

# REFLEXIONS

## CHANT CLASSIQUE ET CHANT « MODERNE » : points communs et divergences

PAR PAOLO ZEDDA

### Motivations

Etant donné la richesse et les directions que prend l'expression vocale au XXI<sup>e</sup> siècle, il devient absolument indispensable d'établir le plus vite possible un vocabulaire commun à toutes les formes de chant que l'on peut entendre de plus en plus facilement<sup>1</sup>, et de spécifier ensuite celui propre à chaque émission et style, en se servant des derniers acquis scientifiques qu'il faut concilier avec le vocabulaire traditionnel (notamment italien) qui continue à faire ses preuves, étant largement utilisé par de nombreux chanteurs et pédagogues du monde entier, et le tout récent, principalement en anglais.

Depuis de nombreuses années<sup>2</sup> je suis très sensible à la nécessité d'un repérage et d'une clarification autour des points communs et des divergences fondamentales concernant les techniques du chant « classique » (dans sa définition méta-historique<sup>3</sup>) et celles du chant « moderne », un terme que j'emprunte à la culture vocale italienne actuelle, car il permet une meilleure classification des différentes formes et « familles » vocales.

Tout cela est motivé entre autre par l'itinéraire vocal que j'ai suivi et qui m'a permis d'appivoiser et comprendre différents types d'émission. Et ce ne fut pas facile de trouver en France des professeurs de chant intéressés par ma démarche, sans passer obligatoirement par la filière classique, la seule à laquelle on reconnaissait une crédibilité technique !

Après une enfance sous le signe de l'opéra et de la chanson (des styles bien mélangés dans une même aventure de connaissance, ce qui peut être assez banal en Italie<sup>4</sup>) avec une voix naturelle facile, après une mue difficile, j'ai vécu une jeunesse où l'apprentissage et la pratique professionnelle d'émissions issues du chant traditionnel italien (et sarde) trouvaient tout leur sens, en accord avec ma voix de l'époque, dans l'expression théâtrale de la *Commedia dell'Arte* que j'ai pratiquée en troupe pendant quelques années, en tant qu'acteur/chanteur. Ensuite ce fut au tour de l'opérette française et de la comédie musicale (à l'âge adulte), diplôme à l'appui, pour aboutir à un retour « en force » vers le chant classique, en participant à l'exceptionnel cours de formation dirigé pendant deux ans par Richard Miller à Paris (1990/91), qui s'est révélé essentiel pour compléter mes connaissances et renforcer

---

<sup>1</sup> La facilité accrue des voyages et des échanges, sans oublier le concours essentiel des médias et d'Internet, sont en train de rendre de plus en plus accessibles les répertoires vocaux les plus différents, dont ceux des musiques dites « du monde », réservés autrefois aux spécialistes ou aux grands amateurs, mais aussi les passerelles que les compositeurs de musique contemporaine savante créent entre les différentes émissions intégrées désormais à de nombreuses œuvres vocales.

<sup>2</sup> Voir par exemple les articles : *Envie de chanter : quelle technique?*, publié en 1997 dans la revue "Franco-Italica" N° 12, (série contemporaine), Champion-Slatkine, mais aussi le court article *Du chant* que vous pourrez lire dans la sélection d'articles disponibles dans mon site personnel : <http://zeddap.club.fr/paolozsite>. L'argumentaire exposé dans cet article fera l'objet de la conférence introductive au congrès AFPC 2007, mais aussi celui d'une communication au Congrès de Ravenne « La Voce Artistica » (10/07), où j'ai été invité, afin d'apporter mon expérience et mes réflexions autour de ce sujet délicat.

<sup>3</sup> L'adjectif « classique » indique une époque assez précise de l'histoire de la musique : grosso modo les 30 ans qui suivent la mort de J.S. Bach en 1750 (avec Haydn, Beethoven, Mozart, Gluck et tant d'autres), mais aussi un terme plus générique qui englobe quelques siècles de musique savante. D'autres termes de ce vocabulaire du chant connaissent le même sort. Celui de *Belcanto* par exemple qui représente à la fois le phénomène historique des répertoires italiens qui vont grosso modo du *Buoncanto* de Caccini au Rossini virtuose (selon Rodolfo Celletti dans *Storia del belcanto*, La Nuova Italia Editrice, 1986, p. 17), et un phénomène méta-historique, lorsque Belcanto devient synonyme d'une technique de chant italienne qui inclut Verdi et même Puccini..., des compositeurs qui n'ont vraiment plus rien à voir avec le Belcanto historique.

<sup>4</sup> Du caricatural gondolier, qui chante les chansons napolitaines avec une voix « lyrique » naturelle, au « pizzaiolo » (préparateur de pizzas), qui chante les airs de Tosca avec une voix de chanteur de variété..., il ne faut pas oublier que dans l'histoire du chant italien la plupart des répertoires d'opéra ont été tout au long de son histoire appréciés par le même public qui aimait le chant populaire et traditionnel.

mes compétences de professeur de chant, passer les diplômes ad hoc, et obtenir une place « légitime » en milieu institutionnel.

Ce dernier commence à peine à reconnaître l'existence de pédagogues issus de techniques non-classiques, sans toutefois leur trouver une juste et claire place <sup>5</sup>. J'espère que nous arriverons assez vite à partager l'expérience que vivent par exemple les pays anglo-saxons (USA, Royaume-Uni, etc...) où, depuis longtemps, les techniques et les répertoires non-classiques (jazz, pop, music-hall, etc...) ont trouvé une place de premier plan dans les principales institutions musicales publiques et privées, à côté, et non en dessous, des formations au chant classique. Contrairement aux grandes institutions musicales américaines et anglaises<sup>6</sup>, nos deux CNSMD (conservatoires nationaux) par exemple, n'ont pas encore fait de place à un enseignement de l'émission vocale non-classique, et cela malgré l'ouverture à Paris d'un département « jazz et musiques improvisées » (où il est mentionné que l'on accepte des chanteurs) et de l'opportunité donnée à Lyon de suivre une formation au CA de musique jazz et électroacoustique. Cela n'est pas le fruit d'un hasard !

Le pluriel « techniques du chant » choque encore trop de collègues. Certains avancent alors des arguments qui sont source de désinformation, de « langue de bois », favorisant une superficialité où se greffent facilement les nombreux Gourous et « Dulcamara » qui profitent bien de ce laisser aller...

Bien entendu je ne veux obliger personne à enseigner le « chant moderne », s'il n'a pas d'affinités avec ces répertoires, mais rappeler que nos conservatoires, où il y a un accès à l'apprentissage du chant à un prix encore abordable, sont toujours monopolisés par le chant classique et que de nombreux étudiants (qui s'y inscrivent dans le but d'une pratique principalement amateur) sont en quête d'autres expériences vocales. Il faudrait plutôt leur laisser le choix, comprendre et essayer d'orienter correctement leurs aspirations esthétiques : les renseigner et leur faire expérimenter différentes « émissions » (grâce aussi à l'improvisation), en leur signalant les difficultés, les limites et les éventuels dangers de certaines d'entre elles et de leurs répertoires. Une critique raisonnable du « qui peut le plus peut le moins », au faux avantage des chanteurs classiques, s'impose.

Après avoir donné les éléments « techniques » communs à tout bon chant (travail sur la posture, la respiration, la musicalité, l'émotion juste, etc...), on pourra se tourner ensuite vers une spécialisation, sans prétendre passer par la technique classique à tout prix.

Je pense par ailleurs au fossé qui sépare les « vrais » **débutants**, pour qui il faut tout d'abord construire l'instrument (comme le suggère aussi le titre du livre de Jacqueline Bonnardot : *Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix*), des **faux-débutants** aux qualités vocales, posturales, et dans le meilleur des cas, aussi musicales et émotionnelles, exceptionnelles. Ces derniers, minoritaires dans la plupart de nos conservatoires, doivent s'atteler à comprendre et garder leur appareil vocal en bonne santé aussi longtemps que possible, au risque d'user rapidement un appareil vocal faussement performant. Ils doivent tout d'abord prendre conscience des qualités vocales naturelles (aussi en termes techniques !) dont beaucoup sont en possession, en y rajoutant petit à petit des acquis techniques personnalisés, comblant ainsi les lacunes de leur nature pourtant exceptionnelle.

La plupart des vrais débutants passent par contre des années pour envisager seulement le niveau du faux-débutant. Souvent il ne l'atteignent pas !

Pour les deux il faut souvent un temps tout aussi long pour connaître et maîtriser un potentiel vocal si différent au départ.

## L'oreille du chant

Dans les premières années d'étude du chant, notre travail est comparable à celui d'un « médecin généraliste » qui ensuite, et dans certains cas uniquement, oriente le patient vers un « spécialiste ». Avec ces précautions, on évitera par exemple d'enseigner/apprendre trop tôt des émissions et des répertoires qui exigent ces émissions « couvertes » qui sont inutiles, et parfois dangereuses, si les problèmes de posture et de souffle ne sont pas résolus par les chanteurs en question.

Combien de fois on inflige aux jurys de nos conservatoires des chanteurs de premier cycle massacrant des répertoires réputés faciles : celui des « airs antiques » italiens par exemple (prétextant que l'italien placerait la voix !), qui demandent souvent des émissions inadaptées à leur « âge vocal »... au lieu de leur permettre de

---

<sup>5</sup> Le DE (diplôme d'état) et le CA (certificat d'aptitude) de Musiques actuelles amplifiées sont pour le moment des diplômes où on mélange et on évalue trop de compétences à la fois, délaissant les spécificités d'une discipline comme le chant qui même dans ces répertoires demanderait à elle toute seule un diplôme ad hoc !

<sup>6</sup> Par exemple la Manhattan School of Music de New York ou la Guildhall School de Londres qui propose trois professeurs de chant au département de jazz...

chanter à l'aise des « chansons », anciennes ou modernes d'ailleurs, à la mesure de leurs vraies possibilités : de la « Willow song » du répertoire Elisabéthain aux « Petites notes de musique » (interprétée par Cora Vaucaire dans le film *Une aussi longue absence* de Henri Colpi), en passant par les « Care selve » de Beethoven, qui permettent une aisance vocale où peuvent s'exprimer des jeunes « interprètes » aux voix claires, souples, bien qu'immatures...

De nombreux collègues seraient pourtant embarrassés pour juger le passage de cycle d'un étudiant sur une simple chanson, la plus grande difficulté étant celle d'enrichir le degré d'acceptabilité des sons produits par une voix.

Combien de pédagogues font croire aux étudiants qu'un seul son serait LE juste !

Là aussi, il faudrait plutôt parler de « famille de sons » et distinguer, lors d'une écoute acoustique de la voix (sans microphone !), les sons qui peuvent produire une pathologie vocale de ceux qui sont seulement inadaptés à un style de chant, mais possibles dans d'autres : par exemple une émission soufflée « saine », acceptable dans un chant moderne en « mezza voce » (à mi-voix) avec microphone, de celle, dangereuse, dans laquelle l'air s'installe dans un mécanisme au résultat sonore important. Ce dernier type d'émission, totalement inadaptée par ailleurs à une émission classique, ne doit pas être confondu avec les « expirations expressives » occasionnelles qui, mettant un peu de souffle dans une voyelle, permettent d'enrichir par exemple l'interprétation d'un récitatif ou le passage d'un air !

Ayant participé, ou seulement assisté, à de nombreux jurys et entendu les commentaires « délirants » de certains collègues, j'ai pu remarquer combien nos oreilles peuvent nous jouer des tours, étant parfois dirigés névrotiquement vers une écoute sélective, injuste et partielle. Dans les auditions d'entrée à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, auxquelles j'assistais très souvent, j'ai entendu maintes fois des jugements tellement contrastés à propos d'un même candidat ! Cela pouvait aller du « elle a du souffle dans la voix », à « elle a sûrement un nodule », à « elle est prête pour chanter, elle n'a rien à faire ici ! », et tout cela pour la même personne... Quelle arrogance !

Lors d'un stage pédagogique de R. Miller, une autre très grande pédagogue américaine, Lorraine Nubar, qui enseignait aussi bien le chant que sa pédagogie aux étudiants en cursus (et non ceux en pédagogie !) du CNSMD de Paris, interpellée pendant les cours, affirmait qu'un professeur de chant est avant tout une « bonne oreille », avec un petit clin d'œil cette fois-ci contre une approche trop scientifique du chant qui, oubliant cette lapalissade, permet aux « faibles oreilles » de s'abriter sous une panoplie de termes acoustiques, physiologiques, et j'en passe, qui deviennent alors un véritable cache-misère.

L'oreille du pédagogue joue un rôle essentiel dans la direction vocale que prend l'étudiant chanteur ; ce dernier doit en être conscient et devenir maître de son « destin vocal » le plus tôt possible. Aucune « recette » n'a la clef de la réussite : de rares chanteurs se sont contentés d'un seul enseignant, d'autres en ont eu une multitude, certains étudiants aiment les explications « scientifiques », d'autres ne fonctionnent que par images ...

Comment reconnaître des « bonnes oreilles » pour le chant ?

Avant tout dans l'humilité et la tolérance par laquelle se distinguent les bons pédagogues, toutes disciplines confondues d'ailleurs : ils expriment parfois le doute, et surveillent la production d'un éventail important de sons qu'ils considèrent acceptables, tout en les justifiant et en les adaptant au niveau de l'étudiant et au répertoire choisi.

Christa Ludwig, en pleine possession de ses moyens vocaux, disait un jour à une jeune chanteuse qui la questionnait sur certaines résonances de tête : - « Attendez, je vais essayer de vous donner un bon exemple... » - J'étais époustoufflé par tant de modestie ! Je pourrais énumérer d'autres exemples de ce genre avec par exemple Elisabeth Grümmer<sup>7</sup> et Hans Hotter : de très grands artistes et pédagogues que j'ai eu la chance de côtoyer comme collègues à l'École de l'Opéra de Paris, alors que j'exerçais le métier de coach d'italien.

Autour de la thématique « voix classique/voix moderne », et de cette nécessité d'échanger sur le niveau d'acceptabilité des sons produits par une voix, les moments les plus importants je les ai vécus en Italie, lors des cours de formation pour professeurs de chant que j'ai dirigés à Florence. Malgré les difficultés que cela comporte en termes de crédibilité dans le milieu professionnel du chant classique, les collègues de l'association italienne, l'AICI (pourtant au pays de Belcanto !), ont eu l'audace d'aborder, depuis le début de son existence, ces répertoires et techniques, en leur donnant une place importante et égale dans les nombreuses manifestations qu'ils ont organisées. Nous avons pu ainsi pratiquer et améliorer la méthode des « mini-leçons » (de 20 minutes),

---

<sup>7</sup> A son propos, il serait souhaitable de retransmettre par exemple les émissions radio de Mildred Clary qui enregistrèrent un de ses stages à Rixheim. Ses propos, toujours justes, simples et finement adaptés aux chanteurs qu'elle faisait travailler, confirment les qualités de modestie et d'humilité dont font preuve ces pédagogues aux « bonnes oreilles » !

qui permet de cerner et de se concentrer sur l'essentiel des problèmes d'un chanteur, évitant ainsi les blablabla, les « fleuves » d'exercices et d'explications techniques, souvent inutiles, surtout dans un tel contexte, et dont sont pourtant avides certains collègues. Tout le monde a pu profiter de riches discussions et surtout des tentatives problématiques, mais assez souvent réussies, d'échange entre professeurs de chant classique et moderne, les uns enseignant aux autres : un professeur de chant classique qui commente et/ou donne des conseils à un chanteur de chant moderne et, vice versa, le même jouant le rôle du cobaye et acceptant de recevoir les conseils vocaux d'un prof de chant moderne... On passait ainsi de la rockeuse la plus effrénée au soprano lyrique, chantant l'air de Micaëla, dans une atmosphère « critique » détendue et constructive ; le professeur modérateur jouant ici le difficile rôle de « l'arbitre », une figure essentielle, inventée par l'ancienne civilisation latine, où la médiation résout des conflits parfois inévitables : Richard Miller en était un formidable !

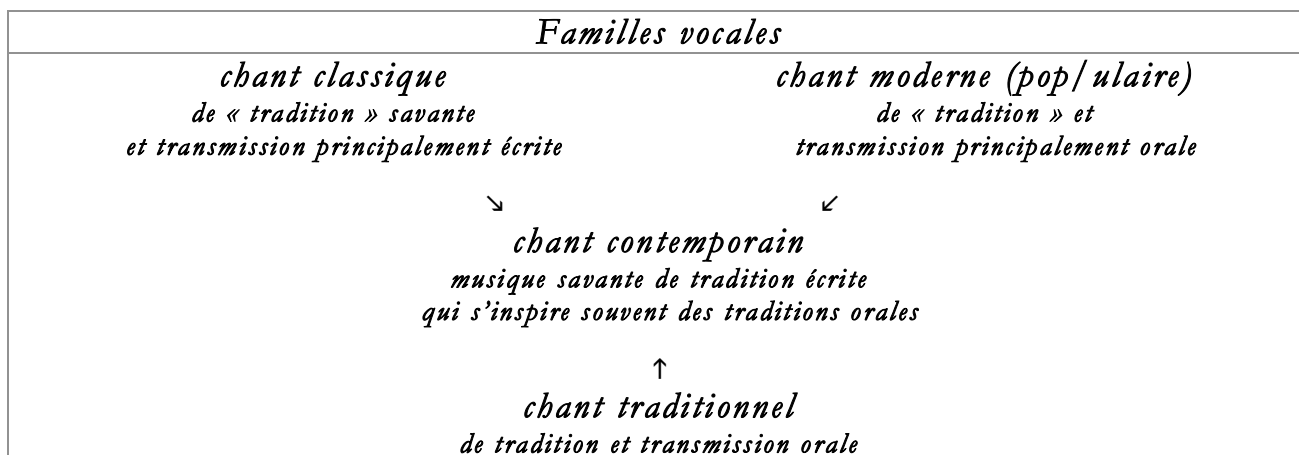
L'importance de ce type d'échange (voix classique/voix moderne), j'ai pu le constater aussi à d'autres occasions. Par exemple lors d'un des stages « quelle voix, quel répertoire ? », donné au CNSMD de Lyon, où le travail sur l'émission et l'interprétation d'une chanson de Dalida, choisie par une mezzo-soprano « classique », a pu lui donner une meilleure conscience du mécanisme 1 (voix de poitrine).

La chanteuse, visiblement mal à l'aise avec cette partie de sa voix, a pu découvrir ainsi des sons nouveaux qui allaient se greffer sur sa technique « classique », en l'enrichissant, tout en soulignant certaines défaillances dont elle prenait conscience et sur lesquelles elle s'apprêtait enfin à travailler.

Merci Dalida !

### Pour une classification des « familles vocales »

Dans le tableau qui suit l'apparente dichotomie chant classique/chant moderne se joint à deux autres « familles vocales » importantes. On peut en effet classer les différentes formes de chant qui s'expriment dans ce XXI<sup>e</sup> siècle en 4 grands groupes ou familles vocales. Les mariages entre ces familles ne sont pas impossibles et surtout dans le « chant contemporain savant » on peut retrouver facilement des représentants des trois autres.



Les termes du tableau ci-dessus devraient être indiqués au pluriel, car sous chaque étiquette on retrouve une multitude de chants à différencier ensuite, en décrivant les caractéristiques qui leur sont propres.

Dans la comparaison des « caractéristiques principales », que je décris ci-dessous pour chaque famille vocale, vous trouvez principalement une liste essentielle de points communs et de divergences entre les différentes émissions qu'elles regroupent.

Sous la définition **chant classique** j'inclus toutes ces émissions et expressions vocales, témoignées par une musique essentiellement écrite qui, de la « musique ancienne » à l'opéra du début du XX<sup>e</sup> siècle, ont tracé un itinéraire relié par l'attitude musicale « savante » de compositeurs ayant acquis et enrichi un savoir musical souvent très élaboré. Les « exceptions à la règle » et les « limites franchies », en termes d'émission vocale, n'ayant toutefois pas manqué tout au long de l'histoire de ces chants.

### Caractéristiques principales :

- recherche de l'homogénéité dans l'émission vocale
- posture « noble », avec sternum haut et verticalité souple
- larynx stable (en position plutôt basse), sons couverts et pharynx relaxé/ouvert
- voyelles mixtes, souvent très éloignées de celles de la voix parlée
- voile du palais en position haute non crispée (début du bâillement ou de l'éternuement)
- recherche de la présence constante du « singing formant » (renforcement autour de 2500/3000 Hz)
- présence d'un vibrato contrôlé dans la grande majorité des répertoires,
- sons droits utilisés principalement dans les répertoires de la musique ancienne, les récitatifs, mais aussi dans la pratique d'ensemble ou chorale, dans un souci de justesse (notamment pour le début des accords)
- utilisation uniquement de la voix acoustique
- chanteurs seulement interprètes (sauf de rarissimes exceptions)
- compositeurs « savants »
- tonalités fixes et imposées (sauf dans certains répertoires, dont le baroque, où on a pris l'habitude d'utiliser un diapason à 415 Hz) ; la transposition restant fortement minoritaire à notre époque !
- ambitus souvent très larges et tessitures en adéquation avec les catégories vocales (S, A, T, B)
- utilisation de la notation classique

Avec le terme **chant moderne** ou « **chant pop/ulaire** », j'évoque tous les répertoires que l'on peut regrouper sous le terme générique de chanson (aussi bien sous forme acoustique qu'amplifiée), à partir du début du XXe siècle (en incluant l'importance de l'utilisation du micro avec les émissions radio), et toutes les formes vocales classées sous le terme français de « musiques actuelles amplifiées », plus le chant jazz. Au fur et à mesure que cette amplification s'est développée, certaines émissions, autrefois inefficaces à entendre sous leur forme acoustique, sont devenues possibles et ont créé des chanteurs et des genres qui lui sont propres : Bobby Mc Ferrin entre autre, qui a ouvert en grand la voie à un genre musical qui se développe de plus en plus : le *human beatbox*.

Le chant de la **comédie musicale**, que je joins à cette famille vocale, mélange souvent des chanteurs capables d'une émission classique avec des chanteurs habitués à une émission exigeant une bonne amplification<sup>8</sup>. L'utilisation du microphone a produit d'ailleurs ces émissions classiques « phonogéniques », dont la voix passe peu ou mal dans une salle de concert, et cela à cause d'un « singing formant » faible.

### Caractéristiques principales :

- émission vocale très hétérogène (de l'émission soufflée au « mix-belting », à la voix saturée...)
- postures différentes, mais recherche de verticalité, consciente ou inconsciente, chez les bons chanteurs
- larynx souvent en position haute, sons très souvent ouverts et pharynx plutôt serré
- voyelles proches de la voix parlée, généralement plutôt ouvertes<sup>9</sup>, pour faciliter ces émissions
- voile du palais en position plutôt basse
- l'utilisation de l'amplification a créé des formes vocales nouvelles, autrefois impossibles à entendre !
- sons droits majoritaires et utilisation assez répandue du « parlato »
- vibrato occasionnel (selon les chanteurs et les styles) ou utilisé comme ornement expressif (comme dans certaines interprétations du chant baroque ou dans le jazz)
- de nombreux chanteurs sont aussi compositeurs
- compositeurs de différentes provenances musicales (savante et populaire)
- pratique systématique de la transposition
- ambitus souvent courts et tessitures en adéquation avec les particularités vocales du chanteur
- la notation/grilles jazz accompagne souvent la notation classique utilisée principalement comme canevas

---

<sup>8</sup> Voir dans ce journal l'article de John Lehman qui fournit des pistes intéressantes pour l'écoute et la compréhension de ces émissions.

<sup>9</sup> Je rappelle qu'en phonétique une voyelle ouverte se définit comme telle, par rapport à l'espace créé par la position plus ou moins basse que la langue occupe dans la bouche, en relation avec le palais et à sa correspondante fermée (langue plus haute).

Dans le **chant traditionnel** je regroupe tous ces chants issus de différentes traditions culturelles « populaires » (les chants bretons, corses, sardes, bulgares, inuit, tuva, etc...), où l'aspect linguistique, façonnant la voix et son émission, occupe une place centrale. Le Gospel, qui se situe à cheval sur ce groupe et sur celui du chant moderne, continue de produire beaucoup de chanteurs classiques !

#### **Caractéristiques principales :**

- émission vocale hétérogène, dépendante principalement des variantes linguistiques utilisées et de la « fonction du chant » (chant de travail, chant rituel, chant religieux, chant de protestation, etc...)
- utilisation de la voix acoustique et, dans de nombreuses cultures désormais, de l'amplification
- alternance de sons droits et de vibrato selon les chanteurs et les cultures vocales respectives
- présence occasionnelle du singing formant ou adéquation de la résonance vocale au tissu instrumental
- chanteurs amateurs principalement (la professionnalisation, qui dans certaines cultures s'accroît progressivement, ne concerne qu'un petit nombre d'entre eux)
- multiplicité de versions d'un même chant
- les éléments rituels, et leur riche motivation, déclenchent souvent un contrôle technique inconscient<sup>10</sup>
- pratique plutôt systématique de la transposition, mais tendance aussi à entonner un chant autour d'une tonalité fixe (surtout en polyphonie), mémorisée naturellement par quelques chanteurs (oreille absolue ?)
- ambitus souvent courts et tessitures en adéquation avec les particularités des différents chanteurs
- différents types de notation, selon les cultures, ou majoritairement absence totale de cette dernière
- depuis le XIXe siècle existent des transcriptions de nombre de ces chants, trahissant le climat musical d'origine, ou dans le meilleur des cas, cherchant à les insérer dans un contexte musical nouveau

Le **chant contemporain** regroupe les nombreuses formes vocales que la tradition savante de la musique dite « contemporaine » intègre au fur et à mesure des nécessités toujours renouvelées de ses répertoires. Dans son tissu musical, issu principalement des différentes réactions à la dodécaphonie (de Schönberg à Stockhausen, à Boulez, à Berio, à Dusapin... pour ne citer que quelques représentants majeurs), se greffent des émissions issues des traditions les plus variées, incluant aussi bien l'émission classique, jazz, différentes émissions traditionnelles, différentes formes de chant onomatopéique et des « jeux de voix » tout particulièrement chéris par de nombreux compositeurs de ces répertoires.

On assiste aujourd'hui, chez certains compositeurs, à un retour à une tradition plus « tonale » (musique néotonale), mais au niveau de l'émission, l'expérimentation et l'ouverture vers des émissions « nouvelles » est très vivante et souhaitée.

#### **Caractéristiques principales :**

- émission vocale très hétérogène
- grande variété dans les systèmes vocaliques utilisés (soumis souvent à la volonté du compositeur, par le biais de la transcription phonétique, et aux caractéristiques de la ligne vocale)
- utilisation de la voix acoustique et/ou de l'amplification selon les oeuvres
- généralement l'ambitus est très large et les tessitures vocales, parfois très tendues, sont imposées (les oeuvres permettant la transposition sont très rares)
- différentes formes de *sprechgesang* et *sprechstimme* (ou *parlato*)
- la présence du vibrato et/ou de la voix droite ou soufflée sont souvent explicitées dans la partition
- utilisation assez répandue d'un langage onomatopéique (comme le bibop dans le jazz)
- l'écriture musicale est souvent accompagnée de nouveaux signes et d'un lexique spécifique à l'œuvre.

---

<sup>10</sup> J'ai pu vérifier cela en observant de nombreux chanteurs sardes (la région d'Italie d'où je viens) lors de tournées en France par exemple. Eloignés du contexte « naturel » et rituel de leurs chants (la fête du village ou l'église, où je les avais entendus auparavant), certains d'entre eux, étant confrontés à des nouveaux lieux et à un public qui déclenchent des situations de stress (et/ou de trac) inhabituelles, perdaient cette capacité de « défense » technique naturelle et étaient obligés de recourir aux soins (ORL ou phoniâtres) : la technique « consciente » étant indispensable surtout lorsqu'on n'a pas forcément « envie de chanter ». Cela est vrai pour tous les chanteurs, mais le chanteur traditionnel profite de cette « motivation rituelle » qui l'aide à chanter : croyance ou dévotion...

**Tableau comparatif de quelques particularités des « familles du chant »**

	Chant classique	Chant moderne	Chant traditionnel	Chant contemporain
La posture et ses « adaptations »	Posture « noble » avec sternum haut, épaules basses, bassin relaxé et genoux déverrouillés	Différentes postures sont nécessaires, mais il y a une recherche de la verticalité	Les postures debout sont parfois remplacées par différents types de postures assises	La posture peut être en adéquation avec les couleurs vocales requises par le compositeur
Technique respiratoire	« Appoggio », dans le sens de R. Miller, en termes de relation entre souffle et résonance	Le « soutien » (dans le sens italien de <i>sostegno</i> ) est plus connu et utilisé que l'appoggio « classique »	Sauf exception, la technique respiratoire est souvent « naturelle » et /ou inconsciente	Ses chanteurs, souvent spécialistes, sont issus d'un apprentissage de la technique respiratoire du chant classique
Pression sous-glottique	Basse	Variable et souvent haute	Variable et souvent haute	Variable, selon l'effet vocal recherché
Position du larynx	Stable/bas avec sons couverts	Souvent haute, avec beaucoup des sons très ouverts (pharynx serré)	Indifférente, selon les qualités « naturelles » du chanteur	En relation avec la qualité de l'émission demandée
Voile du palais	Position haute du voile avec pharynx détendu et ouvert, pour « couvrir » les sons	Position variable, à tendance basse, mais recherche d'une sensibilité vélaire	Position variable selon la gymnastique articulaire imposée par la langue	Positions variables en fonction de la qualité du son recherché
Registres et mécanismes laryngés	Recherche d'une bonne fusion des registres, qui engendre homogénéité vocale	Séparation des registres avec mécanisme 1 majoritaire	Séparation des registres avec mécanisme 1 majoritaire	Selon les œuvres fusion et/ou séparation des registres
Systèmes vocaliques	Recherche de voyelles « mixtes » qui favorisent homogénéité et « couverture »	Voyelles « ouvertes », parfois très ouvertes en belting ou « mix-belt »	Différents systèmes vocaliques sur « base » linguistique	Différents systèmes sur base linguistique ou esthétique
Voix droite	Certains répertoires et style « recitativo »	Très présente et majoritaire	Très répandue	Selon les œuvres et le goût du compositeur
Voix vibrante	Majoritaire, mais avec un contrôle sur l'ampleur du vibrato	Minoritaire et en fonction de l'interprète et/ou de l'interprétation	Occasionnelle. Dans certaines cultures un vibrato (plutôt large) est recherché	Demandée éventuellement explicitement par le compositeur
Apprentissage du répertoire	A travers une écriture qui à travers les siècles se précise et qu'il faut respecter	Principalement à travers l'écoute (CD ou autre) ; les écarts avec l'écriture sont plutôt recherchés	Principalement par transmission orale	Souvent à travers une écriture spécifique à l'oeuvre
Improvisation et variations	Selon les époques et les répertoires (codifiée)	Selon l'interprète ou le style	Très répandue selon les cultures et les répertoires	Certaines œuvres sont conçues sur ces principes
Autres éléments importants	Beau timbre, puissance et étendue vocale font l'objet d'une sévère sélection des chanteurs de cette famille	La <i>signature vocale</i> du chanteur est un des paramètres fondamentaux de l'interprétation	Le « rituel » qui accompagne ces chants peut déclencher de bons éléments techniques	Un haut niveau de formation musicale est requis pour la lecture des partitions, rythmes et justesse

### **Hommage à Cathy Berberian et Renato Capecchi**

Il y a quelques années j'ai eu la chance d'entendre une des dernières répliques du célèbre récital « De Monteverdi aux Beatles » dans lequel Cathy Berberian<sup>11</sup> (décédée peu de temps après), accompagnée au piano par Bruno Canino, se confrontait à des répertoires et à des émissions très différents à l'intérieur d'un même programme de concert. Avec souvent beaucoup d'humour, cette chanteuse histrionique passait de Monteverdi à Debussy avec des changements évidents et voulus de son émission vocale, exprimés avec une simplicité et une musicalité hors pair, tout en respectant les caractéristiques d'une voix somme toute limitée pour s'exprimer uniquement dans le répertoire classique. Je pouvais remarquer entre autre que les répertoires avec des émissions « ouvertes » (de souche pop/ultraire ou traditionnelle) étaient placés à la fin du récital pour préserver la voix et mieux maîtriser des

<sup>11</sup> Cela s'est passé à Tours, plus précisément au célèbre Festival de la Grange de Meslay, où se produisaient en même temps D.F. Dieskau accompagné au piano par Sviatoslav Richter et tant d'autres grands interprètes du XXe siècle...

Je rappelle que Cathy Berberian était à la fois l'épouse et l'interprète privilégiée de nombreuses œuvres de Luciano Berio.

émissions aux caractéristiques techniques parfois opposées. Ce jour-là, ma motivation d'en faire autant un jour et de trouver les explications techniques d'un tel exploit s'est renforcée vigoureusement.

Vint ensuite la découverte inespérée d'un disque de chants traditionnels italiens chantés par Renato Capecchi, grâce à un professeur de chant de l'époque, Armelle de Frondeville, que j'avais connue parmi les étudiants très avancés d'un stage d'Helmut Lips auquel j'avais participé, et qui venait depuis peu de quitter l'École de Chant de l'Opéra de Paris. Capecchi, dont je connaissais les qualités histrioniques de l'interprète classique<sup>12</sup>, utilisait ici des émissions très différentes, adaptées à chaque chant traditionnel différent. Y ayant « reconnu » des façons de chanter que je pratiquais aussi, Armelle répondait ainsi à mes doutes de trouver une émission classique adaptée à ma voix. Je pris ainsi espoir de pouvoir retrouver un jour une émission que je croyais perdue définitivement, après une mue difficile qui avait réduit inexorablement ma longue et « belle » voix d'enfant, chantant sans problèmes, ni limites, de nombreux répertoires dont ceux de sopranos suraigus.

Longtemps après le concert de Berberian, grâce à un travail technique acharné, j'expérimentais enfin ce type d'approche vocale « multiple » dans le récital « opéra chanson » (répliqué plusieurs fois, jusqu'au plus récent : *de Monteverdi à Paolo Conte*), où, pour rendre compte au mieux des répertoires abordés, j'utilisais aussi bien une voix couverte (dans les chants classiques) qu'ouverte, et parfois même des émissions « soufflées » qui exigent l'amplification pour « passer » au-dessus du piano. Dans ce type de programme, une disposition intelligente des chants choisis devient absolument indispensable pour ne pas « congestionner » un appareil vocal qui dans l'émission classique demande une plus grande maîtrise que dans le chant moderne. Les chants classiques peuvent être mieux chantés (techniquement parlant) en début de récital ; le contraire pouvant compromettre la qualité de l'émission classique et parfois même empêcher une interprétation aisée de ses chants aux amples ambitus et aux tessitures souvent tendues.

Ce témoignage/hommage, rappelle deux exemples de chanteurs à entendre absolument, ayant été capables de chanter pendant très longtemps, malgré l'utilisation d'émissions très différentes, parfaitement maîtrisées, mais aussi une démarche d'apprentissage où le pédagogue se met au service de l'apprenant...

Les chanteurs ayant tenté et réussi ce type d'expérience<sup>13</sup> (savoir métamorphoser convenablement leur voix) sont pour nous un objet précieux d'observation et d'écoute, car ils peuvent témoigner d'un ressenti riche et différencié, capable de nous aider à expliquer de nombreux principes techniques, et cela par rapport à celui d'un chanteur qui n'a connu qu'une direction vocale...

De triste mémoire quelques intervenants à l'AFPC qui exprimaient des jugements de valeur sur des émissions mal connues, dont il ne partagent pas le goût esthétique ; et cela à partir d'une expérience personnelle « pauvre » ou unilatérale !

N'oublions pas, à l'inverse, le témoignage pédagogique d'Elisabeth Howard, à la voix infatigable, qui était capable de nous parler et montrer aussi bien l'émission d'un soprano lyrique léger que celle d'une chanteuse rock ou jazz, avec des qualités d'émission et des nuances qu'elles a su ensuite systématiser dans son intéressante méthode Vocal Power et dans son dernier livre SING.

### **Caricatures ... caricatures...**

Pour mieux entrer dans la logique de tous ces arguments, il faut aussi essayer d'oublier de nombreuses définitions, toujours très en vogue, qui font appel à des catégories esthétiques, linguistiques, etc... de la voix. Elles sont à la fois inévitables et cause de confusions et de... caricature :

- « il a... une voix baroque, lyrique, rock, etc... ; une voix russe, bulgare, française, italienne » - ;  
mais aussi les expressions « chanteur à voix », « chanteur sans voix », « chanteur à texte », etc...

---

<sup>12</sup> Ecoutez, en guise d'exemple, les nombreuses « voix » qu'il montre dans l'interprétation de l'air célèbre de Pacuvio, *Ombretta sdegnosa del Missipipi*, extrait de *La pietra del paragone* di G. Rossini.

<sup>13</sup> N'oublions pas, entre autres exemples, celui de l'américaine Eileen Farrel (de nombreux CD en témoignent) et, aujourd'hui, des chanteuses de renom comme Anne Sophie Von Otter ou Renée Fleming qui ont essayé et réussi aussi ce type d'exercice. Fleming dans son récent CD « Haunted hart » montre une capacité extraordinaire de s'adapter au répertoire jazz, en maîtrisant la voix soufflée et la voix de poitrine de façon très éloignée de sa technique classique qui est d'une très grande qualité.

Cela nous rapproche des prouesses vocales de certains imitateurs, capables d'ajuster leur appareil vocal pour obtenir tel ou tel autre timbre ou inflexion vocale. Un bon professeur de chant n'est-il pas aussi quelqu'un qui doit être capable d'imaginer (et éventuellement imiter) ce qui se passe dans le « gosier » de son élève ?



Accompagnées par le substantif « voix », les adjectifs ou attributs ci-dessus ne sont qu'une source de confusion inutile, car une langue, un répertoire, un style, « façonnent » indiscutablement une voix, mais cette dernière peut, selon **le désir esthétique du chanteur**, être dirigée dans plusieurs directions et se métamorphoser en tenant compte bien entendu des caractéristiques et des limites anatomiques et physiologiques de chacun...

Il est impropre de parler de voix « italienne » ou « française » ou « russe » ou, pire, l'expression « voix noire », car cela déclenche souvent des arguments qui peuvent vite devenir idéologiquement dangereux...

Si on remplace le terme « voix » par celui d'« émission » on rend par contre quelques unes de ces définitions acceptables. Parler d'émission présuppose en effet que l'on peut la modifier, tandis qu'avec le terme voix on évoque facilement, surtout pour le public de non spécialistes, des considérations « génétiques » qui sont erronées et dangereuses.

En faisant pratiquer des tests d'écoute<sup>14</sup> à mes élèves, j'ai pu leur transmettre combien les termes évoqués plus haut peuvent être inexacts. On trouve des « voix italiennes » en France, des « voix noires » parmi les « blancs », et si vous apprenez correctement la phonétique russe (j'ai étudié cette langue pendant deux ans à l'université avec une enseignante qui nous faisait chanter à chaque cours !), avec une correcte prononciation de ses voyelles « en arrière », si particulières, vous obtiendrez une émission aux couleurs « slaves » sans être nés forcément dans les pays respectifs...<sup>15</sup>

Autre chose est de constater que souvent un « gabarit corporel » particulier appartient à ces chanteurs que l'on définit comme ayant la voix « russe » ou « noire »... Ces caractéristiques anatomiques, ou physiologiques, justifient mieux le pourquoi de telles grandes et puissantes voix, aux couleurs si particulières ; et non de fausses raisons linguistiques ou raciales... Les différentes langues (et surtout leurs variantes régionales), jointes à la puissance naturelle d'une émission, conséquente par exemple à la corpulence importante du chanteur, etc... peuvent façonner de façons très différentes un même appareil vocal ; le désir esthétique du chanteur et son éducation à l'écoute ayant joué le rôle essentiel dans le développement du goût vers telle ou telle émission ou chant.

On excuserait l'inintelligibilité d'un chanteur d'opéra, mais pas celle d'un chanteur de mélodie ou de lied... ; un chanteur de variété serait plus attentif au texte qu'un chanteur d'opéra (préoccupé par sa technique vocale !) et ainsi de suite... Or, on trouve par exemple tout aussi bien dans le chant traditionnel (par exemple les joutes poétiques des bergers sardes) que dans le chant d'opéra, et récemment dans le rap ou le « slam chanté », des chants qui déplacent l'attention de l'auditeur sur la virtuosité vocale et/ou textuelles. Certains textes de rap sont un jeu tout aussi virtuose et « incompréhensible », mais efficace, que des vocalises rossiniennes autour d'un texte répété et varié « sans limites »...

**Tous les bons chanteurs aiment le texte**, essaient d'exprimer des émotions, mais ils peuvent aussi utiliser leur voix de façon ludique, avec des onomatopées de non-sens (le bebop entre autre), en se laissant aller à des jeux vocaux qui procurent un autre plaisir esthétique que celui de la compréhension d'un texte.

Le chemin pour tenter de sortir de tous ces lieux communs est long et difficile ; mais tout effort fait dans ce sens ne sera pas vain s'il arrive petit à petit à concerner un nombre de plus en plus important de pédagogues.

C'est une question d'honnêteté pédagogique que de savoir se situer par rapport à un goût et à un savoir vocal : de nombreux collègues ont fait le choix louable de se cantonner à un style, d'autres font preuve de beaucoup de curiosité et d'audace.

Nos associations sont là pour nous aider à avancer dans nos réflexions et nos choix esthétiques.

*à suivre...*

*Paolo Zedda*

---

<sup>14</sup> L'écoute de phrases chantées, à commenter linguistiquement (les qualités de la diction italienne par exemple) sans savoir les noms des chanteurs, amènent de nombreux étudiants à la découverte d'une autre façon d'entendre.

<sup>15</sup> Lors de « bilans de diction » que je pratiquais avec des collègues fréquentant des cours de formation pour l'obtention du DE ou du CA de technique vocale (pour la phonétique générale et la phonétique italienne), en les faisant chanter en trois langues différentes, dont la langue maternelle, afin de constater comment la voix peut se transformer grâce/à cause des langues, on a pu vérifier comment un collègue professeur de chant trouvait grâce au russe une émission vocale « belcantiste » qu'il sacrifiait en chantant en français au nom d'une diction aux caractéristiques discutables : surarticulation et serrages pharyngés abondants.