



# International Choral Bulletin

## Textes français

1

### President's Column (p 5)

Chers Amis,

La FIMC est de retour en Europe, après une absence de plus de cinq ans. En effet, le Centre International pour la Musique Chorale avait été actif de 1990 à 2010 à Namur (Belgique), ville où la FIMC a été fondée. Cependant, à cause d'une série d'incidents malheureux, le Centre avait fermé ses portes et le siège de la FIMC avait déménagé à Chicago (États-Unis).

Cinq ans plus tard, en janvier 2016, nous avons ouvert officiellement le bureau européen de la FIMC à Legnano, en Italie. Comme nos membres le savent, la FIMC a entamé une nouvelle phase de son histoire, qui a commencé par la modification de ses statuts (approuvée lors de l'Assemblée générale tenue en août 2014 à Séoul, en Corée du Sud), qui lui permet d'ouvrir des bureaux de représentation sur chaque continent. L'objectif: aider la FIMC à mieux satisfaire les besoins de ses membres et à établir de nouveaux partenariats avec des pays européens.

Le responsable du bureau européen de la FIMC est M. Francesco Leonardi, chef de projet. Il assurera le lien direct avec le Comité exécutif, et répondra volontiers à toutes les questions des membres européens. Je suis persuadé que l'ouverture de ce bureau de la FIMC sera bénéfique pour les organismes à travers l'Europe. N'hésitez pas à joindre le bureau pour accroître votre visibilité ou pour des questions d'organisation.

Actuellement, le Comité exécutif de la FIMC poursuit des négociations en vue d'ouvrir un troisième bureau, cette fois dans la région d'Asie du Sud-Pacifique. Je vous tiendrai informés.

Le retour à la mission d'origine de la FIMC a suscité une vive approbation, grâce à notre volonté de promouvoir l'inclusion. Plus de compétition, seulement de l'éducation: l'objectif est d'aider les gens à s'épanouir dans le monde de la musique chorale et à découvrir les possibilités formidables que les organismes locaux, nationaux et régionaux offrent d'ores et déjà.

Le monde a changé, et par sa présence sur les cinq grands continents, la FIMC redéfinit la musique chorale là où elle a pris pied. En agissant ainsi, et en acceptant que beaucoup d'organismes sont capables maintenant de faire ce qu'elle faisait il y a 25 ans, la FIMC a trouvé un rôle qui lui sied: unir différentes cultures par le biais de la musique chorale.

Il y a tant à faire ensemble!

Le président,  
Dr. Michael J. Anderson

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

## Le madrigal et les figures rhétoriques (p 7)

### 1) Introduction

La conception médiévale des *sept arts libéraux* faisait appartenir la rhétorique aux matières ‘mineures’ du *Trivium*, c’est-à-dire les *Artes Sermocinales*: la grammaire, la dialectique et la rhétorique. Les quatre arts ‘majeurs’ du *Quadrivium*, les *Artes Reales*, étaient en revanche l’astronomie, la musique, l’arithmétique et la géométrie.

La littérature musicale ancienne, de Boèce et d’Isidore d’Alexandrie jusqu’à Tinctoris, donnait à la structure du discours musical une explication théocentrique et allégorique. La musique, *harmonie des sphères*, était l’art le plus noble du *Quadrivium*, et les experts échangeaient sur la hauteur et les octaves; les connaissances reliées aux arts du *Trivium* et du *Quadrivium* étaient complètement séparées.

Le défi culturel de l’Humanisme enrichit les perspectives de la fin du Moyen Âge. Les *arts libéraux* furent rénovés avec une imbrication féconde entre *Trivium* et *Quadrivium*.

Une date importante dans l’histoire de la culture européenne est la découverte de l’*Institution oratoire* de Quintilien au monastère de Saint-Gall, en 1416. L’édition, au cours des quatre siècles entre le XV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup>, fournit environ 150 éditions différentes du texte de Quintilien; en y ajoutant toute la littérature, les *commentarii* et les traités de musique, on arriva à près de deux mille éditions.

Le challenge de la ‘nouvelle génération’ des théoriciens de la musique, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, fut de représenter les nouvelles formes de musique émergentes, les techniques de la polyphonie, les tempéraments des gammes musicales, et les innovations de la notation musicale. Le défi fut de comprendre et de décrire les nouvelles réalités de la production artistique, et pas seulement de dicter des normes prescriptives et des descriptions *a priori* de la musique.

On préparait le terrain pour ce qui deviendra, avec l’approche éclairée de Claudio Monteverdi, la *seconda prattica*. Penser la musique sans l’aide des trois arts ‘mineurs’, devint impossible.

Les théoriciens de la musique accueillirent donc dans leurs traités la rhétorique: Nikolaus Listenius en 1537 avec *Musica poetica*, Gallus Dressler en 1563 avec *Praecepta musicae poeticae* et, personnalité influente, Joachim Burmeister qui publia en 1606 à Rostock *Musica poetica*. Nous ne pouvons pas citer tous les auteurs, mais nous ne pouvons pas non plus oublier Johannes Lippius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Christoph Bernhard, et le dernier dans l’ordre chronologique, Johann Mattheson qui, en 1739, publia *Der wolkommene Kapellmeister*<sup>1</sup>.

### 2) Procédés poétiques et parties du discours

Tout comme l’*institution oratoire* de Quintilien, qui a été si déterminante pour définir l’humanisme de la poétique des formes littéraires, Burmeister a systématisé le discours musical en donnant avant tout une description des procédés logiques, dans le parcours qui va du compositeur à l’auditeur, en passant par l’interprète.

Les quatre procédés proposés sont les suivants :

1. *Inventio*: l’identification des contenus de la nouvelle création, et l’esquisse des principales idées musicales.
2. *Dispositio*: l’élaboration et la disposition spatiale et temporelle de ce qui a été ‘inventé’.
3. *Decoratio*: l’achèvement du tissu formel du morceau, avec une technique ‘à panneaux’ qui consiste en la doctrine des *figurae* que nous exposerons plus loin.
4. *Pronuntiatio*: l’art de l’*elocutio*, c’est-à-dire l’exécution musicale avec toutes les habiletés techniques et expressives nécessaires.

La discipline de la *dispositio* est identifiée par la division du discours en six parties :

1. l’*Exordium*, c’est-à-dire la *captatio benevolentiae* par rapport à l’attention de l’auditeur.
2. la *Narratio*, moment où l’argument traité est annoncé.
3. la *Propositio*, exposition du thème principal (nous utilisons le mot ‘thème’ dans son acception générale, pas dans le sens de ‘thème’ musical).
4. la *Confirmatio*, où le thème est réaffirmé.
5. la *Confutatio*, où les thèmes contrastants sont exposés et réfutés.
6. et la *Conclusio*, c’est-à-dire la synthèse conclusive et la *peroratio* finale.

Chez Mattheson et d’autres auteurs, il y a une disposition et une nomenclature différentes des parties: la *confutatio* et la *confirmatio* sont interverties, ce qui met davantage en exergue la *confirmatio*,

Lucio Ivaldi  
chef de chœur  
et enseignant

<sup>1</sup> NdIT: *Le Maître de chapelle accompli*

exposée seulement après avoir réfuté les thèses défavorables.

Dans l'analyse des partitions musicales, je juge très utile la division en trois parties proposée par Dressler :

1. Exordium,
2. Medium,
3. *Finis*.

En notant comment cette subdivision reflète le système tripartite d'Aristote: *parodos*, *stasima*, *exodos*, ainsi que les 'fonctions stylistiques' de Cicéron: *movere* (*bouger*), *docere* (*former*), *delectare* (*apprécier*).

En passant à la *decoratio*, Burmeister et les autres théoriciens proposent une série de *figurae*, qui associent des procédés poétiques et musicaux aux différents affects qui sont nécessaires. Il s'agit d'un argument d'étude complexe, et souvent plein d'austérité. Une récente classification comparative moderne, qui prend en compte toute la littérature historique, parvient à classer plus de 400 *figurae*. Nous n'en verrons dans le détail, ici, qu'une quinzaine (les plus répandues dans le répertoire madrigalesque), sans perdre de vue que la doctrine des *figurae*, ou *Figurenlehre*, est très importante aussi dans l'analyse du répertoire instrumental et dans les intentions des compositeurs de la fin du baroque.

### 3) Tableau avec certaines des principales *figurae* musicales

Une considération générale est nécessaire: les *figurae* peuvent être superposées de façon illimitée, et elles ne respectent pas une logique de séparation et d'identification (comme les parties du discours, la *dispositio*), mais elles sont utilisées comme les couleurs d'un peintre qui va réaliser un détail d'une représentation visuelle. On pourra donc en trouver quatre, cinq ou six superposées, dans la réalisation d'une section musicale.

- **Anaphora.** La plus simple des *figurae* décrit la répétition générique d'un fragment, aussi bien mélodique que textuel. Selon le procédé de contrepoint utilisé, il peut avoir plusieurs acceptions (*anadiplosis*, *analepsis*, *polyptoton*, etc.).
- **Antitheton.** La présence d'une opposition conceptuelle (lent/rapide, haut/bas, *forte/piano*, etc.), s'appelle *oxymore* dans la rhétorique du texte littéraire. Le *musicus* baroque trouve pleine satisfaction à réaliser musicalement, sous la forme d'*antitheton*, les oppositions poétiques et les clairs-obscur visuels présents dans les textes des madrigaux.
- **Aposiopesis.** Long arrêt du discours, pause.
- **Auxesis.** Avec un sens très variable entre les différents auteurs, on se réfère normalement à la montée des lignes mélodiques comme *auxesis*, *climax* et *gradatio*, et à la descente comme *minuthesis* ou *anticlimax*. On appelle *climax* également le point le plus haut de la composition, non seulement de la ligne mélodique, mais aussi en termes de volume et de densité.
- **Congeries.** Procédé répandu dans la musique baroque, aussi bien vocale qu'instrumentale: succession en chaîne d'accords de tierce et quinte avec des accords de tierce et sixte. Ce procédé peut être soit ascendant, soit descendant.
- **Fuga.** Au chapitre des mutations réalisées pendant des siècles suivants, et des doctrines historiquement infondées, un éclaircissement est nécessaire: la *fuga* ancienne n'est pas une forme musicale mais un procédé poétique, une image libre, dans laquelle deux voix au moins se superposent. Elle peut être *imaginaria* ou *realis*. Là aussi, les définitions peuvent donner lieu à des malentendus par rapport à la nomenclature 'officielle' de la théorie musicale. La *fuga* se caractérise par une première voix, *dux*, qui expose un motif, et par une seconde voix, *comes*, qui la suit. La *fuga imaginaria* est une construction géométrique, dans laquelle les voix s'imitent, avec tous les artifices du contrepoint. La *fuga realis* est au contraire une succession libre des voix, dans laquelle l'octave et la ligne mélodique entre *dux* et *comes* peuvent être plus ou moins spéculaires, dans le respect d'un libre jeu des pupitres (comme pour un *divertimento*).
- **Hypallage.** Utilisation du contrepoint pour le mouvement contraire, et de l'inversion ou de la retrogradation des éléments.
- **Hypotiposis.** Il ne s'agit pas seulement d'une *figurae*, mais d'une catégorie complète de *figurae*. Cela correspond à ce que l'on appelle *madrigalisme*, ou *peinture musicale*. Ici, le contenu musical et conceptuel qui doit être représenté se réalise au moyen de la visualisation spatiale. *Anabasis* est la montée de la mélodie vers les fréquences aigües, *catabasis* la descente, *circulatio* le procédé circulaire qui ne descend ni ne monte, *suspiratio* l'imitation des soupirs et des sanglots. La fantaisie des compositeurs se révèle: dans beaucoup de cas, le goût de la réalisation graphique mène la notation musicale à des effets graphiques singuliers, par exemple l'exécution du mot 'yeux' avec deux blanches accolées. Bach, dans la *Messe en si mineur*, en disposant les pupitres, dessine littéralement une croix pour représenter le mot '*crucifixus*'.
- **Interrogatio, Exclamatio.** L'un des points fondateurs de l'*affectenlehre*, est l'imitation de la voix humaine et des états d'âme qu'elle exprime. La ligne mélodique ascendante des questions, est captée par la musique et exprimée à travers une octave ascendante suivie d'une pause. De la même manière pour l'*exclamatio*, l'assertivité est exprimée par un grand intervalle (en général supérieur à la sixte mineure).
- **Metalepsis.** Comme dans la *figurae* littéraire correspondante, il arrive que dans le développement du texte chanté d'un morceau, l'un des pupitres entre dans le discours musical déjà initié dans un autre pupitre, en ne reprenant pas ce qui a été prononcé auparavant. Le sens du texte dans son ensemble ne peut être compris que si l'on a écouté la succession des voix dans l'ordre chronologique.
- **Noema.** Moment homorytmique de tous les pupitres: le texte est enfin compréhensible totalement, dans

la mesure où il est prononcé clairement. Il peut être simple, double, ou en chaîne, selon la structure répétitive du morceau. Dans le cas où le bloc sonore est répété en respectant le motif musical mais pas les hauteurs musicales (par exemple en le proposant de nouveau dans une autre octave), on l'appelle *noema-mimesis*.

- **Passus, cadentia, saltus duriusculus.** Il s'agit de passages, de cadences et de sauts, où il y a une perception psychologique de 'duretés' due aux octaves et aux harmonies utilisées. Techniquement, le *saltus duriusculus* comporte des déplacements mélodiques de quarte augmentée ou de septième; le *passus duriusculus* des changements improvisés de mouvements et des chromatismes inattendus. Ce groupe de *figurae* est très utilisé par Bach, même dans sa production de musique instrumentale.
- **Pathopoeia.** C'est une des *figurae* les plus importantes. En correspondance avec des moments de grande expressivité (douleur, regret, mort, etc.), nous assistons à l'utilisation expressive de la *peinture musicale* de ces sentiments, à travers des demi-tons diatoniques, dans un ou deux pupitres en même temps.
- **Pleonasmos.** Surabondance de procédés harmoniques et de contrepoints. Caractérise les *clausulae* de la période de la fin Renaissance et de la période baroque, enrichies par rapport à celles du Moyen Âge par une série de *figurae* de contrepoint, que nous pouvons ici seulement citer: *symblema*, *syneresis*, *syncopatio*, etc.

#### 4) Analyse d'un madrigal

Je propose maintenant d'analyser un morceau, '*Quando i vostri begl'occhi*' extrait du premier livre de madrigaux à cinq voix (1580) de Luca Marenzio, sur un texte de Jacopo Sannazaro (1458-1530). Je vais procéder sans faire d'introduction musicologique, mais simplement en appliquant les critères indiqués par Burmeister dans *Musica Poetica*, en limitant le répertoire des *figurae* à celles que l'on vient de mentionner dans le tableau.

Le texte suivant reproduit et intègre celui proposé par Unger dans *Musica e Retorica*<sup>2</sup> (cf. *infra*, dans la bibliographie). Mais dans certains cas, mes conclusions diffèrent de celles de Unger. L'utilisation analytique des figures rhétoriques, loin d'être un système exhaustif, comporte une liberté et une suggestivité dans l'identification des procédés de la *dispositio* et de la *decoratio*.

Avant toute chose il est important de comprendre et de lire le texte poétique. Il lance l'*inventio*, qui est le premier procédé de composition, et coïncide avec le choix de contenus préliminaires de la part de l'auteur, non représentables pour nos fins analytiques.

*Quando i vostri begl'occhi un caro velo  
Ombrando copre simplicetto e bianco,  
D'una gelata fiamma il cor s'alluma,  
Madonna; e le midolle un caldo gelo  
Trascorre sì, ch'a poco a poco io manco,  
E l'alma per diletto si consuma.  
Così morendo vivo; e con quell'arme  
Che m'uccidete, voi potete aitar me.*

La structure du texte est celle de la *chanson* à strophe unique de huit vers, dans lesquels l'accent principal se trouve sur la dixième syllabe (décasyllabes). Les rimes sont articulées dans la succession **abc abc de**.

Ce qui frappe immédiatement, c'est l'accumulation d'*enjambements*<sup>3</sup> (prolongement du sens d'un vers dans le vers suivant): le rythme textuel est rapide. Les césures musicales ont un sens seulement après '*Madonna*', '*manco*' et '*consuma*', alors qu'ailleurs elles provoqueraient des ralentissements inutiles. À noter également: la très riche et musicale présence distanciée de *rimes intérieures* ('*simplicetto*', '*diletto*').

Abordons maintenant le second procédé de composition de Burmeister, et essayons de reconstruire, partie par partie, la *dispositio* du matériel poétique de ce madrigal :

- 1-2) *Exordium* et *Narratio*. Ici, comme cela arrive également dans d'autres morceaux, les deux parties du discours coïncident: '*Quando i vostri begl'occhi*', à partir de la mes. 1.
- 3) *Propositio* '*e le midolle un caldo gelo*', à partir de la mes. 11.
- 4) *Confirmatio* '*E l'alma per diletto si consuma*', à partir de la mes. 21.
- 5) *Confutatio* '*Così morendo vivo*', à partir de la mes. 26.
- 6) *Conclusio* '*E con quell'arme*', à partir de la mes. 30.

Mais la subdivision du morceau est plus simple si l'on suit le schéma tripartite de Dressler :

- 1) *Exordium*.
- 2) *Medium* à partir de la mes. 11.
- 3) *Finis* à partir de la mes. 30.

En ce qui concerne la *decoratio*, qui est le troisième procédé de Burmeister, nous décrivons ci-après de façon synthétique les différentes *figurae*.

Le morceau commence avec un *bicinium* classique, au caractère un peu archaïque, qui répond à la figure de

2 NdIT: "Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik"

3 NdIT: en français dans le texte original

la *fuga realis*. Le final du bicinium peut être défini comme *pleonasmos* par l'intensification du contrepoint.

À la mes. 4 le mot 'Ombrando' apparaît en *metalepsis*, alors que *bassus* et *tenor* décrivent une cadence évitée. La superposition musicale de deux décasyllabes est une manière raffinée de rendre l'*enjambement*. Le motif musical, prononcé ici de façon homorythmique, constitue *noema-mimesis* répété à la mes. 6.

La rime intérieure qui croise les mes. 5 - 7 et 22 - 24 est constituée de *noemi* qui utilisent le même rythme pour les mots '*simplicetto*' et '*per diletto*'.

'*D'una gelata fiamma*' est un bel oxymore, à la mes. 9, réalisé avec *passus duriusculus* harmonique, et grâce à un *antitheton* qui souligne la distance entre '*gelo*' et '*fiamma*'.

'*Madonna*', à la mes. 11, est *noema*, mais aussi *exclamatio* dans le *bassus*.

À la mes. 13 nous trouvons une efficace *hypotiposis*, qui décrit le mot '*trascorre*' avec une *circulatio*.

À la mes. 15 et suivantes nous avons un 'embouteillage' de nombreuses *figurae*: *antitheton* du contenu textuel par rapport à la situation précédente; *congeries* harmonique avec esquisse de *catabasi*; *hypotiposis* du mot '*io manco*'; fugue imaginaire entre *altus* et *quintus*; et *noema-mimesis* dans la mesure où l'épisode est répété à la mes. 17.

À la mes. 20 sur '*io manco*', le jeu sur le demi-ton constitue une *pathopoeia*, immédiatement suivie par une brusque interruption expressive, ou *aposiopesis*.

La mes. 21 est le *climax* rhétorique du morceau, sur le *noema* '*E l'alma*', répété ensuite comme *noema-mimesis*. L'esquisse contient en son sein la rime intérieure que nous avons déjà rencontrée, réalisée avec *hypallage* (mouvement contraire).

'*Così morendo vivo*' (mes. 26 et suivantes), moment extrêmement dense de *figurae*, avec *suspiratio* initial, *passus duriusculus* et *hypotiposis* du mot '*morendo*', *antitheton* et *hypallage* du mot '*vivo*'.

Enfin, à partir de la mes. 30 commence un procédé de stratification des voix, ou *incrementum* sur la *fuga realis*, qui voit *anabasis* et *catabasis* se succéder jusqu'au *pleonasmos* de la mes. 36: nous sommes désormais à la cadence finale, et le mouvement harmonique est clair et prévisible.

## 5) Conclusion

Grâce à la théorie de la *Figurenlehre* redécouverte au XX<sup>ème</sup> siècle et largement traitée par Arnold Schering dans ses publications à partir de 1908, l'étude de la rhétorique musicale jouit aujourd'hui d'une grande littérature, et d'une importante valorisation esthétique et musicale. Le présent article est le fruit de plusieurs approfondissements bibliographiques, mais je dois admettre que ce qui est à l'origine de mon intérêt pour cette discipline c'est les leçons et les notes indispensables des cours que j'ai suivis avec Giovanni Acciai. Je lui dédis donc cet article, avec reconnaissance et affection. L'approfondissement de la thématique ne peut pas faire abstraction du beau volume de Hans Heinrich Unger, que je cite dans la bibliographie, et dont je conseille la lecture.

## 6) Bibliographie succincte

- Arnold Schering, *Die Lehre von den musicalischen Figuren*, Regensburg 1908.
- Ian Bent, *Analysis*, London 1980.
- Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino 1964.
- AAVV., *Musica e Retorica*, Messina 2000.
- Hans-Heinrich Unger, *Musica e Retorica*, Firenze 2003.
- Ivana Valotti, *Cantantibus Organis*, Bergamo 2006.
- Giovanni Acciai, *Le composizioni sacre di Carlo Gesualdo*, Lucca 2008.

Enfin, il est utile de pouvoir consulter le site web [www.musicapoetica.net](http://www.musicapoetica.net), où sont exposées plus de 400 *figurae* littéraires et musicales.

Né à Rome en 1965, **Lucio IVALDI** est diplômé en composition, musique chorale, piano et didactique de la musique, et est titulaire d'une maîtrise en philosophie. Il a à son actif des compositions de musique vocale et instrumentale et des écrits musicologiques. Il a fondé à Rome plusieurs groupes parmi lesquels le chœur polyphonique '*Diego Carpitella*', le chœur '*Symphonia*', et le Consort '*Diapente*'. Il a organisé des événements et participé à des concerts en Italie et à l'étranger. En tant que compositeur, il est invité régulièrement aux États-Unis et en Hongrie. En tant que chef de chœur, il participe à plusieurs saisons d'opéras lyriques avec différents établissements ainsi qu'à l'élaboration de l'encyclopédie discographique '*KZ Musik*' - pour l'ILMC (Musique composée dans les camps de concentration 1933-1945). Il enseigne la direction de chœur au Conservatoire '*Licinio Refice*' de Frosinone. Courriel: [lucioivaldi@usa.net](mailto:lucioivaldi@usa.net)





## Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata (Larmes de l'Amant au sépulcre de sa bien-aimée) (p 16)

### Le sixième livre des madrigaux

Le sixième livre des madrigaux à cinq voix de Claudio Monteverdi contient huit compositions jusqu'à sept voix et deux cycles complets de madrigaux: *Il lamento d'Arianna* et *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*.

Ces cycles avaient été composés à Mantoue entre 1609 et 1610, comme l'indique la lettre que le chanteur Bassano Cassola envoyée au cardinal Ferdinando du 26 juillet 1610, dans laquelle il dit que Monteverdi était en train de préparer une série de madrigaux à cinq voix, qui sera formée de trois lamentations: celle d'Ariane avec l'habituel canto sempre (ce que confirme la notoriété de la mélodie du lamento d'Ariane); celle de Leandro ed Ereo del Marini (manquante); la troisième, qui lui était commandée par son Altesse Sérénissime, du berger sur la mort de sa nymphe, paroles du fils du seigneur comte Lepido Agnelli (Scipione) à la mort de la signora Romanina.

Par la suite, à Crémone, Monteverdi revoit les compositions, les parachève comme à son habitude, en termine quelques-unes, en établit l'ordre et envoie le manuscrit à l'éditeur vénitien Ricciardo Amadino, qui le publiera en 1614, quelques mois seulement après l'arrivée et l'installation définitive du compositeur à Venise. Il est évident que la composition des madrigaux présents dans le livre VI ne peut que précéder le transfert à Venise, survenu quelques mois seulement avant la publication du volume.

La lamentation de Leandro ed Ereo, sur un texte de Marino, manque, et l'on ne sait pas si cela est dû au fait que Monteverdi modifia son projet en cours de route ou s'il la composa effectivement puis la détruisit, comme il l'a fait par ailleurs d'autre musique qu'il ne lui plaisait pas de transmettre à la postérité.

Sur le frontispice du volume apparaît, pour la première fois, la mention '*maître de chapelle de la Sérénissime Sig. de Venetia in San Marco*' et, puisqu'il n'y a aucune dédicace, on peut en déduire que la publication du volume est une initiative entrepreneuriale née de la collaboration entre auteur et éditeur sans patronage de mécènes, ce qui préfigure un affranchissement initial, progressif et mérité de commandes de cardinaux, mécènes et riches seigneurs qui fera de Monteverdi, 'maître de chapelle de la Sérénissime', un compositeur décidément plus libre.

En ce qui concerne le choix des textes et leur distribution à l'intérieur du volume, selon une observation perspicace de Claudio Gallico, '*la distribution des pièces est méthodique et coïncide clairement avec des disparités formelles. Les textes les plus méditatifs et réflexifs sont posés dans une chaîne polyphonique constante. Il en va ainsi des lamenti de Rinuccini et d'Agnelli et des deux Pétrarque. Les autres poésies, découpées en pentes rhétoriques ou même rapportant des discours directs, parviennent à des alternances de volumes vocaux, suivant les soli ou les groupes en jeu*'.

À la différence des livres précédents, ce volume s'articule en deux sections dans chacune desquelles un lamento polyphonique (Ariane et la Sestina) est suivi d'un madrigal (des sonnets CCCX et CCLXVII, *Zefiro* et *Oimè* sur la mort de Laura et liés, peut-être au deuil personnel de 1607 quand mourut son épouse Claudia Cattaneo Monteverdi) sur des vers de Pétrarque avec accompagnement de la basse continue (suivante), mais non concertante, qui à son tour précède un madrigal pour lequel est requise la "*concertation*" au clavecin.

Comme il l'a déjà expérimenté dans le cinquième livre, le compositeur adopte divers modes d'accompagnement de ses madrigaux à la basse: basse "*suivante*"<sup>1</sup> facultative quand le morceau est strictement polyphonique; basse "*continue*"<sup>2</sup> et obligée quand les voix commencent à avoir des interventions solistes plus marquées à l'intérieur de la structure polyphonique; basse "*concertante*" (au clavecin) quand il est demandé à l'interprète une intervention instrumentale qui évolue en dialogue avec la voix, qui présente une riche et diverse aptitude à "*colorer*" la composition avec des passages solistes complexes, à mouvoir "*les affects*" etc., enfin soit capable de répondre, de dialoguer, de concurrencer la voix, et pas seulement de la suivre et de l'accompagner.

Donc tous les madrigaux concertants ne sont pas indiqués comme tels. Les deux lamentations et les sonnets qui suivent ne le sont pas; en revanche, les autres compositions dont les textes ont inspiré à Monteverdi des architectures sonores nouvelles le sont: elles requièrent évidemment une intervention

1 Dans la première phase d'accompagnement des pièces vocales avec instruments à clavier (notamment pratiquée à Venise au XVIe siècle), même si cette partie n'était pas spécifiée dans les partitions imprimées, il était d'usage d'accompagner la mélodie avec la reposition de la basse enrichie de simples harmonies tonales. Ce type d'accompagnement est appelé "basso seguente".

2 "Basso continuo" est l'accompagnement d'une mélodie de manière plus autonome que le "basso seguente", en réalisant une continuité dans l'exécution et sans interruptions chaque fois que la ligne de la basse se tait. Ces parties étaient également insérées dans les partitions imprimées avec une ligne autonome. Rappelons-nous le traité de 1607 d'Agostino Agazzari "Sul sonare su basso continuo per ogni sorta di stromenti" (de la basse continue exécutée sur toutes sortes d'instruments) qui indiquait que les claviers n'étaient pas les seuls à réaliser la B.C. On pouvait notamment, pour renforcer la ligne d'accompagnement, ajouter des théorbes, des chitarroni, des cors à l'instrument à clavier, avec des résultats excellents.

Souvent, comme il arrive encore aujourd'hui, les basses continues pour clavier étaient notées selon la pratique de la "basse chiffrée": sur une seule note de basse, on indiquait par des numéros les accords à exécuter par un procédé semblable à celui utilisé pour les intervalles.

Franca Floris  
cheffe de chœur et  
enseignante

plus significative et, justement, concertante, de la partie instrumentale.

Dans cet intéressant volume parcouru par le fil conducteur de la perte, de la lamentation sur cette perte, de l'adieu, du deuil atroce mais assumé, il est intéressant de remarquer comment Monteverdi semble prendre définitivement congé (cela aussi est un adieu ?) de la forme du madrigal *a cappella*, désormais considérée comme une forme "archaïque", surpassée par l'avènement du style monodique, démontrant au monde comment il peut encore, et avec excellence, se servir d'une forme de "manière à l'ancienne" et y être toujours actuel, et comment il n'est pas un musicien enclin à respecter le modes, mais préférant toujours et de toute façon faire à sa manière.

### Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata

Nous avons déjà parlé de la commande à Scipione Agnelli faite par le duc Vincenzo en souvenir impérissable de Caterina Martinelli, dite 'la Romanina', très jeune chanteuse arrivée à Mantoue de Rome à 13 ans seulement et favorite du duc, qui obligea Monteverdi non seulement à lui donner une éducation musicale, mais aussi à l'accueillir dans sa maison.

Caterina Martinelli, à la voix extraordinaire, vécut donc dans la famille Monteverdi; elle mourut prématurément et de manière inattendue, à seulement dix-huit ans, de la variole (toute la cour avait pris le deuil pour 'la Romanina'), alors qu'elle se préparait justement à interpréter le personnage d'Ariane, sous la direction personnelle du compositeur.

Il est donc évident que l'œuvre, même commandée par un comte ensorcelé par Caterinuccia, n'a rien d'artificiel, puisqu'il est certain que Monteverdi, déjà touché quelques mois plus tôt par la mort de sa femme Claudia, avait dû supporter aussi cette perte (artistique mais certainement pas seulement) et aura trouvé naturel de laisser libre cours à la douleur de ses deuils dans cette œuvre commandée.

Le duc Vincenzo avait donné le mandat d'écrire le texte à Scipione Agnelli (1586-1653), orateur, poète, théologien et historien réputé.

Intitulée *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*, l'œuvre présente un texte étendu et solennel, formé d'hendécasyllabes à peine plus que médiocres. Lamentation "du berger sur la mort de sa nymphe" où le berger Glaucio est le duc Vincenzo Gonzaga, et la nymphe Corinna, Caterina Martinelli.

Le duc pleure sa favorite, le musicien son interprète. Il la pleure tant que quand il devra chercher une suppléante de l'Ariane, aucune chanteuse ne fera l'affaire, aucune ne pourra être comparée à 'la Romanina' et en fait, pour la première de l'Ariane, Monteverdi choisira Virginia Ramponi Andreini (1583-1630), bonne chanteuse mais avant tout extraordinaire actrice de la *commedia dell'arte*, ce qui indique combien l'interprétation du texte et son caractère dramatique doivent être fondamentales dans l'exécution et qu'il ne suffit pas d'avoir des chanteurs doués mais exceptionnels.

Dans une exécution qui se veut respectueuse de la musique, du texte et du contexte, il faudra garder à l'esprit la dédicace à 'la Romanina': même si l'œuvre est écrite en style ancien et dans une chaîne de déclamation polyphonique principalement homorythmique et toujours composée, dont émerge, plutôt que la colère d'une mort aussi injuste et prématurée, une douleur déchirante entrelacée d'une intime religiosité, la présence de la chanteuse dans les six madrigaux est constante.

La composition de la *Sestina*, évidemment postérieure à la genèse de l'*Ariane*, nous rappelle que Monteverdi ne pouvait pas ne pas avoir à l'esprit, justement, pendant la composition de ces madrigaux, l'extraordinaire capacité de la chanteuse à émouvoir le public de cour en rendant les personnages qu'elle interprétait, et même si le choix de l'écriture était l'ancienne manière, il faudra tenir compte, dans une exécution "correcte", de cet aspect important.

Même si aucune action scénique n'est prévue, il faut faire en sorte que l'auditeur soit ému au plus haut point et soit amené à "sentir" et à "voir", à vivre le théâtre à la seule écoute des voix.

*Sei le parole rima ricorrenti in ogni sestina di che "incastrano" in un obbligato artificio* le poète et qui auraient rendu le travail de tout autre musicien assez compliqué.

Mais ce texte assez médiocre est tombé aux mains de Monteverdi, qui a réussi par sa musique à l'exalter et à l'anoblir à un point que pas même Agnelli n'eût pu imaginer.

1. "Incenerite spoglie", ouvre le ténor solo dans une tessiture grave qui passe le témoin aux autres chanteurs qui affirment aussitôt la gravité et la solennité de ce début, confirmées, aux mes. 6-7, par les intervalles chromatiques du *cantus* (fa dièse-sol) et de l'*altus* (la-si bémol) qui donnent corps au lamento<sup>3</sup> et au fugace élan sur les paroles "Sol" et "Cielo" et premier cri de douleur composé "Ahi, lasso!" et retour à la tessiture grave avec l'image du berger/duc Glaucio/Vincenzo qui s'incline sur la tombe (catabase).

"Con voi chiusè il mio cor a marmi in seno" récitent les trois voix supérieures; le ténor suivi de la basse proposent à nouveau les mêmes paroles, qui jouent à présent quasiment le rôle de basse de soutien à la nouvelle phrase "E notte e giorno vive in pianto in foco" qui s'animent dans le vers suivant "In duol in ira il tormentato Glaucio", et si les cinq voix arrivent à entonner les trois différentes phrases et mélodies en même temps, c'est la dernière, la plus dramatique, qui prime dans une agitation rythmique expressive de plus en plus serrée, "In duol in ira il tormentato

3 dans l'incipit du Lamento de Arianna, Monteverdi utilise également l'intervalle diatonique la-si bémol, qui sera répété ensuite plusieurs fois et qui caractérisera tout le madrigal (l'auteur a-t-il voulu, de cette manière, rappeler la regrettée Ariane/Romanina?).

*Glauco*”, aux cinq voix, qui clôt la première partie de la Sestina.

2. Le deuxième madrigal s'ouvre avec les allocutions *“ditelo, o fiumi...”* : la nature est prise à témoin de la douleur de Glauco dans une première partie modérément animée, qui, dans les “cris” des soprani (*“L'aria ferir di grida in su la tomba erme campagna”*) s'efface pour passer à ce que je considère comme un des moments les plus intenses et en même temps des passages les plus apaisés de toute la *Sestina* : les trois voix graves introduisent la phrase suivante, dans laquelle le malheureux berger raconte la tristesse de ses jours, d'abord déphasées pour trouver ensuite sur *“poi ch'il mio ben copri gelida terra”* la pleine compacité dans un déclamé, quasi murmuré qui clôt cette deuxième partie avec un redimensionnement pour ainsi dire naturel des volumes sonores.

3. Le début du troisième madrigal est proposé en mode harmonique : au quinto, alto et ténor, auxquels s'ajoutent, à partir de la mesure 6, le canto et le basso chargeant le volume sonore et donnant encore plus de relief à la phrase. À la mesure 16, sur la phrase *“prima che Glauco, di baciare, d'onorar lasci quel seno che nido fu d'amor, que dura tomba preme”*, pendant que le basso tient des notes longues sur la répétition de *“prima che Glauco”*, les voix supérieures procèdent par tierces, intercalées de pauses qui indiquent *suspiratio*, répétitions (*“quel seno, quel seno”*) de caractère renforçateur (anadiplosis, anaphore), pendant que, d'abord l'alto et le ténor s'alternent dans la réitération des mêmes paroles (analexie), interrompues elles aussi par des pauses de soupirs en progression descendante.

À partir de la mesure 28, à la nouvelle présentation de la phrase *“prima che Glauco...”*, ce sont les deux voix supérieures qui progressent par valeurs longues pendant que les voix graves continuent leur déclamation brisée, sanglotée, haletante. À partir de la mesure 34, le canto et le quinto avancent par tierces, comme le ténor et le basso tout de suite après, alors que l'alto insiste avec *“quel seno”*, dans un amoindrissement des volumes sonores qui prépare le sommet du finale dans lequel, aux deux voix supérieures et au ténor disposés en mode harmonique et qui chantent d'une manière rassemblée et composée la dernière phrase, l'alto et le basso s'unissent pour souligner, dans un inévitable accroissement des volumes qui souligne et renforce la douleur déchirante de la perte.

4. La laceration est suivie d'une paisible résignation du quatrième madrigal, exprimée avec les voix en accord de *si bémol* (le seul des six madrigaux à avoir le *si bémol* à la clé) en tessiture grave, que répètent, après une brève pause expressive, la phrase *“ma te raccoglie, o Ninfa”* de forte efficacité expressive, comme toutes les réaffirmations présentes dans la *Sestina*.

À partir de la mesure 9, le ténor *“Glauco”* guide et anticipe les autres voix (modulation de *ré majeur* à *ré mineur*, puis en *la majeur*) en racontant comment cette mort est pleurée également par la terre, par les bois désertés *“deserti boschi”* et avec un beau madrigalisme (aux deux voix supérieures, en tierce et en *bicinium* d'abord, puis, avec les mêmes modalités, à l'alto et au ténor) qui ne peut être rendu qu'en suivant l'agogique naturelle du texte (*“e correr fum' il pianto”*) et présente en même temps que la mélodie à valeurs larges et avec quelque faible aspérité chromatique sur *“deserti i boschi”* (entre les mesures 22 et 23 dans le rio du canto et du quinto, encore un demi-ton diatonique qui symbolise le *“planctus”*); de brèves modulations réitérées de *sol majeur* à *do majeur*; de *sol majeur* à *sol mineur* et, à la mesure 25, c'est encore une fois le ténor qui invitera toutes les autres voix à trouver l'unité homorythmique de la phrase *“e correr fumi il pianto”*. Toujours en développement harmonique d'exposition, le premier récit raconte comment les lamentations de Glauco ont été entendues partout et racontées jusque chez les Dryades (les nymphes des arbres et des bois) et chez les Napées (les nymphes des vallées et des prés) proposé en un *ambitus* vocal grave et avec des volumes réduits (trois voix) pour pouvoir ainsi réaffirmer immédiatement et avec force la même phrase à cinq voix.

Force immédiatement supplantée par une catabase des trois voix graves sur *“e su la tomba cantano i pregi dell'amato seno”* que Monteverdi divise en deux brèves mélodies : une descendante pour créer le madrigalisme sur *“tomba”*; l'autre plus mouvementée afin de rendre *“cantano i pregi dell'amato seno”*.

Dans ce cas également, et jusqu'à la fin du madrigal, les deux mélodies (à la tierce) sont appariées et superposées en un continuel échange et une intensification qui amènent la finale.

5. Le cinquième madrigal commence en *la mineur* avec toutes les cinq voix qui chantent les traits de la jeune fille (*“chiome d'or, neve gentil”*) et avec la descente d'un demi-ton diatonique du basso qui produit une emphase du lamento. À la mesure 8, *“o gigli de la man...”*, tous ensemble en *la mineur* (la phrase précédente se termine en *la majeur*) et encore avec la descente de demi ton, cette fois au basso et au ténor mais un passage de léger mouvement, d'agitation rythmique sur *“...ch'invido il cielo ne rapì”*.

L'épisode central de *“quando chiuse in cieca tomba chi vi nasconde?”* utilise un registre vocal grave et une récitation homorythmique pour évoquer la tombe qui recouvre l'aimée (mesure 15 in *sol majeur* jusqu'à 18 en *ré majeur*; depuis 19 en *do* puis en *la mineur* et à 22 pour finir en *sol majeur*). Et voici, avec une modulation en *mi majeur*, la laceration, le cri pathétique qui se fait écho aux deux voix aigues alors que les autres déclament le reste du texte (cadence en *la majeur* à la mesure 30).

*“Ah muse qui sgorgate il pianto”* est rendu par Monteverdi avec la figure rhétorique de l'allocution



et avec une agitation progressive donnée par le rythme verbal de la phrase et avec les intervalles habituels de demi-ton diatonique afin de signifier la lamentation qui se fait toujours plus intense avec les voix qui insistent, en alternance, avec un amoindrissement ou épaississement de l'épaisseur vocale sur la phrase à laquelle le musicien veut évidemment donner le plus de relief.

6. Le sixième et dernier madrigal de la *Sestina*, commence sur 18 mesures par un récitatif grave, solennel et religieux.

À partir de la mesure 20, les cinq voix en imitation et avec insistance font "*rissonar Corinna*", résonner en écho le nom de l'aimée qui devient encore une fois un cri déchirant en double écho du canto et du quinto sur les imitations à peine murmurantes mais avec un rythme soutenu et agité des autres voix ("*dicano i venti ognor, dica la terra*").

Cet épisode central est le plus dramatique de la *Sestina* et peut-être le seul à présenter quelque passage chromatique en plus, par ailleurs très languissant, uni à quelques dissonances qui densifient l'expression de la peine, véritable *leitmotiv* de l'œuvre entière.

Le tercet d'adieu, dans lequel figurent tous les six mots-clés de la *Sestina*: ("*cedano al pianto i detti: amato seno, a te dia pace il ciel; pace a te Glauco, prega onorata tomba et sacra terra*") ne pouvait être présenté que dans un style oratoire, composé quasiment comme une prière, avec les voix toujours rigoureusement en style harmonique, afin d'insister sur le choix de la distension, de la résignation au destin cruel, comme il était présenté au début avec "*incenerite spoglie*", faisant de *Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata* un cycle de madrigaux unique quant à sa capacité expressive rendue uniquement par la puissance de la parole qui se fait théâtre, même sans représentation.

La *Sestina* est une expression tout aussi dramatique que le *Lamento d'Ariane* et, même si, matériellement, l'œuvre n'est pas scénique, le groupe de chanteurs qui s'en fait l'interprète devrait toujours avoir à l'esprit cette caractéristique.

Théâtre certes, mais en paroles chantées qui doivent réussir à émouvoir les âmes des auditeurs, à mouvoir, justement, leurs affects; des chanteurs qui soient en mesure de transmettre le texte (compréhensible pour le plus grand nombre même sans l'aide du livret-programme), qui sachent leur donner vie en soulignant par tous les moyens de l'expressivité vocale et musicale les passages de la joie (peu nombreux, en vérité, puisqu'il s'agit d'un lamento poignant) à la douleur, le déchirement, le cri, la résignation et tout cela par la seule force de la parole unie à la capacité d'interprétation et sans trace d'action scénique !

Les voix qui exécutent le madrigal, selon Monteverdi, sont des voix délicates de chanteurs, celles qui conviennent pour le chant *da camera*. En effet, les catégories de chanteurs avaient diverses spécialisations: il y avait les chanteurs des chapelles et des grandes cathédrales pour lesquelles la grandeur du lieu exigeait puissance et force vocale (la voix *sforzata* c'est-à-dire forte, puissante) et il y avait les chanteurs *da camera* qui s'entraînaient surtout à l'expression et à l'agilité, au *cantar dolce et soave*!

Cette spécialisation, documentée par les chroniqueurs, théoriciens et musiciens du passé, est encore nécessaire aujourd'hui à une exécution cohérente avec le langage musical et littéraire aussi clairement exprimé par le compositeur dans sa *Sestina*, et permettrait de savourer ce joyau de la *musica reservata* italienne.

Concluons sur un passage tiré de la lettre que le moine, poète et philosophe Angelo Grillo écrivit à Claudio Monteverdi après avoir reçu en don le VI<sup>e</sup> volume de madrigaux du compositeur: "...*Et quant à l'harmonie, j'en reçois le don, je peux bien l'affirmer, si je le considère dans son excellence, qui ne me vient pas de la terre, mais du ciel ...*".

Diplômée de chant artistique, **Franca Floris** a étudié la composition, la direction de chœur et le chant grégorien avec J. Jurgens, L. Agustoni, A. Albarosa, J.B. Goeschl, G. Milanese. Sa rencontre et sa collaboration assidue avec le regretté Maestro Vicentino Piergiorgio Righele fut déterminante pour sa formation de chef de chœur. Elle a fondé et dirigé le *Complesso Vocale de Nuoro*, avec lequel elle déploie une intense activité artistique en Italie et à l'étranger, récompensée par plusieurs prix de concours nationaux et internationaux, dans les diverses formations et catégorie où le chœur s'est présenté. Elle dirige le chœur de voix blanches de l'Istituto comprensivo N.2 [P.Borrotzu](#) de Nuoro, avec lequel elle a obtenu deux troisièmes prix aux concours de Vittorio Veneto (2004) et Malcesine (2007), ainsi que le premier prix du concours choral national de Vérone (2015). Elle est invitée par de nombreuses instances et associations nationales et internationales à donner des cours de culture vocale, de direction et d'interprétation chorale, et à faire partie de jurys de concours de chant choral nationaux et internationaux. Elle a fait partie de la Commission artistique de la FENIARCO et fut Présidente de celle de la FERSACO. Courriel: [frfloris@gmail.com](mailto:frfloris@gmail.com)



**Scipione Agnelli (1586-1653)**  
***Lacrime d'amante al sepolcro dell'Amata* (1614)**  
**(Larmes de l'Amant au sépulcre de sa bien-aimée)**

I  
Incenerite spoglie, avara tomba  
Fatta del mio bel sol terreno cielo.  
Ahi lasso! I' vegno ad inchinarvi in terra!  
Con voi chius'è il mio cor a marmi in seno,  
E notte e giorno vive in pianto, in foco,  
In duol' in ira il tornamento Glauco.

II  
Ditelo, o fiumi, e voi ch'udiste Glauco  
L'aria ferir di grida in su la tomba  
Erme campagne, e 'l san le Ninfe e 'l Cielo;  
A me fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
Poi ch'il mio ben copri gelida terra,  
Letto, o sasso felice, il tuo bel seno.

III  
Darà la notte il sol lume alla terra,  
Splenderà Cinzia il dì prima che Glauco  
Di baci, d'honorar, lasci quel seno  
Che nido fu d'amor, che dura tomba  
Preme; né sol d'alti sospir, di pianto,  
Prodighe a lui saran le fere e 'l Cielo.

IV  
Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo il cielo.  
Io per te miro vedova la terra,  
Deserti i boschi, e correr fiumi il pianto.  
E Driade e Napee del mesto Glauco  
Ridicono i lamenti, e su la tomba  
Cantano i pregi de l'amato seno.

V  
O chiome d'or, neve gentil del seno,  
O gigli de la man, ch'invido il cielo  
Ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,  
Chi vi nasconde? Ohimè! Povera terra!  
Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco  
Nasconde? Ah muse, qui sgorgate il pianto.

VI  
Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
Non daran questi lumi al nobil seno  
D'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco  
Fa rissonar Corinna il mar e 'l Cielo!  
Dicano i venti ogn'hor dica la terra,  
Ahi Corinna! Ahi morte! Ahi tomba!  
Cedano al pianto i detti, amato seno;  
A te dia pace il Ciel, pace a te Glauco  
Prega, honorata tomba e sacra terra.

## Journée mondiale du chant choral 2015: Célébration des valeurs chorales à travers le monde (p 23)

La valeur du travail commun vers un but qui nous implique tous, et dont les résultats sont beauté et harmonie, implique aussi l'empathie en tant que simple observateur. Et cela grâce au génie de tous ceux qui ont conçu ce petit miracle: le compositeur, dont la musique devient la communication de valeurs et de sentiments à travers le travail des chanteurs et des chefs de chœur. Ce petit miracle communicatif se produit tous les jours, aux quatre coins du monde, à travers de nombreux concerts par des dizaines de milliers de chorales de toutes formes et grandeurs à tous les habitants de la planète.

Il y a plus de vingt ans, lors de l'assemblée générale de la FIMC à Helsinki en 1990, Alberto Grau a proposé d'instituer une journée mondiale dédiée au chant choral. Le souhait d'Alberto Grau, et de tous les membres de la FIMC, était d'utiliser la capacité de la musique chorale pour transmettre les valeurs de paix, de solidarité et d'entente présentes dans le travail choral - plutôt que d'une représentation formellement parfaite -, quelle que soit la musique interprétée, pour les célébrer lors d'une manifestation mondiale.

Depuis lors, chaque année vers le second dimanche de décembre, la FIMC invite toutes les chorales du monde entier à créer un événement qui célèbre le chant choral en tant que transmetteur de valeurs positives dans toutes les sociétés et cultures.

Ces 25 dernières années, des milliers de chorales ont prêté leurs voix à cet événement, des centaines de milliers de chanteurs se sont appropriés les mots de proclamation qui couronnent la journée et sont traduits dans 26 langues. Chaque année, un thème est choisi d'après un mot sur lequel on veut attirer l'attention du monde entier; pour 2015, ce mot était *"intégration"*. Les événements ne sensibilisent pas seulement les chanteurs mais dirigent l'attention de l'audience vers ces valeurs, pour que même les personnes qui ne sont pas personnellement impliquées dans le chant choral reçoivent le message.

L'objectif de la FIMC est à la fois gigantesque et fondamental: rappeler au monde les valeurs que la musique, et en particulier le chant choral, diffusent à chaque concert. C'est pourquoi cette Journée mondiale est un moment très important pour nous tous, les chanteurs: c'est le jour où nous proposons à toutes les sociétés du monde entier les valeurs que nous vivons au quotidien dans notre vie chorale.

Mais cela ne suffit pas: l'idéal serait que toutes les chorales du monde entier, de toutes les nations de tous les continents, célèbrent ensemble ce jour, pour montrer que les valeurs du chant choral peuvent être partagées et le sont dans toutes les cultures. C'est définitivement un grand défi qui vaut la peine d'être poursuivi de toutes nos forces.

Rien que pour poursuivre cet objectif, la FIMC a formé un groupe visant à diffuser et promouvoir ce jour. Il est important de réaliser que le simple fait d'en faire un événement peut mobiliser un très grand nombre de chorales de tous les coins du monde; et les valeurs que nous proclamons peuvent attirer l'attention de ceux qui, ici et dans d'autres pays, déterminent et gèrent les règles de la vie en commun. Beaucoup de choses ont été entreprises ces dernières années afin de faire participer de plus en plus de chorales à ce projet, dont l'exploitation de nouvelles technologies, en commençant par la création d'un site web ([www.worldchoralday.org](http://www.worldchoralday.org)) via lequel on peut enregistrer son événement, et ainsi concrétiser sa participation à un objectif commun.

Mais il reste beaucoup de pays dans lesquels l'initiative n'a pas encore fait son chemin, ou n'a pas été diffusée autant qu'elle pourrait l'être. L'effort constant est de faire participer le plus de chorales possible, et de faire en sorte que chaque chorale soit consciente de l'importance de sa contribution. C'est un peu comme quand on chante dans une chorale: la contribution de chacun est irremplaçable, et rend le résultat meilleur et plus précieux.

L'effort de la FIMC est donc de promouvoir cette initiative: chaque année, il faut trouver de nouvelles façons d'impliquer de nombreuses chorales et chanteurs du monde entier, mais il faut l'engagement de tous pour diffuser à toutes les chorales du monde le contenu et l'esprit de la Journée mondiale du chant choral.

Pour savoir comment promouvoir cette Journée, prenons l'exemple de ce qui s'est fait dans certaines régions d'Italie: des organisations chorales régionales ont promu les informations sur les concerts qui ont lieu durant la période prévue. Ceci a impliqué un grand nombre de chorales de la région, qui ont diffusé d'une manière attrayante les informations sur la Journée mondiale du chant choral et ont attiré l'attention sur les nombreux concerts qui ont lieu un peu partout. Nous avons rassemblé des informations sur plus de 250 événements!

Ceci pourrait être un exemple pour la diffusion de grandes activités chorales qui ont lieu à

**Francesco Leonardi**  
gestionnaire de projet  
de la FIMC

n'importe quel moment de l'année, surtout en décembre, dans tous les pays du monde. Plus de 35 pays de tous les continents ont célébré cette année la Journée mondiale du chant choral avec plus de 450 événements. Nous avons accompli tellement! Mais il reste encore beaucoup à faire, et nous avons besoin de la coopération de tous ceux qui croient au message que la musique chorale apporte. La Journée mondiale du chant choral devrait devenir un jour où chaque minute des 24 heures au moins une chorale chante quelque part dans le monde, et envoie un message de paix, de solidarité et d'entente.

Né en 1979 à Legnano (Italie), **Francesco Leonardi** est diplômé en Relations publiques et poursuit des études en Économie et Gestion des atouts culturels et récréatifs. Il parle anglais, allemand, français et espagnol. Ces dix dernières années, il a été responsable de la sélection des chorales qui participent au Festival International Choral 'La Fabbrica del Canto' (L'Usine de Chant), qui a lieu chaque année en juin dans cinquante différentes municipalités de la région Lombardie, en Italie. Il est journaliste enregistré à Milan. En août 2011, il fut nommé Gestionnaire de projet de la FIMC. Courriel: [leonardifra@yahoo.it](mailto:leonardifra@yahoo.it)



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

## La FIMC rencontre la "All-Russian Choral Society" (Société chorale de la Fédération Nationale Russe) Le point de départ d'une nouvelle collaboration (p 25)

La mission principale de la FIMC est de croître et d'être un mouvement fédérateur, notamment en donnant aux gens l'occasion d'apprendre de nouvelles musiques, de nouvelles façons d'exister en tant que chorale, d'exporter des idées et d'être une inspiration pour les autres. Compte tenu du contexte, la récente mission en Russie a été un succès grâce à une rencontre avec le Directeur de la *All-Russian Choral Society* (Société chorale de la Fédération Nationale Russe), Mr Pavel A. Pozhigaylo.

Nous nous sommes entretenus, le 29 février à Moscou, des différents scénarios de collaboration avec la *All-Russian Choral Society*. Nous avons commencé par les connaissances mutuelles et les projets en cours pour arriver à des propositions concrètes de projets pour des partenariats, en particulier pour l'éducation chorale (les chefs de chœur et les choristes) et la communication pour rendre la musique chorale de plus en plus visible dans le monde.

L'héritage russe du chant choral s'étend à l'infini, tant par la production musicale que par le nombre de pratiquants. Si on se limite aux chorales d'adultes, il y en a environ 48 000 dans 85 provinces/régions, le tout coordonné par la *All-Russian Choral Society*.

La propagation du chant choral se fait de façon fulgurante grâce aux investissements du gouvernement qui a envisagé de créer un chœur dans chaque école, reconnaissant ainsi sa valeur artistique et sociale. Un des projets dont nous avons parlé concernait l'éducation chorale dans les écoles et la formation des chefs de chœurs pour environ 75 000 écoles russes. À ce jour, 40 000 "seulement" ont déjà formé un chœur, et toutes ont participé au premier festival choral national. Le besoin croissant d'experts pour la pratique chorale laisse beaucoup de place pour une collaboration.

Nous n'avons pas parlé uniquement de ce que la FIMC pouvait faire pour les chorales russes, mais aussi de comment notre organisme pouvait encourager la propagation de la musique chorale russe à l'échelle mondiale en exportant des compositeurs (actuels ou anciens) et en donnant aux projets et aux choristes de la visibilité.

Le réseau de communication (de et vers la Russie) est devenu le centre d'intérêt pour le reste de la rencontre; par exemple, la possibilité pour les membres de la FIMC de dialoguer avec le monde russe au travers des traductions du *Bulletin Choral International* et des *e-News (e-Infos)*, que cela devienne une habitude, et aussi de la possibilité pour les mouvements choraux russes de partager leurs projets et opportunités.

À la fin de la rencontre, nous nous sommes fixé rendez-vous en mai pour continuer à partager des idées, mais avec des plans concrets, sur quels nous arriverons à un accord dans les prochains mois.

Cette rencontre est le fruit d'une nouvelle façon de travailler à la FIMC, le tout rendu possible grâce au nouveau statut et à la création de bureaux régionaux qui sont nés pour écouter les associations nationales, analyser leurs stratégies de développement et leurs projets en vue de poursuivre notre mission.

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

**Francesco Leonardi**  
gestionnaire de projet  
de la FIMC

## Expo 2015 et le Monde Choral (p 26)

L'exposition mondiale EXPO 2015, qui a eu lieu à Milan de mai à octobre 2015, s'est terminée il y a peu. Cet événement, qui se tient tous les cinq ans dans une ville différente, présente ce que les pays ont à offrir de mieux sur un thème spécifique. Celui de l'Expo à Milan était *Nourrir la Planète, l'Énergie pour la Vie*.

Pendant l'organisation de cet événement, l'Association de Musique *Jubilate* a eu l'idée de joindre aux événements un festival dédié à la musique de chorale, intitulé "*Nourrir les Âmes, Remercier pour la Nourriture*", pour présenter cette ancienne forme artistique comme le moyen d'expression de toutes les cultures et traditions du monde. C'est la première fois dans l'histoire des Expositions du Monde que l'on a tenté de donner durant cet événement un large espace à la musique chorale, en en faisant non pas un élément du décor mais la véritable star.

Préparé en 2012, le projet initial impliquait la participation d'au moins une chorale par pays exposant à un grand festival de chœurs se tenant à la fois sur le site de l'EXPO et dans toute la région de Lombardie. C'est ainsi qu'on a fait appel à la FIMC pour établir une Commission Artistique afin de partager les connaissances existantes sur les activités chorales de chaque continent. Ce groupe de professionnels reconnus a reçu la tâche d'établir une base de données de chorales de toutes les nations du monde, afin d'aider l'Association de Musique *Jubilate* (organisateur depuis plus de 20 ans du festival "*Fabbrica del canto*" (l'Usine du Chant) à construire un projet. Le groupe de travail était composé de Stephen Leek, Jonathan Velasco, Theodora Pavlovitch et Christian Grases. Chaque membre de ce groupe de travail a rassemblé ses connaissances sur l'état des chorales dans sa région, contribuant ainsi à faire émerger un portrait exhaustif.

La première étape a été d'établir un recensement de la diffusion du chant choral et le résultat obtenu, au-delà de ses conséquences pour le projet initial, nous a donné l'opportunité de regarder à travers les yeux de la Commission Artistique mise en place par la FIMC pour s'apercevoir que, grâce au travail effectué par cet organisme depuis sa création, la musique chorale est répandue dans de nombreux pays.

Ce travail a également exposé les lignes d'action possibles de la FIMC, en mettant en avant les pays qui vont être l'objet d'actions spécifiques pour la diffusion de la musique chorale dans le futur. Parmi les mesures prises pour le projet initial, on a également cherché à entrer en contact avec les représentants diplomatiques des différents pays, à commencer par les Consulats de Milan, mais aussi les Ambassades en Italie et parfois même les Ministères de la Culture. Ainsi, 78 pays se sont trouvés impliqués à différents échelons dans le projet, ce qui a permis à la FIMC d'entrer en contact avec ces pays comme représentant mondial de la musique chorale. Il s'agit là d'une étape importante, parce qu'elle a présenté le monde choral comme un ensemble cohérent à un niveau supranational. De plus, ce travail nous a également aidés à identifier à travers l'activité chorale de chaque pays quelque chose qui transcende les frontières nationales, une culture et une histoire, ce qui en fait un parfait représentant du caractère unique d'une nation dans un contexte global.

Bien sûr, il reste encore un long chemin à parcourir avant que le chant choral ne soit reconnu universellement et soutenu financièrement comme témoin culturel des racines historiques de chaque nation et comme ambassadeur culturel d'un pays, mais nous pensons que cette tentative est un petit pas dans cette direction, qui concrétise peut-être davantage l'objectif de la FIMC: "*Donner à chaque citoyen du monde un accès plein et entier à la musique chorale comme forme artistique, aider à préserver les traditions chorales et la diversité culturelle, encourager le développement de la musique chorale dans le monde*".

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



## The Bach Choir - 140 ans de création musicale (p 31)

2016 est pour *The Bach Choir* une année très spéciale, puisqu'elle marque 140 ans de création musicale depuis sa formation par Otto Goldschmidt en vue d'interpréter, pour la première fois au Royaume-Uni, la *Messe en si mineur* de Bach.

Le *Bach Choir* d'aujourd'hui est très différent du chœur de 1876 dont les membres, issus des classes supérieures de la société londonienne, étaient choisis sur recommandation et non sur audition. Aujourd'hui, au moins 30% des choristes ont moins de 30 ans, l'admission se fait uniquement sur audition, et un programme de bourses d'études permet aux jeunes chanteurs d'intégrer le chœur. Géré par des choristes volontaires, le programme d'information novateur du *Bach Choir* partage depuis cinq ans maintenant la joie de chanter avec des enfants qui autrement n'auraient pas eu cette chance.

Tant de progrès ont été réalisés en 140 ans! Mais ce qui perdure au sein du *Bach Choir*, c'est sa mission d'interpréter des œuvres chorales de qualité exceptionnelle, avec, au cœur de notre programmation, ce que l'on peut considérer comme les deux plus grandes œuvres de chant choral de Bach: la *Messe en si mineur* et la *Passion selon Saint Matthieu*. Nos festivités d'anniversaire seront clôturées par une interprétation de la *Messe* dans le *Royal Festival Hall* du *Southbank Centre* le dimanche 5 juin 2016 à 19h30, par les solistes Susan Gritton, Iestyn Davies, Ed Lyon et Neal Davies, l'extraordinaire ensemble d'instruments d'époque *Florilegium* et le chef de chœur David Hill, Directeur musical du *Bach Choir* pour la dix-huitième année.

David Willcocks, élément essentiel à la réussite du chœur et Directeur musical pendant 38 ans, nous a malheureusement quittés en septembre 2015 à l'âge de 95 ans. C'est à lui que nous devons la transformation du *Bach Choir*; sous sa direction, le chœur a atteint de nouveaux niveaux d'excellence. Peu après sa nomination en 1960, il avait commencé à ouvrir le *Bach Choir* à d'autres horizons en programmant *Le Roi David* d'Honegger et *Hymnus Paradisi* d'Howells pour sa première saison, suivis de *Sea Drift* de Delius, la *Messe glagolitique* de Janáček et *Vision of Judgement* de Fricker pour sa deuxième. Grâce à ses relations et à son amitié avec Benjamin Britten, le *Bach Choir* a chanté sur le premier enregistrement par Decca du *War Requiem* – qui reste aujourd'hui encore la version de référence. Bien d'autres enregistrements ont suivi, par exemple en tant que chœurs pour Marianne Faithful et les Rolling Stones. Le *Bach Choir* est entré dans une période de grande activité, répondant à des invitations et participant à des tournées venant de l'étranger, et a commencé à se produire en dehors de Londres.

La contribution musicale de Sir David Willcocks est incommensurable, et, pour lui rendre hommage, le *Bach Choir* dédie à sa mémoire son interprétation de la *Passion selon Saint Matthieu* du 20 mars 2016. La tradition du *Bach Choir* d'interpréter cette œuvre le dimanche de la Passion ou des Rameaux au *Royal Festival Hall* date de 1930, et demeure un événement bien ancré dans le calendrier musical londonien. L'Évangéliste de cette interprétation sera Toby Spence, et le Christ sera chanté par Matthew Best. Sophie Bevan, Jennifer Johnston, Nicky Spence et Brindley Sherratt, accompagnés de *Florilegium*, seront dirigés par David Hill, rejoints par un chœur *ripieno* de jeunes filles provenant d'écoles de Londres et de ses environs.

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

## Le Programme international d'échange de chefs de l'ACDA Établir des ponts entre nations par la musique chorale pour bâtir un monde meilleur (p 32)

T. J. Harper  
director of  
choral activities

"Encourager l'excellence en musique chorale en élargissant notre sphère d'échanges pour permettre un changement social positif, favoriser le développement communautaire et susciter des occasions favorables pour la prochaine génération de chefs de chœur."

Partout dans le monde, le chant choral continue de croître et de se redéfinir sous l'influence des traditions culturelles de chaque région et grâce à la passion des individus qui s'engagent activement dans la composition, l'interprétation et la recherche. Partout dans le monde naissent des foyers de musique chorale qui remettent en question et réinventent continuellement le chant choral et ses possibilités tant visuelles que sonores. Le Programme International d'Échange de Chefs (PIÉC) de l'ACDA est un projet pour créer des occasions de dialogue interculturel et artistique avec ces collectivités chorales autour de la planète. Ce dialogue est crucial pour établir des liens et renforcer les relations entre l'ACDA et le reste du monde. C'est un programme permanent d'échange, permettant à des chefs des États-Unis et à leurs

collègues de l'étranger d'interagir avec des chœurs et des musiciens de leurs pays respectifs.

Fondée en 1959, l'Association des chefs de chœur américains (*American Choral Directors Association, ou ACDA*) a toujours préconisé l'excellence dans l'interprétation de la musique chorale. Cette idée est fondée sur l'excellence par l'éducation, le partage et la promotion des meilleures pratiques. Le tout premier numéro du *Choral Journal* de l'ACDA annonçait l'introduction d'un programme d'échanges chorals permettant de partager des idées et des méthodes d'enseignement. En 1975, l'ACDA a ajouté à la liste de ses objectifs officiels celui de *favoriser et promouvoir des programmes d'échanges internationaux pour des chœurs, des chefs et des compositeurs*. L'ajout de cet énoncé parmi les objectifs officiels de l'association a marqué un moment décisif pour la profession chorale aux États-Unis, en reconnaissant la communauté internationale comme partenaire essentiel pour favoriser le dialogue interculturel et élargir les horizons artistiques.

Il y a près de trente ans, l'ACDA s'est engagée dans son premier projet officiel d'échange international de chefs, avec l'Allemagne, la Suède, le Vénézuéla et l'Argentine. Ce projet initial a impliqué certains des chefs les plus renommés de chaque pays. Après ces échanges très réussis, le programme ne fut pas renouvelé avant plusieurs années, même si des relations et collaborations internationales se sont poursuivies aux États-Unis et à l'étranger. Cependant, ces partenariats se limitaient aux chefs qui avaient le désir et les moyens de créer une expérience internationale fructueuse. Il a fallu attendre des années avant que l'ACDA fasse une priorité de ce type de programme d'échanges, à l'échelon national, pour ses membres.

En 2010, sur l'avis du directeur exécutif de l'ACDA Tim Sharp, Jerry McCoy, alors président de l'association, a lancé un nouveau comité directeur pour créer un Programme international d'échange de chefs et réaliser l'objectif formulé en 1975. Ce comité directeur du PIÉC était chargé d'élaborer une vision, des objectifs et un échéancier pour la mise en œuvre de cette initiative internationale. Composé de dirigeants des sept divisions de l'ACDA, le comité était présidé par James Feiszli, Bruce Browne et Jerry McCoy. En 2012, T. J. Harper a été nommé directeur national du Programme International d'Échange de Chefs. Depuis le lancement du projet, l'ACDA a préparé et réalisé des échanges internationaux avec Cuba (2012), la Chine (2014), la Suède (2015) et la Corée du Sud (2016). L'année 2017 verra l'échange le plus ambitieux à ce jour, avec des collaborations touchant l'Amérique du Nord (Canada et États-Unis), l'Amérique centrale (Costa Rica, Porto Rico et le Mexique) et l'Amérique du Sud (Vénézuéla, Brésil et Argentine).

Le Programme International d'Échange de Chefs de l'ACDA, c'est l'échange entre un nombre égal de chefs de pays partenaires. Autrement dit, pour chaque chef sélectionné dans un pays donné, on en choisira un du pays partenaire. Les chefs participant au PIÉC effectueront alors un séjour professionnel de sept à quatorze jours. Chaque séjour est conçu pour donner aux chefs participants un large aperçu de la culture chorale du pays hôte. Aux États-Unis, les chefs visiteurs font coïncider leur séjour soit avec les congrès régionaux de l'ACDA (les années paires), soit avec le congrès national (les années impaires; en 2017 c'est à Minneapolis, au Minnesota). Chaque chef participant doit payer son billet d'avion, mais le pays hôte assure tous les frais d'hébergement, de repas et de déplacement interne.

Une des retombées les plus notables de cette initiative est l'impact ressenti par les collectivités chorales autour du monde, longtemps après la fin du séjour réalisé dans le cadre du PIÉC. Le Programme compte près de 90 anciens participants, dont chacun représente des centaines de choristes de son entourage et des organisations chorales auxquelles il ou elle est rattaché(e). De plus, chaque séjour réalisé dans le cadre du PIÉC implique des interactions, des apprentissages, des échanges interculturels avec des milliers de choristes autour du monde. Les relations que favorise ce programme se poursuivent par elles-mêmes, et créent un terreau fertile pour de nouveaux partenariats et collaborations dépassant la portée initiale de ce projet.

Les chefs participants au PIÉC sont pour la profession chorale des ambassadeurs de bonne volonté dont la préoccupation centrale est à la fois artistique et humaniste. Au nom de tous les membres de l'ACDA, ces chefs états-uniens relient chaque membre de leur collectivité chantante avec leurs partenaires d'autres pays. L'influence de ce programme devient exponentielle. À la suite des séjours internationaux réalisés avec l'ACDA, les anciens du PIÉC créent de nouvelles occasions de collaborer et de nourrir un dialogue fructueux dépassant la portée de l'échange initial. De plus, les anciens du PIÉC commencent à travailler ensemble pour explorer les façons d'utiliser la musique chorale pour créer un changement social positif, favoriser le bien-être mental et le développement communautaire. Grâce au Programme international d'échange de chefs et aux activités qui en découlent, les membres de l'ACDA ont accès à de multiples occasions de contact direct avec des chefs, des chœurs, du répertoire et des traditions chorales de partout dans le monde.

**T. J. Harper** est président du Département de musique, professeur de musique associé et directeur des activités chorales au Collège de Providence – à Providence, dans l'État du Rhode Island (États-Unis). Il est aussi directeur du Programme international d'échanges de chefs de l'ACDA. Courriel: [harper.tj@gmail.com](mailto:harper.tj@gmail.com)



## Au Nom de l'Amour et de la Vie

### Un an après le Centenaire du génocide arménien, le chœur arménien s'ouvre à de larges horizons (p 34)

*Impressions suite aux dix jours en compagnie des Petits Chanteurs d'Arménie (Little Singers of Armenia) et de leur chef de chœur, Tigran Hekekyan.*

#### Avant-propos

En tant que chef de chœur invité, j'ai eu le privilège de partager un concert avec le chef de chœur Hekekyan et de voir, à travers les yeux des enfants, l'importance qu'a pour eux la culture en général mais aussi la musique de chœur plus particulièrement.

#### Commençons par le début

Mon attachement à la culture arménienne s'est fait après avoir lu, alors que j'étais une jeune fille, le roman de Franz Werfel "*Les quarante jours du Musa Dagh*". Ce livre a laissé en mon cœur de profondes traces: le mot "*Arménie*" est devenu bien plus que le simple nom d'un pays.

Les premiers sons des petits chanteurs d'Arménie sont venus jusqu'à moi pendant la *SMMC* à Minneapolis. Ces jeunes choristes venus d'Arménie, dirigés par Tigran Hekekyan, proposaient des sons frais et un répertoire différent, ce qui a attiré mon oreille et mon cœur. La prochaine étape consistait à les inviter pour une *master class* à Jérusalem.

Là, Tigran Hekekyan et Arne Saluveer ont passé une semaine à travailler en collaboration avec 50 jeunes choristes d'origine juive et arabe. Le répertoire était arménien et scandinave: de la grande musique arménienne aux côtés d'un répertoire scandinave.

#### Génocide arménien: le centenaire

Dans le cadre du centenaire du génocide arménien, le chef de chœur Hekekyan m'a invité à venir préparer son chœur ainsi qu'à partager avec lui le concert. Voilà pourquoi, en avril 2015, je suis allée en Arménie pour 10 jours de travail et de concerts inoubliables auprès des Petits Chanteurs d'Arménie. Le programme du concert devait se référer aux événements de la semaine concernant le centenaire du génocide: c'est pourquoi le concert s'intitulait: "*Au nom de l'amour et de la vie*". Le programme comportait plusieurs chansons et œuvres exprimant l'espoir et la prière pour la paix et la liberté. Cette semaine d'événements autour du centenaire réunissait toute la communauté. Cet esprit d'union était palpable, surtout lorsque, deux jours plus tard, les arméniens, venus des quatre coins du pays avec leurs enfants, ont déposé des fleurs sur le tapis de fleurs toujours grandissant qui entourait ce brasier éternel.

#### Le chœur

En dépit de leur âge, les jeunes choristes sont très professionnels. Leur aptitude à apprendre de nouvelles choses s'accompagne d'un véritable enthousiasme pour devenir aussi bons que possible, tout en respectant l'équipe de professionnels devant eux: leur propre chef, le pianiste, les chefs assistants et tout autre artiste invité à travailler avec eux. J'ai apporté à notre collaboration plusieurs différents usages de l'espace, des expériences avec le son, ainsi que de nouvelles idées pour les enfants. Leur réponse à tout cela fut formidable: je les ai appelés "*Les enfants d'une autre étoile...*".

Il y avait beaucoup de textes en hébreu à retenir, mais le chœur les connaissait déjà de mémoire quand je suis arrivée. Les partitions n'ont été utilisées que pour prendre des notes sur la dynamique, le tempo, le phrasé et l'expression.

Vered Shavit, ma fille, a aussi enseigné aux enfants un morceau similaire à celui de Yoni Rechter "*As clay in the potter's hand*", qui exigeait tout de même l'assimilation de mouvements complexes. Ils ont adoré travailler avec elle. La prononciation de l'hébreu était parfaite, c'est pourquoi il était assez facile de travailler le véritable sens des chants et des aspects musicaux.

#### Tigran Hekekyan

Inutile de le dire: le chef de chœur Hekekyan est l'une des figures de la culture arménienne les plus importantes et les plus appréciées. C'est un vrai "bosseur" qui se préoccupe tout aussi bien des lignes générales du projet que d'un enfant qui aurait besoin d'une attention particulière. Sa manière de diriger émerveille tant les choristes que le public, qui y répondent par une dévotion totale. Il suffit de les regarder! ...

#### L'esprit arménien

Pour un visiteur de courte durée comme moi, beaucoup de symboles ont représenté à mes yeux l'esprit arménien: la préservation du Christianisme primitif, l'invention de l'alphabet arménien, les principes d'esthétique et de beauté qui ressortent clairement à Erevan grâce aux jardins, sculptures et espaces publics qu'elle recèle. Et voilà qu'apparaît l'Ararat, ce majestueux sommet recouvert de neige éternelle, qu'on peut apercevoir par une journée claire. Cet endroit a une histoire, des légendes, et rappelle l'époque où cette montagne se trouvait encore à la frontière arménienne. Le génocide reste plus fort que tout, mais maintenant,

cent ans plus tard, le peuple arménien peut songer à l'avenir grâce à sa forte culture. En musique, la longue lignée de compositeurs redonne vie aux légendes populaires, à la tradition, à l'innovation, et rend le paysage musical très vivant. Les compositeurs dits "*classiques*" tels que Mashtots, Komitas et Robert Petrosian représentent le fondement sur lequel repose la musique chorale arménienne. De plus, la jeune génération de compositeurs est très active et crée un répertoire riche et diversifié. Parmi eux, on trouve des noms tels que David Haladjyan, Myrzoyan, Edgar Hovhannisyan, Arthur Aharonyan, Stepan Shakaryan, Ervand Erkanyan, Svetlana Aleksanyan, Vahram Sargsyan.

### Le concert: Au Nom de l'Amour et de la Vie

Ce fut un concert conjoint, soigneusement mis en œuvre par plusieurs chefs et allant de Orlando di Lasso à Nancy Telfer, ainsi que des chants Ladino et Haladjian, de Yoni Rechter à Sting, de l'anglais à l'arménien en passant par le latin et l'hébreu... Les enfants ont personnifié le cœur et l'âme de ce concert, à l'image de l'argile que l'on façonne dans nos mains.

*"Devenu Erévan, mon Erébouni"*

### Երեւան դարձած իմ էրեբունի

Ce chant patriotique écrit par **Edgar Hovhanessian** est apprécié tant par les jeunes que par les plus âgés. Il a fait l'objet d'un rappel à la fin du concert. Pour cette prestation, le jeune chœur habillé en blanc et jaune a rejoint le chœur se trouvant sur scène. Le premier accord joué au piano a immédiatement attisé des murmures dans toute la salle. Les yeux des chanteurs brillaient, et l'émotion était palpable. Le chef de chœur Hekekyan m'a tirée vers le centre de la scène, et m'a invitée à diriger avec lui la dernière strophe pour ainsi marquer par une direction conjointe la fin du concert. Le public s'est levé, et nous a accompagnés dans les dernières lignes du chant avec beaucoup d'effervescence.

La fin de ce concert a marqué en moi l'esprit arménien.

Ceci va bien au-delà du génocide: c'est le chant d'avenir de la jeune génération.

Une fois rentrée, j'ai envoyé aux enfants ces quelques mots:

*"Bien que vous soyez jeunes, vos cœurs et vos âmes brillent au travers de votre chant aussi clair que de l'eau de roche, aussi scintillant que les étoiles, aussi frais que la rosée du matin, mais aussi haut et fort comme le peuple arménien".*

Je tiens à remercier pour son soutien l'équipe musicale et pédagogique:

Marine Margaryan, l'incroyable pianiste, Marine Avetisyan et Manuel Ohanyan, les chefs de chœur assistants, qui font en sorte que ce diamant exceptionnel continuera à diffuser partout dans le monde cet éclatant message d'amour, de beauté et de paix.

Née à Kibbutz Maa'barot (Israël), **Maya Shavit** a étudié à l'École Supérieure de Musique de Tel-Aviv et est diplômée du Département de Musicologie de l'Université de Tel-Aviv. Elle a étudié la Direction de Chœur en Israël, sous l'aile du chef Gary Bertini, ainsi qu'à la *Guildhall School of Music* de Londres avec le Chef John Alldis. Elle fut fondatrice et directrice musicale, de 1981 à 2013, de la chorale *Efroni Girls' Choir*. La chorale a été acclamée internationalement grâce aux plusieurs tournées réalisées en Europe. Maya est devenue l'initiatrice de nombreuses activités chorales judéo-arabes, visant à construire des ponts entre les cultures: De 2002 à 2008, Maya Shavit fut présidente d'Hallel, l'organisation chorale israélienne, et fut aussi membre du comité de la FIMC (Fédération Internationale pour la Musique Chorale). Courriel: [efronichoir@gmail.com](mailto:efronichoir@gmail.com)



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

## Musica Sacra Nova

### Le concours international des compositeurs a eu lieu pour la douzième fois (p 38)

Lors de ses études au Conservatoire Tchaïkovsky déjà, le compositeur Pawel Lukaszewski, aujourd'hui titulaire d'une chaire de professeur de composition au Conservatoire Chopin de Varsovie, avait eu l'idée de ce concours. Puis il l'ouvrit à la Pologne, particulièrement à cause du *Gaude Mater Festival* de Czestochowa, un des plus importants festivals culturels de ce pays. En raison de son énorme succès, ce concours est devenu international en 2005. Depuis quelques années déjà, l'Archevêché de Cologne (Allemagne) y a participé avec le *Gaude Mater Festival* et l'Association de Musique Sacrée de Varsovie. Le *'Freundeskreis der Abtei Brauweiler'* (*Les Amis de l'Abbaye de Brauweiler*) d'Allemagne en fait aussi partie depuis maintenant deux ans.

De quel concours s'agit-il? Il s'adresse à de jeunes compositeurs (35 ans maximum) qui trouvent de l'intérêt et du plaisir à écrire en latin des œuvres chorales *a cappella*. Un forum sera mis à leur disposition pour écrire des œuvres artistiquement et techniquement ambitieuses. Ce concours est d'autant plus intéressant pour de jeunes compositeurs qu'ils peuvent non seulement gagner le montant de la récompense, mais aussi parce que leurs œuvres sont jouées - ceci s'applique au moins au premier prix - dans plusieurs pays (la première est jouée alternativement à Czestochowa (Pologne) et à Cologne-Brauweiler (Allemagne); d'autres représentations ont lieu à Gdansk, Vilnius et Cambridge (ici, par le *Trinity College Choir* / Chœur du *Collège de la Trinité*). En outre, un de ces concerts est enregistré pour être diffusé à la radio, notamment ces dernières années par la WDR de Cologne. La première de ces œuvres est chantée par des chœurs mondialement connus comme le Chœur de Chambre Polonais de Gdansk (Pologne) ou le Chœur Municipal *'Jauna Muzika'* de Vilnius, (Lituanie); ou encore, cette année, par le "Kamerchor" (*Chœur de Chambre*) de Riga en Lettonie, ce qui constitue aussi un atout pour les compositeurs.

En outre, depuis 2015 les œuvres primées à cette compétition sont publiées par le *'Schott Musikverlag Mainz'* dans la catégorie *'Distinguished Choral Music'*.

Le Jury International de 2016 était composé comme suit:

- Andrea Angelini et Vincenzo De Gregorio - Italie
- Vaclovas Augustinas - Lituanie
- Marian Borkowski et Jan Lukaszewski - Pologne
- Stephen Layton – Angleterre
- et Jaakko Mäntyjärvi – Finlande

Les compositeurs ainsi que les chefs de chœur sont représentés dans le jury.

Pour la première fois Don Vincenzo De Gregorio, Directeur de l'*Institut Pontifical de Musique Sacrée* de Rome, a pris part au jury. En 2017, ce dernier se réunira dans les salons de l'*Institut Pontifical*: le caractère international de cette compétition en sera d'autant plus accentué.

En 2016 le *Collège de la Trinité (Trinity College)* a invité le jury à se réunir à Cambridge. Il y a eu - et il y aura toujours - des discussions animées sur les idées musicales d'un compositeur, les réalisations techniques et, bien sûr, la difficulté des œuvres surtout du point de vue du chef de chœur. Il ne fait aucun doute que les œuvres primées sont difficiles. Parfois il est nécessaire que ce soit un chœur amateur bien entraîné et même un chœur professionnel qui interprète ces œuvres. Toutefois il semble important, aussi, que des œuvres d'un tel niveau artistique soient composées pour des chœurs de façon que l'écart avec la musique avant-gardiste ne devienne pas trop grand d'une part, et que d'autre part l'avant-garde ne perde pas de vue la pratique: que les morceaux soient aussi écrits dans ce sens. Il a été clairement constaté que la plupart des compositeurs qui envoient leurs œuvres à l'Organisation sont familiers avec la musique pour chœurs et ses exigences; c'est une chose qui manque souvent à certains autres compositeurs, même issus d'universités. Il est important de soutenir et de promouvoir ces jeunes compositeurs afin qu'ils ne perdent pas courage, mais continuent d'écrire avec beaucoup d'enthousiasme pour des chœurs qui prendront alors plaisir à chanter leurs œuvres. En même temps, c'est une compétition où les jeunes compositeurs peuvent s'inspirer de textes théologiques aux contenus chrétiens. Il convient de remarquer que certains compositeurs choisissent un texte très particulier alors que d'autres utilisent des standards comme *Miserere*, *Stabat mater*, *Dies irae*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Pater Noster*, *Ave Maria* ou l'un ou l'autre texte de psaume. Par ailleurs, les œuvres montrent aussi que les compositeurs ne maîtrisent pas tous bien la langue latine.

Cette année, les lauréats sont:

1. Szymon Godziemba-Trytek (Pologne) pour *Beatus Vir*
2. Aleksandra Chmielewska (Pologne) pour *Veni Emmanuel*
3. Francisco José Carbonell Matarredona (Espagne/États-Unis) pour *O Magnum Mysterium*.

En 2016, trente compositeurs en tout ont participé au concours. Hélas, plus de dix œuvres arrivèrent après la réunion du jury ce qui en fait aurait porté le nombre de participants à quarante au total.

Richard Mailänder  
Chef de chœur  
et professeur



**Richard Mailänder** (\*1958) a étudié la musique sacrée, la musicologie et l'histoire à Cologne. De 1975 à 1987 il a travaillé comme musicien d'église avant de commencer à travailler pour le Département de Musique d'Église de l'Archevêché de Cologne, où en 2006 il fut nommé Directeur Musical pour la Musique Sacrée. En 2014 il a été nommé professeur honoraire au conservatoire de Cologne où il enseigne depuis 2000. Il coédite de nombreuses publications concernant surtout la musique pour chœurs. Il créa en 1986 le *'Figuralchor Köln'*. Avec ce chœur il a interprété d'importantes œuvres écrites pour chœurs mixtes des temps anciens, ainsi que des œuvres écrites par des compositeurs célèbres d'aujourd'hui. Courriel: [richard.mailaender@erzbistum-koeln.de](mailto:richard.mailaender@erzbistum-koeln.de)



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

## Unifier la diversité indonésienne grâce au festival de musique sacrée (p 40)

### Le festival de musique sacrée de la ville d'Ambon

L'Indonésie est peut-être le seul pays au monde où se tient régulièrement un festival national de musique sacrée subventionné par le gouvernement central. Le festival national indonésien de musique sacrée *Pesta Paduan Suara Gerejawi* (ou *Pesparawi*) est la finale pour les 34 gagnants représentant 34 provinces, engagés dans 12 catégories, en vue du titre de champion. Ces 12 catégories sont: Chœurs d'Enfants, Chœurs de Jeunes, Chœurs Féminins, Chœurs d'Hommes, Chœurs Mixtes d'Adultes, Groupes Vocaux, Pop Music Chrétienne, Ethniques, Solo d'Enfants et Solo de Jeunes. Le Ministère des Affaires Religieuses organise ce programme officiel tous les trois ans, sous l'égide de la Direction Générale des Affaires de la Communauté Chrétienne et du Programme National de Développement du *Pesparawi*. Deux objectifs sont poursuivis:

1. renforcer par le chant choral l'unité des 30 millions d'Indonésiens Chrétiens, et
2. permettre aux chœurs d'églises de progresser, en particulier au niveau national. Le premier festival eut lieu en 1986 à Jakarta. Depuis lors, il s'est déplacé d'une province à l'autre afin de les mettre toutes sur pied d'égalité.

Si Ambon a été choisi pour accueillir le XIe *Pesparawi*, ce n'est pas par hasard: cette ville est la capitale de la province des Moluques, siège de plusieurs conflits sociaux sévères au cours des années 1990 et au début des années 2000. Ces conflits d'origine religieuse ont endommagé l'infrastructure et les équipements urbains, et ont aussi dégradé les rapports sereins établis de longue date entre les adeptes des différentes croyances. La tolérance religieuse établie par le principe de *pela gandong* "afin de créer des liens familiaux entre deux royaumes ou comtés différents" fut anéantie en quelques années. La province des Moluques a eu le courage de proposer Ambon pour le XIe *Pesparawi* national, afin de montrer au public que la situation en Maluku, et particulièrement à Ambon, est redevenue normale. Que l'organisateur national ait choisi le psaume 133 (*"Ah! Qu'il est bon, qu'il est doux pour des frères d'habiter ensemble!"*) n'est pas surprenant. Ce thème décrit clairement le retour des Moluques à la paix et la tolérance. Ambon a fait de sérieux efforts pour impliquer dans l'accueil de la manifestation toutes les composantes de la communauté: le gouvernement local, le secteur privé, l'armée, la police et les communautés musulmanes, hindoues et bouddhistes.

La semaine du festival (du 4 au 11 octobre 2015) fut calme et joyeuse. Tous les participants furent impressionnés par l'hospitalité des résidents d'Ambon. La chaleur et la sincérité de presque toute la population ont changé l'image d'Ambon: de ville hostile, elle est devenue une belle ville, et bien habitée.

### Organisation du festival

Lors de la cérémonie de clôture du XIe *Pesparawi* national, Maluku remporta le titre de gagnant toutes catégories, aux dépens de sa plus proche rivale la province de Papouasie Occidentale. Maluku remporta trois catégories: chœur masculin, solo pour enfants de 7 à 9 ans et pop music chrétienne. La Papouasie Occidentale, classée seconde, remporta elle aussi trois catégories: chœurs féminins, chœurs de jeunes et solistes jeunes de 10 à 13 ans.

### Unifier la diversité grâce au Pesparawi national

La musique (chorale, en l'occurrence) a fait ses preuves en matière d'unification de groupes ethniques ou religieux différents: les différences s'estompent pour laisser place à la musique. Une fanfare composée d'élèves d'un lycée madrasa (école islamique), *Madrasah Aliyah Negeri I d'Ambon*, défila pendant la cérémonie d'ouverture. Un groupe libre de participants, revêtus du hijab, précédait le Président d'Indonésie dans la parade d'ouverture du festival. À côté des spectateurs de la communauté chrétienne se trouvaient aussi des

membres d'autres communautés religieuses. Pareil rassemblement, semble-t-il, ne pouvait se réaliser sans la musique. La musique chorale peut donc être envisagée comme un phénomène artistique réunissant les religions, les races et les groupes.

La volonté de restaurer l'unité dans la diversité à Ambon fut couronnée de succès grâce au XIe *Pesparawi* national. Si la diversité fut autrefois unifiée au moyen du principe de *pela gandong*, Ambon a transformé sa diversité par des manifestations musicales. Une énorme exposition dans l'aéroport, intitulée "*Ambon, ville de la musique*", réaffirme avec force ce que la nouvelle Ambon lui doit.

La Fédération Internationale pour la Musique Chorale pourrait à l'avenir contribuer davantage à la paix mondiale à travers le chant. Il est permis de regarder la musique chorale comme un moyen efficace d'unifier les peuples dont les arrière-plans religieux, raciaux ou politiques diffèrent. Le pouvoir qu'a la musique d'attendrir les cœurs a permis à la musique chorale de participer à la création d'un monde de paix et d'espoir. Le XIe *Pesparawi* d'Ambon n'est qu'un exemple de l'usage de la musique chorale embrassant des êtres aux religions et cultures différentes.

**Agastya Rama Listya** est diplômé de théorie musicale et composition de l'Institut Indonésien des Arts de Yogyakarta. Il reçut une Maîtrise de musique sacrée et de direction de chant choral au *Luther Seminary* et au *St. Olaf Collège* aux USA (Minnesota). En parallèle, il acquit à l'université d'Otago (Nouvelle Zélande) un doctorat en ethnomusicologie. Agastya a fondé et dirige l'ensemble vocal *Lentera Kasih* et le consort vocal *Satya Wacana*. A côté de son activité de chef, il compose également de la musique chorale. Courriel: [agastya123@yahoo.com](mailto:agastya123@yahoo.com)



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

## Choral Technique

### La voix dans la nature et dans l'homme (p 43)

#### 1. La beauté esthétique harmonieuse

##### Dialogue possible entre les sons des pierres (voix de la nature) et la voix humaine (dans le chœur)

De prime abord, une question vient à l'esprit: pourquoi parler de sculpture dans un magazine spécialisé en musique tel que l'ICB qui traite de divers genres, styles, et donc d'interprétation, de techniques de concert, suggestions visant à la redécouverte unique de compositeurs et d'œuvres inconnus ou du moins peu interprétés, mais importants, ou qui se réfèrent à des aspects liés à des instruments, à des chœurs, à la voix comme supports appropriés ?

Le point de départ de tout (au sens large) c'est la voix, qui est son: on peut donc s'interroger sur l'origine du son, comment il naît, de quel matériau il est constitué, quels en sont les caractéristiques, quels sont les zones de résonance, quelle est le pouvoir expressif du son, etc...

Avec les sculptures sonores de Pinuccio Sciola, on accède à une dimension ancestrale, magique mais réelle à la fois, dans laquelle nous comprenons très bien le concept, fondamental pour tout musicien, que le son émane du silence; de la même manière, par association d'idées, notre esprit nous ramène au titre du livre de technique chorale de Fosco Corti "*Breath is already singing*" (Respirer, c'est déjà chanter) ou aux écrits de Y. Menuhin "*Music and interior life*" (Musique et vie intérieure).

Depuis la nuit des temps, avant même d'être en l'homme (dans ses cordes vocales), le son existait déjà dans la pierre avant la naissance de la lumière... (comme le dit le sculpteur). Il est merveilleux, et non utopique, de penser que la voix est omniprésente, dans les humains comme dans une pierre, et qu'elle est l'âme secrète d'un mystère. Non pas prisonnier ou étouffé, mais au contraire libre, le son nous met en dialogue avec nous-mêmes partout dans la nature.

Il est indubitable que des compositeurs contemporains, dont le langage évolue constamment vers la recherche, puissent trouver des solutions sensées, non seulement dans le sens des sculptures de Pinuccio Sciola comme "matériau sonore" mais comme une forme sensée de langage de base qui peut s'expliquer d'emblée, et devient un besoin de dialogue entre l'élément nature-pierre et le son vocal de l'homme chantant.

Être susceptible de relier plus les arts entre eux, en brisant ces barrières mentales qui s'interposent aisément pour restreindre le passage d'une discipline à l'autre, c'est faire un petit pas en avant dans la compréhension de l'art lui-même, c'est-à-dire s'assurer que, le cas échéant, la polyphonie et la "*lithophonie*" (voix-pierre) sont complémentaires et qu'elles s'équilibrent, comme cela se fait

**Giacomo Monica**  
chef de chœur  
et professeur

normalement entre l'action et le chant.

La voix entre la nature et l'homme, entre la respiration et le chant, entre la matière et l'âme, entre la technique et les arts, reste l'essence de tout.

## 2. Le sens de la recherche compositionnelle en dialogue avec la voix

### Comment comprendre et interpréter les sculptures

Voici pourquoi, à mon avis, avec les sculptures sonores de Pinuccio Sciola il ne faut pas hésiter à imaginer une composition (en cette matière, plusieurs musiciens ont essayé d'écrire et d'expérimenter); ce sont des sculptures vivantes que vous devez savoir comment interpréter au sens propre du terme; chacune d'entre elles parle une langue différente en relation avec les particularités physiques du son: la hauteur, l'intensité, le timbre, en relation avec la forme, la grandeur, le poids, les espaces, le calibre des blocs de pierre, la présence ou non de fissures, et le genre de pression.

L'œuvre se trouve déjà dans la pierre, qui parle son propre langage. Tout cela avec un code initial spécifique qui peut être utilisé dans des buts expressifs, et dans la matrice il y a déjà un squelette prédéterminé qui suggère des solutions d'interprétation si on souhaite et recherche une écoute en profondeur, méditative, pour mieux percevoir le son et le retransmettre. Des siècles d'histoire nous ont donné de merveilleuses sculptures en trois dimensions, qui aujourd'hui encore nous ravissent; puis, dans un passé très proche de nous, d'autres artistes se sont attaqués à des sculptures mobiles créant quatre dimensions, parfois avec des sculptures qui produisent des bruits mécaniques tombant dans le champ d'expérimentation des cinq dimensions. Pinuccio Sciola travaille à une sculpture en six dimensions, très belle parce que la pierre chante.

Bien sûr ces recherches ne visent pas à créer des barrières entre les vibrations de la pierre et celles des cordes vocales, de sorte que la recherche est explicite à travers ce concept d'échange et de compensation. Le son "gelé" de la voix humaine peut devenir contrepoint avec ces sons émanant de la pierre, en un échange continu entre le texte chanté et le son. La voix de la nature, en correspondance exacte avec la voix humaine, réalise une sorte de symbiose originelle qui peut être attentive et animée.

Après que la sculpture ait été tirée de la pierre par le sculpteur, il reste au musicien la tâche délicate d'interpréter ce qui en sort, pour que les sculptures puissent communiquer entre elles ou rejoindre la voix humaine. Proposer la beauté de cette ressource expressive nouvelle constitue pour moi une source de profond intérêt à communiquer. Non par simple et superficielle curiosité ou pour le plaisir de surprendre ou de dramatiser, mais pour partager l'expérience d'une dimension nouvelle qui a plus de valeur intrinsèque qu'une langue; non pas de manière formelle ou esthétique, mais surtout parce qu'elle est vivante, excitante, aérienne et vibrante.

## 3. Deux exemples compositionnels

### SOUNDS PROFILES (*Profils sonores*) (texte de Yehudi Menuhin)

#### Enchaînement de sons avec leur couleur mystique

*durée: environ 4 minutes*

Des sculptures de calcaire surgissent des lignes mélodiques, comme de courtes séquences grégoriennes, qui se succèdent; leur hauteur est aléatoire, déterminée d'une part par la découpe du matériau selon la forme, l'esthétique, les dimensions données par le sculpteur, et d'autre part par la conformation de la matière, faite de particules plus ou moins comprimées et sédimentées. L'âme sonore de la matière dans son unicité (chaque sculpture contient une sorte de code génétique avec des notes musicales, unique et immuable) s'impose, avec ses forces et ses limites, au musicien à la recherche de matériau créatif. Les dentelles de pierre sollicitées émettent des sons, des couleurs sonores et des atmosphères, à la limite de l'audible, qui peuvent flotter dans le silence et nous parler.

Et du silence apparaît le son. La structure de la pièce consiste en quatre courtes périodes (jouées avec un archet sur une sculpture et agrémentées par des sons complémentaires de réflexion, obtenus à partir d'autres sculptures), le tout précédé d'un court texte pendant le temps de silence, résultat de la méditation du grand violoniste, interprète et professeur Yehudi Menuhin.

### *The value of silence* ("La valeur du silence") (de "Music and inner life" – "Musique et vie intérieure")

#### Yehudi Menuhin

Silence – Que l'on demande précisément à un musicien de parler de quelque chose qui, apparemment, est à l'opposé de tout ce qu'il représente peut sembler absurde ou, à tout le moins, paradoxal. Mais c'est précisément cela que je voudrais expliquer; ce que, pour moi, musicien, signifie le silence.

Cette si belle église donne un exemple de paix et nous permet d'explorer soigneusement le sens profond de ce mot. Le silence n'est-il pas "l'essence des choses souhaitées, la preuve des choses inexaucées?". Dans ce monde affreusement congestionné, il s'est transformé en absence, en vide, que nous comblons par nos bavardages futiles plutôt que par cette substance réelle, qui est un état en soi; quelque chose de plus profond, par exemple la foi. Et ces choses "inexaucées" ne sont-elles pas

cette petite voix douce que nous ne pouvons plus percevoir dans cet effroyable vacarme avec lequel nous remplissons notre vie ?

Le silence est une tranquillité mais jamais un vide; il est clarté, mais jamais absence de couleur; il est rythme, à l'image d'un battement de cœur sain; il est le fondement de toute pensée, et par là celui sur lequel repose toute créativité. Du silence naît tout ce qui vit et dure; celui qui détient en lui le silence peut affronter avec impassibilité le bruit extérieur; car c'est le silence qui nous relie à l'univers, à l'infini, il est la racine de l'existence et par là l'équilibre de la vie. Le silence est à la fois tangible et intangible, et c'est dans ce sens que j'ose l'appeler *musique*.

## AVE MARIS STELLA

### Œuvre dans laquelle la voix humaine interagit avec les sons de la nature pour sculptures, voix et chœur

*durée: environ 5 minutes*

Les sculptures sonores interagissent avec la voix humaine des moments de superposition dans lesquels une sorte de contrepoint archaïque est créé entre les deux voix. Nature-homme, matière-esprit, silence-son, en lien entre le tangible et l'abstrait. Le texte religieux sur la pureté de Marie, Étoile de la Mer, accompagne et joue tous ces sons que le calcaire, né de l'eau, renvoie à l'état liquide comme dans la nature.

## 4. Aspects de l'enseignement donné et reçu

### Découvrir et ressentir la matière d'un œil différent

Pour tout enfant, découvrir que le son se trouve dans tous les éléments de la nature, et donc aussi dans la pierre (qui par définition est cataloguée parmi les éléments froids, statiques, inertes et inanimés), est une joie immense qui procure un émerveillement complet; il reste bouche bée face à une pierre qui, pourtant, parle, chante et raconte... qui cherche à lui parler.

Quel intérêt y a-t-il, pour un enfant, à comprendre que le son vient du silence?

Et ce n'est pas facile, d'écouter le silence!

Mais les pierres aussi suggèrent cela.

Tout enfant peut de ses mains, en affinant son toucher, caresser, frotter, frapper et jouer les sculptures de Pinuccio Sciola et spontanément sympathiser, et en jouant avec les pierres trouver de bonnes réponses à sa sensibilité et sa curiosité, pleines de sens parce qu'elles témoignent de son développement intellectuel.

Tout enfant qui découvre l'esthétique et la beauté harmonieuse, raffinée et précieuse, s'approche de l'art en expérimentant concrètement les caractéristiques intrinsèques et en réalisant que les arts sont liés entre eux. Par exemple la danse est liée au son et au mouvement, aussi bien qu'au mouvement sont liés les sculptures de lumière et les mobiles de Calder, ou les sculptures de Tinguely ou Munari, délibérément axées sur le bruit causé par le mouvement; et en poursuivant le panorama chronologique nous arrivons aux sculptures de Bertoia qui, quand on les touche, émettent des grappes de sons assourdissants.

Mais avec les sculptures sonores de Sciola, l'enfant prend conscience qu'il ne s'agit pas d'un simple objet mais d'une chose vivante qui lui appartient et qui cache une âme sonore enfermée dans la pierre.

Jouer une sculpture est aussi une merveilleuse occasion d'approcher le monde magique de la musique. L'enfant commence à apprendre, à voir et à entendre la matière autrement, l'oreille attentive et l'esprit préparé à un apprentissage actif mais gai, tellement gai que la sculpture peut devenir un jeu.

### Liens et vidéos

- **Sound Profiles:** <http://bit.ly/1QW1LX3>
- **Ave Maris Stella:** <http://bit.ly/1M0wEN0>

**Giacomo Monica** a étudié la musique au Conservatoire de Musique de Parme, récompensé en violon avec distinction et les honneurs; ensuite il a étudié à l'*Accademia Chigiana* à Sienne avec Salvatore Accardo. Il est professeur de violon au Conservatoire 'Boito' à Parme. Depuis les années 1970 il se consacre aussi à la musique chorale et à la recherche en ethnomusicologie, participant comme conférencier à des congrès nationaux sur la musique populaire, et au jury de nombreux concours internationaux. Systématiquement, il prend des cours pour jeunes chanteurs et chefs de chœur. En 1978 il a fondé le *Coro Montecastello*, à voix mixtes, pour lequel il a écrit les pièces qui élargissent le répertoire et avec lequel il mène les activités chorales courantes. En 2008 il a obtenu le prestigieux "*Premio Caravaggio*" pour son attention et son intérêt envers le chant populaire via la recherche en ethnomusicologie et les arrangements choraux. Récemment, se trouvant très enthousiaste envers les sonorités des sculptures de Pinuccio Sciola, il a étudié de manière rigoureuse de nouveaux modes d'expression en dialogue avec la voix. Courriel: [giacomomonica.3@gmail.com](mailto:giacomomonica.3@gmail.com)



## Cinq Chants Êbêrà-Chamí et trois poèmes. Approche analytique de deux œuvres de la musique chorale contemporaine colombienne (p 49)

### Cinq Chants Êbêrà-Chamí (2013)

C'est un cycle de chansons pour chœur mixte contenant des chants autochtones de la communauté Êbêrà-Chamí (Cristianía - Antioche, Colombie) qui constituent la matière première de ces cinq pièces musicales créées par le compositeur Felipe Tovar. La thématique des chants sélectionnés pour ce cycle fait référence à diverses manifestations du patrimoine musical de la communauté indigène telles que ses chants spirituels, festifs et amoureux, entre autres.

1. **Êbêrà Ûêrà Dau Páima** (Femme Êbêrà aux yeux noirs). La chanson fait allusion à cette habitude qu'ont les femmes d'aller chercher l'âme sœur dans d'autres communautés, et se développe autour de l'admiration de la femme qui y arrive et la peur de l'inconnu.
2. **Chi saupa pono?** (Connais-tu cette fleur?), Chant Jai. Cette pièce s'inspire d'un chant mythique typique des *dojurá* (esprits de la rivière). Dans ce chant, une maman demande avec insistance à sa *'petite fille'* (*káucheke*) quelle est cette fleur qui pousse près de la rivière.
3. **Tila, Tila** (Nom de femme Êbêrà), chanson d'amour. Un homme invite une femme à aller vivre en aval de la rivière, parce qu'ils forment déjà un couple. Cette chanson reflète la coutume qu'ont les Êbêrà de disperser leur habitat tout au long des rivières, formant ainsi de nouveaux noyaux familiaux.
4. **Ituade Choroma** (Fête de la chicha grande), chant de Bebezón. Ce chant évoque la période de récolte du maïs.
5. **Copâre Balbinito** (Chant de Bebezón). Chant de fête, dans lequel les femmes Êbêrà demandent à leur mari, de manière insistante et provocante, de leur servir de la chicha de maïs.

### Approche analytique

**EFFECTIF:** Chœur mixte (SATB).

**DUREE APPROXIMATIVE:** 22'

#### FORME

Dans toute l'œuvre, on peut noter que la structure formelle est en harmonie complète avec le texte; de même, le compositeur entend réexposer les matériaux musicaux les plus importants ou les mélodies provenant des chants originaux.

- *Premier mouvement:* construit sur la base d'une structure ternaire (ABA).
- *Deuxième mouvement:* divisé en six parties, dont les durées en temps sont similaires et en harmonie avec la structure ainsi qu'avec l'intention poétique du texte.
- *Troisième mouvement:* à l'image du premier, nous avons une structure ternaire, où les parties gardent des proportions similaires entre elles; au final apparaît une coda.
- *Quatrième mouvement:* La structure formelle se distingue en deux grandes sections: la première se subdivise en sous-sections, et la seconde présente des changements contrastants en temps et en texture.
- *Cinquième mouvement:* il maintient son unité au moyen de la constante réitération d'un même matériau mélodique.

#### TEMPO ET MÉTRIQUE

En général, les changements de tempo ainsi que la subdivision des temps sont intimement liés à la structure formelle; de même, les changements métriques et l'utilisation d'accents artificiels concordent avec l'agogique du texte.

#### MÉLODIE

Les chants traditionnels apparaissent de manière répétitive et claire, et ils constituent les matériaux de base. Quant au langage original de ces mélodies, les chants utilisés pour les mouvements I et IV peuvent être catalogués dans le tonalisme, et ceux utilisés pour les mouvements II, III et V dans le modalisme; toutefois, les agrégats harmoniques qui se forment entre les mélodies principales et secondaires, ou la construction de blocs sonores, génèrent des sonorités associées à d'autres langages tels que la polytonalité, le pandiatonisme, le modalisme et le tonalisme étendu.

#### PROCESSUS HARMONIQUES

- *Premier mouvement:* La première section est basée sur des blocs d'accords de trois sons, diatoniques et non fonctionnels du ton de Ré majeur; ces accords sont agrémentés par l'utilisation de notes de support chromatiques ou diatoniques qui, en général n'altèrent pas la sonorité basée sur des accords triadiques conventionnels; de même, il existe des accords dérivés de l'échange avec le mode phrygien.
- *Deuxième mouvement:* il est construit à partir de deux centres tonaux: Do mineur et Sol majeur. La structure harmonique de ce mouvement se perçoit comme tono-fonctionnel avec des chromatismes non modulants,

**Jhonnier Ochoa**

Compositeur et  
professeur de  
théorie musicale



généralisés par les mixtures tonales dans lesquelles l'accord de ton change brusquement sa qualité de majeur à mineur, et vice-versa.

- *Troisième mouvement*: Les accords sont triadiques et dérivés des modes dorien et mixoliden. La section centrale (mes. 17-31) n'a pas de centre harmonique défini, étant donné que le matériel harmonique et mélodique se construit à partir d'une échelle symétrique ou mode à transposition limitée. Il convient de mentionner que cette section apporte dans l'œuvre une couleur harmonique différente, puisque les accords sont généralisés par des secondes, par des quarts et très peu souvent par des tierces.
- *Quatrième mouvement*: Sol majeur est le centre tonal; l'usage d'accords triadiques avec fonctionnalité tonale est récurrent, et des accords de dominante apparaissent chromatiquement altérés. En outre, des résolutions substitutives dominantes se présentent. La sonorité propre des accords élevés prédomine comme résultat de l'usage des dominantes altérées.
- *Cinquième mouvement*: Le compositeur retourne au ré comme centre axial, donnant ainsi à l'œuvre une certaine unité macroformelle. L'introduction est basée sur les accords élevés et la section qui commence à la mes. 8 et se termine à la mes. 22, s'élabore à partir de certaines techniques de contrepoint du XVI<sup>e</sup> siècle. Vers la fin du mouvement, il reprend le matériel harmonique du premier mouvement.

## TEXTURES

- *Premier mouvement*: La structure formelle présente un changement dans les textures. Par exemple la première section est accordique, tandis que la seconde est contrapuntique.
- *Deuxième mouvement*: les accords en blocs et l'homorythmie prédominent dans cette texture homophonique.
- *Troisième mouvement*: c'est un choral; la figuration mélodique est donnée par des intervalles justes, des notes d'accord et des notes de passage entre elles.
- *Quatrième mouvement*: les accords en bloc et l'homorythmie y prédominent.
- *Cinquième mouvement*: En contraste avec les autres mouvements, celui-ci présente de bout en bout une texture contrapunctique, et pour finir on peut apprécier des blocs d'accords qui appuient l'homorhythmie.

## NOTATION

Elle est conventionnelle, avec des passages où on obtient des effets sonores qui créent des contrastes dans l'œuvre; les *glissandi*, eux aussi, sont nombreux dans toute l'œuvre. L'exception par rapport à ce qui précède est le passage de la mes. 12, deuxième mouvement; là, les voix masculines chantent dans des rythmes aléatoires qui créent une atmosphère sonore de sons qui se répercutent aux autres voix.

## HAUTEURS

Le cinquième mouvement comporte un passage où intervient un important contraste de couleur; le compositeur demande à la soprano soliste de modifier sa technique pour chanter le passage à voix ouverte, se rapprochant ainsi du style du chant traditionnel original. Simultanément les autres voix continuent en style polyphonique de la Renaissance, ce qui donne une sonorité duale.

### Three poems (Trois Poèmes) (2012) du compositeur Freddy Ochoa

Chaque mouvement recrée une ambiance différente, qui évoque un phénomène naturel. L'œuvre recourt à l'usage d'onomatopées et de bruits corporels, pour imiter des sons de l'environnement naturel comme le chant des oiseaux, des grenouilles et des insectes. Le bruit du vent, de la pluie et du tonnerre entre autres, sont également imités.

1. *Night in the forest (Nuit dans la forêt)*. Évoque un paysage tranquille, de nuit dans un bois humide. Les effets produits par les voix recréent les sons des gouttes de pluie qui tombent, du vent dans les arbres, le chant des oiseaux nocturnes, des grenouilles et des insectes.
2. *Storm (Tornado)* commence avec des lamentations faisant allusion à un état de désespoir. Des cris d'oiseaux inquiets et autres sons résonnent dans la nuit; subitement, un tonnerre puissant brise la quiétude nocturne, et provoque une tornade. Après le chaos, le mouvement se termine tandis que la pluie s'estompe.
3. *Rising sun (Soleil levant)* Un agrégat (*cluster*) de huit sons exprime le lever du soleil à l'horizon: un nouveau jour se lève. Un essaim d'abeilles, suggéré par des voix féminines, passe tranquillement après la tempête.

### Approche analytique

**EFFECTIF**: Chœur mixte (SATB)

**DUREE APPROXIMATIVE**: 15'

### FORME

- *Premier mouvement*: construit en six sections fragmentées par des changements de couleur et de structure selon la poésie.
- *Deuxième mouvement*: divisé en cinq sections délimitées par des changements subits de texture, de dynamique et de schémas rythmiques.

*Troisième mouvement*: comprend cinq sections, divisées clairement par des changements dans la texture et la densité harmonique.

## TEMPO ET METRIQUE

Aussi bien dans le premier mouvement que dans le troisième, on peut noter une forte relation de la métrique avec les accents du texte. Dans le second, les changements de mesure avec leurs soubresauts rythmiques font ressortir le caractère vigoureux du poème.

## MÉLODIE

Le mouvement mélodique est pensé à partir des accords ou des blocs sonores, et non du mouvement individuel des voix. De même, les lignes se maintiennent statiques et en rangs serrés, témoignant de l'intérêt que porte le compositeur aux agrégats diatoniques.

## PROCESSUS HARMONIQUES

Le modalisme, le pentatonisme et le pandiatonisme sont les ressources harmoniques prédominantes dans l'œuvre. Les structures verticales obéissent à des agrégats diatoniques et occasionnellement chromatiques, mais qui conservent comme langage prédominant le modalisme. Les structures verticales, elles aussi, se conçoivent à partir d'accords majeurs et mineurs avec septièmes ou neuvièmes ajoutées. L'œuvre montre dans sa forme des changements de texture, de dynamique ou de rythme.

- *Premier mouvement*: la complémentarité harmonique est une ressource qui apparaît constamment dans le mouvement, créant des accords par quintes qui produisent une couleur diatonique de ré mineur lydien. Le mode est attesté par la présence de certaines notes non diatoniques.
- *Deuxième mouvement*: le do fonctionne comme pivot. Sur celui-ci se construisent des harmonies le plus souvent en mineur.
- *Troisième mouvement*: le centre axial est fa; de même que dans les autres mouvements, il se présente des échanges modaux sur lui ou sur des sons modalement proches.

## TEXTURES

La texture homophonique prédomine dans l'œuvre; on peut parler de deux formes de traitement de l'homophonie: la première résulte de l'addition de sons qui forment de grands agrégats diatoniques (on obtient ainsi des couleurs éthérées, volatiles et minimalistes), et la deuxième du mouvement de blocs d'accords diatoniques qui se meuvent de manière homorythmique.

## RESSOURCES DE TIMBRE

La densité harmonique obtenue dans l'œuvre est due à l'écriture à huit voix pour le premier mouvement, et à l'utilisation constante des *divisi* dans les deux autres. Le résultat de ces densités harmoniques, ce sont des agrégats diatoniques ou structures triadiques qui couvrent une étendue de plus de deux octaves. Dans l'œuvre apparaissent des effets créés par des bruits produits par la voix, le sifflement et les paumes de mains, entre autres; si ceux-ci ne constituent pas des techniques étendues par la voix (étant donné que la forme dans laquelle le son est émis en chantant est conventionnel), ils créent des atmosphères sonores qui apportent à l'œuvre des timbres exotiques et qui, surtout, servent à représenter étroitement les images évoquées par les titres de chaque mouvement. De par la forme dans laquelle se construisent les textures musicales et les effets sonores dans l'œuvre, on perçoit la forte influence du style des compositeurs nord-américains tels que Eric Whitacre, Paul Helley et Morten Lauridsen.

Fortement marquée par un intérêt profond envers l'approche d'une large variété de poésie et d'esthétique, notamment en impliquant le public à de multiples niveaux de perception, la musique du compositeur d'origine colombienne **Felipe Tovar-Henao** a été grandement récompensée tout au long de sa carrière professionnelle. Il a étudié avec les compositeurs Andrés Posada-Saldarriaga (Colombie) et Marco Alunno (Italie-Colombie), et a obtenu en 2015 un diplôme en Composition musicale de l'Université EAFIT (Medellin, Colombie) où il a également reçu de grandes distinctions pour la présentation de sa thèse et reçu le *Honor Graduate Tuition Fellowship* pour poursuivre ses études supérieures dans la même université. Il a aussi participé activement aux cours de master et aux cours privés avec des compositeurs de renom tels que Kamran Ince (Turquie-USA), Javier Álvarez (Mexique), Alberto Villalpando (Bolivie), Víctor Agudelo (Colombie), Mark Olivieri (USA) entre autres. En 2004, il a dirigé la pièce *Tubiphona exequialis: Images for brass ensemble, percussion and celesta* du chef de chœur colombien Andrés Orozco-Estrada en collaboration avec l'Orchestre symphonique EAFIT et l'*Orquesta de la Red de Escuelas de Medellín*. En 2013, une bourse de la créativité lui a été octroyée par la *Medellín Administration* afin qu'il écrive le cycle choral *Cinco cantos Embera-Chamí* pour chœur mixte. Soutenu par la Fondation Fraternité-Medellín, l'Orchestre Philharmonique de Medellín, COLFUTURO, le Ministère de la Culture de Colombie et l'Université d'Indiana, il étudie actuellement pour l'obtention d'un diplôme en Composition à l'*UI-Jacobs School of Music* de Bloomington (Indiana), où il étudie avec le compositeur américain Don Freund. Il travaille actuellement au *JSOM - Latin American Music Center*. Il travaille actuellement comme arrangeur de musique pour le *Latin American Music Ensemble*.

Traduit de l'espagnol par Stella Djouenwou (Cameroun) ●

## Toksični Psalmi - Toxic Psalms: Carmina Slovenica Karmina Šilec, directrice artistique (p 59)

© 2015 Carmina Slovenica

[www.carmina-slovenica.si](http://www.carmina-slovenica.si)

On reproche souvent aux chorales le manque d'originalité de leur présentation. À l'heure du multimédia, il est étonnant de voir encore des chorales se contenter de se tenir, pour chanter, statiquement debout devant le public. Ce reproche, on ne pourra toutefois pas le faire à *Carmina Slovenica*, un chœur de femmes dont les programmes forts en émotions mêlent musique chorale et théâtre.

Ce chœur, fondé en 1964 sous le nom de *Central Choir Maribor*, et récompensé plusieurs fois pour ses interprétations, était l'une des principales chorales de l'ex-Yougoslavie. C'est en 1997 qu'il prit le nom de *Carmina Slovenica*. En outre de se produire en public, cette chorale cherche également à créer de vrais liens et à influencer la jeunesse via la musique.

Son actuelle directrice artistique, Karmina Šilec, dirige depuis décembre 1989 ce chœur dont elle fut autrefois membre. Les productions de la chorale sont marquées par sa vision artistique qui n'est pas sans rappeler la tradition de la tragédie grecque: elle s'occupe à la fois de la mise en scène, du décor et des chorégraphies des spectacles particulièrement élaborés de *Carmina Slovenica*.

*Toxic Psalms* est l'enregistrement d'une représentation donnée en 2015, qualifiée par *TheaterMania* d'"expérience auditive et visuelle bouleversante". Le *New York Times* a, quant à lui, trouvé le spectacle "vivifiant, et assez paradoxalement, envoûtant". Si le titre de l'album (littéralement "Psaumes toxiques") n'est pas des plus heureux pour un album de musique chorale, le livret accompagnant l'album explique bien la logique de ce choix.

*Toxic Psalms* est un reflet de l'angoisse spirituelle de notre époque. À travers la musique, le projet fait référence à la Palestine, aux armes en Syrie, aux camps de concentration, aux vendettas, aux exterminations, à la propagation des religions, et reflète la brutalité humaine. En un instant, la vie d'un homme peut se transformer en drame: les hommes tuent pour la gloire de leurs psaumes. L'auteur ne se veut pas agitateur, il ne cherche pas à pousser quiconque à l'action: il se place en simple "observateur extérieur". Malgré ce détachement, la violence dans *Toxic Psalms* est marquée politiquement et religieusement. La religion est l'une des principales causes de violence meurtrière dans le monde. Pour faire preuve d'une moralité irréprochable, il faut être capable d'"accepter l'entière responsabilité de ses actes sans se cacher derrière une hypothétique puissance supérieure...".

Au lecteur de juger s'il voit là matière à controverse. Il ne pourra cependant pas rester insensible devant les images provocantes de la mise en scène de cette production que laisse à découvrir le livret de l'album: des choristes, vêtus de costumes noirs et munis d'accessoires hétéroclites, prennent des poses de danse contemporaine, enveloppés dans un brouillard artificiel, arborant des maquillages de scène, une femme recueillant même dans sa bouche le jus d'un fruit qu'elle écrase.

Isolée de cette mise en scène, la bande son semble, quant à elle, plus traditionnelle, même si elle met essentiellement l'accent sur la musique occidentale contemporaine. La première œuvre de l'album est *Paskutinės Pagonių Apeigos (The Last Pagan Rites)*, un oratorio composé en 1978 par le Lituanien Bronius Kutavičius. L'interprétation mêle un chœur, une soliste féminine et un accompagnement puissant au clavier électronique. La section d'ouverture, "*O You Green Grasshopper*", contient des passages lents soulignant la série harmonique. Cette section est suivie de "*Celebration of the Medvėgalis Hill*", un passage plus rapide où des paroles minimalistes s'entremêlent de manière très rythmée. Vient ensuite "*Incantation of the Serpent*", un passage dans lequel les injonctions de la soliste soprano accompagnée à l'accordéon dominant les mélodies ondoyantes du chœur. Le dernier mouvement met en valeur les accords hiératiques de l'orgue, dominant le chant lancinant du chœur. Les textes sont simples, et soulignent les relations fondamentales qui unissent l'homme à la nature.

Deux solistes soprano, accompagnées par des timbales, interprètent ensuite *Puksānger* (littéralement "chants de timbales"), une œuvre composée par la Suédoise Karin Rehnqvist. On peut entendre, au début et à la fin de cette œuvre dramatique, une forme de chants traditionnels utilisés en Scandinavie pour regrouper le bétail, souvent reprise par Rehnqvist dans ses œuvres.

L'album se poursuit avec trois compositions européennes contemporaines dont *Tuulet* ("vents") est la plus remarquable: c'est une œuvre de la violoniste finlandaise Tellu Virkalla (devenue Tellu Turkka). Si le morceau débute doucement par une mélodie traditionnelle finlandaise chantée à la tierce, il prend rapidement vie grâce à l'accompagnement très rythmé en 5/4 d'un tambour. L'énergie débordante et la clarté du timbre vocal de *Carmina Slovenica* en font une déclaration enthousiaste et communicative, et

l'un des titres-phares de l'album.

On trouve également le très connu *Past Life Melodies*, composé en 1991 par l'Australienne Sarah Hopkins et dédié à son père, John Hopkins. La mélodie lancinante d'Hopkins et le contre-chant inquiétant se démarquent d'un bourdonnement vocal. La fin du morceau se compose d'un chant diphonique, dont on distingue bien les accents au-dessus du large support vocalisé du chœur. Hélas l'intonation souffre un peu ici, quand le chœur se met soudain à monter de presque un demi-ton sur la dernière note.

Outre les nombreuses œuvres contemporaines il y a deux œuvres classiques, dont *Bogoroditse Devo* de Rachmaninov, mouvement le plus connu de ses *Vêpres*. Chanté de manière traditionnelle, la version à voix aiguës est magnifique. Le contraste est brutal avec le *De Profundis* de John Pamintuan. Il s'agit d'une œuvre dissonante en latin, sur fond d'ostinato d'altos et de guitares basses. Le texte est du poète espagnol Federico Garcia Lorca.

D'autres œuvres contemporaines suivent, dont *Raua needmine* ("La Malédiction du fer") du compositeur estonien Veljo Tormis. Cette œuvre intense, dont le texte est extrait du Kalevala, forme un jeu d'appels et de réponses entre la soliste et le chœur. On alterne alors entre ambiance feutrée et mystérieuse, et énergie puissante et frénétique, rythmée par le martèlement du tambour. Le changement est à nouveau radical lorsque se font entendre les cordes introduisant le *Sancta mater speciosa* du *Stabat Mater* de Pergolèse. Si le timbre et l'articulation du chœur sont excellents, on peut encore espérer des améliorations au niveau de l'intonation (notamment le saut d'octave) et de l'homogénéité des voix. L'enregistrement s'achève sur un extrait du *Stabat Mater Dolorosa* pour orchestre à cordes et quatre voix amplifiées, composé par l'Américain Jacob Cooper. Les transitions progressives de cette œuvre lente et mesurée se répartissent dans tout le dispositif, et rappellent la musique d'un film qui évolue lentement de la dissonance vers la consonance.

Si on ne peut pas qualifier *Toxic Psalms* de cadeau idéal, il n'en reste pas moins un album fascinant. *Carmina Slovenica* mérite qu'on loue l'inventivité de sa programmation thématique et ses efforts pour présenter une musique chorale substantielle, intégrée à une chorégraphie expressive et à des éléments visuels forts. Si le chant n'est pas parfait, il reste tout de même assez puissant et les timbres vocaux varient de manière impressionnante tout au long du programme. La plupart des compositeurs de cet album ne sont certes pas très connus, mais la compilation de leurs œuvres forme un tout efficace.

Le plaidoyer politique de *Carmina Slovenica* et son programme avant-gardiste, quoique ne contenant pas de réelle difficulté, ne trouveront sans doute guère d'écho auprès de tous les mélomanes. On remarquera sans doute quelques imperfections comme, par exemple, de petits soucis d'intonation et quelques faiblesses sonores gênantes à la fin du duo de Pergolèse et du *Kyrie Eleison* de Boaz Avni. Mais si on veut réellement pointer le plus grand problème de *Toxic Psalms*, il faut plutôt chercher du côté du support utilisé. Privé de la puissance de la mise en scène, l'enregistrement audio ne provoquera pas pour l'auditeur des sensations aussi fortes que s'il assistait au spectacle en *live*. Lors de l'ouverture instrumentale du "*Sancta Mater Speciosa*", par exemple, lorsque les percussions se détachent de ce qui pourrait être une chorégraphie collective, l'auditeur, lui, ne pourra que spéculer sur la nature et la signification de ce qu'il entend. Les photos du livret laissent en effet deviner l'intensité des représentations scéniques.

Bien que la performance d'origine s'en trouve un peu atténuée, *Toxic Psalms* n'en reste pas moins un mélange émouvant de musique chorale, de danse et de théâtre. Les efforts déployés par *Carmina Slovenica* pourront servir d'exemple aux ensembles vocaux qui chercheraient à mettre au point des représentations plus adaptées aux publics modernes.

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

Ancien membre du chœur pour enfants de Saint-Louis, **Tobin Sparfeld** s'est produit en tournée à travers le monde, de Vancouver à l'ouest du Canada jusqu'à Moscou en Russie. Il a également chanté au sein de chorales professionnelles telles que le Seraphic Fire et la Santa Fe Desert Chorale. Il collabore avec des chœurs de tous âges, et notamment auprès de chœurs pour enfants tels que le Miami Children's Chorus où il a travaillé en tant qu'assistant directeur musical, ou les St. Louis Children's Choirs en tant que directeur adjoint. Il a également enseigné au Principia College et a été directeur des activités chorales à l'université de Millersville, en Pennsylvanie. Tobin Sparfeld a étudié la direction de chœur auprès de Jo-Michael Scheibe et Joshua Habermann à Coral Gables à l'université de Miami dont il est diplômé. Il a également reçu un diplôme d'enseignant (Artist Teacher Diploma) du CME Institute dirigé par Doreen Rao. Il dirige actuellement les deux chœurs ainsi que le programme de chant choral universitaire du Glendale Community College en Californie. Courriel: [tobin.sparfeld@gmail.com](mailto:tobin.sparfeld@gmail.com)

