

September / septembre 2008

«La Casa Verdi» de Milan, une maison de retraite très active.

par Isabelle Martin-Balmori

La technique et l'esthétique du chant ont connu de grands bouleversements dans la première moitié du XXème siècle. Dans le cadre d'une recherche soutenue par le Conservatoire Supérieur de Musique de Genève¹ sur l'évolution du monde vocal européen de cette époque, je suis allée à la rencontre de chanteurs dans plusieurs pays. Des solistes célèbres, mais aussi des choristes, des professeurs de chant, ou des personnes ayant connu le milieu par des métiers parallèles, constituent mes interlocuteurs dans ce voyage à travers la mémoire musicale du temps. La reconstitution de procédés techniques de cet art difficile, utilisés il y a un demi-siècle, sera utile à ceux qui l'enseignent comme à tous ceux qui le pratiquent.

La «*Casa Verdi*» me semblait un endroit privilégié pour rencontrer des chanteurs. La majorité des ses pensionnaires a vécu dans un monde exceptionnel: celui du Théâtre de «*La Scala*» dans les années 1940 – 1950, qui les a fait côtoyer La Callas, Gigli, Björg, Titto Gobi, Ninon Vallin, et tant d'autres grands chanteurs de l'époque qui ont produit des spectacles du plus haut niveau.

C'étaient, aussi, des années de changements profonds. Dans l'après-guerre, d'autres mondes vocaux furent redécouverts. L'exécution de la musique ancienne était remise en question par l'influence croissante du monde de recherche musicologique ; le répertoire chanté en langue originale, avec les difficultés inhérentes à l'assimilation d'un texte étranger et à une vocalité altéré par des phonèmes inhabituels, était pratiqué d'une nouvelle manière. A l'opéra, il eut, en outre, un renversement de l'échelle du vedettariat : après le chanteur adulé, le chef d'orchestre deviendra la référence, sous l'influence principale du monde discographique, pour laisser sa place au metteur en scène : le public ira *voir* l'opéra. Les pensionnaires de la «*Casa Verdi*» ont bien constaté cette évolution. Huit d'entre eux, âgés de soixante-dix à 98 ans, ont répondu, avec de grandes similitudes, aux questions posées les 23 et 24 juin 2008. Voici quelques souvenirs et propos marquants.

Le chant est souvent une rencontre d'enfance, voire d'adolescence. Lina Vasta entendait sa mère chanter des romances, des airs. A l'âge de six ans, elle donna «*Amami Alfredo*» de la Traviata devant deux dames ébahies. Elle se souvient: «*ho cantato con una voce di donna, impostata*»². Quant à Stefania Sina, son destin changea grâce à son voisin de l'étage inférieur, M. Tandelli, violoncelliste à la Scala, qui l'entendit chanter l'*Ave Maria* de Schubert, comme venu du ciel. Il monta chez sa voisine, partition en main, pour «*essayer*» sa voix : un vrai contralto est rare. La jeune Steffania travaillera notamment avec Gina Cigna, une des plus grandes cantatrices de son temps.

Certains pensionnaires de «*Casa Verdi*» auront même reçu des leçons gratuites, parfois journalières durant des années, vu leurs talents. Luigia Mandelli sera formée par Elisabetta Oddone. Peu avant sa mort, elle lui dira : «*Non abbandonate mai il canto, perché nella vita non troverai mai altro conforto*»³. A 86 ans, Luigia Mandelli confirme: «*Elisabetta Oddone avait raison. Il n'y a rien qui puisse me donner plus de joie*». Elle va chanter tous les lundis chez une amie, fait son échauffement rituel toujours avec les mêmes pièces jusqu'à sentir que sa voix «*corre*»⁴. Lorsqu'elle réussit une note difficile, heureuse, elle va vite l'annoncer à son médecin: «*Dottore, ho il fa, mia constanza é ricompensata*»⁵. Par ailleurs, sa famille étant démunie, Giuseppe Zazzetta recevait de son professeur un billet de 10 liras chaque jour. Il nous raconte son histoire avec un sourire de 98 ans, très malicieux. Communiste, il devra quitter l'Italie de l'époque. Il rencontrera Di Stefano, qui lui enseignera son art pendant huit ans. Grand admirateur de son maître, il l'accompagnera ensuite partout.

L'apprentissage se fera essentiellement par imitation. Pour l'attaque du son, Lina Vasta se rappelle comment le professeur l'amenait dans une chambre où il avait un miroir, et lui demandait de la regarder pour l'imiter et réussir «*il attacco del suono sul fiato*»⁶. L'attaque du son, coordonnée avec le soutien du diaphragme permet la liberté d'émission, la variété de coloris du timbre, les accents expressifs de la voix et le «*portamento*». L'exercice de la «*messa di voce*» (son filé)⁷ était pratiqué pour la conquête de cette liberté. Stefania Sina se souvient de l'avoir travaillé «*avec le fiato le plus long possible*» et commente: «*C'est une des vocalises les plus difficiles, parce qu'on a tendance à chanter faux. Je l'ai faite sur les voyelles o et a, et ensuite e et i*».

Étaient pratiqués les exercices difficiles d'agilité et du trille, soit la répétition de deux notes placées soigneusement dans le «*masque*», secret de la réussite. En outre, l'apprentissage du «*portamento*» était essentiel : si la voix était placée, le son était libre.

Souvent le «*legato*» et le «*portamento*» se confondent dans le langage employé par les pensionnaires de «*La Casa Verdi*». Tous reconnaissent que le «*portamento*» est un art très difficile, qu'on n'improvise pas. Selon Giuseppe Catena, «*Il y a les chanteurs de rue et d'église, et il y a les chanteurs qui savent chanter. La capacité d'exécuter un portamento fait la différence*». L'art du «*portamento*» sera appliqué chez Bellini, mais aussi déjà chez Mozart.⁸

Dans les années trente, et même quarante, les vocalises étaient encore pratiquées de façon systématique (Concone, Panofka, Aprile, Lütgen)⁹. Cependant, le professeur ne suivait pas toujours l'ordre de la méthode, mais choisissait les leçons en rapport avec les difficultés à vaincre par l'étudiant.

Lina Vasta estime que les chanteurs actuels ont un rapport beaucoup plus strict que de son temps avec la partition, car ils chantent ce qui est écrit, et précise «*Oggi bisogna cantare a tempo preciso, adesso cantano le note*»¹⁰. Ils oublient la valeur inégale de la prosodie, qui donne son propre rythme au texte. Lina Vasta chante tous les jours, sans échauffement. Malgré son âge, sa voix est tellement bien placée qu'elle est toujours «*prête à l'emploi*». Durant l'entretien, elle chanta «*Addio del passato*» (Traviata) et «*Senza mamma*» (Suor Angelica), avec une voix admirablement jeune ; c'était magnifique.

La plupart du temps, l'inspiration se faisait au moyen de la détente abdominale¹¹. Pour les plus anciens comme Elena Maretto, 89 ans, ce n'était pas le cas. Il y a plus de 70 ans, M. Delacqua, son professeur, lui apprit à respirer en insistant de «*tener su il diafragma et in dietro la pancia*»¹², comme le prônaient les méthodes du début du

XIXème. Elena Maretto précise non sans regret qu'«à l'époque nous chantions tout en italien. C'était bien (...), la prononciation était plus adaptée.».

Après la guerre, à La Scala, Elena Maretto fit une rencontre marquante, celle du vieux maestro, ami de Toscanini, M. Veneziani, juif ayant fui l'Italie. Il avait constitué un ensemble vocal de musique ancienne et connaissait encore les vieux procédés de la technique du chant qu'il transmis notamment à Elena Maretto. «*Maestro Veneziani faisait utiliser l'effet de la campana ¹³, le coup de glotte aux ténors, pour faire [résonner] le son.*». L'ensemble vocal eut beaucoup de succès à Londres au Albert Hall. Elena Maretto relève que, déjà à l'époque, plus personne ne savait faire ce coup de glotte léger, qui permettait pourtant d'obtenir une grande pureté de timbre. Après l'attaque, le son était tout de suite diminué. Ce procédé fut abandonné «*parce que les chanteurs n'étaient plus capables de le faire, pas plus que le falsetto*».

Entrée dans le chœur de la Scala en 1939, Elena Maretto se rappelle tous les grands chanteurs et chefs d'orchestre, comme Toscanini ou Karajan, qui aimaient faire le regista et montaient sur scène pour dire comment placer un bras ou la direction d'un regard. Elle souligne que «*la mise en scène en 1950 était naturelle; il ne fallait pas exagérer le geste.*» et, à l'appui, rappelle que «*Visconti, lorsqu'il faisait travailler La Callas, lui disait, par exemple, d'enlever ses chaussures pour que le public comprenne mieux qu'elle avait fait la fête toute la nuit !*». C'était une approche nouvelle, originale, qui préfigurera l'aspect théâtral actuel, demandé aux chanteurs.

D'autres expériences me furent rapportées. Dans les années quarante, pour Zaza de Leoncavallo, de sa propre initiative, Stefania Sina ira à «*La Casa Verdi*» travailler son rôle avec la cantatrice à la retraite Sani. Cette dernière, qui avait chanté l'opéra en 1900, lui a appris chaque geste, chaque regard, que, en 1940, le metteur en scène respecta. Luigia Mandelli, une autre pensionnaire de «*La Casa Verdi*», m'offre sa photo, dans le rôle d'Annina, avec La Callas qui chantait Violetta dans la Traviata le 25 mai 1955. Stefania Sina, qui s'est produite comme soliste dans divers théâtres pendant treize ans, aimait spécialement les mises en scène de Zeffirelli.

Pour applaudir par commande, existait, à La Scala, une claque. Le chef de la claque se promenait avant les spectacles devant les loges des artistes. Les applaudissements étaient en rapport avec la générosité des solistes. Du haut de la galerie, une trentaine de personnes suivait le départ des applaudissements du capo de la claque. Quant au souffleur, il avait l'art de chuchoter le début de chaque phrase quelque secondes avant qu'elle soit chantée.

A l'époque, chaque chanteur pouvait conserver sa personnalité. Selon Lina Vasta, les particularités de chaque artiste (par exemple, un timbre légèrement nasal) étaient appréciées et non considérées comme des défauts. Les pensionnaires de «*La Casa Verdi*» sont très critiques vis-à-vis de l'esthétique vocale et de la mise en scène actuelles.

Stefania Sani, qui a appris à 80 ans l'informatique pour devenir rédacteur en chef du journal de la «*La Casa Verdi*», honore le compositeur bienfaiteur dans les termes suivants: «*Nous le sentons partout dans cette maison, son âme tourne. Chaque matin, je lui dis : 'Ciao Giuseppe' ! ¹⁴ Je le remercie de tout ce qu'il a fait. La Casa Verdi, c'est sa plus belle œuvre, et non le Falstaff, parce qu'il a pensé aux autres*».

Si dans votre entourage vous connaissez des chanteurs/professeurs expérimentés (de préférence âgés de plus de 70 ans), qui puissent témoigner pour ma recherche, vous pouvez m'envoyer leur contact. Merci d'avance.

- ¹ Cette recherche est menée avec la collaboration du professeur Rémy Campos, enseignant titulaire d'un doctorat et responsable de la recherche de cette HEM comme enseignant à Genève et à Paris au CNSDM.
- ² «J'ai chanté avec une voix de femme, bien placée».
- ³ «N'abandonne jamais le chant, parce que dans la vie tu ne trouveras jamais une autre consolation».
- ⁴ «Courre», la voix sur la résonnance du son.
- ⁵ «Docteur, j'ai le fa ma constance est récompensée». Je suppose, qu'à la «Casa Verdi» le médecin doit être un peu chanteur et est en mesure d'apprécier l'enjeu.
- ⁶ « L'attaque du son sur [coordonné avec] le souffle».
- ⁷ C'est un procédé très ancien enseigné au XVIIème et XVIIIème par les castrats. Par la pratique de la messa di voce, (sur une longue note de jusqu'à 20" de durée) le chanteur réussissait à émettre un son, sans forçage : commencé doucement il augmentait vers le forte pour résoudre à nouveau sur le piano. Toute la gamme était travaillée de cette manière.
- ⁸ Je mets ces propos en relation avec les enregistrements d'Elisabeth Schumann, cantatrice pourtant viennoise, qui portait le son dès qu'il y avait un intervalle à l'intérieur d'un mot, dans les airs de Mozart, avant la deuxième guerre mondiale.
- ⁹ Lina Vasta sera la seule à trouver que ces vocalises sont du temps perdu.
- ¹⁰ «Aujourd'hui, il faut chanter avec un tempo précis, maintenant on chante les notes».
- ¹¹ Les théories du Dr. Mandl , préconisées par le Traité de Delle Sedie à la fin du XIXème, feront beaucoup d'émules.
- ¹² «Le diaphragme haut, le ventre en arrière». Actuellement, ce geste nous surprend, mais il faut l'interpréter ainsi : le diaphragme haut avec le ventre rentré est la sensation de dépression causée dans la région épigastrique, conséquence d'une inspiration relativement haute.
- ¹³ «Cloche».
- ¹⁴ La chambre de Steffania Sani donne sur la place où il y a la statue du compositeur.