

la voix à l'opéra

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
DÉPARTEMENT JEUNE PUBLIC

EN DEUX MOTS

Né du rêve de retrouver le chant d'*Orphée*, l'opéra fait de la voix son cœur battant. Au fil des siècles, les compositeurs ont exploité et façonné de multiples manières cet organe fragile et complexe pour le mettre au service de leur art. Musique dans le théâtre, parole dans la musique, la voix lyrique est à la jonction des disciplines, au cœur de l'art total qu'est l'opéra.

Ce dossier a pour objectif d'explorer les différentes facettes de la voix lyrique : corporelle, façonnée, charmeuse toujours, la voix lyrique est à elle seule un monde sur la scène.

SOMMAIRE

les spécificités de la voix lyrique

l'appareil vocal humain et les techniques de la voix lyrique	5
les différentes voix lyriques	8
le métier de chanteur lyrique	13

l'histoire de la voix lyrique

avant l'opéra: la voix lyrique hors scène	15
les premiers opéras	15
l'opéra au XVIII ^e siècle: de nouvelles voies se dessinent	16
l'opéra au XIX ^e siècle et la recherche de la puissance vocale	17
les nouvelles perspectives du XX ^e siècle et du XXI ^e siècle	19

A theatrical performance scene. In the center, a male singer with a tattoo on his neck and chest is singing, wearing a brown patterned jacket over a white shirt and a red patterned sash. He has his arms outstretched. To his left, a woman in a dark, sequined gown is singing. In the background, a man in a red velvet jacket with gold trim is also singing. To the right, a man in a dark, historical-style costume with a large hat is holding a glass. The background features a wall with a repeating pattern and a candelabra with lit candles.

**les spécificités de
la voix lyrique**

les spécificités de la voix lyrique

L'APPAREIL VOCAL HUMAIN ET LES TECHNIQUES DE LA VOIX LYRIQUE

La soufflerie pulmonaire

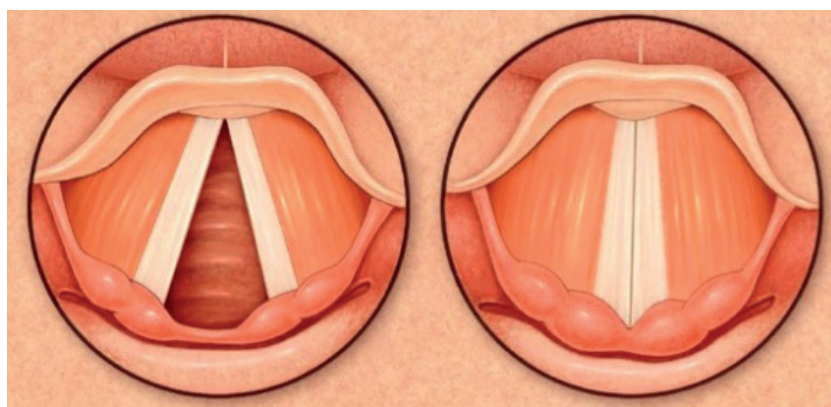
La respiration maîtrisée marque la principale différence entre une voix dite « parlée » et une voix « chantée ». Parce qu'elle fournit l'air nécessaire à l'acte phonatoire, la respiration est une étape fondamentale que le chanteur ne peut négliger. Les muscles inspirateurs - en premier lieu, le diaphragme - permettent aux poumons de se remplir. Les muscles expirateurs poussent quant à eux l'air vers le larynx, où se trouvent les cordes vocales. Le débit de l'expiration est contrôlé par les muscles inspirateurs, lesquels empêchent ainsi les poumons de se vider d'un coup. Savoir doser la quantité et le débit d'air à envoyer aux cordes vocales permet de tenir son souffle sur la durée et ainsi de ne pas s'épuiser. Le manque d'air peut en effet empêcher le chanteur d'expirer la même quantité d'air à chaque mot, ce qui a pour conséquence de mettre à mal la fluidité et l'homogénéité de la phrase ainsi que la justesse des notes et la tenue de la nuance.

Faire vibrer ses cordes vocales de manière continue exige d'inspirer en grande quantité. Cette respiration optimale ne peut être acquise que si le chanteur adopte une posture corporelle adéquate. Ainsi, la position debout permet à la cage thoracique de s'ouvrir. Lorsque le chanteur est assis ou voûté, les poumons ne peuvent se remplir correctement. La tête, quant à elle doit être dans l'alignement du cou, afin que l'air puisse circuler sans entrave.

Les cordes vocales

Situées dans le larynx, les cordes vocales rendent possible par leurs vibrations nombre des divers sons criés, parlés, chantés) que l'humain peut produire. Le terme « cordes » ne permet pas d'appréhender la réalité physiologique de cette partie du corps : nous ne possédons pas de cordes semblables à celles d'un violon ou d'une guitare au fond de la gorge, mais une structure complexe constituée de cartilage, de ligaments et de muscles. La dénomination « plis vocaux », moins trompeuse, est parfois employée.

Lorsque le chanteur prend sa respiration, les deux cordes vocales s'éloignent l'une de l'autre - on a alors l'impression qu'elles forment les deux côtés égaux d'un triangle isocèle. Lorsque le chanteur chante, elles se rapprochent et semblent se joindre. À partir d'une certaine vitesse, l'air qui passe dans l'interstice fait vibrer les cordes, ce qui produit ce que l'on nomme un son voisé. Notons que la voix parlée possède elle aussi des sons voisés (toutes les voyelles et certaines consonnes comme /k/t/p/).



Cordes vocales lors de la respiration

Cordes vocales lors de la phonation

Cordes vocales et hauteurs des sons

Lorsque les cordes vocales font bouger l'air 440 fois par seconde, l'oreille entend la note la. On dit alors que le la a une fréquence de 440 Hertz. Plus la corde vocale vibre vite plus la note émise est aiguë. L'action des muscles et du cartilage environnant joue sur la hauteur des notes: en étirant ou comprimant les cordes, ils influent sur leur capacité à vibrer rapidement.

À cela s'ajoute une détermination génétique. Plus les cordes sont petites, plus rapidement elles vibrent. Ainsi les femmes, dont les cordes mesurent en moyenne 17 millimètres, sont plus naturellement disposées à avoir une voix aiguë que les hommes, dont les cordes mesurent en moyenne 24mm. De même, plus les cordes sont fines, plus elles battent vite et délivrent des sons aigus. *A contrario*, des cordes vocales épaisses battent moins vite et donnent accès à des notes graves.

La justesse d'une note dépend de la capacité qu'a le chanteur à s'écouter et à se corriger, mais aussi, d'un point de vue physiologique, de la vibration des cordes vocales. Quand l'air qui passe fait vibrer les cordes de manière régulière, la note que l'on entend est fixe. *A contrario*, si la puissance du souffle n'est pas égale sur la durée, la hauteur de la note n'est plus stable.

De l'usage des mécanismes

Chanter dans les aigus, les médiums ou les graves oblige le chanteur à faire appel à des mécanismes différents. Les mécanismes sont les différentes manières d'utiliser les cordes vocales. Ils sont au nombre de quatre, mais seuls deux sont couramment utilisés.

- On appelle **mécanisme lourd** celui qui permet d'émettre des notes allant du grave au médium. Quand le mécanisme lourd est utilisé, les cordes sont peu tendues et le cartilage environnant vibre avec elles. On parle aussi couramment de voix de poitrine ou de mécanisme 1 pour désigner le mécanisme lourd.
 - On appelle **mécanisme léger** celui qui permet d'émettre des notes allant du médium à l'aigu. Quand le mécanisme léger est utilisé, les cordes vocales sont très tendues et le cartilage les entourant ne vibre pas. On parle couramment de voix de tête, de mécanisme 2 ou de voix de fausset (pour les hommes) pour désigner le mécanisme léger.
- Hommes comme femmes peuvent utiliser ces deux mécanismes.

Les deux derniers mécanismes :

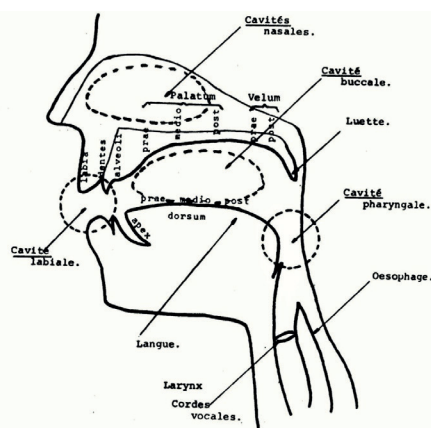
- Le mécanisme 0 (dit aussi Fry) permet de chanter des notes très graves. À l'oreille, ces notes rappellent des gargarismes.
- Le mécanisme 3 (dit aussi voix de sifflet) permet d'émettre de brèves notes suraiguës.

Les résonateurs et modulateurs

Une fois l'air passé à travers les cordes, le son circule dans les différents résonateurs qui amplifient ou atténuent les sons. Le premier de ces résonateurs est la cavité du pharynx. Le son circule ensuite dans la fosse nasale et/ou la cavité buccale.

Le travail de façonnage du son revient ensuite aux modulateurs, lesquels transforment le son en parole. Les modulateurs sont :

- **La mâchoire**, qui en s'ouvrant agrandit l'espace buccal,
- **La langue**, muscle qui peut modifier l'espace buccal,
- **Les lèvres**, qui peuvent plus ou moins se fermer, se pincer, s'étirer,
- **Le voile du palais**, qui peut obturer ou pas les cavités nasales supérieures.



En ce qui concerne les trois premiers modulateurs, ils peuvent ensemble créer une infinité d'espaces au sein de la zone buccale, qui correspondent chacun à une couleur différente. La prononciation des voyelles rend nécessaire l'utilisation de tous ces espaces. Par exemple le son « a » implique une mâchoire et une langue détendues, alors que pour le son « i », les lèvres doivent être fermées et le bout de la langue doit être situé à l'avant de la bouche. Le dernier modulateur, à savoir le voile du palais, agit sur la cavité nasale.

C'est principalement l'utilisation des résonateurs et des modulateurs qui différencie la voix lyrique d'un chanteur d'opéra de la voix d'un chanteur de musiques actuelles. En effet, lorsque l'air passe à travers ces résonateurs et modulateurs, la voix sonne plus fort et s'enrichit en harmoniques. Elle est alors timbrée, ou placée, et peut porter dans toute une salle d'opéra sans que l'on ait recours à la sonorisation.

Le vibrato

Le vibrato est ce tremblement qui semble faire descendre et monter la note très rapidement - et ce de manière parfois très audible, parfois imperceptible, selon les chanteurs. Une note chantée avec vibrato varie en fait en fréquence - la note change de hauteur, même si elle ne monte ou ne descend jamais plus que d'un quart de ton - en timbre et en intensité.

Le vibrato apparaît lorsque le système vocal est mature : la voix des enfants ne possède pas de vibrato naturel - on dit qu'elle est « blanche ». Mais si toutes les voix adultes possèdent un vibrato, il n'est pas toujours aisément perceptible, quoiqu'il ait tendance à s'accroître avec l'âge.

Notons par ailleurs que le vibrato n'est pas réclamé dans tous les styles de chant : le répertoire baroque se chante en atténuant le vibrato naturel. Un chanteur peut choisir de se départir complètement de son vibrato, mais cela demande de la prudence et de la technique, car l'appareil vocal est sensible et pourrait en être affecté.

Le vibrato contribue à la puissance de la voix, c'est pourquoi les chanteurs de variété, qui très souvent chantent dans un micro, sont peu nombreux à l'utiliser.

LES DIFFÉRENTES VOIX LYRIQUES

Comment différencier une voix lyrique d'une autre voix lyrique ? La complexité de l'appareil vocal et des techniques de chant nous oblige à prendre en compte de nombreux paramètres...

Quelques éléments de caractérisation

• Le timbre :

Brillant, sourd, rond... il donne la « couleur » de la voix, et dépend beaucoup de l'usage des résonateurs que fait le chanteur. On parle d'équilibre du timbre lorsque la balance entre les couleurs brillantes et les couleurs sourdes ou rondes est respectée.

Les harmoniques constituent une part très importante du timbre...

Mais qu'est-ce qu'une harmonique ? Un son correspond à une note seulement si la vibration est rapide et régulière. Mais en vérité une corde qui vibre n'est jamais totalement régulière : une vibration dite principale est émise, secondée de beaucoup de petits mouvements parasites. Ces mouvements secondaires sont des harmoniques. La fréquence de la vibration principale est appelée « fréquence fondamentale ». Tous les mouvements parasites vibrent exactement deux, trois ou quatre fois plus vite que cette fréquence. Quand les autres vibrations ne sont pas alignées l'oreille perçoit un bruit et non une note. Chaque instrument jouant une note qui nous est reconnaissable produit donc un son qui a une fréquence fondamentale et des fréquences harmoniques. Les fréquences harmoniques sont propres à chaque instrument et définissent donc son timbre. La note fondamentale, elle, indique seulement la hauteur perçue du son (aigu ou grave). En d'autres termes, les harmoniques différencient les sons d'un instrument à un autre et sont donc en partie responsables de la couleur du son. Si un piano et un violon jouent tous les deux un « la » cela insinue que les deux sons ont la même fréquence fondamentale. Pourtant, les « la » du piano et du violon n'ont pas du tout les mêmes couleurs. Dans ce cas de figure, la différence à l'écoute est due à la répartition différente, d'un instrument à l'autre, des harmoniques.

Aux côtés du timbre, voici les autres termes fréquemment utilisés pour décrire une voix :

• L'ambitus :

Désigne la totalité des notes qu'un chanteur peut atteindre, de la plus grave à la plus aiguë.

• L'agilité :

La capacité qu'a une voix à évoluer rapidement entre différentes notes.

• La vaillance :

Ce terme permet de désigner l'endurance et la puissance d'une voix.

• La tessiture :

Avec le timbre, terme sans doute le plus utilisé : il désigne la partie de l'ambitus dans lequel le chanteur est le plus à l'aise, et où le timbre est le plus homogène. La tessiture permet de dégager un classement des voix en six grandes familles.

Typologie des voix

Les six catégories principales de la voix, selon la tessiture, sont :

	FEMMES	HOMMES
AIGU	Soprano	Ténor
MEDIUM	Mezzo soprano	Baryton
GRAVE	Contre-alto	Basse

Ces voix sont elles-mêmes divisibles en plusieurs catégories, selon des facteurs qui incluent aussi bien la tessiture que l'agilité ou le timbre. Ces catégories sont maintenant admises et utilisées par les musiciens du monde entier, mais leur sédimentation n'a commencé qu'au XIX^e. Auparavant, la manière de nommer et de définir une voix variait selon les pays (ainsi, le terme français de haute-contre, qui désigne en France un ténor aux aigus faciles, trouve son équivalent dans le terme italien de ténor contraltino) mais aussi selon les époques.

Enfin, il ne faut pas oublier que ces catégories, aussi utiles qu'elles soient, ne recouvrent pas, et ne peuvent recouvrir, toute la diversité des voix existantes...

Les spécificités des voix de femme

La voix de soprano :

Il existe plusieurs sous-catégories de soprano :

- **La soprano colorature** : voix très agile et stable dans les registres très aigus.
- **La soprano légère** : voix au timbre clair avec des aigus très faciles.
- **La soprano lyrique** : voix plus large, avec plus d'endurance. Elle est capable de tenir des phrases bien plus longues et doit obligatoirement avoir un bon médium.
- **La soprano lirico-spinto** : voix très rare ayant les qualités d'une soprano dramatique tout en pouvant atteindre des notes légères et agiles dans les aigus.
- **La soprano dramatique** : voix moins à l'aise dans les aigus mais ayant un très bon médium aigu, une grande endurance et beaucoup de puissance. Son timbre est généralement le plus sombre des sopranos.



Maria Callas dans le talk show
Small World avec Edward R.
Murrow, 1958.

La voix de mezzo-soprano :

Cette voix possède un ambitus très large, et est capable de chanter les mêmes notes que certains sopranos ou de certaines contre-altos. Il existe plusieurs types de mezzo-soprano :

- **La Mezzo-soprano colorature** : voix sonore dans les médiums mais capable d'une grande agilité dans le registre aigu.
- **La Mezzo-soprano claire** : voix se rapprochant d'une couleur de soprano mais étant plus sonore dans le registre médium. Cette tessiture est souvent utilisée pour les rôles travestis (femme jouant un jeune garçon).
- **La Mezzo-soprano dramatique** : voix plus large, avec un médium et des graves plus sombres et plus puissants.

La voix de Contre-alto :

Le terme alto est appliqué à cette tessiture dans le cadre de chœurs, mais lorsqu'il est question de voix soliste il est plus courant de parler de contre-alto. La voix de contre-alto, la plus grave des tessitures féminines, s'est développée au début du XIX^e, quand il s'est agi de remplacer les voix de castrats. Au fil du siècle, les rôles dévolus aux contre-alti se sont étoffés dans le registre aigu, ce qui a amené de nombreuses chanteuses à développer une voix de mezzo. Par contre-coup, les compositeurs ont quelque peu délaissé cette voix. Les rôles types de la voix de contre-alto sont ceux de mère, de sorcière, ou encore les rôles travestis. Cette tessiture, qui nécessite d'utiliser la voix de poitrine sur un large ambitus, est la plus rare des voix féminines, et les rôles qui lui sont dédiés sont maintenant souvent chantés par des mezzos.

Les spécificités des voix d'homme

La voix de ténor :

- **Ténor léger** : voix aiguë au timbre très clair, à l'aise dans les vocalises.
- **Ténor lyrique** : voix plus large et plus endurante, les aigus sont moins fréquents mais le médium aigu doit être très solide.
- **Ténor dramatique** : ou *Heldentenor*, voix très large, plus sombre et moins aiguë que les autres ténors. Il doit pouvoir être très direct, très puissant et très endurant sur toute sa tessiture. Le terme de voix de taille était employé jusqu'au début du XIX^e.

Les catégories suivantes sont parfois utilisées :

- **Tenorino** : ténor très léger avec des aigus très faciles.
- **Ténor de caractère** : voix avec un timbre un peu agressif, utilisé pour les rôles de chanteur-comédien.



Pavarotti

La voix de baryton :

- **Baryton Martin** : voix à l'aise dans le médium avec un timbre clair.
 - **Baryton lyrique** : voix très souple et chaleureuse, avec un grand ambitus (capable d'avoir des graves solides et des aigus légers).
 - **Baryton basse** : voix à l'aise dans le médium mais surtout dans les graves, avec un timbre sombre. Les aigus sont tout de même accessibles, mais ils sont larges et puissants.
- Notons que jusqu'au début du XIX^e, on utilisait le terme de basse-taille pour désigner une voix de baryton.

La voix de basse :

- **Basse chantante** : voix grave tout de même capable de souplesse dans les aigus, se rapprochant du baryton lyrique.
- **Basse bouffe** : voix grave utilisée pour les rôles comiques, capable d'être très dynamique.
- **Basse profonde** : voix capable d'atteindre des notes extrêmement graves sans effort.

Le cas des castrats...

Les castrats, vedettes de l'opéra du XVII^e et du XVIII^e siècle, se distinguèrent dans l'opera seria et plus généralement dans l'aspect virtuose du chant. Ils furent ainsi les chanteurs phares du style bel canto*. Comme leur nom le laisse présager, les castrats subissaient avant leur puberté une opération visant à empêcher leur développement hormonal. Ils gardaient ainsi un larynx et une voix d'enfant, alors que par ailleurs ils grandissaient jusqu'à devenir généralement plus grands et gros qu'un adulte normal. Leur large cage thoracique, qui leur conférait une longueur de souffle considérable, leur permettait de soutenir une voix qui évoluait aussi facilement dans les graves que dans les aigus. Ils couvraient ainsi aussi bien les tessitures masculines aiguës que les tessitures féminines, même si l'on faisait la distinction entre les sopranistes et les altistes (la tessiture des premiers étant légèrement plus aiguë). Parce qu'ils utilisent la voix de fausset, les castrats sont des falsettistes – plus précisément, des falsettistes naturels, comme les enfants, par opposition aux falsettistes artificiels qui, à force d'entraînement, parviennent à évoluer uniquement en voix de tête. Par ailleurs, les castrats cultivaient une technique de chant extraordinaire, résultat d'un apprentissage qui commençait dès l'enfance. Les derniers castrats ont progressivement disparu de la scène au XIX^e siècle, remplacés par les ténors, les alti, les mezzis et les soprani. Il nous reste quelques enregistrements, datant de 1902, de l'un des derniers castrats : Alessandro Moreschi (1858-1922). Malheureusement, la mauvaise qualité du son et le fait que Moreschi était déjà vieux à ce moment ne rendent pas justice à cette voix.

...Et des contre-ténors

Les contre-ténors sont des hommes qui chantent en voix de tête – des falsettistes artificiels donc, puisque leur voix est le fruit d'une technique visant à supprimer l'usage de la voix de poitrine. La plupart chantent à la hauteur des altos et mezzo-soprano, mais certains atteignent les mêmes aigus que les soprani : ce sont des sopranistes. La technique des contre-ténors s'est développée au XX^e siècle afin de faire revivre le répertoire des castrats. Cependant les contre-ténors n'ont sans doute ni la même puissance, ni la même diversité de couleurs que les castrats.



La divisione del mondo 2018-2019
Opéra national du Rhin
Deux contre-ténors
Jake Aditi (Apollo) &
Rupert Enticknap (Mercurio)

QUELLE TESSITURE POUR QUEL PERSONNAGE ?

Même si les équivalences tessiture/rôle ont connu, tout comme la classification des tessitures, une évolution à travers le temps, les compositeurs ont longtemps œuvré avec en tête un système d'associations fondé sur une hiérarchie des voix dans laquelle les voix aiguës primaient sur les autres.

Ces associations permettaient au public, qui ne comprenait pas toujours ce qui était dit sur scène, notamment quand l'opéra était en langue étrangère, et non sur-titré, de deviner l'identité des personnages, et de retracer ainsi l'histoire qui lui était contée.

Ainsi, la tessiture d'un rôle nous renseigne sur :

La place du personnage dans la société et la famille

Aux voix aiguës étaient associés les rôles de personnages socialement élevés (nobles, héros...). Les personnages principaux de l'opéra seraient étant des héros, des reines et des rois, ils se voyaient attribuer des voix de castrats et de soprano. Ainsi le rôle d'Ulysse, dans *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi, a été écrit pour être chanté par un castrat – même si de nos jours, le rôle est souvent incarné par des ténors. Ce système est repris dans l'opéra classique : Mozart donne à son personnage de Figaro, valet, une voix de baryton, alors même qu'il est le personnage principal.

De même, un père âgé, autoritaire et/ou sage, est presque toujours représenté par une voix de basse, quand la mère et la nourrice – qui sont souvent des rôles secondaires de confidentes – se voient plutôt attribuer des voix de mezzo ou de contralto, comme Filippievna, la vieille gouvernante de Tatiana dans *Eugène Onéguine*.

Roucoulements d'amoureux...

Les grands duos amoureux se font généralement entre une soprano et un ténor, ou entre un baryton et une mezzo. L'amour est su d'avance comme étant impossible s'il est entre une basse et une soprano. Par exemple, l'opéra de Tchaïkovski *Eugène Onéguine* décrit l'impossibilité de la relation entre Eugène Onéguine, baryton basse, et Tatiana, soprano.

Le caractère des personnages

Aux voix aiguës sont associées des valeurs morales positives : les rôles de jeunes filles innocentes sont souvent écrits pour des sopranos légères, comme Susanna des *Nozze di Figaro*. Les femmes indépendantes au fort caractère seront quant à elles chantées par des mezzo-sopranos dramatiques, comme le personnage de Carmen de l'opéra éponyme de George Bizet. Les personnages qui perturbent l'intrigue (l'ennemi du héros, par exemple) se voient attribués des voix graves : ainsi, dans le *Don Carlos* de Verdi le personnage du Grand Inquisiteur, qui veut faire arrêter le héros Don Carlos à l'Acte V de l'opéra, est une basse. Cependant, notons que la célèbre Reine de la Nuit de *La Flûte enchantée* est une soprano colorature car malgré son mauvais caractère, elle reste une reine !

Cependant...

Ce système d'associations doit être nuancé, car une voix pouvait se retrouver élevée à un rôle plus intéressant que ceux auxquels sa tessiture lui donnait habituellement accès... En effet, il était courant pour les compositeurs d'écrire un rôle dans le but de mettre en valeur un interprète en particulier. L'importance dramatique du rôle, le nombre d'airs, de récitatifs, tout était ainsi taillé sur mesure. Plus l'interprète était talentueux et apprécié, plus le compositeur agrémentait son rôle de morceaux de bravoure dans lesquels il pouvait montrer l'étendue de son art. C'est par ce moyen, plus parfois que par la qualité de sa partition, que le compositeur assurait le succès de son œuvre et par là-même ses revenus, car le public venait à l'opéra précisément pour voir des vedettes exhiber leur virtuosité. Ce processus de mise en avant de certains interprètes pouvait par moment mettre à mal la hiérarchie des rôles et des voix. Ainsi, Haendel écrivit des rôles sur mesure pour Antonio Montagnana, qui faisait partie de sa troupe de chanteurs. Les rôles d'Abner, dans l'*oratorio** *Athalia*, créé en 1733 et de Zoroastro, dans l'opéra *Orlando*, datant de la même année furent ainsi composés spécialement pour cette

basse acclamée pour l'ambitus et l'agilité de sa voix. C'est pourquoi, dans son opéra *Orlando*, Haendel va jusqu'à donner trois airs (dont le virtuose «*Sorge infausta una procell*») pour le rôle secondaire que chante Montagnana, celui du magicien Zoroastro, soit le même nombre que pour le rôle principal, le personnage d'Orlando, qu'incarne le castrat Senesino.

LE MÉTIER DE CHANTEUR LYRIQUE

L'initiation des chanteurs lyriques commence parfois dès l'enfance, par une formation en école de musique ou au conservatoire. Ils y apprennent le solfège et la maîtrise d'un instrument. Celui du chant se fait habituellement dans des ensembles (chorale, maîtrise...). Le professeur enseigne aux élèves les rudiments de la technique vocale, comme la gestion du souffle. Mais certains chanteurs découvrent la voix dans des groupes de musique pop ou rock, hors de tout cursus établi, et ne se dirige vers le chant lyrique que bien après. Dans le monde de la voix, les parcours sont toujours singuliers.

Quoiqu'il en soit, l'apprentissage du chant lyrique ne peut commencer qu'une fois que l'individu a acquis sa voix d'adulte. La mue a lieu durant la puberté en moyenne, vers 11-12 ans pour les filles, sous l'influence des œstrogènes, et vers 12-13 ans pour les garçons, sous l'influence de la testostérone. Elle dure de six mois à un an. Lors de la mue, les cordes vocales s'allongent, ce qui fait baisser la voix d'une tierce chez la jeune femme, et d'une octave chez le jeune homme. C'est aussi à ce moment que la voix acquiert son vibrato.

Une fois la mue passée, la voix se stabilise. Le chanteur sait alors quelle est sa tessiture : soprano, mezzo, baryton, ténor... Il peut entreprendre une formation individuelle, toujours couplée à une pratique d'ensemble, et commencer un cursus de chant au conservatoire. Ce cursus, au cours duquel il travaille la technique du chant, la diction, le jeu théâtral et étudie le répertoire du chant occidental (lieder, mélodie française, opéra), dure une dizaine d'années et est rythmé par des auditions et des examens.

Par la suite, le jeune chanteur participe à des masterclasses*, aux concours internationaux de chant, donne des récitals, chante lors de festivals, de spectacles... Il peut passer un concours afin d'intégrer une classe interne à un opéra. À l'Opéra national du Rhin, cette classe porte le nom d'Opéra Studio (studio du verbe latin *studere*, étudier). En son sein, les jeunes chanteurs peaufinent leur formation, tout en pratiquant la scène : membres à part entière de la maison, ils donnent des concerts et peuvent tenir des rôles lors de certaines productions.

Le chanteur part ensuite à la recherche de rôles dans les productions des opéras de France et d'ailleurs. Il n'y a pas qu'une manière d'être recruté pour une production : le chanteur peut participer à des auditions, être appelé directement par un membre d'une Maison d'opéra qui l'aura préalablement entendu et apprécié lors d'un festival ou d'un spectacle... Le métier a beaucoup évolué depuis les années 1970, qui ont vu disparaître, en France, le système des troupes, contrairement à l'Allemagne où cette pratique est encore courante.

La vie d'un chanteur d'opéra est aussi excitante que difficile. Voyages qui peuvent mener le chanteur d'un bout à l'autre du globe, leçons de chant - le chanteur prend des cours toute sa vie pour se perfectionner, recherches de rôle (tous les chanteurs n'ont pas d'agent)... Tous ces éléments ne se conjuguent ensemble qu'avec beaucoup d'organisation.

A woman with curly hair, wearing a white sleeveless dress, is shown in profile, singing. The background is dark, and the lighting highlights her face and the texture of her dress. The text 'l'histoire de la voix lyrique' is overlaid in white, bold, sans-serif font.

**l'histoire de la voix
lyrique**

L'histoire de la voix lyrique

L'histoire de la voix lyrique est inséparable de l'histoire de l'Opéra même, c'est pourquoi s'intéresser au chant lyrique nécessite de retracer les grands moments de ce genre musical multiséculaire. Comment compose-t-on pour la voix d'opéra au fil des siècles ? Quels siècles privilégient quelles tessitures ? Une constante se dessine au cours du temps : la voix est à la fois le champs de bataille sur lequel se joue le conflit musique/drame si propre à l'opéra, et l'enjeu de cette confrontation.

AVANT L'OPÉRA : LA VOIX LYRIQUE HORS SCÈNE

Si les premiers opéras apparaissent au début du XVII^e siècle, les premières techniques de voix, elles, remontent à l'Antiquité, où le chant était intimement lié au théâtre et à la poésie.

Au Moyen-âge, les chants accompagnent la liturgie*. La voix timbrée, qui porte loin, permet en effet d'être entendu par tous les fidèles présents dans l'église. Le « plain-chant » se développe alors : genre musical sacré non mesuré, le plein chant est caractérisé par la présence d'une seule voix *a cappella*. Au carrefour entre la déclamation et le chant, il finit par être adopté sous la forme du chant grégorien par toutes les églises européennes, au XII^e siècle.

Mais la voix est aussi présente hors de la liturgie : dans des manifestations populaires, et chez les cours des nobles, par l'entremise des trouvères et troubadours...

Pendant la Renaissance, la mode est à la composition d'œuvres polyphoniques (écrites pour plusieurs voix, donc). Dans les madrigaux* des compositeurs Marenzio, Gesualdo et Monteverdi, le soin apporté aux procédés imitatifs de la musique (les silences pour traduire la douleur d'un amant éconduit, la mélodie descendante dans le registre grave pour illustrer des mots comme « mort » ou « Enfers ») annonce déjà l'esthétique de ceux qui au début du XVII^e créeront l'opéra.

LES PREMIERS OPÉRAS : ORPHÉE SOUS LES PROJECTEURS

Ressusciter Orphée

À Florence, la capitale de la Renaissance italienne, se constitue en 1573 la Camerata Fiorentina, un groupe composé de musiciens, de savants et de poètes. Leur objectif est de renouer avec la musique antique, dont les récits racontent qu'elle possédait une puissance presque magique.

La Camerata Fiorantina pense pouvoir retrouver l'art des Anciens en mettant la musique au service du texte. La mélodie et l'harmonie doivent redoubler la puissance des mots en imitant les intonations naturelles de la voix. C'est le principe du *stile rappresentativo*. Les ornements et la fluctuation rythmique sont autorisés, mais dans la mesure où ils illustrent, voire redisent, le texte.

C'est sous la forme de la monodie accompagnée* que cet idéal voit le jour. Cette monodie, qui prit peu à peu la forme du récitatif* d'une part, de l'air* de l'autre, est l'élément musical fondateur de l'opéra. Par un effet de mise en abyme explicite, c'est sous le signe d'Orphée, l'homme qui par son chant charmait les dieux mêmes, que l'opéra voit le jour. Le premier opéra dont la musique nous est aujourd'hui connue est *Euridice*, composé par Peri en 1600 sur un livret d'Ottavio Rinuccini, qui raconte l'histoire du chanteur mythique. La quasi-totalité de cet opéra est composé de récitatifs. Sept ans plus tard, Monteverdi compose *Orfeo*. Le compositeur italien, souvent considéré comme le père de l'opéra, lui apporte sa forme composite en ajoutant au récitatif des ballets, des chœurs et des airs. Cet assemblage de formes et d'arts variés est alors appelé *dramma per musica*, littéralement « drame en musique ». L'histoire d'*Orphée* et d'*Euridice* est par la suite l'objet de nombreux opéras : parmi eux, le célèbre *Orfeo et Euridice* de C.W. Gluck, composé en 1762.

Deux conceptions du chant : l'opéra vénitien et la tragédie en musique

C'est en 1637 que l'opéra va prendre toute son importance en Italie puis dans le monde entier, avec l'invention de l'opéra public à Venise (el Teatro San Cassiano). L'opéra est au départ réservé aux familles très aisées, qui ont la possibilité de passer commande et d'accueillir des spectacles. À Venise, ville marchande prospère, ces familles sont très souvent bourgeoises. Mais bientôt de grands théâtres commencent à produire des opéras moins onéreux, avec un effectif de chanteurs réduit. Les airs se font plus impressionnants : le public n'étant plus constitué d'invités du commanditaire de l'œuvre, mais de personnes qui payent pour assister au spectacle, il faut leur en donner pour leur argent ! C'est ainsi que l'opéra se codifie, avec des enchaînements de récitatifs et d'airs virtuoses...

A contrario, se développe en France un genre d'opéra qui joue sur la fluidité dans l'enchaînement entre airs et récitatifs : la tragédie en musique (ou tragédie lyrique). Créée par le compositeur Lully et le librettiste Quinault à la demande Louis XIV, qui voulait encourager un art national, la tragédie en musique se caractérise par ses cinq actes précédés d'un prologue, de son sujet - merveilleux, tiré de la mythologie, et de la présence de ballets*. Du point de vue de l'écriture vocale, Lully privilégie l'expressivité de la voix plutôt que la virtuosité : les récitatifs comme les airs sont composés de manière à épouser la déclamation théâtrale propre à la tragédie de Racine. Toute une école de chant se crée, ambassadrice de cette nouvelle manière de chanter, autour de la soprano Marthe Le Rochois, créatrice du rôle d'Armide dans *Armide* de Lully, 1686.

L'OPÉRA AU XVIII^E SIÈCLE : DE NOUVELLES VOIES SE DESSINENT

Opera seria, Opera buffa, Opera comique

L'opera seria et le règne des castrats

Vers 1690 s'opère à Naples une réaction contre l'opéra vénitien, que l'on accuse d'avoir renié et trahi l'esthétique originelle de l'opéra. Il s'agit alors, par la création de l'opera seria, de renouer plus fermement les liens entre le texte et la musique. Formellement, l'opera seria se caractérise par son unité d'action, par son nombre de personnages restreint, par ses trois actes et par ses sujets, uniquement tragiques ou héroïques. Une place primordiale est accordée à la qualité du livret : le poète et librettiste Métastase est d'ailleurs une des figures principales de ce nouveau musical.

Mais surtout, l'opera seria se démarque par la place prépondérante qu'occupent les castrats en son sein. Réclamés aussi bien pour des rôles d'homme que pour des rôles de femme - la confusion des genres n'était pas vu comme mettant la vraisemblance à mal - et adulés de tous, les castrats sont les chanteurs les mieux rémunérés des troupes lyriques. Certains des plus grands noms (Farinelli, Baldassarre Ferri...) finissent leurs jours auréolés de gloire et démesurément riches - ce qui était loin d'être le commun de tous les chanteurs... Mais les compositeurs d'opera seria s'intéressèrent aussi aux autres voix aiguës féminines et masculines que sont les voix de soprano et de ténor. C'est le cas de Mozart notamment, qui compose des parties de soprano aux aigus vertigineux (son air «*Popoli di Tessaglia*», écrit pour la soprano Aloysia Weber et destiné à être inséré dans l'opéra *Alceste* de Gluck, est la page la plus aiguë du répertoire de soprano) et qui fixe le caractère dramatique de la voix de ténor dans le personnage du jeune amoureux...

Un peu de légèreté : l'opera buffa et l'opéra comique

Conséquence du rejet par les compositeurs d'opera seria des sujets légers et comiques, l'opera buffa voit le jour. Ses caractéristiques se sédimentent vers 1750, époque à laquelle il concurrence en importance son si sérieux pendant. Il privilégie les personnages et histoires du quotidien, les situations comiques et/ou sentimentales, et contient de nombreux ensembles*. Les voix auxquelles l'opera buffa fait appel sont sensiblement les mêmes que celles de l'opera seria, bien que les castrats soient moins présents. Un très célèbre exemple du genre : *La Serva padrona*, de Pergolesi (opéra créé en 1733), qui raconte comment une servante devient une dame en se faisant épouser par son maître.

Cet opéra déclenche une vive polémique alors qu'il est joué à l'Opéra de Paris en 1752. En effet, les hommes de lettres italianisants de la capitale (Rousseau, Grimm, Diderot...) prennent l'œuvre comme

prétexte pour fustiger les représentants de la tragédie lyrique établie par Lully (Rameau en premier). Selon eux, là où le style français (à cause de la langue française elle-même, pour Rousseau), serait incapable de produire une œuvre vocale de qualité, le style italien réussirait, grâce à son sens de la mélodie et du naturel, à rendre toute la beauté de la voix. La querelle prend fin en 1754, et signe le déclin de la tragédie en musique que Rameau faisait survivre.

Parallèlement se développe en France l'opéra comique. Né sur les planches des foires de l'Île de France, l'opéra comique veut parodier l'opera seria. Son ton est donc, du début à la moitié du XVIII^e siècle, volontiers badin. Il se fera par la suite plus pathétique et historique jusqu'à redevenir plus léger au début du XIX^e siècle. Il s'éteint à la fin de ce siècle. Par delà sa pluralité de tons, qui ne facilite pas à le cerner, l'opéra comique se caractérise par une alternance de passages chantés et de passages parlés, et par la part belle qu'il donne aux voix de caractère, dont les qualités sont plus théâtrales que musicales. Dans ce type d'emplois se distingue notamment Antoine Trial, dont le nom est resté pour désigner une voix de ténor propre aux rôles de personnages comiques. En Allemagne, le choix de l'alternance voix parlée/voix chantée se retrouve dans le singspiel, un genre de théâtre dans lequel alternent passages chantés et passages déclamés. *L'Enlèvement au sérail* et *La Flûte enchantée* de Mozart sont tous deux des singspiels.

Mais revenons à l'opera seria... Vers la moitié du XVIII^e, le genre a drastiquement évolué, jusqu'à laisser, comme l'opera vénitien du XVII^e auquel il s'opposait, la part belle au chant et à la virtuosité vocale. Mais les airs et leurs ornements virtuoses, caractéristiques du bel canto, encombrant trop la narration et finissent par lasser certains artistes. Il est temps de révolutionner à nouveau le genre...

La révolution Gluck : une nouvelle écriture pour la voix

Christoph Willibald Gluck, compositeur bavarois, théorise en 1767 un nouvel opéra, et redonne à la musique sa fonction de seconder la poésie et de mettre en valeur sentiments et actions se déroulant sur scène. Les intrigues sont simplifiées, les personnages plus humains... Cette nouvelle esthétique a évidemment une répercussion sur le traitement de la voix : les airs que Gluck compose sont moins virtuoses, et n'invitent pas l'interprète à montrer son talent par un ouragan de démesure vocale. De même, Gluck ne fait d'ailleurs que peu appel aux extrêmes-aigus des voix de soprano.

Ainsi, dans l'air « J'ai perdu mon Eurydice » (*Che farò senza Euridice*) de son célèbre *Orphée et Eurydice* (version de 1774), Gluck fait le choix d'une simplicité mélodique extrême, alors que, dans la narration, nous sommes à un moment où le personnage principal vit une douleur immense (Orphée s'est retourné vers Eurydice avant d'avoir quitté les Enfers et a donc perdu son droit à la ramener à la vie).

C'est avec ces innovations de style, qui sont expliquées dans la préface de son opéra *Alceste*, que l'opéra classique naît.

Cette esthétique de la simplicité, Gluck la puise dans les genres nourris de musique populaire que sont les lieder* et la romance*, mais aussi dans les écrits théoriques du poète Ranieri de Calzabigi, qui signe les livrets de plusieurs de ses opéras. Les deux hommes ont en commun un grand intérêt porté aux écrits des philosophes des Lumières, lesquels cherchent à fonder les règles d'une musique nouvelle sur des principes de clarté et de naturel. Dans son entreprise, Gluck fait face aux partisans du compositeur Niccolò Piccinni, qui lui reproche de manquer de musicalité... C'est la Querelle des gluckistes et des piccinnistes, qui dure de 1776 à 1779, et qui semble rejouer, avec des acteurs différents, la problématique de la Querelle des Bouffons...

L'OPÉRA AU XIX^E SIÈCLE ET LA RECHERCHE DE LA PUISSANCE VOCALE

Suite et fin du bel canto

Les premières décennies du XIX^e siècle voient s'éteindre la passion pour les voix de castrats, lesquels désertent alors les planches... Pourtant, le bel canto qui leur était tant lié ne meurt pas : ses techniques, établies dans les traités des célèbres pédagogues Mengozzi, Mancini et Tosi, sont adoptées par nombre de jeunes chanteurs et de jeunes chanteuses, aussi bien alti que soprani ou ténors. Gioachino Rossini poursuit la tradition du bel canto en donnant à ces rôles des airs ornés, dont il prend soin de

noter chaque note. Ce faisant, il coupe avec l'usage qui voulait que ce soit à l'interprète de choisir les ornements de ses airs. Cette rigueur de Rossini dans la notation des passages belcantistes eut malheureusement un effet négatif sur le niveau technique des générations suivantes de chanteurs : en effet, ces derniers se concentrèrent sur des recherches de projection de la voix et délaissèrent l'apprentissage de l'ornementation qui était la pierre angulaire du bel canto. Autre coup porté au « beau chant » italien, l'usage presque exclusif de la voix de poitrine mis à mal l'utilisation de la voix de tête, laquelle permettait une plus grande agilité dans l'exécution des ornements... Ainsi, balayé par une nouvelle esthétique vocale, le bel canto alla en s'étiolant au fil du siècle...

L'émergence des voix dramatiques

L'apparition des voix dramatiques s'explique par le bouleversement qui s'opère dans l'orchestre à la toute fin du XVIII^e siècle. Alors que Gluck et Mozart avait dévié le rôle de l'orchestre en lui confiant une mission d'expressivité excédant l'idée d'accompagnement, Ludwig van Beethoven et ses héritiers modifient la formation même de l'orchestre en augmentant le nombre de musiciens (notamment en percussions et en cuivres).

C'est dans ce contexte de modification de l'orchestre que s'inscrit l'évolution de la technique vocale. De nouvelles techniques, comme l'utilisation presque exclusive de la voix de poitrine, rendent possible l'apparition de voix « dramatiques » (voir « Typologie des voix », soprano, mezzo et ténor dramatiques). Ces voix à l'ambitus large, puissantes et d'un timbre sombre, sortent de l'ordinaire. Elles sont aussi dotées d'une endurance remarquable. Il n'est pas facile pour elles d'évoluer avec agilité dans le registre aigu, mais cela leur est peu demandé. Là est le paradoxe de l'époque, qui demande des chanteuses et des chanteurs à l'ambitus étendu, tout en les faisant chanter sur une étendue restreinte, plus propre à faire passer la voix par-dessus l'orchestre... Car est privilégiée avant tout la capacité de chanter accompagné d'un grand orchestre symphonique sans se fatiguer. Bien entendu, certains chanteurs possédaient déjà, aux siècles précédents, des voix puissantes à la tessiture large, mais il n'existait que très peu de rôles nécessitant d'y faire appel.

Au début du siècle, les soprani et mezzisoprani dramatiques sont, pour la plupart, des alti qui ont travaillé leur voix et leur technique jusqu'à maîtriser pleinement leur registre* aigu. Recherchées par les compositeurs pour remplacer les castrats altistes, elles sont peu à peu amenées à évoluer dans la tessiture des sopranistes, ce qui les oblige à travailler sur un ambitus très large. C'est par cette conquête des notes aiguës, qui caractérise l'époque romantique, que des chanteuses comme la Pasta ou la Malibran se distinguent et deviennent de véritables divas.

Mais il nous faut prendre garde aux mots utilisés à l'époque : les termes de mezzo et de soprano dramatiques n'étant pas encore utilisés, on les décrivait comme des mezzisoprano ou des contralti dotées d'aigus faciles. Une autre solution était de faire appel aux noms de grandes chanteuses possédant la même tessiture : c'est ainsi que le terme de mezzo Galli-Marié vient de Célestine Galli-Marié, mezzo dramatique créatrice du rôle de Carmen, et que le terme de soprano Falcon vient de Cornélie Falcon, soprano dramatique.

En France, la recherche des voix dramatiques est liée à l'émergence du Grand opéra français, dans lequel se sont illustrés les compositeurs Giacomo Meyerbeer, Ambroise Thomas et Daniel-François-Esprit Auber. Apparu dans les années 1830 et intimement lié au Romantisme, le Grand opéra se caractérise par les sujets qu'il aborde (historiques, légendaires et/ou exotiques) et par la débauche de moyens scéniques à laquelle il fait appel. Aux décors somptueux et aux machineries en tout genre répondent un orchestre renforcé et des chœurs massifs. La durée des œuvres s'allonge, une représentation dure ainsi trois à quatre heures. La masse sonore est telle que les rôles exigent une grande vaillance. La recherche de voix puissantes devient alors une nécessité...

Les voix dramatiques s'imposent aussi dans le répertoire allemand. Héritier de Beethoven, Richard Wagner augmente les effectifs de l'orchestre, ce qui l'oblige à rechercher des voix capables de passer par-dessus la fosse. Sous son influence, des nouvelles écoles de technique vocale se développent en Allemagne à la fin du XIX^e siècle, fondées par les premiers chanteurs de ces nouveaux opéras (comme Pauline de Ahna, la femme de Richard Strauss, ou encore Heinrich Vogl).

Mais l'apport de Wagner à la voix est plus prégnant encore ; d'un point de vue de l'écriture vocale, Wagner poursuit la tradition gluckiste : la voix est pour lui la vassale de la musique et du texte. Il

s'emploie ainsi à abolir la séparation récitatifs/airs, afin que l'opéra puisse devenir une grande pièce de musique apte à servir de support continu au drame, et non pas un enchaînement marqué de numéros duquel émerge par moments des passages de virtuosité vocale. Le genre du drame musical, que Wagner crée, est l'expression de cette esthétique.

LES NOUVELLES PERSPECTIVES DU XX^e SIÈCLE ET DU XXI^e siècle

Écrire pour la voix d'opéra après Wagner...

Wagner et sa conception d'un opéra où la musique et la voix sont assujetties au drame ont un impact immense sur les compositeurs postérieurs. En Allemagne, Richard Strauss revisite la problématique de la jonction entre drame et musique en en faisant le sujet même du dernier de ses quinze opéras. L'action de *Capriccio*, créé en 1942 à Munich, se passe dans le manoir d'une aristocrate française du XVIII^e, la comtesse Madeleine. Elle doit désigner l'artiste chargé d'animer sa fête d'anniversaire, et pour cela, doit choisir entre un poète Olivier et un chanteur Flamand. Les deux artistes s'affrontent à coups de poème et de musique pour gagner la faveur – et le cœur- de la jeune comtesse. Mais, à la fin du jour, c'est en fredonnant le poème d'Olivier mis en musique par Flamand que Madeleine s'en va dormir... Le choix attendra, s'il y a un choix à faire !

De l'autre côté du Rhin, Claude Debussy s'inspire des procédés mélodiques du maître allemand (qu'il regardait par ailleurs d'un mauvais œil) pour composer son opéra *Pelléas et Mélisande*. Créé en 1902 à l'Opéra-Comique après dix années de gestation, *Pelléas et Mélisande* est l'adaptation musicale de la pièce de théâtre du poète symboliste Maurice Maeterlinck. D'un point de vue vocal, Debussy mêle le principe de la mélodie continue wagnérienne au respect pointilleux de la prosodie* propre à la voix parlée. En d'autres termes ; le chant est une ligne continue dont les intonations et les inflexions sont celles de la parole. Si, après la première, la critique spécialisée est déroutée par la nouveauté des procédés, le public suit, et l'opéra est un triomphe qui ne s'est depuis pas démenti. L'influence de *Pelléas et Mélisande* et de sa prosodie est grande encore sur les compositeurs contemporains ; en témoigne le *Pinocchio* de Philippe Boesmans (2017).



Pelléas et Mélisande 2018-2019
Opéra national du Rhin

La recherche d'une nouvelle manière de chanter a pu mener certains artistes très loin dans l'innovation. Désireux de trouver un langage musical complètement neuf, les compositeurs de la Seconde École de Vienne chamboulent les cadres traditionnels de la musique, et parmi eux, le chant. Arnold Schönberg invente dans son *Pierrot Lunaire* la technique du *sprechgesang* («chant parlé», en allemand) qui consiste en un style de déclamation dans lequel les notes – indicatives, puisque l'interprète peut choisir leurs hauteurs – ne doivent pas être tenues. Cette nouvelle technique vocale se retrouve dans les opéras de Alban Berg *Lulu* et *Wozzeck*.

La voix lyrique au filtre de la technologie

L'opéra ne reste pas en marge des innovations technologiques qui ponctuent notre temps, et c'est assez logiquement que la voix lyrique est devenue un terrain d'expérimentation sonore. La pratique de l'enregistrement et de la rediffusion permettent de créer des personnages vocaux désincarnés, ou de répéter de manière différente ce qui est chanté sur scène. Il arrive aussi que la voix diffusée soit créée de toute pièce, grâce aux nouveaux outils dont disposent les compositeurs : synthétiseurs, outils numériques.... C'est le cas dans l'opéra *The Mask of Orpheus* de Harrison Birtwistle, créé en 1986, où une voix synthétique s'exprimant dans un langage inventé est diffusée par un système de haut-parleurs pour représenter le dieu Apollon. Plus récemment, ce système d'enregistrement et de diffusion est maintes fois utilisé dans l'opéra *4.48 Psychosis* de Philip Venables (création française en 2019 à l'Opéra national du Rhin), et dans *Kein Licht* de Philippe Manoury (2017). Dans ce « *Thinkspiel* » (forme de théâtre conceptualisée par Philippe Manoury à l'intersection entre musique et apport du théâtre contemporain), les inflexions de la voix parlée sont retravaillées numériquement jusqu'à ce qu'elles se stabilisent autour de hauteurs précises. Projetée par haut-parleurs, cette voix parlée devenue mélodie double la voix de l'acteur qui joue sur scène... Philippe Manoury entend ainsi créer ce qu'il nomme une Sprechmelodie (soit « mélodie du parler »).



Kein Licht 2017-2018
Opéra national du Rhin
© Klara Beck

Et comment ne pas penser à la scène du concert du film *Le Cinquième élément* de Luc Besson (1997) qui voit un personnage de chanteuse (une diva alien nommée Plavalaguna) interpréter le célèbre « *Oh, giusto cielo!* » de l'opéra *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, avant de se lancer dans un air aux aigus stratosphériques. Cet air, la « *Diva Dance* », écrit spécialement pour le film par le compositeur Eric Serra, est issu de l'enregistrement d'une chanteuse professionnelle (la soprano Inva Mula) qui a bien sûr été retravaillé sur la table de mixage. Il est ainsi impossible pour la voix humaine de chanter la « *Diva Dance* », et l'actrice qui porte le costume de la diva se contente de faire du playback !

Reforger la technique vocale

Alors que l'opéra évolue, sans cesse à la recherche d'un nouveau langage musical, d'une nouvelle manière de mettre la voix en scène, les chanteurs s'attachent à retrouver des techniques qui étaient tombées en désuétude avec la disparition du bel canto... L'abandon de l'usage du mécanisme léger avait entraîné des carences dans l'apprentissage du chant, et si quelques grands chanteurs avaient perpétué la tradition du beau chant (Maria Callas, Joan Sutherland) tout une partie du répertoire vocal souffrait de cet oubli (Haendel, par exemple). Depuis les années 1960, les écoles de chant tendent de remédier à ce problème.

Par ailleurs, c'est grâce au regain d'intérêt pour le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècle et le bel canto que les voix de contre-ténor ont pu être redécouvertes, dans la seconde moitié du XX^e siècle...

GLOSSAIRE

Air (aria) : Mélodie vocale accompagnée ou non, qui peut être très virtuose. Très souvent l'air est dans l'opéra un moment d'expression des sentiments et de suspension dramatique. L'aria da capo est constitué de trois parties, la dernière étant une reprise ornementée de la première.

Ballet : Création chorégraphique interprétée par un ou plusieurs danseurs.

Bel canto : En italien : « beau chant ». Les caractéristiques du bel canto sont la recherche de l'expressivité du chant (maîtrise des couleurs du timbre et des différents mécanismes) et de la belle ornementation des airs (goût et virtuosité sont les maîtres mots).

Ensembles : Dans l'opéra, passage dans lequel les chanteurs chantent ensemble (c'est donc une polyphonie).

Lied (pluriel : lieder) : Pièce vocale, chantée en allemand, de format court.

Liturgie : Ensemble ordonné des prières et cérémonies qui constituent le culte.

Madrigal : Chant monodique ou polyphonique, accompagné par des instruments ou non, dont le texte est souvent, à la Renaissance, un poème galant.

Masterclass : Cours donné par un chanteur professionnel à des étudiants de très bon niveau.

Monodie accompagnée : Mélodie chantée par une voix soliste, accompagnée par un ou des instruments.

Oratorio : Genre musical vocal ayant pour sujet une scène issue des textes sacrés de l'Église catholique.

Ornements : Ensemble de notes (improvisées ou écrites) ajouté à une mélodie pour l'embellir.

Polyphonie : Chant à plusieurs voix.

Prosodie : Ensemble des règles qui dictent les accents, le débit, l'intonation d'une langue.

Récitatif : Mélodie dont le rythme et les intonations sont proches de la langue parlée. C'est très souvent dans les récitatifs que les compositeurs exposent les éléments qui font avancer l'action dramatique (récits, dialogues...)

Registre : L'échelle sonore est divisée en trois parties : le registre grave, le registre médium, le registre aigu.

Romance : Chanson à couplets, dont la musique est simple et dont les paroles sont souvent sentimentales.

Vocalises : Les vocalises sont des ornements. Très fréquentes dans le chant grégorien (dans l'Alleluia) et dans les Aria da capo de l'opéra.

