

# L'art de Chanter - Faire Partie d'un Ensemble

Une Suite d'Entrevues pour l'ICB

*Par Jeffrey Sandborg, Directeur des activités chorales et professeur de musique Wade au Collège de Roanoke*

Le Hilliard Ensemble:

Entrevue avec David James et Gordon Jones

**Jeffrey Sandborg** : Êtes-vous, tous deux, membres fondateurs?

**David James** : Des quatre membres d'origine, je reste seul.

**Gordon Jones** : Quant à moi, je fais partie du groupe depuis 1990 - Ça fait maintenant plus de 20 ans.

**JS** Le Hilliard Ensemble est-il votre travail à temps plein ?

**GJ** On n'a pas le temps de faire autre chose.

**DJ** En tant que groupe, nous donnons parfois des "masterclasses", et d'autres activités de ce genre. Aucun d'entre nous n'a d'autre emploi : c'est notre gagne-pain.

**GJ** Nous donnons jusqu'à cent concerts par an, plus les enregistrements ainsi que d'autres projets, tout en tenant à jour le site Web.

**JS** Outre ce calendrier de concerts bien rempli, à quelle fréquence répétez-vous?

**DJ** Bonne question !... Nous n'avons pas de calendrier de répétitions : nous répétons quand nous en avons besoin.

**GJ** C'est très bien, pour nous : rien de pire que répéter quand on n'en a pas besoin. Nous devons apprendre beaucoup de musique composée pour nous, alors nous organisons des répétitions pour cela. Cependant, si pendant un certain temps nous chantons notre répertoire courant et n'avons rien de neuf à apprendre, alors nous n'avons pas besoin de beaucoup répéter. C'est aussi simple que cela.

**DJ** Nous ne disons pas "*il faut répéter cette semaine*" : nous chantons tellement de concerts, et passons tellement de temps à voyager ensemble, que nous faisons l'apprentissage et les répétitions en chemin : nous trouvons qu'en général ça suffit, de sorte qu'entre les voyages nous tâchons de limiter au minimum les répétitions.

**JS** Combien de programmes différents utiliserez-vous en alternance, pour cette centaine de concerts?

**GJ** Nous avons un bon nombre de programmes réguliers, établis. Il y a au moins dix programmes que nous donnons régulièrement, peut-être davantage. Mais en outre, il y a plusieurs programmes qu'on ne fait qu'une fois, lors de festivals ou d'autres événements autour d'un thème donné. Et quand une oeuvre majeure est écrite à notre intention, c'est une tout autre sorte de programme. Au total, nous travaillons une quantité considérable de répertoire.

**JS** Vous qui commandez tellement de répertoire nouveau, comment décririez-vous votre façon d'apprendre une oeuvre

nouvelle?

**GJ** Notre mot d'ordre est : *"peu, mais souvent"*. Je crois que nous sommes plus heureux d'apprendre une nouvelle pièce en tournée, parce que nous pouvons lui consacrer environ une heure chaque jour dans une chambre d'hôtel, plutôt que d'essayer de nous rencontrer, disons, à Londres. Car dans ce cas, pour qu'une répétition en vaille la peine, il faudrait travailler trois heures, et trois heures sur une oeuvre nouvelle c'est trop. Nous trouvons que les choses tombent beaucoup mieux en place à petites doses.

**DJ** C'est extraordinaire, la façon dont ça fonctionne; et si vous demandiez *"pourquoi ça marche?"*, je ne saurais pas vous répondre. Il me semble qu'un court laps de temps est excellent en termes d'apprentissage musical. Quelque chose que nous avons regardé pendant une heure hier semblera plus facile aujourd'hui. Étonnamment, c'est presque toujours le cas.

**GJ** Très souvent, nous rencontrons une difficulté dans une nouvelle oeuvre chorale. Il y aura, peut-être, un seul accord qui ne marche pas, et on ne peut passer de A à C via B parce que B n'est pas en place. Parfois, nous nous battons pendant un certain temps avec cela : il n'est pas toujours évident laquelle de cerner laquelle des voix doit s'ajuster.

**JS** Quand je vous ai entendus en concert avec Garbarek, j'ai pensé : "et si la pièce baissait d'un quart de ton, et que le saxophone entre ensuite sur ce qui est pour lui la note juste?". Cela vous arrive-t-il?

**GJ** Il faut parfois négocier avec lui, par exemple quand ses anches se comportent mal. Vous l'entendrez jouer très doucement, et vous vous demanderez : a-t-il un problème de justesse?

**DJ** La plupart du temps, nous arrivons à rester dans le ton.

Nous savons quelles sont, dans les harmonies, les notes importantes à garder absolument justes. Et Rogers (Covey-Crump) a une oreille vraiment fantastique pour la justesse. On sait que si on se base sur ce qu'il chante, ça ira. Je me répète que le tout est d'écouter, de savoir comment un accord sonne quand il est juste.

**GJ** Je dois admettre que nous avons une préférence pour certaines tonalités : nous ne sommes pas très à l'aise dans les tonalités chargées en dièses. Je ne sais pas pourquoi, mais nous préférons certaines tonalités.

**JS** Quand vous travaillez une oeuvre que vous avez commandée, faites-vous participer le compositeur à la démarche?

**DJ** Pas très souvent. D'ordinaire, ils ne sont pas dans les parages. Et nous trouvons que ça marche mieux quand nous travaillons par nous-mêmes. Peut-être en approchant de la date du concert, et alors ils pourront faire un commentaire ou un ajustement. Dans l'ensemble, nous trouvons meilleure cette façon de travailler : ils nous font confiance, nous allons faire tout le possible, et ça pourrait les satisfaire complètement. Si nous avons quelque scrupule que ce soit, nous pouvons toujours les joindre par téléphone ou par courriel.

**GJ** Parfois, après avoir regardé la partition, nous sommes déroutés parce que les choses ne sont pas tout de suite évidentes. Il y a, peut-être, des notes que nous n'arrivons tout simplement pas à chanter. Avant le début du projet, nous envoyons par écrit l'information sur nos tessitures, et c'est étonnant comme de nombreux compositeurs n'en tiennent pas compte.

**DJ** Et nous restons perplexes quand nous recevons une partition très annotée, avec des indications de nuances à chaque mesure : cela laisse bien peu à décider par les interprètes.

**JS** Alors quand vous recevez la partition, personne ne s'arrête à l'analyser, à prendre des décisions, à préparer une répétition? Vous lancez , tout simplement?

**DJ** D'habitude, oui. Quand nous recevons la partition, nous en chantons tout ce que nous pouvons en répétition. Dès ce premier contact, on peut évaluer assez bien le temps que ça nous demandera, jusqu'à quel point c'est difficile, et comment nous allons devoir l'aborder.

**JS** Avez-vous un répétiteur, ou une autre paire d'oreilles objectives qui puissent vous donner un avis sur la façon dont le groupe sonne?

**GJ** Non. Parfois je crois que je pourrais en voir l'intérêt, mais à d'autres moments, je crois que ça n'aurait pas de sens. Nous avons notre "*style maison*", à nous quatre.

**DJ** Nous pensons que pour la justesse, Rogers suffit. Et pour l'*a cappella*, ce ne serait pas utile. Nous sommes très fluides dans ce que nous faisons, de sorte qu'une personne de l'extérieur ne nous aiderait pas vraiment : à chaque concert nous commencerions par nous rappeler ce qu'elle nous a dit, et nous perdrons notre sentiment de liberté.

**JS** Je vois, sur plusieurs de vos enregistrements, qu'il vous arrive d'élargir l'ensemble vers un certain répertoire. Quelle est la plus grande dimension que pourraient atteindre les Hilliard ?

**GJ** Huit au maximum. Nous avons un groupe d'amis, des chanteurs fabuleux, qui sont très heureux de se joindre à nous quand nous avons besoin d'eux. Nous ne sortons pas vraiment de ce cercle, parce que nous aimons chanter avec des gens qui savent

comment nous chantons. Comme nous n'avons pas de chef de chœur, quelqu'un qui ne connaît pas notre façon de travailler pourrait devenir assez inquiet et se demander : *"qu'est-ce qui se passe, ici?"*. Nous ne leur montrons pas comment ça se passe : il faut le ressentir.

**DJ** Il faut aux gens un peu de temps pour s'habituer à travailler ainsi. Les nouveaux venus sont souvent très mal à l'aise à la première répétition : nous attendons d'eux qu'ils fassent ce qu'ils ont envie de faire, et nous réagissons.

**JS** Qu'arrive-t-il si, pendant une tournée, l'un d'entre vous tombe malade et ne peut pas chanter?

**GJ** Nous avons quelques programmes d'urgence à trois voix, en fonction de la voix manquante.



**JS** À propos de ces pièces que vous donnez avec le saxophoniste Jan Garbarek depuis le projet "Officium" : d'où cela est-il venu?

**GJ** C'est venu de notre société d'enregistrement, ECM, qui a toujours encouragé les collaborations entre ses artistes. Dans

notre cas, pour une telle collaboration, Jan était la bonne personne. Un instrument à vent sonne beaucoup plus "vocal" que le piano, avec lequel il nous est difficile de travailler. D'abord, le piano est un instrument à percussion; ensuite, parce que s'accorder avec lui est dément, pour nous.

**DJ** Bien sûr, nous avons des appréhensions à la première rencontre - on ne savait pas à quoi s'attendre. Je suis sûr que c'était pareil pour Jan. Heureusement, ce que nous avons en commun est devenu clair dès la première rencontre. Il a compris comment nous chantions, s'est senti à l'aise de s'y joindre, et réciproquement. Ça ne semblait pas si différent de ce que nous faisons; donc, dès le départ, les deux parties étaient assez à l'aise.

**JS** Il semble y avoir pas mal de ce genre d'impro (improvisation autour d'oeuvres chorales à sons fixes) en Suède et en Norvège, et aussi l'utilisation de l'espace de façon créative en s'y déplaçant. Garbarek a-t-il apporté ces idées de Norvège?

**GJ** En fait, les déplacements pourraient bien être venus de nous.

**DJ** Je crois qu'au début, il a fallu un certain temps pour que Jan s'habitue à l'idée qu'il pouvait se déplacer, d'autant plus qu'il avait toujours été sur scène avec son groupe. Soudain, il s'est dit : *"Sapristi, dans le bon édifice, ceci est bon parce que je peux créer différentes couleurs"*.

**GJ** Et alors nous avons essayé de repousser les limites pour voir jusqu'à quel point nous pourrions nous éloigner les uns des autres et continuer de chanter la même pièce.

**DJ** Aux premières séances d'enregistrement, Manfred Eicher, le producteur chez ECM, a dit *"les gars, si vous alliez aux quatre coins de la chapelle et chantiez face aux murs?"* Nous

avons pensé : *“ce type est complètement fou ! ”*. Mais ça a marché - encore l'écoute. C'est comme apprendre quelque chose de nouveau : maladroit au début, et normal quand on l'a fait un certain temps.

**GJ** Heureusement, ce n'était que le prolongement de ce que nous faisons déjà, puisque nous travaillons entièrement par l'écoute. Il s'agissait seulement d'avoir la confiance de chanter avec quelqu'un à vingt mètres de distance.

**JS** Pourquoi, d'après vous, l'auditoire réagit-il si fort à cette musique qui se déplace dans l'espace?

**DJ** Les gens sont particulièrement pris lorsque nous nous déplaçons pour aller chanter parmi eux. Ils n'arrivent pas à croire ce qui se produit. Évidemment, cela suppose un lieu approprié. Les gens sentent soudain qu'ils sont dans la musique. Je m'étonne que cette pratique ne soit pas plus répandue.

**JS** D'où vient tout ce répertoire, et comment vous en tirez-vous avec l'édition de musique si rarement chantée? Faites-vous vos propres éditions ?

**GJ** En général, nous n'éditions pas de musique; mais parfois, nous n'avons pas le choix. Il y a toutes sortes de façons de se procurer les partitions. La musique arménienne que nous avons chantée à notre dernier concert nous a été envoyée d'Arménie, parce qu'ils préparaient une nouvelle édition complète de la musique religieuse de Comitas (1869-1935) et ils voulaient que nous en chantions. Ce fut donc un cadeau. Je peux trouver des choses dans les bibliothèques, sur Internet et à toutes sortes d'endroits bizarres. Quelque chose que j'ai chanté seul l'autre soir est écrit en notation de Kiev. C'était la seule version disponible : alors il a fallu que je



trouve comment la transcrire.

**JS** Vous arrive-t-il de chanter des choses comme, par exemple, Brahms?

**GJ** Ça devient très difficile, parce que dans une pièce pour quatre voix de Brahms, on aura une voix élevée, une voix un peu plus grave, puis une plus grave, et la basse. Dans notre groupe, nous avons une voix élevée, deux voix intermédiaires de même hauteur et la basse : ATTB. Brahms demande donc une combinaison très différente de la nôtre. Pour faire du Brahms, il faudrait qu'un des ténors se prenne pour un alto, et il faudrait probablement transposer le chant parce que l'autre ténor se retrouverait trop bas.

**JS** La musique ancienne est-elle appropriée à votre effectif ATTB?

**GJ** Il y en a beaucoup, mais pas tout. Il y a un tas de musique sacrée anglaise pour d'autres formations, pour des voix aiguës de garçons, par exemple.

**DJ** Une bonne partie du choix est déterminée par notre façon de chanter. Nous tâchons de chanter un son très droit, la plupart du temps, et cela convient bien au Moyen-Âge et à la Renaissance, je pense. Nos voix ne conviennent pas aussi bien à la période romantique.

**JS** Qu'est-ce qui guide votre programmation en ce moment? Les enregistrements? Les commandes? Le marché?

**GJ** Très souvent, cela va avec une nouvelle découverte. Nous pourrions recevoir une pièce, écrite pour nous, qui est si belle que nous voyons la possibilité de bâtir un bon programme

autour d'elle. Un de nos programmes récents a été fait de cette façon : nous avons une nouvelle oeuvre de Roger Marsh, sur des vers de Dante, et j'ai élaboré un programme entièrement italien pour l'accompagner. C'est devenu un mélange de musique ancienne et contemporaine avec thème italien. De temps à autres, nous trouverons qu'il faut faire une certaine musique, ou alors il y a quelque chose que nous voulons enregistrer.

**DJ** Ce qui détermine notre programmation, c'est surtout les choses que nous aimons faire. Nous ne nous basons pas sur le marché. Et nous ne cherchons pas les anniversaires à souligner : ça n'est pas du tout notre manière.

**JS** Comment la musique ancienne est-elle devenue votre spécialité?

**DJ** J'ai commencé à chanter en sortant de Magdalen (Oxford). Le mouvement pour la musique ancienne n'avait pas vraiment commencé quand je me suis joint brièvement à un groupe, *The Early Music Consort of London*, dirigé par un type du nom de David Munrow (1942-1976). David explorait une nouvelle avenue. Au début, c'est la musique instrumentale ancienne qui a éveillé son intérêt. Par la suite seulement, la musique vocale a suivi. Il fut le premier à dire à quelques gars : "*Dites, si on essayait quelques-uns de ces chants?*". On m'a invité à en être, et Rogers aussi, comme par hasard. David était formidable. Il s'est vite aperçu que la voix n'allait pas très bien avec les instruments, alors il s'est dit : "*Et si on essayait a cappella?*". Nous avons essayé quelques chansons de la Renaissance, et ce fut une révélation : nous avons été complètement renversés. Malheureusement, la vie de David s'est terminée tragiquement moins de six mois après ces débuts, ce qui nous a laissés avec un grand vide.

**JS** Le groupe a-t-il grandi à l'intérieur du mouvement pour la musique ancienne pour ensuite déborder vers la musique nouvelle?

**GJ** Nous avons fait de la musique nouvelle dès le début.

**DJ** Dès le tout premier concert, en fait; à l'époque, les compagnies d'enregistrement n'étaient pas prêtes à prendre de risque avec la musique contemporaine, de sorte que même si nous en faisons en concert, ça n'a pas été mis sur disque. La première fois que nous avons atteint la conscience du public, c'était avec Arvo Pärt, par l'intermédiaire d'ECM.

**GJ** Le *Hilliard Ensemble* a créé son *Stabat Mater*.

**JS** Quels projets avez-vous en perspective?

**DJ** Nous trouvons qu'il y a toujours des défis à relever dans le petit monde où nous travaillons.

**GJ** Et plusieurs œuvres nouvelles sont en train d'être composées pour nous.

**DJ** Il y a des pièces soit avec petit orchestre de chambre ou avec grand orchestre, ce qui est très stimulant. D'ici deux ans, nous aurons aussi un très beau projet de collaboration avec un ensemble de violes, *Fretwork*. Nous chanterons *The Cries of London [Les cris de Londres]* d'Orlando Gibbons, et nous avons commandé à un jeune compositeur une œuvre sur le même texte. C'est le genre de chose que nous faisons. Mais il n'y a pas de nouvel *Officium* en perspective!

**GJ** Nous travaillons aussi à un projet théâtral, une pièce intitulée *I Went to the House but Did Not Enter [Je suis allé à la maison, mais ne suis pas entré]* de Heiner Goebbels. Nous avons souvent donné ce spectacle musical à travers l'Europe.

**JS** Qu'entendez-vous par "spectacle musical"?

**GJ** C'est mis en scène avec costumes, par seulement nous quatre.

**DJ** C'est superbe. Il l'a écrit exprès pour nous, alors nous avons travaillé avec lui dès le début. Nous avons participé à toute la démarche de création. Goebbels vient du théâtre, mais il s'est énormément intéressé à la musique et il a un goût phénoménal, universel pour tous les types de musique et de théâtre. C'est un visionnaire : il sait voir des choses que bien peu de gens peuvent imaginer. Et il peut voir ce qui fonctionne, et comment mettre des choses ensemble : c'est ce qu'il a fait avec nous.

**JS** Cela a-t-il été enregistré?

**DJ** Un DVD devrait paraître un de ces jours...

Fondé en 1974, le **Hilliard Ensemble** a toujours été à l'avant-garde du mouvement pour la musique ancienne, tout en interprétant et en commandant des œuvres nouvelles. Ses nombreux enregistrements ont donc révélé au public et aux chefs un important répertoire. Formé de quatre voix d'hommes (David James, haute-contre, les ténors Rogers Covey-Crump et Steven Harrold, et Gordon Jones, baryton) l'ensemble **Hilliard** maintient la cadence ambitieuse d'une centaine de concerts par an. La renommée de l'ensemble s'est étendue grâce à son disque très populaire *Officium* (1994) avec le saxophoniste Jan Garbarek. *Officium* associait des motets du Moyen-Âge et de la Renaissance et de l'improvisation; la collaboration toujours féconde entre ces artistes a produit plus récemment *Officium Novum*, lancé en 2010. Les *Hilliards* travaillent en étroite collaboration avec bon nombre de compositeurs vivants, dont Arvo Pärt. En plus d'être une riche

source d'information additionnelle, le site Internet de l'ensemble propose [en anglais] des articles instructifs de Rogers Covey-Crump sur l'intonation.

Le site : <http://www.hilliardensemble.demon.co.uk>

Les articles :  
<http://www.hilliardensemble.demon.co.uk/Tuning.pdf>

**Jeffrey Sandborg** occupe la chaire d'enseignement de la musique *Naomi Brandon and George Emery Wade* au Collège de Roanoke [Virginie, U.S.A], où il est depuis 1985 directeur des activités chorales. Sous sa direction, l'orchestre symphonique de Roanoke a présenté des œuvres majeures comme le *Requiem* de Verdi, la *Grande Messe en Do mineur* de Mozart et le *Messie* de Handel. Il a aussi dirigé la *Société chorale* et l'*orchestre de la Vallée de la Roanoke* dans le *Hodie* de Vaughan Williams, la *Messe en Si mineur* de J. S. Bach, le *Requiem* de Joonas Kokkonen et celui d'Andrew Lloyd Webber. Sandborg continue d'agir comme conférencier, membre de jury, harmonisateur, compositeur et chercheur dans le domaine choral. Il est l'auteur d'*English Ways: Interviews with English Choral Conductors [Entrevues avec des chefs de chœur anglais]* ainsi que de nombreux articles sur le répertoire choral et vocal, sur la pratique du chant et sur celle du chant choral. Courriel : [sandborg@roanoke.edu](mailto:sandborg@roanoke.edu)



*Traduction de l'anglais par Christine Dumas (Canada)*