

Comment placer ses choristes pour obtenir un son idéal

Dr. John Warren, Directeur des activités chorales à l'Université de Syracuse (États-Unis)

Quelle que soit la chorale, mon but en tant que chef de chœur reste toujours le même : obtenir le son le plus homogène possible tout en préservant le confort et le naturel des choristes. De nombreuses études, mais également mon expérience personnelle de chanteur et de chef de chœur, m'ont convaincu que placer ses choristes en fonction de l'acoustique favorise l'obtention d'un meilleur son et permet à chaque choriste de trouver la place la plus confortable possible pour chanter. Cet article présente les étapes de la démarche à suivre pour obtenir un son idéal grâce à une disposition réfléchie de vos choristes.

Weston Noble est un pionnier de cette méthode dont il fait la démonstration dans un DVD intitulé *“Achieving Choral Blend Through Standing Position”* disponible chez GIA Publications (<http://www.giamusic.com/products/P-628.cfm>). Jo-Michael Scheibe, directeur du département de musique chorale et sacrée de la Thornton School of Music de l'Université de Californie du sud, utilise une méthode légèrement différente, que j'ai moi-même apprise lorsque j'étudiais à l'université de Miami. Scheibe attribue le mérite de son travail à Weston Noble, à sa femme Mary, professeur de chant, ainsi qu'à ses années d'expérience.

RÈGLES DE BASE

1. **Isolez tour à tour chaque pupitre du reste du chœur.** Il est en effet inutile de monopoliser l'ensemble des choristes lorsqu'on ne souhaite travailler qu'avec un

seul groupe. Par ailleurs, il est important d'écouter les chanteurs en duos. Les choristes seront plus à l'aise au sein d'un groupe réduit appartenant à la même voix.

2. **Il n'est pas nécessaire de faire chanter les choristes un par un.** Un chef de chœur est capable de bien entendre les chanteurs lorsqu'ils sont en duos ou en petits groupes. En procédant ainsi, vous mettrez en confiance les choristes plus timides.
3. **Laissez les choristes commenter les différences entendues ou bien le confort ressenti dans telle ou telle position.** Permettre à chaque choriste de trouver la place la plus confortable pour lui fait partie des objectifs de cette démarche, c'est pourquoi recueillir leurs impressions est essentiel pour y parvenir.
4. **Faites chanter *legato* une phrase mélodique simple et médium pour chaque pupitre.** La phrase doit être simple pour que tout le monde puisse aussitôt la reprendre sans hésitation. Il faut chanter *legato* pour que le chef de chœur puisse entendre la qualité des voix sur la durée, et médium pour qu'aucun choriste ne soit en difficulté pour chanter. La mélodie *America* se prête bien à cet exercice, et peut facilement se transposer. On peut aussi choisir une phrase provenant du répertoire de la chorale.
5. **Expliquez aux choristes qu'ils doivent chanter confortablement.** Ils ne doivent pas se brider pour essayer de se fondre dans le groupe. L'idée est de réussir à obtenir une combinaison dans laquelle chacun s'intègre le plus naturellement possible. Ce n'est donc pas non plus le moment de chercher à montrer toute l'étendue de sa voix.
6. **Insistez sur le fait que le but de cet exercice n'est pas d'émettre de jugement sur les aptitudes de chacun, mais bel et bien de trouver le son idéal pour le pupitre et le meilleur placement pour chaque choriste.** Il est important de le répéter autant que possible. Comme je le

dis souvent : *«On n'est pas en train de choisir des joueurs pour composer une équipe de foot, ce qu'on veut c'est réussir à marier les sons»*.

LA DÉMARCHE

- 1. Faites d'abord travailler les choristes du pupitre en les laissant se placer librement les uns à côté des autres sur un seul rang ou en arc de cercle. Répétez la mélodie quelques fois.**

En reprenant la mélodie plusieurs fois tous ensemble, les choristes prendront confiance. Cela permettra également au chef de chœur de se déplacer, pour écouter chaque voix individuellement.

- 2. Faites chanter les choristes par groupe de 3 ou 4.**

Cela vous permettra de mieux identifier chaque voix.

- 3. Choisissez 2 ou 3 voix qui semblent bien se marier ou qui réussissent à produire l'effet sonore que vous recherchez pour ce pupitre.**
- 4. Placez les choristes de ce duo ou de ce trio de différentes manières.**

De façon assez surprenante, le simple fait d'intervertir deux chanteurs peut complètement modifier le son obtenu.

- 5. Demandez à un autre choriste du même pupitre de venir s'ajouter à ce groupe en testant successivement différentes places (à une extrémité, au milieu, puis à l'autre extrémité) jusqu'à repérer l'emplacement qui permet d'obtenir le meilleur son.**
- 6. Répétez le processus pour chaque choriste jusqu'à ce que chacun ait trouvé sa place.**
- 7. Écoutez à présent le pupitre tout entier.**

Il peut être amusant de demander aux choristes de reprendre le placement aléatoire du départ, de les faire aussitôt se replacer dans le bon ordre, et de prêter attention à cette juxtaposition des sons. Les choristes perçoivent-ils une différence ? Essayez également de le faire dans l'autre sens.

8. Si nécessaire, répartissez les choristes du pupitre sur plusieurs rangs. Disposez les rangs de plusieurs manières, écoutez, et repérez la disposition la plus satisfaisante.

Repérez les voix qui se trouveront en bout de rang lorsque la chorale entière est réunie. Ces choristes sont généralement ceux qu'on entend le plus : c'est pourquoi il vaut mieux y placer des voix plus légères.

AUTRES FACTEURS

1. Du puissant au léger

Très souvent, je m'aperçois que l'ordre qui s'établit correspond à un dégradé sonore allant du puissant vers le léger. Ce n'est pas le cas à chaque fois, mais c'est ce qui se produit régulièrement. Lors de la première audition, certains chefs de chœur choisissent de classer les choristes d'un pupitre en fonction de la puissance de leur voix, et ainsi définir une place pour chacun. Cette solution est tout à fait efficace ; mais pour ma part, je préfère entendre les choristes chanter tous ensemble. Il arrive que l'ordre obtenu suive plutôt une progression du son allant du clair au sombre.

2. Voix uniques

Il est plus facile de garder les voix uniques pour la fin, car on dispose alors de plusieurs options de placement. Ces voix ne sont généralement pas faites pour les extrémités des rangs. Parfois, vous découvrirez une voix *□tampon□*, une voix qui aide la voix unique à se fondre dans le son du pupitre. Il peut

s'agir d'une voix identique ou, au contraire, d'une voix qui contraste complètement. Choisir de placer une voix particulièrement claire à côté d'une voix très sombre permet par exemple d'obtenir un son de qualité, riche et homogène.

Il vaut mieux que les voix puissantes se retrouvent à côté d'autres voix puissantes. Cela s'applique aussi aux «petites» voix. Tout le monde sait la frustration qu'on ressent lorsqu'on ne réussit pas à s'entendre chanter au sein d'une chorale, ou qu'à l'inverse on doit tellement retenir sa voix qu'on a l'impression de ne pas chanter du tout. Avec un peu de chance, ce problème sera résolu grâce à cette démarche, le plus important est d'en avoir conscience. D'après mon expérience, les choristes ayant une voix puissante ou une voix unique apprécient généralement cette démarche, et en retirent une vraie satisfaction : ils se sentent mieux lors des répétitions et des concerts, car ils sont plus à l'aise pour réellement chanter.

3. Division des pupitres

Tout dépendra ici de la taille, de la composition et de l'expérience de votre chorale. Si celle-ci est suffisamment grande pour que chaque voix (S1, S2, A1, etc.) contienne environ 8 choristes, suivez la démarche décrite pour placer les chanteurs au sein de chacune des voix. Si votre chorale chante rarement à plusieurs voix, placez les choristes selon la répartition classique des pupitres et ne déplacez certains choristes que lorsque les voix se séparent. Déplacer seulement quelques choristes ne modifiera pas radicalement le son. La plupart du temps, la division des pupitres va de pair avec le processus d'agencement des voix. En règle générale, dans mon cas, les choristes de la voix 1 et de la voix 2 finissent par trouver respectivement la place qu'ils occupent habituellement au sein du pupitre, à quelques exceptions près. Si un choriste se retrouve un peu trop éloigné des chanteurs de la même voix et a besoin d'être à proximité d'un choriste en particulier, je les fais se rapprocher pour un temps ou une œuvre donnée.

4. Privilégiez le son plutôt que la taille

Dans ce type de placement, on ne s'occupe pas de la taille des choristes. Dans l'idéal, la chorale chante dans un espace suffisamment grand pour que chaque choriste ait une "fenêtre" qui lui permette de voir le chef de chœur. Ce n'est malheureusement pas toujours le cas. Il est donc parfois nécessaire de déplacer une ou deux personnes.

AGENCER LES VOIX DANS UNE FORMATION MIXTE

- 1. Choisissez un morceau mixte simple à chanter *legato* et médium pour chaque pupitre (partition pour chorale à 4 voix SATB).**

Un chant choral, un hymne ou un chant polyphonique fonctionneront parfaitement. Chanter à l'unisson ne marchera pas, à cause des différentes tessitures de voix.

- 2. Associez une soprano à une basse.**

Il faudra sans doute faire plusieurs essais pour trouver la bonne combinaison. En général, les voix ayant le même timbre se marient bien.

- 3. Placez un ténor à côté de la soprano, et une alto à côté du basse (TSBA ou ABST).**

ÉLÉMENTS À PRENDRE EN COMPTE POUR CHANTER À PLUSIEURS VOIX

- 1. Pour être tout à fait honnête, je ne prends pas le temps de suivre à nouveau chacune de ces étapes pour trouver la disposition du chœur pour un chant à plusieurs voix.**

Ayant déjà eu l'occasion d'entendre chaque choriste au cours des auditions individuelles et des exercices de placement au sein de chaque pupitre, je connais désormais suffisamment bien

toutes les voix pour réussir à former des quatuors qui fonctionnent, d'autant plus que l'agencement des voix affecte davantage une formation en pupitre qu'une formation mixte où le choriste a déjà l'habitude de chanter une mélodie et des harmonies différentes de celles de son voisin.

2. Placer les quatuors sur des gradins

Selon moi, lorsqu'une chorale se retrouve sur des gradins fermés à l'arrière, on entend davantage les choristes du dernier rang. (C'est pour cette raison que je place les hommes derrière lorsqu'ils sont moins nombreux que les femmes : cela donne un meilleur équilibre, sans compter que, de cette manière, les choristes féminines parviennent à entendre plus facilement les hommes que lorsqu'ils se retrouvent placés au milieu des pupitres de femmes). Avec des formations mixtes, je fais en sorte que le son que je souhaite entendre vienne du dernier rang. Le public les entendra davantage et l'effet sonore qu'ils produiront influencera les choristes placés devant eux.

3. L'idéal pour les voix puissantes ou les voix uniques est de se trouver à l'intérieur du chœur.

4. Il faut savoir jouer avec le premier rang.

La façon dont on entend les choristes placés au premier rang varie en fonction des endroits. Parfois, c'est ceux qu'on entend le plus, d'autres fois, au contraire, ils sont absorbés. Testez pour trouver les voix qui offrent le meilleur son en étant placées devant. Ce n'est généralement pas l'endroit idéal pour les voix uniques.

5. Assurez-vous que les choristes parviennent à entendre à la fois leur partie et celle des autres.

Quand le chœur est mélangé, j'utilise une formation "en ruban" : en alignant horizontalement chaque quatuor, mais en variant la disposition des choristes au sein des quatuors et en plaçant les rangs en quinconce, on peut réussir à former

des rubans verticaux de chaque pupitre. Cela permet de placer des chanteurs plus faibles devant des chanteurs plus puissants de leur pupitre au sein de cette formation mixte.

S	B	B	A	T	S	B	A	A	T
S	B	A	T	T	S	B	A	A	T
S	B	A	T	T	S	B	A	T	
S	B	A	T	S	S	B	A	T	

J'ajuste souvent la disposition de la chorale en fonction de la musique. La répartition par pupitre permet généralement d'obtenir le son le plus homogène à l'intérieur de chacun d'eux. La dispersion des pupitres, en revanche, favorise l'homogénéité du son pour la chorale entière. On peut imaginer d'autres placements spécifiques qui permettront de s'adapter plus particulièrement à certaines œuvres.

CONCLUSION

La façon dont les choristes sont placés les uns par rapport aux autres a un véritable impact sur le rendu sonore de chaque pupitre et de la chorale tout entière. Le procédé décrit ici est une méthode qui permet à la chorale d'obtenir le son le plus homogène possible, et à chaque choriste d'occuper la place la plus confortable pour chanter. Cette démarche repose avant tout sur l'expérimentation. Même après avoir suivi une à une toutes les étapes de cette méthode, il vous faudra continuer à expérimenter pour parvenir au son idéal. Sans compter que chaque salle possède une acoustique particulière, qu'il vous faudra également prendre en compte.

Musique Chorale Cubaine par Roberto Valera et Guido López-Gavilán

John Warren, chef de chœur et enseignant

En mai 2012, j'ai fait la remarquable expérience de me rendre à la Havane, à Cuba, dans le cadre du Programme d'échange international l'American Choral Directors Association. Le groupe y a passé cinq jours à écouter des chœurs cubains professionnels étonnants tels que Coro Entrevoces, Coro Nacional de Cuba, Coro Exaudi, Coro Polifónico, Coralina, Vocal Leo, et Camerata Vocale Sine Nomine, et à travailler avec eux. Pendant trois jours, j'ai eu l'honneur de faire travailler et de diriger le Coro Nacional de Cuba et de suivre l'enseignement de sa chef Digna Guerra. Ce fut une expérience inoubliable, qui m'a transformé et m'a incité à explorer la musique chorale cubaine à la recherche de pièces à utiliser avec mes chœurs. Voici un compte rendu de quelques œuvres de deux compositeurs – Roberto Valera et Guido López-Gavilán.

Roberto Valera a été un compositeur, éducateur, et écrivain majeur à la Havane pendant plus de quarante ans. Son héritage musical comprend des œuvres orchestrales, des musiques de film, des pièces pour piano solo, pour quatuor à cordes, de la musique électronique et des œuvres chorales. Alors qu'il a exploré les techniques de composition les plus avant-gardistes, (surtout pendant son séjour au Conservatoire Chopin de Varsovie en 1965-67), ses œuvres chorales sont imprégnées d'éléments de la music populaire cubaine et de ses rythmes.



*Roberto Valera,
compositeur,
éducateur, et écrivain
majeur à la Havane*

Valera a composé *Iré a Santiago* en 1969 sur un poème de Federico García Lorca. Lorca s'est rendu à Cuba en 1930 immédiatement après un désagréable voyage à New York. Le poème exprime sa joie intense de visiter Cuba et décrit les couleurs, les sons et les odeurs qu'il perçoit. L'œuvre était conçue à l'origine comme une musique de film pour guitares et basse avec un solo vocal dans la section centrale, créé par Digna Guerra. La version chorale de l'œuvre est souvent chantée par des chœurs de toutes les régions du monde et régulièrement par des chœurs cubains en tournée.

Pour en faire une pièce chorale, le compositeur se sert de phonèmes qui représentent les sons des instruments. Valera les appelle *jitanjáfora*. Dans la section d'ouverture, écrite en style de *guaguancó* (rumba cubaine), Valera utilise les consonnes sonores 'd', 'g', et 'b' pour représenter le son de la guitare. En effet, cela semble refléter exactement le son percussif, mais de hauteur variable, des cordes pincées de la guitare. Ils sont disposés en couches polyphoniques syncopées le long des parties vocales.

La mélodie et le texte apparaissent pour la première fois à la voix de ténor à nouveau sur un rythme très syncopé pour correspondre à l'accentuation naturelle et à l'inflexion du discours. La mélodie passe et repasse entre les ténors et les sopranos. A chaque phrase, le chœur au complet répond par une cadence sur le texte « iré a Santiago » (Exemple 1)

(Click on the image to download the full score)



Exemple 1: Iré a Santiago, Roberto Valera, mm.13-24.

Dans la partie centrale, plus lente, une soprano solo en style quasi-récitatif est accompagnée par des accords soutenus du chœur. La troisième section reprend le matériel de la première mais avec une intensité accrue par l'ajout de doubles croches dans les parties de soprano et d'alto, ce qui évoque le son du *guiro* ou du *shakere* ou des deux. Étonnamment, Valera se sert de consonnes sourdes pour mieux imiter le son de la percussion. Certains chefs dirigent cette dernière partie à un tempo plus rapide, ce qui rend la fin de la pièce encore plus vivante.

Harmoniquement, la pièce est largement tonale et simple. La difficulté réside dans les rythmes densément syncopés et polyphoniques que les chœurs cubains semblent chanter sans effort.

Babalú en La Habana Vieja est inspiré d'une chanson de l'enfance de Roberto Valera. Le compositeur explique que *Babalú* était un personnage familier des rues de La Havane : un vieil homme noir, sale et pieds nus, que les enfants chahutaient. Les hommes lui lançaient des cigarettes allumées, il marchait dessus sans les sentir. C'était un joyeux drille qui enchantait les enfants du voisinage – riant et dansant et toujours chantant une chanson que Valera prend pour base de sa composition.

L'œuvre est écrite pour chœur SATB (divisi) *a cappella* en forme de thème et variations. La mélodie est d'abord présentée par les altos et les ténors à l'unisson en fa majeur, accompagnée par des sons voisins alternant des basses et des sopranos (fa-sol aux basses et do-ré au soprano). La première des huit variations est un canon à l'unisson entre ténors et altos (les altos suivant avec quatre temps de retard) pendant que les sopranos et les ténors continuent leur accompagnement d'accords quelque peu statiques. La voix de soprano est divisée, la texture est donc un peu plus dense.

Les variations 2 à 7 avancent à une plus vive allure en 2/4 que la première en 4/4. Les valeurs rythmiques sont plus courtes, ce qui crée une atmosphère plus vive et dansante. Les variations 2 et 3 sont homophoniques avec le texte à toutes les voix pour la première fois. Les sopranos et les ténors ont la mélodie en octaves alors que les altos et les basses chantent une partie harmonique en octaves. Le principal contraste est dynamique. La variation 2 est *forte* et la 3^e est *pianissimo*.

Avec la 4^e variation, la texture change à nouveau avec

l'introduction de couches de sons percussifs polyphoniques densément syncopés sur trois voix. Ils représentent les bongos et les congas, avec des parties vocales individuelles parfois divisées jusqu'à trois voix. Ces voix d'accompagnement présentent des triolets de doubles croches, alors que la mélodie reste sur une seule voix. Chaque variation change presque imperceptiblement, – dans certaines les basses sont divisés jusqu'à quatre voix lorsque la mélodie est au soprano; lorsque les ténors ont la mélodie, les sopranos sont divisées en trois; la tonalité passe de fa majeur à sol majeur pour la 6^e variation.

Le rythme vivement syncopé stoppe brusquement à la mesure 75 lorsque les sopranos et les altos soutiennent des octaves en mi bémol sur 'ah', ce qui est d'autant plus surprenant que le sol majeur est puissamment installé. Le chœur passe brièvement à travers deux accords sur si bémol et ré pour préparer la modulation en sol mineur de la huitième et dernière variation. Elle est lente, en mineur, triple *forte*, dans une texture homophonique à huit voix. Comme dans les premières variations, les sopranos et les ténors chantent en octaves (cette fois chaque voix étant divisée en deux), et les altos et basses font de même. (Exemple 2) L'œuvre s'achève sur une phrase tranquille à l'unisson pour toutes les voix. C'est une œuvre bien construite et divertissante.

(Click on the image to download the full score)



Exemple 2: Babalú en La Habana, Roberto Valera, mm. 74-87.

Exemple 2: Babalú en La Habana, Roberto Valera, mm. 74-87.

Guido López-Gavilán est compositeur et chef de chœur de renommée internationale. Il possède des diplômes du Conservatoire Amadeo Roldán de la Havane en direction chorale et en violon, et du Conservatoire Tchaikovsky de Moscou en direction d'orchestre. Il est fréquemment invité à diriger des orchestres en Pologne, en Allemagne, en Russie, en Hongrie, en Bulgarie et en Roumanie, ainsi que tous les orchestres de Cuba et de nombreuses formations d'Amérique latine. Il a dirigé l'Orchestre symphonique national de Cuba pour une tournée dans plus de vingt villes des Etats Unis en 2012. Ses compositions comprennent des œuvres pour chœurs, voix solo, orchestre, et musique de chambre. *Conga* est une commande pour le concert d'ouverture du 6^e Symposium mondial de la musique chorale à Minneapolis en 2002. Sa musique explore une vaste gamme de styles et d'expression des genres sérieux dramatiques de grande intensité aux pièces pleines d'humour et d'énergie construites sur les rythmes de la musique populaire cubaine.



*Guido López-Gavilán,
compositeur et chef de
chœur*

Pa kin kín est une commande de 2009 du chœur University of Utah Singers et de son chef, Brady Allred. C'est un tour de force pour voix imitant des instruments de percussion en figures densément syncopées et polyphoniques. Le texte n'a aucun sens et contient des syllabes du titre et 'ka,' 'tan,' 'pri,' 'ki,' 'ta,' 'cum,' et autres. Une introduction brève, lente et soutenue, dans laquelle les sopranos et les altos forment un accord en cluster de plus en plus dense, est interrompue par des cellules rythmiques légèrement syncopées qui forment le cœur de l'œuvre. Elles apparaissent sous diverses formes, homophoniques ou contrapuntiques. Des bruits corporels (claquements, battements de mains et de pieds), et des textes parlés choquent l'auditeur et ajoutent à l'humour et à l'intensité rythmique. Le tempo, la dynamique, la texture, la tessiture et la fréquence des accents augmentent dans les sections finales de l'œuvre, ce qui amène une conclusion jubilatoire. (Exemple 3)

(Click on the image to download the full score)



Exemple 3: Pa Kin kin, Guido López-Gavilán, mm. 84-91.

Exemple 3: Pa Kin Kin, Guido López- Gavilán, mm.84-91.

Le rythme et le texte sont déjà passablement virtuoses, mais l'harmonie est aussi un défi pour les choristes, avec de nombreux accords multiples d'harmonies triadiques avec notes ajoutées. C'est une œuvre extrêmement exigeante, mais passionnante à entendre ou à exécuter.

Guido López-Gavilán a composé *La Aporrumbiosis* en 1990. Selon le compositeur, le titre suggère l'intention et le contenu de l'œuvre – une combinaison humoristique de rumba et apothéose. “Casi una redundancia, nó?” (presque une redondance, non?)[1]. L'introduction est créée par les appels de la rumba traditionnelle. La musique flotte librement sans barres de mesure et utilise des accords dissonants faits de quarts et de quintes superposées. Le motif d'ouverture revient marquer le début de chaque section du triptyque. (Exemple 4)

(Click on the image to download the full score)



Exemple 4: La Aporrumbeosis, Guido López-Gavilán, mm. 1-10.

Cette œuvre comporte un élément visuel de mise en scène. Dans ses notes, Gavilán suggère des gestes opposés entre les femmes et les hommes (pieds, orteils, épaules, tête, etc). A un moment les dames font un bruit de baiser et sourient.

Les instruments à percussion sont suggérés dans les deux dernières sections pour la sécurité rythmique et le timbre. Dans ces sections, les parties chorales et les cinq solistes semblent improviser, mais tout est écrit exactement. On peut imaginer que la pulsation rythmique est inconsistante dans une texture aussi densément polyphonique et syncopée.

Les cellules rythmiques et mélodiques de la pièce sont en style de rumba mais ne sont pas prises d'une rumba particulière. La musique reflète aussi de nombreuses caractéristiques de la composition contemporaine : harmonie libre, polytonalité, clusters et techniques aléatoires. De plus, des effets sonores non conventionnels se produisent souvent : clicks de langue, percussions corporelles et au sol.

Comme bien des pièces chorales cubaines dérivées de la musique

populaire cubaine, le texte est en onomatopées. Il utilise des syllabes sans signifié et des mots réels mais uniquement pour leur son ou leurs qualités percussives. Cette œuvre requiert aussi des choristes virtuoses capable d'entendre et de chanter des parties polytonales indépendantes, avec la complication ajoutée de figures rythmiques intensément syncopées et rapides.

En conclusion, la composition chorale et la musique vocale fleurissent à Cuba. De nombreux compositeurs tels que Guido López-Gavilán et Roberto Valera sont inspirés par la vibrante tradition de la musique populaire cubaine. Leurs œuvres contiennent habituellement des éléments de certaines danses, des rythmes extrêmement syncopés superposés dans une texture polyphonique, une tonalité étendue, et peut-être le plus important, un sens de l'humour et une immense joie de vivre.

[1] López-Gavilán, *The Aporrumbeosis*, Notes sur l'œuvre du compositeur.

BIBLIOGRAPHIE

- Contemporáneos Entrevoces. Coro Entrevoces I Coro Nacional de Cuba, Digna Guerra, Conductor. Colibri, 2010. CD.
- Diaz, Clara. Roberto Valera: Music, Genius, and Cuban Nationality. Unpublished.
- *El Canto Quiere Ser Luz*. Coro Nacional de Cuba, Digna Guerra, Conductor. Dabringhaus und Grimm, 2011. CD
- Exaudi, María Felicia Pérez, Conductor. Prophone, 1994. CD

- Gavilán, Guido López. Composer's unpublished biography.
- Gavilán, Guido López. *La Aporrumbeosis*. Havana: Published by the composer, 1990.
- Gavilán, Guido López. *La Aporrumbeosis*: unpublished notes about the music by the composer.
- Gavilán, Guido López. *Pa kin kín*. Havana: Published by the composer, 2009.
- Valera, Roberto. *Babalú en La Habana Vieja*. Havana: Published by the composer, 2006.
- Valera, Roberto. *Iré a Santiago*. Special edition for the América Cantat IV Festival. Havana: Published by the composer, 2004.
- Valera, Roberto: *Iré a Santiago* for Mixed Choir: an Introspective Analysis. Paper presented as a lecture by the author as PhD Defense. Superior Institute of Art, November 9, 2005.



John F. Warren est professeur de musique associé et directeur des activités chorales à l'Université de Syracuse aux Etats-Unis, où il dirige trois chœurs et enseigne la direction, le répertoire choral et les techniques de répétitions aux étudiants et postgrade. Il a obtenu ses diplômes de direction des universités de Miami et de Cincinnati College-Conservatory of Music. De plus, Dr Warren a travaillé avec de nombreux chefs réputés tels que Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe et Elmer Thomas. Dr Warren a siégé dans plusieurs fonctions à l'American Choral Directors Association et a donné des conférences, décerné des prix et dirigé des chœurs de festivals dans tout l'est des Etats Unis et à Cuba. Email: jfwarr01@syr.edu

Traduit de l'anglais par Sylvia Bresson (Suisse)

Edited by Holden Ferry, USA

Un planning attrayant, des répétitions vivantes

Dr. John Warren, Directeur des activités chorales à l'Université de Syracuse

Traduit de l'anglais par Jean Payon (Belgique)

Relu par Claude Julien (France)

Programmer au jour le jour les répétitions, ça peut être la galère. Il est utile de se fixer un cadre, une base. Dans cet article je propose deux formules susceptibles de vous aider à organiser des plannings de répétitions. Il est utile d'avoir un schéma à partir d'un point de départ. Voici deux plans de répétitions qui pourront vous aider à figurer sensiblement les vôtres.

La méthode que j'utilise se repose sur la variété.

1. Commencez par quelque chose de simple et de court : ainsi, chacun peut chanter à l'aise et en confiance. Lors de répétitions le matin, il vaut mieux ne pas commencer par un morceau haut ou criard. Ne passez pas trop de temps sur ce premier morceau, puisqu'il est connu. D'habitude, pour moi, il est de tempo rapide, ce qui permet à la musique de susciter l'énergie dans le groupe.

2. Au fil de la répétition, variez les tempi, la difficulté et la familiarité. Il est impossible, dans tous les cas, de varier ces trois aspects ensemble; mais en changeant au moins un on maintient l'intérêt. Il est spécialement dangereux de répéter consécutivement plusieurs morceaux lents : cela endort les chanteurs, ils se mettront à chanter sans entrain. Répéter consécutivement plusieurs pièces connues peut avoir le même résultat. Souvent, si j'ai un groupe qui a tendance à ne pas répéter avec tonus, je commence par deux pièces rapides. La deuxième requiert plus d'effort vocal et de travail.
3. A la suite d'une pièce nouvelle ou exigeante, proposez quelque chose de familier ou de facile. Cela évite que le chœur se frustre, et alimente la confiance.
4. Terminez par quelque chose de gai ou de connu, pour que les chanteurs repartent avec une sensation positive. Clôturer positivement la répétition est plus important que de terminer avec quelque chose de connu. Si vous ressentez, de la part des chanteurs, la satisfaction d'avoir accompli un progrès sensible dans une œuvre difficile, restez-en là. Il n'y a rien de mieux que le son de choristes chantant ou fredonnant la musique de la répétition dans les couloirs après la répétition.
5. Parcourez des tas de musiques. Mais n'oubliez pas l'œuvre dans son ensemble. Baladez-vous à travers des œuvres de temps en temps, à la rigueur sans répétition. Cela prend peu de temps, et donne au chœur un sens global de la composition. Il peut être difficile d'atteindre un juste équilibre entre la répétition de passages précis et les œuvres entières. Quand une répétition est moins efficace que je l'avais prévu, c'est souvent parce que j'ai passé trop de temps sur trop peu de pièces (peut-être 2 ou 3 en une heure). Les répétitions semblent plus efficaces quand on passe rapidement d'une œuvre à l'autre, avec des buts précis pour chacune. Je vise à répéter 5 à 7 œuvres en 50 minutes y compris l'échauffement. En répétant un bref

passage, il est important de le situer dans l'ensemble de l'œuvre en commençant un enchaînement de quelques mesures avant et en continuant quelques mesures après. Répéter les transitions est capital pour une interprétation réussie et sensée.

6. Variez les exigences de tessiture et vocales. C'est indispensable pour la santé vocale et le progrès.

Planifier une répétition selon cette méthode aide à diviser la musique en quatre catégories : lent et facile, lent et difficile, rapide et facile, et rapide et difficile. Choisissez les premiers et derniers morceaux parmi les catégories "rapide" et "facile". Choisissez les autres dans les autres catégories, en alternant les rapides et les lentes. Pour utiliser cette méthode, vous devez disposer un répertoire selon ces catégories. Un répertoire varié en style, en origine historique ou culturelle, et qui, en outre, contribue à des répétitions profitables et variées.

Plan simple de répétition des 'Syracuse University Singers'

TITRE	COMPOSITEUR	ACTIVITÉ	DURÉE
Échauffement			5-6 min
<i>Star-Spangled Banner</i> (tempo modéré) (facile)	Traditionnel	Disposition en cercle Chanter de bout en bout Unifier les sons et les timbres	6 min
<i>Gnome</i> (rapide) (difficulté moyenne)	Bruno Regnier	En rangs par pupitres Contrôle des hauteurs et rythmes Début du texte français selon temps	10 min
<i>Ubi Caritas</i> (tempo lent) (facile à moyen)	Maurice Duruflé	Cercle Équilibre mélodie et voix ténor-basses à 4 parties Stabilisation des hauteurs en SATB Prononciation du texte	12

<i>Unknown Region</i> , pages 6-9 (tempo rapide) (assez difficile)	William Schuman	Assis en rangs – sopranos avec ténors; altos avec basses Déclamer le texte, pour scander le rythme et le phrasé. Contrôler le ton – très dissonant	13
<i>I Got Me Flowers</i> des 5 <i>Mystical</i> <i>Songs</i> (tempo lent – facile))	Vaughan Williams	En rangs par pupitres Chanter sur le texte – insistance sur le phrasé et les voyelles.	5
<i>My Soul's Been</i> <i>Anchored</i> (spiritual rapide – connu)	Moses Hogan	Rangées; introduction nette; étudier les 3 dernières pages en cherchant la précision	7

En outre, il n'est pas nécessaire de répéter toutes musiques avec les chanteurs dans la même position. La plupart des chanteurs aiment se déplacer et chanter dans diverses dispositions. Envisagez la disposition en cercle qui permet au chef d'entendre uniformément les parties, et aux chanteurs de s'entendre mieux les uns et les autres. Nous répétons souvent en cercle par pupitres – chaque pupitre formant un cercle – ainsi ils entendent très clairement leur partie, mais aussi toutes les voix. Alternier cette disposition avec le positionnement traditionnel par pupitres est une autre manière de maintenir l'intérêt des répétitions et l'investissement des chanteurs.

Parfois, il est impossible de choisir un répertoire réellement varié : on peut par exemple préparer une œuvre de grande ampleur, en plusieurs mouvements, ou répéter un programme d'œuvres d'un genre déterminé, d'une période ou d'un compositeur. Le principe de variété est là aussi applicable, bien que ce soit plus compliqué. On veillera plutôt au maximum de contrastes, et organisera les répétitions en fonction de cela. Envisagez des répétitions à des tempi différents de ceux du concert. Répéter une musique lente à un tempo rapide peut la dénaturer, et donner aux chanteurs une sensation plus large

du phrasé. Répéter la musique rapide à un tempo lent accroît l'attention et la précision.

Une autre manière efficace d'organiser une répétition, c'est de la structurer comme une voûte.

1. Commencez par quelque chose de bas, de facile, de connu, et de vocalement neutre. Passez sur ce morceau peu de temps.
2. Augmentez les exigences vocales et mentales avec chaque morceau suivant, et augmentez le temps consacré à chacun d'eux.
3. Votre œuvre prioritaire du jour doit arriver au milieu de la répétition. C'est à ce moment-là que vous exigerez le plus de votre groupe: vous consacrerez à cette œuvre le plus de temps.
4. Après ce morceau central, réduisez les exigences et le temps passé sur chaque œuvre suivante.
5. Le dernier morceau devrait requérir peu d'attention et de temps, être léger ou joyeux. Consacrez-y peu de temps.

Voici un exemple d'emploi du temps avec cette méthode, pour une répétition d'une heure :

ŒUVRE	TEMPS
Échauffement	4 minutes
Lent, facile, tessiture basse	4 minutes
Plus exigeant	7 minutes
Plus exigeant, intensité croissante	10 minutes
Exigence maximum, priorité, grande intensité	15 minutes
Toujours exigeant, mais moins intensif	10 minutes
Plutôt facile ou familier	6 minutes
Facile, léger	4 minutes

Cette méthode est particulièrement utile pour les jours de faible investissement. Elle permet au chef de stimuler l'énergie et l'attention du chœur et de s'y adapter, plutôt que de tenter de réveiller un groupe apathique instantanément.

Augmenter l'énergie et les attentes au fur et à mesure de la répétition peut aussi s'appliquer au premier type de répétitions. Selon qu'on accroît ou diminue la motivation ou l'intensité, on peut adapter le tempo, le contenu, le genre, etc.... Cela procure une répétition dynamique mais calme. Le langage corporel, l'expression du visage, les niveaux de conversation à l'arrivée, et la vitesse de réaction indiquent le niveau d'énergie et l'humeur des chanteurs. Le chef devrait intégrer ces éléments, et adapter l'ambiance de répétition au niveau énergétique du chœur et accroître petit à petit le niveau souhaité.

Quelle que soit votre manière d'organiser vos répétitions, il est important de garder à l'esprit les principes soutenant ces méthodes:

1. Soutenez l'allure.
2. Pratiquez, à chaque répétition, un répertoire varié.
3. Pour chaque pièce que vous répétez, ayez un but précis.
4. Tenez compte des capacités vocales de vos chanteurs.
5. Soyez attentif à l'état émotionnel des chanteurs.
6. Rendez vos chanteurs heureux.

John F. Warren est Professeur Associé de Musique et Directeur des activités chorales à l'Université de Syracuse, où il dirige trois chœurs et enseigne la direction, la littérature chorale et les techniques de répétition à des étudiants de 1er et 2è cycle. Il détient des diplômes de chef de chœur de l'Université de Miami et du Conservatoire de Musique de l'Université de Cincinnati. En outre, le Dr Warren a travaillé avec plusieurs chefs prestigieux dont Robert Shaw, Frieder Bernius, Christoph Eschenbach, Robert Page, Helmuth Rilling, Digna Guerra, Rodney Eichenberger, Jo-Michael Scheibe et Elmer Thomas. Le Dr Warren a assumé plusieurs fonctions dans L'Association des Chefs de Chœur Américains, a été membre de jurys et a dirigé des festivals choraux dans l'Est des États-Unis et à Cuba. Email: jfwarr01@syr.edu