

Bel Canto : A History of Vocal Pedagogy. Par James Stark. Toronto, Ont. : University of Toronto Press, 1999. 325 p. ISBN 0-8020-4703-3. 75,00 \$

Voici sans conteste un ouvrage dont la lecture est à la fois exigeante et stimulante et, comme l'indique l'auteur, ce livre est destiné tant aux chanteurs, aux professeurs de chant, aux étudiants qu'à tout amateur sérieux de l'art vocal (à vrai dire très sérieux et bien déterminé). Le propos de James Stark, lui-même chanteur, professeur à l'université Mount Allison du Nouveau-Brunswick, musicologue et chercheur, est de définir le plus adéquatement possible ce qu'est le bel canto, à la lumière, d'une part, des multiples textes traitant de l'art du chant à partir de la fin du XVI^e siècle jusqu'à nos jours et, d'autre part, des plus récentes découvertes en acoustique, en physiologie et en aérodynamique relatives au chant. James Stark articule principalement son argumentation autour des écrits de Manuel Garcia, célèbre pédagogue du milieu du XIX^e siècle, qui a laissé de très nombreux traités, formé la fine fleur des artistes lyriques de son époque (comme Jenny Lind, ou encore la Malibran ou Pauline Viardot qui étaient ses propres soeurs), transmis son savoir à des professeurs dont l'enseignement s'est perpétué sur plusieurs générations, et surtout inventé le laryngoscope, instrument qui lui a permis de vérifier scientifiquement ce qu'il savait déjà de façon intuitive, en inaugurant ainsi une nouvelle ère où l'on pouvait enfin objectiver les secrets de l'art vocal. Comme le remarque l'auteur, il y a encore même aujourd'hui un vaste débat dans le monde frileux des professeurs de chant sur la pertinence d'un minimum de connaissances scientifiques spécifiques à l'art vocal, et c'est là son grand mérite que de tenter de réconcilier par ce livre la tradition et la modernité.

Comme je l'ai mentionné plus haut, James Stark prend appui sur les écrits de Manuel Garcia, ce qui en constitue la force, mais pour certains, pourrait en constituer la faiblesse; je m'en expliquerai plus tard après avoir présenté le livre chapitre par chapitre.

Donc, après une courte préface et une démonstration présentant le bel canto, l'auteur commence par énoncer puis expliquer ce qui, d'après lui, a été la contribution la plus marquante de Garcia à l'histoire de la pédagogie du chant, soit le coup de la glotte, et qui constitue même, d'après Stark, le concept le plus important jamais élaboré à propos de l'art vocal. Évidemment, comme tout concept d'importance, il a été abondamment discuté, contesté, mal compris et interprété de multiples façons. Je ne saurais dire si le compte rendu des débats autour du coup de la glotte est exhaustif ou non, mais on doit porter au crédit de l'auteur le fait de réfuter si clairement chaque opposition et de dissiper si éloquemment tout ce que la théorie de Garcia pouvait contenir d'ambigu.

Les quatre chapitres suivants portent sur les caractéristiques généralement reconnues au bel canto, soit chapitre II, *Le chiaroscuro*, ou la voix à la fois ronde et brillante; chapitre III, *Les registres*; chapitre IV, *L'appoggio*, ou la gestion du souffle; et chapitre V, *Le vibrato*. James Stark procède de la même manière pour chacun de ces chapitres :

- 1) il expose d'abord une vaste recension des textes antérieurs à ceux de Garcia, les commente abondamment, puis démontre comment on peut comprendre ces textes à

la lumière de nos connaissances scientifiques actuelles sur le bel canto, malgré les différences de langage et d'approches;

- 2) il analyse de près la vision de Garcia, comment elle se rattache à la grande tradition historique du bel canto et comment elle en systématise les principes;
- 3) il recense les oppositions aux théories de Garcia comme les différentes dérives ou adhésions qu'elles ont connues, puis les commente ou les réfute; et
- 4) il termine par les points de vue modernes sur les différents sujets.

Cette façon de procéder est extrêmement séduisante par sa linéarité et sa clarté, et tout aussi convaincante par l'ampleur et la diversité de sa documentation historique et technique.

Le chapitre VI porte sur l'expressivité dans le bel canto et est à mon avis le plus intéressant du livre, car, comme l'explique James Stark, c'est un sujet toujours évacué des traités portant sur le sujet. L'auteur y montre comment on ne peut abstraire du phénomène du bel canto la personnalité et l'individualité de l'interprète. Dans le sous-chapitre intitulé *Word-Note-Tone Relationships : A Case Study*, il analyse le célèbrissime air *Che farò senza Euridice* tiré de *Orfeo et Euridice* de Gluck. De plus, il démontre comment la musique ne porte pas nécessairement le sens premier des paroles, comment certains musicologues en ont analysé de façon selon lui erronée le rapport entre le texte et la musique, et surtout, comment la coloration de la voix d'un chanteur de génie peut lui donner toute sa dimension tragique. Stark s'emploie dans le chapitre VII à restituer le bel canto dans une perspective historique et esthétique plus large, et à définir la perception que l'on

en a actuellement. Dans l'annexe assez élaborée qui termine l'ouvrage, Stark décrit le protocole utilisé par lui et les scientifiques travaillant au Laboratoire de recherche sur la voix, de Groningen en Hollande, avec lesquels il a collaboré depuis 1974. La recherche, telle que décrite, m'a semblé sérieuse et pertinente, même si Stark lui-même n'en est que l'unique sujet d'expérience, mais je ne me reconnais pas assez de compétence pour en juger plus profondément.

J'ai émis précédemment l'opinion que le fait pour l'auteur de centrer sa démonstration sur le concept premier de la théorie de Garcia, soit le coup de la glotte, me semblait en constituer la force mais peut-être aussi la faiblesse; je voudrais maintenant m'expliquer. Je ne prétends aucunement posséder l'impressionnante culture musicologique, historique ou scientifique de James Stark, mais je crois qu'il est généralement admis dans le monde du chant que ce qui constitue la base, la pierre angulaire de toute technique saine et respectueuse des lois de la physiologie et de l'acoustique, c'est la gestion du souffle, ou ce qu'on appelle en italien l'*appoggio*. Je veux citer ici de mémoire la réponse donnée par Renata Tebaldi (l'une des plus remarquables représentantes de l'art du bel canto au XX^e siècle) lors d'un interview radiophonique. En réponse à la question suivante « Quels sont les trois éléments les plus importants de la technique vocale ? », elle répondit : « Le souffle, le souffle et le souffle ». Après mes études de doctorat à l'université de Montréal, où l'on m'avait enseigné la technique de l'*appoggio* de façon traditionnelle, c'est-à-dire plus empiriquement que scientifiquement, j'ai eu la plaisir d'assister à cinq reprises aux sessions d'été données par Richard Miller à l'Oberlin Music Conservatory, en Ohio. Richard Miller jouit

d'une réputation considérable à la fois comme pédagogue et comme auteur traitant de nombreux aspects de l'art vocal. Son livre *La structure du chant* a connu depuis sa parution un succès continu. James Stark cite Miller en page 106 : « Appoggio embraces a total system in singing which includes not only support factors but resonance factors as well ». J'aimerais y ajouter celle-ci tirée du chapitre II de la traduction française de *La structure du chant*, à la page 26.

L'école internationale du chant italien se caractérise par une conception étonnamment uniforme de la gestion du souffle, qui a dominé l'histoire du chant au 20^e siècle. L'*appoggio* ne peut se définir, ainsi qu'on le pense souvent, en tant que « soutien respiratoire » au sens propre du terme, car *appoggio* concerne aussi bien le domaine de la résonance que celui du souffle. *Appoggio* peut se traduire par « appui » (*appoggiarsi a*, « s'appuyer sur »). L'École Italienne historique ne connaissait pas la distinction entre l'aspect moteur et les aspects résonateurs que d'autres écoles ont pratiqués. L'*appoggio* est un système permettant de combiner et d'équilibrer les muscles du tronc et du cou, en contrôlant leurs relations avec les résonateurs situés au-dessus de la glotte, sans que l'exagération d'une fonction par rapport aux autres ne viennent dominer le tout.¹

Même s'il est vrai que Miller traite dans le chapitre I de la coordination du début et de la fin du son et que l'on peut assimiler cela à ce que j'ai compris du coup de la glotte, il passe tout de suite à l'étude de l'*appoggio* et relie

¹ Miller, Richard. *La Structure du chant*. Paris : Éditions IMPC, 1990.

ensuite le chapitre I avec l'*appoggio* comme le démontre les citations précédentes. Par contre, Stark ne parle d'*appoggio* qu'au chapitre IV, après avoir traité du *chiaroscuro* et des « passages ». Cet ordre de priorité m'a intrigué et surpris et je ne voudrais pas me retrouver avec James Stark dans la position des pourfendeurs de la théorie de Garcia. Pour cette raison, je compte expérimenter bien humblement sur moi-même l'approche Garcia-Stark. C'est précisément en cela que ce livre est si stimulant : en plus de fournir une quantité exceptionnelle d'informations de tous ordres (à cet égard, la bibliographie de 32 pages en témoigne éloquemment), il provoque la réflexion et le questionnement chez le lecteur et c'est là, je crois, le signe d'un livre important.

Malheureusement, quelques coquilles et des erreurs dans certaines illustrations viennent entacher un travail par ailleurs admirable.

- 1) page 10, les chiffres devraient se trouver sur les 2 schémas des cartilages du larynx d'une part, et d'autre part, ils sont mal placés : (1) cartilage cricoïde, (2) cartilages aryénoïdes et (3) cartilage thyroïde.
- 2) page 175, il faut lire *rubato* et non *vibrato*.
- 3) page 233, il est habituel lorsque le larynx est montré d'en haut de positionner le cartilage thyroïde vers le haut et par conséquent les cartilages aryénoïdes vers le bas; c'est vrai ici pour la photo du bas de la page, mais celle du bas me semble être à l'envers.

Michel Ducharme
Faculté de musique
Université Laval