



La technique vocale au service de l'éclectisme stylistique dans le chant choral

Laure CAPRI

2022-2023



Laure Capri

La technique vocale au service de l'éclectisme
stylistique dans le chant choral

Directrice de mémoire : Claudia Phillips

ESM Bourgogne Franche Comté 2022

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement :

Claudia Phillips, professeure de chant, responsable du département des musiques actuelles à l'École Supérieure de Musique de Dijon Bourgogne-Franche-Comté et directrice de ce mémoire pour l'aide apportée et ses conseils avisés.

Guillaume Roy, professeur coordinateur du cursus diplôme d'État et du module médiation à l'École Supérieure de Musique de Dijon Bourgogne-Franche-Comté pour son écoute et son suivi régulier.

Benoît Amy de La Bretèque, médecin phoniatre attaché au service ORL de l'hôpital Gui de Chauliac à Montpellier pour son suivi régulier, sa disponibilité et sa supervision éclairée tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Thierry Montlahuc, professeur de diction lyrique allemande au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris pour le temps qu'il m'a consacré régulièrement, la qualité de son écoute et ses précieux conseils.

Caroline Comola et Caroline Semont-Gaulon, professeures de direction de chœur au Conservatoire à Rayonnement Régional de Montpellier Méditerranée Métropole pour le précieux bagage musical qu'elles m'ont transmis durant mes années d'études.

Christophe Le Hazif, ancien professeur de chant au Conservatoire à Rayonnement Régional de Montpellier Méditerranée Métropole pour sa flexibilité pédagogique, sa bienveillance et la marge de progression vocale qu'il m'a permis d'atteindre lors de mon cursus.

Brice Baillon, directeur artistique de l'association Chanson Contemporaine pour sa confiance, l'enrichissement pédagogique en musiques actuelles transmis durant 7 ans et qui complète ma pratique de chef de chœur au quotidien.

Mon ami Boris Laudana pour son soutien sans faille depuis trois ans, son écoute, sa gentillesse et l'aide indéniable qu'il m'a apportée dans la relecture et la correction de ce mémoire.

Mon ami et collègue chef de chœur Stefano Bernabovi pour les précieux moments musicaux et amicaux partagés depuis 7 ans, son soutien constant et inconditionnel, ses conseils avisés et son aide fondamentale dans la relecture et la mise en page de ce mémoire.

Enfin, un grand merci à mes choristes de Conspectus (chœur montpelliérain) qui me permettent de progresser sur chacune des séances réalisées avec eux, pour les moments humains, musicaux et amicaux passés ensemble, leur ouverture d'esprit, gentillesse, bienveillance et sans qui la réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible.

Sommaire

Introduction	1
Le chant traditionnel : K�ppee, chant traditionnel finlandais pour voix de femmes	3
Définition de « musiques traditionnelles »	3
Qu’a-t-on besoin d’entendre dans K�ppee ?	3
Que se passe-t-il vocalement dans K�ppee ?	4
Pistes pédagogiques exploitées et retours des choristes	9
La chanson française : Mathilde, Jacques Brel	22
Définition : Chanson française	22
Amplification et salles	22
Le cas de « Mathilde »	23
Pistes pédagogiques exploitées et retours des choristes	24
L’interprétation au service du texte	31
Le chant savant : « Wehe ihm ! Er muss sterben », Elias, Mendelssohn	35
Ma position en tant que cheffe de choeur	35
Pistes pédagogiques et retours des choristes en lien avec le morceau	36
Conclusion	47
Bibliographie	49
Ouvrages	49
Sites et articles	49
Vidéos	49
Entretiens	50
Annexes	52

Introduction

Discipline aux multiples facettes, la direction de chœur requiert autant de qualités humaines que musicales. Sur le plan humain, un chef de chœur doit être pédagogue et veiller à créer des valeurs de groupe telles que la bienveillance, le respect, l'entraide et l'absence de jugement entre les membres du chœur. Ces fondamentaux favorisent l'émergence d'un climat d'apprentissage sécurisant où chaque personne se sent libre d'intervenir si nécessaire. Il en découle également une relation de confiance et une forte connexion entre choristes, loin de tout esprit de compétition.

D'un point de vue musical, un chef se doit d'être « tout terrain ». Les cursus de direction de chœur en Conservatoire ou Pôle d'enseignement supérieur de musique témoignent d'ailleurs des compétences nécessaires pour exercer ce métier. Parmi elles : maîtriser une gestique claire en la mettant au service de la musique et des choristes, avoir des aptitudes pianistiques, être capable d'entrer techniquement dans le langage d'une partition. À cela s'ajoute l'importance d'être éclectique, de s'intéresser aux spécificités vocales liées à chaque répertoire et de disposer d'une technique vocale solide. Ces deux derniers points sont fondamentaux et reflètent une des préoccupations premières de mon travail au quotidien. Le chœur étant une pratique collective s'articulant autour de la vocalité, il est fondamental qu'un chef dispose de connaissances physiologiques sur la voix, maîtrise son appareil vocal et s'adapte aux différents styles qu'il aborde. Cela permet de donner des exemples vocaux clairs et précis aux choristes, d'obtenir le résultat sonore voulu plus rapidement, d'éviter une « mise en danger » des chanteurs avec une plus grande capacité de contrôle sur le rendu sonore, mieux les guider et leur faire découvrir leur propre instrument (capacités, limites). Aborder un large panel de répertoires permet une remise en question permanente du chef sur le geste vocal, les exercices à mettre en place, une transmission pédagogique enrichie ainsi qu'une progression du chœur devenant plus autonome au fil du temps.

En tant que chef de chœur, comment obtenir une sonorité appropriée à un style précis avec un chœur non-professionnel/tout type de chœur ? Quels outils vocaux et exercices aideront à obtenir les résultats souhaités ? Qu'est-ce qui fonctionne ou non et pourquoi ? Le rendu sonore répond-il aux attentes ? La diversité des répertoires abordés permet-elle aux chanteurs d'être plus autonome dans la gestion de leur voix ?

Toutes ces interrogations ont constitué le fil conducteur de ma réflexion pour la réalisation de ce mémoire dont il découle la problématique suivante :

En tant que chef de chœur, comment atteindre une acuité stylistique plus grande à travers le prisme de la technique vocale ?

Ce sujet fait appel à de très nombreuses notions et aucun écrit n'a été spécifiquement réalisé dessus. L'absence de documentation m'a donc conduit à réaliser une douzaine d'entretiens pour enrichir mon propos. Professeurs de chant en musiques actuelles, spécialistes des chants bulgares, basques et occitans, chefs de chœur éclectiques, metteur en scène, professeur du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ingénieur du son et phoniatre m'ont permis de compléter le peu de lectures informatives dont je disposais. À l'annonce de ma problématique, une majorité de ces personnes m'a mise en garde sur le fait de concentrer ma recherche sur trois styles dans leur entièreté, au risque de me perdre et de m'éparpiller. Suite à leurs conseils et parallèlement à ces entretiens, j'ai décidé de baser mon mémoire sur trois expériences menées dans trois morceaux de styles différents avec mon chœur Montpelliérain *Conspectus*. Créé en 2015 avec Stefano Bernabovi (collègue chef de chœur), notre ensemble réunit à ce jour 30 choristes aux profils variés autour d'une diversité de répertoires très différents les uns des autres.

Nous nous concentrerons d'abord sur le chant traditionnel finlandais *Käppee*, dans un deuxième temps sur *Mathilde* de Jacques Brel pour l'aspect chanson française. Enfin, nous nous intéresserons au titre *Wehe ihm ! Er muss Sterben* extrait de l'oratorio *Elias* de Mendelssohn. Chacune des parties traitera des caractéristiques engendrées par le style en question, les pistes pédagogiques mises en œuvre avec mes choristes et leurs retours d'expériences.

Le chant traditionnel : *Käppee*, chant traditionnel finlandais pour voix de femmes

Définition de « musiques traditionnelles »

Nous définissons le terme « musiques traditionnelles » par l'ensemble des musiques orales et populaires liées à une culture nationale, régionale (ou toute autre zone géographique) différentes de la musique dite « savante occidentale ». Ces musiques se transmettent généralement à l'oral bien que certains musiciens modernes préfèrent les retranscrire aujourd'hui sur partition afin d'en garder une trace écrite. Leurs fonctions sont extrêmement définies, les styles souvent très codifiés, et les techniques utilisées très précises bien qu'éloignées de celles dont nous faisons usage en musique savante.

En fonction des lieux, des différences ou analogies sont notables d'un point de vue vocal. Nous pouvons prendre pour exemple :

- L'utilisation des voix diphoniques de gorge, présente en Mongolie, en Afrique, en Italie etc.
- Les voix projetées que l'on retrouve au Pays Basque et en Géorgie.

Qu'elle soit monodique ou polyphonique, la musique traditionnelle revêt des fonctions très différentes : qu'il s'agisse d'un chant exécuté par des bergers au moment du pastoralisme, d'un chant utilisé à table ou prononcé par des poètes improvisateurs, la fonction n'est pas la même. Malgré tout, la place du texte, son sujet et son narrateur restent centraux. À cela s'ajoute le comportement de la voix selon ses espaces de jeu, de production (fermés, espaces extérieurs) et les thématiques de chant.

Qu'a-t-on besoin d'entendre dans Käppee ?

Après avoir cherché des informations caractéristiques au sujet des polyphonies traditionnelles finlandaises (origines, technique vocale...), mon professeur d'anthropologie Antoine Bourgeau me confirme qu'aucune étude n'a été réalisée à ce sujet.

Malgré deux liens de recherches qu'il m'a communiqués, mes démarches n'ont pas abouti. L'absence de données sur internet, dans les cahiers d'ethnomusicologie ou encore dans le coffret CD des Voix du Monde réalisé par le CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) m'a obligé à me questionner sur la transmission de ce morceau sans traces écrites.

À partir de la partition et de la version audio dont je disposais, j'ai pu créer mon propre « mode d'emploi ». Le temps d'imprégnation auditive, d'analyse des couleurs de timbres et la tentative d'imitation des sons ont été importants.

Que se passe-t-il vocalement dans *Käppee* ?

Ce chant traditionnel finlandais pour lequel nous disposons de très peu, voire d'aucune information ne comporte pas de grandes difficultés solfégiques ou d'intonation.

Néanmoins, la différence d'univers auxquels j'ai été confrontée (autrefois) m'a fait réfléchir à divers aspects :

Sur le plan physiologique

Où se forme la voix ?

« Le lieu où naît le son premier de la voix humaine est cet endroit de la gorge appelé le **larynx**. C'est une formation complexe dans laquelle se trouvent des éléments clés et souvent méconnus : les **cordes vocales**. La forme du larynx est structurée par une *armature de cartilages* qu'on appelle le **squelette du larynx**. Grâce à eux, le tube laryngé au repos présente une certaine ouverture, indispensable pour respirer. Sur un larynx complet, les cartilages ne sont pas visibles car ils sont recouverts par des *membranes*, des *muscles*, et par une *muqueuse* ». ¹



¹ CALAIS-GERMAIN Blandine et GERMAIN François, Anatomie pour la voix, Comprendre et améliorer la dynamique de l'appareil vocal, Ed Désiris, nouvelle édition 2019, p132 et 134

« Cinq des cartilages sont volumineux : Le cricoïde, le thyroïde, les deux aryténoïdes, l'épiglotte, deux petits cartilages corniculés ».² Les cordes vocales s'attachent sur le cartilage thyroïde à l'avant du larynx et sur les cartilages aryténoïdes à l'arrière du larynx.

Comment se produit la voix ?

Les cordes vocales vibrent et s'écartent plus ou moins en fonction du son que l'on veut émettre.

À l'inspiration, la glotte est ouverte et permet à l'air de circuler. Lorsque l'on souhaite chanter ou parler, le cerveau donne l'ordre aux cordes de se rapprocher. Les poumons se vident et l'air remonte jusqu'au vibreur laryngé.



L'air expiré fait pression, appui et finit par passer. C'est ainsi que vibrent et s'entrouvrent les cordes vocales. Les vibrations produites se propagent dans la gorge, la bouche, et rencontrent les résonateurs qui vont les amplifier.

On définit par "résonateurs" l'ensemble des cavités suivantes : pharynx, bouche, fosses nasales qui amplifient et modifient les sons vocaux.

Ne disposant pas de supports réels ni d'études de chercheurs sur lesquelles m'appuyer, les données physiologiques récoltées ont été développées à l'écoute.

² CALAIS-GERMAIN Blandine et GERMAIN François, Anatomie pour la voix, Comprendre et améliorer la dynamique de l'appareil vocal, Ed Désiris, nouvelle édition 2019, p135

Qu'est-ce que j'entends comme son ?

Si l'on essaie d'écouter et d'analyser attentivement le phénomène vibratoire, on peut déjà percevoir un certain nombre d'aspects et tenter de les reproduire soi-même (ce que j'ai fait longuement avant de passer sur une phase d'apprentissage avec mes choristes). J'ai fait en sorte de comprendre comment je m'y prenais.

Interrogation sur les mécanismes laryngés

« Ils correspondent à des propriétés spécifiques du vibrateur laryngé (Roubeau *et al.*, 2009). On en distingue quatre chez l'humain, l'homme ou femme :

- Le mécanisme laryngé M1, ou mécanisme lourd. En termes de pédagogie classique, il est souvent identifié au registre de poitrine et correspond à la voix parlée de la quasi-totalité des hommes ainsi que d'une majorité de femmes, à la voix chantée lyrique masculine (exception faite des falsettistes et parfois de la partie aiguë des ténors et haute-contre), aux voix féminines non lyriques, ainsi qu'à la partie grave de la plupart des voix lyriques féminines éduquées. Il arrive tout de même que des voix d'alto ou soprano passent par ce mécanisme. Dans la tension des plis vocaux intervient pour une part la contraction du muscle vocal (thyroaryténoïdien) dont la masse est impliquée dans la vibration ;
- Le mécanisme laryngé M2, ou mécanisme léger, qui correspond au registre de voix de tête chez les femmes, au *falsetto* chez les hommes, à la voix parlée chez certaines femmes (notons que beaucoup de femmes passent facilement de M1 à M2 en voix parlée), à la voix chantée lyrique chez les femmes et les falsettistes ;
- Le mécanisme laryngé M0, ou registre fry : à l'extrême grave, les plis vocaux sont très relâchés, on entend une friture, on ne perçoit pas de hauteur définie ;
- Le mécanisme laryngé M3 ou registre de sifflet : à l'extrême aigu, les plis sont jointifs et ne vibrent pas, l'air passe en turbulence entre les aryténoïdes écartés ». ³ C'est le cri des enfants dans la cour de récréation.

³ HENRICH BERNARDONI Nathalie, *La voix chantée Entre sciences et pratiques*, ED. De Boeck supérieur et Solal, 11 avril 2014, p164-165

Käppee s'inscrit dans un rayon de la musique traditionnelle où la majorité des sons sont chantés en mécanisme 1 avec un larynx en position haute, d'où la présence de nasalité. De ce fait, la transition d'un mécanisme à l'autre se fait de façon audible, assumée et est exploitée musicalement sans chercher à la cacher.

Ce genre de sons se retrouvent également dans les polyphonies d'Europe de l'Est (ex : bulgares), chez les griots d'Afrique de l'ouest et bien d'autres endroits.

Sur le plan psychologique : comment aborder un morceau aux sonorités radicalement différentes de celles que nous utilisons sans appréhensions des choristes comme : « je vais abîmer mes cordes vocales », « c'est dangereux de travailler comme ça », « la voix de poitrine c'est mauvais » ?

Les chants traditionnels sont pratiqués par des peuples locaux qui sont plongés dedans depuis toujours. Ils ont appris à utiliser leur voix de cette façon-là et finissent par acquérir un vrai savoir-faire progressif. Lorsque l'on aborde ce répertoire sans avoir grandi au sein de la culture concernée, il est possible de mal s'y prendre (ex : problème de voix pleine : quand le geste ne correspond pas au son que l'on veut faire, on en rajoute un deuxième pour corriger le premier au lieu de corriger la manière de faire). Cet aspect est similaire à celui des imitateurs. Pour imiter quelqu'un, ils distordent le son qui est le leur, agissent sur leur propre voix pour donner l'impression qu'il s'agit de quelqu'un d'autre. Il faut beaucoup de savoir-faire pour ne pas se blesser.

Mes choristes étant français et non finlandais, la présence légitime des craintes (minimes) de se faire mal m'a poussée à réfléchir à une approche pédagogique adaptée. N'ayant pas la même capacité de contrôle sur un groupe et un élève en cours de chant individuel, il m'est arrivée de faire des répétitions par pupitres. La réduction de l'effectif m'a permis d'agrandir ma vigilance, d'entendre individuellement chacune des chanteuses et d'apporter des corrections nécessaires si besoin. J'ai également cherché à aborder chacun des exercices de façon ludique hors partition pour sortir du système cérébral parfois handicapant sur le lâcher-prise.

D'autre part, le fait de jongler d'un répertoire à un autre depuis sept ans avec les attentes vocales, musicales et artistiques qui en découlent ont participé à débroussailler le terrain et d'agrandir la confiance des chanteuses. Me sentir sûre de moi sur chacun de mes exemples vocaux et explications les a également rassurées.

Afin d'éviter tout problème vocal et désamorcer « les appréhensions », j'ai élaboré une règle de base avec mes choristes sur chacune des répétitions. Cette dernière consistait à se manifester au moindre signe de douleur, présence d'une gêne dans la gorge, de sensations dérangeantes.

Par le biais d'une vigilance commune et d'exercices pédagogiques adaptés, cette situation ne s'est jamais présentée. Les apprentissages se sont faits sereinement et dans le plaisir de découvrir d'autres productions du son.

Sur le plan technique : pour être techniquement parfait dans ce style, il faudrait pouvoir le maîtriser avec aisance, l'analyser physiologiquement, voir comment s'y prennent les chanteuses. Ici, je dispose uniquement de ce que je peux comprendre à l'écoute. Cela n'est pas négligeable mais n'est pas aussi complet que si l'on avait vraiment pu se pencher de près sur le geste vocal de ces chanteuses.

Il y a donc eu une extrapolation à l'écoute de ce qui m'a semblé pertinent et la présence de nombreux questionnements. Nous pouvons distinguer parmi eux :

- Comment faire sonner cette musique, obtenir un son si éloigné de notre culture, s'en rapprocher le plus possible tant au niveau de l'esprit que du timbre ou autres éléments avec un chœur occidental ?
- Qu'est-ce que j'entends comme sons ? Comment je les reproduis ? Par le biais de quels outils vocaux ? La nasalité entendue est-elle présente tout au long du morceau ?

Ces interrogations et expérimentations personnelles m'ont permis de mettre au point des exercices de technique vocale adaptés pour les chanteuses de mon chœur mixte.

Pistes pédagogiques exploitées et retours des choristes

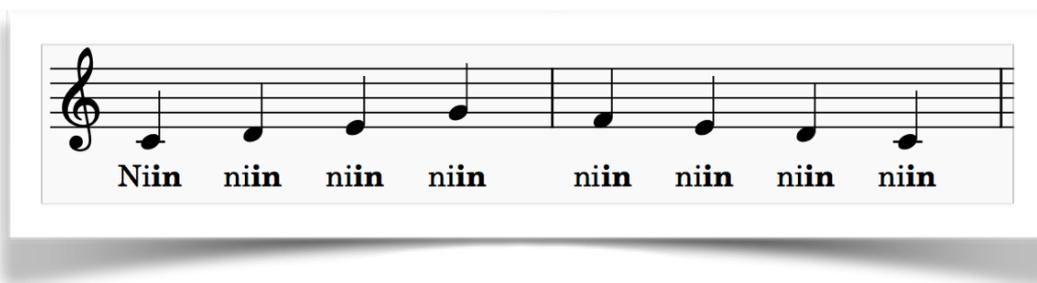
L'approche vocale

À priori, une technique vocale permettant à chaque personne de chanter en plein confort tout en respectant l'identité vocale de celle-ci est en lien avec la vocalité dite traditionnelle. Il ne faut pas chercher à dénaturer l'identité sonore de la personne, lui coller un son ou une esthétique vocale. L'identité vocale allant très loin dans la notion d'identité personnelle, il est essentiel de partir de la personne elle-même. Il faut permettre à tout individu d'ouvrir ses espaces, de trouver ses sensations, ses registres, ses ancrages, pour interpréter le maximum de choses en plein confort et être dans le plaisir.

La nasalité

Majoritairement utilisé dans ce morceau, le travail sur la nasalité a nécessité une régularité avec les choristes. Plusieurs exercices ont permis d'expérimenter cette sonorité.

- Imitation du son de sorcière « ni **in**, ni **in**, ni **in** » (in = voyelle nasale : [ɛ̃])
 - Question/réponse chef de chœur/choristes
 - Puis application sur une vocalise :



Ce travail induit une constriction laryngée (pas forcément négative) et nécessite de la prudence. Laisser un temps d'imprégnation aux choristes, être à leur écoute et accepter de ne pas avoir de résultats directement était indispensable.

- Le IN, clé de la réussite
 - Sur un travail lent, chanter le texte en remplaçant toutes les voyelles par des **in** ([ɛ̃])
 - Remettre les voyelles normales en gardant la place vocale trouvée dans l'exercice précédent
- Travail sur des voyelles fermées (ou, i) et nasale (in)



- Activation du petit zygomatique pour plus de nasalité/placement des doigts au niveau des deux extrémités du nez.
- Soulever le muscle
- Garder la place et chanter lentement les voyelles pour imprégner les sensations corporellement et auditivement.

Lors de mes échanges avec le Professeur Benoît Amy De La Bretèque (phoniatre au CHU de Montpellier), il a insisté sur les nuances à apporter à ce sujet. En effet, si physiologiquement il semble que cela donne quelque chose d'intéressant, l'efficacité réelle du petit zygomatique n'est pas vérifiable scientifiquement parlant.

- Intégrer des voyelles ouvertes dans l'exercice en s'appuyant sur celles du texte

Ex :

OU O I A OU A I A

mf

Tun - to pit - ka - tuk - ka - sil - la,

O = voyelle mi-fermée
A = voyelle ouverte

À l'amorce de ces nouveaux exercices, trouver une vraie nasalité sur le IN ne fut pas instinctif pour tout le monde. La voyelle restait claire sans aller dans le nez (résonateur), empêchant ainsi d'obtenir la sonorité voulue. Certains outils tels que le petit zygomatique ou encore se boucher le nez en chantant semblent avoir aidé les chanteuses à trouver le bon son. Il est également indéniable que la régularité de ces expérimentations lors des séances a joué un rôle fondamental dans la progression des choristes.

Afin d'appuyer mes propos tout au long de ce mémoire, un sondage a été réalisé auprès de mes choristes. L'idée était d'avoir un retour d'expériences précis sur mon enseignement et les divers exercices pédagogiques proposés lors des séances. Les questions s'articulent autour des trois chants cités dans cette rédaction. Sur un effectif total de 30 chanteurs, 26 ont participé au questionnaire constitué de 19 questions (voir *Annexe 1*).

A la question : « Est-ce que le travail de la nasalité sur la voyelle « IN » vous a aidé ? », il en ressort un avis unanime quant aux effets bénéfiques de ces exercices pour trouver la couleur vocale demandée. A ce propos, citons :

« Oui, clairement ! D'autre part, tes gestes et ton expression du visage un peu « crispée » au niveau du nez servaient à nous faire comprendre de nasaliser les voyelles au maximum ».

« Ces exercices permettent de bien comprendre le placement de la voix « dans le nez », de placer sa voix dans les résonateurs, de rechercher cette place pour toutes les voyelles, pas seulement sur le « i » et de projeter davantage sa voix ».

Travail des mécanismes par le biais du yodel

À l'écoute du morceau (version originale), nous pouvons relever la présence de petits décrochages entre les mécanismes 1 et 2. Afin d'obtenir le même effet vocal avec mes choristes, j'ai mis en pratique quelques exercices de yodel exécutés à chaque séance.

« Le yodel est un style bien connu du folklore suisse et autrichien. Cette technique vocale est également très répandue en Afrique (Fürniss, 1991). La technique du yodel consiste en l'usage alterné du mécanisme M1 et du mécanisme M2, avec une volonté d'accentuation du contraste de qualité vocale. Les transitions de mécanisme laryngé sont volontairement marquées par des sauts de fréquences, de la seconde à l'octave. Le chanteur s'aide de la configuration articulatoire pour marquer le saut de fréquence. Le yodleur chante en M1 sur des voyelles ouvertes ou semi-ouvertes ([e, a, a, c, o]) et en M2 sur des voyelles fermées ([i, y, u]). »⁴

En ethnomusicologie on appelle yodel toutes les oppositions des deux mécanismes avec une transition audible et assumée musicalement. Néanmoins, la transition entre les deux mécanismes n'est pas toujours perceptible (d'autant plus quand on a à faire à une voix aiguë). Le décroché s'entend parfois nettement (plus flagrant sur les voix graves mais pas toujours). Dans certains cas, comme chez les enfants, on ne le remarque pas forcément.

- L'imprégnation auditive

Plusieurs écoutes de musiques ont été réalisées pendant les séances d'apprentissages pour familiariser les choristes avec cette sonorité. L'imprégnation auditive et l'imitation ont joué un grand rôle dans la réussite d'exécution.

- Exemples de yodels écoutés :

- Yelli, Baka womens
- Yodelling, Franzl Lang

- Morceaux de musiques actuelles présentant le principe de décroché entre les mécanismes 1 et 2, utilisés dans le yodel :

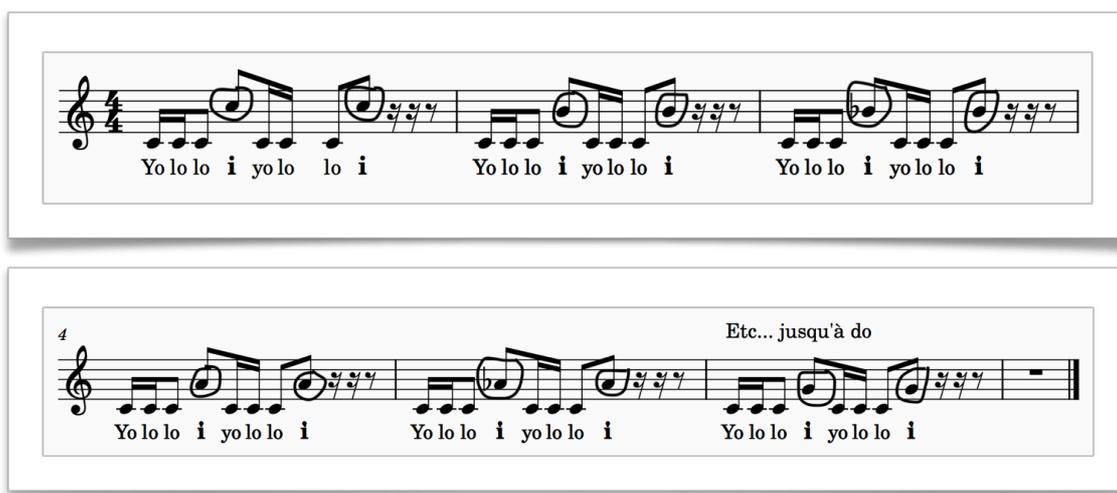
- *I will always love you* (Whitney Houston)
- *Love me, please love me* (Michel Polnareff)

⁴ HENRICH BERNARDONI Nathalie, *La voix chantée Entre sciences et pratiques*, ED. De Boeck supérieur et Solal, 11 avril 2014, p16

Repérer le décrochage entre les deux mécanismes (à l'oreille) fut facile pour chacune des chanteuses. Sa mise en application sur les exercices spécifiques semble néanmoins avoir été moins instinctive.

La mise en pratique

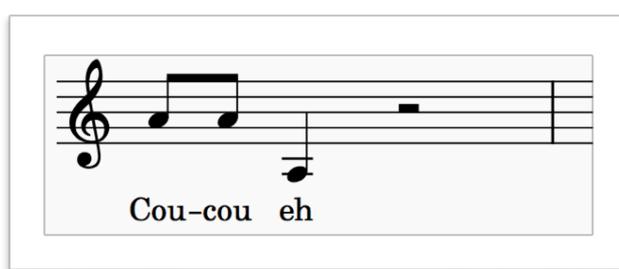
- Exercice 1 : vocalise sur une octave qui se rétrécit au fur et à mesure par $\frac{1}{2}$ tons descendants.



The image shows two staves of musical notation for Exercise 1. The first staff contains three measures of music in 4/4 time, each starting with a quarter note followed by eighth notes. The notes descend by half tones in each measure. The lyrics 'Yo lo lo i yo lo lo i' are written below each measure. The second staff starts with a measure number '4' and contains three measures of music, continuing the descending pattern. The lyrics 'Yo lo lo i yo lo lo i' are repeated. The final measure of the second staff is followed by the text 'Etc... jusqu'à do'.

Plus les intervalles se resserrent, plus l'agilité du larynx entre les deux mécanismes est complexe. En effet, j'ai pu observer une facilité à réaliser l'exercice chez les chanteuses jusqu'à la 5^{te}. En dessous, certaines restaient en voix mixte sans parvenir à décrocher entre voix de tête et de poitrine. J'ai choisi de ne pas insister si l'enjeu de bascule entre les deux registres était trop difficile. Avec un entraînement régulier, certaines ont gagné quelques intervalles de plus au fil des séances.

- Exercice 2 : « Coucou eh ! », travail de la bascule du larynx, gagner en souplesse



The image shows a single staff of musical notation for Exercise 2. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of a quarter note on G4, followed by a quarter note on F4, and then a half note on E4. The lyrics 'Cou-cou eh' are written below the notes.

Le « coucou » est chanté en mécanisme 2 avec un cartilage thyroïde basculé.
Le « eh » est chanté en mécanisme 1 avec un cartilage thyroïde qui devient droit.

Cet exercice fut réussi par toutes les chanteuses. Néanmoins, il a parfois été nécessaire de changer de notes pour certaines, compte tenu de leur zone de passage personnelle.

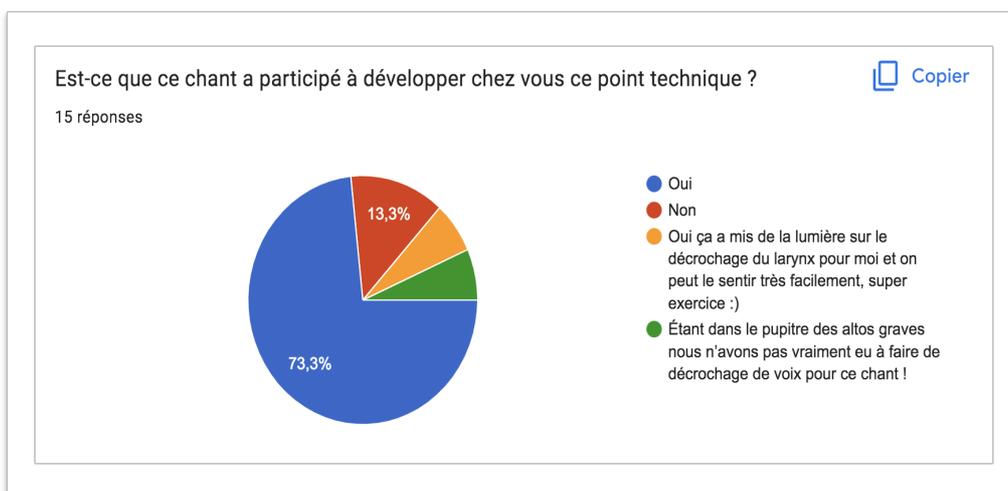
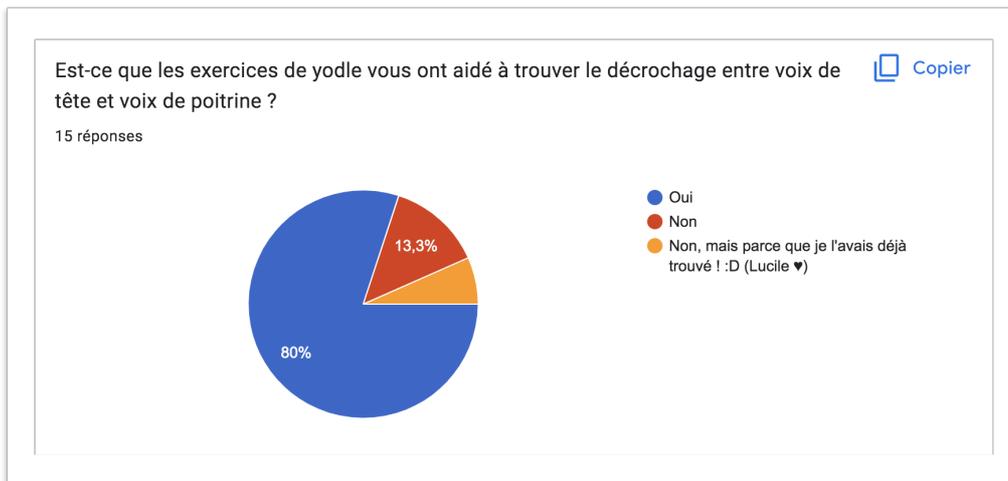
- Exercice 3 : application sur le morceau (« *heikko hemmo* ») :

The image displays two musical staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The lyrics are: "Ju - ma - vei ja ju - ma - voi kää - pee heik - ko hem - mo". The notes for "heik - ko" and "hem - mo" are circled. The second staff starts at measure 51. The lyrics are: "kää - pee heik - ko hem - mo ju - ma - vei juu.". The notes for "heik - ko" and "hem - mo" are also circled.

Lors de la mise en pratique, il est important de noter qu'une majorité de filles de mon ensemble a réussi le décrochage voulu sur le passage du morceau qui le demandait. Certainement par les exercices de techniques réguliers effectués ensemble mais aussi par imitation à force de l'entendre. Des fichiers MP3, enregistrés voix par voix leur ont été donnés pour faciliter leur apprentissage. Les oreilles de chacune se sont donc probablement imprégnées de cette sonorité.

Deux autres cas de figures se sont présentés comme l'indique le sondage : des choristes sont arrivées à utiliser l'outil technique sur l'exercice mais pas à le mettre en œuvre dans la vitesse du titre, d'autres n'y sont pas arrivées du tout. Dans les deux cas, il a été important pour moi de rassurer les chanteuses de façon bienveillante en insistant sur le fait que chacune a ses propres capacités vocales.

Certains outils techniques demandent parfois plus de temps pour les acquérir. Si le travail de la nasalité est unanime concernant son efficacité, le travail de voix de tête et de poitrine par le biais du yodel donne un bilan efficace sans être unanime pour autant.



Lors du rendu final, l'effet sonore a tout de même été bien présent. La majorité des chanteuses étaient à l'aise avec cette pratique.

« La couleur vocale à donner n'était pas évidente. Passer par des exercices travaillant la nasalité (sons dans le nez) m'a bien aidé ».

« Ce morceau fait partie de mon registre grave que je travaille peu. J'ai donc mis quelque temps à trouver le mécanisme. Désormais j'ai plus confiance en mes graves ».

« Difficultés sur la voix de poitrine. Le yodel, le IN et le parler rythmé en accélérant ont été bénéfiques de mon côté. J'ai aussi travaillé la nasalité en me bouchant le nez pendant que je chantais. »

L'approche linguistique

Aborder une langue aussi différente et éloignée de la nôtre implique de prendre du temps dans l'apprentissage sans brûler les étapes. Laisser un temps d'assimilation aux choristes est également nécessaire et passe par une répétition régulière des paroles pour les ancrer. Sur chacune des séances, 20 à 25 minutes étaient consacrées à du travail lent parler rythmé sur le texte. Suite à un travail de phonétique personnel, j'ai procédé à une transmission sous forme de question/réponse avec le chœur. Le but était de sortir du contexte de la partition, de parler le texte lentement afin d'apporter les corrections nécessaires. Les retours des choristes indiquent que cette régularité semble avoir porté ses fruits.

À la question : « Avez-vous rencontré des difficultés particulières sur ce chant ? Un exercice particulier vous a-t-il aidé à la/les surmonter ? Pourquoi ? » il en ressort les témoignages suivants :

« Difficultés de prononciation. Très beau travail de découpage du texte tous ensemble qui était nécessaire ».

« Difficultés sur l'apprentissage des paroles et la rapidité, mais de les répéter ensemble plusieurs fois en visio lors du COVID a été très bénéfique ».

« Les paroles ! Le parler rythmé aide toujours en augmentant la vitesse ».

« Pour moi ce sont les paroles, la répétition a été bénéfique à l'apprentissage ».

L'approche rythmique

Les difficultés rythmiques auxquelles j'avais pensé en amont n'ont pas été ressenties par les choristes. Le rythme est peut-être plus intuitif que ce que l'on pourrait craindre quand on a une formation classique.

Afin de partir sur des bases solides, nous nous sommes concentrées sur l’empreinte parlée du texte dans le rythme du morceau (travail parler rythmé avec accélération progressive).

Souffle et endurance

Dans ce titre où l’on est confronté à peu de moments de répits, des reprises d’air très rapides et un tempo vif, conserver l’énergie du début à la fin peut s’avérer difficile. Une partie de l’effectif a d’ailleurs manifesté des difficultés de respiration. Plusieurs éléments tels que : les respirations individuelles, viser les fins de phrases ensemble et un travail lent parler rythmé avec accélération progressive les ont beaucoup aidé.

Pour plus d’aisance respiratoire, j’ai également laissé la possibilité aux choristes de ne pas chanter sur des phrases entières puis de reprendre discrètement en cours de chant.

- Quelques témoignages :

« Avez-vous rencontré des difficultés particulières sur ce chant ? Un exercice particulier vous a-t-il aidé à la/les surmonter ? Pourquoi ? »

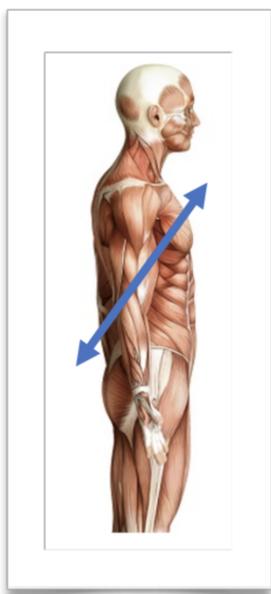
« Difficultés au niveau du souffle ! Pour les surmonter, une respiration autonome coordonnée avec les autres chanteuses du pupitre a été bénéfique »

« La difficulté principale pour moi fut le débit, donc gérer ma respiration. A force de répéter le chant et de donner une direction aux phrases, les choses sont devenues plus simples. »

« Le souffle a parfois manqué ! Mais le fait de revoir le chant régulièrement, de se noter des petits repères qui permettaient de savoir à quels endroits respirer a beaucoup aidé ».

« Le fait d’être en chœur permet des respirations individuelles dans le chant. Autrement on est à bout de souffle avant la fin ! Ce chant m’a appris à compter davantage sur mes camarades de pupitre ».

La posture



D'une façon générale, chanter en ayant une posture adaptée est fondamental. Cela est d'autant plus vrai dans des morceaux qui demandent beaucoup d'énergie. Il a donc été nécessaire de rechercher une tonicité et un ancrage thoracique stable. Pour contrecarrer son affaissement, j'ai fait visualiser aux choristes une corde allant du sternum aux lombaires. La corde devant rester tendue.

Le maintien de la posture générale devait rester présent durant l'acte vocal. Si à la fin de l'expiration des changements interviennent dans la posture, ils doivent rester les plus infimes possibles.

Certaines difficultés vocales ont pu être réglées en corrigeant des postures inadaptées :

- Exemple 1 : lors d'une écoute individuelle, une choriste a manifesté la sensation de produire un son trop serré. Lui faire baisser ses épaules et retrouver un port de tête moins en arrière avec une nuque moins raide fut immédiatement bénéfique.
- Exemple 2 : en position assise et sur une fin de répétition, les chanteuses ont souvent eu tendance à s'affaler dans leur chaise en croisant leurs jambes. Ce « désinvestissement corporel », lié à la fatigue, a entraîné un déséquilibre postural impactant le caractère du morceau et des tensions vocales. Remobiliser les choristes au niveau des ancrages au sol (pieds à plat) et d'une position en bord de chaise a permis de retrouver l'énergie.

Cette attention particulière portée à la posture fait partie de mon travail quotidien avec tous les types de chœurs.

L'intention donnée

Traduction :

« Les vieilles femmes d'ici ont monté un complot diabolique. Oui, ces créatures aux longs cheveux, oisives, complotent quelque chose contre moi. Elles vont faire en sorte que je ne trouve pas l'homme que je veux.

Alors elles m'ont envoyé cet homme en guenilles. Elles ont mis sur mon chemin cet homme démuni. Hélas, un bon à rien, un pas grand-chose. Il est faible, ce gars qu'elles m'ont trouvé. Il est faible et il boit. Il ne sert à rien, il est imprévisible et a un sale caractère. Hélas, quel bon à rien, quel homme faible ».

Se demander comment et pourquoi telles ou telles émissions vocales sont réalisées selon la culture et s'interroger quant à l'intention psychologique de celui qui les émet, bien au-delà d'un simple chant s'avère fondamental. Si nous prenons l'exemple du chant pleureuse « *Punu mosinga vola* », les cris (spécifiques au chant en question) illustrent de manière spectaculaire et émouvante la douleur émanant de la lamentation suite à la perte d'un être cher. On parlera de lamentation funèbre ou de cérémonie pleureuse. Dans le cas de *Käppee*, la traduction approximative dont nous disposons reflète sans doute la pensée ou réflexion d'une femme malheureuse en amour et à la limite de la folie.

On retrouve dans ce texte un caractère de colère, de la véhémence et une ironie mordante. Ces éléments sont étroitement liés :

- Aux sonorités nasales
- Au décroché entre les deux mécanismes laryngés qui peuvent être synonymes de colère
- A la répétition de certaines phrases (signe d'obsession)
- Des onomatopées dans l'aigu comme pour souligner l'aspect criard de la démence et de la rumination.

Néanmoins, nous pouvons nous demander si ces musiques, transmises de génération en génération à l'oral et propres à une culture, parviennent à garder l'essence même de leurs origines et leur authenticité au travers des transcriptions écrites.

*Ces dernières garantissent-elles de l'authenticité du morceau ?
N'empêchent-elles pas aux morceaux d'évoluer et donc de vivre comme ils le
devraient sur le moment présent ?*

Contrairement aux musiques savantes dont nous disposons de traces écrites très anciennes, les chants traditionnels sont transmis à l'oral de génération en génération avec une part d'instinct. Il y a en eux une part d'ethnomusicologie et d'anthropologie plus qu'un aspect musical. Transcrire un morceau issu d'une tradition orale à l'écrit implique forcément quelques modifications pour l'interpréter et se l'approprier. Normalement exécutés dans des circonstances particulières et sur un instant précis, la démarche d'interprétation sort donc du cadre original pour aller vers une réappropriation. Il y a alors une tentative de se rapprocher de l'original en passant par des recherches et des approximations.

Est-ce qu'un conte traditionnel, s'il est écrit, ne perd pas de sa valeur ?

Il s'agit là de la même réponse que pour la partition d'un morceau de jazz. C'est un élément supplémentaire de transmission mais l'interprète doit systématiquement prendre des libertés par rapport à l'écrit. L'avantage réside également dans le fait de pouvoir conserver une trace du patrimoine musical dans l'histoire.

*N'étant pas de culture finnoise, quelle est ma légitimité quant aux libertés que
je peux prendre par rapport à ce morceau ?*

Partant du principe que nous n'avons pas la prétention de reproduire le chant finlandais d'origine mais seulement de nous l'approprier, il me semble que cela reste pertinent. Néanmoins, si des libertés sont prises dans l'exécution de ce morceau, elles doivent se rapprocher au mieux de la vérité sonore et du caractère ressenti à l'écoute de la version dont nous disposons. Je dois donc garder à l'esprit que mes chanteurs n'ont pas baigné depuis toujours dans cette culture étrangère. Cela implique qu'ils ne peuvent pas chanter exactement comme un chœur finlandais. Ils peuvent toutefois s'en rapprocher par le biais d'astuces vocales (nasalité, yodel). Du point de vue de l'interprétation, la présence du texte et de sa traduction (même approximative) nous guident dans les choix à prendre. S'approprier un morceau de tradition orale en se basant sur une partition écrite pour l'interpréter n'a rien de néfaste et permet certainement de nombreux enrichissements. Cela est comparable en un sens à l'histoire du

jazz, où les européens et les brésiliens ont amené des choses très intéressantes en laissant leurs empreintes personnelles dans un répertoire qui n'était pas le leur au départ.

- *Pourquoi empêcherait-on un morceau ou un style d'être intégré dans d'autres cultures et de devenir autre chose ? Tout dépend du projet que l'on a.*
- *En chantant Käppee avec mon ensemble, ma volonté est-elle de donner au maximum l'impression que le public est devant un chœur de femmes finlandaises ?*
- *Est-ce que je me sers de ce support musical pleinement intéressant pour en faire une sorte de création personnelle ?*

À partir du moment où je fais chanter à un chœur un morceau qui n'est pas destiné à autant de personnes ni au répertoire choral, il y a une démarche de transposition.

J'ai tenté de garder ce que j'ai pu percevoir d'intéressant dans cette musique (structures musicales, sonorités de la langue, perceptions vocales, l'énergie qu'elle dégage) pour en faire quelque chose d'un peu différent (chanté par un chœur français). Il s'agit seulement d'un reflet de l'original que l'on a suffisamment intégré pour éprouver du plaisir à le chanter et le partager avec un public. En tant que cheffe de chœur, il me semble que s'empêcher de reprendre un répertoire qui nous est étranger est un manque d'ouverture d'esprit. Cela conduit à une perte d'enrichissement considérable des autres cultures, à une routine et un enfermement perpétuel dans les mêmes styles. Chaque répertoire permet un apport et des pistes de travail différentes mais enrichissantes. Dans mon cas, travailler ce chant finlandais m'a fait progresser sur plusieurs points en chant lyrique (gestion de la voix de poitrine et développement des graves de ma voix).

La chanson française : *Mathilde*, Jacques Brel

Définition : Chanson française

En perpétuelle évolution au fil des années et imprégnée de diverses influences, la chanson française est créée en France et se chante en français. Le genre se caractérise essentiellement par une mise en avant du texte chanté au micro et une attention particulière accordée aux mots. En étant au « second plan », la musique permet de sublimer chacune des phrases. D'un point de vue vocal, la chanson française est proche du langage parlé et de la psalmodie. L'ambitus y est donc majoritairement restreint pour être en corrélation avec ce besoin de proximité. Néanmoins, cette caractéristique ne doit en aucun cas sous-entendre la présence d'une technique vocale qui soit moindre. En effet, le répertoire de certains artistes tels que Daniel Balavoine (ex : *S.O.S d'un terrien en détresse*), Michel Polnareff (ex : *Lettre à France*) ou encore la chanteuse Camille (ex : *Je ne mâche pas mes mots*) témoigne d'un registre de voix plus étendu et d'une technique vocale qu'il est fondamental de maîtriser pour les chanter.

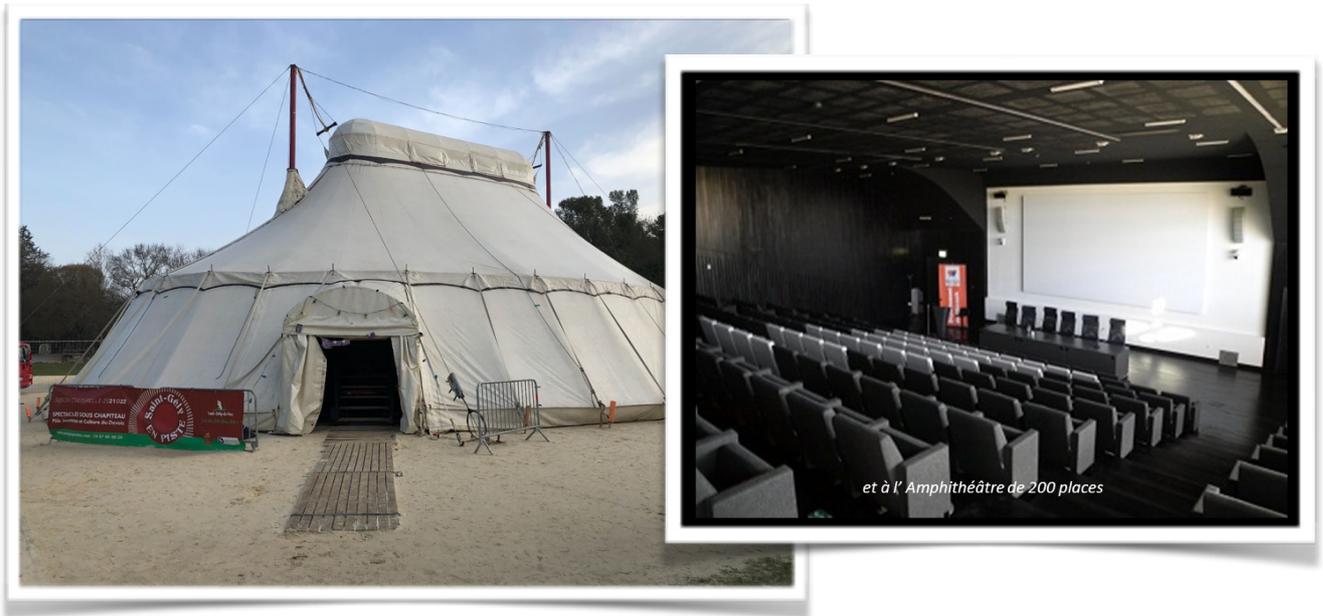
Amplification et salles

Si l'enjeu principal du genre tourne autour de la compréhension du texte, ce dernier est soumis à quelques paramètres dont l'amplification et le choix de la salle de représentation. À cela s'ajoute l'importance de l'adéquation entre musique et projet et la question de l'effectif. En effet, un chanteur soliste n'aura pas les mêmes difficultés qu'un chœur pour se faire comprendre. Dans le cadre d'une chorale, le nombre de chanteurs peut induire une diction floue si la mise en place n'est pas extrêmement précise et l'acoustique adaptée.

Avant d'amplifier ou non, il est fondamental de savoir si les arrangements musicaux sont dans la même lignée que ceux des voix et quel est l'équilibre numérique entre instrumentistes et chanteurs. Par exemple, vouloir un chœur qui susurre un texte avec un arrangement de guitare saturée implique une amplification très forte.

Le cas de « Mathilde »

« Mathilde » fait partie d'un programme hommage à Jacques Brel monté en 2021/2022 avec mon chœur Conspectus. Les arrangements ont été conçus pour chœur, violon, violoncelle, piano, et s'articulent autour d'une mise en scène. Les concerts ont été donnés dans un chapiteau et un amphithéâtre.



Ces lieux ont la particularité d'avoir une faible réverbération. De cela découle une intelligibilité des paroles sans amplification.

Le rôle des matériaux

- Le chapiteau : sa toile fait l'objet d'une seule et unique réflexion. Cela évite au son de taper de trop nombreuses fois dans une surface au préalable et permet ainsi de conserver la clarté du texte. Le spectateur entend ainsi le son qui lui vient des chanteurs, ce son tape dans la toile et lui revient directement à l'oreille.

Le sable situé en dessous du chapiteau et le bois qui constituait l'intérieur ont également permis d'amortir le son et de le garder brillant.

- L'amphithéâtre de Pierresvives : le son a pu être géré sans sonorisation grâce aux 200 fauteuils en velours et au bois qui constituait la salle. Ces matériaux ont eu le rôle d'amortisseur.

En contrecarrant la réverbération grâce au choix des salles et en ayant une adéquation entre chanteurs / musiciens accompagnateurs, le chœur a pu rester en acoustique et conserver la clarté du texte. Seuls les instrumentistes étaient amplifiés.

Pistes pédagogiques exploitées et retours des choristes

Approche du texte

Le rythme

Si le rythme s'est avéré intuitif dans *Kappëe* malgré les difficultés, le titre « *Mathilde* » a quant à lui demandé plus de travail et d'imprégnation. En effet, l'harmonisation pour chœur d'un morceau chanté à l'origine par un chanteur soliste fut un véritable challenge. Interpréter de la chanson française à plusieurs nécessite une transcription avec de nombreux rythmes syncopés qui se rapprochent au plus près de la version originale et de la parole. Si un soliste peut se permettre une grande flexibilité et liberté tant sur son phrasé que sur le placement de texte, un chœur doit se plier à des exigences précises pour faire comprendre le texte au public. Ce point apparaît comme la difficulté première relevée par les chanteurs après expérience.

En effet, à la question « Avez-vous remarqué des difficultés vocales en particulier ? », il en ressort :

« La difficulté me semblait plus présente sur le placement rythmique que sur la vocalité en particulier. À la rigueur, l'émission sur les « Ah » semblait délicate. Ils appellent à être chantés forts mais doivent pourtant être un minimum retenus pour la cohésion de l'ensemble ».

« Morceau pas commode à mettre en place mais pas de difficultés vocales majeures ».

« Pas de difficultés vocales mais plutôt rythmiques »

- L'imprégnation auditive au service du rythme

Afin de faciliter l'apprentissage du morceau, des fichiers audios pour chaque pupitre ont été fournis aux chanteurs. La partition n'était présente qu'en répétition et récupérée en fin de séance. Seul le support audio était à leur disposition pour le travail en autonomie. Sortir du système écrit a permis d'intégrer le rythme plus rapidement et de le décomplexifier en sortant des notions solfégiques.

Ce choix pédagogique fut difficile pendant quelques séances pour les personnes lectrices, habituées à travailler systématiquement sur un support écrit. Ils ont néanmoins convenu que mon parti pris leur a permis un apprentissage du par cœur beaucoup plus rapide qu'en temps normal.

- Un travail lent et parler rythmé

Lors des répétitions, un travail lent et parler rythmé a été mis en œuvre pour vérifier la précision du placement de texte. Les rythmes écrits n'étant pas naturels au premier abord (voir photo ci-dessous), il a fallu prendre ce temps de décomposition pour atteindre une fluidité dans la déclamation et une synchronisation de groupe parfaite.

The image shows a musical score for a duet (U) in G minor. The title is 'COUplet 1'. The first staff starts at measure 13 and contains the lyrics: 'Ma mère voi-ci le temps ve-nu... d'al-ler pri-er pour mon sa-lut... Ma-thilde est re-ve-'. The second staff starts at measure 16 and contains the lyrics: 'nue bou-gnat tu peux gar-der ton vin... ce soir je boi-rai mon cha-grin...'. Chords are indicated above the notes: Dm, Dm(7M), Dm7, Dm6, Gm7, C7 in the first staff; F, Em7A7, Dm, Dm(7M), Dm7, Dm6 in the second staff.

L'accélération pour atteindre le tempo final s'est faite progressivement et avec l'aide du piano. Avoir l'accompagnement a permis aux choristes de sentir la pulsation plus facilement et d'être dans le caractère malgré la difficulté de l'exercice.

Cette piste de travail a porté ses fruits et apparaît comme une des meilleures solutions pour surmonter le problème. On observe une similitude des bienfaits de cet exercice entre la mise en place des paroles de *Käppee* et le placement rythmique de *Mathilde*.

L'enjeu articulatoire

L'instrument vocal est composé d'articulateurs dont la langue, le velum, les dents, les lèvres et la mâchoire.

Une des difficultés du titre est certainement le placement de texte à vitesse réelle. Le débit de paroles étant conséquent et le nombre de choristes important, il est fondamental de trouver des points d'articulations communs et synchronisés pour une diction parfaite et intelligible.

Afin de parvenir à cet objectif, un travail sur les consonnes a été mis en place :

Exercice : les bilabiales (p, b, m) - Voir tableau en *Annexe 3*.

Bi - li - bi - li bi - li - bi - li Bé - lé - bé - lé bé - lé - bé - lé Ba - la - ba - la ba - la - ba - la Bo - lo - bo - lo - bo - lo - bo - lo
Pi - li...
Mi - li...

3
bou - lou - bou - lou - bou - lou - bou - lou Bu - lu - bu - lu - bu - lu - bu - lu - bul

L'objectif est de travailler la synchronicité des consonnes dans un tempo rapide. L'agilité qui découle de l'exercice ne doit en aucun cas créer de sur articulation chez les chanteurs. En observant attentivement les choristes, je me suis rendue compte que c'était parfois le cas.

Pour régler le problème, il a été nécessaire de leur faire prendre conscience que le seul organe devant travailler en vue de produire le son est la langue. À cela s'est ajoutée l'importance de supprimer une tension trop grande des commissures des lèvres. Placer leurs mains au niveau des joues pour détendre la mâchoire ou chanter avec un crayon dans la bouche m'a permis d'observer des changements positifs.

Sur chaque début de vocalises, une attention particulière était accordée aux consonnes. J'ai surveillé de près qu'aucun coup ne soit porté dessus, au risque de perdre trop d'air dès le début. Quelques essais et exemples de ma part ont été nécessaires pour faire entendre aux choristes la bonne exécution.

Un besoin de proximité...

L'aspect physiologique dans Mathilde et la chanson française en général tourne autour de l'articulation. Si le répertoire lyrique implique une ouverture de bouche importante et une émission vocale verticale projetée, la chanson induit un besoin de proximité proche du parler. L'ouverture de bouche y est donc moins importante. Cette caractéristique est également liée aux hauteurs de notes. En effet, et d'un point de vue acoustique, plus on va vers l'aigu, moins il est possible d'émettre des voyelles fermées. Cela est visible dès que l'on dépasse le ré 4. Dans la chanson française, ces notes-là sont rarement dépassées. On utilise principalement la partie de la voix où l'ouverture de bouche est plus conditionnée par la voyelle que par la note. La difficulté majeure dans Mathilde est donc de faire transparaître cette « intimité » dans la restitution vocale chorale.

Pour ce faire, il est intéressant de jouer sur les contrastes d'écriture et d'ambitus :

- Passages à l'unisson

À l'exception du couplet et refrain 4, la totalité du morceau se fait à l'unisson en homorythmie et dans un ambitus restreint. Ce dernier permet d'être dans un principe de voix parlée. Le chœur peut ainsi jouer sur des nuances plus piano, une vocalité parfois détimbrée avec de l'air sur la voix (à condition que ce soit contrôlé et en conscience). Il est évident que le travail d'interprétation réalisé avec un metteur en scène a accentué et étendu la palette de couleurs vocales chez les choristes.

Renforcé par des contrastes

Transitions entre couplets

Chaque couplet est précédé d'une transition polyphonique et homorythmique écrite à 4 voix sur des nappes (« ah »). Ces passages prennent l'allure de masses orchestrales qui ponctuent le discours et viennent contraster avec le reste du morceau. L'ambitus des voix y est écarté et l'émission vocale devient lyrique (mécanisme 2). Cette vocalité ne conviendrait pas aux passages à l'unisson et distordrait la chanson avec un texte complètement flou.

Pour faire travailler ce passage et fixer une couleur de voyelle commune à tous les pupitres, un travail harmonique est nécessaire. Ce dernier consiste à chanter les accords les uns après les autres en prenant le temps de stabiliser unissons, accords de 5^{tes}, et accords complets. Chaque choriste fait un effort d'écoute pour « accorder » sa voyelle à celle des autres. Les accords devant être tenus sur l'exercice jusqu'à l'obtention du son voulu, une respiration individuelle est indispensable.

♩ = 116 (Héroïque)

Piano

caisse claire

S
A
T
B

Ah
Ah

7 Dm C/E F Gm7 A A7 Dm

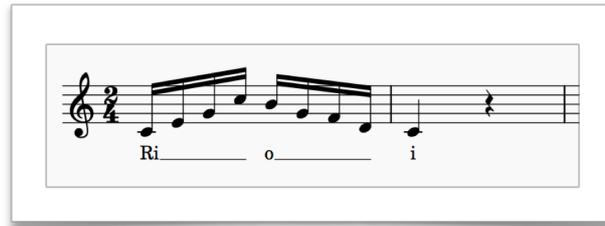
S
A
T
B

ah
ah

Pour des questions de justesse, d'homogénéité des voyelles et de facilité vocale, il a été décidé de remplacer le « ah » par un « oh » chez les sopranes et les ténors. Ce changement leur a permis d'être plus à l'aise dans l'aigu.

En dehors des difficultés rythmiques énoncées ci-dessus et relevées par les choristes, seuls ces passages de transitions semblent avoir été délicats par moments. Passer d'un registre parlé, parfois détimbré à des passages à l'ambitus aussi étendu avec une vocalité lyrique demande un petit temps d'adaptation.

Exercice pour travailler l'étendu vocale :



Monter ou descendre par des tons et $\frac{1}{2}$ en veillant à ne pas éclater le son (nuance forte exagérée) sous prétexte que l'on va dans l'aigu. Les obliger à gérer le volume les a ensuite aidé sur la mise en pratique des transitions où ils avaient tendance à « crier ». L'exercice peut se faire en marchant dans l'espace, en y associant des mouvements personnels.

Cette approche et vocalité lyrique nous sert dans le couplet et refrain 4. Au vu de l'ambitus des voix, il semble difficile de rester dans une démarche de vocalité parlée. Cela ne signifie en aucun cas qu'il faut tomber dans l'extrême d'une projection de voix d'opéra. Il convient de prendre conscience de la nécessité d'arriver à un équilibre.

D'après les témoignages de choristes sur le sondage, cette vocalise semble les aider à atteindre une élasticité plus grande sur leur ambitus. A la question : *les exercices de chauffe sur « Rio » par exemple vous aident-ils vocalement ? Si oui, pourquoi (quelles sensations, quel placement, etc ?)*, nous pouvons lire les avis ci-dessous.

« Oui cela m'aide pour un placement plus lyrique. Sensation du corps qui participe activement à la production du son. Élan ».

« Énergie, utilisation du corps, du mouvement. Le travail en répétition ou en échauffement en utilisant les mouvements du corps (flexion, extension, mouvement de bras...) me permettent de conserver le souvenir corporel :

en concert, mon corps reproduit le mouvement, l'intention et l'intensité sans bouger ».

« Oui, ça aide pour le placement (notamment sur les descentes), et ça aide à moins « tirer » sur les montées (notamment avec les gestes de descente, et le fait de marcher) ».

« Je n'en mesure pas tout à fait encore la portée pour être honnête... C'est un bon exercice pour se chauffer la voix et en connaître les limites, voir ses progrès aussi. Ça m'a permis de comprendre que l'intention du corps a une grande importance sur le son qui sortira, la position de la tête, de la mâchoire, de la langue, la forme de la syllabe ».

Le contraste entre ces passages de transitions et les couplets se fait par l'alternance du mécanisme 2 (voix de tête) au mécanisme 1 (voix de poitrine).

L'équilibre des voix

Dans le couplet 4 notamment, il est important de veiller à l'équilibre des voix. Les nappes d'accompagnements données aux alti et aux basses ont souvent eu tendance à prendre le pas sur le texte et à le noyer. Le climax, l'ambitus et la hauteur des voix peuvent être à l'origine de ce problème et nuire à l'intelligibilité.

Pour faire prendre conscience aux chanteurs de l'équilibre entre texte et accompagnement sur ce passage, j'ai souvent créé deux groupes en répétition. Sopranes et ténors d'un côté face aux alti et aux basses de l'autre. L'idée était de demander à ces deux derniers pupitres de chanter leur « ah » de façon à ce qu'ils entendent le texte des autres voix. Tant qu'il n'était pas perceptible à leurs oreilles, cela signifiait un volume sonore trop important. Progressivement, une prise de conscience s'est faite mais l'entrain qui émane de ce passage a eu tendance à replonger les choristes dans le mauvais schéma.

COUplet 4

Ma mère ar-rê-te tes pri-ères ton Jac - ques re-tourne en en-fer Ma-thilde m'est

Ma mère Ah Ma-thilde m'est

Ma mère ar-rê-te tes pri-ères ton Jac - ques re tourne en en-fer Ma-thilde m'est

Ma mère ah Ma-thilde m'est

Régler le souci définitivement s'est fait en mettant la moitié des pupitres de basse et d'alto sur un moïto (ng = arrière de la langue collé au voile du palais). Ce système créant un son « étouffé » sans émission de voyelle a permis de baisser le volume de façon suffisante.

L'interprétation au service du texte

Nous l'avons vu précédemment, la chanson française attache une importance fondamentale au texte et aux mots. En se basant sur ce fait, mettre l'accent sur l'interprétation apparaît donc comme indispensable. Éviter le mime et ne pas coller au texte obligatoirement est un véritable challenge lorsque l'on aborde ce répertoire. Brel disait qu'il se laissait faire par la chanson, l'écriture, le sentiment et qu'il n'avait pas d'idée d'interprétation en amont. Il se laissait mouvoir et émouvoir. Cela est autant valable pour un interprète soliste que pour un groupe. Il est bon de fixer des directions même si la totalité du chœur ne fait pas exactement la même chose. En effet, les corps et les histoires de vie de chacun-es ne sont pas forcément aptes à donner, à rendre le même mouvement. L'intention doit être au premier plan, émerger de façon claire et prendre parfois des directions franches pour signer ensemble un chemin, une cible. De ces éléments découle la beauté d'un ensemble choral.

En tant que chef de chœur, il est essentiel d'avoir une vraie réflexion sur les choix d'interprétation. La force de cette dernière réside dans le fait de trouver les clefs qui permettent à l'ensemble d'exprimer le fond de la chanson. La forme devient intéressante et sensible, si elle s'appuie sur un

fond clair d'où surgissent des émotions puissantes (que ce soit dans la tendresse, la colère etc). Les chanteurs sont des passeurs, des témoins, et le public sera touché par la vérité d'une expression générale. C'est un peu l'image d'un orchestre. Chaque choriste doit être accordé comme un instrument, pas forcément en copie des autres mais accordé à ce qu'il est. C'est l'ensemble de tous ces accords individuels qui crée l'harmonie d'une belle interprétation.

Témoignage d'une choriste à ce propos :

« La cohésion du chœur sur les mouvements à exécuter m'a aidé. Même si nous interprétons chacun notre chant individuellement, le chœur interprète la chanson tout d'un bloc. Il s'en dégage une homogénéité ».

Mise en pratique sur Mathilde

L'analyse du texte démontre une avancée progressive dans le sentiment. Une rage interne est omniprésente mais cette dernière ne doit en aucun cas encombrer le chant. L'intensité et la plénitude de l'interprétation ne sont pas synonymes d'exagération dans la force. C'est au contraire l'engagement corporel qui doit être intense et s'inscrire systématiquement dans le présent. Sur scène, les notions de passé et d'avenir s'évaporent. Seule une attention à ce qui est dans les mots reste présente.

Pour trouver cette force que l'on pourra ensuite intérioriser, il est bon dans l'entraînement de pousser les gestes, l'enracinement et l'intention dans les extrêmes. Ce principe (valable pour toutes les chansons) permet d'exprimer les gestes appris sur scène avec plus ou moins d'intériorité.

Afin d'obtenir un résultat satisfaisant sur le programme hommage à Jacques Brel et voir d'autres façons de travailler, un weekend de coaching fut organisé avec un metteur en scène (Alain Maucci) pour mes choristes. Son travail consistait à faire entrer les chanteurs dans un travail d'interprétation de fond sur chacun des textes. De mon point de vue de cheffe de chœur et des choristes, il y eut un avant et un après.

Plusieurs apports se sont fait sentir chez les chanteurs, qu'il s'agisse d'interprétation, de prises de conscience corporelles ou de mémorisation.

Parmi les avis du sondage réalisé, nous pouvons relever :

« Cette rencontre m'a permis de comprendre l'importance d'intérioriser les émotions évoquées dans une chanson afin de mieux les extérioriser, de dépasser la simple signification des mots afin de les faire vivre au travers de ce chant ».

« Très bon travail d'Alain qui nous a ouvert à de nouvelles perspectives pour l'interprétation. Très instructif notamment sur le regard comment positionner son corps. Il nous a beaucoup apporté sur le mouvement juste que l'on peut avoir sur scène (ni trop rapide, ni trop lent, ni trop ample) ».

« Aller au-delà des petits gestes, j'ai compris qu'il fallait aller à fond dans l'interprétation, ne pas avoir peur d'en faire trop, ou d'être vulnérable. Rester honnête ».

Permettre au public de récolter le fruit de ce travail d'interprétation fut possible en refaisant les exercices vus en coaching sur chacune des séances suivantes. Une des pistes pédagogiques réexploitée fut par exemple d'imaginer la place de chaque personnage du texte dans un endroit précis de l'espace. *Mathilde* derrière les choristes, la *mère* à gauche, la *servante* en face, le *bougnat* à droite. Cette mobilité des regards et des corps fut bénéfique.

Il ressort de ce travail les témoignages suivants :

« Dans un sens, le fait de localiser Mathilde, la servante etc... dans un espace permettait de rendre les répliques plus théâtrales ».

« Le travail d'interprétation fait avec Alain et repris ensuite régulièrement m'a complètement débloqué. Le fait de changer de position, d'avoir une mobilité de regard pour chaque personne à laquelle on s'adresse aide à mémoriser et à conserver l'intensité du chant et de l'interprétation. Comme le groupe bouge ensemble, on a l'impression de ne faire qu'un ».

Ce travail régulier a été indispensable pour permettre aux choristes d'être dans l'aspect théâtral sans en perdre la musique. Quelqu'un livre :

« Il est parfois difficile de lâcher la musique pour jouer un rôle. Il faut tout de même anticiper quelques notes pour que le résultat vocal soit à la hauteur. C'est un juste milieu à trouver ».

Transmettre une interprétation cohérente dans ce genre de répertoire passe également par un détachement de la partition. Apprendre les paroles par cœur permet de lâcher prise plus facilement et d'accorder une importance aux mots de façon plus importante. Chanter Brel avec une partition dans les mains reviendrait à créer une barrière entre les chanteurs et le public. Cela donnerait un rendu sonore dénué d'émotions.

Le chant savant : « *Wehe ihm ! Er muss sterben* », Elias, Mendelssohn

« *Wehe ihm ! Er muss sterben* » fait partie de l'oratorio *Elias* de Mendelssohn. « Tirée du Premier Livre des Rois (XVII-XIX), cette fresque somptueuse et haute en couleur dépeint la lutte entre Israël et la Judée, Jéhovah et Baal. L'œuvre s'apparente, davantage que *Paulus* - plus proche de Bach - aux grands ouvrages de Haendel tirés de l'Ancien Testament. Leurs chœurs épiques, aux dimensions colossales, leur contrepoint solide, plus théâtral que celui de Bach, leur orchestration flamboyante enfin, revivent dans *Elias*. Cette pièce connaît un succès retentissant à travers toute l'Europe. Berlioz affirme en 1848 : « *J'ai entendu le dernier oratorio de ce pauvre Mendelssohn. C'est magnifiquement grand et d'une somptuosité harmonique indescriptible* ». ⁵

Ma position en tant que cheffe de chœur

Le morceau en question fut monté en 2020 pour mon DEM de direction de chœur au Conservatoire de Montpellier. Afin de renforcer l'effectif de ce dernier, mon ensemble s'est joint aux chanteurs du CRR. Au même titre que *Kappée* (chant traditionnel) et *Mathilde* (chanson française) étudiés ci-dessus, le répertoire lyrique dans lequel s'inscrit *Wehe ihm ! Er muss sterben* comprend lui aussi de nombreuses caractéristiques et nécessite de répondre à certaines exigences.

N'ayant pas eu la chance de disposer de cours d'allemand dans mon cursus scolaire et musical, j'ai d'abord dû me débrouiller seule pour aborder cette langue. Dictionnaires, recherches de phonétique, tutoriels et imprégnation auditive avec texte sous les yeux m'ont permis d'acquérir certains automatismes et réflexes de lecture. Ce fonctionnement autodidacte reste malgré tout approximatif et incomplet vis-à-vis des exigences que demandent le métier de chef de chœur. Par le biais de master class, j'ai eu l'occasion de rencontrer des professionnels tel que Thierry Montlahuc, spécialiste de la diction lyrique allemande au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Ce dernier m'a transmis les règles approfondies de la langue, ses spécificités et m'a accompagné dans le travail de la partition d'*Elias*.

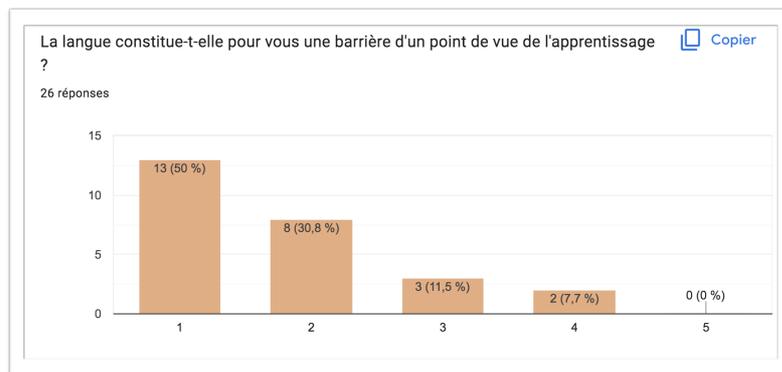
⁵ TRANCHEFORT François-René, *Guide de la musique SACRÉE et chorale profane De 1750 à nos jours*. Ed. Fayard, 1993, page 613 Collection, Les indispensables de la musique

Pistes pédagogiques et retours des choristes en lien avec le morceau

Travail du texte

Prononciation allemande et règles de base : prise de contact

Le chœur est constitué d'une majorité de choristes qui n'ont jamais pratiqué l'allemand. J'ai donc consacré les 3 premières séances de travail à l'étude du texte et de la langue. Comme le démontre le schéma ci-dessous, la langue représente une barrière d'un point de vue de l'apprentissage pour certains chanteurs.



Ici, 1 est synonyme d'aucune difficulté, 5 représente une difficulté maximale.

Le travail du *Wehe ihm !* a débuté par une lecture commune du document en *Annexe 2*. Afin de mettre en pratique les règles énoncées dans le document sur notre morceau, 6 groupes de 4 choristes ont ensuite été constitués. Pendant 25 minutes, chaque équipe devait décortiquer une phrase du texte, trouver la bonne prononciation en s'appuyant sur le guide fourni et la déclamer lors de la mise en commun. Durant l'atelier j'ai pu observer que chacun passait par un système écrit en plus d'une tentative de prononciation orale. Si certains fonctionnent par mimétisme ou de multiples écoutes des phonèmes pour les mémoriser, plus d'une majorité du chœur passe par une réécriture en phonétique francisée pour s'aider.

À la question : « comment procédez-vous pour la prononciation d'une langue que vous n'avez jamais pratiquée ? (Réécriture du texte en phonétique « francisée », répétition des phonèmes uniquement, associer les mots et leur traduction, etc.) ». Il en ressort les avis suivants :

« Reprise des phonèmes français + signes élaborés au fur et à mesure de ma pratique chorale ».

« Réécriture du texte avec les sonorités françaises, aller écouter la langue du chant pour pouvoir me familiariser avec ses sonorités (autres chants, versions enregistrées du chant qu'on va faire, dialogues), répétition des sons propres à cette langue pour être à l'aise, puis répétition des paroles du chant avec les sons mieux intégrés ».

« Réécriture du texte en phonétique, écoute du parler, écoute en boucle du chanté, comprendre le texte avec sa traduction. Cela demande beaucoup plus de travail mais apporte aussi des sonorités très intéressantes ».

- Exemple d'écriture francisée sur les 5 premiers mots : *Wehe ihm ! Er muß sterben !*

- *Wehe* : w se prononce v, e suivie de h est une voyelle longue et se prononce comme un **é fermé**, un h entre deux voyelles est presque muet, e en fin de mot est non accentué et se prononce comme dans « brebis ».

→ Vé(h)e

- *Ihm* : i est une voyelle longue de par la présence du h qui la suit. Elle se prononce donc comme en français, h est muet, m est voisé et s'arrête avant d'ouvrir la bouche.

→ im

- *Er* : e est une voyelle brève et se prononce donc comme un **e ouvert** (è), r correspond à celui du français.

→ èr

- Muß : m se prononce comme en français, u se prononce ou, ß se prononce ss

→ mouss

- *Sterben* : st en début de mot se prononce cht, e est une voyelle brève et est donc ouverte, b est un peu moins sonore qu'en français, e en fin de mot est non accentué et se prononce comme dans "brebis", n est voisé et s'arrête avant d'ouvrir la bouche.

→ chtèrben

Résultat : *Vé(h)e im èr mouss chtèrben*

Ce travail en petits groupes m'a permis de rendre les choristes acteurs de leur propre apprentissage et autonomes dans leur façon de travailler. L'assimilation s'est faite plus rapidement que prévue de par les échanges, la régularité de l'entraînement, le guide de prononciation distribué, l'écriture des phrases et les corrections fréquentes de ma part.

Travail lent par imitation

Une fois le terrain débroussaillé, l'objectif était de prononcer le texte lentement, de façon fluide et sans rupture. L'exercice s'est fait par principe de questions/réponses entre les choristes et moi-même. Travailler hors tempo m'a permis de placer les césures nécessaires du texte, d'aller dans le détail de prononciation, d'entendre les difficultés rencontrées par les chanteurs et de les corriger par divers moyens.

- Exemples :

- Mesure 1 : placement de la césure entre les mots « wehe » et « ihm »
- Mesure 4 : placement de la césure entre les mots « darf » et « er »

La tendance des chanteurs et la mienne par moment était de lier les deux mots. Seul un entraînement régulier et un enchaînement des deux mots avec césures a permis de faire comprendre au cerveau qu'il fallait désamorcer l'envie de liaison.

- Mesure 5 : attention portée à la double consonne sur le mot « *himmel* »
- Mesure 7 et levée de 30 : difficulté rencontrée sur les mots « *weissagen* » et « *geweissagt* ».

Dans ces deux cas, le double *ss* est synonyme d'enchaînement entre la consonne sourde *s* puis voisée *z*.

Ce tuilage de consonnes ne doit pas être à l'origine d'une rupture au milieu du mot comme ont pu le faire les choristes sur les premières séances. Naturellement, le chœur intercalait un *e* entre *weis* et *sagen* (*weisesagen*) et *geweis* et *sagt* (*geweisesagt*), commettant ainsi une faute de grammaire.

- Exercices pour résoudre le problème :

Pas d'interruption entre le S et le Z
Exo 1

ss zz ss zz ss zz ss zz

Pas d'interruption entre le S et le Z
Exo 2

ss za ss za ss za ss za ss za

Sur ces deux exercices, l'objectif est de faire tenir un *s* au cours de la même respiration. On s'entraîne à le rendre sonore puis non sonore. D'abord sur une seule note, puis sur un mouvement descendant avec alternance de *s* et *za*. A la suite de cet entraînement, re prononcer *weissagen* et *geweissagt* fut plus simple pour les choristes. Certains d'entre eux ont manifesté le besoin d'un temps d'imprégnation plus grand pour atteindre l'objectif. La répétition régulière de l'exercice lors des échauffements leur a permis de s'entraîner et de réussir, y compris à vitesse réelle sur le morceau.

Une attention particulière portée aux consonnes...

La difficulté la plus évidente concernant l'allemand fait référence aux consonnes.

Que ce soit en allemand, italien, anglais, français, la consonne ne doit en aucun cas exploser ni s'exécuter par le biais d'une impulsion d'air exagérée avec choc abdominal. Une consonne se module, a besoin de temps pour être efficacement perçue par le public. Une consonne explosée n'est pas efficace et déséquilibre la phonation du chanteur en faisant remonter le larynx. Cela est valable pour

les occlusives et fricatives (voir tableau des consonnes en *Annexe 3*). Ces caractéristiques d'émission conditionnent la technique vocale de façon incontestable. Cela suppose :

- une bonne maîtrise de la conduite abdominale. Dans tous les cas de figure, il est nécessaire d'émettre une quantité d'air modéré sous forte pression et non une grande quantité d'air sous faible pression. En effet, chanter sur une respiration trop haute, un larynx trop élevé ou une activité de l'appareil phonatoire démesuré (mâchoire/langue) engendrent de grandes difficultés.
- une décontraction des articulateurs (lèvres, mâchoire inférieure, langue et voile du palais) à distinguer du vibrateur proprement dit (larynx et cordes vocales).

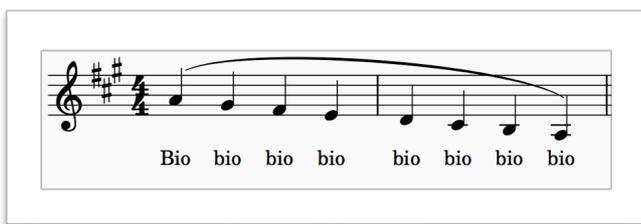
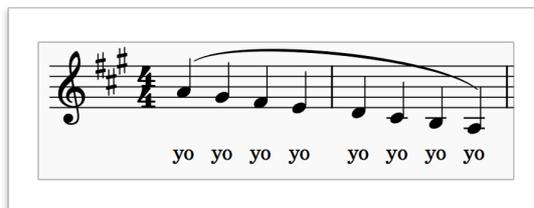
À cela s'ajoutent quelques règles :

- Une consonne s'allonge lorsqu'elle précède une voyelle dans une syllabe accentuée + une double consonne marquée après une voyelle.
- Lorsqu'un mot se termine par une consonne liquide de type m, n, l etc., il est nécessaire de stopper l'activité des cordes vocales avant d'ouvrir la bouche. Dans le cas contraire, les cordes continuent de vibrer et créent un e résiduel considéré comme une faute de grammaire.
- Lorsqu'elles sont placées avant une voyelle, les consonnes voisées se chantent (sur la hauteur de la voyelle qui la suit). Cela explique la nécessité de ne pas percuter la consonne, auquel cas l'action est impossible à réaliser.

Tous ces aspects peuvent et doivent être demandés le plus rapidement possible aux choristes (amateurs ou professionnels).

- Exercices préparatoires :

Utiliser la combinaison du y (yod) avec la voyelle « o » permet de travailler sur l'agilité de la langue et de chercher une décontraction de la mâchoire. A cela s'ajoute une exigence portée sur l'écoute d'une même voyelle commune.



Si l'exercice ci-dessus n'a présenté aucune difficulté ni demandé d'ajustement, les premiers essais sur ce dernier ont nécessité quelques corrections de ma part. En effet, les choristes ont eu tendance à saccader chaque note en poussant

excessivement l'occlusive b. Cela est absolument à éviter afin d'empêcher une remontée du larynx et une perte d'air trop rapide. En ajoutant un geste legato avec leur bras, les défauts d'exécution se sont effacés et ont permis d'accompagner la consonne de façon plus simple sans déranger l'émission abdominale. Il s'agit en fait du même fonctionnement qu'un soufflet d'accordéon.

Exemple mesure 8 sur « *Herrn* » ! Le h aspiré en début de mot a pu donner lieu à des mouvements abdominaux excessifs chez certains. Pour résoudre le problème, s'entraîner sur le rire de l'opéra « ha, ha, ha » fut un bon compromis. Les premiers essais ont témoigné d'un air expiré beaucoup trop violemment avec des ruptures entre chaque rire. L'effectif du chœur m'a permis d'écouter les chanteurs 4 par 4 et de les corriger lorsque c'était nécessaire. Dans cet exercice, il est important de faire vibrer ses cordes vocales en continu et en émettant de l'air avec l'abdomen.

... et aux voyelles !

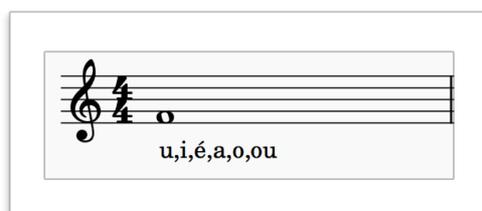
Au même titre que les consonnes, les voyelles allemandes supposent également une bonne décontraction de l'appareil phonatoire. Contrairement au français, la base d'articulation de la langue allemande est plus centrale. Cela implique :

- un rôle des lèvres moins important
- l'importance d'une langue et d'un fond de langue agiles qui puissent se mouvoir facilement (par définition, nécessité d'avoir une mâchoire détendue).

Ces aspects fondamentaux évitent de tomber dans les travers d'une sur prononciation labiale et d'un manque d'activité de la langue.

Mise en application : recherche de mobilité de la langue, tuilage de voyelles et verticalité.

- Exercice préparatoire : la succession de voyelles issues de la vocalise de Rossini s'applique très bien à l'allemand.



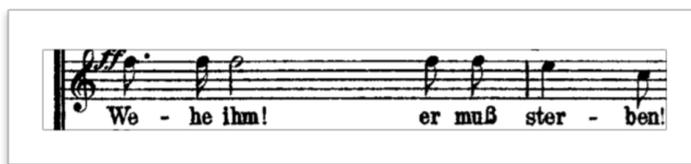
(Graphie française)

Pour cet entraînement, la série commençait volontairement par le **u**. Ce dernier donne le moule correct pour l'obtention d'un **i** sans étirement des commissures des lèvres étirées (cela donne une impression de verticalité). L'exécution doit pouvoir se faire sans bouger les lèvres.

Dans cette succession de voyelles, seul le fond de langue doit être libre et indépendant de la pointe.

Cela permet aussi d'articuler convenablement les diphtongues. Ces dernières ne sont pas simplement une succession de deux voyelles que l'on monnaie mais une voyelle que l'on tient avec une évolution vers la deuxième voyelle en fin de parcours mélodique en allemand.

- Exercice de mise en pratique sur le texte : passage économique d'une voyelle à une autre



L'idée est de supprimer toutes les consonnes pour ne garder que les voyelles à prononcer dans l'esprit de l'exercice ci-dessus. Il est nécessaire de veiller à ne pas saccader la prononciation. Procéder par une écoute des pupitres séparément avant une mise en commun a permis d'homogénéiser les voyelles et d'ouvrir l'écoute chez les chanteurs. Ce travail d'ajustement s'est fait régulièrement pour attirer leur attention de façon permanente.

Tempo final

Le tempo rapide du morceau combiné au débit de texte important a nécessité un travail parler rythmé. Ce dernier s'est fait avec une accélération progressive au fil des séances et a engendré une vigilance de ma part sur plusieurs points :

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) in treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are in German and English. The German lyrics are: 'Die - ser ist des To - des schul - - - dig!' and 'Herrn? Die - ser ist des To - des schul - - -'. The English lyrics are: 'Let the guil - ty pro - phet pe - - - rish!' and 'Lord? Let the guil - ty'. The music is written on three staves, with the lyrics placed below the corresponding staves.

- contrecarrer la sur-articulation qu'engendrent certains passages (ex : mesure 19)

Dans cet extrait, les choristes ont plusieurs fois tenté de marteler le texte avec une articulation excessive. Cette exécution est inefficace puisque des consonnes proférées en les martelant n'ont

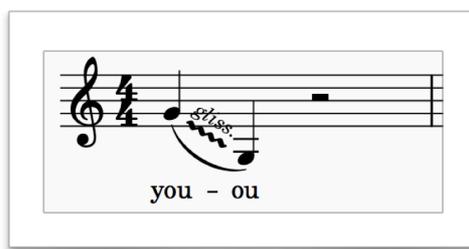
aucune portée. Si elles n'ont pas leur durée, le public ne les entend pas. Articuler cette phrase avec les bonnes césures (entre *dieser* et *ist*) et inflexions suffit à créer l'énergie.

Vocalité

Homogénéité des registres

Articuler convenablement la langue allemande passe d'abord par la mise en place d'une circulation libre et fluide entre voix de tête et de poitrine. Si dans Kappëe le décrochage entre les mécanisme 1 (voix de poitrine) et 2 (voix de tête) est assumé et recherché pour des questions esthétiques, le répertoire lyrique cherche quant à lui à les homogénéiser.

Pour entraîner les chanteurs à cette homogénéisation des registres, un de mes exercices portait sur la réalisation de glissandos descendants. Le son de ces sirènes devait délibérément partir de la voix de tête pour aller vers la voix de poitrine. Ceci sans rupture et sans cassure.

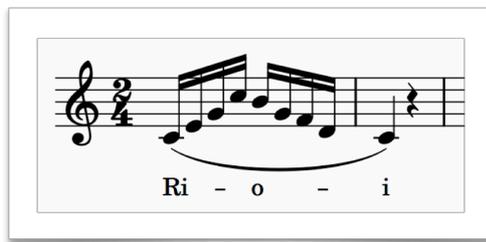


En prenant le temps d'écouter des petits groupes, je me suis rendue compte que certains étaient en difficulté. J'ai donc transformé l'exercice en yodel pour leur faire exagérer et conscientiser le passage. Dans un second temps nous sommes revenus à l'exercice initial, pupitre par pupitre. À force de refaire et de prendre conscience des repères corporels, l'automatisme voulu s'est mis en place.

Cette alternance d'exercices yodel et continuité entre les registres a permis aux choristes de réaliser par eux même s'ils faisaient ou non le décroché. Cette conscientisation progressive permis une autonomie des chanteurs dans la gestion de leur appareil vocal.

Ambitus

L'ambitus écarté, présent dans ce morceau, nécessite de s'attarder sur des exercices privilégiant le travail d'étendue vocale cumulé à la verticalité du son. Un des plus efficaces dans notre cas fut le suivant :



Dans cette vocalise enchaînée par $\frac{1}{2}$ tons, la verticalité du son passait par une bonne détente de la mâchoire et une non activité des lèvres. Pour ce faire, les choristes plaçaient leurs mains autour de la mâchoire, comme pour l'entourer et contrecarrer l'envie d'une sur prononciation labiale.

- Remarque spécifiée aux choristes en lien avec l'exercice et le morceau :

Il est communément admis que lorsqu'on monte dans l'aigu, un certain nombre de voyelles disparaissent. S'efforcer de maintenir tous les phonèmes est acoustiquement impossible. Les plus fermés (i, u et ou) s'effacent dès que l'on dépasse le ré 4. Il est donc nécessaire d'aller vers un phonème plus proche et un peu plus ouvert. Dès que l'on dépasse le fa ce sont é, e et o qui ne peuvent plus être émis. Au-delà du lab 4 il s'agit des autres voyelles ouvertes.

Cet élément explique pourquoi il est difficile de comprendre le texte :

Contrairement à la chanson française où le compositeur place le texte au premier plan avec une possibilité de compréhension rapide des paroles, le répertoire lyrique fonctionne différemment. Dans ce genre de musique, le texte donne d'abord l'idée de l'expression musicale. Le compositeur en fait ressortir un certain nombre d'émotions, de rythmes etc. que la musique amplifie et conduit au-delà de la réalisation phonétique. Cela ne signifie en aucun cas que le support textuel est sans importance. Son intérêt est de servir de tremplin, d'expression musicale, et de faire ressentir ce qui en découle sur le plan musical.

Au vu des éléments détaillés ci-dessus et des exercices proposés à mes choristes, nous pouvons affirmer la chose suivante : le problème d'une bonne articulation se pose strictement du point de vue de la technique vocale. En effet, la prononciation n'est pas une caractéristique que l'on ajoute à une technique vocale. Elle en fait partie intégrante et la conditionne par les compétences techniques précises qu'elle exige. Cela est valable pour des profils de choristes professionnels ou amateurs.

Par le biais des trois expériences menées avec les choristes, nous pouvons nous rendre compte de la marge de progression et d'enrichissement qu'offre l'approche d'autant de répertoires grâce aux vocalités qu'ils mettent en jeu. Ces derniers sont d'ailleurs souvent complémentaires d'un point de vue de la technique vocale. De nombreux professeurs de chant font à mon sens trop de distinctions entre une technique vocale dite de musiques actuelles, lyrique, comédie musicale, gospel etc. Après discussion avec Pascal Adoumbou (entretien mémoire), nous en arrivons à nous demander si le point de vue du chef de chœur ne serait pas, au contraire, de ne pas se poser cette question ?

Se demander quelle est l'approche du chef dans le travail de la vocalité des styles semble plus pertinent et approprié. Il existe une voix et de multiples mécanismes que l'on peut solliciter ou non. De même qu'il est capable de courir, marcher, ou sauter, un chanteur est en capacité de posséder tous ces mécanismes là. Cela est étroitement lié à la culture musicale stylistique d'une individu et crée la légitimité/crédibilité d'une vocalité.

Quoi qu'il en soit, aucune modification de l'appareil vocal n'est à relever. À la rigueur, on pourrait dire que l'on donne des habitudes, des situations et sensations de confort vocal. Ceci n'empêche pas pour autant de s'orienter vers des zones d'inconforts et de les apprivoiser comme ce fut le cas dans Kåppee. D'un point de vue de l'approche physiologique, la technique vocale est toujours la même avec certes, des mécanismes et plans de voix différents. En explorant les vocalités, on se rend compte qu'à la fin, toutes ces « techniques vocales » ne sont pas incompatibles.

Conclusion

Les recherches et expérimentations menées dans le cadre de ce mémoire ont constitué un véritable enrichissement personnel et pédagogique. J'ai d'abord été confortée dans l'idée que l'élargissement d'une acuité stylistique plus grande auprès d'un chœur amène à développer de très nombreux aspects. L'ouverture d'esprit du chef concernant la diversité de répertoires à aborder et l'intérêt porté aux caractéristiques de ces derniers sont les premiers éléments à relever. S'enfermer dans un style précis sans ouvrir les champs des possibles à d'autres découvertes revient à éliminer tout un prisme musical qui pourrait permettre d'aborder des vocalités différentes qui viennent compléter celles déjà explorées. En concentrant ma réflexion sur trois styles différents, j'ai pu observer une complémentarité des répertoires et une marge de progression vocale importante chez les chanteurs.

Ce mémoire a également permis de multiples remises en question ainsi qu'un approfondissement de diverses notions, acquises en amont personnellement mais restées jusqu'alors dans le domaine de l'instinct (ex : fonctionnement du yodel). Passer à une phase de conscientisation en vue d'une transmission pédagogique m'a fait gagner en assurance face à mes choristes, m'a permis de créer des exercices appropriés et de répondre précisément aux questionnements des chanteurs.

Tous ces éléments reflètent l'importance d'avoir une maîtrise irréprochable de son appareil vocal, d'en connaître les fonctionnements physiologiques principaux et de l'entretenir par le biais de cours de chant individuels ou masters class variées (ex : chant lyrique, chants bulgares). Un chef de chœur sûr de lui vocalement peut être vecteur d'une évolution importante chez ses chanteurs. Il peut ainsi les guider dans leur pratique. En élargissant sa vigilance d'écoute, il peut ainsi les rendre autonomes dans la gestion de leur instrument quel que soit le morceau envisagé.

Cette qualité vocale, indissociable de la direction, permet également d'être en adéquation avec les demandes sous entendues du titre chanté. Un morceau bulgare ne se chantant pas de la même façon que le requiem de Verdi ou le Didon et Enée de Henry Purcell, mon rôle de cheffe est de comprendre quels aspects de la voix interviennent, à quel moment et pourquoi.

Si dans certains styles comme le baroque, nous disposons par exemple de traités précis sur l'ornementation ou la prononciation pour nous guider personnellement et en vue d'une transmission pédagogique claire, d'autres répertoires sont dénués de tout enseignement.

Dans ce cas, il convient donc de trouver d'autres pistes telles que l'imprégnation auditive, se rapprocher de spécialistes dans le genre voulu voire des compositeurs eux-mêmes lorsqu'ils sont encore vivants. Le manque d'informations s'est avéré handicapant pour la réalisation de ce mémoire (bien que compensé par une diversité d'entretiens enrichissants), cela m'a motivée pour entreprendre d'ici quelques années un travail de recherches plus approfondi. Ces dernières auraient pour but de réaliser un livre ou guide pratique des styles, qui détaillerait leurs caractéristiques et proposerait plusieurs façons de les aborder.

Enfin, cet éclectisme musical auquel je tiens dans ma pédagogie et qui entraîne à la fois progression et enrichissement, ne pourrait-il pas être transposable à un enseignement instrumental ?

Bibliographie

Ouvrages

CALAIS-GERMAIN Blandine et GERMAIN François, *Anatomie pour la voix : comprendre et améliorer la dynamique de l'appareil vocal*
Ed. Désiris, nouvelle édition 2019

HENRICH BERNARDONI Nathalie, *La voix chantée, entre sciences et pratiques*
Ed. De Boeck supérieur et Solal, 11 avril 2014

MILLER Richard, *La structure du chant : pédagogie systématique de l'art du chant*
Ed. Philharmonie de Paris, 2015

TRANCHEFORT François-René, *Guide de la musique SACRÉE et chorale profane De 1750 à nos jours*
Ed. Fayard, 1993
Collection, Les indispensables de la musique

Sites et articles

COLLINI-SAIN Pascal, article « *Dis, c'est quoi la chanson française* »
Magazine Urbania, 15 mai 2017
<https://urbania.ca/article/cest-comme-quand-le-pq-a-ete-elu-pour-la-premiere-fois-quest-ce-qui-se-passe-en-corse>

MARC Isabelle, *Plaisirs et fictions dans la chanson française*
Site OpenEdition
<https://journals.openedition.org/belphegor/997#tocto1n2>

WIKIPÉDIA, *Musique traditionnelle*

Vidéos

UNIVERSITÉ LYON 1, *Le larynx. Localisation*
Disponible sur la chaîne YouTube Anatomie 3D Lyon, 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=XfG1EDRByAI>

UNIVERSITÉ LYON 1, *Les muscles du larynx. Description*
Disponible sur la chaîne YouTube Anatomie 3D Lyon, 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=XfG1EDRByAI>

UNIVERSITÉ LYON 1, *Le larynx : Vibration des cordes vocales*
Disponible sur la chaîne YouTube Anatomie 3D Lyon, 2016
<https://www.youtube.com/watch?v=XfG1EDRByAI>

Entretiens

Je remercie l'ensemble des personnes citées ci-dessous pour leur écoute, le temps qu'elles m'ont accordé et les savoirs transmis qui ont su combler l'absence d'écrits sur le sujet de mon mémoire. Ces entretiens se sont tous révélés intéressants et enrichissants.

Pascal Adoumbou : chef de chœur diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon. Il dirige l'ensemble *InChorus*, composé de chanteurs lauréats du Florilège Vocal de Tours et du Grand Prix Européen de chant choral. Son fort intérêt pour le gospel le conduit à diriger l'ensemble réputé One Step, basé en Suisse.

Benoît Amy de La Bretèque : médecin phoniatre attaché au service ORL de l'hôpital Gui de Chauliac à Montpellier. Il pratique également la direction de chœur, le chant et la flûte.

Pascal Baudrillart : ancien professeur de direction de chœur au Conservatoire à Rayonnement Régional du Grand Chalon.

Nathalie Bonnaud : une de mes professeurs de chant, cheffe de chœur, ancienne élève et professeur de l'ATLA (école des musiques actuelles et du spectacle vivant), diplômée du Studio des Variétés à Paris, autrefois coach vocale pour l'émission Nouvelle Star.

Pascal Caumont : chanteur, concertiste et professeur de musique, spécialiste de musique traditionnelle méditerranéenne (occitane, catalane) au Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse. Il est également le fondateur et dirigeant des groupes de polyphonie *Vox Bigerri* et *Albada*

Laurent Gregoire : professeur de chant choral à l'Université Lumière Lyon 2, passionné par les musiques actuelles et diplômé Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

Kristof Hiriart : percussionniste, multi-instrumentiste, compositeur et chanteur d'origine basque

Stefka Miteva : artiste d'origine bulgare, auteure, chanteuse, compositrice, professeur de chant et cheffe de chœur. Elle se produit pendant 10 ans à la radio et TV Bulgare à Sofia, maîtrise le répertoire folklorique bulgare, les chants slaves et des Balkans. Elle est également sollicitée par TF1 en 2018 pour diriger des chœurs bulgares lors de la finale de « The Voice » France et collabore sur le dernier album de Stromae en 2022.

Olivier Moine : ingénieur du son, travaille notamment pour le festival choral des “Nuits de champagne” à Troyes chaque année (rassemblement de 1000 choristes et artistes invités).

Thierry Montlahuc : professeur de diction lyrique allemande au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

Géraldine Toutain : enseignante à l'École Supérieure de Musique de Dijon Bourgogne-Franche-Comté pour les étudiants en Formation Musicale. Nommée directrice artistique de la Mission Voix de Liaisons Arts Bourgogne en 1998.

Annexes

Annexe 1

Grille du Sondage

Kappee
Pour les filles uniquement, messieurs, rendez-vous à la rubrique suivante.
Est-ce que les exercices de yodle vous ont aidé à trouver le décrochage entre voix de tête et voix de poitrine ? <input type="radio"/> Oui <input type="radio"/> Non <input type="radio"/> Autre : _____
Est-ce que ce chant a participé à développer chez vous ce point technique ? <input type="radio"/> Oui <input type="radio"/> Non <input type="radio"/> Autre : _____
Est-ce que le travail de la nasalité sur la voyelle "IN" vous a aidé ? <input type="radio"/> Oui <input type="radio"/> Non <input type="radio"/> Autre : _____
Avez-vous rencontré des difficultés particulières sur ce chant ? Un exercice particulier vous a-t-il aidé à la/les surmonter ? Pourquoi ? Votre réponse _____
Avez-vous des remarques supplémentaires sur ce chant et/ou les exercices qui y ont été associés ? Votre réponse _____

Mathilde

Qu'avez-vous tiré du travail de mise en scène réalisé avec Alain lors du coaching en janvier 2020 ? (Vous pouvez évidemment passer la question si vous n'aviez pas encore intégré Conspectus)

Votre réponse _____

La mise en scène dans sa globalité a-t-elle débloqué quelque chose chez vous, ou vous a-t-elle au contraire mis en difficulté ?

Votre réponse _____

Avez-vous remarqué des difficultés vocales en particulier ?

Votre réponse _____

Le travail réalisé sur Kappee vous a-t-il aidé à homogénéiser votre placement vocal sur les parties très contrastées de Mathilde (entre le texte parlé-chanté et les parties plus dramatiques "Ah") ?

Oui

Non

Autre : _____

Avez-vous des remarques supplémentaires sur ce chant et/ou les exercices qui y ont été associés ?

Votre réponse _____

Vibrations | Dona Nobis

La langue constitue-t-elle pour vous une barrière d'un point de vue de l'apprentissage ?

	1	2	3	4	5	
Pas du tout	<input type="radio"/>	Complètement				

Comment procédez-vous pour la prononciation d'une langue que vous n'avez jamais pratiquée ? (Réécriture du texte en phonétique "francisé", répétition des phonèmes uniquement, associer les mots et leur traduction, etc.)

Votre réponse

Quelles ont été pour vous les plus grandes difficultés rencontrées dans ces deux répertoires ?

Votre réponse

Les exercices de chauffe sur "Rio, rio" par exemple vous aident-il vocalement ? Si oui, pourquoi (quelles sensations, quel placement, etc ?)

Votre réponse

Avez-vous des remarques supplémentaires sur ces chants et/ou les exercices qui y ont été associés ?

Votre réponse

Vocalité et répertoires

Arrivez-vous à trouver des repères vocaux consciemment ("Ici il faudrait que je passe en voix de poitrine" ; "Là je dois obligatoirement passer en voix de tête" ; etc) ?

- Oui
- Non
- Autre : _____

Pouvez-vous changer de registre vocal (voix de tête/poitrine) en ne vous fiant qu'à votre instinct et votre ressenti ?

- Oui
- Non
- Autre : _____

Passer d'un répertoire de musiques actuelles à un répertoire de musiques classiques est-il difficile pour vous d'un point de vue vocal ? Si oui, pourquoi ?

Votre réponse _____

Pensez-vous que cet éclectisme musical vous aide à gagner en autonomie sur la façon de chanter ?

- | | | | | | | |
|-------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|--------------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | |
| Pas du tout | <input type="radio"/> | Complètement |

Annexe 2

Prononciation allemande et règles de base : prise de contact

VOYELLES

Les voyelles sont longues :

- en syllabe ouverte (la syllabe se termine par la voyelle)

Ex : la-den, la-sen, gu-ten...

- suivies de h

Ex : Lohn, gehn, keh-ren...

- redoublées

Ex : Staat, Moos, leer...

- dans les monosyllabes forts (substantifs, adjectifs, verbes), suivies d'une seule consonne

Ex : Rad, gut, leb', Tor...

Les voyelles sont brèves en général dans les autres cas, notamment :

- en syllabe fermée (la syllabe se termine par une consonne) sauf dans les formes conjuguées (lebt, lebte...)

Ex : Narbe, Fel-sen, Bett, mür-risch...

- dans les mots courants inaccentués (prépositions, conjonctions, certains pronoms...)

Ex : in, an, mich, doch... mais : der, den, dem (e long) ≠ des (e bref)
vor (o long) ≠ von (o bref)
er (e long) ≠ er (e bref)

	LONGUES	BREVES	INACCENTUEES
<u>A</u>	comme en français (plutôt clair)		
<u>E</u>	é (fermé)	è (ouvert)	e (comme dans "br e bis")
<u>I</u>	i	I (un peu plus ouvert - tend vers é) sauf suivi de <u>ch</u> où il reste <u>i</u>	
<u>O</u>	ø (fermé)	o (ouvert)	ø (fermé) dans certains mots comme Trost... (in-)
<u>U</u>	ou	ou (un peu plus ouvert - tend vers ø)	
<u>ä</u>	è	è	
<u>ö</u>	œu (fermé)	eu (ouvert)	
<u>ü</u>	u	U (un peu plus ouvert - tend vers œu) sauf suivi de <u>ch</u> où il reste <u>u</u>	
<u>Y</u>	u (dans les rares mots où on le rencontre)		

ALLEMAND (2)

<u>ie</u>	i long
<u>ai</u> , <u>ei</u>	aI (a + I un peu ouvert)
<u>au</u>	aOU (a + OU un peu ouvert)
<u>eu</u> , <u>äu</u>	oy (o ouvert + i tendant vers ú)

CONSONNES

<u>b</u> , <u>d</u> , <u>g</u>	1) non-finals : un peu moins sonores qu'en français 2) finals = p, t, k
<u>p</u> , <u>t</u> , <u>k</u>	1) initials : légèrement aspirés 2) ailleurs : comme en français
<u>g</u>	est toujours dur (comme dans <u>gare</u>) - jamais comme dans "gerbe"
<u>r</u>	est fortement aspiré à l'initiale (<u>haben</u> , <u>Herr</u>) est pratiquement muet entre deux voyelles (<u>gehen</u> , <u>Ruhe</u>) sert à allonger les voyelles (<u>Lohn</u>)
<u>j</u>	= y français (<u>ja</u> , <u>jung</u>)
<u>f</u> , <u>l</u>	comme en français
<u>m</u> , <u>n</u>	comme en français, mais ne nasalisent jamais la voyelle précédente
<u>ng</u>	comme dans "camping" - le <u>g</u> n'est pas sensible, même entre deux voyelles (<u>singen</u>)
<u>nk</u>	= ng (<u>g</u> non-sensible) + k
<u>ch</u>	1) après a, o, u = râclément guttural (<u>ach</u> , <u>Buch</u>) 2) après e, i, ä, ö, ú ou consonne = friction douce, proche de y (<u>mich</u> , <u>Bücher</u> , <u>lächeln</u>) - également après <u>eu</u> , <u>äu</u> (<u>euch</u>) - après consonne (<u>durch</u>) - la finale -ig a la même pron.
<u>r</u>	comme en français
<u>s</u>	1) initial suivi d'une voyelle = z (<u>singen</u> , <u>sehr</u> , <u>sagen</u>) 2) intervocalique = z (<u>Rose</u> , <u>legen</u> , <u>grausam</u>) 3) <u>sp</u> , <u>st</u> initials = chp, cht (<u>spielen</u> , <u>stark</u>) 4) ailleurs = s (<u>das</u> , <u>lasten</u> , <u>lassen</u>)
<u>ß</u>	s (ss) (<u>muß</u> , <u>Straße</u>)
<u>sch</u>	ch français (à bien distinguer du <u>ch</u> doux)
<u>v</u>	f (<u>von</u> , <u>davon</u>)
<u>w</u>	v (<u>wenn</u> , <u>Löwe</u>)
<u>z</u>	ts en une seule émission de voix (<u>zu</u> , <u>zittern</u>)
<u>tz</u>	idem (<u>Netz</u> , <u>kratzen</u>)

pas de liaison entre les mots.

Annexe 3

Exercices sur les bilabiales

Consonnes sourdes	Consonnes sonores
Occlusives p t k	Occlusives b d g
Liquides	Liquides l m n ng (moïto) r (gutturale)
Sifflantes s ch	Sifflantes z j
Fricatives f	Fricatives v

