

**Communication
de Madame Christiane DUPUY-STUTZMANN**



Séance du 3 mai 2002



La Science du chant

Avec quoi chante-t-on ? «Avec son cœur» répondit Rénaldo HAHN ;
C'est la boutade d'un poète !

De tous les Arts, il est le plus subjectif. La voix la mieux éduquée n'obéit jamais comme l'archet du violoniste ou les doigts du pianiste. Le chanteur n'a aucun repère tactile ou visuel. Son instrument fait partie de lui-même, et il en est le propre instrumentiste.

Ce sont essentiellement avec des renseignements auditifs et sensoriels que se guident Maître et élève. Le danseur qui partage avec le chanteur, le fait que son instrument soit son corps, peut, quant à lui, contrôler dans le miroir, le mouvement et la grâce de celui-ci.

Le chanteur doit d'abord reconsidérer ses sensations auditives. Le son est, en effet, perçu différemment par celui qui l'émet, et par celui qui le reçoit.

En entendant pour la première fois notre voix sur un enregistrement, nous avons quelque peine à nous reconnaître. Les fréquences graves ont une diffusion circulaire, -c'est à dire que la partie la plus grave du son est perçue directement par voie aérienne, par le chanteur-. Tous les formants aigus du son, en revanche, diffusent celui-ci verticalement, par rapport à l'oreille. Ce qui explique que le chanteur les entende seul. Il en a la perception, par conséquent, par le canal osseux.

Il faut savoir que la fréquence des vibrations des cordes vocales, augmente avec la hauteur du son. Quand la glotte s'ouvre et se ferme 440

fois par seconde, on émet ainsi le «LA» du diapason, de fréquence 440 hertz. Le Chanteur développe un système de sensations, fondé sur une sensibilité très fine, aux perceptions intérieures à son propre corps.

Il mémorise les dites sensations musculaires, et vibrations associées aux sons qu'il émet. Ces sensations musculaires, sur le degré de contraction ou de relâchement des muscles intervenant dans la respiration, s'accompagnent de l'ouverture de la gorge, du soulèvement du voile du palais, de l'ouverture de la mâchoire, de la position de la langue, et enfin, de la posture du corps, souple et dynamique.

Nul ne peut produire que les sons qu'il imagine. Les «Sourds et muets» sont muets parce qu'ils sont sourds. Plus l'imagination sonore d'un chanteur est grande, plus sa palette vocale est riche, car on chante avec son cerveau.

La coordination des multiples éléments physiques et intellectuels se fait simultanément pendant la phonation. Le rôle des résonateurs est fondamental, la voix humaine serait bien peu de choses sans ceux-ci, car ils amplifient une fréquence particulière, la fréquence de résonance.

Le timbre est inné. L'intensité du son est due à la pression du souffle, et le travail de l'appui représente 50 % de la réussite. On peut d'ailleurs imaginer qu'il agit comme l'archet sur les cordes du violon.

La respiration au repos est un acte réflexe. Le chanteur bannit la respiration claviculaire (dite «haute») et opte pour l'inspiration costo-diaphragmatique, qui abaisse fortement le diaphragme, puis il relâche le ventre, tout en ouvrant les six dernières paires de côtes, et surtout les côtes dites «flottantes» : les deux plus basses. Enfin, pendant la phonation, il appuie sur son diaphragme, vers le bas, comme sur la pédale d'un harmonium, afin de contrôler la pression du souffle nécessaire aux exigences de la phrase chantée.

Autrefois, on testait le souffle du chanteur, en plaçant une bougie devant sa bouche pendant qu'il chantait ; celle-ci ne devait pas s'éteindre, car tout l'art du chant consiste dans le dosage de l'expiration. A tout cela, il faut encore ajouter le fait que le chanteur doit être doté d'une excellente oreille musicale, et d'une grande mémoire de cette oreille. Il ne peut reproduire que les sons qu'il entend d'abord dans son oreille interne - on pourrait dire qu'il les imagine donc, dans leur hauteur, dans leur intensité, dans leur couleur et dans leur expression.

A cela, ajoutons encore l'apprentissage ou la phonétique des langues, dans lesquelles il chante, et sans oublier le plus important : la Musique, donc le solfège ! Puis, il faut poser la voix, c'est-à-dire la placer.

Pour un chanteur, la connaissance d'une technique, permettant la bonne émission et le contrôle de sa voix, est aussi important que la voix proprement dite.

Une voix est nécessaire pour chanter. Tant mieux, si elle est belle, forte ou agile ! Mais il faut la travailler beaucoup avant de prétendre au titre de «Chanteur». Il est essentiel d'ajouter à tous ces éléments techniques, une excellente mémoire -car tout est chanté par cœur- et une santé de fer, car le chanteur est un athlète, en quelque sorte, qui doit vivre comme tel, sans oublier les précautions qu'il doit prendre afin de préserver un instrument qui réagit à de multiples facteurs physiques : depuis le simple refroidissement, jusqu'à l'hygiène de vie, le régime alimentaire, le sommeil, la modération de l'utilisation de sa voix parlée, outre l'interdiction de fumer, l'impossibilité de respirer la fumée des autres etc... et les facteurs psychologiques qui influent sur son moral, donc sur son expression.

Quant à l'exercice quotidien, c'est à dire le travail musculaire à l'aide de vocalises adaptées à son instrument, il est toujours suivi de la préparation des partitions et des rôles en cours de réalisation.

Ce qui a fait dire à Eve RUGGIERI, après avoir eu un entretien à ce sujet avec Luciano PAVAROTTI «ce grand chanteur qui, tel un rossignol, vit comme un bagnard dans sa cage dorée».



La pédagogie vocale

La pédagogie du chant comporte de nombreux paradoxes. Il faut un enseignement différent pour chaque sujet, car aucun instrument vocal n'est le même, puisqu'il est fonction de la variété des individus, se rapportant aux caractéristiques physiques de chacun. Donc, le professeur ne joue jamais du même instrument que l'élève. Il doit, en outre, s'appliquer à communiquer avec celui-ci, car le cours comporte au moins 50 % de psychologie.

A l'aide de ses connaissances, il assure à l'élève le développement de la voix, en étendue, en intensité et en qualité, l'organisation des réflexes des mécanismes du chant, un maximum de souplesse et de virtuosité, un apprentissage des styles musicaux de toutes les époques de la musique vocale, une diction et une pratique des langues dans lesquelles on chante, une disponibilité aux sollicitations expressives qu'exige la musique.

De plus, cet élève est souvent un adulte dépourvu de toute culture musicale, et sa personnalité est déjà accusée. Il est parfois très difficile de rejeter certains défauts innés, sans compromettre le délicat équilibre psychique et vocal du chant !

Fort heureusement, certaines règles générales peuvent être enseignées à tous les sujets, mais elles ne sont pas très nombreuses. Elles ont trait, essentiellement, à l'apprentissage de la respiration, de la posture du corps -donc de l'instrument- et au travail musical.

La description du son, qui tient pourtant de l'impalpable, est une affaire de vocabulaire avant tout, et doit parler à l'imagination de l'élève. On peut employer des termes picturaux : le son doit être rond. Les couleurs, disait le grand mélodiste Charles PANZERA, désignent non seulement les nuances, mais aussi l'expression. Par exemple :

- «Faites-moi un son bleuté» traduisez donc «pianissimo».
- «Faites-moi un son rouge vif» traduisez «fortissimo» etc...

Le son doit être habité par l'âme. L'expression doit passer dans le son, sinon la musique est absente. Or, la difficulté réside justement dans le fait qu'il faut, à la fois, former musculairement, intellectuellement, musicalement, et bien sûr, artistiquement un jeune adulte, alors qu'il est plus facile d'installer une discipline aussi complète chez les enfants, comme c'est le cas pour la danse et l'apprentissage d'un instrument.

C'est aux environs de l'âge de 17 ans chez les jeunes filles, et de 18 ans chez les garçons, que l'on peut commencer à travailler sa voix. En effet, le larynx doit avoir effectué sa bascule chez les garçons, donc après la mue, mais il doit avoir aussi atteint sa taille définitive, ce qui est valable pour les deux sexes. On peut considérer, par conséquent, qu'un garçon peut chanter en groupe, ce qui est une excellente formation, mais il ne peut pas travailler sa voix pendant la mue, sans risquer de la perdre.

Pour citer un exemple célèbre, le compositeur Charles GOUNOD, en a fait la triste expérience, quand, après avoir été Soprano dans une Maîtrise, on lui a demandé de continuer à chanter pendant la mue - donc à descendre dans les pupitres de voix d'hommes- ce qui lui a définitivement cassé sa jolie voix !

Le pédagogue doit aussi laisser s'exprimer l'élève. L'instinct du chant existe. Certains chanteurs, surtout les plus exceptionnels, ont le sens du chant, et comprennent le son sans connaître aucun élément technique de prime abord. Ils font ainsi des débuts beaucoup plus rapides que les autres, car, d'emblée, ils ont non seulement une voix, mais encore une oreille naturelle et un joli son inné. La connaissance ne gâche pas le

talent, seulement elle vient après, et le travail qui suit n'en est que plus efficace.

Il est établi qu'il faut prévoir 5 à 7 ans d'études pour assurer la préparation de base d'un futur chanteur - ceci ne concernant que l'instrument proprement dit -. Tous les grands chanteurs se font contrôler par leur professeur durant toute leur carrière, car, non seulement, la voix évolue, mais il est indispensable d'être entendu par une oreille extérieure.



L'influence des castrats à la base de la suprématie italienne

L'Italie fut de tous temps la patrie du chant, et le rôle des compositeurs et chanteurs italiens fut fondamental.

Durant plus de deux siècles (XVII et XVIII^{ème} siècle) les Castrats vont régner en maître. Aucun interprète ne pouvait rivaliser avec eux. Ceci pour deux raisons essentielles :

- 1°) La castration était destinée à conserver à l'adulte sa voix d'enfant. Cette opération permettait l'épanouissement de la voix enfantine, à laquelle la maturité conférait alors un éclat, une beauté et une pureté inconnues chez les autres voix.
- 2°) Leur formation, jamais égalée, durait dix à douze ans dans des séminaires spéciaux, où ils acquéraient une maîtrise musicale sans pareille, une virtuosité vocale dont les caractéristiques principales étaient la vélocité, l'étonnante tenue de souffle et l'étendue vocale qui couvrait plus de trois octaves, alors que les contre-ténors actuels chantent sur deux octaves. L'Europe entière envoya ses chanteurs et compositeurs dans ces temples du chant, où l'on formait également à la composition.

Dans le seul royaume de Naples, quatre conservatoires voient le jour, afin de satisfaire aux nombreuses demandes, pour assurer la formation de ces jeunes garçons. Les Castrats des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle provenaient tous des familles les plus pauvres des États Pontificaux ou du Royaume de Naples, qui fut le premier État à autoriser la castration dans les familles de paysans possédant au moins quatre fils !

La castration de milliers d'enfants italiens au XVII^{ème} siècle serait, d'après les historiens, une réponse à la grande crise économique traversée par l'Italie et l'Europe, à partir des années 1620.

Les familles trouvaient sans doute la solution à la misère, dans une prise-en-charge de l'Église qui assurait aussi une éducation complète et un avenir prometteur à ces jeunes garçons. Cependant, il faut signaler l'échec de nombreuses castrations. En dehors des raisons d'hygiène qui étaient souvent douteuses, la castration était une loterie, et de nombreux enfants, après l'opération, pouvaient se retrouver avec une voix stridente ou éraillée, parfois même la perdre totalement !

Bien avant l'apparition des Castrats, l'École de chant de la chapelle Sixtine était connue pour l'excellence de sa perfection technique.

La vie musicale italienne est soutenue par deux pôles : L'Église et la Cour princière. A Rome, la frontière entre les deux mondes religieux et profane, est extrêmement mince.

La plupart des grands Prélats sont issus de la haute aristocratie italienne, et beaucoup d'entre eux maintiennent aussi des chapelles musicales privées de très haut niveau.

Au XVII^{ème} siècle, ils deviennent les plus importants promoteurs de la vie musicale romaine. Les Castrats passent ainsi de l'Église à la Cour, et de la Cour au théâtre. On écrit des Opéras pour eux ; Mozart a pu connaître les derniers grands castrats, comme le célèbre Farinelli, qui se fixe en Espagne en 1737 auprès de Philippe V, dont il guérit la «mélancolie», en lui chantant chaque soir, et pendant dix ans, les quatre mêmes airs !

Quant au célèbre Marchesi, il exige toujours, pour sa première entrée en scène, de porter un casque orné de grandes plumes blanches, une lance et un bouclier... quel que soit son personnage ! Il chante alors un air de Sarti, sans rapport avec la pièce, qui met en valeur sa voix et déclenche automatiquement les applaudissements !

Le prestige qu'ils acquièrent gagne toute l'Europe, Allemagne et Angleterre en tête. Chaque prélat, chaque souverain eut bientôt son protégé, sauf en France, où malgré les efforts de Mazarin dans ce sens, la méfiance de la Cour vis à vis du lyrisme italien, (alors que Louis XIV n'y est pas hostile) ne fait que retarder, sinon condamner à jamais la création d'une École de chant française.

L'exception française

Les caractéristiques d'une langue peu propice au chant, excusent-elles la vieille réserve contre l'exubérance vocale italienne ? Toujours est-il qu'au XVII^{ème} siècle, on se targue déjà de style et de vérité dramatique, et l'Opéra français devient le genre noble. Louis XIV fait appel pourtant au talent d'un florentin, Jean-Baptiste LULLY. Celui-ci devient alors le créateur du chant français. Collaborateur de MOLIERE, il amplifia par la musique les accents naturels du vers, créant ainsi la déclamation lyrique française -sorte de récitatif où la tragédie, en butte à la grandiloquence, l'emporte sur la vocalité- Il créa donc la Tragédie lyrique où prédominait la déclamation chantée.

La cour de Louis XIV refusa les Castrats et les débordements de la musique italienne, que l'on jugeait excessive et impudique, alors que l'Opéra italien envahissait l'Europe.

CAMPRA apporta, quant à lui, une bouffée d'italianisme au chant, et prépara la voie à RAMEAU qui, s'éloignant de LULLY, s'attacha à la musicalité de la langue, plutôt qu'aux vers d'une mythologie de Cour. S'il pensait «vocal» et «lyrique» c'est qu'il disposait soudain de fort belles voix, pour lesquelles il écrivit ses plus belles pages, dans un style très orné qui rejoignait quelque peu la vocalité italienne, mais qui se distinguait, par ailleurs, par une alternance de chants et de danses. Ce fut le plus grand compositeur d'Opéra-Ballet.

Ce goût très français de la danse venait évidemment de Louis XIV, repris par Louis XV et sa Cour, où la France fut le modèle unique en Europe, à cette époque.

Lorsque GLUCK arrive à Paris, il y trouve une École de chanteurs formés à la tragédie et au chant, grâce au double héritage de LULLY et RAMEAU. L'excès de virtuosité italienne, provoqua chez lui une violente réaction, et il se fixa pour but de préserver l'opéra français de l'influence transalpine.

Son élève, Marie-Antoinette, (dont il a été le professeur de harpe), l'introduit à la Cour de France où il devient le musicien officiel en résidence. L'État français lui commande alors des opéras en langue française évidemment, dont les plus célèbres sont : Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Alceste, etc... -soit six grands opéras français- Il sépare alors le Récitatif de l'Air, qui lui-même est exempt de vocalises. La ligne de chant est pure, très expressive. Ne touchant pas aux vers, il confère au chant une valeur émotionnelle intense, s'inspirant essentiellement de la Tragédie grecque. C'est l'apogée du classicisme français, dont l'École de

chant inspira BERLIOZ. Dans la préface d'Alceste, GLUCK définit « la simplicité, la vérité et le naturel » comme les fondements de la beauté dans l'Art. Dès après la Révolution, Paris devint le foyer du « Bel Canto », tandis que, seul BERLIOZ y restait résolument hostile !

Jamais, cependant, l'Opéra n'avait compté plus de remarquables cantatrices : La Malibran, Pauline VIARDOT -toutes deux filles du Ténor Manuel GARCIA- La Pasta, La Falcon, La Sontag, etc. Et les chanteurs ; DUPREZ, LEVASSEUR, le grand ténor NOURRIT. Jusqu'à NAPOLEON qui introduit les chanteurs italiens, parmi lesquels sa maîtresse la «GRASSINI».

De 1820 à 1870, ces cinquante années qui, de la Restauration au Second Empire, se confondent avec la grande époque Romantique, marquent du même coup, l'apogée de l'opéra italien. C'est la période héroïque du «Bel Canto», -le snobisme italien !- C'est aussi ce Paris néophyte ou connaisseur, que les artistes italiens viennent conquérir.

Pur italien, possédant de pair la fibre dramatique et le sens du chant, ROSSINI s'installe à Paris, crée son école de chant, et dirige le Théâtre italien (appelé aussi les Bouffes) qui était l'ancien Hôtel de Bourgogne, dans lequel Catherine de Médicis avait apporté la «Commedia dell' Arte».

Une troupe de chanteurs admirables n'allait plus cesser de faire connaître les richesses de ce répertoire, dont le public parisien, du plus fervent au plus snob, raffolait.

Après avoir donné ses lettres de noblesse à l'Opéra Bouffe, ROSSINI redonne un souffle nouveau à l'Opéra Seria, et débarrasse progressivement le théâtre lyrique de sa luxuriance vocale, pour créer avec «Guillaume Tell», le grand Opéra Romantique. Bon vivant, fin gourmet, homme d'esprit, prodige de verve et de génie inventif, il ne mit guère plus de deux semaines à improviser son «Barbier de Séville».

On demandait à DONIZETTI : « Est-il vrai que ROSSINI a écrit le «Barbier de Séville « en treize jours ? » - «Pourquoi pas ?» répondit-il, «Il est tellement paresseux !».

Fixé à Paris, il donna le goût et la souplesse du chant italien, et il fit de cette ville le premier centre musical européen, et le lieu géométrique de toute carrière.

A sa mort en 1868, il légua toute sa fortune à la ville de Paris, soit Cinq Millions de Francs Or.

Suivirent ensuite d'autres compositeurs comme BELLINI, DONIZETTI, qui, fuyant le joug autrichien de l'Italie du Nord, s'installèrent à Paris.

La seconde partie du XIX^{ème} siècle met à jour un courant, dû à l'Opéra Bouffe italien ; l'Opéra-Comique français. Seul dans le genre, il est issu du théâtre populaire qui traduisait des gestes simples, par un chant sans artifice, et qui était né de la parodie jouée sur les foires (notamment à la foire Saint-Germain), où la grandiloquence de l'Opéra était tournée en dérision. Le genre eut tellement de succès que les commandes affluèrent auprès des compositeurs, afin que les Directeurs de salles parisiennes puissent afficher la nouvelle folie du public.

De MASSENET à SAINT-SAËNS, les compositeurs français, enfin libérés de leur ennemi héréditaire, le «Bel Canto», empruntèrent avec une fortune diverse, au style grand Opéra, issu du style large de LULLY et GLUCK. Après tant de règnes étrangers (Lully, Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, etc.) La France se trouva désemparée. L'Opéra-Comique devint Opérette, et BERLIOZ ne se soucia guère de considérations purement vocales.

Paris dut céder à Milan et Londres sa situation privilégiée, et le Pays s'enfonça dans un isolationnisme musical définitif, tout en se créant un lyrisme propre. C'est peut-être GOUNOD qui sut le mieux exploiter une langue sans accents, au souffle discret, aux demi-teintes expressives. Il sut par excellence, utiliser les beautés de la langue française dans une ligne mélodique d'exception !

MASSENET et GOUNOD écrivent pour des voix de coupe italienne, mais éprouvent un faible pour le «Soprano lyrique léger». L'originalité d'un Saint-Saëns qui écrit pour Contralto lyrique et Fort Ténor dans «Samson et Dalila», le miracle de BIZET dans «Carmen», les expériences de CHABRIER, la magie sonore du Lied de DUPARC, sont autant d'expériences trop isolées, et sans aspiration commune à un lyrisme national !

L'Opéra de Paris qui souffre de pénurie, ajoute à ce désarroi. Comme de nos jours, les meilleurs chanteurs français s'expatrient et, conséquence immédiate, Paris importe les chanteurs étrangers. Elle consacre de grands talents isolés, mais ne possède toujours aucune École de chant nationale !

Alors que naissent en Italie le vérisme, en Allemagne le Néo-Wagnérisme, et en France la Déclamation lyrique, le Naturalisme et le Parlando Debussyste, le public qui s'était passionné pour l'Art du chant et ses vocalises, va s'attacher désormais à la beauté et à l'intensité de la voix. Dès lors, le compositeur a privé délibérément le chant de sa spécificité, en mettant dans la fosse un orchestre exagérément bruyant, au point qu'il est devenu difficile de comprendre un seul mot du livret, sans parler du fait que les seules voix très performantes en volume, peuvent espérer se faire entendre dans une salle d'Opéra.

Ce qui élimine les timbres les plus ravissants qui ont fait le bonheur des spectateurs, durant plus de deux siècles auparavant. Mais voilà, la voix humaine n'est pas fonction de transformations de facteurs d'instruments, qui modifient techniquement la performance de la plupart de ceux-ci. La première conséquence fut la disparition rapide de quantités de chanteurs, dont la voix cassée par ces nouvelles expériences, durent renoncer à leur carrière.

Les femmes durent atteindre des aigus en force, jusque là ignorés, alors que Mozart avait, quant à lui, écrit des suraigus très légers et voire même piqués, sur une orchestration restreinte. Les hommes durent travailler leurs aigus en voix de poitrine appuyée ce qui n'existait pas auparavant, et qui devenait nécessaire, puisque les voix devaient passer sur un orchestre désormais imposant.

Seule Cosima Wagner (la fille de Franz Liszt) et épouse de Richard Wagner, eut l'idée à Bayreuth, de faire construire une fosse d'orchestre sous la scène, de manière à ne pas sacrifier les voix, au bénéfice de l'orchestre. On peut se demander pourquoi elle a été si peu suivie ?

La difficulté s'accroît encore pour les chanteurs, en sachant que les compositeurs n'écrivent plus désormais pour des chanteurs connus (comme c'était le cas auparavant) Mozart disait, par exemple, qu'il taillait des habits sur mesure et s'appliquait à faire briller au mieux le chanteur pour lequel il écrivait, sous peine de se voir refuser sa musique !

Ils écrivent alors, certes dans une vague classification vocale, mais sous le coup de leur seule inspiration ! Aux chanteurs ensuite à se débrouiller des difficultés ainsi rencontrées, et dont le hasard forcément fera partie de la réussite !

Les plus chanceux travaillent une nouvelle technique propre à satisfaire à ces nouvelles exigences. D'autres se réfugient dans la spécialisation du répertoire du Bel Canto, et certains s'orientent enfin vers le répertoire de concert, d'autant que le XIX^{ème} siècle fut par excellence le plus riche en matière de création de la mélodie française, et du Lied allemand. De plus l'accompagnement au piano permet toutes les nuances, surtout les plus subtiles.

L'Opérette, quant à elle, fait en quelque sorte « bande à part », puisque les orchestrations de celle-ci restent raisonnables, même dans l'Opérette viennoise, qui pourtant, nécessite un orchestre comparable à celui de l'Opéra-Comique.

Essentiellement nationale, parce que difficilement traduisible, l'Opérette eut de tous temps, le mérite de s'opposer à la grandiloquence de l'Opéra, pour rester un vrai divertissement.

Enfin, l'art du chant survécut grâce à ceux qui négligèrent les nouvelles écoles.

Il eut fallu une matière neuve en France, à ces courants passionnés qui fleurissaient chez nos voisins, mais, à part DEBUSSY, grand novateur, MESSENGER et FAURÉ avaient, l'un dans l'Opérette, l'autre dans la Mélodie, prolongé les conceptions vocales de GOUNOD, DEBUSSY les récusait !

À l'aube du 20^{ème} siècle, Gustave CHARPENTIER campa dans sa «Louise» une tentative de vérisme à la française, mais sans suite dans la création.

D'autre part, l'évolution traditionnelle d'un MILHAUD et plus tard POULENC, ne les firent pas entrer dans un courant propre à justifier la création d'une école lyrique Française.

RAVEL avait, auparavant, suivi les traces de DEBUSSY dans son écriture vocale, très proche de la langue parlée, comme c'est le cas dans les «Histoires naturelles» et «L'Enfant et les sortilèges».



Les écoles nationales

Avant Mozart, le grand opéra allemand n'existait pas. La voix féminine lui doit beaucoup car, pendant longtemps, personne n'osa écrire aussi aigu et aussi grave que lui, ni briser en quelque sorte la ligne mélodique par de grands intervalles. Et surtout, sans la prodigieuse fusion des styles qu'il avait opérée, il n'y aurait peut-être jamais eu de BEETHOVEN, ROSSINI ou VERDI.

L'école de chant allemande pouvait enfin trouver son répertoire avec la création de «L'Enlèvement au sérail», le Singspiel est né (opéra-comique allemand avec dialogues parlés).

Carl Maria Von WEBER au XIX^{ème} siècle créa l'opéra romantique allemand, avec le «Freischütz». Puis WAGNER donna au chant allemand, une ampleur et une dimension à la mesure de son génie. À sa mort, une école est née, de formation classique, mais donnant au chant une ampleur dramatique nouvelle.

Par la suite, la démesure des premières œuvres de Richard STRAUSS, fut une véritable explosion de forces primitives !

Cosima WAGNER entreprit de réviser sa conception du chant, en créant sa propre école en 1901, mais de nombreux chanteurs s'y brisèrent.

rent la voix ! C'est Lilli LEHMANN qui, par réaction inverse -froideur du style, raideur des sons sans vibrato- bien que néfaste en soi, servit de frein aux débordements du néo-wagnerisme.

Il serait injuste de ne pas mentionner l'éclosion d'une école espagnole. Pendant quarante ans, ses chanteurs furent les plus sûrs rivaux des italiens de l'âge d'or. Une école d'oratorio vit le jour aux Pays-Bas, afin de satisfaire à la vogue du concert qui s'étendit dans toute l'Europe, dans la première moitié du XX^{ème} siècle.

En Angleterre, Kathleen FERRIER justifia un renouveau et les succès d'Alfred DELLER et Russell OBERLIN, réhabilitèrent les voix de faussette (donc contre-ténor) et tout le répertoire anglais, de PURCELL à BRITTEN, en passant par HÄNDEL, revit le jour, donnant ainsi l'occasion d'ouvrir de nombreuses écoles de chant.

Seule la France accentua la séparation des genres ! Nos talents pourtant si diversifiés (qu'ils viennent des compositeurs ou des interprètes) nous permettaient pourtant, de fonder des écoles durables, afin de former nos chanteurs ainsi que les chanteurs étrangers au service de notre magnifique répertoire ! Il n'en a rien été ! Seules des initiatives privées, dues à des auteurs isolés, ont existé de temps à autre. On peut, hélas, parler d'une décadence du chant, après l'âge d'or qui se situe aux environs de 1920.

Depuis MONTEVERDI, l'art du chant n'avait cessé d'évoluer, et les plus grands chanteurs lièrent toujours leur nom à la création des œuvres contemporaines. Or, cette progression s'arrêta soudain, chanteurs et directeurs de théâtre estimant qu'une centaine d'opéras suffisait désormais à leur bonheur et à celui du public.

Ainsi naquit la notion de «répertoire». Cela causa immédiatement la sclérose de l'art du chant. Durant trois siècles, son évolution, qui n'avait cessé d'être régénérée, s'arrêta soudain et créa sa propre tradition. Il cessa d'être le reflet de son époque !

Les chanteurs appliquèrent un même style épuré aux diverses manières du passé. Chaque pays chanta alors dans sa langue propre, tout le répertoire. A ce propos, je ne peux pas résister au plaisir de vous raconter un célèbre mot du compositeur R. Hahn, à qui une charmante dame (Professeur de Chant) faisait entendre son élève ; celle-ci lui chante «la Truite» de Schubert, en Français donc, comme c'était la coutume à l'époque, et R. Hahn reste un peu dubitatif après l'audition, ce qui provoque la curiosité du Professeur qui dit alors : «Oh, Maître, je vous en prie, je voudrais tellement avoir votre avis, d'après vous, comment a-t-elle chanté ce lied ?», «Ce lied, Madame ? comme un pied !».

Quant à l'enseignement, sa valeur n'a cessé de décroître depuis plus de deux siècles.

En France, avant 1975, il n'est protégé par aucune loi. N'importe qui peut abuser de la crédulité d'un élève !

Les recrutements des enseignants faisaient alors l'objet d'une inscription sur dossier, puis d'une démonstration pédagogique avec cobaye, et d'une confrontation avec un jury local - la plupart du temps constitué de représentants de la municipalité, et d'un ou deux spécialistes invités pour la circonstance -.

Inutile de préciser alors, que le hasard seul, décidait de la future réussite du candidat. Donc, aucune école de formation officielle pour les chanteurs, et aucune pour les enseignants. Voilà le triste constat d'un des grands pays producteurs d'opéra, parmi les plus brillants !



La métamorphose

C'est enfin dans les années 70, que va naître en France la première Ecole de chant nationale : l'Opéra-Studio, installé dans les locaux de la salle Favart, à l'Opéra-Comique de Paris. Après le succès de cette création, c'est à l'Opéra Garnier que s'ouvre enfin l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, destinée à la formation professionnelle de nos jeunes chanteurs.

Il y eut ensuite, à l'initiative de Marcel Landowski, alors Directeur de la Musique au Ministère de la Culture de 1966 à 1974 - une autre « première » dans l'histoire de la musique ; il s'agit de la création d'un diplôme national appelé certificat d'aptitude, sans lequel, à partir de cette date, les futurs professeurs de chant et d'instrument, n'eurent plus la possibilité d'obtenir un poste dans les établissements officiels.

A partir de ce moment, tout changea... A ma connaissance, il n'existe aucun précédent de ce genre, dans l'histoire du chant français.

Pendant cette période charnière, les stages de formation furent dispensés par les plus grands spécialistes chanteurs, phoniâtres et scientifiques.

Il se trouve que je faisais travailler ma fille à cette période précise, et que j'ai vécu personnellement cette transformation.

En effet, l'enseignement que j'avais reçu, correspondait à l'ancienne manière, qui consistait à donner un cours de chant très succinct, dans

lequel, à part quelques éléments de style et de musicalité, il n'y avait qu'un minimum d'explications techniques, et aucune indication physiologique ou anatomique.

Ne pouvaient survivre à ce système, que les plus exceptionnellement doués ! Ceux qui avaient des voix naturelles, le sens du chant, et qui comprenaient d'instinct, à travers l'exemple, les règles principales. Ce qui fut mon cas, Dieu merci ! Mais les malheureux qui n'avaient pas cette chance, disparaissaient ou restaient loin derrière...

C'est alors que la métamorphose est née. Les moyens de communication aidant, les analyses scientifiques faites par de nombreux chercheurs, le développement des techniques audio-visuelles, les recherches très poussées sur l'étude des styles et des époques, fusionnèrent en quelque sorte, pour aboutir à une transformation de la pédagogie vocale, à travers tous ces paramètres.

On ne fait plus désormais travailler du haut de sa chaise ou de son bureau, assis confortablement, en donnant quelques indications ! Le professeur est actif physiquement, et s'approche de l'élève pour toucher l'instrument - c'est à dire le corps.

Il corrige la posture, rectifie du doigt un menton qui ne s'ouvre pas, la nuque ou les reins qui se cambrent, veille donc à l'étirement de la colonne vertébrale, surveille la position du larynx (traduisez la pomme d'Adam) et enfin, apprend, tel un kinésithérapeute, la respiration costo-diaphragmatique, en touchant les côtes flottantes et les muscles abdominaux.

Ce qui revient à dire que nous rejoignons enfin les Professeurs d'instrument ou de danse, qui ont toujours travaillé dans la proximité de l'instrument. Seulement voilà, comme dans le chant, la particularité veut que l'instrumentiste soit également l'instrument, les choses sont beaucoup moins évidentes qu'il n'y paraît !

Bien sûr, tout cela a créé une petite révolution, et il a fallu à certains d'entre nous, une véritable adaptation, pour accepter le bien-fondé de ces nouveaux procédés, qui ont même choqué les plus anciens. Avant 1970, on chantait dans l'hexagone, et dans les grands théâtres étrangers, à titre exceptionnel, pour ceux qui faisaient une grande carrière.

Mais après cette date, on ne pouvait envisager que la possibilité de faire : soit une carrière internationale, ou rien !

Donc, le temps était fini où l'on enseignait tout le répertoire, non seulement exclusivement dans notre langue maternelle, mais encore, dans un style très classique, qui s'appliquait à toutes les époques !

Ce qui veut dire qu'il fallait avoir, au minimum, des notions très correctes des trois langues de base indispensables au chant, et des connaissances très précises des styles, comme c'est le cas pour le Baroque, pour le Bel Canto 19^{ème}, pour le Lied, la mélodie, la musique contemporaine etc...

Le professeur doit connaître et identifier l'instrument dont il a la responsabilité, afin de le programmer sans erreur.

Le paradoxe actuel veut que tous ces éléments réunis, aient évidemment contribué à transformer les méthodes d'enseignement de façon spectaculaire, au moment même où la Profession connaît des difficultés financières telles, que l'emploi pour les jeunes chanteurs a considérablement régressé, alors qu'ils n'ont jamais été aussi performants !

Il me reste à former des vœux pour que ce merveilleux et inégalable instrument qu'est la voix, résiste à ces obstacles, afin qu'une nouvelle Malibran inspire à un nouveau Musset semblable hommage «C'est cette voix du cœur, qui seule au cœur arrive, que nul autre, après toi, ne nous rendra jamais ?»



Discussion

Après les remerciements du Président pour cet exposé clair et vivant sur l'inégalable instrument que constitue la voix humaine, M. Perrin évoque Manuel Garcia, le fils, le premier homme à avoir vu par un montage technique original, son propre larynx au cours du chant. Il signale la débauche de techniques et de matériel utilisés pour mieux connaître aujourd'hui voix chantée et larynx, l'importance du contrôle de la respiration, et cela selon les postures adoptées pendant le chant, l'empreinte vocale qui reste inchangée chez un individu et la vraie raison de l'avantage des Italiens et des gens du sud dans ce domaine: l'amplitude, habitude socio-culturelle du registre vocal habituellement utilisé en voix parlée dans le langage courant.

M. Larcen observe les particularités liées au larynx, au pays, à la langue. De solides liens unissent le langage et la voix. Madame Stutzmann l'approuve et précise que contrairement à ce qui a pu être dit, les compositeurs, initiés aux techniques vocales comme aux techniques instrumentales assimilent les caractéristiques de la voix. «L'italien et l'allemand sont les langues naturelles de l'opéra, parce qu'elles sont toniques, ce qui n'est pas le cas du français». En prolongement de cette observation, M. Laxenaire pose une question sur l'époque des castrats : y avait-il à l'épo-

que d'autres tessitures? On lui répond: les falsettistes, pas de barytons en tant que tels, pas de femmes à la Sixtine, très peu de basses.

M. Claude souligne que les rapports entre la langue française et la musique ont divisé tout le XVIII^{ème} siècle. «Quand elle existait, la troupe de l'opéra comprenait 80 % de méridionaux», mentionne Madame Stutzmann qui, dans son enseignement, commence par l'italien et note que les étrangers viennent s'informer chez nous pour chanter le très difficile répertoire français. M. Delivré rappelle alors que dans les années 50, maître Carbelli et madame Mairot-Jacquot souhaitaient, en relation avec maître Fleurard, la création d'une école au sein du Conservatoire, avec cours communs. «Y a-t-il un avantage pour les cantatrices plantureuses?», demande maintenant madame Keller-Didier. Il lui est répondu négativement. Autrefois inactifs -les techniques ont évolué grâce aux Anglo-saxons-, les chanteurs sont aujourd'hui des gens normaux et, impérativement, solides. Comme M. Fléchon, madame Stutzmann pense grand bien des voix naturelles et répond à M. Vicq qui suggérait la création d'une «chorale académique», qu'on peut travailler sa voix à tout âge.