec les Tallis Scholars, dont le répertoire avait récemment commencé à inclure la musique orthodoxe russe médiévale.

Cette collaboration atteint son apogée à bien des égards avec *Ikon of Light* (1983) pour chœur et trio à cordes. Tavener donne libre cours à ses talents mélodiques dans le mouvement central, une présentation de la *Prayer to the Holy Spirit* de St Syméon le Nouveau Théologien, entouré de mouvement courts calculés de façon précise et présentant chacun un seul mot. Le flot de sa composition liturgique et paraliturgique caractérise alors le travail du compositeur pour la majorité des personnes impliquées dans le monde choral, sauf, paradoxalement, l'apogée de cette période, le monumental *Vigil Service* (1984), dont la première eut lieu à la *Christ Church Cathedral* d'Oxford. Malheureusement, peu de chorales ont eu l'occasion de chanter des extraits de cette œuvre, bien que les remarquables mises en musique du *Phos hilaron*, du *Nunc dimittis* et la *Great Doxology* soient parmi les plus

raffinées de la musique chorale *a capella* que Tavener ait jamais écrite. D'autres pièces de cette période mériteraient aussi d'être redonnées en concert, telles que le bel et austère *Eis Thanaton* (1985), une des pièces écrites à la mémoire de la mère du compositeur, et le monumental *Akathist of Thanksgiving* (1987) pour chœur et orchestre.

Akathist et *The Protecting Veil* (1988), pour violoncelle solo et cordes, reposent sur une combinaison de beauté mélodique et de structure ritualisée; leur succès fut aussi spectaculaire qu'inattendu. Ils ouvrent la voie à *Mary of Egypt* (1989), un opéra de chambre que Tavener aimait décrire comme une "icone émouvante", et à deux grandes fresques portant sur des thèmes fondamentaux de la théologie chrétienne: *The Apocalypse* (1991) and *Fall and Resurrection* (1997).

Quand il écrivit, pour Chanticleer, *Lamentations and Praises* (2000), Tavener avait déjà commencé à adopter une approche plus universaliste, de telle sorte que dans *Lament for Jerusalem* (2000), il était capable d'utiliser des éléments du christianisme, du judaïsme et de l'islam. D'autres pièces s'inspirent plus particulièrement de traditions spécifiques dont le bouddhisme, l'islam et l'hindouisme, mais c'était le fait de les combiner (ou plutôt, pour Tavener, la recherche de la source éternelle qui est à leur origine) qui caractérisa ses dernières œuvres, en particulier *Veil of the Temple* (2002), d'une durée de 7 heures, et le magnifique *Requiem* (2008).

Les dernières œuvres de Tavener évoquent bien des connections avec sa musique antérieure. *The Death of Ivan Ilyich* (2012), un monodrame qui suit un texte tiré de Tolstoï et va des profondeurs du désespoir jusqu'à une apothéose radieuse, évoque *The Immurement of Antigone* (1978) et *Akhmatova Requiem*, et le *Love Duet de Krishna* (2013) pour lequel Tavener lui-même évoquait l'exemple de Papageno et Papagena dans *La Flûte enchantée*, rappelle fortement le duo "*Bless*" dans *Mary of Egypt*; et le chant profond des basses de "*Om namo narayanara*" évoque le chant de *Jesus' Prayer* dans *Ikon of St Seraphim*. Il semble aussi, comme dans le *Requiem*, se rattacher à la tradition mystique anglaise de Holst (spécialement *Savitri* et *The Hymn of Jesus*) et de John Foulds.

Peu avant sa mort, Tavener dit: "La contemplation et l'austérité sont les mondes que j'ai le sentiment d'avoir habités, et le féminin; oui, le féminin, l'éternel féminin". Il est probablement impossible de trouver un meilleur résumé de l'œuvre de sa vie.

Ivan Moody est compositeur, chef d'orchestre et prêtre orthodoxe. Actuellement il est Professeur de Musique à l'Université de Finlande de l'Est et président de la Société Internationale pour la Musique d'Église orthodoxe. Ses compositions récentes comprennent *Simeron*, trio vocal, et un trio à cordes commandé par le Goeysvaerts Trio, *Fioriture* pour solo de piano, dont la première sera interprétée par Paul Barnes au Lincoln Center, et *Qohelet*, pour l'ensemble italien De Labyrinth. Il travaille actuellement sur des commandes passées par le Cistermusica Festival et les BBC Singers, et sera le compositeur en résidence à l'université de Biola en octobre 2014. Ses publications récentes comprennent des articles sur Gubaidulina et Dieu, et il vient d'achever un livre sur le modernisme et la spiritualité orthodoxe dans la musique contemporaine. Courriel: ivanmoody@gmail.com



¹ Voir les notes de Peter Phillips sur <http://www.theartsdesk.com/classical-music/remembering-tavener> et aussi sur <http://www.spectator.co.uk/arts/music/9082101/remembering-my-friend-john-tavener/>

Centenaire d'un grand chef de chœur chinois, le Prof. Ma Ge-shun (p 44)

Leon Shiu-wai Tong, chef de chœur et premier vice-président de la FIMC

Les 16 et 17 décembre 2013, des centaines de chefs de chœur chinois, de chefs d'orchestre, de maîtres de musique chorale et de fans de musique chorale se sont réunis à Shanghai pour célébrer le 100^{ème} anniversaire du professeur Ma Ge-shun, l'un des plus grands chefs de chœur en Chine. Deux concerts ont été organisés par le Conservatoire de musique de Shanghai et l'Association des musiciens de Shanghai, respectivement les 16 et 17 décembre.

Le premier concert (celui du 16 décembre) s'est déroulé à l'Opéra de Shanghai, chanté par le *Shanghai Opera Chorus* accompagné du *Shanghai Symphony Orchestra*. Six chefs de chœur éminents, anciens étudiants du Prof. Ma et actuellement importants maîtres de chœur en Chine, ont dirigé les œuvres interprétées au cours de leurs récitals de remise de diplômes. Il s'agit notamment de Mlle Jin Wang, de Mlle Yan Wang, du professeur Yalungerile, de M. Jun Wang, de M. Rui Zhang, et de Mlle Ruiqi Xu. Leur excellente performance a définitivement confirmé les grandes réalisations du professeur Ma à inculquer cet art à de jeunes musiciens. A la fin du concert, le professeur Ma est monté sur scène pour conseiller et diriger le chœur: cette démarche a constitué l'apothéose de toute la soirée.

Le deuxième concert (du 17 décembre) a eu lieu au *Shanghai Concert Hall*, donné par 6 excellentes chorales venant de Shanghai ou de ses alentours. Ces 6 chorales ont remporté de nombreux prix et championnats dans des concours tant locaux qu'internationaux. Différents types de chorales dont les chœurs mixtes, les chœurs masculins, les chœurs féminins et les chœurs de sopranos ont chanté des répertoires allant de la Renaissance jusqu'à la musique contemporaine, les chants d'origine chinoise et ceux provenant de diverses parties du monde. Ces chœurs ont fêté le grand maestro qu'est le professeur Ma, et lui ont rendu hommage en chantant de tout leur cœur sur scène. Leur fantastique interprétation a sans aucun doute offert au professeur Ma et au public une soirée mémorable.

Il y a eu, aussi, dans la matinée du 17 décembre, une conférence organisée par l'Association des Musiciens de Shanghai. Le Dr. Michael Anderson, président de la FIMC, a adressé au nom de la FIMC une lettre de félicitations au grand maestro, dans laquelle il félicite et apprécie son énorme contribution au domaine choral de Chine ainsi que les efforts de base pour relier les chorales chinoises à l'ensemble choral international. Le professeur Leon Tong, premier vice-président de la FIMC, avait apporté la lettre à Shanghai et l'a lue lors du rassemblement.

Le professeur Ma a obtenu sa Licence au Département de musique du *National Center University* (Université nationale du Centre) de Nanjing, dans la spécialité direction de chœur, sous la tutelle du Dr. Strassl. Ensuite, il s'est rendu au *Westminster Chorus College of American Southwestern Conservatory* pour étudier la direction chorale, et y a obtenu un Master. Il est ensuite retourné au *Shanghai College*, au *Shanghai Art College*, à l'*East China Normal University* pour partager son expérience musicale; il a créé un département de direction au *Shanghai Conservatory of Music* en collaboration avec le professeur Jia-ren Yang. Il s'est également rendu à Hong Kong, à Taiwan, à Singapour et en Australie pour enseigner et diriger le *Shanghai Symphony Orchestra*, le *Chorus of Shanghai Radio Orchestra*, et le *Chorus of Shanghai Staff*.

Chef de chœur actif en Chine, il a été directeur de la *Chinese Musicians' Association*, consultant de la *China Chorus Association*, directeur général de la *Shanghai Musician Association*, membre du comité du *Arts Council of Shanghai Conservatory of Music*, conseiller en œuvres d'art de la *Shanghai Chorus Association*, et consultant du *Chinese Christian Church Music Committee*.

Le professeur Ma a créé et posé les bases de la connexion entre le monde choral chinois et la communauté chorale internationale. Comme l'a dit le Dr. Michael Anderson dans sa lettre de félicitations, "c'était lui (le professeur Ma) qui, le premier, a envisagé de travailler avec la FIMC à travers des discussions avec le Dr. Royce Saltzman, ancien Président de la FIMC, il y a plus de 25 ans. Le Prof. Saltzman m'a parlé de son enthousiasme au moment de rejoindre le professeur en Chine et ensuite en Amérique où ils ont 'discuté de leur cultures respectives et réfléchi' à un partenariat futur".

Le professeur Ma a obtenu de nombreux signes de reconnaissance pour sa contribution à la vie musicale et ses travaux. Au fil du temps, il lui a été attribué l'honneur spécial du *Baogang Elegant Art Award*, du *Xiao Youmei Music Construction Award*, du *Qu Yongxi Excellent Music Education Award*, ainsi que la Médaille d'honneur de toute une vie par la première *Chinese Golden Bell Award for Music* en Chine. A l'échelle internationale, le professeur Ma a obtenu le *Honorary Fellowship du Westminster Choir College*, le *Honorary Doctor of Music Art du Wartburg College*, et la *Medal of the Art Honor (Médaille d'honneur d'Art) du Gustavus College*.

La vie du professeur Ma nous a donné du courage et montré la voie de la persévérance dans nos travaux pour la chorale internationale. C'était émouvant de voir un chef d'orchestre diriger une chorale sur la scène à l'âge de 100 ans. Sa démonstration a montré son enthousiasme et sa persévérance dans le chant choral. Au cours de sa prestation sur scène, il a interrompu la chorale plus de 50 fois pour affiner et ajuster leur performance jusqu'à ce qu'ils chantent bien finalement tout le chant. Ses réalisations pour connecter le chant choral chinois et la communauté chorale mondiale nous a également appris que quelles que soient les difficultés, nous devons donner le meilleur de nous-mêmes pour atteindre nos objectifs et garder l'espoir qu'un jour, les fruits tiendront la promesse des fleurs!

Le Prof. **Leon Shiu-wai Tong** est un expert réputé du chant choral et l'un des leaders qui boostent le développement du chant choral local. Tong a de grandes influences sur le développement du chant choral local. Il a été invité à de nombreux festivals internationaux de chorales et symposia dans plus de 30 pays comme directeur, porte-parole et juge. Tong travaille actuellement dans de nombreuses organisations chorales, notamment à la Fédération Internationale pour la Musique Chorale, au *China High School Choral Committee*, à la *Hong Kong Treble Choirs' Association*, et au *Guangzhou Children's Palace Choir*. En 2004, Tong a reçu le *China Treble Choir Achievement Award* du *China Chorus Association* pour sa contribution. En 2007, Tong a reçu l'*Award for Arts Achievement (Music)* et est entré dans le *Who is Who in Choral Music*. Courriel: leontong@hkotreblechoir.com



Traduit de l'anglais par Timeu Stella (Cameroon) ●

Le chef en interaction avec le chœur (p 47) Le rapport avec la partition et l'apprentissage du chant choral

Francesco Barbuto, chef de chœur et compositeur

Au cours de bientôt vingt ans consacrés au chant choral, j'ai eu la grande chance de me joindre à des chœurs expérimentés et professionnels dirigés par d'excellents chefs italiens. Dans ces chœurs, le temps était directement investi dans l'étude des aspects esthétiques des partitions et au répertoire à donner en concert. Bien sûr, étant tous musiciens, nous étions parfaitement capables de déchiffrer.

Lorsque j'entamai mon périple en tant que chef, j'ai eu la chance de suivre l'enseignement académique du conservatoire et un ensemble de "master classes" de direction de chœur, d'orchestre et de chant choral avec des maîtres italiens et étrangers; ces influences formatrices encouragèrent mon choix de carrière.

En me mettant à diriger un chœur, je me rendis compte de l'apport important (cours et influences) que j'avais reçu: chaque maître avait son propre style, et il était temps de trouver ma voie et ma propre façon de travailler.

Pour moi, la première question à se poser après avoir opté pour

cette carrière est: "Mon instruction musicale et professionnelle étant maintenant acquise, comment me comporter en présence d'un chœur? Quelle méthode utiliser?". Psychologiquement, cela revient à se couper de ses études et apprendre à voler de ses propres ailes.

Une fois en présence du chœur, il faut d'abord être soi-même: c'est le moyen de se sentir libre et fidèle à soi-même en travaillant à sa façon (forcément dérivée de l'enseignement reçu), tout en étant capable de poursuivre ses envies et sa manière d'aborder la musique et de l'interpréter.

De nos jours, le chef soucieux de bien diriger son chœur doit être solide en matière de pédagogie, de psychologie, tout autant que de technique et d'esthétique. Les rares fois où ces questions sont abordées lors des études au conservatoire, c'est de façon simpliste et abstraite: il peut sembler facile de les affronter. Mais en réalité, on attend du chef un enseignement complexe et souple destiné à combiner toutes ces compétences.

La première compétence du chef, urgente et indispensable, c'est l'utilisation de sa voix. Cela peut paraître évident, mais tous les chefs ne disposent pas d'une formation vocale adéquate. Ils comblent cette lacune en impliquant un modèle vocal (en général celui de chanteur d'opéra). Cet apport est nécessaire et important, mais ne peut ni ne doit se substituer à la voix de chef de chœur.

Une autre compétence fondamentale, tant pour le chef que pour les choristes, c'est la faculté de lire la musique, même au premier déchiffrement. Il est bien connu que les musiciens professionnels ou les élèves des conservatoires en disposent; mais ce n'est pas habituel chez les choristes, peut-être par paresse ou sous-estimation de cet aspect.

Revenons un instant sur ces trois aspects: pédagogique, artistique et psychologique.

D'un point de vue pédagogique, entraîner un chœur signifie apprendre à chanter à d'autres individus, en gardant à l'esprit les raisons pour lesquelles ils chantent, leur attitude en groupe et comment ils s'entendent entre eux. Il faut garder à l'esprit leur niveau, les difficultés du répertoire, le savoir-faire musical du chef et son talent de pédagogue.

Quand je travaille avec mon chœur *Lauda Sion*, au début de chaque séance je demande de penser en même temps à un chant grégorien et à une mélodie populaire traditionnelle: cette technique simple est en fait un moyen incroyablement efficace d'homogénéiser la sonorité du chœur et son timbre vocal. Elle oblige le chœur à équilibrer, constamment et constructivement, le volume et la dynamique. Elle le conduit à produire un son commun.

Lajos Bárdos faisait toujours chanter ses chœurs à l'unisson, pratique pédagogiquement importante, car cette dynamique de groupe conduit les chanteurs à un travail commun en vue d'affiner l'harmonie au sein du groupe.

Après cette entrée en matière, je fais toujours parcourir une lecture notationnelle de chants à deux voix, principalement des *bicinia* d'Orlando di Lasso ou de Zoltán Kodály. J'utilise aussi souvent des exercices à deux voix de Hindemith et d'autres compositeurs du XXe siècle.



Bicinia Orlandi – 22 Duetti vocali (measures 1-7)
edited by Fabio Moretti & Franco Calderara
Sonitus Editions, Varese 2014



33 Two-Part Exercises – Choral Method (number 1)
Zoltán Kodály (1882-1967)
Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., revised edition 1974

Bien qu'écrits comme exercices à une fin pédagogique, ces chants sont d'authentiques compositions: ainsi les choristes se consacrent-ils à produire de l'art, et non à un apprentissage purement scolaire. Le morceau est facile à déchiffrer, car il n'est qu'à deux voix: les choristes comprennent le sens phraséologique et prosodique de ce qu'ils doivent chanter. Ils s'exercent en lecture notationnelle, en chant, en contrepoint, en polyphonie et en harmonie. Ils apprennent aussi à lire des sections déjà séparées, et en même temps reliées par le contrepoint.

D'un point de vue psychologique, le directeur doit toujours avoir en tête que le chœur est composé d'individus, chacun agissant et pensant à sa manière. Chaque chanteur apporte au style de l'ensemble ses idées, ses émotions, ses ambitions et ses conflits intérieurs.

Pour créer une bonne interaction avec le chœur, il faut commencer par se faire soi-même examiner en situation par un expert: le directeur sait qu'il est à la fois le guide artistique et spirituel, et devra prendre en compte tous ces aspects. Il guide son groupe de chanteurs: autrement dit, il leur montre la direction à suivre tout en s'impliquant et en mettant en œuvre des compétences requérant une complicité active avec ses interlocuteurs.

Envisageons à présent les partitions et la musique qui constitueront le répertoire.

Le directeur doit avoir une connaissance parfaite des morceaux qu'il présente au chœur. Cela signifie qu'il doit en avoir envisagé très soigneusement toutes les facettes. Venir face au chœur sans être préparé est inacceptable, tant pour des raisons psychologiques que techniques et musicales; mériter la confiance du chœur signifie savoir le dynamiser, chose impossible sans une bonne préparation: il faut être capable d'intervenir de manière appropriée et juste, chaque fois que le besoin s'en fait sentir.

Il ne faut jamais oublier, non plus, que le chef de chœur est une personne comme les autres, avec son droit à berreur (on ne s'attend pas à son infailibilité); mais il faut noter avec attention tout ce qui se produit en travaillant avec le chœur, et employer ses compétences pour résoudre toute difficulté survenant en cours de répétition.

Le chef de chœur doit avoir une grande ouverture d'esprit.

Les répétitions impliquent des personnes différentes. Chacun a sa manière d'appréhender une situation: par conséquent, ces instants seront toujours imprévisibles. Seule une *forme d'esprit* flexible permettra de bien guider le chœur, avec créativité.

J'entame toujours l'étude d'un nouveau morceau en commençant par la fin ou les parties les plus difficiles. Je consacre toujours beaucoup de temps à la section finale d'une composition. Le texte entier doit être étudié en détail, mais la fin est le moment où les choristes sentent leur voix se fatiguer; c'est aussi la partie dont le public se souviendra le plus car, une fois la musique terminée, ce qui repasse dans l'esprit c'est la mélodie finale du concert.

Avec mon chœur, je travaille toujours en soirée. Il ne faut pas oublier que les choristes viennent à la répétition après une journée de travail, et qu'en dépit de la motivation ils se sentent souvent fatigués. Partout de par le monde, la majorité des chœurs et choristes sont des amateurs, même si beaucoup atteignent un niveau artistique respectable.

Selon la courbe de Gauss, un haut niveau de concentration initiale est suivi d'un relâchement d'attention. Commencer par affronter les passages les plus complexes et compliqués allège le travail, et donne aux choristes l'impression de tout avoir couvert. De cette façon, on ne risque pas de laisser un travail à moitié fait ou, pire, de donner l'impression qu'il s'agit d'un morceau hors d'atteinte.

Pendant l'exécution, j'implique tous les pupitres; jamais un seul à la fois (sauf s'il faut reprendre un passage pour l'améliorer), car enseigner sa partie séparément à chaque pupitre est une grosse erreur. Cela signifie que les choristes doivent très bien étudier leur ligne chez eux. C'est une façon d'augmenter leur sens des responsabilités, outre l'occasion de travailler seul. Quant à la méthode individuelle retenue, je sais que mes chanteurs utilisent les nouvelles technologies (internet) vu que tout le monde a un ordinateur pour travailler. Je le suggère à tous les chanteurs que je rencontre à l'occasion de contacts avec d'autres chœurs, ou lors de cours.

Leur première démarche est de se reposer sur You Tube, le réseau sur lequel on trouve facilement ce dont on a besoin, même pour la musique. On cherche les bonnes interprétations des morceaux en cours d'apprentissage, et on écoute en suivant sur la partition.

Vient ensuite une étude personnalisée plus intense. Certains de nos membres se sont amusés à apprendre des programmes et ont transcrit les partitions à l'ordinateur en les destinant aussi aux autres choristes. Chaque chanteur reçoit les programmes permettant de lire une partition et d'écouter en version midi. Si vous ne voulez pas investir, "*Finale Makemusic*" fournit gratuitement un logiciel de traitement de texte musical, "*Finale Note Pad*".

Après avoir partagé les partitions, les choristes sont en mesure d'apprendre individuellement et de chanter leur partie en même temps que les autres avec l'aide du logiciel; une fois leur partie connue, ils peuvent écouter le morceau sur You Tube et stimuler leur voix directement avec le chœur qui a enregistré la vidéo. Cette façon d'étudier développe grandement l'autonomie et la prise de contrôle utile lors des répétitions en ensemble.

A mon avis, les répétitions devraient être consacrées à l'apprentissage de l'œuvre entière, et non des parties séparément. C'est pour travailler ensemble que nous nous rencontrons. Se pose alors la question de la polyphonie et de l'interprétation contrapuntique et harmonique: chanter le morceau directement avec toutes les voix permet d'en comprendre les rouages d'emblée, même si cette première mise en commun doit être affinée dans ses aspects polyphonique et contrapuntique. Cela aide les choristes à se faire une idée de l'interprétation des harmonies. On sent immédiatement le morceau se mettre en place au fur et à mesure que l'harmonie se développe.

Les chanteurs ont tendance à voir et revoir leur partie. Il m'est arrivé de voir des choristes ou des pupitres travailler isolément (et peut-être aussi à l'écart du reste du monde), répétant leur partie un millier de fois dans l'espoir de la savoir par cœur; j'ai aussi souvent vu des chanteurs perdre pied parce qu'en chantant avec les autres ils ne se souvenaient plus de leur partie!

Une question purement psychologique entre en jeu à ce moment-là: les chanteurs peuvent penser que ressasser une partie est sécurisant. C'est un vrai paradoxe, car le morceau est destiné à être chanté en ensemble et en relation avec les autres voix. Il n'est bien sûr pas facile de mettre cette pratique en œuvre. Cela peut même paraître a priori impossible, mais je parle d'expérience après m'être rendu compte qu'elle apportait des résultats artistiques inattendus.

Pour conclure, je voudrais revenir sur la manière de chanter de nos choristes, question cruciale pour le chœur.

Nous pensons souvent qu'engager un spécialiste de la voix permet de créer les conditions d'une amélioration spectaculaire de la voix de nos choristes. Cette option est certainement importante, et j'ai moi-même demandé à des chanteurs compétents de guider mes choristes dans l'utilisation de leur voix.

Cela dit, un chef ne devrait jamais oublier que les choristes n'ont pas choisi le chant comme profession. Ils n'ont pas appris à jouer la comédie ou à chanter en professionnels, et ne le feront sans doute jamais. Comme je l'ai dit plus haut, dans la plupart des chœurs amateurs, même les meilleurs artistiquement, les choristes font dans leur vie beaucoup d'autres choses. Il s'agit souvent d'activités pour lesquelles ils ne s'exposent pas autant que dans la danse, le théâtre... ou le chant. La technique vocale ne suffit pas à nos choristes: ils doivent aussi se concentrer sur beaucoup de domaines exigeant de la sensibilité, de la pédagogie et de la psychologie (pas toujours enseignés dans les conservatoires de musique, comme je l'ai dit ci-dessus). À l'évidence, des qualités plus individuelles peuvent favoriser la prise de conscience des choristes, et du chef.

À la différence de tous les autres instruments de musique, le chant est un instrument intérieur. S'occuper d'un chœur signifie d'abord s'occuper de personnes. Un instrument de musique demeure un objet inanimé, et indépendant jusqu'à ce qu'il soit joué. Notre instrument de musique, la voix, est au tréfonds de chacun: nous l'utilisons et la portons en nous vingt-quatre heures sur vingt-quatre. C'est l'aspect qui me fascine le plus et donne un tour humain au métier de chef de chœur, plus encore que le côté technique de la musique.

Zoltán Kodály disait: "*Le chant embellit la vie, et les bons chanteurs embellissent la vie des autres*". Nous pouvons voir en cette affirmation un but à atteindre en dirigeant un chœur: la beauté et les émotions de la musique, le rapport avec le chœur et le travail en équipe, voilà en quoi faire partie de cette belle et unique expérience musicale... est aussi une expérience de vie.

Francesco Barbuto est chef de chœur, compositeur, instrumentiste, enseignant et consultant musical dans l'édition. Il est activement impliqué dans le chant choral, spécialiste du bon usage de la voix. Il préside la Commission Régionale Artistique de l'Association Chorale Italienne en Lombardie (USCI). Il est éditeur adjoint des Editions Sonitus à Varese et Directeur de la revue musicale en ligne *'A Più Voci'*. Il détient un diplôme de spécialiste des disciplines musicales, de direction de chœur, de composition chorale et de chant choral académique. Il dirige le chœur *Lauda Sion* depuis 2004, et l'*Ensemble Melos* d'Italie depuis 1995. Il est souvent invité pour diriger divers ensembles de musique de chambre et d'autres chœurs, et a signé de nombreux enregistrements. Site: www.francescobarbuto.net. Courriel: francescobarbuto@alice.it



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

La composition pour chœurs d'enfants et chœurs de jeunes (Extraits du livre *La Forja del Compositor – La force du compositeur*) (p 52)

Alberto Grau, compositeur, chef de chœur, ancien vice-président de la FIMC

La musique, langage universel de création et de communication, est l'un des outils de base du développement des capacités dans le processus d'enseignement-apprentissage. Les experts se sont mis d'accord pour insister sur le lien entre l'éducation musicale de l'enfant et son incidence positive sur la construction de sa personnalité, en renforçant ses aptitudes au travail en équipe, à communiquer, à se concentrer, à être discipliné et à avoir une bonne estime de lui. Incorporer les études musicales au système d'éducation formelle permettrait également de donner aux élèves de meilleures prédispositions à la pensée logique, ainsi que de meilleures notes dans les matières scientifiques. C'est de là que vient l'idée de réinsérer la musique dans le processus social comme un des moyens les plus adaptés pour augmenter son potentiel créatif. Les jeunes ou adolescents apprendraient ainsi à aimer la musique, en pratiquant une activité de groupe agréable entre de longues périodes d'étude académique.

Quand les compositeurs écrivent pour les enfants et les jeunes, ils doivent mettre une attention particulière sur l'interprétation du texte et sur d'autres paramètres tels que: le caractère, le ton, les changements dynamiques, le rythme, l'accentuation. Cela permettra également de leur apporter du vocabulaire lié à la notation musicale, élément peu recherché dans le répertoire chorale infantile contemporain.

Il existe deux manières de commencer une composition ou un arrangement. La première est de connaître parfaitement les caractéristiques d'un groupe choral en particulier, pour lequel l'œuvre ou l'arrangement sera écrit. La seconde est d'écrire pour une catégorie générale de groupe choral.

Au moment de débiter un arrangement pour chœur ou une composition, son auteur doit prendre en compte le niveau du groupe, aussi bien d'un point de vue théorique que de celui de la capacité d'interprétation de ses membres. L'ambitus des voix d'un chœur est limité, ce qui oblige les compositeurs et arrangeurs à aiguïser leur imagination et affûter leurs techniques pour arriver à des résultats musicaux originaux. L'emploi de plusieurs formules, notamment les contrastes, les dissonances, les changements de rythme, les mesures irrégulières, l'eurythmie, enrichissent les arrangements et compositions. Cela les rend d'un grand intérêt, belles et originales.

Afin de faciliter le travail du compositeur et de l'arrangeur, on peut établir plusieurs règles faciles à suivre, comme les suivantes:

- Connaître les difficultés que les jeunes choristes sont capables d'affronter.
- Réfléchir aux éléments agréables, novateurs et réjouissants qu'on pourrait ajouter à ses compositions; il pourrait s'agir d'effets eurythmiques ou chorégraphiques, grâce auxquels la pièce musicale se retrouvera agrémentée. On augmentera ainsi ses bénéfices artistiques, sociaux et spirituels.

Il serait à l'avantage du futur compositeur de procéder selon cette méthode simple, d'avoir une base solide de connaissances théorico-musicales, mais également de pouvoir profiter de l'expérience et des suggestions d'un chef de chœur expérimenté.

Il serait également intéressant de se concentrer sur le matériel musical. Le musicien pourrait alors baser son arrangement ou sa composition sur une mélodie populaire ou un cas d'école. Cet arrangement nouveau, cette composition nouvelle, permettraient alors de travailler sur des aspects bien différents de ce qu'aurait

pu offrir le morceau d'origine. En utilisant cette méthode, il est parfois aisé de se rendre compte qu'il s'agit d'un arrangement. Cependant, dans d'autres cas, la création artistique s'amplifie et se développe; elle utilise des éléments différents du modèle mélodico-poétique original tout en lui adjoignant des thèmes nouveaux, des tours et des variations: cet arrangement pourrait alors être facilement pris pour une composition. Reste alors à la discrétion du musicien de placer son œuvre dans une catégorie plutôt que dans l'autre.

Pour qu'ils soient efficaces, arrangement comme composition doivent être adaptés à la configuration du chœur, notamment ses capacités musicales et vocales. Il est toujours important d'informer les chefs de chœurs, en particulier ceux qui ont des connaissances avancées en composition, des possibilités à leur disposition: éditer une partition si nécessaire et, d'après son critère musical, améliorer les défauts d'écriture ou de notation découverts dans la partition.

Par exemple, la projection de sonorités graves est difficile. Elle demande des efforts d'articulation particuliers étant donné que les basses fréquences ont un rendu faible au sein de fragments musicaux au rythme soutenu. Cela se remarque d'autant plus lorsque les jeunes chanteurs n'ont pas encore développé leur voix au maximum de leur potentiel pour ces registres. Si l'axe principal ou la ligne de chant se situe dans les voix graves, le point d'orgue ne doit pas être mis sur les voix aiguës, de peur d'interférer avec la mélodie fondamentale ou de rendre difficile la compréhension du message principal.

La projection des voix aiguës se prête au contraire aux passages rapides et de forte intensité. Il est souvent plus simple de confier les lignes de chant aux tessitures hautes. Dans un groupe choral, il est courant que plusieurs choristes muent les uns à la suite des autres. La sonorité du chœur et sa balance peuvent alors s'améliorer ou se détériorer, et c'est pour cela qu'il est important de rééquilibrer l'arrangement en utilisant des ressources comme: l'inversion d'accords, le renforcement des lignes de chants grâce à l'apport de voix additionnelles aux tessitures différentes, etc. Cependant, même si deux groupements choraux ont des caractéristiques apparemment similaires, ils peuvent toutefois présenter des différences dans leur qualités vocales, leur équilibre sonore, leur aptitude à l'apprentissage et à l'interprétation. A certaines occasions, le travail du compositeur est similaire à celui d'un bon tailleur, qui doit confectionner un costume sur mesure pour son client.

Composition

Considérations générales:

- Identifier la nature du chœur, en fonction de l'âge des choristes et de leur état d'avancement:
 - a. Enfants et jeunes sans connaissances musicales ou vocales.
 - b. Enfants et jeunes ayant déjà une expérience musicale ou vocale.

Etapes à suivre:

1. Choisir une poésie idoine pour le groupement d'enfants ou de jeunes.
2. Texte-rythme: Il faut au préalable travailler sur le texte-rythme, sans penser encore à l'aspect mélodico-harmonique.
 - Le musicien doit se réciter la poésie plusieurs fois, afin de trouver les diverses combinaisons rythmiques qu'il pourra utiliser pour sa composition.
 - Il doit relire plusieurs fois la poésie dans le but de trouver des formules, des syllabes ou des onomatopées qu'il pourra extraire du texte poétique.

- Une fois le matériel rythmique sélectionné, il pourra ensuite commencer à y appliquer différentes formules rythmiques ou chorégraphiques adaptées à la composition future.

Arrangements

Etapes à suivre:

1. Etude et connaissance claire de la part du chef de chœur des caractéristiques de la pièce qui sera arrangée.
2. Recherche d'effets et de combinaisons rythmiques adaptables à la pièce choisie, ainsi que de formules rythmiques et chorégraphiques.

Chaque jour apparaissent des groupements de jeunes ou d'enfants qui penchent vers le spectacle intégral, transformant ainsi les chœurs classiques en groupements d'acteurs accomplis et sans inhibitions. Ces groupes artistico-musicaux expérimentent à de nombreuses occasions des formules convaincantes où l'expression corporelle unie au chant produit les résultats artistiques les meilleurs.

Eminent compositeur et maestro, **Alberto Grau** (1937) a une place d'honneur parmi les meilleurs musiciens vénézuéliens contemporains. Connu pour sa carrière en tant que chef de chœur, Alberto Grau est toutefois devenu l'un des leaders de la composition chorale en Amérique latine; nombreuses sont ces œuvres à avoir été publiées par les éditions Earthsongs (USA), Oxford University Press (Angleterre); A Cœur Joie (France), Kjos Music (USA) et GGM Editores (Venezuela). En 1967, il a fondé la *Schola Cantorum de Caracas*, avec laquelle il a remporté le premier prix lors du Concours International Guido D'Arezzo (Italie) en 1974. Depuis, il a été invité à de nombreux congrès et festivals importants, tant avec la schola qu'en tant que chef de chœur. Il est le directeur fondateur de la *Schola Cantorum de Venezuela*, du *Orfeón Universitario Simón Bolívar* et de la chorale *Ave Fenix*; il est membre du bureau de la Fondation d'État pour les Orchestres Infantiles et Juvéniles du Venezuela (*Fundación del Estado para las Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela*). Il est conseiller et compositeur en résidence du programme *Pequeños Cantores* de la Fondation *Schola Cantorum* du Venezuela et du programme d'action sociale pour la musique (*Programa de Acción Social por la Música*) de la CAF. Courriel: graudolcet@hotmail.com



Traduit de l'espagnol par Mélanie Clériot (France)

Relu par Carmen Torrijos (Espagne) ●

The Night's Untruth, de Tarik O'Regan (p 55)

James E. Brown, chef de chœur et professeur

Le compositeur

Le compositeur anglais Tarik Hamilton O'Regan (Fig. 1) est né à Londres le 1er janvier 1978; son nom révèle trois traits significatifs. En arabe, le sens de *Tarik* est 'étoile brillante' ou 'visiteur du soir': ce prénom révèle la culture de sa mère, qui est algérienne. O'Regan vient de son père, britannique, dont la famille est anglo-irlandaise. Hamilton renvoie au célèbre arrière-arrière grand-père d'O'Regan, William Rowan Hamilton, mathématicien de renom célèbre par ses travaux en géométrie symplectique.¹

De son ancêtre, O'Regan a hérité une intelligence logique et mathématique et un intérêt pour les motifs, leurs combinaisons et permutations. De tels motifs caractérisent son écriture musicale, avec ses strates rythmiques et la complexité des rythmes entre les voix et les instruments. Il est obsédé par l'abstraction géométrique et l'art non-figuratif, ce qu'il attribue à sa petite enfance au Maroc et en Algérie. La Fig. 2 représente une mosaïque marocaine typique. O'Regan évoque la perception de ces motifs visuels: "*Je me rappelle les tuiles du sol, les tuiles dans les patios, les tuiles dans toutes les pièces, et même sur les tapisseries*"². Comme c'est le cas dans l'œuvre présentée à la Fig. 2. O'Regan assemble méthodiquement ses compositions dans une sorte de "jeu de construction" musical³. Il organise des motifs mélodiques et rythmiques "comme il les entend dans sa tête"⁴.

Un autre trait hérité de ses ancêtres, c'est sa compréhension des langues: pendant son enfance en Algérie, il entendait ses parents jongler constamment entre le français, l'arabe et l'anglais⁵. "*Chaque phrase était une fusion de ces langues*", dit-il⁶. Dans ses compositions il exploite de multiples textes, inspiré à la fois par ses influences linguistiques et "*par un regard sur la musique médiévale européenne, et sur la façon dont ces compositeurs, et même ceux de la Renaissance, pouvaient superposer plusieurs textes*"⁷. O'Regan suggère aussi que son choix des textes à mettre en musique vient "*d'un mélange de toutes mes origines, de mes vastes lectures, de mon intérêt pour différentes traditions religieuses, ethniques et nationales*"⁸. On retrouve ce recours à des textes multiples dans des œuvres comme *Triptych*, *Scattered Rhymes*, et *The Night's Untruth*.

Sa formation musicale

O'Regan a étudié à la Whitgift School, institut privé pour garçons, indépendant et prestigieux, doté d'un fort département de musique. La première expérience qui l'a transformé fut le fait d'être choisi pour jouer dans le *Whitgift School Dance Band*, un grand et important orchestre de danse. Sa participation à la production dans son école de *West Side Story* fut l'autre

expérience marquante qui l'amena à prendre plus au sérieux son amour des percussions. "*Je ne lisais pas très bien la musique, - confie O'Regan - une partie de mon apprentissage a consisté à comparer des enregistrements de l'œuvre aux partitions des différents instruments, pour voir comment cela s'accordait*"⁹. Vers la fin de sa scolarité, il commença à prendre au département 'junior' du *Royal College of Music* de vraies leçons de percussions¹⁰. Au cours de ces études, le directeur de l'orchestre lui demanda de jouer dans l'orchestre symphonique. Cette chance pourrait avoir donné forme à son intérêt pour le monde de la composition. "*En tant que percussionniste, - dit O'Regan, - on passe beaucoup de temps à regarder le chef travailler avec tous les autres musiciens. Finalement, j'ai décidé que je voulais... commencer à écrire ces trucs, au lieu de rester assis là à les jouer: alors je me suis renseigné*"¹¹.

Diplômé de Whitgift, O'Regan a ensuite étudié au *Pembroke College* de l'Université d'Oxford. De dix-huit à vingt-et-un ans, il a chanté dans le chœur. Ce bain dans une riche tradition chorale fut pour lui déterminant. En évoquant ses années comme choriste dans le *Pembroke College Choir*, O'Regan avoue: "*Je chantais la basse, très mal. Je me souviens que divers chefs de chœur m'ont dit: Si vous voulez écrire pour la voix, même si vous n'êtes pas chanteur, vous devez chanter*"¹². Pendant cette expérience chorale, O'Regan prit conscience qu'écrire pour la voix était différent d'écrire pour les instruments. À propos de l'écriture vocale, il apprit une leçon précieuse: "*Pour tester tout ce que tu écris, chante-le!*"¹³.

Outre ses études de troisième cycle à Cambridge, O'Regan a exercé plusieurs emplois qui se sont avérés des expériences éducatives marquantes: pendant quatre ans il a été critique d'enregistrements de musique classique pour *The Observer*, et il a travaillé pour la banque d'investissements *JPMorgan Chase*. En évoquant son expérience à la *JPMorgan Chase*, certaines impressions émouvantes lui reviennent: *JPMorgan Chase* était essentiellement un creuset de diversité culturelle au plan racial, religieux, ethnique, national, social et géographique. Il souligne que c'était un environnement exclusivement masculin: à l'époque, aucune femme ne travaillait pour *JPMorgan*. O'Regan précise que l'ampleur des expériences culturelles et sociales a toujours influencé son écriture.

Sa vie professionnelle

Brisant le moule des musiques chorales faciles à écouter, la production chorale d'O'Regan se caractérise par une nervosité sophistiquée, illustrée notamment par l'emploi de techniques minimalistes et l'influence musicale du rock and roll¹⁴. Ses œuvres innovatrices sont interprétées par un large éventail d'ensembles professionnels, scolaires et communautaires tant aux États-Unis qu'en Europe. Il a été interviewé par le *British Music Magazine*, *The Times* (Londres), et par la Radio publique nationale, la *British Broadcasting Corporation and BBC Radio*. On a dit de la voix musicale d'O'Regan qu'elle a "*une fraîcheur intrépide, qu'on ne trouve chez personne d'autre*"¹⁵.

1 Tarik O'Regan, entrevue avec l'auteur, 17 décembre 2012.

2 Ibid.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Jeff Simon. *Buffalo News*, 10 octobre 2011.

15 Michael Church. "Rich Galleries of Sound by a Real Craftsman." [Les riches galeries sonores d'un vrai artisan] *The Independent*, 26 avril 2007.

Ses influences

“Nous avons une mémoire infuse de la musique qui précède notre époque... la génération qui vous précède immédiatement fait souvent partie de vos références pendant que vous grandissez. Ma mémoire infuse est la musique de rock britannique des années 1970”¹⁶. La musique populaire actuelle résonne clairement dans les œuvres chorales d’O’Regan, avec ses motifs inspirés du rock. Il emploie résolument les techniques d’écho et de résonnance. “Je vois un parallèle direct, dit-il, entre des effets de la musique rock et ce que les auditoires de la Renaissance pourraient avoir entendu dans les cathédrales géantes”¹⁷. Les intérêts musicaux et stylistiques d’O’Regan sont inspirés par nombre de forces, dont le rock britannique. D’autres formes courantes dans son écriture sont le jazz, la musique arabo-andalouse (d’influence nord-africaine), la musique de la Renaissance, la musique chorale anglaise, le minimalisme, l’art (particulièrement celui d’Afrique du nord) et l’architecture.

Dans *The Night’s Untruth* [La contre-vérité de la nuit], O’Regan explore l’idée d’élan rythmique à l’aide de phrasés en canon, une technique qu’on trouve couramment dans les œuvres du compositeur minimaliste américain Steve Reich. Reich fut dans les années 1960 un pionnier et un promoteur de la musique minimaliste, en compagnie de La Monte Young, Terry Riley, et Philip Glass. Comme mentionné plus haut, le rythme est le catalyseur qui relie les œuvres d’O’Regan. Il attribue à Reich et à d’autres compositeurs minimalistes “le retour de l’énergie rythmique au cœur de la composition”¹⁸. “C’est un aspect fondamental de l’écriture musicale, dit-il, particulièrement dans *The Night’s Untruth*, *The Ecstasies Above*, et *Triptych*”¹⁹. O’Regan est fasciné par ce qu’il appelle “l’orchestration vocale”²⁰. “Je m’intéresse à tout le spectre des couleurs auxquelles j’ai accès parce que je suis un artiste. Je ne peins pas mes tableaux seulement à l’aide des couleurs primaires: c’est l’élan sous-jacent de mes œuvres chorales”²¹. O’Regan n’a pas grandi dans la tradition chorale: “Quand j’ai commencé à écrire de la musique, dit-il, je me faisais un devoir de chanter, et j’étais toujours émerveillé de ressentir tout en harmonie; je me rappelle que souvent j’avais du mal de trouver ma note”²².

THE NIGHT’S UNTRUTH
(La contre-vérité de la nuit)

Introduction

O’Regan est fasciné par la façon dont les gens approchent la mort, et par le *tabou* souvent associé à cette question: dès notre conception, nous sommes voués à mourir. Athées endurcis ou fondamentalistes extrémistes de toutes allégeances, nous avons tous et chacun notre propre manière d’appréhender la mort²³. Certains croient fermement en un au-delà déterminé, alors que

d’autres croient en une fin définitive²⁴. O’Regan se débat avec la perception, courante dans la société, que la mort est une chose horrible et effrayante dont on évite de parler. Il incite son auditoire à penser à la mort, et à en parler. À travers ses œuvres, on a un aperçu de sa vision de la mort comme une expérience vibrante qui fait partie de la vie, plutôt que comme une fin triste et redoutée.

Genèse de *The Night’s Untruth*

Commandée pour célébrer à la fois le 10^e anniversaire du *John Armitage Memorial Trust (JAM)* et le 40^e anniversaire de *VocalEssence*, *The Night’s Untruth* est simplement une œuvre à propos du repos²⁵. Elle a été créée le 25 mars 2010 à l’église St. Brides Church, rue Fleet à Londres (Angleterre) par les *BBC Singers* dirigés par Nicholas Cleobury, accompagnés par l’orchestre de cuivres *Onyx Brass* et l’organiste Stephen Disley. George Hall, chroniqueur pour *The Guardian*, a écrit à propos de cette présentation de l’œuvre d’O’Regan qu’elle était “la prestation la plus impressionnante de la soirée (...): les habiletés techniques d’O’Regan sont superbes, et le résultat, d’une franchise parfaitement associée à la subtilité des moyens”²⁶. Le *Tableau 1.1* détaille la durée de *The Night’s Untruth* et les effectifs requis.

Le texte

O’Regan a choisi pour *The Night’s Untruth* un ensemble de textes de poètes qu’il aime: les auteurs anglais John Keats, Samuel Daniel (aussi historien), William Shakespeare (aussi auteur dramatique), ainsi que le poète américain Hart Crane.

Durée	env. 16’
Instrumentation	Choeur SATB Ensemble de cuivres: 1re trompette en Si bémol 2e trompette en Si bémol Cor en Fa Trombone Tuba Orgue

▲ **Tableau 1.1. Durée et instrumentation de *The Night’s Untruth*, de Tarik O’Regan**

16 Ibid. Tarik O’Regan, interview with author, December 17, 2012

17 Ibid.

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Tarik O’Regan. En conversation avec John Birge à la radio publique du Minnesota à St. Paul, le 11 avril 2011. <http://minnesota.publicradio.org/display/web/2012/04/12/tarik-oregan> (consulté le 28 janvier 2013).

26 George Hall, *The Guardian*, 30 mars 2010. <http://www.guardian.co.uk/music/2010/mar/30/jam-10th-anniversary-concert-review> (consulté le 14 février 2013).

Analyse musicale de *The Night's Untruth* La forme

The Night's Untruth (*La contre-vérité de la nuit*) est une œuvre d'un seul mouvement, qui explore la nature nébuleuse du sommeil et la façon dont il sert "de métaphore, au moyen d'extraits de poèmes écrits entre le XVII^e et le XX^e siècles. La mort, l'amour, la peur, l'extase, l'isolement, le rêve et le repos sont autant de "variations" textuelles sur le "thème" du sommeil, qu'on peut retrouver dans les textes choisis"²⁷. "*The Night's Untruth*, dit O'Regan, est une interrogation sur l'espèce d'existence métamorphosée que nous connaissons dans le sommeil: est-ce la réalité? Je me demande si l'univers contre-utopique du sommeil soulèverait autant d'intérêt si nous n'avions pas une réalité réelle, dans laquelle nous vivons"²⁸. Le Tableau 1.2 présente l'analyse et la forme de *The Night's Untruth*.

Mesures	Section	Centre tonal
1 – 18	Introduction	Sol-Phrygien/Fa-Dorien
19 – 47	A	Fa-Dorien
48 – 55	Transition	Fa-Dorien
56 – 75	B	Ré-Phrygien
76 – 84	Lien musical	Ré-Phrygien
85 – 99	B ¹	Ré-Phrygien
100 – 158	C	Ré-Lydien
159 – 178	B ²	Fa-Phrygien
179 – 232	D	Lien modal/Fa-Dorien/Do majeur/Modulation modale
233 – 255	A ¹	Fa-Dorien
256 – 277	B ¹	Ré-Phrygien
278 – 345	C	Ré-Lydien
346 – 362	Coda	Sol-Lydien

▲ Tableau 1.2. Analyse et forme de *The Night's Untruth*

Le rythme harmonique de *The Night's Untruth* est lent, sauf dans les sections B, agitées et avec de nombreux changements de mesure. Le recours à des éléments de canon en entrées rapprochées crée une harmonie statique. L'un des procédés utilisés par O'Regan dans *The Night's Untruth* pour créer des transitions fluides d'une section à la suivante, c'est l'emploi de sons fondamentaux dans les lignes vocales ou aux instruments. Une autre technique qu'il emploie est une texture additive, soit vocale soit instrumentale. De plus, il explore le brusque amincissement de la texture pour amener des changements de tonalité. Ces procédés de composition caractérisent l'écriture d'O'Regan, qui les emploie constamment dans *The Night's Untruth*, tout comme dans *The Ecstasies Above* et *Triptych*.

Dans *The Night's Untruth*, les transitions sont basées sur l'image auditive qu'O'Regan essaie de créer: celle d'un éveil agité, avant de succomber au sommeil. Les transitions tonales sont basées sur les procédés qui caractérisent son style d'écriture: l'emploi de bourdons et l'amincissement ou l'enrichissement des textures sont quelques méthodes auxquelles il a recours pour amener un

changement de centre tonal. Une technique très émouvante ainsi employée par O'Regan dans la transition tonale d'une section à l'autre, c'est un temps de silence qui relie la section B1, mesure 277, et le retour à la section C, mesure 278.

La structure

Introduction – AB – B1CB2D – A1B1C – Coda. Cette forme composite de *The Night's Untruth* peut être considérée comme une forme ternaire embellie et modifiée ou étendue. Le Tableau 1.3 met en relief les onze sections et sous-sections principales, identifiées par les numéros de mesures et le texte correspondant.

Mesures	Section	Texte
1 – 18	Introduction	<i>O soft embalmer of the still midnight...</i> – Keats (Ô doux embaumeur de la minuit calme)
19 – 47	A	<i>O soothest Sleep! if so it please, thee...</i> – Keats (Ô Sommeil très paisible! Si telle est ta volonté...)
48 – 55	Transition	
56 – 75	B	<i>Relieve my languish, and restore...</i> – Daniel (Soulage ma langueur, et rétablis...)
76 – 84	Lien musical	
85 – 99	B ¹	<i>Relieve my languish, and restore...</i> – Daniel (Soulage ma langueur, et rétablis...)
100 – 158	C	<i>And let the day be time...</i> – Daniel (Et que le jour [suffise]...)
159 – 178	B ²	<i>Relieve my languish, and restore...</i> – Daniel (Soulage ma langueur, et rétablis...)
179 – 232	D	<i>Is it thy will thy image should...</i> – Shakespeare (Est-ce votre volonté que votre image...)
233 – 255	A ¹	<i>Cease dreams, th'imagery...</i> – Daniel (Cessez, rêves, l'imagerie...)
256 – 277	B ¹	<i>Relieve my languish, and restore...</i> – Daniel (Soulage ma langueur, et rétablis...)
278 – 345	C	<i>Never let rising Sun approve...</i> – Daniel (Ne laissez jamais le soleil levant [vous] approuver)
346 – 362	Coda	<i>Under the mistletoe of dreams, a star ...</i> – Crane (Sous le gui des rêves, une étoile...)

▲ Table 1.3. Structure – *The Night's Untruth*.

O'Regan construit la tension dramatique dans *The Night's Untruth* à l'aide de formulations originales de texture imitative, et en canon. Il augmente et diminue les motifs de canon, de sorte que l'effet d'écho entre les voix et les instruments se déplace constamment. Un autre procédé exploité dans *The Night's Untruth*, c'est le changement, à chaque nouvelle section de l'œuvre, des pôles modaux et harmoniques, ce qui maintient l'intérêt de l'auditoire. Ces changements de mode, d'une section à l'autre, sont rehaussés par l'augmentation ou la diminution de la texture: cela permet une flexibilité remarquable, car les notes-pivots peuvent se situer dans presque n'importe quel centre tonal.

L'approche méthodique d'O'Regan dans la permutation des motifs mélodiques et rythmiques constitue non seulement un instantané de son génie de compositeur, mais un des éléments fondamentaux de son jeu de construction musical: pour que les éléments rythmiques et mélodiques de sa construction s'ajustent

27 Tarik O'Regan. *The Night's Untruth*. Chester: Novello & Co. Ltd., 2010. (Text)

28 Tarik O'Regan, entrevue avec l'auteur le 17 décembre 2012

les uns autres, 'Regan a recours à des harmonies statiques à l'aide de sons fondamentaux dans des tessitures variées. Ceci constitue un autre exemple de minimalisme, dont l'attrait principal est le développement des textures et non les progressions changeantes de l'harmonie. Cet emploi de motifs mélodiques et rythmiques par O'Regan est souvent inspiré des motifs de danse qu'il a entendus pendant son enfance, dans sa famille maternelle en Afrique du Nord. La mélodie et le rythme lui sont aussi inspirés par son amour du minimalisme, et par la musique de rock and roll.

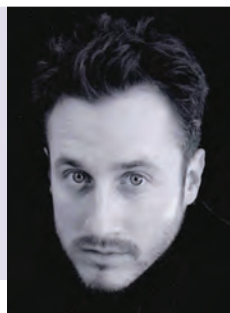
Malgré l'attention que reçoit sa musique, et bien qu'elle soit reconnue et interprétée par des ensembles de grande renommée, O'Regan reste humble: dans le genre choral il se sent chez lui, malgré le peu d'expérience chorale qu'il a eue pendant son enfance et sa formation musicale.

The Night Untruth de Tarik O'Regan est accessible (non téléchargeable) à l'adresse <http://goo.gl/TYrzG5>

Ouvrages cités

- Church, Michael. "Rich Galleries of Sound by a Real Craftsman" - (Les riches galeries sonores d'un véritable artisan) *The Independent*, 26 avril 2007.
- Hall, George. *The Guardian*, 30 mars 2010. <http://www.guardian.co.uk/music/2010/mar/30/jam-10th-anniversary-concert-review> (consulté le 14 février 2013).
- O'Regan, Tarik. En conversation avec John Birge à la radio publique du Minnesota à St. Paul le 11 avril 2011. <http://minnesota.publicradio.org/display/web/2012/04/12/tarik-oregan> (consulté le 28 janvier 2013).
- O'Regan, Tarik. Entrevue avec l'auteur. New York, NY, 180 Madison St., 24th Floor. G. Schirmer, MUSIC SALES OFFICE, 17 décembre 2012.
- O'Regan, Tarik. *The Night's Untruth*. Chester: Novello & Co. Ltd., 2010.
- Simon, Jeff. *Buffalo News*, 10 octobre 2011.
- "Tarik O'Regan" <http://www.musicsalesclassical.com/composer/long-bio/Tarik-O%27Regan> (consulté le 12 juillet 2012).

James E. Brown est assistant professeur de musique chorale à l'Université de Troy, en Alabama (États-Unis). Outre la direction des Collegiate Singers et des Troy University Gospel Singers, il enseigne le chant, et au premier cycle en éducation musicale. Avant d'entrer en poste à l'Université de Troy, il était professeur adjoint au Tallahassee Community College, et directeur musical de la Première Église unie méthodiste (First UMC) de Monticello (Georgie), tout en terminant son doctorat en philosophie à l'Université d'État de Floride, où il a étudié avec André J. Thomas. Originaire de l'Ohio, M. Brown y a obtenu son baccalauréat en éducation musicale et sa maîtrise en direction chorale de l'Université d'Akron, où il a étudié avec Samuel Gordon. Courriel: james.brown1275@gmail.com



5 Canciones de Wilma Alba Cal (p 61)

John Warren, chef de chœur et professeur

Ceci est mon second article traitant de la musique chorale cubaine. C'est mon voyage à La Havane qui me l'a inspiré, dans le cadre du programme international d'échanges de chefs où je représentais l'Association des chefs de chœurs américains. Nous aborderons ici les *5 Canciones*, œuvre de Wilma Alba Cal pour chœur mixte a capella sur des textes de Federico García Lorca.

Wilma Alba Cal est née en 1988; elle a étudié la direction de chœur au Conservatorio Guillermo Tomás et la composition à l'Instituto Superior de Arte, où son premier professeur fut Juan Piñera. Elle a également séjourné à Göteborg, en Suède, où elle a étudié à l'Académie de Musiques et d'Arts Dramatiques de l'Université, et a collaboré avec le Cœur de chambre de Göteborg dirigé par Gunnar Eriksson. Elle est aujourd'hui professeur, productrice ainsi que compositrice. Si ses travaux couvrent la musique de chambre, les œuvres orchestrales ou les compositions électroacoustiques, la musique chorale prédomine toutefois. Elle écrit pour des chœurs de femmes, des chœurs d'enfants et des chœurs mixtes, aussi bien accompagnés qu'à cappella.

C'est en 2009 qu'elle a composé les *5 Canciones*, pour chœur mixte à 4 voix, sur 5 poèmes de Federico García Lorca. Les poèmes sont remplis d'images sensuelles de la nuit: "la lune traverse l'eau", "cette fronde d'étoiles", "les rayons de la lune tapant comme une enclume" (cf. les poèmes in extenso à la fin de cet article). Certaines de ces images se reflètent littéralement dans la musique. Dans *Variación*, à la mesure 5, les sopranes sont invitées à imiter le bruit du vent en sifflant un glissando de tons indéterminés, tandis que les autres pupitres chantent "del aire" (du vent). Plus loin, aux mesures 11 et 12, le mot "eco" est dépeint littéralement lorsque les ténors et les basses répètent immédiatement les notes et le texte des sopranes et des alti, et vice versa (cf. Exemple 1). Dans "Remanso, canción final", Cal dépeint des "cantares" (chansons) aux mesures 27-34 en mesure ternaire, par une mélodie simple répétée, qui contraste considérablement avec la texture hésitante et légèrement imitative du reste du mouvement (cf. Exemple 2). Cal tire profit du vers de Lorca "L'eau fait sonner son tambour d'argent" dans *Pórtico* pour créer une texture par percussion en utilisant des sons aléatoires (parfois sans hauteur déterminée), particulièrement chez les basses, dans une mesure contrastante qui alterne 3/4 et 6/8. Dans les *5 Canciones* de Cal, c'est le seul exemple d'écriture onomatopéique, si répandue dans les arrangements de musique traditionnelle cubaine.

1. Variación

La musique de Cal s'adapte à la structure tripartite du poème, en utilisant un refrain homophone de 3 mesures et en plaçant les premières lignes semblables de chaque strophe. Le refrain alterne les mesures 2/4 et 4/4 pour s'adapter aux accents du texte. La seconde ligne de chaque strophe s'adapte librement dans un style plus contrapuntique. La deuxième ligne de la première strophe s'écoule dans une mesure de vers à la lente pulsation. Les basses chantent un do répété à chaque temps sur la syllabe "dum", tandis que les voix aiguës chantent doucement "*del aire*" en marquant le rythme deux fois par mesure. Enfin, aux mesures 9 et 10, les ténors et les basses chantent mélodieusement et syllabiquement le texte intégral de la seconde ligne (Exemple 1 - version anglaise).

Le refrain qui ouvre la seconde strophe du texte est semblable rythmiquement, mais il utilise, en quelque sorte, plusieurs tons. La seconde phrase est disposée "*leggero*" et est assez syncopée, suggérant peut-être, avec le mot "*agua*", un ruisseau qui babille. De nouveau, à la fin de la section, les ténors et les basses chantent des fragments davantage mélodiques en débitant syllabiquement toute la deuxième ligne de la deuxième strophe.

Un refrain prolongé démarre la strophe finale. Les ténors et les basses chantent en imitation sur les fragments mélodiques déjà entendus à la mesure 21. Ceci mène au refrain homophonique habituel, qui comporte une texture plus dense en accords avec un court divisi chez les alti, les ténors et les basses. Les fragments mélodiques utilisés de façon imitative dans la deuxième moitié de cette strophe viennent de la mélodie de ténors et de basses chantée aux mesures 9 et 10. L'air est imité à chaque mesure comportant les intervalles de quarte et de seconde. Une phrase finale homophonique effectue un crescendo vers un accord final dense et ouvert, qui pourrait être analysé comme une combinaison de ré bémol majeur 7ème avec mi bémol majeur.

2. Remanso, canción final

L'arrangement de Cal est unifié par un motif récurrent sur le texte répété du poème, "*Ya viene la noche*" (déjà, la nuit est là), qui est légèrement imité et modifié dans tout le mouvement (Exemple 2). Il y a deux épisodes dans le mouvement quand ce motif est absent. Dans le premier, qui place la deuxième strophe entière du poème, un quatuor de chanteurs solistes interprète de courtes phrases hésitantes qui amènent à la section lyrique mentionnée ci-dessus autour du mot "*cantares*". Le deuxième épisode place les deux dernières strophes entières du texte dans le style homophonique avec des accords complétés de notes ajoutées. Ceci mène à une cadence en si bémol majeur, à laquelle s'ajoute une septième, une neuvième et une onzième majeure sur le mot "*llorando*" (en pleurant). Le motif "*Ya viene la noche*" revient pour la partie finale, en commençant dans une répétition rapide jusqu'à à une cadence finale fortissimo en do majeur (accord de neuvième avec une 13^{ème} ajoutée).

3. Media Luna

Media Luna (demi-lune) marque la moitié de l'œuvre et diffère en plusieurs points des deux mouvements de l'ouverture: la partie d'alto est divisée tout au long du mouvement, créant une nouvelle texture. Elle est presque entièrement homophonique, il y manque les brefs moments de l'imitation trouvés dans les deux premiers mouvements et dans le contrepoint rythmique des deux derniers; l'harmonie y est aussi généralement plus harmonieuse, avec beaucoup de tierces parallèles. Bien qu'écrite en si bémol majeur, la première moitié semble planer, non résolue, en raison d'un accord de septième en fa majeur-mineur très omniprésent. La tonique arrive finalement sur le temps de la mesure 14, Avec une septième et une neuvième majeures ajoutées, sur la seule déclaration "*como esta el ciel tranquilo*" (comme le ciel est paisible – Exemple 3). Le caractère suspensif du mouvement est augmenté par un accord impressionnant à la mesure 24 sur le mot "*agua*". C'est un mélange d'accords de Do7 et Ré. Le Fa dièse est particulièrement surprenant à cause des accords répétés de Fa7. Chose très intéressante, cette première ligne du poème apparaît seulement comme la dernière ligne de texte dans l'arrangement de Cal.

4. Pórtico

En raison de ses imitations percussives, de ses changements de mesure et de son tempo Vivace *leggero*, *Pórtico* est le mouvement le plus rythmique et le plus animé de l'œuvre. Les alti et les ténors chantent un ostinato de deux mesures qui détermine la mesure et la tonalité (Sol# mineur). Commençant à la mesure 26, les sopranes et les basses chantent la première strophe du texte de manière lyrique et homophone (Exemple 4). Cal leur demande de chanter avec un son légèrement nasal, dans le style des chansons afro-cubaines.

Les secondes et troisième strophes du poème constituent une section centrale plus lente, en *legato* homophonique. L'ostinato palpitant revient dans la partie finale. Cal augmente l'intensité en donnant à chaque pupitre des interjections rythmiques, des effets sonores par percussion, ou des segments de l'ostinato. La mélodie lyrique réapparaît, maintenant à trois voix au lieu de deux; les ténors ont la mélodie, avec les deuxième alti qui évoluent en secondes majeures parallèles au-dessus d'eux; les sopranos chantent la voix supérieure, en accord avec la voix de ténor. Comme dans plusieurs des mouvements, un bref retour à l'unisson mène à un accord final dramatique – ici un accord de sol dièse mineur avec 7è et 11è.

5. El canto quiere ser luz

Le mouvement final est également unique à plusieurs égards: une mesure à la blanche relativement simple, une vivacité créée par un mouvement presque toujours à contretemps, et une mélodie diatonique presque omniprésente d'étendue restreinte, qui apparaît d'abord chez les alti aux mesures 5 à 7. Ce style différent semble coller au poème, qui diffère des quatre autres. Les autres poèmes énumèrent des images sensuelles de la nuit. Celui-ci personnifie la chanson et la lumière, avec des lignes plus longues qui s'écoulent presque comme de la prose. La texture et la mélodie changent peu dans ce mouvement de moins deux minutes, mais Cal crée des contrastes par des changements de tonalité, du Sol majeur initial vers Si bémol majeur et Ré majeur.

Le premier changement, des mesures 37 à 44, est étonnant par son chromatisme. La dernière phrase, comme beaucoup dans le style de Cal, commence à l'unisson avant de s'épanouir en un accord de ré majeur, de neuvième puis de onzième. Cet accord est chanté staccato sur le mot "luz" (lumière).

Les 5 *Canciones* de Wilma Alba Cal exploitent avec sensibilité cinq poèmes de Federico Garcia Lorca en employant une palette harmonique étendue, une structure claire, et des textures contrastées. Même si des mouvements isolés peuvent être interprétés seuls avec succès, l'ensemble constitue une entité. La musique est exigeante, mais accessible pour des chœurs de niveau bon à avancé.

Bibliographie

- Cal, Wilma Alba. *5 Canciones*. La Havane: publié par la compositrice, 1998.
- Cal, Wilma Alba. Biographie non publiée.
- *El Canto Quiere Ser Luz*. Coro Nacional de Cuba, Digna Guerra, Chef. Dabringhaus und Grimm, 2011. CD
- Lorca, Federico García. *Collected Poems*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

John F. Warren est professeur agrégé de musique et directeur des activités chorales à l'Université de Syracuse, où il dirige trois chœurs, et enseigne la direction de chœur, la littérature chorale, et les techniques de répétition à des étudiants de licence jusqu'au troisième cycle. Il est diplômé en direction de chœur de l'université de Miami et du Conservatoire de Musique rattaché à l'université de Cincinnati. En outre, John F. Warren a travaillé avec de nombreux chefs exceptionnels tels que Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe, et Elmer Thomas. Il a collaboré, dans diverses fonctions, avec l'Association Américaine des Chef de Chœur; il a également donné des masterclasses, a été juré et a dirigé des chœurs lors de festivals à Cuba et sur la côte est des Etats-Unis. Courriel: jfwarr01@syr.edu



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

World of Children's and Youth Choirs

Pédagogie coopérative au chœur de Tapiola avec M. Kari Ala-Pöllänen comme chef du chœur d'enfants (p 71)

Tuomas Erkkilä, éducateur musical

Ce que tous les membres d'un chœur souhaitent normalement le plus, c'est participer aux représentations et concours à l'étranger. Que fait alors un chef, quand tout le monde ne sait pas partir? En d'autres termes, comment un chef de chœur gère-t-il une situation quand une partie de son chœur doit être choisie pour représenter l'ensemble du groupe? Il y a de nombreuses façons d'agir, et les résultats varient eux aussi. Dans tous les cas, bien gérer ce genre de situation est une tâche exigeante qui met au défi les compétences d'un éducateur, même professionnel : son leadership est difficile et mis à l'épreuve. Au mieux, la déception peut devenir source de motivation et de développement et, au pire, le groupe peut perdre un membre talentueux.

Enseigner, cela requiert une réflexion permanente sur son propre travail et sur les résultats immédiats des choix faits, en combinaison avec les conclusions qui en sont tirées. Pour moi, le travail pédagogique se cristallise plutôt clairement autour du processus d'audition du chœur qui va voyager. La tâche du pédagogue et du chef de chœur doit essentiellement porter sur l'influence et l'attention envers des personnalités humaines diverses. Le long exposé en Finlandais de ma thèse doctorale a été écrit dans le but de représenter une situation où le chef explique à tout le groupe les résultats de l'audition du chœur qui va partir. Donc, à notre avis nous devons préparer le moment où tous ne chanteront pas ni ne partiront; pourtant, tous devront encore travailler et continuer à faire de la musique ensemble.

L'éducation coopérative semble concerner la direction de l'action chorale, mais pour le chef de chœur ce sont les représentations artistiques qui en constituent le cadre principal. C'est lors de ces répétitions que les caractéristiques de la personnalité du discours du chef de chœur sont le plus clairement décrites et accentuées. Le succès de la prestation du chœur et de son chef requiert la compétence de résister au stress ordinaire. La réussite s'atteint par le savoir-faire, le sens du devoir et la concentration lors des activités essentielles, et l'autodiscipline.

Deux choses s'avèrent constituer les piliers de la coopération, et elles sont d'une importance significative : la *confiance*, et la *communication*. Les enfants et les jeunes, chantant dans un chœur, portent une grosse responsabilité, quand elle leur est donnée, et ils sont aussi en mesure de la prendre, le cas échéant. Le chef de chœur doit faire confiance à la capacité des enfants à assumer cette responsabilité individuelle qui leur est demandée. La communication est nécessaire pour rendre cela possible. C'est naturel, clair et compréhensible pour les groupes de tout âge; cela demande du respect, mais cela nécessite clairement une position de leader.

Une situation où la confiance et la communication permettent la coopération peut aussi se présenter comme ceci: Il y a un endroit, à Hong Kong, où huit voies de circulation routière fusionnent en deux à très courte distance : moins de cent mètres seulement. C'est l'endroit où la route s'engouffre dans un tunnel sous *Victoria Harbour*. Pour moi, c'est un exemple frappant de coopération: tous les conducteurs se servant de ces voies partagent le même intérêt: atteindre leur destination aussi sûrement et

doucement que possible. Que faut-il pour cela? Des règles communes, et du respect à leur égard. La communication est aussi nécessaire, en particulier la communication non verbale. Et une grande confiance s'impose. Lorsqu'un conducteur est trop prudent aux heures de pointe, la circulation ralentit (il suffit d'une personne pour que tout ralentisse). Je vois exactement la même chose se produire dans un chœur d'enfants qui fonctionne avec un leadership coopératif. Il doit être basé sur une confiance mutuelle et fonctionnelle, principalement sous forme de *communication non verbale*.

Pour moi, la coopération est une partie intégrante du travail d'un chef de chœur, utilisant les cinq principes de coopération, ainsi appelés par les frères Johnson. Le premier principe est *l'interdépendance positive*. C'est le principe le plus inconditionnel en coopération, et il est omniprésent en musique chorale. Chaque chanteur doit se persuader qu'il ne sera pas seul en scène; tous se trouvent dans le même bateau, "flottant et coulant ensemble". Le moment où une erreur se produit ne peut pas être rejoué musicalement en public, seulement en studio. C'est pourquoi, dans un moment de doute, un chanteur peut se sentir mieux à l'aise en se taisant. C'est totalement improductif : tout chanteur doit être prêt à assumer une responsabilité individuelle importante, et jouer un rôle visible en chantant au mieux de ses compétences personnelles, et en conséquence encourager le groupe tout entier à agir de même. C'est ainsi que l'interdépendance positive entre choristes prend parfaitement tout son sens.

Le second principe, c'est *l'interaction incitative directe*. La communication chorale devient une partie notoire de l'étude et de la pensée coopérative. J'ai regardé si la communication non verbale pouvait expliquer comment un chef de chœur d'enfants peut communiquer de façon naturelle et directe avec un groupe très hétérogène. Par exemple, dans le chœur de Tapiola il y a, côte à côte, des enfants qui apprennent à lire et des étudiants de niveau universitaire; ils répètent ensemble, et se produiront ensemble : la communication est unifiée, et commune. Alors que la communication met l'accent sur l'aspect non verbal, la capacité à sentir et à comprendre le message du chef de chœur est probablement commun à tous les membres, de groupes d'âge différents.

Le troisième principe est *la responsabilisation individuelle*. Le principe est amplifié si le chef ne se tient pas face au groupe quand il se produit. Cette façon de chanter était courante du temps où M. Ala-Pöllänen travaillait comme chef de chœur. Inévitablement, on se posait la question concernant cette situation particulière: d'où vient cette confiance, cette assurance, si le chef ne dirige pas mais s'assied plutôt parmi le public? Il semble qu'il y ait toujours quelqu'un, ou plusieurs personnes dans le groupe, sur qui repose cette certitude confortable. Ou alors, peut-être que cette responsabilisation ne commence pas avec le chef de chœur, ou ne dépend pas de sa présence, mais plutôt, en d'autres mots, est-elle basée sur l'assurance individuelle et le niveau de savoir-faire de chaque individu-chanteur dans l'interdépendance positive du chœur. Mr Ala-Pöllänen évita consciencieusement de compter sur les individus les plus forts, car, au fil du temps, cela aurait pu créer des problèmes. Les chanteurs les plus forts sont aussi principalement les plus âgés qui, bientôt, devront "partir à la retraite". C'est la raison pour laquelle Mr Ala-Pöllänen a voulu soutenir les chanteurs plus jeunes dans leur croissance personnelle, en les responsabilisant.

Le quatrième principe est *l'habileté relationnelle et collaborative*. La responsabilité du chef de chœur devient plus importante quand il doit penser à la façon de diriger les membres qui sont plus hésitants que la plupart des autres membres du groupe.

Comme dans beaucoup d'autres façons de pratiquer une activité de leadership, une façon d'être bon dans la direction d'un chœur d'enfants, c'est d'avoir la capacité et la volonté de gérer les situations difficiles et les conflits. Les enfants réagissent au respect du le chef de chœur et développent envers lui une confiance et un respect mutuel.

Le cinquième et dernier principe, c'est le *traitement consensuel d'interaction du groupe*. Mr Ala-Pöllänen a essayé de fixer aussi bas que possible le seuil des critiques et des commentaires du groupe. Je pense qu'une atmosphère libre et ouverte en représentation sur scène est le reflet d'un sentiment détendu et rassuré qui, à son tour, n'est possible que lorsque l'atmosphère dans le chœur et le comportement du chef sont encourageants et permettent le droit à l'erreur.

Le facteur clé de la coopération et de la confiance réside dans le fait que les participants ne soient pas exploités, et que leur décision de coopérer ne conduise jamais à une situation où ils se sentent humiliés. C'est incroyablement important avec un chœur d'enfants parmi des jeunes qui sont encore en pleine croissance! Pour éviter tout embarras, le travail du chef de chœur devra systématiquement développer leur confiance en eux et leur estime d'eux-mêmes.

J'ai réfléchi sur la tâche exigeante de diriger un chœur d'enfants. Je pense, finalement, que tout travail de leadership est également exigeant. Chaque tâche est individuelle, chaque équipe et organisation est aussi particulière. C'est pourquoi il est important d'être prudent quand on généralise. J'ai voulu dans ma thèse, même au risque de généraliser, soulever quelques points de vue qui, à mon avis, viennent soutenir un bon leadership dans des situations où une personne conduit les actions d'une autre être humain. Le leadership, pour moi c'est cela : influencer le travail d'un autre être humain – ou au moins tendre à le faire.

Références:

- Costa PT & McCrae RR (1992) NEO PI-R Professional Manual. Odessa, FL: Psychological Assessment Resources.
- Heinström J (2003) Five Personality Dimensions and Their Influences on Information Behaviour. *Teoksessa: Information Research*. 9(1): 1–22.
- Johnson D & Johnson R (1975) Learning together and alone, cooperation, competition, and individualization. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Johnson D, Johnson R, Holubec E & Roy P (1984) Circles of Learning. Cooperation in the Classroom. ASDC. USA.
- Johnson D, Johnson R & Holubec, Edythe (1994) Cooperative Learning in the Classroom. ASDC. USA
- Johnson D & Johnson R (1994) Leading the Cooperative School. Interaction Book Company. Minnesota. USA.
- Johnson D (2009) Reaching Out. Interpersonal effectiveness and self-actualization. Pearson. USA.
- Kinnunen ML, Metsäpelto RL, Feldt T, Kokko K, Tolvanen A, Kinnunen U & Leppänen E & Pulkkinen L (2012) Personality Profiles and Health: Longitudinal Evidence among Finnish Adults. In: *Scandinavian Journal of Psychology*. 53(6): 512–522.
- Leppilampi A (2004) Yhteistoiminnallinen johtaminen. Avain organisaation menestymiseen ja henkilöstön jaksamiseen. In: Jaatinen R, Kaikkonen P & Lehtovaara J (toim) (2004) Opettajuudesta ja kielikasvatuksesta. Puheenvuoroja sillanrakentajille. Tampereen yliopisto: TAJU: 196–215.

Sa thèse de doctorat a été défendue en public le 26-10-2013 à la Faculté de Pédagogie de l'Université d'Oulu.

La défense (en finnois) et ses extraits (en finnois et en anglais) sont

Tuomas Erkkilä a été diplômé en pédagogie musicale en 2001, et a obtenu en 2013 son PhD de pédagogie de l'Université d'Oulu. Il travaille comme professeur principal de la ville de Nokia (Finlande) et est choriste dans le Chœur philharmonique de Tampere. Courriel: Tuomas.Erkkila@nokia-kaupunki.fi



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

Book Reviews

Le dictionnaire de l'hymnologie de Canterbury (p 75)

par Debra Shearer-Dirié, chef de chœur et professeur

Les personnes ayant déjà fait des recherches sur le domaine de l'hymnologie connaissent déjà certainement le travail de John Julian dans son *Dictionary of Hymnology* (Dictionnaire de l'hymnologie). Publié en 1892, cet ouvrage de 1616 pages est accompagné d'un index de 215 pages supplémentaires. Pourtant, l'auteur n'était pas satisfait de cette version et a persuadé les éditeurs de publier en 1907 une «*édition révisée, avec supplément*». Une édition Dover de la version 1907 avait été publiée en 1957.

Le *Canterbury Dictionary of Hymnology* (www.hymnology.co.uk) est une tentative de remplacement du *Dictionary of Hymnology*. Il est le résultat de 10 ans de recherche menée par un grand nombre d'éditeurs, sous la direction du Professeur J.R. Watson de l'Université de Durham (connu comme le plus grand hymnologue britannique de sa génération), et du Dr Emma Hornby de l'Université de Bristol (experte en musique ancienne). Parmi l'équipe éditoriale on trouve Jeremy Dibble (éditeur musical), Colin Gibson (éditeur australasien), Margaret Leask (éditrice canadienne), et Carlton R. Young (éditeur américain).

Le *Dictionnaire* contient environ 4000 entrées individuelles et plus de 300 auteurs d'environ 30 pays différents qui écrivent sur des hymnes de la tradition judéo-chrétienne, de ses origines à nos jours. Ces hymnes proviennent de différentes traditions, allant du grec et du latin, en passant par l'allemand, le français, les airs scandinaves et d'Amérique latine, pour n'en nommer que quelques-uns; on compte également des airs originaires d'Orient, des airs populaires chrétiens, des chants slaves et des spirituels africains. Le *Dictionnaire* a donné plus d'informations que Julian était en mesure de fournir, en donnant des informations sur les cantiques réels et leurs compositeurs, et non seulement sur les auteurs des textes.

Le site Internet est clair et facile d'utilisation : les informations sont classées par catégories générales comme les types d'hymnes, les thèmes musicaux, un aperçu des traditions, et vont vers des catégories plus spécifiques comme les artistes, les lieux, les hymnes, les périodes et les traditions. En jetant ne serait-ce qu'un coup d'œil au nombre d'entrées dans chaque catégorie, on se rend tout de suite compte de la mine d'informations contenues dans le site. Dans la catégorie «*artistes*», il y a des sections auteurs, traducteurs, compositeurs, arrangeurs, hymnologues et musicologues. Dans la partie «*périodes*», il y a des entrées

sur les hymnes, poèmes, et personnes qui datent de l'an 1000. Des artistes tels qu'Ambrose Milan (mort en 397) et Acium de York (mort en 804) sont référencés. Le site permet de parcourir facilement les articles, pour les personnes qui cherchent une information précise. On peut vite se rendre sur l'article recherché, car ils sont classés par ordre alphabétique.

L'équipe éditoriale a effectivement recoupé certaines entrées du site avec des lectures plus poussées et des liens sur chaque page, renvoyant très facilement aux sujets. Comme l'étude de tous les domaines liés à l'Histoire, l'étude de l'hymnologie ne s'arrête jamais. Ces ressources en ligne permettent d'avoir des données constamment à jour, et de corriger plus facilement les informations que sur une édition imprimée. Les éditeurs mettent à jour le *Dictionnaire* deux fois par an.

Le site comprend également une page «*actualités*». La plupart des informations actuelles concernent le lancement du site. Il est certain qu'une fois que cette ressource sera plus connue, elle pourra être très active dans ce domaine.

Une inscription à l'offre d'essai (valable un mois) est disponible dès qu'un paiement est effectué. Les membres bénéficient alors d'un accès immédiat au site et ce, pendant la durée de leur inscription. C'est un site de grand intérêt, qui serait particulièrement utile comme ressource institutionnelle.

Les éditeurs remercient chaleureusement pour leur soutien financier les bienfaiteurs suivants (dans l'ordre chronologique) qui ont rendu possible la création de ce dictionnaire : *The Leverhulme Trust* • *The Arts and Humanities Council of Great Britain* • *The British Academy* • *The Modern Humanities Research Association* • *The Council of Hymns Ancient and Modern* • *The Farmington Institute* • *The Westminster Experiment and Research in Evangelism Trust* • *Harris Manchester College, Oxford* • *The West Gallery Music Association* • *The Jackman Foundation (Canada)*.

«C'est là une source essentielle de référence pour les spécialistes mondiaux de la musique cantique, avec des informations sur les hymnes de nombreux pays et langues, et une forte accentuation sur l'aspect historique et contemporain. Ces informations présentent un grand intérêt pour les spécialistes littéraires, les musiciens, les historiens spécialisés dans les religions, les théologiens, et un plaisir pour les amoureux de musique cantique en tant que forme d'art.»

(Propos recueillis sur le site Internet)

Pour plus d'informations, consultez le site www.hymnology.co.uk

Debra Shearer-Dirié est diplômée du *Kodály Institute* de Kecskemét, en Hongrie. Elle détient un Master en éducation musicale et est Docteur en musique et direction chorale de l'Université de l'Indiana aux États-Unis. Elle vit actuellement à Brisbane, en Australie, où elle enseigne la direction chorale et les études orales à l'Université du Queensland, à la *ACCET Summer School* et à la *New Zealand International Summer School* spécialisée dans la direction chorale. Le Dr Shearer-Dirié est actuellement éditrice à l'*Australian National Choral Association's Publication* et travaille également au Conseil National. Elle est directrice musicale des chœurs *Brisbane Concert Choir*, *Vox Pacifica Chamber Choir*, *Fusion*, et *Vintage Voices*. Courriel: debrashearer@gmail.com



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

**Modern Vocal Music (Musique Vocale Moderne) –
manuel pour chefs de chœur (p 78)**

Malene Rigrup & Martin Kjær

Orehænger Press

Revu par Tobin Sparfeld, enseignant et chef de chœur

Modern Vocal Music est décrite dans la préface comme un manuel pour ceux qui travaillent sur la musique vocale contemporaine. Il faut préciser que les exercices et les conseils du guide ciblent plutôt le répertoire musical contemporain influencé par la pop (à l'opposé d'œuvres plus à l'avant-garde de compositeurs tels que György Ligeti ou Arvo Pärt). Malgré son petit format et son contenu limité, *Musique vocale moderne* contient de nombreuses suggestions et activités pratiques pour un secteur de la musique chorale en pleine croissance et en quête de professionnalisation.

Un regard sur les œuvres de jeunesse de Malene Rigrup révèle un solide bagage de pratique musicale dans des ensembles contemporains. Morten Kjær a collaboré avec Rigrup à maintes occasions, et tous deux sont des chanteurs-chansonniers solistes expérimentés et des chefs d'ateliers et de groupes vocaux réputés. Leur dernière publication est plutôt destinée aux chanteurs et aux chefs (appelés ici chefs de chœur) qui n'ont que peu ou pas du tout de formation.

Le manuel est organisé en six chapitres: préparation, échauffements, méthodes de déchiffrement, jeux & brise-glace, communication, et développement vocal. Le premier chapitre traite les idées pour la préparation de la saison et l'organisation de la répétition chorale. Il y a des plans-types de répétition de base qui montrent comment répéter des pièces/sections longues et comment une répétition se déroule avec efficacité.

Le chapitre deux sur les échauffements est le cœur du manuel, dont il représente un tiers. Certains de ces échauffements et exercices sont tirés de '10 Types of Warm-up Exercises' (10 types d'exercices d'échauffement) de Rigrup, d'autres sont inédits. Les exercices sont regroupés selon une séquence vocale pédagogique traditionnelle: en commençant par la posture, la respiration, la résonance (d'abord par vocalisation vers les graves), pour finir par la formation des voyelles et l'extension du registre. De nombreux exercices du début du livre font prendre conscience au choriste de sa propre technique vocale et semblent destinés à ceux dont la pratique vocale est moins développée. Les échauffements ont le plus souvent quatre ou huit mesures et sont facilement mémorisables par l'ensemble. Les exercices sont dotés de suggestions d'accords pour l'accompagnement au clavier/guitare. Rigrup et Kjær suggèrent parfois d'utiliser des chansons familières, comme "Scarborough Fair," "Amazing Grace," et la berceuse de Brahms. Plus tard viennent les échauffements à quatre voix pour développer la justesse et explorer différents timbres. Ces extraits contiennent des mouvements chromatiques et des accords simples qui peuvent être chantés par la plupart des chœurs.

Le chapitre 3 traite plusieurs méthodes didactiques de répétition. Chacune est décrite avec ses avantages et ses inconvénients. Ces approches incluent la méthode "sandwich", où chaque voix est apprise individuellement par passages de 4 mesures puis en tutti. Cette technique de répétition est souvent employée chez les chœurs de gospel. Une autre méthode avantageuse est appelée "énergisante": les paroles sont prononcées en rythme, pour consolider l'articulation et les nuances avant d'ajouter les notes. D'autres techniques comprennent la "méthode du crochet" (répéter le refrain/passage le plus important d'abord et y accrocher le phrasé/l'interprétation avant de relier), appel et réponse, et le déchiffrement. Le reste du chapitre explique comment accompagner des choristes sans être pianiste. Les néophytes en techniques de répétition chorale ou en piano profiteront de ces conseils de base, mais les autres lecteurs de cette publication trouveront cette partie superflue.

Le chapitre quatre contient des activités pour que les choristes développent leurs capacités d'improvisation et apprennent à mieux connaître leur voix. Il y a aussi une partie intéressante sur les "circle songs", de brèves idées mélodiques/rythmiques à répéter en boucle propres à l'improvisation libre et à l'expérimentation. Ces chants peuvent aussi bien servir d'exercices d'improvisation en solo ou de pièces simples de concert (voire avec participation du public).

Le chapitre cinq traite le rôle du/de la chef de chœur dans le perfectionnement des choristes et dans la préparation des concerts, alors que le dernier chapitre explore des idées de création de programmes de concert innovants. Le style d'écriture est simple et facilement accessible. Les instructions pour les exercices et les jeux sont décrites clairement, et semblent nourrir non seulement l'intellect des choristes mais aussi leurs âmes.

Alors que certains des échauffements et des exercices sont utiles à tous les chefs de chœur, de nombreux lecteurs munis d'une formation musicale ou d'une expérience chorale modestes trouveront peu remarquables certaines parties de *Modern Vocal Music*. Par exemple, les conseils dans la section à propos de l'accompagnement — insister sur les notes fondamentales et les quintes, travailler avec un métronome, ne jouer que le strict nécessaire — sont évidents pour tout musicien, pianiste ou pas. Les techniques de répétition sont aussi plutôt élémentaires, elles passent en revue la lecture à vue et l'apprentissage des notes comme des activités principales et laissent de côté l'exploration d'une myriade de techniques pédagogiques dans ces domaines.

Il est peut-être opportun de signaler ce qui est complètement absent de ce manuel. Rigrup et Kjær insistent sur l'importance de la direction, mais il n'y a aucune discussion ni introduction de la gestique directionnelle dans ce livre. Il manque aussi les aspects courants de l'administration chorale (auditions, recherche de fonds, publicité), des suggestions de répertoire, l'étude/analyse de partition, des suggestions instrumentales, et des moyens de relier l'échauffement vocal avec la musique de la répétition. Les chefs de chœurs qualifiés connaissent ces sujets, et ceux qui n'ont pas de formation doivent en être conscients également.

Malgré ces défauts, je recommande ce livre aux chefs de groupes contemporains, d'ensembles de jazz, de chœurs de gospel et ensembles similaires. Les chefs titulaires d'une formation doivent souvent faire des ajustements lorsqu'ils dirigent un ensemble contemporain. Les exercices qui apprennent aux choristes à improviser leur seraient particulièrement utiles. De même, les musiciens non-chanteurs et ceux qui n'ont jamais dirigé et qui se trouvent à la tête d'un ensemble profiteront de ce manuel pratique, quoique sommaire.

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



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

Choral Music Recording Reviews

Le Choix du Critique (p 80)

Par T. J. Harper, DMA

Another Way: English Vocal Music (Un autre chemin : musique vocale anglaise)

Quartonal

Mirko Ludwig, ténor; Florian Sievers, ténor;
Christoph Behm, barytone; Sönke Tams Freier, basse
Sony Music Entertainment Germany GmbH
(2013; 65' 21")

Audio Excerpts: (Fragments audio)

The Long Day Closes, de Sir Arthur Seymour Sullivan

<http://youtu.be/OWS1-L3OmOY>

Bushes and Briars, de Ralph Vaughan Williams

<http://youtu.be/lAyQYctGGLk>

Dans son CD inaugural intitulé *Another Way: English Vocal Music*, la quatuor allemand *Quartonal* présente au monde une échantillon délicieux de musique chorale anglaise rarement interprétée. Consacré à la fin du XIXe et au début du XXe siècles, cet enregistrement reprend de la musique écrite en particulier pour chœurs d'hommes. Issu d'Allemagne du nord, cet ensemble masculin réputé a affirmé son audience internationale en obtenant en 2010 le Premier Prix du Concours choral allemand "*Deutschen Chorwettbewerb*" de Dortmund (Allemagne).

Another Way: English Vocal Music reprend trois "tubes" de Ralph Vaughan Williams (1872-1958): *The Vagabond*, *Linden Lea*, et *Bushes and Briars*. Mais le corps essentiel de cet enregistrement réside dans un choix d'œuvres rarement interprétées de compositeurs anglais souvent éclipsés au profit des vedettes plus traditionnelles de cette période. Ce programme varié comporte *Music, When Soft Voices Die*, de Sir Edward Cuthbert Bairstow (1874-1946), *Tranquility* et *It Was a Lover and His Lass* de Cecil Armstrong Gibbs (1889-1960), une suite de quatre pièces intitulée *Full Tide*, de Alec Rowley (1892-1958), *The Little Green Lane*, de Samuel Ernest Lovatt (1877-1954), et le *Long Day Closes* de Sir Arthur Seymour Sullivan (1842-1900), des célèbres Gilbert & Sullivan. De plus, ce CD est complété par trois premières mondiales de compositeurs anglais contemporains. Il s'agit de *Wanderlust*, de Philip Lawson (né en 1957), de l'œuvre-titre, *Another Way*, de Thomas Hewitt Jones (né en 1984), et d'un deuxième cycle en quatre parties intitulé *Demesnes*, de Graham Lack (né en 1954). La conjonction de l'ancien et du nouveau fait réellement de *Quartonal* un groupe apte à affronter des défis modernes, tout en restant bien ancré dans le passé.

Comme le suggère l'intitulé de Thomas Hewitt Jones, le sens de ce CD est le voyage, pas la destination. Chaque œuvre constitue un aspect différent, mais important de l'expérience humaine. Dans le livret du CD, le musicologue Nico Schneider avance que le répertoire choisi représente à la fois les motivations métaphorique et littéraire que sont l'amour, le désir, nos relations avec la nature, et finalement l'espoir. Au deuxième plan seulement passe la valeur vocale du quatuor; l'aspect frappant de cet enregistrement est l'effort et le soin apporté au choix de la musique, avec des textes qui constituent un ensemble humaniste et emmènent l'auditeur dans un voyage au-travers de ces expériences.

Une caractéristique de ce CD, c'est l'emploi de la symétrie entre les pièces de début et de fin (respectivement *Music, When Soft Voices Die* et *The Long Day Closes*) pour évoquer le sens profond, la "*innerlichkeit*" que revêtent le début et la fin d'un voyage. Les membres de cet ensemble ont des voix merveilleusement assemblées, et au fil de l'enregistrement ils chantent de manière très juste, très expressive. Relevons en particulier l'interprétation virtuose de *Demesnes*, de Graham Lack, qui requiert une technicité considérable et serait pour de nombreux groupes un "casse-pipe". Mais, entre les mains et les voix de *Quartonal*, ce cycle est interprété avec une grande agilité et une grande clarté, sans concessions au phrasé et au dynamisme. Finalement, les choix d'interprétation, à tous les niveaux, sont très sensés et bien mis en œuvre : c'est avec passion que j'ai écouté chacune des plages.

L'enregistrement a été effectué à St. Osdag à Mandelsloh (Allemagne); cet édifice roman du XII^e siècle lui confère une acoustique flatteuse, une touche chaude et riche. Il existe très peu d'enregistrements récents consacrés à la musique chorale anglaise de la fin du romantisme, et rien que pour cette raison c'est une démarche respectable. Mais la vraie richesse de *Another Way: English Vocal Music* par *Quartonal* réside plutôt dans le choix judicieux des œuvres susceptibles de passionner profondément un large public.

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



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

Note: Veuillez noter que la prochaine édition de l'ICB (ICB Volume XXXIII, Numéro 3 — 3^{ème} trimestre 2014) sera exclusivement consacrée au programme officiel du Symposium mondial de musique chorale. Il sera publié en anglais seulement, sans traduction aucune.