
Das *AFPC* Bulletin

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

Juni 2000

Nr. 47

Le bel canto, n'est-il que le bel canlo?

Par Roland Mancini (Extrait du Journal AFPC)

Nos grands parents, fervents des galeries élevées des théâtres, auraient été bien surpris d'apprendre que Tosca ni Aida n'avaient rien de commun avec le bel canto. Or bien que, déjà en 1913, Reynaldo Hahn ait judicieusement délimité les contours d'un art magnifié par Haendel et Scarlatti, parfois encore Rossini, un important Théâtre de l'hexagone ne craignait pas, soixante ans plus tard, d'afficher un «festival de bel canto» alliant Don Garlos à un récital de mélodies... Mais qui nous autorise à affirmer que «Après un rêve» ou la Mort de Posa ne relèvent pas du «beau chant»? Après qu'ont fleuri les néologismes belcantisme, belcantiste, puis cet inepte «bel canto romantique», une antinomie reliant deux esthétiques opposées et inconciliables, il serait temps de rendre à César ce qui n'appartient pas à Hugo.

Soyons sérieux. La langue, l'usage ont fixé des termes, délimité des époques, et force est de nous y tenir, aux fins d'une simple compréhension mutuelle: les mineurs de Decazeville, héritiers des héros de Zola, ignoraient qu'ils vivaient «la belle époque», les soldats de Crécy ne partaient pas pour «la guerre de cent ans», Le Nôtre ne dessinait pas les jardins du «Grand siècle», pas davantage que Farinelli ni la Grassini ne savaient qu'ils faisaient du bel canto! Il est vrai que, durant des siècles, aucun chanteur n'aurait songé faire du *canto* qui ne soit pas *bel*... on sait que le *buon*

modo di cantare de Caccini, devenu *buon canto*, le portait déjà en lui, le bon devant engendrer le beau! Mais dès lors que paraît un terme, il désigne et fixe un style, une époque, un art révolus. Stendhal, le premier peut-être à vulgariser l'expression, écrit en 1817 qu'on n'entend plus en Italie le bel canto de jadis, ce même art dont Rossini allait sans cesse déplorer la perte, la disparition des castrats ayant précipité sa chute. Pourtant, dès lors que nous voyons Stendhal blâmer l'art trop populaire de Bellini, ne faut-il pas non plus voir dans ces nostalgies le fameux «de mon temps» si bien raillé par René Clair dans ses *Belles de nuit*, dans la mesure où chacun de nous taxe d'«âge d'or» celui d'hier, de notre jeunesse sinon de celle de nos parents? Or, le bel canto ainsi nommé, tous le savent désormais, s'accorde tant à une philosophie — et en particulier celle des Lumières — qu'à une époque, à un style, un répertoire, une manière de chanter comportant ses exigences, ses règles, ses obligations et ses interdits: ne ressemble-t-il pas dès lors à une auberge espagnole, où chacun apporte ou n'emporte que les seuls ingrédients de son choix?

L'époque d'abord: 1680 et 1830 en marquent les limites chez tous les exégètes, compte tenu de la pause due à la Révolution et à l'épopée napoléonienne et sa résurgence de 1815 à 1830, corollaire du retour à l'absolutisme après le Congrès de Vienne. Les «ingrédients»? Dans sa remarquable Histoire du bel canto, qui épuise presque le

sujet, Rodolfo Celletti a très scrupuleusement défini les composantes d'un art souscrivant à des conditions expresses, et fustigé les journalistes en mal d'érudition factice qui taxent de «belcantiste» un ténor s'il exécute un très beau (trop beau?) son filé dans Tosca ou Cavalleria rusticana, ou une cadence trop fleurie chez Verdi, cela parce que notre époque a simplement oublié qu'un chanteur, belcantiste ou non, s'il est inapte à l'agilité, à la diction afior di labbra et aux nuances sur toute son étendue vocale ne sait pas chanter, un point c'est tout...

Mais au fait, qu'est-ce que «notre époque»? Aujourd'hui? Hier, pour celui qui, fermé à toute évolution, reste attaché à un jargon périmé, à des termes caducs, ignorant parfois tout un vocabulaire? Qu'il me soit permis à ce sujet d'évoquer le temps, guère éloigné, où, chargé de bourrer de «culture» les postulants à l'enseignement du chant, je constatai que bien des mots comme *sprezzatura*, parfois même *messa di voce* – laissons là la *messa a voce* – étaient inconnus de la plupart d'entre eux, l'organisateur des stages me conseillant même de bien vérifier mes sources! Il est vrai que, nostalgie, nostalgie, lorsqu'au début des années soixante, un Bergonzi, un Kraus, une Caballé revinrent aux lois premières du «beau chant», même d'abord remises en selle dans le répertoire romantique, qui les comprit, qui mesura la portée d'une telle révolution – au sens propre du terme?

Que le bel canto ressortisse exclusivement ou non à une philosophie hédonistique, tel n'est pas ici notre propos, mais force est de constater qu'il en épouse bien des contours dans la mesure où le chant, exalté comme une fin en soi, implique une quête de beauté, sinon de plaisir; mais cette catharsis par la perfection, l'exaltation et la beauté du son ne se limite pas à polir le plus parfait qui soit, et passe par bien d'autres exigences, dont la longueur du souffle et la domination d'une agilité dans une virtuosi-

té voluptueuse conçue comme dépassement de l'être (virtuose et vertueux sont frères), et une science musicale apte à l'improvisation créatrice et sans cesse renouvelée, depuis celle des variations sans limite jusqu'aux points d'orgue et cadences dignes de celles des acrobates de l'instrument; dont celle aussi du refus d'attribuer au registre aigu toute notion de puissance et d'héroïsme. Nous voici au cœur du problème: la puissance est une notion musicale, ou au moins acoustique; l'héroïsme est ici une vertu concrète, bien plus qu'un concept. Or le bel canto implique, et c'est sa condition première, l'abstraction, se situant ainsi aux antipodes de la raison d'être du héros hugolien qui se sacrifie pour un idéal, la femme, ou la justice, et donc du romantisme. Son abstraction enlève toute notion de correspondance entre une tessiture ou un sexe donnés et un emploi de théâtre, et l'amoureux – seules les paroles nous disent qu'il est amoureux – peut être basse, contralto, rarement ténor, et le plus souvent, castrat, soit la voix la plus abstraite qui fut, à la fois homme, femme et enfant, voix aigüe ou grave, héros masculin ou, rarement, féminin (sinon dans les Etats pontificaux durant un siècle). Alors que le ténor était souvent nourrice ou vieillard, le fait qu'une cantatrice incarnant un héros masculin dise «je t'aime» à un homme chantant un rôle de femme n'étonnait personne. Mais, au delà de 1830, des typologies se fixeront, l'amoureux gravira les cimes de sa passion, la folie aura ses règles de virtuosité, et le travesti guerrier survivra peu au Roméo de Bellini: en renonçant à incarner un Amold en travesti à Lucques en 1831, la Pisaroni, cédant ainsi son poste à Duprez, devait accomplir un geste de portée historique, son fameux «ut de poitrine» — qui n'était pas de poitrine — signant la mort du bel canto...

Art abstrait donc, où la même mélodie erre du soprano à la basse, de la déclaration d'amour au texte sacré, de l'ardeur au désespoir: ces transferts sont légion chez Bach

et Haendel, chez Rossini – le lui a-t-on assez reproché! – et Mozart, plus tard chez Berlioz et Wagner; chez Moussorgsky aussi, mais avec un souci de correspondance réaliste. Le mot est lâché: mais si le bel canto ne peut être réaliste, l'opéra buffa peut-il lui être rattaché ? Et Mozart en est-il l'adepte? Celletti l'écarté d'un revers de manche, peut-être avec raison, mais sans s'en justifier: sans doute parce que Mozart; le premier, a créé, au moins dans le cadre de l'opéra italien (écartons Monteverdi, antérieur au strict bel canto), la notion de caractérisation des personnages, et donc assimilé incarnation dramatique, tessiture, et mode de chant. Certes, la panoplie belcantiste comportait-elle très précisément ses airs de fureur, de folie, de langueur, de comparaison, etc., mais de façon trop générique pour lui. Ses héros, issus de l'opéra buffa sont bien souvent réalistes – Don Juan, le plus réaliste, est justement un baryton avant la lettre, le type de voix le moins abstrait qui soit – squattant en quelque sorte des formes plus complexes, et n'utilisant plus que des formules de vocabulaire du bel canto? D'ailleurs, sa folle passion pour les tessitures aiguës le distancie des principes de Tosi, réitérés par G.B. Mancini en 1774. Sauf – et encore – dans l'opéra séria, où Mozart, ici rarement innovateur, se contente d'écrire (beaucoup) mieux et plus beau que ses contemporains. Après la tourmente européenne, Rossini devait tenter de remonter le temps, renouant avec les principes de beauté et d'équilibre de l'écriture vocale, attaché d'abord à la perfection du chant sous tous ses aspects, mais adaptée à son époque, et fidèle au plus grand de ses principes, énoncé par Tosi en 1723, vérité physiologique immuable selon laquelle «plus un son est aigu, plus il doit être attaqué avec douceur»: admirateurs de la «Pira» verdienne, s'abstenir... Or, malgré sa haine des sons aigus puissants, Rossini souscrivit pourtant malgré lui à cette inéluctable montée de la voix, brisant au passage celle de sa femme. En

restant toutefois fidèle, rappelons-le aux ignorants et histrions, à un principe essentiel du bel canto: jamais d'aiguforte en fin de phrase, jamais d'aigu sur la tonique.

Penchons-nous un instant sur une autre croyance fallacieuse entretenue par les infirmes de la vocalité, celle des prétendues «petites voix» de l'époque belcantiste. Certes, ses chanteurs ne hurlaient pas comme les Français – Rousseau puis Burney, entre autres, s'en firent les témoins – mais il suffit de rappeler que les chanteurs de Haendel ou de Rossini s'adressaient aux deux mille spectateurs, ou plus, des théâtres de Londres, de Milan, ou de cet immense et superbe San CarlodeNaples, datant de 1737, et quasiment inchangé: acoustiques exceptionnelles – pas de Bastille, alors – mais quelque trois mille spectateurs à contenter. Et qui l'étaient assez pour revenir dix, vingt, ou soixante soirs de suite applaudir les mêmes chanteurs! Une Banti légua son larynx à la faculté pour tenter de percer les secrets d'une si grande voix, et les Colbran ou Marcolini, les Garcia, Nozzari et Levasseur, maniant l'agilité de leurs voix tonnantes, s'ils revenaient parmi nous, rendraient ridicules leurs pâles successeurs, dont souvent seul le micro complice a permis d'illusoirs carrières!

Quant à la liberté d'improvisation, elle reste reine chez Rossini, quand bien même des légions d'écrivillons et discoureurs répètent encore à l'envi que «Rossini, dès 1815, a écrit in extenso ses variations et da capo»!!! La liberté d'improvisation demeure -mais mieux encadrée, mieux en rapport avec le caractère d'une aria, d'une phrase, et non selon les commodes «tiroirs» de chacun-, la ligne vocale est variée à l'infini, sinon dès la première exposition d'un thème, les cadences fort longues, et sans cesse renouvelées. Songeons que, lorsqu'un opéra était joué trente ou quarante fois dans une ville de cent mille habitants, ce n'étaient pas soixante ou cent mille spectateurs différents qui y assistaient, mais

vingt ou trente fois les mêmes, et cela dès l'ère des castrats, justement appliqués à proposer chaque soir des variations différentes: ceux qui, aujourd'hui, consignent par écrit – ou pire, éditent, ou enseignent – telle variation type sont simplement des contrefacteurs. A moins que l'inculture galopante du monde lyrique, des chefs d'orchestre et chefs de chant n'oblige à une certaine rigueur écrite: témoin la prudence d'éditeurs – et de compositeurs – contraints dès 1830 de suggérer les appoggiatures (encore ignorées dans les années glorieuses d'Aix-en-Provence!), entre autres nombreux exemples de tout ce qui, durant deux siècles, fut convention dans l'écriture ancienne, mais alors connue de tous, depuis les règles des cadences et appoggiatures, du *rubato* – puis du *stenlato* ignoré de tant de chefs actuels – jusqu'à ces indispensables *legature* rappelées par Garcia, mais superbement ignorées d'une Callas (et de ses chefs, attachés à la tradition verdienne, sinon vériste!) et de ses successeurs, au nom d'un prétendu bon goût d'époque, refusant de soi-disant «glissades», ou confondant *portamenti* et sons traînés! Mais de tout cela, seule l'audition d'exemples précis pourra rendre compte.

Or, que devait-il demeurer de ces règles et traditions après 1830, au-delà de *Guillaume Tell*, d'*Hernani*, et de *Norma*, sinon quelque archaïsme, comme dans le très passéiste *Don Pasquale* où Donizetti susurre un nocturne à deux voix hérité tout droit de Cimarosa...? Rien, dès l'instant où le chanteur s'assimila au héros du drame, où la conquête d'un aigu glorieux devint la passion de tout un chacun, interprètes et publics, sauf du compositeur: sait-on que Verdi, grand briseur de voix, n'écrivit pourtant qu'un seul «contre-ut» pour ténor? Or, si aucune législation ne vint soudain interdire aux chanteurs la formation belcantiste parce que les trônes avaient vacillé, les chanteurs formés dans la saine tradition du bien chanter pouvaient-ils plaire encore? Bien des Rossiniens allaient en faire les frais, de Gal-

li à Ivanov, à l'heure où les jeunes auteurs, essentiellement Bellini puis Donizetti, porte-parole de temps nouveaux, exigeaient de nouveaux types vocaux pour leurs incarnations dramatiques, contraignant la voix à de dangereuses ascensions, et surtout à des haltes prolongées en haut des tessitures: le strict *bel canto* pouvait-il s'en satisfaire? Non, et Bellini lui-même, concevant *Norma* pour la Pasta – véritable anticipation de la Callas, qualités et défauts mêlés –, même s'il approuve les nombreuses variantes de son interprète, situe le rôle – «Casta diva» exclue, et en partie seulement – aux antipodes du *bel canto*, déclare que la Grisi (la Caballé d'alors, rivale haïe de Pauline Viardot, l'immense prophétesse des temps nouveaux) serait «ridicule dans *Norma*», mais meurt trop tôt pour en juger...

Pourtant, la plupart des chanteurs de cette époque intermédiaire sont encore bien éduqués, et les tics du *bel canto* – mais les tics seulement – persisteront dans des ouvrages qui ne sont plus de *bel canto*, tout au plus d'un *Ersatz*, d'un «néo-belcantisme». Parmi ces tics, rares rescapés de notre auberge espagnole, le goût du beau son en soi, la science des *portamenti*, l'usage de la variation persistent longtemps, ce qu'ignoraient les chanteurs de nos années cinquante, mais que remettent à l'honneur ceux d'aujourd'hui, une Mariella Dévia, les Martine Dupuy et Lella Cuberli, les Blake et Merritt des années glorieuses, un Ramey, qui proposent rarement plusieurs fois les mêmes variantes dans leurs exécutions d'opéras belcantistes, dans ceux de Rossini, mais aussi de Bellini sinon de plus tardifs, à condition que les manieurs de baguette le leur permettent: après que Toscanini – par ailleurs le plus grand chef du siècle – se soit vanté d'avoir tué le *bel canto*, ou tout au moins son héritage entretenu par un De Lucia, un Muti, et d'autres encore moindres – si la chose est possible – croient se prévaloir de l'illustre Parmesan pour s'en tenir «à la chose écrite», ce canevas dérisoire, jamais

exécuté tel quel alors, même devant – ou par – les compositeurs!

Seulement, l'ornementation belcantiste – et Rossini s'en fait le témoin – a sans cesse évolué et ne doit pas être envisagée de la même façon chez Scarlatti ou Haendel, chez Bach – à orner, bien sûr, comme il le faisait lui-même si généreusement à l'instrument –, dans les opéras de Hasse ou Mozart, ni dans ceux de Rossini, puis de ses successeurs. Le terme «baroque», si tant est qu'il existe une musique liée à la pensée baroque, convient assez bien pour circonscrire la démesure et la luxuriance des interprètes du début du XVIII^e siècle, dont l'art brillait de façon radicalement opposée à la sécheresse et la tristesse des (trop) fameux «baroqueux» des débuts, avarés de toute cette joie et cette folie des sens qu'exigeait la société jouissive et corrompue à laquelle s'adressaient Haendel ou Vivaldi – les fameux airs «de sorbet» accompagnaient tout autre chose que la dégustation des sorbets derrière les rideaux des loges – mais dont de grands falsettistes, tel un Christofellis, peuvent désormais nous reconstituer les pratiques, sans que nous omettions le rôle joué par la Home, pionnier encore timide, ne seraient-ce ses magnifiques éclats du récitatif «Frondi tenere» de Serse, ou de sa première version «live» de Rinaldo, voire encore la géniale déraison d'un Blake dans Semele, face à la lugubre incompréhension d'un Aler dans ce même rôle de Jupiter! Mozart et Rossini, après l'âge du bel canto d'origine, nous ont eux-mêmes donné quelque idée précise de ce qu'ils pouvaient attendre de leurs interprètes, mais ensuite? Les cadences stéréotypées pratiquées sur les opéras de Bellini, et même de Verdi, par de grands interprètes de la fin du XIX^e, parfois fixées par l'édition «selon» Masini, ou d'autres, ne sont plus de mise aujourd'hui, une Sutherland ayant «fait du Sutherland» et une Sills du Sills, mais au moins selon leurs personnalités bien diverses, une Caballé allant au-delà, heureuse avec Haendel, «plateale» avec

Rossini, mais consciente de souscrire ou non, selon l'humeur du lieu et de l'heure, à un certain belcantisme chez Verdi, lequel avait encore écrit quelques cadences – jusque dans Un Ballo in maschera –, bien sûr ignorées des hurleurs des années cinquante, où seul un Fischer-Dieskau les respectait: mais faut-il justement exécuter ce que Verdi coucha sur le papier un soir, pressé par un éditeur? Et, au fait, y a-t-il là encore un rapport avec le bel canto, puisque celui-ci, fin en soi où la musique n'exprime qu'elle-même, s'oppose au romantisme, mis au service de l'idée, faisant de la musique la servante et l'esclave du texte, la ravalant au second rôle, comme l'a si bien rappelé Hanslick? La musique «utile» n'est plus musique, et Gautier a justement écrit que «dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle»; Baudelaire, Mallarmé, Gide, puis Strawinsky ou Boulez nous ont simplement redit les propos de Rossini sur la virginité de l'art pour l'art.

Narcissisme et, pourquoi pas, jouissance extrême, dans la mesure où le diletto doit être d'abord ressenti pour pouvoir être communiqué, expression extrême et raffinée du sublime cher à Winckelmann et Stendhal, le bel canto se suffit bien à lui-même, qui aurait pu faire dire à Verlaine: «De la beauté avant toute chose»... 

