

# Répétitions chorales : le travail avec des voix de garçons

Étude des stratégies existantes, basées sur des travaux de recherche

*Par Rollo A. Dilworth, professeur associé de musique chorale au Boyer College of Music and Dance, Temple University.  
Courriel: radclef@temple.edu*

De nombreuses recherches liées au développement vocal des adolescents ont été menées au XX<sup>ème</sup> siècle, et ont enrichi le domaine de l'éducation musicale. Les chercheurs ont tenté de déceler, chez les adolescents des deux sexes, les diverses étapes du développement vocal. Les résultats de ces études ont servi de terreau aux philosophies et aux méthodologies pédagogiques utilisées aujourd'hui dans les classes d'enseignement général et de musique chorale. Bien que la recherche ait prouvé que les adolescents des deux sexes vivent un certain type de changement vocal, il y a comparativement davantage de littérature consacrée au développement vocal des garçons. En plus d'aborder les besoins vocaux des garçons, il est également tout à fait légitime que leurs besoins émotifs, psychologiques et physiologiques soient étudiés, s'ils doivent réussir les répétitions et demeurer dans un programme de chant tout au long de leurs études secondaires.

L'enseignement qui se concentre spécifiquement sur les voix masculines adolescentes au niveau secondaire a fourni un cadre, afin que les enseignants développent des techniques pédagogiques pour les répétitions. Les stratégies pédagogiques recensées et prônées par cette étude s'organisent autour des thèmes suivants:

- compréhension de la mue
- évaluation de la voix
- placement du jeune chanteur
- explication de la mue
- classification et appellation de la voix du jeune chanteur
- guidage de la production et du développement vocaux généraux
- pratique de vocalises et d'échauffements pour la répétition
- ajustement du ton et des lignes vocales dans la partition de musique chorale
- ajout d'analogie et de mouvement dans la répétition
- maintien d'un environnement de répétition sain et productif.

L'objectif de cette étude est de proposer, en fonction des catégories ci-dessus comme guide organisationnel, des stratégies basées sur la recherche et de meilleures pratiques qui aideront le chef de chœur dans sa tâche de préparation des voix adolescentes masculines en collège et lycée.

## **Comprendre la mue**

Lorsqu'il se prépare à enseigner la musique chorale, le chef de chœur doit être équipé afin d'aider les chanteurs à gérer leur voix en train de muer. Ainsi, lors des répétitions de musique chorale, l'une des premières étapes pour un enseignant dans le travail avec les adolescents, s'il veut qu'il soit réussi, est de comprendre le plus finement possible la voix en train de muer<sup>1</sup>. En ce qui concerne la voix de jeunes garçons, Henry Leck pense que l'enseignant doit *"comprendre la production vocale pour la voix en train de muer et comment éviter les problèmes et la tension vocale."*<sup>2</sup> L'enseignant de musique chorale ne doit pas seulement être attentif aux

changements physiques liés au développement vocal de l'adolescent: il doit aussi comprendre les aspects émotionnels associés à la mue. Même si chaque adolescent a un développement physique et émotionnel unique, la connaissance précise des attitudes masculines typiques chez les adolescents peut permettre au chef de chœur de planifier et de faciliter des répétitions efficaces.

## **Evaluer la voix**

Afin de programmer des répétitions et de fixer des objectifs pour le programme choral de manière adéquate, il sera nécessaire d'examiner chaque voix individuellement. Étant donné qu'en collège et lycée les garçons sont souvent mal dans leur corps pendant l'adolescence, il est important pour le chef de chœur d'être sensible et créatif lorsqu'il essaie d'évaluer leur voix. Tout bêtement, le type de terminologie utilisé pour le processus d'évaluation peut affecter le niveau de confort du chanteur, et par la suite affecter l'effort global de recrutement. David Friddle, par exemple, parle de "*vérification vocale*" comme un moyen de réduire l'inquiétude souvent associée au terme "*audition*"<sup>1</sup>. Une évaluation précise de la voix de chaque garçon est absolument nécessaire, de sorte qu'il puisse être placé dans la section appropriée et qu'on lui donne des défis musicaux adaptés à ses capacités vocales actuelles. Le pédagogue choral réputé Michael Kemp souligne ce point :

*"Pour les garçons dont la voix est sur le point de muer ou en train de muer, vous devez toujours vous rendre compte dans quels tons ils peuvent réellement chanter. Ceci exige de vérifier toutes les deux semaines leurs notes de tête et de basse, et de s'assurer que les notes que vous leur demandez de chanter sont réalisables pour leur tessiture"<sup>4</sup>.*

Cet auteur préconise un processus d'évaluation "*ligne par*

*ligne*” dans le contexte de la répétition. Ainsi le chef de chœur peut fréquemment vérifier les garçons qui éprouvent des difficultés vocales, et proposer son aide (ou un suivi d’*“assistance vocale”*) complémentaire en temps utile. L’évaluation appropriée de la voix chantée chez les garçons commence par localiser la hauteur approximative de leur voix parlée, qui s’avère être approximativement 2 à 3 demi-tons au-dessus de la plus basse note chantée<sup>5</sup>. Terry Barham et Darolyne Nelson proposent que le garçon vous dise *“salut”*, puis de l’amener à son échelle parlée (échelle 1) sur *“salu-u-u-ut ”* en utilisant plusieurs tons sur *do-do-ré-mi-ré-do*<sup>6</sup>. Comme pour la plupart des exercices vocaux pendant le processus initial d’évaluation, il est important de guider le chanteur lentement et soigneusement, en détectant à l’oreille tous les signes de tension vocale avec chaque modulation. L’emploi de vocalises d’étendue réduite, comme la tierce, permet aux garçons dotés de tessitures restreintes d’y arriver.

Dans l’esprit de la recherche menée par Barham et Nelson, l’auteur a développé l’exercice suivant (à réaliser et à moduler dans n’importe quel ton) pour évaluer a priori la tessiture du garçon. Limitée à l’étendue d’une tierce et écrite dans un style jazzy, la vocalise se compose de secondes majeures et mineures (en montant et en descendant):



**Illustration 1. Rollo Dilworth, *Echauffement vocal de style jazzy* © 2012, Hal Leonard Corporation. Reproduit avec autorisation.**

Un modèle courant pour tester les voix se compose d’une formule ascendante *“à reproduire telle quelle”* dans une tonalité confortable. Compatible avec la recherche, ce genre d’échauffement permet au chanteur de se sentir à l’aise, progressivement du plus haut au plus bas registre de sa voix,

en restant dans un ambitus de quinte. En chantant ce type d'exercice, Jonathan Reed recommande d'employer une voyelle résonnante (comme "i") et une consonne percussive (comme "b").

7

Un modèle courant pour tester les voix, c'est une formule ascendante "*à reproduire telle quelle*" dans une tonalité confortable. Indépendamment de l'utilisation de vocalises composées, il est également raisonnable de demander au garçon de chanter une chanson qu'il connaît bien. Dans une étude qualitative plus récente, Barham note : "*pour pas mal d'enseignants, la découverte de la voix parlée d'un garçon est un prélude à l'interprétation d'une chanson familière dans le registre correspondant*"<sup>8</sup>. Une brève liste de chansons populaires recommandées par l'expert dans le domaine comprend "*Jingle Bells*"<sup>9</sup>, "*Rock around the Clock*",<sup>10</sup> "*My country*", "*'Tis of Thee*"<sup>11</sup> et "*We will rock you*"!<sup>12</sup>

En plus de répertorier la gamme vocale du chanteur sur un graphique ou un formulaire d'audition, Barham et Nelson, Conrad et Freer suggèrent tous de signaler dans la salle de classe, sur un diagramme ou un panneau mural, des changements de la gamme vocale des chanteurs.<sup>13</sup>

En affichant la progression de la gamme vocale de chaque garçon, on espère que les étudiants établiront des liens de camaraderie et développeront une compréhension plus approfondie de la façon dont le processus de mue varie selon les personnes.

### **Classifier et nommer les voix de garçons**

L'évaluation correcte de la voix d'un garçon permettra au chef de chœur de déterminer l'étape précise de son développement vocal et ainsi de lui confier, en répétition, la partie vocale

qui lui convient le mieux. Au fil des années, plusieurs modèles basés sur la recherche documentant les diverses étapes de la mue pour les jeunes adolescents ont été développés. Ces modèles présentent trois<sup>14</sup>, quatre<sup>15</sup>, et jusqu'à six<sup>16</sup> catégories du développement vocal pour les garçons. Bien que les détails précis concernant chaque modèle dépassent le cadre de cette étude particulière, il est important de noter la terminologie employée pour décrire les diverses étapes vocales. Certains de ces modèles emploient les termes "soprano", "alto", "alto-ténor", "statu quo" et "mi-voix" pour répertorier les voix qui sont aux étapes soit prétransitoires, soit transitoires. Parmi les termes les plus utilisés pour la mue, on trouve : "ténor", "baryton léger", "baryton occasionnel", "baryton-basse" et "basse". L'enquête de Barham sur plus de 40 "enseignants réputés" de musique chorale de niveau moyen a indiqué que 86% d'entre eux utilisent les termes "ténor", "baryton" ou "basse", tandis que 60% utilisent "voix inchangée".<sup>17</sup> Seuls 38% des chefs de chœurs étudiés emploient "soprano" ou "alto", et 21% d'entre eux utilisent "soprane" ou "cambiata".<sup>18</sup> Même si le nombre de professeurs étudiés pour cette étude était relativement restreint, les résultats peuvent fournir des conseils pour le chef de chœur d'aujourd'hui quant à la terminologie pour classifier la voix des garçons. Paul Roe pense que "le jeune homme rejette un vocable féminin attaché à sa voix"<sup>19</sup>. En accord avec Roe, et s'appuyant sur de nombreuses années de travail avec des adolescents, Leck affirme qu'"un garçon ne veut pas s'appeler un soprano ou un alto"<sup>20</sup>. Cela n'implique cependant pas que tous les garçons, ayant mué ou non, doivent être mis en bloc dans un "baryton" fourre-tout pour l'intérêt d'une simplicité organisationnelle et de morale conservée. Leck offre le témoignage suivant comme un avertissement contre le classement de tous les garçons médians dans la catégorie de "baryton":

Lors d'un avatar désastreux, un professeur de chœur en collège

a mis un groupe de filles d'un côté et les a appelées "sopranos", et de l'autre un groupe de filles qui'il a appelées "altos". Chacun des 25 garçons ont été appelés "barytons" et mis au centre. Il en a résulté des sous-groupes de tonalité, parce que beaucoup de garçons ne savaient pas chanter les notes élevées. Les garçons n'avaient aucune fierté des sons qu'ils émettaient, et ils ont manifesté de sérieux problèmes de discipline. Bien qu'il soit compliqué de décider quelle partie ils devraient chanter, il est important de ne pas cataloguer en bloc tous les chanteurs<sup>21</sup>!

Friddle note que " les adolescents ont un ego fragile; leur identité masculine commence seulement à se formuler; par conséquent, il convient de trouver des appellations qui leur permettront de se sentir à l'aise dans cette identité en mutation <sup>22</sup>". Il faut noter ici que certains chefs de chœurs emploient des nombres (comme *la partie 1, la partie 2, la 3, la 4*) pour désigner les différentes voix, plutôt que les termes traditionnels "soprano", "alto", "ténor" et "basse". Par rapport au développement psychologique et émotif, Barham fait la mise au point suivante: "*La façon dont les garçons sont catalogués, musicalement, n'est pas aussi importante que la consolidation continuelle de leur amour-propre et l'aide à leur croissance globale, personnelle et musicale, au jour le jour*<sup>23</sup>".

## **Placer le chanteur adolescent masculin**

Les discussions autour du placement du jeune chanteur soit dans une composition mixte soit unisexe lors des répétitions, sont d'actualité. Même dans un placement de répétition mixte, les chercheurs ont des avis variables au sujet de où, exactement, des adolescents devraient s'asseoir. L'étape du développement vocal est un facteur important, déterminant des préférences d'attribution des places dans des dispositifs

unisexes ou mixtes.

Dans un article datant des années 1960, Robert Conrad s'est positionné fortement en faveur d'une disposition mixte, avec l'argumentent suivant: *"pour booster l'intérêt des garçons et des filles envers le chant, mieux vaut travailler avec un groupe mixte plutôt que des clubs de garçons et de filles"<sup>24</sup>*.

Au-delà de la préférence philosophique pour des répétitions mixtes, on peut concevoir des solutions concrètes évitant que les garçons et les filles aient des périodes distinctes de répétition pendant leur journée de classe.

Si on étudie la littérature et les discussions sur le sujet ces dernières années, de nombreux chercheurs et pédagogues ont formulé des avis favorables quant à des répétitions unisexes au niveau des collèges. Selon les défenseurs de cette configuration de répétition, elle présente plusieurs avantages :

- *"on évacue presque en bloc les problèmes sociaux, parce que les garçons et les filles de premier cycle du secondaire travaillent bien mieux quand il n'y a aucun membre du sexe opposé autour d'eux"<sup>25</sup>* .
- *"cette disposition permet d'aborder des sujets tels que la mue, la voix de fausset, et la tessiture, dans un environnement serein"<sup>26</sup>* .
- *"c'est moins embarrassant, pour celui qui a une voix incontrôlable, d'avoir seulement des garçons dans la classe"<sup>27</sup>* .
- *"dans un arrangement unisexe, les garçons sont moins timides et, ainsi, plus facilement motivés pour chanter"<sup>28</sup>* .
- *"... un chœur masculin adolescent est un autre moyen par lequel maintenir l'intérêt pour le chant parmi les garçons pubères. L'esprit de corps qui est établi crée*



*un lien salubre au programme de musique dans son ensemble<sup>29</sup>”.*

Dans une étude expérimentale de recherche, Swanson a trouvé utile de placer des garçons à proximité des changements de voix, en déplaçant ailleurs ceux qui en étaient déjà plus loin dans leur changement de voix<sup>30</sup>. Sur une période de neuf mois (septembre à mai), les garçons de premier cycle du secondaire qui étaient une partie du groupe expérimental ont démontré, en moyenne, la conquête d'une plus grande étendue vocale, un plus haut niveau du sens musical global, et une attitude plus positive envers la musique en général.<sup>31</sup>

Comme il n'est pas toujours possible de programmer des répétitions unisexes pendant les jours de classe, les chefs de chœur pourraient penser à une répétition "spéciale" distincte pour les garçons, soit avant soit après les cours. En organisant pour les jeunes chanteurs de telles répétitions "spéciales", on peut donner à cette population l'occasion "d'être elle-même" et de chanter dans un environnement sécurisant et confortable.

En ce qui concerne le placement des chanteurs lors d'une répétition mixte, Freer suggère de mettre les garçons sur le côté, plutôt qu'au milieu du chœur.<sup>32</sup> Don Collins estime, au contraire, que les garçons du premier cycle du secondaire (voix médianes) ont besoin d'une attention constante et gagnent donc à être placés à l'avant et au centre du chœur, avec les filles assises à la fois derrière et sur les côtés.<sup>33</sup> Pour Cooper et Kuersteiner, les chanteurs adolescents (barytons et en cours de mue) devraient être placés dans les premiers rangs de la formation chorale, tandis que les filles seraient à l'arrière<sup>34</sup>; et les garçons qui éprouvent des difficultés vocales devraient prendre place parmi des chanteurs plus aguerris.

Roe suggère que les garçons qui chantent toujours dans le registre aigu devraient s'asseoir à côté des sopranos et des altos, tout en veillant à ce qu'ils soient en bout de rangée à côté des ténors et des basses<sup>35</sup>. En respectant ce que Collins et Roe préconisent, l'auteur propose la disposition mixte suivante:

A2 A1 S2 S1

T1 T2 B1 B2

Cette disposition vise au moins trois objectifs pédagogiques:

1. les ténors et les altos peuvent échanger leurs parties si nécessaire;
2. les garçons en phase de mue peuvent facilement "voltiger" entre les parties vocales masculines;
3. ces garçons peuvent attirer l'attention du chef de chœur, puisqu'ils sont à l'avant.

Selon que la discussion est focalisée sur une répétition mixte ou unisexe, ou sur la position précise du chanteur masculin dans la formation elle-même, le placement du jeune chanteur n'affectera pas seulement le processus de répétition, mais il aura également un certain effet sur le développement musical (voire émotif et psychologique) du garçon.

### **Expliquer la mue aux chanteurs**

Pour certains, il est important d'expliquer aux adolescents des deux sexes le processus de la mue, de leur en parler. Selon Roe, "*l'enseignant doit discuter la physiologie de la voix avec chaque classe*<sup>36</sup>". Même si les chercheurs des avis différents ont sur le nombre d'informations et le degré de détail de ce qui devrait être présenté, il est généralement admis que le chef de chœur doit trouver des occasions, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de contexte de répétition,

d'expliquer aux garçons et aux filles le processus de mue en des termes compréhensibles. En ce qui concerne l'explication de la mue aux garçons, Frederick Swanson, alors qu'il menait des recherches expérimentales de direction pendant les années 1960, proposait ceci:

*“ ... Les voix des garçons changent, elles deviennent plus profondes, plus riches, plus fortes, et entrent dans ce que nous appelons les gammes de ténor et de basse. Vous êtes sur le point d'avoir une nouvelle voix, peut-être une voix plus belle, et un genre complètement nouveau de chant s'ouvrira pour vous. Mais il y a un prix à payer, et tous les garçons doivent le payer avant de devenir des hommes. Pendant un moment, vous aurez du mal à apprivoiser cette nouvelle voix, et d'une certaine manière il faut vous attendre à devoir ré-apprendre à chanter.”<sup>37</sup>*

Alors que cette citation reflète une ère plutôt désuète en termes de style, le fondement de ce que Swanson veut dire peut inciter l'enseignant à élargir son propre “discours”, utilisant le “vernaculaire du jour”. Mais quand le chef de chœur décide d'expliquer la mue à ses chanteurs, Freer note qu'il doit être cohérent dans les termes qu'il (ou elle) emploie, de sorte que les adolescents puissent incorporer avec succès dans leur vocabulaire ces notions nouvelles.<sup>38</sup>

### **Guider globalement la production et le développement vocaux**

Les experts conseillent aux chefs de chœur d'être très prudents en travaillant avec des voix masculines adolescentes. Bien que les approches spécifiques soient variées et parfois divergentes, les principes généraux suivants font l'unanimité:

- imposer la posture appropriée et les habitudes de respiration<sup>39</sup>;

- utiliser les exercices descendants pour relier la voix principale à la voix de poitrine naissante<sup>40</sup>;
- guider la voix de tête vers le passage dans la voix de poitrine avec une voix de tête légère<sup>41</sup>
- s'assurer (par l'observation et l'écoute) que lors du chant la voix n'est placée sous aucune tension<sup>42</sup>
- revoir ou ré-apprendre des techniques vocales utilisées avant le début de la mue<sup>43</sup>
- fournir des modèles vocaux appropriés à partir de diverses conditions sociales qui peuvent démontrer avec succès la technique vocale appropriée, dont tout simplement... la gamme !<sup>44</sup>
- permettre aux garçons de chanter (vocalement et spatialement) là où ils se sentent le plus à l'aise<sup>45</sup>
- permettre aux garçons de se reposer vocalement quand ils ressentent de la fatigue<sup>46</sup>

## **Développer les vocalises et l'échauffement en répétition**

Un poncif de la recherche en matière d'échauffement vocal des adolescents est de permettre aux jeunes d'atteindre, au fil de la répétition, tant l'aigu que le grave de leur échelle vocale. Certains chercheurs et chefs de chœur dénomment l'aigu "*zone élevée*" ou "*voix aiguë*", d'autres encore "*fausset*". Il faut dire que bien que les termes ci-dessus soient interchangeable pour certains pédagogues, d'autres les perçoivent comme distincts. Phillips les distingue, et remarque que "*la voix élevée pure des voix masculines en cours de mue, ou ayant mué, sonnera comme une voix prépubère dans l'octave du Do 2 au Do 3.*"<sup>47</sup> Phillips poursuit: "*le son de la voix élevée sera plus plein et libre que le son de "fausset", sonorité faible et mal soutenue caractérisée par un placement haut du larynx*"<sup>48</sup>. Quel que soit le terme utilisé, "il est

*important de vocaliser sur toute l'étendue, et d'encourager les jeunes à chanter aussi aigu et aussi grave qu'ils le peuvent, sans forcer.*"<sup>49</sup> Roe résume ainsi sa position:

*"L'enseignant ne doit pas céder à la tentation de forcer la voix dans l'aigu au détriment du grave: beaucoup d'instructeurs laissent les élèves utiliser leur seule voix grave (les jeunes désirent naturellement ne chanter que dans leur grave !), mais ce procédé induit presque autant de difficultés que l'usage de la voix haute. Le bon procédé encourage le développement de la voix grave, le maintien de la voix aiguë, et le développement de la voix moyenne jusqu'à ce que les deux parties se soudent en une étendue souple et continue."*<sup>50</sup>

En gardant à l'esprit l'exploration de toute l'étendue vocale (*conjointement au souci d'amener la voix de tête doucement dans le registre de poitrine*), de nombreux pédagogues ont conçu des échauffements destinés aux adolescents. On trouve parmi les exemples des descentes "*pour faire comme si*" commençant quelque part entre La et Do au-dessus du Do médian.

Freer conclut dans sa recherche que "*l'étendue de l'unisson d'un ensemble vocal adolescent sera environ d'une sixte, à peu près du Sol au Mi, les élèves chantant à différentes octaves comme il convient.*"<sup>51</sup> Cela implique que les échauffements à l'unisson ne sont peut-être pas des plus efficaces dans le but d'explorer toute l'étendue vocale des adolescents. Freer propose ces lignes directrices pour l'élaboration d'échauffements appropriés comme alternative aux vocalises spécifiques:

- (a) développer des vocalises non spécifiques d'une tonalité;
- (b) puiser le matériau de la vocalise directement dans le répertoire en préparation;
- (c) construire des jeux d'improvisation enseignant le savoir-

faire vocal tout en laissant la hauteur au choix de l'élève<sup>52</sup>. Par exemple l'exercice dénommé "Scribble"<sup>53</sup>, dans lequel une ondulation est dessinée au hasard, montrant les 'crêtes' et les 'combes' sur le tableau. Les élèves sont invités à chanter des syllabes neutres lorsque le chef (ou un autre élève) suit des portions de la ligne gribouillée avec une règle. L'usage d'un échauffement comme le "scribble" permet à l'élève d'explorer confortablement son étendue vocale sans être gêné par des hauteurs déterminées.

### **Ajuster les degrés et les lignes mélodiques**

Comme l'étendue vocale de nombreux adolescents traverse de multiples changements pendant la mue, et comme certains répertoires ne prennent pas en compte ces changements, il peut se révéler nécessaire d'ajuster la hauteur des notes écrites. Barnham propose cinq types de solutions: transposer, échanger les parties, déplacer à l'octave, doubler les parties et écrire une nouvelle partie.

Transposition. Les chefs de chœur doivent être capables de transposer les exercices et les œuvres choisies dans les clés les plus commodes pour les chanteurs. Wideman soutient que *"l'oreille de l'enseignant doit être en alerte constante, qu'il doit être prêt à transposer les exercices et les chants dans toute clé souhaitable et confortable."*<sup>54</sup>

L'échange de parties. En cas de nécessité, on encourage les choristes à passer à une autre ligne afin de chanter les notes convenant à leurs possibilités vocales du moment. Sally Herman a développé une *"approche du pivot vocal"* qui est la pierre angulaire de sa philosophie de l'enseignement du chant choral.

Un autre élément important de la réussite en lecture et répétition est de faire conserver le meilleur niveau dans la tessiture de chacun pendant la plus grande partie de la

répétition. Cela s'applique particulièrement au chanteur adolescent. Dans tout morceau vocal, numérotez les chanteurs dans un segment donné en fonction de l'étendue vocale, et construisez une feuille de route en vue d'échanger les voix qui conviennent le mieux tant au chanteur qu'à la musique. Un baryton pour chanter ténor 2 pendant quatre mesures, puis pivoter sur la ligne baryton pendant trois mesures<sup>55</sup>.

Changement d'octave. Une solution simple consiste à descendre d'une octave quand la partie devient trop aiguë. Barnham pense que ce procédé peut être utilisé pour ceux qui chantent en clé de sol et de fa<sup>56</sup>. S'appuyant sur son expérience, cet auteur met en garde contre l'usage excessif de ce déplacement pour les barytons et les basses. En général, ce déplacement peut être nécessaire dans ces parties lorsque les notes s'écrivent au-dessus ou au-dessous de la portée. Les barytons et les basses doivent être encouragés à placer leur nouvelle voix où les hauteurs sont sur la portée ; autrement ils continueront à chanter sous la portée (peut-être davantage dans la facilité) au détriment du développement des notes hautes de leur tessiture.

Doublement des parties. Avoir deux parties chantées à l'octave peut convenir à des voix en cours de mue. En utilisant un morceau à deux voix, une approche habituelle consiste à faire chanter la ligne soprano par les ténors à l'octave tout en plaçant les barytons/basses sur la ligne alto à l'octave. Les voix n'ayant pas encore mué peuvent rester sur l'octave qui convient le mieux à leur tessiture du moment. Selon Barnham, *“le doublement à l'octave peut se combiner avec le déplacement à l'octave se retrouvant au niveau écrit, créant ainsi une nouvelle partie.”*<sup>57</sup> Plutôt que d'employer un morceau à deux voix dans un ensemble répétant en SATB, Jerry Blackstone préfère l'usage de littérature contenant des parties écrites explicitement pour ténors et basses parce que le doublement à l'octave peut donner aux chanteurs le sentiment que leur rôle

dans le chœur est secondaire.<sup>58</sup>

Ecrire une nouvelle partie. La voix adolescente peut parfois être limitée à quelques notes. Il peut donc se révéler utile de créer une nouvelle ligne. Leck suggère que les enfants apprenant à utiliser leur nouvelle voix peuvent avoir besoin de chanter une ligne facile, par exemple la mélodie.<sup>59</sup> Roe partage l'avis de Leck, déclarant qu'il peut être " *expédient d'écrire des lignes faciles pour les voix à problème* " <sup>60</sup>, et, en pareille occurrence, " *d'avoir une seule partie à une voix chantant la mélodie dans sa tessiture.* " <sup>61</sup> Kemp résume l'ajustement de la hauteur pour les adolescents en déclarant ceci: " *quelle soit votre création pour les voix mutantes, essayez d'utiliser majoritairement les degrés que les élèves peuvent chanter en confiance.* " <sup>62</sup>

### **Incorporer analogies et mouvements dans la répétition**

Un nombre croissant d'études sur les concepts d'analogie et/ou de mouvement en cours de répétition ont paru récemment. Cela dit, peu d'études offrent des stratégies d'analogie et/ou de mouvement adaptées aux besoins et intérêts des adolescents. Frederick Swanson et Patrick Freer ont tous deux discuté les analogies sportives avec les adolescents dans le cadre de la répétition du chœur. En ce qui concerne l'étude expérimentale citée ci-dessus, Swanson trouva qu'avec " *l'utilisation d'une analogie en rapport avec les facultés sportives, [l'équipe de chercheurs] emballait les enfants sur l'idée d'exercices d'entraînement développant le contrôle et accroissant les compétences.* " Swanson et son équipe se mirent donc à l'utilisation d'analogies sportives en entretenant les garçons de leur technique vocale. Le tableau ci-dessous passe en revue les concepts que Swanson et son équipe abordaient en répétition, de même que les analogies présentées verbalement :



Concept vocal	Analogie sportive utilisée
Exercices de respiration	'Tout nageur ou coureur a besoin de bonnes habitudes de respiration'
Gorge détendue, ouverte	'Tout batteur a besoin d'un balancement souple'
Gammes et arpèges destinés à étendre la tessiture	'Tout golfeur a besoin d'accroître sa distance'
Diction vocalique et attention à la justesse	'Tout basketteur doit améliorer sa visée du panier'

Dans sa vidéo intitulée *Success for Adolescent Singers*, Freer défie les élèves: il faut penser le chant comme une expérience athlétique dans laquelle tous les muscles doivent être utilisés sainement<sup>64</sup>. Dans une recherche plus récente, Freer découvre ceci:

*“ L’existence de fortes similitudes entre le fondement physique du chant et l’haltérophilie fournit aux chefs de chœur l’unique occasion de reformuler l’effort vocal pendant la période de la mue, en termes d’effort athlétique. Pour comprendre ce changement, les chefs de chœur doivent renforcer ce que les élèves savent déjà de leur pratique athlétique et en salle de musculation, grâce à des comparaisons et descriptions d’activités parallèles et connexes.”* <sup>65</sup>

Freer présente un ensemble d’activités physiques permettant aux collégiens de développer des habitudes de production vocale détendues, dans une posture droite et en respirant bien.

Se référant à la recherche, l’auteur présente ces exercices techniques en liaison avec les sports:

### **La posture parfaite ! (Rap)**

Objectif: promouvoir une bonne position debout.

Procédure: scander le rap ci-dessous, en ajoutant le mouvement

suggéré.



**Rollo Dilworth, *Posture Perfect!*, from *Choir Builders* © 2006 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.**

Ligne n°1: Pousser sur les épaules vers le bas avec les mains – Trouver l'équilibre ou stabiliser les pieds sur le sol – Fléchir les légèrement

Ligne n°2 Redresser le dos main droite sur la poitrine, main gauche dans le dos – Bras sur les côtés – Remuer les bras doucement

Ligne n°3 Inhaler en bombant le torse, la main gauche sur les côtes

Ligne n° 4 Lever le menton paume droite vers le bas – Doigts tendus de chaque côté des yeux – Bras continuant à descendre

#### **Respirer avec le ballon de basket**

**Objectif** : promouvoir le contrôle de la respiration basse.

**Procédé** : debout dans une bonne position, faire semblant de faire rebondir un ballon de basket au niveau de la taille. Ce faisant, commencer des pulsations (de la durée d'une note) en émettant le son 'tss'. Quand vient le moment de 'lancer le ballon', les chanteurs doivent lever les bras pour simuler l'envoi de la balle en disant doucement le mot 'swish'. Au signe de l'enseignant et sans manquer un temps, les élèves prononcent 'tss' 3 fois puis un 'swish', ensuite 'tss' 4 fois suivis d'un 'swish', jusqu'à un 'swish' final la neuvième fois.

### L'élastique

Objectif : accéder à la voix de tête.

Procédé : placer l'index et le majeur d'une main dans la paume de l'autre (pour figurer les jambes d'une personne). La 'personne' doit sauter du pont en émettant un bruit de sirène de voix de tête aiguë. La hauteur doit être soutenue et changer de degré selon la direction du sauteur. A un certain moment, l'élastique doit remonter le sauteur sur le parapet (la paume de l'autre main).

## Le sportif en activité

Objectif : chanter avec un soutien énergique de la respiration.

Procédé : Encourager les choristes à utiliser des mouvements simulant un geste sportif en chantant l'exercice ci-dessous sur des syllabes neutres. L'enseignant (ou un meneur désigné) peut déterminer la syllabe spécifique et l'activité sportive comme le motif s'adapte. Les chanteurs sont alors incités à simultanément inhaler et préparer leurs mains en vue de l'activité sportive pendant les silences. Les chanteurs doivent simuler le geste sportif en chantant le motif, en s'assurant que les mouvements et les voix sont soutenues jusqu'à la fin du motif. Parmi les activités sportives: lancer un ballon, frapper avec une batte, rouler une batte de cricket, lancer un Frisbee ou un ballon de basket.

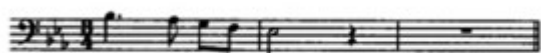


Figure 3. Rollo Dilworth, *Playing Sports* © 2012 by Hal Leonard Corporation. Reprinted by permission.

Comme Freer, Phillips pense que *“en se concentrant sur l'acte physique du chant, les élèves apprennent que le chant requiert la même préparation que le sport”*.<sup>66</sup> Bien qu'il n'ait pas abordé la question des adolescents dans sa recherche, Robert Shewan pense qu'associer la gymnastique rythmique à des concepts musicaux comme le tempo et le rythme est payant lors d'une répétition annexe<sup>67</sup>.

D'autre part et au-delà de l'analogie avec les sports, certains chercheurs suggèrent que les adolescents tirent profit du mouvement physique en répétition, d'un point de vue musical, émotionnel aussi et pour leur développement. Les travaux de Cooksey incluent diverses approches cinétiques conçues pour aider les adolescents à chanter. Blackstone, comme Leck, propose de lever le bras en arc de cercle au-dessus de la tête puis de le descendre pour favoriser le passage en voix de tête, contrôler le souffle et soutenir la ligne vocale<sup>68</sup>. D'un point de vue émotionnel (et peut-être du développement) Freer suggère que les adolescents ont besoin de multiples occasions de bouger pendant la répétition<sup>69</sup>. Barham suggère même l'usage occasionnel de chorégraphies pour les garçons de cet âge.<sup>70</sup>

### **Maintenir un environnement sain et productif en répétition**

Il est important que les chefs de chœur maintiennent un environnement sain et positif lors des répétitions des chanteurs adolescents. En se fondant sur la littérature examinée en vue de cette étude et sur l'expérience de l'auteur, les stratégies suivantes s'offrent :

- créer un environnement de confiance afin que les garçons soient eux-mêmes ; <sup>71</sup>
- permettre le développement de l'autonomie musicale,<sup>72</sup> y compris la surveillance de sa voix ; <sup>73</sup>
- structurer une répétition de haut niveau ; <sup>74</sup>
- honnêteté et tact en répondant aux chanteurs ; <sup>75</sup>
- être positif et encourager afin de construire l'estime de soi ; <sup>76</sup>
- montrer que le chant est une activité utile ; <sup>77</sup>
- construire un groupe de soutien entre jeunes au sein de

l'ensemble ; <sup>78</sup>

- être flexible ; <sup>79</sup>
- encourager un chant de qualité, ce qui inclut la voix de tête, une bonne posture et un souffle soutenu ; <sup>80</sup>
- être prêt à faire évoluer vers une autre partie vocale au premier signe d'inconfort<sup>81</sup>;
- maintenir ouverte la communication, en particulier en matière de voix ; <sup>82</sup>
- faire avancer la répétition en changeant souvent d'activité, toutes les 10 à 12 minutes environ. <sup>83</sup>

## **Conclusion**

Cette étude offre un aperçu des stratégies utilisables en cours de chant avec des chanteurs adolescents. Outre la présentation des techniques les plus importantes s'appuyant sur les ouvrages de recherche, l'auteur a essayé de présenter quelques-unes de ses stratégies personnelles de répétition, directement tirées des travaux des chercheurs et encouragées par ces mêmes travaux. Cela dans l'espoir que les chefs de chœur soient encouragés à mettre en œuvre les diverses techniques exposées ci-dessus, et trouvent une motivation à explorer et développer des méthodes et des activités s'appliquant à leur situation spécifique.

**Avec l'aimable autorisation de *Choral Journal*, revue de l'ACDA où cet article fut précédemment publié (numéro d'avril 2012)**

NOTES

- 1 Anthony L. Barresi, "The Successful Middle School Choral Teacher," *Music Educators Journal* 86, no. 4 (January 2000): 23-28.
- 2 Henry Leck and Flossie and Jordan, *Creating Artistry Through Choral Excellence*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).
- 3 David Friddle, "Changing Bodies, Changing Voices: A Brief Survey of the Literature and Methods of Working with Adolescent Changing Voices," *Choral Journal*, 46, 6 (December 2005): 32-43; 46-47.
- 4 Michael Kemp, *The Choral Challenge: Practical Paths to Solving Problems*, Chicago: GIA Publications, 2009).
- 5 Janice Killian, "A Description of Vocal Maturation among Fifth- and Sixth-Grade Boys," *Journal of Research in Music Education* 47, no. 4 (Winter 1999): 357-369.
- 6 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson, *The Boy's Changing Voice: New Solutions for Today's Choral Teacher*, (Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, Inc., 1991).
- 7 Jonathan Reed, "The Vocally Proficient Choir: Working With Male Voices," in *The School Choral Program: Philosophy, Planning, Organizing, and Teaching*, Michele Holt and James Jordan, 241-252. (Chicago: GIA Publications, 2008).
- 8 Terry J. Barham, *Strategies for Teaching Junior High & Middle School Male Singers: Master Teachers Speak*, (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 2001).
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 John M. Cooksey, *Working with Adolescent Voices*, (St. Louis: Concordia Publishing House, 1999).
- 12 Roger Emerson (arranger), *Pop Warm-ups & Work-outs for Guys*, (Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2009).
- 13 Terry J. Barham and Darolyne L. Nelson; Robert M. Conrad, "Developing the Boy's Changing Voice," *Music Educators Journal* 50, no. 5 (April-May 1964): 68, 70; Patrick K. Freer, Getting

- Started with Middle School Chorus, 2<sup>nd</sup> edition, (Lanham: Rowan & Littlefield Education, 2009).
- 14 Irvin Cooper and Karl O. Kuersteiner, *Teaching Junior High School Music*, (Boston: Allyn and Bacon, 1965); Frederick Swanson, *The Male Singing Voice Ages Eight to Eighteen*, Cedar Rapids, IA: Ingram, 1977).
- 15 Barham and Nelson, "The Boy's Changing Voice," 7; Sally Herman, *Building A Pyramid of Musicianship*, (San Diego: Curtis Music Press, 1988).
- 16 Duncan McKenzie, *Training the Boy's Changing Voice*, (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1956); Kenneth Phillips, *Teaching Kids to Sing*, (Belmont, CA: Schirmer, 1996).
- 17 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 19.
- 18 Ibid.
- 19 Paul F. Roe, *Choral Music Education*, 2<sup>nd</sup> ed, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, Inc., 1983).
- 20 Leck, 191.
- 21 Ibid, 190.
- 22 Friddle, 44.
- 23 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 20.
- 24 Conrad, 68.
- 25 Madeline D. Ingram and William C. Rice, *Vocal Technique for Children and Youth*, (New York: Abingdon Press, 1962).
- 26 Walter Lambie, *A Handbook for Beginning Choral Educators*, (Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004).
- 27 Roe, 191.
- 28 Christopher D. White and Dona K. White, "Training for Changing Male Voices," *Music Educators Journal* 87, no. 6 (May

2001): 39-43, 53.

29 Phillips, 76.

30 Frederick J. Swanson, "When Voices Change: An Experiment in Junior High Music," *Music Educators Journal* 46, no. 4 (February-March 1960): 50, 53-54, 56.

31 Ibid.

32 Patrick K. Freer, "Between Research and Practice: How Choral Music Loses Boys in the 'Middle,'" *Music Educators Journal* 94, no. 2 (November 2007): 28-34.

33 Don L. Collins, *Teaching Choral Music*, (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1993).

34 Cooper and Kuersteiner, 57.

35 Roe, 180.

36 Roe, 178.

37 Swanson, "When Voices Change," 53.

38 Patrick K. Freer, *Success for Adolescent Singers: Unlocking the Potential in Middle School Choirs*, DVD series. Edited by Piero Bonamico. (Waitsfield, VT: Choral Excellence, 2005).

39 Cooksey, Herman, Phillips.

40 Cooksey, Phillips, Leck, Ingram and Rice.

41 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 36; Jerry Blackstone, *Working With Male Voices: Developing Vocal Techniques in The Choral Rehearsal*, DVD. (Santa Barbara: Santa Barbara Music Publishing, 1998).

42 Shirley W. McRae, *Directing the Children's Choir: A Comprehensive Resource*, (New York: Schirmer Books, 1991); Cooksey.

43 Mary Copland Kennedy, "'It's a Metamorphosis:' Guiding the Voice Change at the American Boychoir School," *Journal of Research in Music Education* 52, 3 (Autumn 2004): 264-280.



- 44 White and White, 42; Leck, 193.
- 45 Leck, 188.
- 46 Ibid, 193.
- 47 Philips, 50.
- 48 Ibid.
- 49 Lambie, 49.
- 50 Roe, 182.
- 51 Patrick K. Freer, "Choral Warm-Ups for Changing Adolescent Voices," *Music Educators Journal* 95, no. 77 (March 2009): 57-62.
- 52 Ibid, 58.
- 53 Freer, *Success for Adolescent Singers*.
- 54 Herbert Wiseman, *The Singing Class*, (New York: Pergamon Press, 1967).
- 55 Herman, 36.
- 56 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 74.
- 57 Ibid, 74.
- 58 Blackstone, *Working With Male Voices*.
- 59 Leck, 190.
- 60 Roe, 182.
- 61 Ibid.
- 62 Kemp, 88.
- 63 Swanson, "When Voices Change, 53.
- 64 Freer, *Success for Adolescent Singers*.
- 65 Patrick K. Freer, "Weightlifting, Singing and Adolescent Boys," *Choral Journal* 52, 4 (November 2011): 32-41.

66 Phillips, 25.

67 Robert Shewan, *Voice Training for the High School Chorus*, (West Nyack, NY: Parker Publishing Company, Inc., 1973).

68 Blackstone, *Working With Male Voices*; Henry Leck, *The Boy's Expanding Voice: Take the High Road*, DVD. (Milwaukee: Hal Leonard Publishing, 2001).

69 Freer, "Between Research and Practice," 34.

70 Barham, "Strategies for Teaching Junior High and Middle School Singers," 33.

71 Leck, "Creating Artistry," 191.

72 Patrick K. Freer, "Adapt, Build, and Challenge: Three Keys to Effective Choral Rehearsals for Young Adolescents, *Choral Journal* 47, no. 5 (November 2006): 48-55.

73 Kennedy, 274.

74 Barresi, 24; Hook, 24.

75 Barham and Nelson, 18.

76 Barham and Nelson, 20; Hook, 24; Leck, 190.

77 White and White, 42.

78 Ibid.

79 Barresi, 24.

80 McRae, 152; Roe, 176.

81 Blackstone, *Working With Male Voices*.

82 Leck, 192.

83 Freer, "Adapt, Build, and Challenge," 51.

*Traduit de l'anglais par Barbara Pissane (France) et Claude Julien (France)*