

Les caractéristiques d'une langue peu propice au chant, excusent-elles la vieille réserve contre l'exubérance vocale italienne ?

Toujours est-il qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, on se targue déjà de style et de vérité dramatique, et l'Opéra français devient le genre noble.

Louis XIV fait appel pourtant au talent d'un florentin, Jean-Baptiste LULLY.

Celui-ci devient alors le créateur du chant français. Collaborateur de MOLIERE, il amplifia par la musique les accents naturels du vers, créant ainsi la déclamation lyrique française sorte de récitatif où la tragédie, en butte à la grandiloquence, l'emporte sur la vocalité.

Il créa donc la Tragédie lyrique où prédominait la déclamation chantée.

La cour de Louis XIV refusa les Castrats et les débordements de la musique italienne, que l'on jugeait excessive et impudique, alors que l'Opéra italien envahissait l'Europe.

CAMPRA apporta, quant à lui, une bouffée d'italianisme au chant, et prépara la voie à RAMEAU qui, s'éloignant de LULLY, s'attacha à la musicalité de la langue, plutôt qu'aux vers d'une mythologie de Cour.

S'il pensait "vocal" et "lyrique" c'est qu'il disposait soudain de fort belles voix, pour lesquelles il écrivit ses plus belles pages, dans un style très orné qui rejoignait quelque peu la vocalité italienne, mais qui se distinguait, par ailleurs, par une alternance de chants et de danses.

Ce fut le plus grand compositeur d'Opéra-Ballet.

Ce goût très français de la danse venait évidemment de Louis XIV, repris par Louis XV et sa Cour, où la France fut le modèle unique en Europe, à cette époque.

Lorsque GLUCK arrive à Paris, il y trouve une École de chanteurs formés à la tragédie et au chant, grâce au double héritage de LULLY et RAMEAU.

L'excès de virtuosité italienne, provoqua chez lui une violente réaction, et il se fixa pour but de préserver l'opéra français de l'influence transalpine.

Son élève, Marie-Antoinette, (dont il a été le professeur de harpe), l'introduit à la Cour de France où il devient le musicien officiel en résidence.

L'État français lui commande alors des opéras en langue française évidemment, dont les plus célèbres sont : Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride, Alceste, etc. Soit six grands opéras français.

Il sépare alors le Récitatif de l'Air, qui lui-même est exempt de vocalises.

La ligne de chant est pure, très expressive. Ne touchant pas aux vers, il confère au chant une valeur émotionnelle intense, s'inspirant essentiellement de la Tragédie grecque.

C'est l'apogée du classicisme français, dont l'École de chant inspira BERLIOZ.

Dans la préface d'Alceste, GLUCK définit "la simplicité, la vérité et le naturel" comme les fondements de la beauté dans l'Art.

Dès après la Révolution, Paris devint le foyer du "Bel Canto", tandis que, seul BERLIOZ y restait résolument hostile !

Jamais, cependant, l'Opéra n'avait compté plus de remarquables cantatrices : La Malibran, Pauline VIARDOT, toutes deux filles du Ténor Manuel GARCIA, La Pasta, La Falcon, La Sontag, etc.

Et les chanteurs ; DUPREZ, LEVASSEUR, le grand ténor NOURRIT. Jusqu'à NAPOLEON qui introduit les chanteurs italiens, parmi lesquels sa maîtresse la "GRASSINI".

De 1820 à 1870, ces cinquante années qui, de la Restauration au Second Empire, se confondent avec la grande époque Romantique, marquent du même coup, l'apogée de l'opéra italien.

C'est la période héroïque du "Bel Canto", le snobisme italien !

C'est aussi ce Paris néophyte ou connaisseur, que les artistes italiens viennent conquérir.

Pur italien, possédant de pair la fibre dramatique et le sens du chant, ROSSINI s'installe à Paris, crée son école de chant, et dirige le Théâtre italien (appelé aussi les Bouffes) qui était l'ancien Hôtel de Bourgogne, dans lequel Catherine de Médicis avait apporté la "Commedia dell'Arte".

Une troupe de chanteurs admirables n'allait plus cesser de faire connaître les richesses de ce répertoire, dont le public parisien, du plus fervent au plus snob, raffolait.

Après avoir donné ses lettres de noblesse à l'Opéra Bouffe, ROSSINI redonne un souffle nouveau à l'Opéra Seria, et débarrasse progressivement le théâtre lyrique de sa luxuriance vocale, pour créer avec "Guillaume Tell", le grand Opéra Romantique.

Bon vivant, fin gourmet, homme d'esprit, prodige de verve et de génie inventif, il ne mit guère plus de deux semaines à improviser son "Barbier de Séville".

On demandait à DONIZETTI : " Est-il vrai que ROSSINI a écrit le "Barbier de Séville" en treize jours ?" "Pourquoi pas ?" répondit-il, "Il est tellement paresseux !".

Fixé à Paris, il donna le goût et la souplesse du chant italien, et il fit de cette ville le premier centre musical européen, et le lieu géographique de toute carrière.

A sa mort en 1868, il légua toute sa fortune à la ville de Paris, soit Cinq Millions de Francs Or.

Suivirent ensuite d'autres compositeurs comme BELLINI, DONIZETTI, qui, fuyant le joug autrichien de l'Italie du Nord, s'installèrent à Paris.

La seconde partie du XIXème siècle met à jour un courant, dû à l'Opéra Bouffe italien ; l'Opéra-Comique français.

Seul dans le genre, il est issu du théâtre populaire qui traduisait des gestes simples, par un chant sans artifice, et qui était né de la parodie jouée sur les foires (notamment à la foire Saint-Germain), où la grandiloquence de l'Opéra était tournée en dérision. Le genre eut tellement de succès que les commandes affluèrent auprès des compositeurs, afin que les Directeurs de salles parisiennes puissent afficher la nouvelle folie du public.

De MASSENET à SAINT-SAËNS, les compositeurs français, enfin libérés de leur ennemi héréditaire, le "Bel Canto", empruntèrent avec une fortune diverse, au style grand Opéra, issu du style large de LULLY et GLUCK.

Après tant de règnes étrangers (Lully, Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, etc.) la France se trouva désemparée.

L'Opéra-Comique devint Opérette, et BERLIOZ ne se soucia guère de considérations purement vocales.

Paris dut céder à Milan et Londres sa situation privilégiée, et le Pays s'enfonça dans un isolationnisme musical définitif, tout en se créant un lyrisme propre.

C'est peut-être GOUNOD qui sut le mieux exploiter une langue sans accents, au souffle discret, aux demi-teintes expressives.

Il sut par excellence, utiliser les beautés de la langue française dans une ligne mélodique d'exception !

MASSENET et GOUNOD écrivent pour des voix de coupe italienne, mais éprouvent un faible pour le "Soprano lyrique léger".

L'originalité d'un Saint-Saëns qui écrit pour Contralto lyrique et Fort Ténor dans "Samson et Dalila", le miracle de BIZET dans "Carmen", les expériences de CHABRIER, la magie sonore du Lied de DUPARC, sont autant d'expériences trop isolées, et sans aspiration commune à un lyrisme national !

L'Opéra de Paris qui souffre de pénurie, ajoute à ce désarroi.

Comme de nos jours, les meilleurs chanteurs français s'expatrient et, conséquence immédiate, Paris importe les chanteurs étrangers.

Elle consacre de grands talents isolés, mais ne possède toujours aucune École de chant nationale !

Alors que naissent en Italie le vérisme, en Allemagne le Néo-Wagnérisme, et en France la Déclamation lyrique, le Naturalisme et le Parlando Debussyste, le public qui s'était passionné pour l'Art du chant et ses vocalises, va s'attacher désormais à la beauté et à l'intensité de la voix.

Dès lors, le compositeur a privé délibérément le chant de sa spécificité, en mettant dans la fosse un orchestre exagérément bruyant, au point qu'il est devenu difficile de comprendre un seul mot du livret, sans parler du fait que les seules voix très performantes en volume, peuvent espérer se faire entendre dans une salle d'Opéra.

Ce qui élimine les timbres les plus ravissants qui ont fait le bonheur des spectateurs, durant plus de deux siècles auparavant.

Mais voilà, la voix humaine n'est pas fonction de transformations de facteurs d'instruments, qui modifient techniquement la performance de la plupart de ceux-ci.

La première conséquence fut la disparition rapide de quantités de chanteurs, dont la voix cassée par ces nouvelles expériences, durent renoncer à leur carrière.

Les femmes durent atteindre des aigus en force, jusque là ignorés, alors que Mozart avait, quant à lui, écrit des suraigus très légers et voire même piqués, sur une orchestration restreinte.

Les hommes durent travailler leurs aigus en voix de poitrine appuyée ce qui n'existait pas auparavant, et qui devenait nécessaire, puisque les voix devaient passer sur un orchestre désormais imposant.

Seule Cosima Wagner (la fille de Franz Liszt) et épouse de Richard Wagner, eut l'idée à Bayreuth, de faire construire une fosse d'orchestre sous la scène, de manière à ne pas sacrifier les voix, au bénéfice de l'orchestre. On peut se demander pourquoi elle a été si peu suivie ?

La difficulté s'accroît encore pour les chanteurs, en sachant que les compositeurs n'écrivent plus désormais pour des chanteurs connus (comme c'était le cas auparavant) Mozart disait, par exemple, qu'il taillait des habits sur mesure et s'appliquait à faire briller au mieux le chanteur pour lequel il écrivait, sous peine de se voir refuser sa musique !

Ils écrivent alors, certes dans une vague classification vocale, mais sous le coup de leur seule inspiration ! Aux chanteurs ensuite à se débrouiller des difficultés ainsi rencontrées, et dont le hasard forcément fera partie de la réussite !

Les plus chanceux travaillent une nouvelle technique propre à satisfaire à ces nouvelles exigences.

D'autres se réfugient dans la spécialisation du répertoire du Bel Canto, et certains s'orientent enfin vers le répertoire de concert, d'autant que le XIX<sup>e</sup> siècle fut par excellence le plus riche en matière de création de la mélodie française, et du Lied allemand.

De plus l'accompagnement au piano permet toutes les nuances, surtout les plus subtiles.

L'Opérette, quant à elle, fait en quelque sorte " bande à part ", puisque les orchestrations de celle-ci restent raisonnables, même dans l'Opérette viennoise, qui pourtant, nécessite un orchestre comparable à celui de l'Opéra-Comique.

Essentiellement nationale, parce que difficilement traduisible, l'Opérette eut de tous temps, le mérite de s'opposer à la grandiloquence de l'Opéra, pour rester un vrai divertissement.

Enfin, l'art du chant survécut grâce à ceux qui négligèrent les nouvelles écoles.

Il eut fallu une matière neuve en France, à ces courants passionnés qui fleurissaient chez nos voisins, mais, à part DEBUSSY, grand novateur, MESSAGER et FAURÉ avaient, l'un dans l'Opérette, l'autre dans la Mélodie, prolongé les conceptions vocales de GOUNOD, DEBUSSY les recusa !

A l'aube du 20<sup>e</sup> siècle, Gustave CHARPENTIER campa dans sa " Louise " une tentative de vérisme à la française, mais sans suite dans la création.

D'autre part, l'évolution traditionnelle d'un MILHAUD et plus tard POULENC, ne les firent pas entrer dans un courant propre à justifier la création d'une école lyrique Française.

RAVEL avait, auparavant, suivi les traces de DEBUSSY dans son écriture vocale, très proche de la langue parlée, comme c'est le cas dans les "Histoires naturelles" et "L'Enfant et les sortilèges".