



Pour citer cet article :

Eric Goruben,
" L'utilisation de la voix de ténor dans l'œuvre de Giacomo Puccini ",
Revue Française de Musicothérapie, Volume XXVIII/1, ,
mis en ligne le 28 janvier 2010.
URL : <http://revel.unice.fr/rmusicotherapie/index.html?id=3117>

[Voir l'article en ligne](#)

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL @Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

L'utilisation de la voix de ténor dans l'œuvre de Giacomo Puccini

Eric Goruben

Chanteur, Doctorant à l'Université Marc Bloch, Strasbourg

La technique de chant lyrique italien a connu une évolution majeure au début du XIXe siècle. Grâce au procédé de "couverture du son", les voix sont plus amples, plus puissantes, particulièrement dans le registre aigu. Les compositeurs ont su prendre en compte ces modifications, et l'écriture vocale de Rossini ou Donizetti est bien différente de celle de Puccini ou Cilea ; l'écriture de Verdi s'est même modifiée peu à peu. À l'enrichissement orchestral pouvait répondre l'enrichissement vocal.

La physiologie de la voix humaine est complexe. Des variations de mécanismes laryngés s'opèrent en des points caractéristiques de la tessiture, créant des registres que le chanteur doit homogénéiser autour de notes pivots soigneusement choisies et contrôlées. Nous nous intéresserons à la manière dont Giacomo Puccini, compositeur italien du tournant du siècle, a pris en compte ces caractéristiques et, mieux encore, a su les exploiter dans les rôles de ténor de ses opéras.

Puccini, voix de ténor, technique vocale, opéra italien

Physiologie, technique du chant

XIXe siècle

96-105

15 mars 2008

Nous ne sommes pas en mesure d'imprimer les partitions présentées au colloque.

Vous pourrez obtenir l'intégralité de cette communication par courrier électronique sur simple demande à l'auteur, à l'adresse : eric.goruben@polytechnique.org.

Le compositeur italien Giacomo Puccini (1858-1924) laisse douze opéras composés sur une quarantaine d'années de part et d'autre du tournant du siècle. Son œuvre fait la part belle aux voix de soprano, ténor et baryton. S'il est le *chouchou* de tous les ténors lyriques, c'est précisément parce que Puccini sait merveilleusement mettre en valeur cette voix, qu'il met au premier plan dans onze de ses douze opéras. Je vais dans un premier temps rappeler brièvement le fonctionnement de l'organe vocal, en particulier dans le chant lyrique, puis je donnerai quelques points de repère propres à la voix de ténor, avant d'en venir à certains éléments caractéristiques dans les compositions de Puccini.

Quelques éléments de physiologie de la voix humaine

Je traiterai la voix comme un instrument de musique, c'est-à-dire comme un système comprenant un générateur d'énergie, un générateur sonore, un dispositif d'amplification et de résonance, et un mécanisme de contrôle.

Le générateur d'énergie

L'énergie nécessaire à la génération du son est le souffle. Ce qu'on appelle pose de la voix, ou soutien, ou appui n'est autre que la régulation de cette énergie¹.

Il s'agit d'un système agoniste/antagoniste permettant le gonflement et le dégonflement des poumons, comme un soufflet.

Dans la respiration au repos, l'inspiration est généralement active, l'agoniste principal étant le diaphragme qui, en s'aplatissant, repousse les viscères vers le bas, les côtes flottantes vers l'extérieur augmentant ainsi le volume de la cage thoracique, et créant un appel d'air. Le relâchement du diaphragme, l'élasticité des viscères, le poids de la cage thoracique et l'élasticité des poumons permettent le retour à la position neutre.

Le chanteur fait appel à un mécanisme plus sophistiqué. L'inspiration utilise les muscles intercostaux et évite celle des muscles de la ceinture scapulaire (respiration d'urgence). L'expiration utilise la régulation agoniste/antagoniste qu'apportent, en plus des éléments passifs, la ceinture abdominale et les intercostaux.

Le générateur sonore

L'ensemble du larynx constitue le générateur sonore. Il est constitué d'une armature osseuse — les os cricoïde, thyroïde, hyoïde et les aryténoïdes qui permettent le contrôle des vibreurs eux-mêmes que sont les cordes vocales, en fait deux replis situés dans le larynx, couverts d'une muqueuse nacrée, et contenant le ligament vocal et les muscles intrinsèques. Les cordes vocales s'insèrent sur la pointe de l'os thyroïde, à l'avant, et sont attachées aux aryténoïdes, à l'arrière, os très mobiles articulés au cricoïde. Les mouvements des aryténoïdes permettent la jonction des cordes vocales et la régulation de leur tension. Le basculement du thyroïde sur le cricoïde permet l'étirement des cordes, la tension des muscles intrinsèques permet la variation de l'épaisseur, de la tension et de la raideur des cordes.

La vibration est mécanique, l'air sous pression repousse les cordes vocales, et une "bulle" parvient à passer. La répétition de ce phénomène crée une vibration sonore.

Il existe deux mécanismes principaux : le mécanisme dit *lourd* et le mécanisme dit *léger*.

Le mécanisme lourd correspond à la voix de poitrine, c'est-à-dire la voix parlée de l'homme et la voix grave de la femme ou de l'enfant. Le muscle intrinsèque est tendu, l'os thyroïde ne bascule pas sur le cricoïde, les cordes sont courtes et épaisses, la vibration est grave.

Le mécanisme léger correspond à la voix de tête, c'est-à-dire la voix de fausset de l'homme ou la voix haute de la femme et de l'enfant. Le muscle intrinsèque est

¹ Cette approche permet d'éviter la confusion très fréquente entre l'air, générateur d'énergie nécessaire à la vibration, et l'air vecteur de la vibration sonore elle-même.

relâché, l'os thyroïde bascule sur le cricoïde, les cordes sont minces et tendues, la voix est aiguë.

Le changement de mécanisme s'appelle le *passage*. Brusque dans certaines pathologies vocales (la voix de l'adolescent qui craque...) ou dans certaines techniques comme le *jodle*, il est presque imperceptible chez le chanteur lyrique. Ce passage se produit dans une zone qui dépend des caractéristiques de la voix, mais qui est à peu près semblable chez tous les êtres humains.

Le chanteur lyrique s'efforce en général de camoufler ce passage par des ajustements techniques particulièrement délicats dans la zone de passage, c'est-à-dire une étendue d'environ une tierce où les notes peuvent être chantées dans l'un ou l'autre mécanisme, et sont difficiles à contrôler. Un chanteur lyrique sait sur quelle note il change de mécanisme. Certaines voyelles peuvent influencer le changement de registre. Ainsi, le 'a' retarde souvent le passage, tandis qu'une voyelle fermée peut l'anticiper. L'équilibre se trouve dans un mécanisme appelé généralement voix mixte qui correspond à un effet maximum pour un effort minimum. La description en est cependant très variable selon les auteurs.

Le système d'amplification et de résonance

Le son produit par les cordes vocales est peu sonore, mais riche en composantes harmoniques. En effet, l'ouverture-fermeture des cordes crée un signal plutôt carré avec de nombreux transitoires. On peut se souvenir des premiers synthétiseurs dont le mécanisme reposait sur le filtrage et l'amplification de signaux en créneau, triangle ou dent de scie, particulièrement riches en harmoniques. Comme tout dispositif résonnant, le corps fonctionne en amplificateur sélectif des fréquences propres de ses constituants — cavités, os, tissus plus ou moins mous. Les résonateurs les plus efficaces sont bien sûr les cavités, c'est-à-dire le larynx, l'oropharynx et les différents sinus.

On ne peut agir sur la géométrie des sinus, mais on peut ajuster l'emplacement du larynx et la position de voile du palais, véritable peau de tambour qui transmet les sons aux sinus. Ces ajustements minimes mais extrêmement précis permettent le réglage du système de résonance pour une efficacité maximale de la voix et l'homogénéité du timbre.

Les voyelles elles-mêmes ne sont que des sons aux harmoniques caractéristiques — les formants —. Le chanteur doit savoir prononcer les voyelles et les consonnes voisées sans perturber son timbre.

Le contrôle

Le contrôle de tous ces mécanismes est évidemment extrêmement délicat. Les perceptions des cinq sens sont insuffisantes, et en particulier l'ouïe. Les chanteurs débutants *s'écotent* et cette écoute est trompeuse. Ils tentent aussi de ressentir leurs cordes vocales pour les contrôler, ce qui est aussi dangereux et inapproprié que de vouloir courir en contrôlant ses mollets. Les sensations proprioceptives qu'utilise le chanteur sont très fines, et une bonne part de l'apprentissage consiste à affiner ses perceptions de résonance, de statique et d'harmonie du geste vocal.

Voix lyriques et classifications

Lorsqu'un chanteur débutant va voir un mauvais professeur, il en ressort généralement très fier et satisfait : le professeur lui a solennellement annoncé sa classification vocale, qui peut être parfois une formulation très complexe². Les classifications de soprano, alto, ténor et basse remontent à l'aube de la musique occidentale. De très nombreuses classifications s'appliquent aux différents rôles des opéras et décrivent davantage le type de couleur attendu dans le rôle ou les caractéristiques de son créateur qu'une réelle catégorisation des voix. Il faut avoir en tête que, de façon très naturelle, il existe un continuum de caractérisations des voix, du grave à l'aigu, du lourd au léger, en fonction de l'étendue, de la puissance, du timbre, de la technique, de choix d'emploi etc.

Toutefois, un compositeur écrit en ayant en tête un certain type de voix. Dans l'opéra, ces voix sont assez typiques et correspondent à des emplois, comme dans la *comedia dell'arte*. Le plus simple est donc la catégorisation en soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton, basse. À cela s'ajoutent les *premier* et *second* plans, comme au théâtre : au couple don Juan/Sganarelle correspond le couple don Giovanni/Leporello. Puis des classifications dépendant de l'époque, du pays, du compositeur, des créateurs des rôles. Ces classifications sont devenues pléthoriques et n'ont, pour la plupart, guère de signification.

La voix de ténor

Si le ténor fait l'objet de tant de fantasmes, c'est en partie parce que sa voix n'est pas *naturelle*³. Sa tessiture, située au-dessus de celle du baryton, est totalement à cheval sur les deux registres. Le passage, pour le ténor, se situe généralement autour du fa dièse. En dessous, c'est le médium et le grave. Au-dessus, c'est la fameuse quinte aiguë, qui doit être souple, brillante, nuancée du pianissimo au fortissimo. C'est la quinte aiguë qui doit faire vibrer et frissonner le public, à condition qu'elle prolonge de façon imperceptible le registre grave. Un ténor doit donc adapter son timbre, notamment son registre grave, à cette exigence d'homogénéité.

Mais ce brillant des aigus, qui a fait la gloire des ténors du XXe siècle, est le fruit d'une avancée technique qui date de la première moitié du XIXe siècle : la couverture du son. Alors que jusque-là la voix s'amenuisait vers l'aigu, l'utilisation de certaines voyelles fermées permettant d'améliorer le timbre, le ténor Gilbert Duprez émet en 1837 le contre-ut de *Guillaume Tell* à pleine voix et sans forcer⁴. Ce mécanisme passe par l'amplification de l'abaissement du larynx et du basculement de l'os thyroïde sur le cricoïde. L'écriture vocale s'en est trouvée fortement changée, et a permis dans l'opéra l'évolution d'un style léger, celui des compositeurs classiques et *belcantistes*, vers des styles bien plus lourds et exigeants vocalement, comme ceux des *véristes* italiens ou de Richard Wagner.

² Ainsi une jeune fille m'a-t-elle annoncé fièrement que son professeur, au premier cours, lui avait dit qu'elle était *soprano colorature* dans l'aigu et *mezzo-soprano* dans le grave.

³ Comme les hautes-contres, et certains contraltos, et évidemment les castrats.

⁴ Le célèbre ténor Gilbert Nourrit se suicida peu après, désespéré. Gilbert Duprez raconte ce épisode dans DUPREZ, Gilbert, FAURE, Jean-Baptiste, MAUREL, Victor, ROGER, Gustave, *Voix d'opéra, écrits de chanteurs du XIXe siècle*, Michel de Maule, Paris, 1988, p. 73-91.

Mais s'il est un compositeur que tout ténor doté d'une voix un peu ample affectionne particulièrement, c'est bien Puccini.

Le miracle Puccini

Puccini aime les ténors comme Dior aimait les femmes : il les habille avec tendresse. On se sent beau, quand on chante Puccini !

La voix de ténor chez Puccini

Sur les douze opéras de Puccini, un seul néglige le ténor : *Suor Angelica*, qui ne comporte que des rôles féminins. Énumérons les onze rôles de *primo tenore*, du plus léger au plus lourd :

Type de voix	Rôle	Opéra	Date
lyrique	Rinuccio	<i>Gianni Schicchi</i>	1917
<i>lirico-spinto</i>	Pinkerton	<i>madama Butterfly</i>	1904
<i>lirico-spinto</i>	Rodolfo	<i>la Bohème</i>	1896
<i>lirico-spinto</i>	des Grieux	<i>Manon Lescaut</i>	1893
<i>lirico-spinto</i>	Edgar	<i>Edgar</i>	1889
<i>lirico-spinto</i>	Roberto	<i>le Villi</i>	1886
<i>lirico-spinto</i>	Ruggero	<i>la Rondine</i>	1918
<i>spinto</i>	Cavaradossi	<i>Tosca</i>	1900
<i>spinto</i>	Luigi	<i>il Tabarro</i>	1917
<i>spinto</i>	Calaf	<i>Turandot</i>	1924
<i>spinto</i>	Johnson	<i>la Fanciulla del West</i>	1910

En réalité, ces voix sont suffisamment proches pour que les mêmes interprètes se soient illustrés dans tous les rôles⁵. Le rôle de Rinuccio fait exception, mais s'explique par le fait que, tout comme Prunier de *la Rondine*, il ne s'agit pas du personnage principal.

Qu'est-ce qu'une voix *spinto* ? Le mot italien signifie *excessif, exagéré*. Cela inclut une notion de paroxysme, typique de l'écriture d'opéra après le milieu du XIXe siècle. Un bon exemple est don José, dans *Carmen*. Le ténor insouciant et sage du début est lyrique. Plus le drame se noue, et plus sa voix s'alourdit, devient puissante. Les dernières répliques demandent un ténor presque dramatique. Le paroxysme est le signe d'une voix *spinto*. Mais cette violence vocale ne peut se faire au détriment de la santé vocale. Il n'y a aucun forçage. On peut penser au son velouté ou cuivré des cors. Il s'agit bien d'une technique spécifique. L'impression de violence et de paroxysme doit se situer exclusivement dans l'oreille de l'auditeur. Il est essentiel

⁵ La même remarque vaut pour les rôles féminins, mais dans une moindre mesure. Il est difficile de trouver une Mimi qui soit aussi une Turandot.

qu'un chanteur sache faire ressentir, par le truchement de sa voix, des affects qu'il ne peut se permettre de ressentir lui-même au moment où il chante. Le rendement d'une voix *spinto* doit être maximal, mais le contrôle de la zone de passage est alors particulièrement délicat. Or Puccini connaît parfaitement les contraintes de la voix. Il chantait lui-même, était proche d'Enrico Caruso, mais j'ignore s'il a suivi un enseignement spécifique ou s'il a lui-même déduit les règles d'écriture de ses propres observations. Puccini voyageait beaucoup, et assistait presque tous les soirs à une représentation d'opéra.

Entrons dans le détail. Dans la technique du ténor, la place du changement de registre est un choix. Le *passage* se situe en général entre fa_3 et sol_3 , mais à un demi-ton près, le fait de fixer ce passage sur une note ou sur une autre va changer la couleur globale du fragment musical voisin, voire du morceau tout entier. On dit qu'on *élargit* plus ou moins la voix. Un ténor sait toujours exactement où il va placer son changement de registre, où va s'opérer ce que j'ai appelé la *couverture du son*. « Dois-je *couvrir* ce mi ? », « dois-je *ouvrir* ce sol ? » sont des questions qu'il se pose couramment, forçant ainsi le choix de l'un ou l'autre registre. Le changement de couleur perceptible lié au changement de registre accompagne l'accent expressif que le compositeur a souhaité par le choix d'une note aiguë, que ce soit dans une nuance *forte* ou *piano*, car la vocalité puccinienne ne tourne pas le dos à la *morbidezza* belcantiste.

Mais Puccini a une particularité : il nous donne toujours une recette, son écriture propose toujours un choix. Il va tout d'abord centrer la tessiture d'un air dans le médium de la voix, couvrant une octave environ du fa_2 ou $fa_{\#2}$ au fa_3 ou $fa_{\#3}$. Ceci assure une émission confortable dans le registre de poitrine. Puis il va introduire des notes issues de la zone de passage jusqu'à l'aigu non extrême, en général par l'intermédiaire d'une note-pivot du médium. Ces notes sont peu nombreuses, mais plus longues, et couvrent la tessiture de sol_3 à si_{b3} .

Des notes de luxe

L'ut₄, note fantôme

Les notes plus hautes sont exceptionnelles. Il faut tordre le cou à l'idée reçue qui veut que Puccini fasse égosiller ses ténors sur le contre-ut. Ce qui était vrai du bel canto (en particulier Rossini et Donizetti), ou des Français (Boëldieu ou Gounod, notamment) n'est plus en usage à la fin du XIXe. Puccini n'exige que deux contre-ut, dans *la Fanciulla* et *Turandot*, tous les deux dans un duo, n'en suggère que trois, dans *Manon Lescaut*, *la Bohème* et *Madama Butterfly*. Le seul réellement écrit dans un air est le contre-ut de l'air de *la Bohème*.

Pour satisfaire le besoin de virtuosité des ténors, le compositeur concède une variante qui change totalement l'expression de la phrase — rêveuse, dans un cas, exaltée dans l'autre — et, surtout, déplace le centre de gravité de l'air, le point culminant se trouvant originellement en début d'air.

Le changement peut parfois altérer totalement le rapport psychologique entre les personnages. Ainsi, dans *Madama Butterfly*, le grand duo d'amour n'est pour Pinkerton qu'un simulacre destiné à faire tourner la tête de Ciocio San. À la fin, la jeune fille chavire, elle monte vers l'aigu jusqu'à l'ut, tandis que l'homme garde son

sang-froid, monte au la seulement, répétant *vieni* (viens !), et achevant seul sur les mots *sei mia* (tu es à moi) qui le ramènent au fa₃, donc dans le registre de poitrine. Expression de domination virile s'il en est, totalement gâchée par l'*ossia* qui l'amène au contre-ut à l'unisson avec la soprano.

Pire encore, dans le duo d'amour de *La Bohème*. Puccini n'y propose pas d'*ossia*, l'ut n'existe pas. Les deux amants s'éloignent et chantent une délicate cadence plagale depuis la coulisse. fa₃ et mi₃ sont des notes sonores du haut du registre de poitrine chez le ténor. Elles se détachent bien, depuis la coulisse, des la₄ et ut₅ que chante la soprano *perdendosi*. L'unisson, en revanche, est une joute entre les deux partenaires, nécessairement forte pour que les timbres ressortent distinctement. Hélas, l'habitude de préférer ces contre-ut est telle que le public s'émeut s'il ne les entend pas. Au point que l'air de et le duo d'amour de *La Bohème* soit fréquemment transposé d'un demi-ton vers le bas.

Pourtant, certains contre-ut se justifient ou même s'imposent.

Ainsi, dans *Turandot*, la lutte entre les deux héros est précédée d'une joute oratoire. La montée à l'ut commun en marche harmonique s'achève sur cette lutte à qui l'emportera.

Le ténor sort vainqueur de l'épreuve, mais la soprano ne s'avoue pas vaincue. Elle lui crie — et son contre-ut a effectivement là la valeur d'un cri — qu'il ne l'aura pas. Le dialogue est construit sur une mélodie populaire chinoise, dont le ténor reprend la seconde partie. Mais l'*ossia* lui permet d'aller rivaliser avec la soprano et de monter au contre-ut aussi.

La mort de *Manon Lescaut* est évidemment le point culminant de l'opéra pour sa charge émotionnelle. Puccini propose au ténor une variante où, dans un cri d'impuissance, il accompagne Manon à l'aigu.

Enfin, dans *La Fanciulla del West*, le duo d'amour entre les deux partenaires les mène à nouveau à un contre-ut à l'unisson. Le sens de cet aigu est très fort, en ceci qu'il illustre le chemin de rédemption que Minnie fait parcourir à Johnson pour parvenir à l'amour — l'une des originalités de *La Fanciulla del West* est l'importance des symboles, héritage manifeste de la pièce originelle de Belasco. Ce passage du duo est un ajout que fit Puccini à l'époque même de la composition des contre-ut de *Turandot*. Il n'est donc pas absurde de s'interroger sur l'évolution de sa technique d'écriture pour les voix après la Première Guerre mondiale, d'autant qu'il existe un autre contre-ut imposé — mais avec *ossia* possible à la tierce inférieure — à un second ténor dans *La Rondine* (1918).

Le si₃ (si naturel), note exceptionnelle

De même, le si₃ est exceptionnel. Si l'on excepte l'air de *Turandot*, glorifié par Luciano Pavarotti, le si a toujours la fonction d'un cri, dans une phrase exclamative brève. Il est cependant très rare. On peut, d'ailleurs, les lister tous.

Dans *Tosca*, Cavaradossi fait serment d'allégeance au révolutionnaire Angelotti. « Qu'il m'en coûte la vie, je vous sauverai ! » Puccini propose deux versions. Dans l'une le si naturel est accompagné de la voyelle ouverte *a*. Dans l'autre, il propose un *i* voyelle fermée antérieure. La déformation des voyelles dans l'aigu est un des

éléments importants de l'art du ténor. Le *i* peut être plus métallique, plus brillant que le *a* chez certains ténors⁶.

Dans *La Fanciulla del West*, Ramerrez / Johnson, le bandit au grand cœur, s'exclame « j'aimais la vie, et je l'aime, et elle me semble belle encore », expression d'un espoir de rédemption, de dépassement de sa destinée, qui n'est pas étrangère à l'expression de Cavaradossi.

Dans *Turandot*, Calaf est décidé à conquérir la princesse et à briser sa haine des hommes. « À l'aube je vaincrai, je vaincrai, je vaincrai ! » S'exclame-t-il. À nouveau, l'homme dépasse sa destinée.

Dans *Gianni Schicchi*, Rinuccio est un jeune homme naïf et amoureux, mais face à une grotesque affaire d'héritage, il plaide pour le sulfureux Gianni Schicchi, le seul homme susceptible de les sauver. Le *si* n'est que passager, peut-être la pire note qu'ait écrite Puccini, mais en connaissance de cause. Sur un *i*, c'est presque un hoquet très instable pour une voix d'adolescent !

Il existe, étrangement, très peu de *si* dans les duos. Un seul, à ma connaissance, dans *La Rondine*, sur une montée à l'unisson.

La tessiture des airs de ténor de Puccini

Ce centrage des tessitures nécessite évidemment un choix précis des tonalités, un choix qui permet d'avoir un pivot sur fa_3 ou fa_3/sol_{b3} , et de faire culminer l'air sur un si_{b3} qui sera souvent sus-dominante ou médiate, permettant aisément le point d'orgue d'une *appogiatura* menant à la dominante ou à la sous-dominante, parfois la tonique.

Un regard sur les tonalités (au mode près) montre clairement la prédominance de tonalités en bémols (beaucoup de pianistes n'aiment pas Puccini !).

Certains auteurs tentent de mettre en évidence des symboliques ou significations liées à l'utilisation de certaines tonalités. Je souhaite ici simplement montrer les liens entre des contraintes organologiques et des choix de tonalité. Ce qui, du reste, n'est pas en contradiction avec l'existence de caractérisations de personnages par les tonalités. J'aurais tendance à privilégier l'hypothèse du centrage de tessiture.

⁶ Notons, à ce sujet, la modification semblable du texte accompagnant l'ut du *Faust* de Gounod. « où se devine la présence », était parfois chanté « où la présence se devine », plus facile pour certains ténors lorsque l'ut de poitrine était incertain. Mais dans *Tosca*, on cherche la stridence à travers le changement de voyelle tandis que, dans *Faust*, on cherche plutôt la demi-teinte.

Opéra	1 ^{er} air	2 ^e air	3 ^e air
<i>Le Villi</i> (1886)			
<i>Edgar</i> (1889)			
<i>Manon Lescaut</i> (1893)			
<i>La Bohème</i> (1896)	 puis 		
<i>Tosca</i> (1900)			
<i>Madama Butterfly</i> (1904)			
<i>La Fanciulla del West</i> (1910)	 puis 		
<i>Gianni Schicchi</i> (1918)			
<i>Il Tabarro</i> (1918)	 puis 		
<i>Turandot</i> (1924)		 puis 	

Pour y voir plus clair, j'ai calculé les graphiques correspondant à la durée de chaque note, sa durée moyenne et le nombre d'occurrences dans chaque morceau. Ces informations sont bien sûr corrélées, et les trois graphiques doivent être considérés ensemble. Par ailleurs, il s'agit d'une lecture statique, or la musique est essentiellement dynamique et harmonique. Une note n'existe pas sans son contexte. De plus, je n'ai pas tenu compte des points d'orgue dans ce calcul. Plusieurs remarques s'imposent, cependant :

- il existe une nette césure entre les deux registres. Le registre inférieur est bien plus sollicité, en particulier la quinte si₂-fa₃
- les notes du registre supérieur — qu'on appelle aussi quinte aiguë — sont moins fréquentes, mais plus longues. Ce phénomène est encore accentué par les points d'orgue.

Certaines notes font l'objet d'un traitement particulier :

- le fa₃, limite supérieure du registre inférieur
- le sol₃, au milieu de la zone de passage

- le si-bémol₃ généralement la limite supérieure de la zone moyenne du registre supérieur.

Tableau 1 : Durée moyenne

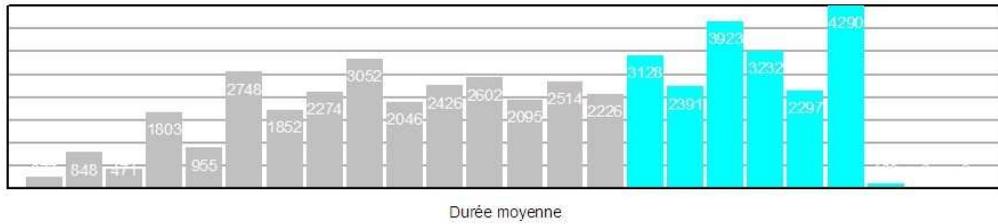


Tableau 2 : Occurrences

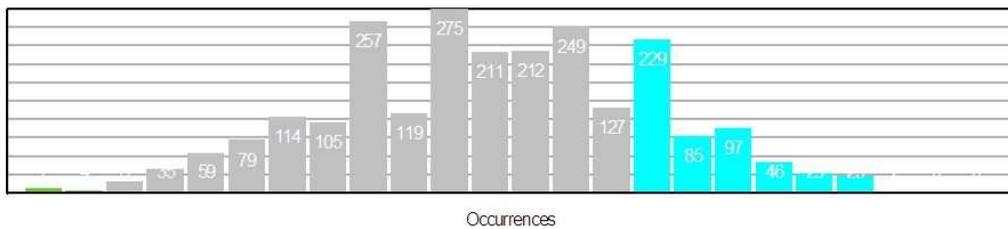
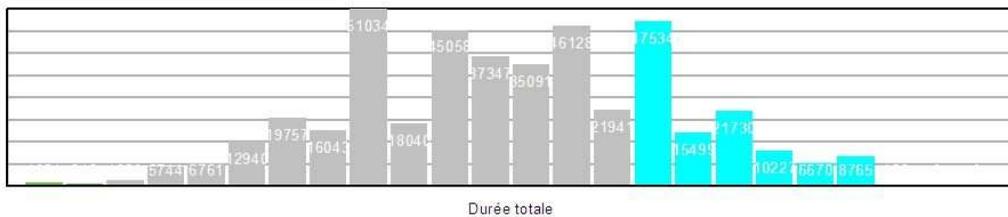


Tableau 3 : Durée totale



Les choix de l'interprète : quelle liberté l'interprète garde-t-il ?

Si les contraintes physiologiques et techniques existent, elles ne sont pas rigides pour autant. La zone de passage d'un registre à l'autre, en particulier, est, dans une certaine mesure, flottante. Un chanteur peut arbitrairement choisir de la déplacer. Ainsi, un ténor effectuera ordinairement son changement de registre sur un fa#, plus rarement sur un fa ou un sol. Il peut choisir, cependant de "couvrir" certains mi ou de laisser "ouverts" certains sol. Plusieurs critères entrent en jeu dans ce choix. On peut retarder le *passage* dans une monter vers l'aigu, ou au contraire l'anticiper. On peut choisir d'assombrir certains passages ou les éclaircir, on peut aussi souhaiter alourdir ou alléger tout un rôle⁷. Le chanteur a cette liberté d'utiliser à des fins expressives les contraintes techniques de l'instrument.

Écoutons attentivement Luciano Pavarotti dans le premier air de *Tosca*. Sa voix était assez légère, et son timbre particulièrement ensoleillé. Ces caractéristiques lui ont permis, au cours des années, d'éclaircir de plus en plus sa voix. C'est particulièrement net sur les voyelles ouvertes dont la plupart des chanteurs

⁷ Mais ce n'est pas sans risque pour la santé vocale.

arrondissent la couleur. Alors que chez d'autres, l'effet serait ingrat, chez Pavarotti, cela contribue au charme de son chant. Ordinairement, il fixe son *passage* sur la note fa#₃, de façon très précise. Toutes les notes au dessous de fa#₃ sont *ouvertes*, à partir de fa#₃ sont *couvertes*, et le haut de sa tessiture, à partir de si₃, fait l'objet d'un traitement particulier. L'établissement désormais non ambigu du registre permet la réouverture de la note.

Comparons plusieurs enregistrements de la fin de l'air de *la Bohème*. Luciano Pavarotti, à nouveau, et sa voix lumineuse. Son Rodolfo est tout en charme juvénile. Ses voyelles ouvertes sont exagérément ouvertes. Son ut solaire est largement ouvert, ainsi que le si bémol qui suit. Finalement, une seule note est réellement couverte, c'est-à-dire en fait assombrie : le la bémol qui précède l'ut.

Carlo Bergonzi est l'élégance personnifiée. Il commence sa carrière comme baryton, avant de découvrir ses aigus. C'est un ténor plus sombre que Pavarotti. Son Rodolfo est très noble. Il veille à l'homogénéité de son émission. Systématiquement, toute note à partir de fa#₃ est couverte. Toute note au dessous de fa#₃ est ouverte.

José Cura est un ténor dramatique, qui cultive soigneusement son image virile de macho argentin. Je l'ai connu à ses débuts quand j'étais moi-même choriste à l'Opéra de Paris, et l'impact de sa virilité, notamment sur les choristes de tous âges et de tous sexes, était proprement stupéfiant. Son médium est barytonnant, et dès qu'il monte au dessus du mi, son changement de registre est ostensible, il montre ses muscles, notamment en fermant certaines voyelles ! Il assombrit exagérément les nuances *piano* en couvrant des notes du médium, comme pour montrer la retenue du fauve. C'est ce Rodolfo qui parade devant Mimi. Dans la montée vers l'ut, il montre distinctement trois mécanismes : Il garde le registre ouvert jusqu'au sol, puis le la bémol est couvert, mais sur une voyelle ouverte déformée. Cela correspond à sa technique de couverture.

Ce tour d'horizon serait évidemment incomplet sans le grand Caruso. Il transpose d'un demi-ton vers le bas. Pourquoi le grand ténor, que Puccini surnommait *contre-ut* dans sa correspondance transposait-il l'air de *la Bohème* ? Écoutons cette même fin d'air.

Caruso s'éloigne de son passage, et seules deux notes sont couvertes. L'effet de contraste entre les deux notes aiguës et le reste de la phrase est frappant. Franco Corelli, José Carreras, notamment, d'autres ténors dont le contre-ut est pourtant triomphant, pratiquent la même transposition. Dans ce cas, le duo est également transposé, avec montée à l'unisson des deux partenaires vers le si. Est-ce alors la même œuvre ? Il est remarquable qu'une tradition de virtuosité ait modifié ainsi l'équilibre d'une œuvre. J'ignore ce qu'en pensait Puccini. Je n'ai pas trouvé de commentaire dans sa correspondance. Cependant, l'enregistrement que nous venons d'entendre date de 1906. On peut penser que l'évolution vers des rôles plus lourds (*La Fanciulla del West*, *Il Tabarro*, *Turandot*), et l'apparition des contre-ut en notes principales (*La Fanciulla del West*, *Turandot*) pourraient bien être liées à l'influence de Caruso sur le compositeur.

L'exemple de Puccini pourrait évidemment s'appliquer à d'autres compositeurs et d'autres traditions lyriques. L'écoute des enregistrements des débuts de l'ère phonographique montre bien la diversité des techniques vocales en fonction de traditions nationales liées aux spécificités non seulement culturelles, mais aussi

linguistiques. On chantait alors toujours dans la langue du pays, et non celle des compositeurs qui tenaient compte de ces différences, comme Verdi qui écrivit un *Jerusalem* français sensiblement différent des *Lombards* italien. Avec l'internationalisation des scènes, essentiellement dans la seconde moitié du XXe siècle est apparue une technique internationale qui a considérablement modifié notre perception des œuvres elles-mêmes — tout comme le passage du pianoforte au piano —, mais a également effacé de nombreux points de repère des traditions nationales, contribuant à marginaliser l'opéra et à en faire un art à la fois élitiste et étrange, donc doublement suspect. On pourrait rêver d'un dépoussiérage des œuvres du XIXe siècle analogue à celui qu'a connu la musique baroque. Mais c'est un travail musicologique délicat qui se heurte — on l'a vu avec les interprétations de Ricardo Muti du *Trovatore* — au désir de divertissement d'un public avide de performances spectaculaires, et d'interprètes désireux de faire la preuve de leur virtuosité. Puccini n'était pas la brute cupide, fruste et superficielle que certains ont voulu montrer, mais un fin connaisseur des techniques musicales, vocales et théâtrales de son temps, admiré par tous ses contemporains, par exemple Debussy, Ravel, Schoenberg, Webern, Varèse, Stravinsky..., qui mérite probablement une écoute plus attentive que la simple immédiateté affective.

ASHBROOK, W., *Operas of Puccini (Cornell Paperbacks)*, Cornell University Press, 1985.

BUDDEN, J., *Puccini : His Life and Works (Master Musicians Series)*, Oxford University Press, 2003.

GIRARDI, M., *Giacomo Puccini: L'arte internazionale di un musicista italiano (Musica critica)*, Marsilio, 1995.

OSBORNE, C., *The complete operas of Puccini : a critical guide*, Gollancz, London, 1990.

SCHICKLING, D., *Giacomo Puccini : Biographie*, Dt. Verl.-Anst , Stuttgart, 1989.

SCHICKLING, D. and. KAYE, M, *Giacomo Puccini : catalogue of the works*, Bärenreiter, Kassel, 2003.

ADAMI, G., *Letters of Giacomo Puccini, mainly connected with the composition and production of his operas*, Harrap, London, 1974.

SELIGMAN, V., *Puccini among friends (Puccini's correspondance)*, McMillan, London, 1938.

BROWER, Harriette, COOK, James Francis, *Great singers on the art of singing*, Dover, New-York 1996.

DUPREZ, Gilbert, FAURE, Jean-Baptiste, MAUREL, Victor, ROGER, Gustave, *Voix d'opéra, écrits de chanteurs du XIXe siècle*, Michel de Maule, Paris, 1988.

HINES, Jerome, *Great singers on great singing*, Limelight editions, New-York, 1995.

CORNUT, Guy, *La voix, Que sais-je?*, Presses universitaires de France, Paris, 1983.

FRESNEL-ELBAZ, Élisabeth, *La voix*, Éd. du Rocher, Paris, 1997.

MILLER, Richard, *La structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*, IPMC, Paris, 1990.

Descripteur Thesaurus SantéPsy

SOCIETE/ART

MUSIQUE/VOIX/PHYSIOLOGIE/ESTHETIQUE/
TECHNIQUE/EVOLUTION/CHANT/OPERA
19ème SIECLE