



UNA VOCE

Janvier 2019

Vol. 26 n° 2

L'OMOSC est la voix des musiciens d'orchestre professionnels canadiens. Sa mission consiste à maintenir et à améliorer les conditions de travail des musiciens d'orchestre professionnels du Canada, à favoriser la communication entre ses membres et à promouvoir les intérêts du milieu de la culture au Canada.

Ainsi va la rotation

Barbara Hankins

Rédactrice en chef



Certains diront que la vie d'orchestre ressemble parfois à un feuilleton, mais loin de moi l'idée de déprécier mes collègues des cordes. En fait, plus j'en apprendis sur leur travail plus je les admire.

Depuis mes premières années au Kitchener-Waterloo Symphony, je me suis familiarisée avec les subtilités des coups d'archet *tirer, pousser, reprendre et comme ça vient*. En revanche, je trouve encore difficile de comprendre le fonctionnement de la rotation. Quand j'entends dire que quelqu'un « sort de la rotation », je vois des images de corps éjectés d'un carrousel en mouvement! Je remercie donc Michelle Zapf-Bélanger et Thomas Crosbey de nous éclairer sur la question. Le système de rotation du Thunder Bay Symphony est peut-être inconnu même de certains instrumentistes à cordes, mais il semble présenter plusieurs avantages pour l'ensemble de l'orchestre, ce que nous, instrumentistes à vent, pouvons apprécier aussi.

Je crois qu'il est important d'essayer de comprendre le travail qui se fait dans les autres sections de l'orchestre. Il y a quelques années, nos gestionnaires souhaitaient attendre avant de combler un poste avec titre dans les cordes pour ménager les finances de l'orchestre. Un de mes collègues des vents était d'avis qu'il fallait accepter pour les aider dans la gestion du budget. Sans donner mon avis, je lui ai demandé s'il pouvait parler aux musiciens qui seraient les plus affectés. Il m'est revenu en me disant qu'il comprenait maintenant pourquoi ce poste était si important pour les cordes et qu'il les soutiendrait en votant contre la demande de l'administration.

Alors, mes chers collègues des cordes, s'il vous vient l'envie de savoir pourquoi je me plains de mes anches, je serai heureuse de vous donner une brève démonstration, et je promets de ne pas en faire un feuilleton.

Dans cette édition également, Liesel Dieppe fait des

comparaisons entre les processus d'audition canadiens et allemands. Tamsin Johnston et Kirk Ferguson nous proposent des moyens de faciliter notre préparation mentale pour les auditions, et Mélanie Harel nous parle d'un film portant sur la tournée européenne de son orchestre. Stéphane Lévesque partage photos et récits de voyages de son orchestre à lui dans le nord du Canada, et Richard Sandals continue de nous offrir des articles sur les contrats et bien d'autres questions syndicales qui nous concernent tous.

Merci à tous les collaborateurs!

Les processus d'audition Il y a des changements dans l'air

par **Liesel Deppe**

Windsor Symphony



Liesel Deppe

L'excellent atelier de Lisa Chisholm à la conférence de l'OMOSC en août dernier sur les partis pris dans les décisions relatives aux auditions m'a amenée à me demander comment les orchestres procèdent pour trouver leur musicien idéal. Ce qui suit ne porte donc pas directement sur le même sujet que l'atelier; ce sont plutôt des idées que j'ai glanées dans certaines de mes lectures au sujet des processus d'audition en Europe en général, et en Allemagne en particulier. Peut-être que rien de tout ceci ne sera nouveau pour vous, lecteurs, mais il me semble que les orchestres tâtonnent à la recherche de meilleures méthodes pour dénicher les musiciens qu'il leur faut; des musiciens qui s'intégreront avec le moins de heurts possible dans leur nouveau poste.

Comme nous le savons tous, les auditions sont très exigeantes tant pour les candidats que pour l'orchestre: une solide préparation et une concentration sans faille sont requises des deux côtés de la rampe, et il y a des coûts à assumer. En Europe, il n'est pas rare qu'un musicien fasse une quarantaine d'auditions avant de gagner son premier poste. J'imagine que ce n'est pas très différent en Amérique du Nord.

Je suis un peu familière avec le processus d'audition allemand, et je m'en tiendrai ici à ce que je connais. Au cours de la dernière année, il y a eu plusieurs articles sur la question dans la revue *Das Orchester*, une publication similaire à *l'International Musician*. C'est de ces articles que je tire plusieurs des idées qui suivent.

Quelle est l'approche des orchestres en matière d'auditions? Sont-ils satisfaits des résultats? En Allemagne, des changements se préparent.

Trop souvent les auditions sont perçues comme des compétitions, un peu comme dans le sport, où le meilleur candidat du jour est déclaré vainqueur. Ce n'est pas une mauvaise idée, mais c'est une approche qui ne permet pas toujours d'avoir une impression complète d'un candidat. De plus en plus, on accorde de l'importance aux habiletés sociales et à la souplesse musicale. Les orchestres ne veulent plus les meilleurs instrumentistes, ils cherchent des musiciens qui s'intégreront bien. Plusieurs orchestres déclarent que les candidats qui font d'excellentes auditions ne s'adaptent pas toujours pendant leur probation. Inversement, de très bons musiciens substitués ou apprentis ne réussissent pas à gagner l'audition.

Il s'ensuit que plusieurs orchestres envisagent d'ajouter des exigences pour les candidats. Par exemple, un entretien après la ronde finale ou alors une déclaration à joindre au formulaire d'inscription indiquant pourquoi la personne est intéressée à joindre les rangs de cet orchestre en particulier. Il va sans dire que ces approches soulèvent la controverse et créent une série de nouveaux problèmes. Elles n'ont pas encore été mises en œuvre.

Une explication possible du nombre élevé d'auditions sans embauche en Allemagne serait que de nombreux orchestres ne prennent pas le temps à l'interne de définir ce qu'ils recherchent. Or, cette lacune ne devient apparente qu'au moment des auditions. Par ailleurs, plusieurs orchestres tentent l'expérience d'une épreuve de musique de chambre pour mieux cerner les qualités des candidats. C'est une stratégie que de grands orchestres américains ont également tentée. Les orchestres allemands aimeraient ne voir et entendre que des musiciens qui sont véritablement intéressés à occuper un poste chez eux, et simplement à trouver un emploi. Là aussi, il faudra voir à quel point ce sera réalisable.

Comme l'a très bien démontré Lisa dans son atelier, la pression des pairs peut influencer sur l'issue d'une audition. Les orchestres allemands ont d'ailleurs commencé à procéder par vote secret, comme ils l'appellent, afin d'éviter que les candidats ne soient victimes de jeux politiques internes. (Fait intéressant, dans les orchestres allemands, il arrive souvent que le directeur musical ne soit pas membre du comité d'audition. Ainsi, la sélection de futurs membres relève généralement des musiciens d'orchestre.)

Les orchestres canadiens et allemands octroient la permanence au terme d'un processus dont la longueur varie; elle est habituellement d'au moins un an. En Allemagne, on considère que c'est trop long, particulièrement quand il est

clair qu'un candidat ne fait pas l'affaire. Les Allemands se tournent donc de plus en plus vers le modèle britannique qui consiste à offrir des semaines d'essai; c'est une pratique qui devient courante en Amérique du Nord également.

Nous ne réglerons peut-être jamais tous les problèmes liés aux auditions, mais nous avons tout de même réussi à les rendre beaucoup plus équitables. Pourrait-on également les rendre plus efficaces pour trouver le musicien idéal?

La pleine conscience et les auditions d'orchestre

par Tamsin Lorraine Johnston

Regina Symphony

et Kirk C Ferguson

Milwaukee Symphony



Tamsin Lorraine Johnston

On peut légitimement se demander si les auditions d'orchestre sont un processus rationnel conçu pour doter les orchestres nord-américains des meilleurs musiciens qui soient ou alors un voyage ardu dans un oppressant paysage d'enfer. Quoiqu'il en soit, des centaines de musiciens intrépides consacrent temps, argent et énergie à faire des douzaines d'auditions chaque année dans l'espoir de vivre le moment magique tant espéré: l'obtention d'un poste convoité dans une organisation vouée à faire de la musique. Mettre la pratique de la pleine conscience et de la méditation au cœur de la préparation d'une audition peut être, dans un premier temps, un moyen d'obtenir un poste fortement désiré. Mais elle peut aussi vous mener à protéger votre sensibilité d'artiste et à célébrer votre identité musicale par une acceptation profonde de vous-même.

Le gros bon sens nous dit que la confiance est une des clés de la réussite dans les arts de la scène. De même, on tient pour acquis que cette confiance découlera naturellement d'un travail de préparation responsable. La nuance qu'on omet souvent de faire, c'est que l'authenticité et le soin de sa personne, de son âme, font aussi partie de la préparation. Nous devons planifier notre travail non seulement en fonction du temps qui reste avant l'audition, mais aussi du respect quotidien que nous accordons à notre métier et de la compassion que nous avons pour notre ego, souvent malmené et meurtri après les multiples rejets qui caractérisent notre industrie. La médita-



Kirk C. Ferguson

tion peut s'avérer un moyen puissant de rester en contact avec nous-même et d'affronter nos craintes et insécurités pour mieux les apprivoiser et les travailler.

L'honnêteté dans la préparation d'une audition va bien plus loin que le fait de reconnaître que, par exemple, l'intonation, le rythme ou la sonorité nous pose problème. Plus fondamentalement, c'est d'accepter et d'accueillir des émotions contradictoires. C'est ce qui nous libère et nous permet de vivre une expérience musicale gratifiante, distincte du fait de gagner ou non un poste. En d'autres termes, on peut rester posé et accepter la situation dans laquelle nous nous trouvons même si elle n'est pas idéale. Il n'y a aucune honte à tenter sa chance avec un orchestre quelle que soit notre motivation; beaucoup de musiciens éprouvent des sentiments partagés au sujet de l'emploi lui-même, ce qui enlève toute satisfaction à travailler les extraits demandés. Comment alors faire preuve de sensibilité musicale? C'est sans parler des musiciens qui, à l'opposé, sont si profondément déterminés à gagner un poste en particulier que chaque jour de préparation est infusé d'une anxiété proprement débilitante. Notre objectif premier ne doit jamais être de gagner LE poste, parce que la vie nous mènera inévitablement ailleurs si le comité choisit un autre candidat. Nous devons plutôt être honnête avec nous-même quant à la vie que nous souhaitons mener comme musicien. La nourriture c'est le répertoire, le titre du poste est secondaire.

Poursuivre une carrière en musique est complexe du point de vue de l'ego. La grande majorité des travailleurs dans le monde développé séparent le temps consacré au travail de celui réservé aux loisirs, tenant pour acquis que tous les fonds discrétionnaires dont ils disposent serviront à financer les activités et les acquisitions qui leur procurent plaisir et nourriture de l'âme. En ce qui concerne les musiciens professionnels, la généralisation dominante veut que le travail apporte le plaisir et la gratification, et que la rémunération serve à payer les instruments et les produits nécessaires à la vocation.

Pour les musiciens en situation de transition, mettons de côté les évidences un instant, soit le fait qu'ils sont sans doute à court d'argent ou de temps, si ce n'est des deux. Regardons plutôt du côté de leur ego, qui risque fort d'être leur ressource la plus épuisée. Comment alors peuvent-ils espérer améliorer leur situation en gagnant une audition? Se voir offrir un contrat par un orchestre n'est jamais simplement le résultat d'une journée réussie; c'est le fruit d'un grand nombre d'auditions et de prestations et de milliers d'heures de travail personnel. S'attendre à ce que l'emploi représente en lui-même une validation est tout naturel, mais en fait, beaucoup de musiciens d'orchestre sont profondément malheureux au travail. Serait-ce parce que l'espoir de se réaliser reste vain? Peut-être bien, mais en partie seulement. Il n'y a, à toutes fins pratiques, que bien peu de mobilité possible dans la profession, sauf si l'on fait encore d'autres auditions et que l'on obtient des postes de plus en plus prestigieux. Mais même si un musicien arrive à changer d'environnement

en passant d'un orchestre à l'autre, il reste que le travail est essentiellement le même. Pour un cœur sensible, une âme d'artiste qui a bravement choisi de faire carrière en musique, l'absence d'exutoire pour la créativité dans la vie orchestrale pèse comme un épais brouillard.

Comment les musiciens peuvent-ils maintenir leur autonomie et continuer à se renouveler à travers les exigences de la vie symphonique? La réponse se trouve dans la musique elle-même. En effet, dans chaque liste de répertoire qui accompagne un avis d'audition, il y a une possibilité d'émerveillement faite sur mesure pour votre instrument. Une invitation d'un comité d'audition est une occasion pour vous de prendre place sur scène dans une belle salle de concert ou du moins dans un espace de répétition intéressant, et de jouer une série de magnifiques solos d'orchestre. C'est ce qui nous interpelle, ce qui nous ramène constamment à nos instruments.

Autant on peut faire table rase lorsqu'on fait de la musique pour s'exprimer librement, autant la discipline de la musique exige d'adhérer à une communauté et à une tradition, de respecter les auditeurs et de prendre des risques dans son studio. C'est l'éternelle possibilité de l'échec et de l'humiliation au moment d'une prestation qui nous empêche de laisser notre instrument de côté plus qu'un jour ou deux à la fois; inversement, l'auditoire sait que même pour les plus grands interprètes, un désastre est toujours possible. Nous reconnaissons donc que se présenter sur scène et s'y produire est un acte de grande bravoure, mais aussi que le courage est inséparable de la vulnérabilité.

Un instrument de musique n'est pas une arme pour défendre notre image de nous-même; c'est un moyen d'exprimer ce que nous ressentons. La combinaison d'empathie et d'excitation est particulièrement intense lors d'une audition; non seulement parce que chaque personne dans le comité a probablement fait elle-même un bon nombre d'auditions et suit attentivement la musique pendant que vous jouez, mais aussi parce qu'elle espère trouver quelqu'un avec qui établir une intimité artistique pour des années à venir. Le conseil « restez vous-même », entendu si souvent en rapport avec les entretiens d'embauche, ne pourrait être plus approprié. Et la pratique quotidienne de la méditation nous guide doucement vers une relation d'appréciation et d'acceptation de nous-même.

Nous, les auteurs, avons un grand nombre d'auditions à nos actifs combinés et nous sommes de plus en plus reconnaissants pour les défis personnels que soulèvent les rejets abrupts à répétition. On peut toujours choisir de s'ajuster à la souffrance, mais au fil des années dans le métier il est aussi possible de cultiver des fibres indestructibles au cœur même de notre être. Elles sont symboliques d'un grand amour pour le plaisir de faire de la musique. Et la méditation est un outil qui permet de nous libérer des attentes et d'être nous-même comme personne et comme artiste. Le plus grand désir de toute personne consiste à être aimée pour elle-même. Nous n'avons rien de particulier à faire pour que les autres nous aiment. Nous pouvons nous accepter tels que nous sommes

dans le moment présent. À partir du moment où l'on comprend ça, nous avons la liberté de jouer avec notre cœur.

La méditation dans la préparation d'auditions

La méditation peut transformer notre jeu. Elle nous permet de nous retrouver et d'apprendre à rester nous-même quelle que soit la situation. En faisant de la méditation, on explore l'acceptation radicale de soi et la sensation de tout simplement exister.

Les auditions sont une source de stress. Leur issue peut déterminer où nous habiterons et avec qui nous travaillerons, possiblement pour le restant de nos jours. La méditation réduit ce stress. Elle nous procure un espace où nous détacher de nos discours intérieurs, par exemple celui voulant qu'il nous faut absolument gagner tel ou tel poste pour être une personne valable et méritante. Elle nous offre un lieu où déposer notre stress et notre recherche incessante de la perfection; en se servant de la méditation pour reconnaître et nous libérer de nos fixations, nous progressons vers le lâcher prise qui nous permet de jouer avec notre cœur.

Il y a de nombreux livres, guides en ligne et vidéos qui permettent de s'initier à un large éventail de pratiques de la méditation. Que vous ayez un peu d'expérience en la matière ou non, les idées qui suivent vous aideront à faire le lien entre la méditation et votre jeu.

- Ne craignez pas d'explorer des parties de votre corps et de votre psychisme qui appellent votre attention avant d'entrer dans votre processus de méditation.
- La pratique quotidienne de la méditation aide à lâcher prise sur nos attentes et à relativiser réussites et échecs plutôt que de les voir en termes absolus. Vous n'avez rien d'autre à faire que d'être là.
- L'anxiété provoque souvent des tensions musculaires. Prendre le temps au quotidien de suivre votre respiration permet de relâcher les muscles intercostaux et de la cavité thoracique. Si vous jouez d'un instrument à vent, il va sans dire que mettre l'accent sur la qualité et l'ampleur de la respiration sera très bénéfique pour votre sonorité, la facilité de vos attaques et votre intonation.

Voici quelques moyens non conventionnels pour vous motiver à faire de la méditation ou à l'intégrer dans votre routine. Comme il est très facile dans notre monde moderne de ne travailler qu'avec notre cerveau, plusieurs de ces suggestions concernent la connexion avec le corps pour ouvrir la voie à l'expérience de la méditation. Elles ne correspondent pas nécessairement aux pratiques traditionnelles, mais elles sont précieuses, et on peut les combiner avec la méditation assise.

- Renouez avec la nature et appréciez-la. Allez marcher dans un parc et faites le plein d'images, de parfums et de sons tout en vous concentrant sur votre respiration.
- Faites des étirements doux ou du yoga pour améliorer votre conscience corporelle et portez attention aux différentes parties de votre corps afin qu'elles ne soient pas malmenées par vos longues heures de travail à l'instrument.

- Pratiquez la technique Alexander, c'est un excellent moyen de développer la conscience de votre corps et d'apprendre à l'utiliser de façon ergonomique.
- Faites de l'exercice cardio-vasculaire modéré tel que du vélo, de la marche, de la natation et du ski de fond pour développer votre conscience corporelle et améliorer votre respiration et votre rythme cardiaque.
- Passez du temps avec des animaux de compagnie pour nourrir votre sensibilité et votre capacité de jouir du moment présent.
- Jouez pour des amis. Peu importe comment ça se passera, ils vous apprécieront, et ça vous rappellera que votre valeur comme personne ne dépend pas des résultats d'une audition.
- Riez. Nous savons tous pourquoi!

La rotation dans les sections de violons

Un entretien avec Thomas Cosbey, violon solo du Thunder Bay Symphony Orchestra

par Michelle Zapf-Bélanger

Thunder Bay Symphony Orchestra (TBSO)



Michelle Zapf-Bélanger

MICHELLE ZAPF-BÉLANGER (MZB) : Qu'est-ce que la rotation dans le cadre d'un orchestre ?

THOMAS COSBEY (TC) : C'est l'absence de places fixes dans une section de cordes. Ainsi, les musiciens changent de place au sein leur section d'un concert à l'autre ou après une période donnée.

MZB : Le TBSO applique la rotation dans ses sections de violons. Pouvez-vous nous expliquer comment cela fonctionne ?

TC : Chez nous, il y a trois postes fixes dans les violons : le violon solo, l'assistant violon solo et le chef d'attaque des seconds violons. Tous les autres violonistes participent à la rotation d'un concert à l'autre, au sein de leur propre section, mais également entre les sections des premiers et des seconds violons.

MZB : Comment déterminez-vous la rotation ?

TC : C'est compliqué, et ça demande une bonne grande feuille de calcul! Mes méthodes ont changé au fil des ans, mais je tente de faire en sorte que les musiciens passent autant de temps dans une section que dans l'autre au cours de la saison. Parfois je mets les musiciens les plus expérimentés en avant au début de la saison pour permettre aux nouveaux de s'ajuster avant de devoir prendre place juste derrière moi!

MZB : Quels sont les avantages de la rotation au sein des sections de violons?

TC : Ça permet d'équilibrer la charge de travail et d'améliorer la cohésion du son. Surtout, je pense que ça entretient la motivation des musiciens.

MZB : Pouvez-vous élaborer?

TC : Les violonistes peuvent développer ce que j'appellerais «le mal du fond de section» lorsqu'ils se sentent isolés, pas assez reconnus là où ils sont assis ou qu'ils s'ennuient tout simplement. Changer de place brise la monotonie et permet de vivre l'expérience orchestrale d'une perspective toujours différente. Je crois que c'est rafraîchissant et très stimulant.

MZB : Comment est-ce que le fait de se déplacer peut améliorer la cohésion du son de la section?

TC : Je souhaite que, dans la mesure du possible, tous les violonistes dans la section jouent de la même façon que ceux des premiers pupitres. Je crois que, assis à l'avant, ils sont mieux à même de nous voir, de nous entendre et de modeler leur jeu sur le nôtre. Ils peuvent ensuite amener ce style à l'arrière de la section lorsque c'est leur tour d'y jouer.

MZB : Y a-t-il d'autres avantages?

TC : Entre autres, la rotation m'aide à connaître chaque membre de ma section. À titre de violon solo, je participe aux comités de révision de tous les musiciens, mais il m'arrive de devoir me fier à d'autres pour savoir comment cela se passe avec un nouveau membre. Avec la rotation que nous pratiquons, chaque nouveau membre de ma section passe obligatoirement un certain temps à jouer tout juste derrière moi, et je l'entends très bien!

MZB : Est-ce que vous hésitez à mettre des violonistes plus faibles dans la section des premiers?

TC : Tous les musiciens du TBSO ont dû réussir une audition très exigeante pour obtenir leur poste, et je suis confiant qu'ils sont tous excellents. Passer la moitié de son temps dans la section des premiers oblige tout le monde à travailler fort et à rester au meilleur de sa forme.

MZB : Et comment se passent les relations interpersonnelles dans les pupitres?

TC : J'ai entendu parler de musiciens dans d'autres orchestres qui ne s'entendent pas bien lorsqu'ils jouent au même pupitre. Cela ne se produit pas dans mes sections, et c'est probablement parce que tous les membres du TBSO sont formidables, très gentils, aimables et professionnels. Mais c'est peut-être aussi parce que je les fais bouger, tourner comme on dit en parlant de la rotation.



Thomas Cosby

MZB : Y a-t-il des inconvénients à cette approche?

TC : Oui. Je me passerais bien d'avoir à faire une liste de rotation pour chaque concert. De plus, elle complique la tâche

de notre musicothécaire. Et lorsque nous rejouons une pièce, il arrive qu'un musicien se retrouve dans l'autre section et doit donc apprendre une nouvelle partie. Sur le plan artistique, je pense qu'il n'y a aucun désavantage parce que la rotation nous fait sonner mieux et non moins bien.

MZB : Quelle serait votre recommandation à un orchestre qui ne pratique pas la rotation?

TC : Allez-y! Essayez! Il faut que le violon solo et le directeur musical soient vendus à l'idée, et certains musiciens qui se sont habitués à leur place fixe seront peut-être un peu déstabilisés à l'idée de tourner. Mais après quelques concerts, vous verrez que tout le monde s'ajustera. Bonne chance!

L'OSM en tournée au Nunavik et dans le nord du Québec

par Stéphane Lévesque

Orchestre symphonique de Montréal



Du 9 au 20 septembre 2018, des musiciens de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) sous la direction de Kent Nagano, ainsi que des membres de l'administration de l'OSM, une équipe de tournage et quelques journalistes se sont envolés pour une tournée de six concerts en

deux temps dans le nord du Québec. Nous avons d'abord visité trois communautés du Nunavik, soit Kuujuaq, Salluit et Kuujuarapik, et après un jour de congé à Montréal, nous nous sommes rendus à Uujé-Bougoumou (près de Chibougamau), Mashteuiatsh (près de Roberval) et Uashat Mak Mani-Utenam (près de Sept-Îles).



À l'inuksuk à Salluit

Il s'agissait de la deuxième visite de musiciens de l'OSM au Nunavik: en 2008 nous y avons présenté *L'Histoire du soldat* de Stravinsky avec narration en inuktitut, ainsi que *Take*

the dog sled d'Alexina Louie, pour petit ensemble et chanteuses de gorge. En discutant avec les collègues qui avaient fait la tournée en 2008, nous nous doutions bien, avant même de partir, que cette nouvelle tournée dans le grand nord de la province serait particulièrement touchante et inspirante, ce qui fut certainement le cas.

La tournée de septembre dernier a été rendue possible notamment par le soutien du programme *Nouveau chapitre* du Conseil des arts du Canada dans le cadre du 150^e anniversaire du Canada. Nous y avons présenté l'opéra *Chaakapesh, le périple du fripon* du compositeur canadien Matthew Ricketts sur un livret de l'écrivain cri Tomson Highway; cette œuvre était une commande de l'OSM et fut donnée lors des concerts d'ouverture de la 85^e saison de l'orchestre.

Compte tenu des défis logistiques que représente une tournée dans ces régions, *Chaakapesh* a été conçue en deux versions, soit une pour 15 musiciens pour le Nunavik, et une autre pour un orchestre d'environ 45 musiciens que nous avons jouée à Montréal et dans le nord du Québec. Outre les musiciens, les deux versions comportent deux chanteurs (un ténor et un baryton) ainsi qu'un narrateur; au Nunavik la narration en inuktitut était assurée par la chanteuse Akinisie Sivuarapik, et ailleurs par le chanteur Florent Vollant en innu, et par le cinéaste Ernest Webb en cri. De plus, des artistes locaux de chaque communauté visitée ont participé à *Chaakapesh* lors d'une sorte d'interlude durant l'opéra – nous avons ainsi pu entendre des chanteuses de gorge, des musiciens « pop » ainsi qu'une jeune violoncelliste.

En plus de *Chaakapesh*, nous avons aussi présenté des œuvres du répertoire symphonique, que ce soit des extraits de la *Symphonie no 6* de Beethoven et de la *Symphonie classique* de Prokofiev, ou encore des versions pour 15 musiciens de l'ouverture des *Noces de Figaro* de Mozart et même du 2^e mouvement de la *Symphonie no 5* de Prokofiev!

Les tournées sont souvent enrichissantes pour un ensemble sur le plan humain, tant pour les musiciens que pour les collègues de l'administration, et cette tournée le fut certainement pour ceux qui y ont pris part. Parmi les nombreuses anecdotes qui nous font sourire encore aujourd'hui, on peut penser notamment aux collègues qui aidaient à cuisiner ou à faire la vaisselle dans les hôtels de la Coopérative du Nunavik où nous logions; aux musiciens et aux gens de l'administration qui ont aidé à mettre à l'eau une embarcation d'un jeune inuit à Salluit; au béluga cru préparé par Akinisie Sivuarapik que nous avons pu goûter après le dernier concert à Kuujuarapik; aux membres du Club des ours polaires de l'OSM, mené par André Moisan, qui se sont baignés à l'extérieur dans presque toutes les localités que nous avons visitées; aux incroyables efforts déployés par la communauté d'Oujé-Bougoumou afin que notre répétition et notre concert puissent avoir lieu – et à l'heure! – malgré un violent orage et une panne de courant majeure qui touchait tout le village; et à notre soirée à Roberval qui s'est terminée dans le salon de quilles au sous-sol de l'hôtel après notre concert à Mashteuiatsh!

Ce qui fut encore plus marquant pour plusieurs d'entre

nous a été la possibilité d'échanger avec les gens des communautés inuites et autochtones qui nous recevaient, ainsi qu'avec les gens du « sud » qui séjournèrent au Nunavik pour le travail. Nous avons pu discuter autant avec des enfants et des jeunes lors d'ateliers éducatifs qu'avec les gens du public avant et après les concerts (beaucoup de photos et de selfies!) et lors de réceptions et de repas organisés par nos hôtes. Nous avons aussi eu quelques moments libres pour explorer les villages et communautés qui nous recevaient et nous avons été émus par le contact avec la nature et la beauté des lieux, et le contraste que cela pouvait représenter avec la réalité souvent difficile du quotidien des gens du Nunavik.



Présentation d'un quintette à vent à des enfants du primaire à Kuujuaq

Vous pourrez voir des images et reportages de cette tournée sur le site web de l'OSM en allant au <https://www.osm.ca/fr/tournee-nord-du-quebec-et-nunavik/>;

Un film du réalisateur Roger Frappier sur l'orchestre et la tournée est également prévu pour le printemps 2019. Nous espérons surtout ne pas avoir à attendre encore 10 ans pour pouvoir retourner dans ces magnifiques régions!

Une introduction à l'Entente symphonique canadienne pour les médias

par Richard Sandals

directeur associé, Division des services symphoniques (DSS), FCM



L'Integrated Media Agreement (IMA) est une entente qui a été négociée entre la FAM et l'association pour les médias électroniques des employeurs symphoniques, d'opéra et de ballet, un groupe qui représente environ 95 orchestres à l'heure actuelle. L'IMA définit les conditions pour l'enregistrement et la diffusion de prestations d'orchestre en concert, y compris les diffusions en continu, les

téléchargements et les médias physiques de même que la radio et la télévision. Mais il y a un problème : l'entente ne peut s'appliquer au Canada parce qu'elle contient des dispositions traitant de radio et de télévision nationales qui ne concordent pas avec l'entente Radio-Canada. Les orchestres canadiens ne peuvent donc pas l'utiliser.

L'Entente symphonique canadienne pour les médias (ESCM) a d'abord été conçue comme une version canadienne de l'IMA, donc une entente négociée comportant un éventail complet de dispositions traitant d'une variété de modes de distribution. Sur une période d'environ deux ans, le nombre de gestionnaires d'orchestre qui participaient aux négociations a chuté tout comme le nombre de médias traités. Après un temps, nous avons dû nous rendre à l'évidence : il fallait choisir entre abandonner le projet ou poursuivre l'élaboration d'une entente beaucoup moins ambitieuse.

Nous avons choisi de promulguer une entente qui ne couvre qu'un seul format, mais un format important : la diffusion en continu de concerts en direct ou enregistrés. («Promulguée» veut dire que, dans sa forme finale, l'entente n'a pas été négociée entre les parties, mais bien déclarée par la FCM, un peu comme un tarif local.) L'entente remplace les Lignes directrices de l'OMOSC pour la diffusion en continu qui posaient parfois problème. Elles ne représentaient pas vraiment d'entente officielle de la FAM, ce qui les exposait davantage aux mauvaises utilisations et aux fausses interprétations; ou même à de la simple confusion quant à savoir quelle version était en vigueur et de quelle manière il fallait l'appliquer.

Comme l'ESCM ne couvre qu'un type d'enregistrement, il est assez simple d'en résumer les conditions financières : 45 % du cachet par service de l'orchestre ou alors 56,25 \$, selon le plus élevé des deux montants. Les orchestres peuvent acheter des années supplémentaires de diffusion en continu, et il y a un escompte si un orchestre diffuse trois programmes ou plus dans une saison. De plus, les orchestres qui n'ont jamais diffusé une prestation complète en continu peuvent, au moment de souscrire à l'entente, diffuser une seule prestation en direct gratuitement. Chaque projet doit être soumis à l'avance à l'approbation des musiciens et un processus d'approbation est prévu pour les enregistrements qui demeurent disponibles au-delà de l'événement en direct.

Vous avez peut-être remarqué que le tarif minimum de 56,25 \$ est inférieur au minimum prévu dans la plus récente version des Lignes directrices de l'OMOSC. L'ESCM a fait l'objet de négociations, et nous avons choisi de la promulguer en utilisant les dispositions que nous avons négociées. Cela ne veut pas dire pour autant que les musiciens sont obligés d'accepter ces tarifs, pas plus qu'ils ne sont obligés d'accepter les tarifs minimums de leur section locale. Parce que l'ESCM prévoit l'approbation des musiciens pour chaque projet, vous n'êtes pas tenus d'enregistrer aux tarifs de l'ESCM si vous ne le voulez pas. Nous serons heureux de collaborer avec les sections locales et les comités de musiciens dans l'élaboration d'une lettre d'entente prévoyant de meilleures condi-

tions pour votre orchestre lorsqu'il deviendra signataire de l'ESCM.

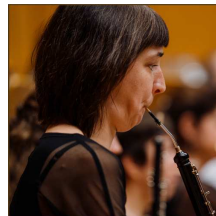
Votre délégué de l'OMOSC a accès à l'ESCM; elle se trouve dans le Dropbox de l'OMOSC (sous Media > Agreements). Les comités de musiciens et les sections locales qui ont des questions au sujet de l'entente peuvent les adresser au directeur de la DSS, Bernard Leblanc (bleblanc@afm.org), ou à moi (rsandals@afm.org).

Ensemble

Un an dans les coulisses de l'Orchestre Métropolitain

par Mélanie Harel

Orchestre Métropolitain



Mélanie Harel

Le 16 novembre dernier, dans le cadre des Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM), était présenté en première mondiale *Ensemble*, un film documentaire de Jean-Nicolas Orhon, sur l'Orchestre Métropolitain (OM).

Le présent article relate une conversation que j'ai eue avec le cinéaste.

MÉLANIE HAREL (MH) : Jean-Nicolas, d'où est venue l'idée du film?

JEAN-NICOLAS ORHON (JNO) : «C'est à la suite à de conversations avec Jennifer Bourdages, pianiste à l'OM et aussi membre de l'équipe administrative (ma voisine à l'époque!), qui me parlait de son travail et de l'OM. Au départ le film devait être un projet éducatif, tourné dans les écoles, en collaboration avec l'OM. Puis est arrivée l'information de la tournée européenne. Parallèlement, on voyait l'ascension de l'OM. Le film est donc devenu le projet de suivre l'orchestre l'année précédant la tournée, et aussi pendant la tournée. J'avais des curiosités à comprendre ce qu'est la vie d'un orchestre, quelle est la relation entre les musiciens et le chef . . . comprendre le cheminement de l'orchestre et suivre la tournée.»

MH : Êtes-vous vous-même musicien?

JNO : Je joue de la guitare, mais sans formation, je n'ai pas de formation en [musique] classique. Mais j'aime beaucoup la musique. J'avais donc un regard néophyte, frais, sur le monde symphonique, le répertoire. Cette expérience m'a donné envie de poursuivre mon éducation musicale, en quelque sorte débutée avec le tournage. Comme résultat, c'est un film avec un regard d'un non-musicien.

Au-delà de la musique, ce qui m'a intéressé et touché, c'est la vie en groupe, la communauté, le fait de travailler ensemble, la relation entre le chef et les musiciens. J'ai senti une bonne ambiance à l'OM, un sentiment familial qui est très fort. La tournée fut le climat de cette idée-là.

MH : Des choses inattendues qui vous ont surpris?

JNO : Quand je vous ai vus jouer pour la première fois, en répétition, c'était la *Cinquième* de Mahler. Il s'agissait de la première lecture. Je trouvais incroyable, impressionnant, ayant joué moi-même un peu de musique, que 80 personnes, qui n'ont jamais joué une œuvre, partent, jouent en même temps, et que ça fonctionne.

J'ai été intéressé à comprendre votre travail. Comment une œuvre peut-elle être jouée d'une façon ou d'une autre, dépendamment des musiciens bien sûr, mais aussi des intentions du chef? Comment une œuvre, par ailleurs jouée des centaines de fois, peut-elle être jouée autrement par l'OM à ce moment-ci?

MH : Des défis techniques?

JNO : Oui. Au niveau du son. On ne pouvait pas faire de compromis ni de sacrifices; il fallait que ce soit bon. Pour le tournage lors des répétitions, j'étais toujours accompagné par un preneur de son, Simon Bellefleur, avec qui j'ai beaucoup parlé au début. Il ne pouvait pas y avoir plusieurs micros, comme pour un disque. Le défi consistait à avoir le meilleur son possible. Le preneur de son avait un micro stéréo qui prenait l'ambiance générale de la salle, en plus d'un micro sur le lutrin du chef. Lors des concerts à Montréal, nous avons pu utiliser les archives de l'OM et des enregistrements de Radio-Canada. En Europe, nous avons pu récupérer de bons enregistrements faits à Amsterdam et Rotterdam.

Il y a eu une bonne collaboration avec la direction et l'équipe de l'OM. Ils ont été extrêmement présents, nous soutenant et nous aidant dans les démarches. Du début à la fin. Ce fut très agréable de travailler avec eux.

Un autre défi a été d'avoir une seule caméra pour un orchestre, alors qu'il se passe beaucoup de choses en même temps. Dans ce contexte, on ne peut pas recréer un concert filmé, une captation. Le choix de l'endroit physique où je devais me trouver pour filmer fut *la* question durant toute l'année de tournage : où je me place, qu'est-ce que je privilégie comme action, qui? Par ailleurs, je ne devais pas déranger les musiciens. Le plus important étant la musique, le travail que vous faisiez, pas le film. Je ne pouvais pas me permettre de déranger par ma présence. Ceci a eu un effet sur des choix techniques, comme le choix de lentilles.

MH : Quelle est la trame sonore du film?

JNO : Que l'OM! Sauf une exception : Alexandre Tharaud au piano, jouant l'Adagietto de la *Cinquième* de Mahler, dans une séquence du film portant sur l'enfance. L'OM ayant joué la symphonie et Alexandre Tharaud étant un des solistes lors de la tournée, il y avait quand même un lien avec l'unique extrait musical où l'on n'entend pas l'OM.

MH : Jean-Nicolas, merci pour votre temps et bonne chance pour la sortie de votre film.

JNO : Merci ! Merci à toi aussi!

Bande annonce : (<https://vimeo.com/298278936>)

Ensemble (Québec, 2018, 92 minutes, version originale française et anglaise)

Écrit et réalisé par Jean-Nicolas Orhon

Produit par Sandra-Dalhia Goyer

Direction photo : Jean-Nicolas Orhon

Montage : Jean-Nicolas Orhon en collaboration avec Hubert Hayaud

Son : Simon Bellefleur / Bande à Part / Louis Gignac

Production : Les Films Jad

Distribution: Les Films du 3 Mars

Facebook: (<https://www.facebook.com/ensemble.film>)

UNA VOCE

Le bulletin officiel de l'Organisation des musiciens d'orchestre symphonique du Canada, *Una Voce* est publié trois fois par année, en français et en anglais. La date de tombée pour la prochaine édition est le 1^{er} mars 2019. Vous pouvez obtenir de plus amples renseignements auprès de Barbara Hankins en lui écrivant à (bhankins@gto.net). Collaborateurs à cette édition : Liesel Deppe, Kirk Ferguson, Barbara Hankins, Mélanie Harel, Tamsin Lorraine Johnston, Stéphane Lévesque, Richard Sandals et Michelle Zapf-Bélanger.

À moins d'indication contraire, les opinions exprimées dans ces pages n'engagent que leurs auteurs.

© OMOSC 2019. Tous droits réservés.

Comité exécutif de l'OMOSC

Président (2017–2019)	Robert Fraser
1 ^{er} vice-président (2018–2020)	Matt Heller
2 ^e vice-président (2017–2019)	Brian Baty
Secrétaire (2018–2020)	Melissa Goodchild
Trésorière (2018–2020)	Liz Johnston
Rédactrice en chef	Barbara Hankins
Webmestre	Ken MacDonald

Délégués des orchestres membres

Calgary Philharmonic Orchestra	Gwen Klassen
Edmonton Symphony Orchestra	Edith Stacey
Hamilton Philharmonic Orchestra	Elizabeth Andrews
Kitchener-Waterloo Symphony Orchestra	Rebecca Morton
London Symphonia	Shawn Spicer
Niagara Symphony Orchestra	Pierre Gagnon
Orchestre de la Compagnie d'opéra canadienne	Mark Rogers
Orchestre du Ballet national du Canada	Xiao Grabke
Orchestre du Centre national des Arts	David Thies-Thompson
Orchestre Métropolitain	Mélanie Harel
Orchestre symphonique de Montréal	Stéphane Lévesque
Orchestre symphonique de Québec	Benoit Cormier
Regina Symphony Orchestra	Peter Sametz
Saskatoon Symphony Orchestra	Stephen Krueger
Symphony Nova Scotia	Ken Nogami
Thunder Bay Symphony Orchestra	Michelle Zapf-Bélanger
Toronto Symphony Orchestra	Leslie Dawn Knowles
Vancouver Symphony Orchestra	Rebecca Whitling
Victoria Symphony	Paul Beauchesne
Windsor Symphony Orchestra	Liesel Deppe
Winnipeg Symphony Orchestra	Arlene Dahl

Composition : Steve Izma, Kitchener, Ontario

Traduction : Monique Lagacé