

# Comment chanter comme les grands chanteurs

---

Robin Hendrix

© Robin Hendrix, Juin 2013

## Préface

J'ai écrit ce petit livre pour partager les résultats de mes recherches afin de savoir comment les grands chanteurs ont produit ce magnifique chant qui les a rendus fameux. Il était important pour moi de découvrir leurs secrets dans le but de sauver ma vie de chanteuse. Dans mes recherches, j'ai trouvé bien plus que des réponses techniques. J'en suis arrivée à découvrir des hommes et des femmes consciencieux de partager leurs connaissances et leur enthousiasme à propos d'un chant beau et expressif. C'était un monde où ils étaient libres de discuter sans honte de la beauté et de la signification d'être un artiste. Leurs écrits ont nourri mon esprit de concepts essentiels comme : pourquoi nous chantons et nos responsabilités en tant que chanteur.

J'ai trouvé ce que je pense être les réponses, pour la plupart dans les livres écrits au tournant du 20<sup>ième</sup> siècle. Quelques astuces me furent données par une incroyable diva que j'ai rencontrée à la « Lotte Lehmann Academy » : Karan Armstrong. Ses exercices pour libérer les tensions dans l'aigu ont confirmé ce que j'étais en train de découvrir dans ces livres.

Comme beaucoup de chanteurs, j'ai chanté avant de savoir marcher. Mes sœurs et moi chantions à la maison pour nous amuser, principalement des chansons populaires ou apprises à l'école. J'ai pris quelques leçons de piano, chanté dans les églises et fait de la comédie musicale. J'ai commencé mes vraies études musicales très tard – j'avais 27 ans quand j'ai ressenti la nécessité de chanter. J'ai terminé mes études d'une façon satisfaisante du point de vue de mes professeurs, mais ma voix était bien placée dans le masque, plus par accident que par entraînement, et avait tendance à pousser dans les aigus. Après avoir obtenue mon diplôme, les aléas de la vie ont mis ma carrière de chanteuse en attente. En même temps que je travaillais à plein temps pour gagner ma vie, j'ai commencé à chanter partout en Floride et après dix ans j'ai fait le grand saut à New York, où j'ai chanté régulièrement avec un certain succès. Je travaillais durant le jour dans un monde bien éloigné du chant, et je répétais le soir avec mon mari, pianiste-compositeur Michel Prezman, pour préparer concerts et enregistrements.

Michel accompagnait beaucoup de chanteurs dans les meilleurs studios de cours de chant et de master-classes à New York. De temps en temps il m'organisait des rendez-vous avec certains professeurs pour moi. Mon chant n'était pas trop mal, mais j'étais poussée par le désir d'en savoir plus sur les secrets des grands chanteurs. Je suis allée de studios en studios mais je n'ai jamais trouvé quelqu'un qui me donne des réponses logiques et définitives sur comment chanter avec facilité, beauté et puissance. Plus d'une fois je me suis retrouvée avec des problèmes vocaux et ai dû consulter un laryngologue. J'étais totalement dans l'inconnu à la recherche de réponses auxquelles je ne veux même plus penser. J'ai eu de sérieux problèmes après avoir écouté l'une des suggestions d'un « gourou » à New York et j'ai dû mettre ma voix au repos et faire une rééducation vocale.

Quelque chose manquait dans ma façon de chanter, et je le savais. Comme je continuais à chercher des réponses chez des gourous, j'ai commencé à avoir des reflux gastriques avec ma technique vocale. J'ai atteint mes limites après une master-classe en France où il nous était demandé de faire des levers de jambes pour renforcer le diaphragme. J'ai pris de l'Oméprosol pendant des années pour soulager les symptômes. J'ai toujours gardé dans un placard une boîte de Cortisone en comprimés en cas de

« surmenage vocal ».

Comme ma vie de chanteuse devenait de plus en plus stressante et les réponses des gourous incapables de libérer ma voix, j'étais en souffrance. Je savais que je pouvais chanter comme les grands chanteurs, mais il m'était de plus en plus difficile de chanter dans la façon que j'avais toujours désirée.

Une affaire de famille m'a conduite à venir me fixer en France en Avril 2007. Ce fut un changement total de vie mais j'avais apporté avec moi mes problèmes vocaux. J'ai essayé un dernier stage de chant avec un gourou de Paris – désastre total. Pratiquement tous les stagiaires ont fini avec des cordes vocales congestionnées. A la maison j'étais dans un état de grande anxiété. Certains morceaux d'ordinaire faciles pour moi devinrent impossibles à chanter. M'exercer devint un vrai cauchemar. Il fallait que je trouve les réponses.

En Octobre 2007, j'ai dû me faire enlever la vésicule biliaire. C'était une micro chirurgie, mais le chirurgien me conseilla de ne pas chanter pendant un temps à cause de la pression sur les points de suture. Je passais mon temps allongée sur le canapé en m'ennuyant, et je sentis le besoin de chanter. J'ai choisi quelques petits morceaux et j'essayais d'user le moins d'air possible pour les chanter sans aucune pression sur les poumons. Le résultat me surprit par la facilité de production du son, un petit son mais clair, facile et résonnant dans la tête. Cela a commencé à m'exciter. Avais-je découvert quelque chose d'intéressant et prometteur ? A la même époque je recevais ma revue des USA : « Classical Singer Magazine ». Il y avait une publicité pour un nouveau livre « Head First (la tête en premier) : la langue de la voix de tête » par Denes Striny. Intriguée par le titre, j'ai commandé le livre et l'ai lu dès sa réception.

A la première lecture, je suis passée à côté de la profondeur de ce que Denes Striny essayait de nous dire. Cela me paraissait si simpliste que je jetais le livre par terre. Il décrivait une façon de chanter basée sur une complète relaxation et les voyelles parfaites. Laisser le corps chanter par l'imagination et la relaxation. C'était trop simple pour moi. Aussitôt après je le ramassais et le lus à nouveau. Ce fut une révélation ! Je le lus et le relus en creusant d'avantage à chaque fois pour en extraire toutes les informations.

Dès que j'ai pu, j'ai commencé à appliquer sur moi ce que je commençais à comprendre concernant les découvertes de Monsieur Striny. Denes Striny parlait d'une texture spécifique des voix des grands chanteurs, et si on essaie d'éliminer les tensions de la bouche et des lèvres et de chanter des voyelles parfaites, on notera une amélioration très sensible des capacités vocales. Dans ce livre, il se réfère à des nombreuses grandes voix et nous fait partager leurs descriptions et leurs sensations relatives au beau chant. Les grands chanteurs savaient tous quelque chose que j'ignorais et je voulais posséder ce qu'ils avaient – le savoir-faire pour produire ce son beau et puissant pendant des années sans détruire la voix.

Après avoir dévoré Head First, je m'acharnais à essayer de mettre en pratique ses recommandations, mais je me heurtais toujours à un mur avec le cycle de Debussy : « Fêtes Galantes ». Cela m'a pris des semaines pour maîtriser les aigus pianissimo dont j'avais besoin pour la chanson « Clair de Lune ». Petit à petit je compris les bénéfices de la relaxation de la langue et des joues, mais à un moindre degré

le « deep tissue relaxation » - la relaxation au plus profond de la chair, ainsi les muscles, seuls ceux qui sont nécessaires, ouvrent la voie à un travail exempt de toute résistance. Les Fêtes Galantes n'a pas trop mal marché en concert, mais je voulais aller plus loin. Quelle connaissance avaient les grands chanteurs ? Je me suis rappelé quelques livres anciens que je possédais, et qui parlaient de la technique vocale en détail, et je les ai relus avec un nouveau regard, mais toujours rien de concret ne venait à mes yeux. J'ai cherché sur internet [www.archive.org](http://www.archive.org) pour d'autres livres que je pourrais étudier pour glaner plus d'indices.

J'ai lu des douzaines de livres sur la culture vocale et je suis redevable à [www.archive.org](http://www.archive.org) pour m'en donner l'accès. Je commençais à être obsédée par l'époque de l'âge d'or du chant, les grands chanteurs eux mêmes, leur technique et d'autres choses qui les avait conduits au succès. Le plus notable était la quantité de travail qu'ils avaient achevé pour maîtriser la technique et la conserver au plus haut niveau durant leurs longues carrières.

Mais ce sont les écrits des fameux professeurs de chant de l'époque qui m'ont fourni les meilleures informations. Certains avaient étudié les vieux traités italiens pour savoir comment les chanteurs avaient appris l'art du bel canto. Certains auteurs avaient eu une exceptionnelle carrière et généreusement avaient partagé leur expérience dans leurs livres. D'autres ouvraient de nouvelles fenêtres sur la manière dont l'interprétation peut influencer la voix.

Il était intéressant de noter, en lisant ces livres, qu'il y avait une bataille entre les tenants de la « méthode scientifique » et ceux de la « méthode psychologique » au tournant du 20ième siècle. Deux styles différents de pédagogie émergèrent quand les scientifiques, armés de la découverte et de la connaissance du laryngoscope devinrent fascinés par le fonctionnement de l'appareil vocal. Des théories basées sur les observations de ce qui se passe quand on chante furent publiées. Les tenants de la méthode scientifique étaient pour un contrôle et une manipulation des muscles et du larynx. Ayant observé et examiné les chanteurs en action, les scientifiques devinrent convaincus que leurs observations devaient conduire le chanteur à prendre en compte ces découvertes. Des choses comme mesurer la pression pour produire un son, la manipulation du larynx et de la langue, les changements de registre, et des détails sur l'anatomie vocale devinrent alors importantes à connaître pour le chanteur.

Les tenants de la méthode psychologique étaient pour laisser l'esprit contrôler le résultat automatiquement et naturellement (moins on en sait sur l'appareil vocal, mieux c'est.) Ils savaient qu'il y avait trop de petits muscles à contrôler pour la maîtrise vocale. Ils observèrent que le beau chant devait se focaliser sur une expression idéale du texte à travers une disponibilité et une flexibilité du mécanisme vocal. Ils savaient également que cette façon de chanter pouvait produire des voix uniques et inimitables.

Bien que la méthode scientifique pouvait conduire à briser des rêves à cause d'une énergie mal placée, elle devint prédominante. Les élèves qui ne comprenaient pas cette implication du contrôle musculaire dans le chant ne progressaient pas. Souvent ils se blâmaient eux-mêmes, ou leurs professeurs leur disaient qu'ils étaient paresseux ou sans motivation pour chanter.

Il y a quelques pédagogues qui peuvent dire comment votre voix devrait sonner mais peu d'entre eux peuvent dire exactement comment y parvenir. C'est ce qui arriva à Birgit Nilsson, la grande chanteuse wagnérienne. Mais il y a quelques professeurs qui se sont initiés aux secrets des grands chanteurs. Ils se sont focalisés sur un chant facile, beau, et artistique. Ils maîtrisent suffisamment ces secrets pour produire les grandes voix d'aujourd'hui.

Après avoir trouvé les livres qui étaient en faveur de la méthode psychologique, je les acquis pour étudier en profondeur. Parmi ceux-ci, des écrits sur Caruso par son médecin et par son accompagnateur contiennent des informations sans prix sur la technique de Caruso. D'autres livres furent écrits par des pédagogues éminents comme : D.A. Clippinger et Giovanni Battista Lamperti, chacun avec une longue liste de grands chanteurs associés à leurs studios. Beaucoup de grands chanteurs comme William Shakespeare (le ténor) et Sims Reeves ont écrit de superbes livres. Deux livres de cette époque étaient basés sur des interviews des grands chanteurs du moment (Vocal Mastery – 1910, et Great Singers on Great Singing, 1985). Ils ont apporté un éclairage nouveau sur la vie d'une star d'opéra au tournant du siècle et à l'époque moderne. Toujours ces concepts de « aucune rigidité » et « pures voyelles résonnantes » sont évoqués. Les idées sur la respiration ont essaimé, mais plus d'une mentionnait la respiration silencieuse si importante. Le principe d'expiration était assez uniforme : retenir le souffle avec tranquillité et en utiliser le moins possible, garder la gorge ouverte, laisser le visage complètement relaxé, ne rien sentir dans la gorge, et chanter dans le masque. Beaucoup disaient la même chose à propos du gaspillage de l'air : « chaque molécule d'air devrait être transformée en son ».

J'ai écouté des heures d'enregistrements et des vidéos des grandes voix. Je suis redevable à YouTube et à certains utilisateurs, particulièrement Onegin65, qui a mis en ligne des documents sans prix pour les personnes à la recherche d'évidences pour la technique vocale. Regarder les chanteurs en concert est très utile pour observer les lèvres, les joues et le visage. On peut imaginer ce qu'on peut ressentir en tant que chanteur avec une texture et un legato qui sont la marque du grand chant.

J'ai creusé leurs idées sur la technique vocale et l'art du chant. Cela a pris des années pour synthétiser tout ce que j'avais lu, en commençant par « Head First » et en terminant avec « Great Singers on Great Singing », une compilation d'interviews par Jerome Hines de grands chanteurs de son époque à propos de leur technique. J'avais lu ce livre il y a bien longtemps mais étais passé à côté de l'essentiel. J'en suis arrivée à comprendre le chant d'un point de vue d'auto écoute. J'ai appris que l'on peut avoir confiance dans notre corps pour remuer ciel et terre afin de créer ce que notre imagination désire. Écouter avec une oreille intérieure le son que l'on désire, basé sur ce qu'évoque le texte, et laisser faire sans résistance, utiliser les voyelles pures pour que la voix soit dans le masque et y reste, alors juste chanter votre chant.

Mon propre chant commença à gagner en confiance et devint plus aisé. Sans pression inutile dans l'expiration, ma santé s'améliora. Je ne pris plus de médicament contre les reflux gastriques.

J'ai essayé ma nouvelle technique en concert, et les résultats ont dépassé mes espérances. Tout en creusant plus profondément le sujet, j'ai commencé à enseigner. Je voulais partager ce que j'avais redécouvert et ce que la plupart d'entre nous avons manqué dans notre éducation universitaire et

professionnelle. Mes élèves font tous des progrès étonnants dès qu'ils ont touché ce « mystère ». C'est très agréable d'assister à la floraison de voix en train de se libérer. Ils sentent immédiatement la différence, et commencent à comprendre le phénomène du chant libre et beau. Les progrès sont rapides pour ceux qui travaillent dur et peuvent se concentrer. Quand le corps répond naturellement et automatiquement, chanter devient une pure joie.

J'espère que ce petit livre sera d'une grande utilité pour un chanteur, quelque part perdu, comme je l'ai été.

Robin Hendrix  
Serdinya, France  
6 juin, 2013

## Contents

|   |    |
|---|----|
| Préface.....  | ii |
| Quelles sont les qualités d'un grand chanteur ? .....   | 1  |
| Caractéristique la plus importante – Le Charisme .....  | 1  |
| Autres Caractéristiques Importantes .....   | 1  |
| La technique des grands chanteurs.....  | 3  |
| Les deux plus importants facteurs à prendre en compte dans la technique – Relaxation et les voyelles pures..... | 3  |
| La relaxation de tous les muscles de l'appareil vocal.....  | 3  |
| Parfaites voyelles résonnant dans le masque .....   | 5  |
| Ou commencer .....  | 5  |
| Relâchement des muscles – l'esprit sur la matière .....   | 5  |
| Posture .....   | 6  |
| Se tenir droit en étirant le corps, poitrine haute en expansion et qui ne s'affaisse pas.....                   | 6  |
| Relâchement de l'abdomen pour une respiration libre .....   | 7  |
| Respiration.....  | 8  |
| Inhalation – respiration silencieuse.....   | 8  |
| Être prêt pour l'expiration.....  | 8  |
| Exhalation contrôlée.....   | 9  |
| Le point de départ du ton.....  | 10 |
| Commencer au sommet du cycle respiratoire .....   | 10 |
| Garder la gorge ouverte au commencement du ton.....   | 10 |
| Chanter dans le masque .....  | 10 |
| Le sourire léger .....  | 10 |
| Soutenir le ton .....   | 11 |
| Nourrir le souffle .....  | 11 |
| Créer un mince filet d'air .....  | 11 |
| Voyelles pures .....  | 11 |
| Autres voyelles .....   | 13 |
| Pourquoi les voyelles sont importantes ? .....  | 13 |
| Comment produire les voyelles ?.....  | 13 |
| Comment sonnent-elles et que ressent-on ?.....  | 13 |
| L'attaque.....  | 14 |

|   |    |
|---|----|
| Placement de la voix.....   | 14 |
| Eprouver la sensation des résonateurs en action .....                     | 14 |
| Les yeux .....  | 15 |
| Les émotions – la joie est reine .....                                    | 15 |
| Utilisons même plus de relaxation pour intensifier la beauté du son ..... | 15 |
| Egaliser la voix .....  | 15 |
| Legato parfait .....  | 16 |
| Le petit portamento .....   | 16 |
| Force vitale .....  | 17 |
| L'interprétation.....   | 18 |
| Epilogue .....  | 19 |
| Bibliographie.....  | 20 |
| A propos de la auteur .....   | 25 |



# Comment Chanter Comme les Grands Chanteurs

---

Qu'est ce que le beau chant ? Comment le reconnaître dans notre propre voix ?

Chanter bien est musical, avec une diction claire et résonnante. Le beau chant c'est tout ça et plus. Les grands chanteurs étaient capables en toute sécurité d'exprimer avec conviction force et beauté du son ce que le caractère demande dans l'œuvre exigeait. Maîtriser leur incroyable technique les a libérés pour interpréter une œuvre comme ils le désiraient dans les limites des ressources vocales.

Nous savons quand le chant est beau grâce à sa qualité de velours et parce que nous sommes profondément remués par les mots et la musique transmis par l'interprète. Nous n'avons pas conscience de la technique des grands chanteurs. Nous commençons à percevoir quelque chose dans notre propre voix quand nous cessons de chercher des réponses physiques et engageons notre volonté pour évacuer les points de résistance dans l'appareil vocal. C'est alors que nous commençons à entendre cette texture de velours et sentir le soutien – bas, sécurisé et jamais forcé.

## Quelles sont les qualités d'un grand chanteur ?

Il y a certaines qualités communes aux grands chanteurs. Harry Plunket Greene a mentionné d'une façon intensive le magnétisme personnel.

### Caractéristique la plus importante : Le Charisme

Le facteur le plus important pour prédire le succès est le charisme personnel et le magnétisme du chanteur. La voix de quelqu'un peut s'embellir grâce à d'excellentes leçons de chant et des études sérieuses. Cette constatation se vérifie dans presque chaque texte ancien. Quoiqu'il en soit, avec une grande technique et un fort charisme, le grand chanteur peut captiver son public pendant une longue période. Un interprète charismatique peut donner l'illusion que le temps s'arrête durant une performance. Peu important les qualités techniques de l'artiste, le manque de capacité pour captiver son public sera à son désavantage.

### Autres caractéristiques importantes

#### *Une imagination richement nourrie et cultivée*

Les grands chanteurs ont une imagination très active. C'est nécessaire pour être capable d'assumer et endosser l'identité ou les identités que l'œuvre demande. L'imagination doit être capable de s'élancer librement, sans honte et sans limites. Plus le chanteur sera au fait des expériences de la vie, particulièrement les autres arts et la littérature, plus riches seront les éléments qui nourriront son imagination. L'imagination doit guider le chant. Langages et diction sont aisés à maîtriser pour un chanteur s'il peut s'imaginer chanter dans sa langue maternelle. Cela le motive pour comprendre la

sonorité et le sens de la langue dans laquelle il chante.

Par conséquent, une imagination riche et libre est d'une grande valeur. Elle commande le « moteur » de l'appareil vocal comme le capitaine d'un bateau, un peu comme un pilotage automatique utilisant juste les muscles nécessaires pour chanter avec un grand contrôle, assumant que les muscles qui n'ont pas besoin d'être utilisés ne sont pas tendus. C'est l'imagination qui conditionne la relaxation nécessaire dans le tréfonds de la chair pour la beauté et le naturel du chant. L'imagination génère de vivantes images et les réactions émotionnelles qui sont reflétées dans l'œuvre. Ce « moteur » se pilote consciemment et inconsciemment.

### ***Intelligence musicale***

Les grands chanteurs ont de bons instincts musicaux, ce qui leur donne la possibilité de sentir et comprendre rapidement la nature d'une œuvre musicale. Devenir un très bon musicien vient par le travail mais seulement si la musicalité est innée. La musicalité ne se crée pas. Bien que, quelques fois, quand un chanteur s'affranchit des difficultés techniques il voit fleurir ses talents musicaux.

### ***Habilité bien développée pour mémoriser***

Le grand chanteur est capable de mémoriser un grand nombre d'œuvres et de les conserver pendant des années. Cette capacité implique de longues heures de travail mental, sans chanter. Il est possible de mémoriser les mots et la musique sans chanter une note. Dans l'acte de mémorisation d'une œuvre, le grand chanteur pense aussi à l'interprétation idéale par l'imagination. Il est important de se libérer quand on chante, il ne s'agit pas de lire une leçon dans un livre, il s'agit de conter une histoire. Les yeux vissés sur la feuille ruinent le « feeling ». Si vous devez utiliser la partition, faites le d'un regard rapide.

### ***Immense ambition***

La plupart des grands chanteurs savaient depuis leur plus jeune âge qu'ils étaient destinés à chanter pour le public. Pour arriver là, ils recherchèrent les professeurs et les opportunités qui les aideraient à les conduire vers leur destinée. Ils travaillèrent dur et se fixèrent des buts élevés pour eux mêmes. Ils avaient la vision de leur succès.

En dépit des obstacles et avec un travail acharné, le rêve d'une vie dans le chant ne s'est jamais estompé, mais devint plus fort au fur et à mesure qu'ils parvenaient à la splendeur.

### ***La capacité pour un travail dur et acharné pour une période indéterminée***

La plupart des grands chanteurs étudièrent des années, perfectionnant leur art avant d'auditionner pour des opportunités importantes. Les grands chanteurs étaient capables de développer leur technique à un degré qui leur donnait une confiance totale, comme une voiture parfaitement réglée, pour leurs interprétations. Travailler intensément n'est pas seulement payant, ça apporte aussi du plaisir, spécialement quand un chanteur découvre la liberté de chanter avec la technique des grands chanteurs. Quelques heureux eurent la chance d'apprendre très jeunes la technique par certains membres de leurs familles. Ces chanteurs étaient de ceux qui connurent le succès très tôt dans leurs vies et beaucoup d'entre eux eurent le plaisir d'une longue carrière.

## La technique des grands chanteurs

Le titre de ce chapitre fait référence à la technique des grands chanteurs comme étant surprenante, parce que c'était la technique la plus omniprésente utilisée par les grands artistes peu après le tournant du 20<sup>ème</sup> siècle. Cette époque incluait des chanteurs comme Enrico Caruso, Louisa Tetrazzini, et plus tard Rosa Ponselle, Lili Pons, Georges Thill et encore après Jussi Bjorling, Kathleen Ferrier, Franco Corelli, Birgit Nilsson, Anna Moffo et d'autres grands. Ils ont persévéré pour maintenir et améliorer leur technique, même après avoir atteint les sommets du grand opéra et du récital à travers le monde.

Quelques bons livres furent écrits à cette époque, certains par de grands artistes devenus pédagogues. Bien que leurs idées puissent différer à de moindres degrés, presque tous mentionnaient d'une façon significative la relaxation et l'usage des voyelles pures italiennes.

Le but de ces grands chanteurs était de sécuriser mentalement la voix dans le masque et de la garder là pendant l'interprétation d'un chant, ne laissant jamais le travail de production du son descendre dans la bouche. Il y a des sensations bien définies qui sont associées avec le fait de chanter dans le masque. Ce que vous ressentez est la sensation que votre bouche est emplie de son, mais la principale sensation est derrière le nez et dans la tête. Le résultat est une couleur ou une texture chaude et veloutée. Cet apprentissage requiert de construire le contrôle dans le masque dans le but de conserver la voix à cette place, peu importe si la note est grave ou aiguë. Certaines personnes appellent cela : placement de la voix.

Il est important de noter que pour chanter comme les grands, il est extrêmement utile d'écouter leurs enregistrements, en particulier des artistes comme Kathleen Ferrier et Jussi Bjorling. La texture de velours quand on chante dans le masque sera plus facile à créer si nous avons la sonorité déjà dans nos oreilles.

## Les deux plus importants facteurs à prendre en compte dans la technique – Relaxation et les voyelles pures

### La relaxation de tous les muscles de l'appareil vocal

La nécessité pour la relaxation apparaît dans chaque livre. Parfois c'est juste mentionné en passant, parfois un large chapitre est consacré à se bénéficier et le contraste de chanter avec constriction.

C'est vraiment le point névralgique de la technique avec les voyelles. Marie Withrow dit dans « Some Staccato Notes for Singers » : Il ne peut y avoir de réelle libération vocale sans un parfait relâchement des muscles : la question est – Lesquels ? »

Les parties intégrantes de l'appareil vocal sont la gorge, les lèvres, la langue, les joues, la mâchoire, le palais mou, et séparément le larynx. Les muscles de toutes ces composantes doivent être minutieusement relâchés. Nous devrions sentir une totale absence d'énergie électrique à aucun endroit. Cela permet juste aux muscles nécessaires d'être activés automatiquement par le mental. Quand les muscles corrects sont au travail, alors c'est une sensation différente, une de facilité sans résistance ni

inconfort. Avec une volonté de concentration et avec de la pratique, les muscles qui ne sont pas nécessaires peuvent être relâchés par simple volonté (relâchement de la tension).

Comme la relaxation rend plus aisée l'action de chanter, chanter devient plus beau et plaisant. Ce plaisir s'intensifiant, la relaxation et l'usage correct des muscles vocaux deviennent une habitude, et finalement agissant automatiquement. Après une courte période, le chanteur devient capable de sentir les différentes places dans la bouche et le visage pour relâcher la tension. La voix va facilement dans le masque grâce à une prononciation correcte à travers un appareil vocal relaxé. C'est le vrai travail pour apprendre à chanter avec cette technique – apprendre à détecter à éliminer les tensions dans chaque partie du corps quand nous chantons. Un pédagogue clairvoyant peut discerner la tension dans le son et guider l'élève à chercher par lui même.

Avec une parfaite relaxation, seulement un petit nombre de muscles nécessaires pour former les voyelles par l'imagination est engagé. Pendant le processus vocal, la souplesse des muscles du visage et de la bouche permet au larynx de bouger facilement, changeant les hauteurs librement, sans contrôle local nécessaire. Comme Denes Striny dit dans « Head First », « ça chante à l'image de la musique ». Comme le son passe à travers les chambres de l'appareil vocal relaxé mais énergique, les subtiles différences en forme et en dimension des parties en vibration créent le timbre et la couleur unique de chaque voix individuelle.

L'abdomen doit être libéré de toutes tensions jusqu'au pelvis. Il mettra l'air en mouvement pour vous quand vous chantez, mais en priorité il doit être libre pour le remplissage de l'air jusqu'en bas.

Beaucoup de vieux textes se réfèrent aux Italiens comme « les gens qui n'ont pas de gorge », ils ne sentent rien dans leur gorge quand ils parlent ou chantent. Les grands chanteurs ont gardé l'idée de la relaxation en premier plan dans leur esprit, dans le but de ressentir la sensation de néant dans la gorge. Le désir conscient de ne rien sentir dans la gorge peut donner des instructions inconscientes à une myriade de muscles. C'est presque impossible par un contrôle musculaire local, comme demander au larynx ou au pharynx de se détendre ou demander à la mâchoire de tomber à chaque voyelle.

Parfois au commencement du processus, il y a des parties de l'appareil vocal qui sont particulièrement tendues. Un pédagogue ayant un discernement et une oreille fine peut dire où est la constriction et aider l'élève à la réduire ou l'éliminer.

La langue et la mâchoire sont généralement les coupables de tensions souvent associées à une diction incorrecte, musique insuffisamment préparée, ou criarde, respiration avec gorge fermée. La langue doit être libre de toute tension pour permettre les légers mouvements nécessaires pour former les voyelles pures. La base de la langue doit être relâchée, si tension il y a, elle affectera l'ouverture de la gorge. La mâchoire doit pendre ballante, et être le berceau de la langue. Les joues intérieures et extérieures sans activité musculaire. Les vieux maîtres italiens parlaient des dents qui ne doivent pas toucher l'intérieur des joues. Pour y parvenir, il suffit d'enlever toutes les tensions dans ces dernières.

Qu'en est-il des émotions et du visage ? Quand la technique est solide et l'imagination engagée pour une interprétation idéale, le visage reflète automatiquement les émotions si le relâchement musculaire

le permet. Mais les émotions ne doivent pas avoir une incidence sur les muscles produisant un beau son, particulièrement la langue et la gorge.

### **Parfaites voyelles résonnant dans le masque**

Avec des muscles libres, l'esprit peut créer des voyelles parfaites aisément. Sans résistance, le ton est porté par les voyelles pures directement dans le masque. Le masque est la place la plus dominante dans la tête pour sentir la résonance. Ses principaux détecteurs sont dans la région où le nez est rattaché au crâne. Autour des yeux se trouve également le siège d'importantes sensations et de temps en temps, en haut de la tête. Le masque est l'endroit où un ton libre peut être senti et peut être contrôlé à certains degrés. Le son vient de la gorge mais est complètement transformé en passant à travers le masque.

La position et la sensation d'un ton juste (voire plus loin) fonctionnent en harmonie pour assurer que l'air n'est pas gaspillé pendant l'émission du son. Moins il y a d'air utilisé, plus les résonances seront intenses dans le masque. C'est cette super résonance que nous ressentons quand les voyelles pures sont parfaitement conçues et exécutées. Nous sentons que nous pouvons les contrôler dans le masque, en termes d'intensité et de chaleur. La « messa di voce » est un moyen de trouver le contrôle dans le masque en augmentant et diminuant lentement la dynamique d'un ton et en utilisant pratiquement la même quantité d'air. Cela se réalise seulement en se concentrant sur les sensations dans le masque en chantant une voyelle parfaite. La seule façon d'avoir tout le pouvoir disponible dans le masque est de chanter avec une relaxation au plus profond des chairs. Cela permet aussi d'avoir des résonances en dehors du masque, comme les dents, la gorge, les lèvres, même la poitrine, amplifiant le son.

## **Où commencer ?**

### **Relâchement des muscles – l'esprit sur la matière**

Pour commencer la culture d'une belle voix, le chanteur doit comprendre que son imagination contrôle la plupart des résultats. Cela peut être prouvé en lui demandant d'imiter la voix d'un animal, un enfant, une très vieille personne, et finalement un chanteur d'opéra. A chaque fois qu'il essaie un nouveau son, il trouvera que son imagination crée automatiquement les conditions musculaires nécessaires pour changer la qualité du son. S'il se concentre, il sentira que les formes de la bouche, les muscles de la langue, même les expressions du visage changent automatiquement en réponse à l'idée imaginaire d'un nouveau son. Avec une totale relaxation de l'appareil vocal, juste les muscles corrects seront automatiquement engagés. Si les muscles nécessaires pour produire des tons parfaits sont dérangés par une tension inutile dans quelque partie du mécanisme vocal, le son sera affecté. Marie Withrow dit dans son livre « Some Staccato Notes for Singers » : ces exercices, il faut dire MERVEILLEUX, que l'on peut pratiquer sont ceux qui sollicitent le mental pour la libération de ces muscles.

Qu'est ce qu'une totale relaxation représente pour un chanteur ? Il en a été fait référence de bien des façons comme « Je chante avec la bouche d'un idiot » - (Pavarotti) « Quand je chante, je le sens dans le masque, pas dans ma gorge » - (Birgit Nilsson). Cela a été parfois décrit comme un son remplissant la

bouche avec des sensations plaisantes, sans efforts nulle part. D.A. Clippinger, dans son livre « The Head Voice and Other Problems » donne un excellent résumé de la situation : « On ne peut jamais en dire assez sur le sujet de l'interférence, ou résistance. Le moindre soupçon de résistance a une incidence sur la qualité du son. »

Le relâchement est une sensation qui peut être ressentie quand le groupe de muscles est profondément relaxé autour de la bouche, partout dans la langue (particulièrement les côtés), l'arrière de la gorge, autour des lèvres, des joues, autour des yeux. La langue pendante. La mâchoire tombante comme étant attirée par une gravité intense. Les lèvres sont molles, légèrement orientées vers l'extérieur de façon à ne pas toucher les dents, et légèrement entrouvertes dans une expression de plaisante relaxation. Imaginer un espace relaxé et souple à l'arrière de la gorge et qu'une pomme puisse s'y loger peut être d'une aide certaine. La gorge a la sensation d'être ouverte (souvent appelé le pré-bâillement) avec l'air entrant et sortant librement. Cette sensation d'ouverture de la gorge est essentielle à se rappeler comme devant être reproduite pendant la production du ton.

## Posture

### **Se tenir droit en étirant le corps, poitrine haute en expansion et qui ne s'affaisse pas.**

Cette posture correcte aide à soutenir la respiration en rendant plus facile l'action de prendre une rapide profonde et satisfaisante respiration. Quand les grands chanteurs montaient sur scène ils maintenaient une posture de statue. Cela permettait au bas abdomen libéré de créer instantanément un vide nécessaire pour remplir les poumons. Harry Plunket Green disait « A partir de l'instant où vous mettez vos pieds sur scène et jusqu'à ce que vous la quittiez, maintenez votre poitrine aussi haute que possible et laissez la dans cette position. » Cela donne trois choses : une posture confiante, une chambre de résonance plus intense dans la poitrine, et le dégageement des muscles nécessaires qui contrôlent la respiration. Lamperti parlait de se tenir « comme un soldat ». La poitrine en expansion autant que possible, flexible mais ferme. Il y a plusieurs images pour décrire cela – un cageot fait d'os, fierté, expansion constante...

L'abdomen est libre. Il sera sollicité pour la production de ton, mais sera au repos pendant les périodes de silence. Les épaules molles exemptes de tout engagement, les muscles trapézoïdaux souples. Sensation d'apesanteur dans les bras (on peut éprouver une sensation d'air sous les aisselles), aucune activité musculaire dans les bras et les mains (poignets serrés, nervosité dans les mains, battre la mesure, etc.) La technique devrait être maîtrisée sans l'aide des bras. Ces dernières pourront être utilisées plus tard pour une posture expressive et une quelconque aide pour chanter, mais au début ils peuvent être une source de tension et peuvent distraire le chanteur.

Quand le sujet de la posture était abordé, la plupart des chanteurs et pédagogues disaient qu'un pied devait se positionner légèrement devant l'autre, le poids sur le pied en avant. Quand le poids est porté sur un pied en avant, il y a un sens d'anticipation, comme un plongeur juste avant le plongeon. Cela demande une discipline dans la pratique, mais cette position devient rapidement automatique quand les bénéfices relatifs à la relaxation commencent à porter leurs fruits pour un beau chant.



## Relâchement de l'abdomen pour une respiration libre

Quand tous les muscles du bas de l'abdomen sont rapidement relâchés après une longue exhalation d'air, le relâchement crée un vide qui remplit instantanément les poumons – l'inhalation. Avec un petit effort conscient, le chanteur peut contrôler l'expansion de la cage thoracique – dos, côtés et face, si cela est nécessaire. Anna Moffo parlait de ce genre de relâchement dans le livre de Jerome Hines « Great Singers on Great Singing ».

Au relâchement de l'abdomen, l'air s'engouffre, et à la pensée de chanter, le diaphragme est automatiquement étiré dans la position parfaite pour la prise d'air – si la poitrine a gardé la position en extension. A ce point, le désir du chanteur pour un beau ton ordonnera à l'abdomen de pourvoir seulement la quantité d'air nécessaire. L'action naturelle des muscles de l'abdomen fournit juste assez d'air, sans pression. L'abdomen se lèvera et rentrera naturellement pendant la phrase chantée sans le besoin d'aucune aide et d'aucun effort local – sans pousser.

Pour quelques raisons, l'abdomen est l'endroit le plus difficile pour ressentir la tension, la relaxation et le mouvement automatique. Pour certains, les muscles semblent presque bloqués. Cela peut être à cause de la poitrine non suffisamment haute et exerçant une pression sur l'abdomen. Cela peut avoir des causes culturelles, nous vivons dans une époque de stress et d'inattention et certains d'entre nous retiennent nos muscles abdominaux le jour entier sans les relâcher. La mémoire musculaire conditionne cette posture, et même l'idée qu'il y a plus d'espace pour eux pour le relâchement ne les libère pas toujours. L'expansion de la poitrine aide quelque peu, mais seulement une attention constante pour le plus profond relâchement des muscles de cette zone du corps apportera aux débutants de bons résultats. Avoir le désir, par le mental, de prendre chaque inspiration profondément dans le corps peut aider l'abdomen à se relâcher complètement et descendre jusqu'au bassin.

Le soutien vient spontanément quand l'abdomen est libéré de toute tension inutile, et disponible pour propulser un mince flot d'air automatiquement. Dans le livre de Denes Striny « Head First », Birgit Nilsson parlait d'une voix comme possédant « deux piscines : le bon placement des aigus, et le bas abdomen qui répond automatiquement. Chanter de cette façon est comme une fontaine avec une balle en plastique au sommet qui flotte merveilleusement sur l'eau. Le corps ne devrait nulle part être coincé ou tendu, mais élastique. » Frank Tubbs, dans « Seed Thoughts for Singers (grain à penser pour chanteurs) » parlait de vouloir que l'air dans la bouche soit immobile, « comme une petite mare avec une petite source qui pétille doucement à son extrémité. Le doux pétilllement de la source ne perturbe pas l'eau de la mare ».

Pour remplir l'air, le chanteur a besoin seulement de relâcher les muscles abdominaux resserrés automatiquement à la fin de chaque phrase. Quand ces muscles chutent après le relâchement de la tension, ils doivent tomber complètement, sans être coincés partiellement.

## Respiration

### Inhalation – respiration silencieuse

Le désir de respirer dans un silence absolu actif spontanément les muscles nécessaires à l'ouverture de la gorge, lève le palais mou juste comme il faut, et rapidement relaxe tous les muscles dans le bas abdomen et le dos. Il n'y a aucun affaissement de la poitrine et aucun mouvement des épaules, dans cette façon de respirer. Le ventre tombe comme dans une chute, ou comme attiré par la gravité. Cela crée le vide pour le réapprovisionnement de l'air. Louis Orton et William Shakespeare (ténor) décrivent la respiration silencieuse dans leurs livres, et Anna Moffo explique ce que l'on ressent dans « Great Singers on Great Singing ». Beaucoup de grands chanteurs ont dit ce que Marie Withrow disait clairement : « Ne laisser personne voir que vous respirez, ne laisser personne entendre que vous respirez, ne laisser personne vous voir à la peine par manque de souffle. »

La soudaine et rapide prise d'air, telle une plaisante surprise, peut montrer la vitesse avec laquelle on peut respirer. Le chanteur doit s'assurer qu'il n'y a aucun bruit durant l'inhalation. Si le moindre son est perçu, la gorge est toujours fermée. Les chanteurs qui maîtrisent la respiration silencieuse sont étonnés d'entendre d'autres chanteurs inhaler bruyamment. Le concept de la respiration silencieuse fut défendu par la plupart des grands chanteurs. Lamperti en parlait longuement dans le livre « Vocal Wisdom » par William Earl Brown : « La respiration silencieuse devrait être la règle à l'exception d'effets émotionnels... Quand la respiration silencieuse devient une seconde nature, le chanteur découvre qu'il ne respire jamais par à-coups à la hâte et a toujours suffisamment d'air dans les poumons. »

L'inspiration doit être prise dans le bas du corps, en le remplissant jusqu'en haut. Inspirer de cette façon relâche l'abdomen et pousse la cage thoracique vers l'extérieur, préparant le diaphragme à retenir l'air, et l'abdomen prêt à pousser l'air à la demande.

Pour des passages longs ou fatigants (notes très aigues, fortes, pianissimos, etc.), le chanteur peut vouloir que ses côtes et son dos participent au remplissage de l'air, mais il y a besoin de si peu d'air pour chanter normalement que cela n'est pas toujours nécessaire. Dans la biographie « Kathleen Ferrier, un Mémoire » par Neville Cardiff, Kathleen Ferrier remplissait son dos avec tellement d'air avant de longues phrases que les choristes assis derrière la chanteuse étaient surpris de voir combien son dos était en expansion.

L'acte de respirer correctement ouvre la gorge. Le relâchement de la tension musculaire, particulièrement à la base de la langue permet à la gorge de rester ouverte. Il ne faut pas conserver l'ouverture de façon rigide, en créant un espace au fond de la bouche, ce qui pourrait produire un son suffoqué dû aux muscles en prise avec rigidité. Il vaut mieux plutôt rester ouvert à travers une totale relaxation de chaque muscle concerné.

### Être prêt pour l'expiration

A la fin de l'inhalation, il y a une fraction de seconde où l'idée de chanter active automatiquement le soutien musculaire qui tient le souffle loin du mécanisme vocal ; cela arrive naturellement en parlant ou



en chantant. C'est le désir de produire un ton qui arrête l'écoulement normal du souffle. On devrait avoir la sensation que le contrôle vient de la région du pelvis. Lamperti appelait cela « la main du pelvis ». Basé sur un son idéal par l'imagination, le mental génère des messages inconscients à un abdomen relâché et en attente d'instructions pour fournir la juste quantité d'air. Quand la poitrine est maintenue droite et la gorge ouverte, la seule façon pour le corps de maintenir le diaphragme immobile est une expansion naturelle des muscles frontaux, du dos et des côtés de la cage thoracique. Aucun contrôle local n'est nécessaire.

## Exhalation contrôlée

C'est ce qui arrive après que les poumons sont remplis et le souffle immobilisé pour l'expiration. L'esprit contrôle par son imagination le son, ce qui génère inconsciemment des informations à l'abdomen pour la manière de fournir la juste quantité d'air. Alors les muscles de l'abdomen expulsent la quantité d'air nécessaire pendant que les muscles frontaux, du dos et les muscles latéraux retiennent la réserve d'air immobile.

Le chanteur travaille seulement avec le mental basé sur des sensations ressenties dans le masque, et le reste va de soi automatiquement. Il y a un sentiment d'équilibre entre le ton et l'air. Lamperti dit, « Tous les muscles de la taille vers le bas contrôlent le départ, l'arrêt et l'intensité de la vibration. Le pelvis est la base de ce contrôle. Si tout fonctionne bien, le chanteur ressentira la connexion entre le son dans le masque et le bas abdomen. Dans la région du pelvis on peut avoir la sensation d'une main qui attrape le ton, « une balle de son ».

Pour avoir une idée de la sensation de ce double effet du diaphragme retenant l'air pendant que l'abdomen en expulse une petite quantité, vous pouvez souffler sur vos doigts comme pour les réchauffer. Si vous soufflez trop fort, le réchauffement est moins efficace. Si vous soufflez doucement en retenant l'air, la chaleur arrive avec un peu de distorsion. En se concentrant, vous pouvez sentir les deux zones musculaires réagir indépendamment. L'effet peut aussi être comme souffler de la buée sur des lunettes pour les nettoyer. Pas plus de souffle n'est nécessaire pour chanter dans le masque.

Nez ou Bouche ? Plusieurs opinions, un objectif

En lisant les écrits des grands chanteurs et pédagogues du siècle dernier, on trouve une grande variété d'opinions sur des choses mineures. L'un dit de respirer par le nez seulement, un autre dit jamais par le nez. Encore un autre dit respirer à travers la bouche et le nez en même temps. De toute évidence, cela ne fait pas une grande différence. Le contrôle le fait.

Les grands chanteurs pensaient principalement à comment retenir la quantité de souffle nécessaire pour chanter une phrase aisément. La provision d'air souvent prévoyait une petite réserve, juste au cas où le chef d'orchestre ralentirait le tempo, ou le chanteur lui-même choisissait de tenir une note un peu plus longtemps que d'habitude. Cela explique que répéter un morceau à pleine voix est important. Cela rend le corps capable de savoir exactement la quantité d'air à prendre pour une phrase particulière.

## Le point de départ du ton

### Commencer au sommet du cycle respiratoire

Si respirer peut être pensé comme un cycle, il y a un point où inspirer « IN » finit et expirer « OUT » commence. C'est à cette tangente que le ton doit commencer. Il ne devrait pas y avoir un moment, même une fraction de seconde, quand l'air est retenu immobile avec une gorge fermée. Commencer le ton au sommet du cycle permet à la gorge de rester ouverte après l'inhalation silencieuse. Le ton commence sur un petit filet d'air qui est expulsé en premier quand la pensée de créer un son devient action. Aucune attaque de la glotte ou 'h' aspiré n'est nécessaire. La clé pour une respiration facile et de longues phrases vient de la respiration silencieuse.

### Garder la gorge ouverte au commencement du ton

L'ouverture de la gorge requise pour une respiration silencieuse pourvoit le chemin le plus aisé pour le beau chant. Cela permet au son produit dans le larynx de passer dans le masque sans contrainte. La gorge doit rester ouverte après l'inhalation achevée et le départ du ton. Dans « Great Singers on Great Singing » Rosa Ponselle dit « Garder une gorge de forme carrée. Caruso me l'a enseigné. Il conservait une petite élasticité dans le fond de la gorge pour la garder ouverte – ouverte dans le fond et relaxée. »

## Chanter dans le masque

Quand commence l'émission du ton, toute la concentration doit se focaliser sur le fait de laisser le son entrer dans le masque. Cela est possible si l'appareil vocal est relaxé et la gorge ouverte. Le beau chant prend sa place dans le masque, les couleurs et les émotions en sont à l'origine. C'est aussi la place la plus facile pour chanter, du fait qu'il n'est besoin que de peu d'air et d'aucune pression. La bouche est le point de sortie pour le « produit fini », mots chantés avec un ton plein de résonance et d'émotion.

Tous les grands chanteurs chantaient dans le masque, et c'est le fondement de leur technique. Là ils pouvaient contrôler le legato par leur volonté. Ils rentraient dans le masque et ils y restaient à travers chaque note qu'ils chantaient ou parlaient. Chanter dans le masque donnait à leur voix une texture unique, timbre et résonance. Cette façon de chanter est aussi appelée « chanter dans la voix de tête ».

### Le sourire léger

Beaucoup de grands chanteurs interviewés ont mentionné le sourire léger comme une aide pour accéder au masque. Nicolai Gedda, Rosa Ponselle, et quelques autres ont décrit un sourire caché, un sourire intérieur, un soupçon de sourire, un léger sourire qui ne montre pas les dents. L'avantage en est que le palais mou se soulève automatiquement juste comme il faut, permettant de dégager le passage pour une « masse de son ». Le sourire intérieur aide aussi à illuminer les yeux. Il est également vrai que quand un chanteur est excité et heureux et immergé dans son texte, le sourire intérieur est en place naturellement.

## Soutenir le ton

### Nourrir le souffle

Ce qui nourrit votre machine à chanter est de l'air comprimé, mais le mieux est que cet élément soit tenu à l'écart de l'appareil vocal. Le simple fait de désirer un beau son peut maintenir le souffle immobile, tout en continuant à avoir une gorge ouverte. Cela engage automatiquement les bons muscles de la cage thoracique pour contenir le souffle sans efforts excessifs. L'abdomen n'est pas impliqué pour maintenir l'air immobile, seulement pour le faire circuler.

### Créer un mince filet d'air

Laisser le ton évaluer la quantité d'air nécessaire. Si le ton est bien placé, il en exigera très peu. L'air est automatiquement fourni à l'appareil vocal par les muscles du bas abdomen dans des proportions déterminées par l'interprétation du chanteur. Il n'est pas nécessaire de réfléchir à la quantité d'air à utiliser, car cela encouragera seulement à pousser ou bloquer le souffle. Il serait préférable de penser à relaxer l'appareil vocal, en étant confiant que le placement correct du ton dans le masque contrôlera la circulation de l'air plus efficacement.

Le désir de communiquer une idée spécifique est ce qui va contrôler la circulation de l'air et ordonner aux muscles concernés de délivrer le ton désiré. Des instructions complexes sur la circulation de l'air sont envoyées inconsciemment quand les pensées et les émotions sont exprimées avec une prononciation correcte. Ce soutien abdominal libre, bas et continu, produit le beau legato et la texture de velours qui est la marque des grands. Birgit Nilsson dit que quand le ton est correctement placé dans le masque, le chanteur sentira la connexion avec le bas abdomen. Dans son livre « The Renaissance of the Vocal Art », Edwin Myer dit « ne faire aucun effort pour avoir prise ou contrôle sur le souffle. Moins de contraction des muscles du corps et de la gorge égale plus de liberté pour la voix et plus de contrôle sur le souffle par une forme d'ajustement automatique. »

## Voyelles pures

Il y a cinq voyelles italiennes qui forment les couleurs primaires de la palette des mots des grands chanteurs. Le but est d'être capable de sentir ces cinq voyelles à la même place dans le masque, où toutes sonnent juste et facilement avec une énorme résonance. Alors elles pourraient (les voyelles) chanter tous les mots, sans se soucier du langage, à la même place, là où elles résonnent le mieux. Un chanteur sentira la vibration en « humant » (humming). Quand vous fredonnez bouche fermée avec une totale relaxation de l'appareil vocal et une gorge ouverte, vous sentez le bourdonnement (buzz) dans le masque. Les voyelles pures nous enseignent comment trouver leur place dans le masque.

La relaxation au plus profond de la chair de l'appareil vocal est la clé pour un placement correct des voyelles. Le premier ton est le guide pour les tons suivants. Lamperti dit, « Les résonances dans ces chambres (sinus de la tête et os des joues) dépendent de la spontanéité, de la pureté, et de l'intensité du premier ton de la phrase et non des efforts pour « placer la voix ». »

Pour chanter les voyelles pures, vous devez relaxer profondément tous les muscles à travers la bouche, particulièrement la langue, les lèvres et les joues. Le but principal est de maintenir la qualité du son des voyelles pures résonnant dans le masque – belles, faciles, et justes. Cela semble impossible d'être capable de parler ou de chanter comme ça, mais la langue et les lèvres bougent exactement comme elles devraient quand vous pensez à la vocalise ou au fragment de mélodie que vous voulez chanter. Laissez votre concept de l'œuvre façonner le résultat. Vous ne sentirez rien dans la gorge.

Chaque voyelle semble flotter sur un mince filet d'air.

Les muscles sont en action pour former les consonances et les voyelles, mais vous n'en n'êtes pas conscient. Votre seul but est de maintenir la qualité du son des voyelles pures qui résonnent dans le masque – beau, facile, et d'une parfaite justesse. Les vieilles arias italiennes sont une bonne source pour découvrir les bénéfices des pures voyelles résonnantes et du legato parfait.

La pensée correcte produit une action automatique correcte des muscles. Le son d'une voyelle pure dans l'oreille imaginative actionnera les petits muscles qui forment clairement le son des voyelles. Les chanteurs qui maîtrisent les voyelles pures font de rapides progrès dans leur chant. David Ffrangcon Davies dit dans «The Singing of the Future», « Le chemin le plus rapide pour un beau son est une belle diction. »

Les cinq voyelles pures sont :

'a' – la première voyelle enseignée par les vieux maîtres italiens. Elle sonne comme le 'a' dans le mot anglais « father ». Elle est formée avec un visage plaisant, des joues pendantes, une gorge ouverte et absolument aucune énergie irradiant à travers la langue, les lèvres, ou les joues. Correctement chanté, le 'a' résonnera dans le masque et devant le visage. C'était la voyelle préféré de bon nombre de pédagogues du bel canto italien. Ils pensaient que c'était la fondation pour les autres voyelles. Le 'a' est difficile à réaliser sans une relaxation au plus profond de la chair.

'e' – cela sonne comme le 'e' dans « echo » ou « bet » ou le mot français « pleine ». S'il est bien formé, il a une libre et forte résonance vers l'avant. Il ne devrait pas être confondu avec le 'e' fermé comme dans le mot français « été » ou le mot anglais « vain ».

'i' – sonne comme le 'i' dans le mot « free » ou « see ». Il résonne dans le masque très haut et plus intensément si la langue est libre pour former le plus parfait 'i' imaginable. Le 'i' était la voyelle préférée de Kathleen Ferrier.

'o' – sonne comme le mot anglais « home » ou le mot français « haut ». Il possède une qualité chaude, facile, et veloutée. Il sonne à l'extérieur du visage mais avec une richesse sonore dans la bouche. Chanter 'o' aide pour trouver le placement plus facilement, comme une sensation bien définie de bien être quand il est placé et qu'il résonne. Il ne devrait pas être chanté négligemment, avec un son ouvert comme le mot anglais « hot ». Il devrait être rond et plein ; un long 'o'.

'u' – La voyelle lyrique. Elle sonne comme le 'u' dans le mot italien « tutti » ou « luna ». Elle a une qualité de transparence qui demande un visage relaxé, spécialement la lèvre du bas, pour donner du

corps. Quand elle est pure, elle place la voix directement dans le masque. Elle est belle dans les aigus piano, et contribue à couvrir la voix quand c'est nécessaire.

## **Autres voyelles**

Toutes les autres voyelles, quelle que soit la langue, sont des combinaisons de ces cinq sons uniques.

## **Pourquoi les voyelles sont importantes ?**

Chanter régulièrement avec les voyelles correctement placées aide à unifier la voix et met le son dans le masque en utilisant un mince filet d'air. Les voyelles pures utilisent moins d'air que celles qui sont déformées, et ainsi permettent un legato plus aisé. Les voyelles pures apportent la beauté et le caractère à la voix. Plus les voyelles sont pure, plus beau sera le chant.

Presque tous les livres mentionnaient le besoin de se focaliser sur la voix parlée, pas sur le ton, pour parvenir au beau chant. Les voyelles pures étaient toujours leur solution pour focaliser l'esprit sur le parlé, et non sur la production du ton.

## **Comment produire les voyelles ?**

Penser aux voyelles pures dans une phrase d'un chant italien. Se concentrer. Alors, quand vous commencez une phrase sur une fraîche respiration abdominale, pensez à laisser la gorge ouverte. La langue doit être relâchée au plus profond de la chair pour permettre aux bons muscles de former les voyelles parfaites automatiquement. Les lèvres participent seulement à un certain degré selon leur utilité pour la fabrication de la voyelle. Elles ne doivent pas être serrées ou tendues, mais légèrement saillantes, sans toucher les dents. Les joues intérieures ne doivent également pas les toucher. Le corps demeure relaxé mais en posture.

Se concentrer pour chanter une phrase avec des voyelles parfaites contrôle ce qui se passe musculairement. Le chanteur a juste à penser aux mots, à la musique avec une prononciation correcte et un sens dramatique et l'appareil vocal fera le reste. Il y a toujours une heureuse surprise pour les débutants dans la technique. Le chanteur doit seulement se focaliser à concentrer la voyelle pure dans le masque.

Quand la technique est solide, et la conception musicale (notes, texte, et interprétation) claire, les lèvres et la langue sont beaucoup plus impliquées, modelant le ton dans la conception musicale. Alors l'artiste est vraiment libre.

## **Comment sonnent-elles et que ressent-on ?**

Les voyelles pures résonnent dans le masque. On ne doit pas entendre l'air, seulement un son plein, riche et velouté. Elles sonnent libres et faciles. Avec une production d'air correcte (parcimonieusement) elles font que les aigus semblent faciles parce qu'il n'y a aucune pression sur les cordes vocales. Quand chaque voyelle est parfaite, toutes les sensations se concentrent dans le masque, et pas dans la gorge. Les grands chanteurs ne sentent rien dans leurs gorges.

## L'attaque

Quand l'expiration commence, le premier ton d'une phrase ne devrait rencontrer aucune interférence. Ce qui semble être une première mince échappée d'air, fait tourner le son instantanément sans résistance. C'est ce qu'on appelle l'attaque. Onctuosité - on laisse le ton démarrer dans le souffle. Cette petite quantité d'air est inaudible, à moins que le 'h' si souvent utilisé à tort pour attaquer une voyelle, ou la glotte, claque les chairs entourant les cordes vocales quand le ton est produit. Cette mince évansion d'air à travers une gorge ouverte est la plus saine façon de chanter. On y parvient plus facilement quand il n'y a aucune tension dans le visage ou la bouche, la poitrine est haute, et la gorge est ouverte.

Il est très important que le chanteur ne glisse pas la note de départ (« scooping »). Le faire est un signe que le chanteur n'entend pas la note dans sa tête, mais plutôt qu'il est dépendant de sa gorge pour démarrer une sorte de son et quand il parvient à la bonne note, il commencera à chanter ce qui reste et qui aurait dû être chanté. Mais il est trop tard parce que les voyelles seront déformées aussitôt que la phrase commencera, et il aura des difficultés à se connecter dans le masque.

## Placement de la voix

### Eprouver la sensation des résonateurs en action

Tout autour de l'endroit où le nez rejoint le crâne se trouvent des cavités osseuses qui résonnent quand l'air dans ces cavités est mis en mouvement par vibrations du son initial. C'est le « masque ». On peut sentir cette place quand on « hum » (fredonne) sur la consonance 'n', produisant un ton avec les lèvres fermées, gorge ouverte et relaxée. A partir de ce « hum », nous avons seulement à relâcher les joues pour commencer à chanter avec « quelque chose » approchant le placement correct. Quand nous chantons une voyelle parfaite à travers une gorge décoincée, le ton qui en résulte sonne juste à la bonne place dans le masque. Les sensations les plus intenses sont éprouvées dans la partie la plus en avant du visage. Birgit Nilsson dit « J'essayais de placer ma voix le plus en avant possible du visage sans être nasal--- dans le masque. » Le ton peut également résonner par sympathie dans le haut du crâne (dans les aigus) ou dans la poitrine (dans les graves).

Chanter dans le masque produit une texture d'une grande beauté permettant à une belle et parfaite voyelle de trouver sa place, contrôlée par l'imagination. On peut intensifier ou altérer le son seulement par notre mental, si la voyelle est correctement placée. C'est le phénomène que les italiens ont découvert, et ça fonctionne pour tout le monde.

Quand les élèves ont suffisamment de maîtrise des voyelles pures, ils peuvent aborder la « messa di voce ». La messa di voce aide à construire le contrôle dans le masque. Cela se fait en chantant une voyelle parfaite sur une note, en augmentant et diminuant progressivement la dynamique. Le changement de volume du son se réalise en utilisant l'imagination pour le crescendo et le decrescendo et en se concentrant dans les sensations du masque. Ce qui peut se comparer à l'action d'ouvrir et de fermer la persienne d'un volet. Parce il n'est pas nécessaire d'utiliser beaucoup d'air pour chanter dans

le masque, la messa di voce utilise pratiquement la même quantité d'air pour un volume faible ou fort. Tout le travail pour cet exercice est mental, et on sent les résultats dans le masque. Si la voyelle est correctement placée, le ton peut effectuer le crescendo jusqu'au fort en utilisant la même quantité de pression du souffle utilisée pour le pianissimo.

## Les yeux

Le masque est situé très près des yeux, et est directement affecté par les mouvements oculaires et les effets de la tension des yeux (regard fixé, sans refléter la moindre émotion). Les yeux doivent refléter les émotions de la musique. Ils ne devraient pas être fixés dans le visage tel poisson, même en vocalisant. Des yeux illuminés ont un effet bénéfique sur le palais mou, le pharynx, et les autres parties du mécanisme vocal. Ils apportent du naturel à l'expression artistique qui est immédiatement perçue par le public. Juste un commentaire à ajouter... beaucoup de chanteurs débutants font ce qui est connu comme « le phare », tourner la tête d'un point à un autre, pendant la performance. Ils pensent avec ce système qu'ils peuvent établir un contact avec chaque membre du public, mais il est préférable de se focaliser sur un point unique dans la salle, et de ne pas bouger les yeux. Avec les yeux rivés sur ce point focal, ils peuvent amener le public à ressentir ce que les artistes ressentent.

## Les émotions – la joie est reine

L'émotion de la joie est d'une grande aide pour sentir le placement en avant dans le masque. Quand nous parlons, les émotions de joie élèvent l'intonation, tandis que les émotions de tristesse et d'inquiétude l'abaissent. Marie Withrow, dans son livre « Some Staccato Notes for Singers » encourageait tous les chanteurs à vivre dans la joie, ce qui est très bénéfique pour la voix. Toutes les émotions ont un impact sur la couleur des tonalités, si l'appareil vocal est profondément relaxé. Elles ont une action sur le pharynx et sur d'autres éléments qui colorent le son, induisant beauté et qualité vocale. S.S. Curry, en « Mind and Voice » dit « la joie met le corps entier en expansion, stimule la circulation, et permet une plus grande rétention de souffle. »

## Utilisons même plus de relaxation pour intensifier la beauté du son

Comme nous en arrivons à comprendre que la tension doit être bannie, nous ressentons de plus en plus une amélioration dans la qualité et la beauté de la voix.

## Egaliser la voix

Une voix égalisée a le même timbre et la même qualité dans toute la tessiture. Toutes les voyelles sont produites à la même place dans le masque que ce soit dans les graves ou les aigus. Cela demande de la pratique pour avoir suffisamment de confiance dans la relaxation et une gorge ouverte, pour ne pas pousser dans les aigus, mais plutôt pour que les voyelles résonnent dans le masque.

Tous les chanteurs et pédagogues commentant ce sujet reconnaissent que les exercices pour débutants doivent être pratiqués dans une tessiture moyenne. Aucun son aigu ne devrait être tenté jusqu'à ce que



les notes dans le milieu de la voix soient produites correctement. Plus loin nous allons dans l'exploration de relaxation, plus nous comprenons, et plus nous pouvons étendre la tessiture en toute sécurité. Nous apprenons juste comment alléger la voix quand nous chantons dans les aigus.

Nous pouvons chanter aisément en montant et en descendant dans la tessiture si nous conservons une posture haute, relaxons l'appareil vocal, et ayons le désir de ne rien sentir dans la gorge dans les changements de notes. Toutes les voyelles résonnent dans la même place quelle que soit la note – rien ne change. L'esprit crée l'intonation naturellement et inconsciemment, bougeant le larynx avec une totale libération, alors que nous maintenons la position dans le masque pour les voyelles. L'intonation est toujours plus juste de cette façon, et plus facile.

## Legato parfait

La sonorité d'une voyelle peut être comparée à un rayon du soleil passant à travers une fenêtre tachée. Le rayon dans le chant est le ton. Le rayon est coupé par la glace, mais il brille à travers plus fort que jamais et dans la même direction. Quand la consonne coupe le son d'une voyelle, le son de la voyelle qui suit est toujours solide et continu, comme un tube de son. Il peut être modelé par la bouche et les lèvres en différentes voyelles et consonnes, mais il vibre constamment dans le masque.

## Le petit portamento

Pour que le ton soit beau et continu, la gorge doit rester ouverte. Il est facile de le ressentir quand on utilise un petit portamento entre deux ou plusieurs notes, sur une syllabe. La voyelle reste ouverte et en place, et le ton change rapidement mais sans à-coups, sans stopper le son. Si cela est bien fait, le court portamento est inaudible pour le public, et il donne une qualité douce et crémeuse au chant. Cela rend le chant plus facile et beau.

Les consonnes sont la clé pour un legato parfait, mais on peut aussi fermer la gorge quand c'est fait improprement. Suggestions :

- Une consonne doit sonner avec clarté et force, et ensuite céder le pas à la voyelle qui suit. Vérifier s'il y a une tension résiduelle après que la consonne ait fini et la voyelle commence.
- Elles ne doivent pas être sur ou sous articulées.
- Si la consonne implique un mouvement de la mâchoire, il faut être sur de laisser la mâchoire tomber.
- Il ne devrait pas y avoir de changement de pression ou de volume pour une voyelle succédant à une consonne.
- Une voyelle précédant une consonne ne doit pas être déformée par l'anticipation de la consonne ; cela arrive souvent quand une syllabe finit en 'n', 'r', ou 'l'.

Trop de chanteurs tombent dans le piège en mettant une « swell » (pédale d'orgue) à presque chaque



note, pensant que cela sonne « artistique ». La voyelle devrait commencer sur la pleine pression que l'idée musicale demande, et ne pas être émise avec facilité et en utilisant une pédale d'orgue. Les grands chanteurs ne le faisaient pas et ne le font pas. Cela coupe la ligne musicale et affecte la diction.

Une autre aide pour un parfait legato est l'élimination du 'h' aspiré entre des notes d'un passage orné ou une figure de deux notes sur une simple voyelle. Cette idée vient d'une vidéo d'une magnifique master classe d'Elisabeth Schwarzkopf. Le mental est capable de changer proprement l'intonation sans avoir à répéter la voyelle qui est utilisée sur plus qu'une note. Ce 'h' est souvent entendu quand les amateurs chantant des passages fleuris dans les œuvres d'Haendel par exemple, essaient d'énoncer toutes les notes en détail. C'est une des causes pour être à court de souffle. Un chanteur doit posséder l'idée musicale dans son esprit et alors permettre au mécanisme vocal de s'harmoniser avec la conception mentale, sans interférence. Si la gorge est ouverte et la conception musicale claire, le larynx bougera par lui-même produisant des notes belles et justes.

## Force vitale

Le tournant du 20<sup>ème</sup> siècle fut une époque de quantité de découvertes scientifiques et psychologiques. La métaphysique était populaire, et il y avait beaucoup de communautés commençant à s'intéresser à des concepts simples. Le concept de la force vitale, ou vitalité continue, devint populaire comme concept pouvant s'appliquer au chant. Plusieurs ouvrages ont mentionné le besoin de la force vitale. Ils parlaient d'une énergie vivifiante émanant, vers l'extérieur, des grands muscles du corps – jambes et bras – et autant du centre du corps.

Il parlent de l'utilisation du corps entier pour chanter, exploitant cette énergie vitale des grands muscles externes pour soutenir le travail des muscles internes, se référant aux muscles de l'appareil vocal. Il y a une raison à cela. On ne peut pas chanter avec un corps passif. Si un chanteur peut exploiter l'énergie dans les parties du corps non directement reliées à la production du son, il réduira la traction sur les petits muscles et chairs qui ne sont pas concernés. Un acte volontaire pour développer la sensation d'une énergie vigoureuse est tout ce que cela demande.

Un concept utile est d'utiliser l'énergie vitale pour élever le corps à partir de la région pelvienne. Cela aide à renforcer la posture, gardant la poitrine éloignée du mécanisme respiratoire. L'idée de créer une longue ligne imaginaire entre le pelvis et le sternum peut aider également. Si la poitrine est maintenue haute, et si on peut être suffisamment relaxé pour laisser la voyelle résonner dans le masque, nous ressentirons la concordance entre la région du pelvis et le ton dans le masque. On peut sentir l'énergie vitale quand l'effort mental est focalisé et prolongé dans le masque. Un bas abdomen relaxé est crucial pour que tout fonctionne ensemble d'une façon correcte.

Un des groupes des grands muscles pouvant être utilisé avec grand avantage est celui des muscles du dos. Le concept de chanter avec le dos – la sensation de s'appuyer contre un mur invisible et de l'utiliser comme support pour chanter – fonctionne en réduisant la tension de l'appareil vocal et du bas abdomen. Chanter avec le dos construit une solide fondation pour maintenir la poitrine haute et vers

l'extérieur, libérant le mécanisme respiratoire pour un legato et une texture veloutée. Chanter avec le dos active tous les muscles de la cage thoracique. Aucun contrôle musculaire local ne réalise cela ; seulement l'intention de chanter en utilisant le dos le fera. L'effet est stupéfiant, particulièrement avec les débutants.

Tous ces concepts aident le chanteur à recueillir l'énorme quantité d'énergie nécessaire pour chanter un répertoire exigeant.

L'auteur de ce livre, par son expérience, nous dit que quand nous chantons avec tout notre cœur, quand nous nous immergeons complètement dans notre travail en ayant confiance en notre technique, cette énergie devient disponible en abondance sans efforts conscients. Lamperti semble admettre : « C'est le désir d'éprouver ces intenses sensations de vibrations et de résonances de mots et de sons, qui sollicite le corps pour rassembler cette invisible et insensible énergie qui les produit. » C'est pendant la leçon, avec toutes ses émotions et autocritiques, que nous pouvons avoir besoin de créer et d'utiliser cette énergie. Les grands interprètes étaient capables de créer cette énergie constamment, avec pour conséquence la libération de l'expression de leur art.

## L'interprétation

L'interprétation est l'ingrédient le plus critique pour le beau chant. C'est une force vitale insufflée dans la structure et la dynamique de l'œuvre musicale. Elle l'unifie du commencement jusqu'à sa conclusion. Elle apporte de la diversité à une belle voix, rendant possible de tenir le public en haleine. Elle alimente le corps par l'imagination, donnant des instructions pour une posture particulière, ou une certaine expression du visage, ou encore pour colorer ou développer un son d'une certaine façon. Cela sonne vrai dans le cœur de l'auditeur. Sans cela, chanter est un exercice de gymnastique.

Pour avoir une interprétation correcte, nous devons avoir une totale confiance en notre technique, et dans la conception de l'œuvre. Beaucoup d'ouvrages ont parlé de la nécessité d'avoir une technique solide avant de s'essayer à l'interprétation. D'autres demandaient que l'intention émotionnelle soit déjà là depuis le début, disant que l'expression émotionnelle bien déterminée devrait être évidente même dans les vocalises. Neville Cardiff disait que ceux qui ont entendu Kathleen Ferrier vocaliser étaient charmés par son expression. Chaque chanteur devrait être capable de choisir le moment pour étendre le travail d'exploration et y incorporer l'expression. Les chanteurs qui ne sont pas sûrs du placement correct du ton peuvent être hésitants pour ajouter l'expression émotionnelle. Quelques expériences basées sur l'expressivité peuvent être utiles.

Comme mentionné ci-dessus, les grands chanteurs étaient de bons acteurs. Quelques-uns comme Georges Thill, ont parcouru le monde, chantant seulement le répertoire opératique dans lequel il excellait, tandis que d'autres restaient dans la même maison d'opéra pendant des années, créant quarante à cinquante rôles, comme Caruso, qui en avait mémorisé plus de soixante-dix.

Tandis que la plupart des grands chanteurs sont ancrés dans la mémoire pour leurs prestations dans le monde d'opéra, beaucoup de grands artistes de concert nous ont gratifié de magnifiques interprétations

d'œuvres pour voix et orchestre ou voix et piano, comme Kathleen Ferrier. Dietrich Fischer-Diskau s'est rendu célèbre en chantant et en enregistrant des lieder allemands avant de commencer une grande carrière de chanteur d'opéra.

Il y a beaucoup de bons livres sur le sujet de l'interprétation, un des plus notables étant « Interpretation in Singing » par Plunket Greene, et « Foundations in Expression » par S.S. Curry. Curry dit « L'expression est chose infiniment complexe, et partir sur l'idée que l'action de chanter un chant est le fait du corps et peut être assujettie à des règles ou à des ordres conscients est la certitude de produire des résultats artificiels ». En essence, l'idée prend sa source dans l'esprit et le corps automatiquement réagit et la reflète.

Avec une technique solide, nous sommes libres d'animer les caractères ou les situations, de les peindre comme le compositeur les imaginait, utilisant toute notre imagination et notre expérience de vie pour les étoffer. Nous ne sommes pas seulement des chanteurs, nous avons le privilège de ramener à la vie un compositeur, peut-être un poète, dans une histoire vraie ou imaginaire. C'est une expérience riche pour le chanteur et pour le public.

Dans le livre : Kathleen Ferrier – A Mémoire, Roy Henderson dit que l'interprétation ne venait pas naturellement à Kathleen Ferrier. Elle dut travailler très dur pour visualiser les éléments de paysages, de caractère humain, des arbres et d'autres objets qui décorent la scène d'une chanson.

La plus profonde description de l'interprétation vient peut être de Marie Withrow dans « Staccato Notes for Singers » : « Votre seul vrai public est Vous même ! Utilisez la Voix, l'Energie, la Force Psychique-- pour vous nourrir. Jouez bien sur les cordes de la « harpe de votre cœur » et en accord avec les lois de la nature, si vous les faites sonner avec une vigueur suffisante, toutes les autres « harpes du cœur » (celles du public) résonneront par sympathie. »

## Epilogue

J'espère que vous essayerez d'emprunter ce chemin pour chanter. Si vous faites de votre mieux pour chanter en utilisant les concepts d'élimination de résistance, et laissez une « imagination éduquée » contrôler les choses, vous obtiendrez immédiatement des résultats, peu importe le répertoire que vous chantez. Ajoutez-y les voyelles pures et vous serez ébahis. Cela peut prendre du temps pour ressentir les effets d'une totale relaxation, mais même une petite décontraction produit des résultats visibles et audibles. Une fois que vous essayerez cette technique et que vous noterez les résultats, vous serez convaincus qu'il y a quelque chose dans cette ancienne façon de chanter qui mérite le détour, un long détour.

Je suis convaincue des avantages que procure cette façon de chanter pour toutes sortes de répertoire, même la musique populaire.

## Bibliographie

Ceux-ci sont les auteurs qui m'ont aidée à trouver mon chemin. Leur style d'écriture était parfois soigné mais passionné, d'autres fois personnel et attachant. Ils ont rendu un grand service en partageant leur connaissance. Remarquez à quelles époques la plupart de ces livres furent publiés. Leurs langage et leurs idées sont d'une fraîcheur surprenante en plus de leurs caractère passionné. J'espère qu'à travers mon livre et les livres qui l'ont inspiré, beaucoup de chanteurs et de pédagogues du chant arriveront à connaître ce phénomène humain quasiment oublié : la technique des grands chanteurs.

*Head First – The Language of the Head Voice (la Langue de la Voix de Tête); A Concise Study of Learning to Sing in the Head Voice ; Denes Striny, 2007, Hamilton Books, The Rowan & Littlefield Publishing Group, New York, préfacé par Birgit Nilsson.*

Ce fut le premier livre ayant rassemblé suffisamment d'idées pour me lancer dans ma quête de réponses – un étonnant voyage. Je suis redevable d'une énorme dette de gratitude envers Denes Striny pour ce qu'il a découvert. Head First pose le problème sur la table : la plupart des chanteurs sont usés ou abandonnent avant d'atteindre leur potentiel pour une carrière. Nous sommes nés chanteurs, on ne se fabrique pas, et si nous ne pouvons pas trouver le bon enseignement pour libérer la voix, notre santé mentale et physique en souffre. Nous nous sentons déprimé quand rien ne semble nous apporter la libre, facile et belle voix que nous savons que nous devrions posséder. Nous ne pouvons pas comprendre comment les grands chanteurs produisaient le son que nous voulons. Denes Striny dit que c'est parce que la plupart des gens n'étaient pas et ne sont toujours pas formés au départ dans la technique des grands chanteurs, y compris lui même et moi. Il nous dit comment remplacer un chant pressurisé et étranglé par un chant libre et facile. Il décrit la beauté du beau chant et cite les réflexions des grands chanteurs à propos de l'art du chant. Il parle d'une texture que nous pouvons entendre et ressentir si on « laisse chanter ». Il est plus que mécontent des conditions actuelles de l'enseignement vocal, depuis que de moins en moins de chanteurs ont une longue carrière. Ce livre devrait être lu au moins deux fois, avec un esprit ouvert. Attention, cela peut changer votre vie.

*The Head Voice and Other Problems, D.A. Clippinger, 1907, Oliver Ditson Company, Boston.*

Ce fut le second livre le plus marquant que j'ai lu. Clippinger était un grand professeur de chant et un directeur de chœur à Chicago, la deuxième plus grande ville des USA à l'époque. Il dit ceci « Le pire ennemi du chanteur est la résistance. C'était ce que les termes, interférence, rigidité, tension signifiaient. Tout ceci veut dire contraction musculaire, là où il ne devrait pas y en avoir. » Il dit que l'on peut laisser le mental prendre les commandes pour relâcher cette tension. Il note que la contraction qui empêche l'instrument vocal d'agir automatiquement est basée sur la peur d'écouter votre voix en dehors de notre tessiture normale de la voix parlée. Il décrit le niveau de relaxation requis pour produire une belle voyelle, et où chercher la tension qui perturbe le son. Il dit : « Un ton existe en premier par le concept mental et la qualité du concept détermine la qualité du ton. » Une pédagogie purement psychologique --- Son autre livre, *The Clippinger Class Method of Voice Culture*, est la récapitulation du précédent, avec plus d'exercices.

*Seed Thoughts for Singers*, Frank Herbert Tubbs, 1897, (auto-publié), New York.

Excellente source d'inspiration pour une vie de chanteur : sens de l'organisation, ambition et succès, s'efforcer de laisser le corps répondre librement aux directives du mental, décidant que la voix parlée est la base d'un beau chant ; comprendre l'importance de la concentration et bien plus.

*Vocal Wisdom : Maxims of Giovanni Battista Lamperti*, William Earl Brown, 1931, Crescendo Publishing Co., Boston.

William Brown fut l'élève et l'assistant de Lamperti, le dernier grand maître de la vieille école italienne. L'ouvrage est une collection de maxims à la sauce Lamperti, qu'il a dicté à Mr Brown pendant une période de cinq ans. Ces maxims couvrent le spectre entier du chant, et les sensations, pour les chanteurs, d'un chant correct. Il n'aime pas le terme « relaxation » mais plutôt que les grands muscles comme les jambes et le dos exercent un rôle important dans la prononciation des mots et la résonance du ton, libérant les muscles de l'appareil vocal pour agir instinctivement dans le but d'exprimer le texte, leur seule fonction. Son idée était qu'il devrait y avoir une sensation constante d'étirement dans toutes les directions. C'est le concept d'expansion. Il dit aussi, « Quand votre ton est le résultat d'une focalisation de la vibration, vous chantez. » Quand j'ai lu pour la première fois ce livre il y a des années, je n'étais pas prête pour comprendre les concepts. A présent je comprends sa description de l'équilibre entre respiration et ton. Je l'ai maintenant expérimenté. Ce livre doit être exploré en profondeur, et je n'en ai pas encore fini. Avant de le lire, il serait salutaire pour un débutant d'avoir une compréhension claire du masque et autres concepts.

*The Technique of Bel Canto*, Giovanni Battista Lamperti, 1905, G. Schirmer, New York.

Ce livre est, selon les propres mots de Lamperti, une version concise de la technique vocale, avec beaucoup d'exercices pour l'agilité et la précision pour colorature. Chaque mot dans ce court ouvrage est soigneusement pesé pour les fondements de la technique. Un paragraphe est consacré à la posture, mais chaque phrase contient de grands concepts importants à comprendre. Par exemple, « Veiller par dessus tout à ce que les muscles du cou et de la gorge ne soient pas tendus sans raison. L'attitude entière doit être naturelle et libre. » Dans cette citation, il y a un océan de détails à découvrir, mais pas facilement à travers ce petit livre uniquement.

*Some Staccato Notes for Singers*, Marie Withrow, 1915, Oliver Ditson, Boston.

Ce livre est d'une énorme valeur pour l'artiste chanteur essayant de rester authentique dans les idéaux du chant. Marie Withrow parle de l'art du chant d'un point de vue totalement spirituel, affirmant que plus l'esprit de pensée est noble, plus grand sera notre chant. Elle dit qu'il doit y avoir une élévation du corps, exultation de l'âme, et exaltation de l'esprit. Elle examine le phénomène humain de générosité dans le chant, quand si un chanteur fait sonner les « cordes de son cœur », il ne peut qu'engendrer des vibrations par sympathie dans les cœurs de tous ceux qui l'écoutent. Elle insiste également pour user d'audace en apprenant à chanter – oser danser pendant le cours – oser rire – oser taper dans ses mains rythmiquement, et marcher au rythme des vocalises – oser chanter avec une immense sensibilité – oser s'exposer soi-même, oser être vulnérable. Elle encourage également l'imitation des grands chanteurs – « les plus grands maîtres font les plus grands exemples ».

*The Singing of Tomorrow*, David Ffrangcon-Davies, 1905, John Lane, New York.

Ce livre été préfacé par rien d'autre qu'Edward Elgar. Ffrangcon-Davies fut un chanteur couronné de succès et dont la santé était fragile. Après une carrière active de chanteur, il se retira de la scène et commença à écrire et à enseigner à la Royal Academy of Music de Londres. Il fut un élève de William Shakespeare (le ténor). Les premières prémisses de son livre sont de tracer un nouveau chemin pour l'enseignement du chant, où il est établi que la voix est la servante de l'esprit. Il dit que la voix est un médium du toucher, car nous dépendons en tant que chanteur de ce sens. Il s'adresse à toutes les facettes du chant : technique, diction, élaboration d'un rôle, style, et bien plus encore. Il s'efforce de convaincre le chanteur de se construire de solides fondations faites de valeurs et d'éthique personnelle. L'art est par dessus tout vérité. Il proclamait que nous devrions être authentiques dans tout ce que nous accomplissons. Il ajoutait une réprimande concernant la création de rôle et la sensiblerie : « Quand le caractère s'engage dans la caractérisation, c'est toujours plus fructifiant que quand la sensiblerie s'engage dans l'émotion. »

*The Art of Singing*, William Shakespeare (ténor), 1905, Oliver Ditson Company, New York.

Le grand ténor William Shakespeare était fameux dans la dernière époque Victorienne. Il étudia avec Lamperti (père), vers les années 1870 et ses écrits parlent de l'équilibre entre respiration et ton que Lamperti enseigne, mais il va plus loin dans l'idée d'enlever la tension. Dans son livre, il explique dans le détail la respiration silencieuse, la relaxation et le relâchement rapide de l'abdomen pour renouveler l'air. Il donne quantité d'exercices et décrit leurs applications. Il souscrit dans les bénéfices naturels d'une prononciation correcte.

*Plain Words on Singing*, William Shakespeare (ténor), 1924, Putnam, London.

Voici le plus beau traité sur « silent breathing » (la respiration silencieuse), et son utilité. Il parle de la maîtrise de la technique de la respiration, et quand elle est appliquée dans l'interprétation, cette technique devient automatique.

Il dit que l'esprit gouverne l'intonation, l'intensité, la couleur des mots, et le corps répond automatiquement, basé sur l'image mentale. « Les anciens maîtres italiens insistaient pour une gorge libre et ouverte, ainsi la langue peut promptement et inconsciemment s'adapter au ton ou la prononciation des voyelles ». Dans ce livre, une large section est consacrée aux citations et analyses venant de textes du 17ième et 18ième siècle.

*On the Art of Singing*, Sims Reeves, 1900, Boosey and Co., New York.

Sims Reeves était le ténor anglais le plus en vue de son époque, le milieu du 19ième siècle, le haut Victorien. Le grand artiste fut aussi un excellent technicien, chantant le grand opéra et donnant des concerts jusque dans ses soixante dix ans. Il croyait qu'il existait deux registres, la poitrine et la tête, ainsi nommés pour situer où les vibrations étaient ressenties. Il parle en premier de la voix de tête (pas de falsetto). Il croit en un seul vrai chemin pour chanter, celui de la voix de tête, contrôlée par la parole.

*The Renaissance of the Voice*, Edmund John Myer, 1902, The Boston Music Company, Boston.

Myer se concentre sur l'élasticité et l'énergie vitale. « Laissons la pensée et la volonté prendre le contrôle de toutes les actions physiques dans le chant. » Sa description des conditions nécessaires pour



chanter le ton idéal mentionne souvent la relaxation. Il n'aime pas l'école de la mollesse, mais il méprise l'école scientifique de la rigidité mécanique.

Il préfère une liberté physique qui vient d'une énergie vivante, une expression émotionnelle, et une physique du mouvement. Il a développé des mouvements pour libérer la voix mais ils ne sont pas entièrement décrits dans ce livre. Son idée que le corps entier devrait se sentir continuellement en expansion durant l'action de chanter mérite une plus profonde exploration.

*Resonance in Singing and Speaking*, Thomas Fillebrown, 1911 (posthume), Oliver Ditson, Boston.

Chirurgien et étudiant en chant, le docteur Fillebrown discute des chambres de résonance de la voix, et de la petite quantité d'air nécessaire pour que le ton vibre dans ces chambres. Il a formulé ses théories à propos des chambres de résonance en travaillant avec ses patients après une chirurgie du « bec de lièvre ».

*Psychology of Singing*, David C. Taylor, 1908, Macmillan Company, New York.

Excellent texte sur la problématique de l'école scientifique (il l'appelle « enseignement mécanique »), et une discussion sur l'ancienne méthode italienne et pourquoi c'est l'unique voie pour chanter « sur le souffle ». Dans ce livre, se trouve un très bon résumé concernant, de ses propres mots, sa position sur l'école scientifique, « La culture vocale n'a pas progressé. C'est exactement le contraire. Avant l'introduction des méthodes « mécaniques », chaque élève sérieux était sûr d'apprendre à utiliser sa voix proprement, et de développer la pleine mesure de ses fondations naturelles. L'enseignement mécanique a chamboulé tout cela. De nos jours, un élève qui accède au succès est l'exception. » Aujourd'hui, tristement, rien n'a changé.

*Voice Culture Made Easy*, Louis Orton, 1938, Thorsons, London.

Voici un livre magnifique écrit par un fameux hypnothérapeute, avec des informations sur comment focaliser son attention quand on apprend la technique. Dans le chapitre « How to Think Aright » (comment penser correctement), Orton conçoit une façon de penser et de se concentrer qui est excellente. Il satisfait la communauté scientifique avec de longs paragraphes sur ce qu'il se passe physiquement durant le processus vocal, mais ce sont ses descriptions des sensations dues à la production des voyelles parfaites qui sont les plus intéressantes. Son approche est complètement psychologique, et la relaxation est le vecteur principal. Il dit des voyelles que nous devrions les toucher et les garder « touch and stay » dans le masque, signifiant laisser la voyelle arriver là où elle sonne le plus librement, et la garder à la même place, pleine et riche pendant la durée de la note. Il cite Sir Charles Santly : la note devrait être « d'une puissance égale partout sans la moindre légère secousse au débout ou à la fin ; en fait, formant un parfait et solide rectangle de son. »

*Vocal Mastery*, Harriett Brower, 1919, Oliver Ditson Company, New York.

Ce livre nous offre une bonne sélection d'interviews avec les grands chanteurs au début du 20<sup>ième</sup> siècle. Cela part des habitudes journalières et des traits personnels de beaucoup de grands chanteurs d'opéra. Parmi eux : Enrico Caruso, Lilli Lehmann, Geraldine Ferrar, Amelita Galli-Curci, et bien d'autres, ainsi que des meilleurs pédagogues de l'époque. Ils parlaient de l'absence de tout effort ou pression en chantant. Tous étaient formés « bel canto ». Presque tous parlaient de vocaliser quotidiennement pour

aider à placer et à fortifier la voix naturellement. Ils ne parlaient pas de lever des haltères ou quelconques exercices spécifiques physiques en dehors du fait de chanter. Caruso résumait ce que la plupart des grands chanteurs disait à propos du beau chant : « Travail – travail – travail, et sacrifice. »

*Caruso's Method of Voice Production, P. Mario Marafioti, 1948, Clara Marfioti.*

Ce livre fut écrit en 1921 par Mario Marafioti, le médecin personnel d'Enrico Caruso pendant sa longue titularisation au Metropolitan Opéra de New York. Caruso lut le livre et écrivit une lettre exprimant son accord ayant le contenu. Cette lettre était incluse dans la préface. Dr. Marafioti était un laryngologue avec de longues années d'expérience avec les chanteurs. Il formula sa description de la technique basée sur ses observations sur leur façon de chanter et des discussions qu'il a eues avec eux. Il parle de la technique parfaite en commençant par les fondamentaux : la voix est parole, utilisation d'un minimum d'air et un minimum de tension, être libre de toute interférence, chanter développe le souffle, la résonance crée le volume et la qualité, la voix parlée détermine l'intonation et la tessiture de la voix chantée, et dans une voix bien éduquée, tout le spectre vocal est unifié.

*Interpretation in Song, Harry Plunket Greene, 1912, Macmillan Company, New York.*

Harry Plunket Greene était un des grands chanteurs d'Irlande. Sa renommée est venue de ses interprétations incroyablement astucieuses de mélodies et de lieder en concert. Son livre se focalise sur les qualités nécessaires pour une carrière de concertiste : technique parfaite, magnétisme et charisme, sens de l'atmosphère, contrôle de la couleur sonore. Il suppose que le lecteur a une technique solide, et ainsi ne développe pas trop en profondeur. Mais juste en cas, à la fin, il parle de la respiration dans un brillant et succinct chapitre qu'il nomme « Comment Respirer ». C'est lui qui disait : « Elevez votre poitrine aussi haut qu'il sera possible, et gardez cette posture pendant tout le processus vocal, d'une simple note à un chant complet. » Les avantages sont que la cage thoracique est dégagée du bas abdomen, là où la respiration s'effectue. En libérant ainsi les mouvements pulmonaires, cela ajoute une résonance comme un tambour et donne à l'auditoire une sensation de présence. Ses discussions sur l'interprétation et comment construire un programme sont très utiles et stimulent l'imagination. Ses opinions sont nettement en faveur de l'école psychologique, proclamant que moins le chanteur en sait à propos de la physiologie de la voix, mieux c'est.

*Simple Truths Used by Great Singers, Sarah Robinson Duff, 1919, Oliver Ditson Company, Boston.*

Ce livre fut une de mes dernières acquisitions, et je fus enchantée d'y trouver un point de vue intelligent sur le contrôle mental et la discipline dans l'étude du chant. Mme Duff était le professeur de Mary Garden (qui commença à étudier avec elle dès l'âge de six ans) et de plusieurs autres chanteurs qui ont connu un grand succès. Elle parle de la technique en utilisant la même exhortation pour le relâchement de tous les muscles de l'appareil vocal, et l'expiration par le diaphragme avec une expansion du dos. Elle cite un grand nombre de grands chanteurs pendant ses explications, et comme beaucoup d'autres, elle croit à l'unification des registres dans une voix bien formée.

*Voice and Mind, Principles and Methods in Vocal Training, S.S. Curry, 1910, S.S. Curry.*

Excellent livre sur les effets de l'émotion dans le chant. Curry croit que la voix chantée est le reflet des épanchements de nos pensées et des émotions qui en découlent. Il dit qu'il faut se libérer de toute



restriction comme étant la clé d'un chant expressif et il a la même approche de la technique que les tenants de l'école psychologique. Il fournit beaucoup de poèmes pour stimuler l'imagination, et donne des éclairages sur la manière dont les émotions ont un impact sur le son.

*How to Breathe, Speak and Sing*, Robert Stephenson, 1914, Frederick A Stokes Company, New York. Ce livre met en lumière l'ancienne technique italienne de la façon la plus explicite. Il est intéressant de voir comment il formule dogmatiquement ce qu'il croit à propos de la respiration uniquement par le nez, bien que Lamperti le désapprouvait, un point négligeable. A nouveau une large et inconsciente ouverture de la gorge est mentionnée comme étant critique. Aucune confusion ne devrait être faite entre une gorge grande ouverte et une bouche grande ouverte, ce qui est désastreux, excepté pour les chanteurs aguerris.

*Kathleen Ferrier – A Memoire*, Neville Cardiff, 1969, Hamilton, London.

Kathleen Ferrier a été pour moi l'incarnation du chant dans la voix de tête, chantant exclusivement dans le masque. Sa voix de contralto était belle, unique et superbement contrôlée, merci à son professeur Roy Henderson, un grand chanteur et un pédagogue exceptionnel. Il lui montra le chemin pour libérer et parfaire sa voix et il contribua à sa mémoire. Il donne quelques indications utiles dans la description de son travail avec Kathleen Ferrier pour trouver le placement de sa voix. Il parle de son plaisir de vocaliser sur la voyelle 'i'. Le livre contient de grandes histoires qui lui rendent hommage, et les anecdotes sur les tournées de concerts sont nombreuses. Gerald Moore, le grand accompagnateur raconte les histoires les plus émouvantes, ayant été proche de son art et de son humanité durant leurs concerts.

*Great Singers on Great Singing*, Jerome Hines, 1982, Doubleday and Company, New York.

Le bass Jerome Hines a chanté au Metropolitan Opéra pendant des années, et était couramment programmé dans quantité de concerts. Pour son excellent livre, il interviewa quarante des plus grands artistes mondiaux, ceux qui connurent une longue carrière. Dans les interviews, il interrogea chaque chanteur sur la technique, et leurs réponses étaient remarquablement similaires mais exprimées de manières différentes. Il les questionna sur l'ouverture de la gorge, le soutien, l'expiration. Tous agréèrent qu'une gorge ouverte est la clé de tout. Rosa Ponselle imaginait même un rectangle placé en permanence à l'arrière de la gorge, la gardant ouverte. Birgit Nilsson décrit comment elle décida de ne plus avoir d'autre professeur et de se prendre en main elle-même, ce qu'elle fit en découvrant l'ouverture de la gorge, la relaxation, et le placement parfait dans le masque.

## **A propos de la auteur**

Robin Hendrix est une artiste de concert, pédagogue et conférencière qui s'est établie dans le village de Serdinya, dans le sud de la France, pas loin de l'Espagne. Elle est diplômée de la Florida State University School of Music (Voice Performance). Robin a donné des concerts à New York, Philadelphia, Paris, Utrecht, et un peu partout dans le sud de la France. Son enregistrement « The Lover's Curse » (préfacé par Dalton Baldwin) a été acclamé et son CD pour enfants « Nursery Rhymes and Nursery Songs by J.W. Elliott » a gagné le prix « Parents Choice ». Sa voix est chaude, puissante,

et pleine d'émotions. Les gens souvent se souviennent de ses concerts bien des années après. Des clips de ses concerts peuvent être vus sur YouTube.

Robin et son mari, le compositeur/pianiste Michel Prezman, ont converti un ancien relais de poste à Serdinya en « Centre pour la Formation de la Voix ». Ils enseignent en privé et donnent des master-class dans le lieu. Pour plus d'information, vous pouvez la contacter via son site internet :

[www.robinhendrix.com](http://www.robinhendrix.com)