

# L`Art de Chanter – Faire Partie d`un Ensemble

Une suite d`entrevues pour l`ICB

*Graham Lack, compositeur & rédacteur consultant de l`ICB*

**Entrevue avec Joe Roesler, de l`Ensemble Calmus – première partie**

**Graham Lack:** Grand merci de consacrer un peu de votre temps à parler avec moi. J`espère que Skype n`a pas trop envahi votre intimité...

**Joe Roesler:** Non, pas du tout : c`est un plaisir, ainsi que de croiser un regard.

**GL** Malgré son aspect simpliste, ma première question pourrait s`avérer un peu plus difficile que vous le pensez : quand vous répétez, mettons, une pièce essentiellement homophone, comment faites-vous pour que chaque accord soit juste ?

**JR** En général, je pense que nous étudions chaque harmonie nouvelle comme elle apparaît dans l`œuvre, puis nous la laissons croître et mûrir. Par "étudier", je veux dire que nous envisageons plusieurs ficelles du métier. Parfois nous tenons les sons beaucoup plus longtemps qu`écrits, en les atténuant à l`extrême : cela nous permet d'"écouter en profondeur" la structure harmonique. Une autre façon d`obtenir la justesse est de mettre entre parenthèses un son risqué. Souvent, nous sentons d`instinct quelle note de l`accord est « coupable ». Nous nous y installons, puis nous nous en

sauvons vite pour rétablir l'harmonie sans cette note. Ainsi, nous savons où niche la difficulté. À l'occasion nous construisons l'accord à partir de la basse, chaque voix s'ajoutant avec sa note jusqu'à ce que l'accord soit juste et équilibré.

**GL** Je voudrais revenir un instant sur l'idée d'"équilibre". Si, le plus souvent, une seule note fait grincer l'harmonie, comment le comprenez-vous d'un point de vue théorique ? Quelles conclusions en tirez-vous habituellement ?

**JR** La plupart du temps, c'est évidemment la tierce : souvent elle est trop haute ou trop basse, et en général nous pouvons rapidement résoudre ce problème. Mais parfois la tierce semble correcte, et il faut chercher ailleurs...

**GL** Vers l'octave, la quarte, la quinte ?

**JR** Exactement, vu que nous fonctionnons dans un système fondamentalement tonal, en musique homophone, la structure des harmoniques...

**GL** ...basée sur une fondamentale, l'octave, la quinte juste, la quarte juste, les tierces majeure et mineure, etc.

**JR** tout à fait... c'est la structure de l'ensemble des harmoniques qui organise la construction et le fonctionnement d'un accord. En général il y a une fondamentale redoublée quelque part au-dessus, puis une note qui forme avec ses voisines une quinte ou une quarte, et enfin une seule note qui joue le rôle de tierce.

**GL** Certaines notes sont-elles moins importantes que d'autres ?

**JR** Évidemment ! Plus la note est basse dans la tonalité, plus son rôle est globalement important dans l'accord.

**GL** Dans un groupe à cinq voix; si la fondamentale apparaît trois fois dans un accord, qu'une note fait fonction de quinte de cette fondamentale ou de quarte d'une autre note -en tenant compte, évidemment, des intervalles-, et qu'il n'y a qu'une seule tierce, à coup sûr les octaves ou double-octaves au-dessus de la fondamentale devraient prendre trop d'importance ...

**JR** Bien sûr, le danger est grand que l'accord lui-même devienne déséquilibré, avec certaines notes trop sonores par rapport à leur importance. Il est donc vital que chacun de nous connaisse le rôle de sa propre note, ce qu'elle vient faire exactement dans l'accord. Nous devons connaître les relations dans l'accord parfait, sa place dans la gamme, et quelles autres notes elle renforce.

**GL** Ce qui nous ramène aux harmoniques.

**JR** L'essence même de la musique.

**GL** ...précisément... Donc, si un accord est juste, pourquoi peut-il sonner si laid ?

**JR** Il peut bien sûr exister d'autres erreurs dans la façon de chanter de l'ensemble. L'accord peut être déséquilibré, comme je viens de le dire, et une note peut être simplement trop sonore. Aussi testons-nous cela. Mais il y a aussi le problème des voyelles que nous chantons...

**GL** ...sur lesquelles tout le monde peut parfois ne pas être d'accord ?

**JR** Oui; c'est un autre problème auquel tous les petits ensembles vocaux d'un chanteur par voix rencontreront un jour ou l'autre.

**GL** Donc, comment gérez-vous cette question et que se passe-t-il exactement, quant au son, si certains chanteurs émettent une voyelle et d'autres une autre, en tel ou tel endroit de l'œuvre ?

**JR** Cela dépend de la langue dans laquelle nous chantons : cela peut être différent en latin, en grec, en allemand, en italien et, récemment, en croate.. Mais ces problèmes de prononciation se résolvent généralement vite, vu que nous recourons à des experts tant internes qu'externes. Le but est simple : que nous chantions tous la même voyelle.

**GL** Et pourquoi est-ce si important ?

**JR** Parce que chaque voyelle, selon la langue dans laquelle nous chantons, produit une certaine couleur, un "timbre". En allemand bien sûr, nous appelons cela "*Klangfarbe*". Et si chaque chanteur émet une voyelle colorée différemment, comme pour peindre un tableau (j'espère que la comparaison n'est pas trop enfantine), le résultat sera désagréable ou tout simplement confus.

**GL** Comme des couleurs criardes se muant en un brun uniforme ?

**JR** Oui, c'est exactement cela. Nous devons tous chanter

précisément la même voyelle en même temps, et cette voyelle doit être aussi pure que possible.



**GL** Chaque voyelle est constituée de ce qu'on appelle deux "formants". Ou du moins chaque voyelle est, pour toutes ses variantes et usages, conditionnée par ces deux pointes de signal, qui ne sont présentes qu'un bref instant où l'émission d'un son discret se fait audible.

**JR** Et c'est là que la connaissance théorique joue un rôle dans nos répétitions. J'invite chacun à creuser la chose. C'est vraiment vital pour comprendre ce que sont les voyelles dans le chant, si elles sont pures ou non, et ce qui se passe vraiment en termes de fréquences quand on les chante.

**GL** ...des "formants" qui se mesurent en millisecondes et en hertz, sur les deux axes que constituent le temps et l'espace musical...

**JR** ...Oui. Il est intéressant d'apprendre comment un signal acoustique peut se mettre sur papier... et donc ce sont ces

couleurs sonores qui rendent un accord agréable, ou franchement déplaisant, pour l'auditeur.

**GL** C'est évidemment tout un défi pour l'oreille, vu que les formants apparaissent et disparaissent en un éclair : nous pensons entendre la même voyelle, même si ce qui la soutient est un son dans les sinus.

Mais revenons-en aux intervalles et à la séquence harmonique. La septième (majeure ou mineure) a joué dans l'histoire de la musique un rôle harmonique de plus en plus grand, en particulier depuis la fin du XIXe siècle et tout au long du XXe.

**JR** Oui, un accord de septième semble une de ces choses "évidentes", un poncif sonore. Aujourd'hui encore les compositeurs s'y réfèrent. Par pure plaisanterie, nous appelons cette superposition de notes "de la crasse harmonique".

**GL** L'accord majeur de septième peut certainement éclairer un passage orthodoxe, mais aussi sembler banal et presque gênant.

**JR** Le truc, c'est de ne pas en abuser...

**GL** ...de ne pas épuiser la vache à lait, pour ainsi dire...

**JR** ...Tout à fait, en général toute harmonie à note ajoutée doit être manipulée avec prudence, et nous donnons beaucoup moins de force à des notes comme, disons, une sixte ou une septième ajoutée, une neuvième, ou autre.

**GL** Ce qui prouve que plus on monte dans l'échelle des

harmoniques, moins leur rôle est important dans l'harmonie elle-même.

**JR** En tout cas, c'est ainsi que nous entendons les choses. Calmus a chanté récemment un certain nombre d'œuvres de Harald Banter.

**GL** Nom amusant pour un compositeur.

**JR** Pourquoi ?

**GL** Parce qu'en anglais "*banter*" signifie badinage, plaisanterie.

**JR** Je vois. On en apprend tous les jours.

**GL** Où en étions-nous ? Oui, cela me revient : les notes « sales » de l'harmonie, et Banter...

**JR** ...exact. Dans sa musique il y a très souvent une septième mineure entre la basse et le baryton, les deux parties les plus graves, et on finit par appeler cela l'"*octave Banter*", parce que cela semble assurer cette fonction sans vraiment le devenir, bien sûr.

**GL** Alors, en quoi cela concerne-t-il les autres chanteurs ?

**JR** Cela leur complique les choses, et c'est très dérangent quand on chante. Les autres sont tout le temps occupés à guetter une octave dans les voix graves, mais elle n'y est simplement pas. La fondamentale n'est simplement pas doublée, nulle part ! La vie est quelquefois difficile.

**GL** En parlant de choses difficiles, qu'en est-il des enharmonies ?

**JR** C'est une des véritables pierres d'achoppement du chant *a capella* avec un seul chanteur par voix. La structure harmonique de chaque pièce que nous chantons est extrêmement sensible aux plus minimes fluctuations de hauteur dans chaque accord. Et nulle part ce n'est aussi critique que lors de changements enharmoniques à faire d'un accord au suivant. Mais nous n'avons pas déterminé de règles, à Calmus, et envisageons chaque cas au coup par coup. Parfois nous devons laisser la fondamentale d'un accord devenir la tierce majeure du suivant (mais uniquement dans la même tessiture), et parfois nous arrivons à hausser ou baisser ce qui était la fondamentale d'un accord de sorte qu'elle prenne une nouvelle fonction dans l'harmonie suivante, mais uniquement dans la mesure où il n'y a ni unisson ni octave à proximité.

**GL** L'œuvre d'Euler vient évidemment à l'esprit.

**JR** Fichtre oui, et on pourrait passer la journée rien qu'à y repérer les notes qui doivent être infléchies vers le haut ou vers le bas.

**GL** Mais reconnaissez-vous que son système peut être extrêmement utile ?

**JR** Bien sûr; mais le danger est qu'une œuvre entière reste longtemps en chantier, soit vers le bas des choses soit vers le haut.

**GL** J'espère que les lecteurs n'ont pas décroché; il serait



sans doute bon de leur suggérer de l'interroger via Google, ou quelque chose comme cela...

**JR** ...oh oui : Euler est certainement une lecture enrichissante. Soyez simplement sûr que la forêt ne cache pas l'arbre !

**GL** C'est bien mon avis. Lisez-le, pensez-y, et appliquez ses idées lors d'une répétition seulement, pour donner à penser à vos chanteurs quant au rôle que jouent ces notes dans des changements enharmoniques violents. Et puis mettez cela de côté et exercez votre oreille, sinon personne ne vous semblera plus chanter juste !

**GL** Enfin et pour quitter juste un instant la théorie musicale, comment décririez-vous l'atmosphère générale d'une répétition de Calmus ?

**JR** Je pense qu'il y a deux mots-clefs, des choses que chaque personne présente ressentirait lors de notre travail : le temps, et l'intensité.

**GL** C'est-à-dire ?

**JR** Que nous jouissons du temps lui-même, et que nous sommes capables d'amener à la répétition des montagnes de ce précieux bien. Une bonne pratique musicale requiert beaucoup de temps. C'est incontournable. En outre, nous parlons beaucoup de la ferveur de nos concerts et du son que nous produisons. C'est une idée-force qui décrit bien notre manière de chanter... il n'y a pas de méthode miracle !

**GL** Et que se passe-t-il, en répétition, quand vous apprenez

une nouvelle œuvre ?

**JR** Nous parlons beaucoup, et en particulier de “l’intensité”. Ce n’est pas une perte de temps. Ce temps dont les étrangers pourraient penser que nous le perdons, c’est du temps qui paiera en retour. L’*“intensité”*, c’est sans doute, j’imagine, une notion en grande partie éphémère, mais sur le terrain elle se matérialise comme la façon dont chaque chanteur contribue à la sonorité d’ensemble. C’est notre pépinière d’idées nouvelles. Et c’est ainsi que nous obtenons notre interprétation, qui façonne Calmus avec sa sonorité particulière.

**GL** N’est-ce donc pas comme chanter dans un petit chœur de chambre?

**JR** Au contraire, nous avons tous la chance d’en faire partie, et quand bien même il y aurait beaucoup de chœurs plus petits, dans lesquels les participations et les idées d’interprétation des membres sont les bienvenues pour le chef; certaines décisions avantageront la minorité, d’autres la majorité. Tout ce que je peux dire, c’est que nous y consacrons du temps, nous passons du temps, nous comptons sur le temps, et essayons de doser l’intensité avec laquelle nous contrôlons notre propre contribution à un ensemble...

**GL**...là où un seul chanteur chante seul sa partie...

**JR** ...là aussi, chaque voix a son rôle propre. C’est un luxe, j’en suis bien conscient...

**GL**...mais auquel d’autres ensembles et chœurs plus nombreux

pourraient s'adonner...

**JR** C'est précisément mon avis.



*The Tallis Scholars ©Eric Richmond*

## **Entrevue avec Peter Philips, du Tallis Scholars**

**Graham Lack:** Ceci va vous paraître une question élémentaire, mais pour faire comprendre combien des musiques polyphoniques peuvent sonner différemment selon qu'elles sont chantées par des solistes, par un grand groupe ou par un petit chœur de chambre, comment expliqueriez-vous les différences fondamentales entre le fait de chanter une œuvre avec un seul chanteur par voix, et avec plusieurs par voix ?

**Peter Philips:** La principale différence consiste à chanter à un ou à deux par voix; ensuite, la disparité s'estompe en fonction du nombre croissant. À un par voix, l'ensemble devrait être vraiment bon si tous les chanteurs sont en

étroite communion ensemble. À deux, l'esprit de groupe devrait rester bon pour autant que les deux voix de chaque partie s'accordent étroitement. Le problème de l'équilibre et de la coordination avec trois voix ou plus par partie se complique dans la mesure où deux chanteurs ne se trouvent pas l'un à côté de l'autre, et qu'ils ne peuvent donc pas réagir immédiatement à ce que font les chanteurs de la même partie. En fait, je considère généralement deux voix par partie comme un peu meilleures qu'une, parce que deux chanteurs peuvent se relayer pour les respirations, et chanter de longues lignes legato sans ruptures apparentes, ce qui est inévitable quand un chanteur chante seul. Ce legato n'est pas vraiment de rigueur dans beaucoup de musique profane, mais il est capital pour les grandes antiennes et les messes du répertoire sacré.

**GL** Quelles questions ce genre d'interprétation soulève-t-elle, et comment se rattachent-elles en concert ?

**PP** C'est simple : une voix par partie procurera la meilleure justesse, mais pas le meilleur fondu. Deux voix produiront une justesse excellente, pour autant que chacun soit en communion parfaite avec son partenaire, et un excellent fondu si chaque paire s'efforce d'écouter constamment les voix qui l'entourent, ce qui en outre facilite la communion de tout le groupe. Avec une voix soliste par partie, certains timbres ressortiront inévitablement. Il est probable que trois voix ou plus par partie donneront un bon équilibre, mais d'après mon expérience cet équilibre est précaire. En fin de journée l'équilibre n'est pas fameux, trop amorphe. Mais je reconnais que trois ou quatre voix s'assemblent bien, moyennant des chanteurs de bonne disposition et une salle pas trop réverbérante.



*Peter Philips*  
©Albert Roosenburg

**GL** Globalement, en matière de style musical, quelle est votre approche ?

**PP** Nous ne chantons que de la musique de la Renaissance, combinée à un ou deux compositeurs modernes dans la mesure où soit ils ont écrit pour nous, ou soit, à mon avis, leur style correspond à notre genre de programme. La musique d'Arvo Pärt relève de la deuxième catégorie, et celle de John Taverner de la première.

**GL** Que pensez-vous du fait d'utiliser toutes les voix d'hommes sans contreténors, avec contreténors, des voix mixtes avec altos mais sans sopranos, ou des voix mixtes SATB?

**PP** Nous montons toujours en scène avec un chœur standard SATB, qui ensuite peut se fractionner pour une pièce ou deux. Nous chantons rarement avec ténors et basses seuls. Nous chantons toujours en chœur mixte.

**GL** Y a-t-il quelque chose d'autre que vous voudriez-dire ? Je suis persuadé que les lecteurs de l'ICB sont ouverts à toute

forme de conseil...

**PP** La seule autre chose à mentionner en termes de détails globaux, c'est l'acoustique du bâtiment. Le public pense que les grandes salles et les églises réverbérantes sont des espaces idéaux pour chanter. En fait ils peuvent démolir la polyphonie, qui à ce point de vue dépend entièrement du même genre de détails que la musique de chambre. Dans une acoustique très réverbérante, une telle musique peut s'embrouiller en une suite d'accords peu intéressants. Cela rend aussi beaucoup plus difficile, pour les chanteurs, de s'entendre entre eux et donc de s'accorder sur une interprétation. Des endroits très secs peuvent être un enfer pour les voix, mais certains parmi les plus secs fournissent au moins les conditions dans lesquelles une interprétation sensible et intéressante peut se faire, où les chanteurs maîtrisent parfaitement ce qu'ils font. Mes endroits préférés pour la polyphonie sacrée, ce sont les salles symphoniques modernes, où l'acousticien a réalisé une sonorité fondamentalement claire et fondue.

**Graham Lack** a étudié la composition et la musicologie au Goldsmith College et au King's College de l'Université de Londres (Licence en Musique avec mention, Maîtrise), la pédagogie de la musique à l'Université de Chichester (Certificat d'Etat) et s'installa en Allemagne en 1982 (Université Technique de Berlin, Doctorat). Il a occupé jusqu'en 1992 un poste de maître de conférences en Musique à l'Université du Maryland. Il est contributeur au *Groves Dictionary* et à *Tempo*. Parmi ses œuvres de commande : *Sanctus* (Queen's College, Cambridge), *Two Madrigals for High Summer*, *Hermes of the Ways* (Académie Damkören Lyran), une série pour The King's Singers, *Estraines*,



enregistrée chez Signum, et *Four Lullabies* (VOCES8). Le Chœur Philharmonique de Munich lui a commandé *Petersiliensommer*. *The Legend of Saint Wite* (SSA, quatuor à cordes) il remporta en 2008 le concours de la BBC. *Refugium*, dont la première a été chantée par le Trinity Boys Choir à Londres en 2009, a été enregistré en CD en 2012. Parmi ses œuvres récentes : *Wondrous Machine* pour le multi-percussionniste Martin Grubinger, *Nine Moons Dark* pour grand orchestre. Premières en 2010/2011 : *The Windhover* (violon et orchestre) pour Benjamin Schmid. Il est membre correspondant de l'Institut d'Etudes Musicales Avancées du King's College de Londres, et aussi participant régulier aux conférences de l'ACDA. Editeurs : Musikverlag Hayo, Cantus Quercus Press, Schott, Josef Preissler, Tomi Berg. E-mail: graham.lack@t-online.de

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