



# UNA VOCE

Avril 2019

Vol. 26 n° 3

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.

## La fin d'un chapitre, le début d'un autre

par Barbara Hankins

Rédactrice en chef



Les écrivains savent que la fin d'un chapitre marque un virage important : un changement de lieu, un nouveau point de vue, une évolution de l'intrigue. C'est aussi le cas dans nos vies professionnelle et personnelle.

Jim Mason a écrit le chapitre de son départ à la retraite avec enthousiasme et préparation. Ses qualités de musicien et sa joie de vivre ont égayé le kws pendant 40 ans et, même s'il nous manquera terriblement, nous savons qu'il continuera d'enrichir le monde de la musique de nombreuses façons.

Notre orchestre a entrepris un nouveau chapitre sous la direction d'Andrei Feher. L'entrevue que Larry Larson a réalisée avec lui souligne les liens d'Andrei avec les chapitres passés du kws et ses rêves pour la suite des choses. Il parle sans retenue de sa façon de faire ressortir le meilleur de ses musiciens.

Vous trouverez également dans ce numéro un article de Gwen Klassen, qui aborde avec créativité le leadership au sein des orchestres, ainsi que des articles consacrés à l'Organisation des droits des musiciens du Canada et à LIVElab, un centre de recherche de la McMaster University.

J'aimerais remercier tous ceux qui ont contribué au bulletin de l'OMOSC au cours des 10 dernières années. J'ai trouvé notre collaboration très inspirante, mais il est temps pour moi de terminer ce chapitre. À la fin de ce numéro, Steve Izma et moi passerons le flambeau de la production d'*Una Voce*. Si vous avez envie de le reprendre, écrivez à l'équipe de direction de l'OMOSC à [exec@ocsm-omosc.org](mailto:exec@ocsm-omosc.org).

---

Si vous pensez être trop petit pour changer quoi que ce soit, essayez de dormir avec un moustique dans votre chambre.

— Betty Reese

---

## Le musicien d'orchestre et le vieillissement

### L'heure de la retraite a sonné

par Jim Mason

Kitchener-Waterloo Symphony



Vous avez été nombreux à m'écrire après la parution de mon article dans l'édition d'avril 2017 d'*Una Voce* pour me remercier d'avoir abordé les problèmes liés au vieillissement d'un instrumentiste au sein d'un orchestre symphonique et me proposer des pistes de solutions. Je vous remercie de vos commentaires; ils sont venus confirmer que je ne suis pas seul à vivre cette situation, et je suis heu-

reux d'avoir jeté les bases d'un dialogue.

Malgré tout, je ne pouvais nier le fait que mon poste au sein de l'orchestre me procurait de moins en moins de plaisir. Je me suis rendu compte que je devais travailler plus fort que je n'en avais envie pour obtenir les résultats souhaités. Mes raideurs aux mains, dont j'ai parlé en avril 2017, ne s'amélioreraient pas. Si je prenais une pause de quelques jours, j'avais par la suite du mal à couvrir toutes les clés de mon hautbois. Malgré la prise de glucosamine trois fois par jour, les raideurs s'aggravaient et j'avais parfois mal aux mains après une journée de deux services. Travailler tous ces passages dans l'aigu des programmes *Pops* me comblait de moins en moins; à vrai dire, je DÉTESTAIS ça! J'en étais venu à devoir travailler plus que je ne le voulais, moi qui avais toujours pratiqué autant que nécessaire sans me lasser. C'est pourquoi j'ai pris la décision de tirer ma révérence à l'été de 2017.

La convention collective du Kitchener-Waterloo Symphony prévoit des dispositions relatives à la retraite. Pour s'en prévaloir, un musicien doit annoncer son intention de prendre sa retraite jusqu'à trois saisons à l'avance. J'ai choisi de faire encore deux saisons, ce qui signifie que je quitterai l'orchestre en mai 2019. Selon les modalités de la déclaration d'intention, un musicien peut prendre congé du quart

du programme de la saison sans que la direction ne puisse s'y opposer, en autant qu'il fasse part de ses plans avant le 1<sup>er</sup> août. C'est ce que j'ai fait lors des deux dernières saisons. La direction du Kitchener-Waterloo Symphony s'est montrée très compréhensive, et m'a même permis d'inscrire quelques-unes de mes œuvres favorites au programme de la présente saison, celle où je tirerai ma révérence.

La transition s'est opérée tout en douceur, et je suis fin prêt à prendre ma retraite de l'orchestre. Des événements de ma vie personnelle font en sorte que cette décision arrive à point nommé. Ma fille a succombé à une surdose l'an dernier, et ma femme et moi élevons désormais nos petits-enfants. Ils me tiennent bien occupé. De plus, j'exploite depuis quelques années un commerce d'instruments en plus de jouer dans l'orchestre. L'entreprise est en croissance et me demande énormément de temps; en n'étant plus contraint de jouer régulièrement, je pourrai continuer à la faire fleurir.

Ne vous méprenez pas : je n'arrêterai pas de jouer du hautbois. J'ai plusieurs projets en cours. Je me débrouille encore bien, et si je peux choisir les pièces et avoir suffisamment de temps pour me préparer, je pourrai sans doute jouer encore longtemps. J'aime faire de la musique et, comme de nombreux hautboïstes, je suis passionné d'anches, de mécanique et d'outils; je suis donc comme un poisson dans l'eau dans un commerce d'instruments.

J'espère que vous aurez tous le privilège de choisir le moment de prendre votre retraite de l'orchestre. La vie ne s'arrête pas lorsque vous cédez votre place, et je vous souhaite de pouvoir continuer de vivre une vie enrichissante, que vous aurez choisie, avec ou sans musique.

## La MROC aide les musiciens à toucher leur part des redevances pour droits voisins

### La musique rapporte

par Julia Train

Directrice, Communications et Liaison, MROC



La Musicians' Rights Organization Canada (MROC) verse aux musiciens et aux chanteurs des redevances pour la diffusion et l'exécution publique de leurs enregistrements sonores. Ces redevances proviennent de tarifs homologués par la Commission du droit d'auteur du Canada.

À titre d'organisme sans but lucratif gouverné par des musiciens et des experts de l'industrie musicale, la MROC a avant tout pour objectif de vous aider à toucher le plus d'argent possible pour la copie et l'utilisation de vos prestations sur enregistrements sonores. La MROC représente plus de

10 000 musiciens, artistes de studio et artistes vedettes, dont les enregistrements englobent toute la gamme des genres musicaux.

Elle favorise également l'éducation et l'autonomisation des musiciens grâce à divers partenariats, commandites et initiatives.

La MROC a été fondée le 30 septembre 2009 comme société de gestion sans but lucratif, constituée en vertu d'une loi fédérale. Elle perçoit la rémunération, les redevances, les droits de licence, les prélèvements et toute autre rétribution découlant de l'exécution des enregistrements sonores des musiciens et des chanteurs. Ainsi, la MROC a repris le rôle assumé depuis 1998 par Musicians' Neighbouring Rights Royalties (MNRR) de la FAM Canada.

En 1997, la *Loi sur le droit d'auteur* du Canada a été modifiée pour permettre aux musiciens, aux chanteurs et aux maisons de disques de percevoir des redevances se rapportant à leur rôle dans la création d'enregistrements sonores.

Ce nouveau principe de « droits voisins » reconnaît expressément les droits des musiciens et des chanteurs sur leurs prestations, ainsi que leur droit à une rétribution (appelée « rémunération équitable ») pour l'exécution publique ou la diffusion de leurs enregistrements sonores.

Jusqu'en 1997, seuls les compositeurs et les éditeurs de musique touchaient des redevances pour la diffusion et l'exécution publiques d'œuvres musicales, car seules les chansons avaient une valeur aux yeux de la loi. Depuis l'ajout du principe de droits voisins à la *Loi sur le droit d'auteur* du Canada en 1997, les musiciens (artistes-interprètes) et les maisons de disque (producteurs d'enregistrements sonores) ont également droit à une rémunération pour la diffusion et l'exécution publiques de leurs enregistrements sonores.

Au Canada, les revenus tirés de droits voisins sont perçus par Ré:Sonne (anciennement la Société canadienne de gestion des droits voisins, SCGDV) aux termes des tarifs suivants homologués par la Commission du droit d'auteur :

- Radios commerciales
- Radios non commerciales (p. ex., radios communautaires, radios collégiales)
- Radio de Radio-Canada
- Services sonores payants (chaînes de musique comme Galaxie et Max-Trax intégrées aux forfaits offerts par des câblodistributeurs)
- Services de radio satellite (services radiophoniques à canaux multiples par abonnement, comme SiriusXM)
- Diffusion en continu (services non interactifs et semi-interactifs seulement, ne comprend pas le téléchargement et la transmission sur demande)
- Musique de fond (enregistrements sonores entendus dans des établissements comme des restaurants, des magasins et des hôtels, programmés sur place ou par un fournisseur de musique de fond)
- Studios de danse et de culture physique
- Événements en direct (enregistrements sonores diffusés lors des événements)

## Pourquoi adhérer à la MROC?

La MROC perçoit les droits voisins et les redevances pour la copie privée au Canada et à l'étranger.

Les musiciens peuvent s'inscrire, gérer leur répertoire et consulter leur historique de paiement en toute facilité dans le portail en ligne de la MROC.

Le personnel compétent se fait un plaisir d'aider les musiciens, que ce soit pour créer leur répertoire ou remplir des relevés fiscaux américains (W8BEN, W8BEN-E, W9).

Les paiements sont faits de façon sécurisée par dépôt direct.

## Autres avantages

Les musiciens membres de la MROC peuvent également participer à la gouvernance de l'organisme. Ceux qui reçoivent au moins 500 \$ pendant deux années consécutives peuvent soumettre la candidature d'un musicien au conseil d'administration et participer à l'élection des membres du conseil, ou choisir de se présenter eux-mêmes.

Ils peuvent également souscrire une assurance très avantageuse pour protéger leurs instruments et leur matériel auprès d'Intact Assurance, par l'entremise de la FCM et de HUB International.

Chaque musicien membre de la MROC a par ailleurs droit à une consultation gratuite de 30 minutes avec l'avocat de l'organisme spécialisé en droit d'auteur pour l'aider à créer une entente de partenariat pour son groupe.

Pour en savoir plus sur la MROC et vous inscrire, visitez le [www.musiciansrights.ca](http://www.musiciansrights.ca) ou composez le 416-510-0279 ou le 1-855-510-0279 (numéro sans frais).

## Leadership et mouvement

par Gwen Klassen

Calgary Philharmonic Orchestra



Lors de la Conférence de l'OMOSC tenue en août 2018, une déclaration de l'avocat de l'organisme a vraiment résonné en moi : « Pour qu'une véritable confiance s'installe entre les différentes équipes de l'orchestre, il faut énoncer des règles claires et les rendre accessibles à tous. C'est le B-A-BA d'une saine gestion de bureau. »

J'ajoute à cela qu'on nous demande de mettre à profit notre formation musicale et nos compétences de gestionnaire pour exercer notre leadership et instaurer une hiérarchie fondée sur la collaboration, la compassion et la bonté sans compromettre l'excellence de notre mission envers la musique et la collectivité. Comme m'a déjà dit le directeur des ressources humaines de la Citibank : « Nous sommes tous le PDG de notre poste. Nous sommes les mieux placés pour savoir ce dont nous avons besoin pour trouver un équilibre entre la forme et le mouvement. »

Les principes du leadership sont simples, mais difficiles à appliquer : *sachez qui vous êtes, et connaissez votre rôle et votre équipe.*

Nous devons accepter le fait que chaque membre de l'équipe a des points de vue et des responsabilités qui lui sont propres, et que nous sommes tous capables, compétents et créatifs. Cela dit, nous ne pouvons nier que les capacités sont diverses, et que certaines personnes sont peu ouvertes à la collaboration.

Nous devons cultiver la capacité de passer avec fluidité d'une conversation d'ordre professionnel à une conversation d'ordre personnel, et de savoir quand il est approprié de les tenir, ces conversations. Pour ce faire, nous devons explorer et peaufiner nos capacités mentales, cultiver notre intelligence émotionnelle et notre intuition créative, et apprendre à écouter avec attention notre voix intérieure et les autres. Embrasser le paradoxe et faire plus d'une chose à la fois. Comme musiciens, n'est-ce pas déjà ce que nous faisons?

## Outils

1. ABC : acceptation, bravoure, curiosité
2. 3R : repos, rétablissement, résilience
3. Embrasser le paradoxe
  - être et faire en même temps
  - être alerte et calme en même temps
  - respecter un cadre défini et sa liberté créative
  - connaître les règles et savoir quand y déroger

Les principaux ouvrages de référence de cette approche sont *Dare to Lead*, de Brené Brown, *Flow Fundamentals* [course] de Jamie Wheal et *Leadership from the Inside Out* de Kevin Cashman.

Le leadership prend racine en chacun de nous et dans le courage de dialoguer de façon authentique, même sans instrument entre les mains. Dans son ouvrage *Presence and Encounter*, David Benner définit le dialogue authentique comme la « volonté de changer en fonction de ce que nous entendons ». Il se produit lorsque nous faisons l'effort d'être dans l'instant présent – pour soi, pour l'autre et pour la situation.

Quand nous sommes dans l'instant présent, dans la « zone » (que nous suivons le mouvement) et vraiment à l'écoute de nos collègues musiciens pendant une prestation, nous sommes sur la même longueur d'onde; un sentiment d'appartenance palpable nous unit les uns aux autres et à l'auditoire. Nous pouvons mettre à profit ces habiletés et ces expériences exceptionnelles dans le cadre de nos échanges avec les administrateurs, le conseil d'administration, l'association et l'auditoire. Cette approche permet d'obtenir de véritables résultats, mais elle exige du **courage** et de la **résilience** : *mon cœur veut exploser, mes paumes sont humides, mais je ne recule pas. Tout ira bien.* Il faut embrasser le paradoxe. Les compétences mentales qui sont sollicitées sont les mêmes que lors d'une prestation.

Lorsque nous tentons de comprendre ce que vit une autre personne, nous nous plaçons dans une position

vulnérable : qui sait quelle sera sa réaction! Sans compter le courage requis pour explorer son propre monde intérieur. Il est également nécessaire d'exercer sa **curiosité** en scrutant ses propres pensées et sentiments. Et les autres : À quoi pensent-ils? Que ressentent-ils? Comment se sentent-ils? Il faut faire la distinction entre ce qui relève de nous et ce qui relève des autres.

Comme nous possédons déjà de bonnes aptitudes pour le langage non verbal, les nuances, la communication et la gestion, nous devrions pouvoir maîtriser sans trop de difficulté le langage des non-musiciens de l'orchestre. Ce peut être un acte d'ouverture que d'apprendre leur langage et ce qui importe à leurs yeux, et cela permet de créer un milieu de travail sain, sans tensions, où tous sont valorisés et progressent vers un but commun.

### Accepter, en faisant preuve de compassion pour nous-mêmes et ceux qui nous entourent,

- la nature humaine, avec tout ce qu'elle comporte de chaos, de cycles et d'occasionnels moments de lucidité;
- qui nous sommes, et la façon dont nous entendons et vivons la musique;
- notre tendance à juger lorsque nous sommes déçus de nous-mêmes et des autres;
- notre capacité de nous relever, inspirés par la pure joie que nous procure la musique;
- notre façon de nous aimer et d'aimer les autres et la musique;
- ce sur quoi nous avons une emprise et ce qui nous échappe, sans pour autant jeter l'éponge;
- que les choses ne se passent pas toujours comme nous le voulons, et que la vie continue.

### Accepter nos rôles, nos responsabilités et nos limites

À titre de flûte/piccolo solo adjointe au sein du Calgary Philharmonic Orchestra, je remplis plusieurs rôles et dois m'assurer de passer de façon fluide d'un poste et d'un instrument à l'autre.

En tant que membre de l'orchestre, j'ai le privilège de siéger à des comités, de participer à des réunions, de représenter mes collègues, défendre leurs intérêts et les assister; je négocie mon contrat, *et* je sais que je vais me heurter à des obstacles, au silence, aux insultes et aux commérages, *et* je sais que je vais toujours me relever. Je sais que je vais parfois communiquer de façon claire et empathique, et que parfois je n'y parviendrai pas. Parfait! Ce sera une belle leçon d'humilité et de résilience! Parfois, j'écouterai avec attention; parfois, je n'y parviendrai pas. Je dois embrasser le paradoxe.

Je dois accepter que je me retrouve parfois dans une situation inconfortable et que mon cerveau cherche des raisons pour justifier mes sentiments. Lorsqu'il a enfin une histoire à se raconter, il sécrète des substances agréables qui permettent de calmer la peur et l'agitation. Malheureusement,

ce mécanisme de protection nuit au leadership. Pour être un bon leader, il ne faut pas avoir peur de creuser. C'est précisément quand nous avons peur que nous devons plonger, en comptant sur notre résilience pour nous maintenir à flot.

Brené Brown appelle les raisons que nous trouvons pour justifier nos sentiments le « mauvais premier brouillon ». Je respire donc profondément, accueillant mon inconfort sans le nier, le repousser ou le minimiser. Je fais confiance à ma capacité de résilience et à la sagesse de ma voix intérieure pour savoir s'il est temps de parler, d'agir, de garder le silence avec grâce ou de prendre toute mesure qui s'impose. Je ne me lance jamais dans cette aventure sans chocolat! Je m'appuie également sur mes amis du CPO, qui m'écoutent sans jugement, me serrent dans leurs bras et me bottent les fesses. Je me sens choyée d'avoir pu développer de si belles amitiés au cours des 23 dernières années!

### Cultiver sa résilience

La capacité de se relever varie grandement d'une personne à l'autre. La résilience est un don, un peu comme le talent musical. La bonne nouvelle, c'est qu'il est également possible d'apprendre la résilience, qu'elle vient à force de répétitions. Et nous, les musiciens, n'avons pas peur des répétitions!

La **rétroaction** est le fondement de la confiance et du sentiment d'être écouté. Selon mon expérience, nous avons parfois, dans notre convention collective, un mécanisme qui permet de communiquer nos réactions à l'équipe de direction, au conseil d'administration, à l'association et aux collègues. Parfois, un tel mécanisme n'existe pas. Parfois, les commentaires sont les bienvenus; parfois, le silence est assourdissant. La rétroaction est la première étape vers la création d'une base solide au sein d'un organisme, d'une entreprise ou d'une famille. Nous avons besoin de structures, de prévisibilité et de clarté. Si ce besoin n'est pas comblé, nous chercherons à le combler (c'est la pyramide des besoins selon Maslow); impossible d'y échapper. Parallèlement, nous devons sortir de notre zone de confort pour avancer. Il faut embrasser le paradoxe.

### Favoriser la communication directe

*La clarté est synonyme de bonté.* Elle ne sert ni à se défendre ni à attaquer. Elle nécessite de la vulnérabilité, de la résilience et du courage. « Si vous vous montrez assez brave, assez souvent, vous allez vous faire botter le derrière », explique Brené Brown. Pas moyen d'y échapper.

Ce n'est pas le critique qui est digne d'estime, ni celui qui montre comment l'homme fort a trébuché ou comment l'homme d'action aurait pu mieux faire. Tout le mérite appartient à celui qui descend vraiment dans l'arène, dont le visage est couvert de sueur, de poussière et de sang, qui se bat vaillamment, qui se trompe, qui échoue encore et encore – car il n'y a pas d'effort sans erreur et échec –, mais qui fait son maximum pour progresser, qui est très enthousiasmé.

siaste, qui se consacre à une noble cause, qui au mieux connaîtra *in fine* le triomphe d'une grande réalisation et qui, s'il échoue après avoir tout osé, saura que sa place n'a jamais été parmi les âmes froides et timorées qui ne connaissent ni la victoire ni l'échec.

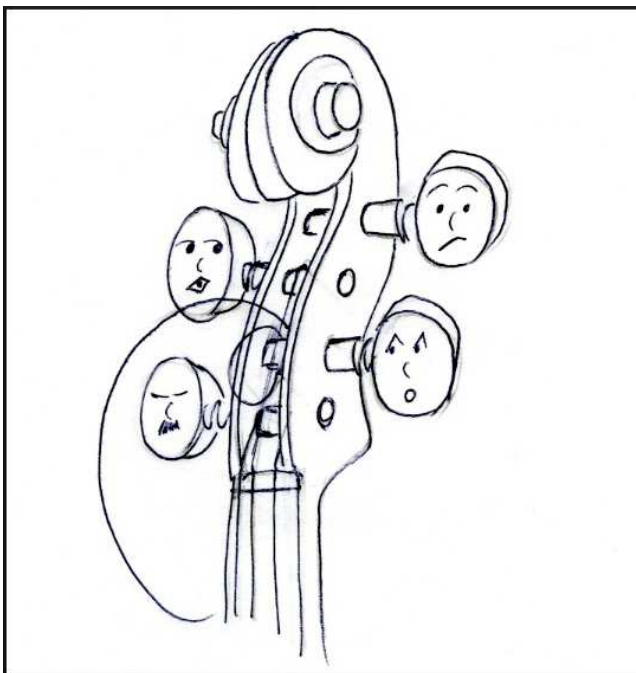
— Theodore Roosevelt, *L'Homme dans l'arène*, discours prononcé à la Sorbonne le 23 avril 1910

Le moment est-il venu d'avoir le courage d'exercer son leadership en toutes circonstances?

La patience ne consiste pas à s'asseoir et à attendre, mais plutôt à prévoir. Elle permet de voir la rose en regardant l'épine, de voir le jour au milieu de la nuit. N'oubliez pas que la lune a besoin de temps pour devenir pleine. — Rumi

\* \* \*

Gwen Klassen est la directrice fondatrice de Pender Island Flute Retreat Inc. aux côtés de William Bennet et de Lorna McGhee ([www.fluteretreat.com](http://www.fluteretreat.com)). Elle est également coach de vie et de musique, flûte et piccolo solo adjointe au sein du Calgary Philharmonic Orchestra et chargée de cours à la University de Calgary, où elle enseigne la flûte.



« On dirait que Frédéric est encore au bout de sa corde! »

— graphisme de Susan Sametz

## LIVELab

### Explorer la musique et le cerveau

#### Équipe des communications de LIVELab

Pourquoi consacrons-nous autant de temps et de ressources aux activités musicales? C'est là l'une des questions fondamentales auxquelles l'équipe de LIVELab, à la McMaster University, tente de répondre. Le McMaster Institute for Music and the Mind est un institut interdisciplinaire qui réunit des chercheurs de différents domaines, des musiciens, des artistes, des ingénieurs, des professionnels de la santé et des représentants de l'industrie qui se penchent sur des sujets liés à la prestation, à la perception, aux processus neuronaux et à l'incidence de la musique et d'autres arts créatifs. La performance créative sert de cadre général qui aide les chercheurs à déchiffrer des questions liées à l'esthétisme et à la perception des présentations artistiques, mais également des questions scientifiques relatives au développement de l'enfant, au vieillissement, à l'apprentissage, aux facultés cognitives, au fonctionnement du cerveau et à la communication.

L'institut est dirigé par Laurel Trainor, experte renommée du développement de l'enfant et de la cognition musicale. L'équipe de direction de LIVELab est également composée de Ian Bruce (directeur adjoint), ingénieur spécialisé en perte auditive et en technologies connexes, de Dan Bosnyal (directeur technique), ingénieur et neuroscientifique comportemental spécialisé en neuroscience auditive et en traitement des signaux, et de Ranil Sonnadora (directeur créatif et artistique), expert de l'acquisition de compétences, de conception sonore, de cognition musicale et de perception auditive. L'équipe peut compter sur l'appui de nombreux techniciens, chercheurs postdoctoraux, étudiants et collaborateurs scientifiques qui proviennent de toutes les facultés de McMaster et d'établissements de partout dans le monde.



C'est dans le Large Interactive Virtual Environment Laboratory (LIVELab), seule installation du genre au monde, que le programme de recherche prend vie. LIVELab est une installation de recherche de 106 places qui permet la collecte simultanée d'une multitude de mesures comportementales, électrophysiologiques et physiologiques auprès de chacun des spectateurs. Des données physiologiques, comme celles d'un EEG ou le rythme cardiaque, peuvent être recueillies en temps réel auprès des interprètes et des membres de l'auditoire, et synchronisées avec les données d'autres sources, comme des systèmes de capture du mouvement ou des enregistrements audio et vidéo. Les chercheurs sont ainsi en mesure de recueillir des données individuelles beaucoup plus rapidement que dans un laboratoire (une étude qui prendrait plus d'un mois en laboratoire peut être menée en un avant-midi à LIVE-

Lab), et de mieux comprendre comment les sujets réagissent à la présence d'autres personnes au sein d'un groupe et dans un contexte réel de prestation devant un auditoire, ce qui n'est tout simplement pas possible dans un laboratoire de neuroscience où les participants sont étudiés de façon isolée.



Outre la configuration unique des systèmes d'acquisition de données, d'autres technologies, comme un grand mur d'images, une infrastructure d'une grande souplesse, des systèmes de capture du mouvement et d'enregistrement audio et vidéo de qualité télévisuelle

et un système acoustique, lui aussi très souple, permettent de configurer rapidement LIVELab pour différents types d'études. LIVELab peut être transformé presque instantanément en salle de concert, en salle de conférence, en cinéma ou en laboratoire du mouvement.

Les travaux de recherche de LIVELab portent notamment sur la coordination des musiciens au sein de petits ensembles. Par exemple, les chercheurs ont démontré que les musiciens sont continuellement en mesure de prédire (surtout de façon préconsciente) les gestes des autres musiciens (microrhythmes, phrasés, dynamiques et articulations). L'équipe de LIVELab a utilisé la capture du mouvement pour analyser les mouvements des musiciens d'un quatuor à cordes (l'Afiara Quartet et le Cecilia Quartet se sont prêtés à l'exercice) lorsque différents musiciens les mènent, et a publié les résultats de ses travaux dans un article paru dans la revue *Proceedings of the Natural Academy of Sciences*,<sup>1</sup> Des modèles de prévision mathématique ont montré que les mouvements d'un musicien à un moment précis permettent de prédire les mouvements ultérieurs des autres musiciens, et que la personne qui mène l'ensemble a une plus grande influence sur les musiciens que ceux-ci n'en ont sur elle. Dans un deuxième article paru dans la revue *Scientific Reports*<sup>2</sup> l'équipe de recherches est penchée sur la façon dont les musiciens se coordonnent intuitivement les uns avec les autres pendant une prestation afin de produire une expression musicale et émotionnelle commune. Dans le cadre de l'étude, chaque membre d'un trio avec piano (le Gryphon Trio) portait des capteurs qui permettaient de suivre leurs mouvements pendant qu'ils jouaient des extraits tristes ou joyeux, avec et sans expression musicale. L'équipe a découvert que les musiciens prédisent mieux les mouvements de leurs confrères, peu importe le type d'extraits, lorsqu'ils jouent de façon expressive que lorsqu'ils n'affichent pas d'émotions. Cette technique novatrice de mesure de la communication des émotions entre les musiciens peut être appliquée à d'autres situations, comme la communication entre



le Gryphon Trio

les patients qui ne peuvent pas parler et leurs soignants.

Les travaux de recherche en cours à LIVELab portent également sur l'efficacité de nouveaux algorithmes de prothèses auditives. Près de 50 % des personnes de 60 ans et plus souffrent de perte auditive plus ou moins prononcée. Les prothèses auditives sont utiles, mais elles sont rarement optimisées pour les musiciens ou pour l'écoute de la musique. Ceux qui les portent peuvent donc vivre une expérience frustrante lorsqu'ils écoutent de la musique. LIVELab travaille actuellement à résoudre ce problème en collaboration avec le Hamilton Philharmonic Orchestra. À l'occasion d'un concert donné par l'orchestre au printemps de 2019, des scientifiques de LIVELab et des partenaires de l'industrie évalueront une nouvelle méthode de transmission du son directement dans la prothèse auditive des participants afin d'améliorer les sons qu'ils captent dans l'air. L'équipe de LIVELab espère que cette nouvelle technologie permettra aux personnes souffrant de perte auditive d'apprécier davantage les prestations musicales en direct et contribuera à briser l'isolement social parfois associé à ce handicap.

Bien que l'institut se spécialise dans les sujets qui touchent à la musique et à la neuroscience, le programme de recherche est en réalité beaucoup plus vaste, dicté par les intérêts des principaux collaborateurs. Les projets portent sur l'utilisation du rythme pour aider les enfants atteints du trouble de l'acquisition de la coordination (TAC), la compréhension de l'anxiété de performance sociale, l'utilisation de l'apprentissage machine pour améliorer le traitement des signaux électroencéphalographiques, la création de modèles de traitement neuronal de la musique, le développement d'interfaces cerveau-ordinateur, la compréhension des corrélats neuronaux des pensées qui vagabondent, l'acquisition de compétences complexes et la compréhension de l'effet positif de la musique sur le déclin cognitif. L'institut effectue même des études cliniques sur l'efficacité des médicaments. Il mène par ailleurs plusieurs projets en partenariat avec l'industrie, notamment des études qui évaluent les réactions à de nouvelles parutions musicales.<sup>3</sup>

1 [www.pnas.org/content/pnas/114/21/E4134.full.pdf](http://www.pnas.org/content/pnas/114/21/E4134.full.pdf)

2 [www.nature.com/articles/s41598-018-36358-4](http://www.nature.com/articles/s41598-018-36358-4)

3 [livelab.mcmaster.ca/wp-content/uploads/2017/07/](http://livelab.mcmaster.ca/wp-content/uploads/2017/07/)

- Pour en savoir plus sur LIVElab, visitez le [livelab.mcmaster.ca](http://livelab.mcmaster.ca).
- Pour en savoir plus sur le McMaster Institute for Music and the Mind, rendez-vous au [mimm.mcmaster.ca](http://mimm.mcmaster.ca).

## Entretien avec Andrei

### Le nouveau directeur musical du KWS : un jeune habité d'une vieille âme

par Larry Larson

Kitchener-Waterloo Symphony

**LARRY LARSON :** Andrei, tu as d'abord commencé le violon en Roumanie avant de déménager avec ta famille à Montréal à 13 ans. Comment t'est venu le désir de faire de la direction d'orchestre?



Andrei Feher

**ANDREI FEHER :** Pour beaucoup de chefs d'orchestre, la vocation s'est manifestée dès l'enfance. Ils se disaient : « Quand je serai grand, je dirigerai un orchestre. » Ce n'a pas été mon cas, même que je n'étais pas un grand amateur de musique. Je jouais d'un instrument simplement parce que mes parents étaient efficaces – en fait, surtout mon père et ma grand-

mère. Je pense que j'étais plutôt curieux par rapport à la musique en général et j'écoutais toutes sortes de choses. Bruckner, Mahler et tout ce répertoire qui n'intéressait personne d'autre qu'une poignée d'amis curieux et passionnés.

Avec un camarade qui avait à peu près mon âge, j'échangeais des versions de la *Symphonie n° 7* de Bruckner. Nous en avions 20 – celles de Giulini, de Barenboim, de Karajan, et d'autres encore. J'ouvrais une partition et je l'étudiais. La première fois, je me suis dit : « C'est comme du chinois, je n'y comprends rien. Il faut tourner la page toutes les trois secondes. » Puis j'ai écouté, et écouté encore, et j'ai constaté que ça me plaisait. À l'école, je rendais mes enseignants fous tellement j'étais agaçant : « Est-ce que je peux faire ça? Est-ce que je peux le faire? »

Un jour, on m'a demandé de diriger un ensemble à cordes parce que l'enseignant était absent et qu'on m'en savait capable. C'est ainsi que tout a commencé. J'avais 15 ou 16 ans. Je me suis dit : « Tiens, c'est intéressant. » J'ai donc continué à apprendre le violon tout en faisant de la direction d'orchestre au conservatoire.

**LL :** Y a-t-il une partition qui t'a vraiment donné la piqure?

**AF :** Mon père était contrebassiste, et j'ai assisté aux concerts de son orchestre tous les jeudis dès l'âge de six ans. Je n'écoutais pas vraiment, parce que je n'en avais pas envie. Je

me contentais d'y aller avec des amis d'école. Un jour, j'ai entendu la *Symphonie n° 7* de Beethoven, le fameux deuxième mouvement. Je devais avoir huit ans. Je me souviens du sentiment – comme si tout s'était arrêté autour de moi.

**LL :** J'ai déjà eu quelques-uns de ces moments avec toi pendant que tu nous diriges sur scène.

Tu as réussi à tisser un lien avec les musiciens du KWS dès la première fois. D'après toi, est-ce parce que tu es un protégé de Raffi Armenian, notre ancien directeur musical?

**AF :** La CBC m'a déjà posé cette question. Est-ce que ça m'a aidé? Oui et non, parce que tout le monde connaît l'importance de Raffi pour l'orchestre, mais ça fait tellement longtemps et tellement d'eau a coulé sous les ponts depuis. Parmi les musiciens actuels, il y en a peu qui ont connu Raffi.



Larry Larson

**LL :** Je suis la dernière personne qu'il a engagée. C'était il y a 26 ans.

**AF :** J'avais un lien particulier avec l'orchestre parce que j'ai entendu les histoires de Raffi au sujet du KWS et de sa merveilleuse salle – mais je ne pouvais pas me faire ma propre idée tant que je n'y étais pas. Et quel son.

Il y a quelque chose dans l'ADN de cet orchestre qui fait qu'il ne se laisse pas berner par « l'inspiration » du chef d'orchestre et les approximations. Il faut savoir ce qu'on fait. Si les musiciens sentent que la démarche n'est pas pleinement réfléchie, qu'elle manque de sérieux . . .

Je me souviens de notre première répétition. J'ai raconté une histoire à propos de Nijinsky, de Debussy et du faune. Juste avant d'ouvrir la bouche, j'ai pensé : « Je ne devrais peut-être pas raconter cette histoire, parce qu'on ne se connaît pas. Mais je dois rester moi-même, je ne peux pas faire semblant. Je dois obtenir le meilleur résultat possible avec les musiciens qui sont devant moi. » Je me suis alors senti à ma place, car j'avais le sentiment que je pouvais dire n'importe quoi et qu'ils allaient rire. J'étais satisfait des répétitions, mais j'ai surtout aimé voir l'évolution au fil de la semaine.

Je dis souvent que le premier concert doit être bon et intéressant, mais que si nous donnons ce concert de nouveau, je vais essayer de faire les choses un peu différemment. Lors de notre deuxième concert, j'ai ouvert une porte et tout le monde m'a suivi. La magie a opéré.

**LL :** J'ai l'impression que tu as été aussi honnête avec nous lors de cette première semaine que tu l'es encore aujourd'hui. Tu étais authentique dès le début, ce qui est très rafraîchissant étant donné que beaucoup de chefs d'orchestre tentent de jouer un rôle pour impressionner, surtout s'ils sont à l'essai. Tu as été fidèle à toi-même dès les premiers instants. C'est bon de voir cette fraîcheur et cette honnêteté, semaine après semaine.

**AF** : Il faut s'investir et avoir un objectif sur les plans musical, technique et artistique. C'est un tout.

**LL** : Parlons maintenant de Yannick Nézet-Séguin, qui est venu diriger l'orchestre. Nous avons eu la chance de l'avoir à quatre reprises. La première fois, il avait le même âge que toi à ton arrivée. Je me souviens de ce jeune génie passionné qui parvenait à nous faire jouer n'importe quoi. Et voilà que 20 ans plus tard, tu t'installes devant nous, et je jure que lors de cette première semaine, j'ai vu dans tes yeux cette même étincelle et ce même génie que j'ai vus en Yannick. Nous avons eu une chance inouïe de t'emmener ici grâce à ton association avec Yannick. En quoi sa personne et sa tutelle t'ont-elles marqué?

**AF** : Je lui ai écrit en 2007 ou en 2008. Il était très jeune et c'était une étoile montante. Il m'a répondu : « Je serais heureux de te rencontrer après un concert. »

Je suis allé l'écouter diriger la *Symphonie n° 9* de Bruckner. Je suis très timide de nature, mais je voulais lui parler parce qu'il est tellement passionné par son métier. Il m'a dit que je pouvais assister aux répétitions aussi souvent que je le voulais. Encore aujourd'hui, j'y vais dès que j'en ai l'occasion. C'est toujours intéressant, car Yannick compte près de 20 ans d'expérience même s'il est encore jeune pour un chef d'orchestre.

J'ai beaucoup appris en le regardant travailler avec les musiciens, et en observant sa façon d'obtenir des résultats sans tout contrôler. Il est également respectueux envers les musiciens.

**LL** : Nous voyons aussi ces qualités en toi : ne pas tout contrôler et faire preuve de respect.

**AF** : Certains chefs d'orchestre veulent tout contrôler et n'arrivent pas à lâcher prise. Le cadre est trop restrictif. Yannick travaille dans un cadre bien défini, mais il laisse aux musiciens l'espace nécessaire pour s'épanouir.

**LL** : La dernière fois qu'il est venu en visite ici, nous avons joué la *Symphonie en ré mineur* de Franck. J'ai toujours détesté cette symphonie, parce qu'elle est toujours jouée façon *big band*.

**AF** : Et le son est gras!

**LL** : Lors de la toute première répétition, avant même la première note, Yannick a dit : « Franck était organiste. Je suis organiste. Vous êtes mon instrument. Je vais jouer cette symphonie. » Et la magie a opéré.

**AF** : Il a une façon bien à lui de donner un nouveau souffle aux pièces. Yannick dirigeait la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski pour ses débuts avec le Philadelphia Orchestra, et le flûtiste a dit : « Ah non, pas encore la *Sixième* de Tchaïk. » Mais la magie a opéré, et il a redécouvert la symphonie.

**LL** : Ton séjour à Paris semble avoir été différent de ton mentorat auprès de Yannick.

**AF** : On parle beaucoup de Yannick, mais il y a quelqu'un d'autre qui m'a beaucoup aidé à démarrer ma carrière et à

m'installer à Paris. Il s'agit de Fabian Gabel, le directeur musical de l'Orchestre symphonique de Québec, où j'ai été chef assistant pendant deux ans. C'est lui qui m'a conseillé de faire l'audition à Paris. Deux semaines avant l'audition, j'ai reçu une invitation. Nous étions 12 ou 13 candidats. Pour la première partie, nous devions diriger les trois premières minutes de l'ouverture *Egmont*. Pour la deuxième partie – il restait alors cinq candidats –, nous avons fait le scherzo du *Concerto pour orchestre* de Bartok. Qui n'est pas difficile en soi, mais qu'il faut savoir battre. Ensuite est venu le dernier mouvement de la *Symphonie n° 5* de Sibelius. Nous n'étions plus que deux, et j'ai eu le poste.

Ça a changé ma vie, parce que l'Orchestre de Paris est un des plus grands et prestigieux orchestres d'Europe. Il fait beaucoup de tournées, il a été dirigé par Paavo Järvi, Daniel Harding, par Karajan pendant deux ans, par Barenboim, et Münch, qui l'a fondé.

Ça a été toute une expérience, parce que j'ai rencontré quelqu'un au sein de l'orchestre qui connaissait tout le monde dans tous les orchestres. Il y avait donc des concerts une ou deux fois par semaine. On a fait le London Philharmonic ou le London Symphony, puis une semaine plus tard, le Concertgebouw et l'Orchestre de la Radio bavaroise, ou Berlin.

C'est là que j'ai compris qu'il y avait un son allemand, un son français, un son russe. Paavo Järvi a d'incroyables racines musicales russes. Son père était très près de Shostakovich. J'ai fait un petit concert à Prague, j'y ai passé cinq jours, et j'ai compris la musique de Dvorak. Mais il faut se rendre sur place – le son est dans l'air. Il est dans l'herbe et dans les arbres.

**LL** : Notre cher Tommy Kay, flûte solo du kws, et moi-même faisons partie du comité qui t'a choisi il y a deux ans. Lors de l'annonce, Tommy a dit : « Il est jeune, mais il a une vieille âme. » Sens-tu parfois que ton jeune âge te nuit?

**AF** : Quand je regarde en arrière, j'ai l'impression que je n'avais pas vraiment d'expérience à l'époque. Mais dans trois ans, je repenserai à aujourd'hui et je me ferai la même réflexion. J'essaie donc de me préparer le mieux possible, d'avoir un objectif clair, de savoir exactement où je vais et ce que je dois dire, et de le traduire en gestes.

Je suis quelqu'un de très spirituel et je crois que cette façon d'aborder la musique me vient de très loin, d'une autre vie. Donc, quand tu dis que je suis une vieille âme, c'est peut-être vrai. J'ai l'impression d'avoir vécu différentes vies. Je suis habité d'un sentiment de plénitude – je sais où je m'en vais. C'est peut-être ça que Tommy a senti.

**LL** : Nous le voyons soir après soir, quand tu sens suffisamment libre, que tu nous fais confiance et que nous te faisons confiance, il se passe quelque chose de différent dans ta direction. Ce n'est pas la même chose que la veille.

**AF** : Oui, c'est un exercice, l'envie de repousser les limites. En janvier, je me suis rendu en Norvège pour y diriger huit concerts éducatifs de 45 minutes avec le même répertoire.



Nous avons fait le dernier mouvement de la *Symphonie n° 1* de Tchaïkovski à huit reprises. Vers le troisième concert, j'ai commencé à modifier la vitesse, et rendu au sixième, je jouais au yo-yo avec le tempo. Après un des concerts, j'ai dit aux musiciens que nous avions joué la version la plus rapide possible. Mais ça leur a plu, parce que je ne l'ai pas fait dès le début. J'ai essayé de repousser peu à peu les limites en m'assurant que tout le monde me suivait. Quand je me suis senti en confiance, j'ai foncé. Parce que c'est inimaginable de jouer huit fois de la même façon. Ce fut un exercice très difficile, mais très utile.

**LL :** C'est vrai pour la préparation de tous les concerts Signature que tu fais avec nous. Il y a des œuvres que j'ai l'impression d'avoir assez jouées, comme la *Symphonie n° 2* de Brahms ou la *Symphonie n° 9* de Beethoven. Je les ai faites et refaites durant toute ma carrière, mais toi, tu y apportes quelque chose de différent. Dans ces deux œuvres, tu m'as fait vivre quelque chose de puissant. Ce serait un peu exagéré de dire que ça a changé ma vie, mais disons qu'à certains moments, j'ai pleuré sur scène.

Dès la toute première répétition avec toi, tous les doutes se dissipent. Nous savons où nous allons, et tu nous montres le chemin. Combien de temps mets-tu à te préparer?

**AF :** Je commence généralement des mois à l'avance. Je lis et j'analyse tout ce que je trouve sur l'œuvre et son compositeur. Puis, je mets tout de côté et j'y reviens trois semaines avant de me présenter devant vous.

**LL :** Je prends en exemple la *Symphonie n° 9* de Beethoven. Je pensais que je n'aimerais pas la rejouer, parce que c'est toujours la même chose. Pendant les répétitions, nous avons cependant constaté que tu l'avais étudiée de près, et la vie de Beethoven aussi. Tu nous as fait part de réflexions tirées de la correspondance de Beethoven et du sens précis de certains passages. Je n'avais jamais rien entendu de tel en 40 ans de carrière! Ce regard nouveau sur l'œuvre a complètement changé la donne pour nous, les musiciens.

Même chose pour la *Symphonie n° 2* de Brahms. Ça illustre bien qu'un même concert peut être différent d'un soir à l'autre. Le deuxième soir, pendant le dernier mouvement, juste avant que les bois jouent cette magnifique citation de la *Symphonie n° 1* de Mahler, tu as attendu une demi-seconde avant de donner le signal, et j'ai littéralement éclaté en sanglots sur scène. Je devais faire mon entrée avec un sol tout en douceur, la note la plus facile à produire, puis [pleurnichements]. C'est dans ces moments comme ceux-là, quand le sentiment de confiance entre nous est palpable, que nous sentons la magie opérer.

**AF :** Tu sais, certaines personnes ne font que de minuscules phrases de deux mesures parce que ça leur plaît. Mais peux-tu imaginer une symphonie entière qui va dans une seule et même direction? Tout est question de tension et de relâchement. Il y a toutefois toujours un moment, un moment précis, où il est possible de prendre un peu plus son temps qu'à l'habitude, et le résultat est encore plus spécial.

Bien entendu, c'est très difficile, car je fais la plupart des pièces pour la première fois. Tout est question de préparation, mais tout se joue en un moment. Tu te dis alors : « Bon, je suis stupide d'essayer d'en faire à ma tête, ça ne fonctionnera pas. » Il faut respecter ce que le compositeur a mis sur papier. Je dois juste avoir l'intelligence de me dire que si ce que j'essaie ne fonctionne pas, je peux essayer autre chose.

Ce n'est pas de la faiblesse; c'est toujours difficile de faire quelque chose pour la première fois. Je ne sais pas si ça se passera bien, car je n'en ai pas l'expérience.

**LL :** Tu as peut-être l'impression que c'est une faiblesse, mais nous ne voyons pas les choses de cette façon. S'il y a un doute dans ta tête, ça ne paraît jamais. Même quand ça ne tourne pas rond, tu as plutôt tendance à proposer d'essayer autre chose. Sans hésiter. Avec confiance. Ce n'est pas de la faiblesse. L'orchestre le sent. Sinon, nous n'accepterions pas de te suivre.

**AF :** Il faut avoir confiance au bon moment. Il n'y a pas de place pour le doute sur le podium. Une fois sur scène – boum! Tu sais exactement où tu t'en vas, et même si le doute s'installe, il faut garder le cap jusqu'à la fin de la prestation.

Il y a un proverbe qui dit ceci : Si tu fais le mal, fais-le bien, car le mal moins bien fait, fait plus mal.

À ce stade-ci de ma carrière avec l'orchestre, je dois exprimer clairement les objectifs et essayer de faire avancer les choses. Je connais l'équipe, je connais les façons de faire, et je sais ce que je veux. Je ne peux pas me contenter de faire de la musique, d'être gentil et de dire : « C'est correct. » Il faut que ça bouge, et l'orchestre doit sentir que nous avons un but.

**LL :** Nous venons tout juste de lancer la saison 2019-2020, il est évident que tu y fais ta marque sur notre orchestre et notre collectivité. C'est merveilleux.

**AF :** Je veux faire connaître de nouvelles œuvres et des œuvres magnifiques, mais peu connues de la période romantique. Tout ce que j'ai mis au programme est bon et intéressant, et s'inscrit dans cette thématique. TOUT.

Nous commençons déjà à travailler sur la saison 2020-2021. Elle marquera le 75<sup>e</sup> anniversaire de l'orchestre et sa 40<sup>e</sup> année dans la salle. Je pense que ce sera grandiose. Pas seulement bon. Il y en aura pour tous les goûts.

**LL :** Parfait, je vais rester.

**AF :** Oh oui, reste parmi nous. J'ai besoin de toi – au moins pour la fin de semaine.

## Annnonce de la Conférence 2019 de l'OMOSC

par le Comité exécutif de l'OMOSC

Notre 44<sup>e</sup> conférence annuelle aura lieu du 12 au 16 août à l'hôtel Sheraton Hamilton, de Hamilton, en Ontario. Les membres de l'OMOSC sont les bienvenus à toutes les séances ouvertes, qui se tiendront du mardi 13 août à 9 h jusqu'à la levée de la séance le vendredi 16 août à 13 h.

Les 21 orchestres membres de l'OMOSC sont invités à envoyer leurs délégués pour toute la durée de la conférence. Les dirigeants de la FAM et de la CFM, les représentants de la Division des services symphoniques et de la Caisse de retraite des musiciens du Canada et d'autres invités spéciaux seront également présents. L'ordre du jour comprendra diverses présentations, ateliers et questions qui feront l'objet de discussions et de réglementation.

L'hôtel est situé au 116, rue King Ouest, au centre-ville de Hamilton. Vous pouvez réserver en ligne ou par téléphone en composant le 1-888-627-8161; mentionnez l'OMOSC pour obtenir un tarif réduit. De plus amples renseignements et un lien pour l'inscription seront affichés sur le site Web de l'OMOSC ([ocsm-omosc.org](http://ocsm-omosc.org)). Veuillez utiliser ce lien pour vous inscrire afin d'être sûr d'avoir des renseignements à jour en ce qui a trait à l'arrivée et à l'ordre du jour.

Un grand merci à notre hôte, la Hamilton Musicians' Guild, soit la section locale 293 de la FCM. Nous espérons que vous viendrez à Hamilton en grand nombre!

## 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<sup>er</sup> septembre 2019. Vous pouvez obtenir de plus amples renseignements auprès de [editor@ocsm-omosc.org](mailto:editor@ocsm-omosc.org). Collaborateurs à cette édition : Barbara Hankins, Gwen Klassen, Larry Larson, l'équipe des communications de LIVElab, Jim Mason, Susan Sametz et Julia Train.

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 <sup>er</sup> vice-président (2018–2020)	Matt Heller
2 <sup>e</sup> 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	Marie-Julie Chagnon
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 : Karine Gervais ; révision : Monique Lagacé