
Das *APCS* Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

September 1995

Nr. 28

De l'histoire du contre-ut

par Ank Reinders

traduction Monique Berghmans

A notre époque l'expression "belcanto" reste liée au style de chant de l'Opéra italien du 19ème siècle, de Bellini à Puccini mort en 1924. A-t-on raison de le croire?

L'art de pouvoir chanter des notes aiguës a toujours déchaîné les applaudissements les plus nourris du "grand public". Au 19ème siècle, il était admis que cet art du chant (confronté de tous temps aux exigences des compositions) comportait la pratique du contre-ut. Pour cela on peut trouver une explication dans l'histoire qui n'est pas si éloignée de nous.

Les premiers chanteurs capables de chanter dans l'aigu furent les castrats qui ont dominé les scènes lyriques européennes de 1650 à 1800. L'expression "belcanto" cependant n'a été employée qu'à partir du 19ème. C'est un concept complexe qui décrit une pratique de la voix d'après la "technique vocale des anciens italiens" (qui a été conservée seulement dans des cas particuliers) et qui se réfère aussi à la pratique de la virtuosité chez les castrats avant le 19ème. Par ce concept, tes défenseurs (tenants) de l'art du chant exprimaient leur déception envers le nouveau style qui privilégiait le legato et la structure du mot. Ce développement, qui commença avec Gluck et fut continué par Meyerbeer et Bellini, prit avec Verdi au milieu du 19ème siècle une forme drama-

tique et devint finalement avec Puccini le style vériste. Chez Wagner, qui ne peut être compté parmi les compositeurs de belcanto, ce développement aboutit à une meilleure connexion du mot et de la mélodie.

Cependant "on" pensait avec nostalgie au "canto" bien connu du siècle précédent, lequel ne voulait plus être "bel" (citation: Pleasants). Le contre-ut comme tel n'était pas alors très important. On chantait de plus en plus haut car le registre du falsetto le permettait. L'expression belcanto se rapporte à l'opéra et n'est jamais employée (injustement d'ailleurs) dans l'art du Lied bien que, la beauté du son y soit toujours recherchée.

La première grande période du belcanto se divise en trois parties

- a) avant le 18ème
- b) au début du 18ème
- c) à la fin du 18ème siècle

Ce qui signifie que la période a) se rapporte à l'art des castrats. Quelques noms très connus parmi les castrats sont: Bernachi, Senesino et Farinelli dans la première moitié du 18ème, et Pacchierotti, Crescentini et Marchesi dans la deuxième moitié.

Environ 4000 enfants furent émasculés annuellement durant 150 ans. De ce nombre seuls 40 castrats devinrent mondialement connus. En France, les castrats étaient moins appréciés probablement parce que les fran-

çais préféraient leurs propres ténors légers, les “Hautes-contre” qui semblent avoir chanté alternativement modal* et fausset

Une autre raison semble être que les oreilles françaises n’appréciaient point trop la sonorité moins nasalisée des italiens.

Exigences techniques: vers 1600, au début du chant soliste qui était surtout déclamé, il n’était pas encore question de technique vocale. Celle-ci ne fut exigée que 50 ou 100 ans plus tard lorsque l’on écrivit les premiers opéras pour les castrats. Monteverdi composa déjà autour de 1650 quelques mélismes de durée plus longue. A. Scarlatti (1700) écrivit à son tour de vrais airs avec da capo. A l’époque de Hasse et de Haendel, 1750, les vocalises les plus rapides étaient le but le plus recherché du chanteur. Pour cela, les castrats suivaient dès l’âge de neuf ans un entraînement qui pouvait durer de six à huit ans.

Castration: la conséquence vocale de la castration a due être découverte par hasard. D’après certaines sources, la castration était obtenue en enlevant les testicules de l’adolescent, d’après d’autres c’étaient les canaux séminaux qui étaient coupés (ou stérilisation). L’on enlevait les glandes hormonales et les canaux nerveux des vaisseaux de l’appareil sexuel de l’enfant impubère. Donc ceci se passait avant la puberté, c.à.d. avant l’afflux des hormones au moment de la neuvième année. Il s’ensuivait que le larynx ne se développait pratiquement plus comme lors d’une puberté normale. Au contraire les cordes vocales restaient courtes, à peu près de la longueur de celle d’un enfant ou d’une femme, c.à.d. de l’ordre de 12 à 14 millimètres. Avec ces cordes vocales-là, le castrat pouvait vocaliser dans une tessiture haute, légèrement et rapidement. De plus les poumons, qui s’étaient bien développés, pouvaient prendre beaucoup d’air de telle manière que le castrat pouvait chanter longtemps “d’un seul souffle”. Le timbre des castrats, que ce soit un alto ou un sopra-

no, a du être surprenant. On pourrait s’imaginer la hauteur d’une voix de femme dans la résonance d’un visage d’homme arrivé à sa maturité! Mais la façon dont la voix sonnait restera toujours un mystère.

Les femmes, à cause d’anciens préjugés, étaient interdites d’exécution publique, tout particulièrement dans les villes italiennes qui étaient régies par l’Église. Mais avec le développement de l’opéra au cours du 17ème siècle, une voix aiguë devint indispensable. Les castrats, bien formés à cette tessiture, étaient capables de la chanter. Ils furent recrutés dans les chœurs des églises italiennes et dans celles du sud de l’Allemagne. Chœurs dans lesquels ils chantaient déjà à la fin du 16ème d’après différents récits. Avec eux la virtuosité commença à se développer.

Les castrats, avec la légèreté de leur registre aigu dominèrent les scènes d’opéra durant 150 ans, jusque vers 1800. Ils furent honorés comme les pop-stars de la fin du 20ème siècle.

Quelle hauteur atteignait une voix de castrat?

Dans la musique de Bononcini, Hasse, Haendel, Jomelli, Scarlatti, etc... qui fut écrite pour les castrats, il est extrêmement rare de trouver une note plus haute que le sol 2–3. Comment cela sonnait-il chez les castrats? Il est bien connu que la plupart d’entre eux a un timbre analogue à celui d’un mezzosoprano (on le voit à la plupart des parties écrites pour eux). Même si l’appellation “sopranista” est employée plus fréquemment que celle d’“altista”. Pour être aigu, c’était aigu! Les compositeurs écrivaient une mélodie simple et l’art des castrats consistait en cela que cette mélodie était ornée dans le da capo suivant l’imagination de chacun. Ce qui conduisait à une “acrobatie” inimaginable. Certaines cadences ont été entièrement transcrites mais le plus souvent on les trouve dans les livres d’exercices

de Crescentini, Aprile et leurs successeurs par exemple. On ne s'étonnait d'ailleurs pas d'entendre de telles notes propres à une voix féminine sortir d'un corps masculin.

Le héros (castrat) et l'héroïne (soprano) chantaient haut.

Plus loin dans le 19^{ème} siècle, l'art du chant que ces chanteurs avaient transmis à leurs élèves "non opérés", fut continué jusqu'à la fin de ce même siècle par les Garcia (père et fils), par Pauline Viardot-Garcia et Mathilda Marchesi. L'école allemande aussi s'y tint résolument comme le témoignent les exercices vertigineux de Thuisikon Hauptner (Dresde).

L'interdiction de castrer survint en 1803 sur l'ordre de Joseph Napoléon. On ferma également les conservatoires de Naples, Norcia et Bologne où les castrats étaient formés. Ceux-ci disparurent progressivement. Mais il a été démontré que leur influence a agi longtemps encore, dans la technique vocale... et dans la distribution des rôles!

Les femmes jouaient désormais les rôles d'hommes, d'une part parce que l'emploi normal des voix masculines étaient encore en plein développement, d'autre part parce que la technique des voix féminines était beaucoup plus avancée. Ainsi Benedetta Pissaroni chanta la partie d'Arnold à la Première du Guillaume Tell de Rossini, Anna Miltenberg chanta Tamino dans la Flûte Enchantée, Giuditta Pasta et Maria Malibran chantèrent toutes les deux l'Othello de Rossini, le rôle titre. Cependant dans ces années là, on ne trouvait aucunement obligatoire de faire chanter un rôle masculin par une femme. Les ténors graves comme Garcia, Nozzari et Nourrit s'affrontèrent au rôle de Don Giovanni. Entre temps la moitié du 19^{ème} siècle était passée.

Christophe Willibald Gluck fut un des premiers qui, autour de 1770, commença à endiguer le "gazouillement vide" des cas-

trats. En ceci qu'il développa pour ses héros une ligne mélodique simple qui offrait peu de possibilité à l'ornementation. Mais il ne put cependant pas éviter l'exigence de l'époque qui voulait que le héros (ou l'amant) devait avoir un timbre aigu. Orphée fut écrit pour l'alto castrat Guadagni, Eurydice était un soprano féminin. Plus tard en 1774 dans une représentation à Paris (qui n'aimait guère les castrats), Gluck transposa le rôle pour un ténor sans avoir recours à son registre de fausset: cet Orphée chante un sol 1 comme note la plus aiguë. L'usage de faire chanter Orphée par un baryton ne correspond donc pas aux souhaits et aux possibilités du 18^{ème} siècle. Avec la transposition pour ténor, Gluck se range encore à la distribution stéréotypée: le couple d'amants est chanté par des voix aiguës.

Progressivement ces exigences du 18^{ème} siècle devinrent moins sévères: le héros cuirassé et casqué de plumes n'est plus obligatoirement le centre de l'action. Les travaux de Gluck prennent un tournant clair: sa réforme de l'Opéra se concrétise par des opéras de "femmes" dans lesquels les personnages classiques telle Alceste, Armide, Iphigénie en Aulide et Iphigénie en Tauride ont le rôle principal. La femme doit conquérir sa place à côté du castrat pour rivaliser avec lui et obtenir les applaudissements du public. Quoique ces rôles à la fin du 20^{ème} siècle soient interprétés par des voix "spinto" ou dramatiques, on peut se poser la question de savoir si cela s'accorde avec la représentation souhaitée à l'époque.

Du temps de Gluck comment peut-on bien avoir chanté? Lyrique? Dramatique? La technique du chant "avec larynx bas" commence seulement environ 50 à 60 ans plus tard et se développera sur plus d'un siècle. Bien sûr, la femme, chez Gluck, a déjà du caractère; même si "être femme" à l'opéra est encore une idée nouvelle. Gluck donne déjà à ses personnages féminins une personnalité lyrique. Mozart va s'en emparer et

donne à toutes ses soprani une atmosphère appropriée: à Donna Anna un deuil vengeur, à Donna Elvira sa colère, à Pamina son désespoir et son amour, à Zerlina son esprit, à Fiordiligi sa (presque) fidélité inébranlable, à la comtesse sa mélancolie et son humour. Suzanne est la plus rusée des femmes de Mozart. Seule Fiordiligi chante en passant un unique contre-ut, en échange par contre de beaucoup de notes graves.

Ni Mozart ni Gluck ne se servaient des vocalises comme ornement improvisé ainsi que le faisaient les castrats, mais au contraire pour exprimer une passion (La Reine de la Nuit, Donna Elvira et aussi Zerline quand elle apaise son Masetto battu).

Wolfgang Amadeus Mozart qui ose déjà passer du thème du Héros au thème social, va plus loin encore dans la caractérisation des rôles.

Le héros et l'héroïne dans l'opéra des castrats chantent aigu, tandis que les ténors de Mozart ne sont pas des héros: à côté de Donna Anna se tient un Don Ottavio peu caractérisé, à côté de Pamina le tendre héros Tamino qui craint le serpent, et, à côté de Constance, son Belmonte qui dépend entièrement de l'aide de Pedrillo.

Dans certains points, Mozart diverge de ce solide schéma: venant du bas de l'échelle sociale de l'époque, Suzanne aime Figaro (baryton-basse) et Zerline aime Masetto (basse légère). (Ce qui apparemment n'a été remarqué par personne jusqu'ici). Pour prêter plus de poids à la confusion dans les relations des voix entre elles, Mozart donne à Fiordiligi un baryton (Guglielmo) et à son amie Dorabella, qui est un jeune mezzo, un ténor (Ferrando).

Mozart écrivit peu de rôles pour les castrats: Idamantes pour Vinconzo del Prato et le motet Exultate pour Venanzio Rauzzini car il préférerait les voix masculines normales. (Quelle a pu être la raison pour laquelle il ne

fit pas d'Osmin, le gardien du harem, un castrat mais le fit chanter par une basse?).

Il connaît les voix féminines à fond et leur donne toutes les possibilités d'exprimer vocalement leur caractère. Face à elles par contre, l'emploi du ténor reste pâle. Il faut dire que dans l'opéra de la fin du 18ème cette voix n'a pas encore trouvé son identité propre.

Le 19ème siècle.

Dans les premières décennies du 19ème, l'art de la voix connaît plusieurs évolutions simultanées.

a) l'ancienne école de la virtuosité, qui prend son origine directement des castrats et qui, jusqu'à la fin du siècle, continua d'être enseignée, par exemple par Manuel Garcia, à Paris et à Londres, et par Francesco Lamperti à Milan. La 46ème édition de Hauptner des "exercices de trapèze vocal" était utilisée dans tous les conservatoires d'Allemagne, et même à New York

b) l'école qui indique le chemin du legato, comme celle de Meyerbeer, Bellini, Donizetti et les oeuvres tardives de Rossini qui le réclamait tout particulièrement. Dans cette école fut entrepris un timide essai, comme déjà chez Gluck, pour établir une relation entre la couleur de la voix et le caractère d'un rôle

c) l'école dont le chant est influencé par une syllabation du texte, ce qui correspond à la particularité de la langue allemande, atteint son apogée avec Wagner. Hauptner, cité plus haut, publia un additif à son livre "La formation de la voix" sous le titre "Prononciation et Discours sur le Chant". Ce qui est un nouvel aspect dans l'art du chant.

Plus tard, autour de 1900, Jules Stockhausen (Paris, Berlin, Frankfort), Lilli Lehmann (Allemagne et États-Unis), Cornélia von Zanten (Amsterdam, Berlin, La Haye) et Johannes Messchært (Amsterdam, Berlin, Zürich) préconisèrent le "Belcanto du Mot".

La nouvelle technique (c'est à dire le développement de b et c) fut très influencée aussi par l'opéra-bouffe qui ne laissait aux castrats plus aucune chance.

Pour chanter plus fort la technique respiratoire devint indispensable. Par le "chanter fort", une exigence de l'époque, la "cassure" naturelle de la voix humaine fut repoussée vers le haut (cassure ou passage où les voix masculines passent du "modal" (registre normal) au "fausset"). Ce passage se trouve pour des lois acoustico-physiologiques autour de do-ré-mi-fa 1 dans chaque voix.

Cela conduisit à un grand changement particulièrement pour les voix d'hommes car, à cette hauteur, une forte pression d'air est nécessaire. La rupture de registre fut repoussée si haut que, finalement, elle signifiait le point le plus haut de la voix: le fausset ne réapparut plus. La basse légère pouvait également repousser la limite de son registre jusqu'à sol 1, la 1, d'où vint l'emploi du terme baryton. Vers 1840, la voix de ténor parvint à atteindre le contre-ut sans fausset. Ceci était nouveau et coûtait des efforts. Il y eut même des morts (Amerigo Sbigole mourut sur la scène parce qu'une veine de son cerveau ne supporta pas l'effort).

Alors seulement le contre-ut devint intéressant.

Parce qu'à côté de la soprano, le ténor pouvait continuer la technique des castrats. Cet aigu se trouva donc clairement au premier plan.

Le développement de l'opéra et de la voix se propagèrent, vers 1800, jusqu'à Paris où Bellini, Rossini et Donizetti introduisirent le nouveau "look" de la ligne lyrique. Ce qui devait donner son identité au Grand'Opéra et au drame lyrique plus tard.

Le ténor se développa pas à pas avec la soprano dans cette voie: le chant lyrique prend naissance. Le Belcanto prend une nouvelle forme, les genres nouveaux posent de nouvelles exigences à la voix: premièrement chanter legato, deuxièmement chanter

de manière à se faire comprendre. ce qui ne peut réussir que jusqu'à une certaine hauteur de son.

Dans la mesure où le volume de la voix augmente et où la hauteur du son monte de plus en plus, cet aigu devient de plus en plus intéressant pour l'auditeur. La note aiguë d'une voix aiguë s'entend. Chez une basse, on n'attend pas l'aigu mais sa note la plus grave.

Dans la carrière des soprani et des ténors se reflète le développement de l'opéra jusque dans le style veriste de Puccini: un soprano léger comme Nellie Melba, encore formée par Marchesi, s'étend de Gilda à Violetta en passant par Mimi et Desdémone jusqu'à Elsa et Aida. Finalement, elle tombe dans le piège de Brünnhilde (Siegfried) où elle perd sa voix. Le ténor Enrico Caruso chanta au début de sa carrière le ténor léger Nemorino d'élixir d'amour, il en vint à chanter le fort ténor Canio dans Paillasse. Avec le compositeur de ce dernier opéra, nous sommes déjà au 20ème siècle.

Pour les barytons de Mozart à Verdi, il existe toutes sortes de rôles; seul Richard Strauss leur donne un rôle d'amant dans la personne de Mandryka (Arabella).

D'autres nouvelles voix: les mezzos Madeleine, Amneris, Azucena ou Preziosilla restent seules, elles ne chantent pas de duos d'amour. Dans cet ordre d'idées Carmen ne fait pas exception: le véritable amour pour José, c'est Micaëla qui l'éprouve, à eux deux donc le duo! De même on comprend que Monsieur et Madame Macbeth ne sont ni soprano ni ténor: leur relation est beaucoup trop difficile.

Que des sopranos comme Joan Sutherland ou des mezzos comme Marilyn Horne ou Agnès Baltsa - comme quelques auteurs l'écrivent - veuillent revenir à l'ancien belcanto, c'est un malentendu. L'art du chanter depuis 1600 jusqu'à aujourd'hui est en constant développement? Celui-ci se déroule d'un art pratiquement naturel et psal-

modié en 1600, à travers la virtuosité hautement travaillée et artificielle du 18ème, jusqu'à la lourde ligne legato des voix de Flagstadt ou de Nilson de 1950.

A chaque période on a chanté "beau" en rapport avec le style du chant de l'époque et du goût du public. Le belcanto de la fin du 20ème siècle contient tout ce qui a précédé: nouvelle virtuosité, legato et articulation, car la technique vocale s'est complétée et développée. Avant, on ne chantait pas mieux, mais autrement.

La distribution des rôles est toutefois restée la même: le couple d'amants chante haut, Alfredo et Violetta, Elsa et Lohengrin, Desdémone et Othello, Mimi et Rodolfo restent les jeunes amants. Le public les ap-

plaudit toujours même s'ils ont dépassé l'âge des amours de jeunesse, penchent vers l'embonpoint, ou sont des interprètes médiocres, cela ne fait rien à l'affaire. Les applaudissements sont toujours pour l'amour et la note aiguë.

*Article paru dans Dokumentation 1992,
revue du Bundesverband Deutscher
Gesangspädagogen.*

* le registre de fausset est à différencier nettement du registre "modal" et est produit par un autre emploi des mêmes cordes vocales avec lesquelles on chante modal c.à.d. normal. Le registre de fausset chez les voix masculines se situe à hauteur de la voix de mezzo ou d'alto, pour un homme donc dans l'aigu. Les chanteurs qui s'y consacrent sont nommés "contre-ténor", mais l'appellation la meilleure est "Altus".