



*Dire et Chanter Les Passions*  
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



**03** L'Émotion chez Maria Callas

sept 2024

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO



Revue à comité de lecture  
International peer-reviewed journal

**Directeurs de la revue** (par ordre alphabétique)

**Dr Marc JEANNIN**, Université d'Angers & **Dr David POULIQUEN**, DCLP

**Directeur de publication**

**Dr Jean-François BIANCO**, Université d'Angers

**Direction scientifique** (par ordre alphabétique)

<b>Prof. Matteo CASARI</b>	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
<b>Pr Adrian GRAFE</b>	Université d'Artois
<b>Pr Danièle PISTONE</b>	Sorbonne Université

**Comité scientifique** (par ordre alphabétique)

<b>Prof. Angela ALBANESE</b>	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
<b>Pr. Carlo ALTINI</b>	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
<b>Pr Patrick BARBAN</b>	Université du Havre
<b>Pr Marina BONDI</b>	Università degli Studi Modena e Reggio Emilia, Conservatorio di Musica Vecchi Tonelli
<b>Pr Philippe BLAUDEAU</b>	Université d'Angers
<b>Dr Jean-Noël CASTORIO</b>	Université du Havre
<b>Fabio CEPPELLI</b>	Teatro Luciano Pavarotti
<b>Pr Carole CHRISTEN</b>	Université du Havre
<b>Dr Golda COHEN</b>	Université d'Angers
<b>Pr Nobert COL</b>	Université de Bretagne Sud

<b>Pr. Carl GOMBRICH</b>	The London Interdisciplinary School
<b>Simon LEADER</b>	The Leys School
<b>Dr Marie NGO NKANA</b>	Université de Strasbourg
<b>Jean-Yves LE JUGE</b>	Festival de musique baroque de Quelven
<b>Dr Nicola PASQUALICCHIO</b>	Università di Verona
<b>Dr Paul PHILLIPS</b>	Stanford University
<b>Dr Geoffrey RATOUIS</b>	Université d'Angers
<b>Dr Sophie ROCH-VEIRAS</b>	Université Catholique de l'Ouest
<b>Pr Clair ROWDEN</b>	School of Musicologie Cardiff University

## Équipe éditoriale

Volet édition :

Marine VASLIN

Lisa FISCHER

Marjorie GRANDIS

Volet graphique-design :

Allison LEGAVRE

Conception et supervision du numéro :

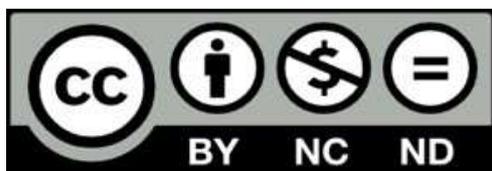
Marc JEANNIN

## Webmaster

Dominique RIBALET

Publication périodique

Revue en libre accès disponible sur : [www.dclp.eu/revue-dclp](http://www.dclp.eu/revue-dclp)



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : [contact-revue-dclp@dclp.eu](mailto:contact-revue-dclp@dclp.eu)

ISSN : 2804-0074

Dépôt légal : février 2021

## Présentation de la *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions*

---

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions. Elle propose des sujets de réflexion interdisciplinaires de qualité, notamment autour de la voix et des émotions qu'elle suscite, selon des angles d'approche divers et originaux. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. La revue DCLP publie des numéros thématiques et également des hors-séries, et une rubrique varia. Cela souligne l'engagement résolu de la revue DCLP en faveur du décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.



# UNE TECHNIQUE DE L'ÉMOTION PERFORMATIVE PRÉ-VÉRISTE : LE CHANT PORTÉ

Pierre Girod  
Docteur en musicologie

*Qui la voce sua soave  
Ici mi chiamava... e poi sparì.*

*Qui giurava esser fedele,  
poi crudele... ei mi fuggì!*

*Ah mai più qui assorti insieme  
nella gioia de' sospir?...  
Ah rendetemi la speme  
o lasciatemi morir!*

*sa douce voix*

*m'a appelée puis s'est évanouie.*

*Ici, elle m'a juré fidélité*

*puis, cruelle... m'a échappé !*

*Ne serons-nous jamais plus réunis ici*

*dans la joie des soupirs ?*

*Redonne-moi espoir*

*ou laisse-moi mourir !*

Nous sommes au deuxième acte des *Puritains*, ouvrage créé en 1835 au Théâtre-Italien à Paris. L'intrigue se déroule dans l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle. Elvira croit son promis Arturo infidèle (il s'est en fait échappé avec Henriette d'Angleterre pour la mettre en sûreté) et ne peut faire face à cet abandon supposé qu'en lui opposant un farouche déni. Bellini forge un chant large, difficilement accessible à une voix trop légère comme celle de Natalie Dessay, qui l'enregistre en 2007. La beauté ineffable de son timbre ne dit rien du déchirement vécu, les intervalles écrits pour rendre audible l'errance et la détresse perdent tout intérêt dans une exécution clinique que le jeu et l'intériorité sont malhabiles à rendre communicative. Le texte n'est plus agrémenté par le souffle, la femme apparaît en victime dans sa fragilité pudique à fleur de peau au lieu d'étaler sa souffrance viscérale selon un code plus réaliste. L'interprétation erronée dénature l'œuvre par une beauté plastique et pyrotechnique différente de la beauté torturée exigée pour exprimer le sens dramatique premier, la théâtralité sonore de la situation. On peut aimer cela, mais ce n'était pas du tout du goût de l'artiste qui nous occupe principalement dans ce numéro et dont nous allons à présent investiguer la manière en détail.

Le 18 octobre 1971, Maria Callas donne une leçon publique à Lynne Silverman, élève à la Juilliard School of Music. Durant 13 minutes, la fameuse cantatrice n'a de cesse d'indiquer la voie de l'expressivité. Devant une interprétation monolithique et contenue, elle demande d'abord plus de fluidité : « Un peu plus vite »<sup>1</sup> puis une phonation plus libre « Laissez sortir votre voix au-dehors » en chantant elle-même à l'octave inférieure deux intervalles ascendants de manière à clarifier le découpage prosodique adapté pour lier les sons. Insatisfaite du résultat obtenu avec ces premières consignes, elle autorise ensuite explicitement le port de voix (« *legare* »), puisque l'apprentie semblait se l'interdire, et se fend d'un deuxième exemple vocal – cette fois dans la tessiture écrite et en montrant l'intégralité de la première phrase du récit. La sixte est vaguement traînée par l'élève et le cours se poursuit avec le cantabile, dans lequel Callas réclame du mouvement dans le tempo, du contraste dans les nuances, bref, de l'âme et de l'autorité : « Vous devez mener le discours musical ». Le 11 novembre, lors d'une seconde séance sur le même air, les glissés entre les notes sont audibles dans la première phrase uniquement et le pianiste guide largement le *rubato*. On peut espérer que l'expérience de la scène venant,

---

<sup>1</sup> Les traductions sont les nôtres, réalisées à partir de la captation sonore originale et non de la transcription publiée par John Ardoin (*Callas at Juilliard*, New-York, Knopf, 1987) puis traduite par Gérard Mannoni (Paris, Fayard, 1991). Le 15 novembre, force est de constater que Barrie Smith n'a pas suivi les épisodes précédents ; son cours ne traite quasiment que d'ouverture buccale et d'exactitude vocalique ; aussi, nous n'en ferons pas mention.

Silverman a mieux assumé plus tard son rôle moteur, en responsabilité de porter texte et personnage pour rééquilibrer la relation avec ses partenaires musiciens, pianistes et chefs. En revanche, son escamotage pudique des sons portés a peu de chance d'être découragé par quelqu'un d'autre qu'un chanteur soucieux de préserver la liberté de son gosier et l'empreinte personnelle de son investissement dramatique dans la phonation (l'identité ayant plutôt trait au timbre). Au-delà des questions historiques d'authenticité, n'est-ce pas là une désincarnation, c'est-à-dire une aseptisation complète qui brise le flux physique et émotionnel pour privilégier un rendu mélodique assigné à un système de hauteur discrètes et comme auto-tunées ? Si le son belcantiste se doit de rester propre, loin des éclats véristes plus exhibitionnistes, le corps est cependant bien l'instrument qui exprime les sentiments par sa respiration, mouvement vital incessant, et ses élans passionnés.

La leçon du 21 octobre à Barbara Hendricks, toujours sur « *Qui la voce...* » aborde justement la question du phrasé soigneusement filé (et donc du son souplement appuyé, toujours connecté) puis celle des ruptures imposées par le texte, instabilité consubstantielle à l'état mental du personnage : « Pourquoi est-elle frappée de folie ? Vous devez montrer son désespoir sur votre visage ». Le poids du *gruppetto* louré vient de l'intensité émotionnelle. Et l'on revient inexorablement à corriger la vocalité du refrain, qui doit être lié pour dire la « passion » d'Elvira, offrir des contrastes violents sans solution de continuité. Callas trépigne et joint sa voix à celle de la jeune chanteuse pour accentuer l'exclamation « O » et l'empêcher de couper la ligne, de perdre le fil à tout bout de champ, fait seule la démonstration d'une respiration que l'on pourrait même escamoter avant le retour du motif [Montserrat Caballe s'y risque en studio en 1980], insiste enfin sur la nécessité de porter « beaucoup plus ». Elle précise que c'est, à ses yeux, tout l'intérêt de travailler cette musique : apprendre à lier les sons au maximum, même là où ce n'est pas écrit – et, évidemment, sans *glissando* [le terme exact serait *strisciando*, pour éviter toute confusion]. L'enjeu, cependant, n'est pas uniquement technique ! « Elle est très malheureuse, vous ne le montrez pas parce que [...] l'expression ne vient pas du beau chant [qualité plastique et technique du son] mais doit être retranscrite par le *legato*. C'est comme ça que vous rendrez le chant expressif, que vous accentuerez les mots. » Elle enseigne enfin à restituer le caractère plutôt lent et bien marqué de la cabalette, ce qui implique de ne pas céder à la légèreté du dessin mélodique, pour rester fidèle aux annotations de l'auteur « avec emphase », « avec abandon ». Avant de conclure sur l'urgence de se procurer une bonne édition, attentive aux détails de la notation qui transmettent ces informations essentielles.

Ces conseils avisés ont-ils une valeur en dehors de la conception du chant propre au moment Callas, à sa formation, à ses mentors ? La lecture des partitions que la star essaie d'imposer aux élèves a-t-elle une légitimité artistique autre que sa propre carrière, alors sur le déclin ? En approfondissant l'étude des sources, le port de voix apparaît comme une composante bien identifiée du style d'époque, employée dans sa forme canonique par Bellini et décrite dans les années suivantes par ses interprètes phares. En effet, les traités contemporains de la création des *Puritains* martèlent les principes du chant « porté » ou « lié » – le vocabulaire varie mais les exemples notés sur la portée et descriptions techniques ne prêtent aucunement à confusion. L'avant-dernière des études<sup>2</sup> composées par le ténor Rubini, le premier Arturo des *Puritains*, s'intitule « Du chant expressif *a mezza voce* » et regorge de liaisons pour indiquer le port de voix. Lablache, premier Giorgio des *Puritains*, traite du *portamento* dans la première section « de l'expression » de son chapitre IV sur le sentiment musical<sup>3</sup>, et explique plus loin (p. 86) qu'un *andantino con espressione* doit se chanter d'une manière gracieuse ou tendre ou

<sup>2</sup> Giovanni Battista Rubini, *Douze leçons de chant moderne*, Paris, Latte, 1839.

<sup>3</sup> Louis Lablache, *Méthode complète de chant*, Paris, Canaux, 1840, p. 25.

douloureuse, suivant le sens des paroles. Dans les « exemples démonstratifs » qui précèdent (p. 84), ces trois caractères impliquent des sons liés – contrairement aux variations passionnées, légères et emportées. Dans une méthode dédiée au ténor Duprez<sup>4</sup>, collaborateur de Donizetti ayant aussi chanté Gualtiero dans *Il Pirata*, le pédagogue Carulli indique aussi que « dans un morceau d'un mouvement lent, et qui doit être dit largement, en soutenant les sons, et avec emphase, on se sert de l'expression *Con portamento*, ou bien *Portato*, ce qui s'applique alors aux notes où l'on place ce mot. *Strisciato*, glisser la voix, s'emploie dans le gracieux et maniéré<sup>5</sup>. » On pourrait multiplier ainsi les citations jusqu'à convaincre les mélomanes les plus récalcitrants que, loin d'être un effet de mode passager, le port de voix, dans sa variété et ses degrés, est un paramètre clef de la musique romantique. Peut-être faut-il apprendre à l'apprécier pour s'y convertir tout à fait.

Prenons un peu de recul sur cet exemple particulier des *Puritains* et parcourons la discographie de *la Divina* pour mieux cerner son art du port de voix dans les diverses situations dramatiques. En 1961, elle enregistre un air d'*Orphée* de Gluck (III, 1) pour Parlophone avec l'orchestre de l'ORTF sous la direction de Georges Prêtre.

*J'ai perdu mon Eurydice,  
Rien n'égale mon malheur ;  
Sort cruel ! quelle rigueur !  
Rien n'égale mon malheur !  
Je succombe à ma douleur !*

Comme Alice Raveau (1884-1945) pour Odéon avant elle, Callas traîne lourdement les tierces. Il n'est pas difficile de percevoir la parenté de situations entre la fille du puritain et le héros grec : il s'agit chaque fois d'une déploration sur la perte de l'être aimé. La fameuse interprète de Favart puis d'Orange en 1911 ne fait qu'appliquer une règle commune à tout un répertoire allant jusqu'à Massenet, ainsi qu'en témoigne son enregistrement sur l'autre face du 78tr de l'air des larmes dans *Werther*. Sur « triste et las », le compositeur précise bien (en liant)<sup>6</sup> et la notation invite encore plus de portés que ce qui transpire à l'audition du disque. Callas, dans ce même rôle de Charlotte et au début de la même scène des lettres, chante au théâtre des Champs-Élysées le 5 juin 1963 un grand traîné sur « place ». La créatrice de la partition à l'Opéra-Comique, Marie Delna (1875-1932) marquait déjà copieusement ce port de voix dans une gravure inédite pour Edison en 1912. On est du côté de la tendresse qui s'avoue à soi-même.

*« Qui m'aurait dit la place que dans mon cœur il occupe aujourd'hui ? »*

Revenons au Théâtre-Italien avec Verdi, et la grande scène de somnambulisme de Lady Macbeth (IV, 4). Amélie Rey-Balla (1836-1889) crée le rôle en 1865 au Théâtre-Lyrique dans une traduction de Nutter et Beaumont. C'est le texte de cette version française éditée par Escudier que nous reproduisons ci-dessous, en intercalant les indications consignées par le mari de la cantatrice dans sa méthode de chant<sup>7</sup> et en indiquant en gras dans le texte les ports de voix que le compositeur a spécifiquement notés par des liaisons dans chaque édition. Nous

<sup>4</sup> Opposant aux sons traînés, Gilbert Duprez cautionne seulement les principes exprimés « sur la formation du son et sur la pose de la voix » (Lettre autographe datée du 8 mai 1838, reproduite en fac-simile dans la méthode).

<sup>5</sup> Gustave Carulli, « De la vocalisation », *Méthode de chant*, Paris, Latte, 1838, p. 6.

<sup>6</sup> Jules Massenet, chant-piano, Paris, Heugel, [1892], p. 158-159.

<sup>7</sup> Étienne Rey, *Méthode de chant pour soprano*, Paris, L'auteur, 1876, p. 122-127.

soulignons en sus dans le texte italien ceux ajoutés par Callas à La Scala de Milan en 1952. Les mots diffèrent à cause de la prosodie imposée par la musique mais la douleur est similaire.

<i>Una macchia è qui <u>tuttora</u>...</i>	Une tâche que rien n'efface
<i>Via, <b>ti dico</b>, o maledetta!...</i>	Ah ! <b>va-t'en ! va !</b> horrible trace
<i>Una... Due... <u>gli è questa l'ora!</u></i>	Une... deux... l'instant se passe
<i>Tremi tu?... non osi entrar ?</i>	Entre donc. Qui te fait peur ?
<i>Un guerrier così codardo ?</i>	Quel effroi sur ton visage !
<i>Oh vergogna!... orsù, t'affretta!...</i>	Es-tu lâche ? Allons, courage !
<i>Chi poteva in quel vegliardo</i>	Comment croire qu'à son âge
<i>Tanto sangue immaginar?</i>	Il eût tant de sang au cœur ?

« Se souvenant d'un autre crime commis par elle, elle dit avec un sentiment de joie intérieur »

*Di Fiffè il Sire*

**Macduff ta femme**

« très peu de voix »

*Sposo e padre or or non era?...* **Dis, ta femme où** donc est-elle ?

« changeant subitement de ton et avec épouvante »

*Che n'avvenne?...* Crime infâme !

con forza / « avec force et désespoir »

**E mai pulire**

**Ô main sanglante,**

« avec des larmes dans la voix »

*queste mani io non sapro ?*

Comment faire pour te blanchir

ppp « déclamez »

*Di sangue umano **sa qui** sempre*

Du sang humain, du sang encore !

con forza / avec force

**Arabia interra**

**Trace maudite**

Il ne faudrait pas croire que *legare la voce* n'est utilisé que dans un contexte tragique. Deux exemples nous éviteront cette erreur. D'abord une section *a mezza voce* dans *Traviata*, prise assez tranquillement en 1958 à Lisbonne (croche = 80). Ce moment d'espoir chimérique hors du temps est un duo d'amour passionné. Callas y lie les sons soigneusement, d'une façon assez semblable à son partenaire Alfredo Kraus, prenant parfois la syllabe suivante et non la précédente pour glisser l'intervalle ascendant. Verdi indique par incises d'une ou deux mesures une grande liaison et un conduit après les deux premières carrures de huit, vers « Sospiro ».

<i>Parigi, o caro, noi lasceremo, la vita uniti trascorreremo. De' corsi affanni compenso avrai, la mia salute rifiorirà. Sospiro e luce tu mi sarai, tutto il futuro ne arriderà.</i>	Nous quitterons Paris, ô mon chéri, unis ensemble nous vivrons. Des infortunes passées j'aurai la récompense, Ma santé reflourira. Tu seras la lumière et le souffle de ma vie et tout l'avenir nous sourira.
--	--

Terminons notre tour d'horizon avec *Il Trovatore* (IV, 2). Le cœur gros mais visant à donner du réconfort, Leonora exhale ici sa tendresse et non sa détresse. Le cours du 14 octobre 1971 à Kuy Do Lee n'est malheureusement pas l'occasion de commentaires développés mais ses ports de voix sur le début de l'air *D'amor sull'ali rose* sont très affirmés. La principale critique porte sur le fait qu'elle aurait dû chanter Mozart (l'air de Pamina) avec le même engagement, sans retenue excessive. Il est vrai que le *belcanto*, notamment illustré par les grands castrats puis transmis jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, précède et traverse la période classique.

Bien que l'esthétique lyrique soit périodiquement réactualisée par la mode, Callas semble avoir reçu l'essentiel des vraies traditions de cette école du passé et, consciente de leur pertinence pour lire la musique correctement, elle tente de les enseigner à la nouvelle génération d'interprètes sans s'épargner, car l'expression juste dans ce répertoire en est indissociable à ses yeux. « Qu'êtes-vous supposée faire sur ces 5 temps ? C'est un *legato-crescendo-diminuendo* [paraphrase du terme technique *messa di voce*]. Et que me donnez-vous à entendre : un gruppetto, un trille ? Non. » C'est en ces termes qu'elle défend l'exactitude du style vocal chez Verdi dans sa leçon du 28 octobre 1971 sur *Ernani*, citant avec révérence le modèle de Rosa Ponselle (1897-1981).

Si le bon geste technique est réalisé au bon endroit, alors l'investissement physique et émotionnel de l'interprète est correct et le message véhiculé au public est précisément celui voulu par la situation. Un agrément devient ainsi outil au service de l'émotion, sans qu'il soit utile d'explicitier le sous-texte qui l'a inspiré, sans qu'il soit nécessaire d'identifier l'intonation que le compositeur a pris en dictée. La simple réalisation musicale acquiert une dimension performative : respecter sa lettre permet de générer l'émotion adéquate sans avoir à nommer l'origine de l'épanchement lyrique. En toute logique, on ne saurait s'en passer sans rater l'effet... ce qu'il fallait démontrer.