

Chemins d'historicisation et actualité de la pédagogie du chant au XX^e siècle

The art of singing, and especially the repertoire of chamber music at the turn of the 19th and 20th century, represents a central point for analysing vocal performance. This cultural issue profoundly affects the practice and aesthetics of vocal performance and, consequently, the pedagogy of the technique and repertoire. In recent decades, we have witnessed the various performance strategies of singers who have approached the repertoire of vocal chamber music. However, to be able to understand the expressive gesture from a historical perspective, it is worthwhile to observe the process of investigating singing from the singer's voice, Reynaldo Hahn's essays on singing, a reflection on Cathy Berberian's "New Vocalism", and an acoustic analysis of a study of the interpretation of a piece.

L'art du chant, et plus particulièrement le répertoire de la musique de chambre au tournant des 19^e et 20^e siècles, représente un point central pour l'analyse de l'interprétation vocale. Cette question culturelle a un effet profond sur la pratique et l'esthétique de la performance vocale et, par conséquent, sur la pédagogie de la pratique et du répertoire en question. Au cours des dernières décennies, nous avons été témoins de différentes stratégies d'interprétation de chanteurs qui ont abordé le répertoire de la musique de chambre vocale. Cependant, pour être en mesure de comprendre le geste expressif dans une perspective historique, il convient d'observer le processus d'investigation du chant à partir de la voix du chanteur, les essais de Reynaldo Hahn sur le chant, une réflexion sur le « Nouveau Vocalisme » de Cathy Berberian et une analyse acoustique d'une étude sur l'interprétation d'une pièce.

Die Kunst des Singens, insbesondere das Repertoire der Kammermusik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, stellt einen zentralen Bezugspunkt für die Analyse von Vokalinterpretationen dar. Sie hat tiefgreifende Auswirkungen auf die Ästhetik der Gesangsarbeit und damit auch auf die pädagogischen Praxen und das betreffende Repertoire. Die letzten Jahrzehnte zeugen von unterschiedlichen Interpretationsstrategien von Sänger*innen, die sich mit diesem Repertoire auseinandergesetzt haben. Um jedoch die expressive Gestik in einer historischen Perspektive verstehen zu können, bietet es sich im Rahmen dieser Untersuchung an, basierend auf den Essays Reynaldo Hahns über den Gesang, einer Abhandlung Cathy Berberians über den "Neuen Vokalismus" und einer beispielhaften akustischen Analyse einer Gesangsstimme neue Sichtweisen auf die Gesangsstimme zu entwerfen.

Introduction

La voix et la capacité à la faire résonner est une fonction dont chaque être humain est naturellement doté. Il s'agit d'un instrument expressif que chacun d'entre nous commence à développer depuis le stade du cri de naissance, jusqu'à la construction du langage, puis à la formation d'un système de relations qui nous permet de communiquer et d'interagir avec les autres.

Cependant, au fil des siècles, le mystère de l'invisibilité audible de la voix a fasciné les hommes et les femmes de tous les temps qui, en plus d'un instrument de communication implicite dans la nature humaine, ont reconnu la voix comme un véritable instrument de musique à cordes et à vent.

Fondamentalement, nous pouvons entonner une mélodie pour exprimer une joie, pour évacuer une agitation, pour célébrer un rituel, pour rythmer une action à accomplir ou pour stimuler notre esprit et nous motiver à atteindre un objectif. Mais on peut aussi chanter à la légère ou même comme une profession.

L'étude du chant est très complexe qui se base sur les nuances infinies de l'émission du souffle sur lequel on a tant discuté techniquement et poétiquement au cours des siècles. Concrètement, c'est une pratique plus consolidée de la phonation qui a progressivement donné naissance à l'artisanat et à l'art de la performance vocale.

A travers l'évolution des écoles de chant, des styles musicaux, des lois implicites de l'esthétique et de l'historicisation des pratiques et des répertoires, la conscience humaine de l'utilisation de la voix a changé en fonction des différents facteurs qui caractérisent le contexte de l'époque dans laquelle on vit.

Cependant, de nombreux domaines de connaissance convergent dans la recherche de la transmission des métiers liés à l'art du chant. A cet égard, l'attention croissante portée aux nouvelles disciplines qui placent l'expressivité humaine au centre de l'attention, comme dans le cas de la psychologie et de la pédagogie, fournit les outils pour aborder un horizon d'investigation plus large. Ainsi, la transmission du chant converge vers la recherche d'un processus d'objectivation d'une méthodologie pour l'apprentissage technique du chant.

Au sujet d'une éventuelle pédagogie du chant, nous développons une réflexion sur la première tentative de Nicola Vaccaj¹ de systématiser l'enseignement du chant, méthode encore adoptée dans les conservatoires italiens² (comme on peut le voir dans les programmes des différents conservatoires), en relation avec le concept de *Nouvelle Vocalité*³ de Cathy Berberian, que nous explorerons plus en détail à l'avenir. Une exploration de la pensée de Reynaldo Hahn est ensuite proposée, qui se situe chronologiquement au milieu des époques de Vaccaj et de Berberian. Contrairement à Vaccaj qui était compositeur et à Berberian qui était cantatrice, il était les deux, se consacrant également à la non-fiction. Enfin, une proposition concrète et expérimentale utilisant les outils technologiques de notre époque est analysée, à savoir l'étude d'une pièce de Hahn avec une approche intégrée entre tradition et innovation.

Les premières méthodes de chant

Luigi Cherubini est l'une des figures les plus marquantes de l'histoire de l'enseignement de musique dans les conservatoires et un innovateur dans la consolidation de l'enseignement du chant au sein des conservatoires. C'est d'ailleurs lui qui, nommé en 1822, dirige l'institut parisien jusqu'en 1842, récupérant le nom de Conservatoire de musique que l'institut avait perdu en raison de la Restauration. Luigi Cherubini, dans le but de faire évoluer l'enseignement musical et de protéger le conservatoire de toute influence politique trop accessoire, institue des examens d'admissions pour avoir accès aux cours de musique, complète les méthodes d'enseignement officielles et renforce l'enseignement du chant en ouvrant une série de classes pour l'étude du chant lyrique, dont la classe de chant à clavier en 1822. Cherubini, avec le même élan et le même pragmatisme, relance la Société des Concerts du Conservatoire, qu'il confie à la direction de François-Antoine Habeneck, ainsi que l'activité de concert de l'orchestre des élèves en 1823, ce qui conduit en 1841 à l'institution des « exercices

1 Uberti (2004), pp. 43-67.

2 Conservatorio Torrefranca, Vibo Valentia (2023); Conservatorio Rossini di Pesaro (2023); Conservatorio Statale di Musica Nicola Sala, Benevento (2023); Istituto Superiore di Studi Musicali G. Paisiello (2023).

3 Villa (2006).

lyriques et dramatiques » pour que les élèves chanteurs acquièrent la pratique de la scène, fondamentale pour le métier de chanteur⁴.

La contribution de Cherubini, à bien vouloir institutionnaliser l'apprentissage du chant au même niveau que les autres instruments de musique, permettent aux étudiantes d'aborder le chant de manière plus structuré par rapport à l'époque où il était enseigné exclusivement par la transmission orale et par le principe d'imitation entre le professeur et l'élève.

A cette démarche apportée par Cherubini vient ensuite le besoin de textes de référence. C'est le cas du traité complet de l'art du chant de Manuel Garcia (reconnu comme le plus grand pédagogue du XIXe siècle), en deux parties, publié pour la première fois en 1847. En annexe, le texte comprend les Mémoires sur la voix humaine, présentés à l'Académie des sciences en 1840 à Paris⁵.

Mais ce qui a motivé la recherche de textes pour l'étude du chant, c'est la nécessité de se situer entre l'école du bel canto et les nouvelles recherches de Verdi, qui semblaient prendre une direction différente. « On m'accuse d'aimer beaucoup de bruit et de maltraiter le chanteur », écrit Giuseppe Verdi en 1844. Cette déclaration du compositeur est emblématique et résume les intentions qui l'ont conduit vers la recherche d'une vocalité inédite et par conséquent vers le souci des professeurs pour leurs élèves et l'art du chant. Cela marquait une sorte de rupture avec la didactique de la vocalité, car la nouvelle conception du chant de Verdi ne coïncidait pas avec l'école du bel canto, ce à quoi il fallait remédier.

Sur cette base, la *Metodo di canto* de Nicola Vaccaj, basé sur l'expérience européenne du compositeur et publié en 1833, a pris de l'importance. Initialement sous-estimée, cette méthode a suscité au fil du temps l'intérêt de nombreux enseignants, compositeurs et interprètes. Elle a été écrite à Londres, puis à Paris, finalement achetée par Boosey à Londres, par Ricordi en Italie en 1848, également publiée en allemand par Ricordi en

4 Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Histoire (2022).

5 Pour approfondir la thématique du développement du concept de Guido d'Arezzo, s'étendant à l'Europe et de comment il est devenu exemplaire pour un patrimoine culturel européen, En s'appuyant sur des données quantitatives et qualitatives, Damien Sagrillo décrit la situation de l'apprentissage musical en Allemagne, en Hongrie et au Luxembourg, en mettant l'accent sur les points forts et les problèmes éventuels de chaque système. Voir: Damien Sagrillo, Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa, Sagrillo/Nitschké/Brusniak (2016), pp. 115-127.

Allemagne et est encore aujourd'hui la méthode de chant la plus reconnue et la plus adoptée pour l'étude du chant et dans les conservatoires.

La méthode de chant de Nicola Vaccaj

Comme le dit *Mauro Uberti* dans sa publication sur la méthode de chant de *Nicola Vaccaj* : « il n'y a pas de chanteur qui n'ait pas suivi les études de *Vaccaj* ». Il s'agit, en effet, d'une méthode qui est l'une des premières tentatives de systématisation de l'enseignement du chant. De l'école de chant italienne, mais pas seulement, on peut dire qu'il n'y a aucun chanteur qui ne soit passé par l'étude de la méthode *Vaccaj* et aucun professeur de chant qui ait osé ne pas la proposer à ses élèves, au moins pendant les trois premières années du Conservatoire.

En fait, l'approche novatrice de *Vaccaj*, par rapport aux autres compositeurs qui s'étaient occupés de la didactique du chant jusqu'alors, a été de concevoir et d'écrire des exercices vocaux sous forme d'ariettes, plutôt que sous forme de solfèges chantés. Il s'agissait de 15 compositions musicales réelles, basées sur des textes et des poèmes de Metastasio. L'objectif était de faciliter l'étude de la vocalisation, du phrasé et de la déclamation en exploitant la musicalité implicite de la langue italienne.

Mais *Vaccaj* met également en évidence un autre point fondamental et intemporel de la vocalisation, qui consiste, selon l'héritage du XIX^e siècle, à « exercer le centre de la voix au début, toujours suffisant pour apprendre toutes les règles ». D'autre part, il n'est pas difficile de transporter n'importe laquelle des leçons, si on le souhaite, soit vers un ton supérieur, soit vers un ton inférieur'.

Bien que les arias soient conçues selon le principe académique de la quadrature strophique qui met en valeur la forme schématique et potentiellement répétitive d'un système d'écriture, la méthode se prête à une flexibilité rythmique et tonale absolue, ce qui la rend intemporellement transversale et la rend universelle.

La « nouvelle vocalité » Cathy Berberian

La personnalité de Cathy Berberian se caractérise par la souplesse de sa pensée vocale et sa capacité à remettre en question toute limite ou frontiè-

re probable entre les répertoires, les genres musicaux et l'utilisation de la voix.

Sa solide technique lui permet de chanter différents répertoires, des chants de Claudio Monteverdi à ceux écrits pour sa voix par Luciano Berio, en passant par les Beatles, sa recherche des onomatopées, sa passion pour la Carmen de Bizet et le répertoire lyrique, dont elle admire profondément l'art de Maria Callas.

Cependant, bien qu'elle aime la tradition, elle était convaincue que chaque chanteur devait défendre sa propre personnalité en essayant de développer son identité vocale en s'approfondissant le plus possible. Chaque chanteur devait être capable de dépasser la tradition, de se l'approprier et de l'imprégner de sa propre façon de vivre et de ressentir l'écriture musicale.

« Avoir une tradition est aussi important que d'avoir un père et une mère pour pouvoir naître. Mais il arrive toujours le moment inévitable où il faut abandonner la sécurité de l'ancienne voie pour pouvoir en créer une nouvelle »⁶.

L'un des concepts qui sous-tendait sa réflexion était la ductilité de la voix et du style, la flexibilité et la mobilité de la voix en fonction des besoins expressifs et du désir de déclarer une intention ou une autre.

Selon Cathy Berberian, la voix a une infinité de possibilités et elle-même a souvent déclaré en public et devant ses élèves que si les enseignants ne partent pas de ce postulat, ce n'est pas parce qu'ils ne sont pas d'accord avec lui, mais parce qu'ils l'ignorent.

C'est de cette ouverture, de cette curiosité et de cette confiance qu'elle accorde à la voix humaine qu'est né son concept de Nouvelle Vocalité :

« Un artefact, et quand elle n'est plus qu'un fossile légitimé (...) elle doit alors céder la place à la nouvelle tradition. En ce sens, la Nuova Vocalità ne se réfère pas seulement à la musique contemporaine, mais aussi à la manière nouvelle d'aborder la musique traditionnelle en exploitant, avec la sensibilité d'aujourd'hui (et avec pressentiment du lendemain), les expériences sonores du passé »⁷.

Cependant, Berberian a commencé à enseigner très tard et dans la dernière phase de sa carrière, mais il ressort clairement de ce parcours qu'elle voulait placer la voix au centre d'une investigation qui n'était

6 Berberian (1966), *Disco*, n° 62.

7 *Ibid.*

pas seulement une œuvre musicale et évidemment artistique, mais une investigation sur la vérité et la vie.

L'économie physiologique de l'émotion.

[...] cet « instrument de musique de génie » qui s'appelle Reynaldo Hahn étreint tous les cœurs, mouille tous les yeux, dans le frisson d'admiration qu'il propage au loin et qui nous fait trembler, nous courbe tous l'un après l'autre, dans une silencieuse et solennelle ondulation des blés sous le vent.

Marcel Proust – Figaro, 11. Mai 1903

Dans un moment historique de transition évidente comme celui que nous vivons aujourd'hui, il est inévitable de se poser des questions, autant qu'il est difficile de trouver pour chacune d'entre elles une réponse univoque qui puisse être considérée comme exhaustive et rassurante, surtout s'il s'agit de la Voix dont nous voulons parler.

C'est pourquoi l'un des outils de recherche les plus utiles, selon mon approche, est de se pencher sur l'écriture de professionnels qui ont traversé des phases de changement décisives, bien que dans des moments historiques et des époques différents de notre contexte et de notre époque.

Si l'on considère le répertoire français, l'un des points de référence, tant pour l'écriture musicale que pour la non-fiction, est Reynaldo Hahn. Le compositeur, chanteur, chef d'orchestre et critique musical né au Venezuela et naturalisé français, proche de Marcel Proust, a marqué le répertoire de la Chanson Française, comme auteur de mélodies mémorables et comme fin penseur de la conception et de l'histoire de la chanson.

Comment émouvoir. En effet le champ de la sensibilité humaine est infini, l'émotivité varie selon chaque individu, et cette multiplicité même est soumise encore aux incessantes évolutions du temps et des mœurs, comme à l'innombrable diversité des zones, des pays, des régions les plus infimes⁸.

Ce concept représente fondamentalement la pensée profonde de Hahn, qui structure ses discours publics, comme celui du 20 décembre 1913, dont une publication est disponible (voir annexe), en se concentrant sur la « sensibilité humaine » et comment elle peut varier en fonction de tant d'agents, comme ceux qu'il énumère, inévitablement semblables à nous tous, qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, de systématiser le chant ou l'utilisation de la voix. La voix est la résonance de l'expérience de

8 Hahn (1935), p. 453.

chaque être humain, qui dépend de tous les facteurs, sans exception, qui caractérisent chacun d'entre nous individuellement et donc notre capacité à ressentir des émotions.

L'enquête de Rynaldo Hahn est sous-tendue par un travail profond sur la mécanique et la signification de l'émotion.

« Tourner nos regards vers le passé, comparer des époques diverses et nous pourrions, je crois, nous faire une idée des quelques sentiments qui, à travers les siècles, demeurent immortels dans le cœur des hommes et peuvent être réveillés encore aujourd'hui, comme ils l'étaient autrefois ; en même temps nous examinons les moyens par lesquels on peut les émouvoir »⁹.

Ce fragment de l'écriture de Hahn est emblématique de la méthode que le compositeur applique pour écouter les interprétations, qui naissent d'expériences différentes. Regarder en arrière, c'est d'abord savoir écouter, puis être capable d'analyser ce qui a déjà été fait, développé et mûri par d'autres interprètes qui ont abordé le métier de chanteur et la lecture de l'écriture de certains auteurs avant nous.

C'est aussi s'approcher d'une idée de la diversité plausible de l'interprétation indiscutable de l'écriture musicale.

Mais le cœur de l'œuvre de Rynaldo Hahn réside dans l'attention portée à l'importance des émotions de l'interprète et à sa capacité à les produire chez le spectateur.

Dans un premier temps, Hahn souligne l'importance de l'émotion comme forme d'économie physiologique.

Dans un second temps, il attire l'attention sur le fait qu'il existe des personnes sensibles et des personnes moins sensibles.

Dans un troisième cas, il attire l'attention sur la nécessité qu'un professionnel doit exercer en ce qui concerne la capacité de ressentir et de transmettre des émotions de manière mécanique.

« D'ailleurs, à le prendre dans son sens véritable, qui est tout médical, le mot émotion signifie simplement un trouble dans l'économie physiologique (...). » Or, il arrive fréquemment que des chanteurs très doués sous le rapport de la voix, et qui, intéressants par leurs dons et leur habilité vocale, sont agréables à écouter, sont, en même temps, très ennuyeux ; leur travail est satisfaisant, d'une technique parfois même excellente, mais il y a quelque chose dans leur chant qui le rend ennuyeux et qui, peu à peu,

⁹ *Ibid.*

vous incite à une vague somnolence. Ce chanteur-là, non seulement ne sentent pas ce qu'ils chantent, mais n'y pensent pas en chantant, et voilà pourquoi ils n'ont pas d'action sur l'auditeur (...) »¹⁰.

Pour Hahn, le rôle du chanteur doit avoir devant les yeux une image nette ou confuse évoquée par les mots du texte qu'il prononce car, cette pratique, est la seule façon de transmettre à l'auditeur ce que l'interprète lui-même perçoit et ressent du répertoire qu'il interprète.

« (...) il s'agit d'exprimer un état d'âme, il faut que, par le moyen personnel, soit par le dédoublement, soit en l'imaginant avoir auprès de celui-ci un être humain à qui il s'adresse et qu'il crée par la pensée (...) »¹¹.

Dédier, offrir, rendre réel le geste qui est véhiculé par l'exécution du répertoire est pour le compositeur la seule façon d'authentifier l'exécution en quelque chose de crédible.

« Il faut, si-je, qu'il ressente, à ce moment, l'émotion même qu'il veut traduire »¹².

À ce stade de la réflexion du compositeur, un concept important de sa vision émerge et ouvre son idée sur le fonctionnement du mécanisme. Le mot « traduire » introduit ce concept.

« Si le chanteur devait, en chantant, ressentir à la première puissance les émotions qu'il traduit, s'il était pour de bon secoué, par l'hilarité ou torturé par la douleur, il ne pourrait pas chanter »¹³.

Le processus de traduction de l'expérience émotionnelle auquel Hahn fait référence, n'est pas une incitation à faire semblant d'être émotionnel, mais plutôt la transmission de la conscience que, pour transmettre une émotion, il est important de passer par l'élaboration de certaines émotions afin de pouvoir ensuite les ressentir à nouveau lors de l'exécution d'un répertoire.

À cet égard, une observation de Patricia Petibon, qui énonce le même principe lors d'une interview et ajoute qu'il est probablement impossible d'avoir vécu dans sa vie, ou en tout cas à tous les âges de la vie, surtout quand on est encore jeune, toutes les émotions que les répertoires obligent l'interprète à incarner sur scène, est indispensable. C'est donc précisément

10 Hahn (1935), p. 454.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

dans cette contingence qu'entre l'expérience de l'interprète et l'écriture musicale, l'imagination joue un rôle fondamental, comme le commente Hahn dans un des passages déjà cités.

En effet, le même auteur affirme que :

« Il y a, chez les grands artistes, et même chez les plus véhéments et les plus emportés, un point du cerveau qui reste toujours lucide et volontaire »¹⁴.

À cet égard, Hahn se tourne vers Maria Malibran, affirmant qu'il ne fait aucun doute que la chanteuse connue comme la muse des grands compositeurs du romantisme italien tels que Donizetti, Rossini et Bellini, avait des crises d'hilarité une fois qu'elle quittait la scène, causées par l'accumulation d'adrénaline et la surexcitation. Mais il a affirmé qu'il ne croyait pas que l'interprète elle-même avait des crises dues à son état émotionnel pendant la mise en scène, car les pleurs rompent la continuité de la respiration, le rire contracte les muscles, etc. Il ajoute à cela : « Croyez que Mme Malibran, si elle versait des larmes en scène, cessait de pleurer dès qu'elle avait une vocalise à faire »¹⁵. Sur la base de cette certitude, Hahn attire prématurément l'attention, vu l'époque, sur l'état psychologique de l'interprète et affirme ainsi que c'est une combinaison psychologique qui fait de l'interprète vocal un chanteur de talent.

Se référant ensuite à Sarah Bernhardt, il cite son interprétation du rôle de Phèdre dans Jeanne Doré, lorsque la nature tragique de la scène de la femme allant au tribunal pour défendre son fils, l'a amenée à pleurer au point qu'elle semblait se briser la voix presque tous les deux mots, « (...)) la voix coupée par le flot qui lui sort du cœur »¹⁶, et commente en disant qu'il ne comprend pas pour quel mystère absolu Bernhard se met constamment dans cet état de désordre nerveux, tout en donnant des preuves de son « pouvoir mental absolu »¹⁷.

Pour conclure mon incursion dans la réflexion sur l'interprétation de Hahn, j'attire l'attention sur un dernier point de sa réflexion sur l'attitude du chanteur, à savoir le suivant : « D'autres chanteurs, au contraire, ceux dont l'esprit mine les nerfs, comme chez Faure, par exemple, après avoir prémédité préalablement les combinaisons psychologiques qui leur permettront de provoquer l'émotion, réaliseront leurs effets de la même

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Hahn (1935), p. 455.

17 *Ibid.*

façon toujours, sans y rien changer. Certains chanteurs économisent et distribuent leur émotion avec science et prudence ; à ceux-là, il suffit, parfois, d'une légère altération de la voix, d'un petit surcroît d'intensité dans la diction pour produire une sensation profonde »¹⁸.

Et c'est sur cette intention très sophistiquée que naît une nouvelle esthétique : celle de la musique de chambre française du XX^e siècle. Ce répertoire, que nous avons l'habitude de classer sous le courant de l'Exotisme, dont la véritable origine est historiquement attribuée à Debussy, est un répertoire extrêmement poétique, fondé sur la liberté émotionnelle d'exercer ses sentiments.

À cet égard, Cathy Berberian revient également dans son « Manifeste » d'indépendance avec une citation de Hahn dans les dernières années de sa vie, alors qu'elle se consacrait de manière inattendue à l'enseignement et déclare : « la particularité de la voix et du chant dont le merveilleux réside le plus souvent dans la faille, dans les interstices où se glisse la personnalité de l'interprète »¹⁹.

La Nouvelle Vocalité de Cathy Berberian implique une nouvelle façon d'aborder la tradition musicale, il existe des manières différentes et multiples de pratiquer le chant, comme elle l'a démontré à de nombreuses reprises dans ses récitals, de Debussy aux Beatles ; il existe des modes d'émission différents et multiples, comme en témoigne son soutien à l'interprétation de la *Lettera amorosa* de Monteverdi, par exemple, par rapport à la *Sequenza III* de Luciano Berio, et nous nous dirigeons vers un horizon « moins spectaculaire », davantage axé sur la capacité de l'interprète à exercer sa propre identité, à interagir avec le public et à dialoguer avec la technologie.

Et comme le dit Marie Christine Villa dans son *Cathy Berberian Cant'attrice*, voici comment les mots de Hahn reviennent une fois de plus : « Il faut s'inspirer de tout, quand on chante ; il faut, pour employer un mot de pédant, que le chant soit plein de références, qu'il ne sorte du larynx qu'après avoir fait un stage dans le cœur, et surtout dans le cerveau, où il s'approvisionne d'idées, de pensées, d'intentions dont l'auditeur ne perçoit qu'un résidu, mais dont il remarque fort bien l'absence dès qu'il n'est ni ému ni charmé »²⁰.

18 Hahn (1935), p. 456.

19 Villa (2006), p.265.

20 *Ibid.*

Les principes et les fondements du chant selon Hahn. Vocalisation, phrasé et déclamation lyrique.

Pour prévenir une idée abusive du chant, sauvegarder sa bonne pratique dans le respect de la sensibilité de l'interprète et de son intellect, afin d'émouvoir le public, Rynaldo Hahn synthétise l'art du chanteur et les principes d'apprentissage à travers trois fondamentaux : la vocalisation, le phrasé et la déclamation lyrique.

Selon Hahn, l'apprentissage de la vocalisation est la base du chant et de l'activité vocale d'un interprète, car une vocalisation n'est rien d'autre que la succession de notes organisées selon différentes formes d'écriture telles que les gammes ascendantes ou descendantes, chromatiques ou diatoniques, les arpèges, les embellissements (ornements), le *staccato* et les *picchiettati*, la *messa di voce*, les *ritenuti*, les *filati*, surtout dans le cas des voix légères qui feront appel à l'agilité.

Mais savoir phraser représente aussi une compétence qui confère une licence poétique à tout « à qui veut phraser avec goût, d'une façon expressive et nuancée »²¹. selon les mots que Hahn a utilisés pour rédiger le texte « Du chant en général », pour l'ouvrage collectif de 1935, « L'initiation à la musique », destiné à apprendre et à améliorer le chant des amateurs et des professionnels. A cet égard, le compositeur ajoute : « En outre, il y a de la musique qu'on ne saurait aborder si l'on n'est pas capable de bien vocaliser : pour ne citer que peu d'exemples les oratorios de Bach et de Händel, certains opéras de Mozart, les opéras de l'école romantique italienne, Rossini, Bellini, etc... »²².

Pour qu'une phrase musicale, c'est-à-dire la succession d'une série de notes avec des mots qui transmettent un sentiment ou racontent l'action d'une histoire, soit entendue de manière homogène et correcte, le phrasé est indispensable.

La vocalisation est indispensable pour un bon phrasé et ainsi obtenir une liberté d'interprétation de tout répertoire vocal ou chanson.

Cependant, comme le souligne Rynaldo Hahn, l'apprentissage de la vocalisation et du phrasé est centré sur la respiration et l'étude de la gestion et du dosage du souffle, qui, dans l'état de maturité d'un interprète, a souvent été reconnu comme la respiration expressive.

21 Hahn (1935), p. 109.

22 *Ibid.*

A cette phase fondamentale de l'étude du chant s'ajoute l'étude du style et de l'écriture musicale. La connaissance des intentions du compositeur, du caractère et des caractéristiques du répertoire en fonction du contexte géographique et de l'époque où il a été écrit. Le goût, donc, à travers lequel une pièce ou une œuvre peut être amenée à la vie dans un spectacle vivant.

Enfin, Hahn mentionne la couleur comme troisième élément fondamental.

« Tantôt sombre, tantôt lumineux, tantôt monotone et tantôt changeant, le coloris de la voix doit refléter l'état d'âme que le musicien a voulu traduire »²³.

Le compositeur fait référence aux artistes plasticiens qui utilisent un matériau différent selon la nature de l'œuvre d'art qu'ils décident de créer. De même, il souligne que l'interprète vocal doit apprendre à colorer la voix en fonction des mots prononcés, en fonction des notes entonnées et des intentions implicites dans l'écriture musicale et poétique. Il faut être capable d'utiliser différentes nuances chromatiques, même dans un même morceau, lorsque cela est nécessaire et si l'écriture l'exige, afin d'atteindre un niveau d'expressivité qui, tout en respectant la personnalité du compositeur, parvient, grâce à l'interprète, à émouvoir le public.

Une dernière étape indispensable dans l'apprentissage du chant est la déclamation lyrique, dans laquelle les compétences associées à la vocalisation et celles implicites dans le phrasé se rejoignent, sans quoi l'exécution adéquate de n'importe quel morceau ne serait pas possible. En d'autres termes, après un bon exercice sur la gestion du souffle, qui permet de fixer la voix par la vocalisation et de construire un répertoire sur la base d'une utilisation adéquate du phrasé, l'état suivant de maturation est celui lié à l'énonciation, à la déclamation.

« La raison d'être du chant, dit Hahn, est l'union du son et de la pensée : le chant est l'association entre la mélodie et la parole, mais la primauté va au texte, la mélodie doit être la servante de la parole »²⁴.

La déclamation est le résultat de deux composantes : un comportement articulatoire adéquat et une attention égale à la prononciation du texte poétique et/ou dramatique.

23 *Ibid.*

24 Clericetti (2021), p. 44.

Soulignant qu'une bonne articulation permet une prononciation adéquate, il fait remarquer qu'une bonne prononciation n'est pas toujours la conséquence directe d'une articulation correcte. On peut développer de très bonnes compétences articulatoires mais avoir une très mauvaise prononciation ; ainsi, les compétences à acquérir pour un bon comportement vocal ne sont pas directement proportionnelles, mais doivent être étudiées individuellement avec beaucoup de soin. Cependant, moins incisives, mais tout de même importantes, selon la langue, sont aussi les consonnes et les nasales. Selon Hahn, un risque à ne pas prendre est celui de croire qu'une belle voix suffit pour chanter, mais sans une articulation et une prononciation adéquate, même une belle voix perd de son efficacité et aliène le public qui ne comprendrait pas le texte et, lassé, finirait par se tourner vers des genres musicaux plus légers et plus divertissants.

« C'est quand on est en possession d'une articulation, d'une prononciation parfaite que l'on peut se préoccuper de ce qui offre le véritable intérêt de la déclamation lyrique, c'est-à-dire de l'expression et c'est ici que l'intelligence du chanteur entre en jeu »²⁵.

Pour Hahn, l'intelligence est le guide de l'interprète dans la recherche de l'expression juste, car une personne cultivée est un esprit capable d'examiner le matériel qui se trouve devant elle avec la conscience nécessaire pour faire ressortir une vérité. Un interprète cultivé est un professionnel capable de comprendre sans malentendu (en phase d'étude) et sans générer de malentendus (en phase d'exécution) les intentions des auteurs. De cette façon, l'interprète exerce naturellement et honnêtement une réelle attention chez l'auditeur, éveillant son âme.

Telle est la mission pour laquelle un interprète est appelé à éduquer sa voix au service de la musique : émouvoir ceux à qui il s'adresse par la musique, en se sacrifiant à elle pour offrir un exercice de « style et d'expression » significatif.

Rynaldo Hahn ajoute également une déception à la question du volume comme contrainte insignifiante sur le rendu d'une intention poétique. Selon Hahn, les chanteurs qui cherchent à exacerber la puissance de leur voix ne sont pas sur la bonne voie pour parvenir à une interprétation valable. Surtout s'ils adoptent une attitude passive à l'égard de la valeur authentique et du potentiel expressif des notes et des mots en fonction d'un exercice « brut » du pouvoir comme une fin en soi. Le rôle d'un

25 Hahn (1935), p. 109.

chanteur n'est pas inhérent à l'autosatisfaction, mais à l'art d'émouvoir les autres.

« Le chanteur qui se borne à chanter d'une belle voix les notes et les mots qui sont écrits, songeant uniquement à mettre en valeur le volume, l'éclat, et la puissance de cette voix, n'est qu'un sot. Il est en outre un serviteur infidèle puisqu'il ne remplit pas sa mission, qui consiste non point à briller pour son propre compte auprès de gens frivoles et ignorants, mais à charmer, à intéresser et à émouvoir les auditeurs attentifs, éclairés et sensibles »²⁶.

Étude expérimentale d'une interprétation par l'analyse du signal.

Cette étude d'une interprétation se fonde sur une nouvelle approche expérimentale de l'analyse du son utilisé comme extension de la formation traditionnelle de l'apprentissage du chant constituée entre la méthode traditionnelle de Vaccaj du XIX^e siècle et l'ouverture à une nouvelle vocalité de Cathy Berberian du XX^e siècle.

Le spectrogramme est une représentation du contenu fréquentiel d'un signal sonore et de son évolution dans le temps. La gamme de couleurs (noir, bleu, vert, jaune et rouge) correspond progressivement aux niveaux d'intensité timbrique et chromatique.

Il s'agit d'une représentation graphique du spectre sonore, qui permet d'objectiver une analyse acoustique par opposition à l'écoute « à l'oreille », qui serait par nature trop subjective pour une étude détaillée.

Plus précisément, il s'agit d'une méthode d'analyse acoustique basée sur le développement d'une étude du mathématicien Roland Furieux. Ce système permet d'étudier un répertoire à l'aide d'un outil d'investigation scientifique afin de visualiser le temps, les fréquences et l'énergie du son qui par sa nature est invisible. Dans cette perspective, la méthode d'analyse du signal permet à la fois l'investigation musicologique et l'étude d'un interprète qui visualise explicitement la représentation du mouvement de sa propre voix.

L'un des aspects les plus fascinants du chant est le mystère derrière lequel il se dissimule matériellement et se rend audible, mais invisible.

Cependant, cet aspect rend l'étude du chant lui-même encore plus compliquée : il n'y a pas de touches à presser, de clés à verrouiller ou de baguettes à frapper, etc. comme c'est le cas pour les autres instruments

26 *Ibid.*

de musique. Il n'y a rien de vocal que l'on puisse saisir avec ses mains et observer avec ses yeux. Le chant est un mélange d'emphase et d'imagination mêlé à un travail athlétique assidu pour entraîner et entretenir son instrument vocal et donc son corps et son équilibre psychophysique. C'est pourquoi les suggestions, qui peuvent parfois s'élever au rang de mauvais conseillers, dans le chant, peuvent néanmoins aussi être salvatrices pour stimuler une bonne intuition.

L'analyse du signal, grâce à sa capacité à rendre la voix visible, presque comme s'il s'agissait de sa photographie ou de son empreinte digitale, permet à l'interprète de penser à sa propre voix perçue de l'extérieur, en sortant du cauchemar de la relation entre perception interne et externe et en réalisant plus concrètement comment la voix agit à l'extérieur d'elle-même.

Dans le cas de l'étude du répertoire français de musique de chambre, dans les pièces de Reynaldo Hahn, j'ai trouvé une forte attitude pédagogique implicite dans l'écriture du compositeur, en plus de l'extraordinaire beauté des pièces.

C'est pourquoi, au cours de mes deux années d'études en « Musique de chambre vocale » avec spécialisation en composition et interprétation, au Conservatorio « A. Casella » de L'Aquila, j'ai pu appliquer la méthode d'analyse du signal pour étudier et chanter une pièce, que j'avais l'habitude d'utiliser que pour l'analyse comparative en musicologie, à l'étude technique et expressive de la préparation du répertoire grâce à l'ouverture et à l'aide de mon professeur de chant : Hyo Soon Lee²⁷.

27 Je remercie M^e Hyo Soon Lee de m'avoir conduite, parmi les intestins et le roncin de l'écriture musicale, vers l'exploration du répertoire traité, à la recherche des sonorités de la voix, vers une découverte du ressentiment des compositeurs qui se passe par certains œuvres.

4

21

p

Ils ac - cour - raient, nuit et jour,

Si mes vers avaient les ailes de Reynaldo Hahn : Ils accourraient nuit et jour, mesures 21 et 22. De IMSLP.



Spectrogramme de Si mes vers avaient les ailes de Reynaldo Hahn : Ils accourraient nuit et jour, mesures 21 et 22, chanté par Lisa la Pietra.

Plus précisément, dans ce spectrogramme, est représenté un extrait de la chanson *Si mes vers avaient les ailes* de Reynaldo Hahn : *Ils accourraient nuit et jour*, mesures 21 et 22.

J'ai choisi cette phrase dans laquelle la voix se faufile du ré moyen au fa de l'octave suivante dans laquelle se développe la zone médiane du registre du soprano, mais qui concerne généralement le médium de la voix féminine.

Dans ce morceau, il est important de respecter les trois fondamentaux techniques que Reynaldo Hahn considère comme indispensables pour le chant :

- vocalisation
- formulation
- déclamation lyrique,

mais le travail chromatique pour souligner le sens du texte est également important, afin de rendre sensible et efficace la profondeur des intentions qui sous-tendent l'écriture du compositeur.

Dans la première fréquence qui, dans le spectrogramme, apparaît principalement en rouge et en jaune sur la ligne du temps de la droite vers la gauche, on remarque la scansion syllabique (ils ac-cour-raient nuit et jour) de la section qui va du Do au Mi de la mesure 21 au premier mouvement de la mesure 22, d'où l'on peut également observer l'attaque initiale du son qui, par son intensité timbrique, laisse entrevoir l'intention du développement chromatique décisif de la phrase.

Cependant, les six premières notes permettent la progression ascendante de la phrase, qui s'ouvre à la mesure 22 avec une énergie prépondérante et bien définie, répartie entre le Mi et le Fa. La définition du spectre, dans ce cas, nous permet d'observer comment le développement chromatique et harmonique de la phrase est homogène et comment le choix expressif a été d'utiliser la technique d'une *messa di voce*²⁸ caractérisée par une dynamique de vibrato croissante. Les *messa di voce* suivantes reprennent le modèle technique et expressif, comme le montre l'amplitude de l'oscillation de la fréquence, mais la couleur est plus claire et les volumes sont progressivement moins intenses.

On peut lire sur le spectrogramme comment l'intensité du timbre est réduite, par la transition chromatique du rouge au jaune et au bleu clair sur la ligne du temps de la droite vers la gauche. C'est ça qui conduit à une réduction progressive de l'énergie dans les fréquences et donc à une gestion d'une respiration qui, en fonction d'un désir poétique d'étudier la

28 Définition technique par laquelle on désigne un certain type d'émission vocale. Plus précisément, il s'agit de la gestion du souffle, c'est-à-dire de l'augmentation progressive du son, de l'attaque à la fin du développement de la note. Ce comportement vocal peut être déterminé par la dynamique définie par le compositeur dans la partition et/ou le résultat d'une intention stylistique et/ou esthétique voulue par l'interprète et/ou le chef d'orchestre.

pièce dans une tonalité subjective, permet à l'interprète de jouer sur des couleurs légères et aquarellées.

La gestion pneumophonique qui permet la réalisation d'une technique de *messa di voce* est un des choix que l'interprète peut faire sur un répertoire tel que celui de Hahn²⁹.

Les vers de Vicrot Hugo³⁰ disent son désir d'être proche de sa bien-aimée par le biais de la poésie. Dans le vers analysé, l'auteur se réfère à une figuration de la continuité spatio-temporelle : du jour à la nuit. Ce sens de la cyclicité traduit l'intensité de son sentiment, mais en associant son amour au vol des oiseaux, il lui donne aussi un large sentiment de légèreté et de liberté que seule la capacité de voler peut donner. C'est pourquoi j'ai réfléchi à la manière technique de créer des sons harmoniquement présents, mais en même temps aussi légers que l'air. J'ai choisi une technique qui me permettait de moduler continuellement la couleur en gardant à l'esprit le mouvement de l'air.

La gamme ascendante qui se pose sur une longue note aiguë, conçue et écrite par Hahn pour ce vers, transmet immédiatement le sens de l'envol, en traversant tout le registre médian de la voix. Dans cette affinité poétique entre l'écrivain et le compositeur, j'ai essayé de construire la pensée sur laquelle j'ai ensuite imaginé les couleurs des sons et la technique pour les réaliser.

Ce choix entièrement subjectif est soutenu par la citation de Reynaldo Hahn contextualisée par Giuseppe Cicchitti parmi les articles du compositeur, qu'il discute dans le deuxième chapitre du volume : Reynaldo Hahn. Compositeur, interprète, critique. Précisément, dit Cicchitti, à propos de la *captatio benevolentiae* dans laquelle le compositeur avoue qu'il n'est ni chanteur, ni professeur de chant, ni philologue, mais qu'il a toujours chanté par instinct et sans respecter aucune forme d'hygiène vocale :

-
- 29 Je remercie Nicolas Obin de m'avoir accompagné sur ce chemin de recherche et d'analyse du son pour augmenter ma conscience musicale et instrumentale de la voix, avec son expertise scientifique et son regard professionnellement profond et humainement avancé.
- 30 Mes vers fuiraient, doux et frêles, /Vers votre jardin si beau, /Si mes vers avaient des ailes/Comme l'oiseau./Ils voleraient, étincelles,/Vers votre foyer qui rit,/Si mes vers avaient des ailes,/Comme l'esprit./Près de vous, purs et fidèles,/Ils accourraient, nuit et jour,/Si mes vers avaient des ailes,/Si mes vers avaient des ailes,/Comme l'amour !

« La raison d'être du chant est l'union entre le son et la pensée : le chant est l'association entre la mélodie et le mot, mais la primauté va au texte : la mélodie doit être au service du mot »³¹.

Comme il est historiquement bien établi, le répertoire de Hahn et de Fauré offre beaucoup d'espace et de liberté pour rechercher l'expression et, par conséquent, pour expérimenter des systèmes qui, comme dans le cas de l'utilisation de l'analyse du signal, peuvent être un avantage tant dans l'étude d'un répertoire que dans sa préparation.

Conclusion

La Voix fait donc partie des produits les plus sophistiqués que l'on trouve dans la nature.

En ce qui concerne la nature humaine, la voix est un instrument de musique complexe qui ne cesse de fasciner les professionnels du chant, mais qui suscite un intérêt beaucoup plus large dans la sphère des connaissances élargies. Le développement des disciplines du XXe siècle permet enfin à la Voix d'émerger à travers une connotation de plus en plus précise et moins approximative et évanescente.

Cependant, le chant, qui est historiquement un artisanat consolidé par la transmission orale, a commencé à avoir une classification beaucoup plus structurée à partir du XIXe siècle. D'une part, il est méthodologiquement plus organisé par la logique compositionnelle de *Nicola Vaccaj*; d'autre part, la question de la pédagogie vocale reste encore ouverte. Au XXe siècle, *Cathy Berberian* a apporté sa contribution en tant qu'interprète et enseignante en soulignant la valeur de l'individualité et l'importance du travail de recherche que tout enseignant doit effectuer en respectant les caractéristiques de son élève, en essayant de le pousser à creuser en lui-même avec un grand sentiment de liberté. Aujourd'hui, l'investigation de la voix, tant à l'appui des professionnels que dans une nouvelle tentative de systématisation de l'apprentissage du chant pour les étudiants, est proposée avec l'intégration de systèmes informatiques et d'intelligence artificielle, comme dans le cas de l'analyse du signal. Cette dernière se veut une modalité qui intègre la relation enseignant-élève, en aidant l'interprète vocal à rechercher immédiatement une forme d'autonomie qui le libère du mode unique et historicisé d'apprentissage dit « par imitation ».

31 Clericetti (2021), p. 43.

Le fait que le chanteur soit le seul musicien qui soit à la fois instrumentiste et interprète explique peut-être pourquoi l'étude du chant reste si mystérieuse.

Rynaldo Hahn, avec la profondeur intellectuelle et poétique qui le distingue dans sa rhétorique sur la Voix et l'art du chant, nous lègue un mode d'emploi de la voix. Ce dernier place l'émotion au centre du processus idéologique, nous poussant vers une responsabilité esthétique de la performance, basée sur la relation entre le son et le mot et l'âme et l'esprit.

« D'après moi, doit régir l'esthétique du chant (...) un mélange indissoluble d'éléments psychologiques et de moyens physiologiques, en une association intime de la parole et du son, c'est-à-dire du verbe et du chant proprement dit (...) la voix, c'est-à-dire le chant ; la parole, c'est-à-dire l'âme et l'esprit »³².

Bibliographie et sitographie

Berberian, Cathy (1966) : La nouvelle vocalité dans l'opéra contemporain, Disco, n° 62, juillet-août 1966.

Clericetti, Giuseppe (2021) : Reynaldo Hahn. Compositore, interprete, critico, Zecchini Editore, Varese, p.44.

Hahn, Reynaldo (1935) : L'art du chant, Édition du Tambourinaire, Paris.

Istituto Superiore di Studi Musicali "G. PAISIELLO" - Taranto, Triennio accademico di I livello, programmi esami di ammissione (2023), <http://www.paisiello.it/images/download/programmi_ammissione_triennio_14_02_2012.pdf> visualisé le 31/05/2023.

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Histoire (2022), <<https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/ecole/le-conservatoire/histoire>> visualisé le 14/11/2022.

Conservatorio Rossini di Pesaro, Programma esame di ammissione al propedeutico di canto (2023), <<https://www.conservatoriorossini.it/corso-propedeutico-canto/>> visualisé le 31/05/2023.

Conservatorio Statale di Musica "Nicola Sala"-Benevento, Regolamento corsi propedeutici (2023). <<https://www.conservatorio.bn.it/test/documenti/Francesco/Didattica/REGOLAMENTO%20dei%20corsi%20propedeutici.pdf>>, visualisé le 31/05/2023.

Conservatorio Torrefranca, Vibo Valentia, Dipartimento: Canto e teatro musicale, Ammissione ai corsi di diploma accademico di primo livello di strumento (2023), <<https://consrv.it/wp-content/uploads/Ammissione-triennio-Canto.pdf>>, visualisé le 31/05/2023.

32 Hahn (1935), p. 172.

- Proust, Marcel (1903). *Le salon de Mme Madeleine Lemaire*, <https://archon.library.ilinois.edu/rbml/?p=collections/findingaid&id=4&q=&rootcontentid=80301>
- Sagrillo, Damien (2016) : *Solfège and Musical Sight-Reading Skills in a European Context*, dans : Sagrillo, Damien/Nitschké, Alain/ Brusniak, Friedhelm (éd) : *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*. Weikersheim, Deutschland : Margraf, pp. 115-127.
- Uberti, Mauro (2004), *Il « Metodo pratico di canto » di N. Vaccaj*, *Nuova rivista musicale italiana*, RAI, Rome, Numero 1, janvier-mars 2004.
- Villa, Marie Christine (2006), *Cathy Berberian Cant'attrice*, Fayard, Paris.