



Chorale "L' AIR DE RIEN"
I.R.T.S. - 2, av. du Bois Labbé
35016 RENNES Cedex

<http://airderien35.free.fr/>
airderien35@free.fr

MURMURES

Bulletin d'informations de l'association L' AIR DE RIEN (périodicité aléatoire)

Avril 2006
Numéro 025

Avertissement au lecteur : ce texte, proposé par une choriste, est à lire avec humour !

Les quatre voix et le chœur

Dans tout chœur, il y a quatre registres vocaux : soprano, alto, ténor et basse. Eux-mêmes sont parfois divisés en deux ce qui conduit à des plaisanteries continuelles au sujet des premières et deuxièmes basses. On entend aussi d'autres appellations, comme baryton, contre-ténor, contralto, mezzo-soprano, etc..., mais elles sont plutôt réservées aux solistes ou aux membres de groupes classiques a capella de niveau exceptionnel (en particulier pour les contre-ténors). On les utilise aussi pour celles et ceux qui veulent s'excuser de ne pas appartenir à l'un des registres habituels... On n'en parlera donc pas ici. Chaque registre chante dans une tessiture différente, et chacun a sa propre personnalité.

On peut se demander pourquoi le fait de chanter des notes différentes peut modifier le comportement. Il est vrai que cette question mystérieuse n'a pas encore fait l'objet d'études appropriées ; cela s'explique par le fait que les scientifiques qui étudient les musiciens sont probablement musiciens eux-mêmes, avec tous les complexes associés aux ténors, cornistes, timbaliers ou autres. Mais tel n'est pas notre propos. Il reste que les quatre registres peuvent facilement être reconnus... et voici comment :

Les soprano sont celles qui chantent le plus haut, ce qui leur fait croire qu'elles dominent le

monde. Elles ont des cheveux longs, des bijoux fantaisie et des jupes plus froufroutantes que les autres. Elles se considèrent comme bafouées si on ne leur permet pas de monter au moins au fa "d'en haut" dans n'importe quel mouvement de n'importe quelle œuvre. Lorsqu'elles y arrivent, elle tiennent les notes au moins une fois et demie la durée requise par le compositeur et/ou le chef, puis elles se plaignent que ça tue leur voix et que le compositeur et le chef sont des sadiques. Bien qu'elles considèrent tous les autres registres comme inférieur au leur, elles ont des attitudes variées à l'égard de chacun d'eux.

Les altos sont aux sopranos ce que les seconds violons sont aux premiers violons : c'est agréable harmonieusement mais pas vraiment nécessaire... Toute soprano pense intimement que l'on pourrait supprimer les altos sans changer l'essence même de l'œuvre et elles ne comprennent pas pourquoi il y a de gens pour chanter dans cette tessiture, c'est si ennuyeux !

En ce qui concerne les ténors, on aime bien en voir autour de soi ; en plus des possibilités de flirt (car il est bien connu que les sopranos ne flirtent jamais avec les basses), les sopranos aiment chanter les duos avec les ténors parce que, du haut de leur stratosphère, elles aiment les voir travailler durement pour arriver dans une tessiture qu'elles considèrent comme basse à moyenne.

Quant aux basses, ce sont les rejets de l'humanité : ils chantent beaucoup trop fort et toujours faux (comment peut-on chanter juste

dans une tessiture si basse) et de toute façon, il doit y avoir un problème avec ces gens qui chantent en clé de fa. Pourtant, bien qu'elles se pâment à l'écoute des ténors, elles finissent quand même par rentrer à la maison avec les basses.



Les alto sont le sel du monde, du moins le croient-elles. Ce sont des personnes simples qui porteraient des jeans au concert si on les y autorisait. La position des altos est unique dans le chœur : elles ne peuvent jamais se plaindre d'avoir à chanter trop haut ou trop bas, et elles n'ignorent pas que tous les autres pupitres trouvent la partie d'alto pitoyablement facile.

Mais les altos savent qu'il n'en est rien et que, lorsque les sopranos s'égosillent sur un la, elles doivent chanter des passages compliqués, pleins de dièses et de bémols avec des rythmes impossibles, ce que personne ne remarque parce que les sopranos chantent trop fort (ainsi que les basses, comme d'habitude). Les altos se font un malin et secret plaisir à conspirer pour faire baisser les sopranos. Elles ont une méfiance innée à l'égard des ténors car ils chantent presque dans les mêmes tessitures qu'elles, mais ils croient avoir un meilleur son.

Les altos aiment les basses et elles chantent volontiers en duo avec eux. De toute façon, le chant des basses ne sonne que dans le grondement, et c'est le seul moment où elles ont vraiment une chance de se faire entendre. Un autre sujet de plainte des altos est qu'elles sont toujours trop nombreuses ; elles ne peuvent par conséquent jamais chanter vraiment fort.

Les ténors sont des enfants "gâtés". Avec cela on a tout dit. Pour une seule raison : il n'y en a jamais assez et les chefs de chœur vendraient leur âme plutôt que de laisser partir un ténor médiocre... alors qu'ils seraient toujours prêts à se défaire des quelques altos à moindre prix. Et puis, pour quelque obscure raison, les quelques ténors que l'on a sont toujours réellement bons, ça va de soi !

Du coup, il n'est pas étonnant que les ténors aient toujours une grosse tête : après tout, sans eux, qui pourrait causer la pâmoison des sopranos ?

La seule chose qui pourrait déstabiliser les ténors est l'accusation (venant en principe des basses) que l'on n'en peut pas être un vrai homme et chanter si haut. De manière perverse habituelle, les ténors rejettent toujours ce grief, tout en se plaignant plus fort encore que le

compositeur est un vrai sadique pour les faire chanter si haut. La relation des ténors avec le chef est à mi-chemin entre amour et haine, car le chef leur dit toujours de chanter plus fort... parce qu'ils sont si peu nombreux. Depuis que l'on écrit l'histoire, on n'a jamais vu un chef demander aux ténors de chanter moins fort dans un passage *forte*.

Les ténors se sentent menacés d'une manière ou d'une autre par les autres pupitres : par les sopranos parce qu'elles peuvent atteindre ces notes incroyablement hautes ; par les altos, parce qu'elles n'ont aucun problème pour chanter les notes qui sont si hautes pour eux ; et par les basses parce que, bien qu'ils soient incapables de chanter plus haut qu'un mi, ils chantent suffisamment fort pour noyer les ténors. Évidemment, les ténors préféreraient mourir que d'admettre une quelconque de ces remarques. Ajoutons un fait peu connu : les ténors bougent leurs sourcils plus que quiconque lorsqu'ils chantent...

Les basses chantent les notes les plus graves. Et ceci explique cela. Ce sont de gens impassibles, dignes de confiance, plus barbus que les autres. Les basses se sentent perpétuellement mal aimés, mais ils sont eux-mêmes convaincus que ce sont eux qui ont la partie la plus importante (un avis partagé par les musicologues, mais certes pas par les sopranos et les ténors)... même s'il s'agit de la partie la plus ennuyeuse où ils chantent toujours la même note (ou à la quinte) pour une page entière. Ils compensent cet ennui en chantant le plus fort possible - la plupart de basses sont des joueurs de tuba nés. Les basses sont le seul pupitre qui puisse se plaindre régulièrement d'avoir à chanter si bas, et ils font d'horribles grimaces lorsqu'ils essaient d'atteindre des notes très basses.

Les basses sont des gens charitables mais leur charité n'est pas grande à l'égard des ténors, qu'ils considèrent comme de poseurs finis. L'une des pires choses pour les basses, c'est de chanter avec les ténors. Les basses aiment les altos sauf lorsque c'est en duo et que les altos ont la belle partie. Quant aux sopranos, elles sont simplement dans un univers opposé que les basses jugent incompréhensible. Ils ne peuvent pas imaginer, quand elles font des fautes, que l'on puisse chanter si haut et si mal. Lorsqu'une basse se trompe, les trois autres voix le couvrent, il peut alors poursuivre tranquillement son chemin en sachant que, une fois ou l'autre, d'une manière ou d'une autre, il se retrouvera dans la bonne tonalité.

Extrait de EC Magazine 2/01

Propositions de traduction et interprétation par Chantal Rouiller (soprane)



Dadme albricias hijos de eva ! (traduction)
Donnez-moi des étrennes (Faites-moi un cadeau),
Vous, enfants d'Eve
Pourquoi donc faudrait-il t'en donner ?
Sa naissance nous relève
du péché et de ses tourments
Car il est né le nouvel Adam
Oh, fils de Dieu, quelle nouvelle !
Donnez-m'en et soyez heureux
Car cette nuit est né
Le Messie qui nous était promis
Dieu et homme né d'une femme
Dieu et homme né d'une femme

Villancico se traduit généralement par «chant de Noël», mais il serait plus exact de parler d'une composition poétique de caractère populaire.

Au XV siècle le caractère religieux ne s'imposait pas. Juan del Encina en a écrit plusieurs (1468-1530).

Au XVI siècle (date de notre chant), les deux tendances -profane et religieuse- coexistent, mais les Maîtres de chapelle sont chargés d'en écrire pour approcher le peuple des mystères de la foi catholique. Le Cancionero (recueil) de Upsala date de 1556, année où Charles-Quint se retire au monastère de Yuste (Extrémadoure-Espagne). Il a été trouvé dans la bibliothèque de l'université de la ville suédoise de Upsala, d'où son nom. Ce cancionero contient 54 chansons et villancicos d'auteurs espagnols, à 2, 3 ou 4 voix.

Les caractéristiques du «villancico» évoluent à travers les siècles. On part en général d'un refrain de 3 vers, une strophe de 4 vers, un ou 2 vers de liaison et on répète les derniers vers du refrain. Avec le temps le refrain devient de plus en plus long et polyphonique, tandis que le couplet devient plus court et homophonique.

Au XVII la composition affiche nettement son aspect dialogué pour créer la surprise devant l'annonce de la naissance du Messie. Le dialogue ouvre la porte à des parodies amusantes, à des moqueries... qui feront réagir les autorités ecclésiastiques de l'époque.

Au XVIII on y sent l'influence des récitatifs et de l'Opera Seria italiens. Le soliste, accompagné d'instruments, prend de l'importance face au chœur qui apparaît essentiellement au début et à la fin.

C'est toujours un genre qui se définit par son utilisation dans des contextes liturgiques à des fins didactiques. Le Père Antonio Soler l'a employé...

A la fin du XVIII les conservateurs obtiennent son évincement...

Actuellement, à l'époque de Noël, on entend encore (hors églises) un certain nombre de «villancicos», quelquefois chantés dans la rue par des gamins. Ce sont des compositions plus récentes mais qui restent fidèles à l'origine du genre :

Introduction de personnages populaires qui dialoguent : bergers, enfants, poissons, introduction du merveilleux dans la vie de tous les jours, mises en scène naïves et peu «respectueuses pour fêter l'Incarnation... Par exemple : La vierge lave les langes, les met à sécher, le romarin fleurit, les poissons sont tout fous, etc...

Il arrive aussi que des enfants reçoivent des étrennes quand ils les chantent, accompagnés du tambourin ou d'une «zampoña» artisanale (boîte de conserve, peau de vessie, et roseau pour faire résonance).

Papel de plata (traduction)

Je voudrais un papier en argent
Que n'ai-je une plume en or
Pour écrire à ma petite noire que j'aime tant
Quand je marche dans la sierra (montagne)
Je voudrais avoir les ailes du condor
Quand je rêve à toi ma brunette
Petite étoile de mon âme
Ah ma colombe, ah mon cœur
Jusqu'à quand souffrirai-je ?

Nous les chantons...

Afin de mieux connaître le contexte des chants que nous interprétons, voici, après les recherches de Christian Lainé (basse), quelques renseignements sur les auteurs - compositeurs - écrivains, harmonisateurs...

Jacques Brel (1929-1978) - *Quand on n'a que l'amour*

Auteur, compositeur, interprète, acteur et réalisateur

Né à Bruxelles dans une famille d'industriels, Jacques Brel s'intéresse très tôt à la chanson et vient à Paris en 1953. Il débute au théâtre des Trois-Baudets, enregistre quelques disques, mais reste pratiquement inconnu jusqu'en 1957. Le succès de "*Quand on a que l'amour*" lui assure alors un certain public d'une coloration catholique qui se retrouve dans les grandes tendances de ses chansons : l'amitié, la fraternité... Il va peu à peu prendre ses distances par rapport à cette inspiration première ; s'il reste fidèle au thème de l'amitié (*Jef*), il passe lentement d'un amour idéalisé à une solide misogynie (*Les Biches*), du déisme à l'anticléricalisme (*Les Bigotes, A mon dernier repas*) et d'une certaine mièvrerie à un anticonformisme qui ira croissant (*Les Bourgeois, Le Moribond*). De grands succès jalonnent sa carrière : "*La valse à mille temps*" (1959), "*Les Bourgeois*" (1961), "*Amsterdam*" (1965).

Son œuvre, qui ne se distingue pas particulièrement par la recherche mélodique, brille surtout par une science du texte, du jeu de mots et une certaine prédilection pour le néologisme. Mais c'est sur scène que J.Brel frappe surtout, apportant à ses chansons une nouvelle dimension, gestuelle, grâce à un travail d'expression très minutieusement préparé.

J.Brel a quitté la scène, en 1967, après avoir interprété une comédie musicale (*L'Homme de la Mancha*), pour se consacrer au cinéma. Il continue cependant à enregistrer ou à réenregistrer des chansons (*Vesoul* (1968), *L'Enfance* (1973)).

Après quatre ans de "retraite" aux Îles Marquises, il enregistre en 1977 un album qui rassemble tous les thèmes de son œuvre : l'amitié (*Jojo*), la misogynie (*Les remparts de Varsovie, Le Lion*), la mort (*Vieillir*) et la générosité (*Jaurès*).

J.Brel a mené parallèlement une carrière d'acteur avec, entre autres, "*Mon Oncle Benjamin*" de Molinaro, "*Les Risques du Métier*" de Cayatte et de réalisateur (Franz, 1972). Il est inhumé aux Îles Marquises.



Leos Janacèk - Compositeur tchèque - *Graduale*

Hugwaldy (Moravie) - 3 juillet 1854 - 12 août 1928.

Fils et petit fils d'instituteur, il perdit son père à l'âge de onze ans et fut placé comme choriste au couvent des Augustins de Brno (ville jumelée avec Rennes) où il découvre la musique chorale.

En 1869, il entre à l'École Normale d'instituteurs et, parallèlement à la composition, il exercera son métier d'instituteur jusqu'en 1904. Il suit trois formations musicales à Prague puis au conservatoire de Leipzig en Allemagne et, enfin, au conservatoire de Vienne.

En 1881, de retour à Brno, il est nommé directeur d'une nouvelle école d'orgue. C'est à cette époque qu'il écrit ses premières compositions chorales. Il fonde un orchestre d'amateurs pour lequel il compose "*La Suite pour cordes*" et "*Idylle*".

En 1881 il réalise son rêve : fonder sa propre école d'orgue à Brno sur le modèle de celle de Prague. La même année il épouse Zdenka Schulz dont il aura deux enfants, Olga et Vladimir, qui disparaîtront prématurément.

Janacèk montre un grand intérêt pour les opéras et, en 1887, il écrit son premier "*Sarka*".

Le compositeur se rendit fréquemment au pays des Lachs et des Valaques afin d'étudier la chanson populaire morave. Il notera non seulement les figures mélodiques et rythmiques mais aussi le jeu des interprètes de ces chansons moraves.

Dès 1893, il compose les "*Danses du pays des Lachs*" qui ne seront créées qu'en 1926. Janacèk connaîtra la célébrité en 1916 à Prague avec le succès de son opéra le plus important "*Jenufa*" écrit en 1903. Cette célébrité si longtemps espérée fit d'un compositeur sexagénaire un homme nouveau. Les dix dernières années de sa vie voient naître une série d'œuvres dont l'originalité étonne encore dont notamment : la "*Sinfonietta*", la "*Messe glagolithique*" et son œuvre ultime, un quatuor : "*Lettres intimes*".

Janacèk, grand amateur de littérature russe, s'est intéressé à l'école de composition russe naissante bien qu'il se soit abstenu de toute tentative pour rejoindre ce mouvement. C'est en tant que premier compositeur de la musique moderne tchèque qu'il s'est assuré une place unique dans l'Histoire.

Ce bulletin est aussi le votre : n'hésitez pas à transmettre textes, illustrations, humour...

Merci à chacun de sa contribution.

Anne-Éli^gabeth,

chef de chœur