Université Paris 8
U.F.R. Arts, Philosophie et Esthétique

THÈSE
Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8
École doctorale « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts »
Spécialité Musique
Présentée et soutenue publiquement
par
Lisa LA PIETRA

Le 9 décembre 2025

Fonction et approches de la vocalité lyrique et contemporaine aujourd'hui
L'interprétation vocale entre le Belcanto et les nouvelles technologies

Volume I

Sous la direction de :
M. Antonio LAI
Maître de conférences HDR Université Paris 8

Co-encadrement :
M. Nicolas OBIN
Maître de conférences HDR Sorbonne Université et IRCAM-Centre Pompidou

Membres du jury :

Mme Maëva GARNIER
Chargée de recherche CNRS Université Grenoble Alpes

Mme Catherine PELACHAUD
Directrice de recherche CNRS Sorbonne Université

Mme Anne SEDES
Professeur Université Paris 8

M. Damien SAGRILLO
Professeur Université du Luxembourg

Table des matières

Remerciements Pag. 7

Introduction Pag. 11

1. De la pédagogie du chant à l'analyse du signal Pag. 19

1.1 Évolution de la voix et perspectives pédagogiques Pag. 19

1.2 Premières méthodes et influences historiques par Luigi Cherubini Pag. 22

1.3 Méthode de Nicola Vaccaj Pag. 29

1.4 *Nuova vocalità* de Cathy Berberian Pag. 34

1.5 Vocalisation, phrasé et déclamation selon Reynaldo Hahn Pag. 37

1.6 Étude expérimentale par l'analyse su signal Pag. 44

2. Maria Callas : l'innovation dans la continuité Pag. 51

2.1 Introduction Pag. 51

2.2 Approche interdisciplinaire pour l'étude de la Technique vocale Pag. 52

2.3 Registres vocaux et leur transition Pag. 55

2.4 La technique vocale entre le XIXe et le XXe siècle Pag. 59

2.5 Maria Callas dans l'évolution de la performance lyrique du XXe siècle Pag. 67

2.6 Méthodologie pour l'étude de l'interprétation vocale de Maria Callas Pag. 71

2.6.1 Un corpus d'étude à l'intersection entre la tradition belcantiste et le théâtre musical du XXe siècle Pag. 71

2.6.2 Méthodologie pour l'analyse de l'interprétation vocale Pag. 73

3. Hypothèses sur l'évolution interprétative de Maria Callas Pag. 75

3.1 De la virtuosité à la déclamation : l'évolution acoustique des passages de registre chez Maria Callas Pag. 76

3.2 « Arrigo! Ah, parli a un core » Pag. 80

3.3 Analyse de l'évolution vocale de Callas (1951, 1959 et 1969) Pag. 85

3.3.1 Analyse globale et évolution de l'interprétation vocale de la Callas de la cadence finale de l'aria « Arrigo! Ah, parli a un core » Pag. 87

3.3.2 Analyse de la structure et évolution de l'interprétation vocale de la Callas de la cadence finale de l'aria « Arrigo! Ah, parli a un core » Pag. 95

3.3.3 Analyse et évolution de l'interprétation vocale de la Callas l'incipit de l'aria « Arrigo! Ah, parli a un core » Pag. 104

3.4 Evolution de la voix de Maria Callas en Médée Pag. 110

3.5 L'aria « Dei tuoi figli la madre » Pag. 113

3.6 Conclusion Pag. 116

4. Classer les *Grandi voci* féminines de Mirella Freni à Cathy Berberian Pag. 121

4.1 Mirella Freni et le legato Pag. 121

4.2 Renata Scotto et l'agilité vocale Pag. 129

4.3 Cathy Berberian ou ''la Callas de l'avant-garde'' Pag. 136

5. Classer les *Grandi voci* masculin de Mario Del Monaco à Nicolaj Ghiaurov Pag. 149

5.1 La voix de Mario Del Monaco Pag. 149

5.2 La stabilité du timbre de Piero Cappuccilli Pag. 155

5.3 Le phrasé de Gianni Raimondi Pag. 161

5.4 La voix grave de Nicolaj Ghiaurov Pag. 166

6. Principes pour une analyse comparative Pag. 169

6.1 L'oeuvre musicale entre compositeur et interprète. Pag. 169

6.2 Analyses et comparaisons des interprétations vocal entre XXe et XXIe siècle Pag. 174

6.3 L'analyse du rire dans les oeuvre pour voix Pag. 184

Conclusion Pag. 187

Bibliographie Pag. 195

Discographie Pag. 201

Annexes Pag. 203

Annexe 1 Vocabulaire pour le chant Pag. 203

Annexe 2 Langage poétique du XIXe siècle et mesure acoustique du XXe siècle du chant lyrique Pag. 241

Annexe 3 Maria Callas et le Teatro alla Scala : voix, mythe et institution Pag. 251

Annexe 4 Maria Callas Pag. 259

Annexe 4.1 Maria Callas à La Scala (1950-1962) Pag. 259

Annexe 4.2 I Vespri siciliani à La Scala (1856-1990) Pag. 275

Annexe 4.3 Répertoire de Maria Callas Pag. 278

Annexe 5 Mirella Freni Pag. 281

Annexe 5.1 Mirella Freni à La Scala du 1962 au 2006 Pag. 281

Annexe 5.2 La Bohème à La Scala du 1897 au 2017 Pag. 282

Annexe 5.3 Repertoire de Mirella Freni Pag. 299

Annexe 6. Renata Scotto Pag. 302

Annexe 6.1 Renata Scotto à La Scala Pag. 302

Annexe 6.2 Lucia di Lammermoor à la Scala Pag. 303

Annexe 6.3 Repertoire de Renata Scotto Pag. 322

Annexe 7. Piero Cappuccilli Pag. 326

Annexe 7.1 Piero Cappuccilli à La Scala du 1964 au 1989 Pag. 326

Annexe 7.2 Macbeth à La Scala du 1849 au 2021 Pag. 327

Annexe 7.3 Repertoire de Piero Cappuccilli Pag. 333

Annexe 8. Mario Del Monaco Pag. 336

Annexe 8.1 Mario del Monaco à La Scala Pag. 336

Annexe 8.2 Andrea Chénier à la Scala Pag. 337

Annexe 8.3 Repertoire de Mario Del Monaco Pag. 344

Annexe 9. Giuseppe Di Stefano Pag. 347

Annexe 9.1 Giuseppe Di Stefano à La Scala du 1947 au 1972 Pag. 347

Annexe 9.1 Repertoire de Giuseppe Di Stefano Pag. 347

Annexe 10. Cathy Berberian Pag. 364

Annexe 10.1 Cathy Berberian à La Scala du 1973 au 1980 Pag. 364

Annexe 10.2 Repertoire de Cathy Berberian Pag. 365

Remerciement

À mon père, même si je n'arrive pas à l'imaginer aujourd'hui. Le souvenir estompé reste vivant dans un exemple d'intégrité et de persévérance, dont le seul héritage qui me reste est contenu dans deux phrases : « Étudie, car ce que tu as dans la tête, personne ne pourra jamais te l'enlever » et « Souviens-toi que la vie est un pari ».

Je souhaite adresser une pensée de gratitude à Romolo, qui m'a appris que, même lorsqu'on s'effrite comme du sable, il est nécessaire de rester solide et de garder l'objectif fixé. Je lui dois le soutien discret pendant les années les plus incertaines, lorsque, d'un travail à l'autre, je courais parfois d'un colloque à l'IRCAM, poursuivant cette vocation pour la voix qu'il aimait appeler « passion ». Les échanges dans les neuf mètres carrés où je vivais à Paris, qui pour moi représentaient une conquête et pour lui une misérable chambre de bonne. Toutes les choses qu'il m'a montrées, transmises et enseignées. Aujourd'hui, plus que jamais, j'aime me rappeler ses paroles : « Dans la prochaine vie, espérons avoir plus de chance. »

Je souhaite remercier tout particulièrement Nicolas Obin, dont la guidance a accompagné avec équilibre et rigueur chaque étape de ce parcours. Sa vision m'a permis d'atteindre un niveau de connaissance que je n'aurais jamais pu obtenir seule et de définir progressivement la spécialisation que je souhaitais développer. Sa présence, à la fois exigeante et généreuse, a orienté ma recherche avec cohérence et responsabilité, me soutenant dans les moments les plus difficiles. Si je suis ici aujourd'hui à écrire ces lignes, je le dois aussi à son exemple d'intégrité, à sa rigueur absolue et à la confiance qu'il n'a jamais cessé de m'accorder. Il m'a transmis la conscience de la valeur du doctorat comme objectif essentiel et comme forme d'émancipation. Sa contribution ne s'est pas limitée à guider la recherche : il a façonné une véritable manière de penser, une façon de regarder et d'interroger le monde, devenue partie intégrante de moi. Le partage profond autour de l'étude de la voix a été une expérience inestimable, qui a laissé en moi une empreinte indélébile.

Un remerciement particulier va à Andrea Vitalini, que j'ai rencontré pour la première fois en 2006, alors que je m'approchais des liens entre musique et architecture dans le projet de restauration du Teatro alla Scala. Avec sa disponibilité, il m'a envoyé des documents rares et précieux, ouvrant pour la première fois une fenêtre concrète sur le monde du théâtre et de la

culture musicale. Au fil des années, Andrea a continué à me soutenir avec générosité et compétence, accompagnant mes recherches sur les grandes voix et l'analyse vocale, surtout dans les moments les plus délicats de cette thèse. Sa mémoire historique et humaine, sa connaissance des détails, sa capacité à transmettre un savoir accumulé au cours d'une vie d'expérience ont représenté pour moi un soutien irremplaçable.

Un remerciement spécial va à Antonio Lai qui m'a sauvée à un moment où tout semblait s'effondrer. Son intervention n'a pas été seulement formelle : il m'a enseigné une méthode de travail rigoureuse pour structurer et construire ma recherche, comme personne ne me l'avait jamais montré auparavant. Il m'a transmis l'importance de la précision et de la cohérence, et la valeur d'un document unique qui exige engagement et sérieux. Cette rencontre a coïncidé avec la rédaction de l'un de ses derniers livres, que j'ai eu la chance de lire et qui m'a montré comment, au-delà des contraintes du système, une motivation profonde permet de maintenir des standards élevés et de poursuivre ses objectifs. Antonio m'a transmis l'idée que la passion, si elle est enracinée dans la connaissance et la discipline, peut coexister avec ouverture et innovation : on peut faire de la musique de façons différentes, intelligentes et libres, même lorsque beaucoup renoncent. Pour tout cela, je lui suis profondément reconnaissante.

Je remercie Paolo Besana pour l'ouverture et la confiance avec lesquelles il a accueilli la possibilité d'aborder le thème des voix de manière inattendue et curieuse. Son accueil de la méthode d'analyse du signal vocal m'a permis de développer des sujets qui me tiennent à cœur, comme le rire dans l'opéra. À ce propos, je remercie également Mattia Palma, dont l'approche lucide et incisive a rendu possible un travail constructif dans la recherche de clés de diffusion accessibles à un public plus large. Grâce à leur soutien, avec la rubrique Grandi Voci alla Scala, nous avons pu rendre ces contenus accessibles bien au-delà du milieu académique.

Je remercie Lucilla Castellari pour ses lectures attentives, pour sa capacité à rendre le texte clair et précis, accessible tant aux néophytes qu'aux spécialistes.

Je remercie Paola Primavera, pour la force, l'énergie et la persévérance qui ont représenté pour moi un exemple de transmission infatigable de la passion pour l'opéra et la vie.

Je remercie Luciana Ruggeri, pour sa vision et pour son talent dans l'archivage, qui lui permet de préserver et de transmettre la mémoire collective du théâtre et des costumes.

Je remercie Giancarlo Di Marco, pour ses souvenirs vivants de la Piccola Scala et des concerts de Cathy Berberian, qui m'ont offert une perspective unique sur l'histoire du théâtre. Je remercie Charles Picasso, qui a été mon point d'ancrage à l'IRCAM, m'aidant à naviguer un contexte complexe et à apprendre le fonctionnement des logiciels tout en me transmettant créativité et rigueur.

Je remercie Francesca Castelli, pour son accueil constant, ses conseils, sa patience et son ironie, même dans mes moments les plus indisciplinés ou réfractaires, et Loredana La Pietra, qui a comblé le vide laissé par une famille, m'aidant à maintenir vivant dans le quotidien ce fil de vocation familiale qui m'empêchait de me sentir complètement perdue.

À Antonella Merida, qui depuis mes dix-huit ans a illuminé mon chemin avec passion, m'encourageant à trouver ma voie en tant que femme et professionnelle, et qui, avec sincérité, a partagé avec moi la responsabilité morale, culturelle et féminine à l'égard de Callas. Et à Marco Danieli avec qui j'ai partagé des réflexions sur la voix, sur le théâtre et sur la vie, recevant toujours des conseils précieux, à accueillir avec responsabilité et proximité familiale.

À mon professeur de chant, Hyosoon Lee, qui aime l'opéra peut-être plus que beaucoup d'Italiens, je dois la leçon la plus précieuse : la discipline contient tous les outils pour y parvenir. Elle m'a appris que lorsque la fatigue prévaut, il faut insister, et que vraiment vouloir, c'est pouvoir.

À Damien Sagrillo, qui m'a accueillie au Luxembourg dans les jours les plus sombres, lorsque je me sentais isolée et perdue. Avec lui, j'ai pu partager des parcours et des étapes décisives dans ma tentative de m'émanciper des relations et structures patriarcales, et grâce à son soutien, j'ai pu persévérer dans l'étude de la musicologie, en approfondissant l'aspect pédagogique du chant, que je n'aurais jamais imaginé aimer autant. Je lui dois aussi l'espérance rendue dans les moments les plus difficiles, lorsque résister était plus important que céder. Un merci va aussi à Ria, pour m'avoir accueillie chez elle et m'avoir fait sentir une présence forte et constante, malgré les difficultés de ces années au Luxembourg.

À Sacha Camerino, pour la sagesse de ses observations et pour l'opportunité ; à Gabriella Pelosi, pour être toujours « la numéro un » ; à Giovanni Barbugian, pour sa présence familiale et constante, et parce qu'« il a toujours raison » ; à Marco Migliavacca et Gianpiero Campoli ;

à Valerio Piredda, Julian Stavu, Sara Marchet . À Benedetto Giustiniani. À l'ingénieur. À chacun d'eux je dois la richesse d'une expérience qui m'a montré une dimension que je croyais inexistante, m'enrichissant là où, en revenant du Luxembourg, je pensais avoir déjà tout vu : et pourtant, il n'en était rien.

Je remercie tous les amis, proches et lointains, les collègues présents et absents, et tous ceux qui, pour le meilleur ou pour le pire, ont fait partie de ce parcours, qu'ils l'aient partagé ou non.

À mes petits cousins, Vittoria et Antonio, je souhaite le meilleur et le courage de poursuivre leurs désirs.

À une personne que je ne nommerai pas, pour m'avoir laissé un petit manuel de survie où chaque difficulté est une poussée vers le haut et chaque incertitude une invitation à agir.

Je remercie l'IRCAM-Centre Pompidou et « l'équipe Analyse et Synthèse du son » qui, sous la direction de Nicolas Obin, m'ont permis de développer ce projet sur la voix.

Aux entreprises où j'ai travaillé : au siège d'EssilorLuxottica (Paris), à la Philharmonie (Luxembourg), à Intesa Sanpaolo Bank (Luxembourg), à Generali Real Estate (Rome).

Au Teatro alla Scala, que j'aime immensément et chaque jour davantage.

À tous les voyages : aux avions pris de justesse, aux trains toujours pris à la dernière minute.
Aux théâtres, auditoriums et festivals où j'ai chanté.
Aux litres de Prosecco qui m'ont sauvé la vie et aux Spritz qui m'ont allégé l'esprit.
Aux hommes inutiles que j'ai rencontrés sur mon chemin et aux amitiés qui s'en vont. À celles nouvelles qui arrivent et à celles qui viendront.
À l'argent, qui ne fait pas le bonheur, encore moins la misère.
À toutes les implications sociales et patrimoniales contre lesquelles je lutte depuis toujours : aux marches conquises et à celles encore à franchir.

À tous les obstacles, aux « rompicoglioni » qui ont absolument voulu que je leur démontre qui avait la tête la plus dure.

Merci à tous. Et que la voix résonne toujours. Le reste, heureusement, n’est jamais aussi sérieux qu’il n’y paraît.

Introduction

L'évolution du chant et la transformation de la performance vocale au tournant des XXe et XXIe siècles ont été étudiées dans divers contextes linguistiques, psychologiques et dans plusieurs domaines des arts. Parmi les arts, en musique, plusieurs travaux ont été présentés dans les contributions de Smith (Smith, 2003). La période est marquée par des changements significatifs dans les techniques vocales et les approches performatives pour le Blues et le Vocal Blues. En accord avec l'analyse de Brown (Brown, 2018) et de ses études sur les paramètres acoustiques dans l'esthétique du chant dans la pop music, ces transformations sont influencées par les progrès technologiques et les évolutions socioculturelles. Selon les recherches de White (White, 2019), la relation entre la tradition orale et les nouvelles technologies joue un rôle crucial dans cette évolution.

L'objet d'étude de cette thèse de doctorat est l'évolution du chant lyrique et la transformation de la performance vocale au tournant des XXe et XXIe siècles dans l'opéra. Nous nous concentrons particulièrement sur le rôle et l'approche des chanteurs et sur la manière dont ils abordent les partitions aujourd'hui. Les problématiques abordées concernent la performance vocale et la relation entre recherche et création, ainsi que la possibilité actuelle de lire les partitions des opéras écrits au XIXe siècle tout en ayant accès aux enregistrements du passé.
L'un des objectifs est de guider les chanteurs à travers une période de grands changements (Abitbol, 2017) par rapport à l'époque où le répertoire romantique a été créé. Pour cela, nous développons de nouveaux outils et stratégies visant à accroître leur efficacité et leur autonomie dans leurs choix techniques et artistiques. En particulier, nous examinons comment les nouvelles technologies peuvent améliorer l'étude du chant et la maîtrise de l'instrument vocal par les interprètes d'aujourd'hui. Cette approche permet également aux chanteurs d'élargir leur horizon créatif, les aidant à s'épanouir non seulement en tant qu'interprètes, mais aussi en tant qu'acteurs des évolutions scientifiques, technologiques et esthétiques.

Dans la seconde moitié du XXe siècle, les interprètes ont dû s'adapter à des changements majeurs. Le contexte du XIXe siècle, qui a consolidé la technique vocale de l'opéra, a profondément changé. L'une des plus grandes difficultés d'interprétation réside dans la pertinence du langage, qui doit aller au-delà des évocations métaphoriques et poétiques. Par exemple, dans le cadre des cours de chant au conservatoire, on entend souvent des consignes

telles que « le son est un fer de lance » ou « la voix doit sortir par la fenêtre ». Aujourd'hui, à la lumière de ces nouvelles avancées épistémologiques, une nouvelle classification des interprétations historiques s'impose.

L'hypothèse est que l'intégration des nouvelles technologies et une approche interdisciplinaire, combinant les sciences humaines et les sciences dures, peuvent transformer la formation et les performances dans divers domaines artistiques, et en particulier chez les chanteurs. Cela permettrait d'élargir leurs horizons, de leur apprendre à mieux percevoir le chant et l'utilisation de la voix, tout en préservant leur héritage en matière de style d'interprétation.
Cette contribution propose donc une réflexion sur l'évolution du chant lyrique italien, qui a trouvé sa formulation classique au XIXe siècle et qui évolue en fonction des dynamiques du XXIe siècle et de l'évolution de la conscience de la voix humaine par les chanteurs.

Étant donné que la voix humaine (Parret, 2002) est au cœur du chant lyrique (Fussi, 2003), toute transformation de l'être humain se reflète inévitablement dans sa voix. Ce phénomène constitue un sujet vaste et complexe, qui est précisément l'objet de ma thèse. L'évolution humaine et les transformations du chant lyrique par rapport à la mise en scène d'aujourd'hui sont intrinsèquement liées.

Cette recherche se caractérise par une méthodologie interdisciplinaire et combine une approche musicologique et technologique. Malgré l'ampleur et l'importance du domaine, l'intention est de souligner l'évolution de l'art lyrique par trois paramètres : la technique vocale, les interprètes du XXe et du XXIe siècle de la tradition du théâtre à la Scala et l'analyse acoustique du signal. Elles seront basées sur deux méthodes de recherche : la recherche d'archives et l'analyse acoustique. Ces méthodes permettent d'étudier en détail un large éventail de voix de la seconde moitié du XXe siècle jusqu'au XXIe siècle.

Cette étude se concentre finalement sur l'interprétation vocale au XXIe siècle. Pour comprendre pleinement cette problématique, il faut examiner comment le rôle du chanteur a évolué depuis l'après-guerre. Selon Michele Pertusi, un des interprètes d'opéra le plus reconnu au monde, pendant une interview privé qu'a eu lieu au Teatro alla Scala le 14 décembre 2023, la profession évolue constamment. Par exemple, bien que le répertoire romantique reste le même, son interprétation a considérablement changé. Ce répertoire pose des défis interprétatifs considérables. Les chanteurs d'aujourd'hui se trouvent souvent dans des

situations très déstabilisantes. Ils doivent évoluer dans un contexte socioculturel différent, en raison de l'éloignement temporel des sources et de l'émergence de nouvelles figures professionnelles telles que le metteur en scène contemporain.

Les voix ont été sélectionnées en fonction de la nouvelle manière de chanter introduite par Maria Callas. La soprano a contribué à façonner la tradition de la Scala dans la seconde moitié du XXe siècle. Callas a ouvert la voie à une génération de chanteuses, comme Mirella Freni et Renata Scotto. Nous avons analysé des voix du répertoire romantique jusqu'à la *Sequenza III* de Luciano Berio, de Maria Callas à Barbara Hannigan.

Pour comprendre ces choix historiques, il est nécessaire de s'attarder sur les années 1950. À cette époque, deux figures fondamentales s'imposent : Toti Dal Monte (Dal Monte, 1985) et Callas. Elles symbolisent la fin de l'école romantique du XIXe siècle et le début d'une nouvelle approche. Dal Monte, en collaboration avec Arturo Toscanini à la Scala (Sachs, 2017), représente la fin d'une époque. Leur manière de travailler ensemble et d'aborder l'écriture musicale a marqué un changement majeur dans le style de chant. Une nouvelle ère commence alors. Cette nouvelle approche met fin à l'idéal romantique et introduit un nouveau geste musical. Le chef d'orchestre n'est plus l'interlocuteur principal des chanteurs. La figure du metteur en scène remet en question l'ancien modèle d'interprétation vocale. Le geste scénique du chanteur s'ouvre à un nouvel univers sonore et à une esthétique innovante de l'art de la scène.

Callas a révolutionné le rôle du chanteur. Elle a contribué à faire évoluer la technique du chant dans un contexte esthétique, social et politique totalement différent. La soprano a été la pionnière d'une nouvelle façon de chanter de 1956 à 1972, en incarnant émotionnellement le personnage. La deuxième phase évolutive a commencé avec Cathy Berberian, la "Callas de l'avant-garde", et s'est poursuivie avec Barbara Hannigan et d'autres interprètes plus jeunes.
L'analyse spectrographique, telle que décrite par Clarke (Clarke, 2005), permet de visualiser et d'analyser le comportement vocal. La recherche est également enrichie par des études de cas historiques et des analyses comparatives de performances vocales, la technique vocale étant l'alphabet du fonctionnement de la voix chantée qui revient à plusieurs reprises dans ce travail.

La recherche commence par une exploration des *grandi voci* dans la tradition du chant lyrique italien du XXe siècle. Le Belcanto est un style de chant lyrique italien (Celletti, 2017) qui met l'accent sur la beauté du son, la virtuosité et la technique vocale. Bien qu'il repose sur des partitions écrites, la tradition orale joue un rôle crucial dans la transmission du répertoire et des techniques associées. L'oralité permet en effet de transmettre des nuances interprétatives, des ornements et des cadences souvent non notées sur la partition. Les chanteurs apprennent ces éléments directement de leurs maîtres ou de leurs pairs, perpétuant ainsi une riche tradition de performance.

La transmission orale est essentielle pour maintenir l'authenticité et l'intégrité du style Belcanto, qui repose sur une combinaison de technique vocale rigoureuse et d'interprétation expressive. Une réflexion approfondie sur l'utilisation créative de la voix et de la technologie nous a conduits à élaborer la notion de « chanteur augmenté » (Gaillard, 2023). Il convient de souligner que cette expression ne fait pas référence à la voix augmentée, mais au rôle plus organique du chanteur. La rareté de littérature spécialisée sur le chant, et presque inexistante sur l'histoire et l'esthétique du chant lyrique, a un impact important sur l'étude de la voix chantée. Par conséquent, une approche de recherche de nature expérimentale s'impose. C'est pourquoi nous commencerons par étudier la pédagogie du chant.

La formation à l'utilisation de la voix est fondamentale pour les chanteurs. Les bases de l'apprentissage influencent toutes les étapes de leur développement vocal. Même le choix du répertoire, crucial pour la carrière d'un chanteur, dépend de la manière dont la voix est préparée durant la période d'apprentissage. Au XIXe siècle, les musiciens et pédagogues, conscients de cette réalité, ont élaboré des méthodes de technique vocale. Ces manuels sont encore utilisés aujourd'hui, mais bien que importants, ils restent des études empiriques basées sur des idées théoriques abstraites.

Cette recherche propose une réflexion essentielle sur le chant. Son objectif est de permettre aux chanteurs de se concentrer à la fois par acquisition et par imagination des possibilités offertes par les technologies. Il s'agit d'une boucle de rétroaction entre l'interprète et son interprétation qui rend possible une meilleure maîtrise de la technique, du style et de l'esthétique à travers l'usage des technologies. Il s'agit d'approfondir la réflexion sur la pratique vocale et de développer une méthode fiable pour reconnaître les écoles et styles de chant lyrique. Cela passe par le développement du sens critique de l'interprète. Il faut garder à

l'esprit que la voix, bien que perceptible, est par nature un matériau « invisible ». Cette caractéristique primordiale, qui a aussi une connotation ancestrale, complique grandement l'étude du chant.

Dans le contexte performatif du Belcanto, les sources écrites représentent le support essentiel. Cependant, la transmission orale s'avère elle aussi cruciale pour préserver entièrement les éléments fondamentaux de cette tradition. Ainsi, nous proposons une modeste contribution à l'héritage culturel des grands interprètes du XXe siècle, en explorant le maniérisme, la technique et le style du chant italien. Ce patrimoine doit être préservé. L'accent sera mis sur la consolidation de la tradition musicale par la transmission orale et l'écoute subjective, soutenues par l'analyse acoustique. L'approche interdisciplinaire, qui allie recherche musicologique et technologie informatique, aura pour objectif l'étude du répertoire du point de vue de l'acoustique musicale. L'analyse spectrographique, qui offre une représentation visuelle du comportement vocal, permet de déterminer la morphologie et de décrire les paramètres de la technique vocale : attaque soutien, vibrato, phrasé, messa di voce, etc.

L'analyse acoustique des *grandi voci* permet une compréhension historique et esthétique de l'évolution de l'interprétation. L'objectif est d'aider l'interprète à évoluer entre l'héritage de la tradition du XIXe siècle et les exigences interprétatives du XXIe siècle. Plus précisément, on étudiera les points de convergence entre l'oralité et l'écriture en s'appuyant sur l'enquête historiographique et documentaire dans les archives de l'histoire de l'art et l'utilisation de l'analyse du signal audio appliquée aux performances historiques. Un certain nombre d'interprétations historiques significatives seront sélectionnées.

Les découvertes du traitement du signal, puis désormais l'intelligence artificielle au XXe siècle, ont permis d'objectiver des éléments du signal audio autrefois non mesurables. Cette objectivation est possible grâce à la possibilité de fixer sur un support une interprétation, pour ensuite la numériser et la rendre accessible à l'analyse par modèles de signaux ou intelligence artificielle.

La relation entre acoustique et psychoacoustique est cruciale dans l'étude de la vocalité. En analysant le « modèle acoustique » et le « modèle perceptif" (Leoni, 2015), on peut envisager d'étudier les aspects les plus subjectifs du son. Plus précisément l'analyse du signal acoustique tend d'une part : à objectiver l'écoute nécessairement subjective, et à rendre

visible des nuances ou caractéristiques. La mise en scène a transformé le métier de chanteur, modifiant son rôle et son action. Le processus de phonation est influencé par la tendance naturelle du corps humain à résonner dans l'espace. La capacité d'écoute humaine évolue avec l'environnement sonore, créant un univers en constante évolution pour les chanteurs. Les progrès technologiques ont des répercussions et rendent certains outils obsolètes. La manière de chanter et la communication expressive et artistique évoluent avec les nouveaux médias et les moyens d'analyse par l'informatique.

Le spectrogramme, outil essentiel dans cette recherche, illustre l'évolution dans le temps des composantes principales du signal audio. L'analyse spectrale de Fourier joue un rôle essentiel. Dans l'étude acoustique des signaux vocaux, elle se révèle particulièrement précieuse. Une certaine expérience en acoustique et une connaissance des logiciels sont nécessaires pour interpréter correctement les résultats. Le spectrogramme représente l'illustration graphique idéale : l'intensité, le timbre et l'évolution temporelle du son y sont représentés. Cet outil puissant rend possible la classification approfondie des voix. En observant les formes d'ondes et l'évolution temporelle des fréquences, cette approche contribue de manière considérable à notre compréhension de la vocalité, en permettant une analyse détaillée du geste vocal.
L'analyse du signal peut également bénéficier à l'interprète, favorisant une interaction homme-machine via l'interprète augmenté. Ce concept permet au chanteur de contrôler des aspects tels que l'attaque du son, le vibrato et le volume en utilisant un ou plusieurs logiciels. Grâce à cette conception augmentée, les nouvelles technologies soutiennent le chanteur dans toutes les étapes de son activité : étude du répertoire, interprétation, création.

Cette thèse est organisée en sept chapitres, chacun abordant des aspects essentiels de la profession d'interprète. Les thèmes principaux incluent la relation entre oralité et écriture, la mise en scène et l'évolution de l'univers sonore, qui sont cruciaux pour le chanteur. Les trois premiers chapitres se concentrent sur la tradition de l'opéra italien. Le premier chapitre explore la pédagogie du XIXe siècle et analyse la r*omanza* de Reynaldo Hahn. Le deuxième chapitre traite des *grandi voci* de la Scala. Le troisième chapitre analyse la *Sequenza III* pour voix seule de Luciano Berio, qui met en avant le lien entre le Belcanto et les techniques vocales expérimentales de Cathy Berberian. Cette pièce, qui explore les extrêmes du potentiel vocal humain, est analysée de manière comparative à l'aide de deux interprétations des XXe et XXIe siècles. Les chapitres suivants examinent les transformations de la vocalité au XXIe siècle. Le quatrième chapitre analyse la relation entre l'interprète et le compositeur, en se

concentrant sur les matériaux textuels de Luciano Berio et sur la conception du récital comme œuvre autonome. Le cinquième chapitre explore l'importance de la mise en scène, ses interactions avec la performance vocale, les arts visuels, le cinéma et le théâtre. Le sixième chapitre propose une réflexion sur le rôle de la technologie et la théorie de « l'adoption du médium » de Gunther Anders. Le septième chapitre présente une application créative des questions de recherche, en se concentrant sur les nouveaux modes d'interprétation entre tradition et innovation. Ce dernier chapitre étudie la pratique vocale sous deux angles : le Belcanto traditionnel et l'analyse morphologique du signal audio. Il est crucial de montrer comment la technologie peut compléter et soutenir le Belcanto aux côtés des méthodes plus conventionnelles.

Dans le cadre de cette interaction étroite entre Belcanto et interprète augmenté, le son occupe une place centrale. L'objectif de la classification systématique des voix est de créer une archive complète basée sur les représentations graphiques analysées. Cette approche a pour nous une grande importance, non seulement pour comprendre la vocalité lyrique, mais aussi pour préserver la mémoire historique. Cette synergie des sciences humaines et sociales et des sciences de la nature est susceptible d'apporter une contribution significative aux sciences de l'art, en particulier dans les domaines de l'interprétation vocale et de la création musicale.
Les principales découvertes de cette thèse incluent une nouvelle compréhension de la tradition du Belcanto et de son évolution au XXIe siècle, le développement d'outils technologiques pour soutenir les chanteurs, illustré par le concept de « chanteur augmenté », et une méthode interdisciplinaire combinant l'analyse acoustique et la recherche historique pour approfondir l'étude de la performance vocale.

Ce type d'étude ouvre plusieurs voies potentielles pour l'avenir. Premièrement, l'intégration des technologies avancées et des approches interdisciplinaires peut révolutionner la formation des chanteurs lyriques en offrant des outils plus précis et personnalisés pour l'amélioration de la technique vocale. Par exemple, les logiciels d'analyse acoustique et les plateformes de réalité virtuelle pourraient être utilisés pour créer des environnements d'apprentissage immersifs et interactifs. Deuxièmement, la création d'archives sonores détaillées et systématiquement classifiées permettrait de préserver et de diffuser plus largement le patrimoine vocal. Cela pourrait faciliter l'accès aux enregistrements historiques pour les chercheurs, les éducateurs et les interprètes, et encourager la recherche comparative à travers différentes époques et styles vocaux. Troisièmement, ce type de recherche pourrait également

enrichir les domaines de la musicologie et de l'histoire de la musique en fournissant de nouvelles perspectives sur l'évolution de la performance vocale et en permettant une meilleure compréhension des influences culturelles et technologiques sur le chant lyrique. Enfin, ces avancées pourraient avoir des répercussions au-delà du domaine de la musique, en contribuant à des études sur la cognition et la perception humaine, et en inspirant des innovations dans d'autres formes d'art et de performance.

Chapitre 1 - De la pédagogie du chant à l'analyse du signal

Ce premier chapitre explore la pédagogie du chant lyrique, depuis les premiers traités du XIXe siècle jusqu'à l'approche moderne de l'analyse du signal. Il devient de plus en plus complexe pour les chanteurs d'opéra d'acquérir une conscience technique de l'utilisation de la voix. En effet, ils s'éloignent toujours davantage du contexte dans lequel le répertoire romantique et le chant lyrique ont été conçus. Les techniques vocales et les exigences artistiques ont évolué, rendant nécessaire une réévaluation continue des méthodes pédagogiques. Pour cette raison, ce chapitre retrace l'évolution de la pensée ayant conduit au développement de la pédagogie du chant au XXe siècle. Nous nous concentrerons principalement sur les méthodes de Manuel Garcia, Nicola Vaccaj, Reynaldo Hahn et Cathy Berberian. Nous examinerons leurs contributions majeures à la pédagogie vocale et l'impact des avancées technologiques sur l'enseignement du chant. L'objectif est de créer une continuité entre la technique traditionnelle du XIXe siècle et celle contemporaine, en s'appuyant sur les rares sources écrites qui nous sont parvenues. Enfin, nous proposons l'étude d'une r*omance* de Reynaldo Hahn. Cela vise à démontrer le fonctionnement d'une méthode et la possibilité de produire des sources grâce aux spectrogrammes. Cette approche intégrée permet non seulement de préserver les traditions vocales, mais aussi de les adapter aux besoins des interprètes lyriques modernes, en offrant des outils concrets pour l'analyse et l'amélioration de la performance vocale.

1.1 Évolution de la voix et perspectives pédagogiques

Selon Jean Abitbol, la voix est bien plus qu'un simple moyen de communication; c'est un instrument complexe qui combine des éléments à la fois mécaniques et émotionnels. Abitbol, souligne comment la voix humaine, avec ses nuances et sa capacité à transmettre des émotions, a une portée presque mystique, captivant l'humanité à travers les âges (Abitbol 2016 : 5-6).

Au cours des siècles, l'invisibilité physique de la voix a fasciné de nombreuses générations. Outre son rôle de moyen de communication inhérent à la nature humaine, la voix a été reconnue comme un véritable instrument musical, comparable à un instrument à cordes et à vent. Franco Fussi, dans ses recherches sur la voix, met en lumière la complexité technique du chant et l'importance de la formation vocale pour maîtriser cet instrument unique (Fussi

2000 : 64). Il note que la compréhension des mécanismes physiologiques de la voix peut grandement améliorer la performance vocale.

Nous pouvons chanter pour exprimer la joie, soulager une agitation, célébrer un rituel, accompagner une tâche ou stimuler notre esprit et nous motiver à atteindre un objectif. Le chant peut également être pratiqué de manière désinvolte ou devenir une profession à part entière. Fussi insiste sur le fait que la formation vocale ne se limite pas à l'aspect technique, mais inclut aussi une profonde compréhension.

L'étude du chant est une discipline très complexe qui repose sur les nuances infinies de l'émission du souffle, sujet de nombreuses discussions techniques et poétiques au cours des siècles. Concrètement, c'est une pratique plus consolidée de la phonation qui a progressivement donné naissance à l'artisanat et à l'art de la performance vocale.

À travers l'évolution des écoles de chant, des styles musicaux, des lois implicites de l'esthétique et de l'historicisation[1] des pratiques et des répertoires, la conscience humaine de l'utilisation de la voix a changé en fonction des différents facteurs qui caractérisent le contexte de chaque époque. Par exemple, Jean Abitbol souligne l'importance de la respiration comme fondement de toute technique vocale, soulignant que la maîtrise du souffle est essentielle pour une performance vocale réussie. Franco Fussi, quant à lui, met en lumière l'évolution des techniques vocales et leur adaptation aux exigences esthétiques contemporaines, montrant comment les chanteurs doivent continuellement s'ajuster aux nouvelles attentes du public et des compositeurs.

De nombreux domaines de connaissance convergent dans la recherche de la transmission des métiers liés à l'art du chant. À cet égard, l'attention croissante portée aux nouvelles disciplines qui placent l'expressivité humaine au centre de l'attention, comme la psychologie et la

[1] L'historicisation est un processus analytique crucial en sciences humaines et sociales, visant à situer un sujet, un événement ou une idée dans son contexte historique spécifique. Cette méthode permet d'éviter les anachronismes et de fournir une compréhension plus profonde en examinant comment les phénomènes ont émergé et évolué à travers le temps. Des intellectuels comme Michel Foucault ont largement soutenu l'importance de l'historicisation pour dévoiler les dynamiques de pouvoir et les transformations sociales. Par exemple, Foucault a appliqué cette méthode pour étudier les institutions sociales et les normes de comportement, montrant comment celles-ci ont été façonnées par des processus historiques complexes. De même, la méthode d'historicisation est fondamentale pour comprendre les changements culturels et politiques dans des œuvres littéraires, comme l'a illustré Hayden White dans son analyse des récits historiques. En intégrant cette approche méthodologique dans cette thèse, nous visons à enrichir notre compréhension du sujet en tenant compte de ses contextes historiques et culturels spécifiques.

pédagogie, fournit les outils nécessaires pour aborder un horizon d'investigation plus large. Daniel Levitin, par exemple, explore dans ses recherches comment la compréhension psychologique de la musique peut enrichir les méthodes d'enseignement du chant, en mettant l'accent sur la connexion émotionnelle et cognitive des chanteurs avec leur art.

Ainsi, la transmission du chant converge vers la recherche d'un processus d'objectivation d'une méthodologie pour l'apprentissage technique du chant. Cette approche interdisciplinaire permet de développer des méthodes d'enseignement qui intègrent les avancées technologiques et scientifiques, offrant ainsi aux chanteurs des outils pour perfectionner leur art tout en respectant les traditions vocales.

En ce qui concerne une éventuelle pédagogie du chant, nous développons une réflexion sur la première tentative de Nicola Vaccaj de systématiser l'enseignement du chant, méthode encore adoptée dans les conservatoires italiens[2] (comme on peut le voir dans les programmes de différentes institutions). Vaccaj, dans son *Metodo pratico di canto*, a posé les bases d'une formation vocale structurée, qui met l'accent sur la maîtrise technique et l'expression artistique (Vaccaj 1832). Son approche méthodologique reste un pilier de l'enseignement du chant en Italie, témoignant de son impact durable sur la pédagogie vocale (Uberti 2024 : 43-67).

Nous mettons en relation cette méthode avec le concept de *Nuova Vocalità* de Cathy Berberian, qui a révolutionné l'approche contemporaine du chant en intégrant des éléments de théâtralité et d'expérimentation sonore. Berberian, pionnière dans l'exploration des possibilités vocales au-delà des frontières traditionnelles, a ouvert la voie à une nouvelle compréhension de la performance vocale. Ses recherches sur la voix en tant qu'instrument polyvalent ont inspiré de nombreuses innovations pédagogiques et artistiques (Villa 2000)[3].

[2] Voir: https://consvv.it/wp-content/uploads/Ammissione-triennio-Canto.pdf, consulté le. 31 mai 2023
https://www.conservatoriorossini.it/corso-propedeutico-canto/ visualisé le. 31 mai 2023
https://www.conservatorio.bn.it/test/documenti/Francesco/Didattica/REGOLAMENTO%20dei%20corsi%20propedeutici.pdf, visualisé le. 31 mai 2023
http://www.paisiello.it/images/download/programmi_ammissione_triennio_14_02_2012.pdf, visualisé le. 31 mai 2023

[3] Dans son livre *Cant'actrice*, Maria Christine Villa explore en profondeur l'activité pédagogique de Katie Berberian, mettant en lumière sa vision novatrice de l'enseignement du chant. La phrase de Berberian, « La musique est l'air que je respire et la planète que j'habite », écrite quelques jours avant sa mort, reflète sa dévotion totale à la musique et son impact profond sur l'art du chant. Sa capacité à mêler culture savante et populaire est clairement illustrée par ses interprétations de la musique légère du XIXe siècle et des Beatles. Villa révèle dans *Cant'actrice* une diva à contre-courant, offrant une analyse bien écrite et documentée de Berberian, surnommée "Magnificathy" par son mari. Berberian a toujours cherché de nouvelles opportunités pour l'utilisation de la voix, adoptant une approche audacieuse et non conventionnelle. Contrairement aux méthodes conservatrices de l'époque, elle s'inspire des artistes avant-gardistes et ne se limite pas aux seuls musiciens classiques.

Ensuite, nous proposons une exploration de la pensée de Reynaldo Hahn, qui se situe chronologiquement entre les époques de Vaccaj et de Berberian. Contrairement à Vaccaj, qui était compositeur, et à Berberian, qui était cantatrice, Hahn combinait les deux rôles. Hahn, dans ses écrits et ses compositions, a souligné l'importance de l'interprétation émotionnelle et de la connexion personnelle avec le texte musical, apportant une dimension psychologique à l'enseignement du chant.

Enfin, une proposition concrète et expérimentale utilisant les outils technologiques de notre époque on analysera. Il s'agit de l'étude d'une pièce de Hahn avec une approche intégrée entre tradition et innovation. Cette approche tire parti des technologies modernes pour étudier et améliorer la technique vocale, tout en respectant les principes établis par les maîtres du passé. L'utilisation de logiciels avancés pour l'analyse acoustique et la simulation vocale permet de fournir aux chanteurs des feedbacks précis et personnalisés, facilitant ainsi une formation plus efficace et adaptée aux besoins individuels.

1.2 Premières méthodes et influence historique de Luigi Cherubini

Luigi Cherubini est l'une des figures les plus marquantes de l'histoire de l'enseignement de la musique dans les conservatoires et un innovateur dans la consolidation de l'enseignement du chant. Nommé directeur du Conservatoire de Paris en 1822, il occupe cette fonction jusqu'en 1842, période durant laquelle il redonne à l'institution le nom de Conservatoire de musique, qu'elle avait perdu sous la Restauration. Dans le but de faire évoluer l'enseignement musical et de protéger le conservatoire de toute influence politique excessive, Cherubini institue des examens d'admission pour accéder aux cours de musique, complète les méthodes d'enseignement officielles et renforce l'enseignement du chant en ouvrant plusieurs classes dédiées au chant lyrique, notamment une classe de chant avec clavier en 1822.

Avec le même élan et pragmatisme, Cherubini relance la Société des Concerts du Conservatoire, en confiant sa direction à François-Antoine Habeneck, et en 1823, il réactive l'activité concertante de l'orchestre des élèves. Cette initiative conduit, en 1841, à l'institution des « exercices lyriques et dramatiques », permettant aux élèves chanteurs d'acquérir une pratique scénique, essentielle pour leur future carrière professionnelle. Ainsi, l'œuvre de

Cherubini au Conservatoire de Paris ne se limite pas à une simple administration. Par ses réformes et innovations, il pose les bases d'un enseignement musical rigoureux et professionnel, favorisant la formation de générations de musiciens et de chanteurs. Ses contributions ont durablement marqué l'histoire de l'éducation musicale en France et continuent d'influencer les méthodes pédagogiques contemporaines.

Cherubini, par son approche systématique et visionnaire, a transformé le Conservatoire de Paris en une institution modèle de son temps. Sa décision d'introduire des examens d'admission a permis de maintenir un haut niveau de compétence parmi les étudiants, assurant ainsi que seuls les plus talentueux pouvaient accéder à une formation de qualité. De plus, en renforçant les méthodes d'enseignement et en ouvrant de nouvelles classes spécialisées, il a permis une diversification et une profondeur accrues dans l'apprentissage musical, contribuant à l'élévation générale du niveau artistique. En relançant la *Société des Concerts* du Conservatoire et en réactivant l'orchestre des élèves, Cherubini a également favorisé la pratique musicale active et régulière, essentielle pour le développement des compétences des étudiants. Sous sa direction, ces concerts sont devenus des événements importants, offrant aux élèves des opportunités uniques de se produire devant un public et d'acquérir une expérience précieuse.

L'institution des « exercices lyriques et dramatiques » en 1841 a été une innovation particulièrement significative, fournissant aux étudiants chanteurs une formation pratique sur scène, ce qui est fondamental pour leur préparation professionnelle. Enfin, l'impact de Cherubini sur le Conservatoire de Paris dépasse largement son époque. Ses réformes ont jeté les bases d'une tradition d'excellence qui perdure encore aujourd'hui. En établissant des standards élevés et en insistant sur la rigueur et la qualité de l'enseignement, il a façonné une institution capable de former des musiciens de renommée internationale. Son héritage est visible non seulement dans les succès de ses élèves, mais aussi dans l'influence qu'il a exercée sur les pratiques pédagogiques ultérieures et sur l'évolution générale de l'enseignement musical en Europe.

Parmi les nombreux élèves formés sous la direction de Cherubini, plusieurs sont devenus des chanteurs de renommée internationale. C'est le cas notamment de Gilbert Duprez, célèbre pour sa voix puissante et sa technique innovante du « *do* de poitrine », qui a révolutionné l'art lyrique. Pauline Viardot, une autre élève de Cherubini, a connu une carrière exceptionnelle,

non seulement comme chanteuse mais aussi comme compositrice et pédagogue. Laure Cinti-Damoreau, soprano acclamée pour ses interprétations dans les opéras de Rossini, a également bénéficié de l'enseignement rigoureux de Cherubini. Ces artistes, parmi d'autres, ont non seulement brillé sur les scènes internationales mais ont aussi perpétué l'héritage pédagogique de Cherubini, influençant ainsi les générations futures de chanteurs.

Pour étayer et approfondir l'analyse de l'impact de Luigi Cherubini sur l'enseignement musical au Conservatoire de Paris, il est pertinent d'examiner les témoignages contemporains, la correspondance et d'autres documents historiques qui éclairent son influence et ses méthodes pédagogiques. Plusieurs lettres et écrits de Cherubini lui-même offrent un aperçu précieux de ses convictions pédagogiques et de ses efforts pour améliorer le Conservatoire. Par exemple, dans ses correspondances avec ses collègues et amis, Cherubini exprime souvent son souci de maintenir des standards élevés et sa détermination à protéger l'institution contre les influences extérieures qui pourraient compromettre sa mission éducative.

Ces documents révèlent un homme passionné par l'éducation musicale et profondément engagé envers ses étudiants. Des témoignages de ses élèves et contemporains complètent ce tableau. Gilbert Duprez, dans ses mémoires, loue Cherubini pour sa rigueur et son dévouement, soulignant l'importance de ses enseignements dans sa propre carrière. Pauline Viardot a également évoqué dans ses écrits l'influence déterminante de Cherubini sur sa formation musicale, décrivant ses méthodes comme étant à la fois exigeantes et profondément formatrices. Les archives du Conservatoire de Paris contiennent également des comptes rendus et des rapports d'époque qui documentent les réformes entreprises par Cherubini.

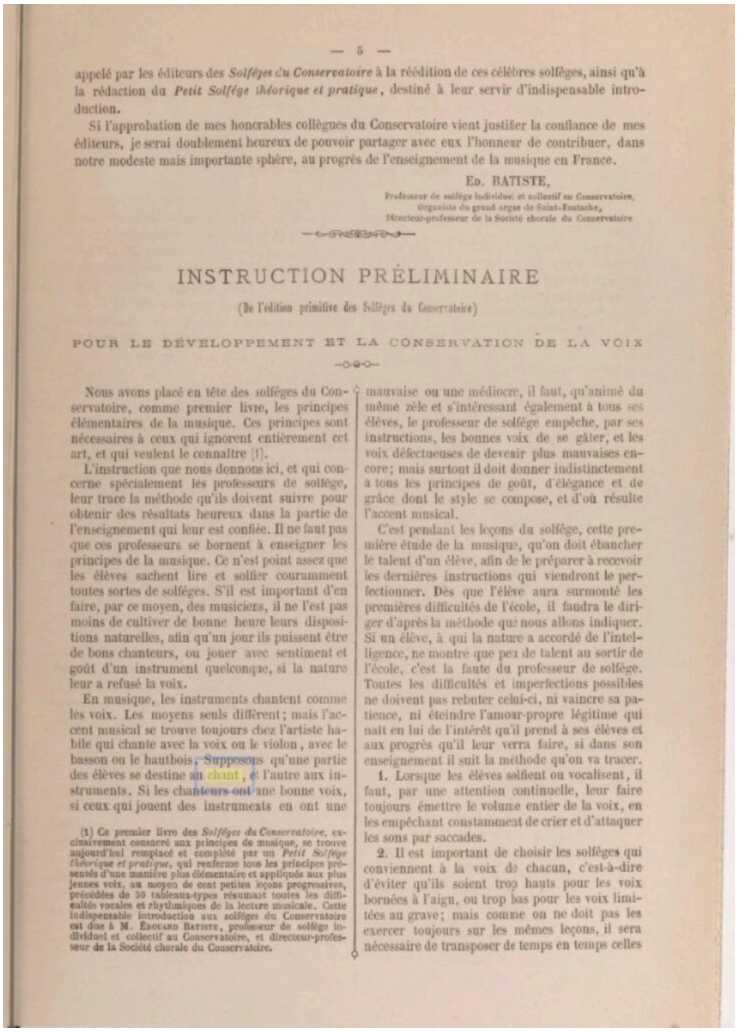
Ces documents montrent comment ses initiatives, telles que l'introduction des examens d'admission et la création de nouvelles classes spécialisées, ont été accueillies et mises en œuvre. Les procès-verbaux des réunions du conseil du Conservatoire témoignent des débats et des décisions qui ont accompagné ces réformes, illustrant les défis auxquels Cherubini a dû faire face et la manière dont il les a surmontés. En complément, les critiques musicales et les articles de presse de l'époque fournissent une perspective externe sur l'impact de Cherubini. Les journaux louent souvent la qualité des concerts et des productions du Conservatoire sous sa direction, mettant en avant le niveau exceptionnel des performances des étudiants et la

réputation grandissante de l'institution[4]. Ces sources appuient fortement la thèse selon laquelle Cherubini a joué un rôle crucial dans la formation de générations de musiciens et surtout de chanteurs. Son héritage continue de résonner dans la pratique pédagogique d'aujourd'hui.

Lorsque l'on étudie le chant et l'enseignement de la musique au Conservatoire de Paris, il est essentiel d'examiner les méthodes pédagogiques développées pour le développement et la préservation de la voix. Un document central à cet égard est le manuel de solfège du Conservatoire, qui intègre les principes élémentaires de la musique et établit des directives claires pour les professeurs de solfège. Ce manuel, qui a servi de premier livre pour les élèves débutants, fournit une méthodologie détaillée pour les enseignants, soulignant l'importance d'aller au-delà de la simple maîtrise des principes musicaux.

Comme on peux le voir dans la première page de l'introduction au livre de solfège pour le chant (Fig. 1), nous expliquerons les principes du texte pédagogique de l'introduction du « Solfèges du Conservatoire » de Luigi Cherubini, destiné aux chanteurs (Cherubini 1802 : 5). Il s'agit d'encourager dès le plus jeune âge les talents naturels des élèves, qu'ils soient destinés à devenir chanteurs ou instrumentistes. Les instruments, comme les voix, doivent pouvoir transmettre l'accent musical spécifique de chaque interprète, qu'il soit chanteur, violoniste, bassoniste ou hautboïste. L'enseignement ne se limite pas à la lecture et à la pratique du solfège, mais s'étend à la culture du goût musical, de l'élégance et de la grâce. Il est essentiel pour le professeur de théorie musicale de préserver les bonnes voix et de ne pas laisser les voix médiocres se détériorer davantage. Cela implique une attention constante à la qualité de l'émission vocale et à l'adéquation des exercices choisis pour chaque type de voix. Le texte propose une série de principes pédagogiques, dont l'encouragement d'une émission vocale pleine et non saccadée et le choix de solfèges adaptés aux capacités vocales de chaque élève, avec les ajustements nécessaires par transposition.

[4] Pour approfondir cette étude, il est recommandé de consulter les fonds d'archives du Conservatoire de Paris, où de nombreux documents relatifs à la période de direction de Cherubini sont conservés. Les bibliothèques spécialisées en histoire de la musique, comme la Bibliothèque nationale de France (BnF), offrent également des ressources précieuses, y compris des lettres, des manuscrits et des ouvrages contemporains. Enfin, il pourrait être utile d'examiner les travaux académiques et les biographies consacrées à Cherubini. Ces ouvrages fournissent souvent une analyse détaillée de ses contributions et de son héritage, intégrant des sources primaires et secondaires qui peuvent enrichir notre compréhension de son rôle dans l'évolution de l'enseignement musical. En somme, une exploration approfondie des témoignages, des lettres et des archives contemporaines révèle l'ampleur et la profondeur de l'impact de Luigi Cherubini sur le Conservatoire de Paris et sur l'enseignement musical en général.



— 5 —

appelé par les éditeurs des *Solfèges du Conservatoire* à la réédition de ces célèbres solfèges, ainsi qu'à la rédaction du *Petit Solfège théorique et pratique*, destiné à leur servir d'indispensable introduction.

Si l'approbation de mes honorables collègues du Conservatoire vient justifier la confiance de mes éditeurs, je serai doublement heureux de pouvoir partager avec eux l'honneur de contribuer, dans notre modeste mais importante sphère, au progrès de l'enseignement de la musique en France.

Ed. BATISTE,

Professeur de solfège individuel et collectif au Conservatoire,
Organiste du grand orgue de Saint-Eustache,
Directeur-professeur de la Société chorale du Conservatoire

INSTRUCTION PRÉLIMINAIRE

(De l'édition primitive des Solfèges du Conservatoire)

POUR LE DÉVELOPPEMENT ET LA CONSERVATION DE LA VOIX

Nous avons placé en tête des solfèges du Conservatoire, comme premier livre, les principes élémentaires de la musique. Ces principes sont nécessaires à ceux qui ignorent entièrement cet art, et qui veulent le connaître (1).

L'instruction que nous donnons ici, et qui concerne spécialement les professeurs de solfège, leur trace la méthode qu'ils doivent suivre pour obtenir des résultats heureux dans la partie de l'enseignement qui leur est confiée. Il ne faut pas que ces professeurs se bornent à enseigner les principes de la musique. Ce n'est point assez que les élèves sachent lire et solfier couramment toutes sortes de solfèges. S'il est important d'en faire, par ce moyen, des musiciens, il ne l'est pas moins de cultiver de bonne heure leurs dispositions naturelles, afin qu'un jour ils puissent être de bons chanteurs, ou jouer avec sentiment et goût d'un instrument quelconque, si la nature leur a refusé la voix.

En musique, les instruments chantent comme les voix. Les moyens seuls diffèrent; mais l'accent musical se trouve toujours chez l'artiste habile qui chante avec la voix ou le violon, avec le basson ou le hautbois. Supposons qu'une partie des élèves se destine au chant, et l'autre aux instruments. Si les chanteurs ont une bonne voix, si ceux qui jouent des instruments en ont une mauvaise ou une médiocre, il faut, qu'animé du même zèle et s'intéressant également à tous ses élèves, le professeur de solfège empêche, par ses instructions, les bonnes voix de se gâter, et les voix défectueuses de devenir plus mauvaises encore; mais surtout il doit donner indistinctement à tous les principes de goût, d'élégance et de grâce dont le style se compose, et d'où résulte l'accent musical.

C'est pendant les leçons du solfège, cette première étude de la musique, qu'on doit ébaucher le talent d'un élève, afin de le préparer à recevoir les dernières instructions qui viendront le perfectionner. Dès que l'élève aura surmonté les premières difficultés de l'école, il faudra le diriger d'après la méthode que nous allons indiquer. Si un élève, à qui la nature a accordé de l'intelligence, ne montre que peu de talent au sortir de l'école, c'est la faute du professeur de solfège. Toutes les difficultés et imperfections possibles ne doivent pas rebuter celui-ci, ni vaincre sa patience, ni éteindre l'amour-propre légitime qui naît en lui de l'intérêt qu'il prend à ses élèves et aux progrès qu'il leur verra faire, si dans son enseignement il suit la méthode qu'on va tracer.

1. Lorsque les élèves solfient ou vocalisent, il faut, par une attention continuelle, leur faire toujours émettre le volume entier de la voix, en les empêchant constamment de crier et d'attaquer les sons par saccades.

2. Il est important de choisir les solfèges qui conviennent à la voix de chacun, c'est-à-dire d'éviter qu'ils soient trop hauts pour les voix bornées à l'aigu, ou trop bas pour les voix limitées au grave; mais comme on ne doit pas les exercer toujours sur les mêmes leçons, il sera nécessaire de transposer de temps en temps celles

(1) Ce premier livre des *Solfèges du Conservatoire*, exclusivement consacré aux principes de musique, se trouve aujourd'hui remplacé et complété par un *Petit Solfège théorique et pratique*, qui renferme tous les principes présentés d'une manière plus élémentaire et appliqués aux plus jeunes voix, au moyen de cent petites leçons progressives, précédées de 50 tableaux-types résumant toutes les difficultés vocales et rhythmiques de la lecture musicale. Cette indispensable introduction aux solfèges du Conservatoire est due à M. Edouard Batiste, professeur de solfège individuel et collectif au Conservatoire, et directeur-professeur de la Société chorale du Conservatoire.

Fig. 1 Première page de l'introduction de *Solfège du conservatoire* , de Luigi Cherubini, publié en1882.

Le manuel de solfège du Conservatoire précise que les principes élémentaires de la musique sont indispensables à ceux qui ignorent tout de cet art et souhaitent l'apprendre. Les instructions fournies s'adressent particulièrement aux professeurs de solfège, leur indiquant la méthode à suivre pour obtenir des résultats positifs dans l'enseignement qui leur est confié. Ces professeurs ne doivent pas se contenter d'enseigner les principes de la musique. Il ne suffit pas que les élèves sachent lire et solfier couramment. S'il est important de former des musiciens de cette manière, il est tout aussi important de cultiver leurs talents naturels dès le début, afin qu'ils puissent devenir de bons chanteurs ou jouer de n'importe quel instrument avec sentiment et goût si la nature ne les a pas dotés d'une voix. Le document rappelle qu'en musique, « les instruments chantent comme les voix », seuls les moyens diffèrent ; mais l'accent musical se trouve toujours chez l'artiste habile qui chante avec la voix ou le violon, le basson ou le hautbois. Supposons que certains élèves soient destinés à chanter et d'autres à jouer des instruments. Si les chanteurs ont une bonne voix et si ceux qui jouent des

instruments ont aussi une bonne voix, le professeur de solfège doit, avec le même zèle et le même intérêt pour tous ses élèves, empêcher par son enseignement les bonnes voix de se gâter et les mauvaises d'empirer.

Mais surtout, il doit enseigner à tous, indistinctement, les principes de goût, d'élégance et de grâce dont se compose le style et d'où dérive l'accent musical. C'est au cours des leçons de solfège, première étude de la musique, qu'il faut esquisser le talent de l'élève, afin de le préparer aux dernières instructions qui le perfectionneront. Dès que l'élève a surmonté les premières difficultés scolaires, il doit être guidé selon la méthode indiquée. Si un élève que la nature a doté d'intelligence se montre peu doué au sortir de l'école, la faute en incombe au professeur de solfège. Toutes les difficultés et imperfections possibles ne doivent pas décourager le maître, ni vaincre sa patience, ni éteindre l'amour-propre légitime qui naît de l'intérêt qu'il porte à ses élèves et des progrès qu'il leur verra faire s'il suit la méthode établie. Lorsque les élèves solfégient ou vocalisent, il est important de veiller constamment à ce qu'ils émettent toujours le volume complet de leur voix, en évitant les cris et les tremblements. Il est important de choisir des solfèges adaptés à chaque voix, c'est-à-dire d'éviter de les rendre trop aigus pour les voix limitées dans les aigus ou trop graves pour les voix limitées dans les graves ; mais comme ils ne doivent pas toujours être pratiqués sur les mêmes leçons, il sera nécessaire de les transposer de temps en temps. Ce manuel de solfège du Conservatoire, consacré exclusivement aux principes de la musique, est aujourd'hui remplacé et complété par un méthode de solfège théorique et pratique, qui contient tous les principes présentés de façon plus élémentaire et appliqués aux voix les plus jeunes, à travers cent leçons courtes et progressives, précédées de cinquante tableaux types résumant toutes les difficultés vocales et rythmiques de la lecture musicale. Cette indispensable introduction aux solfèges du Conservatoire est l'œuvre d'Édouard Batiste, professeur de solfège individuel et collectif au Conservatoire et directeur-professeur de la Société chorale du Conservatoire.

La première édition de la collection de solfèges pour piano et pour voix, destinée à l'étude du chant et écrite par Luigi Cherubini pour le Conservatoire de Paris, est intitulée *Solfèges du Conservatoire*. Publiée pour la première fois en 1802, cette collection a été éditée par Chez Imbault, une maison d'édition musicale renommée de l'époque. Cette œuvre a été créée dans le but d'améliorer et de structurer l'enseignement du solfège et du chant au sein du Conservatoire de Paris. La collection *Solfèges du Conservatoire* n'était pas composée

uniquement des œuvres de Cherubini, mais incluait également des solfèges d'autres compositeurs réputés, reflétant ainsi une diversité de styles et de techniques vocales.

Les solfèges de Cherubini pour l'étude de la voix étaient particulièrement appréciés pour leur rigueur pédagogique et leur capacité à développer les compétences techniques et expressives des élèves. Les solfèges de Cherubini consistaient en exercices méthodiques destinés à renforcer la justesse, la précision rythmique et l'agilité vocale des chanteurs. Ils mettaient l'accent sur des éléments tels que la maîtrise des intervalles, le développement de la gamme vocale, et l'amélioration de la diction et de l'articulation. Ces exercices étaient conçus pour préparer les élèves à interpréter une variété de répertoires, du chant lyrique à la musique sacrée. Ce recueil a joué un rôle fondamental dans l'évolution de l'enseignement musical au Conservatoire de Paris, en fournissant des outils essentiels pour la formation des chanteurs et des musiciens. Le soin apporté à la sélection des solfèges et la qualité pédagogique des exercices de Cherubini ont contribué à faire de cette collection une référence incontournable dans le domaine de l'éducation musicale.

La collection *Solfèges du Conservatoire* de Luigi Cherubini a reçu des éloges pour sa qualité pédagogique et son impact significatif sur la formation des chanteurs. Plusieurs témoignages et écrits de l'époque soulignent l'importance de ces solfèges dans le développement des compétences vocales. Par exemple, François-Joseph Fétis, célèbre musicologue et critique musical, écrit dans son *Biographie universelle des musiciens* que les solfèges de Cherubini sont remarquables par leur rigueur et leur efficacité. Ils offrent aux élèves une base solide pour le développement de la justesse, de la précision rythmique et de l'expression musicale (Fétis 1837). Hector Berlioz, dans ses *Mémoires*, par exemple, mentionne l'impact de ces solfèges sur les chanteurs disent que les exercices de Cherubini sont indispensables pour quiconque aspire à maîtriser l'art du chant. Ils préparent les élèves non seulement techniquement, mais aussi artistiquement, leur permettant d'aborder avec confiance le répertoire lyrique (Berlioz 1881 : 85-90). Les élèves étaient régulièrement soumis à des exercices de solfège qui amélioraient leur capacité à lire et interpréter la musique avec précision et expression. Les solfèges de Cherubini étaient également utilisés pour évaluer les progrès des élèves lors des examens, témoignant de leur importance dans le cursus éducatif. En outre, des lettres de contemporains de Cherubini, comme celles de ses élèves, révèlent à quel point ces solfèges étaient appréciés. Ces témoignages et écrits illustrent clairement

l'impact durable des solfèges de Cherubini sur la formation des chanteurs et leur importance dans l'histoire de l'enseignement musical.

Cette approche pédagogique systématique et détaillée témoigne de l'importance accordée par Cherubini et ses contemporains à une formation complète et raffinée des musiciens et des chanteurs, jetant les bases d'une éducation musicale de haut niveau qui a perduré au fil des décennies.

1.3 Méthode de Nicolas Vaccaj

Nicola Vaccaj, compositeur et pédagogue italien, a grandement contribué à l'évolution de l'enseignement du chant avec son *Metodo pratico di canto italiano*, publié pour la première fois en 1832 par l'éditeur Ricordi. Ce manuel est devenu une référence incontournable dans la formation des chanteurs, notamment en raison de son approche méthodique et de ses exercices progressifs qui répondent aux besoins des étudiants de tous niveaux. L'importance du *Metodo pratico* de Vaccai réside dans sa capacité à structurer l'apprentissage du chant de manière claire et accessible. Contrairement à d'autres méthodes de l'époque, qui pouvaient être trop complexes ou théoriques, Vaccaj a su créer une série d'exercices pratiques qui permettent aux élèves de développer progressivement leurs compétences vocales.

Les exercices sont conçus pour aborder différentes techniques de chant, telles que la respiration, la justesse, l'agilité vocale, l'articulation et l'expression musicale. L'un des aspects innovants du *Metodo pratico* est l'accent mis sur la respiration diaphragmatique, une technique essentielle pour un contrôle vocal optimal. Vaccaj a insisté sur l'importance de la respiration correcte dès les premiers exercices, établissant ainsi une

base solide pour l'émission vocale. De plus, ses exercices progressifs sont organisés de manière à ce que chaque leçon construise sur les compétences développées dans les leçons précédentes, ce qui facilite une progression naturelle et efficace pour les étudiants.

Vaccaj a également intégré dans son manuel des études spécifiques pour le développement de la gamme vocale et de l'agilité. Ces études, souvent sous forme de vocalises, permettent aux élèves de travailler des passages rapides et des intervalles variés, renforçant ainsi leur flexibilité vocale et leur capacité à interpréter des répertoires plus complexes. Les études de

Vaccaj sont particulièrement réputées pour leur musicalité et leur pertinence stylistique, ce qui aide les étudiants à non seulement développer leur technique, mais aussi à comprendre et à interpréter la musique avec expression et sensibilité. Les pièces du *Metodo pratico* de Vaccai sont spécifiquement conçues pour aborder divers aspects techniques du chant. Par exemple, les premières leçons se concentrent sur les gammes et les arpèges, permettant aux élèves de travailler sur la justesse et la précision des notes.

D'autres exercices sont dédiés à l'agilité vocale, avec des passages rapides et des séquences de notes qui nécessitent une grande maîtrise technique. Les vocalises sont également utilisées pour améliorer la respiration et l'émission vocale, en encourageant une utilisation efficace du diaphragme. Certaines pièces du manuel mettent l'accent sur l'expression musicale et la dynamique.

Vaccai inclut des exercices qui demandent aux élèves de varier l'intensité et le timbre de leur voix, leur apprenant ainsi à interpréter la musique avec émotion et nuance. Ces exercices sont essentiels pour développer non seulement la technique vocale, mais aussi la capacité d'un chanteur à transmettre des sentiments et des intentions musicales à travers leur performance.

Un aspect crucial du *Metodo pratico* de Vaccai est son utilisation pour préparer les chanteurs au répertoire d'Opéra. Vaccai comprenait l'importance pour les chanteurs de maîtriser les styles et les techniques propres à l'opéra. Par conséquent, plusieurs exercices de son manuel sont directement applicables aux rôles et aux arias que les étudiants rencontreront dans les œuvres de compositeurs comme Rossini, Bellini et Donizetti.

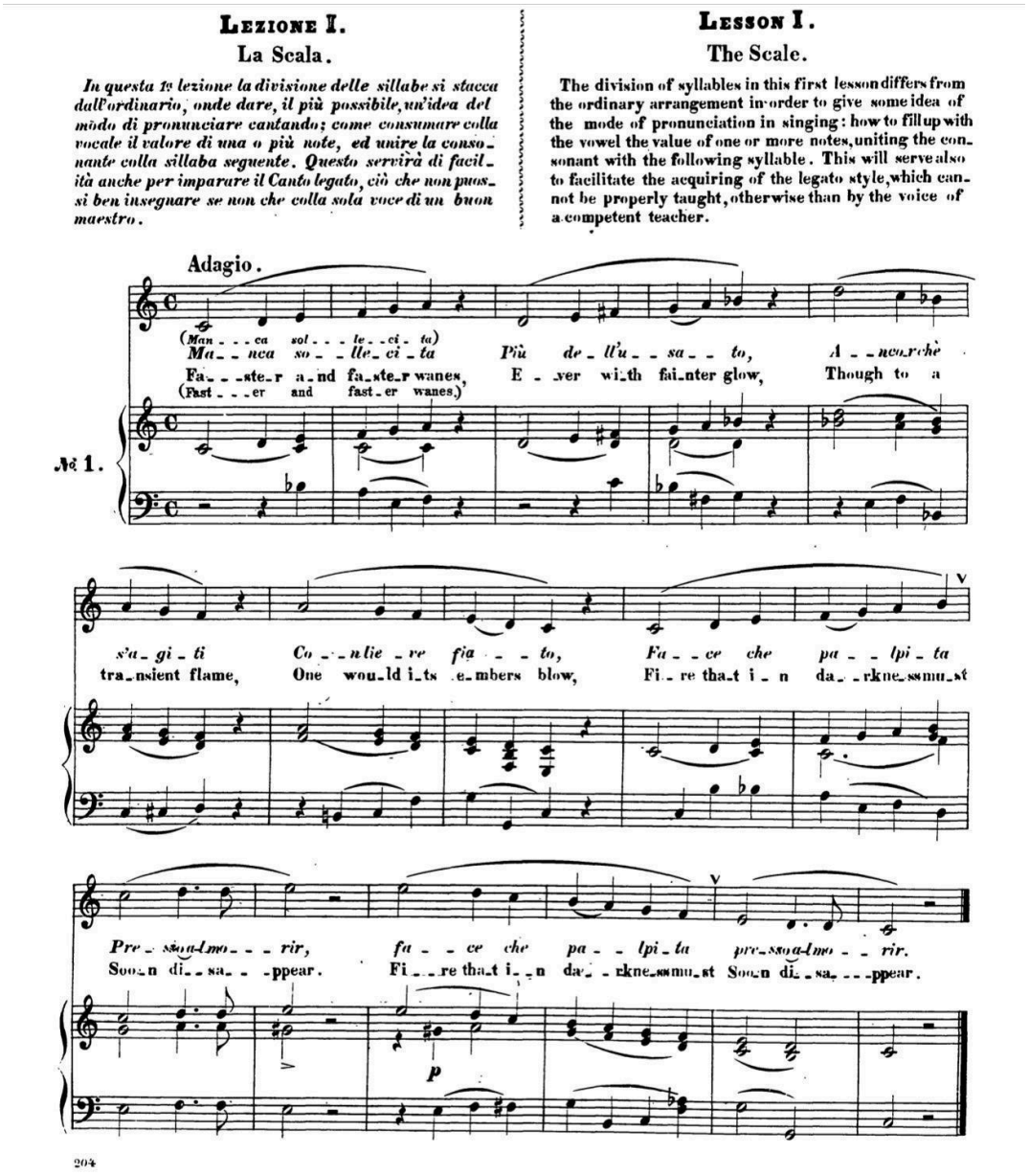


Fig. 2 Première étude : *Manca sollicita* est la première aria de la méthode Vaccaj qui met l'accent sur les gammes et le *legato* sur un texte de Metastasio.

Par exemple, les exercices sur les trilles et les ornements sont particulièrement utiles pour les arias de Belcanto, où ces techniques sont fréquemment utilisées.

Le manuel inclut également des exercices pour travailler sur la projection vocale et l'endurance, des compétences essentielles pour les chanteurs d'opéra qui doivent souvent se produire sans amplification et maintenir une qualité vocale constante tout au long de longues représentations. En pratiquant ces exercices, les étudiants développent non seulement leur technique vocale, mais aussi la résilience nécessaire pour une carrière chanter sur scène.

L'impact du *Metodo pratico* de Vaccaj ne se limite pas à son époque. Ce manuel a traversé les siècles et continue d'être utilisé dans les conservatoires et les écoles de musique du monde entier. Le fait que ce manuel soit encore imprimé et utilisé aujourd'hui témoigne de sa valeur durable et de sa pertinence continue dans l'enseignement du chant. En outre, le *Metodo pratico* de Vaccaj a influencé d'autres méthodes de chant qui ont suivi. Par exemple, des pédagogues comme Mathilde Marchesi[5] et Manuel Garcia[6] ont intégré des éléments de la méthode de Vaccaj dans leurs propres approches pédagogiques, adaptant ses principes à leurs contextes et à leurs élèves spécifiques. Cette influence démontre l'importance de l'œuvre de Vaccaj dans l'histoire de l'enseignement du chant et son rôle dans l'évolution des techniques vocales.

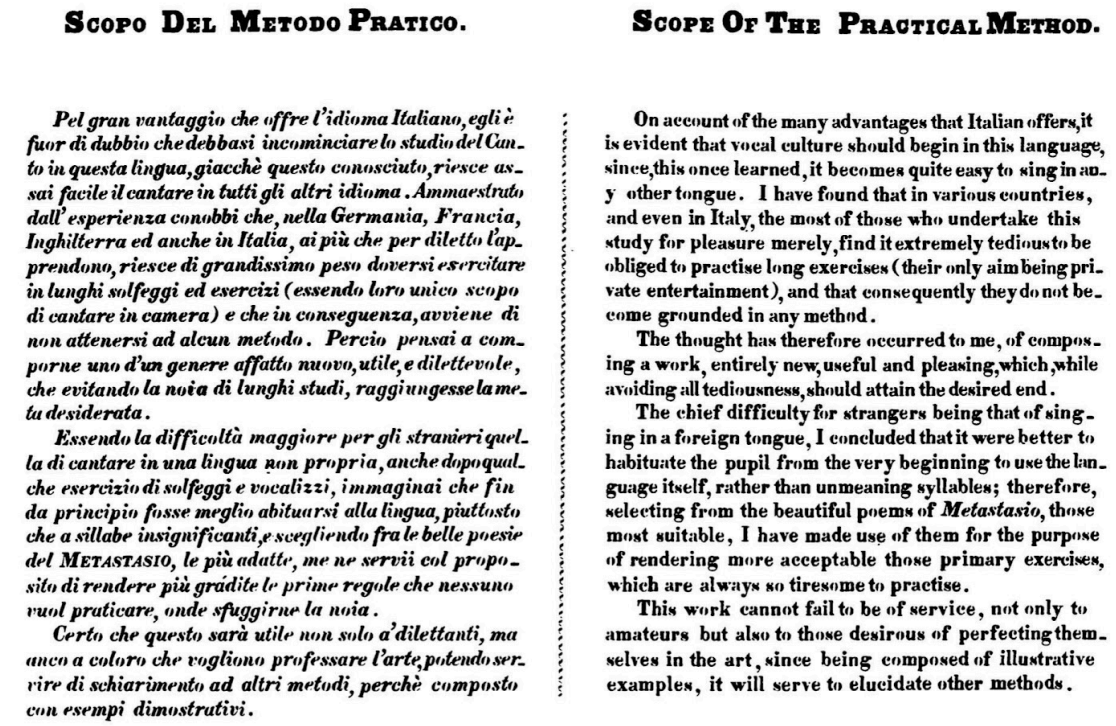
Le succès du *Metodo pratico* de Vaccaj peut également être attribué à la simplicité et à l'élégance de ses compositions. Contrairement à d'autres méthodes qui peuvent être perçues comme arides ou académiques, les exercices de Vaccaj sont musicalement agréables et motivants pour les étudiants.

Les amateurs et les élèves qui ne sont pas encore capables d'aborder des airs d'opéra dans leur formation vocale de base sont motivés par la musicalité avec laquelle ces études sont conçues. Ils ont ainsi été encouragés à rechercher le son en répétant les études et en récitant le texte en

[5] Matilde Marchesi (1826-1913) était une célèbre chanteuse et pédagogue italienne, reconnue pour son influence majeure dans l'enseignement du chant. Née à Milan, elle a étudié au Conservatoire de Milan et a bénéficié des conseils de la célèbre soprano Giuditta Pasta. Marchesi a acquis une réputation internationale en tant que soprano, se produisant sur les plus grandes scènes d'Europe. À la fin de sa carrière de chanteuse, elle se consacre pleinement à l'enseignement du chant. Elle devient une figure de proue dans la formation des chanteurs et développe une méthode d'enseignement qui influence profondément la technique vocale. Ses élèves comprennent des chanteurs renommés tels que Nellie Melba, Lilli Lehmann et Emma Calvé. Marchesi est également l'auteur de plusieurs ouvrages pédagogiques sur le chant, dont ses célèbres exercices vocaux et son manuel "Méthode de chant", qui sont largement utilisés dans les conservatoires et écoles de musique à travers le monde. Son approche pédagogique se distingue par une attention particulière à la technique vocale et à l'expression artistique, et elle est respectée pour sa capacité à former des voix exceptionnelles. Matilde Marchesi reste une figure emblématique de la pédagogie vocale du XIXe siècle, et son héritage continue d'influencer la formation des chanteurs aujourd'hui.

[6] Manuel Garcia (1805-1906) était un célèbre chanteur, compositeur et pédagogue espagnol, reconnu comme l'un des plus grands maîtres du chant de son époque. Né à Madrid, il a étudié au Conservatoire de Paris, où il a été influencé par les grands noms de la musique classique. García a eu une carrière brillante en tant que ténor, se produisant dans les principales capitales musicales d'Europe, notamment Paris, Londres et Milan. En plus de sa carrière de chanteur, Manuel García est surtout connu pour ses contributions significatives à la pédagogie du chant. Il a développé une méthode innovante qui a profondément marqué l'enseignement vocal. Son ouvrage, Méthode de chant (1847), est un texte fondamental dans l'éducation vocale, illustrant sa compréhension approfondie de la technique vocale et de la physiologie du chant. García a également formé plusieurs chanteurs célèbres, dont sa propre fille, la soprano Pauline Viardot, ainsi que d'autres artistes renommés de son temps. Sa méthode d'enseignement et ses recherches sur la technique vocale ont laissé un impact durable sur la formation des chanteurs et sur l'évolution de la pédagogie vocale. Manuel García est considéré comme une figure clé dans le développement de l'art du chant et continue d'influencer l'éducation vocale moderne.

italien, langue que Vaccaj considérait comme la plus adaptée à l'apprentissage du chant. Ce processus les aide à se connecter émotionnellement à leurs études et à comprendre l'importance de l'expression artistique dès le début de leur formation par le biais d'exemples démonstratifs (Vaccaj 1878 : 5).



Scopo Del Metodo Pratico.

Pel gran vantaggio che offre l'idioma Italiano, egli è fuor di dubbio che debbasi incominciare lo studio del Canto in questa lingua, giacchè questo conosciuto, riesce assai facile il cantare in tutti gli altri idioma. Ammaestrato dall' esperienza conobbi che, nella Germania, Francia, Inghilterra ed anche in Italia, ai più che per diletto l'apprendono, riesce di grandissimo peso doversi esercitare in lunghi solfeggi ed esercizi (essendo loro unico scopo di cantare in camera) e che in conseguenza, avviene di non attenersi ad alcun metodo. Percio pensai a comporne uno d'un genere affatto nuovo, utile, e dilettevole, che evitando la noia di lunghi studi, raggiungesse la meta desiderata.

Essendo la difficoltà maggiore per gli stranieri quella di cantare in una lingua non propria, anche dopo qualche esercizio di solfeggi e vocalizzi, immaginai che fin da principio fosse meglio abituarsi alla lingua, piuttosto che a sillabe insignificanti, e scegliendo fra le belle poesie del Metastasio, le più adatte, me ne servii col proposito di rendere più grádite le prime regole che nessuno vuol praticare, onde sfuggirne la noia.

Certo che questo sarà utile non solo a' dilettanti, ma anco a coloro che vogliono professare l'arte, potendo servire di schiarimento ad altri metodi, perchè composto con esempi dimostrativi.

Scope Of The Practical Method.

On account of the many advantages that Italian offers, it is evident that vocal culture should begin in this language, since, this once learned, it becomes quite easy to sing in any other tongue. I have found that in various countries, and even in Italy, the most of those who undertake this study for pleasure merely, find it extremely tedious to be obliged to practise long exercises (their only aim being private entertainment), and that consequently they do not become grounded in any method.

The thought has therefore occurred to me, of composing a work, entirely new, useful and pleasing, which, while avoiding all tediousness, should attain the desired end.

The chief difficulty for strangers being that of singing in a foreign tongue, I concluded that it were better to habituate the pupil from the very beginning to use the language itself, rather than unmeaning syllables; therefore, selecting from the beautiful poems of *Metastasio*, those most suitable, I have made use of them for the purpose of rendering more acceptable those primary exercises, which are always so tiresome to practise.

This work cannot fail to be of service, not only to amateurs but also to those desirous of perfecting themselves in the art, since being composed of illustrative examples, it will serve to elucidate other methods.

Fig. 3 Nicola Vaccaj décrit l'objet de sa méthode, édition anglais du 1878.

De plus, Vaccaj a inclus des instructions claires et détaillées pour chaque exercice, expliquant les objectifs et les techniques à travailler. Cette approche pédagogique permet aux étudiants de comprendre non seulement comment exécuter les exercices, mais aussi pourquoi ils sont importants pour leur développement vocal. Cette clarté et cette attention aux détails font du *Metodo pratico* un outil précieux pour les enseignants de chant, qui peuvent s'appuyer sur ces instructions pour guider leurs élèves de manière efficace et cohérente.

Enfin, l'héritage du *Metodo pratico* de Vaccaj se manifeste également dans les enregistrements et les interprétations de nombreux chanteurs célèbres qui ont utilisé cette méthode pour perfectionner leur technique. Des artistes comme Luciano Pavarotti et Maria Callas ont étudié avec des pédagogues qui utilisaient le manuel de Vaccaj, témoignant ainsi de

son impact sur les carrières des plus grands talents vocaux une sorte cohérence par la tradition du *belcanto* et de son passage du XIXe ou XXe siècle. Ces témoignages et réussites confirment la valeur inestimable de la méthode de Vaccaj dans la formation des chanteurs d'hier et d'aujourd'hui.

En conclusion, le *Metodo pratico di canto italiano* de Nicola Vaccaj représente une étape cruciale dans l'évolution de l'enseignement du chant depuis sa naissance. Sa publication en 1832 a marqué le début d'une nouvelle ère pédagogique où l'accent était mis sur la progression méthodique, la musicalité et l'expression artistique. À travers ses exercices clairs et musicaux, Vaccaj a su créer une méthode qui non seulement développe les compétences techniques des chanteurs, mais aussi leur compréhension profonde et leur appréciation de la musique.

Son influence perdure, faisant de son manuel un outil essentiel dans la formation des chanteurs du monde entier. Par ses exercices spécifiques et son approche pédagogique rigoureuse, le *Metodo pratico* aide également les étudiants à se préparer efficacement au répertoire d'Opéra, leur donnant les outils nécessaires pour exceller sur scène sans souci technique.

1.4 *Nuova vocalità* de Cathy Berberian

Cathy Berberian, figure emblématique de l'expérimentation vocale et musicale, a marqué son époque avec un concept audacieux qu'elle a intitulé *Nuova vocalità* influençant les générations à venir. Ce concept représente une avancée significative dans l'évolution des pratiques vocales contemporaines et témoigne de la manière dont Berberian a réinventé l'utilisation et la perception de la voix dans le domaine musical. Cependant, son approche pédagogique, bien que moins documentée que son travail de performance, est également un aspect important de son héritage.

La *Nuova vocalità*. de Berberian découle d'une volonté profonde de transcender les limites traditionnelles et d'explorer les nouvelles dimensions expressives de la voix. Elle trouve ses origines dans une riche tradition musicale, tout en cherchant à la renouveler et à l'adapter. Berberian, en tant qu'interprète et innovatrice, a constamment défié les conventions, faisant de sa voix un instrument de découverte et d'exploration infinie. Au cœur de ce concept se

trouve la notion de flexibilité et de ductilité de la voix. Berberian était convaincue que la voix humaine possédait une capacité quasi illimitée à s'adapter et se transformer en fonction des besoins expressifs de la musique. Pour elle, la voix n'était pas simplement un instrument, mais un vecteur dynamique de l'expression personnelle et artistique.

Cette flexibilité lui permettait d'aborder une variété de genres musicaux et de styles avec une aisance remarquable, qu'il s'agisse des œuvres de Claudio Monteverdi ou des compositions contemporaines de Luciano Berio, sans oublier des explorations plus contemporaines comme les pièces des Beatles et les onomatopées. Un autre pilier fondamental de la *Nuova vocalità* est l'exploration des possibilités sonores. Berberian a innové en expérimentant des techniques vocales non conventionnelles, telles que les bruits et les vocalises abstraites, pour créer des effets sonores nouveaux et inattendus. Cette approche a ouvert des horizons inexplorés pour la musique vocale, élargissant les frontières de ce qui est considéré comme *cantabile* ou musicalement acceptable.

En outre, la *Nuova vocalità* ne rejette pas la tradition musicale, mais cherche plutôt à la réinterpréter à travers une perspective moderne. Berberian a su intégrer des éléments de la musique traditionnelle et classique tout en les transformant avec une sensibilité contemporaine. Cette fusion entre tradition et innovation permet de créer une musique qui respecte le passé tout en étant résolument tournée vers l'avenir. Un aspect essentiel de la *Nuova vocalità* est l'accent mis sur l'expression personnelle et l'authenticité. Berberian encourageait chaque chanteur à développer une voix qui reflète sa propre personnalité et son expérience unique.

La personnalité de Cathy Berberian se caractérise par la souplesse de sa pensée vocale et sa capacité à remettre en question toute limite ou frontière probable entre les répertoires, les genres musicaux et l'utilisation de la voix.

Sa solide technique lui permet de chanter différents répertoires, des chants de Claudio Monteverdi à ceux écrits pour sa voix par Luciano Berio, en passant par les Beatles, sa recherche des onomatopées, sa passion pour la Carmen de Bizet et le répertoire lyrique, dont elle admire profondément l'art de Maria Callas.

Cependant, bien qu'elle aime la tradition, elle était convaincue que chaque chanteur devait défendre sa propre personnalité en essayant de développer son identité vocale en

s'approfondissant le plus possible. Chaque chanteur devait être capable de dépasser la tradition, de se l'approprier et de l'imprégner de sa propre façon de vivre et de ressentir l'écriture musicale.

« Avoir une tradition est aussi important que d'avoir un père et une mère pour pouvoir naitre. Mais il arrive toujours le moment inévitable ou il faut abandonner la sécurité de l'ancienne voie pour pouvoir en créer une nouvelle » (Berberian 1966 : 5).

L'un des concepts qui sous-tendait sa réflexion était la ductilité de la voix et du style, la flexibilité et la mobilité de la voix en fonction des besoins expressifs et du désir de déclarer une intention ou une autre.

Selon Cathy Berberian, la voix a une infinité de possibilités et elle-même a souvent déclaré en public et devant ses élèves que si les enseignants ne partent pas de ce postulat, ce n'est pas parce qu'ils ne sont pas d'accord avec lui, mais parce qu'ils l'ignorent.

C'est de cette ouverture, de cette curiosité et de cette confiance qu'elle accorde à la voix humaine qu'est né son concept de *Nuova Vocalità* :

« Un artefact, et quand elle n'est plus qu'un fossile légitimé elle doit alors céder la place à la nouvelle tradition. En ce sens, la *Nuova Vocalità* ne se réfère pas seulement à la musique contemporaine, mais aussi à la manière nouvelle d'aborder la musique traditionnelle en exploitant, avec la sensibilité d'aujourd'hui (et avec pressentiment du lendemain), les expériences sonores du passé » (*ibid.* : 1966).

Elle prônait l'idée que les artistes doivent aller au-delà des conventions pour découvrir et exprimer leur propre voix intérieure. Cette approche valorise la voix comme un moyen d'expression profondément personnel et authentique. L'impact du travail de Cathy Berberian dans le domaine de la *Nuova Vocalità* a été considérable. Sa capacité à repousser les limites du chant et à explorer de nouvelles dimensions vocales a influencé de nombreux compositeurs et interprètes. En intégrant des techniques vocales avant-gardistes et en encourageant une approche novatrice de la tradition musicale, Berberian a ouvert la voie à de nouvelles formes d'expression artistique. Son concept de *Nuova Vocalità* est également marqué par une vision pédagogique innovante.

Bien que Berberian ait commencé à enseigner relativement tard dans sa carrière, ses contributions pédagogiques ont profondément influencé la manière dont la voix est enseignée. Sa méthode d'enseignement reposait sur l'idée que chaque élève devait être encouragé à explorer les possibilités infinies de sa propre voix. Elle considérait que la pédagogie ne se limitait pas à la transmission de techniques, mais qu'elle devait aussi promouvoir l'exploration personnelle et l'expression individuelle. Berberian a intégré sa philosophie de la *Nuova Vocalità* dans ses cours, en incitant ses élèves à dépasser les techniques traditionnelles pour découvrir des approches novatrices et personnelles. Elle encourageait les étudiants à développer leur propre voix en leur offrant des outils pour explorer de nouvelles dimensions sonores et expressives.

Cette approche visait à former des artistes capables de réinventer la musique vocale tout en restant fidèles à leur propre authenticité. En définitive, la *Nuova Vocalità* de Cathy Berberian dépasse la simple technique vocale pour représenter une véritable philosophie de la musique et de l'expression humaine. En repoussant les limites de la voix et en redéfinissant les contours de la musique vocale, Berberian a laissé un héritage durable. Sa vision audacieuse et son engagement envers l'exploration vocale continuent d'inspirer et de guider les artistes contemporains dans leur quête de créativité et d'authenticité, faisant de sa contribution un pilier essentiel dans l'évolution de la musique vocale et de la pédagogie associée.

Son esprit ouvert et sa vision interdisciplinaire se combinent avec la discipline de la musique classique, permettant une recherche innovante sur la voix et démontrant l'impact de son approche pédagogique originale.

1.5 Vocalisation, phrasé et déclamation selon Reynaldo Hahn

Dans une période de transition aussi prononcée que celle que nous vivons actuellement, il est inévitable de se poser des questions fondamentales. Cependant, il est souvent difficile de trouver des réponses claires et complètes, surtout lorsqu'il s'agit de la Voix et de ses différentes manifestations. Pour aborder cette complexité, il est utile d'explorer les écrits de praticiens qui ont vécu des périodes de grands bouleversements, bien que différentes du contexte contemporain. Dans la littérature française, Reynaldo Hahn s'impose comme une

référence incontournable[7]. Compositeur, chanteur, chef d'orchestre et critique musical né au Venezuela et naturalisé français, Hahn a exercé une influence considérable sur la chanson française. Ami proche de Marcel Proust, il a marqué les esprits par ses mélodies mémorables et ses contributions profondes à l'étude de la chanson et de son évolution. Comme le souligne Hahn dans ses cours de chant, le défi d'émouvoir les gens réside dans l'infinie diversité de la sensibilité humaine. Chaque individu ressent les émotions d'une manière unique et cette pluralité est encore modulée par l'évolution constante des temps et des coutumes, ainsi que par les variations culturelles entre les zones géographiques, les pays et même les régions plus petites (Hahn 1935 453). Cette perspective enrichit notre compréhension de la voix en tant que phénomène culturel et artistique, en soulignant la complexité de la communication émotionnelle à travers le temps et le contexte.

Ce concept représente fondamentalement la pensée profonde de Hahn, qui structure ses discours publics, comme celui du 20 décembre 1913, dont une publication est disponible, en se concentrant sur la voix et la façon dont elle peut varier en fonction de tant d'agents, comme ceux qu'il a énumérés, inévitablement similaires à chacun d'entre nous, qu'il est difficile, voire impossible, de systématiser le chant ou l'utilisation de la voix. La voix est la résonance de l'expérience de chaque être humain, qui dépend de tous les facteurs, sans exception, qui caractérisent chacun d'entre nous individuellement et donc notre capacité à ressentir des émotions.

L'enquête de Hahn s'appuie sur un travail approfondi sur la mécanique et la signification des émotions[8]. Dans l'extrait de l'Invitation à la musique de l'ouvrage Sur le chant en général, il affirme également qu'il est important de se tourner vers le passé. Il faut comparer différentes époques pour se faire une idée des quelques sentiments qui, à travers les siècles, restent immortels dans le cœur des hommes et peuvent encore s'éveiller aujourd'hui, comme ils l'ont fait autrefois. En même temps, il faut examiner les moyens par lesquels les sentiments eux-mêmes peuvent être émus (*ibid*.). Ce fragment de l'écriture de Hahn est emblématique de la méthode qu'il applique pour écouter les interprétations tirées d'expériences et d'expériences

[7] « (…) cet instrument de musique de génie qui s'appelle Reynaldo Hahn étreint tous les cœurs, mouille tous les yeux, dans le frisson d'admiration qu'il propage au loin et qui nous fait trembler, nous courbe tous l'un après l'autre, dans une silencieuse et solennelle ondulation des blés sous le vent » Marcel Proust FIGARO, Paris, 11 Mai 1903

[8] Reynaldo Hahn, dans son essai *L'Art de l'Opéra*, explore le concept de "sensibilité humaine". Il définit cette sensibilité comme la capacité de percevoir et d'exprimer des émotions profondes et authentiques. Hahn insiste sur le fait que la musique, à travers son expression émotionnelle, est un moyen essentiel pour explorer et communiquer cette sensibilité. Selon lui, la sensibilité humaine est fondamentale dans l'expérience artistique et musicale, permettant ainsi de toucher les émotions les plus intimes et universelles.

différentes. Se tourner vers le passé, c'est d'abord savoir écouter, puis savoir analyser ce qui a déjà été fait, développé et mûri par d'autres interprètes qui, avant nous, ont abordé le métier de chanter et de lire l'écriture de certains chars i. Mais le cœur du travail de Hahn réside dans l'importance qu'il accorde aux émotions de l'interprète et à sa capacité à les produire chez le spectateur. Tout d'abord, Hahn souligne l'importance de l'émotion comme forme d'économie physiologique.

Deuxièmement, il attire l'attention sur le fait qu'il existe des personnes sensibles et d'autres qui le sont moins. Dans un troisième cas, il attire l'attention sur la nécessité qu'un professionnel doit exercer en ce qui concerne la capacité de ressentir et de transmettre des émotions de manière mécanique. Par rapport à l'extrait « Comment émouvoir » de l'*Art du chant*, Hahn déclare d'ailleurs que, à le prendre dans son sens véritable, qui est totalement médical, le mot émotion signifie simplement un trouble dans l'économie physiologique. Or, il arrive fréquemment que des chanteurs très doués sous le rapport de la voix, et qui, intéressants par leurs dons et leur habileté vocale, sont agréables à écouter, sont, en même temps, très ennuyeux ; leur travail est satisfaisant, d'une technique parfois même excellente, mais il y a quelque chose dans leur chant qui le rend ennuyeux et qui, peu à peu, vous incite à une vague somnolence.

Ce chanteur-là, non seulement ne sent pas ce qu'il chante, mais n'y pense pas en chantant, et voilà pourquoi il n'a pas d'action sur l'auditeur (*ibid. :* 454). Pour Hahn, le rôle du chanteur doit être d'avoir devant les yeux une image nette ou confuse évoquée par les mots du texte qu'il prononce car cette pratique est la seule façon de transmettre à l'auditeur ce que l'interprète lui-même perçoit et ressent du répertoire qu'il interprète. Il affirme que, en effet, s'il s'agit d'exprimer un état d'âme, il faut que, par le moyen personnel, soit par le dédoublement, soit en l'imaginant avoir auprès de lui un être humain à qui il s'adresse et qu'il crée par la pensée (*ibid.*). Dédier, offrir, rendre réel le geste qui est véhiculé par l'exécution du répertoire est, pour le compositeur, la seule façon d'authentifier l'exécution en quelque chose de crédible. « Il faut que le chanteur ressente, à ce moment, l'émotion même qu'il veut traduire. » À ce stade de la réflexion du compositeur, un concept important de sa vision émerge et ouvre son idée sur le fonctionnement du mécanisme.

Le mot « traduire » introduit ce concept. « Si le chanteur devait, en chantant, ressentir à la première puissance les émotions qu'il traduit, s'il était pour de bon secoué par l'hilarité ou torturé par la douleur, il ne pourrait pas chanter », déclare Hahn (*ibid.)*. Le processus de

traduction de l'expérience émotionnelle auquel Hahn fait référence n'est pas une incitation à faire semblant d'être émotionnel, mais plutôt la transmission de la conscience que, pour transmettre une émotion, il est important de passer par l'élaboration de certaines émotions afin de pouvoir ensuite les ressentir à nouveau lors de l'exécution d'un répertoire. À cet égard, une observation de Patricia Petibon, qui énonce le même principe lors d'une interview et ajoute qu'il est probablement impossible d'avoir vécu dans sa vie, ou en tout cas à tous les âges de la vie, surtout quand on est encore jeune, toutes les émotions que les répertoires obligent l'interprète à incarner sur scène, est indispensable. C'est donc précisément dans cette contingence qu'entre l'expérience de l'interprète et l'écriture musicale que l'imagination joue un rôle fondamental, comme le commente Hahn dans un des passages déjà cités. En effet, le même auteur affirme qu'il y a, chez les grands artistes, et même chez les plus véhéments et les plus emportés, un point du cerveau qui reste toujours lucide et volontaire (*ibid.)*. À cet égard, Hahn se tourne vers Maria Malibran, affirmant qu'il ne fait aucun doute que la chanteuse connue comme la muse des grands compositeurs du romantisme italien tels que Donizetti, Rossini et Bellini, avait des crises d'hilarité une fois qu'elle quittait la scène, causées par l'accumulation d'adrénaline et la surexcitation. Mais il affirme qu'il ne croyait pas que l'interprète elle-même avait des crises dues à son état émotionnel pendant la mise en scène, car les pleurs rompent la continuité de la respiration, le rire contracte les muscles, etc.

À ce propos, Hahn évoque le souvenir d'une grande chanteuse et ajoute à cela : « Croyez que Madame Malibran, si elle versait des larmes en scène, cessait de pleurer dès qu'elle avait une vocalise à faire » (*ibid.)*. Sur la base de cette certitude, Hahn attire prématurément l'attention, vu l'époque, sur l'état psychologique de l'interprète et affirme ainsi que c'est une combinaison psychologique qui fait de l'interprète vocal un chanteur de talent. Se référant ensuite à Sarah Bernhardt, il cite son interprétation du rôle de Phèdre dans *Jeanne Doré*, lorsque la nature tragique de la scène de la femme allant au tribunal pour défendre son fils l'a amenée à pleurer au point qu'elle semblait se briser la voix presque tous les deux mots, « la voix coupée par le flot qui lui sort du cœur », et commente en disant qu'il ne comprend pas par quel mystère absolu Bernhardt se met constamment dans cet état de désordre nerveux, tout en donnant des preuves de son « pouvoir mental absolu » (*ibid. :* 455)).

Pour conclure mon incursion dans la réflexion sur l'interprétation de Hahn, j'attire l'attention sur un dernier point de sa réflexion sur l'attitude du chanteur, à savoir le suivant : D'autres chanteurs, au contraire, ceux dont l'esprit mine les nerfs, comme chez Gabriel Fauré, par exemple, après avoir prémédité préalablement les combinaisons psychologiques qui leur

permettront de provoquer l'émotion, réaliseront leurs effets de la même façon toujours, sans y rien changer. Certains chanteurs économisent et distribuent leur émotion avec science et prudence ; à ceux-là, il suffit parfois d'une légère altération de la voix, d'un petit surcroît d'intensité dans la diction pour produire une sensation profonde (*ibid. :* 456). Et c'est sur cette intention très sophistiquée que naît une nouvelle esthétique : celle de la musique de chambre française du XXe siècle. Ce répertoire, que nous avons l'habitude de classer sous le courant de l'exotisme, dont la véritable origine est historiquement attribuée à Debussy, est un répertoire extrêmement poétique, fondé sur la liberté émotionnelle d'exercer ses sentiments. À cet égard, Cathy Berberian revient également dans son « Manifeste » d'indépendance avec une citation de Hahn dans les dernières années de sa vie, alors qu'elle se consacrait de manière inattendue à l'enseignement, et déclare que la particularité de la voix et du chant dont le merveilleux réside le plus souvent dans la faille, dans les interstices où se glisse la personnalité de l'interprète (Villa 2006 : 106).

La Nouvelle Vocalité de Cathy Berberian implique une nouvelle façon d'aborder la tradition musicale ; il existe des manières différentes et multiples de pratiquer le chant, comme elle l'a démontré à de nombreuses reprises dans ses récitals, de Debussy aux Beatles ; il existe des modes d'émission différents et multiples, comme en témoigne son soutien à l'interprétation de la *Lettera amorosa* de Claudio Monteverdi, par exemple, par rapport à la *Sequenza III* de Luciano Berio, et nous nous dirigeons vers un horizon « moins spectaculaire », davantage axé sur la capacité de l'interprète à exercer sa propre identité, à interagir avec le public et à dialoguer avec la technologie. Et comme le dit Marie Christine Villa dans son *Cathy Berberian Cant'actrice*, voici comment les mots de Hahn reviennent une fois de plus pour dire qu'il faut s'inspirer de tout, quand on chante ; il faut, pour employer un mot de pédant, que le chant soit plein de références, qu'il ne sorte du larynx qu'après avoir fait un stage dans le cœur, et surtout dans le cerveau, où il s'approvisionne d'idées, de pensées, d'intentions dont l'auditeur ne perçoit qu'un résidu, mais dont il remarque fort bien l'absence dès qu'il n'est ni ému ni charmé (*ibid.)*.

Pour prévenir une idée abusive du chant et sauvegarder sa bonne pratique dans le respect de la sensibilité de l'interprète et de son intellect, afin d'émouvoir le public, Reynaldo Hahn synthétise l'art du chanteur et les principes d'apprentissage à travers trois fondamentaux : la vocalisation, le phrasé et la déclamation lyrique. Selon Hahn, l'apprentissage de la vocalisation est la base du chant et de l'activité vocale d'un interprète, car une vocalisation n'est rien d'autre que la succession de notes organisées selon différentes formes d'écriture

telles que les gammes ascendantes ou descendantes, chromatiques ou diatoniques, les arpèges, les embellissements (ornements), le staccato et les pizzicati, la *messa di voce*, les *ritenuti*, les *filati,* surtout dans le cas des voix légères qui feront appel à l'agilité. Dans sa contribution *Invitation à la musique* en *L'art du chant*, Hahn déclare que savoir phraser représente aussi une compétence qui confère une licence poétique à tout qui veut phraser avec goût, d'une façon expressive et nuancée (Hahn 1935 : 109). Selon les mots que Hahn a utilisés pour rédiger le texte « Du chant en général », pour l'ouvrage collectif de 1935, « L'initiation à la musique », destiné à apprendre et à améliorer le chant des amateurs et des professionnels. À cet égard, le compositeur ajoute qu'il y a de la musique qu'on ne saurait aborder si l'on n'est pas capable de bien vocaliser : pour ne citer que quelques exemples, les oratorios de Bach et de Händel, certains opéras de Mozart, les opéras de l'école romantique italienne, Rossini, Bellini, etc. (*ibid :* 101). Pour qu'une phrase musicale, c'est-à-dire la succession d'une série de notes avec des mots qui transmettent un sentiment ou racontent l'action d'une histoire, soit entendue de manière homogène et correcte, le phrasé est indispensable. La vocalisation est indispensable pour un bon phrasé et ainsi obtenir une liberté d'interprétation de tout répertoire vocal ou chanson. Cependant, comme le souligne Hahn, l'apprentissage de la vocalisation et du phrasé est centré sur la respiration et l'étude de la gestion et du dosage du souffle, qui, dans l'état de maturité d'un interprète, a souvent été reconnu comme la respiration expressive.

À cette phase fondamentale de l'étude du chant s'ajoute l'étude du style et de l'écriture musicale. La connaissance des intentions du compositeur, du caractère et des caractéristiques du répertoire en fonction du contexte géographique et de l'époque où il a été écrit. Le goût, donc, à travers lequel une pièce ou une œuvre peut être amenée à la vie dans un spectacle vivant. Enfin, Hahn mentionne la couleur comme troisième élément fondamental. Il soutient que, tantôt sombre, tantôt lumineux, tantôt monotone et tantôt changeant, le coloris de la voix doit refléter l'état d'âme que le musicien a voulu traduire (*ibid. :* 102). Le compositeur fait référence aux artistes plasticiens qui utilisent un matériau différent selon la nature de l'œuvre d'art qu'ils décident de créer. De même, il souligne que l'interprète vocal doit apprendre à colorer la voix en fonction des mots prononcés, en fonction des notes entonnées et des intentions implicites dans l'écriture musicale et poétique. Il faut être capable d'utiliser différentes nuances chromatiques, même dans un même morceau, lorsque cela est nécessaire et si l'écriture l'exige, afin d'atteindre un niveau d'expressivité qui, tout en respectant la personnalité du compositeur, parvient, grâce à l'interprète, à émouvoir le public.

Une dernière étape indispensable dans l'apprentissage du chant est la déclamation lyrique, dans laquelle les compétences associées à la vocalisation et celles implicites dans le phrasé se rejoignent, sans quoi l'exécution adéquate de n'importe quel morceau ne serait pas possible. En d'autres termes, après un bon exercice sur la gestion du souffle, qui permet de fixer la voix par la vocalisation et de construire un répertoire sur la base d'une utilisation adéquate du phrasé, l'état suivant de maturation est celui lié à l'énonciation, à la déclamation. La raison d'être du chant, dit Hahn, est l'union du son et de la pensée : le chant est l'association entre la mélodie et la parole, mais la primauté va au texte, la mélodie doit être la servante de la parole (*ibid. :* 103). La déclamation est le résultat de deux composantes : un comportement articulatoire adéquat et une attention égale à la prononciation du texte poétique et/ou dramatique. Soulignant qu'une bonne articulation permet une prononciation adéquate, il fait remarquer qu'une bonne prononciation n'est pas toujours la conséquence directe d'une articulation correcte. On peut développer de très bonnes compétences articulatoires mais avoir une très mauvaise prononciation ; ainsi, les compétences à acquérir pour un bon comportement vocal ne sont pas directement proportionnelles, mais doivent être étudiées individuellement avec beaucoup de soin. Cependant, moins incisives, mais tout de même importantes, selon la langue, sont aussi les consonnes et les nasales. Selon Hahn, un risque à ne pas prendre est celui de croire qu'une belle voix suffit pour chanter, mais sans une articulation et une prononciation adéquates, même une belle voix perd de son efficacité et aliène le public qui ne comprendrait pas le texte et, lassé, finirait par se tourner vers des genres musicaux plus légers et plus divertissants.

Plus précisément, c'est quand on est en possession d'une articulation et d’une prononciation parfaite que l'on peut se préoccuper de ce qui offre le véritable intérêt de la déclamation lyrique, c'est-à-dire de l'expression, et c'est ici que l'intelligence du chanteur entre en jeu (Hahn 1935 : 109). Pour Hahn, l'intelligence est le guide de l'interprète dans la recherche de l'expression juste, car une personne cultivée est un esprit capable d'examiner le matériel qui se trouve devant elle avec la conscience nécessaire pour faire ressortir une vérité. Un interprète cultivé est un professionnel capable de comprendre sans malentendu (en phase d'étude) et sans générer de malentendus (en phase d'exécution) les intentions des auteurs. De cette façon, l'interprète exerce naturellement et honnêtement une réelle attention chez l'auditeur, éveillant son âme.

Telle est la mission pour laquelle un interprète est appelé à éduquer sa voix au service de la musique : émouvoir ceux à qui il s'adresse par la musique, en se sacrifiant à elle pour offrir un

exercice de « style et d'expression » significatif. Hahn ajoute également une déception à la question du volume comme contrainte insignifiante sur le rendu d'une intention poétique. Selon Hahn, les chanteurs qui cherchent à exacerber la puissance de leur voix ne sont pas sur la bonne voie pour parvenir à une interprétation valable. Surtout s'ils adoptent une attitude passive à l'égard de la valeur authentique et du potentiel expressif des notes et des mots en fonction d'un exercice « brut » du pouvoir comme une fin en soi. Le rôle d'un chanteur n'est pas inhérent à l'autosatisfaction, mais à l'art d'émouvoir les autres. Enfin, selon Hahn, le chanteur qui se borne à chanter d'une belle voix les notes et les mots qui sont écrits, songeant uniquement à mettre en valeur le volume, l'éclat et la puissance de cette voix, n'est qu'un sot. Il est en outre un serviteur infidèle puisqu'il ne remplit pas sa mission, qui consiste non pas à briller pour son propre compte auprès de gens frivoles et ignorants, mais à charmer, à intéresser et à émouvoir les auditeurs attentifs, éclairés et sensibles (*ibid.*).

1.6 Étude expérimentale par l'analyse du signal

Cette étude interprétative repose sur une nouvelle approche expérimentale de l'analyse du son, utilisée comme extension de la formation traditionnelle au chant, reliant la méthode du XIXe siècle de Vaccaj à l'ouverture à de nouvelles formes vocales de Cathy Berberian au XXe siècle.

Le spectrogramme est une représentation du contenu fréquentiel d'un signal sonore et de son évolution dans le temps. La gamme de couleurs (noir, bleu, vert, jaune et rouge) correspond progressivement aux niveaux d'intensité du timbre et de la couleur. Il s'agit d'une représentation graphique du spectre sonore, qui permet d'objectiver une analyse acoustique par opposition à l'écoute « à l'oreille », qui serait par nature trop subjective pour une étude détaillée.

Plus précisément, il s'agit d'une méthode d'analyse acoustique basée sur le développement d'une étude du mathématicien Jean Baptiste Joseph Fourier. Ce système permet d'étudier un répertoire à l'aide d'un outil d'investigation scientifique afin de visualiser le temps, les fréquences et l'énergie du son qui par sa nature est invisible. Dans cette perspective, la méthode d'analyse du signal permet à la fois l'investigation musicologique et l'étude d'un interprète qui visualise explicitement la représentation du mouvement de sa propre voix.

L'un des aspects les plus fascinants du chant est le mystère de sa nature : il se manifeste par le son, mais reste invisible et intangible. Contrairement à d'autres instruments, comme le violon ou la flûte, que l'on peut voir et toucher, la voix échappe à toute forme de matérialité. Cette condition fait du chant un instrument perçu comme mystérieux par ceux qui le pratiquent. Le chanteur, en explorant les potentialités de sa propre voix, entreprend ainsi une véritable exploration d'un mystère, rendant l'étude du chant encore plus complexe et intrigante.
Il n'y a rien de vocal que l'on puisse saisir avec ses mains et observer avec ses yeux. Le chant est un mélange d'emphase et d'imagination mêlé à un travail athlétique assidu pour entraîner et entretenir son instrument vocal et donc son corps et son équilibre psychophysique. C'est pourquoi les suggestions, qui peuvent parfois s'élever au rang de mauvais conseillers, dans le chant, peuvent néanmoins aussi être salvatrices pour stimuler une bonne intuition.
L'analyse du signal, grâce à sa capacité à rendre la voix visible, presque comme s'il s'agissait de sa photographie ou de son empreinte digitale, permet à l'interprète de penser à sa propre voix perçue de l'extérieur, en sortant du cauchemar de la relation entre perception interne et externe et en réalisant plus concrètement comment la voix agit à l'extérieur d'elle-même.
Dans le cas de l'étude du répertoire français de musique de chambre, dans les pièces de Hahn, nous avons trouvé une forte attitude pédagogique implicite dans l'écriture du compositeur, en plus de l'extraordinaire beauté des pièces.

C'est pourquoi, au cours de deux années d'études en « Musique de chambre vocale » avec spécialisation en composition et interprétation, au Conservatorio *Alfredo Casella* de L'Aquila, nous avons pu appliquer la méthode d'analyse du signal pour étudier et chanter une pièce, que j'avais l'habitude d'utiliser que pour l'analyse comparative en musicologie, à l'étude technique et expressive de la préparation du répertoire grâce à l'ouverture et à l'aide du professeur de chant :: Hyo Soon Lee.
Plus précisément, dans ce spectrogramme, est représenté un extrait de la chanson *Si mes vers avaient des ailes* de Reynaldo Hahn : « *Ils accourraient nuit et jour »*, mesures 21 et 22.



Fig. 4 Section du spetrogramme de *Si mes vers avaient les ales* de Reynaldo Hahn, ver : *Ils accourraient nuit et jour*, mesures de la partition : 21 et 22, chanté par Lisa la Pietra.

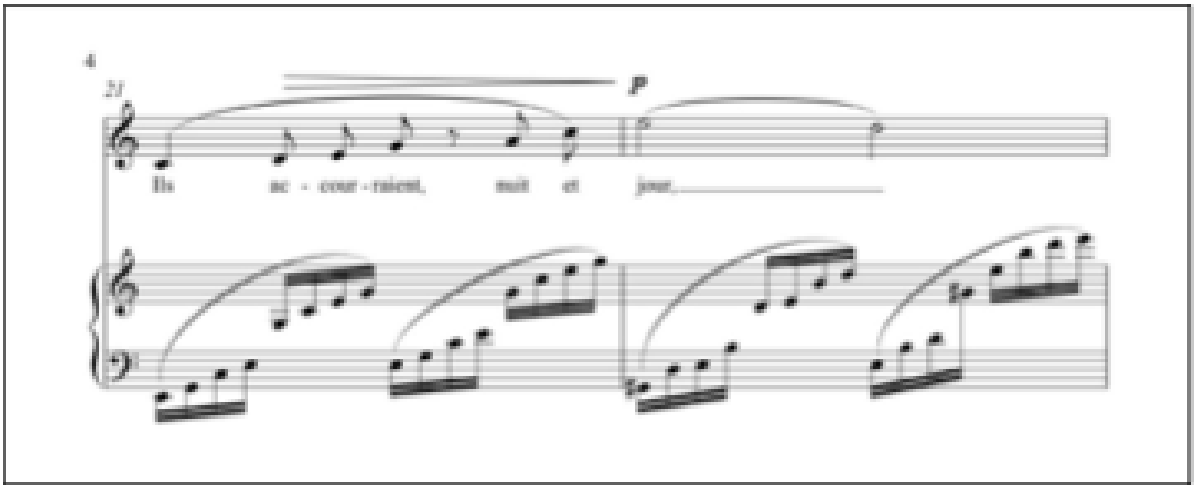


Fig. 5 Section de la partition de : *Si mes vers avaient les ales* de Reynaldo Hahn, ver : « *Ils accourraient nuit et jour* », mesures 21 et 22. de IMSLP.

Nous avons choisi cette phrase dans laquelle la voix se faufile du ré moyen au fa de l'octave suivante dans laquelle se développe la zone médiane du registre du soprano, mais qui concerne généralement le médium de la voix féminine.

Dans ce morceau, il est important de respecter les trois fondamentaux techniques que Reynaldo Hahn considère comme indispensables pour le chant :

- vocalisation
- formulation
- déclamation lyrique

mais le travail chromatique pour souligner le sens du texte est également important, afin de rendre sensible et efficace la profondeur des intentions qui sous-tendent l'écriture du compositeur.

Dans la première fréquence qui, dans le spectrogramme, apparaît principalement en rouge et en jaune sur la ligne du temps de la droite vers la gauche, on remarque la scansion syllabique (ils ac-courraient nuit et jour) de la section qui va du do au mi de la mesure 21 au premier mouvement de la mesure 22, d'où l'on peut également observer l'attaque initiale du son qui, par son intensité timbrique, laisse entrevoir l'intention du développement chromatique décisif de la phrase.

Cependant, les six premières notes permettent la progression ascendante de la phrase, qui s'ouvre à la mesure 22 avec une énergie prépondérante et bien définie, répartie entre le mi et le fa. La définition du spectre, dans ce cas, nous permet d'observer comment le développement chromatique et harmonique de la phrase est homogène et comment le choix expressif a été d'utiliser la technique d'une *messa di voce* caractérisée par une dynamique de vibrato croissante. Les *messa di voce* suivantes reprennent le modèle technique et expressif, comme le montre l'amplitude de l'oscillation de la fréquence, mais la couleur est plus claire et les volumes sont progressivement moins intenses.

On peut lire sur le spectrogramme comment l'intensité du timbre est réduite, par la transition chromatique du rouge au jaune et au bleu clair sur la ligne du temps de la droite vers la gauche. C'est cela qui conduit à une réduction progressive de l'énergie dans les fréquences et donc à une gestion d'une respiration qui, en fonction d'un désir poétique d'étudier la pièce dans une tonalité subjective, permet à l'interprète de jouer sur des couleurs légères et aquarellées.
La gestion pneumophonique qui permet la réalisation d'une technique de *messa di voce*[9] est un des choix que l'interprète peut faire sur un répertoire tel que celui de Hahn.

[9] Définition technique par laquelle on désigne un certain type d'émission vocale. Plus précisément, il s'agit de la gestion du souffle, c'est-à-dire de l'augmentation progressive du son, de l'attaque à la fin du développement de la note. Ce comportement vocal peut être déterminé par la dynamique définie par le compositeur dans la partition et/ou le résultat d'une intention stylistique et/ou esthétique voulue par l'interprète et/ou le chef d'orchestre.

Les vers de Victor Hugo[10] disent son désir d'être proche de sa bien-aimée par le biais de la poésie. Dans le vers analysé, l'auteur se réfère à une figuration de la continuité spatio-temporelle : du jour à la nuit. Ce sens de la cyclicité traduit l'intensité de son sentiment, mais en associant son amour au vol des oiseaux, il lui donne aussi un large sentiment de légèreté et de liberté que seule la capacité de voler peut donner. C'est pourquoi nous avons réfléchi à la manière technique de créer des sons harmoniquement présents, mais en même temps aussi légers que l'air. Nous avons choisi une technique qui me permettait de moduler continuellement la couleur en gardant à l'esprit le mouvement de l'air.

La gamme ascendante qui se pose sur une longue note aiguë, conçue et écrite par Hahn pour ce vers, transmet immédiatement le sens de l'envol, en traversant tout le registre médian de la voix. Dans cette affinité poétique entre l'écrivain et le compositeur, nous avons essayé de construire la pensée sur laquelle nous avons ensuite imaginé les couleurs des sons et la technique pour les réaliser.

Ce choix entièrement subjectif est soutenu par la citation de Hahn contextualisée par Giuseppe Cicchitti parmi les articles du compositeur, qu'il discute dans le deuxième chapitre du volume : Reynaldo Hahn. Compositeur, interprète, critique. Précisément, dit Cicchitti, à propos de la *captatio benevolentiae* dans laquelle le compositeur avoue qu'il n'est ni chanteur, ni professeur de chant, ni philologue, mais qu'il a toujours chanté par instinct et sans respecter aucune forme d'hygiène vocale[11] (Cicchitti 2021 : 43).

Comme il est historiquement bien établi, le répertoire de Hahn et de Fauré offre beaucoup d'espace et de liberté pour rechercher l'expression et, par conséquent, pour expérimenter des systèmes qui, comme dans le cas de l'utilisation de l'analyse du signal, peuvent être un avantage tant dans l'étude d'un répertoire que dans sa préparation.

La Voix fait donc partie des produits les plus sophistiqués que l'on trouve dans la nature.

---

[10] Les vers de Victor Hugo : « Mes vers fuiraient, doux et frêles, /Vers votre jardin si beau, /Si mes vers avaient des ailes/Comme l'oiseau./Ils voleraient, étincelles,/Vers votre foyer qui rit,/Si mes vers avaient des ailes,/Comme l'esprit./Près de vous, purs et fidèles,/Ils accourraient, nuit et jour,/Si mes vers avaient des ailes,/Si mes vers avaient des ailes,/Comme l'amour ! ».

[11] A l'appui de cette considération, Giuseppe Cicchetti, dans le livre qu'il dédie à l'étude de Reynaldo Hahn, mentionne la citation du compositeur :« La raison d'être du chant est l'union entre le son et la pensée : le chant est l'association entre la mélodie et le mot, mais la primauté va au texte : la mélodie doit être au service du mot » (Cicchitti 2021 : 43).

En ce qui concerne la nature humaine, la voix est un instrument de musique complexe qui ne cesse de fasciner les professionnels du chant, mais qui suscite un intérêt beaucoup plus large dans la sphère des connaissances élargies. Le développement des disciplines du XXe siècle permet enfin à la Voix d'émerger à travers une connotation de plus en plus précise et moins approximative et évanescente.

Cependant, le chant, qui est historiquement un artisanat consolidé par la transmission orale, a commencé à avoir une classification beaucoup plus structurée à partir du XIXe siècle. D'une part, il est méthodologiquement plus organisé par la logique compositionnelle de Nicola Vaccaj ; d'autre part, la question de la pédagogie vocale reste encore ouverte. Au XXe siècle, Cathy Berberian a apporté sa contribution en tant qu'interprète et enseignante en soulignant la valeur de l'individualité et l'importance du travail de recherche que tout enseignant doit effectuer en respectant les caractéristiques de son élève, en essay

Au XXe siècle, Cathy Berberian a apporté sa contribution en tant qu'interprète et enseignante en soulignant la valeur de l'individualité et l'importance du travail de recherche que tout enseignant doit effectuer en respectant les caractéristiques de son élève, n essayant de le pousser à creuser en lui-même avec un grand sentiment de liberté.

Aujourd'hui, l'investigation de la voix, tant à l'appui des professionnels que dans une nouvelle tentative de systématisation de l'apprentissage du chant pour les étudiants, est proposée avec l'intégration de systèmes informatiques et d'intelligence artificielle, comme dans le cas de l'analyse du signal. Cette dernière se veut une modalité qui intègre la relation enseignant-élève, en aidant l'interprète vocal à rechercher immédiatement une forme d'autonomie qui le libère du mode unique et historicisé d'apprentissage dit par imitation.

Le chanteur est le seul musicien à être à la fois l'instrument et l'interprète. Cette dualité pourrait expliquer pourquoi l'étude du chant reste si mystérieuse.

Reynaldo Hahn, avec la profondeur intellectuelle et poétique qui le distingue dans sa rhétorique sur la Voix et l'art du chant, nous lègue un mode d'emploi de la voix. Ce dernier place l'émotion au centre du processus idéologique, nous poussant vers une responsabilité esthétique de la performance, basée sur la relation entre le son et le mot et l'âme et l'esprit.

Selon la pensée de Reynaldo Hahn, l'esthétique du chant repose sur une combinaison indissoluble d'éléments psychologiques et de moyens physiologiques. À mon avis, cette idée met en lumière l'importance d'une fusion entre l'esprit et le corps dans l'art du chant. Pour atteindre une véritable expression artistique, il ne suffit pas de maîtriser la technique vocale; il faut aussi comprendre et intégrer les émotions, les intentions et la psychologie du chanteur. C'est cette union intime entre le mental et le physique qui donne au chant toute sa profondeur et son pouvoir expressif (Hahn 1935 :172).

Chapitre 2 - Maria Callas : l'innovation dans la continuité

2.1 Introduction

Ce chapitre analyse la vision novatrice du chant lyrique de Maria Callas, en mettant en lumière le rôle central qu'elle a joué dans l'esthétique de l'interprétation vocale du XXe siècle, ainsi que les raisons qui ont fait d'elle une icône dans l'histoire de l'opéra.

Un aspect fondamental de son art réside dans le travail de construction technique qu'elle appliquait à chaque rôle, lui permettant de se distinguer par une expressivité et une intelligence dramatique hors des cadres établis à son époque. Son approche s'éloignait à la fois de l'héritage du XIXe siècle, fondé sur l'exécution stricte de la partition, et des tendances du milieu du XXe siècle, marquées par une esthétique vériste et par la nécessité d'imposer la voix face à des orchestres imposants. Cette exigence sonore se faisait souvent au détriment des détails expressifs que Callas considérait comme essentiels pour faire du chant un acte musical plutôt qu'une simple émission vocale. Chez elle, l'articulation du son et du texte ne pouvait être dissociée d'un contrôle absolu du souffle, d'une gestion rigoureuse des dynamiques et d'une maîtrise du passage entre les registres. Ce travail sur la souplesse vocale et la modulation expressive se traduisait notamment par l'usage différencié du vibrato en fonction des affects, la gestion des *portamenti* selon la dramaturgie et un legato toujours soumis à la déclamation du texte.

C'est pour cette raison qu'elle rejeta le modèle allemand et privilégia l'ancienne technique du belcanto, qu'elle considérait comme la seule méthode capable de mettre la musique au service de l'expression, plutôt que de la réduire à un simple exercice de virtuosité vocale. Son interprétation du belcanto ne se limitait pas à une exécution ornementale : elle repensait l'agilité vocale comme un vecteur dramatique et réintégrait l'usage du registre de poitrine, ce qui lui permettait de renforcer l'impact émotionnel des personnages. Cette approche lui permet de maintenir une grande souplesse dans l'étendue de sa voix, d'équilibrer les registres pour assurer une homogénéité timbral entre le grave et l'aigu et, surtout, d'utiliser la technique comme un outil au service de l'incarnation dramatique de ses personnages. Dans des rôles comme Elena, Norma ou Medea, son utilisation du legato, la gestion de la tension entre voix de tête et voix mixte, ainsi que son approche du rubato démontrent une appropriation du style belcantiste qui dépasse l'exécution traditionnelle pour en faire un

instrument de renouvellement expressif. Ce chapitre examinera ainsi la position de Callas entre belcanto et co-création scénique à travers une double approche méthodologique : d'une part, une reconstruction historique basée sur l'étude de lettres, documents, programmes de salle et textes ; d'autre part, une analyse interdisciplinaire intégrant la phoniatrie, l'étude du signal acoustique et l'examen des pratiques d'exécution. Le corpus étudié porte sur deux airs emblématiques : la cadence *Arrigo ! Ah, parli a un core* extraite des *Vespri siciliani* de Verdi, analysée à trois moments distincts de sa carrière, ainsi que l'air des pleurs tiré de *Médée* de Cherubini. Le premier cas permet d'observer l'évolution de sa voix et de sa technique belcantiste, depuis ses premières années jusqu'aux ajustements qu'elle adopte dans les phases plus avancées de sa carrière. Le second, quant à lui, offrira une analyse des stratégies techniques et interprétatives mises en œuvre pour exprimer une émotion centrale dans la dramaturgie du rôle : le pleur.

2.2 Approche interdisciplinaire pour l'étude de la Technique vocale

Dans cette section, on analysera la relation entre production et technique, phoniatrie et analyse acoustique en fonction de l'analyse musicale, afin de contextualiser le phénomène Callas dans son évolution esthétique et vocale. La production vocale dans le domaine du chant lyrique se trouve intimement liée aux premières intuitions scientifiques concernant le mécanisme vocal, intuitions qui remontent à l'œuvre pionnière de Manuel Garcia. Son T*raité complet de l'art du chant,* publié en 1940, incarne une étape décisive dans la compréhension de la voix. Dès le début du XXe siècle, Garcia comprit l'importance de connaître en profondeur l'anatomie et la physiologie de la larynx, des plis vocaux et des structures avoisinantes telles que le cartilage thyroïde. Pour lui, développer une méthode intégrant art et science passait nécessairement par une connaissance fine de cet instrument anatomique, afin que le mécanisme de production du son ne soit pas seulement esthétiquement agréable, mais également physiologiquement durable (Garcia 1902 : 18). La larynx, véritable cœur de la production vocale, se compose d'un ensemble complexe de structures anatomiques. Outre les plis vocaux, qui sont les organes vibratoires logés au sein de la larynx et responsables de la modulation du flux d'air provenant des poumons – transformant ainsi une simple expiration en un son articulé et musical –, se trouvent des éléments de soutien tels que le cartilage thyroïde, le cricoïde et le cartilage épiglottique. Le cartilage thyroïde, en particulier, joue un double rôle : il soutient la structure du larynx et contribue à la variabilité du timbre ainsi qu'à la projection de la voix.

Garcia insistait sur la nécessité pour le chanteur de « sentir » chaque composante du système phonatoire afin d'assurer une synergie parfaite entre le soutien respiratoire et l'action vibratoire des cordes vocales, coordination rendue possible grâce à une modulation musculaire précise (Garcia 1902 : 25). Cette approche, alliant observation empirique et connaissance anatomique, posait les fondements d'une phoniatrie qui s'efforce d'allier technique vocale et préservation de la santé de l'instrument.

Par rapport à la phoniatrie, du XXe siècle, l'intégration de la science et de la technique artistique s'est poursuivie, donnant lieu à des avancées significatives grâce notamment aux travaux de chercheurs tels que Jean Abitbol et Franco Fussi. Jean Abitbol a élaboré des théories novatrices sur la biomécanique vocale en soulignant l'interaction dynamique entre la structure anatomique et les processus physiologiques régissant l'émission du son. Il a démontré que la coordination entre le contrôle respiratoire, l'action musculaire et la modulation des cordes vocales est fondamentale pour produire une voix à la fois puissante et durable, permettant ainsi de cartographier avec précision les phases d'oscillation des cordes vocales et d'identifier les mécanismes qui régulent leur fréquence et leur amplitude. Parallèlement, Franco Fussi a conduit des études approfondies sur l'analyse du signal vocal. En fournissant des outils quantitatifs pour mesurer et évaluer les caractéristiques acoustiques – telles que le timbre, le vibrato et la projection – Fussi a permis d'intégrer l'approche traditionnelle de la phoniatrie aux techniques numériques modernes. Grâce à ces avancées, l'enregistrement, le traitement et l'analyse précise des paramètres acoustiques sont devenus possibles, instaurant ainsi une méthode scientifique pour étudier les « Grandes Voix » du passé et du présent.

Si on prend en considération l'analyse acoustique, l'approche intégrée qui s'est développée démontre que la phoniatrie, en combinant l'analyse anatomique et l'analyse du signal, constitue un outil indispensable pour l'étude et la formation du chanteur lyrique. La capacité d'identifier et de mesurer précisément les paramètres régissant le fonctionnement vocal offre une meilleure connaissance de son instrument personnel. Cela permet non seulement de personnaliser l'entraînement en fonction des caractéristiques individuelles, mais aussi de prévenir efficacement les blessures liées à un usage inapproprié de la voix. Les intuitions pionnières de Manuel Garcia, enrichies par les avancées théoriques et technologiques apportées par Abitbol et Fussi, tracent ainsi un chemin qui réunit l'art du chant et la rigueur scientifique contemporaine. Ce dialogue fructueux entre esthétique et physiologie se traduit aujourd'hui par l'utilisation de méthodes allant de l'imagerie laryngée à la modélisation

informatisée, en passant par l'analyse acoustique des enregistrements, offrant aux chanteurs et aux chercheurs des outils de plus en plus sophistiqués pour interpréter et préserver la santé vocale.

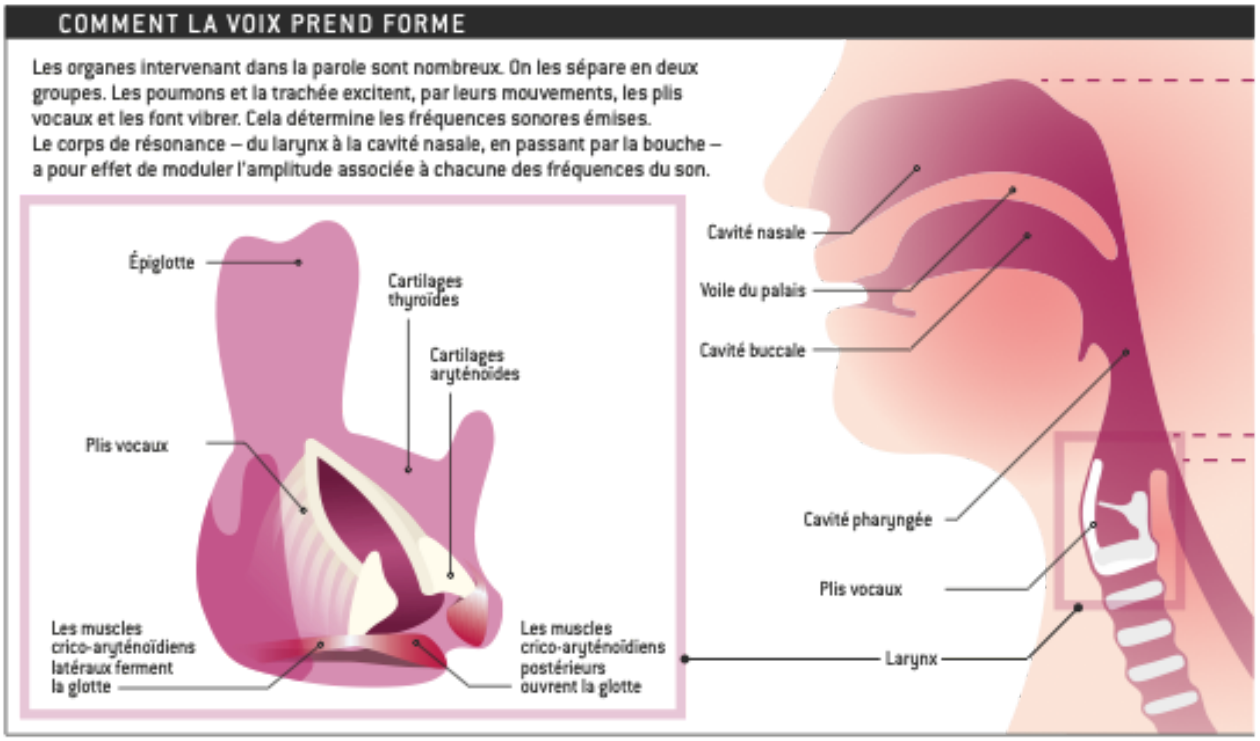


Fig. 6 Anatomie de l'instrument vocale et représentation de la production du son

L'analyse musicale de l'interprétation du chant, à ce stade deviens indispensable pour voir comment les sciences nous aident à nous rapprocher du phénomène Callas à partir de son interprétation vocale et artistique. L'innovation dans le domaine du chant lyrique s'est également manifestée par l'adoption de techniques technologiques de pointe. Tandis que Manuel Garcia se focalisant sur l'expérience sensorielle et la conscience corporelle du chanteur, les progrès du XXe siècle notamment l'usage de la laryngoscopie, de l'électromyographie et de l'analyse spectrale – ont offert la possibilité d'observer de manière objective et mesurable le phénomène vocal. L'avènement des enregistrements en haute-fidélité et des logiciels d'analyse du signal a ainsi permis d'étudier en détail le fonctionnement des cordes vocales et de comparer les performances des chanteurs. Par exemple, l'analyse des enregistrements d'icônes telles que Maria Callas fournit des indices précieux pour comprendre non seulement les caractéristiques techniques et timbrales qui distinguent les grandes voix, mais aussi pour retracer l'évolution des techniques vocales au fil du temps.

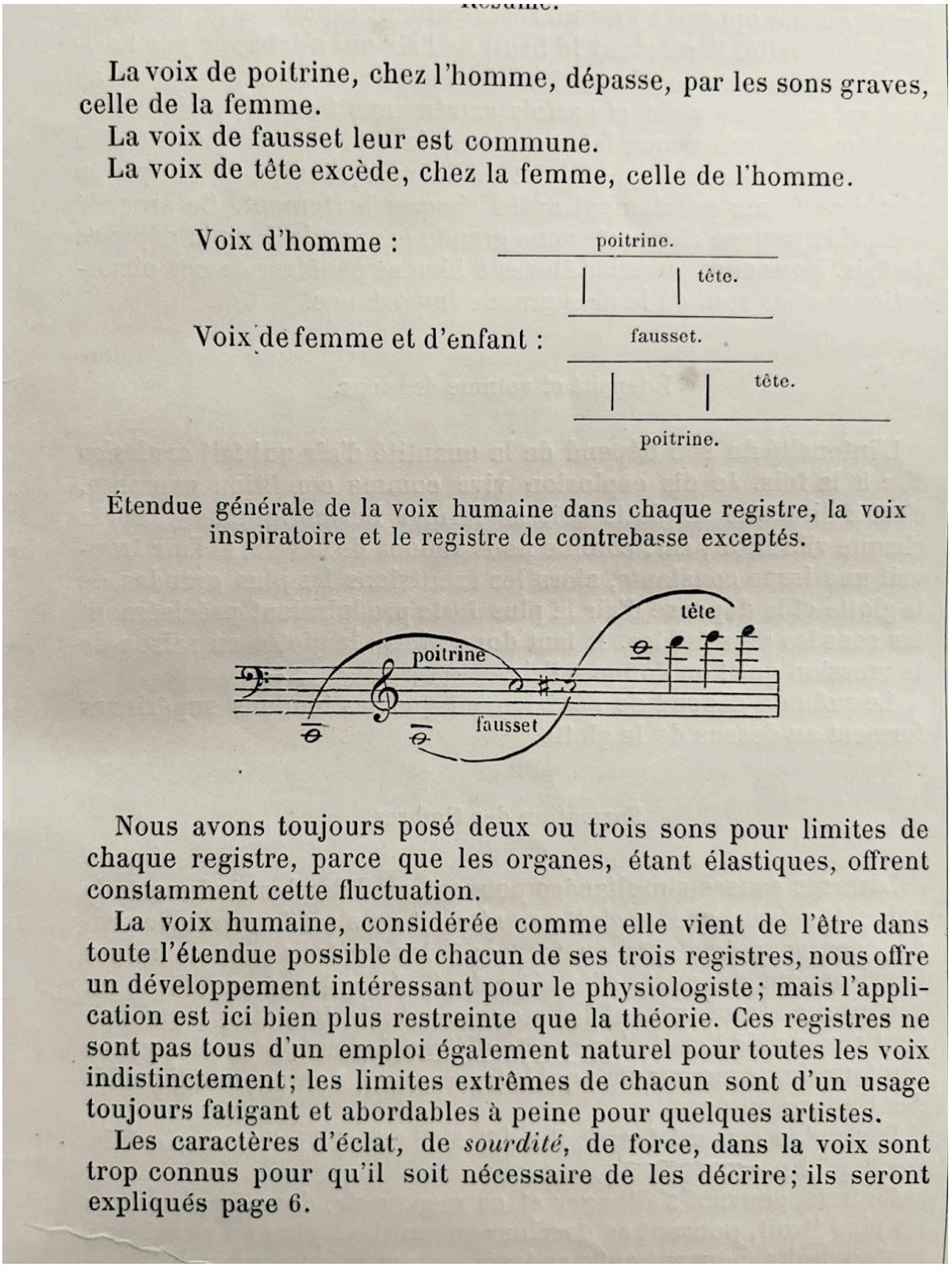
En conclusion, l'intuition pionnière de Manuel Garcia en 1902 a ouvert la voie à une vision selon laquelle la connaissance scientifique du mécanisme phonatoire est le socle sur lequel repose le développement de méthodes d'enseignement et de prévention des problèmes vocaux. Grâce aux découvertes et aux progrès technologiques ultérieurs, la phoniatrie et l'analyse du signal se présentent aujourd'hui comme des disciplines complémentaires qui permettent non seulement d'étudier les qualités expressives des grandes voix, mais aussi d'assurer une formation plus consciente et durable pour le chanteur lyrique. Les théories de Jean Abitbol et de Franco Fussi, en intégrant et en enrichissant la pensée de Garcia, offrent une vision globale et multidisciplinaire de la production vocale, unissant l'expérience humaine à la précision des mesures scientifiques et contribuant de manière déterminante à l'évolution et à la valorisation du chant lyrique.

2.3 Registres vocaux et leur transition

Après avoir souligné l'importance des sciences pour explorer le phénomène vocal et la production de la voix d'un point de vue scientifique, et après avoir situé ce phénomène acoustique dans le contexte historique du développement de la technique du Belcanto, il est essentiel d'aborder la classification des registres vocaux. Cela permettra de comprendre comment Maria Callas naviguait entre différents registres et pour quelles raisons, tant sur le plan technique qu'esthétique.

Manuel García, à propos de son étude de la voix et de la technique vocale, a apporté une contribution fondamentale à la question des registres. Ses observations sur les registres vocaux et leur transition sont encore aujourd'hui considérées comme des pierres angulaires de la pédagogie vocale. García définissait un registre comme une série de sons consécutifs et homogènes produits par le même mécanisme, se distinguant d'une autre série de sons également homogènes produits par un mécanisme différent. Cette définition souligne l'importance du mécanisme laryngé dans la production des différents registres vocaux. Il identifie trois registres principaux dans la voix humaine : le registre de poitrine, le registre de tête et le registre de fausset. Le registre de poitrine se caractérise par un son plein et riche, produit principalement par les vibrations des cordes vocales sur toute leur longueur. Le registre de tête produit un son plus léger et brillant, avec des cordes vocales ne vibrant que

partiellement. Le registre de fausset est similaire au registre de tête, mais avec une tension différente des cordes vocales, produisant un son plus aérien.



La voix de poitrine, chez l'homme, dépasse, par les sons graves, celle de la femme.

La voix de fausset leur est commune.

La voix de tête excède, chez la femme, celle de l'homme.

Voix d'homme :

Voix de femme et d'enfant :

Étendue générale de la voix humaine dans chaque registre, la voix inspiratoire et le registre de contrebasse exceptés.

Nous avons toujours posé deux ou trois sons pour limites de chaque registre, parce que les organes, étant élastiques, offrent constamment cette fluctuation.

La voix humaine, considérée comme elle vient de l'être dans toute l'étendue possible de chacun de ses trois registres, nous offre un développement intéressant pour le physiologiste; mais l'application est ici bien plus restreinte que la théorie. Ces registres ne sont pas tous d'un emploi également naturel pour toutes les voix indistinctement; les limites extrêmes de chacun sont d'un usage toujours fatigant et abordables à peine pour quelques artistes.

Les caractères d'éclat, de *sourdité*, de force, dans la voix sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les décrire; ils seront expliqués page 6.

Fig. 7 Registres principaux dans la voix humaine selon Manuel Garcia

García observa que le passage entre ces registres se produit à des hauteurs spécifiques dans la tessiture vocale, variables selon le type de voix. Par exemple, pour les voix féminines, le passage du registre de poitrine au registre de tête se situe généralement entre le Mi4 et le Fa#4 pour les sopranos, entre le Ré4 et le Mi4 pour les mezzo-sopranos, et entre le Do4 et le Ré4 pour les contraltos. Pour les voix masculines, le passage se situe autour du Do4-Ré4 pour les ténors, entre le La3 et le Do4 pour les barytons, et entre le Sol3 et le Si3 pour les basses. Cependant, García soulignait que ces points de passage sont indicatifs et peuvent varier légèrement d'un individu à l'autre.

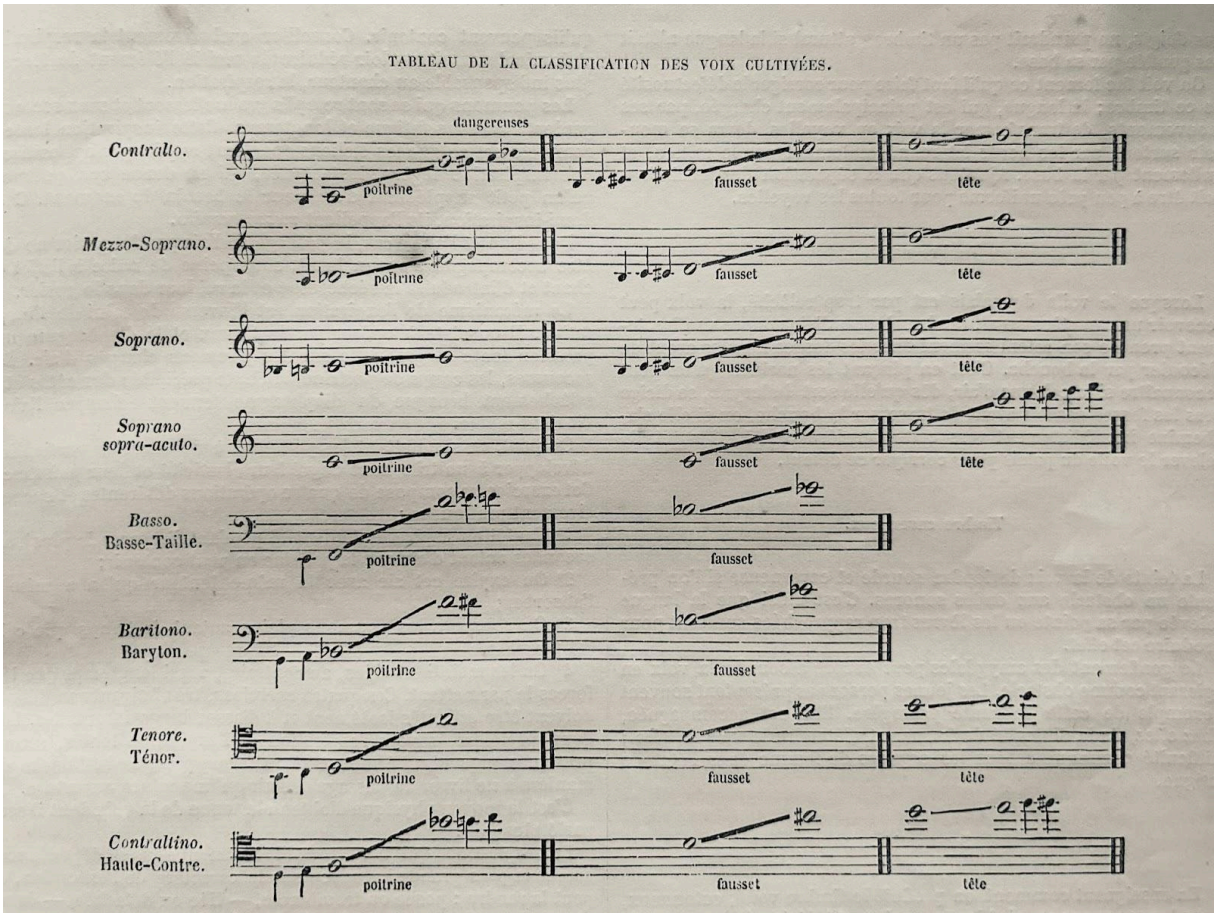


Fig. 8 Extension et passage pour chaque registre: soprano, mezzo-soprano, contralto, tenore, baritono e basso selon Manuel Garcia.

Pour faciliter une transition fluide entre les registres, García introduisit le concept de « voix mixte », la décrivant comme une fusion harmonieuse des registres de poitrine et de tête. Cette technique permet aux chanteurs d'étendre leur tessiture tout en maintenant un timbre uniforme. La gestion correcte des passages de registre est essentielle pour obtenir une voix homogène et flexible sur toute son étendue.

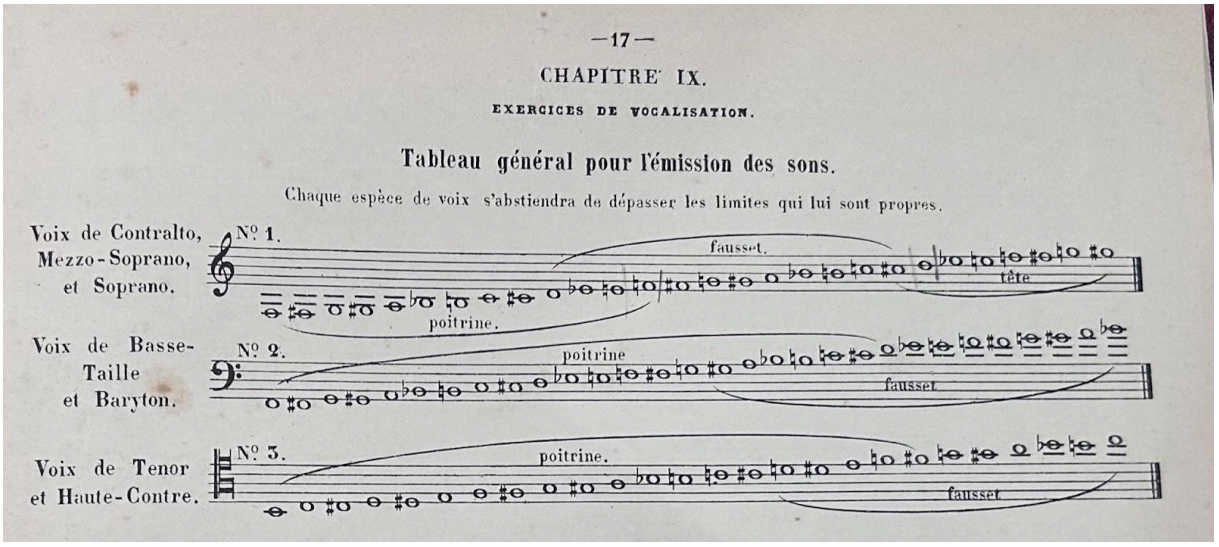


Fig. 9 Regions des timbres: voix de poitrine, voix de fausset et voix de tête de chanques registre de voix cultivé.

L'approche de García concernant les registres vocaux et leur transition a profondément influencé la pédagogie vocale moderne, fournissant une base scientifique à des techniques auparavant principalement empiriques. Sa compréhension des mécanismes laryngés et son attention à la gestion fluide des transitions entre les registres restent fondamentales pour le développement d'une technique vocale solide et efficace. Dans le répertoire opératique, la gestion des passages de registre est cruciale pour l'interprétation de rôles complexes. Par exemple, dans les œuvres de Rossini, comme *Il barbiere di Siviglia*, le rôle de Rosina exige de la soprano une navigation agile entre les registres pour exécuter les ornements typiques du style rossinien. De même, dans les rôles de ténor des opéras de Bellini, comme *La Sonnambula*, le chanteur doit gérer avec soin le passage au registre de tête pour maintenir la ligne mélodique légère et flottante. Dans les œuvres de Donizetti, comme *Lucia di Lammermoor*, la soprano est confrontée à des passages nécessitant un contrôle précis du registre de tête pour exprimer la fragilité émotionnelle du personnage. Verdi, dans ses opéras tels que *Rigoletto*, écrit des parties pour baryton qui requièrent une gestion habile du passage entre le registre de poitrine et la voix mixte pour exprimer la complexité émotionnelle de ses personnages. Enfin, dans les opéras de Puccini, comme *La Bohème*, les rôles de ténor nécessitent une transition fluide entre les registres pour exprimer les émotions intenses des personnages.

En conclusion, les observations de García sur les registres vocaux et leur transition ont fourni une compréhension approfondie de la physiologie de la voix et ont établi des principes fondamentaux en pédagogie vocale. Son insistance sur la gestion fluide des passages de

registre et l'utilisation de la voix mixte continue d'influencer les techniques de chant modernes, contribuant au développement de voix homogènes et flexibles sur toute leur étendue.

2.4. La technique vocale entre le XIXe et le XXe siècle

L'étude de la vocalité présente des complexités méthodologiques spécifiques, car la technique du chant a été historiquement transmise par tradition orale plutôt que documentée de manière systématique. Selon Jean Abitbol (Odyssey of the Voice 2019), la voix est un phénomène multidimensionnel qui implique des aspects physiologiques, acoustiques, neurologiques et expressifs, rendant ainsi son analyse historique intrinsèquement interdisciplinaire.

Franco Fussi (*La voce del cantante* 2010) souligne que l'évolution de la technique vocale ne peut être comprise que par une approche intégrant l'anatomie et la physiologie de la phonation avec la documentation historique et l'analyse des enregistrements phonographiques. Toutefois, l'absence de témoignages directs pour une grande partie de l'histoire de la musique contraint les chercheurs à reconstituer la pratique vocale en se basant sur des traités contemporains (Tosi, Mancini, García), des analyses comparatives entre différentes époques et des études expérimentales sur l'émission vocale. Dans le domaine de l'opéra, l'interaction entre technique et interprétation est particulièrement évidente, car le chant ne se réduit pas à un simple phénomène de phonation, mais implique également des choix stylistiques, esthétiques et expressifs. L'évolution de la vocalité peut ainsi être interprétée comme le résultat d'un équilibre dynamique entre l'innovation technique et les transformations culturelles. Comme l'a souligné Johan Sundberg (T*he Science of the Singing Voice*, 1987), la modification du conduit vocal et l'adaptation des mécanismes de résonance sont souvent des conséquences directes des exigences stylistiques et orchestrales de chaque époque.

À la lumière de ces considérations, l'analyse de la figure de Maria Callas ne peut se faire sans une reconstitution historique de la vocalité qui l'a précédée et influencée. Sa révolution interprétative et technique s'inscrit en effet dans une tradition qui plonge ses racines dans le Belcanto du XIXe siècle et évolue jusqu'à l'opéra dramatique du XXl^{e} siècle. Pour comprendre pleinement sa contribution à la technique vocale et à la pratique d'exécution, il est donc nécessaire de l'inscrire dans un cadre historique et méthodologique plus large, à

travers un aperçu de la technique vocale : aspects physiologiques, pratique d'exécution et interprétation historique. La technique vocale est le résultat de siècles d'évolution musicale, de découvertes physiologiques et de transformations esthétiques. L'idée même de « beau son » a varié au fil du temps en fonction des exigences de l'écriture musicale, des attentes du public et du développement de la vocalité comme phénomène étudié scientifiquement. D'un point de vue physiologique, la production du son se fait par le passage de l'air des poumons aux cordes vocales, qui vibrent en modulant la fréquence grâce à l'action des muscles laryngés. La qualité du timbre dépend de la résonance dans les cavités orales, nasales et pharyngées, tandis que le soutien du son est assuré par le diaphragme et la musculature abdominale (Sundberg 1987 : 45). Ces éléments constituent la base des différentes écoles de chant, qui ont développé des méthodologies spécifiques pour optimiser l'émission vocale.

Les premières formes de chant documentées sont liées à des pratiques rituelles et théâtrales. Dans la Grèce antique, la voix était essentielle pour la tragédie et les rites dionysiaques, mais l'absence d'une notation spécifique nous empêche de connaître les détails techniques de la pratique vocale. Avec le chant grégorien, une vocalité fondée sur la linéarité mélodique et l'uniformité du timbre s'est développée. Selon Apel (Apfel 1958 : 137), les chanteurs grégoriens adoptent une émission sans vibrato, avec une approche plus proche de la voix parlée, mais soutenue par le souffle pour assurer une projection adaptée aux espaces liturgiques. L'introduction de la polyphonie avec l'école de Notre-Dame, puis à la Renaissance, nécessita une plus grande flexibilité vocale, car les chanteurs devaient maintenir leur ligne mélodique indépendamment des autres voix (McGee 1998 : 92). Avec le début du Baroque, la vocalité se transforma radicalement. L'opéra imposa de nouvelles exigences techniques aux chanteurs, notamment l'utilisation du passage de registre, la gestion avancée du souffle et la maîtrise de l'ornementation.

Les castrats développèrent une technique vocale extraordinaire, caractérisée par une agilité extrême et une capacité de souffle exceptionnelle (Rosselli 1992 : 76). L'école napolitaine de chant, avec des maîtres comme Francesco Durante et Nicola Porpora, codifia l'étude de la *messa di voce*, du trille, du gruppetto et de la colorature (Montecchi 2004 : 118). L'*opéra seria* exigeait des voix capables d'exécuter de grands sauts de grands sauts d'intervalles et des cadences ornées. Un exemple emblématique est l'aria « Empio, dirò, tu sei » di Giulio Cesare de Haendel, qui requiert un parfait contrôle du souffle et une grande rapidité d'émission (Wistreich 2007 : 183).

L'époque du Belcanto marqua l'apogée de la technique vocale basée sur la douceur de l'émission et l'homogénéité du timbre (Potter 1998 : 45). Rossini, Bellini et Donizetti écrivirent pour des voix capables d'exécuter de longues lignes mélodiques soutenues, avec des agilités fluides et une utilisation experte du portamento. Giuditta Pasta et Maria Malibran furent deux des interprètes les plus célèbres de cette période, connues pour leur capacité à moduler le timbre. Pasta, célèbre pour son interprétation de Norma, utilisait un registre de poitrine plus marqué que les sopranos ultérieurs (Radića 1998 : 215). Malibran se distinguait par son contrôle du filato et son usage naturel de la résonance (Kimbell 1981 : 287).

Avec l'avènement du Vérisme, le chant changea radicalement. Le volume orchestral augmenta et les chanteurs durent s'adapter à des partitions plus dramatiques. Maria Callas fut la figure clé de cette transition : sa technique combinant la précision du Belcanto avec la puissance nécessaire pour le répertoire dramatique (Ardoin 1977 : 34). Callas exploitait le chiaroscuro vocal, alternant timbres clairs et sombres pour accentuer le sens du texte. Son interprétation de *Vissi d'arte* dans *Tosca* illustre parfaitement cette technique, avec un usage magistral du crescendo et du diminuendo pour créer une tension dramatique (Steane 1992 : 189).

Au XXe siècle, la technique vocale se fragmenta en multiples directions. Arnold Schoenberg introduit le *Sprechgesang* dans P*ierrot Lunaire*, une technique intermédiaire entre le parlé et le chant (Boulez 1971 : 59). Luciano Berio explora les *Extended Vocal Techniques (EVT)* dans Sequenza III, incluant des sons gutturaux et des vocalisations non conventionnelles (Osmond-Smith 1991 : 112).

L'évolution de la technique vocale est un voyage entre esthétique, science et expérimentation. Des mélismes baroques au chant dramatique vériste, jusqu'aux techniques étendues de la contemporanéité, la voix reste le moyen d'expression le plus puissant et le plus changeant de la musique.

Après avoir exploré l'étendue des registres vocaux, et avant d'approfondir l'approche vocale de Maria Callas, il est essentiel de comprendre le concept du *scatto di laringe* tel qu'il était perçu au XIXe siècle. Pour ce faire, il est nécessaire de saisir la transition entre les différents registres vocaux. Le *scatto di laringe* fait référence à un ajustement rapide de la position du larynx lors du passage d'un registre vocal à un autre. Cette technique était couramment utilisée dans le bel canto pour assurer une transition fluide entre les registres de poitrine et de tête. Comprendre cette mécanique est crucial pour analyser comment Callas maîtrisait ces

transitions, tant sur le plan technique qu'esthétique. Pour approfondir ce sujet, il est recommandé d'étudier les mécanismes laryngés impliqués dans les changements de registre et d'examiner comment ces techniques étaient enseignées et appliquées pendant l'époque du bel canto. Le passage de registre est une des problématiques fondamentales dans l'art vocal. Il implique une coordination extrêmement fine entre les différents éléments anatomiques et physiologiques du chanteur : plis vocaux, larynx, respiration et cavités de résonance. Ce phénomène, souvent perçu comme un défi technique, constitue aussi un outil expressif essentiel, notamment dans le répertoire opératique.

L'étude du passage de registre dans la voix chantée nécessite une approche interdisciplinaire combinant physiologie vocale, acoustique et technique du chant. Ce phénomène est généralement défini comme la transition entre différents modes vibratoires des plis vocaux, impliquant des ajustements biomécaniques et aérodynamiques influençant la perception sonore (Titze 1994). La phoniatrie, qui analyse la fonction laryngée sous un angle médical et scientifique, permet d'identifier les paramètres physiologiques du passage de registre, tandis que l'approche technique vise à optimiser la gestion de ces transitions pour assurer la continuité du timbre et du contrôle dynamique (Fussi 2017). Le larynx, en tant que structure centrale du système phonatoire, joue un rôle fondamental dans la modification des mécanismes vibratoires des plis vocaux. Selon la classification physiologique de Roubeau, Chevrie-Muller et Dejonckere (1997), plusieurs mécanismes vibratoires se succèdent au sein de la voix chantée. Le passage entre ces mécanismes implique une réorganisation de l'activité musculaire, notamment entre le muscle thyro-aryténoïdien, qui favorise la masse vibrante, et le muscle crico-thyroïdien, responsable de l'allongement et de la tension des plis vocaux (Miller 2000). Ce rapport d'équilibre détermine l'efficacité du passage de registre et influence directement l'homogénéité du timbre et le contrôle de la dynamique. L'imagerie laryngée par endoscopie ou stroboscopie permet d'observer que le passage de registre s'accompagne d'une modification de la mucosal wave, qui tend à devenir plus réduite avec l'augmentation de la fréquence fondamentale (Bozeman 2013). La mesure électroglottographie montre également une diminution progressive du contact quotient lors du passage du mécanisme 1 au mécanisme 2, indiquant une fermeture glottique moins complète et une augmentation de la pression sous-glottique nécessaire au maintien du débit d'air (Roubeau, Chevrie-Muller & Dejonckere, 1997). L'étude de Fussi (2017) souligne que la gestion du passage de registre repose sur une interaction entre contrôle neuromusculaire et adaptation proprioceptive. Le

chanteur doit intégrer des ajustements progressifs en fonction des exigences de la tessiture et du style vocal, évitant ainsi toute rupture perceptible dans l'émission.

Les approches pédagogiques du chant proposent différentes stratégies pour faciliter la transition entre registres. L'adaptation du soutien respiratoire joue un rôle essentiel, l'équilibre entre pression sous-glottique et gestion du flux d'air étant un paramètre clé dans l'évitement d'un surinvestissement musculaire au moment du changement de registre (Miller 2000). Le travail sur les formants permet d'atténuer les discontinuités spectrales associées au passage de registre, en optimisant l'utilisation des résonances vocaliques (Bozeman 2013). L'entraînement proprioceptif par des vocalises spécifiques, centrées sur des glissandi ou des portamenti, favorise une transition progressive et homogène entre les différents mécanismes vibratoires (Abitbol 1998). L'analyse du passage de registre sous l'angle phoniatrique montre qu'il s'agit d'un phénomène multifactoriel, impliquant la coordination fine de paramètres laryngés, respiratoires et acoustiques. Une compréhension approfondie des mécanismes physiologiques permet d'adapter les stratégies techniques afin d'optimiser la transition entre registres, dans une perspective à la fois préventive et performative. L'analyse du passage de registre chez Maria Callas nécessite une étude approfondie de son étendue vocale et de la gestion de ses registres. Selon Franco Fussi, spécialiste en phoniatrie, la tessiture de Callas, identifiable à partir des enregistrements en studio et en direct, s'étendait du mi suraigu au fa dièse grave, couvrant environ trois octaves (Fussi 2017). Il observe que, dans la première partie de sa carrière, cette extension était homogène entre les différents secteurs vocaux, mais que progressivement, des fractures sont apparues entre les registres, modifiant la fluidité du passage vocal (Fussi 2017).

Fussi souligne également que Callas, dans ses propres déclarations, a évoqué une évolution de sa classification vocale. En 1957, elle affirme avoir débuté comme mezzo-soprano naturelle, avec un timbre sombre et riche. Plus tard, en 1968, elle précisa que, bien qu'on la considérait comme un soprano pure, sa voix tendait davantage vers celle d'un mezzo-soprano, ce qui témoigne d'une transformation progressive de la configuration laryngée et du contrôle musculaire impliqué dans la gestion des registres (Fussi 2017). D'autres chercheurs ont également étudié la voix de Callas sous l'angle de l'évolution technique et stylistique. Selon certaines analyses, elle possédait une voix au timbre inhomogène et de grand volume, développant un contrôle magistral ainsi qu'une notable étendue et agilité, résultat de la formation belcantiste reçue du soprano Elvira de Hidalgo (Maria Callas, Wikipedia Italia). L'interprétation stylistique de Callas repose en grande partie sur cette maîtrise du passage

entre les registres, qui lui permettait d'exploiter les contrastes dynamiques et expressifs sans rupture audible (Fussi 2017).

L'étude des caractéristiques vocales de Callas met ainsi en évidence la complexité et la polyvalence de sa voix, ainsi que son aptitude à gérer la transition entre les registres. L'analyse physiologique et acoustique de ces mécanismes renforce l'importance d'intégrer la question du passage de registre dans une étude approfondie de sa technique vocale. Dans l'étude de la technique vocale de Maria Callas, il est essentiel de considérer plusieurs éléments clés qui influencent sa capacité à maîtriser les transitions entre les registres, notamment les plis vocaux, le larynx, la respiration diaphragmatique et les cavités de résonance. Ces mécanismes, fondamentaux dans l'art du chant, sont cruciaux pour la continuité sonore, la gestion dynamique et l'expression dramatique, particulièrement dans le contexte de l'opéra. Le passage de registre, cette transition délicate entre la voix de poitrine et la voix de tête, repose sur un phénomène physique complexe où les cordes vocales modifient leur mode vibratoire. Selon Manuel García, ce processus, appelé le « coup de glotte », représente un moment crucial pour maintenir une continuité sonore malgré la variation des vibrateurs. Dans le registre grave, les cordes vocales vibrent sur leur masse entière, produisant un son riche et profond. Dans les aigus, seules une partie des cordes vocales sont activées, ce qui crée un timbre plus léger et plus lumineux. Franco Fussi (2001) met en évidence l'importance de la tonicité musculaire et de la souplesse des cordes vocales, des qualités essentielles qui permettent une gestion optimale du passage de registre. Pour Callas, cette maîtrise technique a permis non seulement de franchir cette transition de manière fluide, mais aussi d'exploiter les subtilités de la *messa di voce* et du contrôle dynamique typiques du belcanto. Ces éléments étaient fondamentaux pour la construction de ses interprétations dramatiques, où l'évolution subtile du son soutenait l'intensité émotionnelle de chaque rôle.

Le larynx joue un rôle central dans la régulation du passage de registre. Comme l'indiquent plusieurs experts, dans les aigus, le larynx a tendance à s'élever légèrement, ce qui peut induire une tension si ce mouvement n'est pas contrôlé. Franco Fussi (1974) souligne que cette élévation excessive peut perturber la continuité timbrale et nuire à la projection du son. Maria Callas, grâce à un entraînement vocal rigoureux, a appris à maintenir une position stable du larynx tout en exploitant les variations de hauteur de manière expressive. Cela lui permettait de renforcer l'intensité dramatique de ses interprétations sans compromettre la qualité sonore. Par exemple, son contrôle de la hauteur dans les registres plus élevés servait à accentuer la dramatisation de ses rôles, un aspect qui a contribué à sa réputation en tant

qu'interprète hors pair. En restant consciente de cette interaction entre larynx et registre, Callas parvenait à gérer son instrument vocal avec une grande précision, évitant ainsi les perturbations qui auraient pu nuire à la projection et à la résonance du son. La respiration diaphragmatique est un autre pilier fondamental de la technique vocale. Manuel García décrit dans ses écrits comment une gestion efficace de l'air permet non seulement de soutenir les longues phrases musicales, mais aussi de garantir la fluidité des transitions entre les registres. Franco Fussi (2001) confirme que la coordination entre la pression sous-glottique et la tension musculaire est essentielle pour éviter les ruptures dans le son. Callas était particulièrement habile dans l'utilisation de cette technique, ce qui lui permettait de soutenir des phrases longues tout en maintenant une constance sonore sans faille. La respiration diaphragmatique assurait également un soutien robuste pendant les moments d'intensité maximale, permettant à la voix de porter sans effort tout en conservant la richesse timbrale.

Enfin, les cavités de résonance jouent un rôle déterminant dans la qualité du timbre et la projection du son. Les cavités thoraciques, orales et nasales permettent au chanteur de modeler et de colorer sa voix, créant ainsi une richesse sonore. Maria Malibran, par exemple, est connue pour avoir exploité magistralement ces résonances afin de colorer ses aigus et d'enrichir son registre grave (Celletti, 1983). De même, Franco Fussi souligne l'importance de la gestion différenciée des résonances chez les grands chanteurs comme Callas, dont la capacité à exploiter ces cavités a permis une homogénéité sonore exceptionnelle. Cette maîtrise des résonances permettait à Callas de transcender les limites physiologiques du passage de registre, assurant une continuité vocale parfaite et une projection sans compromis, quelles que soient les exigences du rôle.

Le bel canto du XIXe siècle reposait sur une esthétique de l'homogénéité des registres vocaux. Les grandes figures de cette époque, telles que Giuditta Pasta et Maria Malibran, incarnaient cette approche, tout en apportant une dimension personnelle et artistique qui a influencé la technique vocale au-delà de leur époque.

Giuditta Pasta, avais une grande maîtrise du passage de registre et du legato belcantiste, selon les recherches de Philip Gossett (Divas and Scholars 2006). Elle était particulièrement reconnue pour sa capacité à fusionner les voix de poitrine et de tête, créant ainsi une fluidité parfaite dans le passage entre les registres. Cette fluidité faisait d'elle une interprète

d'exception, en particulier dans des rôles comme *Norma*, où elle réussissait à enchaîner les registres sans rupture perceptible. L'un des principes fondamentaux du bel canto est la continuité sonore, et Pasta l'a incarnée à la perfection grâce à une maîtrise de la technique du legato. Ce principe, qui exige de maintenir une ligne mélodique ininterrompue même lors des transitions entre les registres, était au cœur de son art. Les analyses modernes de la voix de Pasta révèlent qu'elle possédait une tessiture relativement large et une flexibilité vocale remarquable, ce qui lui permettait de traverser les registres sans que l'auditeur perçoive de différence nette entre eux. Le travail sur le contrôle de la respiration et de la pression sous-glottique, comme l'indiquent des chercheurs comme Franco Fussi (*La voce del cantante*, 2001), était central dans sa capacité à maintenir cette homogénéité. Le belcanto, tel qu'incarné par Pasta, mettait donc l'accent sur une gestion extrêmement fine des tensions vocales et une coordination parfaite des muscles laryngés.

Maria Malibran apporte une dimension différente au belcanto en exploitant les contrastes entre les registres comme un outil dramaturgique. Selon Rodolfo Celletti (Storia del belcanto, 1983), Malibran utilisait les ruptures entre les registres pour amplifier l'expression émotionnelle des personnages qu'elle interprétait. Cette approche est particulièrement évidente dans son interprétation de Lucia dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, où les transitions soudaines du grave à l'aigu ne sont pas perçues comme une discontinuité technique, mais comme une manifestation de l'instabilité émotionnelle du personnage. Ce recours au contraste vocal permettait de traduire, au-delà de la simple vocalité, l'évolution intérieure du personnage, apportant ainsi une dimension psychologique à la musique. Celletti souligne que, contrairement à Pasta, qui cherchait l'homogénéité, Malibran maîtrisait la capacité de « briser » cette homogénéité pour créer des effets dramatiques puissants. Elle comprenait la nécessité de moduler la voix en fonction des exigences expressives du rôle, et chaque passage de registre devenait ainsi une occasion d'explorer la profondeur psychologique du personnage. Cette technique vocale, qui rompt avec l'idéal classique de l'unité entre les registres, a pourtant constitué un modèle de grande expressivité.

Maria Callas, a affiné sa façon de chanter et l'évolution de son propre style: elle a incorporé et surpassé ces approches du belcanto, cherchant à aller au delà des paramètres d'homogénéité et d'exploitation des contrastes typiques de l'école du XIXe siècle. Dès le début de sa carrière, elle a travaillé à maintenir une homogénéité entre les registres, comme le faisaient Pasta et Malibran, mais son évolution vocale a vu un passage progressif vers une plus grande exploitation des contrastes entre les registres. Selon Franco Fussi (La voce del cantante 2001),

la voix de Callas s'est caractérisée par une grande flexibilité et une capacité à traverser les registres avec une clarté qui s'éloigne de la fluidité des anciennes interprètes tout en l'intégrant dans un cadre plus dramatique et expressif. Callas n'hésitait pas à accentuer les ruptures entre les registres pour souligner les nuances émotionnelles de ses rôles, mais en maîtrisant les techniques de soutien respiratoire et la gestion des tensions musculaires, elle réussissait à rendre ces transitions tout aussi impressionnantes sur le plan technique qu'émotionnel. Cette double approche, où elle a cherché à à la fois maintenir une fluidité dans certains passages tout en exploitant le contraste dans d'autres, définit l'évolution de sa technique vocale. Callas a su non seulement interpréter les rôles avec une grande richesse expressive, mais aussi renouveler la manière dont le passage de registre était perçu par l'auditeur, passant d'un modèle belcantiste d'homogénéité à une approche plus nuancée qui réconcilie la fluidité et l'intensité dramatique.

2.5. Maria Callas dans l'évolution de la performance lyrique du XXe siècle

Maria Callas représente un cas d'étude emblématique dans l'évolution de la performance lyrique, car son approche technique intègre les pratiques du chant lyrique du XIXe siècle avec des exigences interprétatives innovantes, vérifiables par des mesures acoustiques et des analyses de performance. Sa technique vocale repose sur un contrôle rigoureux des mécanismes respiratoires et sur une gestion fonctionnelle du larynx, à travers un mécanisme opérationnel que l'on définit comme le « déclic du larynx ». Cette technique, décrite dans les traités de Manuel Garcia (Garcia du Chant Lyrique) et confirmée dans les analyses de Celletti (1991), permet un passage mesurable entre les tessitures – du contralto au mezzo-soprano puis au soprano – facilitant ainsi l'exécution de rôles complexes tels que ceux de Norma (Teatro alla Scala, 1955, direction de Tullio Serafin), de *Tosca* (Covent Garden, 1964, mise en scène de Franco Zeffirelli) et de *La Traviata* (*Théâtre alla Scala*, 1955, mise en scène de Luchino Visconti). Maria Callas demeure l'une des figures les plus iconiques et influentes du paysage opératique du XXe siècle. Sa carrière, marquée par une combinaison de virtuosité technique et de profondeur interprétative, a transformé la conception du chant lyrique, marquant la transition d'un siècle dominé par l'approche belcantiste (typiquement italienne) vers un siècle ouvert à d'autres styles, tels que le vérisme (modèle allemand, très en vogue aux États-Unis, notamment au Metropolitan Opera au milieu du XXe siècle) et les *Extended Vocal Techniques* (inspirées des avant-gardes et des happenings). L'approche vocale qui transparaît dans ses

interprétations et sa technique même trouvent leur origine dans la formation belcantiste qu'elle reçut de son professeur, Elvira de Hidalgo. Elvira de Hidalgo, soprano *di coloratura* et élève de Manuel García, fut l'une des dernières interprètes directes de la tradition belcantiste du XIXe siècle. Son enseignement reposait sur des principes clairs, mettant l'accent sur le contrôle du souffle, l'homogénéité des registres et l'agilité. Selon le Traité complet de l'*Art du Chant* de Manuel García, le chant devait être « un acte d'expression contrôlé », fondé avant tout sur une gestion correcte du souffle plutôt que sur un effort musculaire (García 1847).

La technique d'Elvira de Hidalgo s'inscrivait fidèlement dans cette tradition, exigeant une vocalité « sculptée », fluide et précise, capable d'exprimer chaque nuance émotionnelle sans compromettre son intégrité technique. Sous la direction d'Elvira de Hidalgo, Callas développa une voix qui se distinguait non seulement par son agilité et sa fluidité, mais aussi par une profondeur expressive résultant d'une maîtrise technique acquise dès l'enfance, et non d'une approche purement empirique du drame humain. Comme elle le confie elle-même dans ses lettres à de Hidalgo, son éducation fut centrée sur la perfection du contrôle vocal, un aspect que son professeur considérait comme essentiel à la réussite dans l'interprétation lyrique : « Tu dois chanter pour raconter une histoire, pas seulement pour produire des sons ; chaque mot doit avoir son propre poids, sa propre dignité. » (Volf 2019). Une fois sa formation achevée, Callas appliqua ces enseignements pour développer une approche unique du chant. Non seulement sa technique se distinguait par sa capacité à passer aisément d'un registre vocal à l'autre, mais elle élargit également son registre central et sa voix de poitrine, un choix qui, bien qu'éloigné du belcanto le plus pur, conféra à sa voix une puissance dramatique inégalée. Cette évolution lui permet d'aborder des rôles exigeant une vocalité dynamique et contrastée, comme *Norma* ou *Tosca*, où le phrasé devient un véritable outil expressif, au service de chaque nuance émotionnelle du personnage. Dans une interview de 1957, Callas insistait justement sur la nécessité d'insuffler à la musique une émotion authentique : « Le chant ne se réduit pas à la beauté du son. Chaque note, chaque mot doit être vécu. Si vous n'êtes pas dans la musique, vous ne transmettrez rien au public » (Hastings 1998). Cette approche du chant, qui alliait une construction technique rigoureuse à une profonde intelligence dramatique, fut l'une des raisons pour lesquelles Callas se distingua dans un paysage lyrique dominé par des voix plus robustes, mais moins raffinées. Maria Callas s'opposa fermement au style germanique, qu'elle considérait comme éloigné de son idéal vocal et expressif.

René Leibowitz note à son sujet : « She possessed something that no other singer of her generation had: the ability to combine the highest technical mastery with a dramatic

intelligence that transformed each role into a unique theatrical experience. » (« Elle possédait quelque chose qu'aucun autre chanteur de sa génération n'avait : la capacité de combiner la plus haute maîtrise technique avec une intelligence dramatique qui transformait chaque rôle en une expérience théâtrale unique. »). Callas rejetait le modèle wagnérien en raison de sa rigidité vocale et de la prédominance orchestrale, préférant un chant qui exalte la parole et le phrasé. Leibowitz souligne également : « Unlike the Wagnerian sopranos, whose voices were built to project over massive orchestras, Callas sculpted each phrase with a precision that belonged to another era ». (« Contrairement aux sopranos wagnériennes, dont les voix étaient conçues pour se projeter au-dessus d'orchestres imposants, Callas sculptait chaque phrase avec une précision qui appartenait à une autre époque. »). Cette conscience technique était directement issue de l'enseignement d'Elvira de Hidalgo et de la tradition belcantiste du XIXe siècle. Callas savait que, bien qu'ancienne, cette technique demeurait le seul véritable outil permettant d'atteindre une pleine expression vocale et musicale. Dans ses lettres à Elvira de Hidalgo, elle revendique ainsi l'importance de la technique traditionnelle : « Maestra, I now understand what you meant when you insisted that the voice must always be at the service of the word. Without that, there is no music, only sound ». (« Maestra, je comprends maintenant ce que vous vouliez dire en insistant sur le fait que la voix doit toujours être au service du mot. Sans cela, il n'y a pas de musique, seulement du son. »)

Callas voyait dans le belcanto un moyen de redonner au chant lyrique toute sa charge expressive, s'opposant à une approche purement fondée sur la puissance vocale. Son héritage est donc double : d'une part, elle a démontré que la technique vocale n'est pas une fin en soi, mais un outil d'interprétation ; d'autre part, elle a rétabli le chant opératique dans ses dimensions expressives originelles, résistant à l'uniformisation du son et à la tendance à privilégier la force au détriment du texte. Son legs demeure aujourd'hui une référence incontournable pour les interprètes lyriques. Maria Callas n'a pas seulement révolutionné l'opéra ; elle a prouvé que la véritable grandeur d'un chanteur réside dans l'équilibre entre technique et expression, entre contrôle et liberté, entre discipline et passion.

La collaboration avec Arturo Toscanini, bien que limitée à des contextes privés et à des séances de répétition partiellement documentées, a exercé une influence notable sur la méthode interprétative de Callas. Toscanini, réputé pour sa précision maniaque et son exigence du respect strict des indications dynamiques et agogiques du texte musical, insistait sur la fusion entre la voix et l'orchestre, suggérant à Callas d'affiner son phrasé pour obtenir un contrôle encore plus rigoureux des dynamiques (Hastings 2008). Cette approche se

retrouve notamment dans ses interprétations de *La Traviata* (Scala 1955), où le contraste entre des pianissimos à peine murmurés et des fortissimos soudains traduit avec force la vulnérabilité et la détermination de Violetta. Un exemple particulièrement significatif se trouve dans l'air *Addio del passato*, où Callas parvient à maintenir une ligne vocale d'une remarquable précision même dans les passages les plus délicats, traduisant ainsi le sentiment de résignation du personnage. Les travaux menés à l'Université de Bologne, dirigés par Michele Girardi et Francesca Meneghetti, ont confirmé que le contrôle du souffle et la capacité à maintenir une pression uniforme pendant les longues phrases constituaient des éléments essentiels de sa technique (Meneghetti et al., 2010).

Dans le cas de *Norma*, la collaboration avec Tullio Serafin représente l'un des sommets de la carrière de Callas. Serafin, grand connaisseur du répertoire belcantiste, l'a aidée à élaborer une interprétation fondée sur la synthèse entre rigueur technique et liberté expressive. Lors des répétitions de 1955 à la Scala, il insistait sur l'importance de conserver la pureté du son dans les passages les plus lyriques, en invitant Callas à travailler sur une projection naturelle de la voix, sans forcer. Les enregistrements de Casta diva témoignent de son impeccable soutien vocal, avec un phrasé rappelant la fluidité d'une harpe, alternant des passages éthérés et des moments de grande intensité dramatique (Celletti 1991). La mise en scène de *Tosca* (Covent Garden 1964) sous la direction de Franco Zeffirelli constitue un autre exemple majeur de l'évolution interprétative de Callas. Zeffirelli, reconnu pour son esthétique visuelle soignée et sa construction méticuleuse des scènes, avait demandé à Callas de réduire ses mouvements scéniques afin de concentrer l'attention sur l'intensité expressive de sa voix. Cette démarche minimaliste se manifeste particulièrement lors du deuxième acte, pendant le face-à-face avec Scarpia, où Callas alterne entre des passages quasi parlés et des envolées dramatiques, créant ainsi un contraste émotionnel renforcé par des variations subtiles du timbre (Hastings 2008). Les analyses menées à Bologne ont mis en évidence que, dans ces instants de tension, la distribution de l'énergie sonore évoluait de manière à amplifier l'effet dramatique, sans qu'il soit nécessaire de révéler les techniques analytiques employées.

Un aspect essentiel de la méthode de Callas réside dans sa gestion des cavités de résonance, utilisée pour moduler la couleur du son en fonction des besoins expressifs. Dans l'air « Vissi d'arte » de *Tosca*, par exemple, on constate que Callas module progressivement la configuration de sa cavité pharyngée : les premières phrases se caractérisent par une sonorité plus sombre, qui évolue vers une ouverture plus ample lors du climax, renforçant ainsi le passage émotionnel de l'air (Meyer 2009). Les travaux réalisés à l'Université de Bologne ont

également exploité des technologies d'analyse du mouvement afin d'étudier la corrélation entre les gestes scéniques et la production vocale dans les enregistrements historiques de *Norma* et *Tosca*. Ces études ont montré que Callas synchronise minutieusement les mouvements de son buste et de ses bras avec les variations de l'intensité vocale. Par exemple, dans le final de *Norma*, des gestes amples et circulaires accompagnent progressivement une intensification de la tessiture, culminant dans une explosion sonore qui renforce l'impact émotionnel du moment. De tels résultats témoignent de l'intégration organique du geste dans la stratégie interprétative de Callas (Gossett, 2006). L'approche de Callas, enracinée dans les principes techniques du bel canto tels que décrits par Manuel Garcia, constitue ainsi une transformation radicale de la tradition vocale. Sa capacité à réinterpréter et à adapter ces techniques aux exigences du théâtre lyrique du XXe siècle en fait un modèle unique d'intégration entre tradition et innovation. La gestion du timbre, du phrasé et des dynamiques vocales, conjuguée à une conscience scénique inédite, positionne Maria Callas non seulement comme une interprète exceptionnelle, mais également comme une figure clé dans le développement d'une nouvelle pratique vocale. Comme l'ont souligné de nombreux chercheurs, son apport technique demeure l'un des plus significatifs et traçables dans le domaine de la performance lyrique contemporaine (Ardoin 1974).

2.6. Méthodologie pour l'étude de l'interprétation vocale de Maria Callas

2.6.1 Un corpus d'étude à l'intersection entre la tradition belcantiste et le théâtre musical du XXe siècle

Dans le tracé des coordonnées de la vocalité de Maria Callas, entendue comme phénomène à la fois performatif et technique, situé à l'intersection entre la tradition belcantiste et le théâtre musical du XXe siècle, il devient nécessaire, à ce stade, de restreindre le champ d'observation à un ensemble défini de fragments capables de constituer un échantillon représentatif de la complexité phonique et dramaturgique de sa voix. La sélection de ces fragments ne répond pas à une logique d'exemplarité générique, ni ne se limite à documenter la justesse de l'émission ou l'efficacité de la prestation scénique ; au contraire, elle vise à identifier des points de condensation expressive maximale, où les composantes techniques de la vocalité (gestion du souffle, attaque, legato, contrôle du vibrato, articulation des voyelles) se

conjuguent à l'urgence narrative, générant cette tension continue entre le corps et la structure musicale qui constitue l'une des caractéristiques fondamentales de l'art interprétatif de Callas.

Les extraits sélectionnés pour l'analyse acoustique — tirés respectivement des Vêpres siciliennes de Verdi et de Médée de Cherubini — ont été choisis en fonction de leur position structurelle, de leur poids dramaturgique et, surtout, de leur capacité à rendre audible (et visible) l'articulation de la voix comme dispositif à la fois narratif et timbral. Le passage final de l'aria *Arrigo! ah, parli a un core*, et en particulier la cadence qui suit l'énoncé « M'attende il ciel », constitue un véritable point de torsion expressive : il s'agit d'une zone marginale par rapport à la structure formelle de l'air, mais à très haute charge affective, dans laquelle la chanteuse est appelée à suspendre le temps harmonique à travers une vocalité prolongée, intense et contrôlée, qui ne repose pas sur des ornements ou des virtuosités spectaculaires, mais sur une gestion fine et cohérente de la ligne sonore. C'est précisément dans cette zone « liminale » — conclusive sans l'être totalement, suspendue sans être lyrique au sens traditionnel — que se manifeste avec une clarté particulière la capacité de Callas à traiter le matériau vocal comme un espace plastique et dramatique, et non simplement comme un support sonore du texte.

De la même manière, l'incipit de ce même air — et en particulier le premier élan vocal sur le nom « Arrigo » et sur le mot « core » — se présente comme une zone d'attaque emblématique : c'est dans ce premier geste phonique que se condense une tension affective qui ne sera jamais entièrement résolue, et qui s'exprime par la qualité de l'intervalle, la répartition de l'énergie vocale et la dynamique timbrale de l'énonciation. Là encore, Callas ne travaille pas l'effet, mais l'articulation millimétrée des unités phoniques et mélodiques, traitant chaque syllabe comme un élément dramaturgique doté d'une intensité propre.

Un second pôle d'analyse sera constitué par un moment central de l'air *Dei tuoi figli la madre* de Médée de Cherubini, autre sommet du répertoire de Callas, où l'on observera en particulier le traitement vocal du mot « crudel » — mot-clé, noyau tragique et syntaxique de toute la phrase. Ici encore, il s'agit d'un geste vocal isolé et bref, mais investi d'une fonction formelle et psychologique de première importance. L'hypothèse est que, dans la seule prononciation de ce mot, se manifeste une évolution non seulement interprétative, mais aussi technique : dans la transformation progressive du son, du vibrato, de l'intensité et de la couleur, on peut lire une trajectoire de la voix de Callas vers une intensification tragique de plus en plus radicale, tout en respectant la forme et le texte musical.

Le choix de ces segments se justifie donc méthodologiquement par leur fonction de micro-laboratoires interprétatifs, dans lesquels sont observés des phénomènes vocaux en conditions de densité maximale et de contrôle raffiné. Dans chacun d'eux, la voix de Callas apparaît comme un système intégré d'éléments phoniques et sémiotiques, capable de reconfigurer à chaque instant les relations entre le texte musical, la partition vocale et l'action dramaturgique.

2.6.2 Méthodologie pour l'analyse de l'interprétation vocale

La méthodologie retenue pour l'analyse de l'interprétation vocale de Maria Callas s'inscrit dans la lignée d'une approche de l'analyse musicale fondée sur l'analyse acoustique de la voix et du chant. Les travaux successifs de Céline Chabot-Canet (Chabot-Canet, 2013) et d'Olivier Migliore (Migliore, 2016) ont été précurseurs et ont démontré l'intérêt de l'analyse acoustique de l'interprétation vocale, et ce sur des styles de chant extrêmement diversifiés en particulier pour l'analyse de la voix dans les musiques populaires. D'une part, l'analyse acoustique permet d'objectiver l'analyse de l'interprétation vocale et donc de fonder une analyse débarrassée d'une subjectivité propre à l'analyste, personnelle; nécessairement biaisée, et non reproductible. D'autre part, l'analyse acoustique permet de révéler les nuances agogiques de l'interprétation vocale, en particulier pour fonder une analyse de l'interprétation vocale par comparaison aux indications données par une partition pour le chant lyrique. Dans notre cas, nous avons choisi ce paradigme d'analyse pour étudier le style du chant de Maria Callas, son évolution dans le temps, et une analyse comparée avec d'autres chanteuses contemporaines représentatives des courants stylistiques de l'époque. Les analyses proposées sont réalisées à partir de l'analyse de spectrogrammes calculés à partir des enregistrements des œuvres étudiées. Le spectrogramme est une représentation de la répartition de l'énergie d'un son en fonction de ses fréquences (généralement, axe vertical) et de son évolution dans le temps (généralement, axe horizontal). Pour l'étude de la voix chantée, il offre un terrain pour l'analyse de la hauteur et de ses modulations (legato, vibratos, etc..), des résonances formantiques, de l'articulation, etc. L'ensemble des analyses ont été réalisées avec le logiciel Audiosculpt de l'Ircam[12]. Le verrou principal de l'analyse de l'interprétation vocale dans un contexte musical est que la voix est généralement mélangée avec un accompagnement musical. Ce mélange a longtemps empêché toute analyse détaillée de l'interprétation vocale à partir des enregistrements originaux, en particulier pour le répertoire de l'opéra où la

[12] https://shs.cairn.info/revue-musurgia-2022-3-page-7?lang=fr

captation est généralement réalisée de manière globale et non par instrument. Les avancées récentes de l'intelligence artificielle rendent désormais possible l'isolation de la voix à partir d'un enregistrement mélangeant voix et accompagnement instrumental, avec un rendu de voix extrêmement réaliste. L'ensemble des analyses présentées par la suite ont été réalisées à partir du logiciel disponible en ligne[13] qui a permis d'isoler la voix et l'accompagnement musical. Dans la suite, l'ensemble des analyses acoustiques réalisées et des spectrogrammes présentés ont été calculés – sauf mention contraire – à partir de la voix isolée de l'interprète.

L'analyse acoustique de ces passages — menée à travers l'étude du matériel spectrographique, de l'organisation des harmoniques et de la modulation du vibrato — constituera l'outil qui, dans le chapitre suivant, permettra de vérifier de manière objective et comparative certaines hypothèses interprétatives déjà formulées au fil de la réflexion historique et technique. Ces hypothèses concernent en particulier la centralité de la ligne vocale comme geste plastique, la gestion de l'émission dans les zones liminaires de la phrase musicale, et la continuité tragique qui traverse le mot chanté jusque dans ses éléments les plus infimes. En ce sens, la voix de Maria Callas devient non seulement objet d'étude, mais aussi modèle interprétatif de la vocalité lyrique du second XXe siècle, suspendue entre l'héritage structurel du belcanto et les nouvelles exigences théâtrales de la modernité musicale.

[13] https://vocalremover.orget

Chapitre 3 – Hypothèses sur l'évolution interprétative de Maria Callas

Ce chapitre se propose d'examiner, dans une perspective technique, historique et esthétique, le rôle du passage de registre dans l'interprétation vocale de Maria Callas. Ce phénomène vocal, souvent considéré comme un simple impératif physiologique, devient chez Callas un vecteur expressif structurant, révélateur de choix artistiques profonds et porteur d'une valeur historique dans l'évolution de la vocalité opératique du XXe siècle. L'analyse s'ouvre sur la cadence finale de l'air Casta diva extrait de Norma de Vincenzo Bellini (1831), œuvre dans laquelle le passage de registre est historiquement attesté comme élément de style belcantiste, mais que Callas transforme en une articulation dramatique majeure. Ce fragment met en lumière la manière dont elle utilise les discontinuités vocales pour souligner les tensions du personnage, redéfinissant ainsi les codes interprétatifs de l'air. L'étude se poursuit ensuite avec deux autres extraits emblématiques du répertoire callassien : *Arrigo! Ah, parli a un core* tiré de *I Vespri Siciliani* (Giuseppe Verdi, 1855), où l'attention se porte sur la complexité technique du passage de la tessiture centrale vers l'aigu, et *Dei tuoi figli la madre*, issu de *Médée* (Luigi Cherubini, 1797, version italienne de 1953), dans lequel le passage de registre devient un outil expressif fondamental dans la construction tragique du personnage. Ces trois moments choisis pour leur diversité stylistique, chronologique et vocale, permettent de mettre en évidence comment Maria Callas, à travers sa maîtrise du passage de registre, incarne une transformation interprétative qui traverse les dimensions technique, historique et esthétique du chant d'opéra.

L'analyse portera sur certains moments textuels et musicaux spécifiques, choisis en raison de leur portée expressive ainsi que de leur récurrence au sein de plusieurs versions enregistrées par la cantatrice. Il ne s'agira donc pas de présenter un corpus organique, mais bien de poser des hypothèses ponctuelles, structurées autour de noyaux thématiques et technico-vocaux, afin d'observer comment certaines options d'exécution peuvent suggérer une évolution dans la poétique de l'interprète ou, au contraire, témoigner d'une continuité stylistique. Dans le cas de l'aria *Arrigo! Ah, parli a un cor*e, on émet l'hypothèse que la cadence finale – dans son articulation respiratoire, sa division syllabique du mot « m'attende », l'attaque de l'aigu sur « ciel » et sa descente conclusive – constitue un lieu privilégié pour observer le travail de Callas sur la transformation de l'effet dramatique à travers le temps. Ces hypothèses seront mises à l'épreuve par la comparaison entre les versions de 1959, 1961 et 1969. En complément de cette analyse, une réflexion sera proposée sur le traitement du mot « core » à

l'incipit du même air, en supposant que le rapport intervallique entre les deux syllabes (« co- » et « -re ») puisse constituer un micro-signe phonique révélateur de la vision affective du personnage. Dans le cas de Médée, l'attention se portera sur le moment de l'aria *Dei tuoi figli la madre* où apparaît le mot « crudel ». L'hypothèse est que la gestion de l'attaque vocale et de la messa di voce sur ce terme révèle une intention dramaturgique précise, capable de faire émerger le potentiel théâtral du mot dans son devenir sonore. La comparaison s'appuiera sur les deux versions de 1957 et 1961. À travers ces hypothèses, il s'agira donc d'évaluer comment l'interprétation callassienne se modèle sur le mot musical et la dramaturgie sonore, en soulignant ou en transfigurant le texte à travers des pratiques vocales qui méritent une décodification technique et historique.

3.1 De la virtuosité à la déclamation : l'évolution acoustique des passages de registre chez Maria Callas

Parmi les caractéristiques les plus singulières de la vocalité de Maria Callas, figure sa capacité à transformer les difficultés techniques de l'écriture opératique en leviers expressifs, restituant à la matière vocale une fonction dramaturgique pleinement assumée. À ce titre, le passage de registre – ce moment où la voix bascule d'un mode physiologique et timbral à un autre, comme lors du passage de la voix de poitrine à celle de tête – constitue un observatoire privilégié pour comprendre l'évolution de son art. Chez Callas, le dépassement de la fracture entre registres ne s'opère pas par effacement mais par élaboration : ce qui, au début de sa carrière, se manifeste comme tension virtuose devient, à maturité, langage narratif.

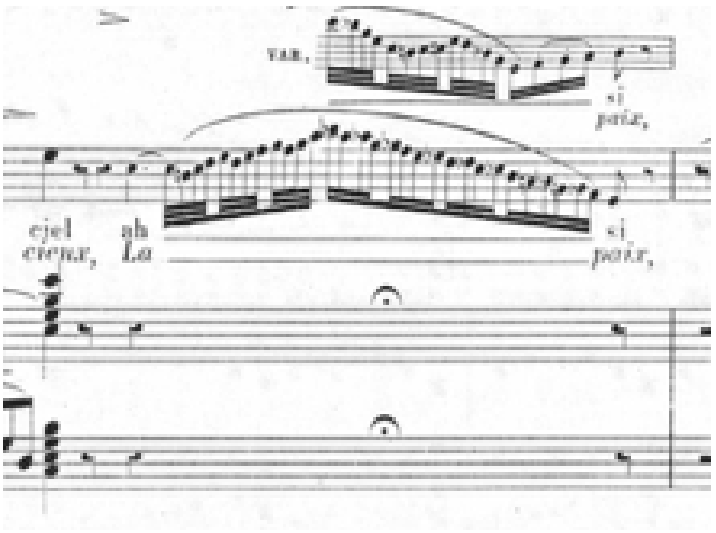


Fig. 10 Partition de la *Cadence* de l'aria Casta diva, Norma, V. Bellini.

Au début de sa trajectoire artistique, Callas aborde le répertoire avec une impulsion vocale fortement marquée par une intensité élevée de la fréquence fondamentale. Cela se traduit par un son dense, centré, où la puissance de l'émission est aussi une déclaration d'identité. La jeune Callas met son instrument à l'épreuve dans des rôles extrêmes, affrontant les sommets du répertoire romantique avec une attitude presque agonistique : comme si sa voix devait se mesurer à un canon hérité – celui du grand chant du XIXe siècle – dans un combat qui ne se contente pas d'une restitution stylistique, mais cherche à refonder les codes expressifs.

Dans ce contexte, le passage entre registres se présente avec une forte discontinuité timbral, perceptible acoustiquement comme une variation dans le placement des formants. La note aiguë (la fameuse note du ciel, riche en énergie dans les hautes fréquences) est souvent tenue longuement, dans un geste à la fois technique et théâtral. Cependant, cette démonstration de puissance implique certains compromis d'exécution : par exemple, la nécessité de préparer la note par des points d'appui intermédiaires (modifications de la ligne mélodique qui facilitent l'ascension) ou encore une irrégularité du vibrato, qui devient plus large et moins contrôlé sous forte pression vocale.

Le passage de la voix de tête à celle de poitrine, notamment dans les descentes, se révèle parfois abrupt, générant un effet de fracture entre zones harmoniquement peu intégrées.

Ce phénomène se manifeste de façon emblématique dans l'enregistrement de 1949 de *Casta Diva*, où l'aigu soutenu surgit avec une force spectaculaire, mais s'enchaîne à la phrase suivante par un geste descendant moins fluide, où la voix de poitrine – riche mais peu

homogène – marque un contraste net. À ce stade, Callas semble encore s'inscrire dans le paradigme de la virtuosité : la technique n'est pas encore entièrement au service de la parole, mais conserve une composante démonstrative, héritée d'une tradition où le dépassement de l'étendue naturelle représentait un idéal esthétique en soi.

Dans les enregistrements de 1959 et 1960, le contraste acoustique entre la voix de poitrine et la voix de tête est nettement atténué. Le passage entre les registres devient plus fluide grâce à deux stratégies principales :

1. Un enrichissement harmonique du registre grave, qui n'est plus délaissé mais travaillé de manière à en maintenir une part de résonance dans la zone antérieure du conduit vocal, appelée « masque » ;
2. Le maintien des formants supérieurs dans les notes médianes et graves, en particulier dans la phase descendante de la phrase musicale (comme dans la cadence finale de Casta Diva), où la voix conserve une part de sa brillance même dans les zones centrales.

Ce phénomène s'explique par l'articulation fine entre deux niveaux : le mécanisme de production et la conséquence acoustique. Le mécanisme de production repose sur la configuration du conduit vocal position des articulateurs, forme et couplage des cavités buccales, nasales et pharyngées qui détermine le placement de la voix dans des zones dites de « masque », c'est-à-dire la partie antérieure du visage : sinus, pommettes, nez et front. Chez Callas, le masque fonctionne comme un espace de résonance dynamique, qui permet d'ajuster la balance entre les différents registres. Au lieu de passer abruptement de la voix de poitrine (généralement sombre et ancrée dans la cavité thoracique) à la voix de tête (plus légère et résonante dans la cavité crânienne), elle active une zone intermédiaire de résonance, qui adoucit le passage et en unifie la couleur timbral. La conséquence acoustique de ce travail se manifeste dans la répartition et la modulation des formants, c'est-à-dire les résonances caractéristiques du son vocal. Dans la voix de tête, les formants dominants se situent dans les hautes fréquences. La position de ces formants amplifie le son dans des fréquences plus élevées, ce qui comme tu le conclues ensuite favorise la clarté et la légéreté.

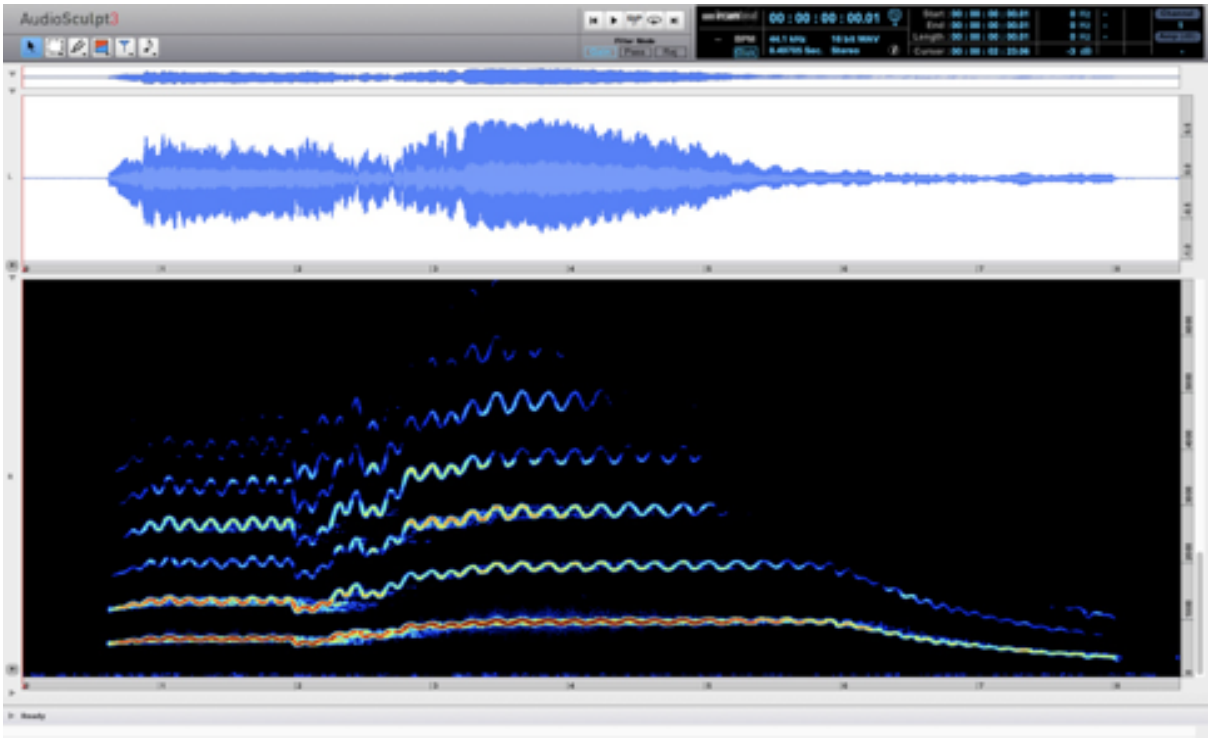


Fig. 11 *Cadence* - Vincenzo Bellini, *Norma – Casta Diva* | Norma: Maria Callas | Orchestra Sinfonica di Torino della RAI | Direttore: Arturo Basile | Registrazione: 8–10 novembre 1949, Auditorium RAI, Turin.

Callas, en manipulant finement ces zones de résonance, parvient à étendre l'influence des formants aigus sur le médium et le grave, donnant à l'ensemble de la tessiture une homogénéité acoustique rare. Ainsi, même dans les notes traditionnellement assignées au registre de poitrine, elle maintient une part de résonance faciale, ce qui permet de préserver la continuité sonore vers le registre supérieur, sans rupture ni perte de projection. Inversement, les aigus ne sont jamais entièrement « détachés », mais prolongent l'énergie et la texture du médium grâce à cette même résonance en masque. Le masque devient alors un véritable pont physiologique et acoustique entre les registres, évitant l'effet de cassure que l'on observe chez de nombreuses chanteuses au moment du passage. Il permet à Callas de moduler l'intensité dramatique de cette transition : parfois en l'effaçant presque totalement, parfois en la soulignant avec intention, mais toujours dans une cohérence organique du timbre et du phrasé.

Le véritable geste révolutionnaire de Callas n'est pas d'avoir surmonté le passage de registre, mais de l'avoir transformé en zone poétique. Contrairement à de nombreuses chanteuses qui tentent de dissimuler la discontinuité entre poitrine et tête, Callas en fait un élément dynamique, signifiant sur le plan dramatique. Dans les phrases descendantes, par exemple, l'oscillation entre les deux registres n'est pas atténuée mais habitée, comme un lieu de transformation émotionnelle. Le timbre devient véhicule de changement intérieur.

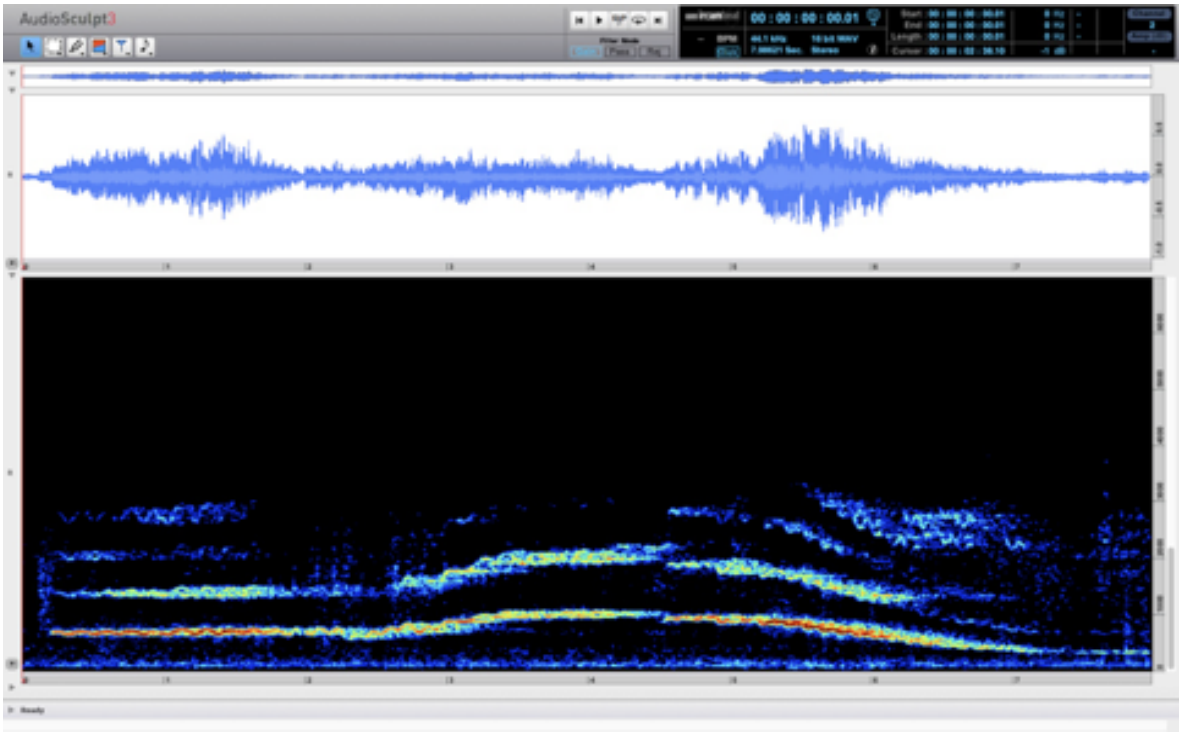


Fig. 12 Vincenzo Bellini – *Norma* | Norma: Maria Callas | Adalgisa: Fiorenza Cossotto | Pollione: Gianfranco Cecchele | Oroveso: Ivo Vinco | Clotilde: Marie-Luce Bellary | Flavio: Claude Calès | Orchestra e Coro dell'Opéra de Paris | Direttore: Georges Prêtre | Registrazione *dal vivo*, 1965 (LE)

Ce n'est pas un hasard si Callas, bien qu'elle ait une base vocale proche du mezzo-soprano, parvient à conquérir – sans se dénaturer – l'ensemble du répertoire dramatique soprano : car elle ne se contente pas d'élargir son ambitus, mais réinvente l'identité sonore des zones de passage. Sa voix de poitrine n'est jamais opaque, sa voix de tête jamais éthérée : les deux cohabitent dans un registre unique, changeant mais cohérent. En ce sens, le passage de registre chez Callas n'est pas seulement un problème technique résolu, mais une signature stylistique : le lieu où de la virtuosité initial se dissout dans la parole, et où la technique devient enfin langage.

3.2. « Arrigo! Ah, parli a un core »

Dans ce paragraphe, il a été choisi d'analyser la cadence finale de l'aria *Arrigo ! ah, parli à un core*, composé par Giuseppe Verdi pour le deuxième acte de I Vespri Siciliani (1855), dans sa version italienne dérivée de l'original français (Les Vêpres siciliennes). Ce choix ne répond pas à une logique purement descriptive, mais s'inscrit dans une démarche analytique visant à isoler un segment où se concentrent, de manière condensée, les principales problématiques techniques, expressives et structurelles de la vocalité verdienne conçue pour soprano

dramatique d'agilité. En quelques mesures, cette cadence se présente comme un espace de synthèse, où la tension narrative de l'air trouve sa résolution, à la fois musicale, psychologique et rhétorique. L'analyse de ce passage permet d'interroger avec précision les rapports entre ligne vocale et construction affective, entre notation et praxis d'exécution, entre écriture et interprétation. Notamment dans la lecture profondément dramatisée qu'en propose Maria Callas, laquelle en fait un exemple paradigmatique de stylisation tragique.

La cadence finale de cette aria repose sur un passage de *colorature* structuré autour d'une séquence de notes rapides qui aboutissent à la résolution harmonique finale. L'écriture met en évidence une organisation systématique de *gruppetti* et de gammes chromatiques, avec une extension couvrant le registre médian et la région aiguë de la voix. Selon Manuel García (Garcia, 1842), la cadence est un moment où le chanteur démontre la maîtrise de la flexibilité vocale, du contrôle respiratoire et du passage entre les registres. La structure musicale de cette cadence suit ces principes, imposant une gestion rigoureuse de la tension vocale et de la résonance. L'extension de la cadence s'étend du fa dièse central au fa dièse aigu, avec des variations possibles selon l'interprétation. La transition entre les registres impose une adaptation continue de l'émission, impliquant une coordination du mécanisme mixte pour assurer une continuité sonore. Giovanni Battista Lamperti, in *The technical of Bel Canto* (1851), souligne que le passage entre les registres repose sur l'élasticité du souffle et la coordination de la musculature laryngée. L'application du principe de la *messa di voce*, qui consiste à moduler progressivement l'intensité, est essentielle pour éviter des contrastes trop marqués entre les registres. Mathilde Marchesi, en *Méthode de chant théorique et pratique,* Op.31 (1900), insiste sur l'importance d'un soutien diaphragmatique constant, sans interruption de la connexion entre les notes. La cadence dans *I Vespri Siciliani* illustre cette nécessité, où la vitesse de l'articulation impose une gestion précise de la pression sous-glottique.

L'exécution de cette cadence implique plusieurs aspects techniques qui influencent la réalisation de la phrase musicale.

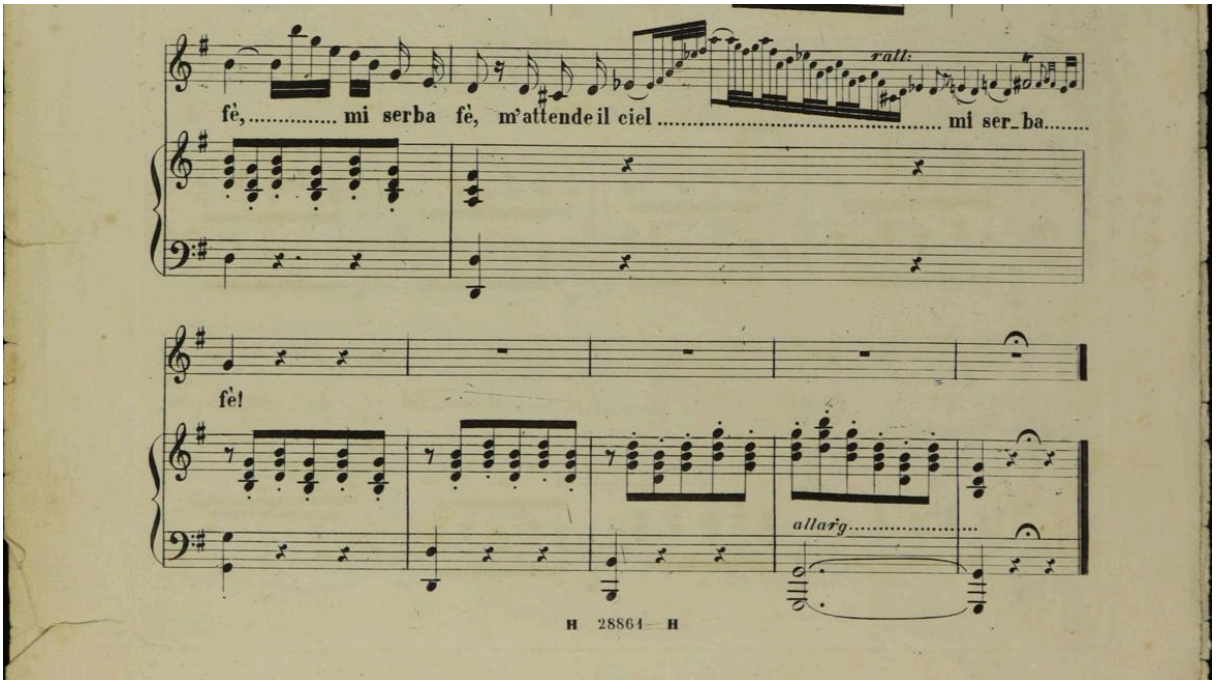


Fig. 13 *Cadence* à la fin de l'aria: *Arrigo ! ah, parli à un core*, composé par Giuseppe Verdi pour le deuxième acte de I Vespri Siciliani (1855).

La gestion du passage entre les registres requiert une transition fluide entre les différentes résonances, en évitant toute rupture perceptible. L'intonation et le contrôle de la dynamique conditionnent la stabilité de la ligne mélodique, en particulier dans la résolution finale où la projection doit être ajustée à l'accompagnement orchestral. La structure harmonique repose sur des accords homorythmiques qui soutiennent la voix dans la partie terminale de la cadence. L'orchestration suit le modèle verdien des grandes arias conclusives, où l'équilibre entre la voix et l'accompagnement est conçu pour accentuer l'intensité dramatique. L'indication *rallentando* (rall.) inscrit dans la partition implique un ralentissement progressif qui met en valeur la résolution vocale et instrumentale.

Manuel García (Garcia, 1842) recommande que le chanteur maintienne une ligne vocale au-dessus de l'orchestre sans jamais altérer l'émission pour compenser le volume instrumental. Ce principe s'applique à cette cadence, où la relation entre la voix et l'accompagnement doit préserver la résonance naturelle du timbre. L'interprétation de Maria Callas illustre une gestion du phrasé et de la *colorature* qui respecte la structure originale, avec une attention particulière portée à la subdivision rythmique. L'utilisation de la respiration est organisée de manière à assurer une continuité sonore sur l'ensemble de la cadence, avec un contrôle marqué dans les phases d'accélération et de ralentissement. Selon Manuel García (Garcia, 1842), le souffle doit être pris de manière stratégique, sans interruption de la ligne

mélodique. L'émission vocale demeure homogène sur toute l'extension, avec une transition progressive entre les registres et une projection stable dans l'aigu. Mathilde Marchesi (Marchesi, 1900) indique que la stabilité de la position laryngée est un élément fondamental pour éviter les tensions excessives. L'ornementation et l'articulation de la cadence sont réalisées avec une subdivision rythmique précise, en maintenant une correspondance avec l'accompagnement sans anticipation ni retard excessif. La dynamique et le phrasé structurent la cadence en une progression qui met en évidence la tension harmonique jusqu'à la résolution, avec un équilibre entre l'intensité vocale et la réponse orchestrale demandé par le compositeur.

En soutien de cette approche on remarque la façon de Maria Callas d'approcher la cadence par rapport à une phrase musicale, longue, irrégulière, suspendue, est structurée comme un discours émotionnel continu, sans appuis respiratoires intermédiaires. La seule prise d'air initiale indiquée ici par Inspiration alimente la totalité de la ligne vocale jusqu'au point d'extinction finale. Cette configuration exige non seulement une gestion exceptionnelle du souffle, mais surtout une conception unitaire du geste vocal comme pensée incarnée, où l'acte de chanter se confond avec l'élan dramatique du personnage. L'indication : *Zone de pression maximale* intensité vocale soutenue signale la section centrale de la courbe, dans laquelle la chanteuse maintient une émission d'une tension constante, au sommet de l'intensité dramatique. Cette stabilité, perceptible dans l'homogénéité du spectre, résulte d'une économie de souffle parfaitement calibrée. Le contrôle du vibrato, la constance des harmoniques supérieures et l'absence de rupture dynamique traduisent une maîtrise intégrale du soutien respiratoire. La *fin de la phrase* n'est pas un relâchement, mais une sorte de retrait progressif, une courbe descendante qui accompagne la désintégration émotionnelle du personnage. Le souffle, ici, devient matière narrative, rendant audible la perte de volonté, l'effacement progressif de la parole amoureuse. Ce choix analytique focalisé sur un passage de transition plutôt que sur une grande aria virtuose s'inscrit dans une perspective méthodologique précise : montrer comment Verdi pense la voix non pas comme projection sonore, mais comme tension continue d'un souffle porteur de signification. Contrairement aux roulades ou aux cadences de bravoure, cette phrase ne cherche pas à éblouir, mais à retenir, à suspendre, à imposer un temps intérieur. L'étude spectrographique révèle donc, au-delà des paramètres purement acoustiques, la logique dramaturgique du souffle dans l'écriture vocale verdienne, et la capacité d'une interprète comme Maria Callas à modeler ce souffle comme un espace de

pensée et de mémoire. En ce sens, la courbe n'est pas seulement une trace vocale : elle est une empreinte dramaturgique, un artefact de tension, d'intelligence, de style.

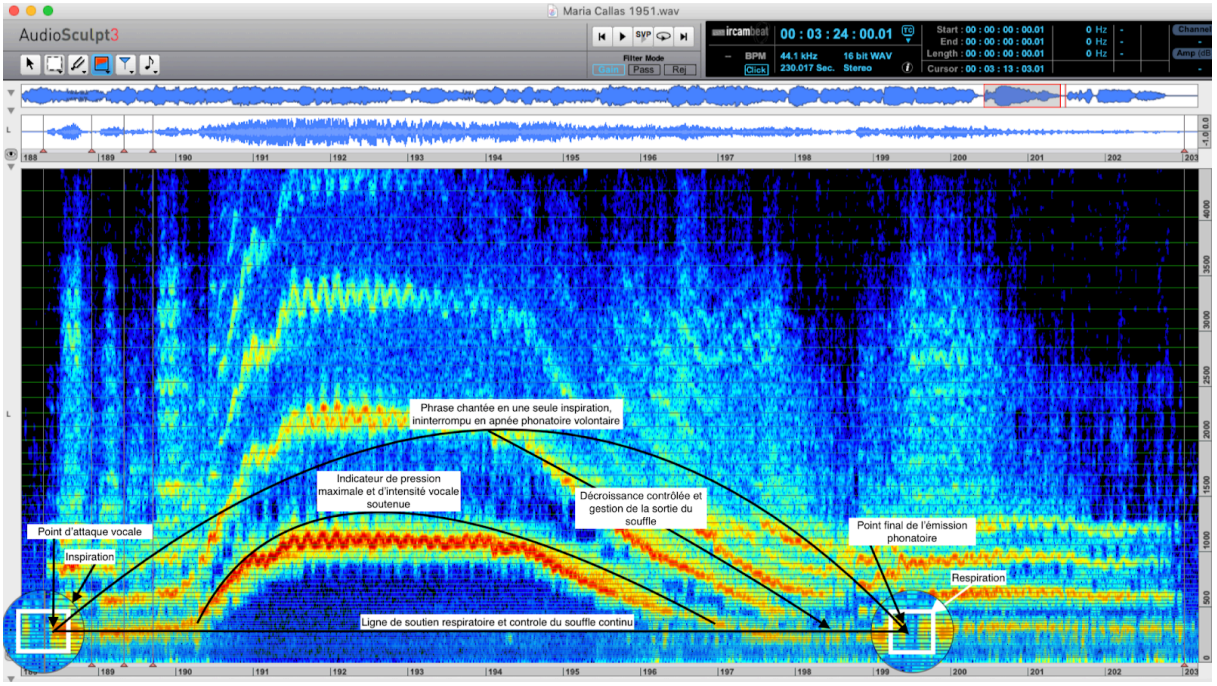


Fig. 14 Indication des points de respiration dans la cadence finale de Arrigo ! ah, parli à un core (I Vespri Siciliani, acte II). La distribution des appuis respiratoires met en évidence la structuration phrastique implicite et la dynamique de tension-détente propres à l'interprétation tragique du rôle.

L'analyse de cette cadence montre une écriture complexe où la *coloratura*, l'extension vocale et l'interaction avec l'orchestre sont intégrées dans une structure cohérente. L'interprétation de Maria Callas repose sur une exécution technique qui respecte les principes de l'émission vocale et du phrasé. La cadence ne se limite pas à une démonstration virtuose, mais joue un rôle dramaturgique essentiel dans la construction musicale de l'aria. La réalisation vocale suit les exigences du style verdien en maintenant une ligne homogène et en s'adaptant aux exigences dynamiques et expressives de la partition.

Dans la mesure où l'on cherche à mettre en évidence une transformation interprétative, l'identification proposée au point précédent doit souligner le contraste le plus net possible entre les différentes versions, et, si possible, faire apparaître une tendance cohérente dans le temps, par exemple, une voix marquée par un timbre de plus en plus profond ou assombri. C'est précisément ce type de déplacement vocal que l'on observe dans l'interprétation de Maria Callas de la cadence finale de *I vespri siciliani*.

Dans le cadre de l'analyse acoustique appliquée à la voix lyrique, le timbre sombre peut être défini comme une configuration spectrale caractérisée par une concentration énergétique située majoritairement dans les bandes de fréquences inférieures (500–1500 Hz), une réduction de l'énergie émise dans les hautes fréquences (au-dessus de 2800 Hz), ainsi qu'un profil vibratoire spécifique (Sundberg 1987 ; Titze 2000). Ce phénomène résulte de stratégies articulatoires et respiratoires identifiables, et se manifeste de façon exemplaire dans l'interprétation de Maria Callas, notamment dans certaines cadences comme celle de l'aria *Arrigo ! Ah, parli a un core* (I Vespri Siciliani), où l'organisation vocale repose sur une modification mesurable du signal acoustique.

Dans l'ensemble, le timbre sombre chez Maria Callas résulte de la combinaison contrôlée de paramètres physiologiques (abaissement laryngé, couverture vocalique), vibratoires (vibrato élargi), articulatoires (modulation voyellique), et phrastiques (émission continue). Ces données peuvent être objectivées par analyse spectrale, phonétique instrumentale et modélisation du conduit vocal. L'ensemble constitue une stratégie d'émission cohérente qui modifie la distribution fréquentielle du signal vocal tout en maintenant la hauteur tonale, l'intelligibilité linguistique et l'intégrité phonique du matériau chanté

Le premier paramètre que l'on peut observer dans la lecture spectrale, du bas vers le haut de l'axe fréquentiel, est le premier formant (F1), suivi immédiatement par le second (F2). Ces deux formants constituent les zones de résonance principales dans la voix chantée et jouent un rôle déterminant dans la coloration du timbre. Une configuration physiologique marquée par l'abaissement du larynx et l'expansion de la cavité pharyngée postérieure entraîne un déplacement vers le bas de F1 et F2. Ce déplacement, bien visible sur le spectrogramme sous la forme d'un renforcement des bandes formantiques inférieures, se traduit par une densité accrue de l'énergie acoustique dans les fréquences moyennes et graves. Cette distribution spectrale modifiée contribue directement à la perception d'un timbre sombre, en réduisant le rayonnement harmonique dans les fréquences aiguës et en accentuant la résonance dans la partie postérieure du tractus vocal.

La couverture vocalique représente un second paramètre. Dans les registres aigus, certaines voyelles, notamment les voyelles antérieures ouvertes telles que [ɛ], sont émises avec des caractéristiques articulatoires modifiées, tendant vers des voyelles plus fermées ou postérieures, comme [ɔ]. Ce processus provoque un abaissement de F1 et une réduction de l'écart F1–F2, modifiant la position des pics de résonance sur le spectre et limitant la saillance

des harmoniques élevés (Abitbol 2005 ; García 1840). Cette technique, historiquement associée au bel canto et conforme aux prescriptions du Traité complet de l'art du chant de Manuel García, permet une homogénéisation du timbre entre les registres.

Le formant du chanteur, phénomène acoustique reposant sur la création d'un résonateur secondaire autour de 2800–3200 Hz par rétrécissement de l'épiglotte et configuration particulière de la cavité supraglottique, est atténuée ou volontairement limitée dans certaines séquences expressives (Sundberg 1974). Cela se traduit par une amplification des amplitudes de pics énergétiques dans cette bande de fréquence, sans pour autant affecter la clarté du texte ni l'intelligibilité de la ligne. Le vibrato constitue un autre indicateur mesurable. Ce paramètre produit des fluctuations périodiques élargies dans la hauteur perçue, entraînant un élargissement de la bande spectrale temporelle. Cette configuration induit une évaluation perceptive orientée vers le bas, indépendamment de la fréquence fondamentale réelle, contribuant ainsi à la construction d'un timbre dit sombre (Titze 2000 ; Sundberg 1982).

Enfin, l'organisation phrastique suit un modèle de continuité sans discontinuités articulatoires. Le phrasé legato observé est caractérisé par l'absence d'attaques glottiques marquées, une homogénéité d'intensité, et une transition stable entre les unités phonétiques. D'un point de vue spectrographique, cette stabilité se traduit par une bande harmonique régulière, sans ruptures ni saillances transitoires (Roubeau et al. 2009).

3.3 Analyse de l'évolution vocale de Callas (1951, 1959 et 1969)

Pour analyser l'évolution vocale de Callas, les oeuvres retenues et les versions utilisées comme base pour l'analyse et la comparaison sont : *Arrigo! Ah, parli a un core* des *Vespri siciliani* de Giuseppe Verdi : une illustration de la technique verdienne adaptée à une vocalité en mutation. Trois enregistrements notables de cette aria existent : deux enregistrements en studio, l'un datant de 1960 et l'autre de 1969, ainsi qu'un enregistrement live réalisé en 1951.

Dans le cadre de la fusion de l'analyse musicale sur une analyse acoustique de l'interprétation de la vocalité lyrique, la technique vocale verdienne se présente comme un ensemble de stratégies phonatoires et interprétatives visant à soutenir une ligne mélodique dramatique, continue et fortement projetée, compatible avec l'écriture orchestrale dense et la tension narrative du mélodrame mûr (Sundberg 1987 ; Stark 2003). Cette technique repose sur des

paramètres mesurables d'ordre acoustique et physiologique, définissant un timbre vocal large, brillant et cohérent sur toute l'étendue.

Dans les rôles verdiens, notamment les rôles dramatiques (comme Aida, Radamès, Macbeth, Don Carlo), cette configuration est essentielle pour assurer l'intelligibilité de la voix au-dessus du tissu orchestral, tout en maintenant une puissance harmonique sans compromettre la clarté du texte.

Enfin, l'écriture verdienne suppose une gestion expressive de la dynamique vocale, non seulement à travers des variations d'intensité (crescendo, diminuendo, effets de piano soudain), mais aussi par le biais de micro-variations timbriques, obtenues par des ajustements subtils de la configuration buccale et de la pression sous-glottique. L'objectivation de ces phénomènes, par l'analyse spectrale et la modélisation du conduit vocal, offre une clé de lecture scientifique de la vocalité verdienne, en relation directe avec l'écriture du compositeur et les exigences du théâtre lyrique du XIXe siècle.

Le document de 1951, enregistré en direct à Florence sous la direction d'Erich Kleiber au Teatro Comunale, montre une Callas encore immergée dans une vocalité de tradition belcantiste, avec une mise en scène de facture classique confiée à Corrado Pavolini. L'enregistrement de 1959, effectué en studio avec la Philharmonia Orchestra dirigée par Tullio Serafin pour EMI (basée à Londres), marque un tournant, révélant une intensification de l'analyse timbrique et un plus grand contrôle agogique. La dernière version, datée de 1960, provient d'une représentation à la Scala de Milan, dirigée par Antonino Votto dans une production de Luchino Visconti. Ici, Callas révèle une vocalité profondément transfigurée, animée par une dramatisation intérieure qui se reflète dans chaque détail phonatoire, et dans une cadence qui devient pur théâtre.

Comme l'a observé Stephen Hastings, le phrasé de Callas « ne suit pas le dessin musical: il le génère » (Hastings 2000, 91), ce qui apparaît de manière particulièrement évidente dans la gestion de la cadence finale, où chaque inflexion agogique et chaque variation timbrique participent à la construction narrative du personnage. Là où Tebaldi construit un son "architectural" et Caballé un son "flottant", Callas travaille sur l'instabilité comme signe expressif : la vibration irrégulière, les portamenti accentués, les demi-teintes incisives sont les résultats d'une stratégie qui réinterprète la cadence comme un moment théâtral, non ornemental. Comme le souligne Jean Abitbol, « la voix est un corps en vibration émotionnelle

» (Abitbol 2004, 205), et Callas, même dans les moments de “défaillance phonatoire” (Fussi 2020, 177-179), transforme cette fragilité en signification. L’écoute comparée met ainsi en lumière une transformation du concept même de virtuosité, qui, chez Callas, se détache de la perfection mécanique pour devenir discontinuité sémiotique, geste incarné et narration du vacillement.

3.3.1 Analyse globale et évolution de l’interprétation vocale de la Callas de la cadence finale de l’aria « Arrigo! Ah, parli a un core »

Si l’on analyse la vocalité de Maria Callas, la cadence finale de l’aria *Arrigo! Ah, parli a un core* constitue un espace où s’opère une synthèse entre le geste vocal et l’incarnation dramatique du personnage. L’enregistrement de 1951, premier témoignage sonore complet de ce passage, offre un matériau privilégié pour observer la manière dont la chanteuse articule la tension entre contrôle technique, timbre, respiration et engagement dramatique. Le spectrogramme analysé par rapport à la *Cadence* entière du 1959 (fig. X) couvre l’ensemble de cette séquence, du premier *attacco* vocal de « M’attende il ciel » jusqu’au relâchement harmonique final. Il documente ainsi un moment de condensation interprétative, lisible à la fois dans l’organisation textuelle et dans les paramètres acoustiques (fréquence fondamentale, intensité, richesse et homogénéité harmonique).

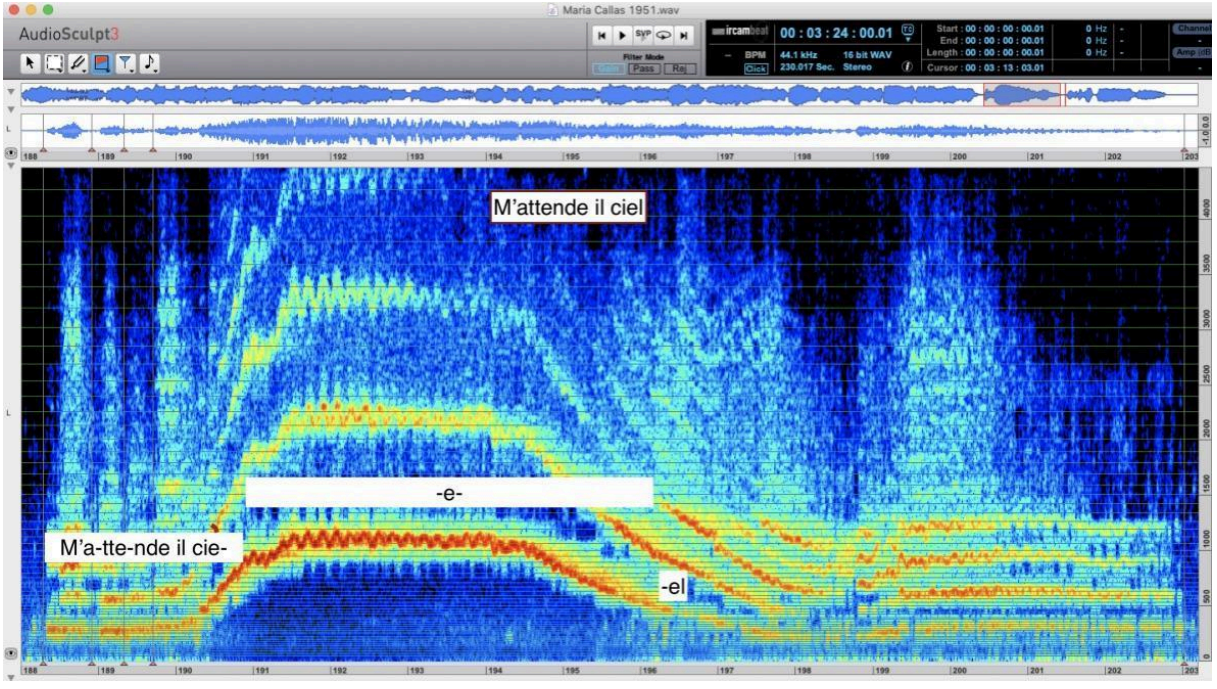


Fig. 15 *Cadence* entière du 1951

L'exécution de 1951 se caractérise par une ligne vocale encore rigoureusement contrôlée sur le plan respiratoire. La chanteuse recourt de manière continue à une couverture homogène et au registre de poitrine, même dans les zones médianes de la tessiture. Sur le plan visuel, cette stabilité se manifeste clairement entre les temps 188 et 191, où l'on observe une montée compacte dans la bande fréquentielle médiane (1000–2000 Hz). La répartition de l'énergie dans les harmoniques est stable malgré une importante transition de la hauteur. Cette stabilité se manifeste par un chromatisme du spectrogramme globalement homogène dans le temps[14], ce qui confirme l'absence de modulation expressive au sein de la phrase. Cette émission « immobile » renvoie à une recherche de stabilité et d'unité, plutôt qu'à une variation affective ou narrative.

Le segment textuel « M'a-tte-nde il cie- », situé entre les temps 189 et 193, témoigne d'un phrasé extrêmement lié : les syllabes « tte » et « nde » apparaissent dans le spectre comme une seule entité phonétique, signe d'un souffle ininterrompu et d'un contrôle rigoureux de l'émission. Les harmoniques demeurent stables, sans désarticulation ni inflexion, ce qui traduit une ligne continue et un refus d'individualiser chaque segment du texte. Cette stratégie participe à une esthétique de l'homogénéité, perceptible tant dans le tracé acoustique que dans l'intention interprétative.

La montée vers l'aigu sur le mot « ciel » (temps : 193.5–195 secondes) illustre pleinement cette approche de l'intention interprétative. La ligne harmonique reste homogène, comme précédemment. Par ailleurs, la réalisation de la voyelle « -e- » suit une progressions mélodique en montée scindée allant dans la partition du mi bemol au la. La première partie de la réalisation de la voyelle part d'un *mi bemol* dans la partition (temps : aux alentours de 189.9 secondes), atteint un point d'appui ou portamento (temps : 190.9-191.3 secondes), avant d'atteindre le *la* (temps 191.5–195 secondes) tenu dans cette interprétation. Les analyses acoustiques réalisées à partir du spectrogramme nous permettent de révéler les caractéristiques suivantes.

L'absence d'accentuation colorimétrique dans la région de fréquence au-dessus de 3000 Hz observé sur l'ensemble de la montée (temps : 189.9-195 secondes) révèle l'absence du formant du chanteur, cette zone de projection propre aux voix lyriques dans l'aigu. Les harmoniques supérieures ne dépassent pas les 4000 Hz, ce qui confirme une émission centrée

[14] Pour information, les limites de l'échelle de couleur utilisée pour la représentation du spectrogramme présentée dans cette section sont restreintes à l'intervalle -95 dB pour le minimum d'intensité (borne inférieure en noir) et 0 dB pour le maximum d'intensité (borne supérieure en rouge)

sur la résonance pharyngée, encore peu projetée vers l'extérieur, et une concentration de l'énergie dans les basses fréquences (autour de la fréquence fondamentale). Le *la* aigu est donc atteint sans éclat particulier, dans une optique de continuité timbral plutôt que d'expansion dramatique.

La tenue de la voyelle « -e- » (temps 191.5–195 secondes) manifeste un maintien prolongé et statique. Le spectre harmonique demeure homogène, sans intensification, ni variation dynamique visible. Le vibrato réalisé se caractérise par une profondeur ample (entre 1050 Hz et 1180Hz), et une vitesse, et une intensité régulières et homogènes.

Ce choix vocal accentue l'effet d'homogénéité déjà évoqué, et suggère un refus délibéré de dramatiser ce moment de tension harmonique. Le phrasé vocal s'inscrit ici dans une esthétique d'équilibre et de lissage, où la stabilité prévaut sur le geste expressif.

Enfin, la syllabe terminale « el » (temps 195–198) constitue un dénouement timbral parfaitement fluide. La descente harmonique s'y déroule de façon progressive : les bandes se relâchent lentement, sans rupture ni discontinuité. Les couleurs du spectre passent du rouge au vert de manière graduelle, sans apparition de pics ou de contrastes dynamiques. Ce comportement spectral confirme une stratégie d'extinction maîtrisée, plus proche d'un effacement contrôlé que d'un point culminant dramatique. Le registre ne change pas brutalement, la ligne reste continue, et aucune inflexion ne vient troubler la fin de phrase.

Dans son ensemble, cette cadence se présente comme une clôture technique de l'air plutôt que comme un nœud dramatique. L'homogénéité harmonique, la régularité du vibrato, et l'absence d'expansion dans les hautes fréquences témoignent d'une émission encore réservée, centrée sur l'équilibre plutôt que sur l'intensification expressive. La chanteuse privilégie ici la stabilité, la continuité et la densité vocale, sans recours à l'ornementation ni à des ruptures rythmiques. La forme d'onde demeure constante, traduisant un contrôle net de la ligne, où l'intensité l'emporte sur l'agilité, et où la virtuosité s'exprime non par la variation, mais par la constance.

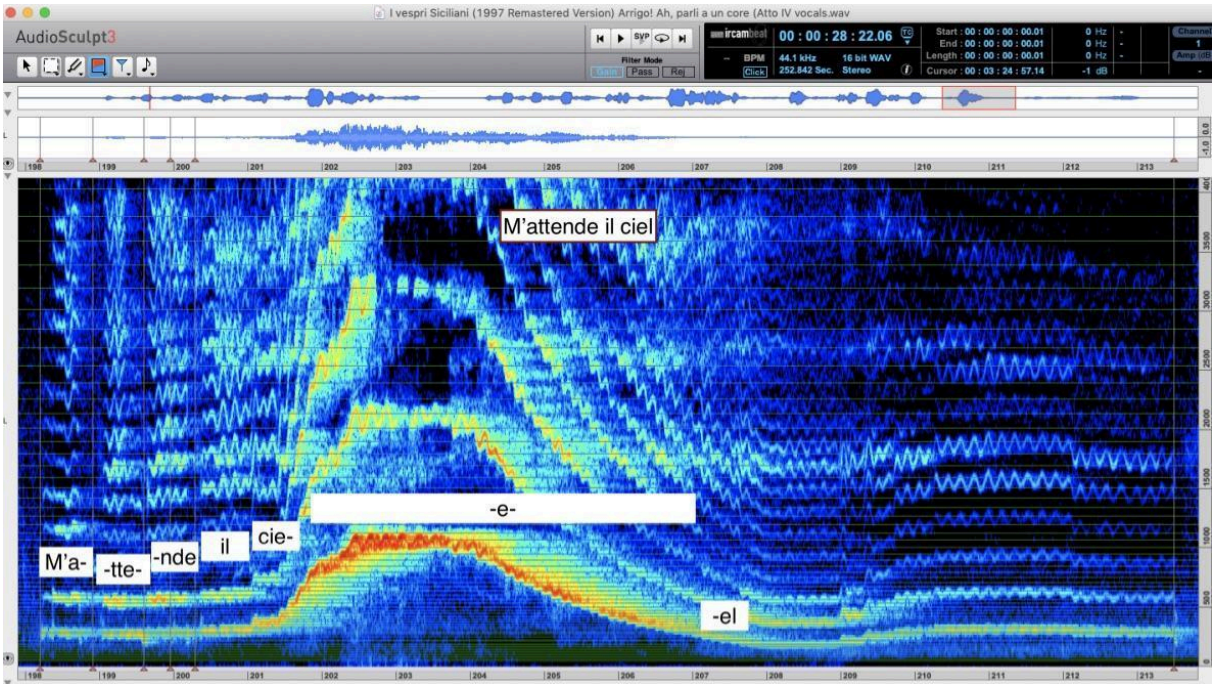


Fig. 16 *Cadence* entière du 1960

Un exemple emblématique de la transformation vocale de Callas entre le début et la fin des années cinquante est offert par le passage « M'attende il ciel » dans l'enregistrement EMI de 1960, dont le spectrogramme révèle une articulation phonique et structurelle profondément différente par rapport à la version de 1951. La phrase s'ouvre sur une séquence syllabique (« M'a- -tte- -nde il cie- ») encore relativement compacte et régulière, où l'émission apparaît bien répartie sur le plan harmonique jusqu'à la syllabe « cie- », qui marque une première élévation énergétique visible dans la concentration d'harmoniques médio-aigües, stables et stratifiées jusqu'au seuil des 4000 Hz. Toutefois, c'est à partir de la voyelle « -e- » qu'on observe un saut qualitatif : ici, Callas abandonne le registre médium pour accéder à une zone plus haute de son ambitus, et elle le fait à travers un passage de registre évident, clairement visible dans le spectre comme une interruption puis une reconfiguration des bandes harmoniques.

Dans le détail, le passage de « cie- » à « -e- » coïncide avec une ouverture verticale du spectre, qui atteint son pic maximum aux alentours de 204–205 s. (soit environ 3'24'' de la piste). On y remarque des harmoniques bien définis, indiquant une forte pression du souffle et un vibrato très serré, régulier, d'une grande intensité. La couleur dominante tend vers l'orange-rouge dans la zone inférieure du spectre (500–1000 Hz), signe d'une forte intensité formantique dans la zone de la « voix pleine », mais elle se dissout rapidement dans les nuances bleu-azur des hautes fréquences, où la densité harmonique devient plus rare. Cette distribution est

caractéristique d'un registre de tête poussé ou mixte, soutenu de manière contrôlée, sans effort perceptible.

Particulièrement significatif est le comportement de la finale « -el », qui apparaît comme une zone de résolution suspendue : la forme d'onde s'amincit, les harmoniques s'étendent horizontalement, et le vibrato s'élargit, laissant entrevoir un relâchement tensif seulement partiel. Ce passage, loin de toute clôture « lyrique » traditionnelle, conserve une tension affective latente, prolongeant la verticalité du geste vocal bien au-delà de sa fonction strictement textuelle. La voix ne s'appuie pas entièrement sur le registre de tête, sans pour autant s'y dissoudre : elle reste suspendue dans une zone liminaire entre force tragique et contrôle structurel, et le spectrogramme le révèle avec une grande clarté dans la transition entre les harmoniques denses du centre et la raréfaction finale.

Dans l'ensemble, l'analyse spectrale de 1959 met en évidence un passage de registre extrêmement raffiné et calibré, où la frontière entre voix pleine et voix mixte est gérée avec une souplesse qui ne vise pas la projection sonore, mais la sculpture du temps vocal. La voix de Callas, dans cette phase de maturité, se présente comme une matière mobile, modelable, où chaque geste phonique – même le plus bref – contribue à construire un espace tragique cohérent et d'une densité extrême. C'est dans cette zone de seuil, acoustiquement identifiable mais esthétiquement indéfinissable, que se mesure la pleine maturité technique et théâtrale de l'interprète.

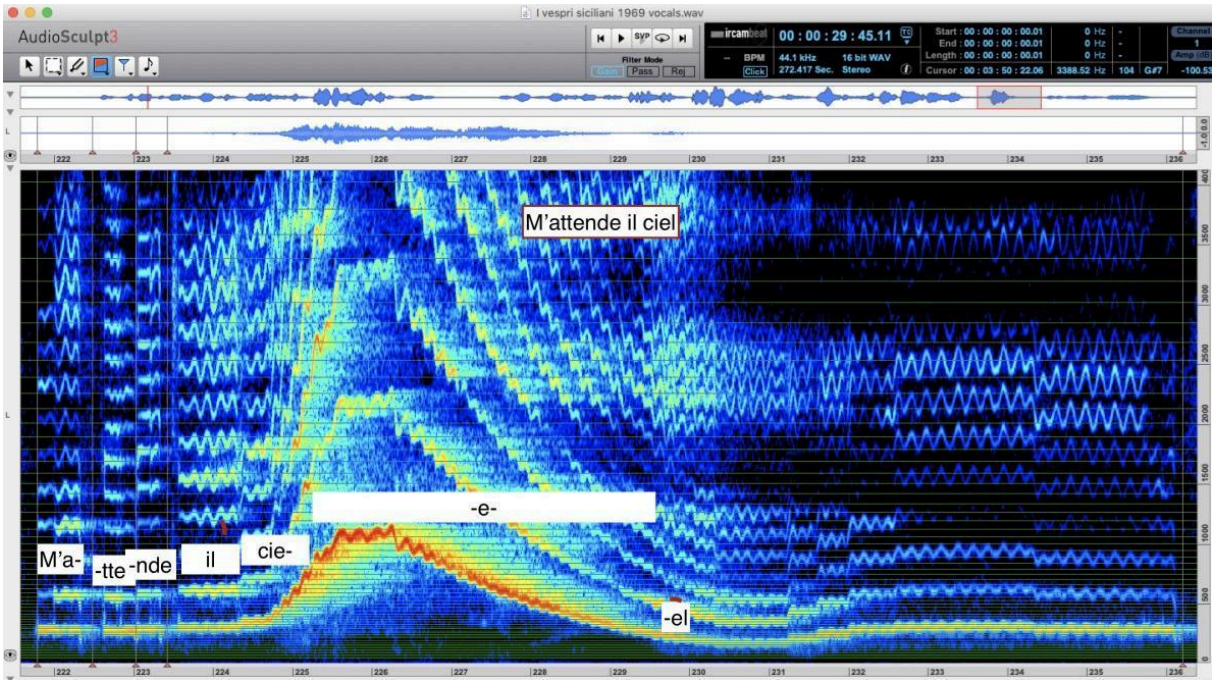


Fig. 17 *Cadence* entière du 1969

Dans la version de 1969, le passage « M'attende il ciel » révèle une articulation vocale d'une grande sobriété, marquée par une gestion technique extrêmement raffinée. La première section (« M'a–tte–nde ») présente une émission stable, avec une concentration énergétique située entre 500 Hz et 1500 Hz, et une distribution harmonique cohérente. Ce profil rappelle celui de l'année précédente, mais s'en distingue par une moindre amplitude spectrale et une légère compression dynamique, visible notamment dans les pics inférieurs plus atténués, signalés par des teintes vert-jaune plus froides.

Sur la syllabe « cie- », on observe un pic spectral net, avec des harmoniques clairement visibles jusqu'à environ 3800 Hz. Toutefois, leur étendue verticale reste plus contenue que dans la version de 1951 : l'attaque est décidée, ferme, mais sans éclat dramatique excessif. C'est pourtant la voyelle centrale « -e- » qui révèle le caractère véritablement paradigmatique de cette interprétation. Le spectrogramme montre ici une voûte sonore parfaitement tenue, marquée par un pic formantique orange-rouge entre 750 Hz et 1250 Hz, superposé à une constellation harmonique régulière et homogène. Néanmoins, en comparaison avec 1959, on note l'absence du léger frémissement harmonique – cette « vibration visuelle » caractéristique du passage entre voix mixte et voix pleine. Ce raffinement supplémentaire suggère une volonté de sobriété : le timbre s'allège, sans rupture ni libération brusque d'harmoniques graves ou aiguës, ce qui indique un passage de registre entièrement masqué par une technique

de legato presque abstraite. Ce changement s'effectue sans couture, imperceptible à l'oreille comme à l'analyse graphique.

Enfin, la terminaison « -el » s'inscrit dans une dynamique de décrescendo très maîtrisée : les pics d'harmoniques s'éteignent progressivement jusqu'à environ 700 Hz, tandis que les fréquences aigües reste homogènes et montrent une utilisation continue du formant du chanteur.. La transition entre la voyelle « e » et la consonne « l » ne montre aucune cassure : les deux éléments semblent fusionnés phonétiquement, produisant une image sonore continue, ciselée, où la diction se fond dans la ligne mélodique. Ce contrôle total du souffle et de l'articulation aboutit à une impression d'unicité formelle, où chaque mot devient une sculpture vocale polie à l'extrême.

Pour résumer, le spectrogramme de 1959 montre une articulation vocale d'une remarquable stabilité, notamment dans la gestion du passage de registre au moment de la voyelle « -e- » dans « ciel ». La montée des formants est régulière, les harmoniques s'élargissent verticalement avec une nette transition timbrale, marquant un passage de registre bien contrôlé. La composante fondamentale reste stable et fortement amplifiée, et les pics harmoniques au-dessus de 2000 Hz témoignent d'un engagement complet du masque facial et d'une résonance bien placée dans la cavité buccale supérieure. Comparée à la version de 1951, celle de 1959 présente une ligne vocale plus homogène et un appui respiratoire plus constant. Dans la version de 1951, la transition sur « ciel » montre un relâchement soudain de l'énergie spectrale après le pic principal, tandis qu'en 1960, la chute est plus progressive, témoignant d'une meilleure gestion du souffle et d'un phasage plus équilibré. Le passage de registre est également plus naturel : là où en 1951 la rupture entre registre de poitrine et tête est perceptible par une discontinuité dans la répartition harmonique, en 1959 cette rupture est nivelée par un passage vocal plus intégré. Le spectrogramme de 1960 accentue encore plus la stratégie de legato spectral amorcée en 1969. La montée vers le sommet vocal de « ciel » est soutenue par une activation uniforme des harmoniques jusqu'aux zones les plus aiguës du spectre. La voyelle « -e- » est tenue avec une répartition d'énergie extrêmement stable, avec des bandes formantiques qui s'élargissent jusqu'à 3500 Hz avant de redescendre doucement vers la consonne finale. Le passage de registre est ici presque imperceptible : on note une continuité dans la couleur sonore, signe d'une maîtrise vocale très rare à repérer. En revanche, le pic de tension perceptible sur les harmoniques les plus élevés pourrait indiquer une intensification du geste vocal, peut-être au détriment d'une certaine souplesse expressive.

Sur l'arc temporel 1951–1969, on assiste à une évolution progressive vers une continuité spectrale plus grande et une intégration technique plus aboutie. Le passage de registre, initialement plus perceptible, devient un véritable passage spectral lissé, indiquant un approfondissement de la technique de soutien, de projection et de gestion des résonances. La version de 1960 représente l'apogée de cette trajectoire, où la tension dramatique se conjugue à une maîtrise technique presque transparente. Nous présentons dans le Tableau des paramètres de comparaison entre 1951, 1960 et 1969 ci-dessous une synthèse de la caractérisation acoustique du passage de registre dans les trois interprétations analysées.

Paramètre	**1951**	**1960**	**1969**
Passage de registre	Rupture visible	Transition adoucie	Passage intégré
Tension harmonique	Accentuation brève des aigus	Pic contrôlé, stabilisé	Expansion maximale, haute tension
Soutien du souffle	Légère chute post-pic	Linéaire jusqu'à la fin du -el	Tenue prolongée, homogène
Distribution formantique	Bande médiane (jusqu'à 2500 Hz)	Large (3000 Hz)	Très large (3500+ Hz)
Lisibilité du texte	Bon phrasé, legato interrompu	Forte attention et maîtrise de l'articulation	Forte attention sur la déclamation des mots et du sens musicale du texte

Fig 18 Tableau des paramètres de comparaison entre 1951, 1960 et 1969

3.3.2 Analyse de la structure et évolution de l'interprétation vocale de la Callas de la cadence finale de l'aria « Arrigo! Ah, parli a un core »

Pour préciser davantage l'évolution de la stratégie interprétative de Maria Callas, nous allons maintenant décomposer la cadence en trois segments techniques distincts mais interconnectées :

(1) la scansion syllabique de la phrase d'attaque,

(2) la gestion de l'aigu culminant,

(3) et la progression descendante menant à la fermeture.

Chacun de ces segments représente un point de tension entre écriture musicale, structure vocale et construction dramatique, et fera l'objet d'une analyse spécifique dans les paragraphes suivants.

Les Figures 15, 16 et 17 présentent les spectrogrammes correspondant à la réalisation de la cadence finale « m'attende il ciel mi serba » (mesures 105 à 108) de l'air *Arrigo! Ah, parli a un core* extrait des Vêpres Siciliennes de Giuseppe Verdi, interprétée par Maria Callas dans trois moments différents de la cadence. Ces spectrogrammes permettent d'observer les ajustements technique et expressif de la cantatrice spécifiques sur les trois passages de cette cadence.

Dans la première version (1951), Callas amorce le mot « m'attende » par une attaque directe sur le Fa#3. La fréquence fondamentale se stabilise immédiatement, sans glissement préparatoire, et le maintien de la note s'effectue avec une colonne d'air continue. Le passage vers le Si3 s'accomplit par un intervalle ascendant contrôlé, la ligne respiratoire restant stable. Sur le spectrogramme, les harmoniques supérieures demeurent parallèles, et l'intensité des formants reste constante tout au long de la *terzina*. L'absence de rupture acoustique indique que l'appui diaphragmatique et le réglage laryngé sont uniformes. L'ensemble du segment est construit comme un flux sonore linéaire, où l'attaque est intégrée à la continuité de l'émission.

Dans la seconde version (1960), l'attaque initiale garde sa justesse mais la transition vers le Si3 présente une micro-variation dans la continuité spectrale. L'analyse du vibrato montre un élargissement de l'amplitude dès l'entrée de la voix, modifiant la régularité observée neuf ans

plus tôt. Le souffle reste soutenu, mais l'intensité varie légèrement d'une syllabe à l'autre, créant une hiérarchie interne dans la *terzina*. Sur le spectrogramme, les formants montrent une modification d'équilibre entre la deuxième et la troisième note : l'énergie est redistribuée, ce qui produit une différenciation acoustique entre les attaques successives. Cette organisation signale un choix de souligner la dynamique expressive, quitte à rompre la neutralité technique.

Dans la troisième version (1969), l'attaque du Fa#3 se présente comme une entité distincte, non reliée de façon fluide à ce qui suit. Chaque note de la *terzina* est amorcée par une impulsion séparée, créant une segmentation audible. Le vibrato apparaît immédiatement, avec une amplitude plus large et une fréquence plus perceptible, ce qui modifie la définition même de l'attaque. La colonne d'air n'est plus gérée comme un flux continu mais comme une succession de poussées courtes, et la fonction laryngée s'adapte en conséquence. Sur le spectrogramme, la continuité harmonique se fragmente : les formants présentent des pics différenciés qui traduisent une recherche d'accentuation syllabique. L'ensemble de la montée ascendante se configure ainsi comme une séquence d'événements acoustiques autonomes.

L'évolution que l'on observe dans ces trois enregistrements peut être mise en relation avec les principes formulés par Manuel García dans son Traité complet de l'Art du Chant (1840–47). García distingue en effet entre l'attaque franche (coup de glotte), qui fixe immédiatement la fréquence fondamentale, et l'attaque aspirée, qui introduit une préparation sonore plus ouverte. Dans l'exécution de 1951, Callas s'appuie clairement sur le premier modèle, garantissant la pureté de la mise en vibration. En 1960, elle introduit des éléments de fluctuation qui rapprochent l'attaque d'une émission plus dilatée, tandis qu'en 1969, la succession d'attaques individualisées correspond davantage à une fragmentation volontaire du geste vocal, éloignée du modèle unitaire décrit par García.

L'ensemble du parcours met donc en lumière un déplacement progressif : d'une configuration vocale orientée vers la stabilité acoustique et la régularité respiratoire, Callas évolue vers une conception où chaque attaque devient un geste signifiant. La montée ascendante n'est plus pensée comme une simple continuité technique, mais comme une succession de points d'intensité, transformant l'événement acoustique en vecteur expressif et dramatique.
Il faut que tu conclus ce paragraphe par une interprétation de l'évolution que tu observes.

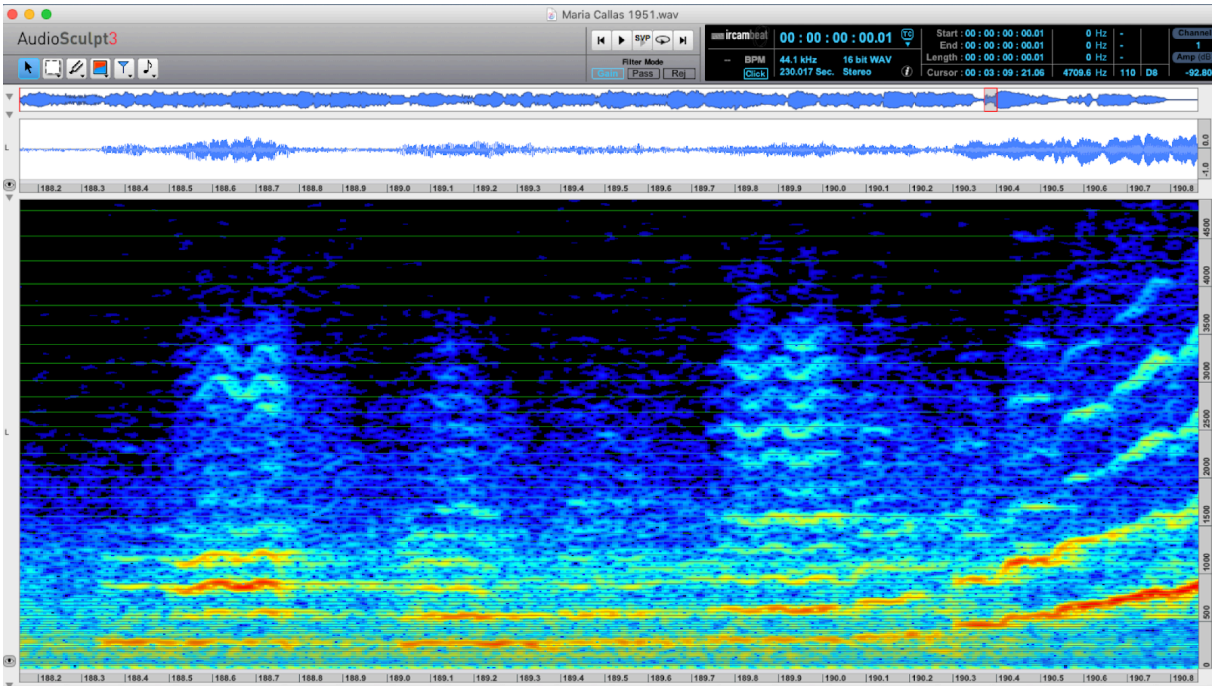


Fig. 18 Division en syllabes de « m'attende » , 1951

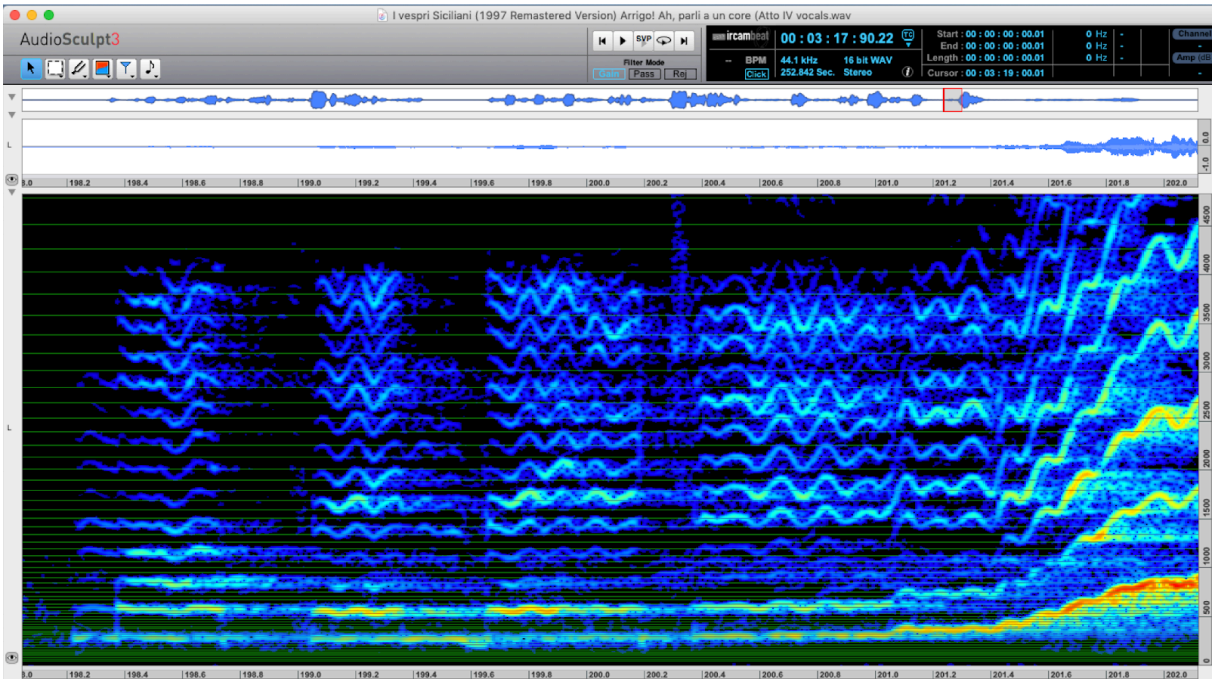


Fig 19 Division en syllabes de « m'attende » , 1960

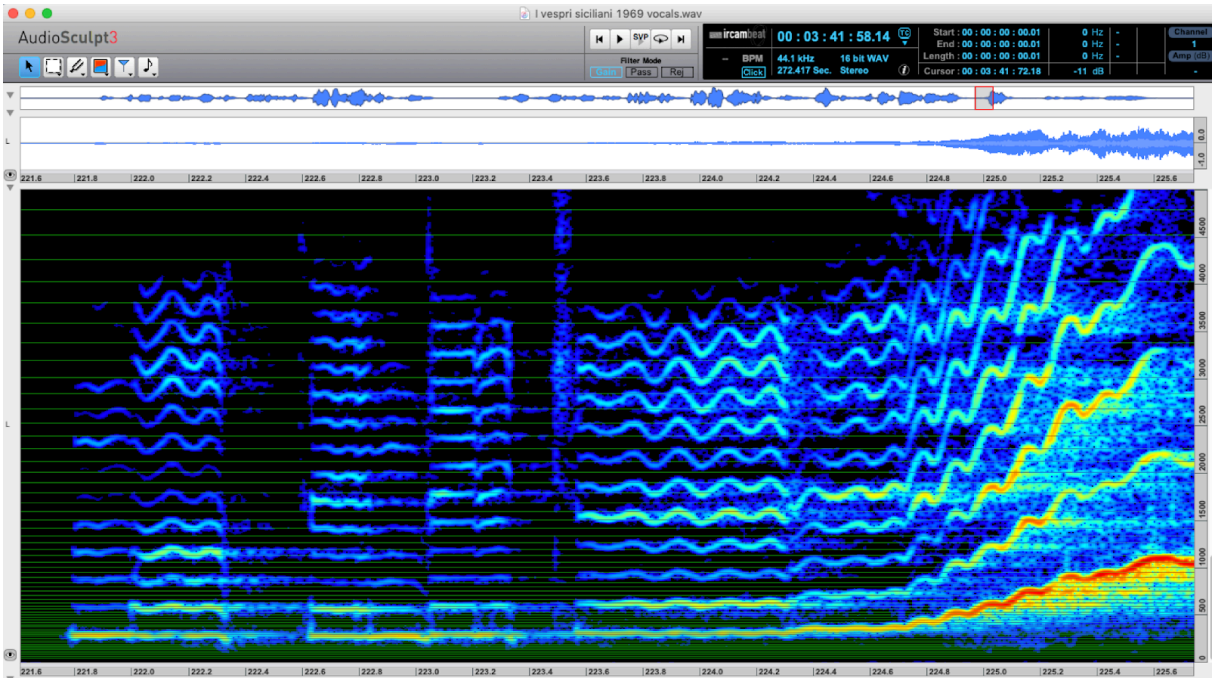


Fig. 20 Division en syllabes de « m'attende », 1969

Le second élément d'analyse concerne la tenue sur l'*acuto* (Do#6), associée à la syllabe « ciel ». La première version (1951) est le lieu de démonstration de puissance et de virtuosité vocale de l'interprète. Cette démonstration dénote la volonté de l'interprète de faire ses preuves face à un répertoire et à la tradition de l'interprétation du belcanto romantique dans son aspect technique et dramatique du XIXe siècle. Tout d'abord, la puissance vocale se manifeste par une intensité importante et principalement concentrée dans les basses fréquences autour de la ligne de la fréquence fondamentale, caractéristique de la technique de voix de poitrine telle que réalisée traditionnellement dans l'interprétation du belcanto. Ensuite, l'interprète prend une liberté d'interprétation par rapport aux indications de la partition : d'une part, le La6 indiqué dans la partition comme point culminant de la montée est exécuté seulement comme point d'appui avant la réalisation d'un Do#6 à la tierce au-dessus. D'autre part, la tenue de l'*acuto* est particulièrement longue et bien au-delà des indications données par la partition. Ceci illustre clairement la volonté chez l'interprète de démonstration de virtuosité par la réalisation de prouesses techniques. La contrepartie de cette démonstration est la mise en oeuvre de compromis de cette réalisation : d'une part, des points d'appuis sont introduits avant (temps : environ 191 secondes) et après (temps : environ 194 secondes) l'acuto pour faciliter l'exécutation de la note tenue prolongée; d'autre part, nous pouvons observer une certaine irrégularité dans la profondeur du vibrato sur la note tenue. La prévalence de la puissance et la démonstration de l'interprétation s'accompagnent donc d'ajustements nécessaires et à un moindre contrôle de l'interprétation.

La seconde version (1960) montre une évolution vers un effacement de la puissance et de la virtuosité au profit d'une interprétation plus homogène et contrôlée au service de la dramaturgie musicale. Tout d'abord, si la note tenue ne suit pas encore les indications de la partition (Do6 au lieu de La6), en revanche la durée de la tenue sur l'*acuto* est largement raccourcie par rapport à la version de 1951. Le vibrato gagne en profondeur tout en ralentissant légèrement, traduisant une volonté de dramatisation de la ligne vocale. Enfin, la couleur timbrale s'émancipe désormais des codes de la tradition du belcanto pour se réaliser de manière plus régulière et homogène, comme discuté dans la section précédente.

La troisième version (1969) prolonge la démarche entreprise dans la version de 1960. Dans cette troisième version, la note tenue est toujours le Do6 mais cette fois-ci la tenue est encore plus courte que dans la version précédente : l'accent est mis non plus sur la longueur de la note mais sur la densité expressive immédiate. Le vibrato est désormais plus ample que dans la version de 1951 : si sa profondeur reste similaire (environ 100 Hz), en revanche sa vitesse se ralentit (env. 5.45 Hz pour la version de 1951 et env. 4.58 Hz pour la version de 1969). Ce ralentissement montre clairement un relâchement naturel dû à la fatigue musculaire liée à l'âge de l'interprète.

Il permet de mettre en perspective l'évolution de la technique de chant et des choix d'interprétation : l'élargissement des gestes vocaux dénote une une plus grande plasticité vocale et révèle une interprétation musicale qui prend désormais le temps de se déployer dans l'espace des fréquences comme dans le temps. Cette économie des moyens, d'abord liée à la fatigue musculaire et à l'âge, est en réalité mise en œuvre pour exprimer au mieux l'essence dramaturgique de l'œuvre, dans une construction d'une interprétation personnelle épurée et émancipée de l'héritage du belcanto.

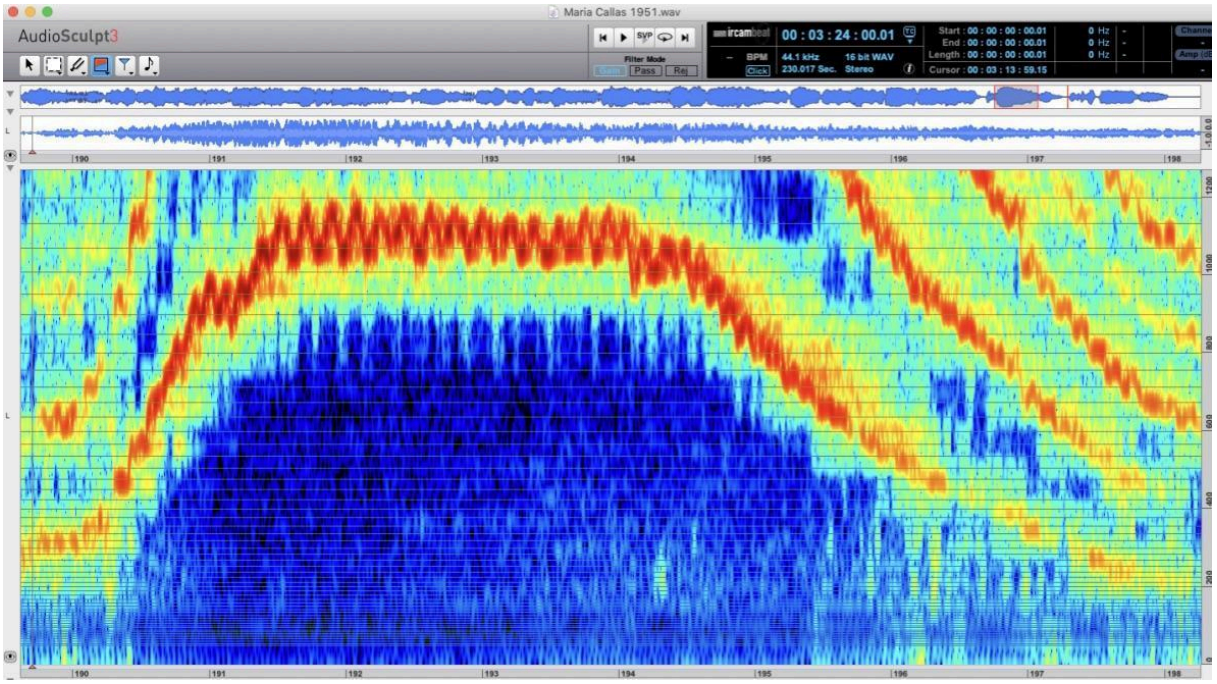


Fig. 21 *Acuto* sur « ciel », 1951

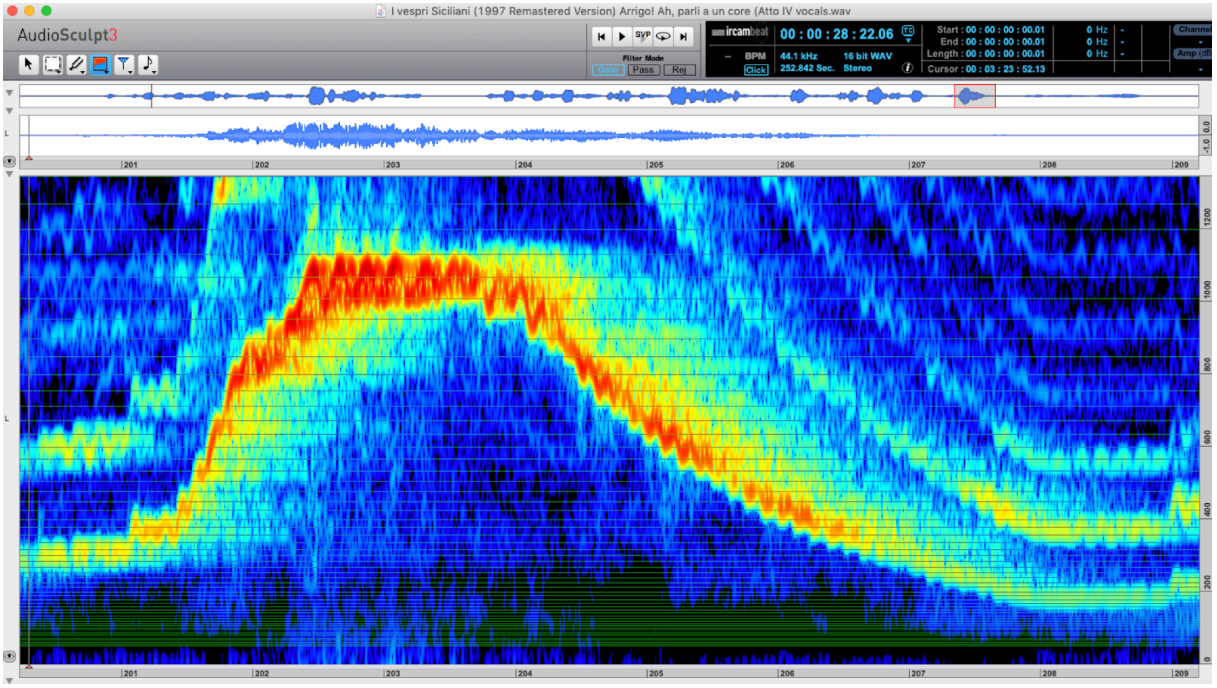


Fig. 22 *Acuto* sur « ciel », 1960

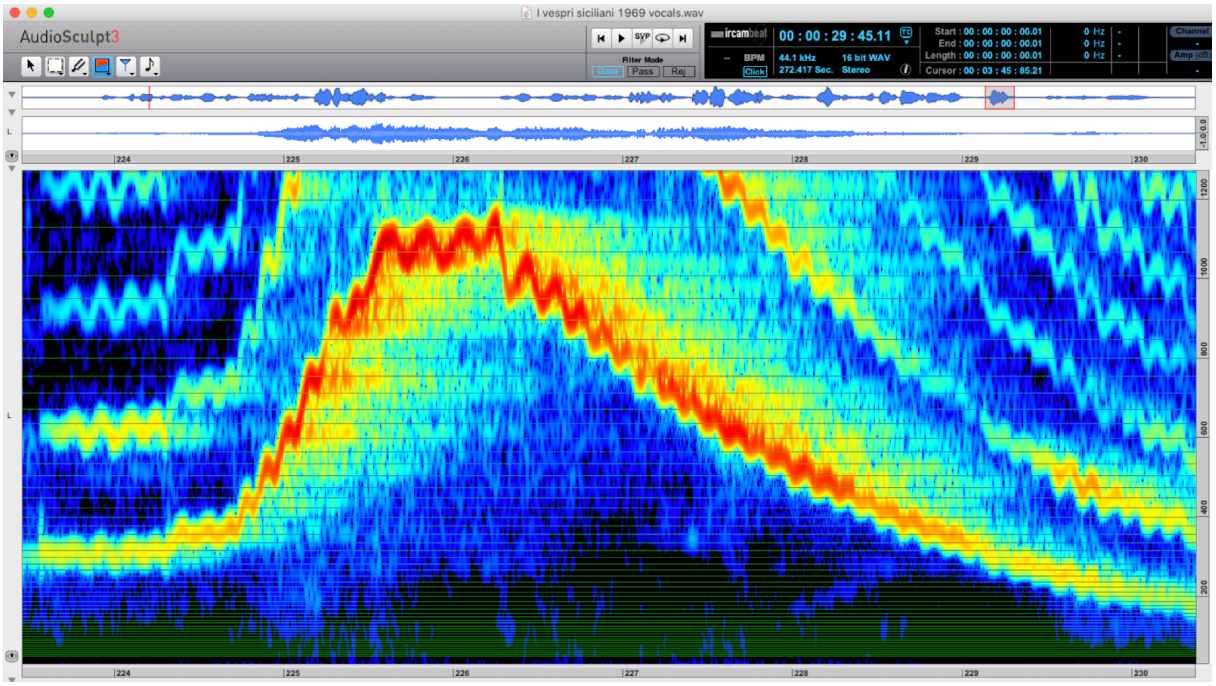


Fig. 23 *Acuto* sur « ciel », 1969

Le troisième élément d'observation est la descente vocale après l'*acuto*, correspondant aux mots « mi serba ». Dans la première version de 1951, Callas conserve un registre de tête homogène, avec des attaques claires sur les descentes successives, cherchant à maintenir la verticalité du son sans implication du registre de poitrine, en adéquation avec les exigences esthétiques traditionnelles de la fin du XIXe siècle.

Dans la seconde version, on observe que la chanteuse introduit un mixte de registres : les fréquences formantes laissent apparaître une légère augmentation d'énergie dans les régions basses du spectre, indiquant une participation plus marquée de la voix mixte et du registre de poitrine.

Dans la troisième version, cette tendance est encore plus affirmée : la ligne descendante adopte une couleur plus chaude et plus dense, et l'on perçoit clairement dans le spectrogramme une transition volontaire vers le registre de poitrine, selon une esthétique veriste où la vérité émotionnelle prime sur la stricte homogénéité technique.

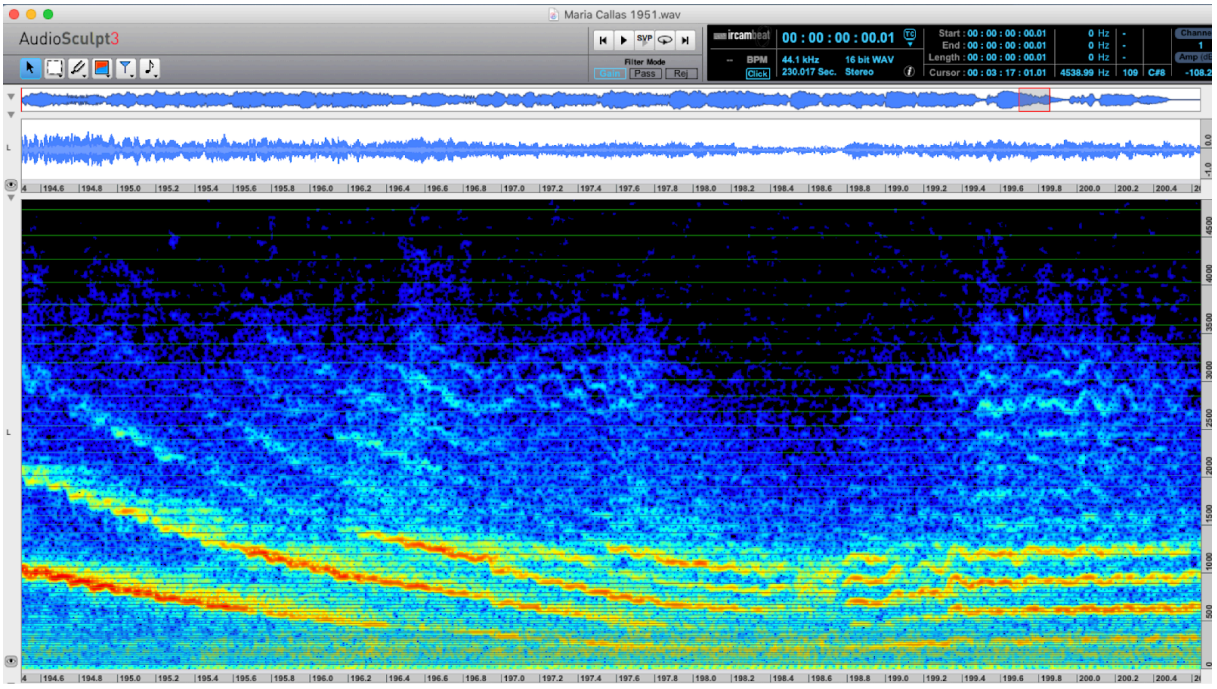


Fig. 24 descente 1951

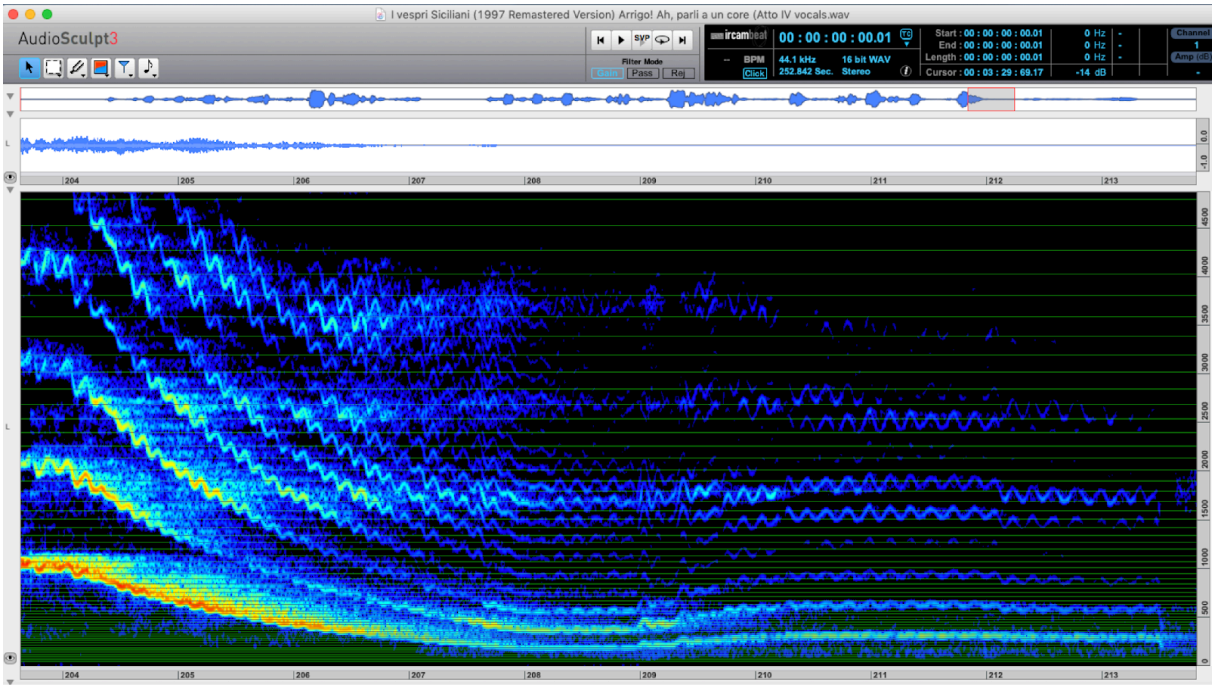


Fig. 25 descente 1960

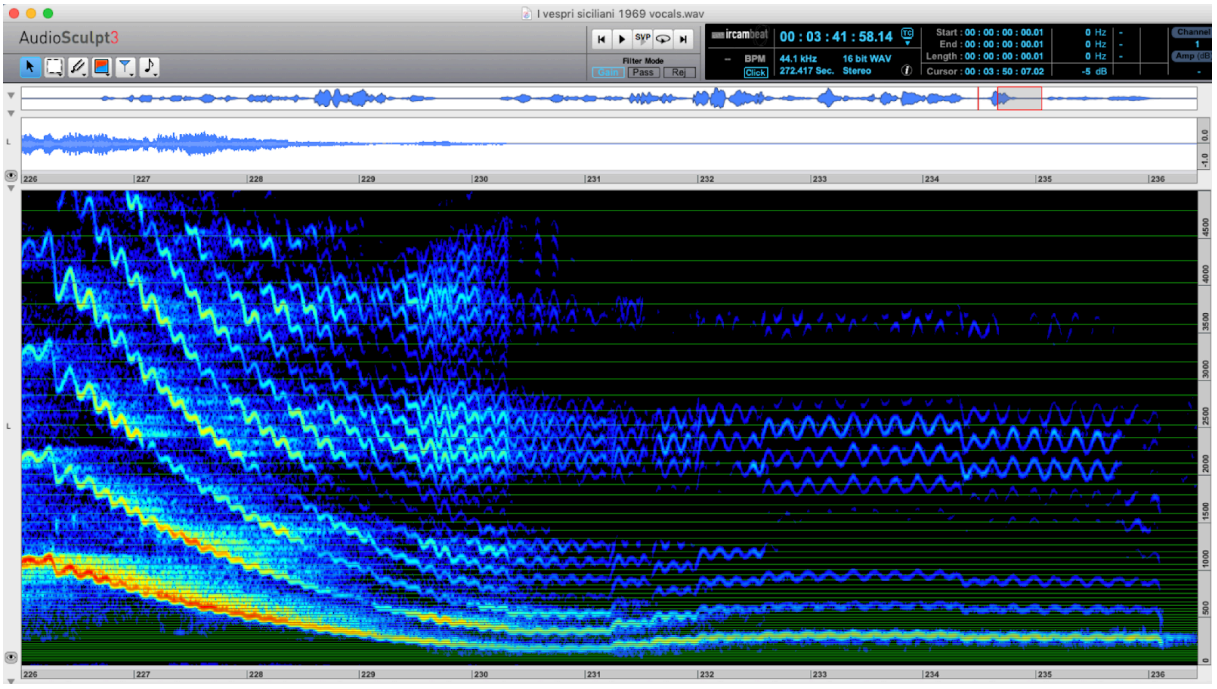


Fig. 26 descente 1969

En conclusion, la comparaison de ces trois versions permet de tracer une évolution remarquable dans l'interprétation de Maria Callas. Dans la première version, la cantatrice cherche manifestement à démontrer une maîtrise technique absolue : l'attaque de la montée est nette, l'*acuto* est tenu longuement avec une stabilité exemplaire, et la descente est réalisée intégralement en voix de tête, respectant ainsi les canons esthétiques hérités de la tradition belcantiste. Dans la seconde version, on constate un premier infléchissement : sans sacrifier la justesse ni l'homogénéité, Callas introduit des micro-variations vibratoires, un raccourcissement de l'*acuto*, et un début de mélange des registres dans la descente, signe d'une volonté d'incarner davantage l'émotion dramatique du texte. Dans la troisième version, cette évolution atteint son apogée : chaque note devient un vecteur expressif immédiat, le vibrato est utilisé pour souligner les tensions du texte, la durée de l'*acuto* est subordonnée à l'élan dramatique, et la descente adopte des couleurs mixtes, oscillant entre voix de tête et voix de poitrine.

L'évolution que révèlent ces spectrogrammes illustre parfaitement la trajectoire artistique de Maria Callas : d'une base technique exceptionnelle, héritée de son enseignement auprès d'Elvira de Hidalgo et fondée sur les principes du Traité complet de l'*Art du Chant* de Manuel García, vers une liberté expressive qui redéfinit les contours mêmes de l'interprétation lyrique. Ce cheminement traduit une conscience aiguë de la nécessité de sacrifier parfois la

perfection acoustique pour atteindre une vérité dramatique plus poignante, dans l'esprit du réalisme musical qui caractérisera la seconde moitié du XXe siècle.

3.3.3 Analyse et évolution de l'interprétation vocale de la Callas l'incipit de l'aria « Arrigo! Ah, parli a un core »

En complément de ce qui a été montré à propos de la cadence, nous proposons l'étude spectrographique d'un autre exemple révélateur de l'évolution de l'interprétation de Maria Callas : l'incipit de l'aria *Arrigo ! ah, parli a un core* de Giuseppe Verdi interprété par Maria Callas.

Ce travail se propose d'analyser, sous un angle acoustique et interprétatif, l'intervalle interne du mot « cœur » dans le premier vers de l'aria *Arrigo ! ah, parli a un core* extrait des Vespri siciliani de Giuseppe Verdi, tel qu' interprété par Maria Callas dans trois enregistrements successifs (1959, 1961 et 1969). L'attention se porte en particulier sur la relation intervallique entre les deux syllabes « co- » et « -re », qui fonctionne non seulement comme un point de tension rhétorique et expressive, mais aussi comme un indicateur technique de le comportement vocal. Ce fragment, bien que très bref, s'avère particulièrement utile pour observer le rapport entre l'intention dramatique et l'articulation vocale au fil du temps, en tant que condensation emblématique de l'évolution stylistique de Callas. L'analyse repose sur trois spectrogrammes, chacun correspondant à une version différente de l'air, et s'articule en trois moments d'observation : l'attaque et l'ascension entre « co- » et « -re », le vibrato et le maintien sur le second phonème, et enfin la conclusion du geste vocal qui prépare l'articulation de la phrase suivante. Chaque section décrit les spécificités acoustiques propres à chaque version, pour ensuite converger vers une réflexion comparative permettant de dégager les traits saillants de la transformation vocale et expressive de l'artiste.

Dans la version de 1951 présentée sur la figure 27, le mot « cœur » est abordé avec une clarté technique témoignant encore d'une pleine maîtrise de la ligne belcantiste. Tout d'abord : l'attaque sur « co- » est nette, sans glissando, avec une stabilité immédiate sur la fréquence fondamentale. Le saut intervallique vers la syllabe « -re » s'effectue par une ascension parfaitement contrôlée, visible sur le spectrogramme comme une ligne ligne vocal pure, dépourvue de fluctuations imprévues. Par l'enregistrement, on peux déduire que la position articulatoire du conduit vocale restent stables tout au long de l'intervalle. La présence de la

fréquence fondamentale est bien définie et nous indique une projection pleine, qui ne sacrifie pas la qualité timbrale au profit d'une immédiateté dramatique. Le vibrato accompagnant la syllabe « -re » est régulier, étroit en amplitude et relativement rapide en fréquence : un vibrato technique, au service de la pureté vocale, évitant toute emphase rhétorique. La conclusion du geste vocal, précédant l'entrée de la phrase suivante, est exécutée avec une compression régulière de l'amplitude, maintenant constante la ligne d'intonation et suggérant une cohérence esthétique avec les préceptes du chant italien du XIXe siècle. L'ensemble de l'exécution s'inscrit ainsi dans une intention éminemment stylisée, privilégiant la perfection du phrasé et l'équilibre de la ligne sur des explorations expressives plus libres.

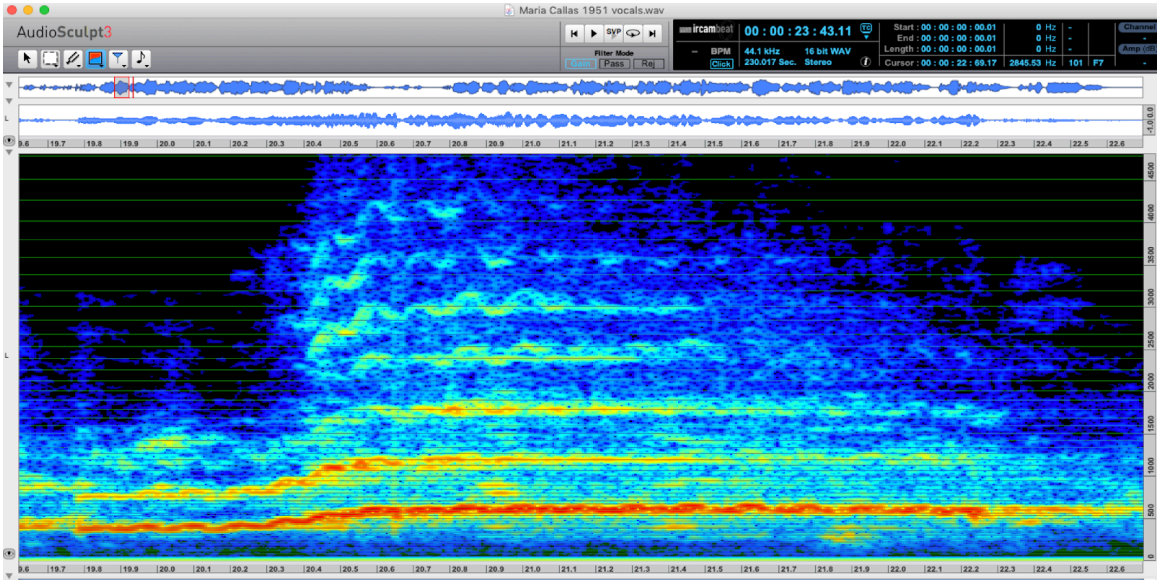
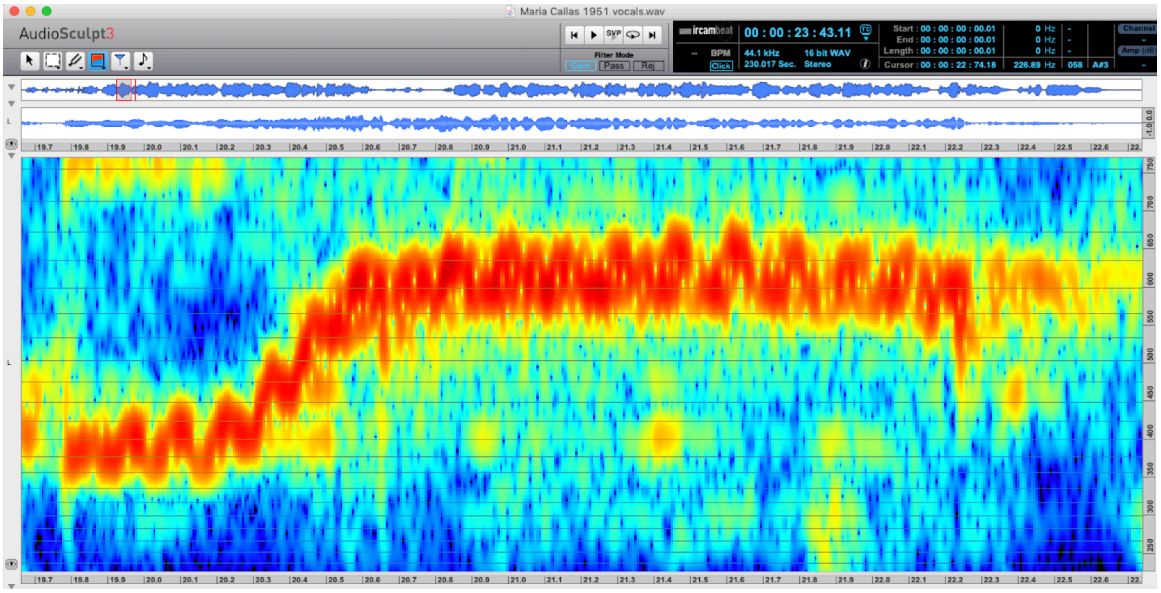


Fig. 27 Version de 1951, « cœur ». En haut : le mot en entière, en bas : le détail de l'intervalle.



La version de 1961 présentée sur la figure 28 marque une première inflexion vers une expressivité plus marquée. Le spectrogramme montre que l'attaque sur « co- » conserve une bonne stabilité, mais la transition vers « -re » est légèrement plus abrupt, suggérant une intention émotionnelle accrue. Le vibrato qui se développe sur la syllabe « -re » apparaît désormais plus ample en amplitude et moins uniforme en fréquence : l'onde de modulation devient plus perceptible, introduisant une nuance de tension dans la tessiture sonore. Cela n'entraîne pas une perte de contrôle, mais plutôt un premier compromis entre rigueur technique et participation dramatique. Le geste conclusif de l'incipit vocal montre une légère inflexion vers le registre central, avec une amplitude des formants qui se réduit plus brusquement par rapport à la version précédente, suggérant une intention déclamatoire moins abstraite. La voix commence ainsi à s'éloigner d'une vision purement chantable du phrasé pour rechercher une correspondance plus directe avec la rhétorique du texte. Ce passage intermédiaire témoigne d'une conscience croissante de la part de la chanteuse quant à la nécessité d'intervenir sur la structure technique de la phrase pour accroître l'intensité du discours musical.

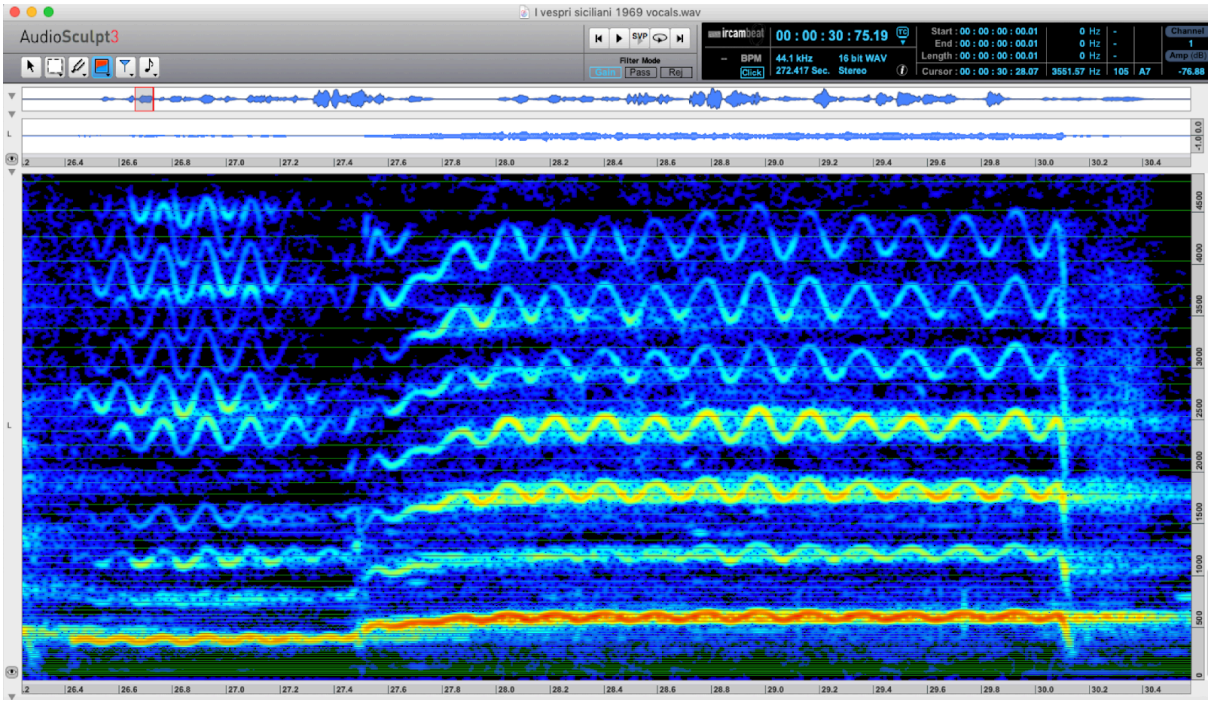
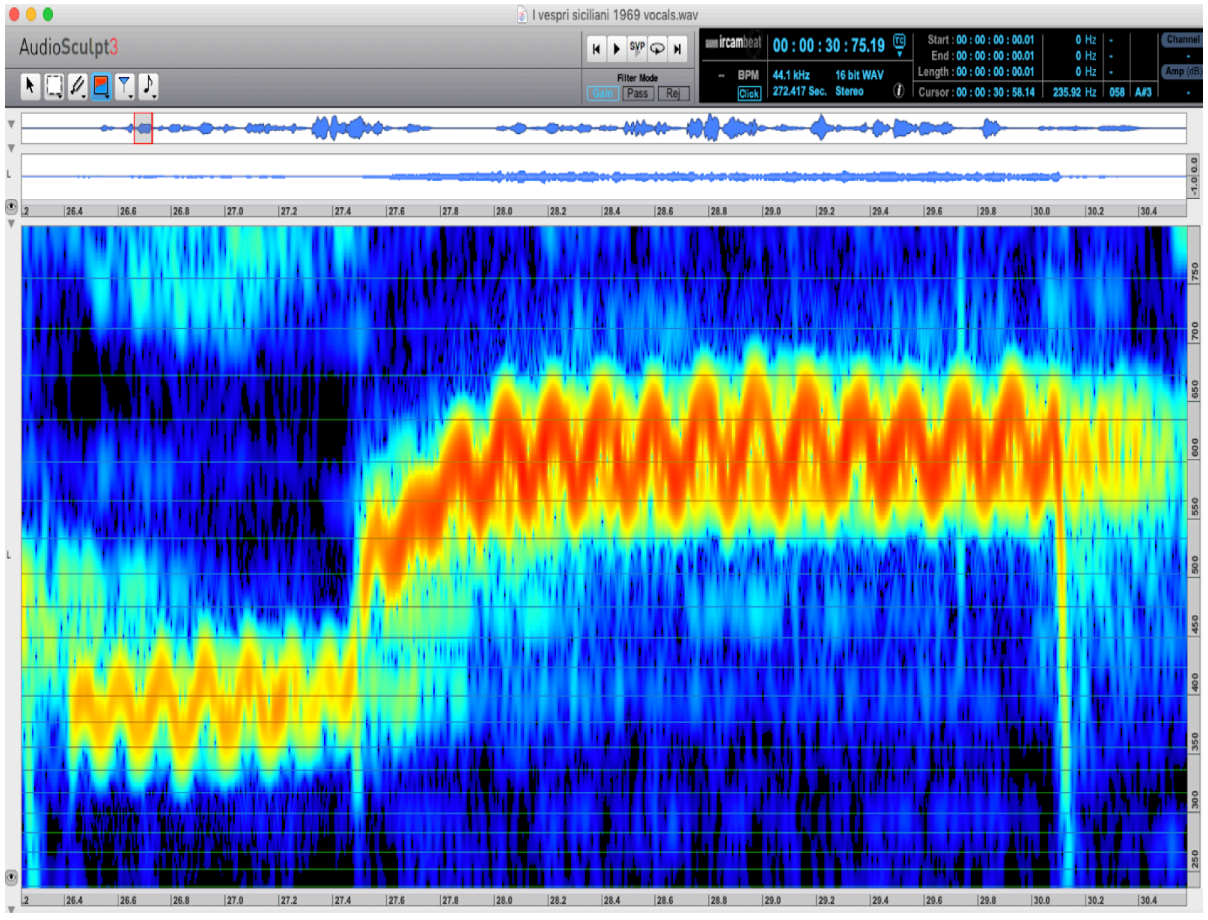


Fig. 28 Version de 1960, « cœur ». En haut : le mot en entière, en bas : le détail de l'intervalle.



La version de 1969 présentée sur la Figure 29 représente l'aboutissement mûr de cette évolution. L'attaque sur « co- » est plus marquée, avec une instabilité fréquentielle initiale se reflétant dans la présence de micro-oscillations et une brève inflexion timbral : il ne s'agit pas d'une erreur technique, mais d'un choix volontaire visant à souligner la vulnérabilité du personnage interprété dans ce passage. Le saut vers « -re » se réalise par une accentuation du portamento, évidente dans la courbure du profil harmonique. La prononciation des voilles s'élargit brièvement dans le registre médio-aigu, créant une sensation d'ouverture timbrique plus riche d'harmonique . Le vibrato reste trés régulier, plus lent et ample. Dans la phase finale, la voix cède délibérément au poids du texte, avec une sortie qui ne cherche pas la perfection du legato mais préfère une empreinte plus brisée, plus terrestre, en accord avec une esthétique vériste. Le spectrogramme signale une chute plus rapide de l'énergie harmonique après le pic de « -re », presque pour symboliser un abandon émotionnel ou une irruption du réel dans la construction lyrique.

La comparaison entre les trois versions révèle un parcours net et cohérent : Callas part d'une conception encore pleinement belcantiste de l'incipit de l'air, où le mot « cœur » devient vecteur de beauté sonore et de perfection formelle, pour parvenir en 1960 à une première contamination entre technique et rhétorique, jusqu'à aboutir en 1969 à une dramatisation radicale du même mot, qui se brise, se colore, se modèle selon les exigences du texte. En termes acoustiques, ce parcours se lit dans l'amplification progressive et l'irrégularité du vibrato, dans la plus grande instabilité des transitions entre formants, et dans la tendance croissante à modeler le geste vocal non comme une ligne pure, mais comme une expression articulée et dynamique de la pensée dramatique. Le mot « cœur », qui dans les premières versions était un son ordonné, se transforme ainsi en événement expressif, révélant l'approfondissement de Callas dans l'art de l'interprétation : non plus seulement chanteuse, mais véritable lectrice émotionnelle du texte musical.

En ce sens, Callas ne se contente pas de chanter Verdi, mais le réinterprète de l'intérieur, en faisant une matière vivante, poreuse, émotionnellement enracinée. Sa manière de prononcer « cœur » en 1969 n'aurait pas été possible dix ans plus tôt, non pas parce que la voix était plus ou moins prête, mais parce que la pensée musicale elle-même s'était transformée. C'est pourquoi le geste final, même s'il est techniquement plus fragile, est artistiquement plus complexe. C'est la voix qui devient théâtre, qui accepte de se salir, de trembler, de dévier, parce qu'elle sait que c'est seulement ainsi qu'elle peut toucher l'os nu de la vérité. C'est l'expression d'une esthétique où le son ne sert pas à cacher la fracture, mais à la révéler.

C’est, enfin, la marque la plus authentique de l’art de Maria Callas : une voix qui, tout en connaissant toutes les lois du chant, choisit de les transgresser, pour exprimer pleinement la nécessité du sentiment.

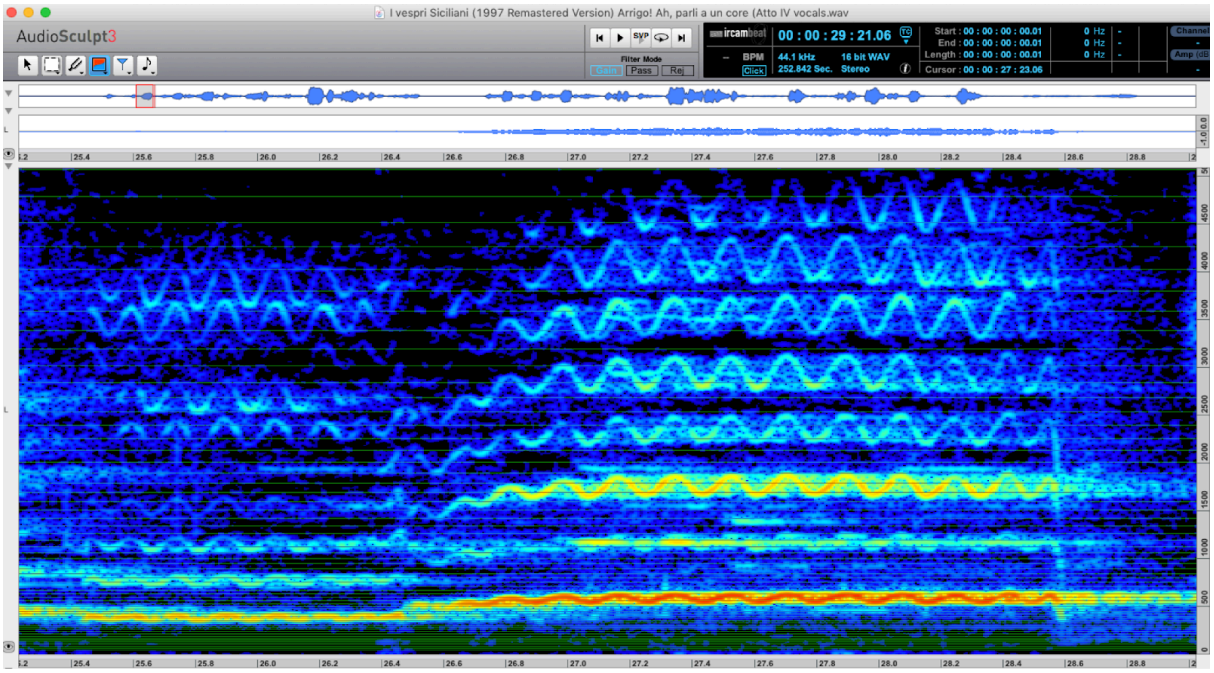
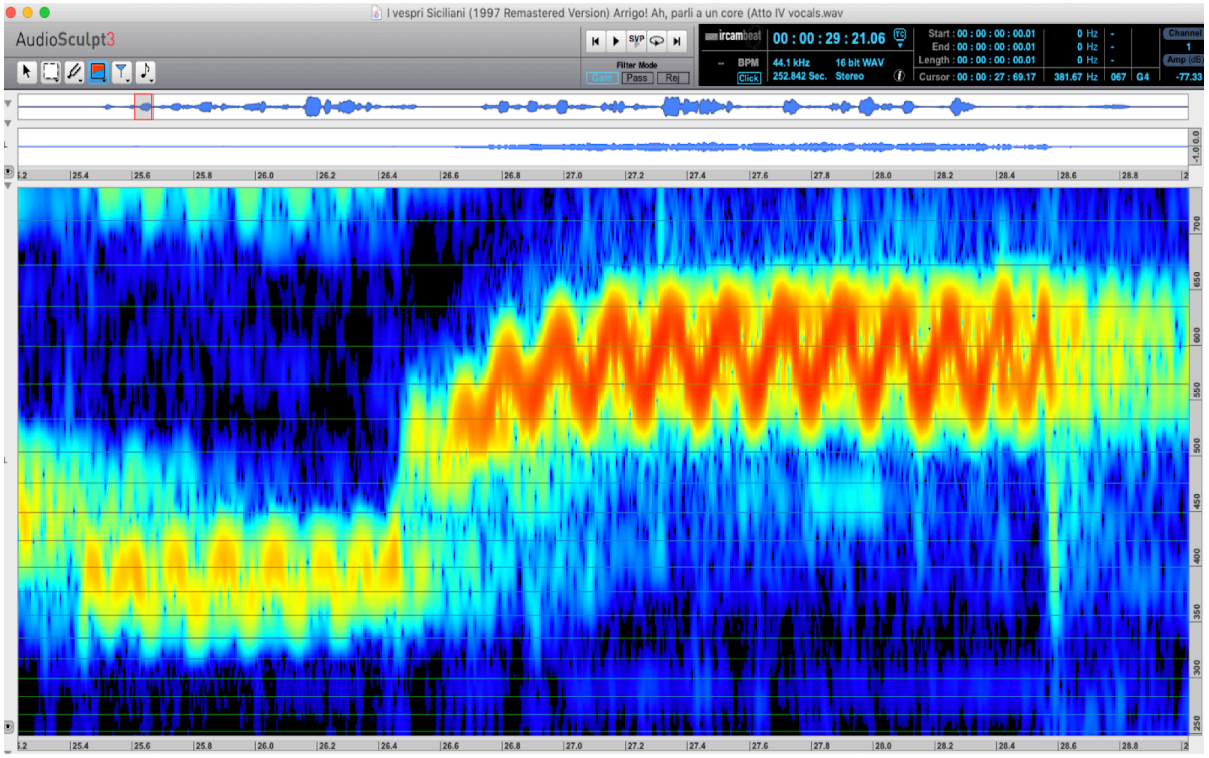


Fig. 29 Version de 1969, « cœur ». En haut : le mot en entière, en bas : le détail de l’intervalle.



Une analyse comparée de l'approche de Maria Callas avec d'autres interprètes historiques du même air permet de mesurer la portée novatrice de l'approche callassienne, tant sur le plan technique que dramaturgique. Dans l'interprétation de Renata Tebaldi, par exemple, la cadence finale s'inscrit dans un schéma phonatoire stable et homogène, où la ligne vocale conserve une constance timbrique et une couverture continue, sans accents dynamiques ni ruptures expressives. Le son, toujours ancré dans une position palatale, privilégie la rondeur et l'ampleur plutôt que la ductilité articulatoire ; le vibrato, large et régulier, est géré avec une cohérence métrique, selon un découpage mélodique qui renforce la perception de la cadence comme élément conclusif, et non comme point de rupture dramatique. Un témoignage significatif en est l'exécution en direct au Teatro San Carlo de Naples en 1951, sous la direction de Gabriele Santini, dans une production traditionnelle à forte empreinte mélodramatique, qui reflète les codes d'exécution pré-expressionnistes encore dominants dans l'immédiat après-guerre.

Différent est le cas de Montserrat Caballé, dont l'émission, fondée sur un contrôle extrême du legato et sur des fondus dynamiques presque imperceptibles, traduit la cadence en un pur moment lyrique : le son reste suspendu, raréfié, sans attaques évidentes, et l'agilité se fond dans la stase, selon une logique sonore plus abstraite que narrative. Emblématique à cet égard est l'enregistrement de 1974 pour RCA, réalisé en studio avec James Levine à la direction du London Symphony Orchestra. Ici, l'absence d'un contexte scénique concret accentue l'esthétique contemplative de l'interprétation, en soulignant la pureté du timbre et l'évanescence de la ligne vocale. D'un point de vue vocologique, les deux interprètes se situent dans un cadre phonatoire "classique", où l'équilibre entre la pression sous-glottique et la couverture laryngée garantit une stabilité mais limite les possibilités de discontinuité expressive (Fussi 2020, 134–136).

3.4 Evolution de la voix de Maria Callas en Médée

« Quelle tigresse, quelle femme difficile ! », disait-elle à son sujet, « je suis simplement un être humain qui a servi l'art et qui s'est fâché quand l'art a été mal servi » (La Stampa, 1 julliet 1969 : 3).

Par ces mots, Maria Callas se rebellait contre une de ces interviews où l'on l'attaquait sur le plan personnel afin de l'affaiblir professionnellement. Toutefois, Maria Callas restera dans

l'histoire pour son art de femme et d'interprète, au-delà du processus d'industrialisation de l'identité développé en Italie au milieu du XX siècle (La Pietra 2023 : 24). Maria Callas a rendu l'air des larmes dans Médée de Luigi Cherubini inoubliable par son interprétation intensément articulée et son investissement dans la construction dramaturgique du rôle. Avec sa voix puissante et souple, Maria Callas a su transmettre toute la gamme des affects du personnage, du désespoir à la colère, avec un contrôle vocal structuré sur le souffle, la ligne et le phrasé (La Pietra 2023 : 26). L'opéra tragique de Luigi Cherubini, inspiré d'Euripide et de Corneille, fut représenté pour la première fois à Paris en 1797.



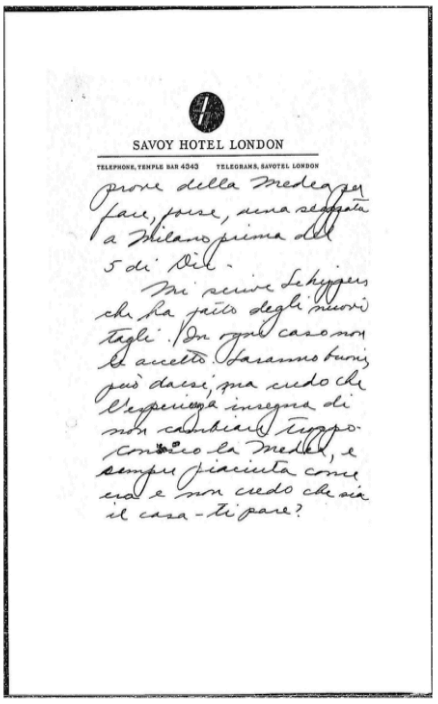


Fig. 30 Affiche de la première de *Medea*, saison 1953/54,10 décembre 1953.
Fig. 31 Affiche de la première de *Medea,* saison 1961/62, 11 décembre 1961. Photographie de Erio Piccagliani, Archive photographique du Teatro alla Scala.

En Italie, il acquiert une nouvelle notoriété à partir de 1909 avec les récitatifs ajoutés par Franz Lachner, et surtout grâce à Callas, d'abord au Maggio Fiorentino puis à la Scala de Milan. En 1969, Callas interpréta à nouveau Médée dans le film de Pier Paolo Pasolini. Malgré un accueil critique partagé, sa prestation fut analysée comme une synthèse vocale et

corporelle du mythe. Pasolini fit appel à elle pour sa capacité à incarner des archétypes à la fois sonores et visuels (Didi-Huberman 2013, 43–44).

Dans Médée, le pleur joue un rôle fondamental. Les larmes deviennent le vecteur d'un conflit interne entre vengeance et amour. L'aria *Dei tuoi figli la madre* représente l'un des points culminants de cette exploration vocale du pathos. Callas mobilise ici un éventail technique rare, fondé sur une émission fluide et des contrastes dynamiques (La Pietra 2023 : 27). Il convient de rappeler que les larmes ont été abordées par de nombreux philosophes. Nietzsche considérait la douleur comme une source de transformation vitale (Nietzsche 1887 : 96–98), tandis que Spinoza y voyait une modalité corporelle de la libération des affects (Spinoza 1677, partie III, prop. 59 scolie). La littérature contemporaine, en particulier les travaux de Fanny Drugeon sur Georges Didi-Huberman, souligne comment l'iconographie du pathos, y compris les larmes, constitue une archive esthétique active, réactivée dans la performance lyrique (Drugeon 2015). Ce qui est intéressant dans l'interprétation des larmes de Médée, c'est le rendu sonore du texte qui devient image acoustique du sentiment, évoquant les nuances du désespoir sans les théâtraliser. Comme le montre Georges Didi-Huberman, les arts visuels, tout comme la voix chantée, constituent des archives du pathos, ce qu'Aby Warburg nommait les formules de pathos (Didi-Huberman 2013 : 25–26; Drugeon 2015).



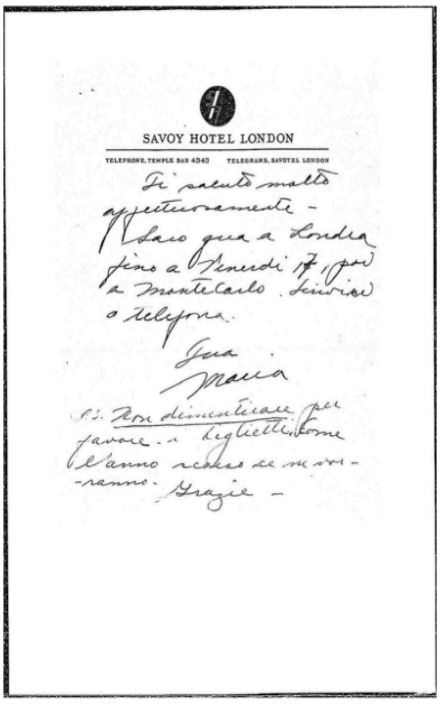


Fig. 33 (à gauche) troisième page et fig. 34 (à droite) quatrième page de la lettre autographe de Maria Callas à Luigi Oldani du 12 novembre 1961

3.5 L'aria « Dei tuoi figli la madre »

L'aria *Dei tuoi figli la madre* est ainsi un espace de tension musicale entre retenue et effondrement. La ligne vocale épouse le profil affectif du texte avec une économie gestuelle conforme à l'esthétique du style noble, tel que défini dans le Traité complet de l'art du chant de Manuel García (García 1847 : 42–44). L'émission vocale, le vibrato contrôlé, la gestion des portamenti et l'articulation syllabique, notamment sur des mots comme « crudel, » témoignent d'une compréhension technique approfondie des mécanismes du chant dramatique (García 1847 : 89, 112).



Fig. 32 Maria Callas en Medée, Act 2, 11 décembre 1961, seison 1960/61, Teatro alla Scala, photo de Erio Piccagliani

On examine ici deux enregistrements de : l'un réalisé en 1957 sous la direction de Tullio Serafin, l'autre en 1961 sous la direction de Thomas Schippers. L'approche comparative permet d'observer l'évolution du geste vocal, dans ses dimensions techniques et expressives, à partir de paramètres acoustiques vérifiables.

L'analyse spectrale montre que, dans la version de 1957, l'attaque vocale est majoritairement réalisée en douceur, avec un recours fréquent à la *messa di voce* telle que définie par Manuel García : une émission progressive qui respecte la continuité du souffle, avec un crescendo-decrescendo contrôlé. Cela traduit une approche prudente du phrasé, notamment sur les entrées délicates comme « tu vedi vinta ».

En 1961, l'émission devient plus franche, avec un appoggio plus marqué et une attaque souvent frontale (coup d'attaque), sans préparation glissante. Cette configuration est particulièrement perceptible dans les accents prosodiques initiaux, qui délimitent clairement les unités sémantiques et renforcent la lisibilité dramatique.

Le vibrato observé dans l'enregistrement de 1957 présente une modulation plus ample, d'environ 5 Hz, avec une profondeur variable selon les registres. Sur les tenues dans le médium, il existe des micro-fluctuations d'intensité qui suggèrent un travail d'équilibre entre registre de poitrine et voix mixte. À l'inverse, dans l'interprétation de 1961, le vibrato est plus étroit et homogène, avec une fréquence plus régulière et un ancrage formantique renforcé dans les hautes harmoniques.

Cela produit une stabilité accrue du timbre, et un centre de gravité vocal déplacé vers l'avant typique de la technique dite dans le masque, également décrite par García comme essentielle à la projection sans forçage.

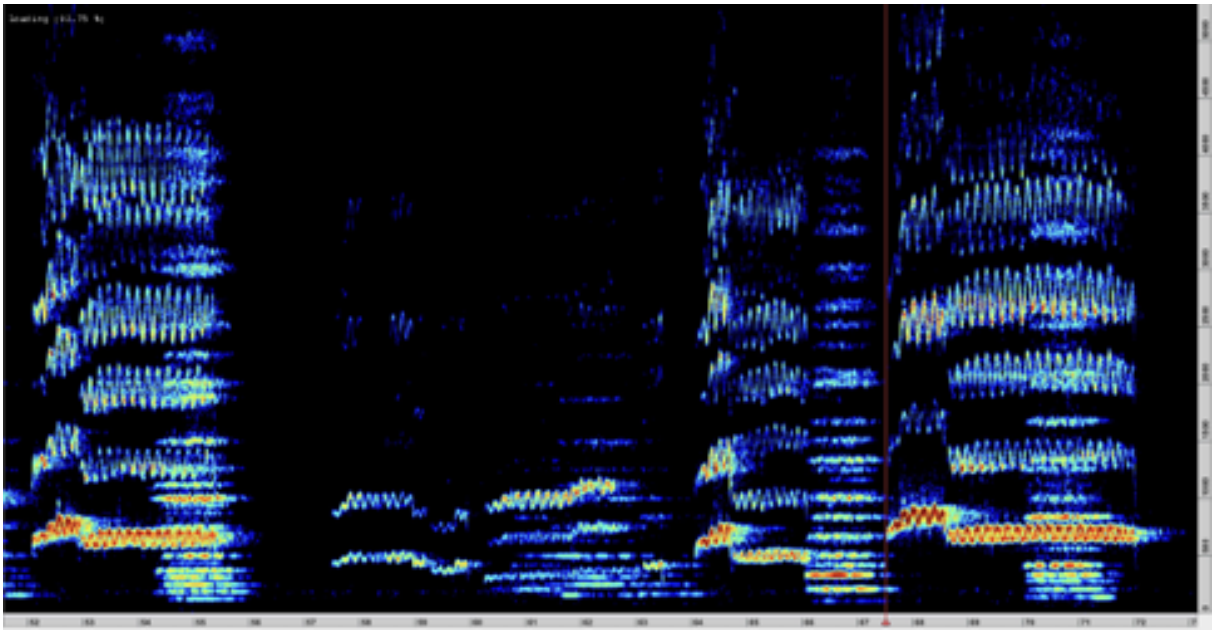


Fig. 35 Directeur : Thomas Schippers, Orchestre e coeur : du Teatro alla Scala, Registration: décembre 1961, siège de l'enregistrement : Teatro alla Scala, Fonit Cetra

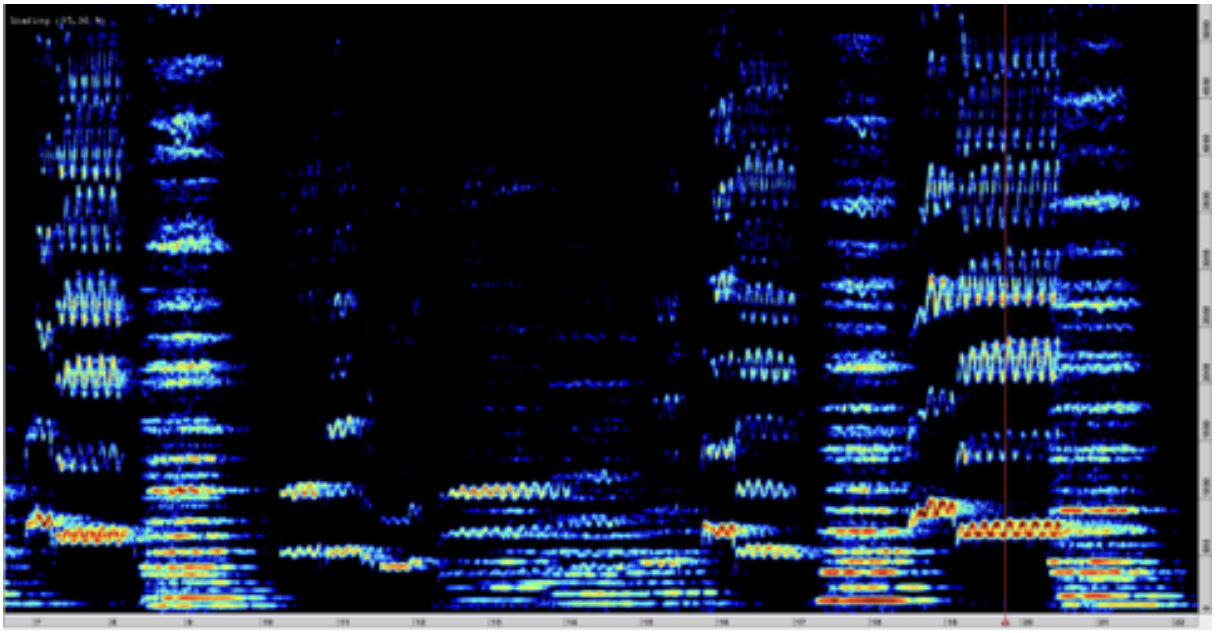


Fig. 35 Direttore: Tullio Serafin, Orchestra e coro: del Teatro alla Scala, Registrazione: settembre 1957, sede della registrazione: Teatro alla Scala, Casa discografica - G. Ricordi & CO

L'analyse formantique des deux versions révèle des choix techniques différenciés : en 1957, l'intensité des formants F2 et F3 est concentrée dans une bande comprise entre 1100 et 1800 Hz, assurant une clarté moyenne, adaptée aux résonances naturelles du médium. En 1961, les formants sont déplacés vers 2500–3000 Hz, produisant une brillance accrue et un effet de projection plus incisif. Cela est compatible avec une configuration de bouche légèrement plus haute, un voile du palais soulevé, et une résonance antérieure maîtrisée.

Dans la version de 1957, on observe l'emploi de *portamento* expressifs dans les transitions descendantes, réalisés de manière continue entre voyelles porteuses. Ces glissements respectent les règles du legato définies par García : liaison fluide des sons sans rupture ni affaissement du souffle. Le passage de registre est ici intégré dans le mouvement mélodique, notamment sur les inflexions descendantes du mot « proscritta ».

En 1961, le legato s'allonge davantage, avec une extension de la colonne d'air sur des arcs phrastiques plus larges. Le *portamento* est plus discret, voire évité dans certains cas, en faveur d'une continuité linéaire qui privilégie la tension dramatique sur la variation ornementale. Cela confère à l'énonciation une cohésion structurelle plus marquée, au détriment d'un certain rubato expressif présent en 1957.

Le mot « core », répété à plusieurs reprises dans l'air, illustre bien cette évolution technique. Dans l'enregistrement de 1957, chaque occurrence est articulée avec un accent final doux,

souvent précédé d'un *portamento* montant et d'un crescendo vocalisé. En 1961, l'accentuation est déplacée vers la consonne initiale [k], avec un r roulé plus long, une voyelle [e] fermée et brillante, et une conclusion abrupte sur le [l], sans prolongement inutile.

3.6. Conclusion

L'analyse de l'évolution interprétative de Maria Callas doit commencer par l'examen de la cadenza finale de Casta Diva dans Norma de Bellini, œuvre emblématique qui a marqué sa carrière et son approche dramatique du chant. L'étude de cette cadenza met en évidence le passage progressif d'une virtuosité purement ornementale vers une déclamation musicale où chaque inflexion, chaque nuance de timbre, sert l'expression dramatique du personnage. Callas ne se limite pas à exécuter les *colorature* ou à moduler la ligne mélodique selon les conventions de l'époque : elle transforme ces éléments techniques en vecteurs expressifs, illustrant une capacité rare à articuler la virtuosité au service du texte et de la dramaturgie. L'évolution de sa prononciation, de son legato et de la structuration phrastique, observée dans les enregistrements disponibles, révèle une attention croissante à la cohérence narrative et à la continuité du discours, conformément aux principes de la rhétorique vocale décrits par Manuel García dans son Traité complet de l'*Art du Chant.*

Cette logique se retrouve et se prolonge dans l'analyse de l'aria *Arrigo! Ah, parli a un core* (3.3), où l'évolution de la voix de Callas entre 1951, 1959 et 1969 (3.4) illustre de manière exemplaire le passage d'une émission virtuose, segmentée par des respirations fréquentes, à une déclamation plus longue, soutenue et homogène. La cadence finale de l'aria (3.4.2) révèle une tension dramatique croissante, où les choix respiratoires et dynamiques ne sont jamais arbitraires mais toujours orientés vers une construction expressive cohérente. L'incipit (3.4.3) souligne également ce glissement : Callas adopte une articulation plus déclamatoire, où chaque inflexion de timbre, chaque micro-variation de l'intensité, contribue à la narration musicale et théâtrale. Cette capacité à transformer le détail technique en geste dramatique témoigne de son originalité et de sa compréhension profonde de la relation entre la voix et la dramaturgie.

Le rôle de *Médée* (3.5) confirme cette dynamique : l'architecture vocale et dramatique y est indissociable. L'analyse de l'aria *Dei tuoi figli la madre* (3.6) montre que Callas ne se contente pas de maîtriser la ligne vocale : elle organise souffle, intensité et colorations

timbrales de manière à servir l'expression de l'angoisse, de l'autorité et de la douleur du personnage. Chaque phrase musicale devient un élément de la dramaturgie vocale, et la voix elle-même se transforme en un instrument de communication émotionnelle et narrative.

Un apport essentiel de cette recherche réside dans l'utilisation de l'analyse du signal acoustique, qui permet de quantifier et d'objectiver des aspects jusque-là seulement perceptibles à l'oreille. L'étude des intervalles de registre, des segments phrastiques, de la longueur des groupes respiratoires et des variations d'intensité offre une compréhension précise de la manière dont Callas optimise le soutien diaphragmatique, module le timbre et organise le flux vocal pour atteindre une unité dramatique. Ces données scientifiques confirment que l'évolution vocale de Callas ne se limite pas à une simple accumulation d'expérience ou à des choix stylistiques arbitraires, mais repose sur une logique interne, mesurable, articulée entre physiologie, acoustique et dramaturgie.

Ces observations mettent également en évidence que la figure de Maria Callas, malgré sa renommée et l'abondance des recherches historiques et biographiques, demeure un objet d'étude ouvert. Chaque analyse acoustique révèle des dimensions nouvelles de son art, des subtilités d'expressivité et d'adaptation dramatique qui échappent à la seule audition ou à la mémoire historique. L'interprétation callassienne apparaît ainsi comme un champ fertile pour la recherche interdisciplinaire, où musicologie, acoustique et sciences du signal se conjuguent pour approfondir la connaissance de la voix humaine et de ses potentialités expressives.

Enfin, le parcours vocal de Callas – de la virtuosité segmentée de ses débuts à la déclamation dramatique de ses interprétations tardives – illustre comment la voix peut devenir un véritable outil dramaturgique. La structuration phrastique, la gestion du souffle et le choix des inflexions ne sont jamais détachés du sens, mais toujours subordonnés à la cohérence de l'interprétation. L'analyse scientifique renforce cette compréhension, montrant que la voix de Callas, loin d'être un phénomène uniquement historique ou esthétique, constitue un objet vivant, capable de générer de nouvelles connaissances sur la physiologie, la rhétorique et l'art vocal. En ce sens, Callas demeure un sujet d'étude incontournable, dont le potentiel analytique et musicologique reste encore largement à explorer.

Ainsi, ce chapitre confirme que l'étude de la voix de Maria Callas, même dans ses aspects les plus minutieux, offre un double bénéfice : elle enrichit notre compréhension de

l’interprétation lyrique et fournit un modèle méthodologique pour l’application des techniques scientifiques à l’analyse de la voix dans toute sa complexité dramaturgique et acoustique.

Chapitre 4 - Classer les *Grandi voci* féminines de Mirella Freni à Cathy Berberian

Dans le monde enchanteur de l'opéra, les voix féminines émergent comme des forces puissantes et envoûtantes, apportant une richesse et une sensibilité qui touchent le cœur des spectateurs. Du timbre éclatant des sopranos aux nuances sombres des contraltos, chaque voix féminine a le pouvoir de transporter le public dans des univers émotionnels variés et profonds.

Ce chapitre se consacrera à l'exploration des différents types de voix féminines et à leurs particularités, en mettant en lumière des interprètes légendaires qui ont laissé une empreinte indélébile dans le répertoire lyrique. Nous aborderons les spécificités des sopranos, des mezzo-sopranos et des contraltos, ainsi que l'importance de leur contribution à l'intrigue et à la dynamique des œuvres. Au-delà des techniques vocales, nous analyserons comment ces artistes parviennent à incarner des personnages riches et nuancés, capable d'évoquer des émotions intenses.

L'héritage des grandes voix féminines, telles que Maria Callas, continue d'inspirer les nouvelles générations, les encourageant à explorer les vastes possibilités de l'art vocal. En nous immergeant dans cet univers vocal, nous découvrirons non seulement les subtilités de la technique, mais aussi la passion et l'expressivité qui élèvent chaque performance à un niveau d'exception, rendant hommage à la beauté et à la puissance de la voix féminine sur la scène lyrique.

4.1 Mirella Freni et le legato

Mirella Freni est considérée comme l'une des voix les plus représentatives du lyrisme italien du XXe siècle. Dans l'imaginaire collectif, elle s'est imposée comme la soprano lyrique par excellence, combinant virtuosité technique et profonde expressivité émotionnelle.

Née en 1935 à Modène, elle a grandi dans un environnement où la musique était omniprésente. Son parcours artistique commence très tôt, avec des études vocales qui la mènent à se produire sur scène dès son adolescence. Son talent naturel se manifeste lorsqu'elle interprète des rôles emblématiques, et c'est lors de ses débuts sur la scène internationale qu'elle se fait rapidement un nom. Dès son enfance, Mirella commence à étudier de grands airs et se révèle prodigieuse dès ses débuts. Cependant, c'est dans les années

1970 qu'elle se consacre à des répertoires d'une intensité dramatique accrue. Elle passe ainsi de rôles dans les œuvres de Verdi, comme Desdemona dans Otello, à des rôles de Puccini, tels que Madama Butterfly, Manon Lescaut et Liù dans *Turandot.*

Son approche du chant, centrée sur le legato, lui permet d'exprimer la plénitude des émotions tout en conservant une qualité vocale exceptionnelle. La première apparition de Mirella Freni à la Scala a lieu le 9 janvier 1962 dans Falstaff de Giuseppe Verdi, où elle interprète le rôle de Nannetta, succédant à Renata Scotto à partir de la troisième représentation. Cette production est dirigée par Antonino Votto et mise en scène par Luigi Squarzina. Elle reprend ce même rôle en avril de l'année suivante, cette fois sous la direction de Nino Sanzogno. Plus tard, en 1980, elle fera un retour à la Scala pour l'ouverture de la saison 1980/81, cette fois dans le rôle d'Alice dans Falstaff, sous la direction de Lorin Maazel et dans une mise en scène historique de Giorgio Strehler. Cette capacité à naviguer entre différents rôles et styles a marqué sa carrière, illustrant son exceptionnelle flexibilité vocale.

Quelques jours après ses débuts à la Scala, le 16 janvier 1962, on la retrouve également dans Serse de Georg Friedrich Haendel à la Piccola Scala, dans une production dirigée par Piero Bellugi et mise en scène par Franco Enriquez. Ce rôle souligne sa capacité à interpréter un large éventail de styles, allant de l'opéra baroque à la grande tradition romantique. Entre ces deux premières apparitions, elle fait ses débuts au rôle de Mimì dans La Bohème de Giacomo Puccini le 31 janvier 1963, sous la direction de Herbert von Karajan et dans une mise en scène de Franco Zeffirelli. Ce rôle la caractérisera plus que tout autre, à tel point qu'entre 1963 et 1994, elle l'interprétera 76 fois, consolidant ainsi son statut de Mimì par excellence. Son interprétation a été saluée non seulement pour sa beauté vocale, mais aussi pour la profondeur de l'émotion qu'elle transmet à travers le personnage.

En 1963, elle interprète également le rôle de Micaela dans Carmen avec Mario Del Monaco et Giulietta Simionato, sous la direction de Nino Sanzogno. La même année, elle incarne Zerlina dans Don Giovanni, démontrant encore une fois sa capacité à briller dans des rôles très variés. Le 7 décembre 1963, elle est engagée pour sa première dans *L'amico Fritz* de Pietro Mascagni, sous la direction de Gianandrea Gavazzeni, suivie par son interprétation d'Adina dans *Elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, puis de Liù dans *Turandot*. En décembre de la même année, elle joue Violetta dans la malheureuse *Traviata*, mise en scène par Zeffirelli et dirigée par Karajan, une production qui ne sera jouée que trois fois mais qui marque les esprits par la puissance de son interprétation. En 1966, elle revient à la Scala pour interpréter

le rôle de Margherita dans *Faust* de Charles Gounod, mis en scène par Georges Prêtre, un rôle qu'elle reprendra également en 1967 et 1977.

Son interprétation de Margherita est souvent citée comme l'une des plus mémorables de l'histoire de la Scala. En 1969, elle fait ses débuts dans Manon de Jules Massenet avec Luciano Pavarotti, sous la direction de Peter Maag et dans une mise en scène de Luigi Squarzina. Le 7 décembre 1971, elle participe à la première de Simon Boccanegra sous la direction de Claudio Abbado et dans une mise en scène de Giorgio Strehler, une production qui sera répétée plusieurs fois et qui la verra incarner le rôle de Maria à 38 reprises, y compris lors de tournées en Russie, aux États-Unis et au Japon. En 1974, elle interprète également la Messa da Requiem de Giuseppe Verdi, toujours sous la direction de Claudio Abbado, un événement qui souligne son engagement envers le répertoire sacré.

Le 7 décembre 1976, une autre première la voit dans le rôle de Desdemona dans Otello, face à Plácido Domingo et Piero Cappuccilli, sous la direction de Carlos Kleiber et dans une mise en scène de Franco Zeffirelli. Elle reprend ce rôle le 7 décembre 1977 lors de l'ouverture de la saison du bicentenaire de la Scala, incarnant Elisabetta di Valois dans Don Carlo de Verdi, avec Josè Carreras, Piero Cappuccilli et Nicolai Ghiaurov, sous la direction de Claudio Abbado et dans une mise en scène de Luca Ronconi. En 1982, elle est Elvira dans Ernani, dirigée par Riccardo Muti et mise en scène par Luca Ronconi, partageant la scène avec Plácido Domingo et Nicolai Ghiaurov, ainsi que Renato Bruson.

En 1986, elle interprète Tatiana dans Evgenij Onegin de Pyotr Il'ič Tchaïkovski, sous la direction de Seiji Ozawa et dans une mise en scène d'Andrej Končalovsky. Sa performance dans ce rôle est souvent saluée pour la manière dont elle parvient à transmettre la complexité émotionnelle du personnage. Puis, en 1989, elle incarne Adriana Lecouvreur dans le titre éponyme de Francesco Cilea, sous la direction de Gianandrea Gavazzeni et dans une mise en scène de Lamberto Puggelli. En 1990, elle revient au répertoire russe, incarnant Lisa dans La dama di picche, toujours de Tchaïkovski, un rôle qui lui permet d'explorer davantage les nuances de sa voix.

Le 18 mai 1996, elle participe à un concert dirigé par Riccardo Muti pour célébrer le cinquantième anniversaire de la réouverture de la Scala, reconstruite après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Cet événement symbolique marque un tournant dans sa carrière et souligne l'importance de son rôle dans la renaissance de l'opéra en Italie. Elle

termine sa carrière lyrique à la Scala le 14 juin 1996 avec une représentation unique de Fedora, aux côtés de Plácido Domingo et sous la direction de Stefano Ranzani.

Sa dernière apparition sur scène a eu lieu le 27 octobre 2006, lors d'un gala pour les enfants, témoignant de son engagement envers la culture et l'éducation musicale.

Par rapport à Maria Callas, Mario Del Monaco et Giuseppe Di Stefano, Mirella Freni se distingue non seulement par son impressionnant parcours mais aussi par son approche artistique unique.

Contrairement à Renata Scotto, qui, bien qu'elle ait débuté un an plus tôt, a connu une carrière plus courte à la Scala, Freni a eu l'occasion de s'épanouir pleinement au sein d'une période marquée par l'évolution des concepts de mise en scène.

Elle a été immédiatement confrontée à des metteurs en scène de renom tels que Franco Zeffirelli, qui a laissé une empreinte indélébile dans l'histoire de l'opéra, et Giorgio Strehler, un des plus grands directeurs de théâtre du XXe siècle, connu pour sa capacité à allier profondeur psychologique et esthétique visuelle dans ses productions. D'autres noms prestigieux, tels que Luigi Squarzina, Franco Enriquez, Luca Ronconi et Lamberto Puggelli, ont également dirigé des productions emblématiques où Freni a brillé en tant que protagoniste.

Au total, Mirella Freni a chanté à la Scala entre 1962 et 2006 à 324 reprises, un chiffre impressionnant qui témoigne de sa popularité et de son engagement envers le théâtre lyrique. Le nombre de rôles d'opéra qu'elle a interprétés s'élève à 21, chacun d'eux contribuant à bâtir sa réputation d'artiste inégalée et de véritable ambassadrice de l'art lyrique italien. Sa polyvalence lui a permis de naviguer entre différents répertoires, du bel canto à des rôles plus dramatiques, s'assurant ainsi une place de choix dans le panthéon des grandes voix.

La carrière de Mirella Freni à la Scala n'est pas seulement une succession de performances exceptionnelles, mais également un reflet d'une époque où l'opéra a su évoluer et s'adapter aux nouvelles attentes du public. À une époque où le théâtre musical prend de plus en plus d'importance, elle a su conserver l'essence du répertoire classique tout en y insufflant une touche de modernité. Ses interprétations ont souvent été saluées pour leur sensibilité et leur capacité à émouvoir le public, faisant d'elle une figure incontournable de la scène lyrique mondiale.

En somme, Mirella Freni a marqué de son empreinte la Scala et l'histoire de l'opéra, par son talent exceptionnel, son charisme et sa dévotion envers l'art lyrique. Son héritage perdure à travers les enregistrements et les souvenirs des spectateurs, garantissant que sa voix continue de résonner dans le cœur des amateurs d'opéra pour les générations à venir.

Cependant, ce ne sont pas seulement les représentations en direct qui laissent leur empreinte, mais aussi les enregistrements et les productions cinématographiques. L'heureuse aptitude phonogénique de Mirella Freni lui a permis de résister à l'avènement des nouveaux médias qui ont commencé à s'imposer parmi les formes d'expression au milieu du XXe siècle, impliquant également des formes artistiques telles que l'opéra qui, grâce à la télévision, a atteint une diffusion mondiale.

En ce qui concerne la Bohème de Giacomo Puccini, deux enregistrements significatifs apparaissent : l'un en 1963[15] avec l'Orchestre du Teatro dell'Opera de Rome, dirigé par Thomas Shippers, et l'autre en 1972 avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Herbert von Karajan.

Les analyses acoustiques révèlent une vocalité qui acquiert puissance et vigueur dans un processus de maturation progressive et constante, qui va de pair avec l'ordre et la gradualité qui ont caractérisé les choix de répertoire de l'interprète, lui permettant une longue et unique carrière.

Ces conclusions sont obtenues en utilisant une méthode d'analyse numérique basée sur la théorie de Fourier, qui décrit la fréquence, le temps et la puissance sonore dans un diagramme bidimensionnel. A titre d'exemple, nous considérons un échantillon relatif à l'aparté « il profumo d'un fiore » des mesures 53 et 54 de l'aria *Si, chiamano Mimi dans l'*Edition Ricordi du 2009.

La partie supérieure de l'image montre la forme d'onde, tandis que la partie inférieure montre le sonagramme du même segment, c'est-à-dire une représentation du signal sonore selon une échelle de couleurs, en fonction de la fréquence et du temps, respectivement portés en ordonnée et en abscisse, ce qui est essentiel pour la reconnaissance d'un son et la définition du

[15] Chef d'orchestre : Thomas Schippers, Orchestre : Opéra de Rome, Lieu d'enregistrement, Opéra de Rome, Date d'enregistrement : 24-26 septembre 1962 ; 27 août 1963.

timbre. Dès la première fréquence du sonagramme, il se dégage une répartition homogène de l'énergie qui, grâce à une gestion pondérée de la pression pneumophonique, permet à l'interprète de se reposer sur le souffle. De cette façon, le timbre est homogène sur toute l'étendue du registre vocal autour duquel l'interprète développe la cavité de résonance et les harmoniques qui définissent cette identité vocale par laquelle tout le monde la reconnaîtra, et avec elle l'empreinte de la vocalité de l'opéra italien.

La prédisposition naturelle de la chanteuse à l'approche vocale, sur laquelle s'est articulée une technique qu'elle a consolidée (au fil des ans) par l'expérience musicale et la pratique scénique, ne montre aucune trace du passage dans le registre soprano moyen.

Chaque phrase est caractérisée par une projection sonore neutre mais stable qui, parfaitement focalisée, lui permet de capter les sons grâce à une articulation magistrale aussi bien des voyelles, avec lesquelles elle crée l'espace, que des consonnes, par lesquelles elle engage les sons. À cet égard, du dernier mouvement de la mesure 53 au premier mouvement de la mesure 54 (ainsi que dans les mesures 40 et 41), il est visible, également à partir du rendu graphique du sonagramme, comment émerge un transitoire de signal dû à la prononciation de consonnes occlusives sonores, que l'interprète affronte sans sacrifier aucune exigence textuelle ou musicale, mais en faisant une vertu de la nécessité, pour récupérer ensuite la stabilité fréquentielle requise par l'intonation dans la phrase finale.

Tout cela sur un legato velouté, imprégné de la résonance des harmoniques qui donnent un sens dramatique à l'écriture musicale et à la mise en scène de ses rôles favoris.

Mirella Freni se caractérise donc par une musicalité scrupuleuse et raffinée, qui l'a conduite en France à être indissociable de l'étude des opéras de Mozart, soucieuse de cette Susanna avec laquelle elle a fait ses débuts au Palais Garnier en 1973, tandis que dans le reste du monde elle l'a conduite à être consacrée comme la Mimì par excellence.

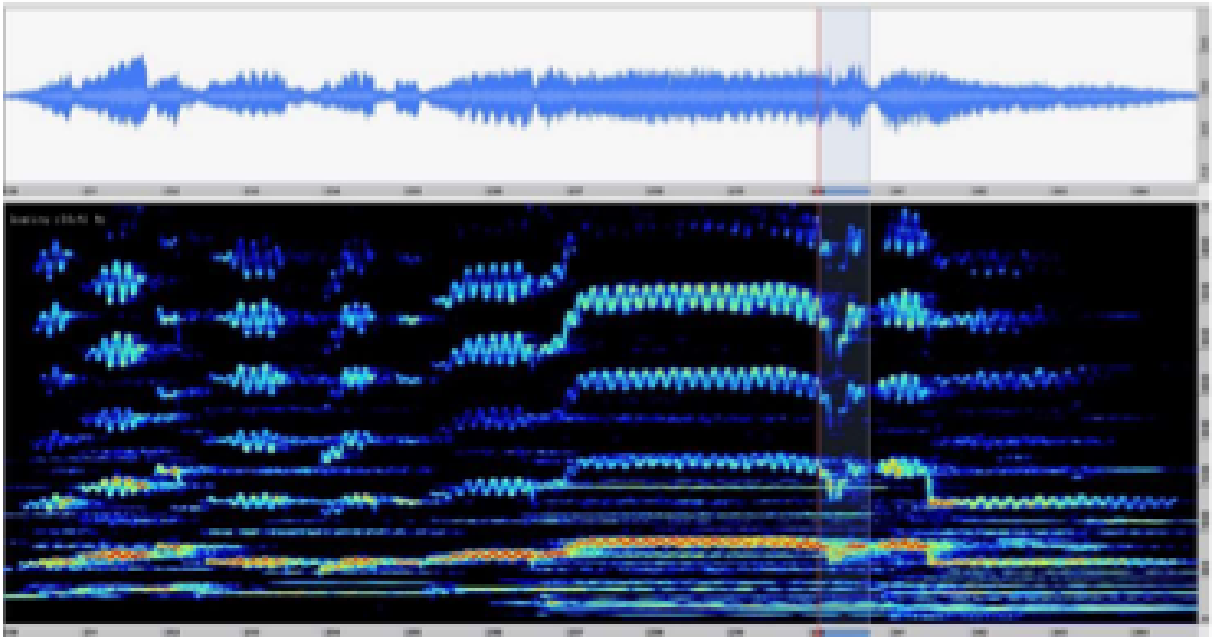


Fig. 10 Représentation du legato par Mirella Freni

L'image ci-dessus représente un spectrogramme vocal de la soprano Mirella Freni, célèbre pour son interprétation raffinée et la clarté de sa technique vocale. Ce spectrogramme montre la distribution des fréquences sur l'axe vertical (en Hz) et le temps sur l'axe horizontal (en secondes). Il offre une vue complète de l'intensité et des harmoniques de sa voix sur une période d'environ 10 secondes, avec une attention particulière sur la section mise en évidence. Les fréquences fondamentales de la voix de Freni se situent principalement entre 200 Hz et 400 Hz, ce qui correspond à la plage attendue d'une soprano lyrique.

La forme des bandes ondulées dans cette région indique une excellente maîtrise de l'intonation, avec des variations subtiles qui montrent une utilisation fine du vibrato. Cela est particulièrement visible entre 3 et 4 secondes, où les ondes de fréquence oscillent régulièrement, démontrant une stabilité vocale remarquable. En plus de la fréquence fondamentale, de nombreuses harmoniques sont présentes, montant jusqu'à 5000 Hz et au-delà. Ces harmoniques plus élevées représentent la richesse du timbre de Freni. Elles sont particulièrement marquées autour des 3000 Hz, où une série de bandes étroites et lumineuses (en jaune et blanc) apparaît, ce qui indique une projection puissante et une pureté vocale dans les aigus.

Dans la section surlignée du spectrogramme, qui couvre approximativement la période entre 6,5 et 8 secondes, nous observons un passage particulièrement intéressant sur le plan vocal.

Entre 6,6 et 7,2 secondes, on remarque une transition notable entre des notes plus basses à environ 250 Hz et des notes plus aiguës à 350 Hz. Cette montée douce des fréquences suggère un *portamento*[16], une technique vocale où la voix glisse d'une note à une autre. Ce glissement est représenté visuellement par des bandes légèrement inclinées vers le haut, montrant une transition fluide entre les notes sans rupture, typique du style bel canto de Mirella Freni. Aux alentours de 7 secondes, les harmoniques supérieures, en particulier celles autour de 2500 à 3000 Hz, deviennent plus lumineuses et prononcées. Cela correspond probablement à un passage plus expressif dans la performance, où Freni projette plus d'intensité, peut-être dans un moment émotionnellement ou dramatiquement fort. Ce type de projection dans les aigus est caractéristique des moments de climax dans un air d'opéra.

La bande principale reste bien définie autour de 300 Hz pendant cette période, et la régularité de cette bande montre que même dans les moments d'intensité croissante, Freni maintient une parfaite stabilité dans la hauteur de sa voix, évitant toute fluctuation involontaire dans l'intonation. Le spectrogramme révèle également des informations importantes sur la dynamique et la coloration du timbre de la voix de Mirella Freni. Les parties plus lumineuses du spectrogramme, comme celles visibles autour de 3,5 et 7,5 secondes, représentent des moments où l'intensité sonore est plus élevée. Ces zones sont souvent associées à des crescendo ou à des notes plus longues et plus puissantes, créant un contraste dynamique avec des moments plus doux ou plus légers. Par exemple, la transition entre une zone de faible

[16] Le *portamento* en musique est une technique d'exécution qui consiste à glisser d'une note à une autre, sans séparation nette entre les deux hauteurs. Ce glissement est généralement subtil et s'effectue de manière continue, créant une liaison fluide entre les notes. Contrairement au g*lissando*, où l'on perçoit clairement toutes les notes intermédiaires, le portamento est plus délicat et les notes intermédiaires ne sont pas aussi distinctement audibles. Il donne une sensation de fluidité et de légèreté dans le passage d'une hauteur à l'autre. Dans le *chant*, le *portamento* est une technique utilisée pour passer progressivement d'une note à une autre, en évitant une rupture abrupte ou un saut trop marqué. Le chanteur ou la chanteuse ajuste subtilement la hauteur de la voix en glissant d'une note à une autre, tout en contrôlant précisément l'intonation et la dynamique. Cette technique est souvent employée pour transmettre une émotion particulière ou pour accentuer un moment expressif dans une phrase musicale. Dans le style d'opéra de Giacomo Puccini, le *portamento* est un élément essentiel de l'expressivité vocale. Puccini, connu pour ses opéras profondément émotionnels et dramatiques, utilise le *portamento* pour renforcer les moments de passion, de tendresse ou de tristesse dans ses œuvres. Les personnages pucciniens sont souvent plongés dans des tourments émotionnels, et le *portamento* permet au chanteur de souligner ces états émotionnels de manière subtile mais efficace. Pour bien réaliser un *portamento* dans le répertoire de Puccini, le chanteur doit maîtriser un contrôle très fin de la respiration et de l'intonation. L'objectif est de glisser d'une note à l'autre de manière presque imperceptible, tout en maintenant une clarté dans l'expression émotionnelle. Il ne s'agit pas seulement de lier deux notes, mais de véhiculer une nuance de sens à travers ce glissement subtil. Par exemple, dans un aria comme *Vissi d'arte* de *Tosca* ou *Un bel dì vedremo* de *Madama Butterfly,* le *portamento* est utilisé pour amplifier l'intensité dramatique et la vulnérabilité des héroïnes. En résumé, dans l'œuvre de Puccini, le *portamento* est une technique vocale qui contribue à l'expression émotionnelle, à l'instar d'un soupir musical, permettant de renforcer la sensibilité et la fluidité du chant tout en reflétant les émotions intenses et souvent tragiques de ses personnages.

intensité aux alentours de 6,5 secondes vers une zone plus brillante à 7 secondes suggère un crescendo progressif, que Freni maîtrise parfaitement.

La présence d'harmoniques basses autour de 500 Hz et d'harmoniques très hautes atteignant presque 4000 Hz montre que Freni est capable d'équilibrer magnifiquement les registres graves et aigus de sa voix, sans sacrifier la clarté ou la projection des aigus. Ce type de balance est essentiel pour donner une coloration complète au timbre, en apportant à la fois chaleur et éclat à la voix. Ce spectrogramme révèle non seulement la maîtrise technique et l'aisance vocale de Mirella Freni, mais aussi l'expressivité de sa performance. Les transitions douces entre les fréquences, la richesse des harmoniques et les variations dynamiques témoignent de son talent unique. La section mise en évidence, en particulier, montre comment Freni utilise subtilement des techniques comme le *portamento* et la projection puissante pour captiver son auditoire, tout en maintenant une intonation impeccable et une résonance vocale exceptionnelle. La stabilité de la fréquence fondamentale et la richesse des harmoniques démontrent une technique vocale d'une rare finesse, typique de son interprétation des rôles lyriques les plus exigeants.

4.2 Renata Scotto et l'agilité vocale

Le parcours artistique de Renata Scotto se présente comme un modèle exceptionnel de quête et d'investigation approfondie de sa propre voix, offrant un éclairage précieux pour toute personne confrontée à la découverte ou à la redéfinition de son identité vocale. Dès son plus jeune âge, elle entame des études en tant que contralto, une voix souvent associée à la maturité, mais cela n'empêche pas la jeune artiste, à seulement 18 ans, d'interpréter avec brio le rôle de Violetta dans La Traviata. Cette performance a lieu dans le théâtre de Livorno, un cadre déjà exigeant pour une artiste aussi jeune.

Cette même année 1953, Renata Scotto aborde un autre rôle d'une intensité dramatique et vocale considérable, celui de Cio-Cio-San dans *Madama Butterfly*. Elle débute ainsi dans deux rôles majeurs qui ont marqué l'histoire de l'opéra, démontrant dès le départ une sensibilité musicale et une intelligence artistique peu communes. C'est également en 1953 que Scotto remporte le prestigieux concours de l'AsLiCo, un événement qui la propulse sur le

devant de la scène avec son interprétation de l'air « È strano! » de *La Traviata*. Ce succès la conduit à ses débuts au Teatro Nuovo de Milan, où elle assume le rôle de Violetta, consolidant ainsi sa place parmi les jeunes talents les plus prometteurs de sa génération. Cependant, ces premières expériences, bien que couronnées de succès, révèlent également certaines difficultés liées à la nature de sa voix.

L'absence d'une classification claire de son registre et l'interprétation de rôles prématurés pour son âge ont rapidement entraîné les premiers signes de fatigue vocale. Scotto, elle-même, a souvent évoqué cette période charnière de sa carrière. En effet, à l'âge de vingt ans, après avoir déjà chanté sur la prestigieuse scène de la Scala, elle se retrouve face à des défis vocaux importants, exacerbés par une technique encore insuffisamment consolidée. Les sollicitations constantes de la part des maisons d'opéra et des chefs d'orchestre ne laissaient guère le temps à la jeune soprano de stabiliser sa technique. C'est à ce moment critique que l'intervention d'Alfredo Kraus, un ami et collègue de renom, s'avéra décisive. Kraus, conscient des difficultés que rencontrait Scotto, l'encouragea à changer de professeur et à se tourner vers Mercedes Llopart, une pédagogue de grande renommée, réputée pour sa méthode rigoureuse et efficace.

Renata Scotto prit alors une décision audacieuse : mettre en pause sa carrière afin de se consacrer à un travail technique approfondi sous la direction de Mercedes Llopart. Pendant environ un an, la soprano se retire des scènes pour reconstruire et rééquilibrer sa voix, un choix qui s'avérera crucial pour la suite de sa carrière. Grâce à cette formation intense et méthodique, Scotto découvre pleinement son identité vocale, prenant conscience des qualités intrinsèques de son timbre et de la manière de les exploiter au mieux. L'une des grandes réussites de cette période est la résolution des difficultés liées au passage entre les registres, notamment entre la première octave du registre de soprano et les aigus.

Cette maîtrise permet à Scotto de garantir une continuité chromatique dans son phrasé, tout en conquérant une agilité vocale impressionnante. Ce travail acharné porte rapidement ses fruits. Renata Scotto fait ses débuts à la Scala de Milan le 7 décembre 1953 dans *La Wally*, sous la direction de Carlo Maria Giulini, dans le rôle de Walter. Cette prestation est un triomphe et marque le début d'une longue relation entre la soprano et la Scala, où elle reviendra régulièrement. Quatre ans plus tard, elle participe à la tournée de la Scala à Édimbourg, remplaçant au pied levé Rosanna Carteri dans le rôle d'Adina dans *L'Elisir d'amore* et Maria Callas dans celui d'Amina dans *La Sonnambula.*

Ces remplacements prestigieux, dans des rôles aussi emblématiques, confirment l'étendue du talent et de la polyvalence de Scotto. Dès l'année suivante, en 1958, elle devient une figure incontournable de la scène lyrique milanaise, où elle s'illustre notamment dans Lucia di Lammermoor, un rôle qu'elle interprétera à plusieurs reprises, notamment dans les célèbres éditions de 1964 et 1967. Cependant, c'est en 1959 qu'elle immortalise ce rôle dans un enregistrement dirigé par Nino Sanzogno avec les ensembles de la Scala. Cet enregistrement est devenu une référence, et c'est à partir de celui-ci que nous avons extrait une section spécifique de l'aria « Regnava nel silenzio », que nous avons soumise à une analyse acoustique minutieuse.

Cette analyse révèle des aspects fascinants du contrôle vocal de Renata Scotto. Dans les mesures 11 à 13, en particulier, la soprano exécute une *volatina* d'une précision remarquable. La section du sonagramme correspondant à la seconde 348 à 349 (mesure 12) montre un tracé géométrique linéaire, illustrant un parcours ascendant et descendant parfaitement maîtrisé. Chaque note est exécutée avec une intensité égale, donnant au passage une homogénéité de timbre, malgré la rapidité de l'exécution. Cette uniformité témoigne du contrôle rigoureux que Renata Scotto exerce sur son souffle et sa voix, même dans les passages les plus exigeants techniquement.

Cette précision se manifeste également dans la mesure suivante, de la seconde 350 à 351, où l'on observe une continuité dans le contrôle vocal, démontrant une coordination impressionnante entre l'agilité vocale et la réflexion technique. Scotto parvient à une véritable symbiose entre la virtuosité de son instrument vocal et son expressivité, ce qui fait d'elle une interprète particulièrement raffinée, capable de traiter sa voix comme un véritable instrument de musique. De plus, cette maîtrise est évidente dans la mesure qui précède la *volatina*. À partir de la seconde 343, Renata Scotto exécute une *scaletta* descendante, mais interrompt brièvement la liaison des notes, répétant la note précédente.

Ce geste rapide, réalisé avec une précision inouïe, inclut un *portamento* si subtil qu'il échappe presque à l'oreille humaine. Ce type de *portamento*, qui consiste à glisser subtilement d'une note à l'autre, est typique des techniques de bel canto, particulièrement dans les répertoires italiens comme ceux de Bellini et Donizetti. Renata Scotto, dans cette exécution, parvient à allier légèreté et rigueur, des qualités essentielles dans l'interprétation des rôles du répertoire romantique italien.

Enfin, l'analyse de la distribution de l'énergie dans le sonagramme, marquée par la présence de la couleur rouge dans la première fréquence fondamentale (F0), démontre la constance et l'homogénéité du timbre de Renata Scotto tout au long du passage, du *levare* du troisième mouvement de la mesure 10 jusqu'à l'avant-dernière double croche de la mesure 13. La soprano réussit à équilibrer parfaitement les registres moyen et aigu de sa voix, tout en respectant la tessiture requise pour le rôle de Lucia. Renata Scotto a ainsi redonné toute sa dignité philologique à Lucia di Lammermoor de Donizetti, un opéra qui avait souffert de nombreuses interprétations erronées au fil des ans.

Sa technique vocale impeccable, associée à un profond respect pour le texte et la musique, lui a permis de réinterpréter ce rôle avec une sensibilité moderne tout en restant fidèle à l'esprit du compositeur.

Renata Scotto fait ses débuts à la Scala le 7 décembre 1953, lors d'une soirée d'ouverture, un événement exceptionnel pour une jeune artiste. Ce jour-là, elle interprète le rôle de Walter dans *La Wally* d'Alfredo Catalani, sous la direction de Carlo Maria Giulini. Scotto avait alors seulement 19 ans, et sa performance marqua un tournant dans sa carrière. Sa capacité à capturer l'émotion et la profondeur du personnage impressionna les critiques et le public, consolidant sa place parmi les jeunes talents prometteurs de l'époque.

Elle revient à la Scala en août 1957, lors de la tournée à Édimbourg, où elle remplace deux des plus grandes sopranos de l'époque : Rosanna Carteri dans *L'Elisir d'amore* et Maria Callas dans *La Sonnambula*. Cela montre déjà la confiance que la direction de la Scala plaçait en elle, car prendre la relève d'une diva telle que Callas dans un rôle aussi exigeant que celui d'Amina n'était pas une mince affaire. Les critiques de cette tournée furent dithyrambiques, et ces deux œuvres, *L'Elisir d'amore* et *La Sonnambula*, deviendront des pièces maîtresses de son répertoire au cours des années suivantes. De 1958 à 1960, elle les chantera à plusieurs reprises sur la scène milanaise, acquérant une renommée internationale pour son interprétation de ces rôles du bel canto. En 1959, Renata Scotto consolide sa présence à la Scala en incarnant Mimì dans *La Bohème* de Giacomo Puccini, un rôle qui demande une sensibilité émotionnelle et un contrôle vocal parfait pour interpréter les différents moments de fragilité et d'intensité dramatique. La même année, elle élargit son répertoire en interprétant Antonida dans *Une vie pour le star* de Mikhaïl Glinka, un opéra rarement représenté en Italie, ce qui témoigne de sa curiosité artistique et de son désir d'explorer des œuvres moins connues. Elle poursuit avec Lauretta dans *Gianni Schicch*i de Puccini, où elle brille particulièrement dans

l'air « Oh mio babbino caro », un rôle qu'elle reprendra en 1962. Son interprétation de Micaëla dans *Carmen* de Georges Bizet en 1959 révèle une autre facette de son talent, alliant la douceur de Micaëla à la puissance nécessaire pour rivaliser avec la passion du personnage principal. Cette saison-là, elle participe également au « Stabat Mater » d'Antonín Dvořák, sous la direction de Rafael Kubelik, une expérience qui enrichit encore sa palette musicale. La saison suivante, Renata Scotto ajoute d'autres rôles importants à son répertoire.

En 1960, elle interprète Hansel dans *Hansel et Gretel* d'Engelbert Humperdinck, un opéra qui exige une parfaite maîtrise des nuances vocales pour rendre l'innocence et la pureté des personnages. En 1961, elle prend part à *I Puritani* de Vincenzo Bellini, un des opéras belcantistes les plus exigeants sur le plan technique, où elle brille dans les roulades et les ornementations délicates. Toujours cette même année, elle interprète Nannetta dans *Falstaff* de Giuseppe Verdi, un rôle plus léger, où elle montre toute la fraîcheur de sa voix.

En 1962, elle aborde des rôles plus dramatiques avec Marguerite dans *Faust* de Charles Gounod et Gilda dans *Rigoletto*, qu'elle interprète deux saisons consécutives, renforçant ainsi sa réputation comme l'une des plus grandes interprètes verdiens de sa génération. Elle participe également à un concert dirigé par Nino Sanzogno, où elle interprète Iphigénie d'Ildebrando Pizzetti, une œuvre moderne, prouvant encore une fois sa capacité à diversifier son répertoire. En 1963, elle endosse le rôle-titre dans *Madama Butterfly,* un des rôles les plus iconiques de sa carrière, qui marquera profondément son identité artistique. L'année suivante, en 1964, elle est invitée à la tournée de la Scala à Moscou, où elle incarne Lucia dans *Lucia di Lammermoor.* Cette tournée est un triomphe et marque un jalon dans sa carrière internationale, faisant d'elle l'une des sopranos les plus recherchées sur la scène mondiale. En 1965, Renata Scotto est choisie par le grand chef d'orchestre Herbert von Karajan pour chanter le *Requiem* en ré mineur de Wolfgang Amadeus Mozart, une œuvre où elle impressionne par la pureté de son chant et son sens du sacré.

En 1966, elle est Juliette dans *I Capuleti e i Montecchi* sous la direction de Claudio Abbado, qui la choisit également pour ouvrir sa première saison à la Scala en 1967 avec *Lucia di Lammermoor*, un des rôles où elle excelle particulièrement. Les années suivantes, Renata Scotto continue d'éblouir les publics de la Scala avec ses interprétations d'œuvres aussi variées que *Orfeo ed Euridice* de Christoph Willibald Gluck en 1969, où elle aborde avec finesse le répertoire baroque, ou encore *I vespri siciliani* de Giuseppe Verdi, où elle participe à l'ouverture de la saison 1970/71, démontrant une fois de plus son affinité particulière avec le

répertoire verdien. Elle donnera sa dernière représentation à la Scala lors d'un récital le 30 juin 1985, un moment émouvant qui marqua la fin d'une collaboration exceptionnelle entre la soprano et ce théâtre mythique.

Tout au long de sa carrière, Renata Scotto a collaboré avec des metteurs en scène de renom, en commençant dès 1953 avec Tatiana Pavlova. Elle a pleinement vécu l'essor de la nouvelle génération de réalisateurs et a travaillé sous la direction de figures emblématiques comme Luchino Visconti (*La Sonnambula*) et Franco Enriquez (*L'Elisir d'amore*). Son travail avec ces maîtres du théâtre lyrique a affiné son approche dramaturgique, lui permettant de développer une capacité unique à allier la technique vocale et l'expressivité théâtrale. D'autres metteurs en scène notables avec lesquels elle a collaboré incluent Giorgio De Lullo, Carlo Maestrini, Margherita Wallmann, Guido Salvini et Luigi Squarzina. Au total, Renata Scotto a accumulé 161 apparitions à la Scala dans 17 titres d'opéras différents. Cette carrière impressionnante à la Scala, l'une des scènes les plus prestigieuses au monde, témoigne de son talent exceptionnel et de sa polyvalence, ainsi que de son dévouement inébranlable à son art.

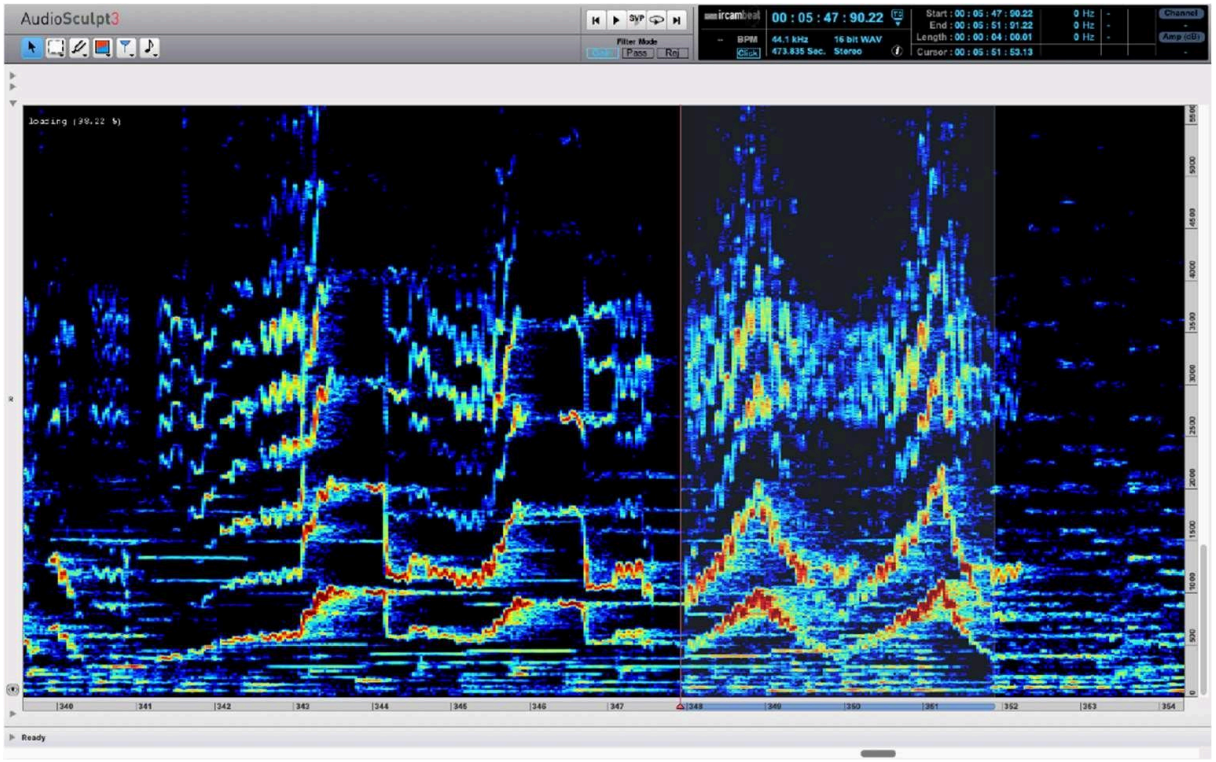


Fig. 11 Représentation de l'agilité vocale par Renata Scotto.

Le spectrogramme présente une analyse approfondie de la voix de Renata Scotto dans un passage de Lucia di Lammermoor, où la soprano exécute des passages d'agilité typiques du *Belcanto.*

L'image révèle la répartition des fréquences vocales en Hertz (Hz) au fil du temps, illustrant la virtuosité de Scotto dans un rôle qui exige une maîtrise exceptionnelle de la tessiture soprano colorature. Renata Scotto exploite pleinement la tessiture de Lucia, qui s'étend entre 500 Hz et 4000 Hz. Dans les graves, autour de 500 à 1000 Hz, la voix de Scotto reste claire et stable, malgré la tendance des sopranos coloratures à négliger cette partie du registre. C'est dans les médiums et les aigus, de 2000 à 4000 Hz, que l'on observe sa véritable virtuosité, marquée par des fluctuations rapides de fréquences.

Ces variations, visibles dans le spectrogramme, reflètent les roulades, trilles et sauts d'intervalles caractéristiques des passages agiles de Lucia. La capacité de Scotto à maintenir une émission vocale fluide, même lors de ces sauts rapides, souligne une maîtrise technique impressionnante. Le spectrogramme montre aussi l'homogénéité des registres de Scotto. Les transitions entre le registre de poitrine et le registre de tête sont imperceptibles, témoignant d'un contrôle du souffle impeccable.

Les passages d'agilité, marqués par des changements rapides de fréquences sur des intervalles très courts, révèlent la souplesse vocale de Scotto, capable de passer d'une note à l'autre avec une précision extrême. Ce spectrogramme met également en lumière la dynamique de l'intensité vocale de Scotto. Les zones rouges, indiquant des fréquences dominantes et une projection plus forte, correspondent aux moments où la soprano met en valeur les culminations dramatiques de l'air. À l'inverse, les zones bleues, plus douces, reflètent une intensité moindre, souvent associée aux passages plus introspectifs ou délicats.

Cela démontre comment Scotto module l'intensité en fonction des exigences dramatiques de l'œuvre, tout en maintenant une exécution technique sans faille. Un autre aspect clé de la technique de Scotto est son usage contrôlé du vibrato. Dans les passages d'agilité, elle réduit le vibrato pour conserver une netteté dans les notes rapides, comme en témoigne la netteté des bandes dans le spectrogramme. Dans les passages plus lents et tenus, un léger vibrato apparaît, bien maîtrisé et utilisé de manière expressive, sans qu'il ne trouble la précision des notes agiles. Comparée à d'autres interprètes du rôle, comme Joan Sutherland ou Maria

Callas, Renata Scotto adopte une approche plus équilibrée. Alors que Sutherland est réputée pour sa maîtrise presque mécanique des aigus et des agilités, et que Callas privilégie une plus grande intensité dramatique avec un vibrato plus marqué, Scotto trouve un juste milieu.

Elle combine une virtuosité technique impressionnante avec une flexibilité émotionnelle, adaptant constamment son intensité et son phrasé pour exprimer à la fois la fragilité et la virtuosité de Lucia. Ce spectrogramme met en évidence la technique raffinée de Renata Scotto, qui allie maîtrise du souffle, contrôle du vibrato et homogénéité des registres. Sa voix, particulièrement agile dans les passages rapides, conserve une clarté et une précision remarquables, tout en exprimant les nuances dramatiques du personnage de Lucia. Ce qui ressort de cette analyse, c'est la capacité de Scotto à conjuguer une virtuosité belcantiste avec une expressivité dramatique saisissante, faisant d'elle une interprète de premier plan dans ce rôle exigeant.

3.3 Cathy Berberian ou "la Callas de l'avant-garde"

Cathy Berberian est une icône incontournable de l'avant-garde musicale du XXe siècle, ayant redéfini la vocalité et révolutionné l'approche de l'art du chant. Par son travail innovant, elle a proposé une nouvelle vision de l'utilisation de la voix, transcendé les conventions du récital et brisé les codes de la forme traditionnelle des concerts de musique de chambre. Sa carrière, à la croisée de multiples disciplines artistiques, lui a permis de réinventer la place de la chanteuse, non seulement comme interprète, mais aussi comme créatrice à part entière. Douée d'une technique vocale exceptionnelle et d'une culture musicale profonde et éclectique, Berberian s'est élevée contre les attentes figées de l'opéra classique et contre un maniérisme vocal qui, à ses yeux, semblait non seulement démodé, mais aussi inadéquat face aux réalités du contexte culturel et sociopolitique en pleine mutation de la seconde moitié du XXe siècle.

Elle a remis en question la division rigide entre la musique savante et la musique populaire, embrassant une large palette de styles et de genres. Berberian a non seulement combattu les stéréotypes de l'opéra, mais a aussi défendu un modèle d'artiste engagée, capable de s'adapter à des formes musicales nouvelles, allant bien au-delà du cadre habituel. Aujourd'hui, quarante ans après sa disparition, le 6 mars 1983, le travail avant-gardiste de Cathy Berberian, malgré

son importance, pourrait être en danger et tomber dans l'oubli. Même parmi les spécialistes les plus fervents de la musique contemporaine, son nom semble parfois échapper à la reconnaissance qu'il mérite. Cependant, chez ses admirateurs les plus fidèles, son souvenir reste vivace. Elle demeure dans les mémoires comme une artiste histrionique, capable de métamorphoser sa voix comme un caméléon, adaptant sa technique à une incroyable diversité de répertoires et de styles. Ce talent pour transcender les genres et les cultures reflète son propre parcours de vie, ayant grandi entre différentes traditions culturelles.

D'origine arménienne par sa mère, et née à New York d'un père d'origine bulgare, Berberian a été immergée dès son plus jeune âge dans un monde multiculturel. Elle a toujours cultivé une ouverture d'esprit qui l'a conduite à expérimenter des techniques vocales variées et à adopter un style résolument unique. Son approche basée sur l'imitation lui a permis d'assimiler des comportements vocaux extrêmement divers, enrichissant son répertoire d'une polyvalence rarement égalée. En combinant une intuition vocale précoce avec une formation rigoureuse dans la tradition du bel canto, elle a fait de sa voix un instrument d'une souplesse et d'une expressivité sans précédent, capable de passer sans effort du répertoire baroque à la musique contemporaine la plus expérimentale.

Cette flexibilité s'est traduite dans son répertoire, qui s'étendait de Claudio Monteverdi à Luciano Berio, son époux et l'un des compositeurs les plus influents du XXe siècle. Ce qui frappait le plus le public n'était pas tant l'ampleur de son répertoire, mais la capacité de Berberian à intégrer avec audace des genres différents, voire opposés, dans un même programme de récital. Elle a su dépasser les frontières artistiques, comme en témoigne son célèbre récital "From Monteverdi to the Beatles", qui juxtaposait habilement la musique ancienne et la culture pop, une démarche révolutionnaire pour l'époque. Ses performances à la Scala de Milan, l'un des théâtres les plus prestigieux au monde, ont marqué des jalons dans l'histoire de la musique. L'une des plus mémorables eut lieu le 18 juin 1975, où elle interpréta des œuvres emblématiques de Berio telles que *Sequenza III* pour voix seule, et *Folk Songs* pour voix et ensemble, sous la direction du chef d'orchestre Piero Bellugi. Ce concert fut un moment crucial pour Cathy Berberian, où elle put démontrer l'étendue de son talent vocal et sa maîtrise des formes contemporaines.

Ses performances à la Scala de Milan, l'un des théâtres les plus prestigieux au monde, ont marqué des jalons dans l'histoire de la musique. L'une des plus mémorables eut lieu le 18 juin 1975, où elle interpréta des œuvres emblématiques de Berio telles que *Sequenza III* pour voix

seule, et *Folk Songs* pour voix et ensemble, sous la direction du chef d'orchestre Piero Bellugi. Ce concert fut un moment crucial pour Cathy Berberian, où elle put démontrer l'étendue de son talent vocal et sa maîtrise des formes contemporaines. Cette soirée fut non seulement une démonstration de sa capacité à naviguer dans les registres les plus exigeants du répertoire contemporain, mais aussi un témoignage de la profonde connexion artistique qu'elle partageait avec Berio. Chaque note, chaque inflexion vocale traduisait une fusion rare entre l'intellectualisme musical et l'expressivité émotionnelle, capturant l'essence même de son approche artistique. Ces moments sont restés gravés dans la mémoire collective des mélomanes et critiques de l'époque, rappelant à quel point Cathy Berberian avait su repousser les limites de l'art vocal, redéfinissant à jamais le rôle de la chanteuse dans la musique du XXe siècle.

À la Scala de Milan, l'un des temples mondiaux de l'opéra, un concert de chansons populaires a attiré l'attention des critiques. Pourtant, cela ne signifiait pas une rupture avec la tradition classique de la Scala, mais plutôt une consécration de la chanson sous la direction de Luciano Berio, l'un des compositeurs les plus novateurs du XXe siècle. Ce programme, au cœur duquel se trouvait Folk Songs, représentait une instrumentation raffinée de Berio, interprétée par la redoutable prêtresse de la voix avant-gardiste : Cathy Berberian. Lorenzo Arruga, l'un des critiques musicaux les plus sévères et respectés de la fin du XXe siècle, a salué cette performance avec des mots pleins d'admiration, un fait rare de la part de sa plume souvent tranchante. Arruga, connu pour son jugement impitoyable, n'avait cette fois aucune réserve face à Berberian, louant sa prestation pour sa capacité à réinventer la forme de l'interprétation vocale.

À cette époque, la voix de Cathy Berberian était souvent comparée à celle des grandes reines de la Scala, comme Renata Scotto et Mirella Freni, chanteuses d'une précision technique hors pair. Pourtant, Berberian se distinguait par une approche bien différente. Sa voix, loin des codes de la pureté vocale traditionnelle, savait moduler son comportement phonatoire en fonction de l'urgence expressive du moment. Berberian refusait de se conformer aux limites stylistiques établies et interprétait chaque pièce avec une liberté unique. Elle distribuait son matériau vocal avec une flexibilité inédite, se jouant des conventions.

Elle maîtrisait aussi bien la voix de poitrine que la voix de tête, oscillant entre des sons d'une clarté cristalline et des nuances gutturales, presque viscérales, pour exprimer la gamme complète des émotions. Arruga, avec un mélange de poésie et de respect, qualifia Berberian

de « Pénélope des toiles les plus magiques », consacrant ainsi l'artiste dans une dimension quasi-mythologique. En la comparant à Pénélope, il soulignait sa capacité à tisser des mondes sonores complexes, à construire et déconstruire des réalités vocales d'une rare beauté.

À travers cette exaltation, Arruga inscrivait Berberian dans une dimension intemporelle, la plaçant aux côtés des grandes figures légendaires de la musique. Malgré tout, l'artiste, qui avait passé sa vie à se battre pour l'indépendance de l'interprétation vocale, est restée dans la mémoire collective comme ‘’la Callas de l'avant-garde’’. Un surnom qui, bien que flou, témoigne de son statut unique dans l'histoire de la musique. Berberian, tout comme Maria Callas, a révolutionné l'art de chanter, mais là où Callas redéfinissait l'opéra classique, Berberian s'appropriait les avant-gardes, explorant des territoires vocaux encore inexplorés et imposant une nouvelle façon d'écouter et de comprendre la voix humaine.

Les *Folk Songs* de Luciano Berio s'inscrivent profondément dans sa poétique et ne peuvent être dissociées des aspects plus ‘’engagés’’ de son travail d'écriture et de composition. Berio lui-même a exprimé à plusieurs reprises son inconfort face à l'interprétation de chansons folkloriques accompagnées au piano, qu'il considérait comme inadéquates pour restituer toute la richesse des traditions populaires.

C'est avec cette réflexion, mais aussi pour rendre hommage aux capacités vocales uniques de Cathy Berberian, qu'il a écrit en 1964 une première version des *Folk Songs* pour voix et sept instruments, avant d'en proposer une version orchestrale en 1973. Ce cycle rassemble onze chansons folkloriques issues de diverses cultures, que Berio a non seulement interprétées sur le plan métrique et harmonique, mais également recomposées et réinventées. Pour Berio, l'accompagnement instrumental dans ces œuvres ne se limite pas à soutenir la voix, mais a pour vocation de suggérer et commenter les racines expressives, donc culturelles, de chaque chanson. Il visait parfois à renforcer les caractéristiques distinctives du contexte d'origine des chansons, ou au contraire à les transformer et à les sublimer. Selon ses mots, les *Folk Songs* sont « une transcription et une élaboration basées sur une philologie imaginaire et, pour cette raison, très rigoureuse »[17].

[17] Pour approfondissement voir : le programme de salle du Teatro alla Scala de Milan, spécifiquement de la saison symphonique de 1975. Il s'agit du *5ème concert*, dont les détails se trouvent à la page 17 du programme. Ce document témoigne de l'importance des représentations de cette saison, en particulier celles où des œuvres marquantes comme les *Folk Songs* de Luciano Berio ont été interprétées. Le programme offre un aperçu

Bien qu'il ait initialement conçu ce cycle comme une œuvre spécifiquement destinée à la voix de Cathy Berberian, qui en avait fait la demande, Berio admet que ses motivations allaient probablement plus loin, reflétant une quête plus profonde de sens et d'exploration. L'une des préoccupations majeures de Berio était l'étude des « modèles d'émission vocale spontanée »[18], un intérêt qui le conduisit à explorer les techniques vocales authentiques et les inflexions caractéristiques de certains styles de chant populaire. Il portait une attention particulière aux contextes à travers lesquels ces traditions se métamorphosent au fil du temps, évoluant tout en conservant une essence culturelle forte.

Pour lui, la voix humaine elle-même est un phénomène particulièrement complexe. Il la décrivait comme « une entité très curieuse en soi, intrinsèquement complexe ».

La voix, expliquait-il, est intimement liée au langage et à l'articulation des symboles vocaux, un système que nous utilisons et portons en nous au quotidien. Ce regard approfondi sur la voix et son lien indissociable avec la culture et le langage révèle toute la finesse de l'approche de Berio dans la composition des *Folk Songs.* J'ai ajouté des explications pour rendre le texte plus fluide et fournir davantage de contexte autour des motivations et de l'approche de Berio dans son œuvre *Folk Songs*.

À cet égard, il réfléchit également à d'autres exemples et compare l'approche d'un violoniste qui, lorsqu'il a fini de jouer, range son instrument dans son étui et s'endort, alors que ce n'est pas le cas pour le chanteur. La voix est toujours avec nous, présente en nous-mêmes, et c'est ce qui intéresse le compositeur dans l'exploration de la relation entre l'écriture et l'interprétation. Du processus d'investigation de l'écriture musicale à celui de l'exploration de la vocalité, qui, grâce à la ductilité de Cathy Berberian, contribue elle-même à l'interprétation de l'œuvre et permet le développement technique et esthétique de nouveaux styles musicaux et vocaux. Selon Berio, l'instrumentation dans les Folk Songs joue un rôle bien défini. Il explique que l'accompagnement instrumental doit non seulement souligner et enrichir les émotions des chansons, mais aussi capturer et refléter les racines culturelles profondes qui les sous-tendent, non seulement en se concentrant sur leur origine, mais aussi sur la manière dont

historique et contextuel des concerts de cette période, précisant les œuvres jouées, les interprètes présents, ainsi que l'importance de ces performances dans la saison musicale de la Scala.

[18] Cette référence provient d'une interview radiophonique intitulée les *Folk Songs* de Berio : le frisson de la découverte, diffusée par Radio France. Cet entretien explore les motivations artistiques de Luciano Berio derrière la création de ses *Folk Songs* et met en lumière la façon dont l'œuvre s'est développée à partir de l'influence des chansons folkloriques. Berio y décrit notamment sa fascination pour l'expression vocale et la complexité de la voix humaine, ainsi que l'importance de cette œuvre dans son parcours créatif. L'interview permet d'entrer dans l'univers de Berio et de mieux comprendre ses réflexions sur la voix et la tradition populaire.

ces chansons ont évolué jusqu'à aujourd'hui. Dans la séquence Canzoni, Berio construit des contrastes que Berberian surmonte grâce à un travail technique minutieux sur la production vocale. Berio explique qu'il ne cherche pas à maintenir l'authenticité des chansons originales, mais à les faire siennes, en les réinterprétant selon ses propres critères. Il précise également qu'il n'a pas l'intention de se comporter en ethnomusicologue, dont l'objectif serait de préserver l'intégrité des mélodies populaires. Son but est plutôt d'analyser ces mélodies tout en cherchant à en transmettre l'essence émotionnelle et sensorielle, capturant les sensations qu'elles évoquent. Chaque chanson du cycle Folk Songs est distincte sur le plan instrumental, permettant à Berberian de travailler chaque fois avec une approche vocale adaptée, explorant ainsi des styles vocaux variés en fonction de la chanson. Ce processus reflète la volonté du compositeur de conférer à chaque morceau une identité instrumentale unique, ce qui encourage une recherche vocale diversifiée. À cet égard, quatre exemples précis illustrent cette dynamique. L'analyse du signal montre comment Berberian manipule différentes techniques vocales pour répondre aux diverses exigences de chaque chanson, allant au-delà des classifications stylistiques habituelles. Les gestes vocaux qu'elle utilise, enracinés dans la tradition italienne du XXe siècle mais s'en écartant, se distinguent par leur innovation technique. Ils sont traités dans l'ordre :

6) *La femme idéale* (L. Berio)e 18' à 23' ;

7) *Ballo* (L. Berio) de 40' à 57' ;

10) *La filaire* (Auvergne) de 79' à 96' ;

11) *Azerbaijan love song* (Azerbaïdjan) de 153' à 154'.

L'analyse du signal dans ce cas permet de souligner l'importance de concevoir le chant comme un phénomène sonore complexe. La voix, non seulement considérée comme un simple instrument de musique, devient un véritable matériau expressif et artistique. Les *Folk Songs* de Berio nous rappellent combien la technique vocale est cruciale pour permettre à un chanteur de répondre aux attentes des compositeurs, qu'elles soient traditionnelles ou plus novatrices.

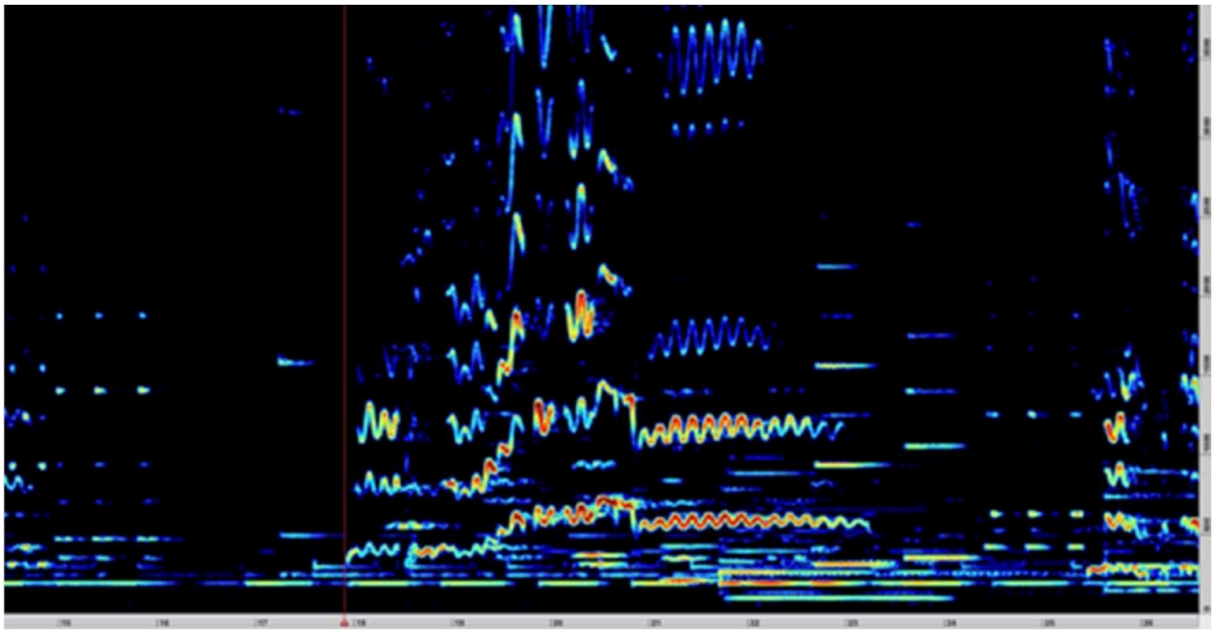


Fig. 13 Représentation d'un mélange technique par Cathy Berberian

Dans la section comprise entre la seconde 18 et la seconde 23, représentée au centre du spectrogramme de La femme idéale (6), la progression de la fréquence est très douce, l'oscillation du vibrato large et lente, et l'énonciation large, avec une concentration d'énergie qui prédomine du début jusqu'au milieu des segments et qui s'estompe ensuite chromatiquement jusqu'à la fin de la propagation du son dans l'espace. C'est l'attitude populaire typique par laquelle, dans certains contextes, on s'adresse à quelqu'un en parlant à haute voix avec une liberté et une force proverbiale désinhibée. L'analyse du spectrogramme révèle cette dynamique par des oscillations des fréquences marquées entre les secondes 18 et 23, où le vibrato, visible sous forme d'ondulations régulières, traduit une montée et descente douce des fréquences accompagnée d'une concentration d'énergie sonore représentée par des zones plus claires dans le spectrogramme.

Les fréquences oscillent principalement entre 200 Hz et 400 Hz, témoignant du large vibrato vocal. La beauté de la couleur de la voix de Berberian dans ce passage réside dans sa capacité à mélanger les registres de tête et de poitrine dans le processus de phonation et d'articulation des mots du texte. Cet aspect est confirmé par la répartition des fréquences dans le spectrogramme, où les combinaisons d'harmoniques graves et aigus, avec des fréquences allant de 100 Hz jusqu'à des 1000 Hz, suggèrent ce registre mixte. Une sorte de recitar cantando contemporain se dessine alors, où la recherche de la couleur passe surtout par la

récupération d'un comportement vocal qui rappelle la communication orale et dialectale traditionnelle du sud de l'Italie.

Cela se reflète également dans l'énergie vocale et les variations de fréquence captées dans le spectrogramme, lesquelles illustrent une performance plus orale que strictement chantée. Cependant, malgré l'apparente simplicité que l'on a généralement tendance à associer aux traditions folkloriques et aux approches amateurs des chants traditionnels des provinces du sud de l'Italie, Cathy Berberian réussit non seulement à redécouvrir leur beauté authentique mais aussi à redonner un sens noble et sage à cette tradition, et ce, en utilisant une énergie sonore ample et contrôlée qui se manifeste visuellement dans les zones de forte intensité du spectrogramme, notamment dans les fréquences moyennes, entre 300 Hz et 600 Hz, qui traduisent une phonation large et soutenue.

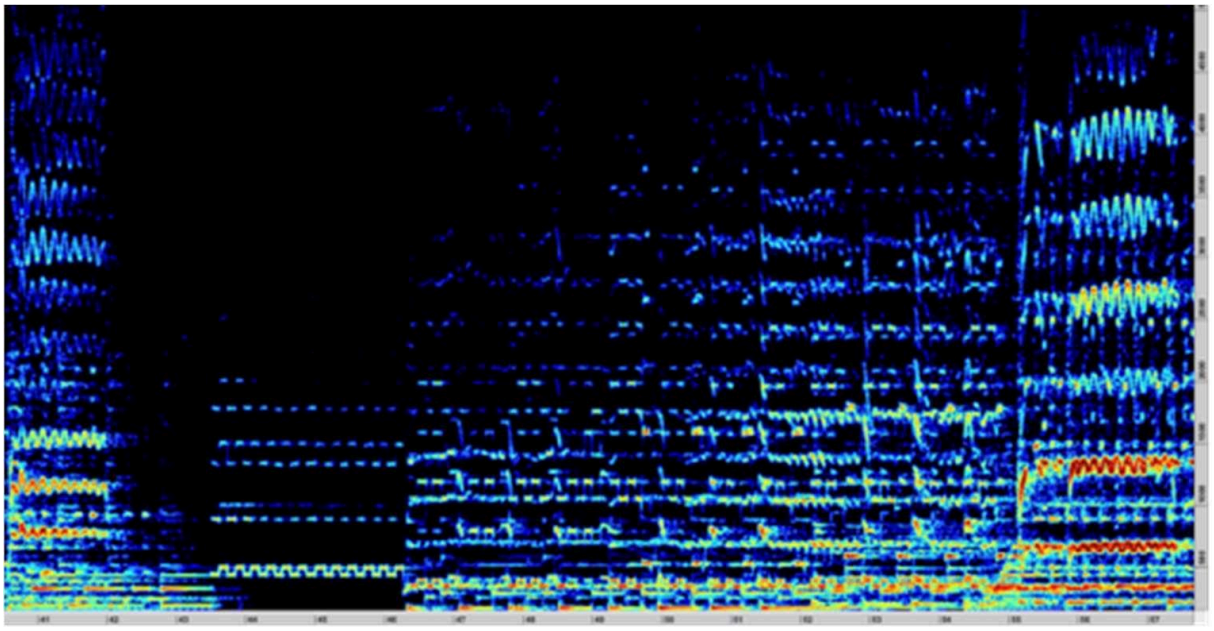


Fig. 14 Représentation d'une régularité technique par Cathy Berberian

Le passage de *Ballo* (7), fenêtre temporelle de 40' à 57', présente plusieurs objets sonores intéressants, tels que le coup de glotte, le comportement vocal percussif et le vibrato. Sur le spectrogramme, les deuxième, troisième et quatrième fréquences montrent une forte énergie dans la section entre 40,5 et 41 secondes, avec des fréquences oscillant autour de 500 Hz à 800 Hz. Cette énergie intense est visible sous forme de zones lumineuses, et le coup de glotte émis par Berberian est particulièrement frappant. Cela apparaît au niveau de la hauteur du premier segment de la section, marquant une nette rupture sonore perceptible à l'oreille comme une sorte de cri expressif qui sollicite le registre de la voix de poitrine. Sur le

spectrogramme, cette rupture est visuellement identifiable par une brusque montée dans l'amplitude des fréquences, témoignant de l'explosivité du son. De la seconde 46 à la seconde 56, l'image évoque une grille géométrique, avec une régularité presque mécanique dans la répétition des motifs.

Cette représentation, marquée par des séries de bandes verticales très denses dans des fréquences situées entre 600 Hz et 1000 Hz, correspond au rendu énergique de la syllabe "La" répétée de manière systématique comme l'exige la partition. Ces traits lumineux rouges sur le spectrogramme traduisent l'énergie sonore élevée de cette répétition cadencée, rendue percussive par la technique vocale. Cet effet sonore est créé par la stimulation du muscle longitudinal situé dans la partie inférieure de la langue, avec le soutien des muscles abdominaux, qui permettent une gestion précise et intense du souffle. Les sons produits, comparables au tapping[19] bien que fondamentalement différents, sont visualisés ici par des impulsions régulières et brèves de haute intensité, rendant compte de la grande maîtrise technique de Berberian. Enfin, dans la dernière section entre 55 et 57 secondes, l'interprétation retourne vers un cadre de régularité lyrique.

La fréquence y oscille dans des canons plus traditionnels, avec une utilisation du registre principal de la voix, autour de 300 Hz à 500 Hz, qui rappelle les techniques du chant d'opéra classique. Le spectrogramme montre une alternance douce des fréquences avec des traits plus réguliers et amples, contrastant avec la section précédente plus percussive et intense. Cette palette de couleurs et d'effets dans le spectrogramme, des explosions vibrantes aux transitions plus douces, montre une maîtrise détaillée de l'expression vocale maximale.

[19] Le tapping est une technique instrumentale, principalement associée à la guitare, dans laquelle les deux mains sont utilisées pour jouer les notes directement sur le manche de l'instrument. Dans cette technique, une main (généralement la droite pour les guitaristes droitiers) "tapote" les cordes sur le manche, produisant le son sans utiliser de médiator ou de pincement des cordes avec la main droite. Le tapping permet d'exécuter des passages très rapides et complexes, en profitant de la possibilité de jouer plusieurs notes en succession rapide avec les deux mains. C'est une technique populaire dans le rock et le métal, rendue célèbre par des guitaristes comme Eddie Van Halen, qui l'a fait connaître au grand public.

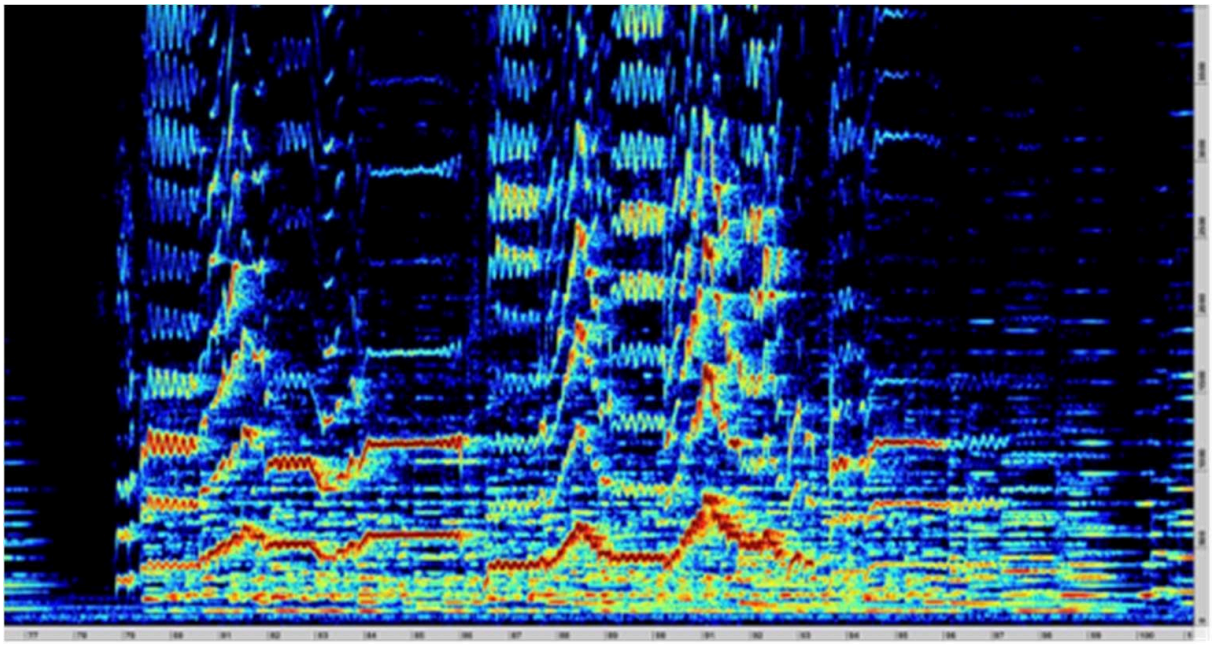


Fig. 15 Représentation d'une conformité technique par Cathy Berberian

L'analyse du spectrogramme concerne l'interprétation vocale de Cathy Berberian, mettant en lumière l'utilisation de la voix dans un contexte de liberté musicale et ornementale. *La filaire* (10) apparaît presque comme une chanson libre, avec un chant ornemental qui s'oppose à la structure rythmique et instrumentale très libre, que Cathy Berberian maîtrise sans difficulté. Dans le spectrogramme, la deuxième fréquence, visible autour de 1500 Hz, et en montant progressivement vers des pics à 3000 Hz, fait émerger l'énergie que la chanteuse utilise avec rigueur musicale et habileté technique dans l'exécution des gammes qui dessinent des traits très réguliers, presque architecturaux. À ce stade, on observe un schéma récurrent de bandes horizontales et des variations fréquentes entre 500 Hz et 2000 Hz, qui correspondent aux inflexions mélodiques et aux ornements vocaux, visibles à des moments précis, comme à la seconde 20 et à la seconde 40, où ces gammes prennent une intensité particulièrement marquée.

L'énergie augmente le long de l'axe des fréquences, comme le montre une intensification des couleurs chaudes dans le spectrogramme. La seconde 30 marque un moment où les couleurs rouges et jaunes apparaissent plus intensément, signalant une montée progressive des notes et des ornements, avec des fréquences situées entre 1000 Hz et 3500 Hz. L'intuition stylistique et technique de Berberian se révèle dans les passages vocaux très maîtrisés, notamment dans l'utilisation d'attaques précises. De plus, la régularité des traits observés dans le spectrogramme, qui forment des lignes presque géométriques, souligne la continuité de ses

gammes ascendantes et descendantes. La couleur vocale reste homogène et intense du début à la fin de chaque phrase, et le spectrogramme montre des transitions douces mais contrôlées entre les 300 Hz (basses fréquences) et les 3500 Hz (hautes fréquences), renforçant la finesse du contrôle vocal dans les passages de forte dynamique.

Le bagage de l'étude du répertoire de Gioachino Rossini, particulièrement perceptible dans les traits rappelant La Cenerentola, transparaît dans ces passages techniques et stylistiques, que Berberian exécute avec une fluidité qui se reflète dans la structure presque symétrique du spectrogramme, notamment vers la seconde 50, où l'on observe des traits d'une régularité impressionnante entre 1500 Hz et 3000 Hz. Ainsi, le spectrogramme corrobore parfaitement la description textuelle : la liberté rythmique et la maîtrise technique de Cathy Berberian sont visibles et audibles à travers la précision des fréquences et l'énergie sonore, capturée ici à travers un spectre étendu et soigneusement contrôlé.

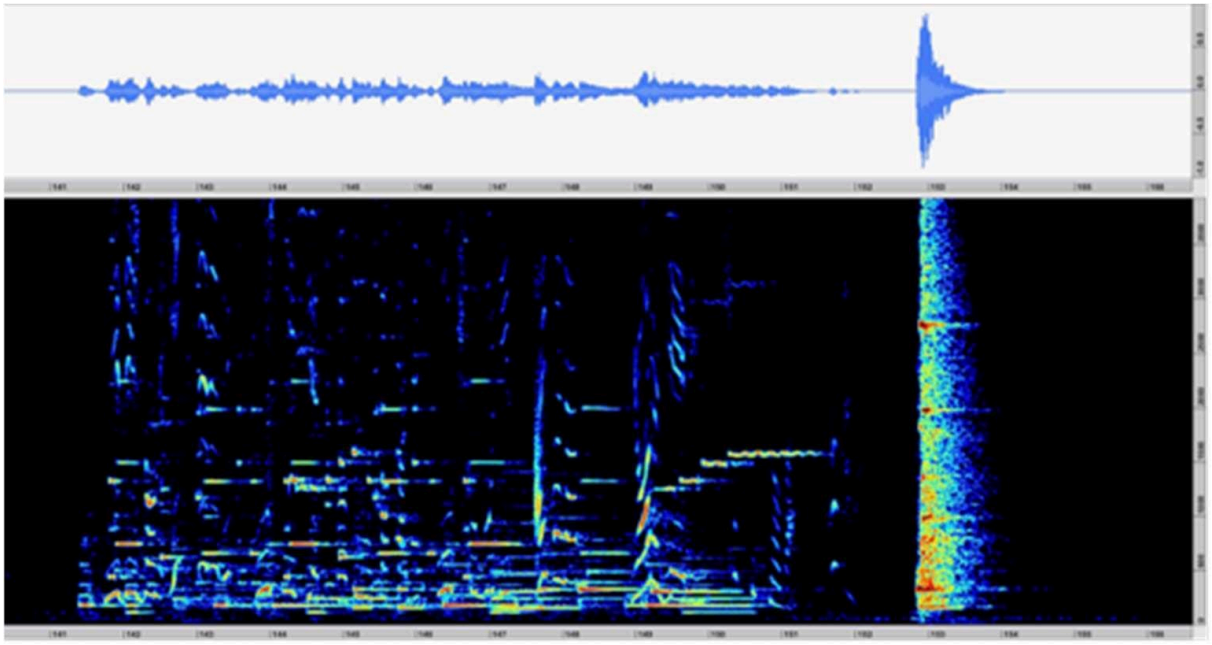


Fig. 16 Représentation d'une liberté expressive par Cathy Berberian

L'analyse du spectrogramme concernant l'interprétation par Cathy Berberian de la chanson d'amour azerbaïdjanaise (10) met en lumière les défis techniques et vocaux qu'elle a surmontés, notamment en ce qui concerne la maîtrise des paroles et la restitution d'une atmosphère festive et joyeuse. Les sons subtils et aigus, presque nasaux mais parfaitement rythmés, illustrent la densité et la complexité de cette chanson. L'image montre une

représentation en deux parties : en haut, l'évolution temporelle de l'amplitude sonore, et en bas, l'analyse fréquentielle. Cette analyse révèle plusieurs détails techniques liés à l'interprétation de Berberian.

La ligne temporelle du spectrogramme, sur l'axe horizontal, couvre environ 0 à 170 secondes, avec un pic d'intensité marquant vers la seconde 150, probablement lié à l'énonciation mentionnée dans le texte, lorsque Cathy Berberian prononce le mot "Papala". Cet instant montre une variation timbrale intéressante, visible dans la dissipation progressive des hautes fréquences.

Le spectrogramme montre des fréquences réparties de 0 Hz à 4000 Hz. La partie inférieure du spectre (entre 100 Hz et 500 Hz) semble contenir les éléments plus graves, probablement liés à la rythmique ou aux parties plus sombres de la voix de Berberian, tandis que les fréquences plus aiguës (entre 2000 Hz et 4000 Hz) illustrent les éléments nasaux et aigus de l'interprétation vocale.

Entre 149 et 150 secondes, on observe une atténuation des fréquences hautes, ce qui reflète le passage mentionné dans le texte où la voix de Berberian devient doucement rêveuse lors de l'énonciation du mot "Papala". Les fréquences autour de 3000 Hz montrent un pic avant de s'effacer, créant une atmosphère de suspension, comme si la voix s'ouvrait vers une nouvelle texture sonore. De 140 à 149 secondes, on peut voir une montée progressive dans les fréquences autour de 2000 Hz à 3500 Hz, représentant probablement l'intensité émotionnelle croissante avant le passage de "Papala", capturant l’essence festive de la chanson.

Les éléments subtils et bien rythmés de la voix de Berberian sont visibles à travers la densité de certains segments du spectrogramme. Par exemple, les sections où l'énergie est particulièrement concentrée dans les fréquences moyennes (entre 1000 Hz et 2500 Hz) suggèrent un contrôle raffiné des nuances vocales, une technique nécessaire pour capturer l'authenticité des chants populaires azerbaïdjanais. Dans ce spectrogramme, la distribution des fréquences montre que la voix de Berberian oscille entre une finesse et une profondeur, en particulier lorsqu'elle aborde des éléments festifs et joyeux. La dynamique de la performance est évidente dans la variation de l'intensité et la modulation des fréquences tout au long de l’enregistrement. Le spectrogramme confirme le contrôle technique de Cathy Berberian, capable d'allier l'intensité et la subtilité nécessaires pour interpréter cette chanson d'amour azerbaïdjanaise. Le contraste entre les sections d'intensité élevée et les passages plus doux, en

particulier à la seconde 150, montre une interprétation parfaitement maîtrisée, évoquant la richesse sonore et émotionnelle de cette œuvre.

Chapitre 5 - Classer les *Grandi voci* masculines de Mario Del Monaco à Nicolaj Ghiaurov

L'univers de l'opéra est riche en nuances et en émotions, et les voix masculines en représentent l'un des éléments les plus fascinants. Des profondeurs des basses aux hauteurs des ténors, chaque registre vocal apporte une couleur et une texture uniques à la scène. Les artistes masculins, par leur talent et leur charisme, ont su façonner l'histoire de l'opéra et captiver le public à travers les siècles.

Ce chapitre se propose d'explorer les différents types de voix masculines et leurs caractéristiques, mettant en lumière des interprètes emblématiques qui ont marqué l'histoire du théâtre lyrique. Nous examinerons notamment les spécificités des basses, des barytons et des ténors, ainsi que leur rôle essentiel dans la narration et l'interprétation des œuvres opératiques. Au-delà des simples classifications vocales, nous analyserons comment chaque chanteur, par sa technique et son expressivité, réussit à donner vie à des personnages complexes et à transmettre des émotions profondes.

L'héritage des grandes voix masculines, telles que Nicolai Ghiaurov, se perpétue, inspirant de nouvelles générations d'artistes à explorer les profondeurs de l'art lyrique.

5.1. La voix de Mario Del Monaco

Mario Del Monaco fait ses débuts sur la scène milanaise en décembre 1945, dans le rôle de Pinkerton lors de trois représentations de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. Ces spectacles ont lieu au Teatro Lirico, car la Scala, endommagée par les bombardements de 1943, est en pleine restauration. La direction musicale est assurée par Antonio Guarnieri, et le rôle de Cio-Cio-San est incarné par Iris Adami Corradetti. Sur cette scène prestigieuse, Del Monaco reviendra à de nombreuses reprises. En 1949, il est de nouveau à l'affiche avec un autre rôle important de Puccini, Des Grieux dans Manon Lescaut, dirigé par Antonino Votto. Elisabetta Barbato tient le rôle-titre. La même année, Del Monaco interprète pour la première fois à la Scala le rôle d'*Andrea Chénier*, à l'occasion de deux représentations commémorant Umberto Giordano. Il partage la scène avec Renata Tebaldi, Paolo Silveri et Fedora Barbieri,

sous la direction de Victor de Sabata. Ce rôle marquera profondément la carrière de Del Monaco puisqu'il le reprendra à trois reprises à la Scala : en 1951, 1955 et 1960. En février 1950, il interprète Radamès dans *Aïda*, lors de représentations données en deux séries : une première en février et une seconde en avril, à l'occasion de l'ouverture de la Fiera Campionaria. La première série est dirigée par Antonino Votto, la seconde par Franco Capuana. Il partage alors la scène avec Renata Tebaldi et Maria Callas, qui fait ses débuts à la Scala le 12 avril 1950. Fedora Barbieri tient le rôle d'Amneris. L'année suivante, *Aïda* est reprise sous la direction de Victor de Sabata, avec cette fois Costantina Araujo dans le rôle-titre. La carrière de Mario Del Monaco à la Scala est jalonnée de grands moments. En 1953, il participe à la soirée d'ouverture de la saison, dans le rôle de Giuseppe Hagenbach dans *La Wally* d'Alfredo Catalani, sous la direction de Carlo Maria Giulini. Il chante aux côtés de Renata Tebaldi et de Renata Scotto, qui fait alors ses débuts sur la scène milanaise. En 1953-1954, il aborde pour la première fois *Otello* à la Scala, avec Renata Tebaldi, sous la direction d'Antonino Votto. Quelques années plus tard, pour la saison 1959-1960, il ouvre la nouvelle production d'*Otello* mise en scène par Margherita Wallmann, toujours sous la direction de Votto, cette fois avec Leonie Rysanek dans le rôle de Desdemona. En décembre 1955, il est à nouveau à l'affiche pour l'ouverture de la saison dans le rôle de Pollione dans *Norma* de Vincenzo Bellini, aux côtés de Maria Callas et Giulietta Simionato, sous la direction d'Antonino Votto. L'année suivante, il revient à la Scala dans *La fanciulla del West* de Puccini, incarnant Dick Johnson aux côtés de Gigliola Frazzoni sous la baguette de Votto. En décembre 1957, il se distingue dans *Lohengrin* de Wagner avec Marcella Pobbe et Elena Nicolai, toujours sous la direction de Votto. En 1959, Mario Del Monaco est Don José dans *Carmen* aux côtés de Giulietta Simionato et Gloria Lane, dans une mise en scène de Nino Sanzogno et sous la direction de Franco Enriquez. Cette même année, il participe également à Francesca da Rimini de Riccardo Zandonai, interprétant Paolo il Bello, dans une mise en scène de Gianandrea Gavazzeni avec Magda Olivero, sous la direction de Carlo Maestrini. En 1960, il incarne Énée dans Les Troyens d'Hector Berlioz, dirigé par Rafael Kubelik avec Nell Rankin, Fiorenza Cossotto et Giulietta Simionato, sous la direction de Margherita Wallmann. L'année suivante, il est le protagoniste de Samson et Dalila aux côtés de Giulietta Simionato, sous la direction de Gianandrea Gavazzeni, dans une mise en scène de Carlo Maestrini. Mario Del Monaco clôt sa série d'apparitions à la Scala en 1963, dans le rôle de Don José dans *Carmen*, sous la direction de Nino Sanzogno, aux côtés de Giulietta Simionato. En plus de ses performances vocales exceptionnelles, Mario Del Monaco a vécu une évolution dans la mise en scène à l'opéra au cours de sa carrière. S'il a souvent été dirigé par des metteurs en scène

traditionnels comme Mario Frigerio, il a ensuite collaboré avec des figures innovantes comme Margherita Wallmann, Franco Enriquez et Carlo Maestrini, qui ont introduit des changements significatifs dans la manière de concevoir les productions. Au total, entre 1945 et 1963, Mario Del Monaco a incarné des rôles principaux dans 13 opéras différents à la Scala, avec un total impressionnant de 92 représentations.

Mario Del Monaco a souvent évoqué son lien profond avec le chant dans plusieurs interviews tout au long de sa carrière. Dans un entretien réalisé en 1959 avec le critique musical Rodolfo Celletti, il a affirmé que sa passion pour le chant s'était manifestée dès son plus jeune âge. Une autre déclaration marquante, donnée lors d'une interview en 1962 pour *Il Corriere della Sera*, confirme cette affirmation, où il souligne que, dès l'âge de 11 ou 12 ans, il avait pris conscience de l'importance du chant dans sa vie. Il disait : « Je suis né pour le chant. J'ai commencé à chanter à l'âge de 11, 12 ans, c'est-à-dire dès que j'ai eu la lumière de la raison. Ma vie elle-même a été une fonction de la voix. ». Ces moments d'introspection au cours de ses interviews montrent combien le chant était, pour Del Monaco, bien plus qu'une carrière : il était la raison d'être de toute sa vie. Considérée comme le père de l'*affondo*[20], une technique de

[20] L'*affondo* est une technique vocale utilisée principalement dans le chant lyrique, visant à élargir la cavité pharyngée pour obtenir un son plus plein, projeté et riche en résonances. Mario Del Monaco est souvent associé à cette technique, qui a contribué à sa renommée en tant que ténor dramatique. Le principe de base de l'*affondo* est d'« enfoncer » le son dans le corps, créant une plus grande ouverture dans la zone du pharynx, à l'arrière de la gorge, ainsi que dans la cavité buccale. Cette technique permet à la voix de se "poser" sur un large soutien diaphragmatique, de manière à ce que les notes soient projetées avec puissance et ampleur, sans forcer sur les cordes vocales. Un des aspects essentiels de cette technique est la position de la larynx, qui doit rester basse et détendue. Une larynx trop élevée tend à resserrer le son et à réduire la résonance, tandis qu'une larynx abaissée permet une plus grande amplitude vocale. Ce processus est associé à un contrôle précis de la respiration, avec un soutien diaphragmatique constant. L'*affondo* demande une gestion minutieuse du flux d'air qui passe à travers les cordes vocales, utilisant les muscles du diaphragme pour garantir un flux d'air stable. Cela permet de produire un son puissant sans imposer une pression excessive sur la gorge. La cavité pharyngée, par son expansion, agit comme une caisse de résonance naturelle, permettant une meilleure propagation du son dans l'espace. Cela enrichit les notes graves en profondeur et arrondit les notes aiguës, les rendant plus fluides et moins tendues. L'*affondo* est particulièrement adapté au répertoire dramatique et vériste, où l'intensité émotionnelle et la force du son sont primordiales pour incarner les passions des personnages. Des ténors comme Mario Del Monaco utilisaient cette technique pour conférer une puissance considérable aux phrases musicales les plus intenses. Cela leur permettait de dominer l'orchestre dans les moments où la musique devient plus dense. Grâce à cette technique, le chanteur pouvait aussi explorer un large éventail de nuances expressives, en variant à la fois le timbre et l'intensité, tout en maintenant un soutien respiratoire constant. L'*affondo* contribue également à l'uniformité entre les différents registres vocaux (grave, médium, aigu), assurant une fluidité entre les passages sans rupture perceptible dans le timbre ou le volume. Cependant, cette technique exigeante n'est pas sans défis. Mal maîtrisée, elle peut entraîner des tensions musculaires et une perte de flexibilité vocale. Elle demande une grande conscience corporelle et un usage équilibré de la respiration, du diaphragme et de la résonance. Mario Del Monaco, en véritable maître de l'*affondo*, utilisait cette technique pour produire un son majestueux et imposant, caractérisé par une couleur sombre et percutante. Sa voix, devenue célèbre dans des rôles comme Otello et Andrea Chénier, incarnait cette technique à la perfection. Elle lui permettait d'interpréter des rôles dramatiques avec une force impressionnante tout en conservant une grande expressivité. Ainsi, l'*affondo* est une technique avancée qui permet d'obtenir une voix plus pleine, puissante et résonnante, particulièrement adaptée aux rôles dramatiques dans le chant lyrique. Elle a permis à des chanteurs comme Mario Del Monaco de se distinguer par leur maîtrise technique et leur intensité expressive, marquant ainsi l'histoire du chant lyrique du XXe siècle.

placement vocal, il se distinguait par sa capacité à élargir la cavité pharyngée, ce qui lui permettait d'améliorer la qualité du son tout en maximisant sa projection dans l'espace. Cette approche était centrale à sa méthode, et elle a mis en lumière son souci du détail dans l'énonciation dramatique et la recherche de l'expressivité maximale. L'*affondo* était pour lui non seulement une technique, mais aussi une clé pour comprendre et transmettre le fait sonore de manière pleine et puissante. Grâce à cette technique, Mario Del Monaco a atteint une plénitude vocale qui lui a permis de s'imposer parmi les plus grands interprètes du XXe siècle. L'approche vériste de Mario Del Monaco se reflétait autant dans sa vie personnelle que sur scène. Il confiait qu'il aurait trouvé plus d'inspiration s'il avait pu chanter dans des lieux naturels, entouré de décors réels plutôt que des traditionnels décors en papier mâché. En tant que personne instinctive, il ressentait le besoin de suggestions immédiates, ce que le théâtre, selon lui, ne pouvait jamais vraiment lui offrir.

Cette déclaration met en lumière sa quête d'authenticité et sa volonté de supprimer la distance entre le personnage et l'interprète. Il incarnait ses rôles avec une telle intensité qu'il abolissait la frontière entre la réalité et la fiction théâtrale. Dans ses rôles, l'interprète vériste comme Del Monaco vivait en prise directe avec ses personnages, donnant à ses performances une force intérieure rare. Pour lui, la déclamation lyrique n'était pas simplement une manière de chanter, mais une forme d'introspection profonde. Il utilisait l'énonciation du texte comme un geste vocal puissant, donnant une dimension supplémentaire à ses incarnations scéniques. Sa technique vocale, associée à cette introspection dramatique, a fait de lui une figure emblématique des scènes d'opéra du monde entier. Gianandrea Gavazzeni, chef d'orchestre ayant souvent collaboré avec lui, se souvenait de l'impact de ses performances en disant :

Les personnages qu'il interprète portent tous sa marque et tendent vers l'héroïsme. Même son Chénier, prodigieux vocalement sur disque, apparaît davantage comme un héros que comme un simple personnage d'opéra qui devient le champion de la liberté.

Cet héroïsme, qui transparaît dans tous ses rôles, est une signature distinctive de Del Monaco. Il ne se contentait pas d'interpréter ses personnages : il les vivait, les transformant en symboles de lutte, de passion et d'héroïsme. Le répertoire dramatique et vériste qu'il a abordé tout au long de sa carrière est parmi les plus exigeants pour la voix humaine. Pourtant, Mario Del Monaco ne s'est jamais ménagé. Jusqu'à la fin de sa carrière, il a fait preuve d'un engagement passionné et d'une dévotion absolue envers son public. Chaque représentation était pour lui un défi qu'il relevait avec une intensité rare, au point que son art est aujourd'hui

encore une référence incontournable pour les interprètes du répertoire vériste et dramatique. Ce texte reflète désormais une analyse plus approfondie du personnage, de sa technique vocale et de son impact sur le répertoire lyrique.

Le graphique temporel situé dans la partie supérieure du spectrogramme montre une onde sonore qui s'étend sur environ 42 secondes. Cette portion représente une section vocale où l'intensité varie, avec des moments d'attaque vocale plus marquée, et d'autres de relative tranquillité. Aux alentours des 19 secondes, une montée en intensité est observable, marquant peut-être l'entrée de Mario Del Monaco avec une note puissante. Ce phénomène est corrélé avec une zone plus active dans le spectrogramme en dessous, où les fréquences moyennes et élevées commencent à être plus denses et saturées. Les fréquences fondamentales et les harmoniques (de 100 Hz à 500 Hz) qui concerne les fréquences basses et qui dans ce cas se situent principalement entre 100 Hz et 500 Hz, nous observons la base de la voix de Mario Del Monaco.

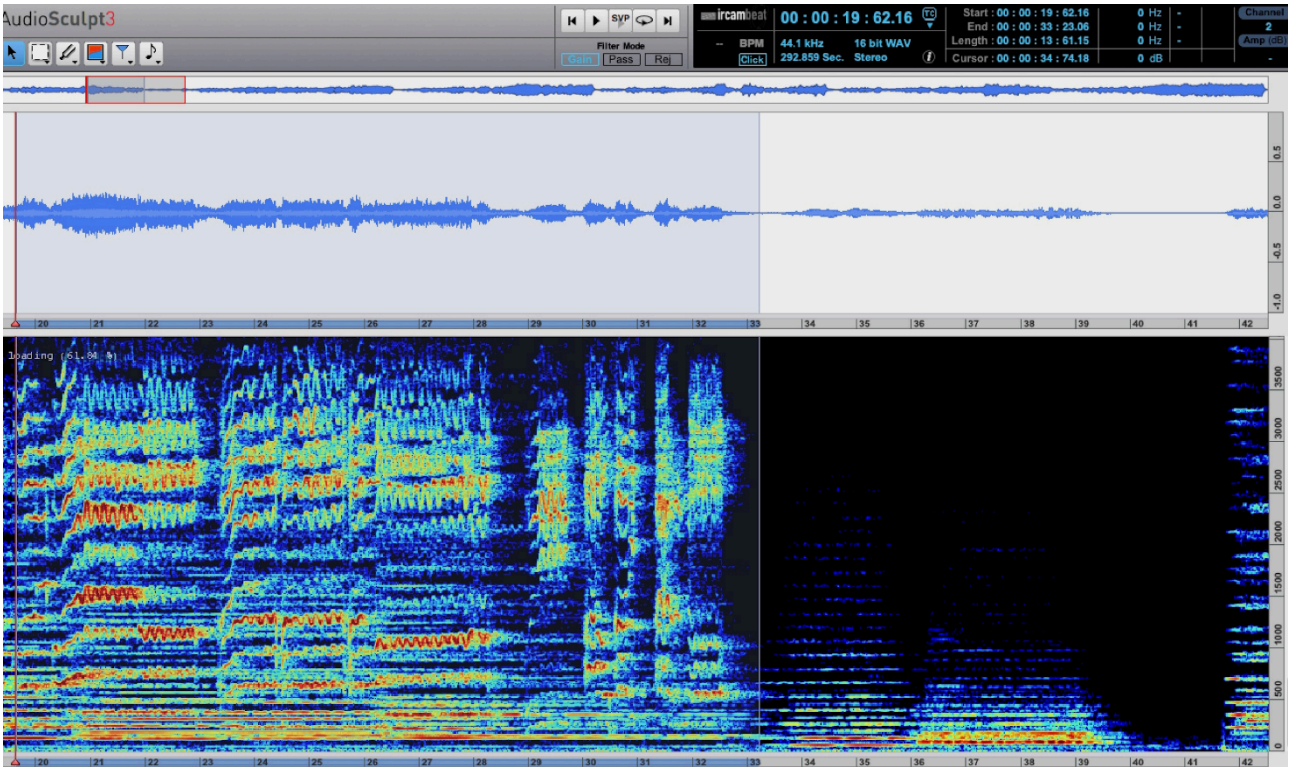


Fig. 44 La voix de Mario Del Monaco

Ces fréquences correspondent aux fondamentales de sa voix de ténor dramatique, caractérisée par une puissance exceptionnelle. En particulier, entre 20 et 32 secondes, nous voyons des lignes claires et bien définies dans cette plage de fréquences, ce qui suggère que Del Monaco

chantait avec une grande stabilité tonale et une forte résonance dans les fréquences basses, typique des notes tenues dans les moments dramatiques.

Les fréquences intermédiaires (de 500 Hz à 2000 Hz) sont dans la zone des 500 Hz à 2000 Hz est particulièrement active dans le spectrogramme entre 22 et 34 secondes. C'est dans cette plage de fréquences que l'on trouve les formants principaux de la voix humaine, c'est-à-dire les résonances qui confèrent à la voix sa richesse et sa clarté. Dans le cas de Del Monaco, les lignes lumineuses et les variations de couleurs (du bleu au rouge vif) indiquent une voix très harmonique, avec une grande énergie projetée dans cette zone. Cela reflète la capacité de ce chanteur à soutenir des fréquences intermédiaires tout en maintenant une puissance vocale significative.

Les fréquences élevées (de 2000 Hz à 5000 Hz et au-delà), d'autre caractéristique notable de ce spectrogramme est l'activation des fréquences élevées, qui culminent autour de 3000 Hz à 3500 Hz entre 28 et 33 secondes. Ces pics de fréquences sont caractéristiques de la projection vocale intense, souvent dans les moments de fortissimo. Les pics visibles dans ces fréquences élevées montrent la clarté avec laquelle la voix de Del Monaco pouvait couper à travers l'orchestre, un trait distinctif des ténors dramatiques. Même dans les aigus, il est capable de maintenir des harmoniques riches qui rendent sa voix à la fois percutante et vibrante dans les fréquences supérieures.

Le moment culminant dans ce spectrogramme survient autour de 32 à 34 secondes, où l'on observe une densité accrue des fréquences, notamment dans les zones de 500 Hz à 3500 Hz. Cette densité est marquée par une activité intense de couleurs rouges et jaunes, qui suggère un passage de crescendo vocal ou une attaque puissante dans l'interprétation de Del Monaco. C'est probablement un point de tension dramatique dans le chant, où il déploie toute sa puissance vocale. À ce moment, les harmoniques atteignent leur maximum, ce qui témoigne de sa technique vocale maîtrisée, capable de générer à la fois des fréquences basses profondes et des harmoniques aiguës éclatantes. Interprétation de la voix de Mario Del Monaco à travers le spectrogramme L'analyse spectrale et temporelle de ce segment audio révèle de nombreuses caractéristiques typiques du style vocal de Mario Del Monaco. Sa voix est célèbre pour sa force, sa robustesse et sa capacité à maintenir une résonance puissante, même dans les passages les plus dramatiques.

Les pics de fréquences observés entre 100 Hz et 3500 Hz, ainsi que les moments d'intensité colorée vers la fin de la séquence, montrent une maîtrise complète de la tessiture du ténor dramatique. Le spectrogramme nous permet également de voir comment Del Monaco contrôlait ses formants, renforçant les fréquences intermédiaires pour assurer une projection optimale de sa voix. Ce type d'analyse met en lumière la richesse harmonique et la clarté tonale qui faisaient de Del Monaco l'un des ténors les plus puissants et reconnus de son époque.

Ce spectrogramme reflète non seulement les caractéristiques techniques de la voix de Del Monaco, mais également l'émotion et l'intensité dramatique qu'il apportait à ses performances. La représentation visuelle des fréquences et des harmonies dans ce graphique confirme la légendaire puissance et précision de sa voix, capable de remplir des salles d'opéra avec une intensité inégalée.

5.2 La stabilité du timbre de Piero Cappuccilli

Piero Cappuccilli fait ses débuts à la Scala le 12 juin 1964, dans le rôle d'Enrico Ashton dans Lucia di Lammermoor, sous la direction de Nino Sanzogno, avec Joan Sutherland et Gianni Raimondi dans les autres rôles principaux. En septembre, il reprend le même rôle lors de la tournée au Théâtre Bol'šoj de Moscou, cette fois aux côtés de Renata Scotto, et fait également ses débuts dans *Il trovatore* de Verdi, cette fois sous la direction de Gianandrea Gavazzeni. Cette première tournée avec La Scala sera suivie de pas moins de six autres (Canada 1967, Allemagne 1972, Russie 1974, Angleterre 1976, États-Unis 1976 et Japon 1981), témoignant de l'estime dans laquelle il a été tenu pendant ses vingt-cinq ans de carrière à la Scala. En 1965, il est engagé dans deux titres de Verdi : il est d'abord Amonasro dans Aida, en avril, puis, le 7 décembre, il apparaît en *Don Carlo* dans *La forza del destino*, sa première ouverture de saison (en tout, à la fin de sa carrière, il en aura fait neuf). Après quelques représentations d'Aida (1966) et *Il trovatore* (1967, à la Scala et à Montréal), il fait ses débuts en 1968 dans le rôle d'Hermann dans *Loreley* de Catalani, le tout sous la direction de Gavazzeni. On le retrouve ensuite dans Don Carlo (première en 1968) et à nouveau dans *Lucia di Lammermoor,* sous la direction de Claudio Abbado. D'autres titres de Verdi suivent: *Ernani* (1969), *Rigoletto* (1970), *I vespri siciliani*, toujours avec Gavazzeni, qui ouvre la saison 1970/71, et *Simon Boccanegra*, qui ouvre la saison suivante, toujours avec Abbado. Après la reprise

d'Aida en 1972 (La Scala et Munich), Piero Cappuccilli est appelé à inaugurer la saison 1972/73, donc pour la troisième année consécutive. Cette fois, le titre est *Un ballo in maschera*, toujours de Verdi, sous la direction de Gavazzeni, qui remplace Abbado, contraint de déclarer forfait pour cause de maladie. Le 28 janvier 1974, il incarne Alfonso XI dans *La Favorita* de Donizetti pour la première fois à la Scala, mais ne participe pas à la "première" le 7 décembre suivant. Au lieu de cela, il est revenu pour ouvrir les quatre années suivantes avec *Macbeth* (7 décembre 1975, sous la direction de Claudio Abbado), Otello (7 décembre 1976, sous la direction de Carlos Kleiber), un nouveau *Don Carlo* (7 décembre 1977, sous la direction d'Abbado) et la reprise de *Simon Boccanegra* (7 décembre 1978, sous la direction d'Abbado à nouveau). Entre-temps, il a également joué Valentino dans Faust (1974) sous la direction de Georges Prêtre, puis *La bohème* de Puccini avec Kleiber et *I due Foscari* avec Riccardo Chailly, tous deux en 1979. Suivent la reprise d'*Otello*, toujours avec Kleiber en 1980, le *Simon Boccanegra*, au Japon (septembre 1981) et à la Scala (janvier 1982) avec Abbado. En 1982, il aborde pour la première fois à la Scala l'*Andrea Chénier* de Giordano, toujours sous la direction de Riccardo Chailly, puis *Il tabarro* de Puccini avec Gavazzeni (1983). Le 7 décembre 1985, vingt ans après la première fois, il est appelé pour la neuvième fois pour l'opéra inaugural : Aida sous la direction de Lorin Maazel. Après les représentations d'*Otello*, à l'occasion du centenaire de l'opéra sous la direction de Kleiber, et *Il tabarro* (1987) sous la direction de Giuseppe Patanè, Cappuccilli termine sa carrière à la Scala dans le rôle de Scarpia dans Tosca de Puccini, sous la direction de Tiziano Severini. Le 24 février 1989, son nom apparaît pour la dernière fois sur les affiches de la Scala. Au total, entre 1964 et 1989, les apparitions de Piero Cappuccilli avec les ensembles de la Scala s'élèvent à 254, pour 22 titres différents, ainsi que trois concerts. En comptant également les titres joués plusieurs fois, le nombre de productions d'opéra auxquelles il a participé est de 52.

Piero Cappuccilli est reconnu comme l'une des voix les plus représentatives du XXe siècle dans le répertoire de Verdi, mais on se souvient surtout de lui pour l'esprit artistique avec lequel il a mené une carrière équilibrée tant sur le plan de l'interprétation que de la régularité vocale, avec laquelle il a bien commencé et parfaitement terminé sa carrière de chanteur d'opéra. Après ses débuts au Teatro Nuovo de Milan en septembre 1956 dans le rôle de Tonio dans *Pagliacci,* Cappuccilli remporte le concours Viotti à Vercelli en 1957 et lance sa carrière. Au cours des années suivantes, il se spécialise principalement dans le répertoire de Verdi et, au début des années 1960, il fait ses débuts dans les principaux théâtres d'Italie et de l'étranger.

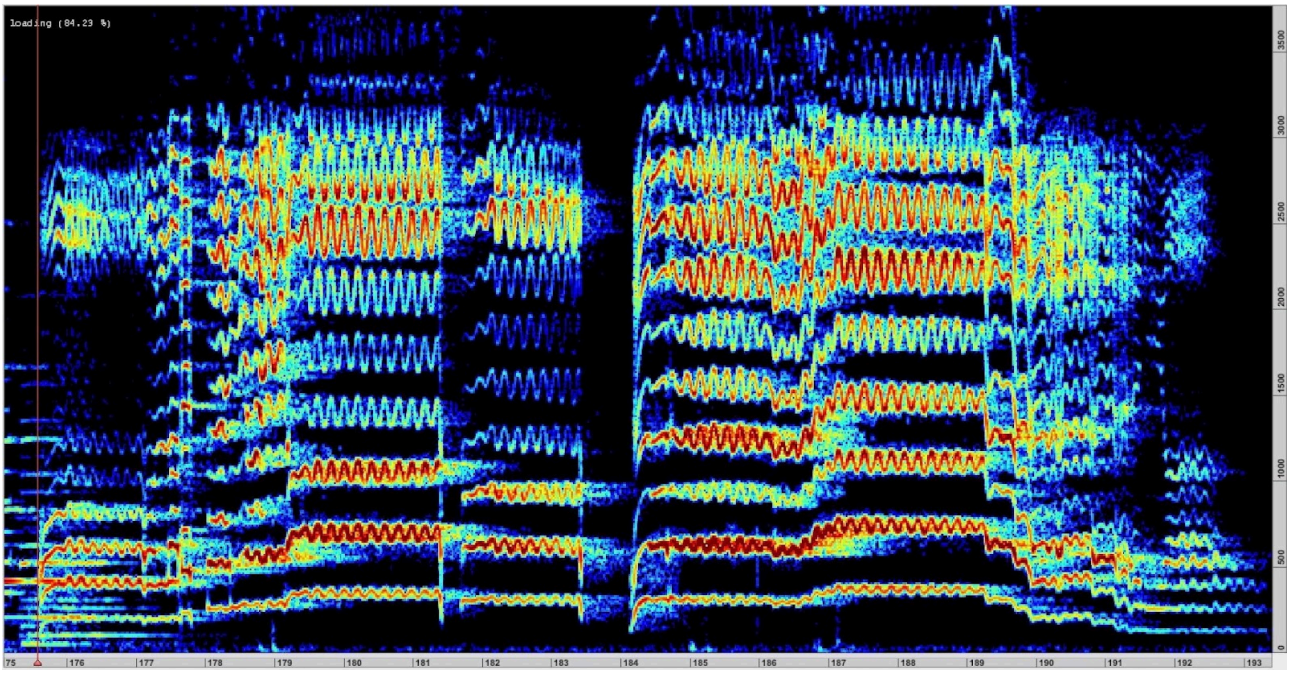


Fig. 45 La voix de Piero Cappuccilli

C'est le début d'une série d'interprétations de Verdi à la Scala qui l'amène à être sollicitée dans pas moins de 14 titres (*Aida, Attila, Don Carlo, Ernani, I due Foscari, I vespri siciliani, Il trovatore, La forza del destino, Luisa Miller, Macbeth, Otello, Rigoletto, Simon Boccanegra, Un ballo in maschera*), pour un total de 201 représentations dans les opéras de Giuseppe Verdi. Il a également joué dans des opéras de Puccini (*La bohème, Il tabarro et Tosca*), de Donizetti (*Lucia di Lammermoor* et *La favourita*), puis de Catalani (*Loreley*), de Giordano (*Andrea Chénier*) et de Gounod (*Faust*). Au total, entre 1964 et 1989, ses apparitions à la Scala s'élèvent à 254. Sa participation à pas moins de neuf soirées d'inauguration de la saison du théâtre à la Scala (Saint Ambroise), toutes intitulées Verdi (*La forza del destino 1965, I vespri siciliani 1970, Simon Boccanegra 1971, Un ballo in maschera 1972, Macbeth 1975, Otello 1976, Don Carlo 1977, Simon Boccanegra 1978* et *Aida 1985*), témoigne de l'estime dont jouissait Cappuccilli, tout comme sa participation à sept tournées internationales d'opéra de la Scala (Russie 1964, Canada 1967, Allemagne 1972, Russie 1974, Angleterre 1976, États-Unis 1976 et Japon 1981). L'air « Pietà, rispetto, amore », du quatrième acte de *Macbeth* de Giuseppe Verdi a été choisi pour présenter l'investigation de sa voix, dont le drame de la première partie est rendu par le piano qui culmine sur « Sol la bestemmia, ahi lasso la nenia / la nenia tua sarà ! », dans lequel Cappuccilli émerge avec toute la virilité de son timbre, dans un forte expressif, chaud et régulier (Spectrogramme 1).

Le spectrogramme évoque à première vue la solidité sculpturale et la monumentalité vocale de Piero Cappuccilli, considéré comme l'un des plus grands barytons du XXe siècle. En observant l'image 13, qui représente l'agrandissement de la première section du spectrogramme complet, on est immédiatement frappé par l'intensité du timbre qui, dans les trois premières fréquences, est définie par une oscillation modulaire répétée et précise. Ensuite, dans la dernière, on remarque l'amplitude dans l'oscillation des fréquences, qui montre même une sorte de chevauchement de celles-ci, signe de la force que la voix de Cappuccilli avait à la fois en termes de puissance, et donc de propagation dans l'espace, et en ce qui concerne la définition du timbre et de la couleur, qui reste toujours présente et au centre de l'attention. Le point de phonation reste stable et lui permet une déclamation lyrique très noble, grâce à laquelle les mots sont sculptés et leur prononciation est rigoureusement et régulièrement gravée dans le temps et l'espace de l'écriture musicale et des indications agogiques de la partition de Verdi. La représentation graphique du signal acoustique proche de la seconde 184 décrit particulièrement bien, outre sa précision, l'intensité de l'attaque du son, qui est focalisée immédiatement vers l'avant, ce qui lui permet de maintenir les sons aigus et timbrés sans jamais perdre sa position et sa cavité de résonance, dans un équilibre constant de toutes les phases d'excursion du registre baryton (des notes les plus graves aux notes les plus aiguës). Ce caractère poignant est perçu à l'oreille par la force expressive de Cappuccilli et coïncide visuellement avec la distribution de l'énergie à partir de l'origine de la première fréquence, qui est rouge dès le début du segment. Toutes les composantes techniques de la phrase, telles que la linéarité du *portamento,* la vibration et la stabilité du processus de phonation, et donc de la production de la voix et de sa couleur, sont très précises et se distinguent emblématiquement par une tension timbrale si incisive, pénétrante et sanguine qu'il semble que l'on puisse la toucher. Même lorsque les segments des premières fréquences entre la seconde 179 et la seconde 181, et entre la seconde 187 et la seconde 189 - peignent une oscillation plus large dans la rédaction du son, le vibrato reste souple et doux. Bien que l'utilisation des formants[21] dans les voyelles "a" et "e" puisse sembler beaucoup trop large, comme pour suggérer une position arrière du son, en réalité le timbre reste présent et focalisé. La beauté naturelle du timbre et le legato large et tendu permettent à Cappuccilli d'atteindre

[21] Un formant désigne une concentration d'énergie autour d'une fréquence dans un signal sonore, lié aux résonances cu corps résonateurs par exemples les résonances du conduit vocal pour la parole humaine. Un formant se caractérise généralement par une fréquence (en Hz) et une amplitude (en dB), parfois aussi par une largeur de bande (en Hz)

une sorte d'élasticité physique du matériau vocal, qui ne perd jamais son élégance, l'amenant à être toujours centré sur le geste requis par l'action du contexte dramaturgique, à la fois poétique et dramatique, et dans ce cas typiquement verdien.

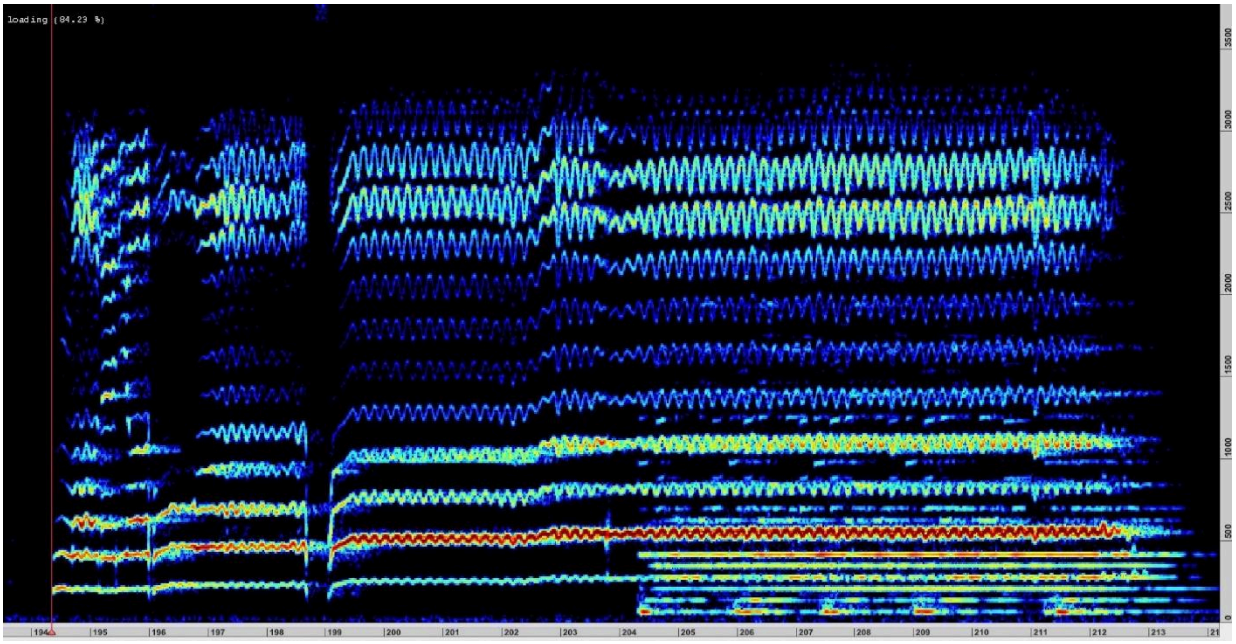


Fig. 46 La voix de Piero Cappuccilli

Dans l'image 14, qui représente l'agrandissement de la deuxième section du spectrogramme complet, à partir de la seconde 199 et donc de la minute 3.19 de l'enregistrement, on peut voir comment, bien que la solidité du timbre reste une constante, une autre prérogative de Cappuccilli est celle de la longueur des bois, qu'il utilise comme des vecteurs d'émission à travers lesquels il peut moduler le son, la puissance et la couleur selon l'intention qu'il veut exprimer en prononçant à la fin de l'aria l'incisif « la nenia tua sarà ». Sa capacité à gérer sa respiration, qui proviendrait de l'habileté pneumophonique acquise par la pratique des sports sous-marins, lui permet de porter son souffle jusqu'à la fin de la phrase sans l'épuiser et sans risquer de tomber en apnée avant d'avoir accompagné le chant jusqu'à l'accomplissement du geste dramaturgique. Le deuxième formant montre comment le son est timbralement centré malgré les autres fréquences plus légères, démontrant un ritenuto expressif d'un drame aulique. La position toujours élevée perçue à l'audition coïncide avec la représentation graphique du spectrogramme, étonnante par la longueur des segments entre un souffle et le suivant, et donc par la longueur des respirations, image qui, si elle ne peut rendre pleinement justice à la beauté d'une voix si imprégnée de sentiment, est au moins révélatrice d'un interprète éternellement éclairé.

Les deux spectrogrammes que vous avez fournis représentent visuellement les caractéristiques fréquentielles de la voix de Piero Cappuccilli sur deux segments distincts. Les axes cartésiens sont marqués en secondes pour l'axe des abscisses (x) et en Hertz (Hz) pour l'axe des ordonnées (y), ce qui permet une analyse précise des variations temporelles et fréquentielles de la voix.

Le premier spectrogramme montre une dynamique vocale intense entre 1000 et 4000 Hz, avec des concentrations marquées d'énergie autour de 1500 Hz et 3000 Hz, qui correspondent probablement aux harmoniques fondamentales et aux formants caractéristiques du timbre vocal de Cappuccilli. On observe également des variations rythmiques régulières, indiquant des changements dans la tessiture et la modulation vocale, probablement liés aux changements de phrases musicales ou de nuances expressives. La densité des bandes, surtout entre 0 et 3 secondes et de 5 à 9 secondes, suggère l'utilisation d'une technique vocale contrôlée avec des fluctuations subtiles mais constantes. Ces oscillations sont plus larges vers les fréquences graves (100 à 800 Hz), ce qui pourrait indiquer un vibrato ou une transition entre les registres de la voix. Il y a également des zones de fréquence élevée (autour de 4000 Hz) qui montrent des harmoniques plus faibles, ce qui pourrait correspondre aux consonnes ou aux variations tonales aiguës.

Le second spectrogramme, bien que similaire dans son ensemble, montre une structure moins dense, avec des fréquences plus régulièrement distribuées dans le temps. Entre 500 et 3000 Hz, les harmoniques sont plus homogènes et semblent moins modulées, indiquant une section plus stable ou moins ornée du chant. Les fréquences basses, entre 100 et 500 Hz, montrent un motif plus régulier, ce qui pourrait correspondre à une portion de la voix où Cappuccilli maintient des notes plus prolongées, avec moins de variations dans l'intensité et la hauteur. Autour de la seconde 6, il y a un pic notable entre 1000 et 2500 Hz, ce qui pourrait marquer un accent ou une inflexion particulière dans la performance. Les harmoniques supérieures au-dessus de 4000 Hz sont moins présentes que dans le premier spectrogramme, suggérant une partie moins expressive ou moins projetée de la voix, probablement plus douce ou plus contrôlée. Les transitions temporelles sont également moins abruptes, ce qui suggère un phrasé plus lisse.

Dans l'ensemble, les deux spectrogrammes montrent des caractéristiques typiques de la voix d'un baryton comme Cappuccilli, avec des différences notables dans l'énergie et la distribution des harmoniques, reflétant des variations expressives dans les deux segments analysés. Le premier spectrogramme présente une richesse harmonique plus marquée et des variations dynamiques plus fréquentes, tandis que le second semble illustrer une section plus uniforme et contrôlée, avec une intensité vocale et des modulations plus mesurées.

Pour conclure, il est intéressant de replacer l'analyse dans le contexte des caractéristiques vocales et stylistiques bien connues de Piero Cappuccilli. Reconnu comme l'un des plus grands barytons verdiens du XXe siècle, Cappuccilli était célèbre pour sa maîtrise du legato, sa capacité à maintenir une ligne vocale fluide tout en contrôlant avec précision le vibrato. Ses interprétations se distinguaient par une puissance vocale impressionnante, combinée à une grande subtilité expressive. Cela se reflète dans les spectrogrammes que nous avons analysés : la richesse des harmoniques et les variations dynamiques complexes, particulièrement dans le premier segment, illustrent sa capacité à passer d'une puissance sonore imposante à des nuances plus délicates, tout en préservant la clarté du timbre. Le second segment, plus régulier et mesuré, souligne également son contrôle technique exceptionnel, permettant à sa voix de rester stable et élégante, même dans les passages moins dramatiques. Cette combinaison de puissance, de contrôle et de sensibilité est précisément ce qui a fait de Cappuccilli un interprète incontournable des rôles verdiens, où l'exigence technique et l'intensité émotionnelle se rejoignent.

5.3 Le phrasé de Gianni Raimondi

Gianni Raimondi a été l’un des ténors les plus appréciés et admirés de l’après-guerre, avec une carrière qui a particulièrement brillé au Teatro alla Scala de Milan. Sa voix lyrique, son phrasé élégant et sa capacité à aborder un répertoire varié ont fait de lui une figure de référence pour de nombreux interprètes du bel canto. La contribution de Raimondi à la Scala a été significative, marquant l'histoire de ce théâtre à travers sa participation à de nombreuses productions iconiques, et sa collaboration avec certains des plus grands chefs d'orchestre et metteurs en scène de l'époque.

Les débuts à la Scala Gianni Raimondi fit ses débuts au Teatro alla Scala en 1956, dans le rôle d'Alfredo de *La Traviata* de Giuseppe Verdi. Ce rôle devint rapidement l’un de ses plus

grands succès et un des piliers de son répertoire. Ses débuts à la Scala marquèrent le début d'une longue et fructueuse collaboration avec ce prestigieux théâtre, qui dura plus de deux décennies. Dès ses premières apparitions, Raimondi se fit remarquer pour la pureté de sa ligne vocale, sa maîtrise du legato et son approche sensible des personnages. Les productions marquantes à la Scala Tout au long de sa carrière à la Scala, Raimondi interpréta certains des rôles les plus exigeants du répertoire lyrique.

En plus d'Alfredo, il se distingua dans des opéras tels que *Rigoletto* (rôle du Duc de Mantoue), *Don Carlo* et *Un ballo in maschera*, toujours de Verdi, ainsi que dans des œuvres de Donizetti, Bellini et Puccini. Il fut acclamé dans le rôle de Rodolfo dans *La Bohème* et celui de Pinkerton dans *Madama Butterfly*, où son timbre clair et lumineux mettait en valeur le romantisme de ces personnages. L'une des productions les plus célèbres auxquelles il participa à la Scala fut sans doute *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, aux côtés de Maria Callas en 1959. Cette production légendaire, dirigée par Herbert von Karajan, reste l'un des enregistrements de référence de l'opéra, et Raimondi y fit preuve d'une finesse et d'une expressivité exemplaires, particulièrement dans les duos passionnés avec Callas.

Ce partenariat avec la grande soprano maria également un sommet de sa carrière. ### Collaboration avec les chefs d'orchestre et les metteurs en scène Raimondi eut la chance de travailler avec certains des chefs d'orchestre les plus prestigieux de son époque. Outre Herbert von Karajan, il fut dirigé par Carlo Maria Giulini, Tullio Serafin et Claudio Abbado, qui soulignèrent tous la musicalité naturelle du ténor, son respect des partitions et sa capacité à s'intégrer parfaitement dans l'ensemble orchestral. Sur scène, il collabora avec des metteurs en scène comme Franco Zeffirelli et Luchino Visconti, qui mirent en lumière ses talents d'acteur en plus de ses qualités vocales.

Un ténor d'élégance et de tradition Raimondi était un ténor du « bel canto », attaché à la tradition vocale italienne mais ouvert aux nouvelles tendances interprétatives. Il se distinguait par une voix claire et flexible, capable de nuances subtiles, mais aussi par une diction impeccable et un grand soin apporté au style. À la Scala, il contribua à perpétuer l'héritage du répertoire romantique italien tout en apportant une fraîcheur à ses interprétations.

La fin de sa carrière à la Scala et son héritage Raimondi continua à chanter à la Scala jusqu'aux années 1970, participant à de nombreuses productions importantes et consolidant sa place parmi les grands ténors de son époque.

Il se retira progressivement de la scène, laissant derrière lui un legs impressionnant d'enregistrements et de souvenirs pour le public milanais. Son interprétation des rôles de Verdi, en particulier, continue d'être une référence pour les jeunes chanteurs qui aspirent à maîtriser ce répertoire.

En somme, la carrière de Gianni Raimondi au Teatro alla Scala représente un chapitre important de l'histoire de l'opéra au XXe siècle, témoignant de l'importance de l'élégance vocale, de la précision musicale et de la dévotion au style belcantiste dans la tradition lyrique italienne.

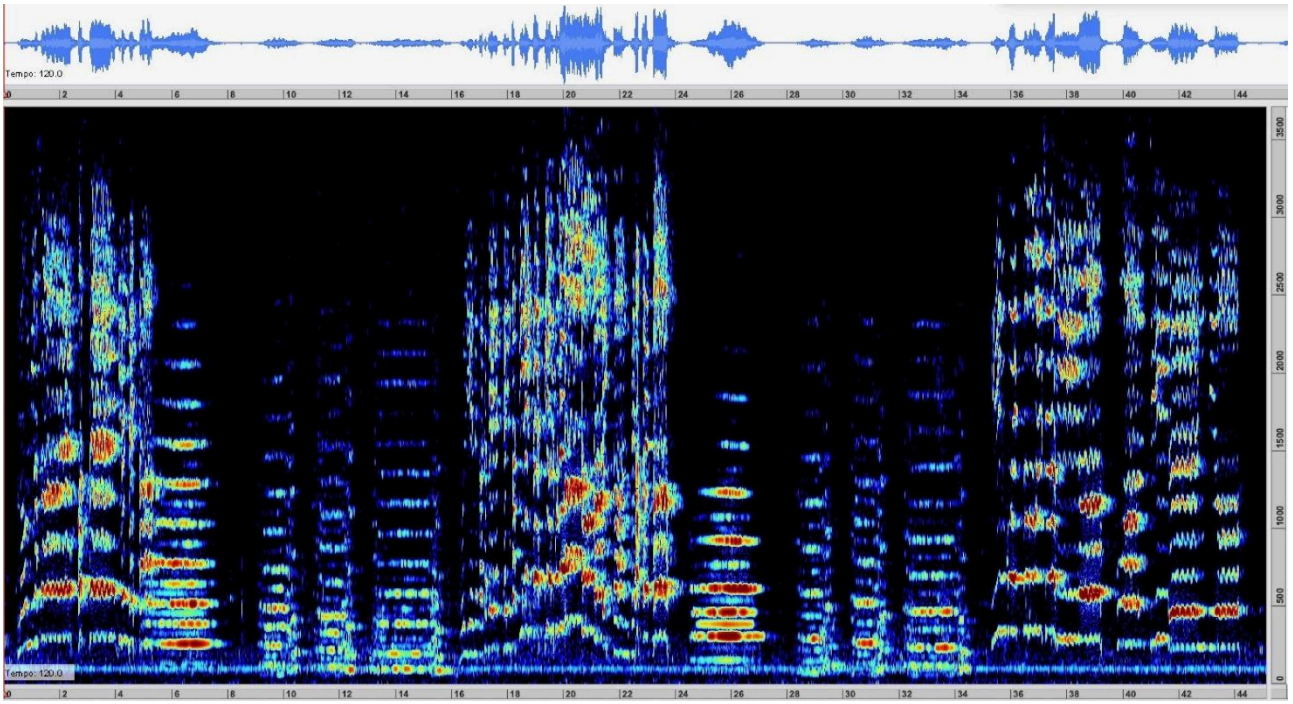


Fig. 47 La voix de Gianni Raimondi

L'axe horizontal représente le temps, avec des segments successifs de son vocal. Le spectrogramme montre plusieurs intervalles où la voix maintient des harmoniques régulières, ce qui pourrait correspondre à des notes tenues ou à des phrasés prolongés dans l'exécution. La couleur représente l'intensité sonore. Plus les couleurs sont proches du rouge ou du jaune, plus l'intensité est élevée. Les parties sombres ou bleues indiquent des segments où l'énergie est plus faible. - Cela pourrait indiquer des moments de dynamique plus faible ou de transitions rapides entre les notes, où l'énergie vocale diminue temporairement.

On peut observer une structure harmonique très claire, avec des bandes distinctes, particulièrement dans les parties du spectrogramme correspondant aux notes tenues. Ces

bandes représentent les formants de la voix de Raimondi, qui sont essentiels à l'identité de son timbre. - Il est probable que les formants supérieurs (les bandes plus hautes) soient associés à des voyelles plus ouvertes et projetées. Observation générale : Gianni Raimondi était connu pour sa technique vocale solide et son timbre clair. Sur ce spectrogramme, on remarque une bonne projection des harmoniques dans les fréquences moyennes et hautes, ce qui reflète un usage efficace de la résonance vocale. Les intervalles de silence ou de faible énergie pourraient correspondre à des pauses entre les phrases musicales, ou à des subtilités dans son interprétation où il module son souffle ou son vibrato. Gianni Raimondi est né à Bologne en 1923 et a commencé à manifester sa passion pour le chant dès son plus jeune âge. Il a commencé à chanter au début de l'âge adulte, après s'être distingué dans des activités sportives pendant son adolescence.

La passion pour le chant et le sport se manifeste rapidement par la persévérance et la discipline avec lesquelles Raimondi mène une carrière continue et durable. Après ses premières études avec la soprano Albertina Cassani, il poursuit son développement artistique avec le célèbre ténor de Faenza, Antonio Melandri. À partir de 1947, il fait ses premiers pas dans la région de Bologne, incarnant des rôles tels que le duc de Mantoue dans *Rigoletto* et Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*, avant d'entamer un parcours qui le mènera, jusqu'à la première moitié des années 1950, à se produire dans des théâtres de province ou à l'étranger avec des compagnies itinérantes, allant même jusqu'en Amérique du Sud, avant de faire ses débuts au Liceu de Barcelone en 1955. En 1956, il est appelé à jouer Alfredo à La Scala dans *La Traviata*, mise en scène par Visconti, aux côtés de Maria Callas. Par la suite, il interprète également Riccardo Percy dans *Anna Bolena*, toujours avec la Divina.

Dès lors, il ne quittera plus la Scala, où il s'engagera sans interruption jusqu'en 1975, participant à d'autres productions « historiques » telles que *La Bohème* de Karajan/Zeffirelli (1963), *Simon Boccanegra* de Abbado/Strehler (1971), toutes deux avec Mirella Freni, et *Norma* de Gavazzeni/Bolognini (1972), aux côtés de Montserrat Caballé et Fiorenza Cossotto, cette dernière marquant la fin de sa carrière à la Scala. Le 10 avril 1973, il interprète Arrigo dans I Vespri Siciliani, mis en scène par Callas et Di Stefano pour la réouverture du Teatro Regio de Turin.

Il se retire de la scène en 1979. Bien que Raimondi ait toujours été reconnu pour son aisance dans les notes aiguës, c'est lors de cette occasion que sa maîtrise du chant dans le récitatif d'Arnoldo est particulièrement mise en lumière. Il s'exprime avec désespoir, implorant de ne

pas perdre l'espoir de vengeance, tout en faisant ressortir l'impatience de Guillaume, qui est captif. Arnoldo exprime son désir de combattre tout en ressentant un calme troublant autour de lui, accentuant son tourment intérieur.

Le spectrogramme représente les trois premiers vers du récitatif, où Arnoldo demande à ne pas être abandonné dans sa quête de vengeance, tout en soulignant l'angoisse de Guillaume qui est captif et impatient. Il ressent un calme troublant dans cet endroit où il se trouve, accentuant son propre désespoir, entrecoupés par l'orchestre, tandis que la voix reste découverte sans accompagnement, exactement comme dans la partition. On obtient ainsi la séquence suivante : voix (0 à 4s) / orchestre (4 à 16s) / voix (16 à 24s) / orchestre (16 à 34,5s) / voix (de 34,5 à 44s). La particularité de cette voix et de la pensée de l'interprète réside dans la capacité à donner de l'importance à la prononciation des mots dans les récitatifs avec la même attention et la même intensité timbrale (mais certainement pas la même puissance) que celle qu'il donne aux notes aiguës.

En effet, contrairement à beaucoup de ses collègues de l'époque, Raimondi ne montre aucune difficulté dans le passage du registre ténor et parvient à se concentrer sur la sonorité du mot, en conservant le même comportement vocal dans les passages en *cantabile* et en récitatif. À l'appui de cette observation, nous pouvons noter que dans la section comprise entre 0 et 4 secondes sur l'image, dans la deuxième fréquence, la voix semble avoir une stabilité sculpturale, même si la ligne rouge représentant l'énergie vocale est compacte. Dans le deuxième segment, autour de la vingtième seconde, nous remarquons comment l'aigu est représenté par un vibrato régulier et ample, dont la première oscillation permet d'imaginer comment le ténor porte sa voix à un niveau de résonance plus élevé, stimulant davantage les résonances du masque tout en conservant la même intensité poignante des passages précédents.

Dans la troisième section, les segments, vus de gauche à droite de la deuxième fréquence, définissent un son presque calligraphique, une sorte de broderie vocale imprégnée de son, dans la progression du processus d'introspection auquel Arnoldo est contraint lorsqu'il apprend la nouvelle de la mort de son père. En lisant le spectrogramme de haut en bas dans les sections de la voix (0 à 4, 16 à 24 et 34,5 à 44s), en plus de la quantité d'harmoniques du ténor, on note, par la présence de la couleur rouge, que l'énergie est bien distribuée tout au long de sa propagation, précisément de 0 à 3000 Hz.

Cette concentration ferme dans l'utilisation de l'instrument vocal offre une interprétation convaincante d'un personnage déchiré entre l'amour et le patriotisme, laissant ouvert le scénario de l'héroïsme schillérien, entre la modération et la vertu, et du tyrannicide dans la vengeance sanglante rossinienne.

5.4 La voix grave de Nicolaj Ghiaurov

Nicolai Ghiaurov a été un grand interprète de rôles du répertoire russe, notamment dans *Boris Godounov*, *Chovanščina* et *Evgenij Onegin*. Cependant, il reste surtout dans les mémoires comme l'une des plus grandes basses verdiennes du XXe siècle, non seulement pour les caractéristiques distinctives de son style vocal, mais également pour avoir pleinement embrassé l'identité vocale à l'*italienne*. Né en Bulgarie en 1929, Ghiaurov fait ses débuts à Sofia en 1955 dans le rôle de Basilio dans *Il Barbiere di Siviglia*.

En 1957, sa disponibilité le conduit au Wiener Staatsoper, où il incarne le rôle de Ramfis dans *Aïda*, sous la direction d'Antonino Votto. Ce dernier, trois ans plus tard, l'invite à faire ses débuts à la Scala dans le rôle de Varlaam dans Boris *Godounov*, un opéra où il reprendra le rôle-titre à 25 reprises à la Scala. En 1960, il est confirmé à la Scala dans le rôle de Ramfis dans *Aïda*, puis dans le *Stabat Mater* de Rossini, et, en décembre, dans *Don Carlo* sous la direction de Gabriele Santini.

La succession des rôles à la Scala lui vaut rapidement d'être reconnu pour la richesse de sa voix, qu'il est capable de déployer dans les notes les plus graves. Il devient ainsi une présence constante sur la scène de la Scala, où il se produit sans interruption chaque saison jusqu'en 1982. En 1963, il fait ses débuts à la Scala dans la *Messa da Requiem* de Verdi sous la direction de Herbert von Karajan, une interprétation qu'il partagera avec les ensembles de la Scala à Milan et en tournée vingt fois jusqu'en 1981, à partir de 1971 sous la direction de Claudio Abbado.

Cependant, bien que sa carrière se soit développée avec une grande intensité en Italie à la Scala seule, il a effectué 343 apparitions, dont dix soirées inaugurales entre 1965 et 1985 – son activité internationale a également été notable, en particulier à Vienne, où il a fait 229 apparitions entre 1957 et 1999. Sa dernière production à la Scala remonte à 1997, dans le rôle

d'Alvise Badoero dans *La Gioconda* de Ponchielli. Parmi les opéras de Verdi dans lesquels il a brillé à la Scala, citons *Aida*, *Don Carlo*, *Ernani*, *La forza del destino*, *Macbeth*, *Nabucco*, et, en particulier, *Simon Boccanegra*, rôle qu'il a interprété 35 fois en 7 saisons entre 1965 et 1982. C'est précisément sur le dernier vers : « Prega Maria (première section) for me (deuxième section) » de l'air « Il lacerato spirito » de « Simon Boccanegra » que nous souhaitons concentrer notre attention dans l'analyse du matériel vocal de Ghiaurov.

L'interprète lui-même affirme avoir eu de la chance dans sa relation avec son professeur, qui l'a convaincu de se concentrer sur le registre médian de sa voix, de la à do (parfois do#). Grâce à la consolidation de cette zone, il pouvait élargir son registre tant dans les notes les plus hautes que dans les plus basses, en fonction de sa prédisposition naturelle. L'extension de la tessiture vocale de Ghiaurov se caractérise par des successions de sons chauds et profonds, dotés de résonances dignes d'un masquage sculptural.

Il présente également une excursion homogène du timbre, typique de l'école russe. Bien que bien intégrée dans la tradition verdienne, cette approche présente un centre très sûr, accompagnée d'une série d'altérations de registre stratégiquement lissées au cours de l'exécution des rôles, où plus d'une zone de passage se fait entendre. Le passage vocal, pierre angulaire de l'école de chant de Ghiaurov, représente l'équilibre recherché par l'interprète lorsqu'il doit résoudre certains mouvements de la cavité de résonance afin d'obtenir un son homogène entre les différentes zones de son registre vocal. « Il disait qu'il faut maintenir la pomme d'Adam vers le bas et couvrir les sons et en parlant de sa voix dans des interviews, évoquant ce mécanisme grâce auquel il pouvait garder le contrôle de la position du larynx et de la vibration des cordes vocales, même dans les registres où la concentration d'énergie acoustique, entre 2000 et 3000 Hz, était plus faible.

En d'autres termes, si l'énergie acoustique dans les notes les plus basses était moins présente en raison de certains passages détectés dans le spectrogramme (entre la première et la deuxième section), Ghiaurov a su maintenir son identité timbrale de manière uniforme (comme le montre la bande bleue intense dans la partie supérieure de l'image dans la deuxième section). Cela lui permettait de produire un chant « à pleine voix », même lorsqu'il émettait des sons graves avec des cordes vocales très détendues et presque complètement adductées. En conclusion, nous pouvons observer que, dans les derniers mots du vers en question, « pour moi », Ghiaurov offre au répertoire lyrique l'une des notes graves les plus

intenses de l'histoire de l'opéra. À travers l'étude d'un son imprégné de douleur, il fait résonner les vibrations du cœur de Simone et les intentions de son compositeur.

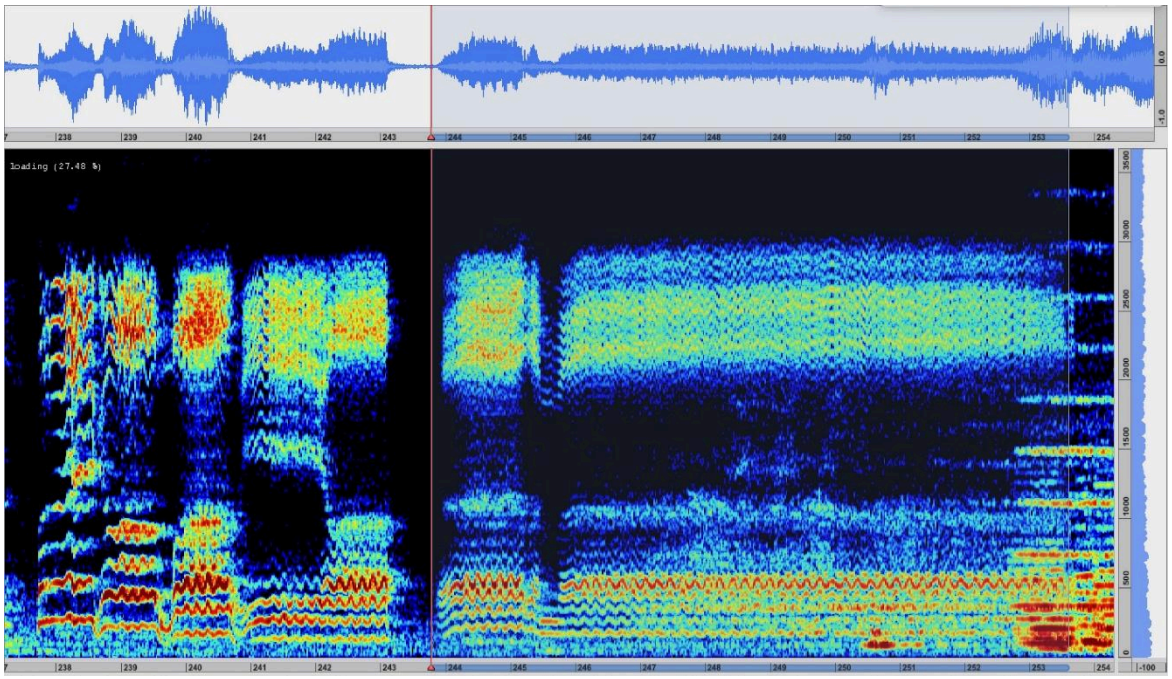


Fig. 48 La voix de Nicolaj Ghiaurov

Chapitre 6 - Principes pour une analyse comparative

Dans ce chapitre, nous analyserons l'œuvre contemporaine pour voix seule *Sequenza III* de Luciano Berio, à travers une approche comparative utilisant la méthode de l'analyse acoustique. L'accent est mis sur le contraste entre deux interprétations majeures : celle de Cathy Berberian, pour qui la pièce a été initialement composée, et celle plus récente de Barbara Hannigan. Cette étude vise à comprendre comment ces deux interprètes, issus de contextes historiques et culturels différents, ont abordé l'œuvre, redéfinissant ainsi le lien entre composition et interprétation. Pour commencer on abordera une réflexion sur le rôle de l'œuvre musicale à la fin du XXe siècle, mettant en lumière les tensions et les dynamiques entre la conception du compositeur et la liberté interprétative de l'exécutant. Ce rapport, particulièrement pertinent dans les œuvres contemporaines, est essentiel pour saisir la complexité de la *Sequenza III*, une composition qui, tout en étant structurée de manière rigoureuse, offre à l'interprète de vastes possibilités créatives. L'analyse approfondie explore ensuite la compréhension de *Sequenza III* à travers les décennies, en comparant l'interprétation de Berberian, ancrée dans le XXe siècle, à celle de Hannigan, plus adaptée à la sensibilité du XXIe siècle. L'étude se focalise sur quatre caractéristiques fondamentales : le *vibrato*, le *rire*, les *gammes* et le *phrasé*. Chacun de ces éléments est déconstruit et analysé à travers l'examen des spectrogrammes, afin de mettre en lumière les particularités de chaque interprétation. Enfin, le chapitre se penche sur l'un des thèmes centraux de la composition : le rire. Abordé sous une perspective historique, le rire apparaît comme un motif récurrent dans la *Sequenza III*. Ce dernier est étudié non seulement comme un élément vocal, mais aussi en tant que phénomène culturel et sémantique, ajoutant ainsi une dimension supplémentaire à la richesse expressive de l'œuvre.

6.1 L'oeuvre musicale entre compositeur et interprète.

Depuis la fin du XIXe siècle, les penseurs de l'esthétique formaliste ont commencé à établir un lien entre la forme artistique et l'empathie, suggérant que l'exécution musicale ne serait plus uniquement liée à la représentation, mais relèverait d'une exigence plus abstraite (Bertinetto 2012 :67-87). Celle-ci mettrait en avant le rapport à l'une et/ou l'autre des notions

formelles, un phénomène que l'on peut considérer comme principalement sociologique, se déroulant au niveau d'une communication subtile entre la forme et exécution d'une interprétation. Dans la définition d'une œuvre musicale, l'équilibre entre la forme et la tension s'établit d'abord entre le compositeur et l'interprète.

Cela se manifeste dans la phase du processus créatif initial, puis évolue dans la relation entre l'interprète et le public lors de l'exécution musicale. Le compositeur formalise ses idées à travers l'écriture ; l'interprète y superpose son univers émotionnel, et le résultat final de ce dialogue entre l'écriture et l'interprétation rencontre, sur scène, l'oreille du public. Ce dernier, de son côté, reçoit la musique à travers le prisme de ses propres expériences et sensibilités. Lorsque les compositeurs ont cessé d'être les exécutants de leurs œuvres, ils ont commencé à exprimer leurs idées sur la musique de manière plus réflexive. De la même manière, il est difficile pour un interprète de se consacrer simultanément au répertoire et à la pensée critique avec la même intensité. Il devient nécessaire de faire un choix, basé sur une exigence expressive qui dépasse le simple cadre de l'écriture ou de l'exécution, ce qui implique une identité artistique plus complexe. Cette identité prend en compte des dimensions à la fois physiques et mentales.

Cela reflète une répartition capitale, comme l'a évoqué Luciano Berio, entre le travail intellectuel et le travail manuel (Berio 1983 : 39), une réalité profondément pragmatique. Aujourd'hui, nous pourrions parler d'une scission entre propriété intellectuelle et biocapitalisme(McQueen 2014 : 23-24), un débat qui interroge les nouvelles formes d'exploitation de la créativité et de la vie humaine dans une société de plus en plus marquée par les logiques capitalistes.

Le rôle de l'interprète, et plus particulièrement du chanteur, dans la société contemporaine est de plus en plus complexe et influent. Peut-on affirmer que le chanteur possède une écoute propre et qu'il soit capable d'influencer directement le processus créatif ? L'un des textes fondamentaux sur cette question au cours des cinquante dernières années est L'*œuvre ouverte* d'Umberto Eco. Selon Eco, plusieurs compositions instrumentales récentes se distinguent par le haut degré de liberté qu'elles laissent à l'interprète. Contrairement à la musique traditionnelle, où l'exécutant suit les indications du compositeur tout en y apportant sa sensibilité personnelle, ces nouvelles œuvres exigent de l'interprète qu'il intervienne activement dans la structure même de la composition. Il doit non seulement interpréter, mais

aussi déterminer des éléments essentiels tels que la durée des notes ou l'enchaînement des sons (Eco 1965 : 17-18).

Ce processus ne se limite plus à une simple exécution, mais devient un acte de création spontanée, où l'interprète est invité à improviser et à contribuer à la forme finale de l'œuvre. Eco montre ainsi que, déjà à cette époque, l'interprète se voyait conférer une forme d'autonomie expressive par rapport à l'écriture. C'est précisément dans le cadre de discussions avec le philosophe que, entre 1958 et 1959, alors qu'ils travaillaient tous deux aux studios de la RAI, le compositeur Luciano Berio a composé *Thema*, une œuvre emblématique du répertoire vocal contemporain, qui a ensuite conduit à la création de *Sequenza III* pour voix seule, toutes deux dédiées à Cathy Berberian.

Avec *Sequenza III,* Berio remet en question la conception traditionnelle de la voix comme simple instrument musical afin d'explorer ses potentialités techniques et expressives. Comme dans les autres S*equenza*, le compositeur s'interroge sur la relation entre un interprète soliste et son instrument.

Il s'agit d'une relation que la musicologie a qualifiée de théâtrale, et qui se développe et se reflète simultanément dans un contexte culturel et social, où la pensée et la matière vocale définissent les conditions du processus créatif qui émerge entre le compositeur et l'interprète.

Luciano Berio propose une réflexion essentielle sur la voix, qu'il considère comme un médium constamment chargé de significations. Selon lui, qu'elle soit brute ou travaillée, du bruit le plus intense au chant le plus raffiné, la voix ne cesse jamais de communiquer quelque chose. Elle transcende sa simple émission pour évoquer un vaste ensemble d'associations, créant ainsi un spectre large de connotations. Cette idée se manifeste pleinement dans la *Sequenza* pour voix, une œuvre où Berio explore les potentialités de la voix humaine en combinant les techniques traditionnelles du Belcanto avec des techniques vocales étendues[22].

Dans cette pièce, la voix oscille entre des passages où elle imite le rire et d'autres où elle se situe entre le registre parlé et chanté, tout en intégrant des sonorités issues des compulsions quotidiennes et d'expressions vocales moins familières à l'oreille occidentale. Pour Berio, une telle variété vocale nécessitait la déconstruction du texte original. Plutôt que de créer une

[22] Berio Luciano, Centro strudi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/node/1459 (consulté le 04/12/2020).

rupture, il fallait fragmenter le texte et redistribuer ces morceaux sur plusieurs plans expressifs pour les recomposer sous forme d'unités musicales cohérentes.

Ce processus de déconstruction n'avait pas pour but de produire une dissonance, mais de permettre à ces fragments de se réassembler en une nouvelle harmonie musicale. L'œuvre qui en résulte est un catalogue complexe de gestes sonores, que l'interprète doit maîtriser en puisant dans son propre imaginaire, pour révéler des significations inédites et personnelles à travers l'interprétation. Cette approche rejoint les idées développées par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*, où il décrit les œuvres d'art contemporaines comme étant souvent laissées volontairement incomplètes. Il les compare à un ensemble de pièces que l'auteur confie à l'interprète, lui laissant ainsi la liberté de les assembler comme il l'entend.

Bien que cela puisse sembler paradoxal, cette manière de concevoir l'œuvre incite à interroger les raisons qui poussent les artistes à suivre cette voie. Elle nous invite à examiner les facteurs culturels qui influencent ces nouvelles pratiques et à mieux comprendre l'évolution de la sensibilité esthétique moderne. Ces œuvres, par leur nature ambiguë et évolutive, redéfinissent le rôle de l'interprète, qui devient un co-créateur à part entière dans le processus artistique.

La *Sequenza III* de Luciano Berio se présente comme un point de rencontre fascinant entre la tradition et l'innovation dans l'art vocal. Elle est, en quelque sorte, le dénominateur commun entre ces deux mondes, à la fois fondement de ce qui est acquis et point de départ pour ce qui est nouveau. Par son approche, cette œuvre incarne un équilibre subtil entre la conservation des techniques vocales classiques, telles que le Belcanto, et l'expérimentation des techniques vocales étendues qui permettent une expression beaucoup plus libre et non conventionnelle.

Bien que composée à un moment très précis de l'histoire musicale, la *Sequenza III* transcende son époque grâce à sa capacité à s'adapter à des interprétations nouvelles et évolutives, s'ouvrant ainsi aux explorations artistiques des interprètes contemporains. Il est intéressant de noter que, malgré ses racines dans une période bien définie, la nature de cette composition offre une souplesse qui permet aux interprètes de revisiter l'œuvre avec des sensibilités modernes. Le caractère intrinsèquement ouvert de la partition incite les chanteurs à projeter non seulement leur technique vocale, mais aussi leur propre imagination et leur vision du monde.

C'est dans cette dynamique que l'interprète peut véritablement faire vivre l'œuvre à travers une lecture éminemment personnelle. Par ailleurs, cette flexibilité donne à l'interprète l'opportunité d'assumer une responsabilité éthique face à l'esthétique musicale. Cela signifie qu'il ne s'agit plus simplement de reproduire fidèlement la partition, mais d'offrir une interprétation qui reflète à la fois la richesse artistique de l'œuvre et l'engagement éthique de l'artiste dans le processus créatif. *Sequenza III* reflète aussi un tournant décisif dans l'approche du chant et de la composition vocale. À l'époque de Berio, la conception traditionnelle selon laquelle la puissance sonore devait être la condition primordiale du chant était en pleine mutation.

La composition elle-même propose des gestes techniques qui, à première vue, semblent contradictoires, mais qui sont en réalité des invitations à dépasser les limites de la technique vocale conventionnelle. Berio semble vouloir non seulement remettre en question ces techniques classiques, mais aussi les réinventer en fonction des nouvelles exigences artistiques et esthétiques de son temps. C'est ainsi que la recherche expressive devient primordiale dans cette œuvre, et que la technique traditionnelle est transformée, voire dépassée, en faveur d'une exploration plus vaste des possibilités vocales.

Dans ce cadre, la relation entre la technique et la liberté d'interprétation prend une importance particulière. Il ne s'agit pas simplement de maîtriser une partition complexe, mais de réinventer cette partition à travers un processus créatif où la technique vocale est mise au service de l'imagination de l'interprète. Cela pose la question du degré de liberté dont dispose l'interprète dans une œuvre aussi exigeante. Comme l'a confié Alda Caiello lors d'un de nos entretiens, *Sequenza III* est une pièce qui peut littéralement épuiser physiquement l'interprète, tant elle demande une maîtrise rigoureuse de la respiration, des inspirations et des expirations qui jalonnent le rythme de l'exécution (La Pietra 2016 : 11). Chaque souffle devient un élément central de la performance, encadrant les multiples gestes vocaux requis par Berio et rendant l'interprète vulnérable à l'effort physique autant qu'à l'effort mental.

Certaines figures vocales présentes dans *Sequenza III* reposent encore sur la technique traditionnelle du Belcanto, où le soutien et l'appui vocal sont essentiels pour maintenir une justesse et un contrôle dans l'émission sonore[23]. Cependant, une grande partie de l'œuvre repose sur des techniques vocales étendues, qui demandent à l'interprète de dépasser ces

[23] Extrait de notre entretien avec Alda Caiello du 30/5/2020 sur *Sequenza III.* Un remerciement à Alda Caiello pour avoir contribué à l'histoire de l'interprétation vocale et pour sa généreuse attitude à la transmission de son expérience.

standards classiques pour explorer des sonorités et des gestes plus innovants. Cela inclut des effets qui ne se trouvent pas dans le répertoire vocal traditionnel et qui nécessitent une capacité d'adaptation technique et artistique. Enfin, certaines parties de l'œuvre, en particulier celles qui sont moins définies dans la partition, obligent l'interprète à faire appel à sa propre imagination et à son ingéniosité, soulignant ainsi l'idée que chaque interprète devient, en quelque sorte, co-créateur de l'œuvre. Ce dernier point rejoint une réflexion centrale dans la pensée esthétique contemporaine. Selon lui, les œuvres d'art modernes, et en particulier les œuvres musicales, exigent de l'interprète non seulement qu'il soit techniquement compétent, mais aussi qu'il participe activement à la création de l'œuvre à travers son propre vécu et son interprétation personnelle. L'interprète ne se contente pas de suivre les instructions du compositeur ; il doit également apporter une « signature éthique » à sa performance, un élément qui dépasse la simple reproduction de la partition pour y intégrer des éléments de sa propre expérience.

Cette approche invite à considérer l'interprétation musicale comme un acte créatif en soi, où l'artiste participe à l'évolution continue de l'œuvre en y apportant sa propre sensibilité. En observant cette dynamique, il devient évident que chaque interprète, en fonction de son époque, de son parcours et de son contexte culturel, offrira une version unique de la *Sequenza III*. Les différences entre générations d'interprètes sont particulièrement révélatrices à cet égard. Un chanteur issu d'un contexte historique et culturel particulier n'abordera pas l'œuvre de la même manière qu'un interprète contemporain.

Cela est particulièrement visible dans les enregistrements de deux chanteuses d'époques différentes, Cathy Berberian[24] et Barbara Hannigan[25]. Bien que chacune suive fidèlement la partition, leurs interprétations respectives racontent des histoires totalement distinctes, reflétant leurs expériences personnelles et les sensibilités culturelles de leur époque.

6.2 Analyses et comparaisons des interprétations vocales entre XXe et XXIe siècle

Pour chaque interprète il y a bien évidemment une façon différente d'écouter et de reproduire les sons. D'ailleurs, cela est aussi vrai pour les interprètes, mais également pour des individus qui s'expriment dans des conversations quotidiennes.

[24] Cathy Berberian, 1971, *Sequenza III„* voix seule, Wengo, CD (*MagnifiCathy. The many voice of Cathy Berberian).*
[25] Barbara hannigan, 2017, Sequenza III, voix seule, Alpha, CD, (Crazy girl crazy).

Afin de donner un aperçu analytique de cette dimension centrale de l'écriture vocale de *Sequenza III*, nous proposons ici une comparaison des enregistrements de Cathy Berberian et Barbara Hannigan selon quatre critères fondamentaux en rapport avec la technique vocale, à travers lesquelles l'interprète construit les réponses aux sollicitations du compositeur : vibrato, gammes, rire et phrasé.

Pour que cette recherche soit efficace, nous proposons la description de ce qui se passe grâce à la lecture d'un spectrogramme et en même temps de ce qui se produit du côté de la réalisation technique de chaque élément pris en considération. L'objectif est de restituer une idée de l'évolution du son comme trace de l'expression vocale de la pièce.

On fait l'usage ici du spectrogramme. Le spectrogramme est une représentation du contenu fréquentiel (Hertz, en ordonnées) d'un signal sonore et de son évolution au cours du temps (en abscisses, en secondes) à partir d'une analyse de Fourier.

La carte des couleurs (noir, bleu, vert, jaune et rouge) correspond à des niveaux sonores croissants. Le spectrogramme constitue un moyen d'analyse fondé sur la réalité acoustique du signal sonore et qui permet d'objectiver son interprétation, par opposition à une écoute nécessairement subjective. Plus précisément, il s'agit d'une méthode d'analyse acoustique du son qui permet d'objectiver l'analyse musicologique par une approche visuelle. Cela facilite une compréhension immédiate de ce qui se passe à l'intérieur de l'énoncé vocal. En effet, les images nous restituent une représentation du chant à travers des flux des couleurs. Les images sont obtenues à partir des spectrogrammes réalisés avec les logiciels Audiosculpt et IrcamLab TS.

Dans l'analyse comparative des segments 1, 6 et 7, 10 et 11, de *Sequenza III* de Luciano Berio, nous adopterons une double approche qui intègre à la fois une réflexion sur l'intention interprétative de chaque chanteuse et une analyse des caractéristiques techniques de leur vibrato. Ainsi, chaque passage sera étudié à travers deux prismes : l'Approche interprétative et l'Analyse technique.

L'Approche interprétative se concentre sur la dimension artistique et expressive de l'interprétation, explorant les choix esthétiques et la manière dont chaque interprète s'approprie le langage de Berio, que ce soit pour innover ou pour s'aligner sur une esthétique établie. L'Analyse technique, quant à elle, décortique les aspects acoustiques et vocaux précis, en mesurant la fréquence, l'attaque et les nuances sonores observables dans les

spectrogrammes. En prenant appui sur des données objectives comme les Hertz et les secondes, cette section vise à éclairer les caractéristiques singulières du vibrato, du rire, des gammes et du phrasé de Cathy Berberian et de Barbara Hannigan, révélant les différences subtiles mais significatives de leurs interprétations.

En utilisant cette double approche, nous visons à offrir une compréhension approfondie et nuancée de la manière dont chaque chanteuse navigue entre innovation et reproduction, mettant en relief les spécificités de leur expression vocale dans le contexte unique de *Sequenza III*.

1) Vibrato (6e/7e segments temporels)

Cathy Berberian :

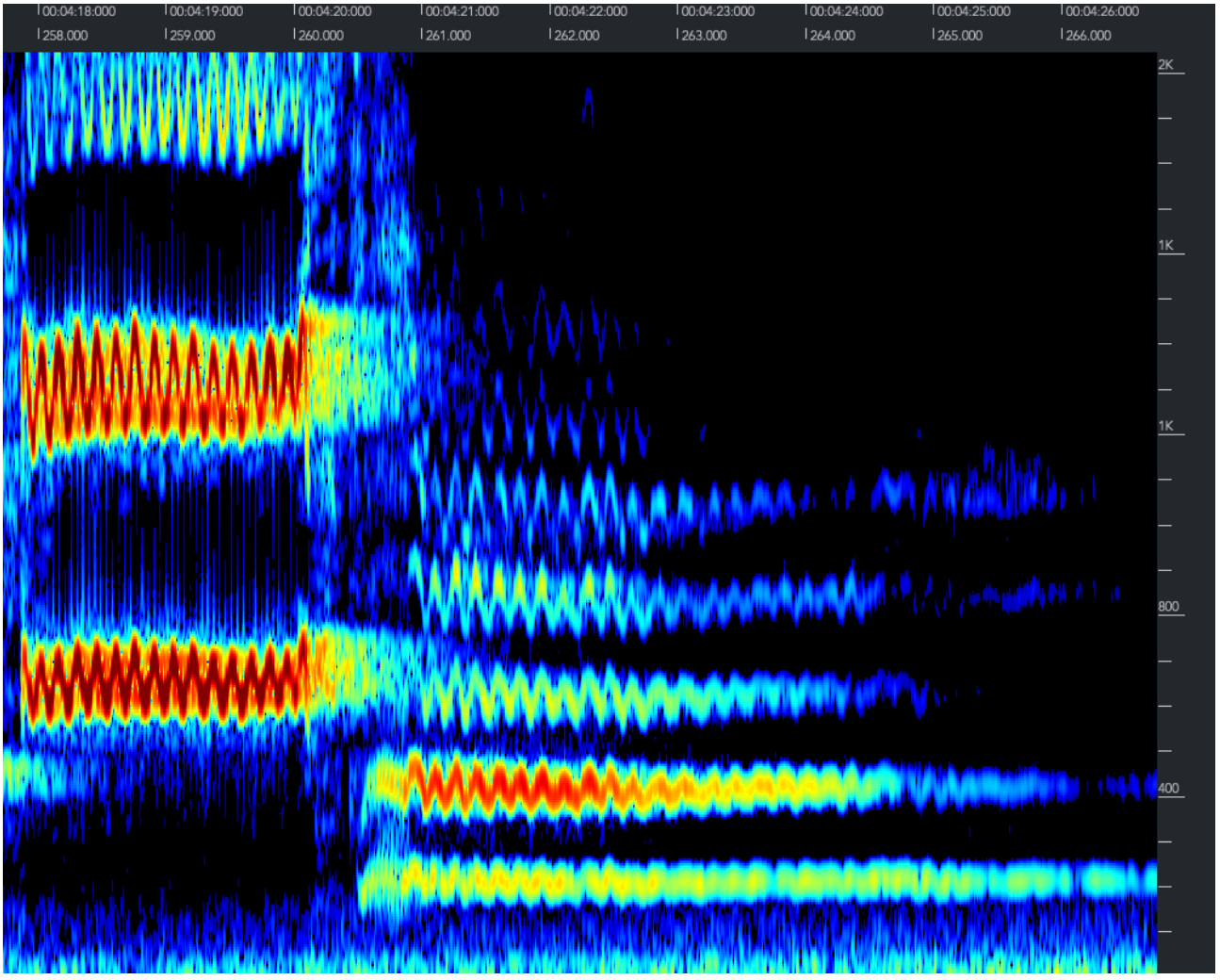


Fig. 49 Le vibrato de Cathy Berberian

L'interprétation artistique de Cathy Berberian dans ces segments de vibrato, entre le 6e et le 7e intervalle temporel, révèle une expérimentation audacieuse pour son époque, où la chorégraphie vocale et la théâtralité se fondent dans le processus créatif. Chaque phrase devient une exploration gestuelle, un jeu d'intensité et de texture sonore, introduisant une nouvelle perception de la voix en tant qu'instrument.

Techniquement, le spectrogramme montre un début percutant, presque guttural, évoquant un effet d'épiglotte. Cet impact initial se manifeste par une énergie marquée dans les basses fréquences, autour de 700 Hz, avec une répartition principale entre 400 et 800 Hz. Ce choix technique accentue l'expressivité de l'attaque, où la note semble « frapper » l'espace sonore avant de s'étendre. Après cet impact initial, la fréquence fondamentale se stabilise pendant environ une seconde, générant une résonance vibrante qui crée une texture unique. Le vibrato, perceptible dans les oscillations colorées répétées, semble osciller autour de 5 à 7 Hz, conférant un caractère dramatique à l'exécution. La note maintient son intensité jusqu'à environ 4.25 secondes, puis s'efface progressivement, laissant une impression de pulsation régulière qui enrichit la profondeur de l'interprétation.

Barbara Hannigan :

Chez Hannigan, la nouveauté à propos de l'interprétation n'est plus dans la figuration elle-même, mais dans la précision rigoureuse de l'exécution. Son interprétation reflète une virtuosité technique qui donne corps à chaque cellule musicale de manière méticuleuse, alliant maîtrise et intelligence interprétative. Hannigan utilise cette figuration sans intention de surprendre, mais plutôt avec une fidélité au langage de Berio, capturant l'essence de la partition dans une temporalité contemporaine.

Technique : Dans le spectrogramme, la note n'est pas une attaque unique, mais un glissando subtil qui oscille entre 400 Hz et 550 Hz. Cette modulation crée une texture plus fluide, sans rupture nette. Contrairement à l'attaque de Berberian, Hannigan préfère un déroulement progressif, où chaque fréquence se fond dans la suivante, apportant une continuité sonore raffinée. Cette approche crée une perception de continuité qui s'inscrit dans une ligne mélodique plus douce, presque en contraste avec la densité dramatique de Berberian.

À propos de l'analyse technique du vibrato dans ce spectrogramme les segments principaux du vibrato se situent entre 400 Hz et 800 Hz, avec une concentration particulièrement dense autour de 500 Hz et 600 Hz, comme on le voit dans les zones les plus colorées en rouge et

orange. Ces zones de forte intensité indiquent un vibrato riche et stable, caractéristique d'une technique de chant maîtrisée. Les fréquences plus élevées, autour de 1 kHz et au-delà, apparaissent également par moments, mais de manière plus diffuse, suggérant des harmoniques produites par la résonance naturelle de la voix. Les couleurs plus chaudes, notamment le rouge et l'orange, indiquent des moments d'intensité maximale dans le vibrato.

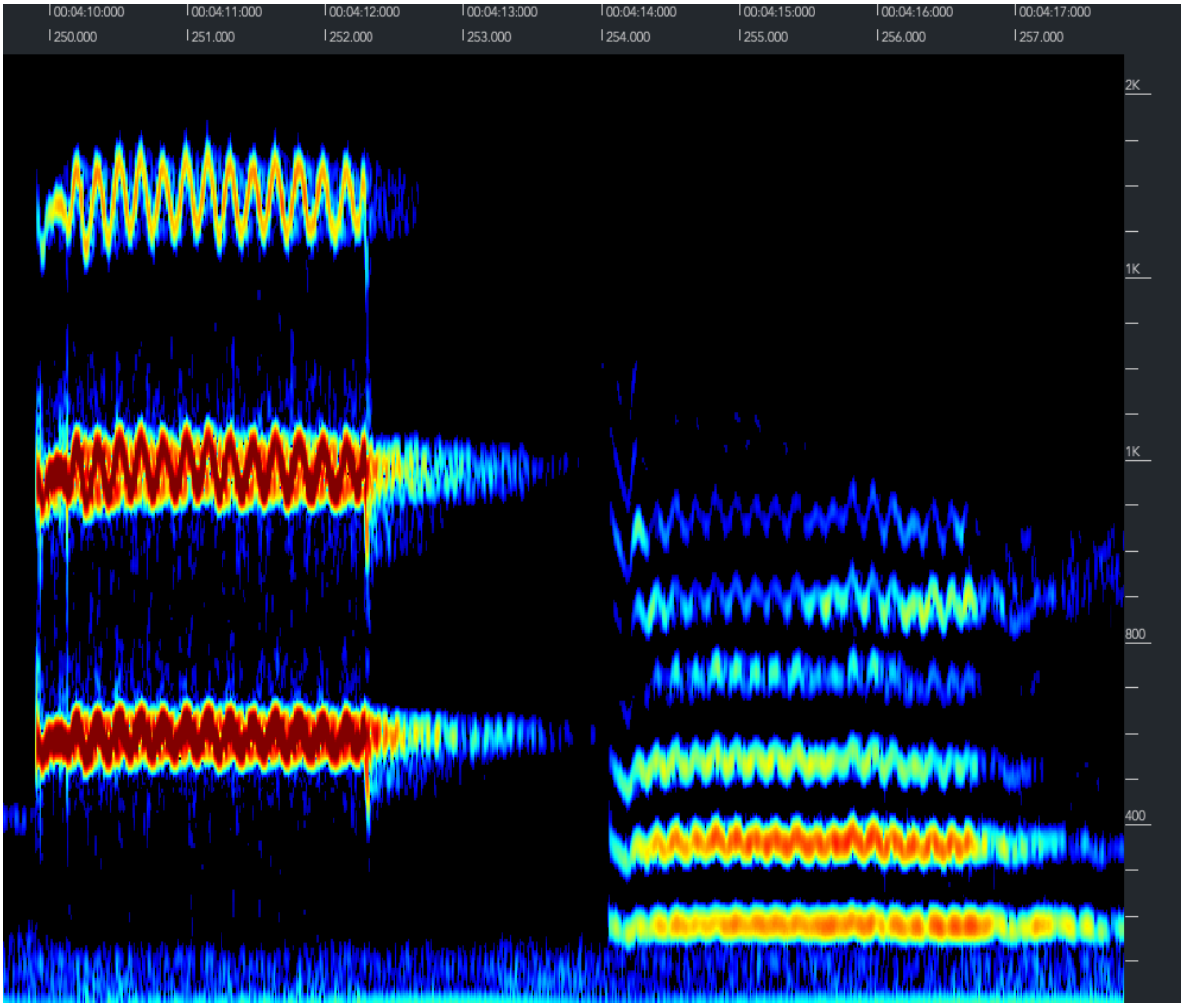


Fig. 50 Le vibrato de Barbara Hannigan

Ce changement d'intensité montre comment l'interprète utilise la dynamique pour accentuer certains passages, produisant un effet de contraste entre les sons pleins et ceux plus légers. Cette variation peut correspondre à un choix interprétatif, visant à mettre en avant certaines phrases ou émotions dans l'interprétation. Dans la section de 260 à 263 secondes, on observe un vibrato bien défini et rythmé, avec une modulation régulière des fréquences. La régularité des motifs vibratoires indique un contrôle technique élevé, où la chanteuse stabilise le flux sonore sans rupture, produisant un vibrato uniforme. Ce type de vibrato peut contribuer à un

effet de continuité expressive, typique dans une interprétation dramatique où l'intensité émotionnelle est soutenue.

Autour de 264 à 266 secondes, la densité des couleurs diminue légèrement, suggérant une atténuation progressive de l'intensité sonore, avec des fréquences plus diffuses. Ces variations pourraient indiquer une transition vers une note tenue plus calme ou une fin de phrase où l'interprète décide de diminuer progressivement l'intensité et la fréquence du vibrato. Cela crée un effet de tension-relâchement, essentiel dans une interprétation expressive, permettant à l'auditeur de percevoir des nuances subtiles dans le phrasé. En résumé, cet extrait met en évidence une maîtrise technique du vibrato à travers des variations de fréquence (entre 400 Hz et 800 Hz) et d'intensité.

Les choix d'accentuation et de relâchement contrôlés par l'interprète soulignent l'approche nuancée et expressive adoptée dans cette section, démontrant une interprétation où le vibrato n'est pas seulement un phénomène technique, mais aussi un outil d'expression artistique.

2) Rire (6e/7e segment temporel)

Cathy Berberian

À propos de l'nterprétation artistique, l'utilisation du corps comme instrument de musique physique est une caractéristique marquante de l'approche de Berberian. Sur le spectrogramme, cette démarche est visible dans les variations dynamiques et la densité des fréquences basses et moyennes, qui s'étendent en une structure riche et complexe. L'espace sonore qu'elle crée se traduit visuellement par des bandes de fréquences dispersées de manière irrégulière, renforçant l'impression d'une performance spontanée et vivante.

À propos de la technique dans le spectrogramme, on observe une distribution de fréquences qui varie entre 200 et 1000 Hz, suggérant une maîtrise des Techniques Vocales Étendues (Extended Vocal Techniques) permettant une grande souplesse vocale. Berberian utilise une attaque vigoureuse, perceptible dans l'intensité initiale des fréquences basses. Les variations de couleur dans le spectrogramme indiquent des changements de texture sonore, ce qui est particulièrement apparent le long de l'axe des abscisses (temps), marquant les différents moments de respiration et de reprise. Cela confère à son interprétation une texture multidimensionnelle, où la voix semble entrer en résonance avec l'espace acoustique.

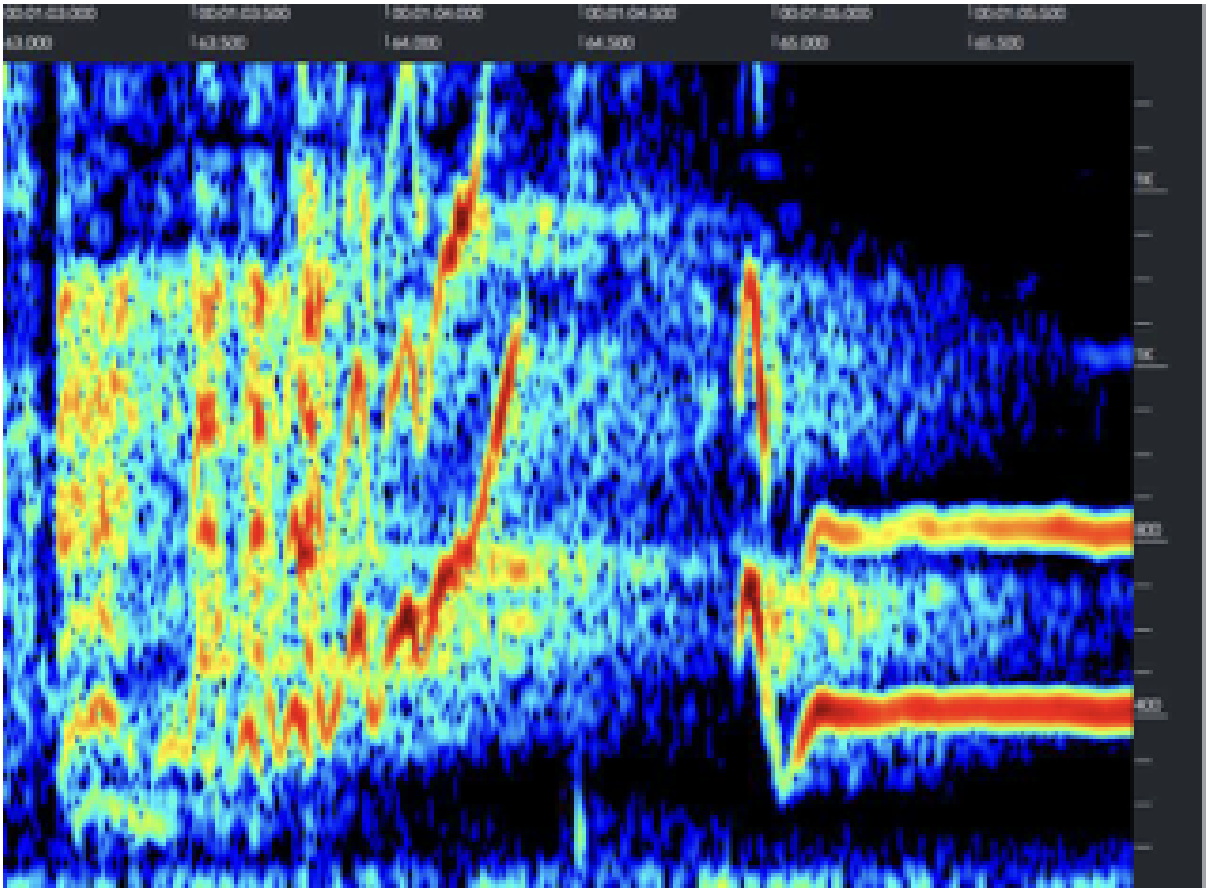


Fig. 51 Le rire de Cathy Berberian

Barbara Hannigan

Par l'interprétation artistique, Hannigan, explore un mode d'exécution basé sur une technique classique très raffinée, comme en témoignent les courbes douces et régulières sur le spectrogramme. Ses gestes vocaux, bien que subtilement influencés par le répertoire contemporain, restent alignés sur une compréhension rigoureuse de l'écriture du compositeur.

La technique de Hannigan s'éloigne de l'aspect physique pour entrer dans un espace de suggestion imaginative. Le spectrogramme révèle ici une concentration de fréquences plus uniforme et soutenue, avec une oscillation dans les hautes fréquences, située principalement entre 500 et 1500 Hz. Ces lignes continues sur l'axe temporel montrent une exécution contrôlée et stable, où chaque élément sonore est soigneusement dosé pour maintenir un équilibre dans l'interprétation.

L'axe des ordonnées (fréquences) indique des variations maîtrisées dans les hautes et moyennes fréquences, qui apportent une intensité dramatique, sans basculer dans l'excès.

L’effet de « rire » est ici obtenu par des ondulations légères et régulières qui maintiennent un rythme subtil, créant une atmosphère introspective et poétique pour le public.

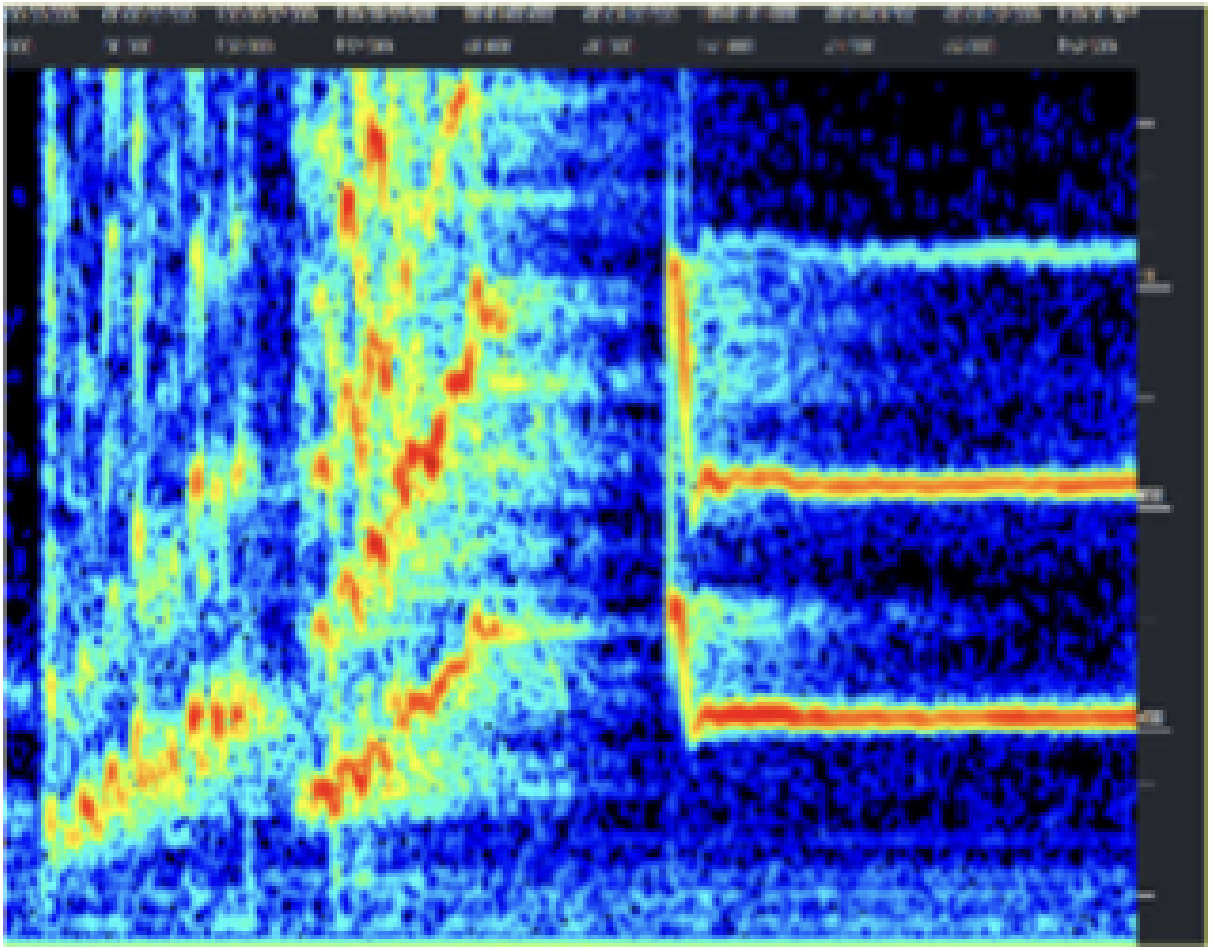


Fig. 52 Le rire de Barbara Hannigan

Gammes

(10/11ème segments temporels).

Cathy Berberian :

L’interprétation de Cathy Berberian dans ce segment met en lumière une approche unique du thème du rire. La voix de Berberian, bien que marquée par les agilités du Belcanto, se situe dans un dialogue complexe entre l’expression vocale pure et les nouvelles possibilités offertes par la technologie. Dès le début du spectre temporel (0 à 11 secondes), on perçoit une évolution qui va d’une ironie subtile à une intensité plus marquée, passant d’un sourire presque discret à un éclat de rire sardonique, comme si la voix imitait un rire humain amplifié par les techniques modernes. La technologie n’est donc plus un simple support sonore, mais

elle fait partie intégrante de l'acte expressif, participant activement à l'émergence d'une esthétique du rire déshumanisé et amplifié.

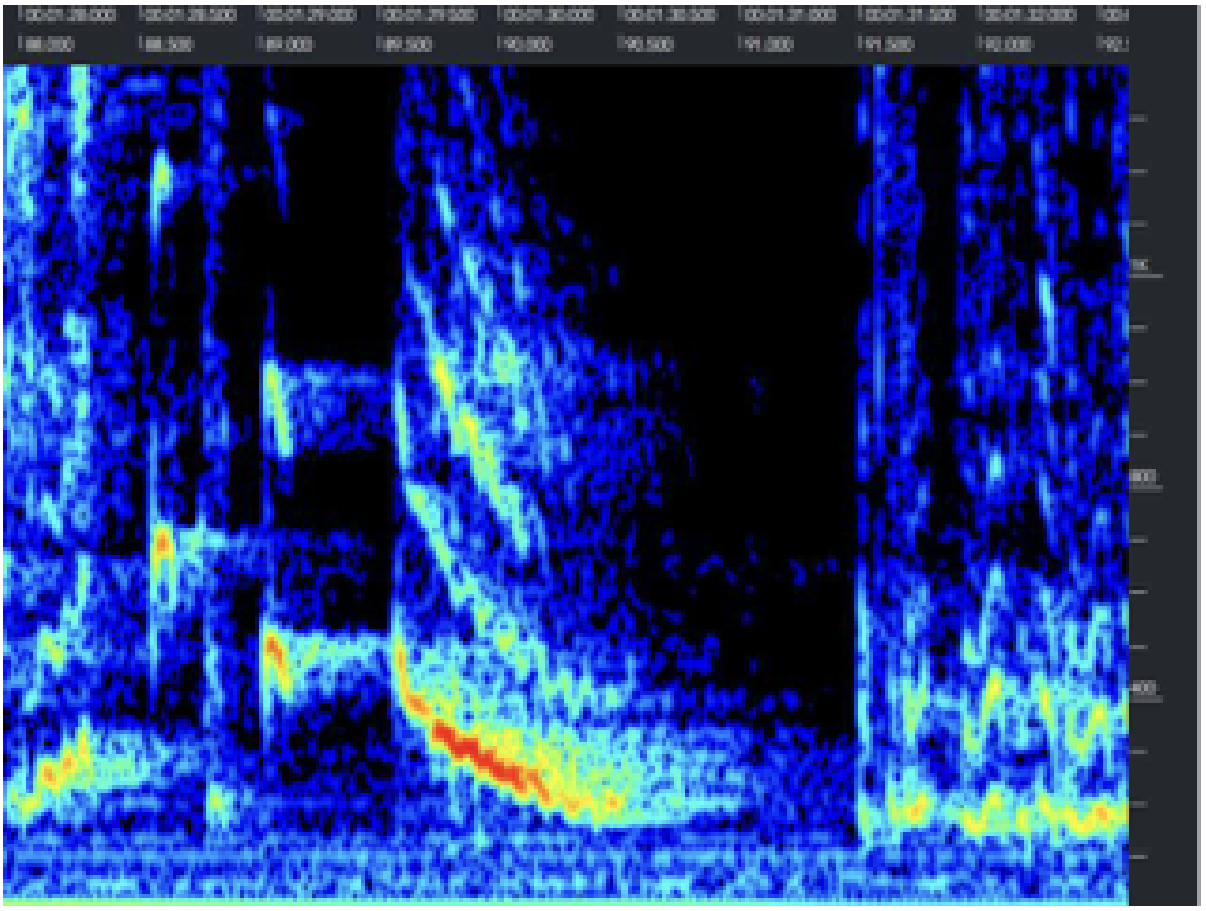


Fig. 53 Cathy Berberian, 10/11ème segments temporels

Au niveau technique, le début de l'interprétation présente des fréquences basses qui montent progressivement, caractérisant un rire étouffé ou sous-jacent. Cette partie montre des variations d'intensité qui rappellent les techniques d'agilité du Belcanto, mais avec un ton ironique. De 3 à 5 secondes les fréquences oscillantes entre 1000 Hz et 3000 Hz, l'utilisation des fréquences moyennes-hautes introduit un effet de distorsion, accentuant la composante ironique du rire. Ces fréquences plus aigües illustrent l'influence de la technologie, transformant la voix en une matière sonore moins naturelle. Le segment intermédiaire de 6 à 9 secondes présenté des fréquences autour de 1500 à 2500 Hz avec une modulation constante des fréquences crée un effet de « rires multiples » ou de fragmentation du son. Cette section montre une forme de conscience de la technique du chant, où le rire n'est plus simplement vocal mais aussi artificiel, renforcé par les effets sonores. La section final de 10 à 11 secondes présente un pic jusqu'à 4000 Hz avant de redescendre.

Le segment final atteint des fréquences très élevées qui semblent mécaniques, marquant un point culminant de l'interaction entre la voix et la technologie. La tonalité ici devient presque synthétique, concluant le thème du rire par une tonalité artificielle, un rire amplifié et déformé par les techniques modernes. Par cette analyse nous remarquons l'originalité de l'interprétation de Cathy Berberian, où la technique vocale et les interventions technologiques se conjuguent pour créer un rire expressif et post-moderne.

Commentaire : ce dernier devient fondamental aussi comme facteur acoustique, puisque le déplacement de l'air et la gestion du souffle du point de vue pneumologique de l'instrument vocal, constituent la tridimensionnalité de la composition : de l'Œuvre d'Art ou « Œuvre Ouverte ».

Technique : elle utilise la même structure que les formants de la parole qui cherchent à renforcer avec une couleur musicale. Elle fait toujours un travail très rationnel sur chacun de ses choix.

Phrasé
(1ème segment temporel).

4-C. B. :
Commentaire : la capacité technologique d'immortaliser et donc de rendre

reproductibles l'audio et/ou la vidéo des performances, favorise le caractère phonogénique de Cathy Berberian et offre une quatrième dimension à l'œuvre dont on n'est pas encore complètement conscient.

Technique : staccato, exact, régulier, précis en termes de fréquences.

4-B. H. :

Commentaire : l'aspect technologique devient un instrument expressif. La prise de conscience acoustique et électronique influence le processus de création de l'interprète vocal qui travaille à réduire la limite entre live et enregistrement. La phonogénie devient ainsi un paramètre d'investigation esthétique sur lequel calibrer le live et non l'inverse.

Technique : tendance montante, prononcée puis scandée à la fin.

C’est comme si elle faisait un rire très bien quantifié techniquement, dans lequel elle insère une sorte de sonorité musicale à partir du bruit.

Ces exemples montrent que l’approche du chant est plus large que celle de l’application d’une technique décodée. Le chanteur peut obtenir un certain résultat à travers de multiples stratégies psychophysiques.

Tout cela appelle à l’ouverture de nouveaux scénarios dans le domaine de la conscience musicale, de la responsabilité pédagogique et de la formation du musicien et de l’interprète.

Dans tous les cas, la *Sequenza III* de Luciano Berio représente une œuvre charnière à travers laquelle l’interprète est appelé à s’interroger sur le potentiel de son instrument vocal entre l’héritage historique et les évolutions techniques du XXe siècle et avec les intuitions qui en projettent la pensée vers le XXIe siècle.

6.3 L’analyse du rire dans les oeuvre pour voix

En revenant sur le rire qui est l’une des caractéristique de la *Sequenza III*, on peut encore faire quelques remarques à propos de l’évolution de l’interprétation vocale entre XXe et XXIe siècle.

Le rire a toujours représenté un élément important dans l’histoire de la littérature musicale et vocale, c’est un élément complexe dans l’écriture musicale mais aussi un obstacle technique pour les chanteurs.

Voici quelques exemples de rire, en tant que phénomène sonore ou musical, dans le répertoire de l’Opéra :

au recitativo « Quel guardo è il cavaliere » de l’Aria : « So anch’io la virtù magica » de Norina dans la Scena II du Atto I de l’Opera *Don Pasquale* de Donizetti ;à l’Aria « D’Oreste, d’Aiace » de Electra de l’acte III de l’Opera *Idomeneo* de Mozart; au Quartetto « Gaie comari di Windsor » de l’acte II de l’Opera *Falstaff* de Verdi; à l’Aria « C’est l’histoire amoureuse », de l’acte I de l’Opera *Manon Lescaut* de Auber; à l’Aria « Vesti la giubba » de l’Opera *Pagliacci* de Leoncavallo.

On peut également remarquer que dans chacune de ces airs d'opéra cités, le rire avait une connotation différente. On passe du rire coquin de Norina, au rire hystérique d'*E*lectra, au rire méchant de Mefistofele, à celui du complot qui a lieu entre les Comari di Windor et le rire dramatique de Canio que s'adresse à Pagliaccio, etc.

De la même manière, nous remarquons que les compositeurs du XVIIIe siècle utilisent différentes façons pour représenter le rire : Norina a une façon de rire non maîtrisée, tandis que Manon a des agilités représentées par des gammes, etc. Le point commun entre les deux est que dans ce répertoire le rire devient la représentation de la narration d'un état d'esprit en tant qu'action et prise de position sur scène.

Une sorte de rire musicalement stylisé. Mais le rire en tant que réaction humaine naturelle, est une production orale spontanée, donc non maîtrisée. L'analyse du côté rythmique du rire révèle l'existence de modèles se rapprochant du *balling pong* en anglais. Ceci est vrai à partir de cette différence que l'approche ne sera pas toujours la même, car le XXe siècle marque un tournant important par rapport à la forme, la fonction et l'esthétique de la vocalité. En effet la recherche des potentialités vocales autres, est liée à l'émergence des nouvelles matières de penser la relation entre le texte et la musique par rapport à l'univers romantique et postromantique (...) la voix devient un instrument apte à véhiculer une représentation du monde, avec une charge humaine toute particulière, tout en s'émancipant de son devoir d'exprimer les sentiments. La découverte de cette potentialité de la voix a mené à une réévaluation de sons paralinguistiques.

Depuis le principe du prototype de la voix humaine à travers la musique électronique comme dans le cas du *Le rire* de Maderna ou de l'exploration de l'instrument vocal comme dans le cas de la *Sequenza III* de Berio, la recherche sur l'écriture vocale d'après les années 1950 du XXe siècle s'ouvre, à travers le rire, vers un horizon de plus en plus complexe : le travail de l'interprète et la réception du public. Cette conception d'une ouverture de l'œuvre qui vient de la vision d'Eco, nous permet d'étudier l'importance des différences qui se produisent entre les diverses interprétations. C'est grâce à cette prise de conscience que l'œuvre continue à vivre et à évoluer au delà de la vie du compositeur et dans le temps, d'exécution en exécution.

Mais si le rire a toujours été présent dans la littérature vocale, qu'est-ce que cela représente dans l'évolution de l'interprétation vocale, et quel serait son effet dans le domaine de la pédagogie du chant ?

Si on regarde encore une fois la comparaison entre Cathy Berberian et Barbara Hannigan, on peut remarquer comme : la relation entre le soutien et l'appui se confirme en rapport avec l'usage de la voix et le contrôle du souffle; la relation entre la voix de tête et la voix de poitrine ouvre un nouveau scénario qui répond aux choix esthétiques, soit de la communication, soit de l'interprète.

La conscience de la conduite orale et aussi de la cavité par rapport aux formants et ses résonances ;
la conscience et la coordination de son propre instrument en tant que corps, soit de son intérieur, soit de sa capacité d'articulation et de mouvement dans l'espace et vers le public; la capacité de relation entre la posture du corps par rapport à la colonne d'air à produire pour chanter, à la stimulation des résonances, et du comportement moteur qui permet au chanteur d'obtenir certains résultats. Ductilité du corps en tant que moyen d'expression sonore; l'influence de la phonogénie en tant que facteur esthétique de la recherche de l'interprétation entre représentation en directe et en enregistrement.

Le rire est donc inscrit dans un ensemble très vaste d'effets sonores. Chaque rire est différent et peut être réalisé à travers différentes écritures, formes sonores, modalités techniques et timbres. Dans un spectrogramme où l'on voit le contexte dans lequel se produit le rire (voir deuxième couple d'images), beaucoup d'éléments utiles à l'interprète sont représentés, qui lui permettent de s'améliorer et aident les étudiants à vérifier leurs propres résultats.

Ce n'est pas un hasard si Luciano Berio, pour découvrir la voix au-delà de sa limite, introduit le rire dans son œuvre.

Conclusion

Ce travail de recherche est né d'un double constat. D'une part, la nécessité de reconsidérer la voix chantée non seulement comme un objet sonore, mais comme un lieu de mémoire, de culture et d'évolution historique ; d'autre part, l'insuffisance des modèles analytiques traditionnels pour saisir la complexité de l'interprétation vocale. C'est à partir de cette double tension – entre tradition et modernité, entre expérience perceptive et outils scientifiques – que s'est élaborée une méthodologie intégrative, combinant l'étude des sources pédagogiques, la confrontation des identités vocales et l'analyse spectrale des performances.

Dans cette perspective, le premier chapitre a posé les bases d'une réflexion sur la pédagogie vocale comme système de transmission culturelle. Loin de se réduire à un simple exercice de style, l'étude des méthodes historiques – de Nicola Vaccaj à Reynaldo Hahn – a permis de comprendre comment les savoirs techniques et les sensibilités esthétiques se sont progressivement institutionnalisés dans les pratiques du chant. La pédagogie, en effet, ne saurait être réduite à l'apprentissage de recettes techniques : elle est l'espace d'une sédimentation historique, d'une codification des affects, et d'une projection des normes culturelles sur le corps vocal. C'est pourquoi interroger les méthodes, c'est interroger aussi la manière dont une époque entend et façonne la voix idéale.

Dans ce cadre, l'apport de Reynaldo Hahn a constitué un point de bascule. Figure atypique, à la fois critique, interprète, pédagogue et compositeur, Hahn a su penser la voix comme un espace d'émotion cultivée, mais aussi comme un instrument de conscience musicale. Son intérêt pour le phrasé, l'articulation et la déclamation lyrique a ouvert un champ d'analyse propice à une première mise en œuvre de l'analyse du signal. L'étude spectrale d'une de ses romances a permis de concrétiser cette intuition : la matérialité acoustique peut, à condition d'être articulée à une lecture stylistique et historique, révéler la structure intime d'une interprétation. Elle met en lumière les micro-gestes vocaux – portamenti, vibrato, attaques, dilatation temporelle – qui échappent souvent à l'analyse formelle et qui pourtant constituent le tissu expressif de la performance.

Dans le prolongement de cette approche, les deuxième et troisième chapitres se sont centrés sur la figure emblématique de Maria Callas, envisagée non comme une icône statique, mais comme une force dynamique ayant redéfini l'espace même de la vocalité. À travers l'étude de

ses enregistrements à la Scala et l'analyse de son évolution vocale au fil des années, cette thèse a essayé de montrer comment Callas incarne la tension entre tradition et modernité. Sa voix, par sa ductilité expressive, sa maîtrise du legato, son usage stratégique des ruptures de registre, illustre un idéal de continuité dramatique que l'analyse spectrale rend objectivable. Callas n'a pas seulement interprété des rôles : elle les a reconfigurés, en réécrivant par le son le corps vocal des héroïnes lyriques. Sa révolution n'a pas été que stylistique : elle fut aussi politique, en redonnant à la chanteuse une autorité interprétative sur le texte musical.

Ce pouvoir transgressif trouve une extension dans les chapitres suivants, consacrés à d'autres voix féminines du XXe siècle – Mirella Freni, Renata Scotto et Cathy Berberian – qui, chacune à leur manière, prolongent ou détournent l'héritage callassien. L'analyse comparative de ces voix, dans leurs contextes stylistiques respectifs, a permis de mieux cerner les continuités et les discontinuités techniques entre les écoles de chant. Mirella Freni, par exemple, représente une forme de perfection du legato, où le souffle devient sculpture ; Renata Scotto, quant à elle, met en œuvre une gestion expressive de l'agilité, qui brouille les frontières entre registre dramatique et vocalité *colorature*. Dans ces cas, le recours à l'analyse du signal a permis d'objectiver la cohérence technique de leur chant, en rendant visibles les principes implicites de continuité, de densité harmonique et d'articulation temporelle.

Dans le dernier volet de cette recherche, la vocalité contemporaine est abordée non seulement comme une continuité ou une variation de l'héritage lyrique, mais comme un espace d'expérimentation, de performativité radicale, et parfois de subversion des cadres vocaux établis. L'étude comparative entre Cathy Berberian et Barbara Hannigan, centrée sur l'œuvre *Sequenza III* de Luciano Berio, a mis en lumière un changement de paradigme : la voix n'est plus seulement un vecteur d'émotion codée ou de style hérité, mais un lieu de production de sens immédiat, éclaté, fragmentaire, où le grain vocal devient texte. Berberian, en tant que créatrice de la pièce, en incarne la première cartographie expressive : rires, cris, gloussements, interjections – tous ces éléments s'inscrivent dans une syntaxe vocale affranchie des catégories traditionnelles. Hannigan, quant à elle, propose une lecture plus fluide, plus "instrumentale", qui rapproche la voix du geste chorégraphique.

L'analyse du signal appliquée à l'interprétation a révélé des stratégies acoustiques spécifiques : là où Berberian privilégie la discontinuité timbrale et la diversité articulatoire, Hannigan construit une ligne tensionnelle continue, fondée sur une modulation très fine de l'intensité et des harmoniques. Ces différences ne sont pas anecdotiques : elles traduisent une

mutation dans la relation de l'interprète au texte musical. Dans le cas de Berberian, le corps vocal se place dans un rapport d'hyper-présence : l'interprète est aussi sujet sonore, actrice de son propre éclatement expressif. Hannigan, en revanche, fait émerger une "mise à distance" poétique, où le chant devient abstraction rythmique et scansion dramaturgique.

Ce déplacement des codes vocaux contemporains ne peut être pleinement compris qu'à travers le prisme de l'analyse spectrale. Celle-ci permet en effet d'objectiver des phénomènes autrement insaisissables à l'écoute seule : l'instabilité intentionnelle du timbre, la granularité rythmique des consonnes, la dispersion fréquentielle des sons extralinguistiques. Elle révèle aussi les logiques de tension internes à l'interprétation, en mesurant l'évolution dynamique de l'énergie sonore, des silences articulés et des transitions intersyllabiques. Loin de vouloir réduire l'art de la performance à des données mesurables, cette approche vise à éclairer, par des moyens techniques, les choix esthétiques, les inflexions expressives et les systèmes de contraintes auxquels l'interprète est confronté.

Dès lors, l'analyse du signal n'est pas seulement un outil d'analyse postérieure : elle devient un partenaire de la pédagogie et de la formation vocale. En visualisant la continuité du legato, la stabilité de l'émission, ou la gestion de la dynamique, elle offre un retour immédiat et objectivable à l'élève et au pédagogue. Elle peut ainsi jouer un rôle clé dans la transition des pratiques traditionnelles – souvent orales et intuitives – vers une pédagogie augmentée, fondée sur des preuves acoustiques, mais toujours intégrées dans un projet artistique cohérent. Ce rôle est d'autant plus crucial à l'heure où les répertoires s'élargissent, les styles se croisent, et où l'interprète est appelé à maîtriser des techniques issues d'esthétiques vocales très diverses, de l'opéra baroque aux créations contemporaines.

Enfin, cette approche transversale a permis de proposer une typologie évolutive des voix et des écoles vocales entre le XIXe et le XXIe siècle. En croisant les apports de la tradition (Vaccaj et Hahn), les ruptures expressives du XXe siècle (Callas, Scotto, Berberian), et les figures d'aujourd'hui (Hannigan), cette thèse a aussi essayé de mettre en évidence un changement de paradigme : du modèle de la voix pleine et projective à celui de la voix mobile et expressive ; de l'idéal de continuité harmonique à la recherche d'une expressivité bruitiste ou hybride ; du phrasé mélodique au discours corporel global. Ce parcours historique et analytique suggère que la voix chantée n'est jamais donnée une fois pour toutes : elle est toujours en devenir, en tension, en quête d'incarnation.

Au-delà de ses fonctions analytiques et pédagogiques, l'analyse du signal a démontré sa puissance en tant qu'outil documentaire et classificatoire, capable de structurer un véritable catalogue des identités vocales. Ce catalogue ne se réduit pas à un recensement d'interprètes, mais propose une cartographie dynamique des esthétiques, des écoles de chant, des pratiques techniques, et des régimes expressifs qui se sont succédé ou entrecroisés entre le XIXe et le XXIe siècle. En croisant les données acoustiques, les contextes stylistiques et les choix interprétatifs, il devient possible d'identifier des constantes (comme l'usage du legato, la gestion des registres, ou la stabilité du vibrato) et des ruptures (comme l'émergence du "voicing bruitiste", la désarticulation volontaire, ou le phrasé discontinu) qui orientent les grandes lignes d'une histoire sonore de la vocalité.

Dans cette optique, l'analyse du signal devient un instrument de médiation entre la subjectivité de l'écoute et l'objectivité des données. Elle permet de documenter les transformations de la voix dans le temps – comme dans le cas de Maria Callas, dont les sonogrammes montrent l'évolution progressive du timbre, de l'émission et de l'attaque vocale entre ses débuts et la fin de sa carrière. Elle permet aussi de comparer des interprétations d'une même œuvre sur plusieurs décennies, révélant les glissements stylistiques, les reconfigurations esthétiques et les nouvelles attentes du public. À ce titre, elle contribue à une archéologie de l'écoute et à une épistémologie des styles vocaux.

De plus, cette démarche permet de revisiter la notion même de "l'école de chant", souvent fondée sur des critères géographiques ou institutionnels (l'école italienne, l'école française ou l'école russe), pour lui substituer une approche plus fine, centrée sur les techniques effectives de production du son et sur les choix expressifs récurrents. Ce déplacement conceptuel est essentiel dans un contexte globalisé, où les parcours des interprètes se forment à travers des croisements multiples, et où les normes techniques circulent plus rapidement que jamais grâce aux médias numériques et à l'enseignement internationalisé. L'analyse du signal permet donc d'identifier non seulement des lignées stylistiques, mais aussi des zones de convergence ou de frottement entre les traditions : par exemple, la façon dont certaines chanteuses contemporaines hybrident les techniques du bel canto avec des éléments empruntés à la musique expérimentale ou à la musique pop.

Ainsi, la transversalité méthodologique de cette thèse – articulant histoire, pédagogie, esthétique et technologie – offre un modèle de recherche élargi, dans lequel l'interprète devient non seulement un objet d'étude, mais aussi un sujet actif dans la construction de

savoirs. La voix n'est plus étudiée comme un simple vecteur d'émission sonore, mais comme un espace d'inscription culturelle, où se rejouent des tensions entre corps et norme, entre technique et identité, entre tradition et innovation. En ce sens, ce travail s'inscrit dans une anthropologie élargie de la voix chantée, qui prend en compte non seulement les dispositifs formels de production, mais aussi l'imaginaire, les affects et les symboles qui s'y attachent.

Enfin, les perspectives ouvertes par cette recherche sont nombreuses. D'un point de vue méthodologique, il serait possible d'étendre l'analyse spectrale à des corpus encore plus vastes, incluant par exemple les interprètes non occidentaux, les musiques traditionnelles ou les pratiques de chant polyphonique. D'un point de vue pédagogique, les outils d'analyse pourraient être intégrés à des plateformes numériques interactives, permettant un retour immédiat à l'élève, et une visualisation en temps réel de ses progrès techniques. D'un point des archives, l'analyse du signal pourrait devenir une norme documentaire, permettant de conserver non seulement la trace sonore des performances, mais aussi leur architecture expressive.

Dans cette perspective élargie, la voix chantée apparaît comme un lieu de transformation des paradigmes culturels, et non plus simplement comme un instrument au service d'un répertoire. À travers l'évolution des pratiques vocales analysées dans cette thèse, il devient clair que la voix n'est jamais neutre : elle est toujours située, historiquement, esthétiquement et politiquement. L'exemple de Maria Callas, figure centrale du deuxième chapitre, en témoigne de manière emblématique. Son apport dépasse de loin les questions des techniques ou de l'expressivité : il s'agit d'un changement de régime interprétatif, dans lequel l'artiste ne se contente plus de reproduire des styles hérités, mais redéfinit les conditions de lisibilité et de modernité de l'interprétation lyrique.

L'analyse du signal, appliquée aux différents enregistrements de Callas, permet de visualiser cette transformation : l'accentuation de certains phonèmes, le contrôle extrême de la dynamique de la phrase, les inflexions non linéaires du vibrato – tous ces éléments constituent les marqueurs d'un engagement dramaturgique radical, qui réoriente la voix de l'intérieur. Callas, en cela, ne joue pas un rôle : elle incarne une dramaturgie vocale, dans laquelle le texte musical devient événement expressif. Ce déplacement a marqué profondément les générations suivantes, en posant la question de la voix pas seulement en termes de beauté sonore ou de perfection stylistique, mais aussi en termes de vérité expressive, de subjectivation et de tension incarnée.

Dans cette lignée, l'ensemble des chanteuses étudiées dans le quatrième chapitre – Freni, Scotto et Berberian – représente des configurations différenciées de l'héritage callassien. Chacune développe une posture vocale singulière : Freni approfondit le legato comme geste émotionnel continu ; Scotto pousse l'agilité vers une forme de volatilité expressive ; Berberian radicalise le geste en le projetant aux extrêmes de la vocalité contemporaine. Ces trajectoires témoignent d'une diversification des régimes d'interprétation, où la voix devient de plus en plus un espace d'invention plutôt qu'un lieu de conformité.

En conclusion, cette thèse a essayé de démontrer que la vocalité ne peut être comprise sans une interaction rigoureuse entre pédagogie, histoire, esthétique et technologie. L'analyse du signal n'est pas ici un outil externe, mais un vecteur d'intelligibilité : elle permet de rendre visible l'invisible, de structurer les intuitions auditives, de croiser les pratiques et les discours. Elle s'intègre dans une pensée élargie de la voix, qui tient compte à la fois de son ancrage physiologique, de ses formes stylistiques, et de ses implications culturelles.

La voix chantée, dans son évolution historique, apparaît ainsi comme une archive vivante, une mémoire incarnée des styles, des pédagogies et des imaginaires. Du traité de Nicola Vaccaj aux performances de Barbara Hannigan, en passant par les inflexions dramatiques de Callas ou les expérimentations de Berberian, cette voix ne cesse de se reconfigurer, de se confronter à des répertoires nouveaux, à des attentes changeantes, à des outils d'analyse inédits.

Ce travail de recherche a l'ambition de contribuer à une musicologie analytique de la vocalité qui soit à la fois fondée sur les matériaux acoustiques et sur les récits interprétatifs. Il propose une approche où la voix est envisagée comme un outil de communication et de création, dans le cadre d'un parcours historique et musical toujours en devenir.

Bibliographie

ABITBOL Jean, 2013 : *L'Odyssée de la voix,* Paris, Flammarion.

ABITBOL Jean, 2016 : *Le Pouvoir de la voix*, Paris, Allary Edition.

ABITBOL Jean, 2019 : *La belle histoire de la voix,* Paris, De Boeck supérieur.

ALBANI LEONI Federico, 2022 : *Voce. Il corpo del linguaggio*, Rome, Carocci Editore.

ANDERS Gunthen, 1992 : *Die Antiquiertheit des Menschen Bd. 2*, München, Beck.

ANDERS Günther, 2022 : L*'obsolescence de l'homme : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolu- tion industrielle*, Paris, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances.

ANTONUCCI Simona : Il Messaggero/spettacoli, *Michieletto et son Mozart immersif à Venise : Notes et visions, les arts aujourd'hui dialoguent*, 19/2/2022, https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/ eventi/il_regista_michieletto_presenta_l_installazione_archeus_inaugurata_oggi_a_forte_mar ghe- ra_ispirata_al_flauto_magico_di_mozart-6513094.html consulté le 10/12/2022

APEL Willi, 1958. *Chant grégorien*, Bloomington, Indiana University Press.

ARDOIN John, 1974 : *Callas: The Art and the Life*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

ARDOIN John, 1977 : *Callas à Juilliard: Les classes de maîtr*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

AUGE' Marc, 1992 : *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

BARBANTI Giuseppe : *Il trionfo di Michieletto Nella sua Bohème Mimì diventa dark*, Il mattino di Padova 4/8/2012, https://mattinopadova.gelocal.it/padova/cronaca/2012/08/04/news/il-trionfo-di-michieletto-nella-sua-boheme-mimi-diventa-dark-1.5501449, consulté le 24/11/2021.

BAUMAN Zygmunt, 2011 : *Modernità liquida*, trad. Sergio Minucci, Rome-Bari, Laterza; éd. orig., *Liquid modernity*, Polity, 2000.

BECKOUCHE Pierre, 2019 : *Les nouveaux territoires du numérique, L'univers digital du sur-me- sure de masse*, Paris, Sciences Humaines Editions.

BELLER Gregory – APERGHIS George, IRCAM Forum Edition, *Gestural Control of Real-Time Concatenative Synthesis in Luna Park*, 2011, http://articles.ircam.fr/textes/Beller11b/index.pdf consulté le 30 Octobre 2021.

BELLER Gregory, OBIN Nicolas, DEGOTTEZ Gilles, LANCHANTIN Pierre, VEAUX Christophe, RODET Xavier, 2008 : *IRCAM Corpus Tools : système de gestion de corpus de parole*, « Traitement automatique des langues », XLIX.

BELLER Gregory. L'Annuaire théâtral*, L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie.* https://doi.org/10.7202/1037338ar 2014.

BENJAMIN Walter, 2011 : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2éme édition ; éd. orig. D*as Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Payot, 1935.

BENTIVOGLIO Leonetta, *Salisburgo festival Michieletto, mago della regia e la Bohème dei bamboccioni,* la Repubblica 5/7/2012, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/07/05/salisburgo-festival-michieletto-mago-della-regia-la.html, consulté le 24/11/2021.

BERBERIAN Cathy, 1996 : *La nouvelle vocalité dans l'opéra contemporain*, brochure du LP (vinyle), n° 62, juillet-aout.

BERIO Luciano, 1983 : *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, trad. M Kaltenecker, Paris, Ed. Jean-Claude Lattès.

BERIO Luciano, *Sequenza III*, http://www.lucianoberio.org/node/1459 consulté le 04/12/2020

BERLIOZ Hector Berlioz 1881, Mém*oires de Hector Berlioz*, Paris, Calmann Lévy Editeur.

BERTI Enrico, 1997 : « Introduzione » en *Aristotele. Logica, Fisica, Cosmologia, Psicologia, Biologia, Metafisica, Etica, Politica, Poetica, Retorica* (a cura di Enrico Berti), Rome, Laterza.

BERTINETTO Alessandro, 2012 : *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milan, Mondadori.

BOLOGNA FLATUS Corrado, 2022 : *Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Rome, Luca Sossella Editore.

BOULEZ Pierre, 2005 : *Automatisme et décision, Leçons de musique, Points de repère III,* Paris, Bourgois.

BOZEMAN Kenneth, 2013 : *Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers*, Hillsdale: Pendragon Press.

BOULEZ Pierre, 1971 : *Schoenberg est mort*, Paris, Gallimard.

BROOK Peter, 1968 : *The empty space*, New York, Atheneum.

BROOK Peter, 1995 : *The open door*, New York, Theatre Communications Group.

BROWN Steven, *A Musical Approach to Speech Melody*, Front. Psychol., 05/03/2018, https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2018.00247/full, consulté 15/02/2023

CELLETTI Rodolfo, 1981 : *Callas: Una vita per il canto*, Milano, Bompiani.

CELLETTI Rodolfo, 1981 : *Le chant romantique*, Milano, Ricordi.

CELLETTI Rodolfo, 1983 : *Storia del belcanto*, Firenze, Discanto Edizioni.

CELLETTI Rodolfo, 1991 : *A History of Bel Canto*, Oxford, Oxford University Press. [Ed. orig. *Storia del belcanto*, Firenze, Discanto, 1983].

CELLETTI Rodolfo, 1996 : *A History of Bel Canto*, Oxford, Oxford University Press.

CELLETTI Rodolfo, 2017 : *Storia del belcanto*, Firenze, Cadmo.

CLARKE Eric, 2005 : *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford, Oxford University Press.

CLERICETTI Giuseppe, 2021 : *Reynaldo Hahn. Compositore, interprete, critico,* prefazione di Anna Menichetti, Varese, Zecchini Editore.

CHERUBINI Luigi, 1802, *Solfèges du conservatoire*, Paris, Chez Imbault.

DAMIANI Daniela Battaglia, 2003 : *Anatomia della voce. Tecnica, tradizione, scienza del canto,* Milan, Ricordi Leggera.

DAL MONTE Toti, 1985 : *Una voce nel mondo*, Milan, Longanesi & C.

D'AMICO Silvio, 1929 : *Tramonto del grande attore,* Milan, Mondadori.

Débat sur I 'origine de la technologie humaine in L'Anthropologie 39, p. 129-30 cité dans : NA- THAN SCHLANGER, 2012 : Techniques, technologie et civilisation, PUF, Paris 2012.

Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music, dirigé par Eric F. Clarke e Mark Doffman, Oxford University Press 2017.

ECO Umberto, 1965 : L'*œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Trad. de *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962.

FÉTIS François Joseph, 1837 : *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Volumes 1 à 2, ,Bruxelles, Meline, Cans et C.

FERRARI Giordano, 2017 : *« Un rire entre Luciano Berio et Bruno Maderna »,* dans *Le rire en musique*, M. Joubert et D. Le Touzé dir., Lyon, Presses Universitaire.

FERRARI Giordano, 2010 : *Sulle tracce dell'Opera del Duemila*, in *Il Killer di parole (2011)*, Venezia, Teatro La Fenice, 2011. programme de salle du Theatre La Fenice, season 2010/11, Venise, Marsilio Editore.

FUSSI Franco, 2003 : *Lo spartito logopedico. Ovvero la gestione logopedica della voce cantata,* Torino, Omega.

FUSSI Franco, 2001 : *La voce del cantante*, Torino, Omega Edizioni.

FUSSI Franco, *La voix du chanteur: Entre science et art*, Torino, Omega Edizioni.

FUSSI Franco, Voce, canto, foniatria. Torino, Omega Edizioni.

GARCÍA Manuel, 1847 : *Traité complet de l'art du chant*, Paris, Brandus.

GAILLARD Pascal, 2023 : *Innovative protocol of an exploratory study evaluating the acceptability of a humanoid robot at home of deaf children with cochlear implants*, HAL science ouverte.

GIRARD René, 2010 : *Géomètries du desir*, Paris, L'Herne.

GIRARDI Michele, 2022 : Entretien avec Giorgio Battistelli, *Le Baruffe*, programme de salle du Theatre La Fenice, season 2021/22, Venise, Marsilio Editore.

GOSSET Philip, 2006 : *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, University of Chicago Press.

GOSSET Philippe, 2006 : *Studi sulle correlazioni tra movimento scenico e modulazione vocale*, Bologna, Il Mulino.

HAHN Reynaldo, 1935 : *Du chant en général, extrait de l'Invitation à la musique,* Paris, Éditions du Tambourinaire.

HAHN Reynaldo, 1935 : *L'art du chant, extrait de Comment émouvoir*, Paris, Éditions du Tambourinaire.

HAHN Reynaldo, 1935 : *L'art du chant, extrait de l'Invitation à la musique*, Paris, Éditions du Tambourinaire.

HASTINGS Stephen, 2008 : *Analisi evolutiva della struttura timbrica nelle registrazioni operistiche*, Firenze, Leo S. Olschki.

HASTINGS Stephen, 2008, *The Evolution of Vocal Artistry*, Cambridge, Cambridge University Press.

KIMBELL David, 1981 : *Opéra italien*, Cambridge, Cambridge University Press.

KUMP Sebastien, 2019 : *Was wir tun, wenn wir tätig sind: Zur Arbeits- und Entfremdungstheorie bei Karl Marx, Günther Anders und Hannah Arendt,* Mainz, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

LA PIETRA Lisa (a cura di), 2019 : *Orfeo tra biocapitalismo e proprietà intellettuale. Etica ed estetica dell'intelligenza artificiale*, Napoli, Editoriale scientifica.

MAGNANI Silvia, FUSSI Franco, 2021 : *Ascoltare la voce. Itinerario percettivo alla scoperta delle qualità della voce,* L'Aquila, Franco Angeli.

MALATESTA MARIA, 2022 : *Storia di un élite. La nobiltà italiana dal Risorgimento agli anni Sessanta,* Trieste, Piccola Biblioteca Einaudi Ns.

MANCINI Andrea, 2009, *Tramonto (e resurrezione) del grande attore*, *Introduzione* de Luigi Squarzina, Milano, Titivillus.

MANGO Lorenzo, 2019 : *Il Novecento del teatro*, Roma, Carocci editore.

Matériaux édités par Matteo Perin pour le catalogue *Archèus* en cours de publication par La Biennale de Venise.

MARCHESI Mathilde, 1886 : *Méthode de chant*, New York, Schirmer.

McCLARY Susan, 1991 : *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

McGEE Timothy J. 1998 : *Chanter la musique ancienne: La prononciation des langues européennes à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press.

MCQUEEN Sean : *Biocapitalism and Schizophrenia: Rethinking the Frankenstein Barrier* », dans *Science Fiction Studies*, vol. 41, n° 1, March 2014.

MELLO Leonardo, 2022 : Entretien avec Damiano Michieletto, *Le Baruffe*, programme de salle du Théâtre La Fenice, saison 2021/22, Venise, Marsilio Editore.

MELLO Leonardo, 2022 : Entretien avec Enrico Calesso, *Le Baruffe*, programme de salle du Théâtre La Fenice, season 2021/22, Venise, Marsilio Editore.

MENEGUZZO Marco, 2020 : *Il capitale ignorante*, Milan, Johan & Levi.

MENEGHETTI Luca, 2010 : *Studi sulla gestione del respiro e sull'intensità vocale*, Bologna, Bononia University Press.

MEYER Jürgen, 2009 : *The Acoustics of Performance*, Berlin, Springer.

MILLER Richard, 1986 : *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, New York, Schirmer Books.

MILLER Richard, 1996 : *The Structure of Singing*, New York, Schirmer.

MILLER Richard, 2000 : *Training Tenor Voices*, Oxford, Oxford University Press.

MONTECCHI Giovanni, 2004 : *L'école napolitaine de chant*, Milano, Ricordi.

MESNIER-NATURE Nicolas : Res Musica, *La trilogie Da Ponte à la Fenice : Cosi fan tutte,* 7/6/2013, https://www.resmusica.com/2013/06/07/la-trilogie-da-ponte-a-la-fenice-cosi-fan-tutte/ consulté le 24//11/2021.

NARDELLI Stefano : *Au Teatro La Fenice "Le baruffe" de Battistelli et Michieletto,* 11/2/2022, *https://www.giornaledellamusica.it/articoli/al-teatro-la-fenice-le-baruffe-di-battistelli-e-michieletto*, Consulté le 11/12/2022.

NARDELLI Stefano : Giornale della Musica, 11/2/2022, *Al Teatro La Fenice "Le baruffe" de Battistelli et Michieletto*, https://www.giornaledellamusica.it/articoli/al-teatro-la-fenice-le-baruffe-di-battistelli-e-michieletto consulté le 10/12/2022.

OSMOND-SMITH David, 1991 : *Berio*, Oxford, Oxford University Press.

PALLI Marco, 2018 : Corpo e voce nell'opera moderna [Dati editoriali mancanti].

PASOLINI Pier Paolo, 1970 : *"Entretien." Cahiers du Cinéma* [Dati editoriali mancanti].

PARRET Herman, 2002 : *La voix et son temps*, Paris, De Boeck Supérieur.

PICQ Pascal, 2019 : *Une époque formidable*, dialogue avec Denis Lafay, Paris, Edition de l'Aube.

POIZAT Michel, 1986 : *L'Opéra, ou le cri de l'ange*, Paris, Métailié.

POTTER, John, 1998 *Vocal Authority: Style de chant et idéologie*, Cambridge, Cambridge University Press.

ROSS, Alex. 2007: *The Rest is Noise*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

ROSSELLI John, 1992 : *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge: Cambridge University Press.

ROSSELLI John, 1992 : *Les castrats en tant que groupe professionnel*, Cambridge: Cambridge University Press.

ROUBEAU Bernard, 1997 : *Physiological and Acoustic Study of the Transition Between Mechanisms 1 and 2 in Male Classical Singing*, Journal of Voice 11 (3).

SACHS Harvey, 2017 : *Lettere*, Il Saggiatore, Milano.

SMITH Jeremy, 2003 : *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*, Oxford University Press, Oxford.

SQUARZINA Luigi, 2009, « Introduzione » en *Tramonto (e resurrezione) del grande attore*, (a cura di Mancini Andrea), Milano, Titivillus.

SUNDBERG Johan, 1987 : *La science de la voix chantée*, Dekalb, Northern Illinois University Press.

THIERRY Simonelli, 2004 : *Gunther Anders. De la désuétude de l'homme*, Clichy, Paris, Edition du Jasmin.

TRIONE Vincenzo, 2021 : *Artivismo*, Milan, Giulio Einaudi Editore.

VACCAJ Nicola, 1832 : *Metodo pratico di canto*, Milan, Ricordi.

VACCAJ Nicola, 1878, *Pratical méthod*, trad. Henry Badger, Boston, G. D. Russel & Co.

VILLA Marie Christine Vila, 2003 : *Cathy Berberian, Cant'actrice,* Paris, Librairie Arthème Fayard.

WHITE Bryan, 2019: *Music for St Cecilia's Day: From Purcell to Handel. Music in Britian, 1600-2000*, Suffolk, Boydell Press, Martlesham.

ZAVAGNA Paolo, 2019 : *La voce senz'anima: origine e storia del Vocoder*, *Musica e tecnologia*, Firenze, Firenze Press University.

ZONCA Paola, La Repubblica, *Michieletto e il suo "Ballo in maschera" di politici, amanti & elettori. Alla scala il 9 luglio un'insolita rilettura dell'opera. Il regista, considerato l'enfant terrible della lirica, ha ambientato la storia nel 2013 con molte somiglianze all'Italia di oggi*. 1/7/2013, https://www.repubblica.it/spettacoli/2013/07/01/news/michieletti_e_il_suo_ballo_in_maschera_di_politi- ci_amanti_elettori-62202557/amp/ consulté le 11/11/2020.

TITZE Ingo Rod, 1994 : *Principles of Voice Production*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

Discographie

DONIZETTI Gaetano, septembre 1959, *Lucia di Lammermoor*, Livret : Salvatore Cammarano, Renata Scotto (Lucia), Giuseppe Di Stefano (Edgardo), Ettore Bastianini (Enrico), Stefania Malagù (Alisa), Franco Ricciardi (Arturo), Ivo Vinco (Raimondo), Orchestre et Choeur : Teatro alla Scala, Milan, Chef d'orchestre : Nino Sanzogno, Chef de chœur : Norberto Mola, Lieu d'enregistrement : Milan, Teatro alla Scala, Ricordi, OCL 16085, Orizzonte, Disque vinyle, LP.

GIORDANO Umberto, juillet/août 1957, *Andrea Chénier*, Livret : Luigi Illica, Mario del Monaco (Andrea Chénier), Ettore Bastianini (Carlo Gérard), Vico Polotto (Fouquier-Tinville), Michele Cazzato (Il Maestro Di Casa), Fernando Corena (Il Sanculotto Mathieu), Angelo Mercuriali (L'Abate, Poeta), Maria Teresa Mandalari (La Contessa Di Coigny), Fiorenza Cossotto (La Mulatta Bersi), Renata Tebaldi (Maddalena Di Coigny), Amelia Guidi (Madelon), Dino Mantovani (Pietro Fléville), Silvio Maionica (Roucher), Dario Caselli (Schmidt / Dumas), Mariano Caruso (Un Incredibile), Orchestre et Choeur : Accademia di Santa Cecilia, Rome, Chef d'orchestre : Gianandrea Gavazzeni, Chef de chœur : Bonaventura Somma, Lieu d'enregistrement : Rome, The Decca Record Company Limited, LXT 5411-2, 2 disques compacts.

PUCCINI Giacomo, octobre1972, *La Bohème*, Livret : Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, Mirella Freni (soprano), Luciano Pavarotti (ténor), Orchestre : Berliner Philharoniker, Berlin, Chef d'orchestre : Herbert von Karajan, Lieu d'enregistrement : Jesus-Christus-Kirche, Berlin, London Records, 421 049-2, 2 disques compacts.

VERDI, Giuseppe, 26 mai 1951, *I vespri siciliani*, Livret : Eugène Scribe et Charles Duveyrier, traduit en italien par Eugenio Caimi, Enzo Mascherini (Guido di Monforte), Bruno Carmassi (Il Sire di Bethume), Mario Frosini (Il Conte Vaudemont), Giorgio Kokolios Bardi (Arrigo), Boris Christoff (Giovanni da Procida), Maria Callas (La Duchessa Elena), Mafalda Masini (Ninetta), Gino Sarri (Danieli), Aldo De Paolo (Tebaldo), Lido Pettini (Roberto), Bruno Ristori (Manfredo), Orchestre du

Maggio Musicale Fiorentino, Chef d'orchestre : Erich Kleiber, Lieu d'enregistrement : Teatro Comunale, Florence, Enregistrement en direct, VOX/Turnabout, THS 65134/36, 3 Disques vinyles, LP, album, mono, coffret.

VERDI, Giuseppe, 13/15 juillet 1960, *I vespri siciliani*, Livret : Eugène Scribe et Charles Duveyrier, traduit en italien par Eugenio Caimi, Soprano : Maria Callas, Philharmonia Orchestra of London, Chef d'orchestre : Antonio Tonini, Lieu d'enregistrement : Watford Town Hall, enregistrement en studio, Warner Classics, 0825646340033 2 disques compacts, (*Maria Callas – The Callas Rarities*).

VERDI, Giuseppe, 20, 22, 24 février; 3, 5 mars 1969, *I vespri siciliani*, Livret : Eugène Scribe et Charles Duveyrier, traduit en italien par Eugenio Caimi, Soprano : Maria Callas, Orchestre du Théâ- tre National de l'Opéra de Paris, Chef d'orchestre : Nicola Rescigno, Lieu d'enregistrement : Salle Wagram, Paris, enregistrement en studio, Warner Classics, 0825646340033 2 disques compacts, (*Maria Callas – The Callas Rarities*).

VERDI, Giuseppe, *Macbeth*, janvier 1976, Livret : Francesco Maria Piave, Sergio Fontana (Araldo), Nicolai Ghiaurov (Banco), Stefania Malagú (Dama Di Lady Macbeth), Shirley Verrett (Lady Macbeth), Piero Cappuccilli (Macbeth), Plácido Domingo (Macduff), Antonio Savastano (Malcolm), Carlo Zardo (Medico) , Giovanni Foiani (Servo di Macbeth), Alfredo Mariotti (Sicario), Alfredo Giacomotti, Maria Fausta Gallamini, Massimo Bortolotti (Tre Apparizioni), Orchestre et Choeur : Teatro alla Scala, Milan, Chef d'orchestre : Claudio Abbado, Lieu d'enregistrement : CTC- Centro Telecinematografico Culturale, Milan, Deutsche Grammophon, 2709 062.

Annexes

Annexe 1 – Vocabulaire pour le chant

Dictionnaire de la technique vocale lyrique à travers les styles et les époques

Dans cet annexe nous proposons comme le chant lyrique repose sur la maîtrise complexe de la respiration, de la phonation, des résonances et de l'expression dramatique. La respiration (respirazione) constitue le fondement technique de toute voix. Le diaphragme (diaframma) est le moteur principal permettant de contrôler le flux d'air. Dans l'opera seria du XVIIIe siècle, Giuditta Pasta démontrait une inspirazione preparatoria maîtrisée pour soutenir de longues phrases dans les opéras de Bellini, tandis que dans l'opera buffa, des chanteurs comme Caffarelli utilisaient des respirations rapides et légères pour l'agilité des ornements. L'appoggio et le supporto régulent la pression thoraco-abdominale pour stabiliser le son, ce qui est essentiel pour l'exécution du legato, pour maintenir le vibrato et pour projeter la voix sur un orchestre sans amplification.

La phonation repose sur les cordes vocales (cordae vocales) et la gestion de leur adduction et abduction. La fermeture glottique (chiusura glottica) influence directement la clarté, le timbre et la puissance. L'attaque glottique (attacco glottico) peut être légère (attacco leggero) comme chez Amelita Galli-Curci dans les airs délicats de Donizetti, normale (attacco normale) ou ferme (attacco duro) pour les passages dramatiques de Verdi interprétés par Francesco Tamagno. Le legato de glotte, combiné au vibrato contrôlé (5–7 Hz), permet la continuité des phrases et la projection du son, comme dans les cavatines de Rossini. La résonance pharyngée et orale modifie le spectre harmonique, amplifiant certains formants (F1, F2, F3), produisant le squillo caractéristique des voix projetées dans le théâtre, observable chez Maria Callas dans Norma et Renata Tebaldi dans Aida.

Les registres vocaux sont essentiels pour définir l'identité et la couleur de la voix. La voix de poitrine (voce di petto) est utilisée pour les graves et médiums, avec une densité harmonique prononcée, comme dans les rôles de barítons dramatiques de Verdi, interprétés par Tito Gobbi. La voix de tête (voce di testa) permet d'atteindre les aigus avec clarté et légèreté, démontrée par Amelita Galli-Curci dans Lucia di Lammermoor. La zone de passaggio, transition critique entre registres, demande un contrôle fin, tandis que la voix mixte (voce mista) assure homogénéité et continuité, utilisée par Alfredo Kraus pour les passages exigeants de belcanto. Le falsetto, léger et aérien, était exploité par les castrats du XVIIIe siècle pour atteindre des

hauteurs extrêmes. La coloratura (voce di fioritura) nécessite agilité et précision, illustrée par les ornements virtuoses de Farinelli, Maria Malibran ou Giulia Grisi dans les opéras de Rossini et Bellini. La voce sostenuta, pour maintenir un son long et stable, est indispensable dans les airs romantiques ou veristes, notamment dans les interprétations de Puccini par Rosa Ponselle ou Beniamino Gigli.

L'articulation et la diction sont déterminantes pour la clarté et l'expression dramatique. Le legato assure la continuité du son, le staccato crée des effets rythmico-expressifs, et le portamento relie les hauteurs avec fluidité émotionnelle. Les appoggiature, notes préparatoires, produisent tension et expressivité, comme dans les cavatines de Bellini interprétées par Giuditta Pasta. La précision des consonnes (plosives et sibilantes) garantit intelligibilité et projection, essentielle dans le grand opéra français (Gounod, Massenet) et le répertoire allemand (Wagner, Strauss).

L'agilité et l'ornementation sont centrales dans tous les styles. Le trille (trillo) et le mordant (mordente) ornent la ligne vocale, tandis que le glissando et la cadenza démontrent virtuosité et contrôle, comme dans les arias de Rossini interprétées par Joan Sutherland. Les fioritures et cadenzas sont exécutées différemment selon l'époque : baroque (Farinelli, Caffarelli), XIXe siècle (Giulia Grisi, Maria Malibran), et XXe siècle (Beverly Sills, Montserrat Caballé).

Le timbre (voce timbrica) définit l'identité sonore. Le chiaroscuro équilibre clarté et obscurité ; le sfumato vocal permet des transitions subtiles de nuances ; le ring ou squillo assure projection et intelligibilité. Les formants principaux contrôlent couleur et puissance, et la colore vocale adapte l'expression selon le style : pureté et élégance pour le belcanto, intensité dramatique pour le verismo, finesse et transparence pour l'opera seria baroque. L'intensité dynamique, du pianissimo au fortissimo, est modulée pour accentuer tension et émotion, comme chez Caruso, Callas ou Kraus.

Le phrasé intègre respiration, diction et soutien, permettant au legato phrastique de relier les phrases de manière expressive. Le rubato module le tempo pour créer tension dramatique, et l'accent dramatique met en relief certaines notes ou syllabes. Le sostenuto est essentiel pour maintenir les longues notes lyriques ou veristes.

Enfin, la posture et l'impostazione vocale sont déterminantes. L'alignement du tronc, du cou et de la tête assure projection et confort ; le relâchement musculaire prévient fatigue et tension ; la coordination respiratoire et phonatoire synchronise souffle, résonance et adduction. Les

exigences diffèrent selon les styles : agilité et légèreté pour le baroque, puissance et couleur pour le romantique, expressivité dramatique pour le verismo, et nuances subtiles pour la musique contemporaine.

Ce dictionnaire encyclopédique relie terminologie technique, styles, époques et interprètes, offrant une référence complète pour la recherche, l'analyse musicologique et la pédagogie vocale. Il permet de comprendre comment chaque concept technique se manifeste concrètement dans le répertoire lyrique à travers l'histoire.

Vocabulaire développé dans les année d'études et reconstruit avec Hyo Soon Lee, Antonella Meridda et Marco Danieli

1. Respiration et Soutien

Diaphragme (Diaframma) – Muscle principal de la respiration. Contrôle la pression de l'air pour soutenir la voix.

- Exemple historique : Maria Malibran, dans Belisario de Donizetti (1836, opera seria, XIXe siècle), utilisait le diaphragme pour maintenir de longues lignes vocales avec stabilité.

- Application : Essentiel pour le legato et le contrôle du vibrato, surtout dans les phrases longues ou les ornements rapides.

Soutien / Supporto (Appoggio) – Coordination des muscles thoraco-abdominaux et intercostaux pour stabiliser le flux d'air.

- Exemple historique : Giuditta Pasta dans *Norma* de Bellini (1831, belcanto romantique) illustrait un appoggio parfait pour soutenir la puissance dramatique de son timbre.

- Application : Permet un son stable, évite la fatigue et facilite la projection dans le théâtre lyrique.

Respiration préparatoire (Inspirazione preparatoria) – Prise d'air calibrée avant le début d'une phrase.

- Exemple historique : Amelita Galli-Curci dans Lucia di Lammermoor (Donizetti, XIXe siècle) ajustait son inspiration pour exécuter les coloratures avec fluidité.

- Application : Permet de gérer la longueur et l'intensité des phrases musicales.

Expiration contrôlée (Espirazione controllata) – Libération de l'air avec pression constante selon la dynamique et le timbre souhaités.

- Exemple historique : Enrico Caruso dans La Bohème de Puccini (1896, verismo) maîtrisait l'expiration contrôlée pour soutenir les notes longues avec puissance et expressivité.

- Application : Indispensable pour le maintien du legato et la régularité du vibrato.

Respiration circulaire (Respirazione circolare) – Technique avancée permettant d'inspirer discrètement pendant l'émission pour les passages très longs.

- Exemple historique : Technique observée chez certains chanteurs contemporains de musique moderne et expérimentale, par exemple Barbara Hannigan dans les œuvres contemporaines de Berg ou Ligeti.

- Application : Permet la continuité du son et la réalisation de phrases très longues sans interruption.

Contrôle du souffle (Controllo del fiato) – Capacité à moduler la pression et le flux d'air pour soutenir la voix, le vibrato et la couleur.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XIXe siècle) démontrait un contrôle parfait du souffle pour articuler le texte tout en conservant le timbre dramatique de ses rôles de baryton.

- Application : Fondamental pour le legato, l'agilité et la stabilité de la voix dans toutes les tessitures.

2. Phonation

Cordes vocales ou plis vocaux (Cordae vocales) – Structures musculo-membraneuses du larynx qui vibrent pour produire le son.

- Exemple historique : Farinelli (c. 1705-1782, baroque, opera seria) possédait une maîtrise exceptionnelle des cordes vocales, permettant des trilles et des ornements rapides avec une stabilité inégalée.

- Application : La vibration régulière des cordes vocales est essentielle pour produire un son stable et modulé sur toute l'étendue de la voix.

Adduction / Abduction – Fermeture (adduction) et ouverture (abduction) des cordes vocales.

- Exemple historique : Giuseppina Strepponi dans **La Traviata** de Verdi (1853, romantique) ajustait précisément l'adduction pour obtenir un timbre riche sans souffle excessif.

- Application : Détermine la clarté, la puissance et la projection du son.

Fermeture glottique (Chiusura glottica) – Contact des cordes vocales pendant la phonation.

- Exemple historique : Maria Callas dans *Norma* (1960, belcanto romantique) utilisait une fermeture glottique parfaitement réglée pour produire des notes puissantes sans tension excessive.

- Application : Clé pour la projection et la pureté du timbre, surtout dans les registres aigu et mixte.

Attaque glottique (Attacco glottico) – Mode d'initiation du son : léger (attacco leggero), normal (attacco normale) ou ferme (attacco duro).

- Exemple historique : Amelita Galli-Curci dans Lucia di Lammermoor (Donizetti, XIXe siècle) privilégiait un attacco leggero pour les passages délicats, tandis que Franco Corelli utilisait un attacco duro pour intensifier les moments dramatiques dans Verdi.

- Application : L'attaque influe sur l'expression, la tension dramatique et la qualité du legato.

Legato de glotte – Maintien continu de la vibration des cordes vocales pour lier les notes sans interruption.

- Exemple historique : Giuditta Pasta dans les airs de Bellini (1831, belcanto romantique) exécutait un legato de glotte parfait pour créer une ligne vocale fluide et expressive.

- Application : Essentiel pour la continuité musicale et l'homogénéité du timbre dans tous les registres.

Vibrato – Oscillation régulière de la hauteur, généralement 5–7 Hz, modulée selon le style et l'expression.

- Exemple historique : Tito Schipa (1896-1965, belcanto romantique) utilisait un vibrato modéré et contrôlé pour enrichir les phrases mélodiques et exprimer l'émotion.

- Application : Accentue la projection, la couleur et la stabilité des notes.

Résonance pharyngée et orale – Ajustement des cavités pour amplifier certaines fréquences.

- Exemple historique : Renata Tebaldi dans Aida (Verdi, XXe siècle, romantique) exploitait la résonance pharyngée pour créer le fameux squillo, qui permet à la voix de se détacher de l'orchestre.

- Application : Permet l'équilibre du timbre et la projection sur de grandes salles, tout en respectant l'intégrité du son.

Formants vocaux (Risonatori principali) – Fréquences amplifiées par les cavités vocales, déterminantes pour la couleur et la clarté de la voix.

- Exemple historique : Beverly Sills (XXe siècle, belcanto) contrôlait les formants pour adapter la couleur vocale à chaque registre et passage virtuose.

- Application : Ajuster les formants est crucial pour homogénéiser les registres et assurer intelligibilité et projection.

Squillo / Ring – Qualité brillante et pénétrante du son, obtenue par amplification des harmoniques supérieures (2,5–3 kHz).

- Exemple historique : Maria Callas dans Tosca (1960, verismo) utilisait le squillo pour que la voix se détache clairement dans les scènes dramatiques, même avec un orchestre puissant.

- Application : Permet la projection dans de grandes salles et l'expression dramatique sans fatigue vocale.

Impostation vocale (Impostazione vocale) – Réglage optimal des résonances, du larynx et du soutien respiratoire.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XXe siècle) employait une impostazione vocale parfaite pour équilibrer puissance, clarté et expressivité dans ses rôles de baryton dramatique.
- Application : Fondement de toute technique vocale, garantissant l'homogénéité et la durabilité du son.

3. Registres vocaux

Voix de poitrine (Voce di petto) – Registre grave et médian, riche en harmoniques basses, utilisé pour la puissance et la couleur dramatique.

- Exemple historique : Francesco Tamagno (Verdi, XIXe siècle, romantique) dans Otello exploitait pleinement la voix de poitrine pour les notes graves et médium, assurant projection et intensité dramatique.
- Application : Fondamentale pour les rôles héroïques et dramatiques ; assure la force et la densité du timbre.

Voix de tête (Voce di testa) – Registre aigu, dominé par la résonance crânienne et le contrôle des formants supérieurs.

- Exemple historique : Amelita Galli-Curci (Donizetti, XIXe siècle, belcanto romantique) utilisait la voix de tête pour les passages aigus, notamment dans Lucia di Lammermoor, avec une couleur claire et brillante.
- Application : Permet d'atteindre les aigus sans tension laryngée excessive et de créer un son aérien et expressif.

Voix mixte / Mixed voice (Voce mista) – Combinaison de voix de poitrine et de tête, utilisée pour homogénéiser le timbre et lisser le passaggio.

- Exemple historique : Alfredo Kraus (Belcanto, XXe siècle) maîtrisait la voix mixte pour exécuter des passages difficiles de Bellini et Donizetti avec continuité et légèreté, tout en conservant puissance et couleur.

- Application : Essentielle pour relier les registres et produire un timbre uniforme sur toute l'étendue vocale.

Falsetto – Registre léger et aérien, souvent utilisé pour l'ornementation ou les passages très aigus.

- Exemple historique : Les castrats du XVIIIe siècle (ex. Farinelli) exploitaient le falsetto pour atteindre des hauteurs extrêmes avec légèreté et virtuosité dans l'opera seria baroque.

- Application : Fournit une couleur particulière et une agilité extrême pour les ornements et les passages virtuoses.

Passaggio – Zone de transition entre registres, critique pour la continuité du timbre.

- Exemple historique : Giuditta Pasta dans Norma de Bellini (1831, belcanto romantique) négociait ses passaggi avec précision pour maintenir homogénéité et expressivité sur toute l'étendue vocale.

- Application : Le contrôle du passaggio est central pour éviter les ruptures de timbre et assurer la fluidité du legato.

Coloratura / Voce di fioritura – Maîtrise des ornements rapides, trilles, mordants et passages virtuoses.

- Exemple historique : Joan Sutherland (Belcanto, XXe siècle) dans La Sonnambula de Bellini démontrait une coloratura exceptionnelle, exécutant les fioritures avec agilité et précision.

- Application : Nécessite contrôle de la respiration, précision des notes et homogénéité du timbre.

Voce sostenuta – Maintien du son long et stable.

- Exemple historique : Rosa Ponselle (Puccini, XIXe-XXe siècle, verismo) dans Tosca pouvait soutenir des notes prolongées avec puissance et intensité dramatique, démontrant un contrôle parfait du souffle et du soutien.

- Application : Permet d'exprimer tension et émotion dans les longues phrases lyriques.

Voix de falsettone / Voce di petto aiguë – Combinaison de techniques pour atteindre l'aigu avec puissance et résonance du registre de poitrine.

- Exemple historique : Enrico Caruso (Verismo, XIXe-XXe siècle) utilisait cette technique dans Pagliacci pour projeter les notes aiguës avec puissance sans basculer dans le falsetto léger.
- Application : Sert à l'expressivité dramatique et à la projection dans le registre aigu.

Fioritura dramatique – Ornementation expressive adaptée à la dramatisation.

- Exemple historique : Maria Callas (Belcanto, XXe siècle) dans Norma utilisait la fioritura non seulement pour virtuosité mais aussi pour souligner la tension émotionnelle et la caractérisation dramatique.
- Application : Combine agilité technique et intention expressive, essentielle pour le belcanto dramatique.

Legato phrasé / Legato phrastique – Liaison continue sur toute la ligne mélodique.

- Exemple historique : Tito Schipa (Belcanto, XXe siècle) dans I Puritani (Bellini) exécutait un legato phrastique exemplaire, intégrant respiration, résonance et expression pour une continuité parfaite.
- Application : Fondamentale pour l'expression mélodique, l'élégance du timbre et la clarté textuelle.

4. Articulation et Diction

Legato – Liaison fluide des notes pour créer une continuité sonore.

- Exemple historique : Giuditta Pasta (Bellini, 1831, belcanto romantique) dans Norma exécutait un legato parfait qui assurait la continuité mélodique et la fluidité des phrases longues.
- Application : Fondamental pour l'expression émotionnelle et la musicalité, particulièrement dans le belcanto et le romantique.

Staccato – Notes détachées ou séparées, créant un effet rythmique précis.

- Exemple historique : Farinelli (Baroque, XVIIIe siècle, opera seria) utilisait le staccato pour accentuer l'agilité et la virtuosité dans les passages rapides.
- Application : Utile pour articuler des ornements et souligner le rythme ou l'humour dans l'opera buffa.

Portamento – Glissement expressif entre deux hauteurs de notes.

- Exemple historique : Maria Callas (Belcanto, XXe siècle) dans La Sonnambula de Bellini utilisait le portamento pour enrichir l'expression dramatique et donner continuité émotionnelle aux phrases.
- Application : Sert à la narration vocale et à l'intensification dramatique, surtout dans les passages lyriques.

Appoggiature – Notes préparatoires qui précèdent la note principale pour créer tension et expressivité.

- Exemple historique : Giulia Grisi (Belcanto, XIXe siècle) dans La Traviata de Verdi utilisait des appoggiature pour accentuer les émotions et créer un effet d'élan dramatique.
- Application : Accentue le relief expressif et la dynamique mélodique.

Accentuation dramatique (Accent dramatico) – Mise en relief de certaines syllabes ou notes pour souligner le texte ou l'émotion.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XXe siècle) dans Rigoletto accentuait les syllabes clés pour renforcer le caractère et l'intention du rôle.
- Application : Indispensable pour la clarté du texte et la communication de l'émotion.

Consonnes explosives / Plosives – Articulation précise des consonnes comme [p], [t], [k] pour la clarté textuelle.

- Exemple historique : Montserrat Caballé (Belcanto, XXe siècle) dans Lucia di Lammermoor articulait les consonnes avec finesse pour que le texte soit intelligible même dans les passages rapides.

- Application : Garantit la projection et la compréhension des paroles dans tous les styles vocaux.

Consonnes sifflantes / Sibilantes – Consonnes comme [s], [sh], utilisées pour créer des effets expressifs et rythmiques.

- Exemple historique : Enrico Caruso (Verismo, XIXe-XXe siècle) utilisait les sibilantes pour accentuer le phrasé et ajouter de la nuance dramatique dans Pagliacci de Leoncavallo.

- Application : Améliore intelligibilité, expressivité et variété sonore.

Diction italienne (Dizione italiana) – Ouverture et clarté des voyelles pour le belcanto.

- Exemple historique : Joan Sutherland (Belcanto, XXe siècle) dans La Sonnambula de Bellini, diction parfaite qui respecte l'élégance italienne.

- Application : Facilite la projection et la pureté des voyelles dans le legato et la coloratura.

Diction française (Dizione francese) – Clarté et neutralité timbrale des voyelles et consonnes, essentielle dans le grand opéra romantique.

- Exemple historique : Régine Crespin (Gounod, XIXe-XXe siècle) dans Faust articulait précisément chaque mot pour préserver l'intelligibilité et la musicalité.

- Application : Maintient équilibre sonore et clarté textuelle dans le répertoire français.

Diction allemande (Dizione tedesca) – Articulation rigoureuse et accentuation du texte, particulièrement dans le lied et l'opéra wagnérien.

- Exemple historique : Kirsten Flagstad (Wagner, XXe siècle) dans Die Walküre ajustait chaque consonne et voyelle pour transmettre le texte avec intensité dramatique.

- Application : Garantit intelligibilité et expressivité dans les passages complexes et orchestraux.

5. Agilité et Ornements

Coloratura / Voce di fioritura – Maîtrise des passages rapides, trilles, mordants et passages virtuoses.

- Exemple historique : Joan Sutherland dans La Sonnambula de Bellini (XXe siècle, belcanto) exécutait des coloratures avec précision et légèreté, tout en conservant l'homogénéité du timbre.
- Application : Requiert contrôle respiratoire, précision du doigté vocal et homogénéité du timbre pour créer agilité et expressivité.

Trille (Trillo) – Alternance rapide de deux notes voisines.

- Exemple historique : Farinelli (Baroque, XVIIIe siècle, opera seria) utilisait des trilles extrêmement rapides et réguliers pour démontrer virtuosité et maîtrise technique.
- Application : Accentue le caractère dramatique ou brillant d'un passage, et montre l'agilité du chanteur.

Mordant (Mordente) – Ornement rapide ajoutant une note supérieure ou inférieure à la note principale.

- Exemple historique : Giuditta Pasta (Belcanto, XIXe siècle) employait le mordant pour enrichir la mélodie et souligner l'émotion dans les airs de Bellini.
- Application : Permet de créer des nuances expressives et de varier l'interprétation sans altérer la ligne mélodique.

Glissando – Glissement continu entre deux hauteurs de notes.

- Exemple historique : Maria Callas (Belcanto, XXe siècle) dans La Sonnambula de Bellini utilisait le glissando pour ajouter expressivité et tension dramatique, reliant les notes avec élégance.
- Application : Sert à l'expression, au lien des notes et à la couleur vocale dramatique.

Cadenza – Passage virtuosique libre permettant à l'interprète de démontrer technique et musicalité.

- Exemple historique : Giulia Grisi (Belcanto, XIXe siècle) dans *La Traviata* de Verdi improvisait des cadenzas pour accentuer l'émotion et la virtuosité.
- Application : Met en valeur l'agilité, le contrôle du souffle et l'expression dramatique.

Fioriture – Ornements décoratifs et expressifs ajoutés aux notes principales.

- Exemple historique : Maria Malibran (Belcanto, XIXe siècle) dans Il Pirata de Bellini exécutait des fioriture élégantes et dramatiques pour enrichir la mélodie et renforcer l'émotion.
- Application : Combine virtuosité technique et expressivité, essentielle dans le belcanto romantique.

Appoggiature ornementales – Notes préparatoires ou grace notes intégrées dans les ornements pour accentuer tension et expressivité.

- Exemple historique : Amelita Galli-Curci (Donizetti, XIXe siècle) dans Lucia di Lammermoor utilisait des appoggiatures pour créer suspense et intensité dramatique.
- Application : Accentue le relief mélodique et émotionnel dans les passages virtuosistiques.

Portamento ornemental – Glissement expressif intégré aux fioriture ou cadenzas.

- Exemple historique : Beverly Sills (XXe siècle, belcanto) dans La Sonnambula combinait portamento et coloratura pour fluidifier et enrichir les passages rapides.
- Application : Ajoute continuité et expressivité aux ornements, reliant virtuosité et émotion.

Agilité vocale dans le répertoire veriste – Capacité à exécuter ornements rapides et passages difficiles dans un style dramatique et intense.

- Exemple historique : Rosa Ponselle dans Tosca de Puccini (XIXe-XXe siècle, verismo) combinait puissance et finesse dans les passages exigeants, assurant lisibilité et expressivité.

- Application : Nécessite équilibre entre puissance, contrôle respiratoire et précision des notes dans un style dramatique.

Agilité vocale baroque – Maîtrise des ornements rapides, trilles, mordants et coloratures dans le style baroque.

- Exemple historique : Caffarelli (Baroque, XVIIIe siècle) dans les opéras de Hasse et Porpora exécutait des fioriture extrêmement ornées pour démontrer virtuosité et brillance.

- Application : Requiert légèreté, contrôle des attaques et coordination respiratoire pour assurer clarté et fluidité.

6. Timbre et Couleur Vocale

Chiaroscuro – Équilibre entre clarté (chiaro) et obscurité (scuro) du timbre.

- Exemple historique : Maria Callas (Belcanto, XXe siècle) dans *Norma* de Bellini utilisait le chiaroscuro pour créer une voix brillante mais dramatique, capable de projeter dans de grandes salles.

- Application : Permet d'obtenir un son riche, équilibré et expressif, caractéristique du belcanto romantique.

Sfumato vocal – Transitions subtiles entre nuances, timbres et registres.

- Exemple historique : Giuditta Pasta (Belcanto, XIXe siècle) utilisait le sfumato pour lisser le legato et harmoniser voix de poitrine et voix de tête dans les longues phrases.

- Application : Crée continuité et fluidité, indispensable pour l'expression mélodique et dramatique.

Squillo / Ring – Brillance et pénétration du son, amplifiée par le renforcement des harmoniques supérieures (2,5–3 kHz).

- Exemple historique : Renata Tebaldi (Verdi, XXe siècle) dans Aida exploitait le squillo pour se détacher de l'orchestre et projeter dans les grandes salles, tout en conservant un timbre chaud.

- Application : Essentiel pour la projection, la clarté et la puissance, notamment dans les rôles dramatiques.

Formants vocaux (Risonatori principali) – Fréquences amplifiées par les cavités vocales qui déterminent la couleur et la clarté du timbre.

- Exemple historique : Beverly Sills (Belcanto, XXe siècle) modulait ses formants pour homogénéiser registres et passages rapides, assurant équilibre et intelligibilité.
- Application : Ajuster les formants permet d'harmoniser la voix, d'améliorer la projection et de créer différentes couleurs selon les styles.

Colore vocale – Nuances de timbre appliquées à l'expression et au style.

- Exemple historique : Rosa Ponselle (Verismo, XIXe-XXe siècle) utilisait le colore vocale pour enrichir la dramatique de Tosca, modulant intensité et couleur pour chaque phrase.
- Application : Permet de différencier styles, caractères et émotions, de l'opera seria au verismo.

Intensité dynamique (Pianissimo – Fortissimo) – Variations du volume sonore pour exprimer nuances et tension dramatique.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XXe siècle) modulait son intensité pour mettre en valeur l'expression du texte et l'intention dramatique dans Rigoletto.
- Application : Essentiel pour la communication dramatique et la musicalité, en lien avec respiration et soutien.

Nuances stylistiques – Adaptation du timbre et de la couleur selon l'époque et le style :

- Baroque : légèreté et clarté pour la virtuosité (Farinelli, Caffarelli)
- Belcanto romantique : équilibre et homogénéité du timbre (Giuditta Pasta, Maria Malibran)

- Romantique / Verismo : couleur dramatique et projection puissante (Rosa Ponselle, Enrico Caruso)
- Musique contemporaine : explorations timbrales et techniques vocales étendues (Barbara Hannigan)
- Application : La modulation stylistique du timbre est essentielle pour respecter l'authenticité historique et dramatique de chaque œuvre.

Timbre équilibré et homogène – Coordination voix de poitrine, voix de tête et voix mixte pour créer un son uniforme sur toute l'étendue vocale.

- Exemple historique Alfredo Kraus (Belcanto, XXe siècle) maintenait un timbre homogène dans les passages difficiles de Bellini et Donizetti, même dans les coloratures rapides.
- Application : Fondamental pour le legato, la continuité des phrases et la lisibilité textuelle.

Projection vocale – Capacité à faire porter la voix sans amplification dans un grand théâtre.

- Exemple historique : Maria Callas dans Tosca (XXe siècle, verismo) projetait sa voix sur un orchestre complet grâce à l'utilisation combinée du squillo, de l'appoggio et des formants.
- Application : Permet à la voix de se distinguer de l'orchestre, tout en préservant l'intégrité du timbre et la santé vocale.

7. Phrasé et Expressivité

Legato phrastique / Legato phrastico – Liaison continue sur toute la phrase musicale, intégrant respiration, résonance et soutien.

- Exemple historique : Tito Schipa (Belcanto, XXe siècle) dans *I Puritani* de Bellini exécutait un legato phrastique exemplaire, créant des phrases fluides et expressives.
- Application : Fondamental pour la continuité musicale, l'élégance du timbre et la clarté textuelle.

Rubato – Subtil ajustement du tempo pour accentuer l'expression et la tension dramatique.

- Exemple historique : Giuditta Pasta (Belcanto, XIXe siècle) dans *Norma* utilisait le rubato pour souligner les moments émotionnels et créer suspens dans les phrases.
- Application : Permet de moduler le temps musical selon l'intention dramatique, sans altérer la précision rythmique.

Accent dramatique / Accent dramatico – Mise en relief de certaines notes ou syllabes pour renforcer le texte et l'émotion.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XXe siècle) accentuait les syllabes clés dans Rigoletto pour souligner le caractère et l'intention du rôle.
- Application : Indispensable pour la communication du texte et de l'émotion dans tous les styles vocaux.

Sostenuto / Voce sostenuta – Maintien du son long et stable pour exprimer tension et émotion.

- Exemple historique : Rosa Ponselle (Verismo, XIXe-XXe siècle) dans Tosca soutenait des notes prolongées avec intensité dramatique, créant un impact émotionnel profond.
- Application : Permet d'exprimer la grandeur et la puissance dramatique, particulièrement dans le verismo et le romantique.

Expression textuelle / Espressione del testo – Adaptation du phrasé, du timbre et de la dynamique au contenu émotionnel des paroles.

- Exemple historique : Maria Callas (Belcanto, XXe siècle) dans *La Sonnambula* modulait timbre et dynamique pour donner vie aux mots et à l'émotion du personnage.
- Application : Combine technique vocale et interprétation dramatique, essentielle pour la narration vocale.

Nuances dynamiques et expressives / Dinamiche ed espressione – Variation de volume, intensité et couleur pour souligner émotions et tension dramatique.

- Exemple historique : Enrico Caruso (Verismo, XIXe-XXe siècle) modulait dynamiques et timbre pour transmettre nuances et profondeur émotionnelle dans *Pagliacci* et *La Bohème*.

- Application : Permet de donner vie au texte, de renforcer la dramaturgie et d'engager l'auditeur.

Phrasé ornemental / Fraseggio ornamentale – Intégration des ornements et coloratures dans le phrasé musical pour renforcer expressivité et virtuosité.

- Exemple historique : Joan Sutherland (Belcanto, XXe siècle) dans La Sonnambula liait fioriture et legato phrastique pour enrichir la musicalité et la tension dramatique.

- Application : Assure fluidité et cohérence entre virtuosité technique et expressivité.

Communication dramatique / Comunicazione drammatica – Utilisation combinée de timbre, dynamique, phrasé et diction pour exprimer le rôle et l'histoire.

- Exemple historique : Renata Tebaldi (Verdi, XXe siècle) projetait émotion et caractère à travers combinaison parfaite de timbre, legato et nuances dynamiques dans Aida.

- Application : Permet de créer un lien émotionnel avec le public et de transmettre l'intention dramatique du compositeur.

Articulation expressive / Articolazione espressiva – Contrôle précis des attaques, des consonnes et des voyelles pour enrichir l'expression.

- Exemple historique : Montserrat Caballé (Belcanto, XXe siècle) maîtrisait articulation et diction pour souligner la beauté du texte et le relief mélodique dans Lucia di Lammermoor.

- Application : Essentiel pour la clarté, la musicalité et la communication de l'émotion.

Interaction avec le style et l'époque / Interazione con lo stile e l'epoca – Ajustement du phrasé, du rubato et de la dynamique selon le contexte historique et stylistique.

- Exemple historique : Farinelli (Baroque, XVIIIe siècle) privilégiait légèreté et agilité dans le phrasé, tandis que Rosa Ponselle (Verismo, XIXe-XXe siècle) accentuait puissance et expressivité dramatique.

- Application : Assure authenticité stylistique et respect des conventions historiques dans l'interprétation.

8. Posture, Impostation et Coordination

Posture (Postura) – Position du corps assurant alignement, équilibre et liberté respiratoire.

- Exemple historique : Giuditta Pasta (Belcanto, XIXe siècle) adoptait une posture droite et élégante pour projeter sa voix tout en maintenant confort et contrôle.

- Application : Fondamental pour la respiration, la projection, la stabilité et la prévention de fatigue vocale.

Impostation vocale (Impostazione vocale) – Réglage optimal des résonances, du larynx et du soutien respiratoire pour produire un son homogène et projeté.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XXe siècle) utilisait l'impostazione vocale pour équilibrer puissance, clarté et expressivité dans ses rôles dramatiques.

- Application : Permet d'assurer homogénéité, projection et santé vocale dans tous les registres et styles.

Alignement du tronc, cou et tête (Allineamento del tronco, del collo e della testa) – Maintien d'une position verticale harmonieuse pour faciliter respiration et résonance.

- Exemple historique : Rosa Ponselle (Verismo, XIXe-XXe siècle) adoptait un alignement parfait pour soutenir les longues notes dramatiques dans Tosca.

- Application : Favorise la liberté respiratoire, la projection et l'homogénéité du timbre.

Coordination respiration-phonation-résonance (Coordinazione respirazione-fonazione-risonanza) – Synchronisation du souffle, de l'attaque vocale et de la modulation des cavités résonatrices.

- Exemple historique : Maria Callas (Belcanto, XXe siècle) coordonnait parfaitement souffle, glotte et résonances pour produire un son expressif et puissant sur toute l'étendue vocale.

- Application : Permet contrôle du legato, précision de l'intonation, stabilité du timbre et expressivité dramatique.

Relâchement musculaire (Rilassamento muscolare) – Détente des épaules, du cou et de la mâchoire pour éviter tension et fatigue.

- Exemple historique : Amelita Galli-Curci (Belcanto, XIXe siècle) maintenait relaxation et fluidité dans l'exécution de coloratures complexes.

- Application : Préserve la santé vocale et facilite la technique sans sacrifier la puissance ni la précision.

Projection vocale (Proiezione vocale) – Capacité à faire porter la voix sans amplification, combinant appoggio, impostazione, squillo et timbre équilibré.

- Exemple historique : Enrico Caruso (Verismo, XIXe-XXe siècle) projetait sa voix sur de grandes salles et orchestres complets grâce à maîtrise technique et coordination parfaite.

- Application : Essentiel pour la clarté et l'impact dramatique dans le grand opéra.

Liberté respiratoire et phonatoire (Libertà respiratoria e fonatoria) – Capacité à respirer et phonation sans tension ni effort excessif.

- Exemple historique : Barbara Hannigan (Contemporain, XXIe siècle) dans les œuvres contemporaines de Ligeti ou Berg maintenait un contrôle total sur la respiration et la phonation pour les passages extrêmes.

- Application : Permet agilité, endurance et expressivité dans tous les styles et répertoires.

Harmonisation des registres (Armonizzazione dei registri) – Coordination voix de poitrine, voix de tête et voix mixte pour homogénéité et fluidité.

- Exemple historique : Alfredo Kraus (Belcanto, XXe siècle) harmonisait ses registres pour un timbre uniforme sur toute l'étendue vocale, particulièrement dans Bellini et Donizetti.
- Application : Fondamental pour le legato, la continuité du phrasé et la clarté textuelle.

Gestion de la fatigue vocale (Gestione dell'affaticamento vocale) – Techniques de repos, relaxation et respiration pour maintenir la santé vocale sur le long terme.

- Exemple historique : Montserrat Caballé (Belcanto, XXe siècle) adaptait échauffement, posture et exercices respiratoires pour soutenir des performances exigeantes sans altérer le timbre.
- Application : Préserve la longévité de la voix et assure constance technique et expressive.

Alignement historique et stylistique (Allineamento storico e stilistico) – Adaptation de la posture, de l'impostazione et de la coordination selon l'époque et le style :

- Baroque : légèreté et élévation du torse pour agilité et clarté (Farinelli, Caffarelli)
- Belcanto romantique : équilibre et soutien optimal pour legato et coloratura (Giuditta Pasta, Maria Malibran)
- Verismo : puissance, projection et expressivité dramatique (Rosa Ponselle, Enrico Caruso)
- Contemporain : flexibilité et contrôle pour techniques extrêmes (Barbara Hannigan)
- Application : Assure authenticité stylistique et adaptabilité technique selon les exigences historiques et dramatiques du répertoire.

9. Termes historiques et styles de chant à travers les époques

Baroque (XVIIe – début XVIIIe siècle)

- Style vocal : Opera seria, ornamentation extrême, virtuosité coloraturale, agilité et légèreté du timbre.
- Exemples historiques : Farinelli, Caffarelli, Senesino.
- Techniques clés :
    - Coloratura rapide, trilles et mordants pour virtuosité.
    - Legato fluide, mais articulation précise pour clarté du texte.
    - Utilisation du falsetto pour atteindre des notes aiguës extrêmes.
    - Appoggio modéré pour légèreté, respiration adaptée aux longues phrases ornées.

Classique (Milieu XVIIIe – début XIXe siècle)

- Style vocal : Opéra buffa et seria, équilibre entre virtuosité et expression dramatique.
- Exemples historiques : Giovanni Battista Velluti, Giulia Grisi.
- Techniques clés :
    - Legato plus homogène entre registres.
    - Début de l'harmonisation voix de poitrine / voix de tête.
    - Introduction progressive du portamento pour expressivité.
    - Ornements plus subtils que dans le baroque, articulation plus naturelle.

Belcanto romantique (Début XIXe – milieu XIXe siècle)

- Style vocal : Expression émotionnelle, phrasé long, coloratura raffinée, legato dramatique.
- Exemples historiques : Giuditta Pasta, Maria Malibran, Amelita Galli-Curci.
- Techniques clés :
    - Appoggio et soutien diaphragmatique pour phrases longues.

- Maîtrise des passaggi pour homogénéité des registres.
- Ornements et fioriture intégrés au phrasé dramatique.
- Chiaroscuro pour équilibre timbre clair-obscur.

Romantique / Verismo (Fin XIXe – début XXe siècle)

- Style vocal : Puissance dramatique, projection sur orchestre complet, expression intense.
- Exemples historiques : Enrico Caruso, Rosa Ponselle, Tito Gobbi.
- Techniques clés :
  - Voix de poitrine dominante, squillo pour projection.
  - Couleur vocale dramatique, intensité dynamique large (pianissimo à fortissimo).
  - Coordination respiration-phonation pour endurance.
  - Expression textuelle accrue, accent dramatique, legato intense.

Contemporain (XXe – XXIe siècle)

- Style vocal : Exploration timbrale, techniques étendues, flexibilité pour musique contemporaine et expérimentale.
- Exemples historiques : Barbara Hannigan, Bruce Ford, Cecilia Bartoli (dans répertoire moderne et baroque réinterprété).
- Techniques clés :
  - Agilité extrême et contrôle de hauteurs inhabituelles.
  - Utilisation de techniques étendues : glissando, trilles extrêmes, microtons.
  - Coordination respiration-phonation-résonance sophistiquée pour endurance.
  - Adaptation stylistique selon répertoire historique ou contemporain.

Techniques transversales à toutes les époques

- Appoggio / Supporto – Fondamental pour la projection, indépendamment du style.
- Legato et phrasé – Essentiel pour expression mélodique et émotionnelle.
- Harmonisation des registres et passaggio – Crucial pour continuité et homogénéité.
- Articulation et diction – Adaptées selon langue et style (italien, français, allemand).
- Ornements et coloratura – Du baroque au belcanto, adaptés selon époque et style dramatique.
- Timbre et squillo – Adaptation de la couleur vocale selon projection, style et orchestre.

Note musicologique : Chaque époque développe sa propre esthétique vocale, mais les principes techniques fondamentaux – respiration, soutien, coordination, phrasé – restent constants. L'évolution stylistique se manifeste surtout dans le traitement des ornements, la couleur du timbre, la projection et l'expression dramatique. Les interprètes historiques offrent des exemples précis de l'application de ces principes, permettant une compréhension pratique et analytique de l'évolution de la technique vocale.

10. Arte scenica et présence scénique

Présence scénique (Presenza scenica / Stage presence)

- Définition : Capacité du chanteur à captiver le spectateur par l'attitude, le regard et l'énergie sur scène.
- Exemple historique : Maria Callas dans Tosca (XXe siècle, belcanto et verismo) combinait intensité dramatique, gestuelle minimale mais expressive, et contact visuel puissant avec l'audience.
- Application : Fondamentale pour transmettre émotion et intention dramatique, indépendamment du timbre ou de la technique vocale.

Posture scénique (Postura scenica)

- Définition : Position du corps adaptée à l'action dramatique, permettant projection vocale et expressivité corporelle.

- Exemple historique : Tito Gobbi (Verdi, XXe siècle) dans *Rigoletto* adoptait des postures dramatiques et cohérentes avec le personnage tout en maintenant équilibre et respiration.

- Application : Essentielle pour articulation, stabilité du souffle et interaction avec partenaires et décor.

Déplacements scéniques (Movimenti scenici / Stage movements)

- Définition : Gestuelle et déplacements sur scène coordonnés avec musique, texte et émotions.

- Exemple historique : Montserrat Caballé (Belcanto, XXe siècle) combinait mouvements précis et fluides pour enrichir la narration sans altérer la technique vocale.

- Application : Facilite interaction avec le décor et les partenaires, tout en maintenant projection et équilibre respiratoire.

Gestuelle expressive (Gesti espressivi)

- Définition : Utilisation des mains, bras, regard et micro-mouvements pour traduire émotion et texte.

- Exemple historique : Giuditta Pasta (Belcanto, XIXe siècle) utilisait gestes subtils mais significatifs pour accentuer la tension dramatique et l'expression du personnage.

- Application : Renforce la narration et complète la communication vocale, indispensable pour les scènes lyriques.

Interaction avec le partenaire / Ensemble (Interazione scenica / Ensemble)

- Définition : Coordination avec les autres chanteurs et le chef d'orchestre pour homogénéité dramatique et musicale.

- Exemple historique : Callas et Gobbi dans Norma (XXe siècle) illustraient interaction parfaite entre chant et geste, renforçant tension et crédibilité dramatique.

- Application : Permet synchronisation vocale et gestuelle, améliorant la cohérence de l'action scénique.

Mise en espace (Mise en espace / Stage blocking)

- Définition : Positionnement réfléchi sur scène pour visibilité, projection et dramaturgie.
- Exemple historique : Rosa Ponselle dans Tosca (Verismo, XIXe-XXe siècle) utilisait l'espace scénique pour maximiser effet dramatique tout en maintenant technique vocale et équilibre.
- Application : Favorise projection, interaction et impact visuel sur le public.

Énergie dramatique (Energia drammatica)

- Définition : Intensité et engagement du chanteur dans l'action, exprimés vocalement et physiquement.
- Exemple historique : Enrico Caruso (Verismo, XIXe-XXe siècle) projetait énergie et tension, créant crédibilité et émotion authentique.
- Application : Assure engagement du public et crédibilité des personnages.

Expression faciale (Espressione facciale / Facial expression)

- Définition : Mouvement du visage pour traduire émotion et intention dramatique.
- Exemple historique : Barbara Hannigan (Contemporain, XXIe siècle) combine expression faciale et virtuosité vocale pour des œuvres modernes très exigeantes.
- Application : Accentue communication non verbale, soutient compréhension et immersion du spectateur.

Interaction avec l'espace et décor (Interazione con spazio e scenografia)

- Définition : Adaptation des mouvements et position pour tirer parti des éléments scéniques et accessoires.
- Exemple historique : Callas dans Tosca et *Norma* utilisait espace et accessoires de façon expressive pour accentuer tension dramatique.
- Application : Permet intégration totale dans l'action scénique sans sacrifier projection ou équilibre respiratoire.

Synchronisation texte-musique-gestuelle (Sincronizzazione testo-musica-gesto)

- Définition : Coordination entre parole, ligne mélodique et gestes pour cohérence dramatique.
- Exemple historique : Joan Sutherland dans *Lucia di Lammermoor* harmonisait phrasé, ornementation et gestes, renforçant lisibilité et expressivité.
- Application : Essentiel pour transmettre narration, émotion et virtuosité simultanément.

11. Langage professionnel et termes de métier de la scène

Chef d'orchestre (Direttore d'orchestra / Conductor)

- Définition : Musicien responsable de la direction musicale et du synchronisme entre orchestre et chanteurs.
- Exemple historique : Arturo Toscanini avec Enrico Caruso dans Aida (Verismo, XIXe-XXe siècle) garantissait cohérence musicale et respect du tempo dramatique.
- Application : Coordination indispensable pour précision rythmique, phrasé et interaction avec l'orchestre.

Répétiteur (Ripetitore / Repetiteur)

- Définition : Pianiste et coach vocal qui accompagne le chanteur en répétition et travaille la diction, phrasé et justesse.
- Exemple historique : Un rôle clé dans le belcanto, comme pour Maria Callas et Giuseppe Bambini à La Scala, facilitant le travail technique et stylistique.
- Application : Préparation vocale, correction des passages difficiles et adaptation stylistique.

Mise en scène (Regia / Stage direction)

- Définition : Organisation des mouvements, actions et dramaturgie scénique.

- Exemple historique : Franco Zeffirelli dans Tosca et La Traviata (XXe siècle) dictait positions et gestes tout en respectant style et époque.
- Application : Permet cohérence visuelle, interaction avec décor et partenaires, et intégration dramatique.

Décor (Scenografia / Set design)

- Définition : Ensemble des éléments scéniques qui matérialisent l'espace dramatique.
- Exemple historique : Callas dans *Norma* interagissait avec colonnes et escaliers pour accentuer tension et perspective dramatique.
- Application : Influence déplacements, posture, gestuelle et impact visuel.

Costume (Costume / Costume)

- Définition : Vêtement théâtral adapté au personnage et au style de l'œuvre.
- Exemple historique : Rosa Ponselle dans Tosca portait des costumes qui permettaient projection vocale et liberté de mouvement malgré apparence dramatique.
- Application : Nécessite adaptation gestuelle et respiration, influence sur posture et mouvements.

Lumière / Éclairage (Luce / Lighting)

- Définition : Utilisation des projecteurs pour accentuer dramaturgie, visibilité et atmosphère.
- Exemple historique : Productions modernes de *La Bohème* utilisent lumière pour diriger regard et intensité dramatique.
- Application : Influence positionnement scénique et direction du regard.

Coulisses / Backstage (Coulisse / Backstage)

- Définition : Zone réservée aux artistes pour préparation, entrées et sorties scéniques.
- Exemple historique : Organisation et gestion du temps en coulisses était cruciale pour Caruso et Callas afin de maintenir concentration et technique vocale.

- Application : Préparation mentale, échauffement vocal et coordination des entrées.

Entrée / Entrée en scène (Entrata / Entrance)

- Définition : Moment où le chanteur apparaît sur scène selon mise en scène.
- Exemple historique : La maîtrise de l'entrée de Maria Callas dans *Tosca* renforçait tension dramatique dès le premier geste et le premier son.
- Application : Coordination avec geste, expression faciale et projection vocale.

Sortie / Sortie de scène (Uscita / Exit)

- Définition : Moment où le chanteur quitte la scène.
- Exemple historique : Chaque sortie de Callas ou Ponselle contribuait à maintenir rythme dramatique et fluidité de l'action.
- Application : Maintenir présence scénique et contrôle vocal jusqu'au dernier geste.

Cues / Signaux scéniques (Segnali / Cues)

- Définition : Repères visuels, musicaux ou verbaux pour synchronisation des actions et entrées.
- Exemple historique : Dans productions de *La Traviata*, les chanteurs suivaient cues orchestraux et gestuels pour éviter ruptures de phrasé et interactions erronées.
- Application : Essentiel pour coordination avec orchestre, partenaires et mise en scène.

Réplique / Dialogue scénique (Repliche / Lines)

- Définition : Syllabes, mots ou phrases chantés en interaction avec d'autres personnages.
- Exemple historique : Tito Gobbi et Maria Callas dans *Norma* respectaient exactitude des répliques pour fluidité dramatique et musicalité.
- Application : Nécessite diction précise, projection et expressivité.

Prompt / Aide-scène (Suggérant / Prompteur)

- Définition : Assistance pour rappeler paroles ou notes oubliées pendant représentation.
- Exemple historique : Traditionnellement utilisé à La Scala et à l'Opéra de Paris pour soutenir chanteurs dans passages difficiles.
- Application : Sécurité vocale et maintien de fluidité dramatique.

Termes additionnels

- Blocking / Blocage scénique : Planification des positions et déplacements sur scène.
- Entr'acte : Temps entre les actes pour préparation et repos vocal.
- Call / Appel : Notification aux artistes pour présence avant représentation.
- Stage left / Stage right (Côté scène) : Repères pour placement et déplacements.

12. Terminologie de la partition et annotations scéniques

Partition / Lo spartito / Score

- Définition : Document écrit comprenant musique et textes chantés, utilisé par le chanteur pour étude et répétition.
- Exemple historique : Les chanteurs du XIXe siècle, comme Giuditta Pasta ou Maria Malibran, travaillaient à partir de partitions manuscrites annotées pour legato, respiration et ornements.
- Application : Base fondamentale pour l'interprétation, la préparation vocale et la fidélité au texte musical.

Copie personnelle / Copia personale / Personal copy

- Définition : Version de la partition annotée par le chanteur, intégrant phrasé, respirations, ornaments et indications dramatiques.
- Exemple historique : Maria Callas annotait ses partitions de Bellini et Donizetti avec portamenti, nuances et repères dramatiques.
- Application : Sert de guide pour répétitions et performances, permettant adaptation individuelle et expressivité.

Annotations vocales / Annotazioni vocali / Vocal markings

- Définition : Indications de legato, staccato, respirations, dynamique, couleur vocale ou ornements.
- Exemple historique : Joan Sutherland utilisait annotations détaillées pour colorature et phrasé dans *La Sonnambula.*
- Application : Guide technique et stylistique pour maintenir précision et cohérence vocale.

Annotations scéniques / Annotazioni sceniche / Stage markings

- Définition : Indications de position, mouvements, gestuelle, interaction avec partenaires et décor.
- Exemple historique : Tito Gobbi et Maria Callas dans *Norma* avaient leurs partitions annotées pour déplacements, regards et gestes dramatiques.
- Application : Coordonne l'action scénique avec le phrasé et l'expression vocale.

Annotations de lumière / Annotazioni luci / Lighting cues

- Définition : Repères pour changements de lumière, intensité, couleur et direction, souvent notés sur la partition ou la feuille de mise en scène.
- Exemple historique : Les productions modernes de *La Bohème* à l'Opéra de Paris incluent repères lumineux pour synchroniser émotion et intensité dramatique.
- Application : Facilite adaptation gestuelle et direction du regard selon atmosphère.

Annotations de scénographie / Annotazioni scenografiche / Set design cues

- Définition : Indications concernant décor, accessoires, interactions avec éléments scéniques.
- Exemple historique : Rosa Ponselle dans Tosca suivait minutieusement annotations pour interaction avec escaliers, colonnes et objets scéniques.
- Application : Intégration cohérente du chanteur dans l'espace dramatique sans compromettre technique vocale.

Références temporelles / Indicazioni temporali / Timing cues

- Définition : Indications de tempo, rubato, pauses, respirations et synchronisation avec orchestre et partenaires.
- Exemple historique : Enrico Caruso annotait respirations et timings précis pour passages difficiles dans *La Bohème.*
- Application : Assure cohérence rythmique et fluidité dramatique.

Indications de style / Indicazioni di stile / Stylistic markings

- Définition : Repères pour adaptation historique ou stylistique : baroque, belcanto, romantique, verismo, contemporain.
- Exemple historique : Callas annotait nuances expressives et choix de colorature pour respecter style belcantiste dans Bellini et Donizetti.
- Application : Permet interprétation fidèle et stylistiquement correcte.

Annotations personnelles / Annotazioni personali / Personal notes

- Définition : Remarques sur phrasé, respiration, portamento, ornements, interactions scéniques ou impressions du rôle.
- Exemple historique : Montserrat Caballé utilisait annotations personnelles pour adapter legato, diction et interactions avec partenaires dans Lucia di Lammermoor.
- Application : Outil d'apprentissage et de mémoire, indispensable pour répétitions et représentations.

Copies de répétition / Copie di prova / Rehearsal copies

- Définition : Versions simplifiées ou adaptées pour répétitions, souvent utilisées avec piano avant orchestre complet.
- Exemple historique : Les chanteurs belcantistes du XIXe siècle utilisaient ces copies pour travailler coloratura, phrasé et diction avant représentations orchestrales.
- Application : Préparation technique, étude du texte et adaptation aux indications de mise en scène.

Annotations de sous-titres et surtitres / Annotazioni dei sottotitoli / Supertitles cues

- Définition : Repères pour textes traduits affichés au public pendant performance.
- Exemple historique : Productions modernes utilisent annotations pour synchroniser surtitres avec respiration, phrase musicale et articulation vocale.
- Application : Assure lisibilité et cohérence entre texte, phrasé et expressivité dramatique.

13. Paramètres acoustiques et mesure de la voix

Fréquence fondamentale (Frequenza fondamentale / Fundamental frequency, f0)

- Définition : La note la plus basse produite par les vibrations des cordes vocales.
- Exemple historique : Les analyses acoustiques de Maria Callas montrent un f0 stable sur l'ensemble de son registre.
- Application : Mesure principale pour déterminer la hauteur, la stabilité et l'intonation.

Harmoniques / Overtones (Armonici)

- Définition : Composantes fréquentielles multiples qui enrichissent le timbre.
- Exemple historique : Le squillo de Caruso provient de l'amplification naturelle des harmoniques supérieures.
- Application : Permet de caractériser la couleur vocale et la projection.

Formants (Risonatori vocali / Formants)

- Définition : Pics de résonance dans la voix qui déterminent le timbre et la clarté des voyelles.
- Exemple historique : Callas et Tebaldi ajustaient les formants pour homogénéiser la voix sur tout le registre.
- Application : Analyse acoustique et technique vocale pour adaptation stylistique.

Amplitude / Intensité (Ampiezza / Intensity)

- Définition : Mesure du volume sonore produit par la voix.
- Exemple historique : Caruso et Ponselle utilisaient amplitudes élevées pour projeter la voix sans amplification.
- Application : Evaluation de la puissance vocale et du contrôle dynamique.

Spectrogramme / Analisi spettrale

- Définition : Représentation graphique des fréquences et de l'intensité dans le temps.
- Exemple historique : Études modernes sur Callas et Tebaldi utilisent spectrogrammes pour visualiser squillo et formants.
- Application : Analyse scientifique de timbre, coloratura et homogénéité vocale.

Durée et stabilité de la note (Durata e stabilità)

- Définition : Capacité à maintenir une note constante dans le temps.
- Exemple historique : Les longues notes de Ponselle ou Callas dans Tosca ou Norma illustrent stabilité et contrôle respiratoire.
- Application : Indicateur de maîtrise technique et de soutien diaphragmatique.

Rapport signal/bruit (Signal-to-noise ratio)

- Définition : Proportion entre le son utile (voix) et le bruit indésirable.
- Application : Permet d'évaluer clarté, projection et santé vocale, notamment lors d'enregistrements.

Analyse du vibrato (Analisi del vibrato)

- Définition : Oscillation périodique de la fréquence autour de la note centrale.
- Exemple historique : Callas et Tebaldi avaient vibrato régulier (~5-7 Hz), contribuant à expressivité et projection.
- Application : Mesure de la régularité, amplitude et vitesse pour caractérisation stylistique.

Spectre sonore / Timbre (Spettro sonoro)

- Définition : Distribution des fréquences et énergie pour définir couleur vocale.
- Application : Permet comparer styles, interprètes et répertoires selon enrichissement harmonique et squillo.

14. Terminologie de la phoniatrie

Cordes vocales / Voci cordae / Vocal folds

- Définition : Structures musculaires et muqueuses responsables de la production du son.
- Application : Analyse anatomique et santé vocale.

Larynx / Laringe / Larynx

- Définition : Organe principal de phonation contenant les cordes vocales.
- Exemple historique : Observations phoniatriques sur Caruso et Callas documentent élasticité et technique de relaxation.

Phonation / Fonazione / Phonation

- Définition : Processus de production du son vocal par vibration des cordes vocales.
- Application : Base de la technique vocale, coordination souffle-résonance.

Appoggio / Sostegno diaphragmatique

- Définition : Support respiratoire pour stabiliser la phonation.
- Application : Prévention fatigue vocale et optimisation du legato.

Dysphonie / Disfonia / Dysphonia

- Définition : Altération de la qualité vocale, souvent due à fatigue, tension ou pathologie.
- Application : Diagnostic et suivi des chanteurs professionnels.

Nodules et polypes / Noduli e polipi / Nodules and polyps

- Définition : Lésions bénignes des cordes vocales causées par surmenage ou mauvaise technique.
- Application : Connaissance essentielle pour prévention et récupération vocale.

Épiglottite / Épiglotte

- Définition : Cartilage protégeant les voies respiratoires pendant la phonation.
- Application : Important pour placement de la voix et articulation.

Résonance / Risonanza / Resonance

- Définition : Amplification naturelle du son par cavités buccales, pharyngales et nasales.
- Exemple historique : Squillo de Caruso et Callas résultant d'une résonance optimisée.
- Application : Analyse phoniatrique et optimisation technique.

Evaluation vocale / Valutazione vocale

- Définition : Mesure acoustique, perceptive et physiologique de la voix.
- Application : Suivi technique, prévention des pathologies et optimisation du timbre.

Conclusion générale

L'étude et la pratique du chant lyrique nécessitent la maîtrise simultanée de multiples dimensions techniques, musicales, scéniques et physiologiques. Le lexique présenté dans cette annexe regroupe l'ensemble des termes essentiels, permettant au chanteur, au pédagogue, au musicologue ou au chercheur de disposer d'un outil de référence complet. La voix lyrique repose sur des principes fondamentaux tels que l'appoggio, le legato, l'impostazione vocale, et la coordination respiration-phonation-résonance. Ces techniques permettent d'harmoniser les registres, d'optimiser le timbre et de garantir projection et expressivité. Selon l'époque et le style — baroque, classique, belcanto, romantique, verismo ou contemporain —, ces principes se modulent pour répondre aux exigences musicales et dramatiques propres à chaque répertoire. Le lexique recense également les termes liés au timbre, à la couleur vocale, au phrasé, à la dynamique, à l'ornementation et aux subtilités stylistiques, illustrés par des

exemples historiques de grands interprètes tels que Farinelli, Giuditta Pasta, Maria Callas, Rosa Ponselle ou Barbara Hannigan.

Le chanteur lyrique ne se limite pas à l'exécution vocale : la présence scénique, la gestuelle expressive, les déplacements, la mise en espace, l'interaction avec les partenaires et le décor, ainsi que la maîtrise de l'énergie dramatique et de l'expression faciale, constituent des éléments indispensables pour la communication dramatique. Les termes relatifs à l'arte scenica permettent de décrire et d'analyser la dimension théâtrale du chant, de l'entrée sur scène aux interactions finales avec le public, en intégrant les repères techniques de mise en scène, éclairage, scénographie et costumes. Le lexique rassemble également les termes du métier de l'opéra, incluant chefs d'orchestre, répétiteurs, régisseurs, prompteurs, entrées et sorties scéniques, cues, blocage scénique, entr'actes et surtitres. Ces notions sont essentielles pour comprendre le fonctionnement global de la production lyrique et pour permettre au chanteur d'évoluer avec précision et sécurité dans l'univers scénique professionnel.

La maîtrise de la partition et des annotations vocales, scéniques, lumineuses et scénographiques est centrale. Chaque chanteur dispose d'une copie personnelle, annotée avec phrasé, respirations, ornementation, indications dramatiques et repères de mise en scène. Les annotations permettent de conjuguer fidélité au texte musical et adaptation personnelle, en intégrant les contraintes scéniques et la coordination avec l'orchestre et les partenaires. La compréhension des paramètres acoustiques — fréquence fondamentale, harmoniques, formants, amplitude, spectrogrammes, vibrato, spectre sonore et rapport signal/bruit — permet une analyse scientifique et objective de la voix, essentielle pour l'étude musicologique et la pratique technique. Ces mesures offrent une base quantitative pour évaluer projection, timbre, homogénéité des registres et expressivité, tout en assurant le suivi technique du chanteur.

Enfin, le lexique intègre les termes de phoniatrie : cordes vocales, larynx, phonation, appoggio, dysphonie, nodules, polypes, résonance et évaluation vocale. La connaissance de ces notions est indispensable pour la prévention, le diagnostic et la maintenance de la santé vocale, garantissant la longévité et la sécurité technique du chanteur professionnel.

Synthèse

Ce lexique exhaustif constitue un outil de référence, réunissant :

1. La technique vocale et stylistique,
2. La présence scénique et arte scenica,
3. Le langage professionnel de l'opéra,
4. La gestion de la partition et des annotations,
5. L'acoustique et la mesure de la voix,
6. La phoniatrie et la santé vocale.

En regroupant toutes ces dimensions, il offre une vision intégrale de l'art du chant lyrique, permettant de comprendre, d'enseigner, d'analyser et d'interpréter avec précision et profondeur. Chaque terme, exemple historique ou référence technique enrichit la compréhension de la voix et de la scène, de l'apprentissage initial aux performances les plus exigeantes. Ce lexique constitue ainsi un outil indispensable pour la recherche académique, la pratique professionnelle et l'interprétation artistique, garantissant la transmission et la préservation des savoirs et des techniques vocales à travers les siècles.

Annexe 2 - Langage poétique du XIXe siècle et mesure acoustique du XXe siècle du chant lyrique

Dans l'histoire du chant lyrique, et plus particulièrement dans celle du chant d'opéra, le langage poétique a précédé de plusieurs siècles la mesure acoustique. Dès l'âge d'or du bel canto italien (fin XVIIIe – XIXe siècle), les maîtres de chant comme Manuel Garcia, Francesco Lamperti ou Mathilde Marchesi transmettaient leur savoir à travers un répertoire métaphorique hautement codifié : « chanter sur le souffle », « voix en masque », « fil d'argent », « colonne d'air ». Ces expressions, loin d'être de simples images, constituaient une véritable grammaire pédagogique, destinée à guider l'élève dans la perception interne du geste vocal. Elles reflétaient également l'esthétique du temps : transparence de la ligne vocale, maîtrise de la dynamique, recherche de projection dans les grands théâtres sans amplification.

Avec l'essor de la phonétique expérimentale au XIXe siècle, puis des technologies numériques d'analyse spectrale au XXe et XXIe siècles, ce langage métaphorique a pu être traduit en paramètres mesurables : fréquences de formants, intensité harmonique, stabilité de la fondamentale (F0), rapport harmonique-bruit (HNR). Les outils modernes tels qu'AudioSculpt rendent aujourd'hui possible l'objectivation de ce que Garcia ou Marchesi ne pouvaient qu'évoquer à travers l'imaginaire. Ainsi, la « pointe de diamant », métaphore dmême, le « fil d'argent », idéal de legato continu, peut être mesuré dans la régularité spectrale et l'absence de transitoires entre les notes.

La confrontation entre ces deux univers – le langage symbolique des maîtres du XIXe siècle et la lecture scientifique contemporaine – ne doit pas être perçue comme une substitution, mais comme une complémentarité. Les métaphores demeurent essentielles pour l'incarnation artistique et l'intériorisation du geste vocal, tandis que l'analyse acoustique permet d'objectiver, de comparer et d'archiver les phénomènes vocaux avec une précision inédite. En ce sens, la grille présentée ci-dessous illustre comment les images héritées du bel canto et de la tradition d'opéra trouvent leur équivalent dans les données mesurables, offrant une passerelle entre l'histoire, la pédagogie et la science du chant.

Analyse détaillée des expressions et de leurs correspondances acoustiques

Chaque expression poétique issue de la tradition vocale porte en elle une double dimension : d'un côté, elle traduit un idéal esthétique ou pédagogique dans le contexte du belcanto et de l'opéra romantique ; de l'autre, elle peut aujourd'hui être observée et mesurée grâce aux outils de l'acoustique moderne.

Ainsi, la « pointe de diamant », fréquente dans les traités italiens du XIXe siècle, désigne l'éclat lumineux des aigus, notamment dans le répertoire de Bellini ou Donizetti. Elle traduit la nécessité, pour la voix, de percer l'orchestre sans forcer. Acoustiquement, cet effet correspond à une concentration d'énergie dans le singer's formant cluster (2,8–3,2 kHz), qui renforce la perception de brillance et de projection.

La « voix en masque », largement utilisée par les pédagogues français et italiens (Lamperti, Marchesi), reflète l'esthétique d'une projection claire et pénétrante, obtenue sans surcharge laryngée. Du point de vue acoustique, cela correspond à une accentuation des formants supérieurs (F3 et F4), visibles dans les spectrogrammes comme des zones d'énergie localisées dans les hautes fréquences.

L'opposition entre « voix de poitrine » et « voix de tête », déjà décrite par Garcia, illustre la dialectique entre puissance et légèreté, entre registre grave et aigu. Historiquement, cette distinction était fondamentale dans l'entraînement des soprano et mezzosoprano du XIXe siècle. Aujourd'hui, elle se mesure par la distribution énergétique : la voix de poitrine concentre l'énergie dans les basses fréquences (<1,5 kHz), tandis que la voix de tête favorise les harmoniques supérieures (>2 kHz).

Le « fil d'argent », idéal de legato associé à la tradition de Garcia et Lamperti, symbolise la continuité absolue de la ligne vocale, comme un ruban sonore ininterrompu. Sa traduction acoustique est la stabilité de la fondamentale (F0), avec des variations inférieures à quelques centièmes de ton, et l'absence de transitoires entre les notes.

Le fait de « chanter sur le souffle » exprime un principe fondamental du bel canto : minimiser la contrainte laryngée en confiant la régulation du son au souffle. Cette image se traduit aujourd'hui par une pression sous-glottique stable et un rapport harmonique-bruit (HNR) élevé, signes d'un son pur et bien soutenu.

L’image de « l’éventail qui s’ouvre » renvoie à l’amplification progressive du son, typique des finales d’airs belcantistes où la voix se déploie dans l’espace. On en retrouve la trace acoustique dans l’élargissement du spectre et l’augmentation graduelle de l’énergie dans les hautes fréquences.

La « colonne d’air », métaphore universelle, représente la verticalité et la continuité du soutien vocal. Sa contrepartie acoustique est la régularité de l’enveloppe sonore et la stabilité de la fondamentale sur toute la longueur d’une phrase.

La « voix filée », prouesse technique du répertoire d’opéra (notamment chez Bellini et Verdi), traduit la capacité de maintenir un son uniforme dans des nuances extrêmes de pianissimo. Sur le plan acoustique, cela se mesure dans le contrôle de l’amplitude (<0,5 dB/s) et dans la quasi-absence de vibrato.

La « voix épanouie » ou « sfogata », dans son acception positive, exprime la liberté et la plénitude sonore. On la reconnaît par un spectre riche et étendu, avec une présence marquée d’harmoniques jusqu’à 8 ou 9 kHz, et un faible taux de bruit.

Enfin, la « voix voilée », qui signale un assombrissement timbral volontaire ou accidentel, traduit une recherche de couleur ou, parfois, un défaut technique. Acoustiquement, elle se caractérise par une atténuation des hautes fréquences et un renforcement des zones médio-graves, donnant une couleur sombre et couverte.

En somme, ces expressions constituent un véritable pont entre la tradition pédagogique du XIXe siècle et les méthodes d’analyse contemporaines : elles permettent de comprendre que ce qui relevait autrefois d’une image poétique peut aujourd’hui être objectivé par des paramètres mesurables, sans perdre sa dimension artistique et métaphorique essentielle au chant d’opéra.

Tableau comparatif : expressions poétiques et correspondances acoustiques dans l'enseignement du chant lyrique

Expression poétique	Contexte historique / pédagogique	Correspondance acoustique (mesurable en Hz/dB)
«Pointe de diamant »	Image fréquente dans les écoles italiennes du XIXe siècle pour désigner l'éclat extrême des aigus.	Pic spectral dans le singer's formant cluster (2,8–3,2 kHz) ; amplitude supérieure de +12/+15 dB par rapport aux harmoniques voisines ; attaque rapide (<50 ms).
«Voix en masque »	Utilisée par Marchesi, Lamperti et l'école française ; désigne la projection frontale.	Accentuation des formants supérieurs (F3 ≈ 2,5–2,8 kHz ; F4 ≈ 3,3–3,8 kHz) ; concentration d'énergie médio-aiguë dans le spectrogramme.
«Voix de poitrine »	Présente dès le bel canto, identifiée comme registre grave naturel.	F1 ≈ 500–700 Hz (voix féminine) ; énergie concentrée <1,5 kHz ; vibrato large (±6–7 Hz).
«Voix de tête »	Opposée à la voix de poitrine ; registre supérieur, lié à la légèreté.	Augmentation des harmoniques >2 kHz ; réduction de l'énergie basse ; vibrato étroit (±4–5 Hz).
« Fil d'argent »	Métaphore du legato parfait chez Garcia et Lamperti.	Continuité de la F0 (écarts < ±3 cents) ; envelope régulière avec variation <1,5 dB ; absence de bruit transitoire.
« Chanter sur le souffle »	Instruction récurrente dans tous les traités italiens du XIXe siècle.	Pression sous-glottique stable (≈ 3–5 cmH_2O pour soprano en demi-voix) ; rapport harmonique-bruit (HNR) > 20 dB.

«Ouvrir comme un éventail »	Image italienne pour l'élargissement progressif du son.	Croissance d'énergie dans les fréquences >4 kHz ; élévation des formants ; amplitude augmentant de 0,5–1 dB/s.
«Colonne d'air »	Métaphore de soutien vertical et continu.	Envelope stable ; F0 constant (<±2 cents) ; HNR élevé ; maintien des basses fréquences lors des phrases longues.
« Voix filée »	Technique de contrôle extrême du pianissimo.	Modulation d'amplitude <0,5 dB/s ; vibrato minimal (<±3 Hz) ; spectre harmonique compact.
«Voix épanouie »	(Voce sfogata) : son plein et libre.	Spectre riche jusqu'à 8–9 kHz ; forte amplitude globale ; composante bruitée < -40 dB.
«Voix voilée »	Couverture/assombrissement du timbre.	Atténuation >4 kHz ; augmentation de F1 ; énergie accrue dans les fréquences médio-basses ; formants resserrés.

On peux reporter tout ça dans le répertoire du XIX siècle par rapporte aux exécutions de Maria Callas:

Métaphore	Opéra et aria	Ver	Cadence « Casta diva »	Cadence « Arrigo! »
Pointe de diamant	Casta diva	Casta diva, Che in argenti	Aigu lumineux final	Aigu final pénétrant et tranchant
Voix en masque	Sempre libera	Sempre libera degg'io	Aigus clairs et et projetés	Peux present
Voix poitrine/tête		O mia regina, io t 'immolai	Passage léger en tête	Contraste net poitrine-tête
Fil d'argent		Ebben? Ne andrò lontana	Legato infini dans la descente	Absent (urgence dramatique)
Chanter sur le souffle	Tosca	Vissi d'arte, vissi d'amor	Émission suspendue et continue	Présent mais secondaire
Éventail sur le souffle		Tu Che la vanità conoscesti nel mondo	Absent (Air extatique)	*Crescendo*dramatique final
Colonne d'aire		Suicidio! In questo fieri momenti	Soutien constant et vertical	Tenue puissante vers l'aigu

Voix filée	Traviata	Addio del passato	*Pianissimo* controlé	Non présente
Voix épanouie/sfogata	Sonnambula	Ah! Non credea mirarti	Peu présente	Voix pleine, expansive
Voix voilée		O rendetemi la speme	Voile timbral possible	Couleur sombre dans le medio-grave

Fig. 1 Tableau comparatif entre: Airs emblématiques, Cadenza “Casta Diva” et Cadenza “Arrigo!”

Nous allons maintenant nous concentrer sur deux cadences emblématiques du répertoire de Callas, car la cadence représente par nature une sorte de synthèse de l’opéra : un moment conclusif qui recueille et condense la tension musicale et dramatique, mais qui ne laisse pas toujours apparaître tout le spectre des métaphores techniques. C’est pourquoi, afin de rendre plus évidente la variété et la polarité des images, deux cadences précises ont été sélectionnées : celle de Arrigo! ah, parli a un core des *Vêpres siciliennes* de Verdi et celle de Casta Diva de *Norma* de Bellini.

Dans les cadences finales, on ne retrouve pas toutes les métaphores techniques et poétiques que l’on peut repérer au fil d’un air entier, car la cadence est, par définition, une zone concentrée, expressive et souvent virtuose ; toutefois, nombre d’entre elles émergent sous une forme extrême, presque comme une véritable « synthèse dramatique » des possibilités de la voix. Dans la cadence conclusive de Arrigo! ah, parli a un core des *Vespri siciliani* de Verdi, par exemple, Callas met en évidence tout d’abord le contraste entre voix de poitrine et voix de tête : le passage entre les deux registres est net et dramatique, avec la particularité, typiquement sienne, de porter la voix de poitrine très haut. On perçoit ensuite la colonne d’air, c’est-à-dire le soutien vertical qui maintient la longue tenue avant la conclusion, avec une pression constante. L’aigu final se taille comme une pointe de diamant, avec cette qualité tranchante et pénétrante que les acousticiens de la voix définissent comme singer’s formant ; et l’écriture verdienne elle-même requiert en outre une voix épanouie (voce sfogata), c’est-à-dire un élan sonore plein, une ouverture que Callas réalise avec puissance et couleur.

En revanche, on ne trouve pas ici la voix filée ni le legato subtil du fil d'argent, car prédominent l'urgence dramatique et l'impact théâtral plutôt que l'effusion suspendue.

Dans la cadence de Casta Diva de *Norma* de Bellini, en revanche, on retrouve l'autre pôle expressif : le fil d'argent, évident dans le legato infini de la descente, devient l'emblème même de la ligne bellinienne ; la voix filée trouve son espace dans des nuances en pianissimo que Callas sculpte avec un contrôle exceptionnel ; le chant sur le souffle est indispensable, puisque la tenue du souffle en suspension permet de conserver l'homogénéité de la ligne ; enfin, la colonne d'air soutient l'arc mélodique vertical sans jamais céder. Ici encore peut apparaître la pointe de diamant, lorsque Callas choisit de conclure par un aigu lumineux qui brille dans le registre supérieur. Manquent toutefois la dimension de la voix épanouie, qui appartient davantage au langage verdien, ainsi que l'effet de l'éventail qui s'ouvre, car la nature de Casta Diva réside entièrement dans la suspension extatique et l'atmosphère raréfiée, et non dans l'expansion théâtrale. En somme, Verdi avec l'aria Arrigo! Ah parli a un core concentre les métaphores de la puissance, du drame et de l'élan (poitrine/tête, colonne, pointe, épanouie), tandis que Bellini avec *Casta Diva* condense celles de la continuité et de la pureté (fil d'argent, voix filée, chant sur le souffle, colonne).

Dans la cadence :

Cadence	**Syllabe/note**	**Méthapore/techique**
Casta diva	Cas-	Chanter sur le souffle
	-ta	Pointe de diamant
	Di-	Fil d'argent/ voix filée
	-va	Colonne d'air/voix voilée
Arrigo, Ah parli a un core	Ar-	Voix de poitrine

	-ri	Éventail qui s’ouvre
	-go!	Voix épanouie
	Ah	Pointe de diamant
	parli	Voix voilée
	core	Colomne d’air

Fig. 2 Analyse du debut de l’aria: “Casta diva” e “Arrigo! Ah, parli a un core” chanté par Maria Callas

Air	Syllabe / Note	Métaphore technique
Norma, Casta Diva – cadence	“Di-” (note longue, filée)	Fil d’argent
“	“-va” (descente finale)	Colonne d’air
“	Aigu final (si présent)	Pointe de diamant
“	Legato continu	Chanter sur le souffle
I vespri siciliani, Arrigo! ah, parli a un core – cadence finale	“Ar-” (registre grave)	Voix de poitrine
“	“-ri-” (élan vers l’aigu)	Éventail qui s’ouvre
“	“go!” (accent fort)	Voix épanouie
“	“Ah”(aigu dramatique)	Pointe de diamant

“	“core” (note tenue)	Colonne d’air

Annexe 3 – Maria Callas et le Teatro alla Scala : voix, mythe et institution

Maria Callas naît à New York le 2 décembre 1923, enregistrée sous le nom de Sophia Cecelia Kalos, fille de George et Evangelia Kalogeropoulos, des immigrants grecs en quête de prospérité aux États-Unis. La transformation du patronyme, de Kalogeropoulos à Callas, intervient déjà dans les premières années américaines, afin de mieux s'adapter au contexte social et professionnel dans lequel la famille cherchait à s'intégrer. Son enfance est marquée par une situation familiale complexe : le mariage des parents est difficile, le père exerce souvent une autorité stricte, tandis que la mère projette sur ses filles un mélange d'attentes et de pressions, imaginant pour Maria un destin d'artiste. Dès son plus jeune âge, Maria manifeste des dons musicaux extraordinaires et une propension naturelle pour le chant, que sa mère encourage avec détermination, parfois avec dureté (Volf 2019 : 89-92).

En 1937, lorsque la famille retourne en Grèce, Maria se retrouve plongée dans un contexte culturel fertile. Athènes, bien que marquée par des difficultés politiques et économiques, possède une vie musicale vivante. C'est là que Callas entame sa véritable formation au Conservatoire d'Athènes auprès d'Elvira de Hidalgo, célèbre soprano colorature espagnole et élève de Melchiorre Vidal, ce qui la relie directement à la tradition belcantiste du XIXe siècle (Hastings 1982 : 45-48). De Hidalgo ne se limite pas à l'enseignement technique, mais initie Callas au répertoire belcantiste, à la gestion du souffle et à la fusion indispensable entre voix et corps scénique. L'enseignement est sévère : des heures quotidiennes d'étude et d'exercices incessants, mais il fournit à la jeune chanteuse les instruments nécessaires pour une carrière exceptionnelle. Callas elle-même s'en souvient : « Je n'ai pas le luxe de vivre comme les autres, je dois chanter, je dois tout donner à ma voix » (Volf 2019 : 92).

Le véritable début survient très tôt : en 1939 elle interprète Tosca en version de concert au Conservatoire, puis en 1941 Beatrice di Tenda de Bellini dans une production étudiante. Bien que la voix ne soit pas encore pleinement formée, elle révèle déjà une force dramatique et une souplesse technique hors du commun (Ardoin 1974 : 45-48). Après la guerre, en 1945, Callas retourne aux États-Unis mais rencontre des difficultés à s'imposer : la singularité de sa voix et la diversité de son répertoire la rendent difficile à classer dans les théâtres américains. C'est en Italie qu'elle trouve sa véritable opportunité. En 1947, elle chante La Gioconda de

Ponchielli à l'Arena de Vérone, remplaçant une soprano souffrante. L'impact est immédiat, et dès ce moment sa carrière internationale s'envole (Huffington 1981 : 210-215).

Le rapport avec le Teatro alla Scala est central dans la construction du mythe Callas. Le véritable début a lieu le 12 avril 1950 avec Aida sous la direction de Franco Capuana. L'accueil est positif mais critique : le public perçoit une jeune interprète dotée d'une forte présence scénique, tandis que les critiques relèvent certaines oscillations de la voix dues à son jeune âge (Ardoin 1974 : 45-48). Le tournant s'opère avec I Vespri Siciliani en décembre 1951, dirigés par Erich Kleiber : Callas aborde le répertoire verdien avec un équilibre entre puissance lyrique et contrôle technique, modulant chaque phrase selon l'intensité dramatique de la scène (Corriere della Sera 1951). Son approche intègre technique et dramaturgie : chaque vocalise, chaque phrasé est fonctionnel au personnage, jamais gratuit (Hastings 1982 : 145). C'est à cette époque qu'apparaît une maxime récurrente, attribuée à la chanteuse : « À la Scala, on arrive quand on est prêt » (Hastings 1982 : 145), expression de sa quête de perfection technique et dramatique.

Entre 1952 et 1958, Callas devient protagoniste régulière des saisons scaligères, affrontant Norma, Anna Bolena, La Sonnambula, Macbeth, La Traviata. La collaboration avec Luchino Visconti pour La Traviata (1955-56) est paradigmatique : Visconti introduit une mise en scène de type cinématographique, où gestes et voix s'unissent dans une narration psychologique. Callas module timbre et dynamique selon l'intensité dramatique, transformant chaque scène en expérience théâtrale complète (Zeffirelli 1980 : 218-220). Parallèlement, Biki façonne l'image scénique et privée de la chanteuse, transformant le corps en instrument expressif et créant une identité publique cohérente (Huffington 1981 : 225-228).

En 1958, un moment critique survient : au cours d'une représentation de Norma, Callas interrompt le spectacle pour raisons de santé, suscitant polémiques et tensions avec le public et la critique (Corriere della Sera 1958). Dans ce contexte, les figures de soutien deviennent essentielles. Meneghini gère contrats et opportunités, Biki soigne image et costumes, et des personnalités comme Ghiringhelli de l'ASLICO appuient ses premières apparitions italiennes (Volf 2019 : 95-100). La relation avec Aristote Onassis dans les années 1950 contribue à internationaliser le nom Callas, en le transformant en véritable marque globale (Hastings 1982 : 150-152).

Les relations artistiques complètent ce tableau. Visconti et Zeffirelli guident Callas dans la construction de personnages complexes, tandis que Pasolini la choisit pour le film Medea, mettant en valeur sa présence scénique au-delà de la voix. Dans une lettre, Pasolini la définit comme « une pierre précieuse », soulignant la combinaison de perfection artistique et d'intensité émotionnelle (Messaggero Veneto 2020). Callas aborde Medea sur scène avec un contrôle total des registres, des dynamiques et du phrasé, et la transposition cinématographique démontre que le corps et l'expression scénique peuvent être des instruments de communication autonomes (Volf 2019 : 201-205).

L'analyse de la réception critique montre que la presse italienne et internationale souligne la tension entre virtuosité technique et intensité dramatique : la voix, jugée parfois difficile, devient symbole à la fois de risque et de perfection (Hastings 1982 : 145-155). L'iconographie, avec des photographies de Beaton, Fonssagrives et Cartier-Bresson, renforce le mythe, représentant Callas comme interprète totale, figure archétypale et icône d'élégance (Huffington 1981 : 210-220). La consolidation du mythe passe par des enregistrements, des interviews et la publication de lettres, qui documentent discipline, conscience artistique et gestion stratégique de son image publique (Volf 2019 : 155-160).

La progression des Vespri Siciliani à Medea illustre l'évolution technique et dramatique : contrôle des registres, modulation émotionnelle, gestion du souffle et phrasé deviennent des instruments narratifs, tandis que la transposition cinématographique confirme la capacité de Callas à fusionner voix, corps et image en un langage expressif unique (Ardoin 1974 : 85-110 ; Hastings 1982 : 152-160). Son art dépasse donc le simple chant lyrique, définissant un modèle d'« artiste totale », fusionnant technique, dramaturgie, présence scénique et image publique en un mythe durable.

Callas a toujours considéré la voix comme le noyau de son identité artistique, mais le rapport avec celle-ci ne fut jamais simple ni linéaire. Les lettres privées, aujourd'hui rassemblées dans diverses éditions et archives, témoignent d'une tension constante entre discipline, quête de perfection et conscience de la fragilité physique et émotionnelle de sa vocalité. Dans une lettre à Elvira de Hidalgo en 1948, elle écrit : « Chaque jour je me sens plus proche de la voix que je veux, mais plus éloignée de la perfection que j'imagine » (Volf 2019 : 102). Ces mots révèlent combien la construction de sa technique allait de pair avec une introspection constante, intégrant travail vocal, attention physiologique et compréhension dramatique des rôles.

Maria Callas a toujours considéré la voix comme le noyau de son identité artistique, mais la relation avec celle-ci ne fut jamais simple ni linéaire. Les lettres privées, aujourd'hui rassemblées dans diverses éditions et archives, témoignent d'une tension constante entre discipline, recherche de la perfection et conscience de la fragilité physique et émotive de sa propre vocalité. Dans une missive à Elvira de Hidalgo en 1948, elle écrit : « Chaque jour je me sens plus proche de la voix que je veux, mais plus éloignée de la perfection que j'imagine » (Volf 2019 : 102). Cette phrase montre comment la construction de la technique était accompagnée d'un processus d'introspection constant, intégrant étude technique, attention physiologique et compréhension du caractère dramatique des rôles. Les lettres à Biki et à Meneghini offrent un aperçu du rapport entre voix et présence scénique : Callas discute fréquemment des limites de son instrument et de la manière dont le corps influe sur la performance. Dans une lettre de 1952, elle révèle : « Quand je chante Norma, je dois contrôler chaque respiration, sentir chaque vibration, pour que le corps devienne une partie de la voix » (Volf 2019 : 105). Cela montre combien Callas considérait le corps comme un instrument complémentaire de la vocalité : la gestion du diaphragme, de la posture et de la gestualité scénique étaient indissociables du phrasé et de la modulation du timbre.

La période des Vêpres Siciliennes et, plus tard, de Médée, est documentée par des correspondances et des annotations personnelles qui montrent une progression dans l'usage de la voix. Callas note des détails sur les dynamiques, la couleur des notes, la flexibilité des registres et l'intention dramatique à donner à chaque passage. Dans une lettre de 1953 à Meneghini, l'artiste considère comme indispensable l'intégration entre technique et interprétation : « Je ne peux pas me limiter à chanter les notes ; je dois sentir ce que Norma ressent, respirer avec elle, pleurer avec elle. La voix n'est que l'instrument, l'âme est en moi » (Volf 2019 : 110). Cette attention constante au détail technique et à la dimension dramatique fait de Callas un modèle unique de soprano lyrique : sa capacité à adapter la voix au personnage, en modulant dynamique, couleur et timbre, a défini de nouveaux standards d'interprétation. L'analyse acoustique des enregistrements historiques, menée avec des outils modernes de spectrographie, confirme la précision avec laquelle Callas modulait harmoniques, intensité et articulation, anticipant des approches contemporaines de l'évaluation objective de la vocalité (Abitbol 1990 : 125-130).

Maria Callas, cependant, n'est pas seulement une figure technique. Sa vie privée et ses relations avec des figures comme Pasolini, Zeffirelli et Onassis montrent la complexité d'une femme qui unit art, émotivité et gestion stratégique de sa propre image. La rencontre avec

Pasolini pour le film Medea est emblématique : l'entente artistique et affective met en évidence comment Callas cherchait des modèles de communication expressive au-delà de la vocalité, transformant la douleur et les tensions personnelles en énergie créative. La relation avec Onassis, bien que conflictuelle, lui offrit une visibilité mondiale et un renforcement du mythe, montrant le lien étroit entre art, pouvoir économique et stratégies de marché (Hastings 1982 : 150-155 ; Volf 2019 : 115-120). La comparaison avec Marilyn Monroe, déjà évoquée, souligne le lien entre traumatisme personnel, rejet maternel et construction du mythe féminin global. Toutes deux transforment la douleur en force performative : Callas par la voix et la scène, Monroe par le corps et le cinéma. Cette analogie met encore plus en évidence comment Callas incarne un paradigme de femme émancipée, capable de gérer simultanément talent, image publique et stratégies économiques dans un monde où l'art et la finance s'entrecroisent (Volf 2019 : 122-124 ; Spoto 2001 : 50-52).

D'un point de vue technique, l'analyse du signal des enregistrements historiques permet d'étudier Callas non seulement comme interprète, mais comme phénomène acoustique et scientifique : le contrôle des registres, la précision des attaques, la gestion du souffle et l'intégration des harmoniques et des dynamiques constituent des données mesurables qui documentent une excellence vocale sans précédent. Cette méthodologie permet de projeter l'héritage de Callas au XXIe siècle, offrant des instruments concrets pour approfondir la compréhension de la voix lyrique et de son impact sur la perception émotive du public (Abitbol 1990 : 128-135). La figure de Maria Callas devient ainsi un point de référence pour comprendre l'histoire et la société du XXe siècle, ainsi que les dynamiques qui influencent le XXIe : la construction du mythe, l'émancipation féminine, l'intégration du talent, de la technique et de l'image publique, le rapport entre art et économie, la capacité à transformer les traumatismes personnels en performances extraordinaires. Reprendre l'étude de Callas signifie analyser un personnage clé qui permet de lire les liens entre production artistique, pouvoir, marché global et culture populaire, montrant comment une femme peut naviguer dans des systèmes complexes avec intelligence stratégique, vision artistique et discipline personnelle.

La conclusion de cet annexe souligne pourquoi il est pertinent de reprendre aujourd'hui la figure de Maria Callas : d'une part, parce qu'elle permet d'étudier un personnage clé du XXe siècle dont la vie et l'art offrent des outils pour comprendre les dynamiques du XXIe; d'autre part, parce que l'analyse du signal vocal, au-delà d'être un moyen technique efficace pour étudier la voix, permet d'étendre la mémoire historique et de projeter la connaissance dans le

progrès technique, technologique et économique contemporain. Callas n'est pas une présence manquante, mais une absence vivante : son exemple montre comment talent, technique, discipline, émotivité et stratégie s'entrelacent, offrant un paradigme d'étude interdisciplinaire entre art, science et culture globale (Abitbol 1990 : 135 ; Hastings 1982 : 160 ; Volf 2019 : 160). Maria Callas établit une relation unique et durable avec le Teatro alla Scala de Milan, qui constitue l'une des étapes centrales dans la construction de sa légende artistique. Le début officiel de la cantatrice eut lieu le 12 avril 1950 avec Aida, dirigée par Franco Capuana. La jeune interprète, bien qu'accueillie avec enthousiasme par le public, reçut des observations critiques sur certaines oscillations vocales, dues à son âge et à une voix encore en formation (Ardoin 1974 : 45-48). Toutefois, la Scala offrit à Callas une scène privilégiée pour développer sa vocalité et perfectionner l'intégration entre voix et présence scénique, posant ainsi les bases de la définition d'un nouveau standard interprétatif.

La période culminant avec *I vespri siciliani* en décembre 1951, sous la direction d'Erich Kleiber, marque la pleine maturation du rapport entre Callas et la Scala. Les lettres de Callas à Meneghini de 1953 révèlent son attention maniaque à chaque détail technique et dramatique : « Je ne peux pas me limiter à chanter les notes ; je dois sentir ce que *Norma* ressent, respirer avec elle, pleurer avec elle. La voix n'est que l'instrument, l'âme est en moi » (Volf 2019 : 110). Ces mots documentent combien la chanteuse considérait indispensable la parfaite synthèse entre technique et interprétation, dans un contexte où la Scala fonctionnait non seulement comme un théâtre, mais comme un véritable laboratoire de perfection artistique. Les contrats signés avec la Scala dans les années 1950 confirment le pouvoir de négociation croissant de la cantatrice, sa capacité à choisir les rôles et les saisons, et la volonté de conditionner la préparation scénique à des standards rigoureux. Les documents d'archives et publications montrent des clauses relatives aux répétitions, au nombre de représentations et à la gestion du personnel artistique, reflétant la conscience de Callas quant au contrôle de son instrument et de son image (Volf 2019 : 95-100 ; Hastings 1982 : 150-152). Parallèlement, ses lettres à Biki révèlent une attention constante à l'image scénique et privée : la chanteuse discute de costumes, de lumières et de mouvements scéniques, soulignant l'importance de transformer le corps en un instrument expressif complémentaire à la voix (Huffington 1981 : 225-228).

Entre 1952 et 1958, Callas devient la protagoniste stable des saisons de la Scala, affrontant des rôles complexes tels que Norma, Anna Bolena, *La Traviata* et *La Sonnambula.* La collaboration avec Luchino Visconti, en particulier pour La Traviata (1955-56), introduit une

approche de mise en scène cinématographique où gestes, regards et phrasé vocal se fondent dans la narration psychologique des personnages. Callas, modulant timbre, intensité et phrasé, transforme chaque scène en une expérience théâtrale totale, consolidant sa renommée d'interprète capable d'intégrer technique vocale, dramaturgie et présence scénique (Zeffirelli 1980 : 218-220).

Les relations de soutien, tant artistiques que privées, furent déterminantes pour son affirmation à la Scala. Meneghini gérait opportunités et contrats, Biki soignait image et costumes, tandis que des figures comme Ghiringhelli de l'ASLICO facilitaient ses premières apparitions italiennes. La relation avec Aristote Onassis contribua à transformer le nom Callas en une marque globale, internationalisant sa célébrité et créant un parallèle entre art, pouvoir économique et stratégies de marché (Hastings 1982 : 150-155 ; Volf 2019 : 115-120).

L'analyse de la correspondance entre Callas et les directeurs de la Scala documente en outre les défis quotidiens de la cantatrice : gestion du souffle, modulation des registres, contrôle des dynamiques et des vocalises, respect des temps de répétition et discipline scénique. Une lettre de 1952 à Meneghini précise : « Quand je chante Norma, je dois contrôler chaque respiration, sentir chaque vibration, pour que le corps devienne une partie de la voix » (Volf 2019 : 105). Ces notes témoignent de la manière dont le corps était considéré comme un instrument complémentaire de la vocalité, dans une perspective intégrant physiologie, technique et interprétation dramatique.

Le mythe Callas-Scala se consolide à travers les critiques, les photographies de Beaton, Fonssagrives et Cartier-Bresson, les interviews et les enregistrements, qui documentent la conscience de l'artiste et la gestion stratégique de son image publique. La Scala n'est pas seulement un théâtre, mais devient partie intégrante de la construction d'un modèle d'artiste total, où perfection technique, présence scénique et autorité émotionnelle se rejoignent (Huffington 1981 : 210-220 ; Volf 2019 : 155-160).

La progression des représentations des Vêpres Siciliennes à Médée permet d'observer l'évolution de la voix et de la présence scénique : le contrôle des registres, la modulation émotive, la gestion du souffle et du phrasé deviennent des instruments narratifs intégrant scène et corps, tandis que la transposition cinématographique confirme la capacité de Callas à fondre voix, corps et image dans un langage expressif cohérent et innovant (Ardoin 1974 : 85-110 ; Hastings 1982 : 152-160).

En conclusion, le rapport entre Maria Callas et le Teatro alla Scala constitue un cas exemplaire d'intégration entre artiste et institution : la Scala consacre Callas comme icône internationale, tandis que la cantatrice, par discipline, talent et gestion consciente de son image, contribue à redéfinir l'identité même du théâtre. L'analyse des lettres, contrats et correspondances permet de documenter non seulement le parcours artistique, mais aussi les dynamiques de pouvoir, l'émancipation féminine et la construction d'un mythe qui reste fondamental pour comprendre l'histoire de l'opéra et la culture du XXe siècle (Volf 2019 : 160 ; Hastings 1982 : 160).

En définitive, reprendre la figure de Maria Callas comme objet de recherche n'est pas seulement un choix légitime mais aussi nécessaire. D'une part, Callas représente un personnage-clé du XXe siècle qui nous aide à comprendre les dynamiques du XXIe : son rapport avec l'industrie culturelle, avec l'économie de l'image et avec les processus de médiatisation fait d'elle une figure qui dépasse la sphère lyrique pour entrer dans celle de l'histoire sociale et culturelle contemporaine (Hastings 1986, 45). Étudier Callas, c'est donc interroger les tensions entre tradition et modernité, entre art et marché, entre voix et corps, en reconstruisant un modèle féminin qui, tout en étant profondément enraciné dans son temps, continue à résonner dans le nôtre (Volf 2018, 122).

D'autre part, l'analyse du signal acoustique de sa voix ne constitue pas seulement un instrument technique efficace pour l'étude scientifique de la vocalité (Fussi 2003, 67), mais représente également un moyen de porter la mémoire au-delà, en l'inscrivant dans le progrès technique, technologique et économique (Abitbol 2005, 91). Dans cette perspective, Callas n'est pas une présence disparue, mais une absence vivante : son empreinte vocale, fixée dans les enregistrements et reconstituée à travers l'analyse spectrale (García 1847, 213), se transforme en un patrimoine actif, capable d'éclairer les formes futures de l'art vocal. Ainsi, la recherche sur Callas ne se limite pas à un hommage rétrospectif, mais devient une enquête prospective, orientée vers la compréhension du présent et la préparation de l'avenir.

Annexe 4 – Maria Callas

Annexe 4.1 - Maria Callas à La Scala (1950-1962)[26]

Les pages suivantes retracent la carrière artistique de Maria Callas à la Scala, depuis ses débuts le 12 avril 1950 jusqu'à sa dernière représentation le 3 juin 1962.

Au total, les apparitions de Maria Callas à la Scala entre 1950 et 1962 sont au nombre de 179 et les rôles qu'elle a interprétés sont au nombre de 24.

La chronologie suivante reprend tous les titres et toutes les dates où Maria Callas a été engagée à la Scala et en tournée avec les Ensembles du Théâtre.

Pour chaque titre, outre les ensembles artistiques, sont indiqués le compositeur et le librettiste, puis l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, décorateur, costumier, etc.)

Pour la compagnie vocale, seuls les artistes qui ont chanté aux dates où Maria Callas était également impliquée sont indiqués, donc les interprètes qui l'ont remplacée dans son rôle ne sont pas indiqués, ni les autres chanteurs qui ont pris le relais lors des représentations où elle n'était pas impliquée.

[26] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

12 avril 1950
3 représentations
(Répétitions : 15, 18 avril)

AIDA
Opéra en quatre actes
Livret de Antonio Ghislanzoni
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Franco Capuana
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Scènes
Nicola Benois
Chorégraphie
Margherita Wallmann
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Il Re
Silvio Maionica
Amneris
Fedora Barbieri
Aida
MARIA CALLAS
Radames
Mario Del Monaco
Ramfis
Cesare Siepi
Amonasro
Raffaele De Falchi
Aldo Protti
Messaggero
Mario Carlin
Solisti delle Danze
Luciana Novaro
Giulio Perugini
Gilda Majocchi

7 décembre 1951
7 représentations
(Répétitions : 9, 12, 16, 19, 27 décembre ; 3 janvier 1952)

I VESPRI SICILIANI
Drame en cinq actes
Musique de Giuseppe Verdi
Livret de Eugène Scribe et Charles Duveyrier

Chef d'orchestre
Victor de Sabata
Argeo Quadri
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Herbert Graf
Scènes et costumes
Nicola Benois
Chorégraphie
Aurel M. Milloss
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Guido di Monforte
Enzo Mascherini
Il Sire di Bethune
Giovanni Fabbri
Il Conte Vaudemont
Luigi Sgarro
Arrigo
Eugene Conley
Giovanni da Procida
Boris Christoff
Giuseppe Modesti
La duchessa Elena
MARIA CALLAS
Ninetta
Mafalda Masini
Danieli
Luciano Della Pergola
Tebaldo
Vittorio Pandano
Roberto
Enrico Campi
Manfredo
Gino Del Signore

16 janvier 1952
9 représentations
(Répétitions : 19, 23, 27, 29 janvier ; 2, 7, 10 février ; 14 avril)

NORMA
Tragédie lyrique en quatre actes
Livret de Felice Romani
Musique de Vincenzo Bellini

Chef d'orchestre
Franco Ghione
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Scènes
Edoardo Marchioro
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Pollione
Gino Penno
Oroveso
Nicola Rossi Lemeni
Norma
MARIA CALLAS
Adalgisa
Ebe Stignani
Clotilde
Ebe Ticozzi
Anna Maria Anelli
Flavio
Mariano Caruso

2 avril 1952
4 représentations
(Répétitions : 5, 7, 9 avril)

IL RATTO DAL SERRAGLIO
Comédie musicale en trois actes
Texte de G. Stephanie *de* C.F. Bretzner
(*Traduction de* R. Kufferle)
Musique de Wolfgang Amadeus Mozart

Chef d'orchestre
Jonel Perlea
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Ettore Giannini
Scènes
Gianni Ratto
Costumes
Leonor Fini
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Costanza
MARIA CALLAS
Bionda
Tatiana Menotti
Franca Duval
Belmonte
Giacinto Prandelli
Pedrillo
Petre Munteanu
Osmino
Salvatore Baccaloni
Selim
Nerio Bernardi

7 décembre 1952
5 représentations
(Répétitions : 9, 11, 14, 17 décembre)

MACBETH
Mélodrame en quatre actes
Libretto de Francesco Maria Piave
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Victor de Sabata
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Carl Ebert
Scènes et costumes
Nicola Benois
Chorégraphie
Aurel M. Milloss
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Macbeth
Enzo Mascherini
Banco
Italo Tajo
Giuseppe Modesti
Lady Macbeth
MARIA CALLAS
Macduff
Gino Penno
Dama di Lady Macbeth
Angela Vercelli
Malcolm
Luciano Della Pergola
Medico
Dario Caselli
Domestico di Macbeth
Attilio Barbesi
Sicario
Mario Tommasini

26 décembre 1952
6 représentations
(Répétitions : 28, 30 décembre ; 1, 3 janvier ; 19 février)

LA GIOCONDA
Mélodrame en quatre actes
Brochure de Tobia Gorrio
Musique de Amilcare Ponchielli

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Scènes et costumes
Nicola Benois
Chorégraphie
Leonida Massine
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

La Gioconda
MARIA CALLAS
Laura Adorno
Ebe Stignani
Alvise Badoero
Italo Tajo
Giuseppe Modesti
La cieca
Lucia Danieli
Enzo Grimaldo
Giuseppe Di Stefano
Barnaba
Carlo Tagliabue
Zuane
Aristide Baracchi
Un cantore - Un pilota
Attilio Barbesi
Isepo
Angelo Mercuriali
Un barnabotto
Mario Tommasini

23 février 1953
5 représentations
(Répétitions : 26, 28 février ; 24, 29 mars)

IL TROVATORE
Drame en quatre parties
Brochure de Salvatore Cammarano
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Scènes et costumes
Alexandre Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Il Conte di Luna
Carlo Tagliabue
Leonora
MARIA CALLAS
Azucena
Ebe Stignani
Manrico
Gino Penno
Ferrando
Giuseppe Modesti
Ines
Ebe Ticozzi
Ruiz
Mariano Caruso
Vittorio Pandano
Un Vecchio Zingaro
Carlo Forti
Un Messo
Angelo Mercuriali

10 décembre 1953
5 représentations
(Répétitions : 12 et 29 décembre ; 2, 6 janvier 1954)

MEDEA
Opéra en trois actes
Livret de François-Benoit Hoffmann
Musique de Luigi Cherubini

Chef d'orchestre
Leonard Bernstein
Metteur en scène
Margherita Wallmann
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Scènes et costumes
Salvatore Fiume
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES

Medea
MARIA CALLAS
Neris
Fedora Barbieri
Glauce
Maria Luisa Nache
Giasone
Gino Penno
Creonte
Giuseppe Modesti
Prima ancella
Angela Vercelli
Seconda ancella
Maria Amadini
Clara Betner
Un capo delle guardie
Enrico Campi

18 janvier 1954
7 représentations
(Répétitions : 21, 24, 27, 31 janvier ; 5, 7 février)

LUCIA DI LAMMERMOOR
Drame tragique en 2 parties
Musique de Gaetano Donizetti
Brochure de Salvatore Cammarano

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Herbert von Karajan
Scènes
Gianni Ratto
Costumes
Ebe Colciaghi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Lord Enrico Ashton
Rolando Panerai
Miss Lucia
MARIA CALLAS
Sir Edgardo di Ravenswood
Giuseppe Di Stefano
Gianni Poggi
Lord Arturo Buklaw
Giuseppe Zampieri
Raimondo Bidebent
Giuseppe Modesti
Alisa
Luisa Villa
Normanno
Mario Carlin

4 avril 1954
4 représentations
(Répétitions : 6, 15, 20 avril)

ALCESTE
Drame lyrique en trois actes
Livret de Ranieri de' Calzabigi
Musique de Christoph Willibald Gluck

Chef d'orchestre
Carlo Maria Giulini
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Margherita Wallmann
Scènes et costumes
Piero Zuffi
Chorégraphie
Margherita Wallmann
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Admeto
Renato Gavarini
Alceste
MARIA CALLAS
Sommo sacerdote d'Apollo
Paolo Silveri
Tanato
Silvio Maionica
Antonio Zerbini
Apollo
Rolando Panerai
Evandro
Giuseppe Zampieri
L'araldo
Enrico Campi
La voce dell'oracolo
Nicola Zaccaria
Prima Amica
Angela Vercelli
Seconda Amica
Luisa Mandelli
Primo Amico
Angelo Mercuriali
Secondo Amico
Enzo Sordello

12 avril 1954
5 représentations
(Répétitions : 17, 23, 25, 27 avril)

DON CARLO
Drame lyrique en quatre actes
Livret de François-Joseph Méry et Camille du Locle
Traduction en italien de
Achille de Lauzières *et* Angelo Zanardini
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Otto Erhardt
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Filippo II
Nicola Rossi Lemeni
Don Carlo
Mario Ortica
Rodrigo
Enzo Mascherini
Il grande Inquisitore
Marco Stefanoni
Un frate
Antonio Zerbini
Elisabetta di Valois
MARIA CALLAS
La principessa Eboli
Ebe Stignani
Tebaldo
Sandra Ballinari
Il conte di Lerma
Luciano Della Pergola
Un araldo reale
Giuseppe Zampieri
Una voce dal cielo
Greta Rapisardi

7 décembre 1954
5 représentations
(Répétitions : 9, 12, 16, 18 décembre)

LA VESTALE
Mélodrame en trois actes
Livret de Etienne Jouy
Musique de Gaspare Spontini

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Metteur en scène
Luchino Visconti
Chef de chœur
Norberto Mola
Scènes et costumes
Piero Zuffi
Chorégraphie
Alfred Rodriguez
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Licinio
Franco Corelli
Giulia
Maria Callas
Cinna
Enzo Sordello
Il sommo sacerdote
Nicola Rossi Lemeni
La gran vestale
Ebe Stignani
Un console
Vittorio Tatozzi
Aruspice
Nicola Zaccaria
Interpreti del Ballo
Olga Amati
Mario Pistoni
Gilda Maiocchi
Giulio Perugini
Vera Colombo
Ugo Dell'Ara
Giuliana Barabaschi

8 janvier 1955
5 représentations
(Répétitions : 10, 13, 16 janvier ; 3 février)

ANDREA CHÉNIER
Drame historique en quatre actes
Livret de Luigi Illica
Musique de Umberto Giordano

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Metteur en scène
Mario Frigerio
Chef de chœur
Norberto Mola
Scènes et costumes
Alexandre Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES

Andrea Chénier
Mario Del Monaco
Mario Ortica
Carlo Gérard
Aldo Protti
Giuseppe Taddei
Maddalena di Coigny
MARIA CALLAS
La mulatta Bersi
Silvana Zanolli
Angela Vercelli
La contessa di Coigny
Maria Amadini
Madelon
Lucia Danieli
Roucher
Enrico Campi
Ugo Novelli
Fléville
Enzo Sordello
Fouquier Tinville
Vittorio Tatozzi
Il sanculotto Mathieu
Michele Cazzato
Un "incredibile"
Mariano Caruso
Angelo Mercuriali
L'abate
Mario Carlin
Il maestro di casa
Carlo Forti
Schmidt
Eraldo Coda
Dumas
Giuseppe Morresi

5 mars 1955
10 représentations
(Répétitions : 8, 13, 16, 19, 24 et 30 mars ; 12, 24, 27 avril)

LA SONNAMBULA
Mélodrame en deux actes et quatre scènes
Livret de Felice Romani
Musique de Vincenzo Bellini

Chef d'orchestre
Leonard Bernstein
Metteur en scène
Luchino Visconti
Chef de chœur
Norberto Mola
Scènes et costumes
Piero Tosi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES

Il Conte Rodolfo
Giuseppe Modesti
Nicola Zaccaria
Teresa
Gabriella Carturan
Amina
MARIA CALLAS
Elvino
Cesare Valletti
Lisa
Eugenia Ratti
Alessio
Pierluigi Latinucci
Un Notaro
Giuseppe Nessi

15 avril 1955
5 représentations
(Répétitions : 18, 21, 23 avril ; 4 mai)

IL TURCO IN ITALIA
Opera buffa en trois actes
Livret de Felice Romani
Musique de Gioachino Rossini

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni
Chef de chœur
Norberto Mola
Mise en scène, scènes et costumes
Franco Zeffirelli
Chorégraphie
Alfred Rodriguez
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Selim
Nicola Rossi Lemeni
Donna Fiorilla
MARIA CALLAS
Don Geranio
Franco Calabrese
Don Narciso
Caesar Valletti
Prosdocimo
Mariano Stabile
Zaida
Jolanda Gardino
Albazar
Angelo Mercuriali

28 mai 1955
4 représentations
(Répétitions : 31 mai ; 5, 7 juin)

LA TRAVIATA
Mélodrame en trois actes
Libretto de Francesco Maria Piave
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Carlo Maria Giulini
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Luchino Visconti
Scènes et costumes
Lila De Nobili
Chorégraphie
Luciana Novaro
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Violetta Valéry
MARIA CALLAS
Flora Bervoix
Silvana Zanolli
Annina
Luisa Mandelli
Alfredo Germont
Giuseppe Di Stefano
Giacinto Prandelli
Giorgio Germont
Ettore Bastianini
Gastone
Giuseppe Zampieri
Barone Douphol
Arturo La Porta
Marchese d'Obigny
Antonio Zerbini
Dottor Grenvil
Silvio Maionica
Giuseppe
Franco Ricciardi
Commissionario
Carlo Forti

29 septembre 1955[27]
2 représentations
(Répétition : 2 octobre)

LUCIA DI LAMMERMOOR
Drame tragique en 2 parties
Musique de Gaetano Donizetti
Livret de Salvatore Cammarano

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Herbert von Karajan
Scènes
Gianni Ratto
Costumes
Ebe Colciaghi
Orchestre
RIAS Berlin
Chorale
du Teatro alla Scala

Interprètes

Lord Henry Ashton
Rolando Panerai
Mademoiselle Lucia
MARIA CALLAS
Sir Edgar de Ravenswood
Giuseppe Di Stefano
Giuseppe Zampieri
Lord Arturo Buklaw
Giuseppe Zampieri
Raymond Bidebent
Nicola Zaccaria
Alisa
Luisa Villa
Normand
Renato Ercolani

7 décembre 1955
9 représentations
(Répétitions : 11, 14, 17, 21, 29 décembre ; 1, 5, 8 janvier 1956)

NORMA
Tragédie lyrique en quatre actes
Livret de Felice Romani
Musique de Vincenzo Bellini

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Margherita Wallmann
Scènes et costumes
Salvatore Fiume
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Pollione
Mario Del Monaco
Oroveso
Nicola Zaccaria
Norma
MARIA CALLAS
Adalgisa
Giulietta Simionato
Elena Nicolai
Clotilde
Gabriella Carturan
Flavio
Giuseppe Zampieri

[27] In tournée alla Staatsoper di Berlino. Festival di Berlino.

19 janvier 1956
17 représentations
(Répétitions : 23, 26, 29 janvier ; 2, 5, 18, 26 février ; 9 mars ; 5, 14, 18, 21, 25, 27, 29 avril ; 6 mai)

LA TRAVIATA
Mélodrame en trois actes
Libretto de Francesco Maria Piave
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Carlo Maria Giulini
Antonio Tonini
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Luchino Visconti
Scènes et costumes
Lila de Nobili
Chorégraphie
Luciana Novaro
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Violetta Valéry
MARIA CALLAS
Flora Bervoix
Silvana Zanolli
Mariella Angioletti
Annina
Luisa Mandelli
Alfredo Germont
Gianni Raimondi
Giorgio Germont
Ettore Bastianini
Aldo Protti
Carlo Tagliabue
Anselmo Colzani
Gastone
Giuseppe Zampieri
Barone Douphol
Arturo La Porta
Marchese d'Obigny
Dario Caselli
Dottor Grenvil
Silvio Maionica
Giuseppe
Franco Ricciardi
Commissionario
Carlo Forti
Balletto
Vera Colombo - Gilda Majocchi - Giuliana Barabaschi
Mario Pistoni - Walter Venditti

16 février 1956
5 représentations
(Répétitions : 21 février ; 3, 6, 15 mars)

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
Melodramma buffo en trois actes
Libretto de Cesare Sterbini
Musique de Gioachino Rossini

Chef d'orchestre
Carlo Maria Giulini
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Carlo Piccinato
Scènes et costumes
Mario Vellani Marchi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Il Conte d'Almaviva
Luigi Alva
Nicola Monti
Bartolo
Melchiorre Luise
Carlo Badioli
Rosina
MARIA CALLAS
Figaro
Tito Gobbi
Don Basilio
Nicola Rossi Lemeni
Fiorello
Pierluigi Latinucci
Berta
Anna Maria Canali
Un Ufficiale
Giuseppe Nessi

21 mai 1956
6 représentations
(Répétitions : 23, 27, 30 mai ; 1, 3 juin)

FEDORA
En trois actes
D'après la pièce de Victorien Sardou
Livret de Arturo Colautti
Musique de Umberto Giordano

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Tatiana Pavlova
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Fedora Romazov
MARIA CALLAS
Olga Sukarev
Silvana Zanolli
Dimitri
Enzo Cassata
Un Piccolo savoiardo
Sergio Mazzola
Desiré
Mariano Caruso
Angelo Mercuriali
Il Barone Rouvel
Gino Del Signore
Cirillo
Paolo Montarsolo
Borov
Michele Casato
Il Conte Loris Ipanov
Franco Corelli
De Siriex
Anselmo Colzani
Grech
Eraldo Coda
Lorek
Giuseppe Morresi
Nicola
Carlo Forti
Sergio
Franco Ricciardi
Boleslao Lazinscki
Elio Cantamessa

12 juin 1956[28]
3 représentations
(Répétitions : 14, 16 juin)

LUCIA DI LAMMERMOOR
Drame tragique en 2 parties
Musique de Gaetano Donizetti
Brochure de Salvatore Cammarano

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Herbert von Karajan
Scènes
Gianni Ratto
Costumes
Ebe Colciaghi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Lord Enrico Ashton
Rolando Panerai
Miss Lucia
MARIA CALLAS
Sir Edgardo di Ravenswood
Giuseppe Di Stefano
Lord Arturo Buklaw
Giuseppe Zampieri
Raimondo Bidebent
Nicola Zaccaria
Alisa
Luisa Villa
Normanno
Renato Ercolani

[28] En tournée à la Staatsoper de Vienne.

2 mars 1957
12 représentations
(Répétitions : 7, 10, 12, 17, 20 mars ; 4, 6 juillet[29] ; 19, 21, 26, 29 août[30])

LA SONNAMBULA
Mélodrame en deux actes
Livret de Felice Romani
Musique de Vincenzo Bellini

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Luchino Visconti
Scènes et costumes
Piero Tosi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Il Conte Rodolfo
Nicola Zaccaria
Teresa
Fiorenza Cossotto
Amina
MARIA CALLAS
Elvino
Nicola Monti
Mario Spina
Lisa
Eugenia Ratti
Mariella Angioletti
Edith Martelli
Alessio
Giuseppe Morresi
Dino Mantovani
Un Notaio
Franco Ricciardi

14 avril 1957
7 représentations
(Répétitions : 17, 20, 24, 27 et 30 avril ; 5 mai)

ANNA BOLENA
Tragédie en trois actes
Livret de Felice Romani
Musique de Gaetano Donizetti

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Luchino Visconti
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Enrico VIII
Nicola Rossi Lemeni
Anna Bolena
MARIA CALLAS
Giovanna Seymour
Giulietta Simionato
Lord Rochefort
Plinio Clabassi
Lord Riccardo Percy
Gianni Raimondi
Smeton
Gabriella Carturan
Sir Hervey
Luigi Rumbo

[29] En tournée à Cologne, Bühnen der Stadt.
[30] Quatre dernières représentations au King's Theatre d'Edimbourg. XI Festival International.

1er juin 1957
4 représentations
(Répétitions : 3, 5, 10 juin)

IFIGENIA IN TAURIDE
Mélodrame en deux actes
Livret de N.F. Guillard-Du Roullet
Musique de Christoph Willibald Gluck

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Luchino Visconti
Scènes et costumes
Nicola Benois
Chorégraphie
Alfred Rodriguez
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Ifigenia
MARIA CALLAS
Oreste
Dino Dondi
Pilade
Francesco Albanese
Toante
Anselmo Colzani
Artemide
Fiorenza Cossotto
I Sacerdotessa
Stefania Malagù
II Sacerdotessa
Pinuccia Perotti
Una schiava greca
Edith Martelli
Un servo del Tempio
Costantino Ego
Uno scita
Franco Piva

7 décembre 1957
5 représentations
(Répétitions : 10, 16, 19, 22 décembre)

UN BALLO IN MASCHERA
Mélodrame en trois actes
Livret de Antonio Somma
Musique de Giuseppe Verdi

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Margherita Wallmann
Scènes et costumes
Nicola Benois
Chorégraphie
Margherita Wallmann
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Riccardo
Giuseppe Di Stefano
Renato
Ettore Bastianini
Romano Roma
Amelia
MARIA CALLAS
Ulrica
Giulietta Simionato
Lucia Danieli
Oscar
Eugenia Ratti
Giuliana Tavolaccini
Silvano
Giuseppe Morresi
Samuel
Antonio Cassinelli
Tom
Marco Stefanoni
Un giudice
Angelo Mercuriali
Un servo
Antonio Ricci

9 avril 1958
5 représentations
(Répétitions : 13, 16, 19, 23 avril)

ANNA BOLENA
Tragédie en trois actes
Livret de Felice Romani
Musique de Gaetano Donizetti

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Luchino Visconti
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Enrico VIII
Cesare Siepi
Anna Bolena
MARIA CALLAS
Giovanna Seymour
Giulietta Simionato
Lord Rochefort
Silvio Maionica
Lord Riccardo Percy
Gianni Raimondi
Smeton
Gabriella Carturan
Sir Hervey
Luigi Rumbo

19 mai 1958
5 représentations
(Répétitions : 22, 25, 28, 31 mai)

IL PIRATA
Mélodrame en trois actes
Livret de Felice Romani
Musique de Vincenzo Bellini

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Franco Enriquez
Scènes et costumes
Piero Zuffi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Ernesto
Ettore Bastianini
Imogene
MARIA CALLAS
Gualtiero
Franco Corelli
Itulbo
Luigi Rumbo
Goffredo
Plinio Clabassi
Adele
Angela Vercelli

7 décembre 1960
5 représentations
(Répétitions : 10, 14, 18, 21 décembre)

POLIUTO
Tragédie lyrique en trois actes
Brochure de Salvatore Cammarano
Musique de Gaetano Donizetti

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Antonio Tonini
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Herbert Graf
Scènes et costumes
Nicola Benois
Chorégraphie
Giulio Perugini
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Severo
Ettore Bastianini
Felice
Rinaldo Pelizzoni
Poliuto
Franco Corelli
Paolina
MARIA CALLAS
Callistene
Nicola Zaccaria
Nearco
Piero De Palma
Primo cristiano
Virgilio Carbonari
Secondo cristiano
Giuseppe Morresi

11 décembre 1961
5 représentations
(Répétitions : 14, 20 décembre ; 29 mai ; 3 juin 1962)

MEDEA
Opéra en trois actes
Livret de François-Benoit Hoffmann
Musique de Luigi Cherubini

Chef d'orchestre
Thomas Schippers
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Alexis Minotis
Scènes et costumes
Yannis Tsarouchis
Chorégraphie
Alexis Minotis et Maria Hors
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes

Medea
MARIA CALLAS
Neris
Giulietta Simionato
Glauce
Ivana Tosini
Bruna Rizzoli
Giasone
Jon Vickers
Creonte
Nicolai Ghiaurov
Prima Ancella
Edith Martelli
Jeda Valtriani
Seconda Ancella
Maddalena Bonifaccio
Limbania Leoni
Capo delle Guardie Reali
Alfredo Giacomotti

Annexe 4.2 - I vespri siciliani à La Scala (1856-1990)[31]

La chronologie retrace toutes les éditions de I Vespri Siciliani de Giuseppe Verdi jouées à la Scala au cours de son histoire.

Pour toutes les éditions, la date de la première représentation, le nombre et les dates des reprises, les membres de l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, scénographe, costumier, etc.), les ensembles artistiques impliqués et les interprètes des rôles solistes sont indiqués.

4 FÉVRIER 1856[32]
13 représentations (Répétitions : 5, 6, 10, 17, 18, 21, 24, 27 février ; 8, 12, 15, 16 mars)
Maîtres de concert Giacomo Panizza - Alberto Mazzucato - ***Premier violon et chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Paolo Carletti - ***Mise en scène*** Giovanni Carraro - ***Scènes*** Filippo Peroni - Luigi Vimercati - ***Costumes*** Giacomo Colombo - Luigi Zamperoni - ***Chorégraphes*** Lucien Petipa - Giovanni Briol - ***Orchestre, Chœur et Corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes[33]
Michele de Vasconcillos - Guido di Monforte) Leone Giraldoni - ***Don Pedro (Il Sire di Bethune)*** Luigi Alessandrini - ***Don Diego (Il Conte Vaudemont)*** Carlo Ronzone - ***Enrico (Arrigo)*** Lodovico Graziani - ***Don Giovanni Ribeiro Pinto (Giovanni da Procida)*** Cesare Nanni - ***Giovanna de Guzman (La duchessa Elena)*** Marianna Barbieri Nini - ***Vittoria (Ninetta)*** Orsola Bignami - ***Tello (Danieli)*** Giacomo Redaelli - ***Carlo (Tebaldo)*** Domenico Aliprandi - ***Mendez (Roberto)*** Carlo Picasso - ***Manfredo*** Gaetano Archinti - ***Ballabili, Les Quatre Saisons (Acte III) : Hiver*** Anna Orsini - ***Printemps*** Adelaide Merante - ***Été*** Caterina Bianchi - ***Automne*** Caterina Beretta

26 DÉCEMBRE 1857[34]
9 représentations (Répétitions : 27 décembre ; 1, 2, 6, 9, 14, 16 janvier ; 13 février 1858)
Maître de concert Alberto Mazzucato - ***Premier violon et chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Paolo Carletti - ***Metteur en scène*** Giovanni Carraro - ***Scènes*** Filippo Peroni - Luigi Vimercati - ***Costumes*** Luigi Zamperoni - ***Propriétaire du vestiaire*** Leonardo Masini - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Michele de Vasconcillos (Guido di Monforte) Giovanni Guicciardi - ***Don Pedro (Il Sire di Bethune)*** Luigi Alessandrini - ***Don Diego (Il Conte Vaudemont)*** Giuseppe Bernasconi - ***Enrico (Arrigo)*** Carlo Negrini - ***Don Giovanni Ribeiro Pinto (Giovanni da Procida)*** Annibale Biacchi - ***Giovanna de Guzman (La duchessa Elena)*** Augusta Albertini Baucardé -

[31] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

[32] Version italienne avec le titre *Giovanna De Guzman* éditée par Eugenio Caimi. Première représentation à Milan.

[33] Pour les interprètes, dans la version intitulée *Giovanna De Guzman*, les noms des personnages sont donnés tels qu'ils ont été modifiés suite à la transposition de l'histoire de la Sicile en 1282 au Portugal en 1640 imposée par la censure, avec entre parenthèses les noms correspondants dans la version originale.

[34] Version italienne avec le titre *Giovanna De Guzman* éditée par Eugenio Caimi. Ouverture du Carnaval et du Carême 1857/58. L'opéra est représenté sans les ballades de l'Acte III, Scène V (Danse des Quatre Saisons).

Vittoria (Ninetta) Felicita de Baillou - ***Tello (Danieli)*** Giacomo Redaelli - ***Carlo (Tebaldo)*** N.N. - ***Mendez (Roberto)*** Francesco Lodetti - ***Manfredo*** N.N.

7 FÉVRIER 1864[35]
17 représentations (Répétitions : 8, 9, 10, 12, 17, 20, 24, 25, 29 février ; 6, 8, 11, 14, 15, 17, 20 mars)
Maîtres de concert Alberto Mazzucato - Francesco Pollini - ***Premier violon chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Emanuele Zarini - ***Poète et metteur en scène*** Francesco Maria Piave - ***Peintre et directeur de la scénographie*** Filippo Peroni - ***Propriétaire du vestiaire*** Luigi Zamperoni - ***Chorégraphe reproducteur*** Giuseppe Bini - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Guido di Monforte Ottavio Bartolini - ***Le sire de Béthune*** Luigi Alessandrini - ***Comte Vaudemont*** Pietro Bertoni - ***Arrigo*** Emanuele Carion - ***Giovanni da Procida*** Salvatore Cesarò - ***La Duchessa Elena*** Marcella Lotti Della Santa - ***Ninetta*** Elisa Repetto - ***Danieli*** Giacomo Redaelli - ***Tebaldo*** Domenico Aliprandi - ***Roberto*** Severino Orsi - ***Manfredo*** Gaetano Archinti

26 DÉCEMBRE 1875[36]
19 représentations (Répétitions : 30 décembre ; 1, 5, 11, 13, 15, 19, 21 janvier ; 1, 3, 6, 19, 23, 24 février ; 1, 3, 7 mars 1876).
Chef d'orchestre Franco Faccio - ***Chef de chœur*** Emanuele Zarini - Metteur en ***scène Carlo*** D'Ormeville - ***Metteur en scène et décorateur*** Carlo Ferrario - ***Propriétaire des vestiaires*** Luigi Zamperoni - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Guido di Monforte Gottardo Aldighieri - ***Il Sire di Bethune*** Giovanni Erfi - ***Le Comte Vaudemont*** Carlo Moretti - ***Arrigo*** Luigi Bolis - ***Giovanni da Procida*** Ormondo Maini / Giovanni Marchetti - ***La Duchessa Elena*** Maddalena Mariani Masi - ***Ninetta*** Fernanda Cappelli - ***Danieli*** Giovanni De Filippis - ***Tebaldo*** Argimiro Bertocchi - ***Roberto*** Giovanni Battista Cornago - ***Manfredo*** N.N.

21 FÉVRIER 1909[37]
7 représentations (Répétitions : 23, 25 février ; 6, 23 mars ; 7, 14 avril)
Chef d'orchestre Edoardo Vitale - ***Chef de chœur*** Aristide Venturi - ***Inspecteur de scène*** Napoleone Carotini - ***Scènes*** Mario Sala - ***Costumes*** Giuseppe Palanti - ***Chorégraphie*** Achille Coppini - ***Projections de lumière*** Eugenio Frey - ***Orchestre, chœur et corps de ballet de la*** Scala
Interprètes
Guido di Monforte Riccardo Stracciari - ***Le sire de Béthune*** Romano Rasponi - ***Il Conte Vaudemont*** Costantino Thos - ***Arrigo*** Amedeo Bassi - ***Giovanni da Procida*** Nazzareno De Angelis - ***La Duchessa Elena*** Ester Mazzoleni - ***Ninetta*** Nerina Lollini - ***Danieli*** Cesare Spadoni - ***Tebaldo*** Gerolamo Galbiero - ***Roberto*** Virgilio Mentasti - ***Manfredo*** Dante Zucchi - ***Ballerine soliste*** Teresa Battaggi - Cia Fornaroli - Rosa Galli - Annita Mauri

7 DÉCEMBRE 1951[38]

---

[35] Version italienne par Eugenio Caimi.

[36] Version italienne par Eugenio Caimi. Ouverture du Carnaval et du Carême 1875/76. L'opéra a été représenté sans les ballades de l'Acte III, Scène V (Danse des quatre saisons).

[37] Version italienne par Eugenio Caimi.

[38] Version italienne par Eugenio Caimi. Ouverture de la saison 1951/52.

7 représentations (Répétitions : 9, 12, 16, 19, 27 décembre ; 3 janvier 1952)
Chef d'orchestre Victor de Sabata / Argeo Quadri - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Herbert Graf - ***Scènes et costumes*** Nicola Benois - ***Chorégraphie*** Aurel M. Milloss - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Guido di Monforte Enzo Mascherini - ***Il Sire di Bethune*** Giovanni Fabbri - ***Il Conte Vaudemont*** Luigi Sgarro - ***Arrigo*** Eugene Conley - ***Giovanni da Procida*** Boris Christoff / Giuseppe Modesti - ***La Duchessa Elena*** Maria Callas - ***Ninetta*** Mafalda Masini - ***Danieli*** Luciano Della Pergola - ***Tebaldo*** Vittorio Pandano - ***Roberto*** Enrico Campi - ***Manfredo*** Gino Del Signore - ***Prima ballerini*** Olga Amati - Gilda Maiocchi - Ugo Dell'Ara - Giulio Perugini

7 DÉCEMBRE 1970[39]
9 représentations (Répétitions : 10, 13, 19, 22, 27, 29 décembre ; 2, 29 janvier 1971)
Chef d'orchestre Gianandrea Gavazzeni - ***Chef de chœur*** Roberto Benaglio - ***Mise en scène*** Giorgio De Lullo - ***Scènes et costumes*** Pier Luigi Pizzi - ***Chorégraphie*** Mario Pistoni - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Guido di Monforte Piero Cappuccilli / Licinio Montefusco / Lorenzo Saccomani - ***Il Sire di Bethune*** Carlo Meliciani / Nino Carta - ***Il Conte Vaudemont*** Alfredo Giacomotti / Silvio Maionica - ***Arrigo*** Gianni Raimondi / Giorgio Casellato Lamberti - ***Giovanni da Procida*** Ruggero Raimondi / Paolo Washington / Carlo Cava - ***La Duchessa Elena*** Renata Scotto / Leyla Gencer - ***Ninetta*** Nella Verri / Luciana Rezzadore - ***Danieli*** Giampaolo Corradi / Augusto Vicentini - ***Tebaldo*** Saverio Porzano / Piero De Palma - ***Roberto*** Enrico Campi / Giovanni De Angelis - ***Manfredo*** Gianfranco Manganotti / Rinaldo Pelizzoni - ***Interprètes du ballet*** Fiorella Cova - Roberto Fascilla - Bruno Telloli - Aida Accolla - Gianna Ricci - Luciana Savignano - Anna Razzi - Dario Brigo - Alfredo Caporilli - Giancarlo Morganti - Luigi Sironi - Gildo Cassani - Carmine Teti - Bruno Vescovo

7 DÉCEMBRE 1989[40]
10 représentations (Répétitions : 10, 13, 16, 23, 27, 30 décembre ; 2, 5, 7 janvier 1990)
Chef d'orchestre Riccardo Muti - ***Chef de chœur*** Giulio Bertola - ***Mise en scène, scènes et costumes*** Pier Luigi Pizzi - ***Chorégraphie*** Micha van Hoecke - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Guido di Monforte Giorgio Zancanaro / Eduard Tumagian - ***Il Sire di Bethune*** Enzo Capuano - ***Il Conte Vaudemont*** Francesco Musinu - ***Arrigo*** Chris Merritt - ***Giovanni da Procida*** Ferruccio Furlanetto / Carlo Colombara - ***La Duchessa Elena*** Cheryl Studer / Kallen Esperian - ***Ninetta*** Gloria Banditelli - ***Danieli*** Ernesto Gavazzi - ***Tebaldo*** Paolo Barbacini / Bruno Lazzaretti - ***Roberto*** Marco Chingari - ***Manfredo*** Ferrero Poggi - ***Ballet*** Carla Fracci / Anita Magyari - Patrick Dupont / Biagio Tambone / Wayne Eagling - Elisabetta Armiato / Annamaria Grossi - Lola Greco - Michele Villanova / Vittorio D'Amato - Maurizia Luceri - Anita Magyari / Giuliana Gaspari - Bruna Radice - Isabel Seabra / Flavia Vallone - Edoardo Colacrai / Matteo Buongiorno - Tiziano Mietto - Francisco Sedeño / Domenico Di Bisceglie - Biagio Tambone / Maurizio Vanadia

[39] Version italienne par Eugenio Caimi. Ouverture de la saison 1970/71.
[40] Version italienne par Eugenio Caimi. Ouverture de la saison 1989/90.

Annexe 4.3 - Repertoire de Maria Callas

N.	Rôle	Titre	Auteur
1	Leonora	Fidelio	Beethoven
2	Imogene	Il pirata	Bellini
3	Amina	La sonnambula	Bellini
4	Norma	Norma	Bellini
5	Elvira	I puritani	Bellini
6	Carmen	Carmen	Bizet
7	Margherita	Mefistofele	Boito
8	Medea	Medea	Cherubini
9	Marta	Tiefland	d'Albert
10	Anna Bolena	Anna Bolena	Donizetti
11	Lucia Ashton	Lucia di Lammermoor	Donizetti
12	Paolina	Poliuto	Donizetti
13	Maddalena	Andrea Chénier	Giordano
14	Fedora	Fedora	Giordano
15	Alceste	Alceste	Gluck
16	Ifigenia	Ifigenia in Tauride	Gluck
17	Euridice	L'anima del filosofo	Haydn

N.	Rôle	Titre	Auteur
18	Smaragda	Ho Protomastoras	Kalomiris
19	Nedda	Pagliacci	Leoncavallo
20	Santuzza	Cavalleria rusticana	Mascagni
21	Costanza	Il ratto dal serraglio	Mozart
22	Gioconda	La Gioconda	Ponchielli
23	Manon Lescaut	Manon Lescaut	Puccini
24	Mimì	La bohème	Puccini
25	Floria Tosca	Tosca	Puccini
26	Cio-Cio-San	Madama Butterfly	Puccini
27	Suor Angelica	Suor Angelica	Puccini
28	Turandot	Turandot	Puccini
29	Donna Fiorilla	Il Turco in Italia	Rossini
30	Rosina	Il barbiere di Siviglia	Rossini
31	Armida	Armida	Rossini
32	Giulia	La Vestale	Spontini
33	Beatrice	Boccaccio	Suppé
34	Abigaille	Nabucco	Verdi

N.	Rôle	Titre	Auteur
35	Lady Macbeth	Macbeth	Verdi
36	Gilda	Rigoletto	Verdi
37	Leonora	Il trovatore	Verdi
38	Violetta Valery	La traviata	Verdi
39	Duchessa Elena	I vespri siciliani	Verdi
40	Amelia	Un ballo in maschera	Verdi
41	Donna Leonora di Vargas	La forza del destino	Verdi
42	Elisabetta di Valois	Don Carlo	Verdi
43	Aida	Aida	Verdi
44	Brunilde	La Valchiria	Wagner
45	Isotta	Tristano e Isotta	Wagner
46	Kundry	Parsifal	Wagner

Annexe 5 – Mirella Freni

Annexe 5.1 Mirella Freni à La Scala du 1962 au 2006

SPETTACOLO	Ruolo	Recite	Anni
FALSTAFF	Nannetta	7	1962 - 1963
FALSTAFF	Alice	12	1980* - 1982
SERSE	Romilda	4	1962
LA BOHÈME	Mimì	76	1963-1964-1965-1966-1967-1969-1975-1981-1988-1991-1994
CARMEN	Micaela	13	1963 - 1975
DON GIOVANNI	Zerlina	9	1963 - 1966
L'AMICO FRITZ	Suzel	7	1963*
L'ELISIR D'AMORE	Adina	12	1964 - 1979
LE NOZZE DI FIGARO	Susanna	4	1964
LE NOZZE DI FIGARO	Contessa Rosina	8	1974
TURANDOT	Liù	11	1964 - 1965 - 1970
LA TRAVIATA	Violetta	2	1964
FAUST	Margherita	18	1966 - 1967 - 1977
LA FILLE DU REGIMENT	Maria	10	1968 - 1969
MANON	Manon	11	1969 - 1970
SIMON BOCCANEGRA	Maria	38	1971*-1973-1976-1978*-1981-1982
MESSA DI REQUIEM	Soprano	12	1974 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981
OTELLO	Desdemona	17	1976* - 1980 - 1982 - 1987
DON CARLOS	Elisabetta	12	1977* - 1978
CONCERTO MUSICHE DI VERDI	Soprano (Aida)	1	1979
ERNANI	Elvira	6	1982*
EVGENIJ ONEGIN	Tatiana	6	1986
ADRIANA LECOUVREUR	Adriana	11	1989 - 1991
CONCERTO AS.LI.CO.	Soprano (Mefistofele e Adriana)	1	1989
LA DAMA DI PICCHE	Lisa	5	1990
FEDORA	Fedora	9	1993 - 1996
CONCERTO FRENI/CAMERISTI	Soprano (Aida-Adriana-Butterfly)	1	1993
CONCERTO PER IL 50° RICOSTRUZIONE	Soprano (Mosè-Forza-Manon Lescaut)	1	1996
GALA PER L'INFANZIA	Soprano	1	2006
TOTALE		**325**	

** Serate inaugurali della stagione (7 dicembre).*

Annexe 5.2 La Bohème à la Scala dal 1897 al 2023[41]

Cette chronologie retrace toutes les éditions de La bohème de Giacomo Puccini jouées à la Scala au cours de son histoire.

Pour toutes les éditions, la date de la première représentation, le nombre et les dates des reprises, les membres de l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, scénographe, costumier, etc.), les ensembles artistiques impliqués et les interprètes des rôles solistes sont indiqués.

[41] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

15 mars 1897
16 représentations
(Répétitions : 17, 19, 21, 23, 25, 27, 28 et 30 mars ; 1, 3, 5, 7, 9, 11 et 13 avril)

Chef d'orchestre
Leopold Mugnone
Chef de chœur
Aristide Venturi
Scènes
Costantino Magni, Vittorio Rota, Luigi Sala et Carlo Songa
Costumes
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Fernando De Lucia
Schaunard
Ruggero Galli
Benoit
Archange Rossi
Mimì
Angelica Pandolfini
Marcello
Edward Camera
Colline
Gennaro Berenzone
Alcindoro
Alessandro Polinini
Musetta
Camilla Pasini
Parpignol
Gusmano Barbieri
Sergente dei doganieri
Giuseppe Rosci

3 janvier 1916
9 représentations
(Répétitions : 6, 9, 15, 18, 23 et 26 janvier ; 5 et 8 février)

Chef d'orchestre
Gino Marinuzzi / Gabriele Santini
Chef de chœur
Enrico Romeo
Scènes
Angelo Parravicini, Antonio Rovescalli, Vittorio Rota, Mario Sala et Carlo Songa
Costumes
Sartoria Teatrale Chiappa
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Alessandro Bonci
Fernando De Lucia
Schaunard
Amedeo Bettazzoni
Benoit
?
Mimì
Rosina Storchio
Adelina Agostinelli
Marcello
Armand Crabbé
Colline
Giulio Cirino
Teofilo Dentale
Alcindoro
?
Musetta
Elisa Marchini
Parpignol
?
Sergente dei doganieri
?

2 juin 1923
6 représentations
(Répétitions : 3, 5, 7, 9 et 10 juin)

Chef d'orchestre
Franco Ghione
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur général de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Grandi, Edoardo Marchioro et Vittorio Rota
Costumes
Casa d'Arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Angelo Minghetti
Schaunard
Aristide Baracchi
Benoit
Gaetano Azzolini
Mimì
Edith Mason
Marcello
Ernesto Badini
Colline
Ezio Pinza
Alcindoro
Edoardo Nicolicchia
Musetta
Anna Sassone-Soster
Parpignol
Giuseppe Nessi
Sergente dei doganieri
-

29 décembre 1924
10 représentations
(Répétitions : 2, 6, 13, 18 et 25 janvier ; 1 et 25 février ; 1 mars ; 12 avril 1925)

Chef d'orchestre
Arturo Toscanini
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Grandi, Edoardo Marchioro et Vittorio Rota
Costumes
Casa d'Arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Aureliano Pertile
Angelo Minghetti
Schaunard
Leone Paci
Benoit
Giuseppe Quinzi-Tapergi
Mimì
Maria Zamboni
Marcello
Bienvenue Franci
Colline
Fernando Authors
Antonio Righetti
Alcindoro
Giuseppe Quinzi-Tapergi
Musetta
Ines Maria Ferraris
Velia Giovannelli
Rosina Torri
Parpignol
-
Sergente dei doganieri
-

21 février 1926
9 représentations
(Répétitions : 23, 25 et 28 février ; 17, 21 et 28 mars ; 14 avril ; 2 mai)

Chef d'orchestre
Gabriele Santini
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Grandi, Edoardo Marchioro et Vittorio Rota
Costumes
Casa d'Arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Angelo Minghetti
Aureliano Pertile
Schaunard
Leone Paci / Aristide Baracchi
Benoit
Gaetano Azzolini
Mimì
Maria Zamboni
Marcello
Welcome Franci / Ernesto Badini
Colline
Fernando Authors
Alcindoro
Gaetano Azzolini
Musetta
Bianca Lenzi
Parpignol
-
Sergente dei doganieri
-

18 février 1927
6 représentations
(Répétitions : 19, 24 et 27 février ; 5, 13)

Chef d'orchestre
Gabriele Santini
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Grandi, Edoardo Marchioro et Vittorio Rota
Costumes
Casa d'Arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Angelo Minghetti
Piero Menescaldi
Schaunard
Leone Paci
Benoit
Gaetano Azzolini
Salvatore Baccaloni
Mimì
Maria Zamboni
Marcello
Bienvenue Franci / Gino Vanelli
Taurino Parvis
Colline
Antonio Righetti
Alcindoro
Gaetano Azzolini / Salvatore Baccaloni
Musetta
Bianca Lenzi / Thea Vitulli
Parpignol
-
Sergente dei doganieri
-

1er avril 1928
2 représentations
(Répétition : 5 avril)

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Grandi, Edoardo Marchioro et Vittorio Rota
Costumes
Casa d'Arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Angelo Minghetti
Schaunard
Aristide Baracchi
Benoit
Salvatore Baccaloni
Mimì
Rosetta Pampanini
Marcello
Gino Vanelli
Colline
Tancredi Pasero
Alcindoro
Salvatore Baccaloni
Musetta
Assunta Gargiulo
Parpignol
-
Sergente dei doganieri
-

29 décembre 1929
10 représentations
(Répétitions : 1, 4, 12, 18 et 25 janvier ; 2 et 23 février ; 2 et 7 mars 1930)

Chef d'orchestre
Antonio Guarnieri / Antonio Sabino
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Grandi, Edoardo Marchioro et Vittorio Rota
Costumes
Casa d'Arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Aureliano Pertile / Pedro Paulì
Angelo Minghetti
Schaunard
Aristide Baracchi
Benoit
Salvatore Baccaloni
Mimì
Maria Zamboni / Rosetta Pampanini
Mafalda Favero
Marcello
Gaetano Viviani / Mariano Stabile
Angelo Pilotto / Gino Vanelli
Colline
Fernando Authors
Alcindoro
Salvatore Baccaloni
Musetta
Laura Lauri / Assunta Gargiulo
Iris Adami Corradetti
Parpignol
-
Sergente dei doganieri
-

4 janvier 1934
6 représentations
(Répétitions : 11 et 14 février ; 4, 11 et 14 mars)

Chef d'orchestre
Gabriele Santini / Dick Marzollo
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Mario Frigerio
Croquis et scènes
Nicola Benois
Costumes sur figurines par
Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Giacomo Lauri Volpi
Galliano Masini
Schaunard
Fabio Ronchi
Benoit
Carlo Scattola
Mimì
Mafalda Favero
Marcello
Piero Biasini
Colline
Fernando Authors / Duilio Baronti
Alcindoro
Attilio Muzio / Carlo Scattola
Musetta
Rosina Torri / Marisa Merlo
Parpignol
Nello Palai
Sergente dei doganieri
Giuseppe Menni
Un agente delle dogane
Natale Villa

3 février 1937
9 représentations
(Répétitions : 6, 11, 14, 18 et 21 février ; 13 mars ; 16[42] et 21[43] juin ; 9 décembre)

Chef d'orchestre
Franco Ghione / Giuseppe Antonicelli / Victor de Sabata / Gino Marinuzzi
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Croquis et scènes
Nicola Benois
Costumes sur figurines par
Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Giuseppe Lugo / Paolo Civil
Schaunard
Leone Paci / Afro Poli
Benoit
Carlo Scattola
Mimì
Pia Tassinari / Adriana Perris
Mafalda Favero
Marcello
Piero Biasini
Colline
Duilio Baronti / Tancredi Pasero
Alcindoro
Carlo Scattola
Musetta
Margherita Carosio
Amelia Armolli
Marisa Merlo / Tatiana Menotti
Parpignol
Nello Palai
Sergente dei doganieri
Giuseppe Menni
Un doganiere
Natale Villa

11 janvier 1939
6 représentations
(Répétitions : 14, 19, 22, 25 et 29 janvier)

Chef d'orchestre
Umberto Berrettoni
Chef de chœur
Costantino Costantini
Metteur en scène
Mario Frigerio
Croquis et scènes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Giuseppe Lugo
Giovanni Malipiero
Ladislaus Ladis
Schaunard
Saturno Meletti
Benoit
Salvatore Baccaloni
Mimì
Mafalda Favero / Magda Olivero
Marcello
Piero Biasini
Colline
Tancredi Pasero / Duilio Baronti
Alcindoro
Melchiorre Luise / Carlo Scattola
Musetta
Adriana Perris
Parpignol
Giulio Scarinci
Sergente dei doganieri
Giulio Zecca
Un agente delle dogane
Natale Villa

28 décembre 1939
4 représentations
(Répétitions : 3 et 7 janvier ; 4 février 1940)

Chef d'orchestre
Umberto Berrettoni
Chef de chœur
Achille Consoli
Metteur en scène
Mario Frigerio
Croquis et scènes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Giovanni Malipiero
Giuseppe Lugo
Schaunard
Leone Paci
Benoit
Carlo Scattola
Mimì
Licia Albanese / Mafalda Favero
Marcello
Afro Poli / Piero Biasini
Colline
Duilio Baronti
Alcindoro
Pasquale Lombardo / Melchiorre Luise
Musetta
Adriana Perris / Liana Cortini
Parpignol
Angelo Mercuriali
Sergente dei doganieri
Giulio Zecca / Sandro Zuccoli
Un doganiere
Sandro Zuccoli / Giulio Zecca

[42] Au Bayerische Staatstheater de Munich. Chef d'orchestre Victor de Sabata.
[43] Au Deutsche Opernhaus de Berlin. Chef d'orchestre Victor de Sabata.

21 janvier 1944[44]
4 représentations
(Répétitions : 23, 25 et 30 janvier)

Chef d'orchestre
Giuseppe Del Campo
Chef de chœur
Achille Consoli
Metteur en scène
Mario Frigerio
Croquis et scènes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Antonio Salvarezza
Schaunard
John Buttironi
Benoit
Vittorio Baldo
Mimì
Maria Minazzi
Marcello
Mariano Stabile / Afro Poli
Colline
Tancredi Pasero
Alcindoro
Eraldo Coda
Musetta
Dora De Stefani / Ornella Rovero
Parpignol
Mario De Giorgi
Sergente dei doganieri
Giulio Zecca
Un doganiere
-

26 décembre 1944[45]
3 représentations
(Répétitions : 11 et 13 mai 1945)

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Achille Consoli
Metteur en scène
Mario Frigerio
Croquis et scènes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Alessandro Granda
Giovanni Malipiero
Schaunard
Giovanni Buttironi
Ottavio Serpo
Benoit
Carlo Scattola
Mimì
Maria Minazzi
Mafalda Favero
Marcello
Luigi Borgonovo
Carlo Tagliabue
Colline
Luciano Donaggio
Tancredi Pasero
Alcindoro
Eraldo Coda
Musetta
Maria Laurenti / Ornella Rovero
Parpignol
Concept Fazio
Sergente dei doganieri
Attilio Barbesi
Un agente delle dogane
Giulio Zecca

15 avril 1947
6 représentations
(Répétitions : 18, 27 et 29 avril ; 4 et 7 mai ; 24 et 27 juin)

Chef d'orchestre
Sergio Failoni / Franco Capuana
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Oscar Saxida Sassi / Mario Frigerio
Scènes de
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Giacomo Lauri Volpi
Mario Binci
Schaunard
Michele Casato
Benoit
Aristide Baracchi
Mimì
Mafalda Favero
Renata Tebaldi
Marcello
Carlo Tagliabue
Colline
Tancredi Pasero / Cesare Siepi
Alcindoro
Eraldo Coda
Musetta
Tatiana Menotti
Ornella Rovero
Parpignol
Abelardo Martelli
Sergente dei doganieri
Carlo Ulivi
Un agente delle dogane
Giuseppe Menni

[44] Au Teatro Sociale de Como.
[45] Au Teatro Lirico de Milano.

22 janvier 1948
10 représentations
(Répétitions : 25 janvier ; 1, 3 et 8 février ; 30 avril ; 5, 8, 10 et 13 mai)

Chef d'orchestre
Franco Capuana
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
-
Scènes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala
Interprètes

Rodolfo
Francesco Albanese
Schaunard
Michele Casato / Vico Polotto
Attilio Barbesi
Benoit
Aristide Baracchi
Ernesto Bianchi
Eraldo Coda
Mimì
Onelia Fineschi / Franca Sacchi
Marcello
Enzo Mascherini / Piero Guelfi
Tito Gobbi / Piero Campolonghi
Colline
Giulio Neri / Giuseppe Modesti
Alcindoro
Eraldo Coda
Musetta
Liana Cortini / Ornella Rovero
Bruna Fabrini
Parpignol
Carlo Mari
Sergente dei doganieri
Carlo Ulivi
Un doganiere
Giuseppe Menni

26 novembre 1949[46]
1 représentation

Chef d'orchestre
Argeo Quadri
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Scènes sur des croquis de
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala
Interprètes

Rodolfo
Roberto Turrini
Schaunard
Enrico Campi
Benoit
Eraldo Coda
Mimì
Maria Minetto
Marcello
Giovanni Fabbri
Colline
Giuseppe Modesti
Alcindoro
Eraldo Coda
Musetta
Bruna Fabrini
Parpignol
-
Sergente dei doganieri
Carlo Ulivi
Un agente delle dogane
Giuseppe Menni

26 décembre 1949
7 représentations
(Répétitions : 28 décembre 1949 ; 1, 5, 7 et 29 janvier ; 4 février 1950)

Chef d'orchestre
Victor de Sabata
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Giovacchino Forzano
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala
Interprètes

Rodolfo
Gianni Poggi / Roberto Turrini
Schaunard
Attilio Barbesi / Enrico Campi
Benoit
Eraldo Coda
Mimì
Margherita Carosio
Marcello
Paolo Silveri
Colline
Cesare Siepi
Giuseppe Modesti
Alcindoro
Fernando Corena
Musetta
Alda Noni
Parpignol
Mario Carlin
Sergente dei doganieri
Carlo Ulivi
Un doganiere
Giuseppe Menni

[46] Au Teatro Donizetti de Bergamo.

15 décembre 1952
11 représentations
(Répétitions : 18, 21 et 27 décembre 1952 ; 1, 5, 8 et 21 mars ; 21 et 26 avril 1953)

Chef d'orchestre
Victor de Sabata / Nino Sanzogno
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur
Mario Frigerio
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala
Interprètes

Rodolfo
Giuseppe Di Stefano / Giuseppe Campora
Schaunard
Enrico Campi
Benoit
Aristide Baracchi
Mimì
Rosanna Carteri / Rosetta Noli
Marcello
Enzo Mascherini / Rolando Panerai
Colline
Italo Tajo / Giuseppe Modesti
Alcindoro
Melchiorre Luise
Musetta
Franca Duval / Silvana Zanolli
Parpignol
Angelo Mercuriali
Sergente dei doganieri
Carlo Ulivi
Un doganiere
Mario Tommasini / Attilio Barbesi

17 mars 1955
7 représentations
(Répétitions : 20, 26 et 28 mars ; 14, 16 et 19 avril)

Chef d'orchestre
Leonard Bernstein
Chef de chœur
Norberto Mola
Directeur
Mario Frigerio
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala
Interprètes

Rodolfo
Gianni Poggi / Giuseppe Di Stefano
Schaunard
Enzo Sordello
Benoit
Carlo Badioli / Gianni Rossi
Eraldo Coda
Mimì
Anna Maria Rovere / Rosanna Carteri
Marcello
Enzo Mascherini / Giuseppe Valdengo
Colline
Italo Tajo / Giuseppe Modesti
Alcindoro
Franco Calabrese
Musetta
Silvana Zanolli / Eugenia Ratti
Parpignol
Angelo Mercuriali
Sergente dei doganieri
Dario Caselli / Pierluigi Latinucci
Un doganiere
Carlo Forti

10 janvier 1959
19 représentations
(Répétitions : 13, 17, 22, 25 et 27 janvier ; 14, 19 et 22 février ; 12, 15, 21 et 26 mars ; 22 et 25 avril ; 9, 11, 14 et 16 juillet)

Chef d'orchestre
Antonino Votto / Antonio Tonini
Chef de chœur
Norberto Mola
Directeur
Carlo Maestrini
Scènes et costumes
Nicola Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala
Interprètes

Rodolfo
Gianni Raimondi / Doro Antonioli
Giuseppe Di Stefano / Giuseppe Campora
Gianni Poggi / Gianni Jaia
Schaunard
Enzo Sordello / Dino Mantovani
Giorgio Giorgetti / Umberto Borghi
Benoit
Carlo Badioli / Giorgio Tadeo
Mimì
Renata Scotto / Cesy Broggini
Gabriella Tucci / Rosanna Carteri
Marcello
Ettore Bastianini / Rolando Panerai
Tito Gobbi / Anselmo Colzani
Colline
Boris Christoff / Giuseppe Modesti
Carlo Cava / Nicola Zaccaria
Alcindoro
Giorgio Tadeo / Virgilio Carbonari
Musetta
Mariella Adani / Ivana Tosini
Edda Vincenzi / Giuliana Tavolaccini
Parpignol
Florindo Andreolli / Enzo Guagni
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi / Vittorio Tatozzi
Giuseppe Costariol
Un doganiere
Carlo Forti / Carlo Gasperini

31 mars 1963
12 représentations
(Répétitions : 7, 10, 13, 17, 19 et 24 février ; 9 et 16 mars ; 15, 20 et 23 avril)

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Norberto Mola
Direction et croquis
Franco Zeffirelli
Figurines
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Gianni Raimondi
Luciano Saldari
Schaunard
Gianni Maffeo
Benoit
Federico Davià / Carlo Badioli
Giorgio Onesti
Mimì
Mirella Freni
Marcello
Rolando Panerai / Mario Sereni
Colline
Ivo Vinco
Alcindoro
Giorgio Tadeo
Musetta
Eugenia Ratti / Cecilia Fusco
Parpignol
Franco Ricciardi / Walter Gullino
Angelo Mercuriali
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un doganiere
Carlo Forti
Un venditore
Enzo Guagni

7 avril 1964
19 représentations
(Répétitions : 9, 14, 16 et 19 avril ; 3, 9, 17 et 24 mai ; 2 et 13 juin ; 20, 22, 24 et 26 septembre[47] ; 6, 8, 10 et 12 novembre[48])

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Direction et croquis
Franco Zeffirelli
Figurines
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Gianni Raimondi / Giacomo Aragall
Schaunard
Gianni Maffeo / Dino Mantovani
Benoit
Carlo Badioli / Franco Calabrese
Mimì
Mirella Freni / Anna Novelli
Marcello
Rolando Panerai
Giangiacomo Guelfi
Antonio Boyer
Colline
Ivo Vinco / Nicola Zaccaria
Alcindoro
Giorgio Tadeo / Franco Calabrese
Virgilio Carbonari
Musetta
Graziella Sciutti / Isabella Penagos
Eugenia Ratti / Gianna Galli
Edda Vincenzi / Adriana Martino
Parpignol
Franco Ricciardi
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un doganiere
Carlo Forti
Un venditore
Enzo Guagni / Angelo Mercuriali

31 décembre 1964
10 représentations
(Répétitions : 3, 10, 14, 20 et 31 janvier ; 3, 22, 25 et 26 avril 1965)

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Direction et croquis
Franco Zeffirelli
Figurines
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Gianni Raimondi / Gianni Poggi
James Aragall
Schaunard
Gianni Maffeo / Dino Mantovani
Benoit
Carlo Badioli
Mimì
Mirella Freni / Anna Novelli
Marcello
Rolando Panerai / Mario Sereni
Colline
Ivo Vinco / Nicola Zaccaria
Alcindoro
Franco Calabrese / Virgilio Carbonari
Musetta
Gianna Galli / Adriana Martino
Parpignol
Franco Ricciardi
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un doganiere
Carlo Forti
Un venditore
Angelo Mercuriali / Enzo Guagni

[47] À Moscou, Théâtre Bolchoï, dans le cadre de la première tournée du Teatro alla Scala en U.R.S.S.
[48] À Munich, Bayerische Staatsoper.

27 janvier 1966
5 représentations
(Répétitions : 29 janvier ; 12 et 15 février ; 3 avril)

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Luciano Pavarotti / Gianni Raimondi
Schaunard
Gianni Maffeo
Benoit
Carlo Badioli
Mimì
Mirella Freni / Anna Novelli
Marcello
Giangiacomo Guelfi / Rolando Panerai
Colline
Ivo Vinco / Nicola Zaccaria
Alcindoro
Franco Calabrese
Musetta
Gianna Galli / Limbania Leoni
Parpignol
Piero De Palma / Franco Ricciardi
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un agente delle dogane
Carlo Forti
Un venditore
Angelo Mercuriali

4 mars 1967
11 représentations
(Répétitions : 7, 12 et 29 mars ; 2 et 16 avril ; 13 mai ; 9 juin ; 11, 13 et 15 octobre[49])

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno / Herbert von Karajan
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Gianni Raimondi / Giorgio Merighi
Schaunard
Gianni Maffeo / Dino Mantovani
Benoit
Carlo Badioli / Virgilio Carbonari
Mimì
Mirella Freni / Mietta Sighele
Maria Luisa Barducci
Marcello
Rolando Panerai / Antonio Boyer
Colline
Nicola Zaccaria / Ivo Vinco
Agostino Ferrin
Alcindoro
Franco Calabrese
Musetta
Edda Vincenzi / Limbania Leoni
Edith Martelli / Maria Collier
Parpignol
Franco Ricciardi
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un doganiere
Carlo Forti
Un venditore
Angelo Mercuriali

15 février 1968
11 représentations
(Répétitions : 18 et 24 février ; 2, 9, 16, 19, 28 et 31 mars ; 7 et 24 avril)

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Gianni Raimondi / Renato Cioni
Schaunard
Gianni Maffeo / Dino Mantovani
Benoit
Carlo Badioli / Leonardo Monreale
Virgilio Carbonari
Mimì
Mietta Sighele
Marcello
Rolando Panerai / Walter Alberti
Lorenzo Saccomani
Colline
Ivo Vinco / Agostino Ferrin
Paul Washington
Alcindoro
Virgilio Carbonari / Franco Calabrese
Musetta
Edith Martelli / Elvina Ramella
Limbania Leoni / Mariella Adani
Marisa Zotti
Parpignol
Enzo Guagni / Franco Ricciardi
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un doganiere
Carlo Forti / Bruno Tessari
Un venditore
Angelo Mercuriali

[49] À Montréal, Salle Wilfrid Pelletier, au Festival mondial de Montréal à l'occasion de l'Expo 1967.

25 janvier 1969
14 représentations
(Répétitions : 28 janvier ; 2, 9, 13, 16, 18 et 22 février ; 9, 14 et 23 mars ; 23, 26 et 29 avril)

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Luciano Pavarotti / Gianni Raimondi
Giacomo Aragall / Angelo Mori
Schaunard
Gianni Maffeo / Dino Mantovani
Benoit
Carlo Badioli / Leonardo Monreale
Virgilio Carbonari / Giorgio Tadeo
Mimì
Mirella Freni / Anna Novelli
Mietta Sighele
Marcello
Mario Sereni / Rolando Panerai
Antonio Boyer / Giulio Fioravanti
Lorenzo Saccomani
Colline
Ivo Vinco / Paolo Washington
Nicola Zaccaria
Alcindoro
Franco Calabrese
Musetta
Mariella Adani / Elvina Ramella
Limbania Leoni / Edith Martelli
Marisa Zotti
Parpignol
Luigi Pontiggia / Piero De Palma
Walter Gullino
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un doganiere
Carlo Forti
Un venditore
Angelo Mercuriali

16 avril 1971
6 représentations
(Répétitions : 21, 23, 27 et 30 avril ; 2 mai)

Chef d'orchestre
Nino Verchi
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Gianni Jaia / Placido Domingo
Gianni Raimondi / Giuseppe Di Stefano
Schaunard
Gianni Maffeo / Giuseppe Morresi
Benoit
Carlo Badioli / Sergio Pezzetti
Mimì
Adriana Maliponte / Anna Novelli
Marcello
Rolando Panerai / Benito Di Bella
Arturo Testa
Colline
Ivo Vinco / Paolo Washington
Nicola Zaccaria
Alcindoro
Sergio Pezzetti / Franco Calabrese
Guido Pasella
Musetta
Mariella Adani / Edith Martelli
Silvana Zanolli
Parpignol
Saverio Porzano
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi / Giovanni De Angelis
Un doganiere
Carlo Forti / Silvio Maionica
Un venditore
Regolo Romans

7 janvier 1975
11 représentations
(Répétitions : 10, 18, 20, 25 et 31 janvier ; 4, 9 et 16 février ; 5 et 8 avril)

Chef d'orchestre
Georges Prêtre / Giuseppe Patanè
Chef de chœur
Romano Gandolfi
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Luciano Pavarotti / Umberto Grilli
Giorgio Merighi / Giuseppe Giacomini
Schaunard
Gianni Maffeo / Dino Dondi
Giuseppe Morresi
Benoit
Federico Davià / Claudio Giombi
Giorgio Tadeo
Mimì
Ileana Cotrubas / Mirella Freni
Elena Mauti Nunziata / Adriana Maliponte
Marcello
Rolando Panerai / Lorenzo Saccomani
Enzo Sordello
Colline
Paolo Washington / Mario Rinaudo
Alcindoro
Franco Calabrese / Virgilio Carbonari
Federico Davià
Musetta
Margherita Guglielmi / Fiorella Pediconi
Parpignol
Saverio Porzano
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi / Carlo Forti
Un agente delle dogane
Carlo Forti / Dino Mantovani
Un venditore
Regolo Romani / Eugenio Prando

8 septembre 1976[50]
4 représentations
(Répétitions : 12, 16 et 18 septembre)

Chef d'orchestre
Georges Prêtre
Chef de chœur
Romano Gandolfi
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Réalisé par
Sonja Frisell
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Jose Carreras / Ottavio Garaventa
Schaunard
Gianni Maffeo
Benoit
Claudio Giombi
Mimì
Ileana Cotrubas
Marcello
Angelo Romero
Colline
Paul Washington
Alcindoro
Alfredo Giacomotti
Musetta
Margherita Guglielmi
Parpignol
Saverio Porzano
Sergente dei doganieri
Carlo Meliciani
Un doganiere
Giuseppe Morresi
Un venditore
Regolo Romans

18 février 1977
10 représentations
(Répétitions : 22, 25, 27 février ; 3, 6, 8 et 11 mars ; 6 avril ; 8 mai)

Chef d'orchestre
Georges Prêtre / Edward Müller
Maître de chapelle
Romano Gandolfi
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Jose Carreras / Ottavio Garaventa
Carlo Bini
Schaunard
Giorgio Giorgetti / Gianni Maffeo
Giuseppe Morresi
Benoit
Claudio Giombi / Giorgio Tadeo
Mimì
Ileana Cotrubas / Elena Mauti Nunziata
Yasuko Hayashi / Akiko Kuroda
Marcello
Angelo Romero / Lorenzo Saccomani
Colline
Paolo Washington / Mario Rinaudo
Alcindoro
Alfredo Giacomotti
Musetta
Margherita Guglielmi
Parpignol
Saverio Porzano
Sergente dei doganieri
Carlo Meliciani
Un doganiere
Giuseppe Morresi / Dino Mantovani
Un venditore
Regolo Romans

22 mars 1979
6 représentations
(Répétitions : 24, 27 et 30 mars ; 1, 6, 8, 13, 18 et 21 avril)

Chef d'orchestre
Carlos Kleiber / Richard Amner
Chef de chœur
Romano Gandolfi
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Luciano Pavarotti / Peter Dvorsky
Schaunard
Giorgio Giorgetti
Benoit
Claudio Giombi / Giorgio Tadeo
Mimì
Ileana Cotrubas / Maria Luisa Cioni
Marcello
Piero Cappuccilli / Lorenzo Saccomani
Colline
Evgenij Nesterenko / Carlo Zardo
Alcindoro
Alfredo Giacomotti / Federico Davià
Musetta
Lucia Popp / Margherita Guglielmi
Parpignol
Saverio Porzano
Sergente dei doganieri
Carlo Meliciani / Giovanni Fiani
Un agente delle dogane
Giuseppe Morresi
Un venditore
Regolo Romans

[50] À Washington, John F. Kennedy Center for the Performing Arts, U.S.A. bicentenaire.

27 mai 1981
11 représentations
(Répétitions : 29 et 31 mai ; 2 juin ; 15, 17, 19, 21, 25, 27 et 30 septembre[51])

Chef d'orchestre
Carlos Kleiber
Chef de chœur
Romano Gandolfi
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Réalisé par
Sonja Frisell
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Ottavio Garaventa / Peter Dvorsky
Schaunard
Antonio Salvadori
Benoit
Claudio Giombi
Mimì
Mirella Freni / Adriana Maliponte
Marcello
Leo Nucci / Lorenzo Saccomani
Colline
Paul Washington
Alcindoro
Alfredo Giacomotti
Musetta
Margherita Guglielmi / Fiorella Pediconi
Parpignol
Saverio Porzano
Sergente dei doganieri
Giuseppe Morresi
Un agente delle dogane
Carlo Meliciani
Un venditore
Regolo Romans

3 juin 1988
12 représentations
(Répétitions : 4, 5, 7, 15 et 16 juin ; 16, 20, 22, 25, 27 et 30 septembre[52])

Chef d'orchestre
Tiziano Severini / Carlos Kleiber
Chef de chœur
Giulio Bertola
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Alberto Cupido / Giuseppe Sabbatini / Marcello Giordani / Peter Dvorsky
Schaunard
Antonio Salvadori
Benoit
Claudio Giombi
Mimì
Fiamma Izzo D'Amico / Lucia Mazzaria / Mirella Freni
Marcello
Paolo Coni / Stefano Antonucci / Jonathan Summers
Colline
Giorgio Surjan
Alcindoro
Giovanni Savoiardo / Claudio Giombi
Musetta
Christine Barbaux / Amelia Felle / Barbara Daniels
Parpignol
Saverio Porzano / Ivan Del Manto / Ernesto Gavazzi
Sergente dei doganieri
Aldo Bramante / Ernesto Panariello
Un doganiere
Ernesto Panariello / Claudio Giombi
Un venditore
Regolo Romani / Saverio Porzano

[51] Représentations les 15, 17, 19 et 21 septembre au Bunka Kaikan Theatre à Tokyo ; représentations les 25 et 27 septembre au Festival Hall à Osaka ; représentation le 30 septembre au Kanagawa Kenmin Hall à Yokohama. Dans le cadre de la première torunée de la Scala au Japon.

[52] Représentation le 16 septembre au Festival Hall de Osaka ; représentations les 20, 22, 25 et 27 septembre au Théâtre Bunka Kaikan de Tokyo ; représentation le 30 septembre au Kanagawa Kenmin Hall à Yokohama. Dans le cadre de la deuxième tournée de la Scala au Japon.

4 juin 1991
6 représentations
(Répétitions : 6, 10, 13, 15, 18, 26 et 28 juin ; 2 juillet)

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni / Armando Gatto
Chef de chœur
Giulio Bertola
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Marcel Escoffier
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Richard Leech / Roberto Alagna
Schaunard
Stefano Antonucci / Paolo Orecchia
Benoit
Claudio Giombi
Mimì
Mirella Freni / Lucia Mazzaria
Marcello
Gino Quilico / Stefano Antonucci
Colline
Giorgio Surjan / Dean Peterson
Hendrik-Jan Rootering ?
Alcindoro
Enzo Capuano
Musetta
Denia Gavazzeni Mazzola / Maria Bayo
Parpignol
Ernesto Gavazzi / Elio Trombetta
Sergente dei doganieri
Aldo Bramante
Un doganiere
Ernesto Panariello
Un venditore
Luigi Colnaghi / Silvio Scarpolini
Aldo Verrecchia / Aldo Foglia

17 septembre 1994
6 représentations
(Répétitions : 20, 21, 22, 23 et 27 septembre)

Chef d'orchestre
Gianandrea Gavazzeni
Chef de chœur
Roberto Gabbiani
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Anna Anni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Roberto Alagna / Marco Berti / Giuseppe Sabbatini
Schaunard
Alfonso Antoniozzi/ Jose Fardilha
Benoit
Claudio Giombi
Mimì
Mirella Freni / Denia Gavazzeni Mazzola
Marcello
Stefano Antonucci / Gino Quilico
Colline
Nicolai Ghiaurov / Francesco Ellero D'Artegna
Alcindoro
Silvestro Sammaritano
Musetta
Daniela Mazzucato / Maria Bayo
Parpignol
Ernesto Gavazzi / Enrico Cossutta
Sergente dei doganieri
Aldo Bramante
Un agente delle dogane
Ernesto Panariello
Un venditore
Luigi Colnaghi / Aldo Verrecchia / Silvio Scarpolini

12 septembre 2000
6 représentations
(Répétitions : 13, 14, 15, 16 et 17 septembre)

Chef d'orchestre
Niksa Bareza
Chef de chœur
Alfonso Caiani
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Mise en scène reprise par
Marco Gandini
Costumes
Piero Tosi
Costumes repris par
Alberto Spiazzi
Orchestre
Sinfonica A.F.O.S. Fondation Arturo Toscanini
Chorale
As.Li.Co de Milan

Interprètes

Rodolfo
Lasha Nikabadze / Cesare Catani
Schaunard
Piero Terranova / Simon Bailey
Davide Pelissero
Benoit Tino Nava
Mimì Doina Dimitriu/ Serena Farnocchia
Natalia Ushakova
Marcello Fabio Capitanucci / Nikola Mijailovic
Piero Terranova
Colline Giovanni Battista Parodi
Alcindoro Simon Bailey / Davide Pelissero
Musetta Natalia Gavrilan
Eun Young Oh / Eugenia Pont-Burgoyne
Parpignol Jin Hak Mok
Sergente dei doganieri Damiano Salerno
Un agente delle dogane Alberto Mirino
Un venditore Michele Brega

28 janvier 2003[53]
10 représentations
(Répétitions : 30 janvier ; 1, 2, 6, 9, 11, 14, 20 et 22 février)

Chef d'orchestre
Bruno Bartoletti
Niksa Bareza
Chef de chœur
Bruno Casoni
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Costumes
Piero Tosi
Costumes repris par
Alberto Spiazzi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Marcelo Alvarez / Yasuharu Nakajima
Schaunard
Natale De Carolis / Filippo Morace
Benoit
Matteo Peirone
Mimì
Cristina Gallardo Domas
Doina Dimitriu
Marcello
Roberto Servile / Fabio Capitanucci
Colline Giovanni Battista Parodi
Alcindoro Angelo Romero
Musetta
Hei-Kyung Hong / Donata Lombardi
Parpignol Alberto Fraschina
Sergente dei doganieri Ernesto Panariello
Un doganiere Tino Nava
Un venditore Antonio Novello

[53] Au Teatro degli Arcimboldi, siège provisoire des activités du Teatro alla Scala pendant la restauration de son siège historique.

13 juin 2005
13 représentations
(Répétitions : 15, 17, 20, 22, 28, 30 juin ; 2, 5, 7, 9, 13, 19 juillet)

Chef d'orchestre
Rafael Frühbeck de Burgos
Niksa Bareza
Chef de chœur
Bruno Casoni
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Mise en scène reprise par
Marco Gandini
Costumes
Piero Tosi
Costumes repris par
Alberto Spiazzi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Roberto Aronica / Massimiliano Pisapia
Schaunard
Filippo Morace / Massimo Cavalletti
Benoit
Domenico Colaianni
Mimì
Svetla Vassileva / *Hei-Kyung Hong*
Marcello
Fabio Capitanucci / Vincenzo Taorimina
Colline
Carlo Cigni / Paolo Battaglia
Alcindoro
Matteo Peirone
Musetta
Daniela Bruera / Laura Giordano
Parpignol
Stefano Pisani
Sergente dei doganieri
Ernesto Panariello
Un agente delle dogane
Tino Nava
Un venditore
Antonio Novello

12 juillet 2008
8 représentations
(Répétitions : 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23 juillet)

Chef d'orchestre
Gustavo Dudamel
Chef de chœur
Bruno Casoni
Mise en scène et scènes
Franco Zeffirelli
Mise en scène reprise par
Marco Gandini
Costumes
Piero Tosi
Costumes repris par
Alberto Spiazzi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Rodolfo
Fabio Sartori
Andrej Dunaev
James Valenti
Schaunard
Massimo Cavalletti
Noël de Carolis
Benoit
Domenico Colaianni
Mimì
Svetla Vassileva / *Alexia Voulagridou*
Marcello
Luca Salsi / Pietro Spagnoli
Colline
Giorgio Giuseppini
Giovanni Battista Parodi
Alcindoro
Matteo Peirone
Musetta
Nino Machaidze / Ainhoa Arteta
Parpignol
Ramtin Ghazavi
Sergente dei doganieri
Ernesto Panariello
Un doganiere
Giuseppe Nicodemo
Un venditore
Antonio Novello

26 SEPTEMBRE 2012
11 représentations (Répétitions: 28 septembre ; 1, 4, 8, 10, 12, 19, 22, 24, 26 octobre)
Chef d'orchestre Daniele Rustioni - ***Chef de chœur*** Bruno Casoni - ***Mise en scène et scènes*** Franco Zeffirelli - ***Mise en scène reprise par*** Marco Gandini - ***Costumes*** Piero Tosi - ***Costumes repris par*** Alberto Spiazzi - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
INTERPRÈTES
Rodolfo Piotr Beczala / Vittorio Grigolo - ***Schaunard*** Massimo Cavalletti - ***Benoît*** Domenico Colaianni - ***Mimì*** Angela Gheorghiu / Maria Agresta / Anita Hartig / Anna Netrebko - ***Marcello*** Fabio Capitanucci / Mario Cassi - Colline Marco Spotti / Marco Vinco - Alcindoro Matteo Peirone - Musetta Ellie Dehn / Pretty Yende - Parpignol Cristiano Cremonini - Sergente dei Doganieri ***Colline*** Marco Spotti / Marco Vinco - ***Alcindoro*** Matteo Peirone - ***Musetta*** Ellie Dehn / Pretty Yende - ***Parpignol*** Cristiano Cremonini - ***Sergente dei Doganieri*** Ernesto Panariello - ***Un Doganiere*** Roberto Lorenzi - ***Un Venditore*** Marco Voleri

19 AOÛT 2015
8 représentations (Répétitions : 22, 25, 26, 28, 29, 31 août ; 2 septembre)
Chef d'orchestre Gustavo Dudamel - ***Chef de chœur*** Lourdes Sanchez - ***Mise en scène et scènes*** Franco Zeffirelli - ***Mise en scène réalisée par*** Marco Gandini - ***Costumes*** Piero Tosi - ***Costumes repris par*** Alberto Spiazzi - ***Éclairages*** Marco Filibeck - ***Orchestre et chœur*** Orquesta Sinfónica et Coral Nacional Juvenil Simón Bolivar[54]
INTERPRÈTES
Rodolfo Vittorio Grigolo / Ramón Vargas - ***Schaunard*** Mattia Olivieri - ***Benoît*** Davide Pelissero - ***Mimì*** Maria Agresta / Ailyn Perez - ***Marcello*** Massimo Cavalletti / Gabriele Viviani - ***Colline*** Carlo Colombara - ***Alcindoro*** Matteo Peirone - ***Musetta*** Angel Blue - ***Parpignol*** Cristo Vassilaco - ***Sergente dei doganieri*** Alejandro Gil - ***Un doganiere*** Gustavo Castillo - ***Vendeur*** Andrés Sulbaran

7 JUIN 2017
10 représentations (Répétitions : 10, 13, 15, 20, 30 juin ; 3, 5, 10, 14 juillet)
Chef d'orchestre Evelino Pidò - ***Chef de chœur*** Bruno Casoni - ***Mise en scène et scènes*** Franco Zeffirelli - ***Mise en scène reprise par*** Marco Gandini - ***Costumes*** Piero Tosi - ***Costumes repris par*** Alberto Spiazzi - ***Lumières*** Marco Filibeck - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
INTERPRÈTES
Rodolfo Fabio Sartori - ***Schaunard*** Mattia Olivieri - ***Benoît*** Davide Pelissero - ***Mimì*** Sonya Yoncheva / Ailyn Perez - ***Marcello*** Simone Piazzola / Massimo Cavalletti - ***Colline*** Carlo Colombara / Gabriele Sagona - ***Alcindoro*** Luciano Di Pasquale - Musetta Federica Lombardi - ***Parpignol*** Francesco Castoro - ***Sergente dei doganieri*** Gustavo Castillo - Un doganiere - ***Alcindoro*** Luciano Di Pasquale - ***Musetta*** Federica Lombardi - ***Parpignol*** Francesco Castoro - ***Sergente dei doganieri*** Gustavo Castillo - ***Un doganiere*** Rocco Cavalluzzi / Paolo Ingrasciotta - ***Un venditore*** Jérémie Schütz[3]

[54] Projet 'El Sistema'. Sistema National de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela.

Annexe 5.3 - Repertoire de Mirella Freni

N.	Rôle	Titre	Auteur
1	Beatrice di Tenda	Beatrice di Tenda	Bellini
2	Elvira	I Puritani	Bellini
3	Micaëla	Carmen	Bizet
4	Margherita	Mefistofele	Boito
5	Tatiana	Evgenij Onegin	Čajkovskij
6	Giovanna d'Arco	La Pulzella d'Orléans	Čajkovskij
7	Lisa	La dama di picche	Čajkovskij
8	Adriana Lecouvreur	Adriana Lecouvreur	Cilea
9	Adina	L'elisir d'amore	Donizetti
10	Maria	La figlia del reggimento	Donizetti
11	Norina	Don Pasquale	Donizetti
12	Fedora	Fedora	Giordano
13	Caterina Hubscher	Madame Sans-Gêne	Giordano
14	Marguerite	Faust	Gounod
15	Mireille	Mireille	Gounod
16	Juliette	Roméo et Juliette	Gounod
17	Oberto	Alcina	Händel

N.	Rôle	Titre	Auteur
18	Romilda	Serse	Händel
19	Nedda	Pagliacci	Leoncavallo
20	Suzel	L'amico Fritz	Mascagni
21	Manon	Manon	Massenet
22	Contessa d'Almaviva	Le nozze di Figaro	Mozart
23	Susanna		
24	Zerlina	Don Giovanni	Mozart
25	Antonia	I racconti di Hoffmann	Offenbach
26	Cecchina	La Cecchina	Piccinni
27	Manon Lescaut	Manon Lescaut	Puccini
28	Mimì	La bohème	Puccini
29	Floria Tosca	Tosca	Puccini
30	Cio-Cio-San	Madama Butterfly	Puccini
31	Giorgetta	Il tabarro	Puccini
32	Suor Angelica	Suor Angelica	Puccini
33	Lauretta	Gianni Schicchi	Puccini
34	Liù	Turandot	Puccini

N.	Rôle	Titre	Auteur
35	Matilde	Guglielmo Tell	Rossini
36	Griselda	Griselda	Scarlatti
37	Elvira	Ernani	Verdi
38	Violetta Valery	La traviata	Verdi
39	Amelia Boccanegra	Simon Boccanegra	Verdi
40	Donna Leonora di Vargas	La forza del destino	Verdi
41	Elisabetta di Valois	Don Carlo	Verdi
42	Aida	Aida	Verdi
43	Desdemona	Otello	Verdi
44	Mrs Alice Ford	Falstaff	Verdi
45	Nannetta	Falstaff	Verdi

Annexe 6 – Renata Scotto

Annexe 6.1 – Renata Scotto à la Scala[55]

N.	Data	Opera	Compositore	Direttore	Ruolo	Recite	Luogo
1	07/12/1953	LA WALLY	Catalani	CARLO MARIA GIULINI	Walter	6	Teatro alla Scala
2	27/08/1957	L'ELISIR D'AMORE	Donizetti	NINO SANZOGNO	Adina	1	Edinburgh - King's Theater
3	03/09/1957	LA SONNAMBULA	Bellini	ANTONINO VOTTO	Amina	1	Edinburgh - King's Theater
4	14/04/1958	L'ELISIR D'AMORE	Donizetti	NINO SANZOGNO	Adina	8	Teatro alla Scala
5	10/01/1959	LA BOHEME	Puccini	ANTONINO VOTTO	Mimì	10	Teatro alla Scala
6	20/03/1959	UNA VITA PER LO ZAR	Glinka	EFREM KURZ	Antonida	5	Teatro alla Scala
7	26/04/1959	CARMEN	Bizet	NINO SANZOGNO	Micaela	2	Teatro alla Scala
8	12/06/1959	STABAT MATER OP. 58	Dvorak	RAFAEL KUBELIK	Soprano	2	Teatro alla Scala
9	13/07/1959	LA SONNAMBULA	Bellini	ANTONINO VOTTO	Amina	3	Teatro alla Scala
10	15/12/1959	HAENSEL E GRETEL	Humperdink	ANTONINO VOTTO	Gretel	7	Teatro alla Scala
11	26/02/1960	LA SONNAMBULA	Bellini	ANTONINO VOTTO	Amina	9	Teatro alla Scala
12	15/03/1961	I PURITANI	Bellini	ANTONINO VOTTO	Elvira	7	Teatro alla Scala
13	22/12/1961	FALSTAFF	Verdi	ANTONINO VOTTO	Nannetta	5	Teatro alla Scala
14	27/01/1962	GIANNI SCHICCHI	Puccini	GIANANDREA GAVAZZENI	Lauretta	5	Teatro alla Scala
15	01/03/1962	FAUST	Gounod	GIANANDREA GAVAZZENI	Margherita	9	Teatro alla Scala
16	10/04/1962	RIGOLETTO	Verdi	ANTONINO VOTTO	Gilda	11	Teatro alla Scala
17	12/10/1962	CONCERTO SANZOGNO / IFIGENIA	Gluck	NINO SANZOGNO	Ifigenia	2	Teatro alla Scala
18	27/12/1962	RIGOLETTO	Verdi	ANTONINO VOTTO	Gilda	9	Teatro alla Scala
19	21/02/1963	MADAMA BUTTERFLY	Puccini	GIANANDREA GAVAZZENI	Madama Butterfly	10	Teatro alla Scala
20	06/09/1964	LUCIA DI LAMMERMOOR	Donizetti	NINO SANZOGNO	Miss Lucia	3	Mosca - Bolshoi
21	28/05/1965	CONCERTO KARAJAN / REQUIEM K 626	Mozart	HERBERT VON KARAJAN	Soprano	2	Teatro alla Scala
22	26/03/1966	I CAPULETI E I MONTECCHI	Bellini	CLAUDIO ABBADO	Giulietta	5	Teatro alla Scala
23	07/10/1967	I CAPULETI E I MONTECCHI	Bellini	CLAUDIO ABBADO	Giulietta	3	Montreal
24	07/12/1967	LUCIA DI LAMMERMOOR	Donizetti	CLAUDIO ABBADO	Miss Lucia	7	Teatro alla Scala
25	05/01/1968	I CAPULETI E I MONTECCHI	Bellini	CLAUDIO ABBADO	Giulietta	5	Teatro alla Scala
26	02/10/1968	PETITE MESSE SOLEMNELLE	Rossini	GIULIO BERTOLA	Soprano	2	Teatro alla Scala
27	11/10/1968	CELEBRAZIONI ROSSINIANE - SOIREES MUSICALES	Rossini	-	Soprano	2	Piccola Scala
28	27/01/1969	ORFEO ED EURIDICE	Gluck	OTTO GERDES	Euridice	6	Teatro alla Scala
29	07/12/1970	I VESPRI SICILIANI	Verdi	GIANANDREA GAVAZZENI	La Duchessa Elena	7	Teatro alla Scala
30	30/06/1985	RECITAL SCOTTO	Autori vari	-	Soprano	1	Teatro alla Scala
		TOTALE				155	

[55] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

Annexe 6.2 - Lucia di Lammermoor à la Scala du 1839 au 2015[56]

Cette chronologie retrace toutes les éditions de Lucia di Lammermoor de Gaetano Donizetti jouées au Teatro alla Scala au cours de son histoire.

Pour toutes les éditions, la date de la première représentation, le nombre et les dates des représentations, les membres de l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, scénographe, costumier, etc.), les ensembles artistiques impliqués et les interprètes des rôles solistes sont indiqués, lorsqu'ils sont disponibles.

1ER AVRIL 1839
22 représentations (Répétitions : 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 24 avril ; 16 mai ; 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30 juin)

Maître de clavecin
Giacomo Panizza / Giovanni Bajetti
Premier violon et chef d'orchestre
Eugenio Cavallini
Instructeur de chœur
Antonio Cattaneo
Chef de chœur
Giulio Cesare Granatelli
Scènes d'invention et d'exécution de
Baldassarre Cavallotti et Domenico Menozzi
Propriétaire du vestiaire
Pietro Rovaglia et Comp.
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Giorgio Ronconi ; ***Miss Lucia*** Adelaide Kemble / Giuseppina Strepponi ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Napoleone Moriani ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gioacchino Ramoni ; ***Raimondo Bidebent*** Antonio Zanchi ; ***Alisa*** Teresa Ruggeri ; ***Normanno*** Napoleone Marconi

9 SEPTEMBRE 1843
28 représentations (Répétitions : 10, 12, 14, 18, 19, 21, 23, 25, 28, 30 septembre ; 3, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 21, 23, 25, 26, 28 octobre ; 2, 9, 14, 18, 25 novembre)

Maître de clavecin
Giacomo Panizza / Giovanni Bajetti
Premier violon et chef d'orchestre
Eugenio Cavallini
Instructeur de chœur

[56] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

Antonio Cattaneo
Chef de chœur
Giulio Cesare Granatelli
Scènes architecturales inventées et peintes par
Les artistes du théâtre
Scènes de paysage inventées et peintes par
Giuseppe Boccaccio
Vêtements
Pietro Rovaglia et Comp.
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Achille De Bassini ; ***Miss Lucia*** Teresa De Giuli Borsi ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Italo Gardoni ; ***Lord Arturo Buklaw*** n.i. ; ***Raimondo Bidebent*** n.i. ; ***Alisa*** n.i. ; ***Normanno*** n.i.

31 OCTOBRE 1846
9 représentations (Répétitions : 1, 4, 13, 15, 28, 30 novembre ; 2, 3[57] décembre)

Maître de clavecin
Giacomo Panizza
Premier violon et chef d'orchestre
Eugenio Cavallini
Chef de chœur
Antonio Cattaneo
Scènes inventées et réalisées par
Alessandro Merlo
Vêtements
Pietro Rovaglia et Comp.
Directeur de la confection
Giacomo Colombo
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Filippo Bozzani ; ***Miss Lucia*** Caterina Hayez ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Giovanni Reeves ; ***Lord Arturo Buklaw*** n.i. ; ***Raimondo Bidebent*** Giuseppe Lodi ; ***Alisa n.i.*** ; ***Normanno*** n.i.

7 AOÛT 1859
6 représentations (Répétitions : 9, 11, 12, 14, 16 août)

Maîtres de concert
Alberto Mazzuccato et Giacomo Panizza
Premier violon et chef d'orchestre

[57] Seuls les actes I et II ont été joués le 3 décembre.

Eugenio Cavallini
Chef de chœur
Peter Lenotti
Directeur de scène
John Carraro
Scénographe
Filippo Peroni
Vestiaire
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Enrico Delle Sedie ; ***Miss Lucia*** Luigia Lesniewska ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Emilio Naudin ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giovanni Lanner ; ***Raimondo Bidebent*** Luigi Alessandrini ; ***Alisa*** Orsola Bignami ; ***Normanno*** n.i.

23 JANVIER 1861
2 représentations (réplique : 24 janvier)

Maîtres de concert
Alberto Mazzuccato et Francesco Pollini
Premier violon et chef d'orchestre
Eugenio Cavallini
Chef de chœur
Achille Bassi
Poète et metteur en scène
Francesco Maria Piave
Scénographe Peintre
Filippo Peroni
Propriétaire et directeur de la confection
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Luigi Saccomanno ; ***Miss Lucia*** Angelica Tiberini Ortolani ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Mario Tiberini ; ***Lord Arturo Buklaw*** n.i. ; ***Raimondo Bidebent n.***i. ; ***Alisa n***.i. ; ***Normanno*** n.i.

13 MAI 1862
11 représentations (répétitions : 15, 17, 19, 21, 26, 28, 30, 31[58] mai)

Maîtres de concert
Alberto Mazzucato et Francesco Pollini
Premier violon et chef d'orchestre

[58] Le 31 mai, seul l'acte I était représenté.

Eugenio Cavallini
Chef de chœur
Emanuele Zarini
Poète et metteur en scène
Francesco Maria Piave
Peintre et directeur de la scénographie
Filippo Peroni
Propriétaire du vestiaire
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Luigi Saccomanno ; ***Miss Lucia*** Ángela Peralta ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Ernest Nicolas ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giovanni Baldinelli ; ***Raimondo Bidebent*** Augusto Fiorini ; ***Alisa*** Linda Fiorio ; ***Normanno*** Giacomo Redaelli

8 OCTOBRE 1863
8 représentations (Répétitions : 10, 15, 20, 27, 31 octobre ; 5, 21 novembre)

Maîtres de concert
Alberto Mazzuccato et Francesco Pollini
Premier violon et chef d'orchestre
Eugenio Cavallini
Chef de chœur
Emanuele Zarini
Poète et metteur en scène
Francesco Maria Piave
Peintre et directeur de la scénographie
Filippo Peroni
Propriétaire du vestiaire
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES

Lord Enrico Ashton Antonio Cotogni ; ***Miss Lucia*** Maria Palmieri ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Antonio Prudenza ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giacomo Redaelli ; ***Raymond Bidebent*** Luigi Alessandrini ; ***Alisa*** Eleonora Parodi ; ***Normanno*** Domenico Aliprandi

30 AVRIL 1872
2 représentations (réplique : 1er mai)

Chef d'orchestre
Franco Faccio
Chef de chœur
Emanuele Zarini

Directeur de scène
G.P. Bianchi
Scénographe Peintre
Filippo Peroni
Propriétaire du vestiaire
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Silvio Rossi Rumiati ; ***Miss Lucia*** Adelina Budel Adami ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Ercole Ronconi ; ***Lord Arturo Buklaw*** n.i. ; ***Raimondo Bidebent*** Bagnoli ; ***Alisa*** n.i. ; ***Normanno*** n.i.

10 MARS 1874
5 représentations (Répétitions : 11, 13, 18, 23 mars)

Chef d'orchestre
Franco Faccio
Chef de chœur
Emanuele Zarini
Directeur de scène
Sebastiano Ronconi
Scénographe Peintre
Filippo Peroni
Propriétaire du vestiaire
Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Remigio Bartolini ; ***Miss Lucia*** Maria Luigia Durand ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Carlo Bulterini ; ***Lord Arturo Buklaw*** Armand Castelmary ; ***Raymond Bidebent*** n.i. ; ***Alisa n.***i. ; ***Normanno*** n.i.

22 JANVIER 1880[59]
11 représentations (Répétitions : 4, 11, 13[60], 21, 23, 25, 28 février ; 1, 16, 19 mars)

Chef d'orchestre
Franco Faccio
Chef de chœur
Emanuele Zarini
Directeur de scène
Gaetano Archinti
Directeur des scènes
Carlo Ferrario

[59] Interrompu à la fin de la première scène de l'acte III en raison de l'indisposition du ténor Antonio Aramburo.
[60] Seul l'acte I a été joué en raison de l'indisposition de Laura Harris, l'actrice principale de Zagury.

Interprète de scènes
Giovanni Zuccarelli
Propriétaire du vestiaire
Luigi Zamperoni
Figuriniste
Luigi Bartezaghi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Michele Medica / Augusto Parboni ; ***Miss Lucia*** Emma Albani / Laura Harris Zagury ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Antonio Aramburo / Giovanni Vizzani / Giulio Ugolini ; ***Lord Arturo Buklaw*** n.i. ; ***Raimondo Bidebent*** Ermenegildo De Serini ; ***Alisa n.***i. ; ***Normanno*** n.i.

15 MARS 1893
5 représentations (Répétitions : 17, 19, 22, 26 mars)

Chef d'orchestre
Edoardo Mascheroni
Pietro Nepoti
Chef de chœur
Giuseppe Cairati
Directeur de scène
Raimondo Torriani
Directeur de la scénographie et inventeur de scènes
Giovanni Zuccarelli
Propriétaire du vestiaire
Ditta Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Arturo Pessina ; ***Miss Lucia*** Nellie Melba ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Enrico Bertran ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gusmano Barbieri ; ***Raimondo Bidebent*** Francesco Navarrini ; ***Alisa n.***i. ; ***Normanno*** n.i.

13 MAI 1894
3 représentations (Répétitions : 15, 17 mai)

Chef d'orchestre
Pietro Nepoti
Chef de chœur
Giuseppe Cairati
Directeur de scène
Raimondo Torriani
Directeur de la scénographie et inventeur de scènes
Giovanni Zuccarelli

Propriétaire du vestiaire
Ditta Luigi Zamperoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Enrico Stinco Palermini ; ***Miss Lucia*** Nellie Melba ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Carlo Cartica ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gaetano Mazzanti ; ***Raimondo Bidebent*** Faustino Ratti / Carlo De Probizi ; ***Alisa*** n.i. ; ***Normanno*** n.i.

22 MARS 1923
11 représentations (Répétitions : 24, 27, 29 mars ; 1, 4, 7, 11, 15, 18, 21 avril)

Chef d'orchestre
Arturo Toscanini / Franco Ghione
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur général de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Costumes
Sartoria Teatrale Chiappa
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Riccardo Stracciari / Umberto Urbano ; ***Miss Lucia*** Toti Dal Monte ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Aureliano Pertile / Joseph Hislop ; ***Lord Arturo Buklaw*** Alfredo Tedeschi ; ***Raimondo Bidebent*** Ezio Pinza ; ***Alisa*** Cesira Ferrari ; ***Normanno*** Luigi Cilla

4 DÉCEMBRE 1923
5 représentations (Répétitions : 9, 11, 16, 27 décembre)

Chef d'orchestre
Arturo Lucon
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Costumes
Casa del Teatro Chiappa
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Lord Enrico Ashton Enrico De Franceschi ; ***Miss Lucia*** Toti Dal Monte ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Aureliano Pertile / Giuseppe Redaelli ; ***Lord Arturo Buklaw*** Alfredo Tedeschi ; ***Raimondo Bidebent*** Ezio Pinza ; ***Alisa*** Cesira Ferrari ; ***Normanno*** Emilio Venturini

17 MARS 1927
6 représentations (Répétitions : 19, 23, 30 mars ; 8, 19 avril)

Chef d'orchestre
Arturo Toscanini
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Costumes
Casa del Teatro Chiappa
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Benvenuto Franci ; ***Miss Lucia*** Toti Dal Monte ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Aureliano Pertile ; ***Lord Arturo Buklaw*** Luigi Nardi ; ***Raimondo Bidebent*** Antonio Righetti ; ***Alisa*** Cesira Ferrari ; ***Normanno*** Emilio Venturini

5 FÉVRIER 1928
5 représentations
(Répétitions : 8, 12, 16, 23 février)

Chef d'orchestre
Ettore Panizza
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Costumes
Casa del Teatro Chiappa
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Lord Enrico Ashton Victor Damiani ; ***Miss Lucia*** Toti Dal Monte ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Aureliano Pertile ; ***Lord Arturo Buklaw*** Luigi Nardi ; ***Raimondo Bidebent*** Salvatore Baccaloni ; ***Alisa*** Cesira Ferrari ; ***Normanno*** Emilio Venturini

20 DÉCEMBRE 1928
[61]6 représentations (répliques : 23 décembre ; 5 janvier ; 7, 19, 25 mai 1929)

Chef d'orchestre
Arturo Toscanini
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Giovacchino Forzano
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Costumes
Casa d'arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES
Lord Enrico Ashton Victor Damiani / Benvenuto Franci ; ***Miss Lucia*** Toti Dal Monte ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Aureliano Pertile ; ***Lord Arturo Buklaw*** Emilio Venturini ; ***Raimondo Bidebent*** Antonio Righetti ; ***Alisa*** Cesira Ferrari ; ***Normanno*** Nello Palai

22 JANVIER 1936
7 représentations (Répétitions : 25, 28, 30 janvier ; 2, 6 février ; 19 avril)

Chef d'orchestre
Giuseppe Antonicelli
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Directeur de la mise en scène
Mario Frigerio
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Figurines
Caramba
Costumes
Casa d'arte Caramba
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

INTERPRÈTES

[61] Deux dernières représentations en tournée à l'Operntheater de Vienne (19 mai) et au Städtische Oper Charlottenburg (25 mai).

Lord Enrico Ashton Carlo Tagliabue / Armando Borgioli ; ***Miss Lucia*** Toti Dal Monte ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Tito Schipa ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gino Del Signore ; ***Raimondo Bidebent*** Duilio Baronti ; ***Alisa*** Lina Lanza ; ***Normanno*** Nino Mazziotti

26 FÉVRIER 1938
4 représentations (Répétitions : 3, 8 mars ; 12 avril)

Chef d'orchestre
Gino Marinuzzi
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Scènes peintes par
Giovanni Battista Santoni
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Enrico De Franceschi ; ***Miss Lucia*** Lina Pagliughi ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Beniamino Gigli ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gino Del Signore ; ***Raimondo Bidebent*** Tancredi Pasero ; ***Alisa*** Matilde Arbuffo ; ***Normanno*** Nello Palai

15 JANVIER 1947
7 représentations (Répétitions : 17, 19, 28 janvier ; 12, 14, 16 février)

Chef d'orchestre
Ettore Panizza
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Esquisses
Alexandre Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Ugo Savarese ; ***Miss Lucia*** Lina Pagliughi ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Beniamino Gigli / Giovanni Malipiero ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gino Del Signore ; ***Raimondo Bidebent*** Cesare Siepi ; ***Alisa*** Ebe Ticozzi ; ***Normanno*** Erminio Benatti / Luigi Nardi

12 MARS 1949
9 représentations (Répétitions : 16, 19, 23 mars ; 3, 10, 18 avril ; 7, 15 mai)

Chef d'orchestre

Franco Capuana
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Mario Frigerio
Esquisses
Alexandre Benois
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Paolo Silveri / Giuseppe Taddei ; ***Miss Lucia*** Margherita Carosio / Lina Aimaro Bertasi ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Gianni Poggi / Giuseppe Savio ; ***Lord Arturo Buklaw*** Gino Del Signore / Gino Penno ; ***Raimondo Bidebent*** Marco Stefanoni / Cesare Siepi ; ***Alisa*** Ebe Ticozzi ; ***Normanno*** Gino Penno / Erminio Benatti

18 JANVIER 1954
7 représentations (Répétitions : 21, 24, 27, 31 janvier ; 5, 7 février)

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Vittore Veneziani
Metteur en scène
Herbert von Karajan
Esquisses
Gianni Ratto
Figurines
Ebe Colciaghi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Rolando Panerai ; ***Miss Lucia*** Maria Callas ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Giuseppe Di Stefano / Gianni Poggi ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giuseppe Zampieri ; ***Raimondo Bidebent*** Giuseppe Modesti ; ***Alisa*** Luisa Villa ; ***Normanno*** Mario Carlin

29 SEPTEMBRE 1955[62]
2 représentations (réplique : 2 octobre)

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Herbert von Karajan

[62] Au Festival de Berlin.

Esquisses
Gianni Ratto
Figurines
Ebe Colciaghi
Orchestre
R.I.A.S. Berlin
Chorale
du Teatro alla Scala

Interprètes
[63]***Lord Enrico Ashton*** Rolando Panerai ; ***Miss Lucia*** Maria Callas ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Giuseppe Di Stefano / Giuseppe Zampieri ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giuseppe Zampieri ; ***Raimondo Bidebent*** Nicola Zaccaria ; ***Alisa*** Luisa Villa ; ***Normanno*** Renato Ercolani

12 JUIN 1956[64]
3 représentations (Répétitions : 14, 16 juin)

Chef d'orchestre
Herbert von Karajan
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Herbert von Karajan
Esquisses
Gianni Ratto
Figurines
Ebe Colciaghi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Rolando Panerai ; ***Miss Lucia*** Maria Callas ; ***Sir Edgardo di Ravenswood*** Giuseppe Di Stefano ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giuseppe Zampieri ; ***Raimondo Bidebent*** Nicola Zaccaria ; ***Alisa*** Luisa Villa ; ***Normanno*** Mario Carlin

14 AVRIL 1961
5 représentations (Répétitions : 17, 20, 27 avril ; 3 mai)

Chef d'orchestre
Antonino Votto
Chef de chœur
Norberto Mola
Metteur en scène
Mario Frigerio

---

[63] Giuseppe Zampieri a remplacé Giuseppe Di Stefano dans la dernière scène de l'acte III de la représentation du 2 octobre 1955.

[64] Au Festival de Vienne.

Esquisses
Gianni Ratto
Figurines
Ebe Colciaghi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Ettore Bastianini / Carlo Meliciani ; ***Miss Lucia*** Joan Sutherland ; ***Sir Edgardo of Ravenswood*** Gianni Raimondi ; ***Lord Arturo Buklaw*** Regolo Romani ; ***Raimondo Bidebent*** Giuseppe Modesti ; ***Alisa*** Stefania Malagù ; ***Normanno*** Piero De Palma

12 JUIN 1964
9 représentations (Répétitions : 15, 18, 20, 23 juin ; 6, 9, 12, 16 septembre[65])

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Metteur en scène
Margherita Wallmann
Esquisses
Alexandre Benois
Figurines
Giovanni Miglioli
Chorégraphie
Giulio Perugini
Orchestre, chœur et corps de ballet
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Piero Cappuccilli ; ***Miss Lucia*** Joan Sutherland / Renata Scotto / Margherita Guglielmi ; ***Edgardo di Ravenswood*** Gianni Raimondi / Carlo Bergonzi ; ***Lord Arturo Buklaw*** Giuseppe Baratti / Walter Gullino ; ***Raimondo Bidebent*** Agostino Ferrin ; ***Alisa*** Mirella Fiorentini ; ***Normanno*** Piero De Palma / Ruggero Orofino

7 DÉCEMBRE 1967
13 représentations (Répétitions : 10, 14, 17, 21, 31 décembre ; 21 janvier ; 7, 10, 17, 24 mars ; 11, 17 avril 1968)

Chef d'orchestre
Claudio Abbado
Rainaldo Zamboni
Chef de chœur
Roberto Benaglio

[65] Représentations en septembre à Moscou, au théâtre Bol'soj, dans le cadre de la première tournée de la Scala en URSS.

Metteur en scène
Giorgio De Lullo
Décors et costumes
Pier Luigi Pizzi
Orchestre et chorale
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Giangiacomo Guelfi / Vicente Sardinero / Giulio Fioravanti / Lorenzo Saccomani ; ***Miss Lucia*** Renata Scotto / Margherita Rinaldi / Maria Luisa Cioni / Anna Moffo ; ***Edgardo di Ravenswood*** Gianni Raimondi / Giacomo Aragall / Angelo Mori ; ***Lord Arturo Buklaw*** Beniamino Prior / Gianfranco Manganotti / Ferrando Ferrari ; ***Raimondo Bidebent*** Agostino Ferrin / Giovanni Foiani / Paolo Washington ; ***Alisa*** Flora Rafanelli / Luciana Rezzadore ; ***Norman*** Piero De Palma

17 MARS 1969
5 représentations (Répétitions : 20, 22, 27, 30 mars)

Chef d'orchestre
Claudio Abbado
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Metteur en scène
Giorgio De Lullo
Décors et costumes
Pier Luigi Pizzi
Orchestre et chorale
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Piero Cappuccilli / Lorenzo Saccomani ; ***Miss Lucia*** Margherita Guglielmi ; ***Edgardo di Ravenswood*** Giacomo Aragall / Angelo Mori / Renato Cioni ; ***Lord Arturo Buklaw*** Beniamino Prior / Gianfranco Manganotti ; ***Raimondo Bidebent*** Agostino Ferrin / Giovanni Foiani ; ***Alisa*** Luciana Rezzadore / Maria Grazia Allegri ; ***Normanno*** Piero De Palma

3 MARS 1970
7 représentations (répliques : 7, 9, 15, 20, 23 mars ; 5 avril)

Chef d'orchestre
Nino Sanzogno / Nino Verchi
Chef de chœur
Roberto Benaglio
Metteur en scène
Giorgio De Lullo
Décors et costumes
Pier Luigi Pizzi

Orchestre et chorale
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Mario Sereni / Lorenzo Saccomani / Giulio Fioravanti ; ***Miss Lucia*** Beverly Sills / Margherita Guglielmi / Maria Luisa Cioni ; ***Edgardo of Ravenswood*** Franco Bonisolli / Gianni Jaia / Renato Cioni / Flaviano Labò ; ***Lord Arturo Buklaw*** Ferrando Ferrari / Gianfranco Manganotti ; ***Raimondo Bidebent*** Agostino Ferrin / Paolo Washington ; ***Alisa*** Luciana Rezzadore / Nella Verri / Maria Grazia Allegri ; ***Normanno*** Saverio Porzano / Regolo Romani

15 MARS 1983
7 représentations (Répétitions : 18, 20, 23, 26, 29, 31 mars)

Chef d'orchestre
Peter Maag
Chef de chœur
Romano Gandolfi
Mise en scène et scènes
Pier Luigi Pizzi
Costumes
Rosita Missoni, Ottavio Missoni et Pier Luigi Pizzi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Lajos Miller / Lorenzo Saccomani ; ***Miss Lucia*** Luciana Serra / Nelly Miricioiu ; ***Edgardo di Ravenswood*** Luciano Pavarotti / Peter Dvorsky ; ***Lord Arturo Buklaw*** Carlo Tuand / Ernesto Gavazzi / Vincenzo Puma ; ***Raimondo Bidebent*** Franco Federici ; ***Alisa*** Nella Verri ; ***Normanno*** Gianfranco Manganotti / Saverio Porzano

3 JUILLET 1984
8 représentations (Répétitions : 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13 juillet)

Chef d'orchestre
Giuseppe Patanè
Chef de chœur
Giulio Bertola
Directeur
Pier Luigi Pizzi
Mise en scène
Antonello Madau Diaz
Scènes
Pier Luigi Pizzi
Costumes
Rosita Missoni, Ottavio Missoni et Pier Luigi Pizzi
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Leo Nucci / Giorgio Zancanaro ; ***Miss Lucia*** Luciana Serra / Lucia Aliberti / Edita Gruberova ; ***Edgardo di Ravenswood*** Alfredo Kraus / Alberto Cupido / Peter Dvorsky ; ***Lord Arturo Buklaw*** Flaviano Labò / Ernesto Gavazzi ; ***Raimondo Bidebent*** Roberto Scandiuzzi / Lorenzo Gaetani ; ***Alisa*** Edith Martelli / Nella Verri ; ***Normanno*** Walter Gullino / Saverio Porzano.

8 MAI 1992
13 représentations (Répétitions : 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19 mai ; 3, 5, 9 juin)

Chef d'orchestre
Stefano Ranzani
Chef de chœur
Roberto Gabbiani
Mise en scène, scènes et costumes
Pier'Alli
Coproduit avec
Teatro Regio de Turin
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Renato Bruson / Alexandru Agache / Giorgio Zancanaro ; ***Miss Lucia*** Mariella Devia / Tiziana Fabbricini / Sylvia Greenberg ; ***Edgardo di Ravenswood*** Vincenzo La Scola / Salvatore Fisichella / Giuseppe Morino ; ***Lord Arturo Buklaw*** Marco Berti / Mario Carrara ; ***Raimondo Bidebent*** Ferruccio Furlanetto / Carlo Colombara / Dean Peterson ; ***Alisa*** Floriana Sovilla / Silvia Mazzoni ; ***Normanno*** Ernesto Gavazzi / Renato Cazzaniga

19 SEPTEMBRE 1997
8 représentations (Répétitions : 20, 22, 23, 25, 27, 30 septembre ; 1er octobre)

Chef d'orchestre
Stefano Ranzani
Chef de chœur
Roberto Gabbiani
Mise en scène, scènes et costumes
Pier'Alli
Coproduit avec
Teatro Regio de Turin
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes

Lord Enrico Ashton Roberto Servile / Angelo Veccia ; ***Miss Lucia*** Giusy Devinu / Victoria Loukianetz / Lucia Aliberti / June Anderson ; ***Edgardo de Ravenswood*** Jose Bros / Stuart Neill / Giuseppe Sabbatini ; ***Lord Arturo Buklaw*** Marco Berti / Giorgio Casciarri ; ***Raimondo Bidebent*** Dimitri Kavrakos / Giorgio Giuseppini ; ***Alisa*** Floriana Sovilla / Mimi Park
Norman Ernesto Gavazzi

21 MARS 2006[66]
16 représentations (Répétitions : 23, 25, 28, 30 mars ; 2 avril ; 3, 5, 7, 10, 11, 13, 15, 18, 20, 21 juillet)

Chef d'orchestre
Roberto Abbado
Chef de chœur
Bruno Casoni
Mise en scène, scènes et costumes
Pier'Alli
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Roberto Frontali / Massimo Cavalletti / Ludovic Tézier ; ***Miss Lucia*** Patrizia Ciofi / Mariella Devia / Rosanna Savoia ; ***Edgardo di Ravenswood*** Antonio Gandia / Ramón Vargas / Josè Bros / Giuseppe Filianoti ; ***Lord Arturo Buklaw*** Ki Hyun Kim /Antonio Gandia ; ***Raimondo Bidebent*** Giorgio Surjan / Dejan Vatchkov / Ildar Abdrazakov ; Alisa Zinovjeva ; ***Norman*** Carlo Bosi

1ER FÉVRIER 2014[67]
9 représentations (Répétitions : 7, 11, 14, 16, 19, 21, 23, 28 février)

Chef d'orchestre
Pier Giorgio Morandi
Chef de chœur
Bruno Casoni
Directeur
Mary Zimmermann
Scènes
Daniel Ostling
Costumes
Mara Blumenfeld
Lumières
Timoty Joseph Gerckens
Chorégraphe
Daniel Pelzig
Production

[66] Édition critique dirigée par Gabriele Dotto et Roger Parker ; éditeur Casa Ricordi, Milan, avec la collaboration et la contribution de la municipalité de Bergame et de la Fondation Donizetti.

[67] Édition critique dirigée par Gabriele Dotto et Roger Parker ; éditeur Casa Ricordi, Milan, avec la collaboration et la contribution de la municipalité de Bergame et de la Fondation Donizetti.

Metropolitan Opera, New York
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Massimo Cavalletti ; ***Miss Lucia*** Albina Shagimuratova / Jessica Pratt ; ***Edgardo of Ravenswood*** Vittorio Grigolo / Piero Pretti ; ***Lord Arturo Bucklaw*** Juan Francisco Gatell ; ***Raymond Bidebent*** Sergey Artamonov ; ***Alisa*** Barbara Di Castri ; ***Norman*** Massimiliano Chiarolla

28 MAI 2015[68]
6 représentations (Répétitions : 31 mai ; 3, 5, 8, 11 juin)

Chef d'orchestre
Stefano Ranzani
Chef de chœur
Bruno Casoni
Metteur en scène
Mary Zimmermann
Mise en scène
Patrizia Frini
Scènes
Daniel Ostling
Costumes
Mara Blumenfeld
Lumières
Timoty Joseph Gerckens
Chorégraphe
Daniel Pelzig
Tournage chorégraphique
Massimiliano Volpini
Production
Metropolitan Opera, New York
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Ashton Gabriele Viviani ; ***Miss Lucia*** Diana Damrau / Elena Mosuc ; ***Edgardo of Ravenswood*** Vittorio Grigolo / Piero Pretti ; ***Lord Arturo Bucklaw*** Juan José de León ; ***Raimondo Bidebent*** Alexander Tsymbalyuk ; ***Alisa*** Chiara Isotton ; ***Norman*** Edoardo Milletti[69]

13 AVRIL 2023[70]
8 représentations (Répétitions : 16, 20, 23, 26, 29 avril; 2, 5 mai)

[68] Édition critique dirigée par Gabriele Dotto et Roger Parker ; éditeur Casa Ricordi, Milan, avec la collaboration et la contribution de la municipalité de Bergame et de la Fondation Donizetti.
[69] Solistes à l'Accademia di Perfezionamento per Cantanti Lirici del Teatro alla Scala.
[70] Version Napoli 1835. Édition critique dirigée par Gabriele Dotto et Roger Parker.

Chef d'orchestre
Riccardo Chailly
Chef de chœur
Alberto Malazzi
Mise en scène, scène et costumes
Yannis Kokkos
Lumières
Vinicio Cheli
Vidéo
Eric Duranteau
Collaborateur du metteur en scène et dramaturge
Anne Blancard
Orchestre et chœur
du Teatro alla Scala

Interprètes
Lord Enrico Boris Pinkhasovich - ***Miss Lucia*** Lisette Oropesa - ***Edgardo di Ravenswood*** Juan Diego Flórez - ***Lord Arturo Bucklaw*** Leonardo Cortellazzi - ***Raimondo Bidebent*** Michele Pertusi / Carlo Lepore - ***Alisa*** Valentina Pluzhnikova - ***Normanno*** Giorgio Misseri

Annexe 6.3 - Repertoire de Renata Scotto

N.	Rôle	Titre	Auteur
1	Alaide	La straniera	Bellini
2	Zaira	Zaira	Bellini
3	Giulietta Capuleti	I Capuleti e i Montecchi	Bellini
4	Amina	La sonnambula	Bellini
5	Norma	Norma	Bellini
6	Walter	La Wally	Catalani
7	Glauce	Medea	Cherubini
8	Adriana	Adriana Lecouvreur	Cilea
9	Adina	L'elisir d'amore	Donizetti
10	Anna Bolena	Anna Bolena	Donizetti
11	Lucia Ashton	Lucia di Lammermoor	Donizetti
12	Maria di Rohan	Maria di Rohan	Donizetti
13	Norina	Don Pasquale	Donizetti
14	Maddalena di Coigny	Andrea Chénier	Giordano
15	Fedora	Fedora	Giordano
16	Antonida	Una vita per lo Zar	Glinka
17	Marguerite	Faust	Gounod

N.	Rôle	Titre	Auteur
18	Baucis	Philémon et Baucis	Gounod
19	Nedda	Pagliacci	Leoncavallo
20	Santuzza	Cavalleria rusticana	Mascagni
21	Suzel	L'amico Fritz	Mascagni
22	Charlotte	Werther	Massenet
23	Madame Flora	The Medium	Menotti
24	Isabelle	Robert le diable	Meyerbeer
25	Berthe	Le prophéte	Meyerbeer
26	Vitellia	La clemenza di Tito	Mozart
27	Serpina	La serva padrona	Pergolesi
28	La Gioconda	La Gioconda	Ponchielli
29	Elle	La voix humaine	Poulenc
30	Anna	Le Villi	Puccini
31	Fidelia	Edgar	Puccini
32	Manon Lescaut	Manon Lescaut	Puccini
33	Mimì	La bohème	Puccini
34	Musetta	La bohème	Puccini

N.	Rôle	Titre	Auteur
35	Floria Tosca	Tosca	Puccini
36	Cio-Cio-San	Madama Butterfly	Puccini
37	Giorgetta	Il tabarro	Puccini
38	Suor Angelica	Suor Angelica	Puccini
39	Lauretta	Gianni Schicchi	Puccini
40	Liù	Turandot	Puccini
41	Cecilia	Cecilia	Refice
42	Fanny	La cambiale di matrimonio	Rossini
43	Rosina	Il barbiere di Siviglia	Rossini
44	La donna	Erwartung	Schönberg
45	Giulia	La Vestale	Spontini
46	Clitennestra	Elektra	Strauss
47	La Marescialla	Der Rosenkavalier	Strauss
48	Abigaille	Nabucco	Verdi
49	Giselda	I Lombardi alla prima crociata	Verdi
50	Lady Macbeth	Macbeth	Verdi
51	Luisa Miller	Luisa Miller	Verdi

N.	Rôle	Titre	Auteur
52	Gilda	Rigoletto	Verdi
53	Leonora	Il trovatore	Verdi
54	Violetta Valery	La traviata	Verdi
55	Amelia	Un ballo in maschera	Verdi
56	Duchessa Elena	I vespri siciliani	Verdi
57	Elisabetta di Valois	Don Carlo	Verdi
58	Desdemona	Otello	Verdi
59	Mrs Alice Ford	Falstaff	Verdi
60	Kundry	Parsifal	Wagner
61	Francesca	Francesca da Rimini	Zandonai

Annexe 7 – Piero Cappuccilli

Annexe 7.1 Piero Cappuccilli à la Scala du 1964 au 1989[71]

Data prima	Titolo	Tipo	Ruolo	Direttore	Autore	Rappr.	Luogo
12/06/1964	**Lucia di Lammermoor**	O	Enrico Ashton	Sanzogno	Donizetti	5	Teatro alla Scala
06/09/1964	**Lucia di Lammermoor**	O	Enrico Ashton	Sanzogno	Donizetti	4	Mosca - Bolshoj
10/09/1964	**Il trovatore**	O	Conte di Luna	Gavazzeni	Verdi	6	Mosca - Bolshoj Mosca-Cremlino
20/04/1965	**Aida**	O	Amonasro	Gavazzeni	Verdi	6	Teatro alla Scala
07/12/1965	**La forza del destino**	O	Don Carlo	Gavazzeni	Verdi	13	Teatro alla Scala
11/05/1966	**Aida**	O	Amonasro	Gavazzeni	Verdi	1	Teatro alla Scala
05/10/1967	**Il trovatore**	O	Conte di Luna	Gavazzeni	Verdi	2	Montreal - Sala W. Pelletier
26/12/1967	**Il trovatore**	O	Conte di Luna	Gavazzeni	Verdi	5	Teatro alla Scala
13/02/1968	**Loreley**	O	Hermann	Gavazzeni	Catalani	5	Teatro alla Scala
07/12/1968	**Don Carlo**	O	Rodrigo	Abbado	Verdi	11	Teatro alla Scala
17/03/1969	**Lucia di Lammermoor**	O	Enrico Ashton	Abbado	Donizetti	4	Teatro alla Scala
27/12/1969	**Ernani**	O	Don Carlo	Verchi	Verdi	3	Teatro alla Scala
06/04/1970	**Rigoletto**	O	Rigoletto	Patané	Verdi	4	Teatro alla Scala
13/04/1970	**Don Carlo**	O	Rodrigo	Abbado	Verdi	4	Teatro alla Scala
07/12/1970	**I vespri siciliani**	O	Guido di Monforte	Gavazzeni	Verdi	4	Teatro alla Scala
21/12/1970	**Il trovatore**	O	Conte di Luna	Patané	Verdi	4	Teatro alla Scala
17/04/1971	**Rigoletto**	O	Rigoletto	Peloso	Verdi	1	Teatro alla Scala
07/12/1971	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	10	Teatro alla Scala
10/04/1972	**Aida**	O	Amonasro	Abbado	Verdi	4	Teatro alla Scala
04/09/1972	**Aida**	O	Amonasro	Abbado	Verdi	3	Monaco - Nationaltheater
07/12/1972	**Un ballo in maschera**	O	Renato	Gavazzeni	Verdi	9	Teatro alla Scala
15/12/1973	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	7	Teatro alla Scala
28/01/1974	**La favorita**	O	Alfonso XI	Verchi	Donizetti	3	Teatro alla Scala
30/05/1974	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	5	Mosca - Bolshoj
12/05/1975	**Attila**	O	Ezio	Patané	Verdi	3	Teatro alla Scala
07/12/1975	**Macbeth**	O	Macbeth	Abbado	Verdi	8	Teatro alla Scala
17/01/1976	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	5	Teatro alla Scala
28/01/1976	**Aida**	O	Amonasro	Schippers	Verdi	1	Teatro alla Scala
04/03/1976	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	4	Londra - Covent Garden
12/05/1976	**Luisa Miller**	O	Miller	Gavazzeni	Verdi	4	Teatro alla Scala
07/09/1976	**Macbeth**	O	Macbeth	Abbado	Verdi	3	Washington - Kennedy Center
13/09/1976	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	2	Washington - Kennedy Center
07/12/1976	**Otello**	O	Jago	Kleiber	Verdi	7	Teatro alla Scala
04/03/1977	**Faust**	O	Valentino	Pretre	Gounod	3	Teatro alla Scala
07/12/1977	**Don Carlo**	O	Rodrigo	Abbado	Verdi	9	Teatro alla Scala
30/12/1977	**Un ballo in maschera**	O	Renato	Abbado	Verdi	6	Teatro alla Scala
12/05/1978	**Concerto Voci Bianche di Trieste**	R	Baritono	Calvano	Autori Vari	1	Piccola Scala
10/06/1978	**La forza del destino**	O	Don Carlo	Patané	Verdi	3	Teatro alla Scala
07/12/1978	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	9	Teatro alla Scala
22/03/1979	**La bohème**	O	Marcello	Kleiber	Puccini	2	Teatro alla Scala
24/04/1979	**Macbeth**	O	Macbeth	Abbado	Verdi	6	Teatro alla Scala
29/06/1979	**Concerto per Casa Verdi**	C	Baritono	Abbado	Verdi	1	Teatro alla Scala
13/10/1979	**Concerto Cappuccilli/Zampieri**	R	Baritono	-	Autori Vari	1	Teatro alla Scala
18/12/1979	**I due Foscari**	O	Francesco Foscari	Chailly	Verdi	6	Teatro alla Scala
26/04/1980	**Otello**	O	Jago	Kleiber	Verdi	4	Teatro alla Scala
01/09/1981	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	4	Tokyo - Teatro Bunka
20/01/1982	**Simon Boccanegra**	O	Simon Boccanegra	Abbado	Verdi	5	Teatro alla Scala
23/12/1982	**Andrea Chénier**	O	Carlo Gerard	Chailly	Giordano	8	Teatro alla Scala
11/02/1983	**Il tabarro**	O	Michele	Gavazzeni	Puccini	4	Teatro alla Scala
15/05/1985	**Macbeth**	O	Macbeth	Abbado	Verdi	3	Teatro alla Scala
06/07/1985	**Andrea Chénier**	O	Carlo Gerard	Chailly	Giordano	3	Teatro alla Scala
07/12/1985	**Aida**	O	Amonasro	Maazel	Verdi	4	Teatro alla Scala
08/02/1987	**Otello**	O	Jago	Kleiber	Verdi	3	Teatro alla Scala
12/04/1987	**Il tabarro**	O	Michele	Patané	Puccini	4	Teatro alla Scala
11/02/1989	**Tosca**	O	Scarpia	Severini	Puccini	5	Teatro alla Scala
	TOTALE					**254**	

[71] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

Annexe 7.2 Macbeth à La Scala du 1849 au 2021[72]

Cette chronologie retrace toutes les éditions de Macbeth di Giuseppe Verdi réalisées au Teatro alla Scala au cours de son histoire.

Pour toutes les éditions, la date de la première représentation, le nombre et les dates des représentations, les membres de l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, scénographe, costumier, etc.), les ensembles artistiques impliqués et les interprètes des rôles solistes sont indiqués, lorsqu'ils sont disponibles.

24 FÉVRIER 1849[73]
9 représentations (Répétitions : 25, 27 février ; 1, 4, 5, 7, 8, 12 mars)
Maître de clavecin Giacomo Panizza - ***Premier violon et chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Antonio Cattaneo - ***Scènes inventées et mises en scène par*** Carlo Fontana - ***Costumier*** Pietro Rovaglia e Comp. - ***Vestiariste pour hommes*** Luigi Zamperoni - ***Vestiariste pour femmes*** Paolo Veronesi - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Francesco Gnone - ***Banco*** Raffaele Scalese - Lady ***Macbeth*** Carlotta Gruitz - ***Lady Macbeth*** Teresa Ruggeri - ***Macduff*** Luigi Ferretti - ***Malcolm*** Napoleone Marconi

20 JANVIER 1852
18 représentations (Répétitions : 21, 24, 25, 27, 29, 31 janvier ; 3, 8, 9, 11, 12, 16, 23, 27 février ; 15, 16, 20 mars)
Maîtres de clavecin Giacomo Panizza - Giovanni Bajetti - ***Premier violon et chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Pietro Lenotti - ***Scènes inventées et mises en scène par*** Carlo Fontana - ***Costumes*** Giacomo Colombo - Beatrice Semenza - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Gaetano Fiori - ***Banco*** Alfredo Didot - ***Lady Macbeth*** Carlotta Gruitz - ***Macduff*** Giuseppe Musiani

6 JANVIER 1854
17 représentations (Répétitions : 7, 8, 11, 12, 15, 16, 23, 26 janvier ; 1, 4, 6, 13, 14, 18, 23 février ; 5 mars)
Maîtres de clavecin Giacomo Panizza - Cesare Domeniceti - ***Premier violon, chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Giovanni Galli - ***Scènes*** non indiquées - ***Costumes*** non indiqués - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Giovanni Corsi - ***Banco*** Giovanni Carlo Nerini - ***Lady Macbeth*** Rosalia Gariboldi - ***Dama di Lady Macbeth*** Orsola Bignami - ***Macduff*** Luigi Stefani - ***Malcolm*** Giacomo Redaelli - ***Medico*** Antonio Benciolini - ***Domestico di Macbeth*** Antonio Rera

7 OCTOBRE 1858
14 représentations (Répétitions : 19, 21, 25, 27 octobre ; 1, 4, 8, 15, 17, 22, 27 novembre ; 3, 6 décembre)

[72] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

[73] Jusqu'à la reprise du 29 janvier 1863, l'opéra a été joué dans la version de 1847.

Maîtres de concert Alberto Mazzucato - Giacomo Panizza - ***Premier violon et chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Pietro Lenotti - ***Décorateur*** Filippo Peroni - ***Vestiariste*** Luigi Zamperoni - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Enrico Fagotti - ***Banco*** Giovanni Battista Cornago - ***Lady Macbeth*** Teresa Morandini - ***Dama di Lady Macbeth*** Linda Fiorio - ***Macduff*** Vincenzo Sarti - ***Malcolm*** Giacomo Redaelli - ***Medico*** Giuseppe Bernasconi - ***Sicario*** Francesco Lodetti

29 JANVIER 1863
15 représentations (Répétitions : 31 janvier ; 1, 7, 11, 13, 16, 18, 20, 21, 25, 28 février ; 2, 4, 5 mars)
Maîtres de concert Alberto Mazzucato - Francesco Pollini - ***Premier violon chef d'orchestre*** Eugenio Cavallini - ***Chef de chœur*** Emanuele Zarini - ***Peintre et metteur en scène*** Filippo Peroni - ***Vestiariste*** Luigi Zamperoni - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Luigi Saccomanno - ***Banco*** Augusto Fiorini - ***Lady Macbeth*** Rosa Devries - ***Dama di Lady Macbeth*** Linda Fiorio - ***Macduff*** Pietro Niccoli - ***Malcolm*** Giacomo Redaelli - ***Medico*** Pietro Daddi - ***Domestico di Macbeth*** Antonio Rera - ***Sicario*** Francesco Lodetti

28 JANVIER 1874[74]
13 représentations (Répétitions : 29 janvier ; 1, 3, 5, 10, 12, 15, 17, 20, 26, 28 février ; 3 mars)
Chef d'orchestre Franco Faccio - ***Chef de chœur*** Emanuele Zarini - ***Metteur en scène*** Sebastiano Ronconi - ***Chorégraphe*** Davide Viganò - ***Décorateur*** Gerolamo Magnani - ***Vestiariste*** Luigi Zamperoni - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Francesco Pandolfini - ***Banco*** Antonio Padovani / Achille Rossi-Castagnola - ***Lady Macbeth*** Antonietta Fricci Baraldi - ***Dama di Lady Macbeth*** Fernanda Cappelli - ***Macduff*** Luigi Cesi / Giovanni De Filippis - ***Malcolm*** Argimiro Bertocchi - ***Medico*** Carlo Moretti - ***Sicario*** Vincenzo Paraboschi - ***Interprete del ballo*** Erminia Pagella (***Ecate)***

26 DÉCEMBRE 1938[75]
4 représentations (Répétitions : 29 décembre ; 1, 8 janvier 1939)
Chef d'orchestre Gino Marinuzzi - ***Chef de chœur*** Costantino Costantini - ***Metteur en scène*** Oscar Walleck - ***Décors et figurines*** Nicola Benois - ***Chorégraphe*** Nives Poli - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Alessandro De Sved - ***Banco*** Tancredi Pasero - ***Lady Macbeth*** Clara Jacobo - ***Dama di Lady Macbeth*** Franca Franchi - ***Macduff*** Ettore Parmeggiani - ***Malcolm*** Gino Del Signore - ***Medico*** Dario Caselli - ***Domestico di Macbeth*** Eraldo Coda - ***Sicario*** Giulio Zecca

7 DÉCEMBRE 1952
5 représentations (Répétitions : 9, 11, 14, 17 décembre)
Chef d'orchestre Victor de Sabata - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Mise en scène*** Carl Ebert - ***Décors et costumes*** Nicola Benois - ***Chorégraphie*** Aurel M. Milloss - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Enzo Mascherini - ***Banco*** Italo Tajo / Giuseppe Modesti - ***Lady Macbeth*** Maria Callas - ***Dama di Lady Macbeth*** Angela Vercelli - ***Macduff*** Gino Penno - ***Malcolm*** Luciano

[74] Première représentation avec le texte italien de la nouvelle version donnée à Paris le 19 avril 1865.
[75] Ouverture de la saison.

Della Pergola - ***Medico*** Dario Caselli - ***Domestico di Macbeth*** Attilio Barbesi - ***Sicario*** Mario Tommasini - ***Araldo*** Ivo Vinco - ***Interpreti del ballo*** Violetta Elvin (***Ecate***) - Vera Colombo - Giulio Perugini

14 FÉVRIER 1964
8 représentations (Répétitions :17, 20, 23, 26 février ; 1er mars ; 17, 20 avril)
Chef d'orchestre Hermann Scherchen - ***Chef de chœur*** Roberto Benaglio - ***Mise en scène*** Jean Vilar - ***Décors*** Jean Vilar - ***Costumes*** Mario Prassinos - ***Chorégraphie*** Tatiana Gsovski - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Giangiacomo Guelfi - ***Banco*** Ivo Vinco / Augusto Fiorini - ***Lady Macbeth*** Birgit Nilsson / Marcella de Osma / Leyla Gencer - ***Dama di Lady Macbeth*** Mirella Fiorentini - ***Macduff*** Bruno Prevedi - ***Malcolm*** Giorgio Merighi - ***Medico*** Alfredo Giacomotti - ***Domestico di Macbeth*** Carlo Forti / Giuseppe Morresi - ***Sicario*** Guerrando Rigiri - ***Araldo*** Marco Stefanoni - ***Prima apparizione*** Rio Novello - ***Seconda apparizione*** Nama Nardi - ***Terza apparizione*** Margherita Benetti - ***Interpreti del ballo*** Carla Fracci (***Ecate***) - Bruno Telloli - Walter Venditti - Franca Merla - Luciana Pastore - Mariella Pavesi (***Spiriti alati***)

7 DÉCEMBRE 1975
11 représentations (représentations : 10, 13, 19, 24, 28 décembre ; 2, 9 janvier ; 7, 11, 17 septembre[76] 1976)
Chef d'orchestre Claudio Abbado - ***Chef de chœur*** Romano Gandolfi - ***Mise en scène*** Giorgio Strehler - ***Décors et costumes*** Luciano Damiani - ***Mouvements de mime*** Marise Flach - ***Chorégraphie*** Mario Pistoni - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Piero Cappuccilli - ***Banco*** Nicolai Ghiaurov / Luigi Roni / Ruggero Raimondi - ***Lady Macbeth*** Shirley Verrett - ***Dama di Lady Macbeth*** Stefania Malagù / Maria Borgato / Rina Pallini - ***Macduff*** Franco Tagliavini / Veriano Luchetti / Ottavio Garaventa - ***Malcolm*** Nicola Martinucci / Antonio Savastano - ***Medico*** Carlo Zardo - ***Domestico di Macbeth*** Alfredo Mariotti / Giovanni Foiani - ***Sicario*** Antonio Zerbini / Alfredo Giacomotti / Gianni Maffeo - ***Prima apparizione*** Alfredo Giacomotti / Sergio Fontana - ***Seconda apparizione*** Maria Fausta Gallamini - ***Terza apparizione*** Massimo Bortolotti / Maria Fausta Gallamini

24 AVRIL 1979
6 représentations (Répétitions : 28 avril ; 2, 9, 22 mai ; 30 juin)
Chef d'orchestre Claudio Abbado - ***Chef de chœur*** Romano Gandolfi - ***Mise en scène*** Giorgio Strehler - ***Décors et costumes*** Luciano Damiani - ***Mouvements de mime*** Marise Flach - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Piero Cappuccilli - ***Banco*** Nicolai Ghiaurov / Ferruccio Furlanetto - ***Lady Macbeth*** Shirley Verrett - ***Dama di Lady Macbeth*** Stefania Malagù - ***Macduff*** Veriano Luchetti - ***Malcolm*** Gianfranco Manganotti / Antonio Savastano - ***Medico*** Giovanni Foiani - ***Domestico di Macbeth*** Carlo Meliciani - ***Sicario*** Giuseppe Morresi / Giorgio Surjan - ***Prima apparizione*** Alfredo Giacomotti / Elia Padovan - ***Seconda apparizione*** Milena Pauli / Jeda Valtriani - ***Terza apparizione*** Enrico Mazzola

15 MAI 1985
7 représentations (Répétitions : 18, 21, 24, 26, 28, 30 mai)

[76] Trois dernières représentations au J. F. Kennedy Center for the PerformingArts à Washington.

Chef d'orchestre Claudio Abbado / Armando Gatto - ***Chef de chœur*** Giulio Bertola - ***Mise en scène*** Giorgio Strehler - ***Décors et costumes*** Luciano Damiani - ***Mouvements de mime*** Marise Flach - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Piero Cappuccilli / Elia Padovan - ***Banco*** Nicolai Ghiaurov / Paata Burchuladze / Giorgio Surjan - ***Lady Macbeth*** Ghena Dimitrova / Elizabeth Connell - ***Dama di Lady Macbeth*** Gigliola Caputi - ***Macduff*** Peter Dvorsky / Walter Donati - ***Malcolm*** Walter Donati / Gianfranco Manganotti - ***Medico*** Giovanni Foiani - ***Domestico di Macbeth*** Leonida Bergamonti - ***Sicario*** Silvestro Sammaritano - ***Prima apparizione*** Alfredo Giacomotti - ***Seconda apparizione*** Laura Ferrari - ***Terza apparizione*** Luca Agus

7 DÉCEMBRE 1997
8 représentations (Répétitions : 10, 13, 16, 19, 21, 28, 30 décembre)
Chef d'orchestre Riccardo Muti / Philippe Auguin - ***Chef de chœur*** Roberto Gabbiani - ***Mise en scène*** Graham Vick - ***Décors et costumes*** Maria Björnson - ***Lumières*** Matthew Richardson - ***Chorégraphie*** Ron Howell - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Renato Bruson / Lado Ataneli - ***Banco*** Carlo Colombara / Simone Alberghini - ***Lady Macbeth*** Maria Guleghina / Cynthia Makris - ***Dama di Lady Macbeth*** Marcella Polidori / Anna Zoroberto - ***Macduff*** Roberto Alagna / Fabio Sartori - ***Malcolm*** Fabio Sartori / Marco Berti - ***Medico*** Enrico Turco - ***Domestico di Macbeth*** Danilo Serraiocco - ***Sicario*** Orazio Mori - ***Araldo*** Aldo Bramante - ***Prima apparizione*** Giuseppe De Luca - ***Seconda apparizione*** Malika Ayane / Carlo Andrea Masciadri - ***Terza apparizione*** Elsa Galasio / Silvia Spruzzola

19 OCTOBRE 2001
7 représentations (répétitions : 22, 24, 26, 29, 31 octobre ; 7 novembre[77])
Chef d'orchestre Riccardo Muti - ***Chef de chœur*** Roberto Gabbiani - ***Mise en scène*** Graham Vick - ***Mise en scène*** Lorenza Cantini - ***Décors et costumes*** Maria Bjornson - ***Lumières*** Matthew Richardson - ***Chorégraphie*** Ron Howell - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Leo Nucci / Alberto Gazale - ***Banco*** Roberto Scandiuzzi / IldarAbdrazakov - ***Lady Macbeth*** Paoletta Marrocu / Iano Tamar / Maria Guleghina - ***Dama di Lady Macbeth*** Marcella Polidori - ***Macduff*** Salvatore Licitra / Cesare Catani - ***Malcolm*** Antonello Ceron - ***Medico*** Giovanni Battista Parodi - ***Domestico di Macbeth*** Giuseppe Riva - ***Sicario*** Ernesto Panariello - ***Araldo*** Aldo Bramante - ***Prima apparizione*** Piero Terranova - ***Seconda apparizione*** Beatrice Palumbo / Irene Ripa - ***Terza apparizione*** Virginia Barchi

31 AOÛT 2003[78]
5 représentations (Répétitions : 2, 5, 9, 13 septembre)
Chef d'orchestre Riccardo Muti - ***Chef de chœur*** Bruno Casoni - ***Mise en scène*** Graham Vick - ***Décors et costumes*** Maria Bjornson - ***Lumières*** Matthew Richardson - ***Chorégraphie*** Ron Howell - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Leo Nucci / Alberto Gazale - ***Banco*** Ildar Abdrazakov - ***Lady Macbeth*** Paoletta Marrocu / Tatiana Serjan - ***Dama di Lady Macbeth*** Marcella Polidori - ***Macduff*** Salvatore Licitra - ***Malcolm*** Antonello Ceron - ***Medico*** Giovanni Battista Parodi - ***Domestico di Macbeth*** Giancarlo Boldrini - ***Sicario*** Ernesto Panariello - ***Araldo*** Davide Pelissero - ***Prima***

[77] Représentation sous forme de concert en tournée au Teatro Liceu de Barcelone.
[78] En tournée à Tokyo, au théâtre Bunka Kaikan.

apparizione Fabio Capitanucci - ***Seconda apparizione*** Beatrice Palumbo - ***Terza apparizione*** Giulia Spruzzola

1ER AVRIL 2008
10 représentations (Répétitions : 3, 5, 8, 11, 13, 16, 18, 20, 24 avril)
Chef d'orchestre Kazushi Ono - ***Chef de chœur*** Bruno Casoni - ***Mise en scène*** Graham Vick - ***Collaboration à la mise en scène*** Lorenza Cantini - ***Décors et costumes*** Maria Björnson - ***Lumières*** Matthew Richardson - ***Chorégraphie*** Ron Howell - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Leo Nucci[79] / Ivan Inverardi - ***Banco*** Ildar Abdrazakov / Luiz Ottavio Faria - ***Lady Macbeth*** Violeta Urmana / Paoletta Marrocu - ***Dama di Lady Macbeth*** Marcella Polidori - ***Macduff*** Walter Fraccaro / Jeong Won Lee - ***Malcolm*** Alfredo Nigro / Ki Hyun Kim - ***Medico*** Jong Min Park - ***Domestico di Macbeth*** Ernesto Panariello - ***Sicario*** Giancarlo Boldrini - ***Araldo*** Sergio Vitale - ***Prima apparizione*** Filippo Bettoschi - ***Seconda apparizione*** Elena Caccamo - ***Terza apparizione*** Lucrezia Drei

28 MARS 2013
8 représentations (Répétitions : 2, 4, 9, 13, 16, 18, 21 avril)
Chef d'orchestre Valery Gergiev / Piergiorgio Morandi - ***Chef de chœur*** Bruno Casoni - ***Mise en scène*** Giorgio Barberio Corsetti - ***Décors*** Giorgio Barberio Corsetti - Cristian Taraborelli - ***Costumes*** Cristian Taraborelli - Angela Buscemi - ***Lumières*** Fabrice Kebour - ***Vidéo*** Fabio Massimo Iaquone - Luca Attili - ***Chorégraphie*** Raphaëlle Boitel - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Franco Vassallo / Vitaliy Bilyy - ***Banco*** Stefan Kocan / Adrian Sampetrean - ***Lady Macbeth*** Lucrecia Garcia / Tatiana Serjan - ***Dama di Lady Macbeth*** Emilia Rosa Bertoncello - ***Macduff*** Stefano Secco / Wookyung Kim - ***Malcolm*** Antonio Corianò - ***Medico*** Gianluca Buratto - ***Domestico di Macbeth*** Ernesto Panariello - ***Sicario*** Luciano Andreoli - ***Prima apparizione*** Lorenzo B. Tedone - ***Seconda apparizione*** Beatrice Fasano / Andrea Camilla Mambretti / Matilde Di Fonzo / Patricia Fedor - ***Terza apparizione*** Lucilla Amerini / Matilde Di Fonzo / Margherita Pezzella / Benjamin Natali

7 DÉCEMBRE 2021
8 représentations (Avant-première pour les jeunes : 4 décembre ; répétitions : 10, 13, 15, 19, 22, 29 décembre)
Chef d'orchestre Riccardo Chailly - ***Chef de chœur*** Alberto Malazzi - ***Mise en scène*** Davide Livermore - ***Décors*** Giò Forma - ***Costumes*** Gianluca Falaschi - ***Lumières*** Antonio Castro - ***Vidéo*** D-WOK - ***Chorégraphie*** Daniel Ezralow – ***Collaboration à la mise en scène*** Lorenza Cantini - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Macbeth Luca Salsi – ***Banco*** Ildar Abdrazakov / Jongmin Park – ***Lady Macbeth*** Anna Netrebko / Ekaterina Semenchuk – ***Dama di Lady Macbeth*** Chiara Isotton – ***Macduff*** Francesco Meli – ***Malcolm*** Iván Ayón Rivas – ***Medico*** Andrea Pellegrini – ***Domestico di Macbeth*** Leonardo Galeazzi – ***Sicario*** Guillermo Bussolini / Alberto Rota – ***Araldo / Prima apparizione*** Costantino Finucci – ***Seconda apparizione*** Bianca Casertano / Giovanni Crisostomo / Angelica Antonini – ***Terza apparizione*** Rebecca Luoni / Eva Blu Zenoni / Angelica Antonini – ***Registrazione della lettera a Lady Macbeth*** Sax Nicosia

[79] Lors de la première représentation, le 1er avril 2008, Leo Nucci a été remplacé dans le rôle de *Macbeth* par Ivan Inverardi à partir de l'acte II.

Annexe 7.3 Repertoire de Piero Cappuccilli

N.	Rôle	Titre	Auteur
1	Romolo	Romulus	Allegra
2	Ernesto	Il pirata	Bellini
3	Filippo Maria Visconti	Beatrice di Tenda	Bellini
4	Sir Riccardo Forth	I puritani	Bellini
5	Zurga	Les pêcheurs de perles	Bizet
6	Escamillo Morales	Carmen	Bizet
7	Hermann	Loreley	Catalani
8	Vincenzo Gellner	La Wally	Catalani
9	Enrico Ashton	Lucia di Lammermoor	Donizetti
10	Duca di Nottingham	Roberto Devereux	Donizetti
11	Alfonso XI	La favorita	Donizetti
12	Carlo Gérard Fouquier Tinville	Andrea Chénier	Giordano
13	De Siriex	Fedora	Giordano
14	Gonzales	Il Guarany	Gomes
15	Valentino	Faust	Gounod
16	Silvio Tonio/Taddeo	Pagliacci	Leoncavallo
17	Compar Alfio	Cavalleria rusticana	Mascagni

N.	Rôle	Titre	Auteur
18	Antonio	Le nozze di Figaro	Mozart
19	Masetto	Don Giovanni	Mozart

20	Un mietitore	La figlia di Jorio	Pizzetti
21	Barnaba Un cantore	La Gioconda	Ponchielli
22	Marcello	La bohème	Puccini
23	Barone Scarpia Carceriere	Tosca	Puccini
24	Commissario Imperiale Sharpless	Madama Butterfly	Puccini
25	Michele	Il tabarro	Puccini
26	Figaro	Il barbiere di Siviglia	Rossini
27	Guglielmo Tell	Guglielmo Tell	Rossini
28	Uno stallino	Der Rosenkavalier	Strauss
29	Nabucco	Nabucco	Verdi
30	Don Carlo	Ernani	Verdi
31	Francesco Foscari	I due Foscari	Verdi
32	Ezio	Attila	Verdi
33	Macbeth	Macbeth	Verdi
34	Francesco Moor	I masnadieri	Verdi

N.	Rôle	Titre	Auteur
35	Miller	Luisa Miller	Verdi
36	Conte di Ceprano Rigoletto	Rigoletto	Verdi
37	Conte di Luna	Il trovatore	Verdi
38	Giorgio Germont	La traviata	Verdi
39	Guido di Monforte	I vespri siciliani	Verdi
40	Simon Boccanegra	Simon Boccanegra	Verdi
41	Renato Silvano	Un ballo in maschera	Verdi
42	Don Carlo di Vargas Un chirurgo	La forza del destino	Verdi
44	Rodrigo di Posa	Don Carlo	Verdi
45	Amonasro	Aida	Verdi
46	Jago	Otello	Verdi
47	Ford	Falstaff	Verdi

Annexe 8 – Mario Del Monaco

Annexe 8.1 – Mario Del Monaco à La Scala

N.	Data	Titolo	Compositore	Direttore	Ruolo	Recite	Luogo
1	16/12/1945	MADAMA BUTTERFLY	Puccini	Antonio Guarnieri	B. F. PINKERTON	3	Teatro alla Scala
2	21/01/1949	MANON LESCAUT	Puccini	Antonino Votto	IL CAVALIERE DES GRIEUX	6	Teatro alla Scala
3	06/03/1949	ANDREA CHENIER	Giordano	Victor de Sabata	ANDREA CHÉNIER	2	Teatro alla Scala
4	12/02/1950	AIDA	Verdi	Antonino Votto Franco Capuana	RADAMES	10	Teatro alla Scala
5	04/01/1951	ANDREA CHENIER	Giordano	Victor de Sabata	ANDREA CHÉNIER	4	Teatro alla Scala
6	20/02/1951	AIDA	Verdi	Victor de Sabata	RADAMES	6	Teatro alla Scala
7	07/12/1953	LA WALLY	Catalani	Carlo Maria Giulini	GIUSEPPE HAGENBACH	5	Teatro alla Scala
8	07/01/1954	OTELLO	Verdi	Antonino Votto	OTELLO	6	Teatro alla Scala
9	08/01/1955	ANDREA CHENIER	Giordano	Antonino Votto	ANDREA CHENIER	4	Teatro alla Scala
10	07/12/1955	NORMA	Bellini	Antonino Votto	POLLIONE	9	Teatro alla Scala
11	21/03/1957	LA FANCIULLA DEL WEST	Puccini	Antonino Votto	DICK JOHNSON (RAMERREZ)	4	Teatro alla Scala
12	11/12/1957	LOHENGRIN	Wagner	Antonino Votto	LOHENGRIN	6	Teatro alla Scala
13	03/05/1959	CARMEN	Bizet	Nino Sanzogno	DON JOSE'	3	Teatro alla Scala
14	21/05/1959	FRANCESCA DA RIMINI	Zandonai	Gianandrea Gavazzeni	PAOLO IL BELLO	5	Teatro alla Scala
15	07/12/1959	OTELLO	Verdi	Antonino Votto	OTELLO	7	Teatro alla Scala
16	08/01/1960	ANDREA CHENIER	Giordano	Gianandrea Gavazzeni	ANDREA CHENIER	1	Teatro alla Scala
17	27/05/1960	LES TROYENS	Berlioz	Rafael Kubelik	ENEA	4	Teatro alla Scala
18	05/04/1961	SAMSON ET DALILA	Saint-Saëns	Gianandrea Gavazzeni	SANSONE	6	Teatro alla Scala
19	14/03/1963	CARMEN	Bizet	Nino Sanzogno	DON JOSE'	1	Teatro alla Scala
		TOTALE				**92**	

Annexe 8.2 - Andrea Chénier à la Scala du 1896 au 1985[80]

Cette chronologie retrace toutes les éditions d'Andrea Chénier d'Umberto Giordano réalisées au Teatro alla Scala au cours de son histoire.

Pour toutes les éditions, la date de la première représentation, le nombre et les dates des représentations, les membres de l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, scénographe, costumier, etc.), les ensembles artistiques impliqués et les interprètes des rôles solistes sont indiqués, lorsqu'ils sont disponibles.

28 MARS 1896
11 représentations (Répétitions : 29, 31 mars ; 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 15 avril)
Chef d'orchestre Rodolfo Ferrari - ***Chef de chœur*** Aristide Venturi - ***Inspecteur de la scène*** Egisto Scarlatti - ***Décorateurs*** Costantino Magni - Vittorio Rota - Luigi Sala - Mario Sala - Carlo Songa - ***Propriétaire du vestiaire*** Luigi Zamperoni - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Giuseppe Borgatti - ***Maddalena di Coigny*** Evelina Carrera - ***Carlo Gérard*** Mario Sammarco - ***La mulatta Bersi*** Maddalena Ticci - ***La Contessa di Coigny*** Evelina Carrera - ***Madelon*** Della Rogers - ***Roucher*** Gaetano Roveri - ***Pietro Fléville*** Gaetano Roveri - ***Fouquier Tinville*** Ettore Brancaleone - ***Mathieu*** Michele Wigley - ***Un incredibile*** Enrico Giordani - ***L'abate*** Enrico Giordani - ***Schmidt*** Raffaele Terzi - ***Il maestro di casa*** Raffaele Terzi - ***Dumas*** Raffaele Terzi

6 JANVIER 1897
11 représentations (Répétitions : 12, 14, 16, 23, 24, 26, 28 janvier ; 1, 3, 6 mars)
Chef d'orchestre Vittorio Maria Vanzo / Beniamino Lombardi - ***Chef de chœur*** Aristide Venturi - ***Inspecteur de la scène*** Alberto Gherasco - ***Décors*** Costantino Magni - Vittorio Rota - Luigi Sala - Mario Sala - Carlo Songa - ***Propriétaire du vestiaire*** Luigi Zamperoni - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Giuseppe Borgatti / Giovanni Apostolu - ***Maddalena di Coigny*** Evelina Carrera / Elena Bianchini Cappelli - ***Carlo Gérard*** Edoardo Camera / Guglielmo Caruson - ***La mulatta Bersi*** Leopardi - ***La Contessa di Coigny*** Giovanna Lucacevska - ***Madelon*** Giovanna Lucacevska - ***Roucher*** Gennaro Berenzone - ***Pietro Fléville*** Gennaro Berenzone - ***Fouquier Tinville*** n.i. - ***Mathieu*** Ettore Borelli - ***Incredibile*** Enrico Giordani / Gusmano Barbieri - ***L'abate*** Enrico Giordani / Gusmano Barbieri - ***Schmidt*** Raffaele Terzi - ***Il maestro di casa*** Raffaele Terzi - ***Dumas*** Raffaele Terzi

23 DÉCEMBRE 1908
12 représentations (Répétitions : 27, 30 décembre ; 1, 5, 6, 13, 17, 20, 30 janvier ; 4 février ; 7 mars)
Chef d'orchestre Edoardo Vitale / Renzo Bossi - ***Chef de chœur*** Aristide Venturi - ***Inspecteur de la scène*** Napoleone Carotini - ***Décorateurs*** Angelo Parravicini - Vittorio Rota - Mario Sala - ***Vestiaire*** Sartoria Teatrale T. Chiappa - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala

[80] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

Interprètes
Andrea Chénier Edoardo Garbin / Giuseppe Gaudenzi - ***Maddalena di Coigny*** Livia Berlendi / Linda Micucci Anelli - ***Carlo Gérard*** Riccardo Stracciari / Taurino Parvis - ***La mulatta Bersi*** Elena Kirmes - ***La Contessa di Coigny*** Erminia Daelli - ***Madelon*** Elisa Bruno - ***Roucher*** Giulio Cirino - ***Pietro Fléville*** n.i. - ***Fouquier Tinville*** n.i. - ***Mathieu*** Ruggero Galli - ***Un incredibile*** Dante Zucchi - ***L'abate*** Virgilio Mentasti (?) - ***Schmidt*** Romano Rasponi (?) - ***Il maestro di casa*** Romano Rasponi (?) - ***Dumas*** Romano Rasponi (?)

9 MARS 1916
6 représentations (Répétitions : 14, 24, 28, 31 mars; 2 avril)
Chef d'orchestre Gino Marinuzzi - ***Chef de chœur*** Enrico Romei - ***Inspecteur de la scène*** Vincenzo Dell'Agostino - ***Décors*** Angelo Parravicini - Vittorio Rota - ***Vestiaire*** Sartoria Teatrale Chiappa - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Edoardo Di Giovanni / Emilio Vaghi - ***Maddalena di Coigny*** Gilda Dalla Rizza / Janina De Witt - ***Carlo Gérard*** Riccardo Stracciari / Anafesto Rossi - ***La mulatta Bersi*** Elvira Barsanti - ***La Contessa di Coigny*** Adele Roessinger - ***Madelon*** Elvira Casazza / Elvira Barsanti - ***Roucher*** Amedeo Bettazzoni - ***Pietro Fléville*** Gino De Vecchi - ***Fouquier Tinville*** Paolo Rossi - ***Mathieu*** Teofilo Dentale - ***Un incredibile*** Giordano Paltrinieri - ***L'abate*** Antonio Pogorni - ***Schmidt*** Pompeo Gasperini - ***Il maestro di casa*** Vittorio Serra - ***Dumas*** Francesco Merli (?)

14 MAI 1924
3 représentations (Répétitions : 17, 21 mai)
Chef d'orchestre Vittorio Gui - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Giovacchino Forzano - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Costumes*** Sartoria Teatrale Chiappa - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Luigi Marini - ***Maddalena di Coigny*** Margherita Sheridan - ***Carlo Gérard*** Benvenuto Franci - ***La mulatta Bersi*** Gina Pedroni - ***La Contessa di Coigny*** Ida Mannarini - ***Madelon*** Franca Franchi - ***Roucher*** Fernando Autori - ***Pietro Fléville*** Amleto Galli - ***Fouquier Tinville*** Giuseppe Menni - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Incredibile*** Alfredo Tedeschi - ***L'abate*** Giuseppe Nessi - ***Schmidt*** Giuseppe Menni - ***Il maestro di casa*** Fabio Ronchi - ***Dumas*** Filippo Romito

22 JANVIER 1925
6 représentations (Répétitions : 30 janvier ; 4, 8, 15, 20 février)
Chef d'orchestre Vittorio Gui - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Giovacchino Forzano - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Costumes*** Sartoria Teatrale Chiappa - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Aureliano Pertile / Luigi Marini - ***Maddalena di Coigny*** Hina Spani - ***Carlo Gérard*** Enrico Molinari - ***La mulatta Bersi*** Ida Mannarini / Gina Pedroni - ***La Contessa di Coigny*** Maria Garrone / Ida Mannarini - ***Madelon*** Anna Masetti Bassi - ***Roucher*** Leone Paci - ***Pietro Fléville*** Amleto Galli - ***Fouquier Tinville*** Giuseppe Menni - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - Inimaginable Giuseppe Nessi - Incontestable ***Roucher*** Leone Paci - ***Pietro Fléville*** Amleto Galli - ***Fouquier Tinville*** Giuseppe Menni - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Giuseppe Nessi - ***Schmidt*** Giuseppe Menni - ***Il maestro di casa*** Pariso Votto - ***Dumas*** Antonio Valenti

2 DÉCEMBRE 1926
8 représentations (Répétitions : 7, 14, 21, 31 décembre ; 6 janvier ; 13, 17 avril 1927)
Chef d'orchestre Ettore Panizza - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Giovacchino Forzano - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Costumes*** "Casa del Teatro" Chiappa & C. - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Aureliano Pertile - ***Maddalena di Coigny*** Giuseppina Cobelli / Maria Llacer Casali / Claudia Muzio - ***Carlo Gérard*** Benvenuto Franci / Mariano Stabile - ***La mulatta Bersi*** Gina Pedroni - ***La comtesse de Coigny*** Ida Mannarini - ***Madelon*** Bruna Castagna - ***Roucher*** Leone Paci - ***Pietro Fléville*** Natale Villa - ***Fouquier Tinville*** Giuseppe Menni - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Un incredibile*** Luigi Nardi - ***L'abate*** Giuseppe Nessi - ***Schmidt*** Giuseppe Menni - ***Il maestro di casa*** Fausto Corbetta / Giovanni Azzimonti - ***Dumas*** Antonio Valenti

6 MAI 1928
5 représentations (Répétitions : 10, 13, 17, 25 mai)
Chef d'orchestre Ettore Panizza - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Giovacchino Forzano - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Costumes*** "Casa del Teatro" Chiappa & C. - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Aureliano Pertile - ***Maddalena di Coigny*** Lina Bruna Rasa - Carlo ***Gérard*** Carlo Galeffi - ***La mulatta Bersi*** Gina Pedroni - ***La Contessa di Coigny*** Olga De Franco - ***Madelon*** Bruna Castagna - ***Roucher*** Antonio Laffi - ***Pietro Fléville*** Natale Villa - ***Fouquier Tinville*** Giuseppe Menni - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Nello Palai - ***Schmidt*** Giuseppe Menni - ***Il maestro di casa*** Giovanni Azzimonti - ***Dumas*** Antonio Valenti

19 AVRIL 1930
3 représentations (Répétitions : 23 avril ; 3 mai)
Chef d'orchestre Ferruccio Calusio - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Giovacchino Forzano - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Costumes*** Casa d'Arte Caramba - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Giorgio Thill / Francesco Merli - ***Maddalena di Coigny*** Lina Bruna Rasa - Carlo ***Gérard*** Carlo Galeffi - ***La mulatta Bersi*** Edvige Rinaldi - ***La Contessa di Coigny*** Olga De Franco / Gina Pedroni - ***Madelon*** Maria Castagna - ***Roucher*** Corrado Zambelli - ***Pietro Fléville*** Natale Villa - ***Fouquier Tinville*** Giovanni Azzimonti - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Nello Palai - ***Schmidt*** Giuseppe Menni - ***Il maestro di casa*** N.N. - ***Dumas*** Giuseppe Menni

29 DÉCEMBRE 1932
4 représentations (Répétitions : 1, 4, 6 janvier 1933)
Chef d'orchestre Victor de Sabata - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Scènes peintes par*** Camillo Parravicini - Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Figurines*** Caramba - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Beniamino Gigli - ***Maddalena di Coigny*** Gina Cigna - ***Carlo Gérard*** Giuseppe Danise - ***La mulatta Bersi*** Margherita De Cartosio - ***La Contessa di Coigny*** Olga De Franco - ***Madelon*** Camilla ***Rota - Roucher*** Mario Cozzi - ***Pietro Fléville*** Natale Villa - ***Fouquier Tinville*** Bruno Carmassi - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Un incredibile*** Giuseppe

Nessi - ***L'abate*** Lamberto Bergamini - ***Schmidt*** Giuseppe Menni - ***Il maestro di casa*** Giovanni Azzimonti - ***Dumas*** Attilio Muzio

20 FÉVRIER 1937
4 représentations (Répétitions : 23, 25, 28 février)
Chef d'orchestre Franco Ghione - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Figurines*** Caramba - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Beniamino Gigli - ***Maddalena di Coigny*** Rosetta Pampanini - ***Carlo Gérard*** Mario Basiola - ***La mulatta Bersi*** Laura Alberti - ***La Contessa di Coigny*** Camilla Rota - ***Madelon*** Maria Marcucci - ***Roucher*** Leone Paci - ***Pietro Fléville*** Carlo Scattola - ***Fouquier Tinville*** Eraldo Coda - ***Mathieu*** Aristide Baracchi - ***Incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Luigi Nardi / Nello Palai - ***Schmidt*** Bruno Carmassi - ***Il maestro di casa*** Giuseppe Menni - ***Dumas***

9 JANVIER 1940
5 représentations (Répétitions : 13, 18, 20, 21 janvier)
Chef d'orchestre Franco Capuana - ***Chef de chœur*** Achille Consoli - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Scènes peintes par*** Antonio Rovescalli - Giovanni Battista Santoni - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Galliano Masini / Franco Beval / Mario Bianchi - ***Maddalena di Coigny*** Maria Caniglia / Stella Roman - ***Carlo Gérard*** Carlo Tagliabue - ***La mulatta Bersi*** Vittoria Palombini - ***La Contessa di Coigny*** Amalia Bertola - ***Madelon*** Maria Marcucci - ***Roucher*** Duilio Baronti - ***Pietro Fléville*** Dario Caselli - ***Fouquier Tinville*** Massimiliano Serra - ***Mathieu*** Leone Paci - ***Un incredibile*** Gino Del Signore - ***L'abate*** Giuseppe Nessi - ***Schmidt*** Eraldo Coda - ***Il maestro di casa*** Giulio Zecca - ***Dumas***

14 FÉVRIER 1944[81]
2 représentations (réplique : 17 février)
Chef d'orchestre Giuseppe Del Campo - ***Chef de chœur*** Achille Consoli - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Esquisses*** Nicola Benois - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Francesco Merli - ***Maddalena di Coigny*** Carla Castellani - ***Carlo Gérard*** Gino Bechi - ***La mulatta Bersi*** Ebe Ticozzi - ***La Contessa di Coigny*** Giuseppina Sani - ***Madelon*** Irma Colasanti - ***Roucher*** Giuseppe Modesti - ***Pietro Fléville*** Giovanni Buttironi - ***Fouquier Tinville*** Giulio Zecca - ***Mathieu*** Leone Paci - ***Un incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Angelo Mercuriali - ***Schmidt*** Eraldo Coda - ***Il maestro di casa*** Attilio Barbesi - ***Dumas***

3 FÉVRIER 1945[82]
5 représentations (Répétitions : 6, 13, 18 février ; 24 mars)
Chef d'orchestre Gino Marinuzzi - ***Chef de chœur*** Achille Consoli - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Esquisses*** Nicola Benois - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Francesco Merli / Franco Beval / Leonida Bellon - ***Maddalena di Coigny*** Carla Castellani / Jolanda Magnoni - ***Carlo Gérard*** Carlo Tagliabue - ***La mulatta Bersi*** Ebe

[81] Au théâtre Donizetti de Bergamo, en raison de l'impossibilité d'utiliser la salle Piermarini qui a été bombardée.
[82] Au Teatro Lirico de Milan en raison de l'impossibilité d'utiliser la salle Piermarini bombardée.

Ticozzi - ***La Contessa di Coigny*** Giuseppina Sani - ***Madelon*** Vittoria Palombini - ***Roucher*** Giuseppe Modesti - ***Fouquier Tinville*** Giulio Zecca - ***Mathieu*** Leone Paci - ***Un Incredibile*** Giuseppe Nessi - ***Roucher*** Giuseppe Modesti - ***Pietro Fléville*** Giovanni Buttironi - ***Fouquier Tinville*** Giulio Zecca - ***Mathieu*** Leone Paci - ***Un incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Arsenio Giunta - ***Schmidt*** Eraldo Coda - ***Il maestro di casa*** Attilio Barbesi - ***Dumas***

4 JANVIER 1946[83]
5 représentations (Répétitions : 6, 8, 10, 16 janvier)
Chef d'orchestre Umberto Giordano - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Esquisses*** Nicola Benois - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Franco Beval / Galliano Masini - ***Maddalena di Coigny*** Maria Caniglia / Elisabetta Barbato - ***Carlo Gérard*** Piero Guelfi / Giovanni Inghilleri - ***La mulatta Bersi*** Ebe Ticozzi - ***La Contessa di Coigny*** Irma Mion / Wanda Madonna - ***Madelon*** Dora Minarchi - ***Roucher*** Carlo Badioli - ***Pietro Fléville*** Ottavio Serpo / Attilio Barbesi - ***Fouquier Tinville*** Carlo Ulivi - ***Mathieu*** Leone Paci - ***Un incredibile*** Gino Del Signore - ***Roucher*** Carlo Badioli - ***Pietro Fléville*** Ottavio Serpo / Attilio Barbesi - ***Fouquier Tinville*** Carlo Ulivi - ***Mathieu*** Leone Paci - ***Un incredibile*** Gino Del Signore - ***L'abate*** Alfredo Tedeschi - ***Schmidt*** Carlo Ulivi - ***Il maestro di casa*** Giuseppe Menni - ***Dumas***

22 JANVIER 1947
4 représentations (Répétitions : 25, 30 janvier ; 2 février)
Chef d'orchestre Tullio Serafin - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Alessandro Sanine - ***Scènes peintes par*** Camillo Parravicini - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Beniamino Gigli - ***Maddalena di Coigny*** Germana Di Giulio - ***Carlo Gérard*** Carlo Tagliabue - ***La mulatta Bersi*** Maria Teresa Bertasi - ***La Contessa di Coigny*** Ebe Ticozzi - ***Madelon*** Xenia Cindro - ***Roucher*** Enrico Campi - ***Pietro Fléville*** Aristide Baracchi - ***Fouquier Tinville*** Michele Cazzato / Michele Mainardi - ***Mathieu*** Carmelo Maugeri – ***Un incredibile*** Giuseppe Nessi - ***L'abate*** Luigi Nardi - ***Schmidt*** Carlo Forti - ***Il maestro di casa*** Carlo Ulivi - ***Dumas*** Giuseppe Nessi

21 SEPTEMBRE 1948
4 représentations (Répétitions : 23, 26 septembre ; 5 octobre)
Chef d'orchestre Angelo Questa - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Scènes*** Nicola Benois - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Mirto Picchi - ***Maddalena di Coigny*** Renata Tebaldi - ***Carlo Gérard*** Enzo Mascherini / Giuseppe Taddei - ***La mulatta Bersi*** Silvana Zanolli - ***La Contessa di Coigny*** Ebe Ticozzi - ***Madelon*** Maria Amadini / Maria Montorfano - ***Roucher*** Enrico Campi - ***Pietro Fléville*** Attilio Barbesi - ***Fouquier Tinville*** Carlo Forti / Eraldo Coda - ***Mathieu*** Aristide Baracchi / Leone Paci - ***Un incredibile*** Gino Del Signore / Arsenio Giunta / Cesare Masini Sperti - ***L'abate*** Mariano Caruso - ***Schmidt*** Carlo Forti / Eraldo Coda - ***Il maestro di casa*** Aldo Bacci - ***Dumas***

6 MARS 1949[84]
2 représentations (réplique : 8 mars)

[83] Au Teatro Lirico de Milan en raison de l'impossibilité d'utiliser la salle Piermarini bombardée.
[84] Commémoration de Umberto Giordano.

Chef d'orchestre Victor de Sabata - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Esquisses*** Aleksandr Benois - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Mario Del Monaco - ***Maddalena di Coigny*** Renata Tebaldi - ***Carlo Gérard*** Paolo Silveri - ***La mulatta Bersi*** Silvana Zanolli - ***La Contessa di Coigny*** Ebe Ticozzi - ***Madelon*** Fedora Barbieri - ***Roucher*** Giuseppe Modesti - ***Pietro Fléville*** Attilio Barbesi - ***Fouquier Tinville*** Eraldo Coda - ***Mathieu*** Carmelo Maugeri - ***Un incredibile*** Mariano Caruso - ***L'abate*** Giuseppe Nessi - ***Schmidt*** Enrico Campi - ***Il maestro di casa*** Carlo Ulivi - ***Dumas*** Giuseppe Menni

4 JANVIER 1951
4 représentations (Répétitions : 7, 10, 13 janvier)
Chef d'orchestre Victor de Sabata - ***Chef de chœur*** Vittore Veneziani - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Esquisses*** Aleksandr Benois - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Mario Del Monaco - ***Maddalena di Coigny*** Maria Caniglia - ***Carlo Gérard*** Giuseppe Taddei / Piero Guelfi - ***La mulatta Bersi*** Silvana Zanolli - ***La Contessa di Coigny*** Simona Dell'Argine - ***Madelon*** Bruna Ronchini Senni - Roucher Giuseppe Modesti - Pietro Fléville Dario Caselli - Fouquier Tinville Enrico Campi - Mathieu Michele Cazzato - Un incredibile Mariano Caruso - L'abate de la ville ***Roucher*** Giuseppe Modesti - ***Pietro Fléville*** Dario Caselli - ***Fouquier Tinville*** Enrico Campi - ***Mathieu*** Michele Cazzato - ***Un incredibile*** Mariano Caruso - ***L'abate*** Mario Carlin - ***Schmidt*** Carlo Ulivi - ***Il maestro di casa*** Giuseppe Menni - ***Dumas*** Carlo Ulivi

8 JANVIER 1955
6 représentations (Répétitions : 10, 13, 16 janvier ; 3, 6 février)
Chef d'orchestre Antonino Votto - ***Chef de chœur*** Norberto Mola - ***Metteur en scène*** Mario Frigerio - ***Esquisses et figurines*** Aleksandr Benois - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Mario Del Monaco / Mario Ortica - ***Maddalena di Coigny*** Maria Callas - ***Carlo Gérard*** Aldo Protti / Giuseppe Taddei - ***La mulatta Bersi*** Silvana Zanolli / Angela Vercelli - ***La Contessa di Coigny*** Maria Amadini - ***Madelon*** Lucia Danieli - ***Roucher*** Enrico Campi / Ugo Novelli - ***Pietro Fléville*** Enzo Sordello - ***Fouquier Tinville*** Vittorio Tatozzi - ***Mathieu*** Michele Cazzato - ***Un incredibile*** Mariano Caruso / Angelo Mercuriali - ***L'abate*** Mario Carlin - ***Schmidt*** Eraldo Coda - ***Il maestro di casa*** Carlo Forti - ***Dumas*** Giuseppe Morresi

8 JANVIER 1960
8 représentations (Répétitions : 11, 15, 17, 20, 24, 28 et 31 janvier)
Chef d'orchestre Gianandrea Gavazzeni - ***Chef de chœur*** Norberto Mola - ***Metteur en scène*** Carlo Maestrini - ***Esquisses et figurines*** Aleksandr Benois - ***Orchestre et Chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Mario Del Monaco / Franco Corelli - ***Maddalena di Coigny*** Renata Tebaldi / Gigliola Frazzoni - ***Carlo Gérard*** Ettore Bastianini / Ugo Savarese - ***La mulatta Bersi*** Edda Vincenzi / Elisabetta Fusco - ***La Contessa di Coigny*** Aurora Cattelani - ***Madelon*** Fiorenza Cossotto - ***Roucher*** Paolo Montarsolo / Silvio Maionica - ***Pietro Fléville*** Dino Mantovani - ***Fouquier Tinville*** Silvio Maionica / Vittorio Tatozzi - ***Mathieu*** Virgilio Carbonari - ***Un incredibile*** Piero De Palma - ***L'abate*** Angelo Mercuriali - ***Schmidt*** Vittorio Tatozzi / Franco Piva - ***Il maestro di casa*** Carlo Forti - ***Dumas*** Giuseppe Morresi

23 DÉCEMBRE 1982
11 représentations (Répétitions : 29, 31 décembre ; 2, 5, 6, 9, 11, 13, 16, 18 janvier 1983)
Chef d'orchestre Riccardo Chailly / José Collado - ***Chef de chœur*** Romano Gandolfi - ***Mise en scène*** Lamberto Puggelli - ***Décors*** Paolo Bregni - ***Costumes*** Luisa Spinatelli - ***Chorégraphie*** Bruno Telloli - ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier José Carreras / Nicola Martinucci - ***Maddalena di Coigny*** Anna Tomowa Sintow / Stefka Evstatieva - ***Carlo Gérard*** Piero Cappuccilli / Antonio Salvadori - ***La mulatta Bersi*** Kathleen Kuhlmann / Jolanda Michieli / Laura Bocca - ***La Contessa di Coigny*** Laura Londi / Maria Grazia Allegri - ***Madelon Jone*** Jori / Wilma Borelli - ***Roucher*** Franco Federici - ***Pietro Fléville*** Angelo Nosotti - ***Fouquier Tinville*** Silvestro Sammaritano / Americo De Santis / Aldo Bramante - ***Mathieu*** Giuseppe Morresi / Paolo Mazzotta - ***Un incredibile*** Walter Gullino / Gianfranco Manganotti - ***L'abate*** Carlo Gaifa / Walter Brighi - ***Schmidt*** Sergio Fontana / Aldo Reggioli / Giovanni Reggioli - ***Il maestro di casa*** Alfredo Pistone / Regolo Romani - ***Dumas*** Ivan Del Manto / Bruno Grella

5 JUILLET 1985
5 représentations (Répétitions : 6, 9, 10, 12 juillet)
Chef d'orchestre Riccardo Chailly - ***Chef de chœur*** Giulio Bertola - ***Metteur en scène*** Lamberto Puggelli - ***Décors*** Paolo Bregni - ***Costumes*** Luisa Spinatelli - ***Chorégraphie*** Anna Maria Prina - ***Orchestre et chœur*** du Teatro alla Scala
Interprètes
Andrea Chénier Nicola Martinucci / José Carreras - ***Maddalena di Coigny*** Stefka Evstatieva / Eva Marton - ***Carlo Gérard*** Antonio Salvadori / Piero Cappuccilli - ***La mulatta Bersi*** Jadranka Jovanovic / Silvana Mazzieri - ***La Contessa di Coigny*** Nella Verri / Maria Grazia Allegri - ***Madelon*** Rosa Laghezza / Jone Jori - Roucher Franco Federici - Pietro Fléville Giuseppe Riva - Fouquier Tinville Angelo Nosotti - Mathieu Silvestro Sammaritano - Incredibile Bruno Lazzaretti - Abbottardo ***Roucher*** Franco Federici - ***Pietro Fléville*** Giuseppe Riva - ***Fouquier Tinville*** Angelo Nosotti - ***Mathieu*** Silvestro Sammaritano - ***Un incredibile*** Bruno Lazzaretti - ***L'abate*** Walter Brighi / Carlo Gaifa - ***Schmidt*** Sergio Fontana / Eftimios Michalopoulos - ***Il maestro di casa*** Giuseppe Zecchillo - ***Dumas*** Ivan Del Manto / Saverio Porzano

7 DÉCEMBRE 2017
9 représentations (Avant-première pour les jeunes ; 3 décembre; Répétitions : 10, 13, 16, 19, 22 décembre; 2, 5 janvier 2018)
Chef d'orchestre Riccardo Chailly – ***Chef de chœur*** Bruno Casoni – ***Metteur en scène*** Mario Martone – ***Scène*** Margherita Palli – ***Costumes*** Ursula Patzak – ***Lumières*** Pasquale Mari – ***Chorégraphie*** Daniela Schiavone – ***Orchestre, chœur et corps de ballet du*** Teatro alla Scala
Interpreti
Andrea Chénier Yusif Eyvazov – ***Maddalena di Coigny*** Anna Netrebko – ***Carlo Gérard*** Luca Salsi – ***La mulatta Bersi*** Annalisa Stroppa – ***La Contessa di Coigny*** Mariana Pentcheva – ***Madelon*** Judit Kutasi – ***Roucher*** Gabriele Sagona – ***Pietro Fléville*** Costantino Finucci – ***Fouquier-Tinville*** Gianluca Breda –***Mathieu*** Francesco Verna – ***Un incredibile*** Carlo Bosi – ***L'abate*** Manuel Pierattelli – ***Schmidt*** Romano Dal Zovo – ***Il maestro di casa*** Riccardo Fassi - ***Dumas*** Riccardo Fassi

Annexe 8.3 - Repertoire de Mario Del Monaco

N.	Rôle	Titre	Auteur
1	Pollione	Norma	Bellini
2	Enea	Les Troyens	Berlioz
3	Don José	Carmen	Bizet
4	Faust	Mefistofele	Boito
5	Giuseppe Hagenbach	La Wally	Catalani
6	Maurizio di Sassonia	Adriana Lecouvreur	Cilea
7	Phoebus	Esmeralda	Dargomyžskij
8	Fernando	La favorita	Donizetti
9	Edgardo	Lucia di Lammermoor	Donizetti
10	Andrea Chénier	Andrea Chénier	Giordano
11	Loris Ipanoff	Fedora	Giordano
12	Pery	Il Guarany	Gomes
13	Canio	Pagliacci	Leoncavallo
14	Milio Dufresne	Zazà	Leoncavallo
15	Turiddu	Cavalleria rusticana	Mascagni
16	Fritz Kobus	L'amico Fritz	Mascagni
17	Rodrigo	Le Cid	Massenet

N.	Rôle	Titre	Auteur
18	Vasco de Gama	L'Africaine	Meyerbeer
19	Enzo Grimaldo	La Gioconda	Ponchielli
20	Renato Des Grieux	Manon Lescaut	Puccini
21	Edgar	Edgar	Puccini
22	Rodolfo	La bohème	Puccini
23	Mario Cavaradossi	Tosca	Puccini
24	F.B. Pinkerton	Madama Butterfly	Puccini
25	Dick Johnson	La fanciulla del West	Puccini
26	Luigi	Il tabarro	Puccini
27	Calaf	Turandot	Puccini
28	Ariodante	Ariodante	Rota
29	Samson	Samson et Dalila	Saint-Saëns
30	Febo	Esmeralda	Santucci
31	Ernani	Ernani	Verdi
32	Stiffelio	Stiffelio	Verdi
33	Duca di Mantova	Rigoletto	Verdi
34	Alfredo Germont	La traviata	Verdi

N.	Rôle	Titre	Auteur
35	Manrico	Il trovatore	Verdi
36	Rodolfo	Luisa Miller	Verdi
37	Riccardo	Un ballo in maschera	Verdi
38	Don Alvaro	La forza del destino	Verdi
39	Radames	Aida	Verdi
40	Macduff	Macbeth	Verdi
41	Otello	Otello	Verdi
42	Lohengrin	Lohengrin	Wagner
43	Siegmund	Die Walküre	Wagner
44	Paolo il Bello	Francesca da Rimini	Zandonai
45	Romeo	Giulietta e Romeo	Zandonai

Annexe 9 - Giuseppe Di Stefano

Annexe 9.1 Giuseppe Di Stefano *à la Scala du 1947 au 1972*[85]

Dans les pages qui suivent, nous retraçons la carrière artistique de Giuseppe Di Stefano à la Scala, depuis ses débuts le 15 mars 1947 jusqu'à sa dernière représentation le 14 avril 1972.

Au total, les apparitions de Giuseppe Di Stefano à la Scala, entre 1947 et 1972, s'élèvent à 213 et les rôles qu'il a interprétés à 26.

La chronologie suivante reprend tous les titres et toutes les dates où Giuseppe Di Stefano a été engagé à la Scala et en tournée avec les Ensembles théâtraux.

Pour chaque titre, outre les ensembles artistiques, sont indiqués le compositeur et le librettiste, puis l'équipe de création (chef d'orchestre, chef de chœur, metteur en scène, décorateur, costumier, etc.)

Pour la troupe de chanteurs, seuls les interprètes qui ont chanté aux dates où Giuseppe Di Stefano était également impliqué sont indiqués, donc les interprètes qui l'ont remplacé dans son rôle ne sont pas indiqués, ni les autres chanteurs qui ont pris le relais lors des représentations où il n'était pas impliqué.

[85] D'après les programmes du Teatro alla Scala, édité par Andrea Vitalini.

Date **1ère repr.**	**1947** **15 mars**	**1947** **2 octobre**	**1952** **15 décembre**
Nombre de représentations	5	3	10
Titre	**MANON**	**MIGNON**	**LA BOHÈME**
Auteur	Jules Massenet	Ambroise Thomas	Giacomo Puccini
Chef d'orchestre	Antonio Guarnieri	Antonio Guarnieri	Victor de Sabata Nino Sanzogno
Metteur en scène	Oscar Saxida Sassi	Mario Frigerio	Mario Frigerio
Scènes	Giovanni Grandi	de l'Opéra de Rome	Nicola Bonois
Costumes	-	-	Nicola Benois
Chorégraphie	-	Bianca Gallizia	-
Interprètes	Mafalda Favero *(Manon Lescaut)* **Giuseppe Di Stefano** (*Le Chevalier de Grieux*) Mario Borriello *(Lescaut)* Caesar Siepi *(Le Comte de Grieux)* Giuseppe Nessi *(Guillot De Morfontaine)* Michele Mainardi Michele Cazzato *(Le Seigneur de Bretigny)* Renata Villani *(Poussette)* Aurora Rector *(Javotte)* Mafalda Chiorboli *(Rosette)* Laura Alberti *(Una Fante)* Abelardo Martelli *(Primo soldato)* Erminio Benatti Edoardo Taliani *(Secondo soldato)*	Giulietta Simionato *(Mignon)* **Giuseppe Di Stefano** *(Guglielmo)* Lina Aimaro Bertasi *(Filina)* Cesare Siepi *(Lotario)* Leone Paci *(Laerte)* Ebe Ticozzi *(Federico)* Eraldo Coda *(Giarno)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Rodolfo)* Enzo Mascherini Rolando Panerai *(Marcello)* Enrico Campi *(Schaunard)* Italo Tajo Giuseppe Modesti *(Colline)* Aristide Baracchi *(Benoit)* Melchiorre Luise *(Alcindoro)* Rosanna Carteri Rosetta Noli *(Mimì)* Franca Duval Silvana Zanolli *(Musetta)* Angelo Mercuriali *(Parpignol)* Carlo Ulivi *(Sergente dei doganieri)* Mario Tommasini Attilio Barbesi *(Un doganiere)*

Date **1ère repr.**	**1952** **26 décembre**	**1953** **16 décembre**	**1954** **18 janvier**
Nombre de représentations	10	7	6
Titre	**LA GIOCONDA**	**RIGOLETTO**	**LUCIA DI LAMMERMOOR**
Auteur	Amilcare Ponchielli	Giuseppe Verdi	Gaetano Donizetti
Chef d'orchestre	Antonino Votto	Nino Sanzogno	Herbert von Karajan
Metteur en scène	Mario Frigerio	Otto Erhardt	Herbert von Karajan
Scènes	Nicola Benois	Alexandre Benois	Gianni Ratto
Costumes	Nicola Benois	Alexandre Benois	Ebe Colciaghi
Chorégraphie	Leonidas Massine	-	-
Interprètes	Maria Callas Dorothy Dow (*La Gioconda*) Ebe Stignani Marianna Radev *(Laura Adorno)* Italo Tajo Giuseppe Modesti *(Alvise Badoero)* Lucia Danieli Mafalda Masini *(La cieca)* **Giuseppe Di Stefano** *(Enzo Grimaldo)* Carlo Tagliabue *(Barnaba)* Aristide Baracchi *(Zuane)* Attilio Barbesi *(Un cantore - Un pilota)* Angelo Mercuriali *(Isepo)* Mario Tommasini *(Un barnabotto)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Il duca di Mantova)* Leonard Warren Aldo Protti *(Rigoletto)* Rosanna Carteri *(Gilda)* Nicola Zaccaria *(Sparafucile)* Luisa Ribacchi *(Maddalena)* Clara Betner *(Giovanna)* Antonio Zerbini *(Il conte di Monterone)* Paolo Pedani *(Marullo)* Angelo Mercuriali *(Borsa Matteo)* Carlo Forti *(Il conte di Ceprano)* Angela Vercelli *(La contessa di Ceprano)* Luisa Mandelli *(Paggio della duchessa)*	Rolando Panerai *(Enrico Asthon)* Maria Callas *(Miss Lucia)* **Giuseppe Di Stefano** *(Edgardo di Ravenswood)* Giuseppe Zampieri *(Arturo Buclaw)* Giuseppe Modesti *(Raimondo Bidebent)* Luisa Villa *(Alisa)* Mario Carlin *(Normanno)*

Date **1ère représentation**	**1954** **14 avril**	**1954** **10 mai**	**1954** **11 décembre**
Nombre de représentations	7	4	6
Titre	**TOSCA**	**EUGENIO ONEGHIN**	**L'ELISIR D'AMORE**
Auteur	Giacomo Puccini	Pyotr Ilyich Tchaïkovski	Gaetano Donizetti
Chef d'orchestre	Antonino Votto	Artur Rodzinsky	Carlo Maria Giulini
Metteur en scène	Mario Frigerio	Tatiana Pavlova	Franco Zeffirelli
Scènes	Alexandre Benois	Alexandre Benois	Franco Zeffirelli
Costumes	Alexandre Benois	Alexandre Benois	Franco Zeffirelli
Chorégraphie	-	Leonidas Massine	-
Interprètes	Renata Tebaldi *(Floria Tosca)* **Giuseppe Di Stefano** *(Mario Cavaradossi)* Paolo Silveri Rodolfo Azzolini *(Scarpia)* Nicola Zaccaria *(Cesare Angelotti)* Carlo Badioli *(Le sacristain)* Luciano Della Pergola Angelo Mercuriali *(Spoletta)* Enrico Campi *(Sciarrone)* Dario Caselli *(Un carceriere)* Giuseppe Porro *(Un pastore)*	Ortensia Beggiato *(La Larina)* Renata Tebaldi *(Tatiana)* Ira Malaniuk *(Olga)* Cloe Elmo *(La Filippievna)* Ettore Bastianini *(Eugenio Oneghin)* **Giuseppe Di Stefano** *(Lenski)* Raffaele Arié *(Il principe Gremin)* Antonio Zerbini *(Un capitano)* Enrico Campi *(Zaretski)* Mario Carlin *(Triquet)*	Rosanna Carteri *(Adina)* **Giuseppe Di Stefano** *(Nemorino)* Rolando Panerai Afro Poli *(Belcore)* Italo Tajo *(Il dottor Dulcamara)* Silvana Zanolli *(Giannetta)*

Date **1ère représentation**	**1955** **18 janvier**	**1955** **14 avril**	**1955** **26 avril**
Nombre de représentations	6	3	5
Titre	**CARMEN**	**LA BOHÈME**	**LA FORZA DEL DESTINO**
Auteur	Georges Bizet	Giacomo Puccini	Giuseppe Verdi
Chef d'orchestre	Herbert von Karajan	Leonard Bernstein	Antonino Votto
Metteur en scène	Herbert von Karajan	Mario Frigerio	Mario Frigerio
Scènes	Ita Maximovna	Nicola Benois	Nicola Benois
Costumes	Ita Maximovna	Nicola Benois	Nicola Benois
Chorégraphie	Leonidas Massine et Mariemma	-	Ugo Dell'Ara
Interprètes	**Giuseppe Di Stefano** *(Don Josè)* Michel Roux *(Escamillo)* Mario Carlin *(Il Dancairo)* Gino Del Signore *(Il Remendado)* Giuseppe Modesti *(Zuniga)* Enzo Sordello *(Morales)* Giulietta Simionato *(Carmen)* Rosanna Carteri Martha Angelici *(Micaela)* Graziella Sciutti *(Frasquita)* Luisa Ribacchi *(Mercedes)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Rodolfo)* Giuseppe Valdengo *(Marcello)* Enzo Sordello *(Schaunard)* Italo Tajo Giuseppe Modesti *(Colline)* Eraldo Coda *(Benoit)* Franco Calabrese *(Alcindoro)* Rosanna Carteri *(Mimì)* Eugenia Ratti *(Musetta)* Angelo Mercuriali *(Parpignol)* Pierluigi Latinucci *(Sergente dei doganieri)* Carlo Forti *(Un doganiere)*	Silvio Maionica *(Il marchese di Calatrava)* Renata Tebaldi *(Donna Leonora)* Aldo Protti *(Don Carlo di Vargas)* **Giuseppe Di Stefano** *(Don Alvaro)* Marta Perez *(Preziosilla)* Giuseppe Modesti *(Padre Guardiano)* Renato Capecchi *(Fra Melitone)* Giuse Gerbino *(Curra)* Antonio Zerbini *(Un alcade)* Giuseppe Zampieri *(Mastro Trabuco)* Eraldo Coda *(Un chirurgo)* Giuseppe Nessi *(Un rivendugliolo)*

Date **1ère représentation**	**1955** **10 mai**	**1955** **28 mai**	**1956** **12 avril**
Nombre de représentations	4	1	7
Titre	**CAVALLERIA RUSTICANA**	**LA TRAVIATA**	**UN BALLO IN MASCHERA**
Auteur	Pietro Mascagni	Giuseppe Verdi	Giuseppe Verdi
Chef d'orchestre	Antonino Votto	Carlo Maria Giulini	Gianandrea Gavazzeni
Metteur en scène	Mario Frigerio	Luchino Visconti	Mario Frigerio
Scènes	Nicola Benois	Lila de Nobili	Alexandre Benois
Costumes	Nicola Benois	Lila de Nobili	Alexandre Benois
Chorégraphie	-	Luciana Novaro	-
Interprètes	Giulietta Simionato *(Santuzza)* Gabriella Carturan Marta Perez *(Lola)* **Giuseppe Di Stefano** *(Turiddu)* Giangiacomo Guelfi *(Alfio)* Ortensia Beggiato *(Lucia)*	Maria Callas *(Violetta Valery)* Silvana Zanolli *(Flora Bervoix)* Luisa Mandelli *(Annina)* **Giuseppe Di Stefano** *(Alfredo Germont)* Ettore Bastianini *(Giorgio Germont)* Giuseppe Zampieri *(Gastone)* Arturo La Porta *(Barone Douphol)* Antonio Zerbini *(Marchese d'Obigny)* Silvio Maionica *(Dottore Grenvil)* Franco Ricciardi *(Giuseppe)* Carlo Forti *(Commissionario)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Riccardo)* Ettore Bastianini *(Renato)* Antonietta Stella Anna Maria Rovere *(Amelia)* Ebe Stignani Lucia Danieli *(Ulrica)* Eugenia Ratti *(Oscar)* Giuseppe Morresi *(Silvano)* Silvio Maionica *(Samuel)* Nicola Zaccaria *(Tom)* Angelo Mercuriali *(Un giudice)* Erminio Benatti *(Un servo d'Amelia)*

Date **1ère représentation**	**1956** **24 avril**	**1956** **26 mai**	**1956** **7 décembre**
Nombre de représentations	6	5	7
Titre	**PAGLIACCI**	**WERTHER**	**AIDA**
Auteur	Ruggero Leoncavallo	Jules Massenet	Giuseppe Verdi
Chef d'orchestre	Nino Sanzogno	Antonino Votto	Antonino Votto
Metteur en scène	Franco Enriquez	Mario Frigerio	Franco Enriquez
Scènes	Piero Zuffi	Alexandre Benois	Piero Zuffi
Costumes	Piero Zuffi	Alexandre Benois	Piero Zuffi
Chorégraphie	-	-	Luciana Novaro
Interprètes	Clara Petrella *(Nedda)* **Giuseppe Di Stefano** *(Canio)* Aldo Protti *(Tonio)* Luigi Alva *(Beppe)* Enzo Sordello Walter Monachesi *(Silvio)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Werther)* Enzo Sordello *(Alberto)* Paolo Montarsolo *(Il Podestà)* Angelo Mercuriali *(Schmidt)* Giuseppe Morresi *(Johann)* Vittorio Tatozzi *(Brulmann)* Clara Petrella *(Carlotta)* Eugenia Ratti *(Sofia)* Stefania Malagù *(Kathchen)*	Silvio Maionica *(Il Re)* Giulietta Simionato *(Amneris)* Antonietta Stella *(Aida)* **Giuseppe Di Stefano** *(Radames)* Nicola Zaccaria *(Ramfis)* Giangiacomo Guelfi *(Amonasro)* Giuseppe Zampieri *(Un messaggero)* Mirella Parutto Elisabetta Fusco *(Una sacerdotessa)*

Date **1ère représentation**	**1957** **22 janvier**	**1957** **3 février**	**1957** **23 avril**
Nombre de représentations	2	6	7
Titre	**PAGLIACCI**	**MANON LESCAUT**	**LA FORZA DEL DESTINO**
Auteur	Ruggero Leoncavallo	Giacomo Puccini	Giuseppe Verdi
Chef d'orchestre	Nino Sanzogno	Gianandrea Gavazzeni	Antonino Votto
Metteur en scène	Franco Enriquez	Franco Enriquez	Mario Frigerio
Scènes	Piero Zuffi	Alexandre Benois	Nicola Benois
Costumes	Piero Zuffi	Alexandre Benois	Nicola Benois
Chorégraphie	-	-	Ugo Dell'Ara
Interprètes	Clara Petrella *(Nedda)* **Giuseppe Di Stefano** *(Canio)* Aldo Protti *(Tonio)* Luigi Alva *(Beppe)* Enzo Sordello *(Silvio)*	Clara Petrella *(Manon Lescaut)* Giulio Fioravanti Dino Mantovani *(Lescaut)* **Giuseppe Di Stefano** *(Il cavaliere Des Grieux)* Franco Calabrese *(Geronte de Ravoir)* Giuseppe Zampieri Franco Ricciardi *(Edmondo)* Carlo Forti Franco Iglesias *(L'oste)* Fiorenza Cossotto *(Un musico)* Mario Carlin Angelo Mercuriali *(Il maestro di ballo)* Franco Ricciardi Riccardo Ricci *(Un lampionaio)* Giuseppe Morresi *(Sergente degli Arcieri)* Vittorio Tatozzi *(Il Comandante di Marina)* Ermanno Savaré *(Un parrucchiere)*	Silvio Maionica Franco Calabrese *(Il marchese di Calatrava)* Antonietta Stella Claudia Parada *(Donna Leonora)* Aldo Protti *(Don Carlo di Vargas)* **Giuseppe Di Stefano** *(Don Alvaro)* Giulietta Simionato *(Preziosilla)* Nicola Zaccaria *(Padre Guardiano)* Renato Capecchi *(Fra Melitone)* Stefania Malagù *(Curra)* Dario Caselli *(Un alcade)* Franco Ricciardi *(Mastro Trabuco)* Franco Piva *(Un chirurgo)* Angelo Mercuriali *(Un rivendugliolo)*

Date **1ère représentation**	**1957** **23 mai**	**1957** **7 décembre**	**1958** **4 janvier**
Nombre de représentations	4	6	6
Titre	**IRIS**	**UN BALLO IN MASCHERA**	**ADRIANA LECOUVREUR**
Auteur	Pietro Mascagni	Giuseppe Verdi	Francesco Cilea
Chef d'orchestre	Gianandrea Gavazzeni	Gianandrea Gavazzeni	Antonino Votto
Metteur en scène	Margherita Wallmann	Margherita Wallmann	Pierre Bertin
Scènes	Veniero Colasanti et John Moore	Nicola Benois	Jean-Denis Malcles
Costumes	Veniero Colasanti et John Moore	Nicola Benois	Jean-Denis Malcles
Chorégraphie	-	Margherita Wallmann	Ugo Dell'Ara
Interprètes	Antonio Cassinelli *(Il cieco)* Clara Petrella *(Iris)* **Giuseppe Di Stefano** *(Osaka)* Renato Capecchi *(Kyoto)* Stefania Malagù *(Una guecha)* Angelo Mercuriali *(Un merciaiuolo)* Franco Ricciardi *(Un cenciaiuolo)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Riccardo)* Ettore Bastianini Romano Roma *(Renato)* Maria Callas Claudia Parada *(Amelia)* Giulietta Simionato Lucia Danieli *(Ulrica)* Eugenia Ratti Giuliana Tavolaccini *(Oscar)* Giuseppe Morresi *(Silvano)* Antonio Cassinelli *(Samuel)* Marco Stefanoni *(Tom)* Angelo Mercuriali *(Un giudice)* Antonio Ricci *(Un servo)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Maurizio)* Franco Calabrese Carlo Badioli *(Il prinicipe di Bouillon)* Franco Ricciardi *(L'abate di Chazeuil)* Ettore Bastianini Giulio Fioravanti *(Michonnet)* Alfredo Giacomotti *(Quinault)* Angelo Mercuriali *(Poisson)* Franco Piva *(Un maggiordomo)* Clara Petrella *(Adriana Lecouvreur)* Giulietta Simionato Gabriella Carturan *(Principessa di Bouillon)* Angela Vercelli *(Madamigella Jouvenot)* Rina Cavallari *(Madamigella Dangeville)*

Date **1ère représentation**	**1958** **14 avril**	**1958** **22 avril**	**1958** **7 décembre**
Nombre de représentations	5	6	7
Titre	**L'ELISIR D'AMORE**	**MADAMA BUTTERFLY**	**TURANDOT**
Auteur	Gaetano Donizetti	Giacomo Puccini	Giacomo Puccini
Chef d'orchestre	Nino Sanzogno	Gianandrea Gavazzeni Antonio Tonini	Antonino Votto
Metteur en scène	Franco Enriquez	Carlo Maestrini	Margherita Wallmann
Scènes	Mario Vellani Marchi	Tsuguji Foujita	Nicola Benois
Costumes	Mario Vellani Marchi	Tsuguji Foujita	Nicola Benois et Chou Ling
Chorégraphie	-	-	Luciana Novaro
Interprètes	Renata Scotto *(Adina)* **Giuseppe Di Stefano** *(Nemorino)* Ettore Bastianini *(Belcore)* Giuseppe Taddei *(Il dottor Dulcamara)* Angela Vercelli *(Giannetta)*	Gigliola Frazzoni *(Madama Butterfly)* Fiorenza Cossotto Gabriella Carturan *(Suzuki)* Biancamaria Casoni *(Kate Pinkerton)* **Giuseppe Di Stefano** *(B. F. Pinkerton)* Giulio Fioravanti *(Sharpless)* Franco Ricciardi *(Goro)* Angelo Mercuriali *(Il principe Yamadori)* Paolo Montarsolo *(Lo zio bonzo)* Giuseppe Morresi *(Il commissario imperiale)* Gino De Lilla *(L'ufficiale del registro)* Luisa Mandelli *(La madre di Cio-Cio-San)* Lina Rossi *(La cugina)*	Birgit Nilsson *(La principessa Turandot)* Angelo Mercuriali *(L'Imperatore Altoum)* Giuseppe Modesti *(Timur)* **Giuseppe Di Stefano** *(Il principe ignoto, Calaf)* Rosanna Carteri Ilva Ligabue *(Liù)* Renato Capecchi *(Ping)* Mario Ferrara *(Pang)* Piero De Palma *(Pong)* Lorenzo Testi *(Un mandarino)* Adriana Macchiaioli *(Prima ancella)* Limbania Leoni *(Seconda ancella)*

Date **1ère représentation**	**1959** **22 janvier**	**1959** **2 février**	**1959** **23 juillet**
Nombre de représentations	4	3	2
Titre	**LA BOHÈME**	**LA SPOSA VENDUTA**	**CARMEN**
Auteur	Giacomo Puccini	Bedrich Smetana	Georges Bizet
Chef d'orchestre	Antonino Votto	Lovro von Matacic	Lovro von Matacic Antonio Tonini
Metteur en scène	Carlo Maestrini	Bohumil Herlischka	Franco Enriquez
Scènes	Nicola Benois	Teo Otto	Georges Wakhevitch
Costumes	Nicola Benois	Teo Otto	Georges Wakhevitch
Chorégraphie	-	Dmitri Parlic	Leonidas Massine
Interprètes	**Giuseppe Di Stefano** *(Rodolfo)* Ettore Bastianini *(Marcello)* Enzo Sordello Dino Mantovani *(Schaunard)* Giuseppe Modesti *(Colline)* Carlo Badioli *(Benoit)* Giorgio Tadeo *(Alcindoro)* Renata Scotto *(Mimì)* Mariella Adani *(Musetta)* Florindo Andreolli *(Parpignol)* Giuseppe Morresi *(Sergente dei doganieri)* Carlo Forti Carlo Gasperini *(Un doganiere)*	Rolando Panerai *(Kruscina)* Fiorenza Cossotto *(Ludmila)* Cesy Broggini *(Marienka)* Carlo Cava *(Mika)* Gina Consolandi *(Hata)* Piero De Palma *(Vascek)* **Giuseppe Di Stefano** *(Jenik)* Andrea Mongelli *(Kezal)* Mario Ferrara *(Commediante principale)* Giuseppe Morresi *(Un indiano)* Edith Martelli *(Esmeralda)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Don Josè)* Ettore Bastianini Anselmo Colzani *(Escamillo)* Virgilio Carbonari *(Il Dancairo)* Franco Ricciardi *(Il Remendado)* Antonio Cassinelli *(Zuniga)* Lorenzo Testi *(Morales)* Giulietta Simionato Gloria Lane *(Carmen)* Angela Vercelli *(Micaela)* Vittorina Magnaghi *(Frasquita)* Luisa Ribacchi *(Mercedes)*

Date **1ère représentation**	**1959** **9 décembre**	**1960** **1er février**	**1961** **23 mars**
Nombre de représentations	4	6	5
Titre	**TOSCA**[86]	**CARMEN**	**IL CALZARE D'ARGENTO**[87]
Auteur	Giacomo Puccini	Georges Bizet	Ildebrando Pizzetti
Chef d'orchestre	Gianandrea Gavazzeni	Nino Sanzogno	Gianandrea Gavazzeni
Metteur en scène	Margherita Wallmann	Franco Enriquez	Margherita Wallmann
Scènes	Nicola Benois	Georges Wakhevitch	Lorenzo Ghiglia
Costumes	Nicola Benois	Georges Wakhevitch	Lorenzo Ghiglia
Chorégraphie	-	Leonidas Massine	-
Interprètes	Renata Tebaldi *(Floria Tosca)* **Giuseppe Di Stefano** *(Mario Cavaradossi)* Tito Gobbi *(Scarpia)* Nicola Zaccaria *(Cesare Angelotti)* Virgilio Carbonari Carlo Badioli *(Il sagrestano)* Piero De Palma *(Spoletta)* Giuseppe Morresi *(Sciarrone)* Franco Piva *(Un carceriere)* Antonio Negri *(Un pastore)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Don Josè)* Ernest Blanc *(Escamillo)* Virgilio Carbonari *(Il Dancairo)* Piero De Palma *(Il Remendado)* Antonio Cassinelli *(Zuniga)* Lorenzo Testi *(Morales)* Giulietta Simionato Gloria Lane *(Carmen)* Gabriella Tucci Onelia Fineschi *(Micaela)* Jeda Valtriani *(Frasquita)* Biancamaria Casoni *(Mercedes)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Giuliano Della Viola)* Rosanna Carteri Angela Vercelli *(Metarosa)* Marco Stefanoni *(Paio di Nocco)* Anna Maria Canali *(Veronica)* Piero De Palma *(Turinghello)* Rolando Paneraii *(Tingoccio d'Arno Nero)* Carlo Meliciani *(Benintende)* Virgilio Carbonari *(Malaguì)* Edith Martelli *(La pignoletta)* Aurora Cattelani *(Barocinga)* Mafalda Masini *(Bandeca)* Wladimiro Ganzarolli *(Raito)* Giampiero Malaspina *(Il banditore del comune)* Massimiliano Malaspina *(Il boia)*

Date	**1964**	**1964**	**1967**

[86] Pour clôturer les célébrations du centenaire de la naissance de Giacomo Puccini. Cette édition de Tosca a été présentée au Grand Auditorium de Bruxelles le 20 juin 1958 à l'occasion de l'Exposition universelle avec Giuseppe Di Stefano dans le rôle de Mario Cavaradossi.

[87] Première representation.

1ère représentation	**11 mars**	**4 juin**	**27 janvier**
Nombre de représentations	4	5	2
Titre	**L'ELISIR D'AMORE**	**RIENZI, L'ULTIMO DEI TRIBUNI**	**L'INCORONAZIONE DI POPPEA**
Auteur	Gaetano Donizetti	Richard Wagner	Claudio Monteverdi
Chef d'orchestre	Nino Sanzogno	Hermann Scherchen Antonio Tonini	Bruno Maderna
Metteur en scène	Franco Enriquez	Herbert Graf	Margherita Wallmann
Scènes	Mario Vellani Marchi	Nicola Benois	Attilio Colonnello
Costumes	Mario Vellani Marchi	Nicola Benois	Attilio Colonnello
Chorégraphie	-	Giulio Perugini	Giulio Perugini
Interprètes	Mirella Freni *(Adina)* **Giuseppe Di Stefano** *(Nemorino)* Rolando Panerai *(Belcore)* Wladimiro Ganzarolli *(Dulcamara)* Anna Novelli Mirella Fiorentini *(Giannetta)*	**Giuseppe Di Stefano** *(Cola Rienzi)* Raina Kabaivanska *(Irene)* Franco Piva *(Stefano Colonna)* Gianfranco Cecchele *(Adriano)* Lino Puglisi *(Paolo Orsini)* Giuseppe Modesti *(Raimondo)* Piero De Palma *(Baroncelli)* Alfredo Giacomotti *(Cecco Del Vecchio)* Luciana Piccolo *(Un messager de paix)*	Grace Bumbry *(Poppée)* **Giuseppe Di Stefano** *(Nerone)* Leyla Gencer *(Ottavia)* Alberto Rinaldi *(Ottone)* Carlo Cava *(Seneca)* Gloria Lane / Silvana Padoan *(Arnalta)* Anna Novelli *(Drusilla)* Maria Casula / Maria Magdalena *(Valletto / Nutrice))* Regolo Romani / Mirella Fiorentini *(Mercurio / Pallade)* Lorenzo Testi / Alfredo Giacomotti) *(Liberto Capitano / Littore)* Edith Martelli / Piero De Palma / Mario Carlin *(Amore / Due soldati)* Maddalena Bonifaccio / Walter Brighi *(Una damigella / Lucano)* Angelo Mercuriali / Leonardo Monreale *(Petronio / Tigellino)* Jeda Valtriani / Pio Bonfanti *(Un soprano / Un tenore)* Laura Londi / Emma Renzi *(Fortuna / Virtù)*

Date **1ère représentation**	**1971** **2 mai**	**1972** **14 avril**
Nombre de représentations	1	2
Titre	**LA BOHÈME**	**CARMEN**
Auteur	Giacomo Puccini	Georges Bizet
Chef d'orchestre	Nino Verchi	Georges Prêtre
Metteur en scène	Franco Zeffirelli	Mauro Bolognini
Scènes	Franco Zeffirelli	Pier Luigi Samaritani
Costumes	Marcel Escoffier	Chloe Obolenski
Chorégraphie	-	Antonio Gades
Interprètes	**Giuseppe Di Stefano** *(Rodolfo)* Arturo Testa *(Marcello)* Giuseppe Morresi *(Schaunard)* Nicola Zaccaria *(Colline)* Carlo Badioli *(Benoit)* Guido Pasella *(Alcindoro)* Adriana Maliponte *(Mimì)* Silvana Zanolli *(Musetta)* Saverio Porzano *(Parpignol)* Giovanni De Angelis *(Sergente dei doganieri)* Sivlio Maionica *(Un doganiere)* Regolo Romani *(Un venditore)*	Viorica Cortez *(Carmen)* **Giuseppe Di Stefano** *(Don Josè)* Gabriel Bacquier *(Escamillo)* Wilma Vernocchi Mirella Freni *(Micaela)* Giovanna Santelli *(Frasquita)* Nicoletta Ciliento *(Mercedes)* Nino Carta *(El Dancairo)* Pier Francesco Poli Franco Ricciardi *(El Remendado))* Loris Gambelli *(Zuniga)* Arturo Testa *(Morales)* Nella Verri *(Una venditrice)* Dino Mantovani *(Un bohèmien)*

Annexe 8.2 - Repertoire de Giuseppe Di Stefano

N.	Rôle	Titre	Auteur
1	Arturo Talbo	I puritani	Bellini
2	Nadir	I pescatori di perle	Bizet
3	Don José	Carmen	Bizet
4	Faust	Mefistofele	Boito
5	Nemorino	L'elisir d'amore	Donizetti
6	Edgardo Ravenswood	Lucia di Lammermoor	Donizetti
7	Fernando	La favorita	Donizetti
8	Andrea Chénier	Andrea Chénier	Giordano
9	Loris Ipanov	Fedora	Giordano
10	Faust	Faust	Gounod
11	Paganini	Paganini	Lehár
12	Der Zarewitsch	Der Zarewitsch	Lehár
13	Sou-Chong	Das Land des Lächelns	Lehár
14	Canio	Pagliacci	Leoncavallo
15	Turiddu	Cavalleria rusticana	Mascagni
16	Fritz	L'amico Fritz	Mascagni
17	Osaka	Iris	Mascagni

N.	Rôle	Titre	Auteur
18	Des Grieux	Manon	Massenet
19	Werther	Werther	Massenet
20	Nerone	L'incoronazione di Poppea	Monteverdi
21	Tenore	Der Schauspieldirektor	Mozart
22	Orfeo	Orfeo all'inferno	Offenbach
23	Giuliano	Il calzare d'argento	Pizzetti
24	Macheath	L'opera del mendicante	Pepusch
25	Enzo Grimaldo	La Gioconda	Ponchielli
26	Renato Des Grieux	Manon Lescaut	Puccini
27	Rodolfo	La bohème	Puccini
28	Mario Cavaradossi	Tosca	Puccini
29	F. B. Pinkerton	Madama Butterfly	Puccini
30	Dick Johnson	La fanciulla del West	Puccini
31	Luigi	Il tabarro	Puccini
32	Rinuccio	Gianni Schicchi	Puccini
33	Calaf	Turandot	Puccini
34	Imperatore Altoum	Turandot	Puccini

N.	Rôle	Titre	Auteur
35	Conte d'Almaviva	Il barbiere di Siviglia	Rossini
36	Cantante italiano	Der Rosenkavalier	Strauss
37	Wilhelm	Mignon	Thomas
38	Duca di Mantova	Rigoletto	Verdi
39	Manrico	Il trovatore	Verdi
40	Alfredo Germont	La traviata	Verdi
41	Riccardo	Un ballo in maschera	Verdi
42	Don Alvaro	La forza del destino	Verdi
43	Radames	Aida	Verdi
44	Otello	Otello	Verdi
45	Rienzi	Rienzi	Wagner

Annexe 10 - Cathy Berberian

Annexe 10.1 - Cathy Berberian à La Scala du 1973 au 1980

N.	Data	Recite	Titolo	Brani eseguiti	Ruolo	Autore	Direttore	Luogo
1	7 marzo 1973	1	CONFERENZA-CONCERTO WAGNER E DEBUSSY	Non specificati	Intervento	-	-	Piccola Scala
2	20 dicembre 1973	2	RENARD/INCONTRO/RECITAL I (FOR CATHY)	RECITAL I (FOR CATHY)	Mezzosoprano	Luciano Berio	Marcello Panni	Piccola Scala
3	18 giugno 1975	3	CONCERTO PIERO BELLUGI	SEQUENZA III FOLKSONGS	Solista	Luciano Berio	Piero Bellugi	Teatro alla Scala
4	7 aprile 1976	5	OGGETTO AMATO / NOTTETEMPO	OGGETTO AMATO (PIECE DE CHAIR) 1975	Mezzosoprano	Sylvano Bussotti	Giampiero Taverna	Teatro Lirico
5	14 febbraio 1980	1	CONCERTO DI MUSICA CONTEMPORANEA SEQUENZE I - VIII	SEQUENZA III	Voce	Luciano Berio	-	Piccola Scala
6	13 gennaio 1995	1	SERATA LUCIANA SAVIGNANO "IL FAUT BEAUCOUP DE TEMPS POUR DEVENIR JEUNE"	SEQUENZA III (musica su basi registrate)	Voce	Luciano Berio	-	Teatro alla Scala
TOTALE		13						

Annexe 10.2 Repertoire de Cathy Berberian

N.	Auteur	Titre
1	Luciano Berio	Magnificat (1949-1971)
2	Luciano Berio	Opus Number Zoo (1951)
3	Luciano Berio	Deus Meus (1952)
4	Luciano Berio	Quattro canzoni popolari (1952)
5	Luciano Berio	El mar la mar (1952, rev. 1969)
6	Luciano Berio	Chamber Music (1953)
7	Luciano Berio	Thema (Omaggio a Joyce) (1958)
8	Luciano Berio	Allez-hop! - deux chansons (1958)
9	Luciano Berio	Epifanie (1959-1961)
10	Luciano Berio	Circles (1960)
11	Luciano Berio	Visage (1961)
12	Luciano Berio	Esposizione (1963)
13	Luciano Berio	Rounds with Voice (1964)
14	Luciano Berio	Folk Songs (1964)
15	Luciano Berio	Laborintus II (1965)
16	Luciano Berio	Sequenza III (1965-1966)
17	Luciano Berio	Prière (1968)

N.	Auteur	Titre
18	Luciano Berio	Cela veut dire que (1968)
19	Luciano Berio	Questo vuol dire che (1970)
20	Luciano Berio	Recital I for Cathy (1971)
21	Luciano Berio	Calmo (1974)
22	Luciano Berio	Diario immaginario (1975)
23	Antony Burgess	Pantoun
24	Sylvano Bussotti	Letture di Braibanti, Torso (1960)
25	Sylvano Bussotti	La Passion selon Sade (1965)
26	Sylvano Bussotti	Géographie française
27	Sylvano Bussotti	Voix de femme (Pièces de chair) (1959)
28	Sylvano Bussotti / Cathy Berberian	«O» - Atti vocali o
29	John Cage	The Wonderfal Widow of Eighteen Springs (1942)
30	John Cage	A Fizzer (1950)
31	John Cage	Aria (1958)
32	John Cage	Song Books (1971)
33	Bruno Canino	Fortis (1966)
34	Claude Debussy	Trois chansons de Bilitis

N.	Auteur	Titre
35	Franco Donatoni	Serenata (1959)
36	Manuel de Falla	Siete canciones populares españolas
37	Manuel de Falla	Siete canciones populares españolas (arrangt. L.. Berio, 1978)
38	Roman Haubenstock-Ramati	Credentials or Think, Think Lucky (1961)
39	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Andriessen)	Michelle
40	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Andriessen)	Yesterday
41	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Andriessen)	You've Got to Hide Your Love Away
42	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Andriessen)	Ticket to Ride
44	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Berio)	Michelle
45	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Berio)	Yesterday
46	John Lennon / Paul MacCartney (arrangt. L. Berio)	Ticket to Ride
47	Bruno Maderna	Invenzioneaa su una voce(1960)
48	Bruno Maderna	Ausstralhung (1971)
49	Darius Milhaud	Adieu
50	Claudio Monteverdi	Orfeo (Messagiera, Speranza)
51	Claudio Monteverdi	Incoronazione di Poppea (Ottavia)

N.	Auteur	Titre
52	Claudio Monteverdi	«Se i languidi miei sguardi» (Lettera amorosa)
53	Claudio Monteverdi	«Lasciate mi morire» (Lamento d'Ariana)
54	Claudio Monteverdi	Con che soavità
55	Michel Puig	Arrabal Suite
56	Angelo Paccagnini	Breve canti (1959)
57	Angelo Paccagnini	Memoria (1959)
58	Henri Pousseur	Portail de Votre Faust (1964-1965)
59	Henri Pousseur	Miroir de Votre Faust (1960-1966)
60	Henri Pousseur	Phonèmes pour Cathy (1966)
61	Sergi Prokof'ev	Cinq poèmes d'Anna Akhmatova
62	Henry Purcell	The Fairy Queen
63	Henry Purcell	Nymph and Shepperds
64	Bernard Rands	Metalepsis
65	Maurice Ravel	Don Quichotte à Dulcinée
66	Maurice Ravel	Chansons madécasses
67	Maurice Ravel	Trois poèmes de Mallarmé
68	Tona Scherchen	Way, aria en chinois (1968)

N.	Auteur	Titre
69	Arnold Schoenberg	Pierrot lunaire
70	Igor Stravinskij	Trois petites chansons (1913)
71	Igor Stravinskij	Pribaoutki (1914)
72	Igor Stravinskij	Berceuses du chat (1915-1916)
73	Igor Stravinskij	Three Songs from W. Shakespeare (1953)
74	Igor Stravinskij	Elegy for IFK (1964)
75	Igor Stravinskij	The Owl and the Pussycat (1966)
76	William Walton	Façade (1922, rev. 1923 et 1942)
77	William Walton	Façade 2 (1979)
78	William Walton	Façade (1922, rev. 1923 et 1942)
79	William Walton	Facade 2 (1979)
80	William Walton	Kurt Weill (arrangt. Berio)
81	William Walton	Song of Sexual Slavery» (Opéra de quat'sous, supprimée)
82	William Walton	«Le Grand Lustucru» (Marie-Galante)
83	William Walton	«Surabaya Johnny» (Happy End)
84	Chants arméniens	Siroohis, Loosin Yelau, Chem Gra Khagha, Karoun A, (anons Xundai Dzar, Aravad, Under the Apple Tree, Mehrab Im Yerke, Alemshah