

Orphée Apprenti

CAHIERS DE PEDAGOGIE MUSICALE



APPRENDRE LE CHANT



Orphée Apprenti

CAHIERS DE PEDAGOGIE MUSICALE

APPRENDRE
LE CHANT

Apprendre le chant

sommaire

ROBERT WANGERMEE,
Avant-propos. 7

PIERRE GOLDE,
L'opéra d'aujourd'hui ou le miroir éclaté de la voix. 9

1.

Former le chanteur professionnel

MARCEL VANAUD,
Le chant au Conservatoire Royal de Mons 13

JULES BASTIN,
Le chant : fondamentalement simple. 17

JOSE VAN DAM,
Pour une école de chant 22

BERNARD DEKAISE,
Le département de chant du Conservatoire de Liège :
une philosophie nouvelle 26

RAYMOND ROSSIUS,
Apprendre le métier sur les planches 28

2.

De Machaut à Stokhausen : comment on exploite la voix

ESTHER LACHAPPELLE,
Le chant au Moyen Age 33

RENE JACOBS,
Il n'y a pas de chant baroque 40

FRANÇOISE DUFEY,
Des textes pour le chant baroque 43

FRANÇOISE DUFEY,
Quelques considérations sur le chant au XIX^{ème} siècle .. 52

MARIANNE POUSSEUR,
Démystifier le répertoire vocal contemporain 57

GERHARD SPORKEN,
Le solfège spécialisé, une expérience vocale
contemporaine 65

PHILIPPE BOESMANS,
Composer pour la voix 70

BENOITE MILLET,
Remédier aux troubles pathologiques de la voix 74

CHRISTINE GYSELINGS,
Des livres pour chanter 79

BIBLIOGRAPHIE 86



**Ces cahiers sont publiés
grâce au soutien de la
Loterie Nationale.**

Avant-propos

EN nous libérant des contraintes d'une actualité qui se déroule sur des pistes multiples, notre rythme « confortable » de parution nous permet d'organiser des haltes pour concentrer sur un thème dont l'importance ne peut être contestée un faisceau d'éléments d'analyse et de réflexion puisés aux meilleures sources. C'est le principe des « spéciales » que nous proposons de développer dans l'avenir.

Après « La Musique à l'école maternelle » (mars 1989) et avant « l'Apprentissage à la musique contemporaine » (attendu pour mars 1990, en même temps que le festival Ars Musica) voici notre deuxième cahier thématique, consacré à l'enseignement du chant.

Pourquoi avoir privilégié ce sujet ? D'abord, tout simplement parce que le chant, fruit de l'instrument premier, la voix humaine, connaît aujourd'hui un regain de faveur considérable. La nouvelle et merveilleuse jeunesse du théâtre lyrique, si elle doit beaucoup à l'impulsion et au talent créateur d'une génération de directeurs et de metteurs en scène, a aussi et pour le grand public - a surtout - valorisé les grandes voix, renouveau favorisé évidemment par les médias de grande diffusion. Il est remarquable aussi en corollaire, que dans les mêmes haut-lieux de l'opéra, un ténor de valeur avérée fait salle comble avec un

programme de lieder... Le cinéma même partage les faveurs de ce renouveau : n'est-ce pas la voix de José VAN DAM, à l'égal du talent de Gérard CORBIAU, que le public applaudit dans « Le Maître de Musique » ? Autant de signes qui attestent la réjouissante vitalité du chant.

Comment accéder, au niveau professionnel, à la maîtrise de cet art ? Question cruciale, délicate : comment former, cultiver, préparer une voix ? Comment inventorier et valoriser le potentiel vocal des jeunes désireux et capables de « faire carrière » ?

L'enseignement du chant, cette pédagogie combien délicate, demeure à l'ordre du jour, tant dans les pays d'alentour que dans la Communauté française de Belgique. Comment ces problèmes sont-ils rencontrés dans nos trois Conservatoires ? On lira avec intérêt les considérations exprimées par des personnalités qui font autorité : Marcel VANAUD, Jules BASTIN et José VAN DAM. Il n'est pas mystère que ce dernier plaide pour la création d'une véritable école de chant. A ce propos, le directeur du Conservatoire de Liège, Bernard DEKAISE, nous éclaire sur la nouvelle initiative qu'il vient de mettre sur pied dans cet établissement en collaboration précisément avec José VAN DAM. Quant au directeur général de l'Opéra de Wallonie, Raymond ROSSIUS, il nous fait partager

Robert Wangermée,
Président du Conseil de la
Musique

l'expérience d'un grand professionnel de la scène lyrique.

S'agissant du répertoire qui s'est constitué à travers les siècles, « de Machaut à Stockhausen », on s'est attaché à passer en revue les variantes du chant occidental, en les envisageant sous un double aspect : technique et esthétique, et en se demandant dans quelle mesure cette double dimension historique doit-elle être prise en compte par le chanteur du vingtième siècle ? On trouvera dans le même chapitre une réflexion sur la démarche de la musique d'aujourd'hui, qui explore le passé à la recherche d'une authenticité. Autre question : quels sont les problèmes spécifiques que la musique contemporaine pose à la technique vocale ? D'autre part, du côté des

compositeurs, les problèmes particuliers auxquels sont confrontés les contemporains lorsqu'ils composent pour les voix sont analysés par Philippe BOESMANS, l'auteur de « La Passion de Gilles » et plus récemment d'une nouvelle orchestration du « Couronnement de Poppée ».

D'aucuns pourront regretter de ne pas trouver dans cette sorte de « table des matières » des chapitres qu'ils considèrent à juste titre comme d'un grand intérêt. C'est tout simplement que nous étions limités par l'espace et par le temps. Ainsi, il est évident que les techniques utilisées dans le jazz et la chanson mériteraient à elles seules, une analyse en profondeur. Voir un numéro spécial...

L'opéra d'aujourd'hui ou le miroir éclaté de la voix

VOGUE actuelle et vagues d'enthousiasme : les maisons lyriques tournent à rendement optimal. Chaque nouvelle production est guettée, attendue, acclamée par un public grandissant. Pour couronner ce triomphe, le renouveau de l'opéra glane l'attention des derniers indécis.

L'amateur motivé épluche les revues et périodiques qui diffusent une belle quantité de critiques, comparaisons, analyses et références historiques.

Le disque-compact lui-même s'est engagé de tout son diamètre dans cette veine aux apparences riches et prometteuses d'avenir. Les catalogues des firmes offrent des listes d'enregistrements fraîchement réalisés côtoyant les versions plus anciennes, « de référence », rendues audibles grâce à la technologie du laser.

Toute la société audio-visuelle s'est largement emparée de ce phénomène pour l'amplifier encore...

Si l'on y regarde plus attentivement, ce tableau mirifique, brossé quelque peu à la hâte, traduit peut-être une situation moins idyllique qu'il n'y paraît.

Par un regard en survol sur la ville contemporaine, l'opéra, bonbonnière à l'italienne et théâtre classique, n'offre-t-il pas ses proportions harmonieuses dans un réseau urbain aux contours insécurisés ? Monnaie,

dans l'ombre d'un poste métallique, une place déchirée où s'engouffrent les tourbillons du vent; Bolchoï, le quadrige dirigé vers la flèche d'un gratte-ciel stalinien, sous le regard glacé du Gosplan cubique; opéra de Vienne, le souvenir perdu des allées arborées du temps de son passé...

La silhouette intimidée par l'urbanisme alentour, avec sa grande soeur la Cathédrale, le Théâtre de l'Opéra ne partage-t-il pas, dans un tissu figé et bétonné, une dimension qui lui échappe ?

Constat symbolique ou symptomatique, les fastueux frontons, les rythmes des rangées de colonnes, comme l'élévation des porches gothiques et les perspectives en hauteur des clochers, ont-ils perdu leurs facultés impressionnantes, leurs pouvoirs surréels dans l'imposante densité de la ville contemporaine ?

Vrai ou faux ? La recherche d'un contraste comparable à la situation typologique de l'opéra classique dans son univers d'origine ne nous permet pas de découvrir de nombreux exemples significatifs, malgré les distances parcourues d'un lointain voyage : à l'opéra de Sidney, par exemple, où la cascade des arcades vitrées offre sa chute vers les larges perspectives de l'océan, ou bien, plus près, et presque prêt, Paris-Bastille jouxtant la nervure d'un canal Saint-Martin restauré. C'est à ces rares endroits que l'on

Pierre Goldé est professeur chargé de la composition musicale à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts visuels de la Cambre.

pourra rencontrer avec plus ou moins de bonheur, l'idée merveilleuse du théâtre bâti dans l'esprit de son temps, dans sa volonté d'émotion, de surprise et de séduction, dès l'ascension des premières marches.

Vrai ou faux ? Dans le jeu confus de la ville et du mélange des grandeurs propres à chaque époque, ce ne sont pas les ravaudages esthétiques, entre Chagall et Buren, et bien d'autres encore, qui rendent aux stucs mordorés, aux volutes voluptueuses et aux volées emmarbrées du grand Siècle, sous les reflets des lustres, l'élégance d'un rêve visuel préalable à la palpitation profonde du spectacle de l'opéra.

La salle est pourtant pleine et l'on nous explique : « un regard moderne, sensuel et sans concessions s'impose sur le mode d'expression culturelle le plus raffiné de l'Occident ».

Vrai ou faux ? Un regard moderne s'impose-t-il ? L'opéra au XX^{ème} siècle ne s'est-il pas tout simplement enfui de la scène et de la fosse originelle ? En quelques décennies, tel le bon génie de la lampe d'Aladin, il a choisi l'air libre. De sa première évasion vers l'arène romaine, sous la voûte étoilée, il a mené sa route jusqu'aux sites les plus inattendus : Louxor, devant les temples pharaoniques, non plus dans l'univers clos des décors cartonneux du théâtre d'Alexandrie, New York, où Don Giovanni a promené ses états d'âmes dans les rues sombres de Harlem.

Le cinéma, vieux complice, a depuis bien longtemps fait s'éclater les bornes de l'imaginaire lyrique, partant d'un espace scénique bien délimité, dévoilant progressivement les décors de la *Flûte* et les couloirs secrets des domaines arcaniens de Sarastro, ouvrant les portes de la manufacture de tabac sur les immenses paysages andalous de *Carmen*, offrant au regard séduit les espaces soyeux et les salons décadents de la *Dame aux Camélias*.

Proportions gigantesques et moyens fabuleux ? Réaction plus ou moins consciente à la banalisation du lieu théâtral dans la ville ? Vrai ou faux ? Authentique ? Superficiel ? Fantasque ?

Au risque de s'attirer les coups de tonnerre des prospecteurs puristes, on se demande quelle machinerie informatisée, quelle technologie, aussi sophistiquée soit-elle, permettrait un spectacle équivalent aux fascinantes spirales envolées du septième art.

D'un point de vue semblable, dans une époque - non moins fascinante - où l'ordinateur commande les mouvements de l'homme à l'échelle cosmique, qui cloîtrerait sur la scène les fuyantes infinies des fais-

ceaux optiques du nouveau spectacle de ville, dont Iannis Xenakis, il y a une vingtaine d'années, fut l'éclaireur passionné ?

Vrai ou faux ? A l'opposé, quelque part dans la salle, certains groupes d'amateurs, au nom de la préservation légitime du patrimoine, iront-ils jusqu'à déplorer l'abolition des vieux rouages en bois et de leurs cordages usés ? Leurs plaintes prendront-elles alors les allures d'un combat d'arrière-garde ?

A les entendre, le rite de l'opéra restera-t-il à l'abri d'une profanation fatale, dans la fantaisie hédoniste de notre civilisation post-industrielle ?

Au-delà de cet incroyable bouillonnement technologique et créateur, au-delà de nos spéculations hasardeuses, dans la salle du théâtre, planent les éléments épars d'une question profonde : que pouvons-nous retenir de toutes ces profusions bouleversantes ?

Un regard furtif vers l'expérience passée nous apportera-t-il quelques instruments de réflexion ?

« Un peu de goût pourrait nous instruire que l'on ne doit pas mettre ensemble dans la même pièce des ombres et des réalités », peut-on lire dans un ouvrage datant de la première moitié du XVIII^{ème} siècle. Cette remarque nous rappelle l'ancienneté du débat qui confronte les adeptes de la représentation du réel à ceux de la présentation de l'imaginaire.

Dans les mouvements de notre actualité artistique, ce débat trouve encore un terrain d'existence, au milieu de la multitude éclatée des possibles de l'expression.

Mais, à en croire certaines théories de la psycho-acoustique, cette multitude ne vient-elle pas, avant toute chose, désorienter ou déstabiliser nos sens de la perception visuelle et auditive ?

Et globalisant ce propos, la conscience sensible de notre cerveau humain ne subit-elle pas des perturbations importantes dans l'environnement sonore de nos mégapoles, lorsque le contraste entre le bruit et le son - aboli scientifiquement depuis l'apparition de l'oscilloscope - doit laisser la place à d'autres références émotionnelles, à définir ou à découvrir ?

Vrai ou faux ? Le renouveau de l'opéra, qui trouve son origine sur quelques grandes scènes européennes n'est-il rien d'autre qu'un dévoilement par la classe intellectuelle des potentialités nouvelles, offertes à « l'union de la musique, du drame et du spectacle », selon les termes précis de la définition du dictionnaire ?

L'opéra-intello n'a-t-il pas dangereusement inversé le sens convergeant de la *Gesamtkunstwerk*, éloignant la scène de la fosse, chargeant la trame du discours par une succession de symboles, aux valeurs parfois ambiguës, où chaque objet placé, dématérialisé, ne voudrait plus représenter que l'idée de lui-même ?

Opéra-intello ? *Opéra-schizoïde* ? Dans les cas les plus alarmants, la musique de l'orchestre n'est-elle pas réduite au rôle d'un fond sonore accessoire au déroulement d'un spectacle *refroidi* par la tendance à la conceptualisation ?

Vrai ou faux ? Quelque part ailleurs, *l'opéra-ringard* ne poursuit-il pas inlassablement sa mission anachronique, lorsque les toiles représentant le palais, maladroitement peintes, ondulent à la cadence du passage de la garde ?

Vrai ou faux ? *L'opéra-vaisseau* des grands stades populaires ne réveille-t-il pas certaines interrogations par son gigantisme disproportionné, sans justification réelle par la nature même de la partition écrite ?

Opéras pluriels, opéras multiples, faut-il rechercher un fil conducteur dans cette aventure animée de passions, mais également de scandales et de querelles ?

Dans toute véritable relation passionnelle qui unit

l'amoureux d'opéra à ses acteurs, la corde vocale, n'est-elle pas précisément ce *fil conducteur* le moins tenu ?

La voix de la diva, diva immortelle, n'atteint-elle pas, en tout premier lieu, le cœur ému, dénudé, sans honte du spectateur ?

La voix de la diva, celle qui réalise l'union enthousiasmante entre l'acte volontaire et l'émission pulsionnelle, n'atteint-elle pas, noyau vivant du cœur de l'opéra, les fibres réceptives du mélomane ?

Il exulte et renvoie sa jubilation en des acclamations frénétiques, par delà les *babillages* et les *environnements*, quels qu'ils soient.

Cette voix de la diva ne le renvoie-t-il pas à son propre cri, comme le dessina Munch, aux sphères profondes, et pourquoi pas archaïques de son univers intime ?

Qu'importe, l'opéra continue : « Après le grand air : *Ab ! que je fus bien inspirée*, tout le public se leva en masse interrompant la représentation par des applaudissements frénétiques. L'air si beau : *Ab ! prends pitié de ma faiblesse !* fit couler des larmes dans tous les yeux. Quel plus glorieux triomphe avait jamais pu rêver la pauvre artiste en ces jours de misère et de travail ! ».

1.

former le chanteur professionnel

Le chant au Conservatoire Royal de Mons

PARALLELEMENT à une carrière internationale (la Scala lui a réservé un triomphe au printemps dernier dans le « Dr Faustus » de Manzoni), Marcel Vanaud consacre une bonne part de son temps à l'enseignement du chant. Il nous parle ici de son expérience de professeur au Conservatoire Royal de Mons.

- O.A. *Quelle est aujourd'hui la situation de l'enseignement du chant dans nos Conservatoires ?*

M.V. Je dirais que la situation est plutôt favorable en dépit des problèmes dont j'ai eu conscience dès mon entrée en fonction comme professeur au Conservatoire Royal de Mons. J'ai été très surpris par exemple de constater que les règlements avaient changé par rapport à l'époque où j'étais moi-même étudiant. Je prendrai pour simple exemple l'âge minimum, maintenant fixé à 18 ans, pour entamer des études supérieures de chant.

- O.A. *Cet âge limite répond-il à une raison profonde ?*

M.V. Ce règlement a certainement été fait pour que les artistes terminent leurs humanités secondaires avant d'aborder la musique, alors qu'il faudrait que le choix entre enseignement général et études artistiques se fasse plus tôt.

- O.A. *Peut-on espérer aboutir à de bons résultats en commençant ses études de chant à 18 ans ?*

M.V. On peut certainement atteindre la maturité en commençant le chant à 18 ans, mais je pense qu'il est préférable de débiter vers 15-16 ans. Cela a été mon cas comme celui de José van Dam ainsi que nombre de chanteurs.

Il est souhaitable de commencer sa formation assez tôt; le premier professeur jouant alors un rôle capital. Dès qu'un élève a conscience de sa voix, il doit bénéficier d'un bon enseignement et devrait accéder au Conservatoire facilement, sans demander de dérogation s'il n'a pas encore l'âge requis.

- O.A. *Les Académies préparent-elles efficacement à la profession de chanteur aussi bien qu'à celle d'instrumentiste ?*

M.V. Lorsqu'on pense Académie, il me faut évoquer le problème des objectifs : veut-on y former de futurs professionnels de la musique ou des amateurs ? Mon souhait serait de différencier ces deux aspects de l'enseignement de la musique : il y aurait d'une part des écoles de musique pour ceux qui choisissent de la pratiquer en amateurs et d'autre part les Académies pour former les jeunes qui se destinent à une carrière musicale.

- O.A. *Est-il important pour un chanteur d'être capable de s'accompagner au piano, de pouvoir travailler seul une partition ?*

Marcel Vanaud est professeur de chant au Conservatoire Royal de Mons

M.V. Il me semble en effet important de connaître un peu le piano. Le solfège ne devrait pas être négligé non plus; les chanteurs sont trop souvent habitués à ne lire qu'une seule clé. Si je peux travailler seul, il m'arrive également de préparer un rôle avec des « coachs », des chefs de chant. Je suis souvent obligé de me déplacer et de faire 100 à 200 km par jour pour aller travailler avec eux parce que nous ne trouvons pas d'accompagnateurs plus près de chez nous. C'est d'autant plus regrettable que les conservatoires forment des étudiants à cette spécialité.

On forme au conservatoire des accompagnateurs et pourtant, nous en cherchons. A la Monnaie à Bruxelles, je ne connais aucun chef de chant qui soit belge. Quant à l'Opéra Royal de Wallonie, on n'en compte que deux.

Accompagner un chanteur demande une formation spécifique et des dispositions d'esprit particulières.

Je ne pense pas aux récitals qui mettent en valeur autant le talent du chanteur que celui du pianiste, mais bien au chef de chant. Un chef de chant qui doit connaître l'anglais, l'allemand, l'italien; qui a travaillé dans un opéra; qui en maîtrise le répertoire depuis plusieurs années; qui sait les traditions se rapportant à la musique de Mozart, à celle de Puccini; qui sait que là, dans ce moment, on ralentit, que là on accélère, et qui donc prépare le chanteur avant sa première répétition sur scène avec le chef d'orchestre.

De telle manière que lorsque le chanteur arrive à cette première répétition, il peut clairement dialoguer avec le chef de chant, sans être pris au dépourvu.

C'est l'une des raisons pour lesquelles je ne nommerai pas de chargé de cours au Conservatoire où j'enseigne. J'estime en effet qu'il faut d'abord avoir terminé sa propre formation avant de jouer un rôle pédagogique.

Par contre, je travaille dans ma classe avec des chefs de chant. Ceux-ci connaissent bien les problèmes des chanteurs, ils sont également pianistes et me permettent donc de subdiviser la classe. C'est un système intéressant pour les élèves qui, tantôt travaillent avec moi, tantôt travaillent avec les chefs de chant.

- O.A. *Les élèves sont-ils formés à la musique d'aujourd'hui ?*

M.V. Je souhaiterais que les élèves s'y intéressent davantage, mais il est important pour cela que le professeur lui-même ait une expérience en ce domaine.

Il faut souligner quand même un aspect important des choses qui rend encore plus délicat le problème de la formation à la musique contemporaine. Prenons l'exemple d'un grand concours de chant comme le Concours Reine Elisabeth. Si le candidat présente une oeuvre de Britten, Lutoslawski ou Daniel Lesure, il est certain qu'il aura moins de chance de séduire un jury qu'en proposant un extrait de la « Traviata ».

Lorsqu'il s'agit d'un concours, il faut choisir les meilleurs morceaux possible, adaptés autant à l'élève qu'au concours lui-même.

Autant les membres du jury que le public réagiront plus favorablement à un répertoire classique qu'à des oeuvres de musique contemporaine.

Un grand effort serait nécessaire pour inscrire une oeuvre d'aujourd'hui dans les imposés des concours prestigieux, comme c'est déjà le cas lors des épreuves d'études supérieures musicales.

- O.A. *De nombreux compositeurs écrivent des partitions de qualité que l'on entend trop rarement.*

Pourquoi ?

M.V. L'interprétation de la musique contemporaine arrive au moment où l'élève prépare son diplôme supérieur, et là, nous nous trouvons tout simplement devant un problème de temps. L'étudiant apprendra moins vite et sans doute aussi moins facilement une musique nouvelle; lui et son professeur seront donc tentés de créer des oeuvres plus accessibles.

- O.A. *Les élèves travaillent-ils tout au long de leurs études les divers répertoires vocaux. Sont-ils initiés à l'interprétation de la musique ancienne, ou baroque... ?*

M.V. C'est le professeur qui doit choisir les morceaux adéquats. Pour cela, il faut absolument tenir compte de l'évolution de la voix. Prenons l'exemple d'une soprano : dans les « Noces de Figaro », elle chantera d'abord Barberine, puis Suzanne et, enfin, en diplôme supérieur, le rôle de la Comtesse, avec une évolution escomptée sur une dizaine d'années. Quant à savoir si le chanteur doit se spécialiser dans un répertoire, particulier, cela me semble en effet préférable.

- O.A. *Les techniques sont différentes ?*

M.V. Chanter est toujours chanter !

Et la principale chose qui compte, c'est d'avoir une voix bien placée. Au conservatoire, nous assurons une formation générale en veillant « simplement » à ce que les voix évoluent suivant leurs possibilités na-

turelles. Par la suite, chaque élève peut s'orienter vers une spécialisation, qu'elle soit du domaine de la musique baroque, ou du contemporain.

- O.A. *A la sortie du conservatoire, un musicien a-t-il encore tout à apprendre ?*

M.V. Bien sûr, et c'est d'ailleurs à ce moment que le professeur peut jouer un rôle essentiel en conseillant des adresses, des institutions à la porte desquelles frapper, des théâtres susceptibles d'employer les débutants; tout cela étant fait en ébauchant de commun accord un plan de carrière, que ce soit de choriste, de chanteur d'opéra ou de chambriste. Ayant moi-même travaillé avec de nombreux chefs d'orchestre, j'ai une certaine notoriété et l'expérience dont je souhaite faire bénéficier mes élèves.

La grande question pour le jeune diplômé, c'est : que faire après tous les prix de conservatoire, les lauriers d'un concours.

Le professeur doit alors guider l'élève dans telle orientation qu'il juge la plus favorable.

Pour certains, il suggérera des concours internationaux, pour d'autres d'entrer dans les chœurs d'une maison d'opéra, pour d'autres encore d'aller se présenter à l'Opéra Royal de Wallonie, à Rennes ou encore de faire de l'opérette.

Il est normal d'aider ses élèves et de ne pas les abandonner au sortir des études, au moment où l'artiste que vous êtes peut les aider à commencer leur vie professionnelle.

- O.A. *On a beaucoup parlé de ce nouvel enseignement du chant au Conservatoire de Liège placé sous la haute autorité de José Van Dam. En quoi est-il différent de votre méthode pédagogique ?*

M.V. C'est un système qui se rapproche beaucoup de l'enseignement américain comme la Juilliard School par exemple, dont la réputation n'est plus à faire.

Cette méthode forme d'excellents chanteurs, c'est pourquoi je souhaiterais que ces cours soient aussi au programme d'un conservatoire comme celui de Mons où j'enseigne, et je pense d'ailleurs avoir pour cela le soutien de son directeur.

Par ailleurs, mon souhait serait d'organiser des « masterclasses », d'inviter des chefs d'orchestre, de grands artistes, pour que les étudiants soient familiarisés à d'autres perspectives d'interprétation.

Un chanteur doit s'habituer à la battue d'un chef d'orchestre, et vice-versa. Je pense à ce propos que l'on devrait plus étroitement travailler avec la classe

d'orchestre du conservatoire.

- O.A. *A quel moment avez-vous décidé de devenir chanteur ?*

M.V. J'ai toujours aimé chanter, depuis l'âge de 4-5 ans. C'était mon rêve d'en faire ma profession, sans savoir si je le pourrais.

A l'époque du conservatoire, j'ai tout de suite été engagé dans des petits théâtres. J'ai, par exemple, fait de la figuration dans « Boris Godounov » en tenant un drapeau durant des heures, simplement pour voir de près les chanteurs. J'ai également travaillé dans les chœurs à la Monnaie et fait toutes sortes de petits métiers du spectacle comme accessoiriste... J'aimais chanter, je ne cherchais pas à devenir soliste. C'est la passion du métier qui m'a conduit à travers toutes les embûches pour faire de moi l'artiste que je suis.

- O.A. *Est-ce une déformation de société que de prêter plus d'attention à l'artiste soliste ?*

M.V. Il me semble que, de plus en plus, on apprécie le travail des chœurs. Il ne faut pas sous-estimer la difficulté de leur travail et le plaisir que l'on peut y ressentir.

Un professeur a ce rôle important de ne pas former systématiquement des solistes, mais de conseiller avec franchise vers quel domaine du chant s'orienter en fonction des qualités vocales de chacun.

- O.A. *Lors de la formation d'un chanteur, est-on attentif à l'expression corporelle, au travail de comédie ?*

M.V. Oui, et nous l'enseignons dans le programme d'art lyrique. Comme je vous le disais tout à l'heure, mon souhait serait d'inviter dans ma classe de grands chanteurs pour qu'ils viennent participer à un stage d'une semaine. Parce qu'un élève ne doit pas s'habituer aux qualités ou aux défauts de son professeur. Parce que la répétition et l'habitude s'installent vite. Les avis et les expériences d'autres professionnels sont importants pour que l'étudiant termine ses études sans être trop imprégné des « manières » d'un professeur, mais bien plutôt disposé à adopter d'autres vues, sur une interprétation par exemple.

Il faut être assez souple pour s'adapter à toutes les personnalités, à diverses esthétiques.

- O.A. *Avec son diplôme de chant en poche, un jeune musicien est-il assuré de trouver du travail ?*

M.V. Malheureusement, je ne le pense pas. Il y a trop d'élèves diplômés en regard des possibilités de la carrière théâtrale, des récitals et même de l'enseigne-

ment. Il me paraît opportun, dans le contexte actuel, de ne pas accepter tous les candidats aux études de chant dans les conservatoires. Cela ne peut qu'être préjudiciable à la qualité de l'enseignement.

- O.A. *Les livres que l'on publie en grand nombre sur le chant, sur sa technique, la préparation physique à la musique... sont-ils utiles ?*

M.V. Cela me semble en grande partie inutile, car on n'apprend pas à chanter en lisant. Il fut une époque où tous ces ouvrages n'existaient pas, en dehors bien sûr de l'une ou l'autre référence bibliographique importante.

Les grands noms du chant du siècle passé n'ont certainement pas appris l'art du chant par les livres.

Et aujourd'hui, si Pavarotti, Domingo, van Dam chantent merveilleusement, ce n'est pas grâce aux livres.

Trois tonnes d'ouvrages avec des contenus tellement contradictoires et divergents ne peuvent pratiquement pas vous aider.

- O.A. *A qui pensez-vous alors qu'ils soient destinés ?*
M.V. Le chant est quelque chose d'impalpable; on est doué, on apprend auprès de maîtres, tout simplement. Et puis, même si l'on corrige les défauts d'un élève, il faut toujours veiller à maintenir l'identité de chacun.

Compétence et professionnalisme sont les maîtres-mots.

Ce qui me déçoit dans la situation d'aujourd'hui, c'est que les élèves et les pédagogues ne fréquentent pas assez les lieux de concerts, les maisons d'opéra. Nous avons la chance d'avoir des institutions de grande qualité qui produisent des spectacles et des concerts en grand nombre, et pourtant, malgré nos conseils, nos étudiants ne s'y rendent pratiquement jamais.

C'est dommage, car je suis persuadé que l'enseignement dans nos conservatoires peut gagner beaucoup par ces relations privilégiées et intenses avec le monde de la musique.

Propos recueillis par Christine Gyselings

Le chant : fondamentalement simple

PROFESSEUR de chant au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Jules Bastin est un des piliers du monde pédagogique belge. Son sentiment sur l'enseignement dans notre pays : ni pire, ni meilleur qu'à l'étranger.

Orphée Apprenti : Quel est votre sentiment à propos de la pédagogie du chant dans l'enseignement de la Communauté française ?

J.B. - La Belgique est un pays de compromis, de modestie, et le chant lui est semblable : ni pire, ni meilleur que dans d'autres nations.

Bien entendu, il n'y a pas de lacunes graves dans notre enseignement, et la pédagogie suit les principaux courants actuels, comme par exemple de chanter le répertoire en langue originale.

Je soulignerais volontiers l'un des inconvénients majeur de nos programmes d'études au Conservatoire qui est de n'avoir pas privilégié l'apprentissage des langues étrangères.

Et j'entends par là les langues chantées.

Il est préférable que l'élève maîtrise parfaitement la prononciation plutôt que la connaissance profonde de la grammaire d'une langue.

Ce qui importe en premier lieu, c'est de saisir la musique de la langue.

Les autres aspects qui pourraient être améliorés dans le cursus d'apprentissage sont d'une part l'enseignement du solfège et d'autre part la fréquence des cours.

Des dossiers présentant ces projets de réforme ont été remis officiellement à nos autorités administratives compétentes, mais ils nécessitaient des moyens financiers supplémentaires que l'Etat ne pouvait mettre à notre disposition.

Les situations évoluent néanmoins lentement.

Ainsi, le Conservatoire de Liège a mis sur pied un nouvel enseignement du chant que l'on pourra bientôt « jauger » à ses résultats.

Malgré toute la conscience professionnelle des maîtres, il faut également compter sur l'enthousiasme des élèves et leur bonne volonté à fréquenter des cours qui ne sont pas rendus obligatoires.

Je proposerais, pour pallier à ces fréquentations occasionnelles des classes, de créer un certificat d'études sur base et examen des connaissances.

O.A. - A quel âge commencer le chant, et quelle expérience musicale préalable ?

J.B. - Il me semble primordial d'avoir une voix.

Que l'élève ait une expérience musicale préalable ne peut que lui être bénéfique, mais elle n'est pas indispensable.

C'est un véritable plaisir que d'avoir dans ma classe de jeunes étudiants que l'on pourrait comparer à une pierre à l'état brut et que je sculpte et façonne au fil des années.

Le chant est principalement question d'intelligence. Des artistes qui n'ont pas une très grande voix mais qui compensent ce manque par une grande intelligence et une grande sensibilité font souvent de très belles carrières pour autant que le don, au départ, soit suffisant.

Quant à savoir à quel âge commencer l'étude du chant, je préconise 17-18 ans.

De toute façon, il faut avoir dépassé le stade de la mue de la voix. Il est absolument impossible de faire des pronostics avant ce moment. Un enfant peut avoir une belle voix et perdre toutes ses qualités à l'adolescence.

Mais si depuis qu'il est tout jeune, l'enfant aime chanter, qu'il a besoin du chant pour s'exprimer, il a toutes les chances d'avoir plus tard une formation plus aisée.

O.A. - *Le professeur doit-il être avant tout un homme de terrain ?*

J.B. - L'expérience des « planches » apporte à l'élève une vue moderne, une vue contemporaine du chant. Lorsqu'on a la chance d'avoir travaillé sur les scènes internationales avec de grands chefs et des collègues - tous grands artistes -, nous connaissons les « ficelles » du métier, pas seulement les ficelles, mais plus encore, les bases solides de l'art du chant, dont notre enseignement profite naturellement.

Il est certainement sécurisant pour l'élève de travailler avec un artiste qui mène une vie active d'interprète.

O.A. - *Peut-on se tromper lors d'examens où l'on juge les voix ?*

J.B. - Bien sûr, et je réclame d'ailleurs ce droit à l'erreur. Ecouter une voix et l'apprécier est une expérience très personnelle et très subjective.

De très bonne foi, l'on peut accorder sa préférence à quelqu'un qui ne recueille pas les suffrages des autres membres d'un jury. Tout simplement parce qu'une voix, à côté de facteurs techniques mesurables, a ce quelque chose de merveilleux et de mystérieux qui nous séduit ou que vous rejetez sans pouvoir vraiment identifier les éléments déterminants.

O.A. - *Pour parfaire sa formation, est-il utile de conseiller aux jeunes chanteurs de faire partie d'une troupe ?*

J.B. - Dans l'absolu, ce serait l'idéal mais ce serait aller à contre-courant de la situation actuelle. Sauf exception, je ne pense pas qu'il soit possible de sortir des chœurs après cinq ans de travail. On ne chante pas dans les chœurs comme on chante en soliste, et je crains qu'ensuite, on n'ait plus les épaules suffisamment solides pour s'en sortir. Il est utile de faire partie d'une telle formation lorsqu'on est très jeune, pour s'aguerrir et gagner modestement sa vie. Mais si on a la carrure pour devenir un artiste soliste, il faut faire ce choix le plus rapidement possible.

O.A. - *La vie musicale offre-t-elle suffisamment de possibilités de concerts à nos jeunes talents ?*

J.B. - Malheureusement non, et je me bats depuis des années pour améliorer ce problème des débouchés. Même les élèves les plus brillants connaissent des difficultés pour trouver des engagements.

La vie d'artiste est très dure. Il faut non seulement s'imposer professionnellement, mais également être capable d'affronter la solitude des chambres d'hôtel et des fins de soirées si calmes après le feu du concert ou de l'opéra.

O.A. - *Notre enseignement musical privilégie l'image du soliste et dès les premiers cours d'Académie, l'on envisage une formation qui aboutira à la carrière professionnelle. N'oublie-t-on pas les amateurs, et ne faut-il pas alors un enseignement à deux vitesses ?*

J.B. - Cet aspect des choses est exact en théorie.

Etant personnellement directeur d'Académie, je peux vous assurer que n'importe quel professeur aura des exigences supplémentaires vis-à-vis du jeune qui a des dons et des dispositions évidentes pour une éventuelle carrière professionnelle.

L'on a envisagé à un moment de concevoir l'enseignement selon un « Y » : pré-conservatoire et formation d'amateurs.

Si cela n'existe pas dans les textes de lois, cette attitude existe dans les faits.

Dans le cas des chanteurs, il est important de tenir compte de l'âge et ne pas laisser en Académie pour une formation officielle de huit années quelqu'un qui pourrait entrer au Conservatoire plus tôt.

Commencer le chant à 17 ans et sortir d'Académie à 25 ans ne me paraît pas favorable.

Mieux vaut commencer plus tôt les études musicales supérieures, et avoir dans ce cadre-là les vraies exigences du métier.

O.A. - *Un professeur suggère-t-il une spécialisation ?*

J.B. - Il ne me semble pas que ce soit le rôle du pro-

fesseur mais plutôt la nature même de la voix qui détermine une spécialisation.

On ne fait pas d'opéra si la voix manque de projection, d'éclat et de robustesse. Il est préférable alors de se diriger vers le Lied et la mélodie. Il faut compenser le manque de puissance et le manque de tonus par une plus grande musicalité.

- Il me faut également évoquer le rôle négatif du disque dans l'apprentissage et la vie de l'élève.

Trop souvent, dès qu'on lui confie une partition, il se précipite pour écouter telle version discographique. Alors qu'il devrait tout d'abord fournir un travail personnel d'interprétation et de « vie » avec l'œuvre avant de comparer son « fini » et sa conception à ceux d'un grand professionnel.

O.A. - *Quel répertoire faut-il aborder au Conservatoire ?*

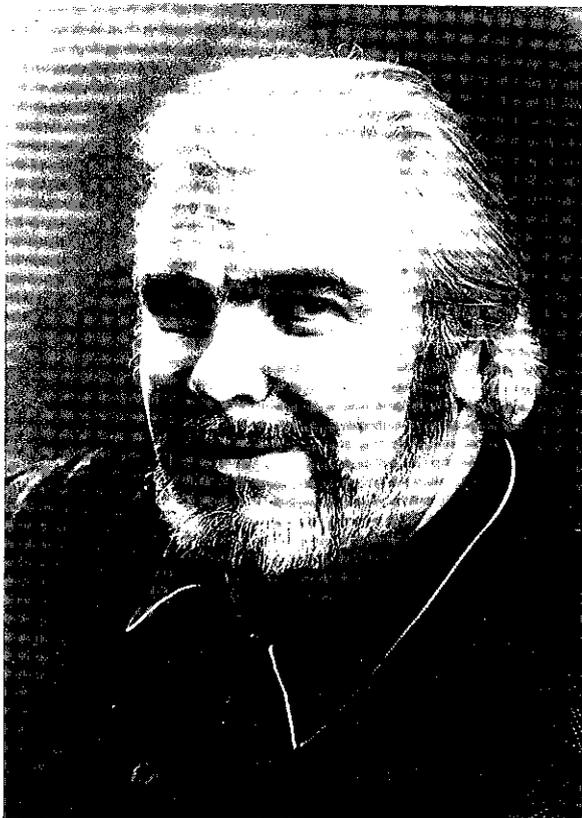
J.B. - Le répertoire a beaucoup évolué, en relation avec la programmation des scènes internationales. Il y a bien sûr les grandes œuvres de base et de grands principes à respecter.

On ne peut pas commencer avec un jeune élève à travailler des œuvres trop importantes et trop lourdes; ce serait la façon la plus sûre de tuer une voix. Un chanteur est un athlète, mais on ne peut le surentraîner sans risquer l'accident. Celui qui dépasse ses limites peut tenir un certain temps ce rythme effréné et le répertoire mal adapté; mais il ne le fera pas impunément. D'autre part, plus on avance en âge, et plus les risques sont grands. Si à 35 ans, vous n'avez pas acquis une technique pour utiliser votre voix en fonction de ses possibilités, vous chanterez sur le capital mais non sur les intérêts de la voix et c'est très dangereux ! Au moindre rhume, vous forcerez la voix et les cordes vocales.

Une seule chose pourra alors les sauver : le repos.

O.A. - *Peut-on comparer l'apprentissage, les techniques de la voix et du piano par exemple ?*

J.B. - Les techniques sont différentes car le piano exige de longues heures d'entraînement pour l'assouplissement et la maîtrise du clavier.



Jules Bastin

Au chant, cela est interdit; les cordes vocales ne résisteraient pas. Le chanteur doit fournir des efforts comparables à ceux des sprinters : très courts et très violents.

Je demande d'ailleurs toujours à mes élèves des exercices courts mais réfléchis, absolument conscients pour trouver le noyau de la voix; autour duquel se construira la tessiture.

O.A. - *Faut-il se spécialiser dans un style de musique, musique baroque - musique contemporaine - bel canto ?*

J.B. - Je n'aime pas les chanteurs manchots, ceux qui se privent volontairement de quelque chose.

Le chanteur idéal, c'est celui qui peut aborder tout le répertoire, avec plus ou moins de bonheur. Il est certain qu'on a des affinités et personne ne peut être parfait dans tous les styles.

La technique d'interprétation de la musique baroque et de la musique contemporaine étant un peu particulière, il est alors nécessaire de se spécialiser.

Le Conservatoire ouvre en principe toutes les portes aux divers styles de musique, mais il importe que chacun fasse ses choix par après, en fonction de ses qualités personnelles et de ses affinités.

Je n'oserais jamais, sans avoir terminé cette formation de base avec mes élèves, les « lâcher » dans des oeuvres baroques où l'on chante sans vibrato ou dans le répertoire contemporain, car on y perd le contrôle de sa voix, de la ligne mélodique.

O.A. - *Quand un jeune chanteur sort avec un diplôme en poche, a-t-il encore tout à apprendre ?*

J.B. - Du diplôme de fin d'études, Anspach disait ceci : « après le premier prix, ça vaut la peine de commencer à travailler ! ».

C'est à ce moment-là que le chanteur, livré à lui-même, doit commencer à beaucoup écouter ce que font les autres, à éliminer et mettre de côté certaines difficultés.

J'ai moi-même beaucoup appris sur la scène, non pas en imitant, mais en m'inspirant des techniques des autres artistes.

Aujourd'hui, l'école américaine de chant est l'une des meilleures écoles et parmi les plus réputées; parce que les Américains n'ont pas une école spécifique et qu'ils ont pris ce qu'il y avait de meilleur partout. En Belgique, il serait difficile pour nous de procéder de la même façon. Nous avons un passé culturel que nous devons assumer. Nous relevons de la tradition française bien que notre technique fonda-

mentale soit de base italienne; une technique qui privilégie la ligne mélodique, contrairement à l'allemande qui met l'accent sur l'articulation, par exemple, en chantant les consonnes.

O.A. - *Que peuvent vous apporter les livres ?*

J.B. - Il y a ceux qui enfoncent les portes ouvertes, et puis parfois certains autres qui trouvent des choses originales et inattendues.

Le chant est quelque chose de fondamentalement simple.

C'est pour cette raison qu'il m'a semblé important d'obtenir qu'un des premiers cours au Conservatoire soit consacré à une conférence donnée par un médecin expliquant ce qu'est l'appareil phonateur. Nous montrons des films vidéo qui expliquent le travail des cordes vocales : souffle - cordes vocales - résonance. Le reste, c'est de la littérature !

O.A. - *Comment donner du travail aux jeunes diplômés chanteurs, à ceux qui ont les qualités sans encore avoir le « métier » ?*

J.B. - Lorsque j'ai commencé ma carrière dans les années 60, il y avait la Monnaie, le théâtre de Liège, Mons, Charleroi, Verviers et Namur.

Nous avons donc l'occasion de nous créer un répertoire, de chanter (ces théâtres avaient beaucoup moins de moyens que maintenant et engageaient surtout des jeunes et une vedette de temps en temps). J'ai fait toute une saison à Verviers où il y avait une représentation tous les quinze jours. Quand j'avais payé mes leçons pour apprendre mes rôles, mes costumes que je devais louer, les voyages, il ne me restait rien du cachet. Mais au bout de la saison, j'avais 8 ouvrages au répertoire !

Aujourd'hui, il est certain qu'il manque un chaînon à notre enseignement; un échelon entre le Conservatoire et la vie professionnelle.

Ce qu'en France, on appelle opéra-studio; une institution où les élèves auraient uniquement des cours de chant - répertoire, avec un cursus annexe de solfège, de piano et de techniques d'expression corporelle, auxquels on pourrait ajouter également des séminaires d'études de styles vocaux des grandes écoles italienne, allemande et russe.

Comme je l'évoquais tout à l'heure, la force du disque représente un véritable problème. Les médias « font » les vedettes et même les petits théâtres engagent de grands artistes parce que le public, qui les connaît par le disque, les réclame.

O.A. - *Pour gagner leur vie, les jeunes deviennent-ils*

trop vite eux-mêmes enseignants ?

J.B. - C'est une situation regrettable mais les autres possibilités n'existent pas; et les jeunes doivent bien gagner leur vie.

On voit maintenant de petites troupes se former mais c'est un phénomène ponctuel et les jeunes n'y gagnent même pas le « smic ».

Il faut donc passer nécessairement par l'enseignement, avec les défauts et les erreurs qui arriveront inévitablement en début de carrière. Le seul espoir est de ne pas voir les jeunes professeurs faire leurs

« griffes » sur le dos des élèves !

O.A. - *Avons-nous, potentiellement, de jeunes et très bons interprètes ?*

J.B. - Oui, et vous ne les connaissez pas bien parce qu'ils ont trop rarement l'occasion de chanter dans notre pays.

- Chanter est un très beau métier; il peut apporter à l'artiste une carrière enthousiasmante, mais une carrière qui a ses contraintes et qu'il ne faut pas négliger.

Propos recueillis par Christine Gyselings.

Pour une école de chant

JOSE VAN DAM mène une brillante carrière internationale, sur les plus grandes scènes lyriques du monde. A l'écran, il a interprété en 1988 le rôle du Maître de Musique dans le film de Gérard Corbiau. Depuis un an, il est le responsable pédagogique de la nouvelle section chant du Conservatoire Royal de Musique de Liège.

... « Le chant se construit sur des principes originaux définis qui peuvent s'enseigner et j'enrage de voir dans quel gachis ils s'enlisent aujourd'hui. A partir d'un certain seuil, on ne peut plus se contenter d'être spectateur, il faut réagir. » (juin 1987) (*)

Depuis cette déclaration indignée, José van Dam a cimenté les premières pierres d'une expérience de pédagogie vocale au Conservatoire Royal de Liège. La mise à l'épreuve de ses convictions étayées par trente années d'une carrière sans failles a suscité l'intérêt du milieu lyrique national et international, parfois teinté de scepticisme. Il nous livre ses réflexions.

« La partie n'était pas gagnée d'avance, car si j'estime (et j'estime toujours) que ma technique était efficace puisque ma voix ne se porte pas mal après trente ans, je n'étais pas certain de pouvoir bien communiquer cette technique aux jeunes. Après dix mois de cours, le bilan très positif m'encourage à persévérer.

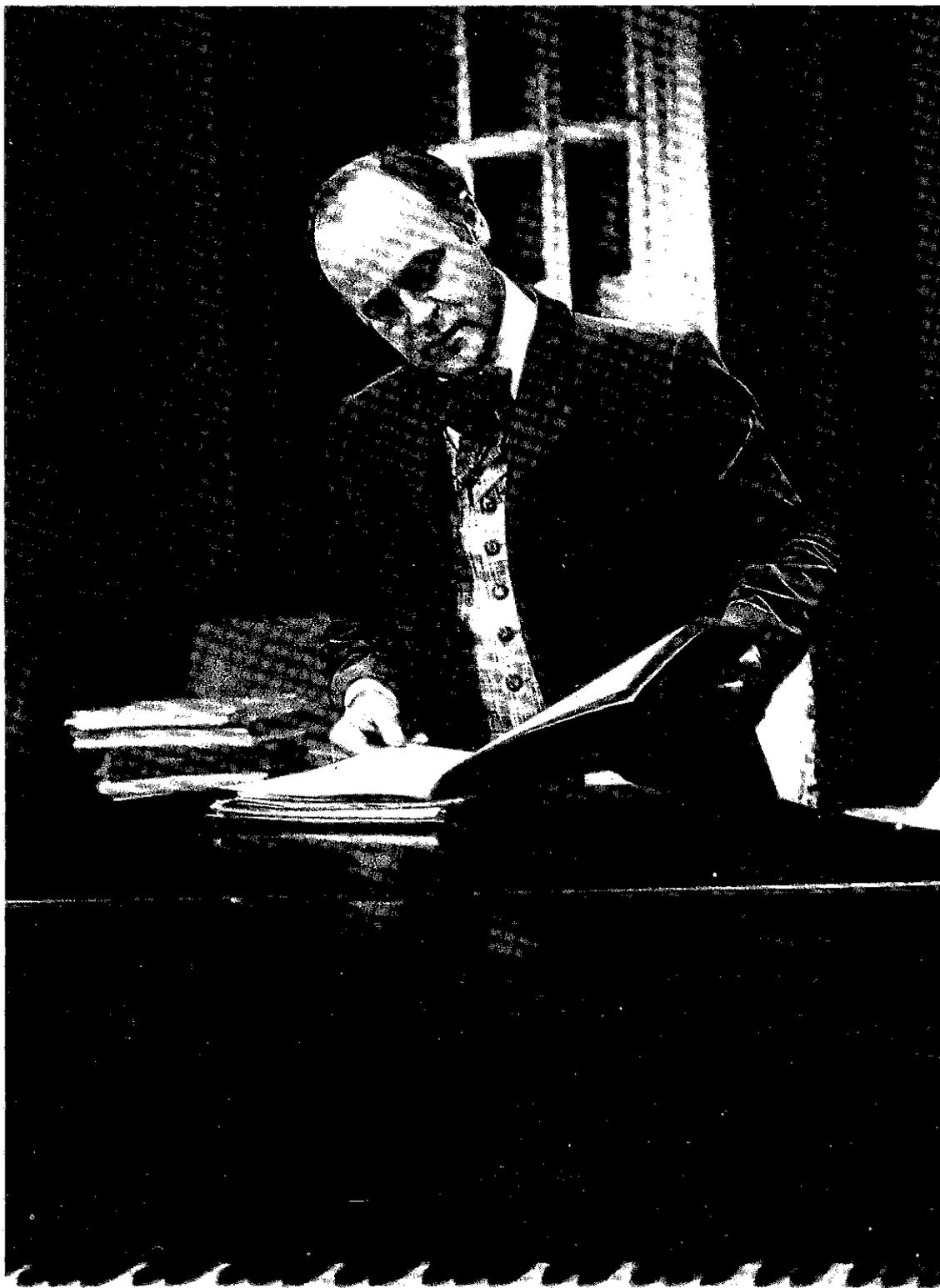
Mes activités ne me permettent pas encore d'assumer la fonction complète de professeur. Greta De Reyghere et Victor Demaiffe sont en quelque sorte mes relais. Ils enseignent exactement la technique du chant telle que je la conçois. Avec eux et avec les élèves, je travaille en moyenne une fois par mois. Cet éloignement dans le temps a des avantages : j'entends plus nettement les progrès et les défauts éventuels qui s'installent que les professeurs qui les côtoient en permanence.

L'APPUI DU SOUFFLE

Nous avons accepté sur audition une quinzaine d'élèves qui font des progrès considérables. Je n'ai pas voulu qu'ils concourent cette première année et j'en suis heureux car certains auraient obtenus des résultats trop « sécurisants » pour une seule année de travail.

Le public et les professionnels pourront juger au prochain concours. J'avais été déçu - peut-être à tort - de la qualité très moyenne de certains candidats qui venaient des écoles de musique et déjà des conservatoires. Ils travaillaient le chant depuis trois ou quatre ans...mais la plupart n'avaient jamais entendu parler du principe fondamental qu'est l'appui du souffle !

(*) Voir « José Van Dam », M. Friche, éd. Duculot, 1988.



José Van Dam dans le Maître de Musique (Photo Brigitte De Mees)

Qu'est-ce que leur apprendre à chanter dans ce cas ? Pour beaucoup de professeurs - consciemment ou pas - cela signifie acquérir un répertoire, que les élèves restituent plus ou moins bien. Mais ils ne possèdent pas leur instrument, ils ne peuvent pas se servir correctement de leur voix. Le pianiste, le violoniste a d'emblée un outil performant, le chanteur doit créer le sien et l'appriivoiser. Sinon, il ne peut que « copier » les qualités (et les défauts) de son professeur. Mon jugement est peut-être sévère, mais les événements me donnent raison. Une refonte de l'enseignement du chant est nécessaire, à commencer par les Académies de musique car la plupart des élèves y apprennent l'ABC.

CHANTER COMME MARCHER

Depuis l'âge de onze ans, je chantais naturellement sans me poser de questions, l'outil fonctionnait bien, mais je ne connaissais pas les rouages de son moteur. C'était aussi naturel que de marcher, mettre un pied devant l'autre : vous seriez bien en peine de décrire tout le mécanisme qui se met en branle dans votre corps lorsque vous marchez... J'ai voulu comprendre, démontrer ce mécano extraordinaire qu'est le chant. Ça me fascine toujours d'imaginer qu'une simple voix humaine, sans amplification peut s'entendre au-delà d'une formation symphonique complète qui joue Berlioz ou Wagner... dans des salles immenses de plusieurs milliers de personnes. Cette chose extraordinaire vous pouvez la communiquer aux autres, parce qu'elle est basée sur une technique et que cette technique peut s'apprendre. Voilà pourquoi peut-être, l'enseignement me passionne.

L'art du chant prend sa source dans la respiration abdominale, c'est un mécanisme simple et naturel chez l'homme. Toute une gamme d'exercices et d'observations de la vie quotidienne aident à prendre conscience du travail du diaphragme : observer sa respiration en position couchée, le ventre du bébé qui pleure (et la puissance de son cri !), etc...

Si l'élève comprend et applique bien cette respiration basse et l'appui du souffle, il a acquis septante pour cent de la technique vocale. C'est un processus qui doit être compris physiquement et mentalement. Plus la voix veut monter dans l'aigu, plus le souffle doit s'appuyer sur le diaphragme. Il suffit de penser à l'image du tremplin. Mais beaucoup de chanteurs

font l'inverse et perdent ainsi le contact avec le diaphragme. La voix commence alors à osciller, et le son se maintient péniblement, un peu comme si vous empiliez les étages d'une maison sur une fondation instable.

Les autres exercices de base concernent entre autres ce que j'appelle l'émission verticale du son : pour que la colonne d'air grâce à laquelle le son peut se former et se maintenir puisse s'échapper librement et en souplesse, il faut que l'ouverture de la bouche et la position des lèvres permettent au son de se développer verticalement et non horizontalement, ce qui formerait un son « plat ». Ceci peut sembler compliqué à l'énoncé, mais si le professeur donne des exemples en émettant des sons corrects et incorrects, l'élève comprendra vite.

SOUPLESSE ET NATUREL

S'ajoutent aussi les exercices classiques du type vocale qui étirent la longueur de la voix. La progression souple est fondamentale. Je comparerais la voix à un élastique que vous tendez progressivement par les deux bouts jusqu'à une tension quasi maximale. A ce moment, si vous forcez la tension vers la gauche, c'est-à-dire la voix dans le grave, vous perdez de l'aigu. Si vous tirez vers la droite - la voix dans l'aigu -, vous perdez du grave. Il faut exploiter la voix telle qu'elle est, non la fabriquer, la grossir artificiellement un peu comme le font les gosses qui veulent se moquer d'un chanteur. Un gonflement factice abîme tôt ou tard une voix.

Ce que l'on appelle communément une voix naturelle est une voix d'un beau timbre et qui évolue sur une technique de souffle correcte. Je dirais qu'il s'agit plus volontiers de chant naturel. Je viens d'entendre une gamine de treize ans qui chante déjà superbement, avec un style, un legato... Elle peut continuer à chanter un peu car le problème vocal que pose la puberté est moins important chez la fille que chez le garçon. Mais la difficulté est de la guider, de laisser s'épanouir ce chant naturel tout en lui expliquant les aspects techniques qui lui échappent.

L'éthique d'un professeur est de transmettre un savoir, de donner toutes ses chances à un élève pour qu'il vole de ses propres ailes (non de se glorifier lui-même des succès d'autrui) et surtout éviter de couvrir par égoïsme un futur chanteur qui n'a plus rien à apprendre chez lui. C'est, malheureusement, une attitude fréquente.

UNE FAMILLE

L'atmosphère est excellente au Conservatoire de Liège : une famille, bien plus qu'une classe « stressée ». Tous les élèves travaillent avec les deux professeurs, ce qui présente des avantages : deux écoutes parallèles mais différentes, deux façons de communiquer, de s'adapter aux élèves en enseignant la même matière et la même base technique. Mes visites ne modifient pas cette ambiance; après quelques minutes de timidité bien compréhensibles, les élèves posent des questions, je les écoute et nous discutons beaucoup.

Un autre point important de cette expérience liégeoise est l'obligation de suivre plusieurs cours parallèles qui ne leur étaient pas destinés auparavant; les langues (italien, allemand), histoire de la littérature, piano... L'examen de fin d'année du cours de piano a suscité un grand intérêt, au point qu'on en arriverait à se demander si le cours de chant ne deviendrait pas un cours parallèle pour les instrumentistes. Pourquoi ? La façon de respirer du chanteur influence sa manière de jouer d'un instrument. Toute musique, instrumentale ou vocale, a besoin de respirer, et cette respiration est d'ailleurs perceptible chez tous les grands interprètes, que ce soit dans la phrase d'un violon, d'un piano ou d'un hautbois. Anspach rappelait souvent qu'une des plus belles choses dans la musique, ce sont les pauses...

Cette conception d'ensemble de l'enseignement du chant est depuis longtemps en pratique aux Etats-Unis, où l'équivalent des Conservatoires royaux n'existe pas à quelque exception près dont la Juilliard School à New-York. La musique s'apprend dans les universités, intégrée dans une formation générale plus complète et que vous modulez vous-même selon vos intérêts. Les jeunes chanteurs suivent ainsi des cours de direction d'orchestre et chorale, de danse, de littérature... ils apprennent à jouer de divers instruments. La musique est un monde immense, le chant n'en est qu'une partie.

ENTRER DANS UN THEATRE...

Je crois que les choses commencent à bouger dans l'enseignement, tant dans les idées que dans les faits.

Prenons le cas du cours d'art lyrique. Tel qu'il est conçu, il ne prépare pas suffisamment à entrer dans un théâtre. Le métier de chanteur s'apprend sur scène et en public, ce qui n'est guère possible dans le cadre d'une classe. Armand Battel, directeur du théâtre de Verviers, a déposé un dossier très intéressant auprès du Ministère. Il propose d'ouvrir son théâtre aux jeunes lauréats du Conservatoire, c'est-à-dire de les engager en troupe, de monter quatre ou cinq spectacles, en leur offrant ainsi les conditions du métier : travail avec des professionnels - metteur en scène, chef de chant -, rapports avec les partenaires... et avec le public. Ce n'est plus une école car ils sont dans le bain, ils font connaissance avec une salle, ils apprennent à la sentir, à deviner ses réactions, tout comme ils s'habituent à se déplacer dans les dimensions d'une vraie scène, en ayant un oeil sur le chef d'orchestre.

Il n'y a pratiquement pas d'infrastructure en Belgique pour proposer cet équivalent de contrat d'apprentissage. Or la demande existe : des groupes isolés tentent tant bien que mal de monter des spectacles en professionnels... mais l'expérience est rarement positive parce qu'ils ne sont pas suffisamment encadrés et guidés. Le projet d'Armand Battel me paraît important. Non seulement, les futurs chanteurs seraient moins désarmés sur le plan scénique, mais ils auraient aussi appris à vivre pendant deux ou trois ans les conditions psychologiques de ce métier. C'est un atout appréciable. Ils seraient alors armés pour auditionner dans les théâtres plus importants, comme ceux d'Allemagne où quelque soixante troupes fonctionnent bien.

Sur le plan international, l'expérience liégeoise commence à faire parler d'elle : la meilleure preuve sera sans doute les différentes nationalités qui se présenteront à l'examen d'entrée. L'année prochaine, un troisième poste de professeur de chant se libérera au Conservatoire de Liège. J'ai proposé aux autorités compétentes l'un des meilleurs professeurs de Paris, qui serait enchanté de donner cours à Liège. rendez-vous dans un an pour un premier bilan !

Propos recueillis par Michèle Friche

Le département de chant du Conservatoire de Liège : une philosophie nouvelle

Bernard Dekaise est directeur f.f. du Conservatoire Royal de Musique de Liège et directeur de l'académie de musique d'Etterbeek.

UN AN après la mise en place d'un département structuré pour l'apprentissage du chant, Bernard Dekaise fait le point sur cet unique exemple de collégialité pédagogique.

Depuis le mois d'octobre 1988, le Conservatoire Royal de Liège a, sous la responsabilité pédagogique et artistique de José Van Dam entrepris une restructuration fondamentale de la formation au chant et aux différentes disciplines vocales.

Restructuration ou structuration ?

Le second terme est sans doute plus adéquat dans la mesure où l'on peut affirmer qu'une réelle structure pédagogique n'a jamais été appliquée à ce secteur important de nos conservatoires; cette lacune n'est d'ailleurs pas propre à l'enseignement du chant mais à l'ensemble des formations musicales dispensées dans nos institutions.

Accusation grave ?

Problème fondamental en tout cas, car il met en évidence l'absence quasi totale de collaboration des enseignements (si ce n'est celle administrativement prévue sous forme de cours parallèles obligatoires).

En ce sens, la démarche du Conservatoire de Liège se veut exemplaire d'une volonté d'aboutir à la création

de « départements » (dont celui de la musique vocale) dont la responsabilité pédagogique serait confiée à un spécialiste éminent et dont le mode de fonctionnement serait enfin basé sur la volonté de collégialité du corps professoral concerné. Car, outre la qualité remarquable des cours de chant dispensés par les pédagogues proposés par José Van Dam, c'est ce principe d'intercommunication des enseignements et de collaboration étroite des enseignants qui définit la pertinence et la cohésion interne de cette expérience.

Cette philosophie nouvelle (du moins pour les conservatoires royaux) ne pourra réellement être généralisée à d'autres secteurs (musique instrumentale, disciplines d'écriture, pédagogie,...) et aux autres institutions que si l'on permet à chacune de celles-ci d'avoir un droit réel de regard et de conseil au moment des choix à opérer pour l'entrée en fonction de nouveaux pédagogues.

Peut-être par la création d'un conseil pédagogique ? Mais ceci est un autre problème... qu'il faudra bien aborder clairement si l'on veut rendre notre enseignement plus performant. Revenons au département de chant au Conservatoire de Liège et à son organisation.

1. La responsabilité artistique et pédagogique est confiée à José Van Dam.
 2. Deux professeurs assurent la régularité pédagogique : Greta De Reyghere et Victor Demaiffe. Ils sont assistés par deux chargés de cours : Edith Cuypers et André Grégoire.
 3. Cours de base ou parallèles ayant été améliorés.
 - a) Solfège : traditionnellement, les élèves chanteurs ne sont soumis qu'à la réussite d'une année de « solfège-chanteurs ». Cette disposition ne répondant plus (a-t-elle déjà répondu ?) aux exigences musicales et techniques actuelles, il a été instauré deux niveaux supplémentaires dont le second sera vraisemblablement l'entrée au cours de solfège pour instrumentiste (une demande d'équivalence a été introduite à l'administration).
 - b) Analyse musicale : un cours d'analyse musicale a été spécialement conçu pour l'étude du répertoire vocal.
 4. Cours parallèles nouveaux.
 - a) Cours de langues.
Un cours d'italien a été créé l'année dernière et un cours d'allemand en octobre 89.
- Organisation :
- 1^{ère} année : cours d'italien (1^{er} niveau)
 2^{ème} année : cours d'italien (2^{ème} niveau)
 cours d'allemand (1^{er} niveau)
 3^{ème} année : cours d'allemand (2^{ème} niveau)
- Ces cours sont axés d'une part sur l'étude de la langue parlée et d'autre part (de manière plus individuelle) sur l'analyse des livrets et textes spécifiques.
- b) Cours de clavier.
Élément indispensable pour le développement harmonique de l'oreille, ce cours permet en outre aux étudiants de se familiariser davantage et plus étroitement avec le répertoire pratiqué. (Cette possibilité devrait d'ailleurs être offerte aux autres étudiants d'un conservatoire).
 - c) Cours de mouvement.
Trop de chanteurs et chanteuses sont inconscients de leur corps et de leur attitude en scène. Le cours de mouvement, principalement réservé aux comédiens, leur permet de remédier largement à cette lacune.
- Remarque : la fréquentation de l'ensemble de ces cours parallèles est obligatoire pour tout élève participant au département de chant du Conservatoire.
- En conclusion et après une année de fonctionnement de cette expérience, on peut affirmer qu'il existe enfin un réel département du chant au Conservatoire Royal de Liège et que les nombreuses réunions pédagogiques entre les professeurs concernés et la direction témoignent pleinement de la volonté d'atteindre notre objectif, celui de la concertation pluridisciplinaire, de la collégialité de décision et de jugement et donc de plus grande efficacité pédagogique.

Apprendre le métier sur les planches

Raymond Rossius est Directeur de l'Opéra Royal de Wallonie et Vice-Président du Conseil de la Musique de la Communauté française.

HOMME d'expérience et de terrain, Raymond Rossius est à la tête de l'Opéra Royal de Wallonie depuis 25 ans. Il nous a accordé un entretien au cours duquel il nous a parlé de son travail à l'ORW. Il nous donne également son point de vue sur l'enseignement du chant.

- O.A. Comment choisit-on le répertoire à l'Opéra Royal de Wallonie et selon quels critères : la troupe, le goût du public, les moyens financiers...?

R.R. L'Opéra Royal de Wallonie est une maison dans laquelle je suis depuis 25 ans et qui a pour mission de démocratiser le théâtre lyrique, c'est-à-dire de le mettre à la disposition du plus grand nombre.

La tâche est assurément complexe dans la mesure où nous devons réaliser nos objectifs avec des moyens limités.

Notre politique de programmation vise à faire connaître les richesses de l'art lyrique. Nous essayons d'aborder un répertoire très varié, tout en respectant un équilibre entre les diverses formes d'opéras.

En pratique, nous choisissons les oeuvres de l'école italienne, française, allemande et slave - que l'on jouait jadis en français -, sans oublier un certain nombre de créations.

Ce choix posé, nous nous astreignons à réaliser un

équilibre financier. Il y a des ouvrages qui, d'office, sont coûteux à cause de leur importante distribution; d'autres qui le sont moins. C'est là une question de subtile « balance » à trouver tout au long d'une saison.

Le fait qu'il s'agisse d'une nouvelle production ou d'une reprise change considérablement les choses également. Nous pouvons aussi réaliser des spectacles en co-production.

Après cela, il nous faut choisir les metteurs en scène, les décorateurs... La part la plus importante du travail d'un directeur, c'est de préparer des programmes qui s'intègrent dans une politique culturelle globale tout en conservant une gestion saine et un équilibre institutionnel.

- O.A. Comment engagez-vous les chanteurs et comment envisagez-vous leur travail à l'ORW ?

R.R. Nous n'avons pas une troupe de solistes extrêmement importante, mais néanmoins, ce sont des gens qui sont engagés en fonction de ce que nous faisons dans la Maison et dont le nombre se justifie par les prestations qu'ils effectuent pendant l'année lors de nos différents spectacles.

Quand nous engageons des chanteurs qui ne font pas partie de la troupe, il peut arriver que l'on se trouve devant la difficulté de pouvoir disposer de so-

listes à la hauteur du rôle; mais en principe, pour les différents ouvrages que nous mettons à l'affiche, nous trouvons toujours les meilleurs interprètes possible.

Il nous est parfois difficile de trouver des interprètes qui soient les meilleurs possible d'un point de vue physique, musical, vocal et scénique et dont le cachet soit compatible avec nos moyens.

Nous cherchons donc des solistes relativement jeunes, qui commencent leur carrière, qui ont fait leurs premières armes et qui sont en quelque sorte à l'aube de leur métier. Ce sont des personnes qui nous sont recommandées ou que nous cherchons nous-même et que nous engageons pour un certain nombre de représentations. Ces artistes restent chez nous un an, peut-être un peu plus; mais dès qu'ils acquièrent la notoriété et le succès, leur cachet commence le plus souvent à dépasser nos possibilités.

- O.A. *Est-ce que vous voyagez beaucoup et comment vous informez-vous pour trouver des chanteurs dont les prétentions financières soient compatibles avec vos moyens ?*

R.R. Il est exact que nous voyageons beaucoup, mais dans le métier, les nouvelles vont vite et nos collègues nous signalent régulièrement des chanteurs intéressants à engager. Nous les faisons alors venir à Liège pour les auditionner dans la salle, une audition qui a lieu avec piano ou avec orchestre de façon à apprécier le plus justement leurs compétences.

Nos fiches d'audition sont extrêmement détaillées. On y précise l'aspect physique de la personne, la présence, l'interprétation, le timbre, la tessiture, les notes les plus élevées, les plus graves, ce que l'on pense de la façon dont le rôle peut être maîtrisé, ce que l'on pense de la technique.

Nous précisons alors quels rôles pourrait interpréter ce nouvel artiste. Tout cela est ensuite classé à l'ordinateur que nous consultons dès que nous avons besoin d'une information.

- O.A. *La qualité d'une distribution vient-elle de l'heureux mariage des voix et des timbres ?*

R.R. Tout entre en ligne de compte. Dans un théâtre comme le nôtre, tous les ingrédients sont importants. Nous essayons de trouver le meilleur décorateur, le meilleur metteur en scène, les meilleurs artistes, les meilleurs choristes, le meilleur orchestre, dans des conditions que nous voulons optimales quels que soient les spectacles.

La qualité et la « préhension » que l'on peut avoir d'un

spectacle dépend également du public. Facteur important, c'est lui qui finalement fait d'une production un succès, c'est le public qui fait « monter la mayonnaise ».

- O.A. *Y a-t-il des voix qui ne se marient pas, malgré la qualité de chacun des solistes ?*

R.R. Certainement, et c'est là un aspect qu'il ne faut pas sous-estimer. C'est un problème que l'on rencontre surtout dans des oeuvres dont les caractères ne sont pas absolument figés. Il y a le répertoire des ouvrages dont certains rôles peuvent être chantés par diverses voix : par exemple par des voix dramatiques mais également par des voix lyriques.

Il faut éviter d'allier une voix dramatique avec une voix lyrique et essayer de réaliser le meilleur équilibre possible.

Dans le cas du « Barbier de Séville » par exemple, il est possible de réaliser les rôles avec des voix assez légères ou au contraire assez larges.

- O.A. *Un concours de chant comme celui de Verviers ou la nouvelle discipline du concours Reine Elisabeth apportent-ils quelque chose à votre Maison ?*

R.R. Le Concours de Verviers nous a permis d'engager de nombreux jeunes chanteurs qui se sont ensuite lancés dans de très grandes carrières. C'est le cas du baryton soviétique classé premier au dernier concours et que nous avons envoyé nous représenter à Vérone, et qui s'est classé à nouveau premier lauréat. Il fait maintenant une très belle carrière internationale et reviendra bientôt chez nous.

- O.A. *Les lauréats des concours de chant répondent-ils aux espoirs que l'on peut placer en eux ?*

R.R. Le problème ne se pose pas de manière aussi aiguë dans le cas d'un chanteur par rapport à un instrumentiste. On chante beaucoup moins longtemps qu'on ne peut jouer d'un instrument.

Un chanteur capable d'interpréter l'opéra traditionnel français, les styles Verdi, Puccini, Mozart, Wagner est forcément quelqu'un qui est capable de faire de la mélodie et de l'oratorio.

En réalité, je préfère limiter le concours de Verviers à ce qu'il y a de plus exigeant, c'est-à-dire l'opéra, et cela permet de suite de déceler les nombreuses qualités des candidats.

- O.A. *Le Conservatoire Royal de Liège a récemment mis sur pied un nouvel enseignement du chant sous la haute autorité de José Van Dam, avec des collaborateurs comme Greta De Reyghere, pensez-vous qu'il soit important de renouveler cet ensei-*

gnement ?

R.R. Il s'agit-là d'une excellente initiative et je suis persuadé que si José Van Dam, qui est l'un de nos plus beaux artistes, pouvait être présent d'une manière permanente à Liège, il obtiendrait des résultats certainement remarquables. Il est important de souligner que les règles qui régissent actuellement notre enseignement artistique sont obsolètes par rapport à la situation actuelle.

- O.A. *Que reprochez-vous à l'enseignement ?*

R.R. Le fait qu'il ne soit pas actualisé. On tient malheureusement trop souvent compte du nombre d'élèves inscrits à un cours de chant pour déterminer la charge horaire d'un professeur. Il faudrait également faire montre de prudence vis-à-vis des candidats que l'on accepte au Conservatoire. Une sélection devrait être envisagée avant l'entrée au cours.

Les classes doivent absolument avoir comme élèves des espoirs professionnels. A partir de là, l'on pourrait leur donner toutes les chances nécessaires à une bonne formation auprès d'un professeur de qualité. Il n'y a pas d'ailleurs que la technique vocale qui compte, il y a la culture, la musicologie, il faut être capable de s'accompagner au piano, connaître l'italien, l'allemand, tout cela entre en jeu. Il faut également savoir s'habiller, c'est important à l'opéra.

- O.A. *Un jeune chanteur apprend-il son métier sur les planches ?*

R.R. La pratique de la scène est irremplaçable pour acquérir un métier.

Chanter une partition est une chose, l'interpréter sur scène en est une autre. Il faut beaucoup travailler dans diverses maisons d'opéra pour continuer sa formation, formation qui sera d'autant plus facile que l'artiste est doué. Il est bien évidemment impératif d'avoir suivi dès le départ un bon enseignement.

Il y a en Angleterre un magnifique enseignement du chant et de l'art lyrique mis au point par des professionnels. Ce pays bénéficie également d'une très grande tradition. Aux Etats-Unis, la situation est excellente aussi. Ce serait une direction qu'un pays comme le nôtre devrait suivre.

- O.A. *Que faut-il penser des nombreuses publications sur l'art du chant, de tous ces conseils prodigués par écrit que ce soit par des professionnels, des amateurs, ou par des gens de disciplines parallèles ?*

R.R. Ces auteurs ont certainement beaucoup appris en écrivant leur ouvrage; pour eux, il s'agissait sûrement d'une formation intéressante, mais je doute que

les livres puissent réellement aider les artistes dans leur travail quotidien. On n'apprend pas à chanter par correspondance !

- O.A. *Les chanteurs sont-ils des gens plus fragiles que les autres musiciens ?*

R.R. Le chanteur est incontestablement un musicien. Mais le passé nous prouve qu'il a parfois été considéré comme artiste de seconde zone, parce que l'enseignement du chant était dispensé autrement que celui d'un instrumentiste.

La profession d'artiste lyrique est exigeante. Ces gens sont fragiles parce qu'il faut un tonus extraordinaire pour entrer en scène et y réaliser la performance que constitue l'interprétation d'un rôle.

D'autre part, il leur faut une solidité physique à toute épreuve. C'est un véritable parcours athlétique que de chanter un rôle d'opéra ! C'est un métier à haut risque.

- O.A. *La mise en scène d'opéra est un art qui a beaucoup évolué. Les chanteurs d'aujourd'hui doivent-ils maîtriser leur corps autant que leur voix ?*

R.R. Je crois tout simplement que le goût évolue. Le goût du public ainsi que celui des artistes également. Les attitudes que les chanteurs prenaient sur scène il y a 50 ans sont dépassées par l'image, le cinéma, la télévision.

Spontanément, les acteurs de l'opéra ont beaucoup évolué, parce qu'ils ne sont pas isolés de l'évolution générale de l'art lyrique.

- O.A. *L'avenir de l'opéra dépend-il plus de notre société, de ses modes, de ses goûts, de ses moyens financiers, ou pensez-vous qu'il dépende de son évolution propre et de sa création musicale.*

R.R. Il dépend des moyens raisonnables dont on doit disposer pour faire bien de l'opéra. L'opéra est aujourd'hui en vogue, mais je ne crois pas qu'il s'agisse seulement d'une question de mode.

Il y a un énorme intérêt, parce qu'il y a eu un énorme désintérêt.

Est-ce parce que de grands metteurs en scène se sont intéressés à l'opéra, est-ce parce qu'il y a de grandes divas, je ne sais pas. Peut-être le succès de l'art lyrique constitue-t-il une réaction face au radicalisme d'autres expressions musicales.

Le public a certainement besoin de retrouver un confort musical perdu ces dernières années.

Les oeuvres de Mozart sont des chefs d'oeuvre. On s'y sent à l'aise et l'on peut dès lors recommencer à avoir des idées claires au départ d'un étalon, d'une valeur sûre.

- O.A. *Avons-nous les créateurs, les compositeurs qui puissent continuer à faire vivre l'opéra d'aujourd'hui ?*

R.R. Oui, car il y a des gens de talent dans toutes les générations. La chance extraordinaire des petits pays, c'est que le talent créatif ne dépend pas d'une grande population.

Nous disposons de créateurs de valeurs et d'une richesse d'idées inestimable. A nos institutions de veiller à ne pas les spolier ou les détruire.

- O.A. *Vous connaissez bien votre public. Vous respectez ses choix et ses goûts ?*

R.R. Je pourrais sans doute parfois éprouver quelque nostalgie de ne pouvoir lui proposer un répertoire un peu plus original, mais j'aime mon public parce qu'il est authentique. Il est curieux et disponible, c'est déjà très précieux.

Propos recueillis par Christine Gyselings.



Raymond Rosstus

2.

de Machaut à
Stockhausen :
comment on
exploite la voix.

Le chant au Moyen Age

A CHAQUE époque, ses pratiques vocales. Le chant médiéval a ses règles propres et son interprétation doit se situer dans des limites très précises, définies selon les besoins - souvent religieux - auxquels répond alors la musique. Le regard d'historienne d'Esther Lachapelle sur cette période.

Depuis longtemps déjà, diverses disciplines scientifiques ont révélé que l'activité musicale, sous ses formes chantées et dansées notamment, est un phénomène humain spontané, universellement répandu. Mais certaines d'entre elles montrent en outre qu'elle répond à des besoins profonds de l'homme. Ainsi, faut-il retenir que le mobile religieux est une des premières composantes de l'expression musicale et que celle-ci, sous cet aspect, adopte le plus souvent un caractère collectif. Peu à peu cependant, d'autres sentiments émeuvent fortement les esprits - colère, tristesse, joie, admiration, amour - et font naître bientôt des manifestations chantées individuelles. Dès lors la création se diversifie et les caractères nouveaux engendrent un mouvement évolutif.

Et le chant au Moyen Age, à quels besoins a-t-il répondu ? Quelles particularités a-t-il présentées ? Quelles furent les formes et les étapes de son évolution ?

Au moment d'aborder ce sujet, il convient de retenir qu'il doit être envisagé sous un double rapport de temps et de lieu. Sous l'angle temporel, il s'agira d'une période courant des premières années de notre ère jusqu'au XV^{ème} siècle; quant aux régions concernées, partant du Nord-Est du bassin méditerranéen, elles s'étendront au fil du temps vers l'ouest et le nord pour recouvrir finalement la majeure partie de l'Europe occidentale.

Cela s'explique par la naissance du christianisme en Judée, par sa rapide expansion dans l'ensemble de l'empire romain, partant du Proche-Orient et s'implantant d'abord en Grèce, puis à Rome et dans ses diverses possessions, par l'ascendant extraordinaire enfin que les personnages les plus importants parmi les adeptes de la nouvelle religion exercèrent sur la vie culturelle de leur temps.

Et ceci pose la question des racines du chant médiéval européen, compte tenu du poids du christianisme.

1. Les six premiers siècles nous incitent à rechercher les sources et les raisons des tâtonnements du chant pré-médiéval.

On a cru longtemps que notre musique plongeait ses racines dans le seul passé gréco-romain. Or, depuis le début de ce siècle, des musicologues de re-

Esther Lachapelle est musicologue et philologue classique.

nom (1) ont voulu, malgré l'absence de documents notés et d'écrits théoriques anciens, étudier les caractères du chant synagogal à partir d'éléments musicaux archaïques encore disponibles, notamment dans les communautés juives du Yémen. Ces recherches ont suscité bientôt la question de rapports éventuels entre la musique judaïque et celle de l'Eglise chrétienne. Aujourd'hui, il paraît indéniable que le plain-chant trouve son origine dans la pratique culturelle juive, sous réserve certes de différences nées des tendances propres à l'un et l'autre culte, comme le pense Solange Corbin. D'ailleurs les études relatives à ce sujet se poursuivent encore à ce jour, tout particulièrement en Israël où les circonstances permettent, par des exécutions vocales, de mettre en évidence les affinités étonnantes entre les deux types de répertoire dans leurs structures mélodiques (ambitus, petits intervalles, mélismes courts) et leurs modalités d'interprétation.

Bien entendu, et nous verrons pourquoi d'ici peu, il ne s'agit là que de musique sacrée. La mélodie profane n'entrera pas en ligne de compte dans le cas présent.

Connaissant donc une des sources du chant occidental au Moyen Age, que penser maintenant du legs gréco-romain ?

Nous savons que les Grecs vénéraient la musique. Ils réservaient le chant choral à des cérémonies d'ailleurs religieuses, comme la tragédie ou les jeux athlétiques d'Olympie et d'ailleurs; cependant les acteurs principaux d'un drame avaient l'occasion de s'exprimer seuls dans une mélodie soutenant une prière, une lamentation. Mais le chant soliste, de type profane, concernait plutôt le rhapsode célébrant les héros épiques ou mieux encore le poète lyrique exprimant des sentiments personnels.

D'autre part, l'intérêt pour la musique a poussé les chercheurs et les philosophes grecs à méditer sur les structures physiques et mathématiques et à élaborer des théories abstraites, l'harmonie des sphères, les proportions numériques des intervalles, la conformation des modes (2).

Mais ces savants ne parlent guère de l'exécution musicale; chez Aristote, on ne trouve que quelques phrases à propos du chant à l'octave réalisé par des voix d'hommes et d'enfants, dont la consonance repose sur l'analogie (3); Aristoxène de Tarente et Aristide-Quintilien se préoccupent de l'ambitus vocal et déterminent des régions phoniques où le compo-

siteur choisira la tessiture de la mélodie en fonction de l'impression qu'il veut créer (4).

Lorsque les Romains auront conquis la Grèce, ils en adopteront toute la culture. En musique, ils reprendront sans réserve, dans le texte ou en traduction, toutes les vues théoriques. Dans la pratique musicale, ils se désintéresseront de plus en plus du chant choral; par contre ils apprécieront la prestation vocale individuelle et profane qui, avec l'évolution des temps hellénistiques, s'est tournée vers la virtuosité et traite de sujets frivoles; de nombreux auteurs attestent de la chose, Cicéron, Tacite, Suétone, Pétrone, pour ne citer que ceux-là.

Mais quels sont pour nous les témoins de cette époque ? Quelques fragments bien courts de la poétique grecque, de type monodique, de structure simple plutôt syllabique, présentant cependant de petits mélismes, des ouvrages théoriques aussi dont la survivance s'affirme au-delà du XIII^{ème} siècle, des conceptions importantes qui nous viennent des orateurs latins les plus célèbres, Cicéron et Quintilien, et qui resteront vivaces également chez les théoriciens du Moyen Age; elles concernent les qualités vocales et renferment d'utiles recommandations pour la formation d'un orateur, mais aussi d'un chanteur; pour ces raisons, elles resteront la base de l'enseignement pendant toute la période envisagée dans cette communication (5) (6).

Donc les héritages gréco-romain et judaïque apparaissent comme les deux grandes sources des pratiques musicales du Moyen-Age. Mais, dans quelle mesure ? Pour le savoir, il faut nous tourner vers cette époque qui prépare les temps nouveaux, soit le Bas-Empire.

Or, aux premiers siècles de notre ère, nous nous trouvons en présence d'une société déchirée entre des conceptions spirituelles multiples, où deux mondes vont s'affronter, l'Empire romain avec son ouverture à toutes les croyances pourvu qu'elles admettent les siennes y compris le culte des empereurs, d'un côté, et de l'autre, la jeune communauté chrétienne, austère dans ses principes moraux, intransigeante dans le domaine de la foi.

L'histoire nous apprend que cette dernière fut tenace et finit par l'emporter. Et même dans l'adversité, les Pères et Docteurs de l'Eglise définirent des aptitudes très nettes et fermes. Par réaction contre le paganisme et la dégradation des mœurs de la société romaine, ils proscrirent toute musique profane, ins-

trumentale et vocale, ainsi que les arts du spectacle qui s'y rapportaient. Ils recommandèrent un chant d'église aux lignes simples et sévères et une exécution collective de préférence, dans laquelle s'unissaient étroitement paroles et musique. Certains d'entre eux n'acceptaient qu'une expression faite d'humilité et d'intériorité, taxant de vanité le désir de faire entendre de beaux sons; d'autres contestèrent pareille conception et l'on sait qu'au IV^{ème} siècle, Saint Ambroise composa lui-même, pour le culte qu'il dirigeait à Milan, des hymnes strophiques chantées avec des mélismes, à l'exemple de ce qu'il avait entendu dans les églises d'Orient; de son côté Saint Augustin, bien qu'un peu réservé, exprime son admiration et son émotion devant pareilles prestations; à son avis, le « beau chant » doit certainement plaire à Dieu.

Du reste, dès avant le IV^{ème} siècle, l'Eglise a structuré les formes du culte. Dans les premiers temps, le « lecteur » dialogue avec l'assemblée des chrétiens et ne bénéficie que de rares moments en qualité de soliste; il joue plutôt le rôle de préchantre face au choeur; autre disposition encore, deux chœurs interviennent en alternance, dans un style plutôt sévère. Et à l'époque de Saint Ambroise, d'autres initiatives que la sienne introduisent des mélismes importants dans différentes mélodies, l'alleluia par exemple. Vers le même moment, le concile de Laodicée crée la fonction de chantre, « cantor », et le problème de l'écolage réclame une solution. La formation est longue, en effet, car il faut apprendre de mémoire les chants liturgiques et s'exercer à lire les textes. Cela suscite l'organisation de « Scholae cantorum », où les enfants étudient pendant neuf ans sous la direction de « paraphonistes ». Notons au passage que l'interdiction pour la femme de participer aux rites culturels est contemporaine des mesures citées ci-avant.

En somme si, au cours des six premiers siècles de notre ère, elle a banni les instruments de musique de la célébration du culte, si elle a choisi la voix humaine comme seul instrument admissible et prescrit une exécution du chant sacré conforme aux exigences de spiritualité, d'humilité et d'harmonie, si elle a entériné les vues théoriques, inspirées de celles du passé, de Boèce et de Cassiodore, deux auteurs latins chrétiens du VI^{ème} siècle, l'Eglise a créé la préfiguration des positions adoptées par le Moyen Age pour un temps assez long, ce qui a permis à Jacques Chailley de dire « l'Eglise, et avec elle la culture musicale dont elle allait désormais devenir seule la gardienne pen-

dant de longs siècles, (ont) pris leurs racines dans un riche passé à son déclin; devenue la seule force jeune dans l'effondrement de ce passé, elle allait en assurer la transmission à l'ère nouvelle avec toute la force de renouvellement de sa sève revivifiée. » (7).

2. Très tôt la musique profane a été condamnée et rejetée par sa pensée chrétienne et on ne peut guère en parler avant le XII^{ème} siècle.

Il sera donc question pendant un long moment uniquement de pratique musicale liturgique et d'opinions théoriques d'hommes d'église.

Parmi ceux-ci, il convient de nommer, pour le VII^{ème} siècle, Isidore de Séville; homme remarquable pour son époque, il a véritablement lancé un pont entre les temps passés et le Moyen Age. Grand érudit formé aux sept arts libéraux, cet ancien moine connaissait fort bien le chant ecclésiastique sur les plans théorique et pratique. Disciple de Cicéron et de Quintilien, il déclare « la voix parfaite est élevée, agréable et claire; élevée, pour atteindre l'aigu; claire, pour emplir les oreilles; agréable, pour charmer les coeurs de ceux qui écoutent. Si l'une de ces qualités manque, la voix n'est pas parfaite. » (8).

Bien sûr, cet idéal est conçu en vue de la formation de bons chantres face à un répertoire sacré qui s'était développé et dont le caractère lyrique s'était élargi, sans compter qu'il devait être acquis et conservé par la seule mémoire, vu l'absence de notation à ce moment-là. En outre les conseils d'Isidore de Séville retiennent l'attitude d'intériorité et d'humilité de l'Eglise primitive; il y perçoit toutefois, bien que discret, un désir de beauté par la recherche d'aisance, de douceur et de charme, dans l'émission de la voix et le phrasé du chant.

Ces conceptions furent appréciées des contemporains et surtout elles exercèrent une si forte influence sur les temps qui suivirent, que les qualités vocales citées par Isidore furent à peine modifiées par les théoriciens postérieurs, et même se sont imposées jusqu'à l'entrée du XVI^{ème} siècle.

Dans le courant du VII^{ème} siècle, début du IX^{ème}, l'action conjuguée de Pépin le Bref, puis de Charlemagne d'un côté, du Pape de l'autre, tend à diffuser la seule liturgie romaine, dite grégorienne, pour supplanter tous les autres rites qui avaient entretemps développé des formes particulières. Une école de chant choral fut fondée à Metz sous Pépin le Bref, mais l'exécution restera un compromis entre le modèle romain et la sensibilité gallo-germanique. Sous

Charlemagne, la situation ne s'améliore guère : les chantres francs éprouvent des difficultés dit Eginhard, « à articuler parfaitement...les sons en trémolo...les notes de passage...les mélismes... » ils les écrasent « en raison de la nature barbare de leurs voix » (9); et ce ne fut pas la seule critique essayée par les chantres de nos régions.

Toutefois, il faut retenir qu'à présent les responsables du rituel liturgique établissent un rapport entre la beauté d'une voix et sa qualité d'émotion et d'autre part les sentiments éprouvés par l'assistance. En somme aux exigences premières se joint le désir du beau et de l'expressif. Pour atteindre cet idéal, il faut se préoccuper d'une formation adéquate. Malheureusement les préceptes pédagogiques sont réduits et mal proportionnés. Alors qu'Isidore de Séville insistait sur le bon usage du souffle, ses successeurs ne parlent pas d'exercices respiratoires; s'ils s'intéressent aux exercices d'assouplissement, ils n'envisagent pas les possibilités de poser une voix; si, pour déchiffrer la littérature musicale, ils disposent de neumes. Désormais, ceux-ci offrent souvent une lecture peu précise, spécialement quand il s'agit de l'ornementation : ainsi en est-il du « torculus », du « quilisma »; s'ils emploient mélismes et ornements, leur définition de formes telles que « vox tremula », « vox vinnola » reste vague; ils se soucient essentiellement de concordance parfaite et expressive entre les paroles et la musique et ils attendent des chantres qu'ils expriment la mélodie d'une voix égale, bien timbrée, se mouvant dans son registre moyen, respectant une ligne régulière, bien ordonnée, sans précipitation, même dans les épisodes d'ornementation; c'est là ce qui ressort des recommandations des « Instituta Patrum ». Du reste l'idée de « voix égale » ou « chant plane » fut reprise au IX^{ème} siècle à Isidore de Séville et son principe fut adopté au cours des ans; ce sont là évidemment des bases durables pour le chant grégorien.

Quant aux difficultés rencontrées pendant la formation d'un chantre, il est vraisemblable qu'elles se réglèrent de manière empirique.

Mais comme tout phénomène vivant, ce chant liturgique va subir des mouvements évolutifs.

Le premier d'entre eux amène la prédominance progressive de la musique sur la parole par des amplifications sonores du texte verbal.

Vient ensuite une pratique nouvelle de chant parallèle, soit à l'octave, unissant voix d'hommes et d'en-

fants, soit à intervalle de quinte ou de quarte reliant la voix ornamentale, appelée organale, à la voix principale, c'est-à-dire le plain-chant.

A ceci succède un procédé de mouvements contraires entre les voix, ou encore celui d'une « vox organalis » développant deux ou trois notes pour une seule à la voix principale.

En exploitant de tels modes de composition, l'école Saint-Martial de Limoges ou école aquitaine nous introduit avec l'organum, fin du XI^{ème} siècle, dans les premiers courants de la polyphonie.

Avec elle, puis avec l'école Notre-Dame de Paris à partir du milieu du XII^{ème} siècle, des chantres se révèlent musiciens accomplis et compositeurs de talent et, pour la première fois, des noms sont cités qui sont probablement aussi les noms d'interprètes solistes.

Cette écriture nouvelle, où la recherche porte essentiellement sur une qualité d'art dans l'expression chantée, s'épanouit au XIII^{ème} siècle.

Un auteur de ce temps, Jérôme de Moravie, dans un traité important, rédigé semble-t-il entre 1250 et 1260, nous a laissé au chapitre 25 de son oeuvre quelques informations intéressantes et quelque peu détaillées sur la manière d'interpréter plain-chant, organa et toutes formes de déchant. Partant du point de vue de la durée des notes, il explique comment l'ornementation musicale se réalise; en décrivant les différents types de « pliques », il montre qu'elles comportent des notes de passage; il décrit la « reverberatio », sorte d'appoggiature d'un ton ou d'un demi-ton permettant une anticipation très rapide de la note suivante, et la note « procellaris » ou « tempétueuse » qui, à l'intérieur d'un intervalle, constitue une anticipation très vive de notes fort courtes avant l'énonciation de notes principales; il y a surtout le « flos harmonicus » qui est une vibration rapide et, à la suite de ceci, se distinguent trois autres genres de notes « fleuries », le « flos longues » ou vibration lente au demi-ton, le « flos apertus » ou vibration lente au ton entier, le « flos subitus » ou vibration lente au début, se accélérant de plus en plus et se réduisant progressivement au demi-ton.

On ne peut perdre de vue que Jérôme de Moravie, dominicain de son état, destinait son traité aux jeunes moines de son ordre; bien sûr il voulait les instruire dans la pratique du chant choral, mais il est évident que les éléments de virtuosité décrits ci-dessus ne pouvaient être confiés qu'à un chantre expérimenté et libre d'improviser ou d'exécuter en soliste une

amplification organale et cela implique que la mélodie liturgique est ramenée à un rôle de base pour l'oeuvre interprétée. Au demeurant, l'ambitus des différentes voix de l'organum reste assez réduit, allant de la quinte à l'octave.

Mais si avec Jérôme de Moravie nous sommes toujours en présence d'hommes d'église, le moment est venu pourtant de parler de musique profane.

Celle-ci, dès les temps paléo-chrétiens, s'était heurtée à l'hostilité de l'Eglise et se trouvait périodiquement étouffée. Mais au XII^{ème} siècle, naît, en pays occitan, une lyrique à la fois poétique et musicale, proche de l'apparition de l'idée d'amour courtois. Ce phénomène s'est étendue depuis le Limousin par le Périgord jusqu'à la Catalogne. Il est le fait de jeunes hommes, issus de la noblesse ou protégés par elle, dont l'éducation et l'instruction étaient assurées dans les écoles monastiques. On peut supposer que dans un pareil cadre pédagogique, ces créateurs, les troubadours, avaient recueilli une part de l'enseignement de l'école aquitaine et assimilé diverses règles de la technique vocale imposée aux chœurs ecclésiastiques. Les formes d'expression des troubadours susciteront, une soixantaine d'années plus tard, un élan semblable dans les provinces du Nord avec les trouvères et influenceront aussi les sensibilités dans les régions germaniques avec les Minnesänger.

Pour nous renseigner sur l'art de ces poètes musiciens, nous ne possédons que quelques textes littéraires célébrant la douceur de la voix de l'héroïne ou du héros; cependant nous avons encore un certain nombre de compositions. Celles-ci nous montrent une écriture de type monodique, où la mélodie semble faire des emprunts à la cantilène grégorienne. Toutefois il faut noter des différences remarquables: une étendue vocale plus ample et des intervalles plus larges que dans le chant liturgique, une structure textuelle ne réclamant pas une technique respiratoire particulière, une riche ornementation qui se place surtout en fin de phrase. De plus, alors que la polyphonie se trouve privilégiée dans la musique sacrée, ce n'est, selon les sources connues, que dans la seconde moitié du XIII^{ème} siècle, avec Adam de la Halle, qu'apparaît le style polyphonique dans la lyrique profane médiévale.

Il faut conclure ici que, du XI^{ème} au XIII^{ème} siècle, la musique vocale acquiert une grande liberté et connaît un riche épanouissement qui lui fait ouvrir des voies nouvelles. En privilégiant dans le domaine

sacré le rôle du soliste, elle met en valeur les connaissances de l'interprète, personnage longtemps dédaigné pour n'avoir pas reçu de formation théorique, fille des sept arts libéraux de l'Antiquité. Par ailleurs, grâce à la lyrique courtoise, le chant profane a conquis ses lettres de noblesse et il ne se laissera plus étouffer.

3. Au cours des années qui constituent le XIV^{ème} siècle, les partisans de la tradition et les «modernistes» vont s'affronter.

De l'ensemble de leurs protestations, il se dégage que les théoriciens conservateurs veulent le respect absolu des objectifs anciens de la musique sacrée, belle sonorité et expressivité comprises, et réclament une excellente mémorisation des textes et une parfaite musicalité.

Pour leur part, les «modernistes» se préoccupent avant toutes choses de structures rythmiques et introduisent le rythme binaire aux côtés du ternaire; mais, hommes d'église, ils n'apportent dans la théorie aucun changement à la conception de l'art vocal proprement dit. Ce sont les compositions de ce temps qui nous éclairent; elles révèlent diverses innovations dans la polyphonie sacrée, par exemple, la prééminence de la mélodie, souvent apparentée au surplus à la chanson profane, le procédé des entrées successives des voix, l'apparition de la syncope et du hoquet. Par contre l'ambitus ne s'est guère élargi.

Il n'est pas présomptueux de dire qu'il n'y eut pas, à cette époque, de modification dans les conceptions de la pratique vocale, ni chez les traditionalistes, ni chez les modernes. Pour ces derniers, les changements portèrent essentiellement sur une question de style.

Guillaume de Machaut (1300-1377) fut le représentant talentueux des nouvelles tendances. Mais ses successeurs, beaucoup moins doués que lui, se distinguent par une complexité d'écriture et de rythme touchant au maniérisme, surtout dans le domaine profane.

Au sujet de ce dernier, deux tendances s'opposent.

- En France, la chanson, issue des formes fixes à refrain qu'exploitait la lyrique courtoise, présente une forme polyphonique d'un ambitus modéré, dont l'écriture musicale s'inspire souvent des structures nouvelles.

- En Italie, les formes profanes privilégient le texte poétique et ne se laissent pas enfermer dans les complications rythmiques de la polyphonie française. Par

contre la mélodie suit une ligne souple, aux mélismes étendus et parfois compliqués; le phrasé tend à la mise en valeur de la voix; serait-ce le signe déjà du goût italien pour le « buon canto » de la Renaissance ?

4. Le raffinement exacerbé de la fin du XIV^{ème} siècle a créé un certain désintérêt devant les excès de la virtuosité. Ce détachement, joint à l'influence exercée par les conceptions italiennes et anglaises que révèlent les voyages et les échanges de pensée que ceux-ci éveillent, engage les musiciens dans la voie de la souplesse et de la beauté mélodiques.

Nous nous trouvons au XV^{ème} siècle, grand moment de renouveau de l'histoire musicale, marqué par l'art de l'école franco-flamande et sa remarquable écriture polyphonique qui s'imposera pendant près de deux siècles à toute l'Europe occidentale. Ce style assure à la musique sacrée une expression pleine de sensibilité et toute empreinte de gravité, en laissant libre cours au lyrisme et à l'émotion. On y décèle le désir d'accorder une importance égale à toutes les voix, mais le ténor en est la partie prédominante.

Guillaume Dufay (env. 1440-1474), un des plus grands représentants de cette école, poursuit l'unification de l'oeuvre liturgique grâce à l'utilisation d'un motif de tête, qui se trouve amplifié sur plusieurs mesures, qu'on retrouve bientôt à toutes les voix et qui s'y développe. Son oeuvre, d'une profonde spiritualité, préfère l'art de la mélodie aux constructions savantes du siècle précédent. Cette qualité d'écriture sera l'objectif désormais des auteurs de cette époque.

A cet endroit de l'exposé, il est bon de relever que les théoriciens jusqu'ici, dans leurs considérations techniques, voire philosophiques, en faisaient de commentaires sur la voix et le chant que de façon dispersée. Mais pendant la seconde moitié du XV^{ème} siècle, s'éveille un intérêt réel pour les exigences de ce qu'on va enfin considérer comme un art revendiquant des connaissances solides. Une attitude nouvelle naît avec un changement dans les conceptions médiévales à l'égard de la musique. Autrefois, cette discipline était rattachée aux principes de géométrie, d'arithmétique et d'astronomie; à présent elle rejoint les notions de la dialectique, de la grammaire et de la rhétorique. En outre les compositions de l'école franco-flamande, reposant sur un art contrapuntique clair, simple, plein de finesse et de profondeur, démontrent à chacun la science que possèdent ces musiciens, méprisés autrefois.

A la même époque, un théoricien qui se dit maître

« in artibus » Conrad von Zabern (env. 1395 - env. 1476), écrit un traité relatif à « la manière de bien exécuter le chant choral ». Il ne cherche pas à réformer, mais à améliorer l'étude du chant. Deux chapitres concernent spécialement la qualité et le bon emploi de la voix et, en dépit du titre, ils peuvent intéresser tout autant le soliste que le choriste. Quelques recommandations méritent d'être citées :

- le bon choix de la tessiture compte tenu de l'ambitus de la cantilène : ici, il s'agit évidemment d'obtenir un chant homogène dans l'exécution chorale, mais tout soliste a intérêt lui aussi à faire un bon choix en fonction de son propre ambitus;

- la correction et l'élimination d'imperfections se rapportant presque toutes à l'émission et à la conduite de la voix : les aspirations malencontreuses, la sonorité nasillarde, le manque de netteté dans l'émission des voyelles, le changement de couleur sur une note tenue, le défaut de justesse dans l'émission d'un intervalle et le manque d'assurance de la voix en pareil cas, l'impétuosité ou la mollesse dans l'attaque des sons, le défaut d'équilibre entre les registres vocaux. Les autres conseils de von Zabern rejoignent les préceptes enseignés précédemment sur la valeur expressive et la beauté du chant.

Il s'agit là encore de musique sacrée. Mais quel est le sort du chant profane dans la période considérée ici ? Il y a la chanson populaire, simple, vive, de forme strophique avec intervention fréquente de refrains; nous pourrions la négliger, mais elle a retenu plus d'une fois l'attention de nombreux compositeurs, au point que certains en utilisent les timbres et parfois lui font place dans une pièce polyphonique.

Il y a aussi une chanson de caractère joyeux, alerte et quelquefois frivole, de forme raffinée. Elle adopte le style polyphonique de la musique sacrée et le chant ici se trouve de préférence au supérior. Ce choix s'explique d'ailleurs par le rôle que la femme sera admise à jouer dans l'exécution de pareille composition : la nature même de la voix féminine la destine à interpréter la mélodie dans les registres supérieurs.

Ce genre de chanson fut fort apprécié, et pour cela encouragé, à la Cour de Bourgogne.

Avant d'en terminer avec cette question, notons que l'apparition de la femme comme interprète de musique profane est un fait nouveau; il est signalé déjà au XIV^{ème} siècle, mais il est attesté de façon certaine au XV^{ème} siècle. Toutefois elle ne peut jamais

participer au chant liturgique.

Ainsi le chant, soumis par l'Eglise primitive aux exigences de stricte intériorité et d'humilité, s'est élevé peu à peu, du seul état qui lui était reconnu, religieux et utilitaire, vers un idéal de beauté et d'émotion.

Il parvient, au moment où le Moyen Age se termine, à donner au sentiment religieux et à la sensibilité profane enfin réhabilitée une expression artistique de grande valeur.

- (1) A. Z. IDELSOHN, Johannes QUASTEN et Eric WERNER, cités dans la bibliographie.
- (2) Les Pythagoriciens et Platon notamment.
- (3) ARISTOTE, *Problemata*, ch. XIX, 14 (918b) et 19 (921a).
- (4) ARISTIDE-QUINTILIEN, *De musica*, I.I, ch. XII p. 30 et ARISTOXENE, chez Bellermann, *Fragments anonymes*, par. 63.
- (5) CICERON, *De Oratore*, I.I, 59, 251 - *ibidem*, I.III, 10, 37 à 47 - *ib.* I.III, 57, 216-217 - *ib.* I.III, 60, 224-225, *ib.* I.III, 61, 227, *Orator*, XVII, 57.
- (6) QUINTILIEN, *Institutio oratoria*, I.XI, ch. 3, 14-15 - 17 - 32 - 40.
- (7) Jacques CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, p. 39.
- (8) Isidore de Séville, *Sententiae de musica* ch. VI, in G.S.I., 22.
- (9) Eginhard, *Annales (Lauvrienses)*, M.G.H.I., 170.

A PROPOS DU CHANT GREGORIEN

Vers la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, il y eut un mouvement de restauration du chant grégorien dans sa sévérité première. Les travaux s'appuyèrent notamment sur l'antiphonaire de Montpellier mis au jour en 1847 et donnèrent lieu aux « Mélodies grégoriennes » de dom Pothier et au *Liber gradualis* de Solesmes. Les moines de Solesmes ont particulièrement contribué aux recherches, qui se poursuivent aujourd'hui encore.

Cependant ces études se sont heurtées à des polémiques, de caractère musicologique entre autres. Plus d'un ne peut admettre de voir écarter et oublier le riche patrimoine de l'époque gothique et divers groupes s'efforcent de rendre vie à la musique sacrée des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles. Parmi eux, l'ensemble Organum, sous la direction du musicologue Marcel Pérès, se consacre au chant médiéval primitif ou plus récent. Attaché à l'Association pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (ARIMM) dont le siège est à l'Abbaye de Royaumont, cet ensemble se préoccupe de retrouver et de faire revivre l'art vocal tel qu'il fut pratiqué aux différentes périodes du Moyen Age et il a réalisé quelques enregistrements.

Discographie

- Polyphonie aquitaine du XII^{ème} siècle. Saint-Martial de Limoges (disque HMC 1134)
- LEONIN, Ecole Notre Dame. Polyphonies parisiennes du XII^{ème} siècle (disque HMC 1148)
- Chants de l'Eglise de Rome. Période byzantine (disque HMC1218 - compact HMC 901218)
- Chant liturgique de l'Eglise milanaise XI^{ème}-XII^{ème} s. (compact HMC901295)
- Codex Chantilly. Airs de cour du XIV^{ème} siècle (disque HMC 1252 - Compact HMC 901252)

Bibliographie

(N.B. : étant donné l'abondance des sources et des textes consultés à propos de ce sujet, je me limiterai à quelques orientations. Je ne reprendrai pas les auteurs grecs et latins cités en cours d'exposé. Je ne citerai, par ailleurs, des grandes collections et des travaux collectifs et individuels et articles que la littérature en rapport direct avec le sujet traité)

Rapports entre la musique judaïque et celle de l'Eglise chrétienne

- CORBIN Solange, *L'Eglise à la conquête de sa musique*, Paris, 1969, N.R.F. - Gallimard
- IDELSOHN A.Z., *Jewish Music in its historical development*, New-York, 1929, Henry Holt and Co
- IDELSOHN A.Z., *Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen* in : *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 - 1921-1922
- QUASTEN Johannes. *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit* - Munster 1930 in : *Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen* 25

La voix - le chant

- MULLER-HEUSER Franz. *Vox Humana - Ein Beitrag zur Untersuchung der stimmästhetik des Mittelalters* - Regensburg, 1963, Gustav Bosse Vg in : *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, XXVI
- GEERING Arnold. article « *Gesangspädagogik* » in : M.G.G.
- KELSEY F. : Article « *Voice-training* » in : *Grove's dictionary of music and musicians*, 5e éd. - Tome IX et suppl.
- MOSER Hans Joachim, article « *Gesangskunst* » in : M.G.G.
- SMITS van WAESBERGHE Jos, *School en Muziek in de Middeleeuwende Muziekdidactiek van de vroege Middeleeuwen* - Amsterdam, 1949.

Il n'y a pas de «chant baroque»

René Jacobs est haute-contre, professeur à la Schola Cantorum de Bâle et il est l'auteur de « La controverse sur le timbre du Contre-ténor » (Actes Sud, 1985).

RENE Jacobs est l'une des personnalités les plus fascinantes que le monde des « baroqueux » nous ait offertes. Musicologue, contre-ténor, chef d'orchestre, il consacre également une grande partie de son temps à l'enseignement du chant. Il nous parle ici de son expérience à la Schola Cantorum Basiliensis.

La Schola Cantorum Basiliensis a été fondée en 1934 par Paul Sacher, chef d'orchestre qui s'est surtout illustré dans la défense active de la musique du XX^{ème} siècle. Ne pratiquant pas lui-même la musique ancienne, il était cependant persuadé de l'intérêt que susciterait la fondation d'une institution de recherche ayant pour objet ce type de musique. Depuis la dernière guerre, la *Schola Cantorum* a fusionné avec la *Musikschule* et le *Conservatoire* de Bâle pour former la *Musik-Akademie* de Bâle, dont elle constitue donc un département spécialisé dans la pratique musicale « historique ».

Dans ce cadre, l'enseignement du chant a ceci de spécifique que la voix ne peut en aucun cas être considérée comme un « instrument ancien » : physiologiquement, une voix est identique au XVI^{ème} et au XX^{ème} siècle ! L'idéal serait donc qu'une collaboration suivie puisse s'établir entre le Conservatoire et la

Schola Cantorum. Il y a dix ans, quand je suis arrivé à Bâle, les mentalités n'étaient pas encore prêtes pour ce type d'ouverture : la musique ancienne était enfermée dans un ghetto qui ne facilitait guère les échanges. Les choses commencent à bouger et je m'en réjouis vraiment.

Les exigences techniques de la pratique musicale des siècles passés sont énormes. Si l'on a pu, ces dernières années, remarquer une nette amélioration dans l'exécution instrumentale, c'est vraisemblablement parce que les musiciens ont accordé une importance croissante à la perfection de leur jeu. Cela explique aussi le fait que les limites de l'investigation musicologique reculent sans cesse et que l'on n'hésite pas, aujourd'hui, à aborder Mozart, Beethoven, Berlioz et bien d'autres sur des instruments anciens. Cette constatation est tout aussi valable en ce qui concerne l'enseignement du chant. Au risque de passer quelque peu pour un provocateur, je me plais à répéter qu'il n'y a pas de chant « ancien », pas plus que de chant « moderne »... il importe avant toute chose d'acquérir une technique saine, c'est-à-dire une technique qui ne fatigue pas la voix. Cette exigence est primordiale, elle passe pour moi avant toute considération de style. Cette démarche était loin d'être évidente pour les mentalités d'il y a dix ans

mais, encore une fois, les choses ont beaucoup évolué depuis : je ne rencontre pratiquement plus d'élèves qui prétendent vouloir étudier le chant baroque sans prendre la peine de développer d'abord leur technique vocale. Il existe une filière logique hors de laquelle les chances de réussite me semblent bien minces : posséder une voix (donnée de base essentielle), acquérir une technique solide, perfectionner enfin l'étude stylistique.

L'acquisition et le perfectionnement d'une technique vocale doivent être travaillés selon des critères qui sont valables quels que soient le style ou l'époque que l'on désire pratiquer.

Il ne faut jamais oublier cette donnée primordiale : la voix repose sur le souffle. Chanter, c'est expirer en freinant. Ne pas tenir compte de ce préliminaire fondamental, c'est d'emblée se condamner à ne jamais pouvoir chanter ni Wagner, ni Mozart, ni Monteverdi, ni Machaut !

Le travail des registres constitue un autre chapitre très important dans l'apprentissage du chant. Les voix parfaites de nature sont rarissimes, on en trouve très peu d'exemples (même dans les rues de Naples, où les ténors foisonnent).

Dans presque chaque voix, il existe un registre très présent et un autre plus effacé qu'il faut chercher à développer et à unir avec le précédent. Une voix peut être trop robuste, par exemple, parce qu'il lui manque le registre de tête. Il faut donc dans ce cas beaucoup travailler la voix de tête, puis tenter d'établir la liaison entre ce registre et la voix de poitrine.

Voilà deux principes de base que l'on peut appliquer au début de tout travail vocal, quel que soit le style de musique envisagé. Bien sûr, il faudrait affiner un peu cette approche, tenir compte des évolutions esthétiques, des différentes écoles de chant à travers les siècles. Si l'on veut synthétiser cette évolution, il me semble qu'on peut voir une grande ligne qui va de Monteverdi à Rossini ou Bellini. La qualité essentielle que l'on attendait alors d'une voix était assez typiquement baroque : la flexibilité dans la puissance. Sur chaque longue note de la tessiture, le chanteur devait être capable de tenir un « messa di voce » parfait (son qui commence pianissimo et dont l'intensité augmente progressivement jusqu'à un fortissimo, avant de décroître petit à petit). Cette pratique, définie déjà par Caccini dès le début du XVII^{ème} siècle, est restée en usage fort longtemps; elle était même une des qualités les plus recherchées du bel canto au

XVIII^{ème} siècle. Les choses ont changé plus tard : « une grande voix », à la fin du XIX^{ème} siècle, c'était une voix capable de chanter fort tout le temps.

Pendant toute cette longue période, le messa di voce a donc été une technique très prisée, allant de pair avec cette autre caractéristique essentielle, le goût prononcé en faveur d'un legato parfait. Mais on accordait également un soin immense au respect de la pureté des voyelles : un a devait rester un a, jusque dans l'aigu extrême du registre (alors que beaucoup de professeurs aujourd'hui conseillent plutôt de couvrir un peu cette voyelle afin d'en faire presque un o). A ces voyelles pures, les chanteurs devaient adjoindre des consonnes parfaites, dans le souci d'une diction précise et efficace.

Au XIX^{ème} siècle, ces théories ont été quelque peu bousculées. Le diapason montant sans cesse, les orchestres s'étouffant davantage, les chanteurs ont été petit à petit obligés d'utiliser de plus en plus d'air dans l'émission, rompant avec ce principe d'économie qui avait régné jusque là sans partage.

Ne crions pas trop vite à la « décadence » ! Du temps de Händel, déjà, il se trouvait des pessimistes pour pleurer la déchéance de l'art du chant. Mais de nombreuses voix se sont élevées au XIX^{ème} siècle pour dénoncer ces perversions : Rossini, Stendhal, Friedrich Wieck (le père de Clara)... Il faut reconnaître que le vérisme et le chant wagnérien ont oeuvré à la disparition de l'expressivité plus souple du bel canto baroque ou classique !

Il ne se trouvera personne, sans doute, pour nier que cette souplesse a trouvé son application souveraine dans l'art de l'ornementation, indissociable de toute pratique musicale au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

La rapidité exigée dans les coloratures ne doit jamais être atteinte au détriment de la clarté de l'émission. Il faut pour ce faire utiliser cette méthode particulière que le théoricien allemand Goldschmidt a appelé au XIX^{ème} siècle une « vocalisation légèrement aspirée » (sans toutefois que le h ne devienne réellement audible !).

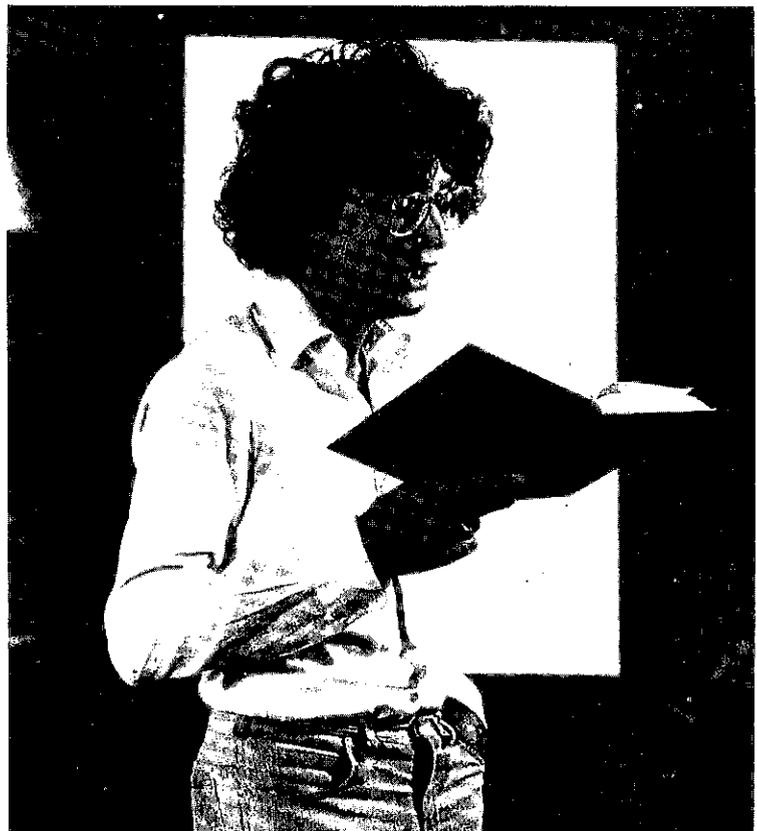
Un autre point capital concerne l'utilisation du vibrato. Le vibrato incontrôlé (tremulo) était certes fustigé dès le XVII^{ème} siècle comme une faute de goût impardonnable. Mais il faut surtout éviter de sombrer dans l'excès inverse, qui est d'imaginer que toute la musique baroque doit être interprétée sans recourir au vibrato. En 1612, Praetorius définit ainsi dans son *Syntagma Musicum* les qualités d'une belle voix : elle

doit être «lieblich» (charmante), «zitternd» (tremblante) et «bebend» (tremblante).. trembler avec charme semblait donc être, déjà, le secret de la séduction vocale. Dans une lettre à son père, Mozart parle lui aussi de ce «liebliche Bebung» (tremblement charmant) qu'aucun instrument ne lui paraît capable d'imiter. La pratique du vibrato était donc très répandue, mais le mot en tant que tel n'existait pas. Les Italiens utilisaient l'expression «ardire» (brûler avec la voix), signifiant par là que le vibrato était avant tout un outil de puissance dramatique au service d'un texte.

Si la pratique du vibrato doit donc nécessairement être parfaitement contrôlée, il est tout-à-fait ridicule de penser que la musique baroque ne s'accommode que de voix «blanches». «Voce bianca» était en Italie un terme désignant les voix d'enfants. Les grandes voix devaient être colorées, ainsi que certains théoriciens l'avaient souligné au début du XVII^{ème} siècle en notant que l'expressivité nouvelle d'un Monteverdi tenait dans la richesse des couleurs illustrant le texte changé.

Le rapport au texte était d'ailleurs une démarche primordiale de tout l'art baroque. L'art du récitatif en est une preuve évidente. Pour enseigner aujourd'hui cette pratique à un chanteur, il faut commencer par bouleverser quelque peu les idées reçues et la mentalité dominante. Un chanteur a toujours trop tendance à vouloir laisser sa voix s'épanouir dans une perpétuelle démonstration de son savoir-faire. Les airs sont certes là pour autoriser ce type d'épanchements, mais un chanteur sur une scène ne doit-il pas être avant tout un acteur qui a une belle voix ? Dans le récitatif, la ligne mélodique doit être soumise au débit du texte, afin d'en mieux souligner le sens. L'acteur-chanteur doit alors, au prix d'une authentique remise en question de tout ce qui a été peut-être son credo artistique, s'exprimer en «recitar cantando» (le récit chanté). Un chanteur sur scène doit pouvoir exprimer ce que Caccini appelait «una certa nobile sprezzatura», un certain noble mépris de son art... c'est alors seulement que la vérité dramatique peut s'exprimer dans toute sa force.

Propos recueillis par Michel Debrocq.



René Jacobs (Photo Yve Flatard)

Des textes pour le chant baroque

L'ART baroque est l'art du paraître, du trompe-l'œil de la rhétorique et de l'éloquence. L'imitation y fait place à la représentation : c'est le culte de l'artifice, de la parure, du divertissement et de la passion.

Le tout est, bien sûr, rationnellement codifié au fil des traités : les passions, le langage, le chant, les gestes décrits, analysés, classifiés sont autant d'outils pour remédier à cette horreur du vide qui définit l'âge baroque et pour créer une théâtralité et une dramatisation qui vont émouvoir l'auditeur.

Caccini, dans la préface à la *Nuove Musiche* de 1602 (1), et après lui, Durante (2) proposent un nouveau style de chant, le « canto con affetto » : la musique mise au service du texte. Il s'agit d'une monodie accompagnée qui se différencie totalement du style polyphonique de la Renaissance. L'idéal de l'« Imitatio naturae » qui était celui de la période antérieure à Caccini impliquait une composition écrite le plus souvent à quatre voix. Ces voix étaient associées aux quatre éléments : le soprano pénétrant comme le feu, l'alto assimilé à l'air, le ténor plus dense et de cours bien réglé, pareil à l'eau, la basse, lente et ferme comme la terre (3). Chaque voix, dès lors, est un élément de l'ensemble, elle chante dans un seul registre et le tout forme une « har-

monia », reflet de l'harmonie divine, l'harmonie des sphères. L'idéal sonore était donc celui d'une voix pleine, claire, sans fausset, une « voce di petto » que Conrad von Zabern (4) ou Blasius Rosettus (5) qualifient de « mediocriter », non pas pauvre ou mauvaise, mais égale, modérée, utilisant surtout le registre médium.

C'est à la fin du XVI^{ème} siècle que le « cantus planus », le plain chant fut remplacé par un chant orné : le « cantus figuratu », un chant garni de figures nommé aussi « cantus coloratus ». Plusieurs traités nous en donnent des exemples : A. Petit Coelico (1552), H. Finck (1556), G.C. Maffei (1562), L. Zacconi (1592), G.B. Bovicelli (1594) (6).

Les ornements qui sont utilisés portent le nom de coloratures; la voix, entraînée hors des limites du cantus planus, utilise un ambitus plus étendu, dès lors elle change de registre et se « colore », d'où cette appellation de « coloratus ». Maffei qui le premier, donna une description détaillée de la physiologie vocale et du processus de l'émission vocale, insiste sur la fonction du larynx dans ce type de chant. Il faut que la voix soit légère et agréable (voce flessibile e piaghevole) : c'est le « cantare con la gorga ». Cet art des diminutions fut porté à un niveau très élevé et les traités de Bovicelli et Rognini témoignent d'une maîtrise extraordinaire dans

Françoise Duféy est musicologue



Illustration n° 1 :
Extrait de G.B. Bovicelli «Regole, passaggi di Musica», Venise, 1594, reprint Kassel - Basel, 1957, P. 64.

ce domaine.

Mais cette virtuosité n'est plus fort appréciée au 17^{ème} siècle et Pietro della Valle exprime le besoin d'un chant moins axé sur la technique, un chant qui pénètre l'âme de l'auditeur. « Il (Giuseppe Cenci) chantait sans jugement et la plupart du temps plaçait des passaggi là où il n'en fallait pas; on ne savait pas si ce qu'il chantait était gai ou triste, parce que c'était toujours la même chose ». (7)

« Les chanteurs d'autrefois ? Oui, j'ai encore connu Lodovico, le fausset à la voix suave, qui pouvait chanter de longues notes comme personne, mais trop exclusivement concentré sur la beauté du son. Giuseppino, le ténor, n'avait pas une très belle voix, mais c'était un virtuose de la colorature qui ne pouvait chanter une longue note sans tremolo et qui ajoutait souvent des passages là où il n'en fallait pas... Et

pourtant, l'art de tous ces chanteurs était très incomplet, on n'entendait jamais les contrastes entre piano et forte; pas d'amplification ou de diminution de la voix, pas de différence entre les timbres clairs, obscurs, joyeux ou sombres, sonnant tour à tour tendres ou énergiques, ni toutes ces autres manières modernes du chant. Peut-être les nouveaux chanteurs ne surpassent-ils pas les anciens dans les passaggi spectaculaires, mais leur intelligence musicale est plus grande ». (8).

Les compositeurs ont pourtant gardé certains usages du « cantare con la gorga » mais ils le mélangent judicieusement au « canto d'affetto », et s'en servent uniquement pour illustrer le texte; c'est à cette condition que Caccini l'accepte : « J'ai dit plus haut que les roulades vocales sont mal employées et je me rappelle que les passaggi n'ont pas été inventés parce

qu'ils sont essentiels au bon chant mais plutôt pour chatouiller les oreilles de ceux qui ne comprennent guère ce qu'est réellement le chant affectif». (9) Dans son aria seconda, Caccini fait lui-même un long mélisme sur « ardi », notion essentielle du texte, que les rapides passages évoquent avec véhémence.

Illustration n° 2 :
Extrait de G. Caccini «Nuove Musiche», Florence, 1602, ts! Hitchcock Madison, 1970.

Monteverdi se plaît aussi à mêler les deux styles, et C'est le cas dans *O quam pulchra es a voce sola con aux esclamazione languissantes succèdent des tremolos et passages non moins émouvants.*

Illustration n° 3 :
Claudio Monteverdi, «O quam pulchra es a voce solo con basso continuo in messa a 4 voci et salmi» (1650).

On connaît fort mal la manière de chanter des Français à la même époque. Ils ne parlent pas de cette dynamique que Caccini développe avec tant de subtilité : *voce*; et si les mélismes du chant italien sont longs et expressifs, les compositeurs français s'en servent souvent à des moments que l'on comprend mal, sur un *article* ou une syllabe muette (10):

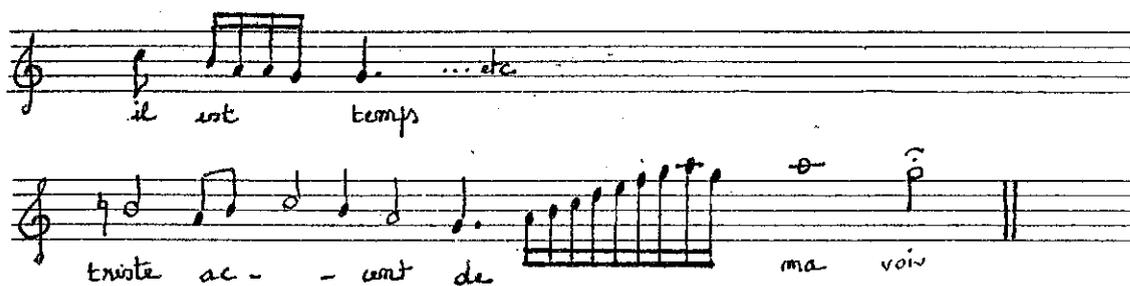


Illustration no 4 :
Extrait de Th. Gérold «L'Art du chant en France au XVII^{me} siècle», Strasbourg, 1921, PP. 87-88.

Le compositeur Antoine Boesset écrivit pour ses airs *senne* dans son Harmonie Universelle : c'est une musique très particulière. Ces doubles ont été publiées par Mer-

des Chants . 413

Autre façon de chanter de Monsieur Monlincé.
Chant simple.



Port de Voix .



Second couplet en diminution .



Illustration n° 5 :
Extrait de M. Mersenne «Harmonie Universelle», Paris, 1636, Reprint CNRS, Paris 1963, L. VI, P. 357.

L'éternelle querelle entre Français et Italiens se fait sentir dans les témoignages sur la manière de chanter dans lesquels les Français eux-mêmes, reconnaissent que leur chant manque de grandeur :

« Bien que tout ce que les Italiens font ne soit peut-être pas à approuver, néanmoins il est certain qu'ils ont quelque chose d'excellent dans leurs récits, qu'ils animent bien plus puissamment que ne font nos chantres, qui les surpassent en mignardises, mais non en vigueur. (11)

« Mais nos chantres s'imaginent que les exclamations et les accents dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la tragédie ou de la Comédie, c'est pourquoi ils ne veulent pas les faire, quoi qu'ils dusent imiter ce qu'ils ont de bon et d'excellent, car il est aisé de tempérer les exclamations, et de les accommoder à la douceur Française, afin d'ajouter ce qu'ils ont de plus pathétique à la beauté, à la netteté, et à l'adoucissement des cadences... (12)

« Il faut avouer que les accents de passions manquent le plus souvent aux airs français, parce que nos chantres se contentent de chatouiller l'oreille et de plaire par leur mignardises, sans se soucier d'exciter les passions de leurs auditeurs, suivant le sujet et l'intention de la lettre. Ils n'ont pas aussi cette majesté qui naît du beau et du grand et n'expriment pas toujours les significations des paroles. (13)

Le XVII^{ème} siècle est marqué par l'avènement des « prima donna » et des castrats; l'histoire nous a conservé les noms les plus célèbres : Vittoria Archilei, Adriana Basile, Francesca Caccini, la fille de G. Caccini, appelée la cecchina, Loreto Vittori, Baldassare Ferri, Siface... Les castrats tant appréciés en Italie ne furent jamais admis dans la mentalité française; une biographie du castrat Filippo Balatri évoque les moqueries des Français mais aussi son propre mépris pour la technique d'une chanteuse qu'il entendit à Lyon. Lorsque Mazarin fit représenter l'Orfeo de L. Rossi et qu'il fit chanter des castrats, la noblesse s'émerveilla, mais il resta contre eux un préjugé défavorable et la voix préférée aux 17^{ème} et 18^{ème} fut celle du haute-contre, « une voix haute contre celle de ténor » c'est-à-dire une voix de ténor qui s'étend en voix de tête et non une voix de fausset utilisée dans toute sa tessiture. Le célèbre haute-contre Pierre Jelyotte chanta Platée, Pygmalion, et Dardanus pour Rameau et remporta un vif succès. Bianchi, Caccini, D'India, Peri, furent des ténors très appréciés. Quant aux voix basses, elles sont, bien sûr, moins flexibles et utilisent moins d'ornements, leur

chant demande de la simplicité :

« Les voix hautes de ton, principalement pour l'expression de la plupart des passions; et les basses ne sont quasi propres qu'à exprimer celle de la colère... » (15)

Quant au fausset, cette voix a perdu l'estime qu'on lui portait à la Renaissance :

« Ceux qui ont la voix naturelle méprisent les voix de fausset, comme fausse et glapissante... » (16)

« La noblesse d'un beau chant ne peut provenir d'une voix de fausset, elle vient d'une voix naturelle, aisée dans toute son étendue... » (17)

Le chant baroque exige une technique et une maîtrise de la voix extrêmement subtile et nuancée. En effet, ce n'est pas uniquement une belle voix, ni la recherche constante du beau son qui peuvent éveiller chez l'auditeur les passions.

« Je mets une grande différence entre une belle et une bonne voix. La belle voix est celle qui d'un seul ton peut être agréable à l'oreille, à cause de sa netteté et de sa douceur, et surtout de la belle cadence qui l'accompagne. Mais la bonne voix au contraire est celle qui, bien qu'elle n'ait pas toute cette douceur et cette cadence naturelle ne laisse de charmer par sa vigueur, sa fermeté, et par sa disposition à chanter de mouvement, qui est l'âme du chant et dont ces belles voix naturelles ne sont d'ordinaire point capables ». (18)

Bacilly insiste sur la nécessité de bien unir les différents registres de la voix; il faut développer autant le registre de tête que celui de poitrine, mais tout en leur préservant leur « metallo », leur couleur, leur caractère propre, c'est tout le contraire d'une voix où les registres seraient unifiés et qui même belle deviendrait lassante. Cette pratique tout en nuances, en clair obscur, sera appréciée longtemps avant de se mettre dans un nouvel idéal sonore, celui d'une voix unifiée, vibrée, moins subtile parce que plus puissante.

A lire Stendhal on se rend compte que la « voce colorata » faisait encore l'admiration des compositeurs et du public au 19^{ème} siècle :

« L'histoire de l'art tendrait même à faire croire que ce n'est pas avec une voix également argentine et inaltérable dans toutes les notes de son extension que l'on obtient le chant vraiment passionné... » (19)

La flexibilité de la voix est une qualité indispensable indépendamment du genre et de sa nature :

« Le compositeur tire parti de chaque voix et de son caractère. Il fait apprécier une voix grande ou petite,

forte ou faible, brillante ou touchante». (20)

Ces voix fortes, douces, grandes, belles, pesantes, légères, égales, seront exercées à la souplesse par l'exercice du trille qui prépare d'ailleurs aux passaggi.

Durante proscrit les coloratures sur certaines voyelles : «vocali odiose che sono la i e la u» (21)

La voix doit aussi s'accoutumer à toutes les nuances de dynamique, le messa di voce, l'esclamazione viva, l'esclamazione languida, et les effets d'écho à la mode au début du baroque.

Le beau chant exige un parfait legato. Rognoni enseigne le « modi di portar la voce » :

I veri principij per cantar pollto, e bene.
DOVE SI CONTIENE IL MODO DI PORTAR LA VOCE,
del dar la grãtia nel principiar delle note, de tremoli, de gruppi, del trillo, con
alcune esclamazioni, non poco vtile à chi desidera cantar con grãtia, e maniera.

Modo di portar la voce.



ACCENTI.



Illustration n° 6 :

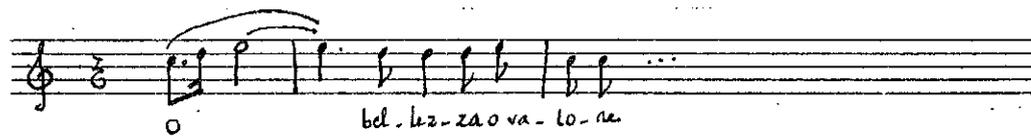
Extrait de Fr. Rognoni «Selva di varij passaggi», Milan 1620, Bibl. Musica Bontiensis 1970.

Au XVIII^{ème} siècle JJ. Quantz déplore que les Allemands ne sachent toujours pas chanter legato :

« Ils ne lisent pas assez les parties du chant simple, et ne les joignent pas ensemble par des ports de voix et autres pareilles notes; ce qui rend leur expression fort sèche et simple. » (22)

La maîtrise du legato entraîne la réalisation des ports de voix, et portamento, c'est-à-dire la possibilité d'attaquer une note, une seconde, une tierce, ou

une quarte plus bas, c'est ce que Caccini nomme «intonazione della voce» et Chr. Bernhard « cercar della voce » (23)



bel - lez - za o va - lo - re

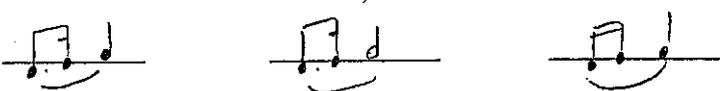


Illustration no 7 :

«Cercar della voce», in Ch. Bernhard, *Von der Singeskunst oder Manier*, in Muller-Blatteau, *die Kompositionslehre Heinrich Schützens*, Leipzig, 1926.

Les voyelles et consonnes seront étudiées afin de mettre le texte en valeur. Le chanteur doit avoir une excellente diction et doit veiller à ne pas déformer les voyelles. Il peut se servir des consonnes pour colorer les voyelles et doubler les consonnes afin de produire un effet précis; ces diverses solutions ont été cataloguées par Bérard : (24)

« Ce caractère est déterminé par la nature des objets que les paroles représentent : elles peuvent être signes d'objets sérieux, terribles ou tristes, d'objets frivoles, aimables, gais ou indifférents, d'objets qui deviennent, par exemple, plus tristes ou plus gais par degrés, d'objets terribles qui succèdent à des objets aimables : les paroles peuvent exprimer des objets

analogues entr'eux, des objets qui ont les airs des objets opposés. Dans toutes ces suppositions différentes, la prononciation doit varier... Les paroles qui n'ont point de caractère marqué, c'est-à-dire qui signifient des choses indifférentes, n'exigent qu'une prononciation naturelle».

- *Les sons majestueux :*

Rendez l'air intérieur de manière que sa force croisse successivement pour chaque son.

Ménagés certains degrés d'obscurité et de lenteur dans votre prononciation et dans votre articulation.

- *Les sons violents :*

Il faut faire sortir avec une extrême rapidité l'air intérieur, prononcer d'une manière dure et obscure et doubler assez fortement les lettres.

- *Les sons étouffés :*

On doit expirer quelque temps pour chaque son, prononcer avec obscurité, et doubler mollement les lettres.

- *Sons entrecoupés :*

Il faut suspendre son expiration à la fin de chaque son, il faut de plus que la prononciation soit dure et obscure, et qu'on retienne très fortement les lettres.

- *Sons tendres :*

Ayez soin d'insister sur les sons, de faire sortir l'air des poumons en petit volume, de répandre bien de la douceur et de la clarté dans votre prononciation et de doubler mollement les lettres.

- *Sons légers :*

Il faut chasser l'air intérieur en petit volume, expirer peu de temps pour les divers sons et préparer très faiblement les lettres.

Maniérer un peu les sons, et la prononciation claire.

- *Sons maniérés :*

Expirés peu de temps sur chaque son et rendez l'air en petit volume.

Que votre prononciation soit marquée au coin de douceur et d'une clarté extrême et préparez faiblement les lettres.

Un bon chanteur doit éviter le vibrato incontrôlé, il s'exercera à un vibrato tantôt ample tantôt inexistant selon le mot, le texte à exprimer. En effet, le vibrato fait partie des nombreux artifices qui sont utilisés par le chanteur pour rendre son chant plus éloquent.

Parmi ces artifices on peut encore citer :

«La sprezzatura est un charme que l'on prête au

chant en ne jouant pas en mesure les croches ou doubles croches sur différents degrés, tout en restant dans le tempo. Ceci évite au chant une certaine contrainte, une pauvreté, une sécheresse et le rend agréable libre, léger, exactement comme dans le langage commun dans lequel l'éloquence et la diversité rendent agréable et doux le sujet dont on parle. Aux figures de style et à la rhétorique qui s'épanouissent dans cette éloquence correspondent les passaggi, tremolos, et autres figures comme les ornements qui peuvent à l'occasion être introduits çà et là dans tout affetto.» (25)

«Les musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées sont communément celles où les temps, quoique égaux entre-eux, sont le plus inégalement divisés...»

Il rubamento di tempo (le vol du temps) donne à l'exécution musicale une nouvelle puissance expressive.

«On peut appeler cette manière vacillare, qui signifie vaciller, hésiter, chanceler, être suspendu.» (26)

Une technique bien maîtrisée donne l'impression à l'auditeur que l'interprète est libéré des barres de mesures :

«Le bon acteur qui sent l'esprit de ce qu'il chante, presse ou bien ralentit à propos quelques notes, il emprunte de l'un pour prêter à l'autre, il fait sortir de même ou bien retient sa voix, il appuie sur certains endroits, enfin il fait plusieurs choses propres à donner plus d'expression et plus d'agréments à son chant. ...Chaque auteur supplée de son fond à ce qui n'a point pu s'écrire en notes, et il le supplée en proportion de sa capacité.» (27)

A l'imitation de l'orateur qui appuie son discours par des gestes éloquents, le chanteur adapte à la musique un jeu expressif des yeux et des mains, et donne à son corps tout entier une position étudiée et significative :

«Il doit s'intéresser toujours même en gardant le silence et, quoique occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur scène, il n'est plus acteur.» (28)

Tout doit concorder dans l'aisance, l'harmonie et le bon goût afin d'émouvoir l'auditeur :

«On passait souvent des journées entières à jouer et à chanter dans des pièces spécialement conçues pour la musique... Les (trois) dames de Ferrare sur-

tout étaient très actives. Lorsqu'elles chantaient ensemble, tout devenait d'une unité parfaite (concerto) : le timbre (metallo) et les qualités particulières (disposizione) de leurs voix, les diminutions ajoutées aux bons endroits, les crescendi et les decrescendi, les forti et piani, l'amplification et la diminution de leurs voix juste où il le fallait, ralentissant ici le tempo, l'accélération, les soupirs légers, les passaggi très longs où les notes étaient tantôt reliées ou nettement séparées, les multiples gruppi (comparables à la trille moderne), les sauts virtuoses (d'un registre à l'autre), les trillos brefs ou longs (le tremblement de la voix sur une note), les pianissimi soudains, les échos improvisés; l'expression du visage, le jeu naturel et jamais forcé des yeux et des mains adapté au sens du texte et à la musique... une diction nette de telle sorte que sur chaque syllabe venait une note juste, tout à tour douce, forte, longue ou brève, et de telle sorte que même la dernière syllabe de chaque mot restait intelligible et n'était jamais rendue incompréhensible par des ornements et d'autres manières de chant dont je ne suis pas expert». (29)

... il peut modifier le timbre de sa voix, il fait entendre des sons plus ou moins lugubres, plus ou moins éclatants : il les voile, il les dilate : tantôt il les fait sortir avec force, tantôt il les affaiblit langoureusement. Enfin, il donne des sons mâles et assurés des sons troublés et entrecoupés. Il sait faire valoir tous les moyens de la prononciation : il s'attache surtout à l'articulation des consonnes : il double plus ou moins celles-ci, tandis qu'il appuie très peu sur celles-là; le tout selon le genre et le degré des passions qui l'animent. » (30)

Ces deux extraits témoignent assez de la perfection de l'art du chant, qui fut longtemps un modèle pour tous les instrumentistes : ce n'est pas sans raison que Quantz conseille au jeune flûtiste d'apprendre à chanter; outre la similitude des techniques de résonance et de respiration, c'est aussi cette extrême puissance expressive sensible et colorée, cette liberté propre au chant baroque qu'il faut imiter, ce chant dont on peut concevoir qu'il émouvait le public jusqu'aux larmes.

NOTES

- (1) G. CACCINI, *Nuove Musiche*, Florence, 1602 tsI.Hitchcock, Madison, 1970
- (2) Ott. DURANTE, *Arie devote*, Rome, 1608 in H. GOLDSCHMIDT, *Die Italienische Gesangsmethode des 17.Jahr-*

- hunderis und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau, 1890
- (3) M. G. ZARLINO, *Le Istitutione harmoniche*, Venise, 1558, cité dans A. PIRRO, *Descartes et la Musique*, Paris, 1907 reprint 1973 p. 65
- (4) C. VON ZABERN, *De modo bene cantandi*, 1474 in *Early Music*, avril, 1978 pp. 207-227
- (5) Bl. ROSETTUS, *Libellus de rudimentis musices*, Verone, 1529 in D; GALLIVER, *Cantare con le gorga*, in *Studies in Music*, vii, 1973, p. 11
- (6) G.B. BOVICELLI, *Regole, Passaggi di Musica*, Venise, 1594, reprint Kassel-Basel, 1957, p. 64
- (7) P. DELLA VALLE, *Della musica dell'età nostra...* in A. SOLERTI, *Le Origini del Melodramma*, Turin, 1903, p. 162
- (8) P. DELLA VALLE, *op. cit.*
- (9) G. CACCINI, *op. cit.*
- (10) Th. GEROLD, *L'Art du chant en France au XVII^{ème} siècle*, Strasbourg, 1921, pp. 87-88
- (11) M. MERSENNE, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636, Reprint CNRS, Paris 1963, L. VI, p. 357
- (12) *Id.*
- (13) *Ibid.* p. 363
- (14) A. HERIOT, *The Castrati in Opera*, London, 1960, pp. 200-224
- (15) V. BERARD, *L'Art du chant*, Paris, 1755, p. 45
- (16) B. BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668, p. 35
- (17) G. CACCINI, *op. cit.*
- (18) B. BACILLY, *op. cit.* p. 38
- (19) STENDHAL, *Vie de Rossini*, cercle du Bibliophile, 1968, p. 143
- (20) V. BERARD, *op. cit.* p. 41
- (21) Fr. DURANTE, *op. cit.* Cité dans H. GOLDSCHMIDT, *op. cit.* p. 31
- (22) J.J. QUANTZ, *Essai...*, Berlin, 1752 reprint Zurflüh, Paris XVIII^{ème}, 80
- (23) Chr. BERNHARD, *Von der Singeskunst oder Manier*, in MULLER-BLATTAU, *Die Kompositionstheorie Heinrich Schützens...* Leipzig, 1926
- (24) V. BERARD, *op. cit.* p. 1-33
- (25) pp. 1-33 ex.
- (26) G. CACCINI, *op. cit.*
- (27) J.J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Amsterdam, 1768, v. expression
- (28) P. Fr. Tosi, *L'Art du chant*, Paris, 1874 (1723) reprint Paris 1978, p. 152
- (29) J.B. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, cité dans E. BORREL, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Paris, 1934, 1976, p. 14
- (30) J.J. Rousseau, *op. cit.* v. acteur
- (31) V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica*, lucca, 1628 in SOLERTI, *op. cit.* p. 108
- (32) M. BOYE, *L'expression musicale mise au rang des chœurs*, Paris-Amsterdam, 1799, p. 12-13

BIBLIOGRAPHIE

- FORTUNE N., *Italian 17th-Century Singing*, in *Music & Letters*, XXXV^{ème}, 1954, pp. 206-219

- GALLIVER D., *Cantar con la gorga*, in *Studies in Music*, VII^{ème}, 1973, pp. 10-18

- GALLIVER D., *Cantar con affetto-Keynote of the Bel Canto*, in, *Studies in Music*, VIII^{ème}, 1974, pp. 1-7

- GEROLD Th., *L'Art du chant en France au XVII^{ème} siècle*, Strasbourg, 1921

- GOLDSCHMIDT H., *Die Italienische Gesangslehre des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart*, Breslau, 1890

- GOLDSCHMIDT H., *Die Lehre von der vokale Ornamentik*, Charlottenburg, 1907

- HABOCK Fr., *Die Gesangkunst der Kastraten*, Wien, 1923

- HERIOT A., *The Castrati in Opera*, London, 1960

- JACOBS R., *La controverse sur le timbre du contre-ténor*, Actes Sud, 1985

- KUHN M., *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16-17 Jahrhunderts (1525-1650)*, Leipzig, 1902

- SCHOLTZ H.J., *Das Registerproblem in der deutschen Gesangspädagogik von J.F. Agricola bis F. Schmitt*, Köln, 1972

Traités

Italie-Allemagne

- CACCINI G., *Nuove Musiche*, Florence, 1602 (engl. tsl; Hitchcock, Madison '70)

- BERNHARD Chr., *Von der Singeskunst oder Manier*, in, Müller-BLATTAU, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard (1695)*, Leipzig, 1926

The Treatise of Christoph Bernhard, trsl. W.Hilse in *the Music Forum*, iii, 1973

- TOSI P.FR., *Opinioni de Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, 1723

Korte Aanmerkingen over Zangkunst, getrokken uit een Italiaansboek, betyeld : osservezioni... di Pier Francesco Tosi, door Mr. J.A. Te Leyden, 1731

Observations on the florid Song, trsl. Gaillard, London, 1742 reprint Reeves London 1926

Anleitung zur Singkunst, J.Fr. Agricola, Berlin, 1757 reprint Moeck, Celle, 1966

L'Art du Chant, trad. Lemaire, Paris, 1874 reprint Les Introuvables, Paris, 1978

Diminutions

- BOVICELLI G.B., *Regole, Passaggi di Musica*, Venice, 1594, Kassel-Basel, 1957

- ROGNONI Fr., *Selva di varii Passaggi*, Milan, 1620, Bibl. Musica Boniensis, 1970

France

- MERSENNE M., *L'Harmonie Universelle*, Paris, 1636 reprint CNRS Paris, 1963

- BACILLY de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, 1668, reprint Minkoff, Genève

- BERARD J.A., *L'Art du Chant dédié à Madame de Pompadour*, Paris, 1755, reprint Minkoff, Genève

- LACASSAGNE J., *Traité général des éléments du chant*, dédié à Monseigneur le Dauphin, Paris, 1766 reprint Minkoff, Genève

Textes :

- GIUSTINIANI V., *Discorso sopra la Musica de suoi tempi*, lucca, 1628

- DONI G.B. *Compendio del trattato de generi e de modi delle Musica*, Roma, 1635

- MAUGARS A., *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Rome, 1639, reprint London, 1965

- DELLA VALLE P., *Discorso della Musica età nostra*, Roma, 1640, in SOLERTI A., *le Origini del Melodramma*, Turin, 1903

Quelques considérations sur le chant au 19^{ème} siècle

LE 19^{ème} siècle foisonne de chanteurs illustres virtuoses, pédagogues, c'est l'âge d'or du Bel canto et de l'opéra. Il était impossible d'esquisser ici tous ces chanteurs, leur biographie et leur carrière sont admirablement décrites dans l'ouvrage de Henri Pleasants, *The Great Singers*, London, 1977. Il nous a paru, cependant, intéressant d'évoquer l'évolution remarquable de la technique vocale de ce siècle, tant en Italie, en France, qu'en Allemagne, en particulier en ce qui concerne l'utilisation des registres.

C'est surtout dans le domaine de l'opéra que le chant subit au 19^{ème} siècle d'importantes modifications. Il suffit de penser aux dénominations de certaines voix telles que tenore, robusto, tenore di forza, verdi baritone, pour se rendre compte que la notion de volume sonore s'est transformée.

En Italie, l'émission vocale est, par nature, aisée, épanouie et souple, la voix est portée et sonore. Mais, à l'origine l'école italienne ne recherchait pas la puissance et le volume, elle travaillait plutôt la tenue du souffle ou la vélocité, les vocalises d'un Porpora cherchent d'ailleurs à rivaliser avec la virtuosité instrumentale. Au cours du 19^{ème} siècle, l'agilité cède le pas au son porté et lié : un son plus puissant. Mais le beau

chant est toujours un chant harmonieux qui, même s'il est plus sonore, reste subtilement coloré par le respect des qualités de chaque registre.

« Mais les sons « de tête » ont la qualité aiguisée et pénétrante des sonorités émises dans une grande salle tandis que le registre du medium, non utilisé à la bonne place vocale, rend la voix mate, lourde et perdant sa brillance ». (1)

« Chez tout gros ténor italien il y a un vrai ténor léger prêt à surgir dans les passages de charme. Cela donne toute sa valeur à leur chant qui est fait essentiellement d'oppositions délicatement nuancées des intensités sonores, avec, par dessus, tout le jeu admirable souple de la mezza voce ». (2)

En effet, toute voix aussi bien masculine que féminine possède trois registres, le grave, le medium et l'aigu. Ce qui indique la fin d'un registre et le commencement d'un autre, c'est le changement de timbre assez notable. Le passage est délicat à repérer et varie d'un demi-ton et même parfois d'un ton suivant les individus ayant une même tessiture vocale. Ces sons du passage, sons limitrophes des registres ont la possibilité d'être émis avec le mécanisme du registre qui va suivre ou de celui qui a précédé : un bon chanteur ne doit pas faire percevoir le passage. L'art vocal d'un Manuel Garcia, d'une Pauline Viardot, c'est la

conscience des registres et de leurs couleurs, c'est se servir subtilement de la richesse et de la diversité des timbres pour atteindre à une plus grande émotion.

Luisa Tetrizzini poursuit dans le même sens :

« Quoi que les registres existent et que les sons du médium du grave et de l'aigu ne soient pas produits de la même manière, la voix sera égalisée de telle sorte que les changements de registre ne soient pas perçus ». (On the art of singing)

Unir les registres et non pas les unifier, c'était un des secrets de ces voix du 19^{ème} siècle.

« C'est avec une étonnante habileté que madame Pasta unit la voix de tête à la voix de poitrine; elle a l'art suprême de tirer une fort grande quantité d'effets agréables et piquants de l'union de ces deux voix. Pour aviver le coloris d'une phrase de mélodie ou pour en changer la nuance en un clin d'oeil, elle emploie le falsetto jusque dans les cordes du milieu de son diapason, ou bien alterne les notes de falsetto avec celles de poitrine. Elle fait usage de cet artifice avec la même facilité de fusion, dans les tons du milieu comme dans les tons les plus aigus de sa voix de poitrine.

La voix de tête de madame Pasta a un caractère presque opposé à sa voix de poitrine; elle est brillante, rapide, pure, agile et d'une admirable légèreté. En descendant, la cantatrice peut avec cette voix *smorzare il canto* (diminuer le chant) jusqu'à rendre en quelque sorte douteuse l'existence des sons.

Il fallait des couleurs aussi touchantes à l'âme de madame Pasta et des moyens aussi puissants, pour qu'elle pût atteindre à la force d'expression que nous lui connaissons, expression toujours vraie, et, quoique modérée par les règles du beau idéal, toujours pleine de cette énergie brûlante et de cette force extraordinaire qui électrisent tout un théâtre. Mais que d'art il a fallu à cette aimable cantatrice, que d'études lui ont été nécessaires pour retirer ces effets sublimes de deux voix tellement opposées ! » (3)

Ce jeu des registres et des couleurs s'accorde à l'art d'ornementer, et d'improviser des fioritures. Manuel Garcia dans son traité complet de l'art du chant publié à Paris en 1884 publie l'ornementation de l'air de Teobaldo ed Isolina de Moriacchi exécutée par le Castrat Giovanni Batista Velluti. Ses annotations attestent une voix très travaillée capable des nuances les plus fines. C'est aussi ce qu'écrivit Stendhal dans la vie de Rossini.

« Velluti remplit les deux premières mesures de fio-

ritures, exprimant d'abord l'extrême timidité, et bientôt le profond découragement; il prodigue les gammes descendantes par demi-tons, les scale trillate, et par tout à coup à la troisième mesure par un éclat de voix simple, fort, soutenu, et, les jours où il jouit de tous ses moyens, abandonné. Il est impossible qu'une femme qui aime résiste à ce cri du coeur ». (4)

Cette palette sonore va peu à peu disparaître sous des contraintes diverses : obligation de respecter l'écriture du compositeur et, introduction d'une nouvelle technique vocale, ceci se passe aux alentours de 1820 :

« L'Art le plus touchant autrefois se change tranquillement sous nos yeux en un simple métier. Après les Babini, les Pacchiarotti, les Marchisi et les Grescentini, l'art du chant est tombé à ce point de misère qu'il n'est plus que l'exécution fidèle et inanimée de la note. Voilà en 1823 quel est le point extrême de l'habileté d'un chanteur. Mais l'ottavino, le gros tambour, le serpente des églises ont la même ambition, et y arrivent à peu près avec le même succès. L'on a banni l'invention du moment, d'un art où les plus beaux effets s'obtiennent souvent par l'improvisation du chanteur; et c'est Rossini que j'accuse de ce grand changement »

« Les amis les plus sincères de Rossini reprochent avec raison à la révolution qu'il a opérée en musique d'avoir resserré les limites du chant, d'avoir diminué les qualités touchantes de ce bel art, d'avoir rendu inutiles aux chanteurs certains exercices desquels dérivait ensuite ces transports de folie et de bonheur si fréquents dans l'histoire de Pacchiarotti et de la musique ancienne, et si rares aujourd'hui. Ces miracles provenaient du pouvoir de la voix » (5)

Au 19^{ème} siècle, le chant italien découvre la « couverture vocale » qui étire la voix sans changement perceptible de timbre entre le registre du médium et le registre de l'aigu. Cette technique influence surtout la voix masculine qui auparavant utilisait pour l'aigu le registre de fausset (falsetto) dont le timbre était très particulier et très différent du médium. Ce serait à Naples dans l'entourage du chanteur Donzelli vers 1820 que cette nouvelle manière de chanter aurait été pratiquée. Elle permet aux ténors de chanter dans l'aigu avec plus de puissance et de dramatisme.

Ce procédé de la couverture vocale était inconnu en France : le changement de couleur entre le médium et l'aigu en voix de fausset était admis et recon-

nu comme un « passage » qu'il ne s'agissait pas d'estomper. C'était la manière de chanter de Alfred Nourrit (1802-1939), ténor lyrique à l'opéra de Paris où il crée des opéras de Meyerbeer et Rossini. En 1837, Gilbert Duprez (1806-1896) arrive d'Italie avec la fameuse couverture napolitaine chantant en voix masculine sans changement de timbre des aigus puissants. Il supplante Nourrit, et Donizzetti le sollicite pour tenir des rôles de ténor. Cependant, les critiques ne manquent pas d'émettre des réserves sur cette voix forcée : (6)

« Duprez (...) avait une voix aiguë, il invente le « sombrage » et le « Tonnerre de Dieu » à l'Opéra; écoutez ce qu'en dit Roger (autre ténor français) en 1848 (Duprez avait 39 ans) : « Duprez nous a électrisés, quelle grande âme ! quel courage ! quel vieux lion rageur ! Comme il vous jette bien ses entrailles au public, car ce ne sont plus des notes qu'on entend... ». On décrivait encore ainsi Duprez : « ses yeux sortaient de l'orbite, les muscles de son cou saillaient, les veines étaient gonflées, etc... » C'est le forçage dans toute sa violence. Que cela soit chez un grand artiste tumultueux dont les moyens sont en péril parce qu'on n'a rien su faire pour lui - c'est la grande et tragique bataille au déclin de la force, mais ce n'est pas de la phonétique. « Duprez aurait dû rester un an de plus à travailler en Italie » disait Donzelli : « Il nous a pris l'intensité mais il n'avait pas de mezza-voce ».

Duprez lui-même reconnaît qu'il s'agit bien là d'une prouesse (7).

« Nourrit était un artiste consciencieux et sympathique, il disait bien; dans son chant, il me fit toujours l'effet d'apporter moins de tendresse sentie que de fougue et de chaleur. Sa voix tenait de ce qu'on appelait jadis la haute-contre, s'étendant très haut dans un registre mixte. Lorsque le hasard me plaça en antagonisme avec lui, je savais bien que l'émission de cette voix blanche et quelque peu gutturale n'avait aucun rapport avec celle que je m'étais formée. »

« ...mais à ce « Suivez-moi » guerrier, terminé par une note à laquelle je n'avais jamais essayé d'atteindre, moi, « tenorino d'hier », à peine mis au courant des habitudes dramatiques par un seul opéra sérieux, mes cheveux se dressèrent sur ma tête ! Du premier coup, je le compris : ces mâles accents, ces cris sublimes, rendus avec des moyens médiocres, n'étaient plus qu'un effet manqué partant ridicule. Il fallait, pour se mettre à la hauteur de cette énergique créa-

tion, la concentration de toute la volonté, de toutes les forces morales et physiques de celui qui s'en ferait l'interprète.. eh ! Parbleu, m'écriai-je en terminant, j'éclaterai peut-être; mais j'y arriverai !

Voilà comment je trouvais cet ut de poitrine qui me valut à Paris, tant de succès. Trop, peut-être; car, enfin, qu'est-ce qu'un son, sinon un moyen d'exprimer une pensée ? Qu'est-ce qu'une note, sans le sentiment qu'elle colore et dont elle est animée ?... » (8)

Entretemps, Nourrit est parti se recycler en Italie mais il accepte mal cette technique et il se lamente sur la pauvreté des expressions de sa « nouvelle » voix.

« Pour dire la vérité, il n'y a rien à l'opéra dont je puis profiter si ce n'est pour éviter de faire comme eux... Des chanteurs que l'on n'écoute qu'à condition qu'ils crient à vous faire mal à la gorge ».

« (...) Ma voix ne pouvait exprimer que des sentiments douloureux et énergiques. Elle était devenue impuissante à rendre les inflexions tendres ou mélancoliques qui m'ont toujours été familières. Voilà ma faute, voilà mon erreur. Depuis mon séjour à Naples, ma voix mixte et mes sons de tête avaient disparu. J'étais mécontent de ces accents factices et décidé à ne pas m'en servir ».

« (...) Je n'avais qu'une couleur à ma disposition et je tombais dans toutes les fautes que nous reprochons à l'école moderne italienne... Maintenant tu comprends bien que mes rêves sur cette école se soient évanouis. » (9)

Nourrit finira par se suicider devant le désespoir que lui cause sa voix.

Grâce aux enregistrements de l'époque on se rend compte des dommages causés pour les mêmes raisons à une voix aussi exceptionnelle que celle de Enrico Caruso (1873-1921). En effet, à cause d'une technique trop athlétique, sa voix subit au cours de sa carrière de graves altérations. La couverture vocale sombrait et alourdissait ses aigus de ténor et donnait à sa voix un timbre grave de baryton. Son manuel de chant nous prouve que sa technique était effectivement celle de Naples. Ses descriptions du placement de la voix et de sa technique de respiration sont assez surprenantes et défient le bon sens sont loin d'être convaincantes et on se rend compte qu'il fallait une voix extraordinairement belle et saine pour résister aux désagréments de ces prouesses vocales.

La construction de salles d'opéras de dimensions plus importantes obligea les chanteurs à développer

la puissance sonore de leur voix. En outre, ils devaient rivaliser avec un orchestre fourni dont le diapason montait au cours des années.

Ce nouvel idéal sonore développa une technique bien particulière : l'utilisation des résonances, le placement de la voix derrière le nez. Le ténor polonais Jean de Resike (1850-1925) pratiqua cette technique avec succès dans ses interprétations des opéras de Wagner et dès 1860 les cours du Conservatoire de Munich furent révisés, afin de former des voix capables de chanter les rôles les plus difficiles des opéras wagnériens. Les rôles étaient tenus par des ténors tels que Joseph Tichatschek (Rienzi, Tannhauser, Lohengrin) et Ludwig Schnorr von Carolsfeld pour qui Wagner créa le rôle de Tristan.

Sur cette même base, Lilli Lehmann met au point une méthode où prononciation allemande et principes italiens tendent à se fondre. Elle décrit dans son ouvrage le placement de la voix dans le masque, c'est-à-dire la voix placée derrière le nez de manière à faire vibrer tout le visage, ceci afin de ne pas chanter « en arrière », dans la gorge.

« Madame Lilli Lehmann est plus qu'une grande cantatrice : elle est la personnification de l'art vocal, une sorte de divinité du chant (...) quelques chanteurs excellent dans le phrasé et la vocalise élégante comme Mme Carvalho; certains sont remarquables par la légèreté et le brio comme Mme Patti; d'autres encore comme Mme Krauss ont l'accent élevé, poignant, l'émotion pénétrante; d'autre enfin comme Mme Caron le charme poétique et légendaire. Mais il est rare qu'une seule et même artiste possède à un haut degré et dans une proportion égale ces qualités si diverses et si nombreuses ». (10)

Un chant plus intimiste se développa avec le répertoire du Lied. Les compositions de Schubert ont attiré immédiatement de grands chanteurs comme Pauline Anna Milder-Hauptmann qui interpréta la première le rôle principal de Fidelio de Beethoven ou le baryton Johann Michael Vogl, premier interprète du Winterreise.

La voix française, de par sa morphologie, privilégie les harmoniques aiguës; par nature, elle correspond plus à la parole qu'à une courbe sonore : les voyelles sont moins abondantes que dans la langue italienne, il y a le e muet et des syllabes de sonorité nasale. Pour pouvoir exprimer la variété de couleur des sons, la voix doit se faire légère et par manque de sonorité naturelle, la voix française est forcée et déplaît à

l'oreille de l'auditeur. En outre, à cause d'une technique de souffle rudimentaire, les voix sont petites et ne s'adaptent pas toujours à la déclamation et au tempérament du chanteur.

« Ils crient du nez, du gosier, de toute la force de leurs poumons, et ceci pour ne pas se faire entendre, car leur voix (leur Ecole) ne permet pas d'extérioriser ».

« Et les chanteurs et les cantatrices!!! On ne devrait pas les nommer ainsi, car ils ne chantent pas, ils crient, ils hurlent du gosier, de toute la force de leurs poumons ».

Ce défaut semble se perpétuer, les Français n'ont pas de grandes voix :

« Particulièrement en France, bien des chanteurs possèdent de petites voix et doivent exagérer leur diction pour obtenir leurs effets. Mais s'ils n'avaient pas cette diction parfaite, il ne leur resterait pas grand chose pour se valoriser. Je voudrais affirmer qu'une bonne élocution, loin d'interférer sur la voix, aide sa production, la rend plus douce et plus concentrée; mais la diction agirait plutôt comme une structure de la voix mais elle ne la remplace jamais ». (12)

Les Français ont longtemps mêlé les registres, ils comptent sur la couleur des mots pour agrémenter la voix et se servent du registre médium. La bonne déclamation occupe toute l'attention, elle se fait au moyen de belles notes bien placées, elle n'est donc pas possible à réaliser sur tous les registres.

« Est-ce la prolifération des voix légères ou simplement le goût des Français qui modifie tant de rôles italiens ? En dehors des sopranos légers, ce sont aussi des voix trop aériennes qui se réservent l'emploi de Mimi, Lola... »

« Les voix furent longtemps travaillées en vue d'une égale souplesse sur toute leur étendue : tessiture et étendue se confondaient. De nos jours, tessiture est synonyme de pauvreté, et le chanteur n'occupe plus que les rôles mettant en valeur ses 3 ou 4 plus belles notes, prétendant que toute entorse à ses habitudes lui serait nuisible : en réduisant ainsi son chant à l'emploi de quelques notes, il atrophie purement et simplement son organe ». (13)

Au 19^{ème}, la voix française s'est frayé un chemin au Théâtre de l'Opéra comique. Le répertoire (Carmen, Manon, Louise, Pelléas et Mélisande) y met, avant tout, l'accent sur les valeurs dramatiques et le jeu théâtral et c'est en associant leurs qualités de chanteuses et d'actrices que des interprètes comme Em-

ma Colvé ou Géraldine Farrar se firent apprécier.

- (1) L. TETRAZZINI, *On the art of Singing*, repr. Dover, New York, 1975
- (2) S. LAURENS, *Bel canto et émission italienne*, Massé, Paris, 1950
- (3) S'ENDHAL, *Vie de Rossini*, Cercle du Bibliophile, Genève, 1968
- (4) *idem*
- (5) *idem*
- (6) A. WICART, *Le chanteur*, Ortiz, Paris, 1931
- (7) G. DUPRÉZ, *Souvenirs d'un chanteur*, Calmann-Lévy, Paris, 1880
- (8) *idem*
- (9) A. NOURRIT, *Lettres, in Louis Quicherat*, Paris, BN
- (10) R. HAN, *Lilli Lehmann, in Musica*, Avril 1906
- (11) W.A. MOZART, *Lettres*, 1778
- (12) E. CARUSO, *On the art of singing*, Dover, New York, 1928
- (13) R. MANCINI, *L'art du chant*, repr., PUF, Paris, 1969

Démystifier le répertoire vocal contemporain

LA musique vocale du XX^{ème} siècle fait-elle peur aux chanteurs ? Pas forcément. C'est l'avis de Marianne Pousseur dont l'expérience prouve que l'on peut aborder sereinement ce répertoire infiniment riche et diversifié.

- O.A. Dans quel contexte avez-vous abordé le répertoire contemporain ?

M.P. Mon univers familial (un père compositeur et promoteur de musiques nouvelles) favorisait, bien sûr, une approche aisée et naturelle de la musique contemporaine. Lors de mes études au Conservatoire de Liège, j'ai eu la chance d'avoir comme premier professeur de chant, Mme Raymonde Serverius qui a été elle-même une fervente interprète des musiques nouvelles. Dans sa classe, il était évident de travailler des partitions d'Anton Webern ou de Luigi Nono. (Ce n'est que plus tard que je me suis rendu compte qu'une telle évidence était quand même rare et cela pour plusieurs raisons dont je parle plus loin). J'ai aussi eu la formidable opportunité de travailler dans la classe de musique de chambre de Jean-Pierre Pevion, avec qui nous avons abordé un répertoire très vaste (Schönberg, Berio, Scelsi,...) dans le plus grand enthousiasme. D'autre part, il y avait, au début de mes études, un séminaire de jazz qui se tenait dans

les locaux du Conservatoire, ce qui ouvrait les portes d'une « nouvelle » nouveauté pour moi, et nous faisait - au moins - réfléchir et écouter une autre forme de pratique musicale. Je n'ai jamais suivi ces cours de jazz, mais par contre, j'ai suivi pendant deux ans le cours d'improvisation donné par Garrett List, cours qui représentait une approche encore différente de la musique d'aujourd'hui : celle que nous inventons au moment où nous la jouons. Cela mériterait bien sûr un développement en soi, mais cette approche - même peu approfondie - m'a semblé fondamentale pour ma formation de musicienne et aussi pour l'évolution du travail strictement vocal. (Pour peu qu'on puisse les séparer). Se retrouver subitement confrontée à son instrument tel qu'il est, sans jamais essayer de correspondre à tel ou tel modèle, mais au contraire, tirer parti au maximum de ses propres possibilités (en passant par une vaste exploration) était une expérience tout à fait étonnante et bouleversante. Et pour terminer la réponse à cette première question, je parlerai de ce qui était, en fait, ma première expérience de pratique musicale : celle de la musique Renaissance et Baroque. La démarche rencontrée à ce moment-là était celle de musiciens (Philippe Herreweghe en particulier) à la recherche d'une « nouvelle » interprétation de ce répertoire. Pas

Marianne Pousseur est chanteuse et comédienne.

la nouveauté pour la nouveauté, non, mais une relecture, basée sur des données musicologiques certainement, mais aussi sur le désir d'épurer la musique de certaines lourdeurs de la pratique du répertoire romantique, d'en retrouver la vie première. (Ce qui entraîne des modifications légères de la technique vocale). Cette démarche créatrice nous invitait naturellement à aborder également le répertoire du XX^{ème} siècle (Webern, Stravinsky,...).

- O.A. *Peut-on se spécialiser dans ce répertoire ? Est-il assez vaste ?*

M.P. Se spécialiser dans le répertoire d'aujourd'hui signifie l'aimer et vouloir le faire entendre, le rendre varié et ouvert, et donc favoriser la création, la multiplication des oeuvres. Il n'y a donc aucun problème de limites dans ce répertoire. Je ne pense pas qu'il faille nécessairement se spécialiser dans la musique contemporaine. Si on a envie d'en faire, on peut en faire un peu ou beaucoup ou ne faire que ça. (Elle peut prendre tant de formes diverses !). Rencontrer des compositeurs, travailler avec eux, entraîner des échanges, participer soi-même à la création - par l'improvisation et par le travail sur des formes ouvertes et mobiles comme chez Globokar ou Stockhausen par exemple - me semble une part de la vie de musicien fondamentale.

- O.A. *Ya-t-il un type de voix qui convient particulièrement à la musique du XX^{ème} siècle ?*

M.P. Tout le monde peut évidemment faire de la musique contemporaine. Il n'y a absolument pas le moindre obstacle à cela. Au contraire d'exiger un type de voix particulier, la musique contemporaine est tellement variée que chaque type de voix et de personnalité peut y trouver un répertoire qui lui convient. Comme pour le répertoire classique, chaque chanteur doit se connaître, connaître ses aspirations, savoir dans quel contexte il pourra donner le meilleur de lui-même et quelles sont les choses qu'il ne faut pas faire.

Récemment j'entendais l'histoire suivante : un jeune futur grand chanteur (José Van Dam) demandait à son professeur : « Quel est le rôle dangereux ? » Et son professeur lui répondait : « Celui qui fait peur ».

Le problème avec le répertoire contemporain, c'est qu'il fait souvent peur. D'une part à cause des difficultés de lecture (qui ne sont pas nécessairement la difficulté principale du répertoire du XX^{ème} s. Si on prend par exemple un extrait de SAUH de Scelsi

(ex. 1), cela ne présente pas de problèmes de lecture - à part peut-être la question des quarts de tons - les difficultés sont ailleurs, le choix du timbre, le style de phrasé..)

Une bonne formation à la lecture des intervalles et des rythmes n'est pas si difficile à acquérir; et puis pourquoi un triton serait-il plus fatigant à chanter qu'une quinte ? Pourquoi une mélodie d'Alban Berg serait-elle mauvaise pour la voix alors qu'un grand air de Verdi ne le serait pas ? Pourquoi serait-il négatif de se tourner vers le monde, d'écouter et de s'inspirer de tout ce que nous avons la chance de pouvoir écouter, et d'utiliser sa propre voix selon des inflexions personnelles et particulières ? Je suis assez convaincue que la seule chose réellement dangereuse pour la voix, c'est la peur, l'angoisse, la tension physique. A chacun de savoir où il peut être lui-même détendu et confiant. Ce n'est pas facile du tout, mais un travail régulier et introspectif permet de situer un peu les choses. Personnellement, j'ai moins peur de « Stimmung » de Stockhausen que d'un air de Mozart. Alors, je chante plutôt « Stimmung » même si je travaille Mozart chez moi - peut-être qu'un jour les choses changeront, on verra.

Ma très courte expérience de professeur de chant dans une Académie de Musique me fait constater que la musique contemporaine (dans sa grande diversité de répertoire et donc de difficultés) si elle est parfois abordée avec un peu d'appréhension, est prise en charge ensuite avec une fraîcheur parfois plus difficile à trouver dans un répertoire où les antécédents sont nombreux, célèbres et intimidants.

- O.A. *Quelles sont - s'il y en a - les spécificités du répertoire vocal contemporain ? (au niveau de l'écriture).*

M.P. Il n'y a pas une spécificité du répertoire vocal contemporain. Ou alors, c'est que dans son ensemble il est extrêmement diversifié et a des exigences très variées. Autant je suis persuadée qu'une solide technique de base est valable pour tout le répertoire (c'est-à-dire une utilisation correcte du souffle, une détente propice à la propagation du son dans le corps) autant je crois qu'un chanteur désirent aborder le répertoire contemporain doit faire preuve d'ouverture d'esprit, d'audace et de curiosité.

Dans de nombreux cas, la technique reste la même que dans le répertoire classique (placement de la voix dans « le masque », homogénéité des timbres) mais dans d'autres cas, il faut changer quelque chose

chose : s'ajoutent alors à la technique de base élémentaire, toute une série de techniques à découvrir et à développer. Prenons quelques exemples que j'ai eu l'occasion d'aborder d'un peu plus près :

1. *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schönberg (Ex 2) écrit pour une voix « Sprechgesang » et un ensemble instrumental.

« Sprechgesang » signifie qu'il faut **dire** le texte, mais avec des indications de hauteurs de notes données par le compositeur. Ce concept n'est pas facile à trouver et il faut reconnaître que les explications qu'Arnold Schönberg nous laisse sont à la fois très précises et un peu contradictoires. L'interprète doit donc chercher sa propre voix, sachant que ce type d'écriture cherche à exacerber l'expression du texte. Toutes les interprétations sont extrêmement différentes. Dans notre réalisation, nous avons été vers le cri, le souffle, en évitant complètement le chant, sauf quand c'est demandé dans la partition. Cela demandait beaucoup d'énergie et de force, et je me souviens que plusieurs amis chanteurs m'avaient demandé si je n'avais pas « peur de me casser la voix ». Je comprenais leur question, mais je savais que ce travail-là avait été très bénéfique et moins « dangereux » pour ma voix que certaines choses dites « classiques », que jamais ma voix n'avait été fatiguée et n'avait manqué au rendez-vous. Une des raisons à cela est que ce traitement vocal s'appuyait sur une dramaturgie et une « théâtralisation » qui constituaient une sorte de point d'appui. Chaque inflexion devait être motivée par un état intérieur, indiqué de plusieurs manières dans la partition mais qu'il avait fallu intégrer, digérer et rendre personnel, crédible, juste. Par exemple, la fin de ce n° 9 : « Pierrot, mein Lachen »; les intervalles écrits par Schönberg : une tierce mineure et un demi-ton pianissimo évoquent un ton plaintif et doux; la blanche pointée ne peut se faire autrement que sur le souffle (qui aura essayé une fois de parler une longue note se rendra compte que cela devient inévitablement du chant, alors au moins deux directions sont possibles : le cri et le chuchotement - avec un peu de voix -). Dans cette courte pièce, chaque indication de hauteur, de nuance (et elles sont nombreuses) correspond à un état, une émotion sans cesse changeants.

2. *Stimmung* de Karlheinz Stockhausen pour 6 voix mixtes a cappella (Ex. 3).

Stimmung présentait un problème de technique vocale particulier et intéressant : il s'agit de trouver une

façon de chanter qui permette de faire apparaître clairement tel ou tel harmonique selon la voyelle chantée. (Dans l'ex. n° 3 les chiffres écrits au-dessus des voyelles sont les numéros d'harmoniques devant apparaître dans les voix féminines (2 = octave; 3 = quinte supérieure; 4 = octave supérieure; 5 = tierce majeure encore plus haut, etc...) et les chiffres en-dessous, les numéros d'harmoniques devant apparaître dans les voix masculines; les voyelles placées à l'avant : « i, é, ü » permettant de trouver des harmoniques beaucoup plus élevées que les voyelles à l'arrière comme « a » ou fermées comme « ou » (sur le « ou », il est très difficile de trouver plus que l'octave. Les hauteurs des fondamentales à chanter sont données par un plan de base, mais se situent toujours dans le même accord de si bémol, construit sur des rapports naturels d'harmoniques.

Pour trouver ce type d'émission, Stockhausen nous donne un certain nombre d'indications mais il nous a fallu encore beaucoup chercher, expérimenter et écouter par exemple des chanteurs tibétains et mongols qui pratiquent cette technique traditionnellement et de façon tout à fait renversante. Durant ce travail, tous les membres de notre groupe sont tombé d'accord sur le fait que non seulement ce travail sur les harmoniques apportait un bien-être et une détente tout à fait étonnants, mais aussi, avait aidé à trouver un placement plus juste de la voix pour les musiques classiques. Mis à part cette question technique, *Stimmung* représente un bon exemple de forme mobile dont je parlais plus haut, puisque tout le déroulement des « modèles » écrits est laissé au libre choix des interprètes, si possible en improvisant, sur le plan de base.

3. *The wonderful widow of eighteen spring* de John Cage pour piano fermé et une voix (Ex. 4)

C'est ce que j'appellerais une chanson, très respectueusement. Dans l'introduction, John Cage demande à la chanteuse d'utiliser une voix sans vibrato, à la manière d'une « folk-singer ». Dans ce cas, il faut donc tenter de retrouver une simplicité première dans l'émission et la conduite du son, le plus directement possible, sans « pousser » la voix, mais sans détimbrer. Toute la mélodie est écrite sur 3 notes, que l'on peut transposer comme on veut, pour obtenir un maximum de confort. Voici donc un merveilleux exemple de partition abordable à tous les niveaux d'études.

En conclusion à tout ceci, il me semble qu'un des

avantages et une des difficultés de notre temps, c'est d'avoir accès à toutes les musiques, savoir, à peu de choses près, comment on doit chanter la musique du Moyen Age (grâce aux recherches historiques) de la Renaissance, de la période baroque (les traités), etc... pouvoir entendre les chanteurs de la fin du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle grâce aux enregistrements, mais grâce à ces même enregistrements et comme nous pouvons voyager dans le temps, nous pouvons aussi le faire dans l'espace, nous pouvons entendre les musiciens de la plus petite tribu pygmée, ou des chanteurs indiens qui n'ont jamais pu sortir de leur pays. C'est une chance énorme, et toute la musique de notre temps est influencée par ce phénomène. Mais, personne ne peut demander à un professeur de chant de connaître et d'aborder autant de styles et de musiques différentes.

Certains professeurs enseignent la meilleure technique pour aborder le répertoire classique, romantique et post-romantique; et axent plutôt leurs cours vers le répertoire lyrique. Certains professeurs enseignent comment il faut chanter «solitude» de Duke Ellington et comment improviser dessus. D'autres encore

s'inspirent des traditions africaines pour développer une façon de chanter encore différente.

Etc.
J'ai reçu, moi, une formation de type classique que je tiens à mener à son terme, elle m'est indispensable pour une partie du répertoire que je désire aborder. Mais cela ne sera jamais, pour moi, limitatif, et je crois qu'un Conservatoire, malgré son nom, doit être un lieu destiné à former des musiciens pour qu'ils puissent vivre dans leur temps; et donc, même si chaque professeur enseigne sa vision des choses, ce lieu doit aussi favoriser les rencontres internes - cours de musique de chambre, d'improvisation musicale, cours de formation théâtrale - et aussi - uniquement pour les élèves le désirant, si un élève est bien certain de ne vouloir faire que du bel-canto et le fait bien, il n'y a aucune raison de le forcer à faire autre chose - permettre la découverte, d'autres visions, sous forme de séminaires avec des professeurs extérieurs, apportant les fruits de leurs recherches, leurs expériences, pour que les étudiants qui désirent aborder le répertoire d'aujourd'hui puissent le faire de façon naturelle, démystifiée.



Marianne Pousseur

Exemple n° 1

mf *(p)*
VO — CÖ — TL
M — GÖ — M

mp *mf* *meno f ed uguale*
Ü — Ö — L — Ü — M — G — R — DÜ — GÜ

mf *meno f*
DÜ — TM — DM

f *pp* *f*
E — N — GA — Ö

ff *f* *meno f accel. molto*
L — U — G — DÜ — G — RÜ — GM
LÜ — DN

mf ed uguale *meno f*
D — G — D — GLÖ — TM — GL — DÖ — GL — GÜ
M — GÖ — Ü

9. Gebet an Pierrot.

Mäßige ♩ (ca 60)

Klarinette in A.

Mäßige ♩ (ca 60)

Rezitation.

Mäßige ♩ (ca 60)

Klavier.

mon rive à sa dévotion

Pi-er-rot! mein La-chen hab ich ver-lernt! Das Bild des

(pizz.)

Kl. (A)

l'élégante est dissimul.

Glan-zes zer-floß, zer-floß! Schwarz

(gezielt)

Noit

5

Kl. (A)

est le pavillon qui flotte à présent à marée mont.

weht die Flagge mir nun vom Mast. Pi-er-

(kläglich)

poco rit.

espr.

Die Rezitation hat die Tonhöhe and-ertungsweise zu bringen.

U. E. 5334. 5336.

THE WONDERFUL WIDOW OF EIGHTEEN SPRINGS

John Cage

1221 fmpulzore 1972

♩ = 58

NIGHT BY SE-LEST SAU-ING NIGHT SO-REL

CLOSED

WILD-WOODS BES AND POPA-BAGE PLAK GOU-ET-LY ALL THE WOODS SO WILD

IN MADDER OF MOGS AND DAPH-NE DEMS HEY ALL SO STILL SHE LAY

DEAR OF THE WHITE-TROON, CLED OF TREE LIKE SOME LOST HARRY LEAF

NEATH

Le solfège spécialisé : une expérience vocale contemporaine

LA MUSIQUE contemporaine engendre des sonorités, des harmonies, des techniques et des structures rythmiques nouvelles. Plus que tout autre, ce répertoire exige que le chanteur soit au service de l'œuvre. Cela suppose avant tout une bonne formation solfégique.

Le cours de solfège spécialisé a été mis sur pied vers la fin des années 70, dans les trois Conservatoires Royaux de la partie francophone de Belgique. A Liège, le premier professeur de solfège spécialisé était Jean-Louis Robert, auquel succéda en 1979 Jean-Pierre Peuvion.

D'emblée, ce cours a été axé essentiellement (mais pas exclusivement) sur la musique du XX^{ème} siècle - plus précisément sur la musique contemporaine, proposant une étude systématique des langages musicaux de notre temps.

Depuis que la responsabilité de ce cours m'a été confiée (1982), je reste persuadé que l'importance accordée à la pratique en est une des originalités majeures - du moins pour un cours de « solfège ». En effet, le cours tel que je le conçois (dans la lignée des idées lancées par Jean-Louis Robert et Jean-Pierre Peuvion) part de la pratique, puisque c'est la musique existante (le vrai répertoire) qui sert de matière

enseignée, et aboutit à la pratique (sous forme de concerts, de travaux de composition des étudiants, etc.).

Cette pratique est dans une large mesure une pratique vocale - cela pour trois raisons :

1. par tradition : le solfège est une discipline chantée.
2. par « facilité » : le cours de solfège spécialisé s'adresse à des étudiants venant d'horizons (et de pratiques) très diversifiés. Le cours est en effet obligatoire pour l'obtention des premiers prix de direction d'orchestre, de direction chorale et de composition, ainsi que du certificat d'aptitude à l'enseignement du solfège (degré perfectionnement). Le seul « instrument » commun à tous les étudiants est donc la voix.

3. par principe : faut-il encore rappeler que le chant est la meilleure manière (la seule?) d'apprendre la musique (le phrasé, la logique musicale, l'articulation - essayez de faire comprendre à un apprenti-pianiste la différence entre une articulation « legato » ou « non legato », ou simplement l'importance et le rôle d'une respiration -, la construction énergétique d'une phrase, d'une œuvre)? Un mauvais musicien est un musicien qui ne chante pas.

Au cours des dernières années, nous avons travaillé au sein de cette classe un certain nombre de parti-

Gerhard Sporken est compositeur et professeur de solfège spécialisé au Conservatoire Royal de Musique de Liège.

- Ex. 2 : Canon pour voix et clarinette (Webern)
Ici, au contraire, le mouvement est montant. C'est donc une énergie croissante qu'il faut « convertir en intonation ». Autre élément : la relation mélodique la plus étroite qui soit (en l'occurrence le demi-ton) est ici présentée de manière indirecte : soit interrompue par une ou plusieurs notes (ce qui exige de la part du chanteur une « mémoire à court terme »), soit énon-

cée à distance d'octave (le problème devient alors purement vocal).

Signalons aussi que la relation de la mélodie au texte est particulièrement étroite. Il suffit d'ailleurs de lire le texte pour se rendre compte que la ligne mélodique suit de très près toutes les inflexions du langage parlé. Nous pouvons dire que la mélodie n'est autre chose que le parlé stylisé.

Exemple n° 2 : «Canon pour voix et clarinette», Anton WEBERN

- Ex. 3 : Extrait de «Le marteau sans maître» (P. Boulez) vant. Petit détail : les deux sol («mémoire à court Dans ces trois mesures, nous retrouvons de manière terme») sont chantés sur la même syllabe «rou». Est- extrêmement condensée tout ce qui a été dit aupara- ce par hasard ?

Exemple n° 3 : «Le marteau sans maître», Pierre BOULEZ

- Ex. 4 : Le Sprechgesang du « Pierrot lunaire ». ce que je viens d'appeler le « parlé stylisé », avec un
 Sans entrer dans les détails, je voudrais signaler qu'à degré de stylisation moindre que dans le cas du
 mon avis, le « Sprechgesang » n'est autre chose que chant.

The image shows a musical score for 'Circles' by Luciano Berio. It consists of two staves: 'Perc.' (Percussion) and 'Voix' (Voice). The percussion part features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The voice part is a Sprechgesang, characterized by its rhythmic and melodic structure. The lyrics are: 'Un rolli ngl yS troll s (who leO v erd)oma insCel Lide!'. The score includes various musical notations such as note heads, stems, beams, and rests, along with dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Exemple no 4 : «Circles», Luciano BERIO

Des remarques analogues s'imposent pour d'autres paramètres, particulièrement pour le langage rythmique. D'ailleurs, les différents paramètres (intonation, rythme, dynamique, articulation, phrasé,...) d'une musique bien faite sont généralement en relation étroite - tellement étroite que (et c'est assez significatif) une erreur d'articulation peut très bien entraîner une faute de rythme, ou un problème d'intonation peut facilement avoir pour cause un non-respect des indications de dynamique. Négliger un aspect de la texture musicale, si petit qu'il soit, peut nuire à l'équilibre énergétique général, avec toutes les conséquences que cela entraîne. Autrement dit, le problème est souvent de trouver l'origine d'une faute : chanter faux n'est pas toujours une question d'intonation.

Comme pour l'intonation, il faudrait libérer les réflexes rythmiques, ne pas se contenter d'imiter des schémas classiques. Comme pour l'intonation aussi, certains éléments peuvent faciliter l'accès au langage rythmique d'une oeuvre. Ainsi, p. ex., dans le cas de « Mnemosyne » (v. ex. 1 ci-dessus), les accentuations du texte correspondent à des valeurs ajoutées :

Ein **Zei** chen.....Ein **deu** tungsloses **Zei** chen et il est important de comprendre la raison d'être d'un rythme.

Les problèmes de déchiffrage (décodage) auxquels nous confronte parfois une partition contemporaine, ne concernent pas seulement les chanteurs. Disons tout de même que, si une partition contemporaine peut paraître déroutante, voire incompréhensible à la première lecture, les symboles utilisés sont souvent relativement explicites, parfois même plus explicites que certains de nos signes classiques (dont le degré de stylisation est très haut). Un bref extrait de « Circles » (L. Berio) servira d'exemple :

la taille des notes nous renseigne sur leur importance dans le discours musical, leur espacement correspond aux durées, les différentes formes indiquent différentes attitudes vocales : des notes carrées pour des hauteurs approximatives, des noires pour des notes chantées, des « blanches » pour du parlé. Les majuscules indiquent des phonèmes ou consonnes à mettre particulièrement en valeur.

Une fois de plus, nous risquons d'être piégés par

nos réflexes acquis, autrement dit, d'être trop cloisonnés dans un système de notation dont nous acceptons mal l'évolution parce que nous ne connaissons pas bien ses origines. Retourner dans le passé et se dire que l'évolution qui a mené à la notation traditionnelle (elle-même étant d'ailleurs bien plus vivante qu'on ne l'imagine) ne peut pas s'arrêter là : cela pourrait certainement aider à débloquer les esprits.

Je n'ai pas évoqué la réticence souvent rencontrée envers les formes ouvertes ou aléatoires, ni d'ailleurs un certain nombre d'autres aspects qui nous auraient mené trop loin et qui en fait ne concernent pas uniquement les chanteurs. Mon but n'était pas de donner un cours accéléré d'introduction à la musique contemporaine. J'ai plutôt voulu montrer, à travers quelques exemples, qu'il existe des solutions aux problèmes posés par la musique contemporaine. Je voudrais terminer en tirant quelques conclusions.

1. La pratique de la musique contemporaine nécessite une bonne technique solfégique. A mon avis, il est impossible d'acquérir la rigueur rythmique et la sûreté d'intonation nécessaires, avec le minimum de formation solfégique qu'on impose aux chanteurs. Pourquoi trois années d'académie et une ou deux années de Conservatoire suffiraient-elles pour un chanteur, alors qu'il faut 7 années d'académie (plus le Conservatoire) pour un instrumentiste ? (Ce problème n'est pas particulier à la musique contemporaine).
2. Une préparation spécifique à la musique contemporaine s'avère nécessaire. Mais cette préparation suppose surtout une formation qui va dans le sens de l'analyse et de l'intelligence musicale, vers la compréhension d'une oeuvre, d'un compositeur, d'un style. C'est beaucoup plus facile dans ce domaine qu'en musique ancienne (où les problèmes sont semblables, et où une formation spécifique

serait tout aussi indispensable), puisque les compositeurs vivent parmi nous. Il faudrait en profiter autant que possible.

3. La pratique de la musique vocale contemporaine est importante et fructueuse pour tout futur musicien. Une bonne formation vocale est nécessaire, même pour un instrumentiste,

Trois remarques à ce sujet :

- comment un pianiste apprendrait-il à respirer, et donc à phraser, si ce n'est par le chant ?

- il n'est pas difficile, pour un pianiste, de jouer par exemple une neuvième mineure. Or, qu'en est-il de l'extraordinaire potentiel d'énergie inhérent à cet intervalle ? Un chanteur en sera forcément conscient - il y est bien obligé, pour des raisons techniques - mais un pianiste ?

- tout instrument de musique peut être considéré comme le « prolongement » de notre corps (et donc, dans une certaine mesure, de notre voix). Cela paraît évident, cela a d'ailleurs été dit et répété. Et pourtant, pourquoi certains instrumentistes ne travaillent-ils pas leur voix ?

4. La musique contemporaine est aussi un phénomène sociologique. Accepter la musique contemporaine, c'est accepter « l'autre » sonorité : une technique inhabituelle, des harmonies nouvelles, une structure rythmique inconnue auparavant. La musique contemporaine, c'est d'ailleurs souvent une histoire d'équipe. Il faut dès lors revoir certaines pensées musico-hiérarchiques : l'attitude du musicien envers l'oeuvre doit être déterminée par un sens aigu de la responsabilité musicale, et non du vedettariat. Il en est de même pour les relations entre plusieurs musiciens. La musique contemporaine, ce n'est plus le culte de la beauté vocale avant tout : c'est le chanteur au service de l'oeuvre.

Composer pour la voix

SANS l'opéra la « Passion de Gilles », « Ex-tases », le Concerto pour violon, « Conversions », ou encore « Cadenza », le paysage de la musique contemporaine ne serait pas tout à fait le même.

Même la musique baroque a gagné le talent de Philippe Boesmans lorsqu'en mai dernier, la Monnaie nous a révélé un « Couronnement de Poppée » rajeuni, vivant, enthousiasmant.

Philippe Boesmans nous parle de son travail de composition pour la voix.

Je considère la voix comme un instrument.

Ecrire pour la voix n'est pas fondamentalement différent d'écrire pour un instrument. Le processus de composition n'est pas vraiment identique, mais je n'ai pas une pensée qui soit spécifiquement vocale. C'est pourquoi je note la partie vocale d'une partition d'une façon relativement instrumentale. En général, c'est le texte qui guide l'écriture; et pas seulement celle de la voix, mais tout ce qui l'entoure également. Dans le cas d'un lied, la phrase littéraire prend un sens musical. Avant toute chose, j'essaie de traiter la voix comme je le ferais d'un instrument - ce qui n'est pas toujours commode pour le chanteur -. La partition vocale est établie de façon assez stricte, avec des contraintes d'interprétation pour éviter que les chan-

teurs ne prennent trop de liberté par rapport à l'écrit.

J'ai à la fois travaillé pour des artistes que j'apprécie et dont je connais la voix, mais également pour des personnes que je n'ai jamais entendues. Dans le cas d'un opéra, je cherche avec l'équipe de production les voix qui conviennent le mieux à ce que j'ai écrit; puis nous travaillons ensemble avec les interprètes que nous avons choisis. Il nous arrive de constater que la formation d'un chanteur est défailante; il a d'excellentes qualités vocales et artistiques, mais il ne lit pas facilement une partition. Il suffit de penser au Conservatoire qui inscrit au programme d'étude des chanteurs un cours de solfège spécial, moins difficile que celui des instrumentistes, alors que la musique est devenue, depuis le début du siècle déjà, beaucoup plus difficile à lire. C'est là une évolution qui date de l'époque des lieder d'Anton Webern. Bien sûr, il ne faut pas généraliser. Il existe des chanteurs qui lisent très facilement les partitions les plus complexes.

Les habitudes de notre société musicale ont abouti à laisser croire au chanteur qu'il tient un rôle principal, un rôle supérieur par rapport aux autres musiciens; qu'il est accompagné, avec pour conséquence un manque de flexibilité lors d'une interprétation.

Le chanteur a parfois des difficultés à se plier à des

options d'interprétation qui ne seraient pas les siennes. On suit la voix, comme si elle devait mener la musique. Des compositeurs comme Pierre Boulez ont rompu avec cette tradition en traitant la voix d'une façon très instrumentale.

Le chanteur est par essence plus fragile qu'un autre musicien, puisque son instrument est le corps humain. Mais, paradoxalement, cette fragilité entraîne une souplesse inégalable.

Les compositions vocales d'il y a quinze ans sont très différentes de celles d'aujourd'hui. On y avait intégré le bruit, le travail sur le souffle. Si l'on prend l'exemple d'oeuvres de Luciano Berio comme « Circles » ou encore « Sequenza » pour voix, on constate qu'il s'agit là de compositions révolues. Berio est lui-même revenu à des choses plus « chantées ». Ce compositeur italien est celui qui était allé le plus loin dans l'exploitation des possibilités vocales. Il est maintenant retourné à une sorte de tradition vocale, plus large, plus proche du bel canto. C'est d'ailleurs là une tendance générale d'aujourd'hui que de retrouver des lignes plus immédiatement chantées d'une manière traditionnelle. Toutes les expériences de « laboratoire » ont fait place à une réminiscence de la tradition bel-cantiste.

On apprend à écrire pour la voix comme on apprend à écrire pour un instrument. C'est l'idée qui génère l'écriture. Qu'il s'agisse d'une voix ou d'un instrument, le problème est, en fait, déjà résolu dans la tête du compositeur. Dans l'idée même d'écriture, il y a déjà la nomenclature de la distribution. Dans le cas des voix, il faut toujours se rappeler qu'elles n'ont pas changé à travers l'histoire de la musique. Les classifications n'ont pas été modifiées. C'est la façon de chanter qui a sans doute un peu évolué, bien que le placement de la voix soit resté pareil.

Rares sont les instrumentistes qui interprètent la musique d'aujourd'hui. Nous avons l'impression que chanter un répertoire contemporain est une question de bonne volonté et d'ouverture d'esprit. Les artistes qui choisissent d'être nos ambassadeurs sont souvent des gens éclairés, qui connaissent leurs possibilités et qui, souvent, ont une très bonne oreille. La musique contemporaine fait peur, peut-être parce que la plupart des jeunes diplômés ne la connaissent pas bien. Le public d'un festival de musique contemporaine n'est pas spécifiquement un public de musiciens. L'avant-garde concerne les intellectuels en général; des gens qui s'intéressent au nouveau cinéma,

au théâtre, au jazz...

Les techniques de musique classique ou de jazz sont fondamentalement différentes. Celles de la musique d'aujourd'hui, on l'apprend avec le compositeur. Il y a une quinzaine d'années, les compositeurs écrivaient pour tel chanteur ou telle voix une partition spécifique. Maintenant, nous avons plutôt tendance à écrire pour la grande voix, en définissant quel type nous souhaitons : un « baryton martin », une soprano lyrique, une « Suzanne », une mezzo colorature... La classification est assez précise. Quand on écrit pour une voix, quand on la choisit, on sait qu'elle conviendra.

Il faut également tenir compte de l'évolution d'une voix; penser par exemple que dans cinq ans, telle personne pourra chanter tel rôle type d'opéra. On constate alors que les choses n'ont pas changé depuis des siècles. On a toujours procédé de cette façon.

Par contre, il est impossible de dire quelles seront les tendances esthétiques dans les années à venir. Nous vivons à une telle époque, où les compositeurs, même s'ils ne travaillent pas ensemble, ont l'occasion d'entendre leurs oeuvres respectives. Ces compositions les influencent alors et provoquent des réactions. Le compositeur n'a sans doute pas conscience d'avoir une même « façon », une même optique, les mêmes critères esthétiques que ses collègues; il ne se pose pas le problème en ces termes. Il fait simplement partie des gens qui font l'histoire. Il est marqué par son époque, par les autres formes d'expression, par les arts aussi, mais d'une manière moins directe. Les pressions sont toujours présentes, même si elles sont inconscientes.

Il est difficile d'estimer la qualité d'une composition pour la voix. La mauvaise partition sera celle qui se révèle inchantable. Pour le reste, il n'est pas possible, dans un problème aussi subjectif, d'établir des critères de qualité. Il faut toujours essayer de rester dans la logique de la voix, c'est le seul conseil que l'on puisse donner. Les choses viennent aussi par le travail. L'oeuvre pianistique de Liszt est extrêmement difficile à jouer, et sans doute était-il un des seuls à pouvoir l'interpréter à l'époque; cela ne voulait pas dire pour autant que digitalement, cette musique était impossible. Nous, les compositeurs, pouvons bien sûr commettre des erreurs, écrire quelque chose d'impossible à chanter, parce que nous aurions oublié que l'essentiel dans la voix c'est le souffle. Si on

ne peut plus respirer, on ne peut plus chanter. Mais ce sont là des aspects relativement simples à contrôler lorsqu'on élabore une partition.

Je conseille en tous les cas aux jeunes compositeurs d'écrire pour la voix. Parce qu'on doit chanter soi-même, intérioriser la ligne vocale. Cela désinhibe très fort les jeunes qui sont parfois un peu « bloqués ». Écrire pour la voix, c'est obliger à se détendre, parce qu'on pense vocalement les choses, même si l'écriture est très instrumentale. Il faut aussi garder à l'esprit que les difficultés d'écriture vocale restent égales à celles des instruments.

Il faut toujours considérer la qualité artisanale de la composition. On peut d'ailleurs déceler des maladresses dans des oeuvres géniales, c'est le cas par exemple chez Berlioz. Nous trouvons également des choses à la limite de la faisabilité chez Moussorgsky.

Ces maladresses sont certainement dues à un manque de connaissance des instruments. Une connaissance que seule l'expérience vous permet de maîtriser car les traités se contentent de donner des recettes. Nous en arrivons alors au problème majeur des étudiants du cours d'écriture : pouvoir entendre « sonner » leur oeuvre. Si ces jeunes n'ont pas la possibilité de s'entendre, ils vont vivre avec des fantasmes musicaux qui ne leur permettront pas de progresser et d'évoluer. J'ai moi-même eu la chance d'entendre rapidement jouer mes compositions en écrivant des musiques de films, de dramatiques; ce qui m'a permis aussi d'être en contact avec des instrumentistes, des instruments, des techniques que je ne connaissais pas. Quand on est sûr de soi, quand on est certain que ce que l'on a écrit correspond à ce que l'on entend, on peut alors se corriger. Au début, les jeunes compositeurs tâtonnent. On peut estimer qu'ils obtiennent un résultat pratique d'interprétation de quelque 60 % par rapport à ce qu'ils ont écrit, à ce qu'ils imaginaient. Il faut toutefois aussi tenir compte du fait que ce que l'on écrit et imagine est conçu pour le meilleur orchestre du monde.

On ne conçoit pas sa partition pour un orchestre moyen. On écrit idéalement pour ce qu'il y a de parfait, pour l'acoustique la plus merveilleuse. Dans la pratique, ces conditions n'existent bien sûr pas. Il y a donc une partie de la partition et de l'idée que l'on ne retrouvera jamais. C'est une réalité que chacun doit assumer. C'est là sans doute l'une des raisons pour lesquelles les jeunes compositeurs notent beaucoup d'indications sur les partitions, par crainte que leurs

idées, la dynamique de leur création ne soient pas respectées.

Le dialogue compositeur-interprète est une chose importante, sauf si l'oeuvre est tellement bien comprise que l'interprétation aille « de soi ». Pour permettre aux jeunes compositeurs d'apprendre leur métier au Conservatoire, il serait utile qu'il y ait interaction entre les classes de composition et celles d'instrument ou d'orchestre. Ainsi, les élèves pourraient travailler les oeuvres de leurs jeunes collègues, et leur permettre de les entendre. Il faut signaler que ce travail se réalise au Conservatoire de Liège, mais seulement avec les étudiants qui le souhaitent.

La classe de composition pose en soi des problèmes. On ne peut apprendre à quelqu'un à être imaginatif. Le rôle d'un professeur ne peut en fait porter que sur des conseils, des techniques, des « trucs » du métier. Composer est une chose qui ne s'apprend pas. Il est donc capital pour les jeunes que l'on joue leur musique.

Les livres sur la voix ne peuvent aider les compositeurs que s'ils contiennent principalement des conseils techniques. Pour le reste, on doit soi-même sentir les choses; elles ne viennent pas de l'apprentissage par des traités ou des publications. C'est un chant intérieur qui provoque le phénomène de composition. La voix, on en connaît l'étendue standard, les passages de registres à éviter. Lorsqu'on écrit, on dépend de certaines petites inégalités de voix de l'artiste. Seuls les très bons chanteurs ont un registre très fourni partout.

Comment on chantait au XVIII^{ème} siècle, je n'en ai que peu d'idée. La musique baroque pose d'ailleurs divers problèmes, mais l'on peut constater en tous les cas que son interprétation aujourd'hui est de qualité, que les spécialistes sont arrivés à de fort bons résultats. Mais autant les résultats d'interprétation « authentique » sur instruments me paraissent probants, autant je suis moins convaincu par la musique vocale. Les artistes se cantonnent toujours dans des voix discrètes, des interprétations très intimistes qui ne me semblent pas nécessairement justes. La voix du répertoire classique est une voix placée, et donc artificielle. Il faut la former et établir des « pronostics » sur son évolution dans le temps.

*Propos recueillis
par Christine Gyselings.*



Philippe Boesmans

Remédier aux troubles pathologiques de la voix

Benoite Millet est oto-rhino-laryngologiste et s'est spécialisée dans les problèmes de la voix chantée.

Si parfois elles peuvent être d'origine organique, les pathologies de la voix chantée sont bien souvent la conséquence d'une mauvaise technique vocale ou encore de problèmes psychologiques. Quelques pistes pour y remédier et le regard scientifique de Benoite Millet pour comprendre le fonctionnement de l'appareil vocal.

Le bilan vocal du chanteur ou l'exploration fonctionnelle de sa phonation doit comprendre un bilan morphologique, statique et dynamique de l'appareil phonatoire y compris un bilan respiratoire, un bilan acoustique de la voix et enfin une évaluation des facteurs psychologiques et culturels.

Confrontés au musicien qu'est le chanteur, nous percevons trop souvent combien son instrument lui est méconnu alors même qu'il est extraordinaire puisque unique, défini par une conformation anatomique particulière et un usage propre dans lequel interfère tout un « bagage » physique et psychique.

Rappelons tout d'abord comment fonctionne l'appareil phonatoire.

Il est composé de 3 systèmes :

- la soufflerie pulmonaire qui amène le flux aérien via les bronches et la trachée
- le vibrateur laryngé constitué de ligaments, de mus-

cles, de muqueuse (structure des « cordes » vocales) en assise sur des cartilages.

- le résonateur pharyngo-bucco-nasal partiellement modulé par les mouvements d'articulation.

Le fonctionnement adéquat et coordonné de cet appareil dépend de la commande neurogène centrale elle-même conditionnée par des affects auditifs et proprioceptifs.

Cette structure organique ne trouvera son rendement optimal que par un usage adéquat lui-même limité par les contingences anatomiques, un bon état général et psychologique dont l'interférence est trop souvent méconnue et donc négligée, et bien sûr, par des exercices réguliers.

Le vibrateur laryngé a une fonction respiratoire, sphinctérienne - protectrice des voies aériennes inférieures - et phonatoire.

Ce rôle est précisément assuré par les bandelettes vocales inadéquatement appelées « cordes » car elles ne ressemblent pas à celles des instruments à cordes.

Ces bandelettes vocales sont musculo-tendineuses, recouvertes d'une muqueuse souple qui peut onduler sur le plan profond lorsque celui-ci se mobilise et/ou lorsque le bord de la bandelette est soumis à un courant d'air. Ces bandelettes au nombre de deux se situent dans un plan horizontal; elles sont réunies en

en avant par la commissure antérieure au niveau du cartilage thyroïdien et attachées en arrière aux deux petits cartilages aryénoïdes mobiles.

En position respiratoire, les bandelettes sont écartées et l'espace glottique, en forme de V, fermé en avant et ouvert en arrière, est situé entre elles. Cet espace permet le passage de l'air de l'arbre trachéo-bronchique vers le pharynx. Par le mouvement des cartilages aryénoïdes, les bords postérieurs des bandelettes vocales peuvent se rapprocher pour assurer la fonction sphinctérienne, protectrice des voies aériennes inférieures, ou la fonction phonatoire.

Dynamique de la fonction phonatoire

La production d'un son au niveau du larynx s'apparente au mécanisme que nous réalisons lorsque nous sifflons : rapprocher les lèvres, émettre un souffle d'une force plus ou moins forte qui les fera vibrer et engendrera un son. Au niveau du vibrateur laryngé, au moment où nous voulons émettre un son, il y a un mouvement de rapprochement des cordes vocales. La colonne d'air émanant de l'arbre trachéo-bronchique va, en se forgeant un passage entre les deux cordes vocales, engendrer une pression en dessous d'elles. Cette pression va créer une vibration des cordes et les mouvements d'ondulation de la muqueuse qui les couvre.

Les caractères du son

Dès ce moment, le son a des caractères particuliers. Un son vocal se caractérise par sa hauteur, son intensité et son timbre.

La hauteur de la voix se définit en physique par la fréquence fondamentale et s'exprime en Hertz. Cette fréquence fondamentale est déterminée essentiellement par la longueur des cordes vocales mais aussi par le degré de tension de celles-ci et le niveau de pression d'air sous-glottique. Plus les cordes sont longues, plus la voix est grave et la fréquence fondamentale basse. Lorsque les cordes vocales sont courtes comme chez l'enfant ou la femme, la voix est plus aiguë et la fréquence fondamentale plus élevée. La fréquence fondamentale se situe en moyenne à 128 Hz (Do 2) pour une voix masculine et à environ 256 Hz (Do 3) pour la voix féminine. Les dimensions

des cordes vocales conditionnent la tessiture du chanteur. La tessiture désigne l'ensemble des notes que le sujet peut utiliser pour le chant. Cependant l'exercice de la voix peut modifier cette classification et d'autres critères, tels le timbre, peuvent interférer dans cette classification.

L'intensité du son détermine le niveau d'énergie auditivement perceptible du phénomène sonore et s'exprime en décibels. L'intensité vocale est directement proportionnelle à la pression d'air sous-glottique. Elle sera fonction de la quantité d'air que le sujet aura pu emmagasiner lors d'une seule inspiration et de sa capacité à envoyer cet air au travers du larynx de façon plus ou moins forte, rapide ou progressive quasi calculée pour le chanteur. Ce travail met en jeu, non seulement le système pulmonaire mais aussi, dans un phénomène de « soufflet », tous les muscles de l'abdomen, en particulier le diaphragme, et les muscles du thorax. C'est l'intensité qui permet de départager la voix de grand opéra de la voix de salon.

Le timbre de la voix permet de la distinguer parmi d'autres ayant la même intensité et la même hauteur. Sa définition nécessite un bref rappel physico-acoustique.

Un phénomène périodique complexe (comme la vibration des cordes vocales) peut toujours se décomposer en une somme de sinusoïdes élémentaires - les harmoniques - dont les fréquences respectives sont des multiples entiers de la fréquence la plus grave appelée « fondamentale » (Fourier). C'est le nombre, l'intensité et la répartition de ces harmoniques ainsi que leurs modalités d'installation et d'épuisement (transitoire d'attaque et d'extinction) qui caractérisent le timbre d'un son.

Le timbre de la voix humaine résulte de la transmission de la vibration des cordes vocales et de leur muqueuse (timbre laryngien) par les systèmes résonateurs des cavités du nez, du pharynx et de la bouche. Pour émettre un son particulier (voyelles et consonnes) ces cavités s'agencent de manière spécifique (mobilisation du voile du palais, position de la langue et des lèvres) ce qui renforce des zones fréquentielles stables appelées « formants ». Les sons à deux ou trois formants dans la voix humaine sont les voyelles. La position respective des deux premiers formants va déterminer le timbre vocalique. Le troisième formant va donner à la voix son « moelleux ». Le quatrième formant, s'il est placé dans des zones

acoustiques adéquates, va former le «singing formant» qui est la marque d'une voix chantée qui porte.

DYSODIES OU PATHOLOGIE DE LA VOIX CHANTÉE

Un problème de voix chantée peut être d'origine organique ou fonctionnelle. Un interrogatoire relatif à l'état de santé général du sujet et à ses antécédents doit précéder l'examen médical : la prise de certains médicaments peut retentir tardivement sur l'appareil vocal.

L'examen du larynx peut se faire par laryngoscopie indirecte au cabinet d'un médecin spécialiste.

- au miroir de Garcia pour vérifier l'intégrité anatomique pharyngo-laryngée et la mobilité des cordes.
- à l'optique rigide grossissante pour l'appréciation précise de l'état des muqueuses des cordes vocales
- au fibroscope souple introduit par voie endonasale afin de mieux étudier l'ensemble des mouvements du voile du palais, du pharynx, de la langue et des cordes vocales. Cet examen est réalisable pendant un exercice vocal éventuellement chanté.

Un appareillage plus sophistiqué permet de compléter opportunément ces examens :

- la stroboscopie permet une étude précise de l'ondulation de la muqueuse des cordes vocales et peut déceler des lésions passées inaperçues aux examens habituels.

- l'enregistrement d'une vidéoscopie permet une étude globale et répétée du mouvement phonatoire même observé brièvement.

Cela permet une meilleure orientation diagnostique et des comparaisons rétrospectives. La sophistication des moyens techniques permet actuellement la réalisation de vidéos laryngostroboscopies.

Outre l'examen médical, un examen quantitatif et qualitatif de la voix s'impose.

Le bilan quantitatif a pour but d'apprécier l'économie de la voix c'est-à-dire la quantité d'air dont le patient peut disposer pour émettre un son. Il comprendra donc des mesures objectives des capacités respiratoires (capacité vitale, temps phonatoire, coefficient phonatoire et éventuellement épreuve respiratoire) et une étude du type respiratoire (respiration thoracique ou abdominale).

Le bilan qualitatif comprendra :

- une mesure des capacités d'intensité vocale :
 - 50 à 60 dB : voix confidentielle
 - 70 à 90 db : voix d'appel
- une mesure du fondamental usuel (définissant la hauteur de la voix) sera obtenue par comparaison à l'aide d'un instrument à clavier ou directement lors de l'examen au stroboscope.
 - 128 Hz : fondamental usuel masculin
 - 256 Hz : fondamental usuel féminin
- la mesure de la souplesse vocale se fera par appréciation subjective à l'écoute de la voix de conversation ou lors d'une lecture.
- l'étude du timbre de la voix est essentiellement subjective. Cependant, actuellement, divers examens relativement sophistiqués tendent à nous donner des repères objectifs : la sonographie, l'analyseur de fréquences vocales.

Tout particulièrement dans le cas des chanteurs, le phonétogramme paraît un examen de choix puisqu'il permet d'établir une carte avec l'ensemble des sons émis à différentes fréquences et intensités.

- On obtient ainsi :
- l'étendue et la tessiture vocale
 - l'intensité maximale et minimale que le sujet peut fournir pour chaque note
 - les passages
 - le registre

CONSIDERATIONS DIAGNOSTIQUES ET THERAPEUTIQUES

L'ensemble du bilan permet donc de départager les problèmes organiques des problèmes fonctionnels. Le but de cet article n'étant pas d'énumérer toutes les lésions pouvant affecter un larynx, il faut retenir la démarche suivante :

- doivent être exclues à la suite de ce bilan, les pathologies générales à retentissement laryngé (pathologies endocriniennes ou allergiques...) ou des pathologies affectant les organes de voisinage (pathologies rhinosinusoales et respiratoires)
- les pathologies localisées aux cordes vocales peuvent être de plusieurs types :
 - les pathologies congénitales (kystes sous-muqueux, vergetures, sulcus...) dont le retentissement apparaît parfois lors d'un

usage plus intensif de la voix.

- les inflammations peuvent être aiguës, soit traumatiques (coup de fouet laryngé...), soit infectieuses (laryngite aiguë virale...)
- les inflammations peuvent être chroniques (intoxication tabagique, alcoolique, reflux gastro-oesophagien...). La laryngite vasomotrice en est une forme particulière qui se caractérise par des petites dilatations vasculaires. Ce type de lésion modifie peu le timbre de la voix mais entraîne, à l'usage intensif, une nette dysphonie.
- Les nodules vocaux sont les lésions les plus fréquemment observées chez les chanteurs. Ces nodosités, souvent bilatérales, se situent à l'union du 1/3 antérieur et des 2/3 postérieurs des cordes vocales et sont comparables par leur structure tissulaire fibreuse à la survenue d'un cal ou d'un cor au pied : les cordes vibrent irrégulièrement, donc à un endroit, elles vont taper l'une contre l'autre (200 fois par seconde !); il va en résulter un épaississement.

C'est parce qu'on utilise mal ses cordes vocales qu'un nodule se constitue.

Si le nodule n'est pas encore constitué, mais qu'il existe un problème vocal, des signes prémonitoires vont attirer l'attention à l'examen du larynx. Lorsqu'il est constitué et qu'il disparaît dans le mouvement d'ondulation de la muqueuse étudié à la stroboscopie, une bonne rééducation orthophonique peut le faire disparaître; dans le cas contraire, un traitement chirurgical avec rééducation orthophonique doit être proposé.

C'est en fonction de la pathologie qu'un traitement médical sera instauré : traitement médical de l'état général, des organes de voisinage (traitement du reflux gastro-oesophagien...) Il devra parfois comprendre une intervention chirurgicale sur ces organes de voisinage (redressement d'une cloison nasale déviée entraînant une gêne respiratoire, curetage sinusal pour sinusite chronique non contrôlée par traitement médical...).

En ce qui concerne la pathologie affectant uniquement les cordes vocales :

- face à des lésions aiguës, outre le traitement médicamenteux anti-inflammatoire et éventuellement antibiotique, on n'insistera jamais assez sur l'import-

tance du SILENCE VOCAL mettant les cordes vocales fragilisées à l'abri des traumatismes engendrés par les efforts vocaux.

- face aux lésions chroniques, un essai de traitement médicamenteux peut être prescrit afin de diminuer l'inflammation. Si les lésions restent stables, on envisagera un traitement chirurgical adapté, le plus souvent par voie endoscopique et sous anesthésie générale. On réalisera une phono-chirurgie, c'est-à-dire une chirurgie sous contrôle microscopique à l'aide de micro-instruments ou à l'aide d'un laser. Les techniques actuelles de micro-chirurgie sont suffisamment précises pour que l'on puisse proposer même à un chanteur professionnel une intervention de ce type. Par ailleurs, la chirurgie laryngée doit être pratiquée moyennant un silence vocal absolu de 10 jours après l'intervention et une interruption de chant professionnel pendant une durée d'environ 3 mois.

La rééducation vocale par orthophonie ou logopédie est à la micro-chirurgie laryngée ce qu'est la kinésithérapie à la chirurgie orthopédique. Cette rééducation doit commencer une dizaine de jours après l'opération.

L'orthophonie ou logopédie reste le traitement de choix de toutes les dysphonies (trouble de la voix parlée) ou dysodies (trouble de la voix chantée) sans lésions organiques constituées.

Dans le cas des chanteurs classiques, parmi les principaux motifs qui amènent un élève de classe de chant ou un chanteur professionnel à consulter un phoniatre, nous retiendrons :

- la mauvaise technique vocale qui entraîne une utilisation en force de l'appareil vocal, soit par suite d'une erreur de classement vocal, soit par suite de la recherche d'une trop grande puissance vocale. Cette situation entraîne une dyscoordination pneumophonique, début de problèmes d'instabilité de la voix, de difficultés de justesse et de fatigabilité vocale qui ne tardera pas à apparaître.
- l'utilisation de la voix au cours d'épisodes inflammatoires rhino-pharyngo-laryngés : chanter avec un larynx enflammé peut induire des lésions hémorragiques et la persistance de l'œdème, prémisses de nodules ou de polypes.
- le surmenage vocal et général
- les problèmes psychologiques : la sensibilité aiguë des chanteurs les rend particulièrement vulnérable sur le plan psychologique. Le stress qui accom-

pagne les représentations, l'angoisse de ne pas être à la hauteur des performances souhaitées et les conditions de vie difficiles et agitées, peuvent entraîner un déséquilibre psychologique et général associé aux difficultés vocales.

La rééducation orthophonique permet de répondre opportunément à ces plaintes

- par la recherche de la détente cervicale et générale permettant « d'être bien dans sa voix ».
- par un travail visant à obtenir une bonne respiration abdominale, costale inférieure et diaphragmatique, et donc une meilleure coordination pneumophonique.
- par un travail de souplesse des mouvements d'articulations et de mobilisation des cavités pharyngées (mobilisation du voile du palais, de la langue, des lèvres et de la mâchoire). Le suivi par vidéo laryngoscopie permet de mieux visualiser les dysfonctionnements et leur évolution dans le déroule-

ment de la rééducation. L'ensemble de ce travail réalisé régulièrement à raison d'une à deux séances par semaine amène l'obtention d'une meilleure qualité vocale et d'un mieux-être global de la personne.

Cet article a fait apparaître l'appareil phonatoire comme un instrument de musique conditionné par toutes les capacités physiques et psychiques de son propriétaire. A sa lecture transparaît peut-être trop l'aspect organique, la « condition musculaire » de l'organe qui peut réduire la qualité de chanteur à celle d'athlète. Ce que la voix chantée fait ressentir tant au chanteur qu'à ceux qui l'écoutent est bien au départ d'ordre physique. Mais, le chant ne peut se passer de paroles. Un chanteur est plus qu'un athlète. En effet, sa capacité à nous offrir un beau son n'équivaut bien souvent pas sa compétence à éveiller en nous quantité d'émotions, seul maître qu'il est à pouvoir associer le verbe et la musique.

Des livres pour chanter

Références bibliographiques

ETABLIR la bibliographie complète et exhaustive de la voix et de l'art du chant est une mission infinie, tant les oeuvres abondent. En effet, depuis le XVIII^{ème} siècle, scientifiques, artistes, maîtres à penser, directeurs de théâtre, compositeurs, musicologues ou simples mélomanes, tous se bousculent pour faire valoir LA méthode, telles recherches, tel résultat, telles idées, telles analyses qui pourraient modifier et pourquoi pas changer la face de la musique vocale.

La seule raison de cet incommensurable besoin d'écrire sur la question du chant vient sans doute du fait de la richesse inouïe d'un art si humain qu'il nous tient et nous ravit au plus profond de nous-même.

La question inhérente à cet abondant phénomène d'écriture est de savoir à qui tous ces ouvrages sont destinés. Aux chanteurs ? Voire ! Ils s'en méfient presque tous, déclarant qu'on n'apprend pas le chant en lisant, comme à un enfant de marcher avec une méthode dans les mains. Alors à qui ? Peut-être à vous et moi, qui voudrions savoir, expliquer, peser, analyser cette voix que nous possédons tous et qui demeure toujours aussi mystérieuse.

Voici, à titre de « bibliographie de base », les références de quelques ouvrages qui nous semblent importants (tous nos remerciements vont à Mme Greta

De Reyghere, Mme Loretta Clini et Mme Rosine Cadier de l'IPM à Paris pour leur aide à certains choix de livres). Ils couvrent toute l'histoire de la musique vocale, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours. Nous espérons qu'ils puissent livrer quelques « clés » au lecteur de ces cahiers de pédagogie musicale, aujourd'hui consacrés exclusivement à l'art du chant.

1. MOYEN AGE ET RENAISSANCE

· Albert SEAY, *La Musique du Moyen Age*
Ed. Actes Sud, 1988.

L'histoire du Moyen Age est incontestablement liée à celle de l'Eglise. De ce fait, les musiciens et la musique sont principalement au service de cette institution. L'importance de la musique religieuse se traduit par le fait que très peu de renseignements et de sources directes concernant la musique profane nous sont parvenus, en comparaison de ce qui existe pour la musique religieuse. La musique profane était une activité de divertissement; peu d'efforts ont été faits pour conserver cet art d'amusement dans une vie terrestre transitoire. La musique religieuse, elle, couvre deux aspects majeurs; la musica practica est nécessaire au service de la croyance; la musica speculativa

se comporte comme le miroir de l'univers, au moyen d'appréhender l'harmonie de la création divine.

L'époque médiévale est à la fois l'héritière et le dernier rempart d'une tradition : celle qui subordonnait la pratique musicale à l'exercice religieux. Suivant l'inévitable évolution sociale, le genre profane voit grandir son autorité. L'artiste compositeur s'émancipe, tandis que se font plus complexes les rythmes, et plus nombreuses les voix : la grande polyphonie est en train de naître. Du chant grégorien au motet; des troubadours à l'École de Notre dame... un voyage à travers près de quatorze siècles d'histoire musicale.

- François-Léon CHARTIER, *L'Ancien chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise d'après les documents capitulaires (1326-1790), avec un appendice musical*. Réimpression de l'édition de Paris, 1897; Genève, Minkoff, 1971

Etude sur la plus prestigieuse maîtrise française : son organisation et ses règlements, les maîtres de musique et les enfants de chœur, la pratique musicale : déchant, faux-bourdon, contrepoint, monocorde...

- Théodore GEROLD, *Le Manuscrit de Bayeux*. Texte et musique d'un recueil de chansons du XV^{ème} siècle.

Réimpression de l'édition de Strasbourg, 1921. Genève, Minkoff, 1971.

Etude du chansonnier monodique de la Bibliothèque nationale, appelé «Manuscrit de Bayeux» parce qu'au début du XIX^{ème} siècle, il appartenait à un bibliothécaire de cette ville. Il a été copié vers 1515 pour le connétable Charles de Bourbon et contient cent trois chansons, dont la musique est intégralement publiée.

2. LE BAROQUE

- Michel L'AFFILARD, *Principes très faciles pour bien apprendre la musique qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement et à livre ouvert*.

Réimpression de l'édition de Paris, 1705. Genève, Minkoff 1971.

Ouvrage célèbre, qui connut au moins douze éditions. Maître de chant lui-même, l'auteur débute par les rudiments de la musique et termine par les transpositions. Il donne son avis sur les agréments du chant et publie comme exemples un grand nombre de chansons à danser.

- Jean CHARDAVOINE, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et poètes français tant anciens que modernes*.

Réimpression de l'édition de Paris, 1576, Genève, Minkoff, 1980

Reproduction de l'exemplaire unique de la principale source monodique française du XVI^{ème} siècle dans sa version originale : 186 chansons sur des textes de Marot, Ronsard, du Bellay, Baif et d'autres.

- Philippe BEAUSSANT, *Versailles, opéra*. Ed. Gallimard, 1981.

L'un des plus beaux textes, pour la plus captivante des époques.

L'homme baroque est celui pour qui l'«être» et le «paraître» se confondent. Le plus grand homme de ce temps est celui dont le spectacle est le plus grand. A ce spectacle, il faut un décor : Louis XIV a conçu Versailles pour l'opéra-ballet quotidien, joué par lui-même, entouré par ses figurants. Philippe Beauissant suggère l'élaboration de cet univers théâtral, qui scandalise celui pour qui le «paraître» et l'«être» ne se confondent pas, et qui en 1789 mettra fin à la représentation.

- Hélène LECLERC, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*.

Ed. Armand Colin, 1987.

Venise singulière et toujours surprenante. Alors que ses grands navires désertent peu à peu les mers, que son mythe grandissait en Europe, avec la diaspora de ses artistes et le génie de sa propagande, son économie déclinante se reconvertissait dans deux domaines générateurs de fiction : le Melodramma et les jardins de la Terra Ferma.

Miroir d'une société, le théâtre se différencie sous la pression des différents régimes politiques. Nous assistons alors à des phénomènes d'involution locale comme en Angleterre ou en France, où certains types de salles seront sans avenir. Alors que, à Venise, le théâtre d'opéra trouve une forme qui, se perfectionnant, va s'imposer au monde occidental pour plusieurs siècles. Comment expliquer ce phénomène ?

- Nikolaus HARNONCOURT, *Le Discours musical* Ed. Gallimard 1984

Aujourd'hui, la musique est devenue un simple ornement, qui permet de remplir des soirées vides en allant au concert ou à l'opéra, d'organiser des festivités

publiques, de chasser ou de meubler le silence créé par la solitude. D'où ce paradoxe : nous entendons beaucoup plus de musique qu'autrefois, mais elle n'a pratiquement plus aucun sens pour notre vie : elle n'est plus qu'un joli petit décor.

Au-delà des querelles esthétiques, c'est dans l'optique d'une meilleure intelligence de la musique que s'inscrit la recherche historique d'Harnoncourt sur les instruments anciens, les problèmes de notation, de tempo, d'articulation, d'ornementation, mais aussi sur la fonction sociale de la musique et des musiciens.

- Nikolaus HARNONCOURT, *Le Dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*.
Ed. Gallimard, 1985

L'un des bouleversements les plus radicaux de l'histoire de la musique s'est produit vers 1600. L'ordre consacré de la musique occidentale fut soudain remis en question par un curieux cercle d'archéologues influents, ou plutôt de soi-disant rénovateurs de l'Antiquité. Celui-ci, tourné avant tout vers l'histoire, prétendit avoir découvert la seule musique véritable.

La musique des siècles passés nous parle. Il s'établit entre elle et le musicien du XX^{ème} siècle, à l'image de certaines oeuvres ou de certaines formes, un véritable dialogue, qui, loin de tout souci de reconstitution archéologique, est bien une façon nouvelle, active, de penser, de jouer et d'entendre aujourd'hui la musique d'hier.

- Jean-Antoine BERARD, *L'Art du chant*. Dédié à Madame de Pompadour. Réimpression de l'édition de Paris de 1755, Genève, Minkoff 1972.

D'abord chanteur à l'Académie royale de musique, Bérard se consacra ensuite à l'enseignement. Il envisage dans cet ouvrage aussi bien la physiologie de la voix, la déclamation, la justesse de l'intonation, les agréments. Les exemples sont tirés de Lully, Campra, Rameau, Mondonville...

- Jean-François LABIE, *William Christie : sonate baroque*.
Ed. Alinéa, 1989.

« J'ai chanté quand j'étais un gamin. Aujourd'hui encore, écouter une bonne musique de maîtrise peut me donner le frisson. Pourtant, il me semble que, dans tous les pays, l'art de faire chanter les gosses soit dans un état tel qu'il y faudra ou bien enterrer beaucoup de vieilles habitudes, ou bien retrouver un

nouveau souffle. La voix n'est jamais que le plus riche et le plus parfait des instruments ».

- William Christie est l'un des plus grands noms du Baroque. A la tête de l'ensemble vocal et instrumental les « Arts florissants », qui regroupent des solistes du chant aussi réputés que Guy De Mey, Rachel Yakar ou encore Agnès Mellon, il laisse dans nos mémoires un superbe « Atys » de Jean-Baptiste Lully et tout récemment la recreation de la « Reine des Fées » - The Fairy Queen - d'Henry Purcell, donnée à Aix-en-Provence cet été.

Dans ce livre, William Christie expose son rapport aux chanteurs et aux instrumentistes comme le moyen de retrouver le rythme vivant de la musique de l'époque de Monteverdi, Lully et Rameau.

- Bénigne de BACILLY, *L'Art de bien chanter*.
Réimpression de l'édition de Paris, 1679, Genève, Minkoff 1974.

Le plus important des ouvrages théoriques concernant la musique vocale en France au XVII^{ème} siècle. L'auteur traite des différentes techniques du chant, de l'accompagnement, des ornements et cadences, de la déclamation des paroles.

- LE CERF DE LA VIEVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Où en examinant en détail des avantages des spectacles, et le mérite des compositeurs des deux nations, on montre quelles sont les vraies beautés de la musique*.
Réimpression de l'édition de Bruxelles, 1705-1706. Genève, Minkoff 1972.

Texte essentiel pour la connaissance de l'esthétique française, cet ouvrage constitue une réplique au « Parallèle des italiens et des français » de Ragueneau, paru en 1702. L'auteur y défend Lully et attaque avec vigueur la musique italienne : livre polémique, écrit de façon attrayante, que l'on peut considérer comme un des premiers essais de critique musicale et qui fut à la base de ce qu'on a appelé la « première querelle » de la musique française et de la musique italienne.

- François CAMPION, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*.
Réimpression de l'édition de Paris, 1716, Genève, Minkoff, 1976.

Une des premières méthodes où l'on traite de l'harmonisation à vue des basses non chiffrées, de l'ac-

compagnement au théorbe. L'auteur jouait de cet instrument à l'Opéra de Paris.

- QUERELLE DES GLUCKISTES ET DES PICCINISTES, texte des pamphlets avec introduction, commentaire et index de François LESURE.

Réimpression des éditions de Paris, Lausanne, Genève, Berlin, Amsterdam, Londres, des 1774-79, 1781, 1783. Minkoff reprints.

Des « Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck », en passant par « Un clou chasse l'autre » (lettre sur l'opéra d'Iphigénie) ou encore « le Tolérantisme musical », pour en arriver aux lettres sur les drames-opéras.

3. LA VOIX

- Manuel GARCIA, *Traité complet de l'art du chant en deux parties*.

Réimpression de l'édition de Paris 1847, Genève, Minkoff, 1985.

Fils de l'illustre chanteur Manuel del Popolo Vicente, il fut le meilleur pédagogue de son temps. Son traité constitue la première approche scientifique du chant.

- Michel CORRETTE, *Le Parfait maître à chanter. Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale où tous les principes sont développés nettement et distinctement. Avec des leçons dans le goût nouveau à une et à deux parties*. Réimpression de l'édition de Paris, 1758, Minkoff.

Après un abrégé des règles de solfège, l'auteur envisage les transpositions, l'étendue des voix et l'accord des instruments, les agréments du chant et la manière d'« apprendre à chanter les paroles ».

- *Les Voix mozartiennes*. Musical, revue du Théâtre musical de Paris - Chatelet n° 1 février 1987.

Regardons : le cavalier rêveur, l'adolescent sage et fou, le prodige poudré ou le petit homme grêlé, l'obsédé doux. Il n'est pas un portrait de Mozart qui soit identique : pas un pourtant, qui ne dût être absolument inexact. Difficile à saisir, difficile à simplifier. Mozart n'est rien moins que simple. Son génie seul est simple, inaccessible simplement.

Être pluriel, être multiple, humain totalement. Voilà pourquoi sa musique, à notre tête et à notre cœur, est unique. Unique dans l'universel. Le sujet suggère technique, tessiture, ton, ce que Stendhal appelait la mécanique, tissée de savoir plus que de mémoire. Idée sèche, insuffisante. Route incomplète...

- René JACOBS, *La Controverse sur le timbre du contre-ténor*.

Ed. Actes Sud, 1985.

« Que tu me plais, ô timbre étrange !

Son double, bizarre mélange

Contralto, bizarre mélange

Hermaphrodite de la voix ». Théophile GAUTIER

Qu'est-ce que le timbre de haute-contre, quelles différences existe-t-il entre voix de fausset, de poitrine ou de tête ? A ces questions controversées, René Jacobs apporte les réponses claires et décisives d'un grand professionnel.

- Nella ANFUSO, *Les Impostures du chant baroque* in *Le Monde de la Musique*, n° 89 mai 1986.

C'est la méconnaissance des faits historiques et esthétiques, d'une part, et l'ignorance généralisée du mécanisme vocal, d'autre part, non seulement chez le grand public mais de la part même des techniciens, (critiques, musiciens...) qui ont permis le succès de cette véritable mode des haute-contres, « countertenor »...

Soprano, musicologue, professeur et polémiste, Nella Anfuso a sur ses confrères l'avantage de passer sans intermédiaire de la théorie à la pratique. Partie en guerre contre les falsettistes, elle plaide avec véhémence la cause des voix naturelles.

- Joseph LACASSAGNE, *Traité général des éléments du chant, dédié à Monseigneur le Dauphin*

Ed. Minkoff reprints, 1766.

A conseiller pour le solfège et la théorie. Définition des airs et pièces à chanter.

- Dominique BOURLET, *Le Vlac ! Approche napolitaine du chant lyrique*

Ed. Van de Velde, 1978.

« Volcanique » !

- E. HERBERT-CABSARI, *The Voice of the mind*

Ed. Robert Hale Ltd, Londres 1951.

Un ouvrage clair et scientifique, pour aider à visualiser le mieux possible les choses du chant.

- Eric SAMS, *Les Lieder de Brahms*

Ed. Actes Sud, 1989.

Il avait à sa disposition le vaste champ de la poésie allemande qui comptait, au XIX^{ème} siècle, quelques uns des chefs d'oeuvre de la littérature mondiale. S'il choisit surtout, dans ce riche terreau, des auteurs insignifiants comme Lemcke ou Daumer, ce

ce fut pour des raisons personnelles tout à fait pertinentes. Cette pâte constituait le matériau brut qui convenait à son génie créateur, lui-même généré par ses sentiments les plus intimes.

- Docteur A. WICART, *Le Chanteur. Les puissances vocales. Le Chanteur, l'Orateur, le Déclamateur*
Ed. Vox, 1931.

Un ouvrage que tout professionnel devrait posséder

- Louis-Jacques RONDELEUX, *Trouver sa voix* (petit guide pratique de travail social).
Ed. Seuil, 1977.

Très détaillé, cet ouvrage fournit des exercices pour travailler seul.

- Yva BARTHELEMY, *La Voix libérée (une nouvelle technique pour l'art lyrique et la rééducation vocale)*.

Ed. Robert Laffont, 1984.

Pas de dessins dans ce livre, mais des xérogaphies, pour un travail très musculaire.

- Travail collectif (Yves BECKO, Michèle FRICHE, Fernand LECLERCQ, Antoine LIVIO, Robert WANGERMEE), *Les Grandes voix à l'époque du 18^e tours*.

Ed. Lebeer - Hossmann, 1985.

L'ASBL « Grand-Hornu-Images » voulait rendre hommage aux voix illustres qui ont fait vibrer tant de mélomanes et éveillé tant de jeunes au répertoire lyrique.

- Dr. Alfred TOMATIS *L'Oreille et la voix*
Ed. Robert Laffont, 1987.

On chante avec son oreille. Plus on chante avec assiduité, plus on en récolte les fruits. Mieux on saura jouer du « corps - instrument », et plus on bénéficiera de ses innombrables ressources jusqu'alors occultées, en tout cas ignorées.

Le Docteur Tomatis explique, avec son expérience de chercheur et de technicien, tous les mécanismes de l'audition. Spécialiste en neurophysiologie auditive, l'auteur présente dans son nouvel ouvrage ses conceptions sur l'oreille humaine en tant que capteur de contrôle de la voix et du langage. Après quelques réflexions sur le chant, des propos sur l'oreille, le musicien trouvera dans ce livre toutes choses utiles à savoir pour bien chanter.

4. L'OPERA

- Rémy STRICKER, *Mozart et ses opéras. Fiction et réalité*.

Ed. Gallimard, 1980.

La virtuosité, la tendresse, l'intelligence de l'opéra mozartien émerveillent encore davantage lorsqu'on découvre la part de confession, mais aussi de transposition et de sublimation, qui en fait une aventure de l'esprit créateur. Où le génie se nourrit et s'affranchit à la fois de la simple condition d'homme.

Il y a une science de l'interprétation. Le texte n'est qu'un squelette; à peine plus précis dans certains cas que le canevas de la Commedia dell'Arte. Les oeuvres de Mozart sont assez connues que pour ne plus devoir raconter l'argument ou fournir un guide touristique expliquant à chaque pas que l'on fait, où il faut porter les yeux, et vers quoi tendre l'oreille. Il faut plutôt tenter d'écouter ce que l'oeuvre et la vie se racontent l'une à l'autre.

- Bernard BOVIER-LAPIERRE, *Opéras. Faut-il fermer les maisons de plaisir ?*

Presses Universitaires de Nancy, 1988.

L'art lyrique n'est-il pas l'illustration des paradoxes culturels contemporains ? Il est sans doute le plus coûteux des formes d'expression pour les producteurs de spectacles, et le moins démocratique pour le public... deux faits qui n'engendrent pas la neutralité.

Cri d'alarme jeté avec passion, ce livre déclare l'art lyrique en danger. L'auteur y fait un réquisitoire documenté, argumenté, charpenté.

- Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth*
Réimpression de l'édition de Paris, 1951. Genève Minkoff 1973.

Le bréviaire du pèlerin wagnérien. Il contient une biographie de Wagner, des indications sur le théâtre de Bayreuth, une analyse des poèmes des oeuvres de Wagner, une analyse musicale, des notes concernant l'interprétation, l'orchestre et la mise en scène. La première édition de cet ouvrage a paru en 1897.

- Michel POIZAT, *L'Opéra ou le Cri de l'Ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*.

Ed. A.M. Métaillé, 1986.

Irruption de larmes. Signal de la jouissance de l'amateur, de l'auditeur, du spectateur d'opéra dans ces instants rares et fugitifs où le mélomane se trouve irrésistiblement capturé, ravi au sens littéral du mot,

par ce chant qui s'élève et le dépossède de tout, y compris de lui-même...

Qu'est-ce qui fait courir l'amateur d'opéra, de ville en ville, en quête de rares instants où la voix « divine » d'une cantatrice le plongera dans une émotion que l'on ne saurait, à y regarder de près, qualifier d'agréable ? Que nous dévoile des ressorts de cette émotion la répétition sur la scène de certaines situations dramatiques, et la présence de figures de femmes vouées à la mort ou au sacrifice ? Ne sont-elles pas la manifestation des processus inconscients qui fondent l'opéra et le plaisir qu'on y trouve ?

- Michèle FRICHE, *José Van Dam*
Ed. Duculot, 1988.

Il est rare qu'au plus haut de son art, il soit déjà temps d'évoquer la carrière d'un artiste.

« Je n'aime pas faire les choses à moitié, je n'aime pas les compromis et le jour où j'enseignerai - ce qui ne saurait tarder -, je m'y impliquerai totalement, comme je l'aurai décidé. » Quelques mois à peine nous séparent de cette déclaration de José Van Dam. Nous savons depuis qu'il a pris en charge la classe de chant au Conservatoire Royal de Liège, avec l'aide de précieux collaborateurs. Un enseignement qui ne tardera sans doute pas à porter ses fruits.

- Enrico CARUSO and Luisa TETRAZZINI, *Caruso and Tetravzzini on the art of singing*.
Ed. Dover Publications Inc. New-York 1975.

5. PEDAGOGIQUE

- Jeanne PIERLOT, *Le Chant (le libre geste vocal)*.
Ed. Denoël, 1983.

Un livre important, pour une large part faite aux réflexions d'autres professeurs de chant.

- Madeleine ABBADIE et Anne-Marie GILLIE, *L'enfant dans l'univers sonore*.
Ed. Armand Collin, 1973.

- Cristina AGOSTI-GHERBAN ET Christina RAPPHESS, *L'enfant, le monde sonore et la musique*.
Ed. PUF 1986.

- Bernadette CELESTE, François DELALANDE, Elisabeth DUMAURIER, *L'enfant, du monde sonore au musical*
Ed. Buchet-Chastel, 1982.

- René DESVILLETTES, *Eveil à la musique*
Ed. Armand Colin, 1976.

- Angélique FULIN, *L'enfant, la musique et l'école*
Ed. Nathan, 1977.

- Georges GUILLARD, *Manuel pratique d'analyse auditive*
Ed. Transatlantiques 1982.

- Renée MAYOUD-VISCONTI, *Les Aujourd'hui qui chantent. Inventer des chansons avec les enfants*.
Ed. Centurion 1979.

- Jacqueline OTT, Bertrand OTT, *La Pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*
Ed. EAP Collection Psychologie et pédagogie de la musique, 1989.

Notre temps s'affirme, en apparence, dans le « condensé », le « vite lu », l'info agressive, la séduction superficielle; mais son urgence profonde de vérité et d'évolution ne tient pas aux mille foisonnements de l'imprévisible, de l'inattendu, des mouvements intempestifs, des fluctuations dont la modernité nous entoure, nous presse. On pourrait croire à première vue que l'homme moderne est bien informé. En réalité, il est plutôt inondé sous une prolifération anarchique d'éléments hétéroclites de la connaissance.

Ce livre se veut réunion de deux faits majeurs : description de l'élan spontané de la voix et étude très élaborée et fine de l'outil vocal. Une étude exhaustive structurée en quatre larges parties : physiologie vocale, retentissements du chant sur l'homme, les grandes techniques vocales européennes et pédagogie de la voix.

- Michel RIQUIER, *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*.
M.R. 1976.

Un ouvrage important qui s'attache au fondement de la musique : l'aspect respiratoire.

- Marie-Claude PFAUWADEL, *Respirer, parler, chanter. (La voix, ses mystères, ses pouvoirs)*.
Ed. Le Hameau, 1981.

Un livre qui évoque les problèmes de la voix, à tout moment d'une carrière.

- Jean GOURRET et Pr. Jean LABAYLE, *L'Art du chant et la médecine vocale*.
Ed. Roudil, 1984.

- Hélène FOGGIO, *La dynamique du son*
Ed. Le Courrier du Livre, 1986.

Pour l'étude de la sonorité, non pas sa beauté, mais pour trouver sa voix dans la plénitude.

- Franz MERTENS, *Le Chant (esthétiques et applications techniques)*.

Ed. Métropolis, 1983.

Professeur de mélodie, enseignant à l'Institut Lemmens et au Conservatoire de Bruxelles, Franz Mertens approche le chant sur le plan historique de l'interprétation et du style.

- *Pédagogie de l'écoute contre pédagogie de l'échec*
Publication de l'Institut de Pédagogie musicale de Paris.

Séminaire animé par Eric Sprogis en 1985 : il existe un rapport étroit entre la précision d'oreille et la précision vocale; mais la progressivité dans l'acquisition des techniques d'oreille ne se fait pas par la seule mémoire accumulative. Il importe de partir de l'appréhension globale pour arriver à la reconnaissance précise, organiser la mise en relation des éléments et leur comparaison, s'appuyer sur la cohérence musicale.

Bibliographie

Le CENAM publie décidément beaucoup.

Le Centre national d'Action musicale, basé à Paris, a sorti depuis le mois de mars dernier sept ouvrages; autant de brochures qui apportent un plus à notre connaissance du paysage musical français.

- *L'Édition musicale - Cahiers du CENAM, mars 1989*

« L'édition musicale se porterait à merveille : on n'a jamais autant vendu de livres sur la musique... traces d'un appétit de culture dans l'air du temps. Comme le catalogue de l'expo Gauguin, le livre sur Haydn de Marc Vignal vous pose socialement... »

L'éditorial d'Alex Dutilh, lucide et techniquement précis, invite à la lecture ou la consultation de ce guide de partitions, utile pour tous les éditeurs de partitions et méthodes, des centres de documentation ou des bibliothèques spécialisées. Avec en plus les 123 livres de chevet pour un début de bibliothèque idéale.

- *Actes de colloque : Musique et danse : les politiques des départements, avril 1989.*

Le Conseil de la musique publiait il y a quelques semaines le Guide de la Danse, une première pour la Communauté française. Proches par leur culture, la France et la Belgique pourraient-elles comparer la situation d'un art si souvent dissocié de la musique ?

- *Actes de colloque : les Centres d'Études polyphoniques et chorales, avril 1989.*

Un colloque tenu en novembre 88 et qui avait pour objectif de définir une charte commune à l'ensemble des centres d'études polyphoniques français; pour mieux préciser les problèmes de formation des formateurs, les cours et la diffusion de « documents légers », la formation du chef de chœur...

- *Annales 88 Conservatoire national supérieur de Musique - Paris, Concours d'admission, mai 1989.*

Une publication d'information, à l'intention de toutes les écoles qui envoient des élèves au Conservatoire de Paris.

Pour les nombreux candidats étrangers, il s'agit d'un document utile sur le niveau de connaissances exigé dans toutes les disciplines, avec reproduction de textes ou extraits d'œuvres inédites ou « introuvables ».

- *Guide du Musicien, amateur ou professionnel, juin 1989.*

Avant la parution du Guide des métiers de la musique par le Conseil de la Musique; 1879 pistes françaises... en attendant les nôtres.

- *Les Cahiers du CENAM : Musique et danse des 3/6 ans, juin 1989.*

Après l'éveil musical des tout petits, il était na-

tural d'aborder les propositions artistiques offertes aux jeunes enfants; à l'âge des premiers apprentissages et des expériences collectives. « Une chance extraordinaire à préserver : les interdits n'ont pas encore droit de cité ! »

- *Musiciens traditionnels d'en France : portraits-contacts, juillet 1989.*

Pour mieux faire connaissance avec les artistes, à l'heure où la qualité des musiciens traditionnels a pris la voie du professionnalisme.

CENAM, Rue Vivienne 51, 75002 Paris (tél. 1/42.33.38.24)

L'éditeur belge Pierre Mardaga propose deux nouveaux ouvrages d'intérêt musical :

- *L'esprit musicien* (la psychologie cognitive de la musique) de John A. SLOBODA pose la problématique des processus mentaux de l'écoute, de l'exécution et de la pratique musicales. Entre la recherche psychologique de la musique et la compréhension du musicien, le Dr Sloboda, assistant à l'Université de Keele en Grande Bretagne, souhaite par cette importante publication, s'intéresser à ce que font réellement les musiciens. Un livre qui s'adresse tant au psychologue qu'au praticien. Le premier y trouvera l'« état objectif » de la recherche dans le domaine de la psychologie cognitive de la musique; le second pourra comprendre les bases mentales de sa compétence. Une bibliographie très complète ainsi qu'un index de manière bien détaillé complètent ce livre paru en 1988.

- Stephan MAC ADAMS et Irène DELIEGE, directeurs de l'ouvrage *La musique et les Sciences cognitives* proposent les *Actes du « Symposium sur la Musique et les Sciences Cognitives »* - 14-18 mars 1988 tenu au Centre Georges Pompidou de Paris (voir l'article de Philippe DEWONCK, paru dans *Orphée Apprenti* n° 6) une réunion des meilleurs savants pour faire le point sur les orientations les plus poussées en la matière.

Musique : composition, pratique, perception.

Autant de thèmes qui engendrent eux-mêmes une problématique du langage musical et des formes qu'il peut revêtir.

« La musique constitue le principal intérêt scientifique de Marin Mersenne, né en 1588 et considéré comme figure dominante du début de la révolution scientifique. » ... Galilée, Descartes et quantité d'éminents savants « furent des musiciens compétents et les auteurs de nombreux ouvrages portant sur des sujets musicaux. »... « A nouveau, aujourd'hui, on assiste à l'émergence d'un puissant esprit de coopération pluridisciplinaire dans l'étude de la musique. » Ainsi, Diana Deutsh ouvre cet important volume de communications en s'attachant d'emblée à la tradition de la recherche intellectuelle.

Ont collaboré à ce numéro :

Jules BASTIN, Philippe BOESMANS, Bernard DEKAISE, Françoise DUFÉY, Pierre GOLDE, René JACOBS, Esther LACHAPELLE, Benoite MILLET, Henri POUSSEUR, Raymond ROSSIUS, Gerhard SPORKEN, José VAN DAM, Marcel VANAUD, Robert WANGERMEE.

ERRATUM

au numéro 7 et 8 d'Orphée Apprenti, p. 37, première colonne, ligne 17, lire :

«dû à la massification dans notre système éducatif, système certes peu adéquat à un réel développement de chacun en tant que personne».