

Valérie Philippin

***La Voix soliste contemporaine
repères, technique et répertoire***

*Cet ouvrage est publié avec le soutien
de la Fondation Francis et Mica Salabert et de la SACEM au titre de la Bourse des muses
et avec le concours
du Centre de documentation de la musique contemporaine*

2017

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-63-0

dépôt légal : mai 2017
© Symétrie, 2017

Crédits

illustration de couverture : © Aurélie Damon

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie www.standart.lt, info@standart.lt

Mode d'emploi

Ce livre peut se lire dans la continuité, mais il est aussi conçu pour être consulté dans le cadre de recherches particulières : on peut par exemple ne lire que les parties « Repères » de chaque chapitre pour avoir une idée générale des innovations musicales au xx^e siècle. On peut chercher dans le catalogue une partition pour une voix particulière et se reporter au chapitre dans lequel elle est citée ou expliquée. On peut lire un chapitre isolé dans le cadre d'une étude technique ou théorique sur telle ou telle spécificité des écritures contemporaines. On peut s'attarder sur un chapitre des fondamentaux de la technique vocale, pour un travail plus concret.

Il ne m'était évidemment pas possible ici de citer tous les compositeurs qui se sont passionnés depuis un siècle pour la voix et ont contribué ou contribuent encore à explorer les immenses ressources sonores et expressives de cet instrument unique pour le conjuguer avec le temps présent.

J'ai tenté à travers une large sélection d'œuvres de représenter les principaux courants depuis les années 1950, et les principales innovations musicales et vocales.

Ma sélection porte sur des partitions de musique de chambre allant de la voix solo à la voix accompagnée de un à huit instruments ou à l'ensemble vocal jusqu'à six voix, et de durée réduite. Les différentes voix sont représentées, ainsi que différents niveaux de difficulté. Elle intéressera donc les chanteurs dans la préparation de programmes de concerts comme les professeurs de chant en école de musique pour leur projet pédagogique en lien avec les classes d'instruments.

Elle peut également aider les compositeurs à mieux connaître la voix, à en comprendre le fonctionnement et les spécificités techniques et musicales.

Si cet ouvrage permet aux interprètes, aux enseignants, aux compositeurs ou aux amateurs de musique vocale d'approcher de plus près cet instrument et sa place singulière dans la musique d'aujourd'hui, son but sera atteint.

Les choix furent parfois difficiles et beaucoup d'œuvres ou de compositeurs d'hier et d'aujourd'hui que j'aurais aimé citer ne figurent pas dans ce livre, malgré leur place évidente dans le paysage musical.

Repères historiques

Quelques points de repère

Un survol rapide de l'histoire de la musique vocale depuis le Moyen Âge peut nous aider à comprendre les influences et références de la musique savante d'aujourd'hui, qu'elle se situe dans la continuité ou la rupture.

Dans les premiers chants liturgiques et la monodie grégorienne qui se développe jusqu'au IX^e siècle dans l'église catholique romaine, les récitatifs psalmodiés a cappella doivent à la fois donner à entendre le texte sacré et élever les auditeurs vers le spirituel. Ils sont confiés à un chœur à l'unisson (d'hommes ou de femmes selon les monastères ou abbayes) ou à une voix soliste. Le rythme qui s'appuie sur la parole en suit les méandres et les complexités naturelles. La ligne de chant est tantôt dépouillée et syllabique, donnant la primauté aux mots, tantôt ornementée, mélismatique, développant une ligne mélodique autonome. Ces deux aspects constitutifs du chant grégorien – le dépouillement au profit du texte alternant avec la pure ornementation musicale – restent au fil des siècles et jusqu'à aujourd'hui la grande question au cœur de la musique vocale.

Au XIV^e siècle, en France et en Italie l'écriture musicale s'oriente vers des structures de plus en plus riches, avec des superpositions de voix, de textes et de rythmes complexes. Les motets à trois ou quatre voix de l'Ars nova composés par Philippe de Vitry ou Guillaume de Machaut rivalisent d'invention rythmique, combinant binaire et ternaire, attribuant aux voix superposées des textes différents à la fois sacrés et profanes. La compréhension n'est plus une priorité, c'est la musique qui prime, ses couleurs et son foisonnement rythmique.

À la Renaissance, le motet s'enrichit encore avec Josquin Desprez ou Palestrina, passant de quatre voix à six, huit, douze, et jusqu'à quarante voix indépendantes comme dans le motet *Spem in allium* (1573) de l'anglais Thomas Tallis.

À l'ère baroque, à partir du XVII^e siècle, le système tonal va se définir peu à peu, suivant le développement des claviers, orgues et clavecins, qui divisent l'octave en douze intervalles d'un demi-ton. Une nouvelle organisation sonore se met en place, théorisée par Bach et Rameau. Dans le même temps, les instruments jusque là dévolus en priorité à l'accompagnement de la voix vont s'émanciper et développer leur propre répertoire.

profonds vont sans cesse effectuer de micro-mouvements pour ériger la colonne vertébrale et équilibrer le poids du corps dans la verticalité.

Les muscles superficiels

Ils recouvrent les muscles profonds. On peut en général les toucher et constater leur action de visu, alors que les muscles profonds sont dissimulés et donc plus difficile à localiser.

Les muscles superficiels sont qualifiés de phasiques : travaillant par phases, leur action est intermittente et puissante, ils actionnent les mouvements corporels d'amplitude et de force.

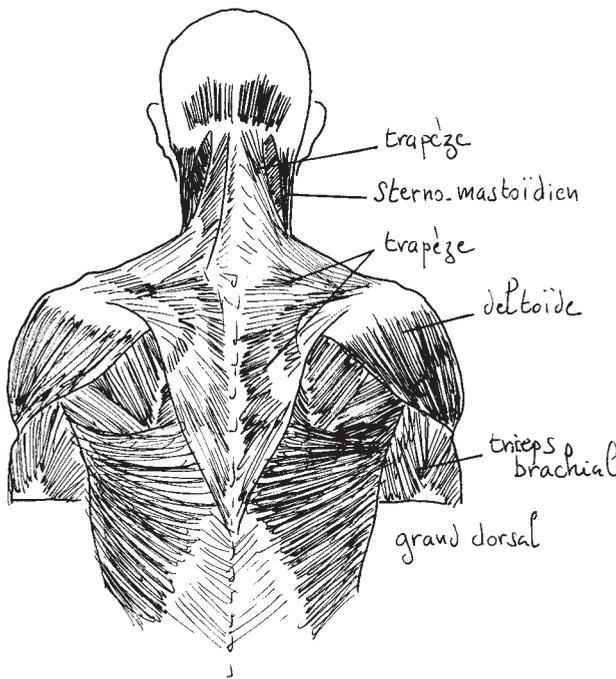


Figure 6. Muscles superficiels du dos.

Voici un exercice pour expérimenter la différence entre muscles superficiels et muscles profonds au niveau du cou.

Muscles profonds : couché au sol sur le dos, on fait de tous petits « oui » ou des petits « non » avec la tête. On va alors mobiliser les muscles profonds qui relient la tête aux premières vertèbres. Ces mouvements ne demandent aucune force et jouent sur de petites variations de posture plus que sur l'amplitude d'un mouvement. Les muscles mis en jeu sont placés à la base du crâne et reliés aux vertèbres.

côte est rapprochée par les intercostaux internes vers sa voisine du dessous. Cela réduit l'amplitude de la cage dans toutes ses dimensions et chasse l'air des poumons.

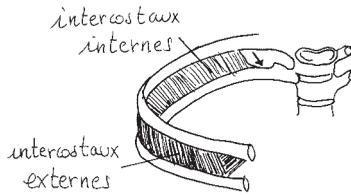


Figure 30. Intercostaux.

Les muscles abdominaux

Nous avons vu que le diaphragme est un muscle dont la contraction crée une inspiration, et la détente une expiration. Il peut retenir sa relaxation pour suspendre l'expiration ou la ralentir pour la faire durer, mais il n'a aucun moyen par lui-même de réguler, d'amplifier ou forcer le geste expiratoire. En cas de besoin, et pour soutenir le geste vocal, ce sont les muscles abdominaux qui vont intervenir.

Structure

La paroi abdominale ferme hermétiquement l'abdomen et forme, avec le plancher pelvien et le diaphragme, le caisson abdominal contenant la masse des viscères. Le plancher pelvien situé au fond du bassin constitue la base de ce caisson et le diaphragme, son couvercle.

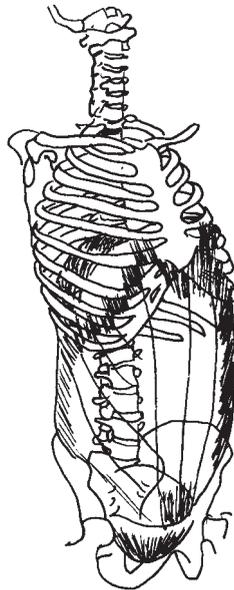


Figure 31. Caisson abdominal.

Le rythme

Repères

Le rythme régit la structure temporelle d'une pièce musicale. Il détermine les durées relatives entre les sons, mais aussi entre les phrases ou les mouvements. Il intervient donc sur le plus petit élément comme sur la forme générale. Pour comprendre les sources multiples des écritures rythmiques contemporaines, il peut être utile de rappeler quelques notions.

Aux sources de la notation rythmique

La poésie, la musique et la danse sont les trois arts qui, au cours des âges, ont élaboré des procédés rythmiques et en ont formalisé les structures. Dans de nombreuses traditions, ces trois arts ne font qu'un et le rythme est leur point d'union.

La poésie grecque antique a ainsi conçu un système métrique pour organiser la rythmique du poème en combinaisons de durées longues (—) et brèves (v), la longue étant (environ) deux fois plus longue que la brève. Ces combinaisons sont classées en y associant des états émotionnels qui déterminent l'interprétation chantée ou dansée :

- le trochée, gracieux, féminin : —v ;
- l'iambe, gai, énergique, masculin : v— ;
- le dactyle, grave, sérieux, solennel : —vv ;
- l'anapeste, marche modérée : vv— ;
- le péon, excitation, esprit guerrier : —v— ;
- l'ionien, agitation ou dépression, ivresse ou désespoir : —vvv ou vv—.

Ces formules rythmiques ont perduré dans les siècles suivants. La pavane, par exemple, est basée sur un ostinato du rythme de dactyle : —vv. On retrouve ce rythme dans le thème obsédant de *l'allegretto* de la *Septième Symphonie* de Beethoven.

Des compositeurs du xx^e siècle, comme Olivier Messiaen ou François-Bernard Mâche, se sont intéressés à ces modes de composition rythmiques de l'antiquité grecque et les ont intégrés à leur écriture.

Entre le ix^e et le xii^e siècle, le texte détermine les appuis rythmiques de la musique sacrée. Le rythme grégorien est un rythme oratoire, qui doit faire entendre le texte sacré de façon parfaitement intelligible. Les textes se chantent à une ou deux voix. La deuxième voix,

Voici un exemple de la seule partie vocale, sans les instruments :

c'est lui Ma-gni - fi - que mais qui sans est pour se dé - li - vre

Exemple 46. Pierre Boulez, *Improvisation I sur Mallarmé*, p. 7, les trois mesures, voix seule (édition Universal).

Le tempo est indiqué « très modéré ». La structure rythmique suit de très près le texte, dans une ligne mélodique élargie et ornementée. Dans ces enchaînements de mesures irrégulières, le dénominateur commun sera la plus petite unité, ici la double-croche. Dans la première mesure, Boulez indique la répartition des unités par le chiffrage, le $\frac{7}{16}$ étant noté $2 + \frac{3}{16} + 2$. Cela donne une mesure à trois temps inégaux : croche, croche pointée, croche. Nous verrons plus loin comment travailler concrètement ces pulsations inégales. Dans la mesure suivante, on a quatre pulsations à la croche. Dans la troisième mesure, la répartition des triples-croches dans le $\frac{7}{16}$ est de $2 + 2 + 3$. Cette répartition est précisée par des signes graphiques notés au-dessus de la portée : Δ et []. Le [] correspond à une division par deux unités, le Δ par trois unités. Ce système de notation a été inventé par Messiaen et le chef d'orchestre Roger Desormière pour clarifier la structure interne des mesures impaires et noter les indications de battue pour l'ensemble des musiciens. C'est un système aujourd'hui classique et utilisé par de nombreux compositeurs, instrumentistes et chefs d'orchestre. Dans ce type d'écriture, la mise en place demande une très grande précision que les pulsations soient marquées ou non par les interprètes.

Dans *Madrigals Book II* de George Crumb pour mezzo-soprano, flûte et percussions, écrit en 1965 sur des textes de Federico García Lorca, on voit que la mesure est soumise au geste même de la phrase. La fin de la troisième et dernière pièce *Caballito negro, Donde llevas tu jinete muerto?* (*Petit cheval noir, où prends-tu ton cavalier mort ?*) prend la forme d'un appel répété, une question sans réponse (voir page suivante).

Hanté par l'enfance et la mort, l'univers poétique de García Lorca évoque le traditionnel *cante jondo* d'Andalousie. On peut également entrevoir dans l'écriture de Crumb une lointaine évocation du flamenco, non pour le timbre, mais pour la ligne vocale, ses jeux d'appoggiatures et de glissé.

Le tempo *Vivacissimo possibile* est indiqué à 304 à la triple-croche ou 76 à la croche. La plus petite unité de temps, la triple-croche, va servir de jalon au découpage temporel.

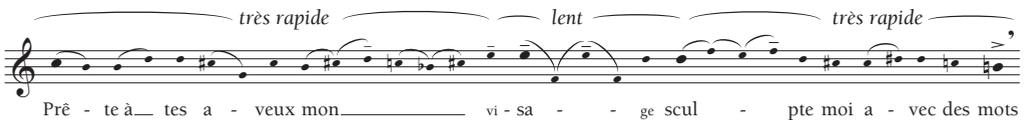
Au cœur de cette rythmique déclamatoire vont se glisser dans les couplets suivants des mélismes sur des voyelles ou des sons bouche fermée, qui vont distendre les durées et amplifier le chant en créant des effets d'ornementation au cœur-même de la phrase :



Exemple 86. François-Bernard Mâche, *Trois Chants sacrés*,
pièce n° 1 « Muwatalli », p. 4, premier système (édition Durand).

Les carrés blancs indiquent qu'il faut chanter sur les syllabes, les carrés barrés d'une croix qu'il faut chanter bouche fermée. Ces mélismes vont se développer par la suite, augmentant l'exaltation du chant.

Pour écrire *Je brûle, dit-elle un jour à un camarade*, œuvre pour soprano solo composée en 1990 sur des extraits de poèmes d'Edmond Jabès, Philippe Leroux s'est inspiré des premières écritures neumatiques du chant grégorien, plus précisément des neumes sangalliens du x^e siècle. Les neumes étaient des signes graphiques écrits au-dessus du texte religieux, qui indiquaient les mouvements mélodiques et donnaient des précisions d'accentuation, de phrasé, d'ornementation, mais aussi de durées et de vitesse. Cette écriture n'indiquait pas les hauteurs des notes. Elle servait d'aide-mémoire aux chantres qui connaissaient déjà l'architecture mélodique des textes, mais devaient également mémoriser toutes les ornementsations qui variaient d'une église ou d'un monastère à l'autre. Philippe Leroux emprunte à ce système d'écriture l'idée de gestes sonores. Au sein de ces gestes, il s'agit de créer un continuum énergétique, en phrasant des éléments disparates :



Exemple 87. Philippe Leroux, *Je brûle, dit-elle un jour à un camarade*, p. 8, troisième système (édition Billaudot).

Le chant grégorien ne connaissait pas de système métrique. Le rythme était intimement lié au texte, avec des valeurs longues ou brèves et des accents dans un temps subjectif soumis à la déclamation. Leroux reprend cette temporalité particulière en utilisant des figures de notes noires sans hampes et de grosseur différentes, l'épaisseur pouvant à la fois étirer la durée de la note ou lui donner du poids et de l'épaisseur sonore, qu'elle soit par ailleurs accentuée ou non. Les traits au-dessus de certaines notes indiquent qu'il faut en allonger la durée et la distance entre les notes indique leur durée proportionnelle. Pas de tempo défini dans cette œuvre mais des indications de vitesse sur chaque phrase, vitesse elle-même relative et subjective au gré de l'interprétation sensible d'un texte qui

Le timbre

Repères

L'avènement du timbre

Jusqu'au début du xx^e siècle, il n'y a pas de notation spécifique pour le timbre. On détermine la couleur générale d'une œuvre par le choix des instruments ou des voix. L'instrument peut aussi parfois ne pas être précisé, comme c'est le cas pour *L'Art de la fugue* de Bach.

Le système tonal qui s'instaure au cours du xvii^e siècle définit une hiérarchie entre les composants musicaux. L'écriture harmonique et rythmique prévaut et le timbre doit rester homogène pour rendre la clarté de l'écriture harmonique. Dans la période classique, cette homogénéité prédomine pour la voix comme pour les instruments. Elle répond à un sentiment esthétique du Beau qui privilégie la consonance, l'unité et l'équilibre de la forme et des éléments qui la compose.

Cette unité du timbre va être remise en question au début du xx^e siècle.

Avec une nouvelle liberté rythmique et le dépassement de la tonalité, les compositeurs vont rechercher de nouvelles textures et des palettes de couleurs à même de renouveler l'écriture harmonique. Ils créent des mélanges instrumentaux inédits, utilisent des instruments venus d'autres traditions, comme les musiques extra-européennes ou le jazz, et se tournent vers les nouvelles lutheries. Les percussions venues d'Orient rejoignent les instruments de l'orchestre, ainsi que le saxophone, la batterie ou le cymbalum d'Europe de l'Est. On utilise aussi des instruments fonctionnant à l'électricité comme l'onde inventée par le français Maurice Martenot ou le thérémine, instrument à antenne, et le rythmicon, générateur électronique de rythmes, tous deux inventés par le russe Léon Thérémine.

En 1909, Schoenberg écrit sa pièce d'orchestre intitulée *Farben (Couleurs)*, délaissant la mélodie pour faire jouer le même accord par les différents instruments. Il théorise cette expérience en 1911 dans son *Traité d'harmonie* :

Il doit être également possible, à partir de pures couleurs sonores – les timbres – de produire ainsi des successions de sons dont le rapport entre eux agit avec une logique en tout point équivalente à celle qui suffit à notre plaisir dans une mélodie de hauteurs¹.

1. SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, p. 516.

Betsy JOLAS, *Caprice à une voix*, 1975 5 min environ **

Toutes voix d'homme ou femme avec piano (sans pianiste)

Ambitus : toutes tessitures, clé à déterminer pour les parties écrites sur les portées

Profil vocal : coloriste

Auteur : Betsy Jolas

Langue : français ou anglais, au choix

Création : Alessandra Althoff – Édition : Heugel

Commentaire : un soliloque intimiste entre musique et théâtre, avec une partition qui ouvre à de multiples réalisations à définir par l'interprète

Technique : la partition doit être complétée en plaçant sur la portée les nuances, le texte, les dynamiques, et en déterminant l'ordre des séquences, chanter devant un piano en jouant une note répétée, chants de consonnes et de voyelles, changements de couleurs de voix et d'état, rythmiques libres, hauteurs approximatives

Voir : p. 546, exemple 242 [chapitre L'œuvre ouverte]

p. 548, exemple 243 [chapitre L'œuvre ouverte]

Giacinto SCELSI, *Ogloudoglou*, 1969 4 min **

Voix moyenne solo, s'accompagnant de percussions

Ambitus : voix de femme $la_{\#2}$ -ré $\#_4$; voix d'homme $la_{\#1}$ -ré $\#_3$

Profil vocal : souple et coloriste

Texte : phonèmes – Édition : Salabert

Commentaire : un chant à caractère rituel, s'accompagnant de percussions très simples (cloche, tom, wood block)

Technique : sonorités de phonèmes et de consonnes, passage d'une couleur à l'autre, quarts de tons, variations de vibrato, contrepoints rythmiques simples avec les percussions

Voir : p. 509, exemple 222 [chapitre L'ornementation]

Toutes voix solo et un instrument

John CAGE, *A Flower*, 1950 4 min *

Voix indéterminée et piano fermé – Ambitus : quinte, transposable

Profil vocal : peu vibré à la manière d'une voix folk américaine

Auteur : John Cage

Langue : phonèmes – Édition : Peters

Commentaire : une musique minimaliste pour un paysage sonore épuré avec de longues plages de silence, transposable à souhait selon la voix ou la couleur souhaitée, le piano est fermé et le pianiste frappe le bois avec le bout des doigts ou les phalanges

Technique : voix droite, rythmique simple, nuances minimales, chant vocalique, peut se chanter en voix de poitrine ou de tête, imitation d'un canard sauvage ou d'un pigeon

Voir : p. 352, exemple 112 [chapitre « Intonation et atonalité »]

John CAGE, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, 1942 2 min 30 s *

Voix indéterminée et piano fermé – Ambitus : quinte la_3 -mi $_4$ transposable

Profil vocal : peu vibré dans le genre folk

Auteur : James Joyce (extrait de *Finnegan's Wake*)

Langue : anglais

Création : Janet Fairbank – Édition : Peters

Œuvres classées par niveau et par ordre alphabétique

Niveau * à ***

Georges APERGHIS, *Récitations*, 1977-1978

Voix solo de femme, possible pour voix d'homme – Ambitus : divers selon les pièces, entre fa_2 et la_4

Niveau *

Cathy BERBERIAN, *Stripsody*, 1966

Solo pour voix indéterminée – Ambitus : selon la voix de l'interprète

Alan BRETTE, *Avec élan*, 1977

Pour toutes voix ou instruments ou objets sonores à hauteurs déterminées ou non, 5 interprètes ou ensemble multiple de 5 – Ambitus : libre

Brian DENNIS, *Carrés rythmiques*, 1977

Pour toutes voix ou instruments ou objets sonores à hauteurs déterminées ou non, nombre d'interprètes indéterminé – Ambitus : libre

John CAGE, *Aria*, 1958

Solo pour voix indéterminée – Ambitus : libre, explore toute la tessiture de la voix

John CAGE, *Solo for Voice I*, 1958

Solo pour voix indéterminée – Ambitus : au choix de l'interprète

John CAGE, *A Flower*, 1950

Voix indéterminée et piano fermé – Ambitus : quinte transposable

John CAGE, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*, 1942

Voix indéterminée et piano fermé – Ambitus : quinte la_3-mi_4 , transposable

John CAGE, *Litany for the Whale*, 1980

2 voix égales de femmes ou d'hommes, ou une femme et un homme – Ambitus : quinte, transposable

John CAGE, *Song Books*, *sol* pour voix, 1970

Toutes voix et dispositif électronique, *sol* à superposer de façon aléatoire – Ambitus : variable