

M. LE BARGY

LA VOIX
ET
LE CHANT

TRAITÉ PRATIQUE

PAR

J. FAURE

Prix net : 20 Francs

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE, HENRI HEUGEL

ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

Tous droits de traduction et de reproduction réservés

Déposé selon les traités internationaux

MAISON FONDÉE EN 1842
J. F. JAMELLE, Éditeur de Musique
22, BOULÉ MALESHERBES, PARIS

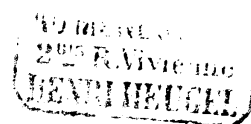




TABLE DES MATIÈRES

	PAGES
AVANT-PROPOS.	I
INTRODUCTION	21
I. CLASSIFICATION DES VOIX (Tessiture)	25
II. VOIX DES ENFANTS	28
III. ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX D'HOMMES :	
Fort ténor	32
Premier ténor	33
Premier ténor (opéra comique)	34
Baryton élevé (dit de Verdi)	35
Basse chantante (ancien baryton)	36
Basse-taille ou basse profonde	37
Voix de fausset (Falsetto)	38
IV. ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX DE FEMMES :	
Soprano aigu	39
Soprano dramatique	39
Mezzo-soprano	39
Contralto	40
Voix de poitrine	41
V. VOIX MIXTE, VOIX SOMBRÉE.	43
(Timbre guttural, timbre nasal)	

	PAGES
VI. DU TREMBLEMENT OU CHEVROTEMENT	46
VII. POSITION DU CORPS ET DE LA TÊTE	48
VIII. DE LA RESPIRATION	50
IX. ATTAQUE DU SON	52
X. APPAREILLEMENT DE L'ÉCHELLE VOCALE PAR LE « SON TYPE ».	56
Tableau pour la recherche du « son type »	58
Appareillement de la voix (soprano et ténor)	61
— (contralto)	65
— (baryton et basse)	70
Exercices des voyelles sur un son soutenu.	74
XI. DE LA VOCALISE	85
XII. PRONONCIATION ET ARTICULATION	87
XIII. DU GRASSEYEMENT ET AUTRES VICIES DE PRONONCIATION.	89
EXERCICES ET VOCALISES AVEC PAROLES SUR TOUS LES INTERVALLES .	94
XIV. DU PORTAMENTO	120
XV. DES GAMMES.	124
Préparation aux gammes majeures	125
Préparation aux gammes mineures	127
Exercices sur les gammes.	129
XVI. DES ARPÈGES.	139
EXERCICES D'AGILITÉ	152
XVII. DU TRILLE	161
XVIII. AUTRES AGRÉMENTS DU CHANT :	
De l'appoggiature.	169
Notes lourées	170
Du mordant.	170
Du stentato.	171
Du gruppetto	171
Exercices sur le gruppetto	173
Exercices sur les notes liées, lourées, pointées, répétées, piquées	178

	PAGES
XIX. DU COLORIS	181
XX. MÉMOIRE DES SONS	184
XXI. DU CHANT LIÉ ET SOUTENU	185
Observations	187
Exercices sur les sons filés et l'union des registres	190
Exemples du chant lié et soutenu	194
XXII. DU RÉCITATIF	201
XXIII. DE LA PEUR	205
NOTES ET CONSEILS AUX JEUNES CHANTEURS	209
MES EXERCICES DU MATIN	230





m, m, e, v, s, m, e, s, t, e, j!

A Monsieur ANTONIN PROUST

Ancien Ministre des Arts

AVANT-PROPOS

Le chant est-il en décadence? — Souvenir des maîtrises. — Comment se forment les vrais artistes; petite réforme qui pourrait en augmenter le nombre. — Influence des différentes écoles sur le chant. — Considérations sur le répertoire actuel. — Paris et la province. — Professeurs de chant (chanteurs et instrumentistes). — Quelques réflexions sur l'enseignement officiel. — Conclusion.

L'art du chant traverse une période défavorable à sa prospérité. Il n'est personne, en effet, qui ne reconnaisse, en se reportant à d'autres époques, l'état d'infériorité relative de nos scènes lyriques; et ce n'est pas la venue soudaine de quelques personnalités marquantes qui pourrait modifier en rien cette situation: tout au plus, donnerait-elle le change à quelques esprits superficiels.

Les apparitions de ces étoiles, comme on les nomme, ne sont soumises à aucune loi; elles se produisent spontanément, à leur heure, par groupes

ou isolément, et même lorsque la moyenne artistique laisse le plus à désirer. Il faut donc prendre de plus haut la question et se placer à un point de vue d'ensemble pour bien juger de la gravité de cette crise, de son origine et des moyens propres à y remédier.

Comme la peinture, la musique et la littérature, le chant subit l'influence des mœurs, des idées religieuses ou profanes d'une époque, les tendances des compositeurs et même les caprices de la mode.

C'est dans les différentes phases de son histoire qu'on doit chercher les véritables causes de son éclat d'autrefois et de sa décadence d'aujourd'hui, mais sans rendre responsables de cette décadence les artistes mêmes, toujours trop disposés à se plier aux exigences du public et à suivre les évolutions diverses de son goût afin d'obtenir ses suffrages.

Nous mentionnerons tout d'abord, parmi les causes multiples du déclin de l'art du chant, l'abandon dans lequel est tombée l'étude de la musique religieuse depuis la disparition presque complète des maîtrises.

Emportées par la Révolution, ces écoles, — qui, pendant plusieurs siècles, avaient été les seules à propager et à développer en France le goût de la musique, — étaient en même temps, quoique indirectement, d'excellentes et fertiles pépinières pour nos théâtres d'opéra.

On peut juger des services que la musique religieuse est susceptible de rendre à l'art du chant, en se reportant à la glorieuse période de 1820 à 1840, alors que Choron et H. Trévaux, fervents admirateurs de la musique sacrée, se vouaient en artistes convaincus à la tâche de faire revivre les traditions de nos anciennes maîtrises; on sait quels musiciens, quels organistes cette école a formés, quels chanteurs et quels compositeurs illustres.

Il n'y avait pas à craindre que le choix des élèves se portât plutôt

vers l'église que vers le théâtre; celui-ci possède en effet des ressources pécuniaires contre lesquelles l'église aura toujours de la peine à lutter. Il y a là un argument qui pèse nécessairement d'un grand poids auprès des jeunes gens dans le choix d'une carrière.

On m'objectera qu'on ne peut, sans s'exposer à de cruels mécomptes, destiner un enfant à la carrière lyrique; on pourra même ajouter que le séjour dans une maîtrise ne lui aura été d'aucune utilité, si la transformation de sa voix d'enfant en voix d'homme ne s'est pas accomplie aussi heureusement qu'on l'espérait. Il n'en restera pas moins en lui l'étoffe d'un excellent musicien, pouvant diriger ses efforts d'un autre côté, et se créer une situation parmi les professeurs ou les instrumentistes qui peuplent nos orchestres, et même parmi les compositeurs.

Mais de quel avantage n'auront pas été ces études si, la crise de la mue terminée, l'élève se trouve en possession d'un organe déjà tout disposé pour la carrière lyrique: le travail auquel il se sera livré pour assouplir sa voix d'enfant lui aplanira bien vite les difficultés du travail de sa voix transformée.

Les soins tout particuliers qu'on prenait en vue de la conservation des voix étaient une garantie presque entière contre les déceptions, et, à ce sujet, l'éducation musicale donnée aux enfants par nos Conservatoires, tout en étant aussi complète, laisse cependant une lacune qu'il nous paraîtrait urgent de combler.

Ce serait méconnaître notre pensée que d'interpréter dans un sens défavorable à nos Conservatoires cet éloge rétrospectif des maîtrises; il n'y a d'ailleurs pas de parallèle possible à établir entre ces deux grandes écoles. Les maîtrises n'avaient pour but que de faire l'éducation des

enfants au point de vue musical, instrumental et surtout vocal, tandis que les Conservatoires ne s'occupent, en ce qui concerne le chant, que de cultiver les voix déjà formées.

Sous ce rapport, les maîtrises qui subsistent encore, dont quelques-unes seulement sont soutenues par l'État, devraient être toutes encouragées et subventionnées par l'administration des Beaux-Arts et même par les théâtres lyriques, qui ont un intérêt capital à les voir prospérer.

Afin de combler les vides qui se font dans les cadres de leur personnel, les directeurs, ne trouvant pas toujours un nombre suffisant de sujets à leur convenance dans les Conservatoires, se voient souvent dans l'obligation de recruter des artistes dans les milieux les plus divers et de leur faire donner une éducation musicale à un âge où l'assimilation est, sinon impossible, au moins fort difficile. Ils doivent donc, dans la plupart des cas, se contenter d'une des qualités indispensables pour chanter, c'est-à-dire d'une voix. Mais la voix ne suffit pas à faire un artiste.

*
* *

Un préjugé partagé par bien des gens, c'est que pour étudier un art quelconque, et principalement l'art théâtral ou lyrique, il faut avoir révélé des dispositions particulières et s'y être senti entraîné par une vocation irrésistible.

Cela peut être vrai lorsqu'il s'agit de sujets ayant dépassé l'époque de la jeunesse, et qui renoncent à une profession entièrement étrangère à cet art pour utiliser des dons vocaux exceptionnels; mais, comme je l'ai dit plus haut, il est bien rare que les études musicales commencées si tard puissent être fructueuses, et qu'on fasse jamais de ces sujets des artistes complets.

Il est certain, au contraire, qu'en dehors des phénomènes d'hérédité, un séjour prolongé dans un milieu artistique peut faire naître et développer chez les enfants des goûts, des penchants et des aptitudes qui, plus tard, déterminent le choix heureux de leur carrière. Il suffit, pour reconnaître ces mystérieuses influences, de citer les noms que plusieurs membres d'une même famille ont illustrés au théâtre, dans la comédie comme dans le chant, dans la composition et la musique instrumentale : les sept pianistes Fumagalli, les cinq sœurs Brambilla, les Artot, les Marié, les Garcia, les Dérivis, les sœurs Milanollo, Nourrit père et fils, les Duprez, les trois frères Ronconi, les Gavaudan, la famille Patti, les compositeurs Ricci, Vera, les Tolbecque, toute une génération de Philidor, les Strauss de Vienne, et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer.

C'est donc dans les premières années que l'assimilation se fait plus rapide et plus profonde, grâce à l'instinct qui sert les enfants autant que l'étude. Pourquoi le Conservatoire ne tirerait-il pas parti, en ce qui concerne le chant, de ces dons et de ces qualités naturelles à l'enfance, et ne recueillerait-il pas une partie de la succession des anciennes maîtrises ?

Lorsqu'on songe à la quantité d'enfants qui fréquentent les Conservatoires, on est surpris que si peu d'entre eux soient capables de

fournir un jour des sujets à la scène. Il est inadmissible qu'il ne s'en rencontre pas d'assez bien doués pour s'adonner à l'étude du chant, et ne faudrait-il pas attribuer cette pénurie de voix au peu de soin qu'on prend de ménager un si fragile instrument pendant les études du solfège?

La création d'une nouvelle classe de chant, spécialement destinée aux enfants, et à laquelle ceux-ci ne seraient admis qu'après constatation de leurs aptitudes vocales, m'apparaît comme pouvant seule suppléer à l'enseignement des maîtrises. Ces enfants, dont les voix devraient être prudemment cultivées, suivraient également les classes d'ensemble, comme soprani et contralti, sans négliger pour cela leurs autres études musicales ou instrumentales. Les Conservatoires pourraient présenter alors des artistes dont ils auraient commencé, poursuivi et achevé l'instruction, et il est hors de doute que des élèves ainsi dirigés depuis l'enfance auraient sur les autres une supériorité dont l'honneur reviendrait tout entier à l'école qui les aurait formés.

Quel intérêt n'y aurait-il pas à entendre, dans les exercices publics, des enfants initiés à l'art du chant interpréter déjà avec goût des morceaux classiques, tels que l'Ave Maria, l'Ecce Panis de Cherubini, l'air de Stradella, et tant d'autres chefs-d'œuvre ; et quelle satisfaction pour les auditeurs de retrouver plus tard et d'applaudir au théâtre de jeunes artistes dont ils auraient suivi les progrès et encouragé les premiers essais!

Séduit par le bienveillant accueil du public, l'enfant qui, au début, n'avait pas affirmé ses préférences, sera tout joyeux d'accepter un faible surcroît de travail pour se livrer aux études vocales vers lesquelles on l'aura dirigé. Il est alors permis d'espérer que, pour voir se réaliser les petits rêves de son ambition naissante, il s'imposera déjà,

comme un véritable artiste, tous les sacrifices nécessaires à la conservation de sa voix.

Une autre cause peut être attribuée à la décadence de l'art du chant; je la vois dans le système des œuvres musicales modernes.

Le souffle de rationalisme qui a emporté la musique des Mayer, des Generali, des Paer et de Rossini dans sa première manière, a frappé d'un coup fatal l'ancienne école italienne et fait oublier ses traditions de virtuosité.

Ce genre de musique ne pouvait être abordé, en effet, qu'après plusieurs années d'exercices; en voyant les difficultés qui s'y trouvent rassemblées, on peut aisément se rendre compte du travail de mécanisme auquel les artistes d'autrefois devaient se livrer; on le désignerait plus exactement sous le nom de : « Gymnastique vocale. »

Bien que le répertoire en honneur dans nos théâtres d'opéra français, il y a soixante ans, se composât exclusivement des chefs-d'œuvre, si sobres d'ornements, de Gluck, de Piccinni, de Sacchini, de Spontini, nos chanteurs n'en avaient pas moins à interpréter parfois la musique de Rossini, popularisée par les traductions, et devaient se plier à ses exigences. D'éminents artistes de l'Opéra-Comique ne craignaient pas de se rencontrer avec ceux des Bouffes-Italiens sur le terrain de la virtuosité, et, pour n'en citer qu'un petit nombre, Martin, Ponchard, Damoreau-Cinti, Levasseur pouvaient entrer certainement en lutte sans désavantage.

Mais il serait fort difficile aujourd'hui d'obtenir d'un sujet doué d'une voix franche, chaude, étendue, qu'il voulût bien se livrer courageusement à un travail préliminaire dont la musique moderne ne lui fournit aucune application pratique.

La fusion entre l'école française et l'école italienne est aujourd'hui

un fait accompli. Le chant rationnel et dépourvu d'ornements règne partout en maître. Il est permis de croire que cette uniformité de moyens adoptée par les deux écoles a amené en grande partie la chute de l'ancien Théâtre-Italien : ce théâtre désormais n'avait plus sa raison d'être.

Par un phénomène singulier de contradiction, le public qui avait acclamé la révolution musicale dont Bellini, Donizetti et Verdi avaient été les promoteurs en Italie, et à laquelle s'étaient ralliés Meyerbeer, Halévy et tant d'autres, acclame aujourd'hui des compositeurs d'un talent incontestable, mais qui, au point de vue du chant dont j'ai seul à me préoccuper ici, assimilent la voix humaine à un instrument d'orchestre, et ne lui demandent que de concourir à l'ensemble symphonique de leurs compositions. Pour donner une idée du peu d'importance accordée aux chanteurs par certains maîtres, je citerai le fragment de la Valkyrie de Wagner, intitulé le Feu, qu'on a pu entendre à Paris dans nos concerts symphoniques avec ou sans chanteur, à volonté.

Nous voilà bien loin de l'époque où l'orchestre s'effaçait modestement devant le chanteur et même de celle où, sous prétexte de le soutenir, on commençait à l'écraser.

Si les études vocales de mécanisme et d'agilité chez les femmes ont été moins atteintes par le mouvement musical moderne, c'est qu'il eût été bien difficile de les simplifier sans renoncer à tout un répertoire d'opéra et d'opéra comique auquel le public est resté fidèle. Mais il est à craindre que nos cantatrices ne s'en affranchissent insensiblement et n'en arrivent, comme cela a déjà eu lieu pour les chanteuses dramatiques, à considérer ces études comme superflues.

*
* *

En même temps que le goût de la vocalise se perdait en Italie, on commençait à ridiculiser (toujours au point de vue de la logique) la voix de fausset, à l'aide de laquelle les ténors augmentaient de plusieurs notes l'étendue de leur clavier vocal; on arriva peu à peu à en supprimer l'emploi, et les compositeurs n'écrivirent plus que pour le registre de poitrine. Ce changement radical dans le mode d'interprétation des rôles de ténors a rendu inutile, pour ce genre de voix, le travail d'union des deux registres de fausset et de poitrine, un des moyens connus les plus efficaces pour arriver à l'assouplissement complet de la voix.

Cette réforme ne devait pas avoir en Italie d'aussi graves conséquences qu'en France. Chez nos voisins, il existe avec la musique de chant des accommodements. Les ténors, que cette réforme atteignait presque exclusivement, n'hésitèrent pas à supprimer les passages trop élevés où la voix de fausset devait intervenir, ou bien transposèrent les morceaux d'un ton et même d'une tierce, et cela avec l'agrément du public.

En France on admet difficilement les transpositions et, tout en acceptant le décret de proscription promulgué en Italie contre le fausset, nous avons gardé au répertoire les ouvrages dans lesquels les compositeurs en avaient prévu l'emploi; mais nous interdisons aux ténors l'usage de ce registre, ainsi que la faculté de transposer les morceaux, de sorte que nos ténors, ne pouvant ni transposer ni user de la voix de tête, se trouvent dans l'obligation de chanter ou d'essayer de chanter en voix de poitrine tous les passages écrits pour la voix de fausset.

Sans qu'il soit besoin d'insister sur les inconvénients qui résultent de l'abus de la voix de poitrine en dehors de ses limites, sous le rapport même de la vérité de l'expression, on peut aisément se rendre compte des effets désastreux que ce régime doit produire sur les voix dont il détruit le velouté, la douceur et l'intonation, lorsqu'il n'en amène pas la perte complète.

C'est donc au public, avide de sonorités excentriques, qu'incombe la responsabilité dans les défaillances qui se produisent si rapidement chez nos ténors, à une époque de leur carrière où ils devraient être dans la plénitude de leurs moyens; au public de province, surtout, qui semble avoir adopté cette étrange devise : « Dis-moi jusqu'où tu montes, je te dirai ce que tu vaux »; moins cruel cependant que ce professeur du Conservatoire qui, à propos d'un si naturel récalcitrant, lançait dans sa langue maternelle cette vigoureuse apostrophe à un ténor de sa classe : « fallo o crepa! »

Il ne faut pas perdre de vue que la province est l'unique ressource des jeunes débutants qui ne peuvent trouver place dans les théâtres de Paris; il n'est donc pas sans intérêt de rechercher quel bénéfice ils retirent de leur noviciat.

Si les ténors sont obligés d'émettre, au prix des plus violents efforts, les quelques notes qui doivent décider de leur succès, les barytons, auxquels, il est vrai, on ne demande pas de notes exceptionnelles, n'en sont pas moins soumis, de leur côté, à de rudes épreuves. Depuis que leur répertoire s'est accru, par suite des traductions, des rôles écrits par Verdi, ils doivent, en effet, les chanter alternativement avec ceux beaucoup plus graves du répertoire français, passant d'un jour à l'autre de *Guillaume Tell* à *Rigoletto*, et de *Nevers des Huguenots au Trouvère* ou à *la Traviata*.

Mais le plus funeste des cumuls est celui qu'on exige des sopranis dramatiques. Si l'on en excepte les villes de premier ordre, la forte chanteuse est à la fois soprano, mezzo-soprano et contralto; elle chante aujourd'hui la Juive, demain le Prophète; puis successivement les Huguenots, la Favorite, Robert le Diable, Charles VI. Elle est donc en même temps Falcon, Stoltz et Viardot. C'est le maître Jacques de la troupe et l'on peut dire que son répertoire est d'autant plus riche que la direction l'est moins. On cherche en vain ce qui pourrait remédier à cet état de choses.

La province ne fait que suivre les tendances du public parisien en les exagérant; il n'y a donc rien à attendre de ce côté.

Le courant qui entraîne les compositeurs vers la musique de l'avenir, devenue la musique du présent, est dans toute sa force et ne peut être détourné que par une évolution musicale à laquelle aucune date ne saurait être assignée.

Quant au public, pour le faire revenir à des appréciations plus justes de ce qu'on peut humainement exiger de la voix, il faudrait toute l'autorité d'un artiste exceptionnellement doué... Ce Messie n'est pas encore venu (1).

En voyant l'école des instrumentistes, aujourd'hui l'honneur de nos

(1) Quelques zélés réformateurs ont à plusieurs reprises proposé de soumettre notre première scène lyrique au régime du Sociétariat, tel qu'il est établi au Théâtre-Français, et cela dans le but de lui assurer un ensemble aussi parfait; oubliant que l'Opéra ne fait que refléter l'état de prospérité du chant en général et que son éclat reste subordonné au degré de perfection des études.

D'ailleurs, aucune assimilation n'est possible entre les comédiens et les chanteurs. Après dix ou quinze années de carrière, une ingénue peut prendre sans inconvénient l'emploi des grandes coquettes, et dix ans plus tard celui des mères nobles. Achille, Hippolyte peuvent aisément se transformer en Agamemnon et en Thésée; mais un ténor est rivé à son emploi par la nature même de sa voix. Raoul ne deviendra jamais Marcel en avançant en âge. Les basses, barytons et sopranis resteront basses, barytons et sopranis; de plus, la voix chantée est exposée à de telles vicissitudes que le Sociétariat et ses avantages seraient le plus souvent tout à fait illusoire.

Conservatoires, fournir des sujets aussi distingués que par le passé, on reste convaincu qu'elle doit sa supériorité au maintien immuable de son programme d'études. Ce qui est vrai pour les instrumentistes doit l'être également pour les chanteurs.

Pour rendre à l'art du chant son éclat d'autrefois, il n'y a donc, selon moi, d'autre parti à prendre que de revenir aux fortes études qu'exigeait l'interprétation des ouvrages délaissés aujourd'hui et d'y ramener les élèves, sans se préoccuper s'ils auront ou non à en faire l'application; de même que l'on étudie les langues mortes, sans avoir pour but de les parler. J'entends par de fortes études, non seulement celles des ouvrages où le mécanisme vocal est plus particulièrement en jeu, mais celles de la musique religieuse des maîtres classiques, pour passer ensuite à la grande école déclamatoire de Haendel, de Gluck, de Salieri, de Sacchini, qui, en élargissant et épurant le style, assure aux élèves une interprétation supérieure de la musique moderne.

Mais pour que ces fortes études puissent porter tous leurs fruits, il faudrait que de sérieuses modifications fussent apportées dans la direction vague et incertaine de l'enseignement; aussi ne saurais-je mieux démontrer leur utilité qu'en jetant un coup d'œil sur les différents systèmes adoptés par les artistes qui, leur carrière terminée, exercent le professorat, et sur l'enseignement officiel tel qu'on le pratique dans nos Conservatoires.

Laissons de côté la partie suspecte du corps enseignant, la plus funeste aux élèves, qu'elle séduit d'abord à l'aide de promesses fallacieuses et soumet ensuite aux plus déplorables et aux plus dangereuses expériences, et ne nous occupons, pour apprécier l'enseignement pris dans son ensemble, que des professeurs sérieux et non des industriels auxquels je viens de faire allusion.

Ce qu'on découvre au milieu de la confusion qui provient de l'absence de données uniques sur l'art du chant, c'est une tendance particulière chez chaque professeur à faire passer ses élèves sous un même niveau. Tel maître veut qu'on chante fermé, tel autre qu'on chante ouvert, celui-ci veut que la voix soit appuyée dans la poitrine ou dans la tête, sur les dents ou au palais...

Peu importe, dira-t-on; il n'y a là que de simples préférences; on ne peut comparer un professeur de chant à un professeur de sciences exactes ni l'empêcher d'avoir son idéal. Il ne faut voir que les résultats.

Nous croyons que la mission du professeur, s'il rencontre un élève doué de qualités particulières et spéciales, doit se borner à favoriser le développement de ces qualités, en renonçant au système unique d'enseignement qu'il a pratiqué jusqu'alors.

Cette tendance inconsciente des professeurs à ne jamais faire que des élèves à leur image prive le public de talents originaux, et amène le remplacement de qualités géniales et primesautières par des qualités plus banales, mais qui répondent mieux à leurs théories absolues.

Or, s'il est un art où il faille surtout compter avec les exceptions et les individualités, c'est l'art du chant.

Tel ténor qui atteignait facilement, d'une voix légèrement gutturale, les notes les plus élevées de son registre de poitrine naturel, ne peut plus monter qu'avec les plus grands efforts, et quelquefois même ne monte plus du tout, si l'on a tenté de le corriger de ce défaut d'émission.

Le professeur qui aurait voulu obtenir une homogénéité parfaite de la voix de Mario et exigé le même appui pour sa demi-voix que pour sa voix de poitrine, en admettant qu'il y fût parvenu, aurait indubitablement privé toute une génération de dilettanti d'un

des plus séduisants et des plus sympathiques ténors de son époque.

Pourquoi ne pas le dire? Il y a des défauts charmants qu'il faut bien se garder de corriger.

Chacun sait que chez les soprani et principalement chez les contralti le brusque passage de la voix de poitrine à la voix de tête produit à l'oreille l'effet le plus désagréable; qui pourrait nier cependant que chez quelques sujets, et par exception, ce détachement n'ait quelque chose de particulièrement sympathique et émouvant?

Ce n'est certes pas une qualité que d'avoir une voix voilée; il y a pourtant des voix voilées qui ont un charme infini.

On pourrait aisément multiplier ces exemples, mais à quoi bon? Le charme se subit et ne se discute pas. Avant de bouleverser une voix, il faut d'abord s'assurer si l'on a affaire à un vice organique ou bien à de mauvaises habitudes contractées involontairement; dans ce cas, il est peu de défauts d'émission qui ne puissent s'atténuer par un travail soutenu et intelligent.

S'il est préférable, au point de vue de la partie mécanique de l'art du chant, de prendre les conseils d'un artiste ayant pratiqué au théâtre, à condition cependant qu'il n'ait ni système exclusif, ni parti pris, il n'en faut pas conclure qu'on doive écarter les professeurs n'ayant jamais abordé la scène, soit par insuffisance de moyens vocaux, soit par suite d'une trop grande susceptibilité nerveuse, ou pour toute autre cause.

Si c'était là d'ailleurs une condition indispensable pour professer l'enseignement du chant, les artistes qui n'ont plus de voix ne pourraient plus donner de leçons.

Les Romani, Choron, Trévoux, Lamperti, Mazzucato, Tadolini, Panofka, Vauthrot, Alary, Prati, Fontana, Vera, Delsarte et autres, qui

ont donné à la scène italienne ou française tant de chanteurs distingués, n'avaient pas passé par l'école du théâtre.

Une longue expérience, l'intuition, peuvent tenir lieu de pratique chez les accompagnateurs, les compositeurs et les instrumentistes.

Je ne sais à quel maestro on a attribué ce singulier sophisme que “pour chanter il fallait trois choses : *Voce, Voce e poi Voce.*” Il oubliait le *Style*, le *Goût* et le *Sentiment*, qui sont aussi bien du domaine des compositeurs et des instrumentistes que de celui des chanteurs.

*
* *

En ce qui concerne nos écoles spéciales de chant, je crois utile de présenter quelques observations au sujet de l'enseignement tel qu'il y est pratiqué. Élève moi-même du Conservatoire et reconnaissant lui devoir beaucoup, il y aurait ingratitude et injustice de ma part à grossir le nombre de ses détracteurs; aussi n'est-ce nullement mon intention.

Bien que certains élèves n'aient pas donné au théâtre tout ce qu'on attendait d'eux, bien qu'au contraire d'autres aient dépassé les espérances qu'ils avaient fait concevoir à l'école, — erreurs inévitables en présence d'une aussi nombreuse armée de candidats, et dont on pourrait peut-être trouver la cause dans le mode d'organisation des concours publics, — il n'en est pas moins vrai que la plupart des artistes qui ont

illustré et illustrent encore nos scènes lyriques sont sortis du Conservatoire. C'est dire que son utilité ne fait pas pour moi l'objet d'un doute.

Pour bien apprécier dans son ensemble la valeur de son enseignement, il faudrait faire une étude particulière de chaque classe, puisque rien ne les relie entre elles; en eussé-je les moyens, je ne voudrais pas me livrer à une critique de ce genre, sans utilité d'ailleurs, puisque les professeurs changent et que les mêmes errements se perpétuent.

Le huis clos systématique en vigueur dans les classes du Conservatoire me paraît cependant devoir attirer l'attention (1).

La police, qui s'exerce autour des classes de chant pour empêcher qu'un élève de M. Y n'écoute à la porte de M. Z, et ne surprenne les secrets de la leçon, caractérise suffisamment l'esprit qui préside à l'organisation pédagogique de notre Conservatoire, où ces indiscretions bénignes étaient de mon temps et sont encore aujourd'hui considérées comme des plus coupables.

Chaque professeur applique librement sa méthode loin de toutes oreilles profanes. Si l'élève réussit, son maître et lui montent au Capitole, et le professeur a tous les bénéfices du système.

Si l'élève échoue, le public spécial qui suit les concours de fin d'année ne manque pas d'associer maître et disciple dans la même défaite, car il en est arrivé peu à peu à considérer les professeurs comme aussi engagés dans la lutte que les élèves. On dit couramment : le professeur X a eu deux prix; Z n'a rien eu; Y n'a pu obtenir qu'un second accessit.

(1) Cela n'existe pas dans les classes de déclamation. Les élèves de chaque professeur sont presque tous auditeurs dans les classes des autres maîtres.

C'est en prenant le contre-pied de cette organisation, dont le côté mesquin ne peut échapper à personne, et en allant au-devant du désir bien naturel des élèves de chercher un peu partout les secrets de leur art, qu'on aidera au développement de leurs facultés.

Si respectueux que soit un élève de son professeur et quelque confiance qu'il puisse avoir en ses lumières, il se rend bien compte que ce professeur, s'il possède certaines qualités, ne peut pourtant les posséder toutes, qu'il a son tempérament, ses tendances, ses prédilections dans l'art. Aussi dès que l'élève a quitté le Conservatoire, lauréat ou non, s'empresse-t-il d'aller solliciter d'autres conseils, choisissant, pour s'inspirer, des maîtres dont le genre et surtout les moyens se rapprochent le plus des siens. C'est presque toujours à cette heureuse rencontre qu'il doit son orientation définitive. En effet, un élève doué d'une voix légère et délicate, se prêtant heureusement au genre gracieux et fleuri, aura tout intérêt à être dirigé par un professeur plus porté vers le chant d'agilité et d'exécution que vers le chant dramatique.

En ce qui concerne les tempéraments, il n'en est pas de même, et l'on comprendra qu'un professeur, dont les qualités principales sont l'énergie, la chaleur et la passion, conviendra mieux à un sujet apathique et froid qu'à un élève emporté et nerveux, dont l'ardeur a plutôt besoin d'être modérée. On ne saurait trop tenir compte aussi des transformations que subissent souvent la voix et le physique, au cours des études, et qui exigeraient alors un changement de direction.

Mais comme le classement des élèves d'après le tempérament des professeurs ne pourrait se faire sans que ceux-ci s'en montrassent justement blessés, ne serait-il pas possible, tout en ménageant leur susceptibilité, d'abaisser les barrières qui séparent les élèves d'un même établissement ?

Appelé à donner mon avis sur la réorganisation de l'enseignement du chant au Conservatoire, il y a quinze ans, voici ce que dans l'intérêt des élèves je proposais et ce que je propose encore :

La création d'un cours public qui aurait lieu une fois par semaine, dans une des grandes salles du Conservatoire, et qui serait fait à tour de rôle par chacun des huit professeurs de chant.

Tous les élèves chanteurs, à quelque classe qu'ils appartiennent, auraient le droit d'y assister, après une année d'études accomplies, sous la surveillance exclusive du professeur auquel ils auraient été confiés.

En présence de quatre-vingts ou de cent auditeurs, on peut être certain que, l'amour-propre et l'émulation aidant, le cours serait fait d'une façon aussi sérieuse qu'impartiale. Ce serait répondre victorieusement à ceux qui comparent nos professeurs à ces maîtres de pension exclusivement préoccupés des Lauréats de l'avenir et se souciant assez peu des autres élèves.

Quant aux avantages que la jeunesse studieuse retirerait de la mutualité de cet enseignement au grand jour, il ne faut pas oublier, pour s'en rendre compte, que le chant, comme la déclamation, est avant tout un art d'imitation, que rien n'est indigne de l'attention d'un élève, ni même d'un artiste, qu'il doit tout entendre : le bon, pour y trouver un enseignement, le mauvais, pour éviter un écueil. On l'a si bien compris, d'ailleurs, qu'une loge à l'Opéra et à l'Opéra-Comique est réservée aux élèves du Conservatoire, afin qu'ils puissent y entendre tous les artistes à titre de leçon pratique. Ne leur serait-il pas aussi profitable d'entendre tous les professeurs?

Quel que soit l'accueil réservé aujourd'hui à ce projet, dont l'adoption peut froisser de petits intérêts, bien que, hors du Conservatoire, il

laisse les professeurs jouir pleinement du bénéfice de leur situation; fort de l'approbation que cette réforme a reçue à une autre époque, je saisis l'occasion qui m'est offerte de la présenter de nouveau, persuadé plus que jamais que la transformation de ces petites chapelles en une vaste église, et la substitution de l'enseignement impersonnel de l'École à l'enseignement cellulaire, en émancipant les études, contribueraient puissamment à leur relèvement.

Avant d'être élève de M. X, Y ou Z, on serait tout simplement : Élève du Conservatoire, comme on est : Élève de l'école des Mines, Élève de l'école Normale, Élève de l'école Polytechnique.

Et je ne crois pouvoir mieux faire, pour l'édification du lecteur, que de mettre sous ses yeux le texte même des pièces authentiques qui établissent dans quelles circonstances cette réforme fut déjà décidée.

Le 2 avril 1870, l'arrêté suivant fut rendu :

AU NOM DE L'EMPEREUR :

Le Ministre des Beaux-Arts,

ARRÊTE :

Article premier.

Une commission est instituée à l'effet de réviser le règlement actuel du Conservatoire, de rechercher et de proposer les modifications qui pourraient y être apportées, notamment au point de vue de l'enseignement et dans l'intérêt des études.

Article 2.

Cette commission qui se réunira sous la présidence du Ministre des Beaux-Arts est composée ainsi qu'il suit :

MM. Auber, E. Augier, Ed. About, Azevedo, A. de Beauplan, Chaix d'Est-Ange, G. de Charnacé, Oscar Comettant, Félicien David, Camille Doucet, Théophile Gautier, Gevaert, Gounod, Guérault, Jouvin, Legouvé, Nogent Saint-Laurens, E. Perrin, prince Pomiatowski, H. Prévost, Reber, E. Reyer, de Saint-Georges, G. de Saint-Valry, Albéric Second, Édouard Thierry, Ambroise Thomas, J.-J. Weiss.

Article 3.

Le Conseiller d'État, secrétaire général du Ministère des Beaux-Arts, et le Directeur de l'Administration des théâtres rempliront les fonctions de Vice-Présidents.

.....
Paris, le 2 avril 1870.

Signé : Maurice RICHARD.

Cette Commission m'ayant invité à venir exposer mes idées sur les réformes que nécessitait l'enseignement du chant, je crus, pour des raisons de convenance personnelles, devoir décliner l'honneur qui m'était fait; mais je priai deux des membres de la Commission de vouloir bien développer mon projet devant elle (1).

Après plusieurs séances consacrées à le discuter, la Commission adoptait définitivement, à la date du 18 juin 1870, la rédaction suivante :

Article 4.

Les élèves de chant de 2^e et 3^e année et (sur la proposition de M. Reber) tous les élèves de composition auront le droit d'assister à toutes les classes de chant.

Après une telle résolution exécutoire, n'a-t-on pas le droit de s'étonner que, malgré les événements politiques, elle n'ait été suivie d'aucun effet ?

Il ne me reste pour terminer cet exposé qu'à faire appel aux hommes éminents dont la mission est de veiller aux destinées de l'art, en encourageant tous les efforts qui tendent à accroître sa prospérité.

Heureux si j'ai pu les convaincre de l'utilité de ces réformes et contribuer, dans la mesure de mes forces, à servir la cause d'un art que j'ai pratiqué dès mon enfance, et qui, depuis lors, a été l'objet de mes plus constantes et de mes plus chères préoccupations !

J. FAURE.

(1) MM. E. Legouvé, E. Perrin.

INTRODUCTION

Si vous voulez chanter, il faut croire d'abord....

.....
Eug. MANUEL

Si l'examen de l'appareil vocal, en permettant de reconnaître que tel chanteur est un ténor ou une basse, telle chanteuse un soprano ou un contralto, faisait découvrir en même temps ce qui donne aux sons leurs qualités particulières de charme, d'éclat, de douceur et d'accent, et surtout, s'il y avait possibilité de tirer parti de ces observations, l'anatomie du larynx deviendrait assurément une étude indispensable aux personnes qui se destinent à la carrière du chant.

Mais comme les Rubini, les Nourrit, les Duprez et tant d'autres grands artistes n'avaient sur la formation de la voix que les idées vagues qu'on s'en faisait à leur époque, qu'ils n'ont pas été cependant surpassés, et qu'on ne peut citer aucun chanteur devant sa supériorité à ces études spéciales, on peut en conclure que ces connaissances n'ont aucune influence sur l'art de diriger la voix. Je renverrai donc, ceux qu'un pareil travail pourrait séduire, aux ouvrages des médecins, et même des artistes, qui ont fait du larynx et de la voix l'objet de leurs recherches.

Une question d'un plus grand intérêt se pose tout d'abord, pour les élèves qui désirent embrasser la carrière lyrique.

Une grande voix est-elle indispensable pour réussir au théâtre?

Il ne saurait y avoir aucun doute à cet égard. En effet, combien de chanteurs, ayant à lutter avec des artistes infiniment mieux doués sous le rapport de l'éclat et du volume de la voix, les ont néanmoins surpassés par le charme, la douceur et l'expression.

Une grande voix n'est donc pas indispensable pour aborder la scène.

Ce qu'il faut rechercher avant tout dans un élève, c'est une vocation véritable et des aptitudes sérieuses, — un travail assidu et bien dirigé devant amener forcément le développement progressif de l'organe.

Quant aux personnes qui ne cherchent dans le chant qu'une simple distraction, on peut se montrer encore moins exigeant sous le rapport de la voix; au concert et surtout au salon, de tous les effets, ceux de douceur sont toujours les plus appréciés; un filet de voix intelligemment conduit est suffisant lorsqu'on sait se faire écouter.

Mais sous le rapport de l'intelligence, de l'oreille et du sentiment musical, on ne saurait se départir d'une trop grande sévérité.

Si, dans la première partie de cet ouvrage consacrée au mécanisme, je donne une grande importance aux études vocales, c'est que la pleine liberté de l'artiste pour exprimer et rendre sa pensée, au point de vue du style, des nuances, du sentiment, dépend de l'assouplissement de la voix, j'oserai même dire de son asservissement complet.

L'art du chant n'est pas, comme la science, susceptible de s'enrichir sans cesse par de nouvelles découvertes. Tout a été dit sur ce sujet et fort bien dit par des hommes que leur compétence et leur valeur personnelle désignaient pour cette étude.

Cependant il m'a semblé qu'on pouvait rendre encore plus accessibles à l'intelligence certaines définitions techniques, dont l'obscurité ne pouvait être dissipée qu'en entrant dans les détails les plus approfondis et les plus minutieux; cette tâche m'a tenté, et pour répondre au désir des élèves, qui, en regard du *but*, ne trouvent jamais assez de *moyens*, je leur ai livré toutes les observations que j'ai faites sur les autres et sur moi-même.

Dans la seconde partie qui a pour objet, non plus le perfectionnement matériel de l'organe, mais la connaissance approfondie du chant même

et de ses formules, je me suis efforcé, par voie d'analyse, d'enseigner aux élèves à se faire une méthode qui leur permette d'interpréter la musique des maîtres d'une façon correcte, sinon avec un cachet bien marqué de personnalité.

Enfin, pour ce qui regarde le sentiment juste et la délicatesse à acquérir dans les choses d'art, aucune règle absolue ne pouvant régir cette matière, il m'a semblé plus facile d'en faire saisir les préceptes en procédant par élimination, c'est-à-dire en signalant tout ce qui offense le goût ou lui est seulement contraire.



CLASSIFICATION DES VOIX

TESSITURE

(De l'italien, *tessitura*, *trame*)

La classification des voix doit se faire bien plutôt d'après leur timbre que d'après leur étendue. On peut être en possession d'une voix dont le timbre soit celui du ténor, bien qu'on ne puisse dépasser sans effort le *sol* ou le *fa* de poitrine; de même que tel sujet qui atteint le *la* aigu peut n'être qu'un baryton ou même une basse chantante. Ces observations s'appliquent également aux soprani, mezzo-soprani et contralti, dont les voix plus ou moins étendues pourraient faire naître des doutes, lorsqu'il s'agit de leur classification. (1)

C'est donc le timbre et surtout la *tessitura* qui devront éclairer le professeur sur la véritable nature de la voix des élèves.

On appelle « *tessitura* » la partie du clavier vocal sur laquelle le chanteur se trouve le plus à l'aise; la même expression s'applique également aux quelques notes choisies par le compositeur pour établir sa phrase musicale, notes auxquelles il revient de préférence.

Par ignorance de leurs véritables moyens, beaucoup d'élèves et d'artistes rangent leur voix dans une catégorie autre que celle qui lui est assignée par la nature.

Pour se rendre compte d'un rôle ou d'un morceau, ils se contentent de feuilleter une partition et, n'y voyant pas figurer les notes extrêmes de leur voix, en concluent que le rôle ou le morceau doit être pour eux d'une exécution facile. C'est là une grave erreur, car ils ont compté sans la *tessitura*, qui les leur interdit absolument. (2)

D'autres, le plus souvent par ambition ou par une confiance illimitée dans la puissance de leurs poumons, s'élancent inconsidérément à la conquête d'un emploi auquel ils seront bientôt forcés de renoncer.

Comment des élèves ne seraient-ils pas tentés d'atteindre les régions où

(1) Il n'y aurait dans ce cas aucun risque à les classer au commencement des études dans la catégorie des barytons (pour les hommes) et dans celle des mezzo-soprani ou contralti (pour les jeunes garçons et les femmes), — un travail dans le médium grave de la voix ne pouvant faire courir aucun danger à l'organe.

(2) Les trois ou quatre sons excentriques *mi* bémol et *contr'ut* graves, qu'on rencontre dans le rôle de Bertram, ne peuvent le faire ranger parmi les plus bas du répertoire; il est, au contraire, écrit très haut pour une basse profonde.

planent des voix plus élevées que les leurs, quand des artistes expérimentés donnent le funeste exemple de ces dangereux empiètements ?

N'avons-nous pas entendu à l'Opéra, dans la *Vestale*, le rôle de Licinius (ténor) chanté par une basse chantante, qui la veille interprétait Marcel des *Huguenots* (basse grave) ? (1)

Les rôles de ténor du grand répertoire n'ont-ils pas été remplis, pendant plusieurs années, par un artiste d'un mérite incontestable, excellent musicien, qui pouvait donner le change sur le véritable caractère de sa voix, d'une étendue exceptionnelle, mais qui, toujours en lutte avec une *tessiture* trop élevée, était souvent empêché de faire apprécier toutes ses qualités de chanteur ? (2)

Il est bien difficile de revenir sain et sauf de ces tentatives d'escalade ; le travail d'*étirement* auquel la voix est incessamment soumise, oblige les cordes vocales à une tension exagérée, et, lorsque l'artiste ou l'élève imprudent veut retourner en arrière, il se trouve aux prises avec un médium déséquilibré ; alors apparaît l'affreux chevrottement, conséquence inévitable des efforts qu'il s'est imposés.

Que les jeunes gens destinés à la carrière du chant se persuadent bien que les notes exceptionnelles sont des quantités négligeables ; la *tessiture* seule doit les guider.

C'est encore une erreur de croire qu'il est possible de tourner les difficultés d'une *tessiture* trop élevée au moyen de la transposition ; lorsque, de demi-tons en demi-tons, on est parvenu à rendre accessible à la voix la partie la plus élevée d'un morceau, il arrive que la partie grave, ayant suivi la même marche descendante, en rend l'exécution à peu près impossible. (3)

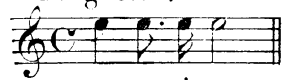
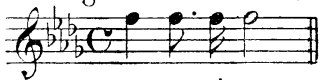
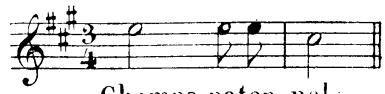
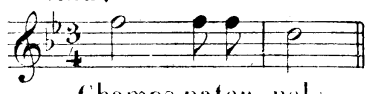
Tous les professeurs sont d'accord, sur un point au moins, c'est qu'il est plus facile d'augmenter l'étendue d'une voix dans l'aigu que dans le grave. En effet, grâce à un effort de volonté et à une certaine somme d'énergie physique,

(1) Merly.

(2) Marié.

(3) Beaucoup de chanteurs, dont la *tessiture* n'est pas très élevée, pour éviter la rencontre de certaines notes, comme le *mi* naturel, si difficile d'émission dans toutes les voix, s'accommoderaient mieux d'une tonalité plus tendue.

Les deux airs suivants, que bien des ténors préféreraient chanter un demi-ton plus haut, pour échapper à la répétition constante du *mi* naturel tant redouté, peuvent servir d'exemple :

<p>LA FAVORITE. (DONIZETTI)</p> <p>EX</p>	<p>Larghetto.</p>  <p>An-ge si pur</p>	<p>transposition</p>	<p>Larghetto.</p>  <p>An-ge si pur</p>
<p>JOSEPH (MÉHUL)</p>	<p>And^{te}</p>  <p>Champs pater-nels</p>	<p>transposition</p>	<p>And^{te}</p>  <p>Champs pater-nels</p>

on peut atteindre des sons élevés qui dépassent l'étendue naturelle de la voix, tandis que la volonté et l'énergie ne sont d'aucun secours dans la production des sons graves qu'on obtient seulement par le calme et la dilatation.

Il ne s'ensuit pas que le fait de pousser dix ou vingt fois de suite une note élevée mette un élève en possession définitive de cette note.

C'est avec les plus grandes précautions et presque insensiblement que ces acquisitions doivent se faire.

La *tessiture* peut, elle-même, par un exercice constant et judicieux, se déplacer d'un ton ou d'un demi-ton soit en montant, soit en descendant, mais rarement davantage.

Je laisserai de côté, dans la classification des voix d'hommes, de femmes et d'enfants, les voix intermédiaires qui sont fort nombreuses, pour ne m'attacher qu'aux types principaux.

Il me faudra mentionner, cependant, un genre de voix de baryton, pour lequel les maîtres italiens, et en particulier Verdi, ont beaucoup écrit ; moins grave que la voix des barytons anciens, cette voix, qui se prête mieux au chant d'expression, grâce à ses liens de parenté avec le ténor, occupe une place considérable dans le répertoire moderne. (1)

(1) Sollicité maintes fois de chanter les rôles de baryton écrits par Verdi, j'ai cru devoir résister à la tentation d'enrichir mon répertoire de beaucoup de rôles magnifiques que j'eusse été heureux d'interpréter ; mais ils étaient écrits dans une *tessiture* que mes moyens vocaux ne me permettaient pas d'aborder.

II

VOIX DES ENFANTS

Il y a trois genres de voix d'enfants chez les garçons :

Le Soprano ou 1^{er} dessus;

Le Mezzo-Soprano ou 2^{me} dessus;

Le Contralto ou 3^{me} dessus.

ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX D'ENFANTS

1^{ers} Dessus ou Soprani.
exceptionnellement poitrine voix de tête ou de Fausset. except

2^{es} Dessus ou Mezzi-Soprani
except. poitrine voix de tête ou de Fausset. except

3^{es} Dessus ou Contralti.
poitrine Fausset. except.

certaines voix d'enfants
voix de poitrine except voix de Fausset.

Les voix de soprani (1^{ers} et 2^{mes} dessus) s'étendent généralement de l'*ut* en bas, au *sol* au-dessus de la portée :

EX. étendue générale.

et exceptionnellement au *la*.

Elles peuvent embrasser, en voix de poitrine, de l'*ut* grave au *fa* ou au *sol* :

EX. poitrine

et en voix de tête ou de fausset du *fa* ou *sol* au *sol* ou *la* au-dessus de la portée :

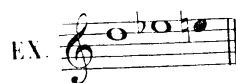


Aux soprani (1^{ers} et 2^{mes} dessus) dont la voix de poitrine s'étendrait par exception jusqu'au *la*, au *si* et même à l'*ut*, je conseillerai non seulement d'en éviter l'abus, mais même d'en restreindre l'usage. Quant à ceux dont la voix de poitrine n'existe pour ainsi dire pas, il serait imprudent de chercher à la leur faire acquérir.

Les voix de contralti (qui sont les plus rares) s'étendent en voix de poitrine du *fa* ou *sol* au-dessous de la portée, au *si bémol* et parfois à l'*ut* :



Leur voix de fausset ne se compose que de trois ou quatre notes, le *ré*, le *mi* bémol et exceptionnellement le *mi* naturel :



Les voix d'enfants seraient susceptibles d'acquérir par l'exercice une force relative et de gagner en étendue, comme celles des hommes et des femmes; mais, dans la crainte qu'un travail prématuré ne leur occasionne une trop grande fatigue, le professeur ne devra s'occuper que de l'émission et de l'articulation, laissant à la nature le soin de développer la force et l'étendue.

C'est seulement à partir de leur 9^{me} ou 10^{me} année, qu'on peut songer à cultiver la voix des jeunes garçons; il y aurait imprudence et même danger à devancer cette époque. (1)

Cependant, comme les études musicales peuvent commencer beaucoup plus tôt, lorsqu'on voudra faire solfier un enfant, on devra veiller à ce que la *tessiture* des études de solfège ne soit pas trop grave, ni surtout trop élevée.

A défaut de solfèges à l'usage des enfants, le professeur devra transposer les leçons de façon à ne pas excéder les limites naturelles de leur voix. (2)

Par son caractère, son timbre gracieux et son charme tout féminin, la voix de soprano d'un jeune garçon semblerait devoir, après l'évolution naturelle de la mue, faire place à une voix de ténor, tandis que l'enfant possédant une voix de contralto, par la nature plus masculine de son organe, d'une raucité souvent gutturale,

(1) Sous aucun prétexte il ne faudra faire travailler les enfants du sexe féminin, avant que la légère transformation que subit leur voix à l'époque de la puberté ne soit entièrement accomplie.

(2) Il existe, à cet effet, des solfèges transposés ou composés par Ed. Batiste, à l'usage des enfants.

et par sa facilité à monter en voix de poitrine, devrait selon toute probabilité se transformer en basse ou en baryton, aussitôt la mue terminée.

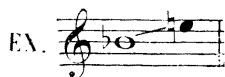
L'expérience cependant m'a démontré que c'est en général, et à de rares exceptions près, le contraire qui se produit.

Je vais expliquer comment a lieu cette étrange et intéressante métamorphose.

En indiquant l'étendue des voix d'enfants, j'ai dit que le registre de poitrine des contralti pouvait s'étendre du *sol* grave au *si* bémol,



sans que cela les privât de la faculté d'émettre des sons en voix de tête ou fausset, jusqu'au *ré*, au *mi* bémol, et même au *mi* naturel par exception :



Or, pour ces voix graves, le phénomène de la mue n'exerce son action directe que sur les notes de fausset, qu'il supprime graduellement en les prenant par l'extrémité supérieure.

Cette suppression arrive peu à peu à détruire le registre de tête et il ne reste bientôt plus au contralto que sa voix de poitrine, moins facile sur les notes élevées et un peu plus dure dans toute son étendue.

Le voilà donc en possession d'un registre unique, dont il peut se servir, malgré l'état maladif de l'organe, et en dépit des nombreux accidents vocaux qui en altèrent la sonorité et la pureté.

Le moment approche où le contralto auquel jusqu'alors étaient forcément dévolues les modestes parties d'alto dans les duos, les trios et les morceaux d'ensemble, va céder au soprano son rôle effacé, pour se substituer à lui comme principal interprète de la pensée mélodique.

Ses notes de poitrine, pendant que le travail de la mue s'accomplit, acquièrent graduellement plus de force et d'ampleur, et ces *mêmes notes* qui formaient le registre inférieur de sa voix d'enfant deviennent les notes du registre supérieur de sa voix d'homme : LE CONTRALTO EST DEVENU TÉNOR.

Chez le soprano et principalement chez celui dont les notes de poitrine sont très rares, l'évolution suit une marche analogue, avec cette différence que l'enrouement prend un tel caractère de gravité, qu'il devient impossible à l'enfant d'émettre les sons, si ce n'est au prix des plus grands efforts. Loin de s'atténuer, cet enrouement s'accroît de plus en plus, la voix devient plus profonde que celle du contralto. C'est alors que commence la série des couacs, plus proprement appelés : *Chants de coq*.

Dès lors, et sous peine de compromettre l'existence de la voix dans son germe et d'entraver la marche progressive de son développement, il faut interdire à l'enfant, contralto ou soprano, l'exercice du chant. J'insisterai, même pour qu'une fois la transformation accomplie, les études vocales ne portent que sur les notes du médium grave. Ces études ne devront pas se prolonger au delà de 2 ou 3 minutes et ne seront reprises qu'après un repos 3 ou 4 fois plus long que la durée des exercices. Ce n'est qu'après quelques années de silence que la transformation devient définitive et que cette voix, jadis si féminine, si facile dans les notes élevées, se révèle tout à coup mâle et profonde : LE SOPRANO EST DEVENU BASSE-TAILLE OU BARYTON.

III

ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX D'HOMMES

Il m'a semblé préférable, laissant de côté les anciennes dénominations tombées dans l'oubli, telles que celles de : Taille, Haute-Contre, Concordant, Basse-Contre, Bas-Dessus, etc., d'adopter, pour la classification des voix d'hommes, les distinctions consacrées par l'usage, bien qu'elles puissent donner lieu souvent à certaines confusions.

FORT TÉNOR

(VOIX EXCEPTIONNELLE)



Celui que l'on désigne sous le nom de fort ténor, et de qui l'on réclame un volume de voix considérable, ne devrait être en réalité que l'ancien ténor *Serio*, le ténor *di forza* des Italiens, personnifié par les Nozzari, les Crivelli, les Donzelli, les Reina, dont l'étendue vocale ne dépassait guère le *la* bémol au-dessus de la portée.

On peut se rendre compte du caractère particulièrement viril de ce genre de voix, d'après les rôles d'*Otello*, de Pollione dans *Norma*, du *Bravo*, de *la Vestale* de Mercadante et de *la Vestale* de Spontini, de *Gemma di Vergy*, de Max du *Freychutz*, de *Maria Padilla*.

La difficulté de rencontrer des voix de fort ténor, telles qu'on les comprend en France, s'explique par les exigences du public, qui, depuis l'apparition du grand chanteur Duprez, s'est peu à peu persuadé que pour interpréter les rôles dramatiques de notre répertoire d'opéra : *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive* et *les Huguenots*, il faut unir à l'étendue d'une haute-contre l'ampleur d'un baryton.

C'est là une erreur d'autant plus facile à rectifier que la voix d'Adolphe Nourrit, l'éminent créateur de ces différents rôles, se rapprochait plus par le timbre du ténor léger que du fort ténor.

L'air du Sommeil de *la Muette*, les rôles du *Comte Ory* et du *Philtre*, qu'Adolphe Nourrit abordait avec un égal succès, dénotent une souplesse et une légèreté incompatibles avec le volume de voix exigé des forts ténors de nos jours.

Cette erreur du public est d'autant plus regrettable que, pour quelques voix de ténor pouvant conserver le volume de leur médium jusqu'aux limites supérieures de leur registre de poitrine, la plupart s'épuisent en vains efforts et, par suite, s'exposent à la ruine complète de leur organe.

PREMIER TÉNOR



On voit que sous le rapport de l'étendue, il n'y a aucune différence entre le premier ténor et le fort ténor.

J'entends par premier ténor, celui dont la voix, abstraction faite du volume, peut atteindre les sons élevés avec assez de facilité pour donner au public une sécurité que les forts ténors ne lui offrent que bien rarement.

Certains trials pourraient fort bien remplir cette première condition ; aussi m'empresserai-je d'ajouter, me servant d'une expression usitée au théâtre, qu'en raison des rôles nobles, pathétiques, qui lui sont attribués, la voix du premier ténor doit avoir pour ainsi dire : *le physique de l'emploi*.

Notre public français, pour la satisfaction d'entendre deux ou trois gros sons péniblement arrachés, se prive de l'interprétation homogène et complète des rôles de ténor, telle que le compositeur l'avait comprise et enseignée. Plus avisés, nos voisins Italiens, Allemands, Anglais, Espagnols, tout aussi impressionnables que nous et souvent même plus épris des effets de sonorité, acceptent indifféremment pour leur répertoire et pour le nôtre tous les ténors dont la voix possède l'étendue et le caractère exigés par les rôles, sans se préoccuper de la grosseur du son, ni de *la capacité du tube vocal*.

C'est pour eux une grande surprise que nous ayons des ténors spéciaux pour les traductions et que les rôles de *Lucie* et *la Favorite* écrits pour Duprez, dédaignés aujourd'hui par les forts ténors, soient échus aux ténors dits de « demi-caractère ».

Quelques sonorités excentriques sur une ou deux notes, *ut* et *ut* dièse, ne devant pas faire ranger parmi les forts ténors des artistes dont la voix, en dehors de ces sons exceptionnels, n'a tout juste que le volume du premier ténor, — j'ai donc placé à dessein sur une même liste les ténors qui, tout en possédant les

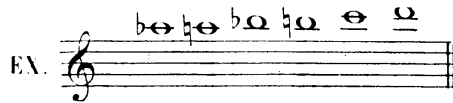
qualités les plus diverses et les moyens vocaux les plus opposés, ne s'en rattachent pas moins à un type unique, comme :

Nourrit	Garmoni	Mario	Lafond
Giuglini	Masini	Poultier	Guasco
Roger	Moriani	Espinasse	Talazac
Tamberlick	Gayarré	Sim Reeves	Nicolini
Mongini	Basadonna	Villaret	Mirate
Wachtel	Collin	Baucardé	Graziani aîné

La voix de poitrine du premier ténor, généralement faible dans les cordes graves, ne commence à trouver sa sonorité brillante qu'à partir de l'*ut*; elle rencontre en gravissant son échelle supérieure, dans le voisinage du *mi*, du *fa* ou du *fa* dièse, un changement de timbre dont il est difficile de déterminer la place exacte.

Ce changement s'effectue plus haut ou plus bas, en raison du plus ou moins de volume de la voix, sauf exceptions. (Voir le chapitre : *Voix sombrée.*)

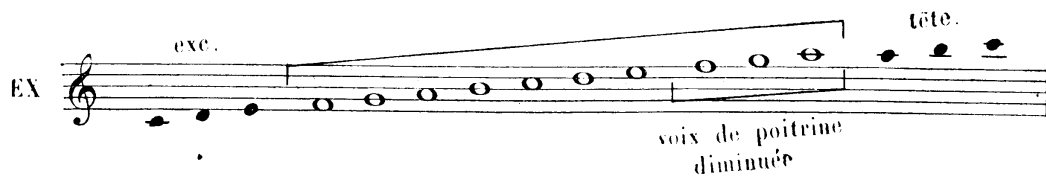
La voix de tête ou fausset du premier ténor peut commencer à être utilisable à partir du *la* bémol ou du *la* naturel jusqu'à l'*ut* ou au *ré* : (1)



Pour faciliter l'union des deux registres, cette voix de tête peut être prise au *sol* et même au *fa* dièse, selon la nature de la voix, ou même selon la construction de la phrase musicale.

PREMIER TÉNOR

(OPÉRA-COMIQUE)



Y a-t-il une différence sensible comme timbre entre la voix du premier ténor d'opéra comique et celle du premier ténor d'opéra?

Oui, si l'on se reporte à une époque déjà éloignée.

Non, si l'on tient compte des modifications qui se sont produites dans le genre de l'opéra comique et qui ont fait surgir un nouveau ténor se rapprochant du premier ténor d'opéra dont il peut, sans trop froisser les préjugés du public, aborder le répertoire.

(1) Dans l'air final des *Puritains*, Rubini faisait entendre un contre *fa* aigu d'une puissance extraordinaire.

Il est si facile de les confondre, que les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique se disputent souvent, à l'issue des concours du Conservatoire, le même sujet, apte à tenir l'emploi dans l'un ou l'autre de ces deux théâtres indifféremment.

Les rôles écrits à l'Opéra-Comique pour Roger, qui doit être regardé comme le créateur du genre, pourraient être également chantés par les premiers ténors d'opéra.

On voit par ce qui précède que rien ne s'opposerait à ce qu'on ajoutât à la liste des premiers ténors d'opéra, forts ou non, les ténors d'opéra comique, capables de tenir l'emploi de Roger.

En ce qui concerne le ténor léger, dont Ponchard est resté la personnification la plus complète, la nuance est beaucoup plus tranchée. La voix de poitrine du véritable ténor léger a une tendance marquée à s'amincir vers son extrémité supérieure, où elle se confond graduellement avec la voix de fausset; elle n'a pas à beaucoup près le caractère viril de celle des autres ténors (1), mais elle se prête mieux à l'expression des sentiments tendres et délicats; elle possède la spontanéité indispensable au chant syllabique, au chant d'agilité et d'exécution, ce qui lui permet d'aborder, grâce au côté presque familier de son timbre et de son accent, le genre semi-serio aussi bien que le genre bouffe.

Comme le ténor d'opéra comique qui est appelé à prendre un jour les premiers ténors d'opéra, le ténor léger peut facilement interpréter les rôles du *Comte Ory*; de Léopold, de *la Juive*; de Raimbaud, de *Robert le Diable*.

Je ne crois pas devoir mentionner, parmi les voix de ténor proprement dites, celles dont la voix de Chollet était un assez rare spécimen, tenant le milieu entre le baryton et le ténor léger, se rapprochant du premier par la tessiture et du second par sa grande facilité à émettre les sons de fausset.

Quant au petit second ténor d'opéra comique, au delà duquel on ne trouve plus que des voix non classées, comme celles de Laruette, il ne faut le considérer que comme un diminutif du ténor léger, dont il peut par le travail et l'expérience aspirer à devenir au besoin la doublure dans quelques rôles, tout en conservant son véritable emploi.

BARYTON ÉLEVÉ

(BARYTONS DITS DE VERDI)



Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur les partitions d'*Ernani*, de *Nabucco*, de *Macbeth*, d'*I due Foscari*, de *Rigoletto*, du *Trovatore* et sur les rôles créés par Giorgio

(1) Il n'est pas rare de rencontrer chez ces ténors des notes graves plus sonores que chez les premiers ténors d'opéra.

Ronconi pour se rendre compte de la différence existant entre ces barytons et ceux pour qui ont été écrits *Guillaume Tell*, *la Muette*, *Sémiramide*, *le Siège de Corinthe*, etc., j'ajouterai même *la Favorite*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre* et *Don Sébastien*.

Bien que l'artiste qui fut le créateur de ces quatre derniers ouvrages passât alors pour un baryton élevé, il aurait été cependant dans l'impossibilité d'aborder aucun des rôles du répertoire de Verdi, que je viens de citer.

Il ne faudrait pas, non plus, confondre ces voix de baryton élevé, avec celles des Martin. Si leur étendue est à peu près la même dans le registre élevé, les compositeurs les ont utilisées, de façon à ne pas laisser s'établir de confusion entre elles.

Chez le baryton moderne, tous les effets sont produits sur les sons élevés, *do*, *ré*, *mi*, *fa* et *sol*, le plus souvent dans la force, et en exprimant les passions les plus violentes.

Ce sont des chanteurs *di slancio*.

Les Martin, au contraire, favorisés par une orchestration des plus discrètes, qui leur permettait l'emploi de la voix de tête, cultivée et développée par l'étude, doivent être rangés parmi les chanteurs de grâce et d'agilité; un ténor, en supprimant les quelques notes graves, destinées à faire briller la voix exceptionnelle de Martin, pourrait chanter impunément en voix de poitrine ce que le créateur du genre chantait le plus souvent en voix de tête.

BASSE CHANTANTE

(ANCIEN BARYTON)



La voix de basse chantante, qu'on désigne aussi sous le nom de baryton grave, est avec la voix de ténor limité celle qu'on rencontre le plus communément chez l'homme.

Elle a été délaissée en faveur du baryton élevé (variété du ténor limité) dans les rôles du répertoire de grand opéra moderne; mais on peut dire que ce qu'elle a perdu d'un côté, elle l'a regagné de l'autre, car elle a bénéficié de l'abandon dans lequel les compositeurs ont laissé tomber peu à peu la basse-taille ou basse profonde.

Ce genre de voix a également ses variétés et ses sous-variétés; il serait trop long de les énumérer, bien qu'elles aient été toutes utilisées.

Pour m'en tenir au type principal, dans nos opéras français, je citerai le rôle de Max, du *Chalet*, comme celui qui en donne le mieux le caractère, l'étendue et la tessiture, ainsi que ceux créés par Hermann-Léon et Charles Battaille, malgré les quelques notes graves qu'on rencontre dans le répertoire de ce dernier.

Cette voix a sur les barytons de Verdi l'avantage de servir de basse fondamentale aux compositeurs, dans les trios, quatuors et les morceaux d'ensemble; elle se distingue en outre par des aptitudes à la virtuosité et à l'agilité dont Rossini et les maîtres italiens de son époque ont su tirer le plus grand parti, en les appliquant aussi bien au genre bouffe qu'au genre dramatique.

Avant l'arrivée de Baroilhet à l'Opéra, on ne connaissait comme barytons que ceux désignés aujourd'hui sous le nom de basses chantantes, et les barytons, interprètes de *Guillaume Tell*, de *Pietro*, de *Don Juan*, ne prendraient pas aujourd'hui dans *Faust* le rôle de Valentin, mais bien plutôt celui de Méphistophélès.

BASSE-TAILLE OU BASSE PROFONDE



Cette voix, la plus grave de toutes les voix d'homme, est rarement complète. Lorsque la sonorité des notes de son médium est en rapport avec celle de ses notes les plus profondes, elle dépasse difficilement l'*ut* ou le *ré* et sa dureté la rend peu malléable. (1)

Quand, au contraire, ces notes sont exceptionnelles chez la basse-taille, le reste de la voix se rapproche de la basse chantante et en a quelquefois l'étendue.

De ce que Charles Battaille terminait par un contre *mi* bémol grave la romance de *l'Étoile du Nord*, il ne faut pas conclure que le rôle de Pierre soit précisément d'une basse-taille; la tessiture de la romance que je viens de citer est celle d'une basse chantante.

Il en est de même des rôles écrits pour Lévassour qui était une basse chantante à notes graves exceptionnelles. J'ai déjà abordé cette question dans l'article « Classification des voix » et à-propos des premiers et des forts ténors. On connaît donc mon sentiment à cet égard.

C'est principalement dans les pays du Nord, en Allemagne et en Russie, que

(1) Cette placidité lourde et sonore des véritables basses profondes convient parfaitement aux longues tenues du chant liturgique. Aussi ces voix sont-elles beaucoup mieux placées à l'église qu'au théâtre.

se trouvent les voix de basse-taille les plus profondes, et c'est aussi par les compositeurs allemands qu'elles ont été le plus utilisées.

Elles sont plus rares en Italie, où d'ailleurs les sons graves sont peu appréciés.

VOIX DE FAUSSET

(FALSETTO)

Lorsqu'arrivé à la limite naturelle supérieure de la voix de poitrine, le chanteur veut émettre des sons plus élevés, il rencontre bientôt un nouveau registre moins sonore, d'un timbre presque enfantin, qu'on désigne sous le nom de *fausset*, et quelquefois aussi sous celui de *voix de tête*.

Ce registre, habilement employé, peut rendre les plus grands services aux ténors, en général, ainsi qu'aux barytons d'opéra comique pour les rôles de l'ancien répertoire; aussi ne saurais-je trop les engager à le perfectionner et à en faire usage.

Bien que les basses-tailles ou basses profondes puissent souvent émettre des sons de tête aussi facilement que les ténors et les barytons, il leur est inutile de s'astreindre à un travail dont il n'y a pas d'application dans leur répertoire.

Les modifications que beaucoup de ténors font subir à la voix de tête expliquent le discrédit dans lequel cette voix est tombée. La plupart d'entre eux, croyant mieux l'appareiller avec la voix de poitrine, la grossissent d'une façon exagérée à l'aide de la syllabe *ou*. — En étendant la teinte uniforme de cette syllabe sur les paroles, ils enlèvent toute clarté à leur prononciation, et privent en même temps la voix de tête de la diversité de ses timbres et de la faculté de varier l'expression.

Il est impossible d'indiquer aux élèves, ténors ou barytons, les notes précises sur lesquelles le passage d'un registre à l'autre doit s'opérer; cela dépend de la nature et de l'étendue de la voix, et aussi bien du sens des paroles que du dessin de la phrase musicale.

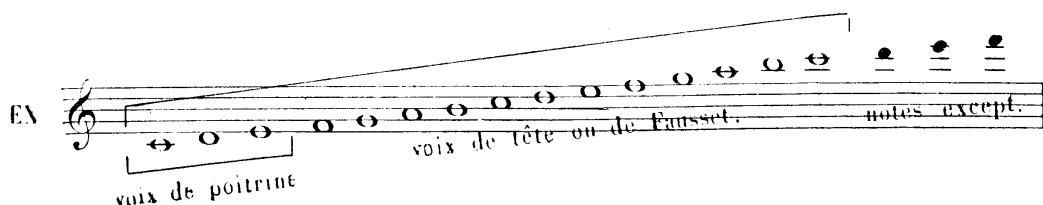
Les changements de registres, lorsqu'on laisse agir la nature, se produisent chez les hommes et les femmes exactement sur les mêmes notes, c'est-à-dire du *mi* au *fa*, du *fa* au *fa* dièse ou du *fa* dièse au *sol*, à la différence d'une octave.

Les ténors et les barytons pourront donc se servir des exercices écrits pour soprani, et qui ont pour objet d'unir les sons de poitrine avec les sons de tête.

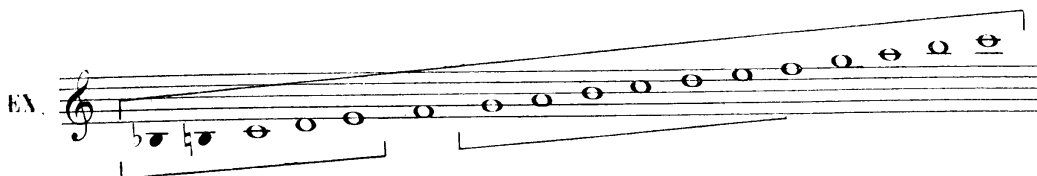
Voir : page

ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX DE FEMMES

SOPRANO AIGU



SOPRANO DRAMATIQUE



Ainsi qu'on en peut juger par ce tableau, l'étendue de la voix de soprano aigu est à peu près la même que celle du soprano dramatique. La différence qui existe entre ces deux voix consiste dans la plus grande facilité que possède le soprano aigu à prononcer sur les notes extrêmes de la voix, et à pouvoir les attaquer sans effort.

D'autre part, et sans se préoccuper du volume, le timbre et le caractère suffisent à déterminer le genre assigné par la nature à ces deux variétés d'un même type (Voir : *Classification des voix*).

MEZZO-SOPRANO

SE RAPPROCHANT TANTÔT DU SOPRANO DRAMATIQUE, TANTÔT DU CONTRALTO



Cette voix, qui sert de transition entre le soprano et le contralto, est, avec la voix de baryton, celle qu'on rencontre le plus communément.

Sans avoir jamais la tessiture du soprano dramatique, elle en a souvent l'étendue.

Son médium grave de fausset a plus de force et d'éclat que celui du contralto, et ses notes élevées plus de spontanéité. Mais elle n'a, dans son registre de poitrine, ni la puissance, ni le caractère masculin qu'on observe chez le contralto.

CONTRALTO

(VOIX LA PLUS RARE)



La voix de contralto, qui se rapproche le plus de la voix d'homme, dont elle a parfois la force et l'énergie, se prête admirablement au genre dramatique.

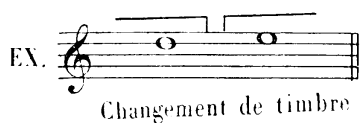
On l'a beaucoup plus utilisée en Italie qu'en France, où elle est souvent confondue avec la voix de mezzo-soprano grave.

Les véritables voix de contralto ne pourraient pas aborder sans danger les opéras du répertoire français moderne, tels que : *la Favorite*, *la Reine de Chypre*, *le Prophète*, dont la tessiture varie d'un acte à l'autre, et souvent même plusieurs fois dans un même morceau.

Cette voix, malgré son volume, possède, en outre, des aptitudes spéciales pour la vocalisation.

*
* *

Dans toutes les voix de femmes, il se produit, du *ré* au *mi* naturel ou du *mi* naturel au *fa*, un changement de timbre,



qui, pour beaucoup de professeurs, constitue l'existence de deux registres distincts : un registre de voix mixte, partant du *sol* au *ré*,



et un registre de tête du *ré* au *ré* naturel aigu,



jusqu'aux notes les plus élevées de l'échelle vocale.

Ce changement de timbre, sensible à l'oreille d'un auditeur exercé, se produit souvent chez les femmes à leur insu et ne peut se comparer à celui qui existe entre le registre de poitrine et celui de fausset ou voix de tête.

Je ne vois donc aucune utilité à m'appesantir sur ce changement de timbre, ni à lui donner une autre dénomination. (Voir plus loin l'article : *Voix mixte.*)

En principe, je suis d'avis qu'on doit éviter d'attirer l'attention des élèves sur des différences de timbres et de registres qu'ils sont quelquefois assez heureux pour ignorer.

Ce serait les troubler que de les leur souligner sans nécessité.

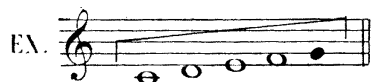
VOIX DE POITRINE DES FEMMES

On ne saurait nier les effets pénétrants que les femmes obtiennent par l'emploi de leur registre de poitrine.

Chez les femmes, j'entends par voix de poitrine, celle qui rappelle la voix de gamin, la voix d'enfant de chœur (contralto).

Le procédé le plus efficace pour aider à découvrir ce registre chez les soprani qui s'en croient privés, est l'imitation. Aucune définition physiologique n'arriverait à ce résultat. C'est donc en essayant d'imiter la voix des jeunes gamins, la voix d'enfant de chœur, ou celle des contralti, que les soprani parviendront le plus rapidement à se l'assimiler.

Il est généralement adopté, dans les méthodes de chant, que la voix de poitrine doit s'étendre de l'*ut* au *fa* et même au *sol*.



Quelques professeurs ne craignent pas d'en conseiller l'extension jusqu'au *si* naturel et à l'*ut*.

Pour moi, je ne voudrais pas qu'elle dépassât le *fa* naturel, car l'union de la voix de poitrine à la voix de tête sera d'autant plus facile que le passage s'opérera dans la partie la plus grave de la voix. Au contraire, plus on donnera d'extension à la voix de poitrine, plus le précipice qui sépare les deux registres sera difficile à franchir.

En dehors de ces considérations, l'usage du registre de poitrine devra être à peu près interdit aux soprani dans les exercices, au moins pendant les premiers mois d'études.

Quant aux voix privilégiées, chez lesquelles la soudure pourrait s'opérer d'une manière inappréciable à l'oreille, on comprendra que ces recommandations ne peuvent leur être appliquées. Là où la nature a tout fait, il serait non seulement inutile, mais imprudent, de vouloir rien ajouter.

Pour que le passage de la voix de tête à la voix de poitrine s'effectue avec plus de facilité et de sécurité, les élèves devront s'appliquer dans les exercices à prendre la voix de tête sur leur dernière note de poitrine et même un peu au-dessous.



En résumé, on ne doit user des ressources de la voix de poitrine qu'avec les plus grands ménagements. C'est une arme à deux tranchants, aussi dangereuse que difficile à manier.

Les perturbations que l'emploi des notes supérieures de la voix de poitrine apporte dans la soudure des deux registres, dans l'homogénéité et l'équilibre de la voix, en détruisent peu à peu le charme et la pureté ; si l'on ne s'arrête à temps, ces perturbations doivent fatalement amener l'ébranlement de l'organe (1) et souvent même sa perte totale.

(1) Une de nos plus sympathiques cantatrices, qui a tenu si brillamment le premier rang sur une de nos principales scènes lyriques, grisée par le succès que lui assurait l'emploi de la voix de poitrine, a de beaucoup abrégé sa carrière théâtrale pour n'avoir pas su se garder d'en dépasser les limites naturelles.

VOIX MIXTE

On est convenu d'appeler mixte, un son diminué d'intensité, qui, n'ayant pas la sonorité et l'éclat que peut fournir la voix dans son entier développement, semble participer de la voix de poitrine et de la voix de tête.

Je considère comme absolument erronée la définition courante qui prétend qu'un son mixte est un composé à doses égales d'une partie de voix de tête et d'une partie de voix de poitrine.

Si dans un son filé, certaines voix ont assez de ténuité et de souplesse pour qu'on ne puisse saisir exactement le moment où se produit la soudure des deux registres, il ne faut pas en conclure que cette soudure ne puisse s'opérer qu'à l'aide d'un troisième registre destiné à jouer le rôle d'intermédiaire.

Ce qui distingue, chez les hommes, la voix prétendue mixte de la voix de tête, c'est que, par une certaine poussée d'air, on peut donner à un son, pris en demi-voix, l'intensité et la sonorité d'un *forte*, tandis qu'un son pris en voix de tête ne peut effectuer son passage en voix de poitrine et arriver au *forte*, sans un soubresaut, un hoquet, qui vient affirmer la différence entre les deux registres.

Chez les femmes, la voix de médium des soprani, qui s'étend du *fa* au *ré*, et qui est également qualifiée de voix mixte, rencontre le même obstacle que la voix de tête des hommes pour passer en voix de poitrine.

Mais les contralti et les soprani peuvent, comme les ténors, à l'aide d'une poussée d'air transformer en le diminuant un son de poitrine en un son de tête, sans faire entendre le *distacco* qui se produit infailliblement lorsqu'ils essaient de passer de la voix de médium à la voix de poitrine, du *fa* au *ré*; ce qui indique clairement que leur médium appartient à la voix de tête.

Certains ténors et barytons sont voués, par une disposition particulière de leur appareil vocal, à l'usage exclusif d'une voix de poitrine diminuée, voix que les Italiens appellent *mezza voce*, et que nous désignons improprement en France par le terme de *voix mixte*. Il y a là une erreur intéressante à relever; ces sujets chantent bien réellement en voix de poitrine, très faible, très anémique, à la vérité mais susceptible, néanmoins, de produire des sons d'une certaine intensité.

Pour ce genre de voix, les *forte* ne sont que des *mezzo forte* et les *piano* des *pianissimo*.

Il n'y a là qu'une question de capacité du tube vocal.

Ce n'est pas pour la vaine satisfaction de subtiliser sur un mot que j'écris cet article; le but que je poursuis est de contraindre les élèves à faire tous leurs efforts pour acquérir la *mezza voce* ou voix de poitrine diminuée qui leur permettra d'obtenir les effets d'opposition les plus variés, tout en développant la souplesse de leur voix, et surtout pour les empêcher de s'égarer à la recherche d'un registre imaginaire.

VOIX SOMBRÉE

Aucune méthode ancienne ne fait mention de ce genre de voix; c'est seulement lors des débuts de Gilbert Duprez, que l'on commença à se servir de cette expression de « voix sombrée », par opposition à la voix ouverte que l'on appelait alors « voix blanche ».

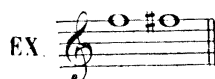
Confondant l'effet avec la cause, on attribua le développement extraordinaire et l'ampleur naturelle des sons élevés de cet artiste à un procédé particulier; erreur qui a compromis et compromet encore l'organe de bien des ténors, lancés sur cette fausse piste!

Pour moi, je ne reconnais comme voix sombrées que celles qui, dénaturées par un grossissement artificiel, résonnent exclusivement dans les joues, ne produisent que des sons sourds et cotonneux et dont la sonorité satisfait seulement ceux qui les produisent. On dit de ces voix, en terme de coulisse « qu'elles ne passent pas la rampe ».

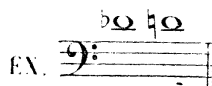
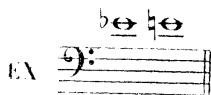
C'est une grave erreur que de faire un registre à part, de la voix sombrée. La voix est ouverte ou fermée, selon qu'elle est émise sur une voyelle ouverte ou fermée; on ne pourrait, en effet, chanter continuellement en voix ouverte qu'à la condition de dénaturer les sonorités propres aux voyelles fermées *e, i, o, u* — *ou*.

Le cas serait le même, si l'on voulait chanter fermé sur les voyelles *a* ou *é*.

Le timbre de la voix de poitrine des hommes subit, à la vérité, des modifications plus ou moins sensibles : du *fa* au *fa* dièse chez les ténors :



du *mi* bémol au *mi* naturel, chez les barytons et du *ré* bémol au *ré* naturel, chez les basses :



(Ceci n'a rien d'absolu.)

A partir de ce changement de timbre, les notes qui s'étendent jusqu'aux dernières limites de la voix de poitrine sont qualifiées de voix sombrées dans beau-

coup de méthodes. A mon avis, ce terme, est également impropre, car loin d'être sombrées, ces notes sont très souvent, surtout chez les ténors, les plus sonores et même les plus éclatantes.

Ce changement de timbre, aussi bien dans les voix d'homme que dans les voix de femme, se produit lorsqu'on veut passer sur une même voyelle ouverte, du *ré* au *mi* naturel chez les barytons et les soprani, du *fa* au *fa* dièse chez les ténors.

Pour se bien rendre compte que cette modification du timbre n'est pas produite par un changement de registre, il suffira de parcourir l'échelle d'un registre, soit de tête, soit de poitrine sur une voyelle fermée *i, é, o, u — ou*; on pourra alors défier l'oreille la plus exercée de découvrir un changement de timbre et, à plus forte raison, un changement de registre.

Les dénominations de *voix mixte forte*, de *voix palatale, blanche, frontale*, ne sont donc, selon moi, que de pure fantaisie.

Il est un fait certain, c'est qu'on ne peut continuer à monter en voix de poitrine sur une voyelle ouverte sans tenir compte de ce léger changement de timbre, sous peine d'arriver à l'écrasement de la voix, au son anti-musical, et enfin au *couac*.

Pour rendre ce changement de timbre beaucoup moins sensible, il est un moyen, des plus simples et des plus pratiques, qui doit résoudre la question.

En évitant de lever la tête et même en l'abaissant peu à peu, à mesure qu'on entre dans le registre élevé, l'immobilité du larynx, conséquence forcée de cette position de la tête, oblige la voix à se diriger vers son appui naturel; le chanteur se trouve donc, en partie, affranchi des préoccupations constantes de l'émission et du changement de timbre, dont j'ai parlé plus haut. (Voir : *Position de la tête. Attaque du son.*)

TIMBRE GUTTURAL. — TIMBRE NASAL

Le timbre guttural, qu'il soit le résultat de mauvaises habitudes ou d'un vice de conformation de l'appareil vocal, tel qu'un rétrécissement exagéré du pharynx, provient d'une contraction de l'arrière-gorge qui augmente lorsqu'il s'agit d'émettre les sons élevés. Il faut, pour le modifier, s'efforcer d'élever le voile du palais, veiller aussi à ce que la langue, pendant l'émission de la voix, ne se redresse pas, et même l'allonger sur les dents.

Le timbre nasal est, au contraire, produit par une exagération de la résonance dans la cavité nasale. Le correctif de ce défaut consiste dans l'emploi de la buccale *eu*, telle qu'on la prononce dans les mots *eux, deux, bœufs*, en ayant soin d'avancer le plus possible les lèvres en forme d'entonnoir.

DU TREMBLEMENT OU CHEVROTEMENT

Il y en a de deux sortes : l'un qui ressemble au grelottement produit par le froid ; l'autre, plus ondoyant, qui rappelle la préparation du trille.

Faut-il attribuer ce phénomène à un mouvement nerveux analogue à celui qui se produit chez certains individus affectés d'un tremblement de la tête et des mains ?

Ne serait-ce pas plutôt l'exemple contagieux de chanteurs plus ou moins habiles qui aurait provoqué l'invasion de ce fléau, et l'aurait fait entrer peu à peu dans les habitudes vocales de notre époque ? En voyant la quantité de jeunes chanteurs atteints du *tremblement* avant même d'avoir terminé leurs études, on serait tenté de le croire.

Un fait certain et regrettable, c'est que la tendance au chevrottement est beaucoup plus marquée en France et en Italie qu'en Angleterre et surtout qu'en Allemagne, où il est à peu près inconnu.

Comme on ne peut admettre que le larynx soit autrement conformé chez les Allemands et les Anglais que chez les Français et les Italiens, il y a donc évidemment chez les jeunes gens imitation consciente ou inconsciente d'un défaut des plus graves qui les séduit et finit par passer à l'état de nouvelle nature.

Il n'est pas jusqu'aux orgues de barbarie qui ne soient parvenus à l'aide d'un mécanisme, fort simple du reste, à reproduire le chevrottement sentimental à la mode.

Le tremblement peut cependant être amené par des causes étrangères à la volonté.

En dehors des conditions particulières où se trouvent certains larynx dont les cordes vocales n'ont pas la faculté de conserver, pendant l'émission du son, la fixité qui lui assure le calme et la tenue, le tremblement peut être dû à des causes diverses qu'il est intéressant de connaître.

Les secousses régulières que ressent le corps à chaque pas peuvent amener le tremblement chez ceux qui ont la mauvaise habitude de chanter en marchant.

L'exercice trop prolongé du chant, les excès de voix, — j'entends par excès de voix, non seulement les cris, mais le développement exagéré du son, — les mouvements convulsifs du menton ou des lèvres ont aussi pour conséquence l'ébranlement de l'organe.

Existe-t-il des remèdes contre le tremblement ? Oui, mais ils sont d'autant

plus efficaces qu'ils s'attaquent à un mal moins ancien, et, pour les appliquer avec succès, il faudrait avant tout que les chanteurs atteints de ce mal eussent la ferme résolution d'en guérir.

Malheureusement, les artistes affligés du tremblement finissent par s'illusionner sur un défaut qu'ils savent accepté du public; et ils ne se font aucun scrupule de passer cette fausse monnaie du sentiment et de la chaleur. S'il leur est possible, dans un morceau rapide, passionné, où les sons ont moins besoin d'être soutenus, de dissimuler, à l'aide d'une chaleur factice, l'état maladif de leur voix, — de quelle crainte ne sont-ils pas saisis lorsqu'ils ont à dire un andante ou un morceau de musique religieuse dont le caractère exige le calme et la sérénité.

Les élèves trouveront toujours assez de cette trépidation qui les séduit, lorsqu'ils éprouveront la véritable émotion que donne la vue du public, ou celle qu'un artiste convaincu ne peut manquer de ressentir en interprétant une œuvre dont il est touché lui-même.

Il est à observer que c'est aussitôt qu'on veut prolonger le son, et non au moment de l'attaque, que le tremblement commence à se produire; il est reconnu, en outre, qu'il s'exagère à mesure que le souffle s'épuise et que le son continue.

Il est donc moins sensible dans les morceaux d'un mouvement plus vif et surtout lorsque le chant est syllabique, comme dans la musique bouffe.

Ces observations m'ont guidé dans le choix d'une méthode pour combattre le tremblement; je ne la soumets qu'après l'avoir expérimentée avec succès sur des élèves affectés de ce défaut.

Voici ce que je conseille :

En premier lieu, l'attaque du son devra se faire par un coup de glotte sur la voyelle *o* bref. L'émission de cette voyelle oblige à un *pincement* des cordes vocales plus énergique que celui de l'*a* ouvert. Ce *pincement* doit empêcher l'air de s'échapper trop rapidement et permettre de mieux maîtriser le son.

On devra ensuite donner au son ainsi attaqué la durée d'une croche, puis d'une noire, et arriver insensiblement à le tenir 4, 6 ou 8 temps, en s'arrêtant aussitôt que le son commence à trembler.

Cet exercice devra se faire avec une glace devant soi, afin de surveiller l'appareil buccal qui doit rester dans une immobilité absolue.

Ce travail peut rester quelque temps infructueux, le tremblement ou chevrottement étant de tous les vices d'émission le plus difficile à guérir, ce qui ne veut pas dire qu'il soit incurable.

Que les élèves ne se découragent donc pas; au risque de répéter une banalité, j'ose affirmer qu'il n'est guère de difficultés qu'on ne puisse surmonter avec de l'étude et surtout de la persévérance.

VII

POSITION DU CORPS ET DE LA TÊTE

Lorsqu'on se dispose à chanter, on doit se tenir droit, sans affectation comme sans raideur, et faire en sorte que le corps porte plutôt sur une jambe que sur les deux. Les peintres appellent cette attitude, en terme d'atelier : *Hancher, se camper*.

Je ferai, de plus, observer aux élèves que les moindres contractions du visage ont une action réflexe très sensible sur le larynx et par suite sur la voix, qui prend instantanément le caractère des sentiments exprimés par la physionomie.

Je ne saurais donc trop les engager dans leurs exercices à éviter les froncements de sourcils, même les plus légers, les mouvements de bas en haut du front, le tremblement des lèvres, etc.

Afin de ne pas gêner l'émission du son, l'élève devra s'assurer à l'aide d'un miroir, que la langue reste absolument inerte, sans se relever par la pointe ou s'épaissir à sa base. Elle devra toucher légèrement les dents de la mâchoire inférieure ; si cependant, l'on éprouvait trop de difficulté à la maintenir, pour ainsi dire *morte*, dans cette position, on pourrait l'avancer jusqu'au bord des lèvres, pendant toute la durée du son, et cela jusqu'à ce qu'on soit parvenu à en maîtriser les mouvements involontaires.

La position de la tête est d'une plus grande importance encore que celle du corps.

A part de rares exceptions, les voix, quelle que soit leur classification, s'aminçissent à mesure qu'elles gravissent les degrés les plus élevés de l'échelle vocale ; instinctivement beaucoup de chanteurs suivent avec la tête le mouvement ascensionnel de leur voix et s'imaginent par ce moyen faciliter l'émission des notes hautes.

Or, c'est précisément le mouvement en sens inverse qui peut, non seulement remédier à l'*aminçissement* de la voix dans les sons élevés, mais qui doit en rendre l'émission plus facile et même en reculer les limites.

Lorsqu'on lève la tête dans l'espoir d'atteindre plus facilement les notes hautes de la voix, le larynx se déplace et s'avance graduellement jusqu'à l'isthme du gosier, empêchant la voix de résonner dans le pharynx et les fosses nasales qui en sont les *réflecteurs* et les *répercuteurs* naturels.

Lorsqu'on baisse la tête, au contraire, le larynx est immobilisé dans sa position normale et, la distance qui le sépare du pharynx et des fosses nasales étant

plus grande, laisse un vide où se produisent les résonances qui donnent à la voix toute l'ampleur et la sonorité dont elle est susceptible.

J'ajouterai même qu'on peut mettre au service des sons élevés une bien plus grande quantité d'air, lorsque le larynx est abaissé.

Le seul fait de baisser la tête à mesure qu'on s'élève dans les sons aigus ne suffirait pas à combattre leur *amincissement*; il faut la baisser légèrement, en ramenant le menton vers le cou; ce qu'on appelle vulgairement « *se rengorger* ».

Un autre avantage qui résulte de cette position de la tête, est d'opérer ce que je nommerai le « *rapprochement* » (1) entre les notes graves, le médium et les notes élevées, et d'éviter, par exemple, qu'un *sol aigu*, malgré sa justesse absolue, ne produise à l'oreille de l'auditeur la sensation d'un *la* ou même d'un *si* naturel.

En principe, le mouvement de la tête doit se faire *dans le sens opposé* au dessin de la phrase musicale.

(1) Voir page 102.

VIII

DE LA RESPIRATION

La respiration se compose de deux mouvements : l'un a pour but d'introduire l'air dans les poumons, c'est l'inspiration; et l'autre de l'en chasser, c'est l'expiration.

Au point de vue du chant, on doit s'efforcer de respirer comme dans l'état de sommeil, lorsqu'on est placé dans la position horizontale.

La respiration abdominale, qu'on doit préférer à la respiration thoracique, est la seule qui permette d'emmagasiner une grande quantité d'air sans aucune espèce de contorsion, comme par exemple celle trop fréquente de lever les épaules à chaque inspiration; elle permet d'obtenir l'instantanéité d'attaque dans les demi-appels et dans les quarts d'appel de souffle, sans altérer les mouvements les plus vifs de la mesure.

On doit éviter, au moment de l'inspiration, que l'air, en pénétrant dans l'arrière-bouche, ne fasse entendre cette sorte de sifflement, de frôlement particulier aux personnes asthmatiques. On attribue généralement ce bruit pénible à une faiblesse des voies respiratoires; il n'est en réalité que le résultat de mauvaises habitudes contractées au début des études vocales.

La respiration bruyante, comme le hoquet dramatique des tragédiens, est un défaut que les élèves doivent éviter avec le plus grand soin.

Est-ce à dire qu'il ne faut jamais qu'un chanteur fasse entendre sa respiration? Loin de là, ce qui est un défaut peut à un moment donné devenir une qualité. Les respirations voulues, venant en aide à l'expression de certains sentiments passionnés, peuvent produire les effets les plus dramatiques.

C'est aussi une erreur de croire qu'il est indispensable de prendre de très longues respirations pour chanter.

Dans une discussion, si animée qu'elle soit, arrivée même à un diapason très élevé, les interlocuteurs ne font pas de plus grandes provisions d'air, et la voix n'en reste pas moins vibrante et soutenue.

Ce n'est donc pas, lorsqu'on chante, la quantité d'air à introduire dans les poumons qui importe le plus, mais la répartition judicieuse qu'on en fait.

Il faut d'ailleurs se persuader qu'il y a toujours dans les poumons une provision naturelle d'air; en prenant de si amples respirations, on agit comme s'ils

étaient absolument vides et la nouvelle quantité d'air qu'on y introduit devient surabondante.

Il n'y aurait donc aucun inconvénient à ce que, pour chanter, on attaquât le son, sans plus se préoccuper de la respiration que ne le font les orateurs au moment de prononcer un discours.

Ceci peut paraître étrange, mais les élèves qui feront l'essai de ce procédé se convaincront bientôt de l'inutilité de ces grands appels de souffle.

Une autre erreur assez répandue est que le chant lié et soutenu dépend de la longueur de la respiration. On peut pourtant respirer fréquemment et chanter lié et soutenu.

Pour arriver à ce résultat, il est indispensable, si l'on veut respirer au milieu d'une phrase musicale, de se rendre un compte exact du timbre, de la qualité et du degré de force donnés au son qui précède cette respiration, afin que le son venant immédiatement après ait le même timbre, la même qualité et le même degré de force, quel que soit l'intervalle séparant les deux notes. De cette façon, la phrase musicale, l'expression, la déclamation n'auront pas à souffrir de cette interruption volontaire.

Je crois à peine nécessaire de dire que, sous aucun prétexte, on ne doit couper la parole en deux, par une respiration; c'est ce qu'on appelle en terme de coulisses : *le point de savetier*.

Les Italiens admettent assez facilement ces mutilations; mais, en France, elles sont absolument interdites.

Il y a des cas, cependant, où les respirations entrecoupées, haletantes, ont leur raison d'être; mais c'est seulement lorsqu'elles ne peuvent être attribuées à un épuisement du souffle, et qu'elles sont prises au profit de l'expression dramatique.

ATTAQUE DU SON

Il n'y a que deux manières de faire vibrer les cordes vocales : par l'*expiration*, ou par le *coup de glotte*. L'attaque du son par l'expiration présente deux inconvénients qui devraient suffire à la faire abandonner : elle occasionne une grande déperdition d'air et elle est incompatible avec la production instantanée du son, condition absolue de sa netteté et de l'appréciation immédiate de sa justesse.

L'attaque du son par le coup de glotte n'offre au contraire que des avantages; elle a pour but de donner aux voyelles la spontanéité des consonnes *b, t, d, p*, en en faisant pour ainsi dire des consonnes explosives *factices*. Avant d'attaquer le son par le coup de glotte, il faut, après avoir introduit une certaine quantité d'air dans les poumons, fermer instantanément le larynx et veiller à ce que l'air accumulé derrière la glotte ne s'échappe pas dans l'émission de la note choisie. C'est le pincement de la glotte qu'on opère à ce moment qui doit donner à cette note le caractère explosif de ce qu'on nomme en musique : le *Son piqué*.

Le coup de glotte est pour la voix ce qu'est le coup de doigt pour le piano; selon la force ou la légèreté du toucher, le son est plus intense ou plus faible, mais l'attaque n'en a pas moins la même instantanéité (1).

Comme le *Pizzicato* du violon et du violoncelle qui doit s'obtenir, sous peine d'égratigner la corde, non pas avec l'ongle, mais avec le gras du doigt, il faut que le coup de glotte soit donné franchement, sans toutefois que son apparente brusquerie puisse offenser les cordes vocales, ni les brutaliser. L'exagération dans l'attaque pourrait amener la sécheresse et l'écrasement du son.

Toutes les voyelles ne sont pas également favorables pour émettre le son sans sécheresse et sans dureté. Je conseillerai la voyelle *o* bref, comme la meilleure à employer au début pour les exercices; non pas *o* comme dans *Hôte*, mais bien comme dans *hotte*. L'émission des autres voyelles s'obtiendra par la suite, tout naturellement.

On commencera donc, pour s'exercer à cet important travail, par un nombre illimité d'attaques brèves et toujours égales, avant de s'appliquer à tenir le son définitivement.

(1) Quant aux syllabes, comme elles dépendent encore plus de l'articulation que de l'émission, nous renvoyons à l'article « *Prononciation, Articulation.* »

T
A
B
L
E
A
U
P
o
u
r
L'
A
T
T
A
Q
U
E
D
U
S
O
N

The title is presented in a highly decorative, calligraphic font. The word 'TABLEAU' is arched at the top. Below it, the word 'Pour' is enclosed in a decorative oval. The main title 'L'ATTAQUE DU SON' is written in a large, bold, serif font across a horizontal line. The entire composition is framed by intricate, symmetrical flourishes and scrollwork, with a small cross-like symbol at the bottom center.

ATTAQUE DU SON

SOPRANO ET CONTRALTO

Les *Soprani* et *Contralti* choisiront une des quatre notes de l'accord d'*ut* et la répéteront autant de fois qu'ils le jugeront nécessaire, dans un mouvement lent, afin de bien se rendre compte de l'attaque; on respirera après chaque son.

1^{re} note de l'accord d'UT

(1) (bref)

2^{me} note

3^{me} note

4^{me} note

PIANO.

(1) La petite flèche indique l'attaque par le coup de glotte.

TÉNOR.

Les *Ténors* choisiront une des trois notes de l'accord de *Sol*.

1^{re} note de l'accord de SOL.

(bref)

2^{me} note.

3^{me} note.

PIANO.

BARYTON ET BASSE.

Les *Barytons* et *Basses* choisiront une des trois notes de l'accord d'*Ut*.

1^{re} note de l'accord d'UT.

(bref)

2^{me} note.

3^{me} note.

PIANO.

Ces exercices n'ont d'autre but que de familiariser les élèves avec l'attaque du son par le coup de glotte; une fois en possession complète de ce mode d'attaque, ils auront à se préoccuper, avant tout autre travail, d'un des exercices les plus importants de l'art du chant, pour lequel ils trouveront en eux le guide nécessaire et, à mon sens, le plus sûr pour arriver à la formation de la voix, à son développement et à son homogénéité: nous voulons parler de l'appareillement du clavier vocal par le *son type*.

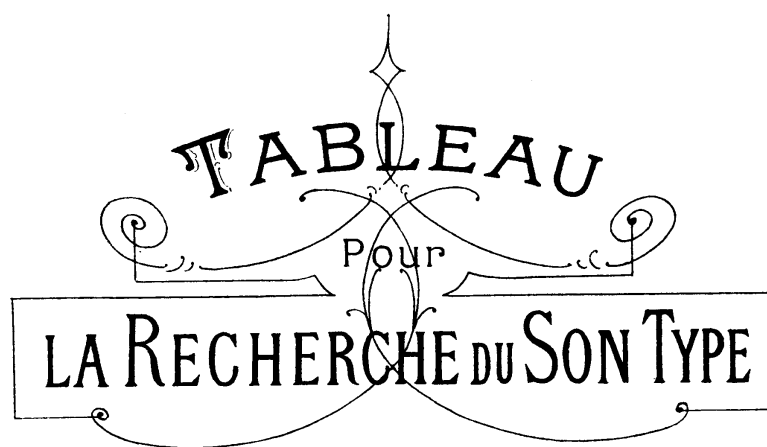
APPAREILLEMENT DE L'ÉCHELLE VOCALE

PAR LE « SON TYPE »

Dans toutes les méthodes de chant, c'est par la note la plus grave d'une gamme, et presque toujours par la gamme d'*ut* que commence le travail des voix, quelle que soit d'ailleurs la nature de leur timbre; à partir de cette note, l'élève monte diatoniquement jusqu'au *mi*, au *fa*, au *sol* ou au *la*, selon ses moyens, pour revenir en descendant à son point de départ. J'admets volontiers cet exercice comme examen préliminaire de la voix, mais non comme moyen vraiment utile à son amélioration. Si la voix a besoin, pour s'étayer, d'un point d'appui, d'une base solide, cette base ne doit pas se chercher invariablement dans les notes inférieures, car elle peut se trouver placée beaucoup plus haut. Il est donc indispensable, avant de commencer le travail de la voix et pour éviter aux élèves la perte d'un temps précieux, de s'assurer un point d'appui et d'arriver de suite à *l'appareillement du clavier vocal*, objet de ce chapitre.

Il faut, pour cela, que l'élève cherche, dans l'étendue de sa voix, une note choisie de préférence au médium, dont le timbre lui paraisse plus agréable, plus clair, plus sonore et dont l'émission lui soit, avant tout, plus facile que celle des autres notes. L'élève devra d'abord *écouter* cette note avec la plus grande attention, afin de se rendre compte du *mécanisme* qui la produit et de pouvoir retrouver sur la note voisine, plus haute ou plus basse, la sonorité de cette *note Type*. Supposons que cette note soit un *si bémol* du médium; pour que le *rapprochement* (1) entre ce *si bémol* et le *la naturel* ou le *si naturel* soit plus complet, l'élève devra franchir l'intervalle chromatique qui sépare les deux notes, en les fondant le plus étroitement possible par un abaissement graduel de l'intonation et, pour ainsi dire, par *Commas*, afin que le son qui doit être *appareillé* conserve la sonorité et la couleur du son initial. Il devra veiller, en outre, à ne faire subir à l'appareil buccal aucun dérangement, aucune modification.

(1) Parmi les expressions qui ont cours dans le langage imagé des chanteurs, le *rapprochement* et *l'appui de la voix* reviennent assez fréquemment pour qu'il soit utile d'en faire connaître la signification précise. Au point de vue vocal : le *rapprochement* est le fait d'établir entre les sons d'une même voix les rapports les plus intimes de sonorité, de volume et d'identité, en leur donnant un même *appui*, autant toutefois que le permettent les changements de timbre. Le mot de *rapprochement* implique également une idée de *condensation*. On dit d'une voix qu'elle est *appuyée* dans la poitrine, dans la gorge, dans la tête, dans les fosses nasales, lorsque ses résonances semblent se produire plus particulièrement dans une de ces différentes parties de l'appareil phonateur. On dit d'une voix qu'elle n'est pas *appuyée*, lorsque le timbre en est incertain, lorsqu'elle se brise ou que ses sonorités sont intermittentes. L'appui de la voix est d'autant plus important à acquérir que les défauts d'intonation, souvent attribués au manque d'oreille, dépendent presque toujours d'un manque d'appui.



The image features a decorative title in a classic, blackletter-style font. The word "TABLEAU" is positioned at the top, with a small diamond-shaped ornament above its center. Below it, the word "POUR" is written in a smaller font, flanked by two symmetrical, ornate scrollwork flourishes. At the bottom, the words "LA RECHERCHE DU SON TYPE" are enclosed within a rectangular frame with decorative, curved ends. The entire composition is centered on a plain white background.

TABLEAU
POUR
LA RECHERCHE DU SON TYPE

POUR LA RECHERCHE DU SON TYPE

On choisira dans le tableau suivant, qui renferme une échelle chromatique de deux octaves, la note *type* par laquelle doit commencer ce travail.

Ce tableau est combiné de telle sorte qu'une fois la note *type* choisie, on puisse, en passant à la portée suivante, continuer l'exercice, soit en montant, soit en descendant, sur toute l'étendue de la voix.

SOL
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). A '0' is written below the first note.

FA #
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). A '0' is written below the first note.

FA
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). A '0' is written below the first note.

MI
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D#4 (quarter). A '0' is written below the first note.

MI b
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). A '0' is written below the first note.

RÉ
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter). A '0' is written below the first note, with '(bref)' written below it.

DO #
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: C#4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter). A '0' is written below the first note.

DO
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SI
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SI b
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). A '0' is written below the first note.

LA
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A '0' is written below the first note.

LA b
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SOL
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). A '0' is written below the first note.

FA #
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). A '0' is written below the first note.

FA
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter). A '0' is written below the first note.

MI grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D#4 (quarter). A '0' is written below the first note.

MI b grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). A '0' is written below the first note.

RÉ grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter). A '0' is written below the first note.

DO # grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: C#4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter). A '0' is written below the first note.

DO grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SI grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SI b grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter). A '0' is written below the first note.

LA grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A '0' is written below the first note.

LA b grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SOL grave
note type

A musical staff in treble clef with a common time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). A '0' is written below the first note.

SOL grave
note type




Musical notation for SOL grave note type: Treble clef, one measure with notes G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

SOL # grave
note type



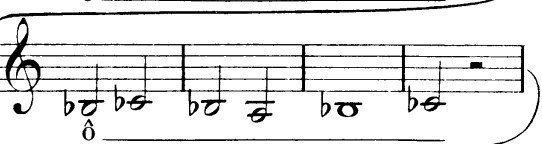
Musical notation for SOL # grave note type: Treble clef, one measure with notes G#2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

LA grave
note type



Musical notation for LA grave note type: Treble clef, one measure with notes A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1.

SI b grave
note type



Musical notation for SI b grave note type: Treble clef, one measure with notes Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1.

SI grave
note type



Musical notation for SI grave note type: Treble clef, one measure with notes B2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1.

UT grave
note type



Musical notation for UT grave note type: Treble clef, one measure with notes C3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2.

UT # grave
note type



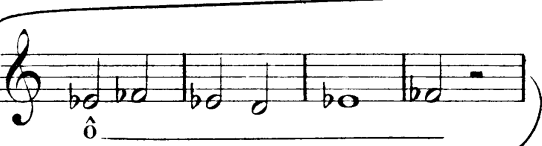
Musical notation for UT # grave note type: Treble clef, one measure with notes C#3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2.

RÉ grave
note type



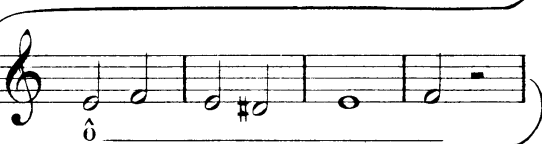
Musical notation for RÉ grave note type: Treble clef, one measure with notes D3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2.

MI b grave
note type




Musical notation for MI b grave note type: Treble clef, one measure with notes Eb3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2.

MI grave
note type



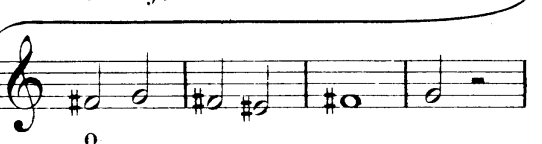
Musical notation for MI grave note type: Treble clef, one measure with notes E3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2.

FA
note type



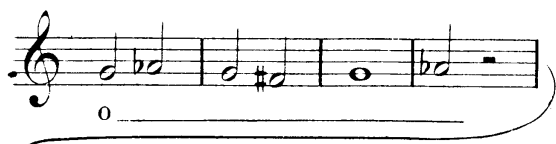
Musical notation for FA note type: Treble clef, one measure with notes F3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2. Below the staff is the text "o (bref)".

FA #
note type



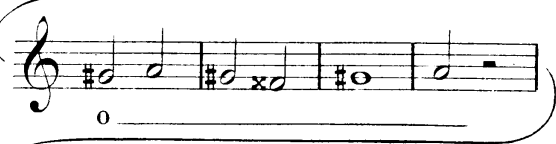
Musical notation for FA # note type: Treble clef, one measure with notes F#3, Bb2, Ab2, G2, F#2, E2, D2, C2.

SOL
note type



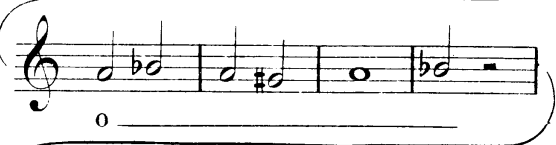
Musical notation for SOL note type: Treble clef, one measure with notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

SOL #
note type



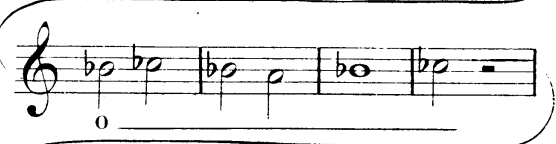
Musical notation for SOL # note type: Treble clef, one measure with notes G#3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

LA
note type



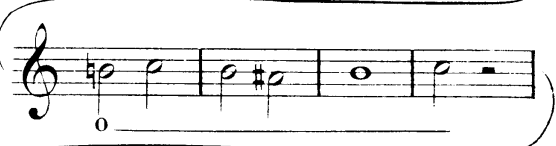
Musical notation for LA note type: Treble clef, one measure with notes A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2.

SI b
note type



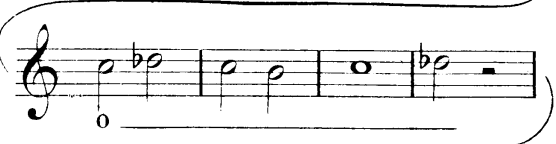
Musical notation for SI b note type: Treble clef, one measure with notes Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2.

SI
note type



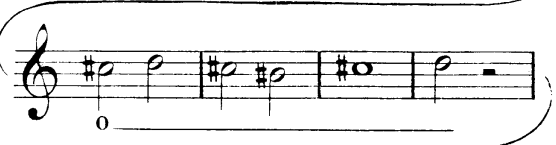
Musical notation for SI note type: Treble clef, one measure with notes B3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2.

UT
note type



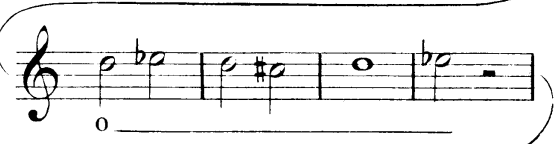
Musical notation for UT note type: Treble clef, one measure with notes C4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.

UT #
note type



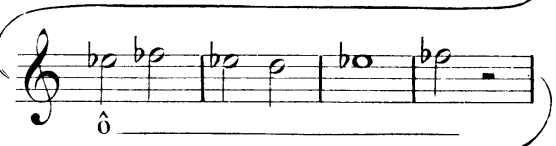
Musical notation for UT # note type: Treble clef, one measure with notes C#4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.

RÉ
note type



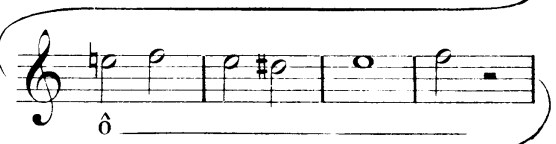
Musical notation for RÉ note type: Treble clef, one measure with notes D4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.

MI b
note type



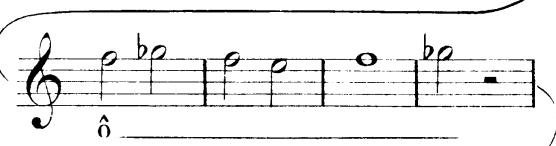
Musical notation for MI b note type: Treble clef, one measure with notes Eb4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.

MI
note type




Musical notation for MI note type: Treble clef, one measure with notes E4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.

FA
note type



Musical notation for FA note type: Treble clef, one measure with notes F4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.

FA #
note type



Musical notation for FA # note type: Treble clef, one measure with notes F#4, Bb3, Ab3, G3, F#3, E3, D3, C3.


SOL
note type



Musical notation for SOL note type: Treble clef, one measure with notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Une fois qu'on sera parvenu à faire acquérir à la voix une certaine homogénéité, on devra renoncer à cet exercice préparatoire et donner à chaque note, dans les exercices qui suivent, son intonation réelle.

APPAREILLEMENT DE LA VOIX

Je recommande tout particulièrement aux *Soprani* de ne faire aucun usage de la voix de poitrine, pendant les premiers mois d'étude, et de ne pas se préoccuper du plus ou moins de sonorité de leur voix de fausset dans les sons graves, comme de l'*Ut* au *Fa*. 

SOPRANO ET TÉNOR

N° 1.

(Attaques par le coup de glotte)

(Même attaque sans respirer.)

CHANT.

PIANO.

(bref)

(repos)

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and single notes. Below the treble staff are two rows of rhythmic notation: 'o o o o o o o o' and a line with a bar line.

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and single notes. Below the treble staff are two rows of rhythmic notation: 'o o o o o o o o' and a line with a bar line.

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and single notes. Below the treble staff are two rows of rhythmic notation: 'o o o o o o o o' and a line with a bar line.

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and single notes. Below the treble staff are two rows of rhythmic notation: 'o o o o o o o o' and a line with a bar line. The word '(repos)' is written above the final measure of the treble staff.

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass line with chords and a single note. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A fermata is placed over the final note of the system.

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass line with chords and a single note. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A fermata is placed over the final note of the system.

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass line with chords and a single note. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A fermata is placed over the final note of the system.

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass line with chords and a single note. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A fermata is placed over the final note of the system, which is labeled "(repos)".

First system of musical notation. The top staff is a single treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, including slurs and accents. Below it is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) featuring chords and a bass line. The piano part includes a series of circles below the staff, likely representing fingerings.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same melodic and piano accompaniment structure as the first system, with changes in key signature and harmonic progression.

Third system of musical notation, continuing the piece. The melodic line and piano accompaniment are consistent with the previous systems, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings, along with the piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. The melodic line and piano accompaniment lead to a final cadence. The piano part includes a series of circles below the staff, likely representing fingerings.

Voir page 70 la note relative à l'écrasement de la voix dans les sons graves.

CONTRALTO

N° 2.

(Attaques par le coup de glotte)

(Même attaque sans respirer.)

CHANT.

PIANO.

The musical score is written for Contralto and consists of four systems. Each system includes a vocal line (CHANT.) and a piano accompaniment (PIANO.). The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The piano accompaniment is written in two staves, treble and bass clefs, with a common time signature (C). The score includes performance instructions: "(Attaques par le coup de glotte)" and "(Même attaque sans respirer.)" above the vocal line, and "(bref)" below the piano accompaniment. The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines in both hands. The vocal line features a series of notes with a glottal attack, indicated by a small 'v' symbol above the notes. The score concludes with a "(repos)" instruction above the final vocal note.

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and a single note. The key signature has one flat (B-flat).

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and a single note. The key signature has one flat (B-flat).

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and a single note. The key signature has one flat (B-flat).

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and a single note. The key signature has one flat (B-flat).

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords and a single note. The key signature has one flat (B-flat). The word "(repos)" is written above the final measure of the treble staff.

System 1: Treble clef with eighth-note runs and rests; Bass clef with chords and single notes.

System 2: Treble clef with eighth-note runs and rests; Bass clef with chords and single notes.

System 3: Treble clef with eighth-note runs and rests; Bass clef with chords and single notes.

System 4: Treble clef with eighth-note runs and rests; Bass clef with chords and single notes.

System 5: Treble clef with eighth-note runs and rests; Bass clef with chords and single notes. Ends with a fermata and the word "(repos)".

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a whole note. Below it, a line of circles (pedal points) with a bar line. The piano accompaniment consists of a treble staff with chords and a bass staff with a simple bass line.

System 2: Similar to system 1, with a melodic line and piano accompaniment. The piano part features more complex chordal textures in the treble staff.

System 3: Continuation of the musical piece, showing melodic and harmonic development in both the vocal and piano parts.

System 4: Further progression of the music, with the piano accompaniment becoming more active and rhythmic.

System 5: The final system on the page, ending with a whole note and the instruction "(repos)" in the vocal line. The piano accompaniment concludes with sustained chords.

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes. Bass clef with a bass line of quarter notes. Chords are indicated by circles with numbers 0-7.

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes. Bass clef with a bass line of quarter notes. Chords are indicated by circles with numbers 0-7.

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes. Bass clef with a bass line of quarter notes. Chords are indicated by circles with numbers 0-7.

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes. Bass clef with a bass line of quarter notes. Chords are indicated by circles with numbers 0-7.

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes and quarter notes. Bass clef with a bass line of quarter notes. Chords are indicated by circles with numbers 0-7.

(1)
BARYTON ET BASSE.

En cherchant à augmenter le timbre dans les notes graves, on arrive presque toujours à la sécheresse et à l'écrasement; aussi recommanderai-je aux élèves, et plus particulièrement aux Barytons, Basses et Contralti, lorsqu'ils émettent les notes, de négliger l'éclat du timbre pour s'occuper surtout de la rondeur du son.

(Même attaque sans respirer.)

N° 3.

(Attaques par le coup de glotte.)

CHANT.

PIANO.

(1) Le Baryton ne devra pas descendre plus bas que le LA \sharp ou LA \flat .

System 1: A musical score system with three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line of eighth notes and quarter notes, including a fermata. Below it is a line of rhythmic notation consisting of circles and horizontal lines. The middle and bottom staves are grand staff notation (bass and treble clefs) with chords and a bass line.

System 2: A musical score system with three staves, similar to System 1. It features a melodic line in the top staff, rhythmic notation below it, and grand staff notation in the middle and bottom staves.

System 3: A musical score system with three staves, similar to System 1. It features a melodic line in the top staff, rhythmic notation below it, and grand staff notation in the middle and bottom staves.

System 4: A musical score system with three staves, similar to System 1. The top staff includes a fermata and the word "(repos)" at the end. It features a melodic line, rhythmic notation, and grand staff notation.

First system of musical notation. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata over the final note, and a series of '0' characters below. The treble and bass staves of the grand staff contain chords and melodic lines.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and harmonic structures.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring a change in the bass staff's rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, concluding with a fermata and the instruction '(repos)' in the bass staff.

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth notes in the first measure, followed by a half note with a slur, and then another series of eighth notes. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a key signature of one flat. It features chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The second system of music continues the piece. The vocal line and piano accompaniment maintain the same rhythmic and melodic patterns as the first system, with the key signature remaining one flat.

The third system of music shows a change in key signature to two sharps (D major). The vocal line and piano accompaniment continue with the established patterns, adapted to the new key.

The fourth system of music continues in the key of two sharps. The vocal line and piano accompaniment maintain their respective parts, with some changes in the piano accompaniment's bass line.

The fifth and final system of music concludes the piece. The key signature changes to one flat (B-flat). The vocal line and piano accompaniment finish with the same rhythmic and melodic motifs as seen in the previous systems.

EXERCICES DES VOYELLES

SUR UN SON SOUTENU⁽¹⁾

(Après l'attaque par le coup de glotte, faire passer sur un son soutenu toutes les voyelles, diphtongues, nasales, buccales, labiales, indiquées ci-dessous afin qu'elle soient assez liées pour ne sembler faire qu'un son.)

N° 4

(Attaques par le coup de glotte avec ou sans respiration après chaque note.)

CHANT

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u ô a

(bref)

PIANO

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u a o

PIANO



o o o o o o o o o o a-e-i-o-u ê é

PIANO

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u é ê

(repos)

PIANO

(1) Dans ces exercices sur les voyelles, les Soprani et Ténors ne devront pas descendre plus bas que l'Ut  et les Contralti, Barytons et Basses ne devront pas monter plus haut que le Mi b ou Mi 

o o o o o o o o o — a - e - i - o - u in e
(muet)

o o o o o o o o o — a - e - i - o - u e in
(muet)

o o o o o o o o o — a - e - i - o - u â eu

o o o o o o o o o — a - e - i - o - u eu â

o o o o o o o o o — a - e - i - o - u é ou
(repos)

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u ou é

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a vocal line with a treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a series of 'o' notes, followed by a melodic phrase 'a-e-i-o-u' and 'ou é'.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u eu on

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with 'a-e-i-o-u' and 'eu on'.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u on eu

This system contains the third two staves of music. The vocal line continues with 'a-e-i-o-u' and 'on eu'.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u an in

This system contains the fourth two staves of music. The vocal line continues with 'a-e-i-o-u' and 'an in'.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u in an (repos)

This system contains the fifth two staves of music. The vocal line continues with 'a-e-i-o-u' and 'in an'. The system concludes with the instruction '(repos)'.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u i u

This system features a vocal line with a series of eighth notes on a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a harmonic accompaniment in the right hand.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u u i

This system continues the vocal line with a series of eighth notes, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and harmonic accompaniment.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u on an

This system continues the vocal line with a series of eighth notes, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and harmonic accompaniment.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u an on

This system continues the vocal line with a series of eighth notes, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and harmonic accompaniment.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u eu i (repos)

This system concludes the vocal line with a series of eighth notes, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and harmonic accompaniment. The system ends with the instruction "(repos)".

o o o o o o o o o a - e - i - o - u i eu

This system features a vocal line with a series of eighth notes on 'o' followed by a melodic phrase on 'a - e - i - o - u i eu'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

o o o o o o o o o a - e - i - o - u â e (muet)

This system continues the vocal line with 'a - e - i - o - u â e (muet)'. The piano accompaniment includes a key signature change to one sharp (F#) in the right hand.

o o o o o o o o o a - e - i - o - u e â (muet)

This system continues the vocal line with 'a - e - i - o - u e â (muet)'. The piano accompaniment continues with the one sharp key signature.

o o o o o o o o o a - e - i - o - u à an

This system continues the vocal line with 'a - e - i - o - u à an'. The piano accompaniment continues with the one sharp key signature.

o o o o o o o o o a - e - i - o - u an à (repos)

This system concludes the vocal line with 'a - e - i - o - u an à (repos)'. The piano accompaniment continues with the one sharp key signature.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u o â

This system features a vocal line with a series of eighth notes followed by a rest and then a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u a ô

This system is similar to the first, but the piano accompaniment changes to a key signature with one sharp (F#).

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u ê (muet)

This system continues the progression, with the piano accompaniment now in a key signature with two sharps (F# and C#).

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u e ê (muet)

This system shows the piano accompaniment in a key signature with three sharps (F#, C#, and G#).

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u in é (repos)

The final system on the page, with the piano accompaniment in a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#).

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u é in

This system contains the first two staves of music. The vocal line features a series of eighth notes on a whole note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u â eu

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with eighth notes and a melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u eu â

This system contains the third two staves of music. The vocal line continues with eighth notes and a melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u é ou

This system contains the fourth two staves of music. The vocal line continues with eighth notes and a melodic phrase. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u ou é (repos)

This system contains the fifth two staves of music. The vocal line continues with eighth notes and a melodic phrase, ending with a rest. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u eu on

This system features a vocal line with a melodic phrase starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u on eu

This system continues the vocal line with a melodic phrase starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u an in

This system continues the vocal line with a melodic phrase starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u in an

This system continues the vocal line with a melodic phrase starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u i u (repos)

This system continues the vocal line with a melodic phrase starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The system concludes with the instruction "(repos)".

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u on an

This system features a vocal line with a rhythmic pattern of eighth notes followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u an on

This system continues the vocal line with a similar rhythmic pattern and melodic phrase. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u eu i

This system continues the vocal line with a similar rhythmic pattern and melodic phrase. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u i eu

This system continues the vocal line with a similar rhythmic pattern and melodic phrase. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

o o o o o o o o o o a - e - i - o - u â e (muet)

(repos)

This system concludes the vocal line with a similar rhythmic pattern and melodic phrase. The piano accompaniment maintains the harmonic structure. The word "(muet)" is written below the final note, and "(repos)" is written above the system.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u e à
(muet)

This system contains the first system of music. It features a vocal line with a series of 'o' notes followed by a melodic phrase 'a-e-i-o-u' and 'e à'. Below the vocal line is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u a an

This system contains the second system of music. The vocal line continues with 'o' notes and the phrase 'a-e-i-o-u a an'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u an a

This system contains the third system of music. The vocal line continues with 'o' notes and the phrase 'a-e-i-o-u an a'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

o o o o o o o o o o a-e-i-o-u u à

This system contains the fourth system of music. The vocal line continues with 'o' notes and the phrase 'a-e-i-o-u u à'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

DE LA VOCALISE

Bien que les exercices vocaux incessamment répétés soient indispensables pour former de bons élèves et qu'un artiste doive, à mon avis, les continuer pendant toute la durée de sa carrière, il en est un pourtant que je ne puis accepter sans quelques réserves, bien que le temps l'ait consacré et qu'il soit même considéré comme le palladium de l'art du chant.

Je veux parler de la vocalise.

On entend par vocalises des mélodies sans paroles, d'un genre dramatique, religieux, tendre ou fleuri, qui se chantent plus particulièrement sur la lettre *a*, et dans lesquelles on a rassemblé à dessein toutes les difficultés qui se rencontrent dans les exercices proprement dits, difficultés que les élèves sont supposés avoir en partie surmontées ; ce qui en fait une sorte de superfétation.

On y retrouve, en effet, les Sons filés, les Portamenti, les Trilles, les Gruppetti, les Arpèges, les écarts de tierce, de quarte, etc., les gammes chromatiques montantes et descendantes, en un mot tout ce qui intéresse la partie mécanique de l'art du chant.

Si l'on devait croire ce que l'on raconte de Caffarelli, il aurait suffi à cet illustre artiste d'une seule page d'exercices répétée et perfectionnée pendant cinq années, pour être en possession de tous les secrets de l'art du chant et pour être proclamé le premier chanteur du monde par son professeur Porpora.

Il est d'autant plus fâcheux que cette curieuse page d'exercices ne nous ait pas été conservée qu'elle eût singulièrement simplifié les études du chant, sans cependant les abréger.

Je ne veux pas tirer de cette légende la conclusion qui s'en dégage : c'est-à-dire l'inutilité des vocalises et leur suppression comme conséquence.

Moins radical ou moins absolu que Porpora, je crois qu'elles peuvent, en tant qu'exercices, être profitables aux élèves, à condition toutefois qu'elles ne leur soient pas présentées comme le complément obligé de leurs études techniques et comme une étape indispensable avant d'aborder l'interprétation définitive d'un morceau ; car, s'il en était ainsi, les bénéfices qu'ils pourraient en retirer ne seraient pas en rapport avec le temps qu'elles font perdre et la fatigue qu'elles occasionnent.

Il est certain que la vocalise sur la voyelle *a* est un des exercices les plus pénibles du chant. Elle détermine à la longue une contraction des muscles du larynx qui, dans un genre différent, offre quelque analogie avec la crampe des écrivains.

En dehors de l'assouplissement de la voix, la vocalise *a*, paraît-il, un autre but : c'est de développer l'intelligence musicale des élèves en les obligeant à découvrir, sans le secours des paroles, le caractère d'une mélodie et à lui communiquer, comme le font les instrumentistes, l'expression et le sentiment voulus.

De ce que les instrumentistes sont limités dans leur faculté d'exprimer, par l'impossibilité de chanter autrement qu'avec le son de l'instrument même, faut-il conclure que la voix humaine doive se priver des ressources que la nature lui a données et se créer des difficultés pour la seule satisfaction de les surmonter ?

Ce n'est pas mon sentiment.

On ne doit pas être surpris que les élèves ne puissent trouver l'inspiration sur une voyelle unique, monotone et fastidieuse, dans des vocalises hérissées de difficultés et généralement trop longues, lorsque des chanteurs d'un talent éprouvé seraient eux-mêmes fort embarrassés de les exécuter d'une manière irréprochable.

Frappé de ces inconvénients, je n'ai pas hésité à me rallier au mouvement à la tête duquel se sont placés d'éminents professeurs et à adopter les *Exercices-Vocalises*, avec paroles, pour rendre plus familières les sonorités de la langue dans laquelle on veut chanter.

Mon but, en outre, est d'éviter aux élèves les retards que ce travail transitoire, dont l'utilité ne m'a jamais été bien démontrée, apporte dans leurs études.

PRONONCIATION & ARTICULATION

Il ne faut pas confondre la prononciation avec l'articulation.

Un seul exemple suffira pour les faire distinguer.

Les Méridionaux articulent parfaitement, mais leur prononciation est souvent défectueuse.

Ils disent volontiers un *tronne* pour un trône, *jonne* pour jaune, une *fâme* pour une femme, l'*âmitié* pour l'amitié, mon *âmour* pour mon amour, etc.

Les gens du Nord et du Centre articulent avec moins de netteté, mais leur prononciation est plus correcte.

C'est donc l'accent des habitants du Nord ou du Centre de la France qui doit fixer les règles, les lois et les usages de la prononciation (1), car cet accent possède presque seul le secret des sonorités particulières et des délicatesses infinies de notre langue.

Soit qu'on chante ou qu'on parle, la prononciation doit rester la même (je suppose qu'on parle correctement).

En portant toute son attention à prononcer avec netteté, on évitera certainement de substituer l'emphase à l'expression par un redoublement prétentieux des consonnes :

Dire : « Mon *ppays*, ma *ppatrie*, ma *dddouleur*, ma *mmère* » est du plus mauvais goût.

C'est la grimace du sentiment.

Pour ne rien perdre de la sonorité de leur voix et même dans l'espoir de l'augmenter, beaucoup de chanteurs usent d'un stratagème qui consiste à remplacer les I par des É, les EU et les OU par des O.

Ils ne craignent pas de dire :

Des Chevaliers de ma Patrée ; — Adio por tojor ; — La Léberté, etc.

D'autres disent : Ma *mère*, mon *père*, pour ma mère, mon père (2).

(1) A l'exception toutefois du grasseyement assez ordinaire aux habitants du Nord et du Midi.

(2) En exagérant l'articulation de certaines consonnes, on s'expose à les dénaturer, le G et le J par exemple.

On entend dire souvent :

Chémissements pour Gémissements ;

Chénéreux pour Généreux ;

Ch'expire pour j'expire.

Un autre défaut de prononciation, qu'on observe principalement chez les femmes, et qui, de plus, est entaché d'une préciosité ridicule, consiste à remplacer les E muets par la buccale EU.

Exemple :

Flamme vengeres.seu ;
Tourment qui m'oppres.seu.
Comme une demoisel.leu ;
Il me trouverait bel.leu ;
Il m'aim.eu. Il m'a trahi.eu.

On ne saurait trop s'élever contre l'usage de tels procédés, qui rendent parfois la parole inintelligible, offensent le goût, et font de la langue française si variée, si riche en timbres de toutes sortes, un misérable charabia.

C'est au contraire dans la diversité des timbres propres aux voyelles ouvertes ou fermées, aux nasales et aux buccales, qu'il faut chercher un des précieux éléments du coloris, sans lequel le Chant n'est qu'une suite de sons monotones.

J'ose dire que les Chanteurs vont à l'encontre du but qu'ils se proposent en évitant certaines voyelles fermées, telles que les I, les É et les U, et en créant à leur usage personnel des sonorités de fantaisie, car les voyelles fermées offrent toujours plus de solidité au son que les voyelles ouvertes; ceux qui les ont abordées franchement au début des études, loin de les éviter, ont pour elles une sorte de prédilection, à cause de leur appui, de leur sécurité, de la propriété qu'elles ont de s'opposer à la déperdition du souffle.

Lorsqu'on possède, dans le langage usuel, une prononciation correcte, on peut être son propre guide pour arriver à bien prononcer en chantant.

Il faut d'abord lire à haute voix, et par fragments, le texte du morceau qu'on doit interpréter, puis le reprendre immédiatement en chantant, afin de reproduire avec la fidélité la plus scrupuleuse toutes les sonorités de la voix parlée.

Quant à ceux dont l'articulation manque de vigueur et de netteté, ils pourront recourir à un moyen que j'ai toujours employé avec succès, et qui consiste à faire chanter un morceau les dents serrées, en s'efforçant d'articuler et de se faire entendre distinctement. L'obstacle qu'on y rencontre oblige les muscles des lèvres et de la langue à des efforts qui développent leur vigueur et leur agilité. On trouve ensuite une facilité plus grande pour prononcer et articuler nettement.

Au résumé, on doit prononcer en chantant comme en parlant, car ce n'est pas l'emphase et la boursouffure qui donnent à la phrase chantée son véritable caractère de noblesse et de grandeur, mais bien l'expression juste, le sentiment vrai et l'élévation du style.

XIII

DU GRASSEYEMENT

ET AUTRES VICÉS DE PRONONCIATION

Dans le grasseyement, les vibrations de la lettre R, qui devraient être déterminées par le mouvement rapide de la pointe de la langue, se produisent dans l'arrière-bouche entre la base de la langue et le voile du palais.

Celui qui grasseye semble chercher, par un effort, à se débarrasser d'un corps étranger arrêté dans la gorge. Le roulement guttural qui résulte de cet effort fait de la lettre R un mélange de G et de K des plus désagréables à l'oreille.

Le grasseyement, commun à presque tous les habitants du Nord de la France, ainsi qu'à ceux des départements de l'ancienne Provence, constitue presque à lui seul ce qu'on appelle l'accent parisien.

De tous les vicés de prononciation, c'est un de ceux dont le chant s'accommode le moins.

Dissimulé, il enlève toute netteté à l'accentuation des paroles; abordé franchement il devient intolérable dans tous les passages où l'énergie et la passion exigent une vigoureuse articulation.

Il faut donc absolument s'en corriger et, si l'on n'y parvient en écoutant avec soin les personnes exemptes de ce défaut et en cherchant à les imiter, il faudra recourir à l'application des moyens indiqués par l'expérience et qui peuvent seuls en triompher.

Parmi les plus efficaces pour amener l'oscillation de la pointe de la langue on devra prendre les syllabes suivantes :

PÉDÉ, BÉDÉ, TÉDÉ,

et les prononcer lentement d'abord et très distinctement; on en augmentera peu à peu la vitesse de façon qu'elles ne semblent plus à l'oreille qu'une seule diph-tongue.

Lorsqu'on sera suffisamment familiarisé avec cet exercice, on devra donner plus d'importance à la seconde syllabe DÉ qu'à la première PÉ, dont on ne se servira que comme d'une sorte de tremplin pour sauter plus rapidement sur celle qui doit porter la langue au palais.

EXEMPLES

PDE, BDE, TDE

On y adjoindra la lecture à haute voix de quelques pièces de prose ou de poésie, en ayant soin de substituer la lettre D à tous les R qu'on y rencontrera.

EXEMPLES

rends ouvrez embrasse.
 Je me dends. Vous m'ouvdez un avis que j'embdasse.
 Abner, détournons
 De tant de maux, Abned, détoudnons la menace.
 vrai trésor resté.
 Il est vdai, de David un tdésod est desté.
 Prince prétendez l'admettre présence.
 Pdince, pdétendez-vous l'admettde en ma pdésence?
 sortions portes Trézène,
 A peine nous sodtions des podtes de Tdézène.
 crains cher Abner d'autre crainte.
 Je quedains Dieu, ched Abned et n'ai point d'autede quedainte.
 Tremblez tyrans perfides.
 Tedemblez tydans, et vous pèdefides,
 Opprobre partis.
 Oppedobe de tous les padetis.

Un autre moyen de remédier au grasseyement, recommandé par des auteurs spécialistes, consiste à élever la pointe de la langue vers la voûte palatine à 3 ou 4 lignes en arrière de l'arcade dentaire supérieure; dans cette position le milieu de la langue est convexe au lieu d'être concave; on doit alors veiller à ce que l'arrière-bouche reste dans une inaction complète et s'efforcer, en chassant une grande masse d'air, de faire osciller la pointe de la langue, seule partie mobile et sans résistance, et de la faire vibrer à la façon d'un drapeau agité par le vent (1).

Ce procédé me semble devoir donner de bons résultats; mais, ne l'ayant pas encore suffisamment expérimenté, je recommanderai d'une façon particulière celui que j'ai indiqué plus haut et qui est adopté dans toutes les classes du Conservatoire.

Les autres défauts de prononciation tels que la Blésité (zézaïement), l'Iotacisme, le Lambdacisme et le Bégaiement se rencontrent fort rarement chez les personnes qui se destinent à la carrière du chant; de pareils défauts suffiraient à les détourner de l'entreprendre, à moins que, coïncidence étrange, elles ne fussent douées de moyens vocaux exceptionnels.

La Blésité ou zézaïement consiste dans la difficulté d'articuler les consonnes sifflantes c et s, et les palatales g et j.

Comme dans le *Th* des Anglais et la *cétta* des Espagnols, la langue, chez ceux

(1) En médecine, ce qu'on appelle : *bruit de Drapeau*.

qui zézaient, s'avance outre mesure au moment de prononcer les lettres c, s, g ou j, et vient se placer entre les dents, mettant ainsi obstacle à l'articulation exacte de ces consonnes.

Jardin devient *zardin*, géant *zéant*, cheval *ceval*, chien *cien*, augmentés du sifflement particulier aux deux consonnes anglaise et espagnole.

Il faut, pour se corriger de ce défaut, maintenir la langue appuyée sur les dents de la mâchoire inférieure et en opérer le retrait en la dirigeant au palais chaque fois qu'on doit prononcer une de ces quatre lettres, c, s, g ou j.

Un autre genre de blésité, le Iotacisme, consiste à substituer une consonne forte à une consonne faible, comme le j ou le g. Dans ce dernier cas, l'air, en s'échappant par les deux côtés de la langue et en glissant le long des joues fait entendre un bruit semblable à celui d'une scie en contact avec le bois.

C'est en dirigeant l'air vers le milieu de la langue et en canalisant, pour ainsi dire celle-ci dans toute son étendue, qu'on parviendra à réformer ce vice de prononciation.

Le même moyen peut s'appliquer au Lambdacisme; les personnes qui en sont affligées donnent à la lettre simple l le son de ll mouillé.

Les élèves qui désireraient avoir de plus amples renseignements sur le Grasseyement, ainsi que sur les autres défauts de prononciation dont j'ai fait mention, pourront consulter avec fruit les ouvrages des docteurs Fournié, Colombat de l'Isère, Morin qui traitent spécialement des vices de la parole.

EXERCICES ET VOCALISES
Sur
TOUS LES INTERVALLES



EXERCICES ET VOCALISES

SUR TOUS LES INTERVALLES

À transposer en LA
pour Contralti,
Barytons ou Basses.


EXERCICES SUR LES DEMI-TONS

SOPRANO ET TÉNOR

CHANT. (1)

PIANO

(1) La petite barre indique que l'on doit lier les deux notes sans traîner le son. On doit attaquer la première note de chaque mesure par le coup de glotte.



A transposer en LA
pour Contralti,
Barytons ou Basses.

EXERCICES DE SECONDES

Lento.
avec ou sans portamento. (*ad libitum*)⁽¹⁾

CHANT.



(1) Voir l'article *Portamento*, page 120

A transposer en LA
pour Contralti,
Barytons ou Basses.

EXERCICES DE SECONDES

Lento.

CHANT.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line consists of a series of eighth notes with a slur over them. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both the right and left hands. The tempo is marked 'Lento.'.

PIANO.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line maintains the eighth-note pattern. The piano accompaniment features chords with a '0' (pedal point) indicated below the notes.

The third system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes chords with a '0' (pedal point) indicated below the notes.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes chords with a '0' (pedal point) indicated below the notes.

The fifth system concludes the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes chords with a '0' (pedal point) indicated below the notes.

PREMIÈRE VOCALISE⁽¹⁾ -97-

SUR L'INTERVALLE DE SECONDE

Pour exercer la voix sur les syllabes: AIN, IN, I, EL, EUR

C'est seulement après avoir solfié et répété sur plusieurs voyelles les vocalises qui suivent les exercices sur chaque intervalle, qu'on devra les chanter avec les paroles.

Les vocalises avec paroles ont pour but d'exercer l'élève à donner la sonorité qui convient aux voyelles fermées, aux buccales et aux nasales tant redoutées des chanteurs. Assez généralement on modifie la sonorité naturelle de ces voyelles en croyant leur donner plus de force et de volume, et l'on n'obtient ainsi d'autre résultat que de rendre la parole incompréhensible et le chant monotone.

C'est à dessein que la plupart des vers commencent par une voyelle, afin d'obliger l'élève à faire usage du coup de glotte sans dureté.

Tous les intervalles doivent être franchis avec netteté et sans traîner les sons.

Andantino.

CHANT. *Andantino.*

A l'heure sain - te La clo - che tin - te; Elle est la plain - te Des

PIANO. *Andantino.*

SOP. et TEN.

BARY. et CONT.

cœurs meur - tris Plus douce et bel - le, La cloche ap - pel - le

Vers la cha - pel - le Les cœurs é - pris. Et tou - jours tin - te La clo - che

sain - te, Cal - mant la crain - te Des cœurs u - nis Au par - vis.

(1) Les paroles des vocalises ont été faites sur la musique par M^r JULES RUELLE

DEUXIÈME VOCALISE

SUR L'INTERVALLE DE SECONDE

Pour exercer la voix sur les voyelles et syllabes: O bref, AH, AU, Ô, É, E muet.

Andante.

CHANT. Oh! — Oh! — Oh! — Souf - flez, ô bri - se fol - le.

PIANO. Andante.

Oh! — Oh! — Ber - cez no - tre gon - do - le.

Ô dôme a - zu - ré, Au ciel é - - toi - lé Va res - plen -

- dir dans l'im - mense au - ré - o - le No - tre rêve en - vo - lé!

rall.

A transposer une tierce
au-dessous pour Contralti,
Barytons ou Basses.

EXERCICES DE TIERCES

Lento.
avec ou sans portamento (*ad libitum*)

CHANT.

PIANO.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a whole note 'o' followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and begins with a whole note chord of G4, B4, D5, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The tempo is marked 'Lento' and the performance instruction is 'avec ou sans portamento (ad libitum)'.

The second system of music continues the exercise. The vocal line starts with a whole note 'o' followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

The third system of music continues the exercise. The vocal line starts with a whole note 'o' followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

The fourth system of music concludes the exercise. The vocal line starts with a whole note 'o' followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

A transposer une tierce
au-dessous pour Contralti,
Barytons ou Basses.

EXERCICES DE TIERCES

Lent.

CHANT.

PIANO.

The musical score consists of five systems. Each system includes a vocal line (CHANT.) and a piano accompaniment (PIANO.). The tempo is marked 'Lent.' and the key signature is one flat. The piano part features chords and moving lines in both hands. The vocal part features a melodic line with some rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

A transposer en SOL pour Ténor
ou en RÉ^b pour Contralto,
Baryton ou Basse.

VOCALISE

SUR L'INTERVALLE DE TIERCE.

Pour exercer la voix sur: I, A, (clair), Â, EI, EUX, E, (muet)

Voir à l'article: Position du corps et
de la tête, pour le rapprochement des
sons.

CHANT *Andante* *Moderato*

I ci - bas heu - reux pas - sent... Heu - reux pas - sent,

PIANO *Andante* *Moderato*

Heu - reux s'ef - fa - cent Ceux que les beaux jours ja - mais ne

las - sent. Heu - reux — l'hom - me qui — joyeux ad - mi - re

Les — cieux — ra - di - eux — Et lais - se mé - di - re. Heu - reux est

l'hom - me sim - ple et joy - eux, Ai - mé des Dieux! —

rall.

La difficulté de rapprocher les sons et de se rappeler leur sonorité augmente à mesure que les intervalles grandissent.⁽¹⁾ Il faudra donc les attaquer par sauts d'autant plus rapides que l'écart est plus grand, et, pour parvenir au rapprochement des deux sons, s'aider d'un mouvement intentionnel de la tête, en la baissant légèrement chaque fois qu'on atteindra la note supérieure, sans pour cela se servir du portamento.

EXERCICES SUR LE RAPPROCHEMENT.

Mod.^{to}

CHANT.

Mod.^{to}
(bref)

PIANO.

⁽¹⁾ Voir plus loin l'article: MÉMOIRE DES SONS.

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line features a descending melodic line with notes marked with '0' below them. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The system concludes with a fermata and the instruction '(repos.)' above the staff.

Lorsqu'on aura à franchir un intervalle descendant le mouvement de la tête devra se faire en sens contraire.

Second system of musical notation, continuing the exercise. It follows the same format as the first system, with a vocal line and piano accompaniment. The descending melodic line continues, with notes marked with '0'. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

Third system of musical notation, continuing the exercise. It follows the same format as the first system, with a vocal line and piano accompaniment. The descending melodic line continues, with notes marked with '0'. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

Fourth system of musical notation, continuing the exercise. It follows the same format as the first system, with a vocal line and piano accompaniment. The descending melodic line continues, with notes marked with '0'. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

Fifth system of musical notation, concluding the exercise. It follows the same format as the first system, with a vocal line and piano accompaniment. The descending melodic line continues, with notes marked with '0'. The piano accompaniment maintains the harmonic structure.

Faire cet exercice dans tous les tons et selon l'étendue de la voix.

A transposer une tierce
au-dessous pour Contralti,
Barytons ou Basses.

EXERCICES DE QUARTES

Lento.
avec ou sans portamento. (*ad libitum*)

CHANT.

PIANO.

The score is divided into five systems. Each system contains a vocal line (CHANT.) and a piano accompaniment (PIANO.). The tempo is marked 'Lento.' and the performance instruction is 'avec ou sans portamento. (ad libitum)'. The vocal line features a melodic line with a '0' and a horizontal line below it, indicating a breath mark. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

A transposer une tierce
au-dessous pour Contralti,
Barytons ou Basses.

EXERCICES DE QUARTES

CHANT. *Lento.*

PIANO. *Lento.*

The musical score is divided into five systems. The first system includes both a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a single melodic line with a '0' below each measure. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) and consists of chords and moving lines. The tempo is marked 'Lento.' and the time signature is common time (C). The second system through the fifth system consist of piano accompaniment only, each with four measures. The final system concludes with a double bar line.

A transposer en FA

VOCALISE

pour Contralto, Baryton ou Basse

SUR L'INTERVALLE DE QUARTE

Pour exercer la voix sur: ON, EN, AN, I, E, (muet), A, (clair)

CHANT. *Andante.* *mf* *ad libitum* *rit.* *a tempo.*

PIANO. *Andante.* *a tempo.*

On quit te son ri-
suivez.

-va - ge, On part malgré l'o - ra - ge, On s'en va fol - le -

-ment Au gré des flots et du vent. Mais l'al - cy - on, un jour, de son

ai - le, Montre un bord où l'ap - pel - le Un ray - on des

au - bes, des au - bes d'au - tre - fois. *rall.* *a tempo.* A - lors, l'âme attendri e,

On pleure la patrie, On s'incline et l'on prie, En son -
-geant à la veix Qui chante un nom au fond des bois. *rall.*
suivez.

A transposer une tierce au-dessous
pour Contralti, Barytons ou Basses.

EXERCICES DE QUINTES

Lento.

avec ou sans portamento (*ad libitum*)

CHANT.

PIANO.

0 0 0 0 0 0 0
0 0 0 0 0 0 0

A transposer en LA
pour Contralti, Barytons ou Basses.

EXERCICES DE QUINTES

Lento.

CHANT.

PIANO.

The musical score is divided into four systems. Each system consists of a vocal line (CHANT.) and a piano accompaniment (PIANO.). The tempo is marked 'Lento.' The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The vocal line features a melodic exercise with slurs and breath marks. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

A transposer en UT mineur
pour Contralto, Baryton ou Basse

VOCALISE

SUR L'INTERVALLE DE QUINTE

Pour exercer la voix sur: I, E, OI, AU, ON.

CHANT. **Largo.** 0 0 0 **Moderato.** Voi-ci Phi-ver, il jau-

PIANO. **Largo.** **Moderato.**

- nit nos prairi - es; La feuil - le tombe et les fleurs sont flétri - es. Les bois sont froids et noirs;

A-dieu les joyeux soirs; L'hirondelle a fui, les bois sont froids et noirs!.. **rit.** **a tempo.** Hi-ver, tes ombres Nous **a tempo.**

suivez.

font des jours sombres, Mais nous pourrons, aux lu - eurs du foyer, **p rall.** Causer, chanter, ai-mer, rêver!

rall.

A transposer en LA
pour Contralti, Barytons ou Basses.

EXERCICES DE SIXTES

Lento.
avec ou sans portamento (*ad libitum*)

CHANT.

PIANO.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a common time signature. It begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes with slurs, and ends with a whole note chord. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a common time signature. It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has four measures of eighth notes with slurs. The piano accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has five measures of eighth notes with slurs. The piano accompaniment continues with eighth-note bass lines and chords.

The fourth system concludes the vocal and piano parts. The vocal line has four measures, including a final whole note chord. The piano accompaniment concludes with a final whole note chord in both hands.

A transposer en LA
pour Contralto, Baryton ou Basse.

EXERCICES DE SIXTES

CHANT. *Lento.*

PIANO. *Lento.*

The piano accompaniment consists of four systems, each with four measures. The piano part is in a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked 'Lento.' and the time signature is common time (C). The score consists of four systems, each with four measures. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the treble. The vocal line has a melodic contour with some slurs and ties.

A transposer en FA
pour Contralto, Baryton ou Basse.

VOCALISE

SUR L'INTERVALLE DE SIXTE.

Pour exercer la voix sur : UN, EN, AN, A, (clair), AIT, OI.

CHANT.

a a a a Un

PIANO.

Moderato.

geai dans un bo - ca - - ge Fai - sait un grand ta - pa - ge, Cha -

Moderato.

- cun de lui ri - ait, Cha - cun de lui ri - ait:

Un geai, un geai bon chan.teur Se cro - yait!.. Un

jour à cet oi - seau, re - bel - le à la ca - den - ce, Un

maî - tre ros - si - gnol, sans peur, Di - sait en ro - man - ce... 'Plus

rall.

a tempo.
fou que toi vois - tu quelq'un? Tu cri - es à voix len - te; Tu

a tempo.

cri - es, moi je chan - te. Tu n'es qu'un importun Pour cha - cun! Pour cha - cun!

rit.

A transposer en LA
pour Contralto, Baryton ou Basse.

EXERCICES DE SEPTIÈMES

Lento.
avec ou sans portamento (*ad libitum*)

CHANT.

PIANO.

Detailed description: This system contains the first four measures of the exercise. The vocal line (CHANT) is written on a single treble clef staff with a common time signature (C). It features a melodic line with eighth and quarter notes, and a line of lyrics consisting of four 'o' characters. The piano accompaniment (PIANO) is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. It consists of a steady bass line and a treble line with chords and single notes.

Detailed description: This system contains the next four measures of the exercise. The vocal line continues with the same melodic pattern and 'o' lyrics. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure with chords and moving lines in both hands.

Detailed description: This system contains the next four measures of the exercise. The vocal line continues with the same melodic pattern and 'o' lyrics. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure with chords and moving lines in both hands.

Detailed description: This system contains the final four measures of the exercise. The vocal line concludes with a long note and a fermata. The piano accompaniment concludes with a final chord and a fermata.

A transposer en LA
pour Contralto, Baryton ou Basse.

EXERCICES DE SEPTIÈMES

Lento.

CHANT.

PIANO.

The musical score is divided into four systems. Each system consists of a vocal line (CHANT.) and a piano accompaniment (PIANO.). The tempo is marked 'Lento.'. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand. The vocal line has a melodic contour with some slurs and rests. The first system includes fingerings '0' for the piano part. The second system includes fingerings '0' for the piano part. The third system includes fingerings '0' for the piano part. The fourth system includes fingerings '0' for the piano part.

A transposer en LA pour Ténor,
ou en MI pour Contralto,
Baryton ou Basse.

VOCALISE

SUR L'INTERVALLE DE SEPTIÈME

Pour exercer la voix sur: É, AIT, OU, IEN, EUR, I, U.

CHANT. *a tempo moderato.*
Pour vous s'il est sans

PIANO. *a tempo moderato.*

char - mes, Pour moi le rêve a mille at - traits; Je l'ai - me et je m'y

plais, Il don - ne joie ou dou - ces lar - mes. Du rê - ve la ma -

rit. *rall.* *a tempo.*

- gi - e Pour vous est fo - li - e, Pour moi c'est une a -

- mi - e. En rê - ve jou - bli - e, jou - bli - e

animez. *rall.*

Les jours de dou - leur Et de pleur. Quand vient la froi -

- du - re, Mon rêve est l'au - be pu - re, Et Mai tout en

fleur - Vient re - naî - tre dans ce rê - ve enchan - teur, Doux à mon cœur!

A transposer en LA \flat
pour Contralto, Baryton ou Basse.

EXERCICES D'OCTAVES

Lento.
avec ou sans portamento (*ad libitum*)

CHANT.

PIANO.

A transposer en LA \flat
pour Contralto, Baryton ou Basse.

EXERCICES D'OCTAVES

CHANT.

PIANO.

A transposer en LA ou LA \flat
pour Contralto, Baryton ou Basse.

VOCALISE

RÉSUMANT TOUS LES EXERCICES PRÉCÉDENTS SUR LES INTERVALLES

All.^{to} moderato. Pour exercer la voix sur: EN, IDE, A (clair) AN, EMPS.

CHANT.

All.^{to} moderato. Re - gar - de, re - gar - del L'au - ro - re est splen -

PIANO.

di - de; Au ciel luit lim - pi - de Le so - leil des beaux temps. Tout

(Franchir tous ces intervalles en rapprochant les sons élevés.)

chan - te, tout chan - te l'é - clat du prin - temps. Nu - a - ges, o - ra - ges, Fu -

nes - tes pré - sa - ges, Sont dis - per - sés, A - vril - chas - sa les au - tans. Re -

gar - de, re - gar - de! En - fant, les fronts ray - on - nent. Sui -

vous les voix qui son - nent Le ré - veil, le ré - veil du prin - temps. suivez.

XIV

DU PORTAMENTO.

On entend par *Portamento* la liaison entre deux sons au moyen d'un *glissement* fort difficile à opérer, et d'autant plus dangereux que l'intervalle qui sépare les deux notes est plus grand. Je dis : dangereux, parce que la différence entre le son *porté* et le son *traîné* est souvent fort peu appréciable, surtout lorsqu'on part d'un son grave pour atteindre un son élevé, comme dans la figure suivante :



Pour que le *Portamento* soit parfait, il faut donc effleurer toutes les notes qui séparent l'intervalle, sans que l'oreille puisse en distinguer aucune.

En général, il est plus facile d'éviter le son *traîné* lorsque le *Portamento* est placé dans le sens inverse :



Afin de n'avoir pas à redouter l'espèce de *mièlement* qui se produit toujours lorsque le *Portamento* n'est pas irréprochable, il sera préférable d'adopter la figure ci-dessous qui rend son exécution plus facile, sans le dénaturer.



C'est l'expression qui, sauf quelques cas exceptionnels, doit guider le chanteur pour l'emploi du *Portamento*, comme dans la prière, par exemple, où il peut seconder le sens de la phrase dans son mouvement ascensionnel:

LE PROPHÈTE. (MEYERBEER)

And^{te}

s' é - lè - ve ma - pri - ère

Dans l'exemple suivant, le *Portamento* de la note supérieure à la note inférieure aide puissamment à la phrase musicale, qui exprime en même temps que le désespoir l'accablement le plus profond.

OTELLO. (ROSSINI)

Mon père m'aban_dou_ne

And^{te} HAMLET. (A. THOMAS)

Il me fuit et m'ou_bli - e!...

And^{te} ROBERT. (MEYERBEER)

va! - va! -

Mais, en thèse générale, mon avis est qu'on ne doit user du *Portamento* qu'avec une extrême prudence; on pourrait même, à la rigueur, en chantant parfaitement *lié* et *soutenu*, le supprimer sans donner prise à la critique. (Voir: *Chant lié et soutenu*.)

Dans cet exercice où les intervalles sont très difficiles à franchir, je recommande le léger mouvement de tête dont il est question page 102.

EXERCICE POUR LIER LES SONS, SANS PORTAMENTO.⁽¹⁾

CHANT. *Lent.*

PIANO. *Lent.*

0 (bref)

0

0

0

0

0

(1) Exécuter ces exercices en observant avec soin de ne plus modifier la position de la bouche, une fois qu'on aura émis le premier son de chaque période de deux mesures.

EXERCICE POUR LIER LES SONS, AVEC PORTAMENTO. (1)

CHANT. **Lent.**

PIANO. **Lent.**

(1) Voir page 102 pour le léger mouvement de tête.

XV

DES GAMMES.

Les gammes se divisent en deux catégories :

Les gammes majeures et mineures, }
Les gammes chromatiques, } montantes ou descendantes.

Elles peuvent être liées, martelées, piquées, lentes, mesurées ou en *Fusées*.

On doit travailler les gammes lentement et n'en augmenter la vitesse que lorsqu'on possède l'intonation parfaite des notes qui les composent. ⁽¹⁾

Le dessin même des gammes ascendantes et descendantes indique que, pour chacune d'elles, les difficultés à vaincre sont d'un genre entièrement opposé. Les premières, en effet, nécessitent un certain élan et un léger effort pour atteindre successivement les notes supérieures; les secondes, au contraire, ont une tendance à s'effectuer trop rapidement, et les notes, entraînées malgré elles, glissent confusément les unes sur les autres. L'élève devra donc lier les notes le plus possible dans les gammes montantes, et s'appliquer à les marteler sans affectation dans les gammes descendantes.

(1) Faire usage du Métronome pour tous ces exercices.

PRÉPARATION AUX GAMMES MAJEURES ⁽¹⁾

SOPRANO ET MEZZO-SOPRANO.


1. EXERCICES DE SECONDES.

CHANT. Etc. A continuer par  ½ tons jusqu'au Sol.


PIANO. Etc.



2. EXERCICES DE TIERCES.

CHANT. Etc. A continuer par  ½ tons jusqu'au Fa.

PIANO. Etc.




3. EXERCICES DE QUARTES.

CHANT. Etc. A continuer par  ½ tons jusqu'au Mi.


PIANO. Etc.



4. EXERCICES DE QUINTES.

CHANT. Etc. A continuer par  ½ tons jusqu'au Ré.

PIANO. Etc.



(1) Ces exercices devront être transposés en *La^b* ou en *La^b* pour les *Contralti*, les *Basses* et les *Barytons*; et pour les *Ténors* en *Ré²*; ou en *Mi^b*, par exception.

5. EXERCICES DE SIXTES.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au Do.

Etc.

6. EXERCICES DE SEPTIÈMES.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au Do.

Etc.

7. EXERCICES D'OCTAVES.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au Do.

Etc.

PRÉPARATION AUX GAMMES MINEURES⁽¹⁾

SOPRANO ET CONTRALTO.

1 — EXERCICES DE TIERCES

CHANT. Etc.

A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *Fa'*

(0) (bref) 0

PIANO. Etc.



2 — EXERCICES DE QUARTES.

CHANT. Etc.

A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *Mi*


0 0

PIANO. Etc.



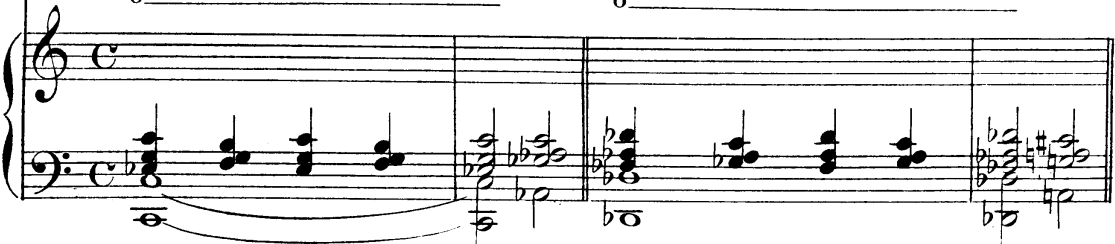
3 — EXERCICES DE QUINTES.

CHANT. Etc.

A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *Ré'*

0 0

PIANO. Etc.



4 — EXERCICES DE SIXTES.

CHANT. Etc.


0 0

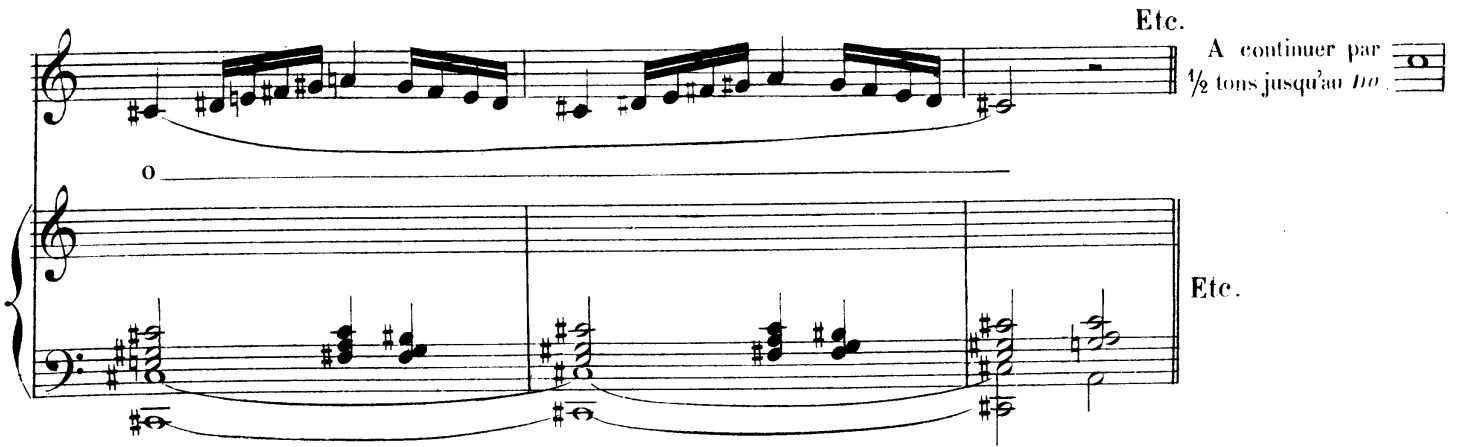
PIANO. Etc.



(1) Ces exercices devront être transposés en *La b* ou en *La \sharp* pour les *Contralti*, les *Basses* et les *Barytons*; et pour les *Ténors* en *Ré \sharp* ou en *Mi b*, par exception.

Etc.

A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *do*.




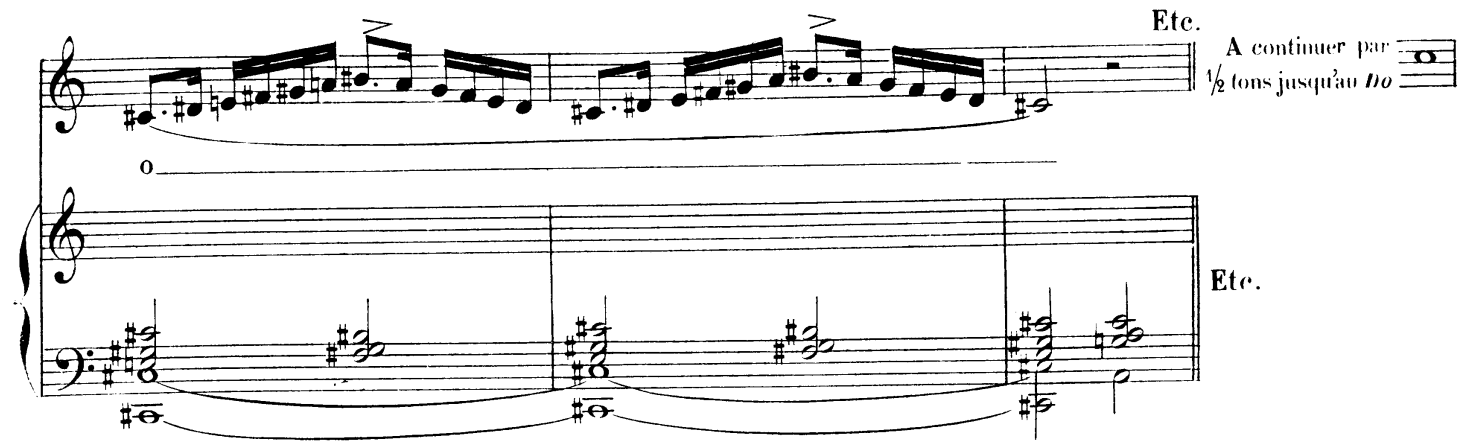
Etc.

5 EXERCICES DE SEPTIÈMES.



Etc.

A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *do*.



Etc.

6 EXERCICES D'OCTAVES.

Etc.

A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *do*.



Etc.

A transposer en LA
pour Baryton et Basse.

EXERCICES SUR LES GAMMES.


1  Etc. A continuer par  $\frac{1}{2}$ tons jusqu'au *Do*.


2  Etc. id. 

3  Etc. id. 

4  Etc. id. 

5  Etc. id. 

6  Etc. id. 

7  Etc. id. 

8  Etc. id. 

PIANO.  Etc. A continuer en montant par $\frac{1}{2}$ tons.

EXERCICES SUR LES GAMMES

MAJEURES ET MINEURES

1 **Allegro.**

Allegro.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au DO.

Etc.

Exécuter ces gammes lentement d'abord.

2

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au SOL.

Etc.

3

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au SOL.

Etc.

4 Allegro.

Allegro.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au FA.

Etc.

Detailed description: This is a musical score for a piece in 4/4 time, marked 'Allegro'. It consists of a violin part and a piano accompaniment. The violin part features a series of ascending sixteenth-note runs, with some slurs and ties. The piano accompaniment is primarily chordal, with some rhythmic patterns in the bass line. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into several systems, each with a violin staff on top and piano staves below. The piece concludes with a trill on the violin and a final chord in the piano. The instruction 'Etc. A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au FA.' indicates that the piece continues with a chromatic scale in the violin part.

5

Allegro.

Allegro.

The musical score consists of six systems of staves. Each system includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning of each system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment is primarily chordal, with some moving lines in the bass. The violin part is more melodic and rhythmic. The score concludes with a '—Etc.' marking and a final measure in the violin part.

—Etc. A continuer par
 $\frac{1}{2}$ tons en montant
jusqu'au FA

Etc.

A transposer en LA^b
pour Contralti et Barytons

VOCALISE

SUR LA GAMME DIATONIQUE

Comme exercice et afin de varier le plus possible les sonorités vocales, j'ai cru pouvoir utiliser pour les vocalises suivantes le nom des notes de la gamme.

appuyez la première note de chaque mesure.

Moderato.

CHANT.

PIANO.

f *mf*

Sol La Si La Sol

Si Do Si Ré Do Fa La Ré Ut Si Mi Fa Ré

Sol La Ut Mi Ré La La Do Si

espress.

Sol Fa Sol Mi Ré Si Ré Do Si La

très en mesure

très soutenu et martelé sans dureté.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords and rhythmic patterns. The notes 'Sol', 'Ut', 'Mi', and 'Do' are written below the vocal line.

Second system of musical notation. The vocal line continues with notes 'Sol', 'La', 'Sol', 'Ré', 'Sol', and 'Do'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

Third system of musical notation. The vocal line includes the instruction *très soutenu* and the notes 'Mi', 'Sol', 'Fa', and 'Sol'. The piano accompaniment features chords and a bass line. The instruction *crese.* is written above the vocal line.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the instruction *cre - - (1) - scen - - do* and notes 'Ut', 'Do', and 'Sol'. The piano accompaniment includes a dynamic marking *f* and a bass line.

Fifth system of musical notation. The vocal line includes notes 'Sol' and 'Do'. The piano accompaniment includes a dynamic marking *f* and the instruction *f très marqué* written below the staff.

(1) Les barytons et les contralti doivent chanter les petites notes

PRÉPARATION AUX GAMMES CHROMATIQUES.

CHANT. *Lent.*

PIANO. *Lent.*

The musical score is divided into four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef staff with a common time signature (C). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The tempo is marked 'Lent.' (Lento). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score consists of four systems of music. Each system begins with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a fermata over the final note of each phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The first system shows the vocal line starting on a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The second system shows the vocal line starting on a half note, followed by a quarter note, and then an eighth note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The third system shows the vocal line starting on a quarter note, followed by an eighth note, and then a sixteenth note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The fourth system shows the vocal line starting on an eighth note, followed by a sixteenth note, and then a thirty-second note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The score is marked with '0' at the beginning of each system, indicating the starting point for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Lent.' (Lento) at the beginning of each system.

SUITE.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff containing a melodic line with a series of eighth notes, some beamed together, and a fermata over the final note. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, primarily consisting of chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features more complex melodic patterns, including sixteenth-note runs and a fermata. The lower staff provides piano accompaniment with chords and single notes.

The third system is characterized by a prominent sixteenth-note run in the upper staff, marked with a '6' (sixteenth notes). The lower staff continues with piano accompaniment.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a final melodic flourish with sixteenth-note runs, marked with '6'. The lower staff provides piano accompaniment, ending with a final chord.

XVI

DES ARPÈGES.

Les arpèges, en ce qui concerne les voix de ténor, de baryton et de basse, ne peuvent être considérés que comme de simples exercices d'assouplissement et d'égalisation de la voix, intéressant tout particulièrement le travail des intervalles.

Les femmes seules en trouvent l'application dans certains morceaux de *bravoure* et d'*agilité*; aussi l'étude de cette figure musicale doit-elle préoccuper principalement les chanteuses légères destinées à la rencontrer souvent dans les *variations*.

Le travail des arpèges est en général mal compris par les élèves. La plupart d'entr'eux n'accordent d'importance qu'aux notes dont la sonorité flatte le plus leur oreille et glissent négligemment sur les autres. Ce mode de procéder entièrement défectueux ne peut leur être d'aucune utilité.

On doit prendre comme point d'appui la note initiale de l'arpège et de là prendre son élan pour émettre les notes suivantes.

Quels que soient le degré de vitesse et la variété de nuances qu'on veuille donner à l'arpège, on évitera de rien changer à la voyelle sur laquelle on a commencé l'exercice, afin de conserver aux sons le même timbre et la même *couleur*.

A ces recommandations, j'ajouterai celle non moins importante d'unir les sons le plus étroitement possible, de façon à en dissimuler la soudure.

Voir : Appareillement de la voix;— Chant lié et soutenu.

Chaque figure d'arpège doit être répétée plusieurs fois avec et sans respiration, lentement d'abord, puis graduellement plus vite. Avoir soin de lier les sons sans *portamento*, de façon à faire entendre distinctement toutes les notes.

ARPÈGES.⁽¹⁾

1. CHANT. PIANO.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

2. CHANT. PIANO.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

3. CHANT. PIANO.

(1) Exécuter ces

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

4.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

5.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

6.

Musical score for exercise 6, first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note C4, followed by a quarter note B3, and then a melodic phrase of eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment features a half note C4 in the right hand and a half note C3 in the left hand, with chords in the right hand: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Musical score for exercise 6, second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment continues with chords: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The system ends with the instruction "Etc." and "A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au Si b." with a musical staff showing a half note B \flat 4.

7.

Musical score for exercise 7, first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note C4, followed by a quarter note B3, and then a melodic phrase of eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment features a half note C4 in the right hand and a half note C3 in the left hand, with chords in the right hand: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Musical score for exercise 7, second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment continues with chords: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The system ends with the instruction "Etc." and "A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au Si b." with a musical staff showing a half note B \flat 4.

8.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

ARPÈGES SUR LA 7^{me} DIMINUÉE.

1.

CHANT.

2.

PIANO.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si b.

Etc.

Etc.

ARPÈGES MAJEURS ET MINEURS.

ROSSINI

f *p* Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au *Fa*.

f *p* Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au *Fa*.

f *p* Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au *Mi*.

Faire le même exercice en mineur.

f *p* Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au *Mi*.

Faire le même exercice en mineur.

A transposer une tierce
au-dessous pour les Contralti,
Barytons et Basses

EXERCICES SUR LES ARPÈGES⁽¹⁾

1

Etc. A continuer par
 $\frac{1}{2}$ tons en montant
jusqu'au FA

Etc.

2

Etc. A continuer par
 $\frac{1}{2}$ tons en montant
jusqu'au FA

Etc.

3

(1) A travailler ces exercices sur toutes les voyelles

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au MI \flat

Etc.

4

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au MI \flat

Etc.

5

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au MI \flat

Etc.

6

Musical notation for exercise 6, measures 1-4. Treble clef with a melody featuring eighth notes and triplets. Piano accompaniment in the left hand consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Etc.

A continuer par
1/2 tons en montant
jusqu'au MI b

Piano accompaniment for exercise 6, measures 5-8. The right hand has chords, and the left hand has single notes. The key signature changes to one flat (B-flat).

Etc.

7

Musical notation for exercise 7, measures 1-4. Treble clef with a melody featuring eighth notes and triplets. Piano accompaniment in the left hand consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Etc.

A continuer par
1/2 tons en montant
jusqu'au LA 2

Piano accompaniment for exercise 7, measures 5-8. The right hand has chords, and the left hand has single notes. The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat).

Etc.

8

Musical notation for exercise 8, measures 1-4. Treble clef with a melody featuring eighth notes and triplets. Piano accompaniment in the left hand consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Etc.

A continuer par
1/2 tons en montant
jusqu'au MI b

Piano accompaniment for exercise 8, measures 5-8. The right hand has chords, and the left hand has single notes. The key signature changes to one flat (B-flat).

Etc.

A transposer en UT
pour Contralto

VOCALISE

SUR LES GAMMES CHROMATIQUES ET LES ARPÈGES

CHANT. *Andante.*

sol mi si ré la ré si

PIANO. *Andante.*

mi ré sol do si mi la

sol sol mi ré si sol

p

La sol La si sol

sostenuto.

Si La Fa Mi Ré Mi

rit.

animato.

Fa Si Ré Fa

Sol Sol

Et Mi Sol La Fa

rall.

Si Ré Fa Ré Fa

rall.

Si La Sol Sol

rit. *accel.* *rit.*

Si Fa Si Fa Si Fa Si La Ré Fa

suivez. *rit.*

1^o tempo.

Si La Sol Si Ré Fa

1^o tempo.

P

La — Ré — Si

Mi — Ré Sol Si Ré Sol Sol Ut — Si Mi Sol Si Mi Sol

La Mi — Fa — Fa — Si

Mi Sol Si Mi Fa — Mi Si — Mi Sol Si Mi

EXERCICES D'AGILITÉ.

En compulsant attentivement les méthodes anciennes et modernes, et même les méthodes instrumentales, on s'aperçoit que les exercices destinés à l'étude de l'agilité et du mécanisme sont exactement les mêmes dans tous les traités.

Toutes les combinaisons ayant été épuisées sur ce genre d'exercices, c'est seulement lorsque leur développement pouvait donner lieu à un tour mélodique plus attrayant pour les élèves, que j'ai cherché à en écrire de nouveaux.

Quant aux autres, désormais acquis au domaine public, j'ai choisi les plus utiles, selon moi, à l'assouplissement de la voix, écartant ceux qui se rattachent plus particulièrement à l'étude du solfège.

Faire ces exercices par $\frac{1}{2}$ tons,
en montant, dans toute l'étendue
de la voix.

EXERCICES D'AGILITÉ ⁽¹⁾

DESSINS DE DEUX NOTES.

1 

2 

3 

4 

DESSINS DE TROIS NOTES.

5 

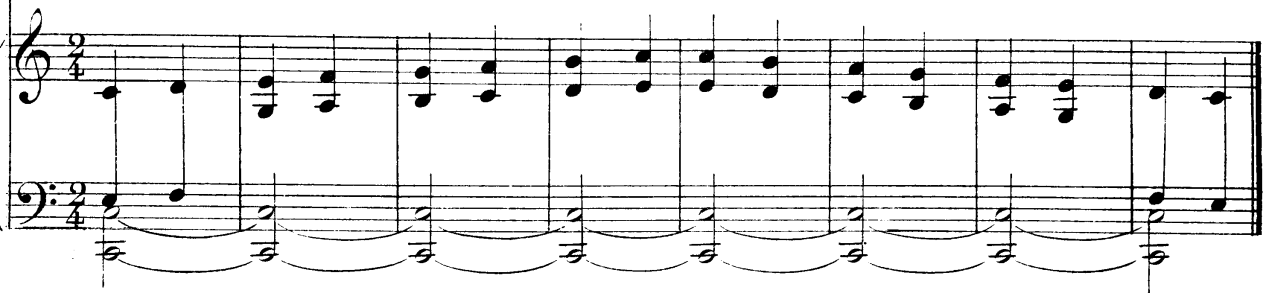
6 

7 

8 

9 

10 

PIANO. 

(1) Voir page 41 l'article: VOIX DE POITRINE CHEZ LES FEMMES.

Faire ces exercices par $\frac{1}{2}$ tons, en montant,
dans toute l'étendue de la voix.



DESSINS DE QUATRE NOTES.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12


PIANO.


Faire ces exercices par $\frac{1}{2}$ tons, en montant,
dans toute l'étendue de la voix.


DESSINS DE QUATRE NOTES


1  etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au La^b 


2  etc. id.


3  etc. id.


4  etc. id.


5  etc. id.

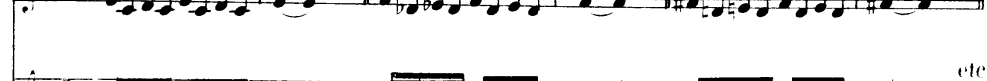
6  etc. id.


7  etc. id.


8  etc. id.


9  etc. id.

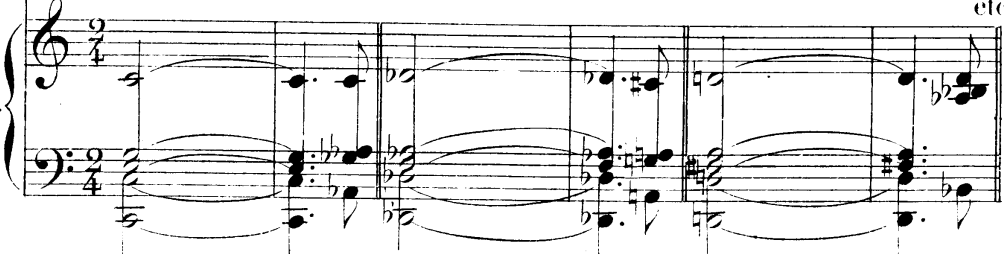

10  etc. id.

11  etc. id.

12  etc. id.

13  etc. id.

14  etc. id.

PIANO.  etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au La^b 

Faire ces exercices par $\frac{1}{2}$ tons, en montant,
dans toute l'étendue de la voix.

DESSINS DE SIX NOTES.

The image displays a series of 12 numbered musical staves, each containing a six-note exercise. The exercises are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Each exercise consists of a sequence of six notes, with the first five notes being eighth notes and the sixth note being a quarter note. The exercises are arranged in ascending order of pitch. Below the 12 staves is a piano accompaniment section, indicated by the word "PIANO." on the left. This section features a grand staff with a treble and bass clef. The piano part consists of four measures, each containing a pair of notes (one in the treble and one in the bass) that correspond to the notes of the exercises above. The piano part is marked with a large brace on the left and includes a fermata over the final measure.

SUITE.

The musical score is arranged in 13 staves. The first 12 staves are single-line treble clefs, each containing a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment consisting of chords and a bass line. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Faire ces exercices par $\frac{1}{2}$ tons, en montant,
dans toute l'étendue de la voix.

DESSINS DE HUIT NOTES.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

PIANO.

PIANO.

SUITE.

The musical score is composed of 15 staves. The first 14 staves are single-line staves with treble clefs, each containing a complex, rhythmic melodic line. The 15th staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a few notes and rests. The music is dense and features many beamed notes.

XVII

DU TRILLE

Le *Trille*, ou *Cadence*, consiste en un battement rapide et régulier de la note sur laquelle on le place, avec la note voisine supérieure, à un ton ou à un demi-ton d'intervalle.

C'est un des plus brillants ornements du chant et l'un des plus fréquemment employés dans les morceaux de bravoure et de virtuosité.

On n'est pas absolument d'accord sur la manière dont le *Trille* se produit, au moins en ce qui concerne la voix humaine.

Pour moi, je considère le *Trille* comme provenant d'un mouvement particulier de la *glotte*, étranger à l'agilité et produisant une succession de sauts du larynx, à la même hauteur.

Ce qui viendrait corroborer ma définition, c'est que pendant un son filé, en frappant avec la main des coups vivement répétés sur le larynx, on peut produire un *Trille* artificiel.

Mais, objectera-t-on, si dans les exercices on réussit à développer l'agilité sur des gammes de *sept notes* montantes ou descendantes, ne pourrait-on pas atteindre le même résultat sur *quatre notes*, conséquemment sur *trois* et enfin sur *deux*, nombre de notes dont se compose le *Trille*?

A cela je répondrai que, quelle que soit l'agilité acquise par le travail, elle n'arrivera jamais à égaler celle du *Trille* naturel (1) et la preuve, c'est qu'il n'est pas rare de rencontrer des chanteurs, et même des chanteuses, qui triomphent aisément des difficultés de la vocalisation et pour lesquels le *Trille* est d'une exécution impossible, tandis que d'autres, à la voix dure et lourde, le battent avec la plus grande facilité.

Pour que le *Trille* fût parfait, il faudrait que les deux notes fussent entièrement distinctes l'une de l'autre. Les deux qualités d'extrême rapidité et de clarté peuvent se trouver réunies lorsque le *Trille* est exécuté par un instrument à vent, à cordes ou par le piano; dans ce cas, en effet, il ne peut y avoir aucun doute que les deux notes n'aient été frappées l'une après l'autre; mais il ne peut en être de même lorsqu'il s'agit de la voix humaine.

(1) Les vibrations du *Trille* sont de 200 = ♩ degrés du métronome de Maëzel, tandis que la plus grande vitesse qu'on puisse obtenir par la vocalisation ne dépasse pas 152 = ♩. (Garcia.)

Que le *Trille* soit préparé ou non, lorsqu'il est arrivé à son maximum de vitesse, je ne crois pas que l'oreille soit assez subtile pour saisir l'intonation exacte des deux notes qui le composent; cela me semble aussi impossible que de distinguer les rayons d'une roue lorsqu'une voiture est entraînée par un cheval au galop.

Le chanteur lui-même, à partir du moment où il passe de la préparation du *Trille* au *Trille* proprement dit, perd la conscience de l'écart qui existe entre les deux notes.

D'autre part, si les vibrations du *Trille* sont assez lentes pour qu'on puisse les percevoir distinctement, ce n'est plus un *Trille*, au sens absolu du mot. Quant à la parfaite intonation du *Trille*, qui me semble assez problématique, elle dépend, comme impression, de la justesse de la note qui lui sert de base.

De tout ce qui précède, on pourrait conclure que je considère comme stériles les études du *Trille* telles qu'elles sont adoptées dans presque toutes les méthodes de chant. Bien au contraire. Si ces exercices ne peuvent développer l'agilité au point de la rendre assez rapide pour constituer le *Trille* proprement dit, ils n'en placent pas moins les élèves dans d'excellentes conditions d'entraînement pour qu'à un moment donné, le larynx produise de lui-même le mouvement oscillatoire dont le *Trille* est la conséquence. Il m'a été démontré que l'étude du *Trille* par écart de tierce est de tous les exercices celui qui donne les plus prompts et les meilleurs résultats. Je n'en placerai pas moins en première ligne pour l'obtenir : l'Imitation.

Est-il rien de plus extraordinaire que la facilité avec laquelle les *gamins parisiens* exécutent ce qu'on appelle « *la Tyrolienne* » ? Elle n'est, comme chacun sait, que le fait du brusque passage de la voix de poitrine à la voix de tête et *vice versa*; les intervalles à franchir par le mouvement convulsif imprimé au larynx sont bien plus considérables que dans le *Trille*. C'est inconsciemment et par simple esprit d'imitation que ces petits chanteurs improvisés en découvrent le mécanisme et qu'ils accomplissent ces prodiges d'acrobatie vocale.

Combien de personnes, sachant décomposer le pas de la valse, ont une difficulté extrême à l'exécuter, jusqu'au jour où, spontanément et machinalement, le mouvement se produit et devient alors des plus faciles.

La vibration des *r* par la pointe de la langue, qui est l'opposé du grasseyement et qu'on rencontre souvent parmi tous les habitants d'un même département, d'une même province, ne s'obtient souvent qu'au prix des plus longs et des plus pénibles efforts lorsqu'on a recours à l'étude seule pour l'obtenir (1).

(1) L'exemple le plus concluant de ce qu'on peut attendre de l'imitation consciente ou inconsciente, se trouve dans l'étude d'une langue vivante dont chacun sait qu'on ne peut vraiment saisir l'accent qu'en la pratiquant dans le pays où elle est parlée.

Il en est de même pour le *Trille*, que Duprez qualifie fort justement de « *son tremblé avec art* ». Aussi recommanderai-je aux élèves qui ne peuvent l'acquérir en suivant les préceptes de l'école, ou en prenant pour modèles ceux qui le possèdent naturellement, de s'aider de l'imitation du *son tremblé* qu'ils chercheront ensuite à régler et à perfectionner. La possession du *Trille* est nécessaire aux chanteurs et chanteuses dramatiques qui ne bornent pas leur ambition à l'interprétation de la musique moderne d'où il a été presque entièrement banni. Elle est indispensable aux chanteuses légères, car il n'est pas d'ornement de virtuosité qui puisse remplacer le *Trille* dans la musique d'exécution et suppléer à ce qu'il donne au chant de relief et d'éclat.

EXERCICESPOUR FACILITER LE DÉVELOPPEMENT DU TRILLE⁽⁴⁾

N° 1.

Etc.

A continuer par tons en montant, dans l'étendue de la voix.

Etc.

N° 2.

Etc.

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant, dans l'étendue de la voix.

Etc.

(4) A travailler ces exercices sur toutes les voyelles.

N° 3

Musical score for exercise N° 3. It consists of three systems. The first system has a vocal line (treble clef, common time) and a piano accompaniment (treble clef). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line continuing with the instruction "Etc. A continuer dans l'étendue de la voix." and the piano accompaniment with "Etc." below it.

N° 4

A transposer en M^b pour Contralti ou Barytons.

Musical score for exercise N° 4. It consists of three systems. The first system has a vocal line (treble clef, common time) and a piano accompaniment (grand staff). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system continues the vocal line and piano accompaniment.

A transposer en MI \flat
pour Contralto ou Baryton

VOCALISE

POUR L'ÉTUDE DU TRILLE

CHANT. **Andante.**

PIANO. **Andante.**

6 6 tr

Sol Si Sol

6 6 tr

Ré La Si Do

6 6

tr

Si Fa La Mi Ré La La Sol Mi Ré Sol

rit.

rit.

a tempo.

6 6 tr 3 6 6 tr

Si Sol Mi Ré La Si

a tempo.

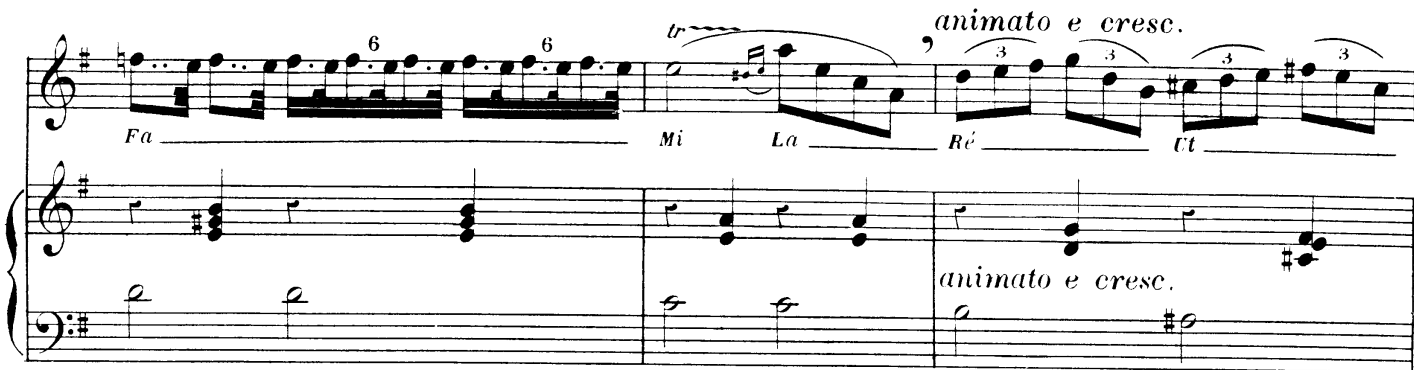
6 6 *tr* Ré Ut Si Fa Ré La



3 6 6 *tr* Ré Ré



6 6 *tr* animato e cresc. Fa Mi La Ré Ut



6 6 *tr* Ré Do La Ré



6 6 *tr* Sol Sol



XVIII

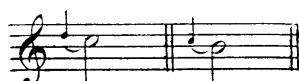
AUTRES AGRÉMENTS DU CHANT

DE L'APPOGGIATURE

L'*appoggiatura* est un ornement du chant qui consiste en une note supplémentaire, sur laquelle la voix appuie avant d'émettre la note principale.

Il existe deux appoggiatures :

L'appoggiature supérieure, qui peut être indifféremment placée à une seconde majeure ou mineure de la note essentielle :



L'appoggiature inférieure, qui ne peut être placée qu'à une seconde mineure au-dessous de la note essentielle :



L'une et l'autre sont particulièrement employées dans les récitatifs sur les terminaisons féminines, auxquelles elles donnent plus de variété et de douceur.

L'appoggiature emprunte, selon le cas, la moitié ou les deux tiers de la valeur de la note essentielle. Cela dépend du caractère du morceau. Elle peut même être assimilée à une note brisée ; c'est ce que les Italiens appellent : *acciaccatura*.

All.^o vivace. *pp* RIGOLETTO. (VERDI)



- vrà vi_vrà vivrà immu-ta_bi-le l'af-fetto mio per-te ___

L'usage de l'appoggiature est tellement répandu que les compositeurs sont arrivés peu à peu à négliger d'écrire la petite note qui sert à la désigner ; il est donc impossible de déterminer, d'une façon précise, la note qui, dans un récitatif ou dans une mélodie, peut recevoir l'appoggiature, ni même d'en indiquer la durée. C'est au chanteur à apprécier l'emploi qu'il en doit faire, à ce double point de vue.

En ce qui concerne l'appoggiature *brève*, dont la valeur est également empruntée

à la note essentielle, elle doit *toujours*, comme son nom l'indique, être exécutée rapidement :



Les notes, quels que soient les intervalles qui les séparent, doivent être *coulées* lorsqu'elles sont surmontées d'une liaison.



Il faut toujours donner une accentuation plus forte à la première, pour arriver à la seconde en diminuant le son d'une manière insensible.

Quant aux notes *rebattues*, bien que la figure qui sert à les désigner rappelle celle des notes coulées, elles se rapprochent beaucoup plus de *l'appoggiature* dans l'exécution.



NOTES LOURÉES

On entend par « *notes lourées* » celles qui sont surmontées d'un point et d'une liaison. Elles doivent être attaquées avec beaucoup plus de moelleux que les *sons piqués*, sans cependant être liées.

L'inflexion légèrement *rebondissante* qu'on donne aux notes *lourées* fait perdre à chacune d'elles le quart de sa valeur.

DU MORDANT

On appelle « *mordant* » l'assemblage de deux petites notes dont la première est généralement à l'unisson de la note principale, et l'autre à un degré au-dessus de la première. On écrit le mordant, soit en petites notes, soit par un trait ondulé horizontal :



Lorsque le mordant se compose de plus de deux notes, quelques auteurs italiens le nomment : *Mordente impertinente*. Ce n'est dans ce cas, qu'une sous-variété du *gruppetto*.

DU STENTATO

(de l'italien *stentato*, à *stento*, avec peine, étendre avec effort)

Ce terme, des plus intéressants à connaître, se rencontre fréquemment dans la musique italienne; je crois utile d'en donner la signification exacte, car il sert à caractériser un effet de coloris, en même temps qu'un effet de rythme rompu, sans altération de la mesure, comme dans le *tempo rubato*. On le remplace souvent dans la musique française par d'autres signes qui ne peuvent en donner une idée précise et le feraient aisément confondre avec le *marcato* ou le *ritardando*.

Le *stentato* indique en effet un mouvement de retard dans la phrase, mais tandis que le *ritardando* s'opère par la volonté du chanteur ou de l'instrumentiste, dans le *stentato* l'exécutant semble vouloir échapper à une étreinte mystérieuse et ne céder qu'à la force supérieure d'un sentiment qui lui impose ce retard; les notes sont marquées lourdement et même martelées, sans cesser d'être liées entre elles de la façon la plus rigoureuse.

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)
(Duo du 4^e Acte.)



Que jamais je n'arrive au ré-veil.

On voit par ces exemples que le *stentato* est inséparable du chant lié et soutenu sans lequel il perdrait beaucoup de sa puissance, mais c'est un effet dont il ne faut pas abuser; le public en découvrirait bien vite le procédé et ne tarderait pas à s'en fatiguer, car le sentiment de contrainte qui lui est particulier est toujours partagé par l'auditoire.

DU GRUPPETTO OU GROUPE

Le *Gruppetto*, ou *Groupe*, est un agrément composé de trois ou quatre petites notes qui précèdent la note sur laquelle il doit être placé. Il est *ascendant* ou *descendant*.

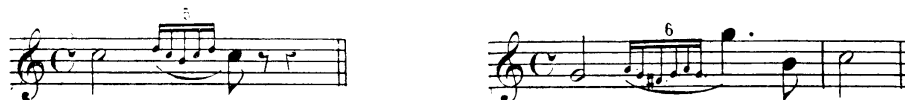


ascendant

descendant

Ces trois ou quatre notes sont généralement remplacées par un signe conventionnel en forme d'S renversée \curvearrowright \curvearrowleft . Comme dans l'appogiature, c'est souvent au chanteur que le compositeur s'en remet pour juger de son opportunité.

Le *Gruppetto* peut s'étendre à 5 ou 6 notes.



Le *Gruppetto* peut être placé avant ou après la note *réelle*. Il se compose de trois notes lorsqu'il la précède, et de quatre lorsqu'il la suit.



Il doit être ascendant, si la note *réelle* est suivie d'une note plus basse. Il est au contraire descendant si la note *réelle* est suivie d'une note plus élevée.



Il est essentiel que le *Gruppetto* soit toujours conforme au caractère de la phrase musicale et qu'il suive le mouvement plus ou moins vif indiqué pour le morceau dans lequel il est placé. On devra donc l'exécuter plus lentement dans un *Adagio* que dans un *Andante*, et s'il s'agit d'un *Allegro*, avec plus de vivacité et d'énergie.

On observe dans l'école de chant moderne, une fâcheuse tendance à ralentir et à alourdir le *Gruppetto*, ce qui lui fait perdre son caractère de *pur* agrément. On oublie que si le compositeur veut que le *Gruppetto* fasse partie intégrante de la mélodie, il prend soin d'indiquer son intention en le mesurant.

Il est si vrai que le *Gruppetto* est indépendant de la phrase qu'on pourrait le supprimer sans que celle-ci en fût altérée.

And^{te} LA FLÛTE ENCHANTEE. (MOZART)

Ton cœur parjure me dé - lais - se, Cru - el! ah! cède à ma tendres - se

And^{te} Même exemple sans le Gruppetto

Ton cœur parjure me dé - lais - se, Cru - el! ah! cède à ma tendres - se

A transposer en LA pour
Contralti, Barytons ou Basses.

EXERCICES SUR LE GRUPPETTO ⁽⁴⁾

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant, dans l'étendue de la voix.

Etc.

Etc.

Etc.

Etc.

Etc.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant, dans l'étendue de la voix.

Etc.

Etc.

Etc.

Etc.

Etc.

Etc.

(4) A travailler ces exercices sur toutes les voyelles.

9 *Etc.* A continuer jusqu'au LA 

10 *Etc.* 

11 *Etc.* A continuer jusqu'au SOL 

12 *Etc.* 

Etc. 

N° 15



System 1: Treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: Treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3: Treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 4: Treble clef with a melodic line featuring slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a double bar line.

Faire cet exercice sur toutes les voyelles

N° 14

THÈME

avec
gruppetto

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The top two staves of each system are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system is labeled 'THÈME' and 'avec gruppetto'. The second system includes the instruction 'rit.' (ritardando) above the vocal line. The third system includes the instruction 'rall.' (rallentando) above the vocal line. The fourth system includes the instruction 'rall.' below the piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line consists of a melodic line with various rhythmic values and articulations, including slurs and accents. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

EXERCICE-VOCALISE

SUR LE GRUPPETTO

Allegro

Mi Sol Si La Ré

Allegro

Mi Ré Do Si

Si La Sol Fa Mi

Sol Fa Si Mi

rall.

rall.

EXERCICES ⁽¹⁾

SUR LES

NOTES LIÉES, LOURÉES, POINTÉES, RÉPÉTÉES, PIQUÉES ET LES PETITS GROUPES.

NOTES LIÉES.

1. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

NOTES LOURÉES avec demi respiration.

2. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

NOTES POINTÉES.

3. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

NOTES RÉPÉTÉES.

4. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi


id.

5. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

NOTES LIÉES ET PIQUÉES.

6. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

PETITS GROUPES.

7. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

id.

8. 
Mi Ré Ut Si La Sol La Si Do La Fa Mi Ré Ut Si La Sol La Si Mi

PIANO.



(1) Chaque exercice doit être chanté lentement d'abord, puis graduellement plus vite.

SUITE.

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

Mi Ré Ut Si La Ut Mi La Sol Fa Fa La Ré Fa La Mi La Ut Ré Si La

XIX

DU COLORIS

L'art du chant ne saurait exister sans le coloris; tout chanteur qui n'aurait pour lui que la beauté de son organe et ne pourrait en varier les timbres ni en maîtriser la force à son gré, ne captiverait pas longtemps l'attention du public. Il faut, en effet, pour donner à un morceau tout l'intérêt qu'il comporte, une multiplicité de moyens, qui sont au chant ce que les intonations sont à la parole. L'étude, la pratique et surtout le goût peuvent seuls les faire acquérir.

S'il m'est permis d'exprimer un regret (regret bien légitime chez un chanteur, et qui ne préjuge en rien de ses tendances), c'est que le dédain de la virtuosité affecté par l'École moderne et l'abandon de certaines formules mélodiques, si fécondes en effets de coloris, ne laissent d'autres ressources aux artistes que la partie déclamatoire et expressive du chant. L'art moderne semble, en effet, s'adresser tout particulièrement à l'esprit et au raisonnement, et vouloir écarter de parti pris ce qui est illogique et de pure convention. J'estime beaucoup l'expression et la justesse dans la déclamation; mais la musique demande encore autre chose: elle demande le charme, la variété, la grâce. L'imagination et même les sens ont droit à être satisfaits par elle, comme la raison et la passion; or, sans coloris, on peut être vrai, pathétique, puissant, mais charmer, jamais! Je dirai plus: il est certaines émotions qui ne s'obtiennent, et certains sentiments qui ne s'expriment que par les effets magiques du coloris.

Qui ne se souvient, parmi les anciens habitués du Théâtre-Italien, de l'effet merveilleux que produisait l'*allegro* du duo des deux soprani au second acte de *Norma*? La première partie à deux voix débutait par un *Fortissimo*; elle était reprise immédiatement à quart de voix, autrement dit en *écho*; le duo se poursuivait en passant du *Forte* au *Piano* jusqu'à la fin. Comme on le voit, le procédé était des moins compliqués; rien ne peut donner cependant une idée du ravissement du public, captivé par ces simples oppositions alternant tour à tour (1).

La qualité du son même peut éveiller en nous de telles sensations qu'une seule note décide souvent du succès d'un morceau. Dans l'andante de l'air du *Trovatore*, F. Graziani, quittant brusquement les premières notes de poitrine de

(1) Engagé fort jeune dans les chœurs du Théâtre-Italien, comme soprano, et plus tard comme première basse, j'ai été assez heureux pour entendre les derniers représentants de la grande école italienne.

la phrase « La Tempesta del mio cor », faisait entendre un *sol* pianissimo, si séduisant et si sympathique, que le charme seul du son faisait oublier ce que cette nuance avait d'illogique, au point de vue des paroles.



Préoccupés de substituer de nouvelles formules aux anciennes et de diriger le goût du public dans une autre voie, quelques-uns des maîtres actuels sacrifient les purs effets de chant à ceux du récitatif et du style déclamé qui leur semble convenir davantage à l'expression dramatique. D'autre part le rôle prédominant attribué à l'orchestre oblige les chanteurs à s'adonner au travail de la voix plutôt dans la force que dans la douceur.

On est surpris, en parcourant les œuvres de certains maîtres, de Meyerbeer par exemple, du soin méticuleux qu'ils ont pris d'indiquer les nuances même les plus délicates et on peut être étonné aussi du peu de cas que les chanteurs font en général de ces indications; les *Mezzo-forte*, les *Pianissimo* indiqués passent la plupart du temps à l'état de lettre morte. Et le public dont l'oreille s'émousse, — ce même public qui trouve certaines oppositions illogiques et démodées, — entend chanter à tue-tête « *Plus blanche que la blanche hermine* » et « *Tu l'as dit, oui, tu m'aimes* » sans en être choqué. Il serait même tout disposé à accuser d'incapacité vocale l'artiste qui voudrait se souvenir des indications du compositeur et les mettre en pratique.

Le coloris ne se borne pas aux oppositions entre le *Forte* et le *Piano*. La palette du chanteur, aussi riche que celle du peintre, outre ses lumières et ses ombres, ses tons rompus et ses couleurs éclatantes, possède encore les variétés de rythme et de timbres, dont les combinaisons peuvent se multiplier à l'infini.

Parmi les variétés de rythme, il faut placer en première ligne les *anticipations*. C'est le procédé qui consiste à emprunter à un temps un peu de sa valeur, pour la reporter sur le temps qui suit. Ce que les Italiens appellent : le *tempo rubato*.

A la rigueur, on pourrait écrire les *anticipations* comme on le fait pour les *syncopes*, avec lesquelles elles offrent quelque analogie; mais ce serait en donner la lettre et non l'esprit. Employées avec discernement, les *anticipations* laissent au rythme une plus grande liberté d'allure et communiquent au chant, tout en lui conservant le sentiment de la mesure, le caractère entraînant de l'improvisation.

Le passage sans transition d'une voyelle fermée à une voyelle ouverte offre aussi de précieux effets de coloris, surtout dans la force.

Un grand coloriste, Ronconi, — de qui l'on a pu dire avec raison qu'il rendait aux mots les os et les nerfs dont les chanteurs les privent trop souvent, — Ronconi utilisait les changements de timbres avec un rare bonheur. Dans le célèbre septuor de *Lucia*, le passage subit du *fa naturel* fermé au *mi bémol* ouvert sur les paroles « *l'ho tradita* » jetait sur cette phrase une lumière dont l'habile chanteur augmentait encore l'éclat en renforçant les notes suivantes à l'aide du *stentato*.

LUCIA. (DONIZETTI)

And^{te} *p* *cresc.*

Texte original.

Texte de RONCONI.

le *fa* couvert,
le *mi* très éclatant
et très fort

Le plus ou moins de valeur donnée à un mot dans une phrase, l'intérêt même qui s'attache à cette phrase et que l'artiste doit chercher à faire ressortir, relèvent du coloris. Le chanteur ne manquera pas d'ailleurs de trouver dans le sens des paroles un prétexte plausible à ces oppositions. Il y a tant de façons d'exprimer un même sentiment !

Je ne saurais donner un exemple plus frappant de la puissance du coloris dans l'expression qu'en rappelant l'air final d'*Orphée*, tel que l'avait compris M^{me} Viardot. La grande artiste donnait à chaque reprise des paroles : « *J'ai perdu mon Eurydice* », une interprétation différente, faisant entendre le motif d'abord sur le plein de la voix, presque sans nuances, avec l'expression d'un profond abattement; la seconde fois, d'une voix plus émue, plus attendrie, comme voilée par les larmes, et enfin, à la dernière reprise, dans toute la force et en s'abandonnant au plus violent désespoir.

Il est également possible de donner le change à l'oreille sur le degré de force de la voix. Dans le récitatif du duo de *Guillaume Tell*, par exemple, entre Arnold et Mathilde, Duprez donnait aux paroles : « *Ma présence pour vous est peut-être un outrage* » un tel accent de tendresse respectueuse, un tel charme de diction, que ce récitatif, bien que chanté en voix naturelle légèrement diminuée, semblait avoir la douceur et le *velouté* d'un pianissimo.

En vain prétendrait-on que notre langue, essentiellement positive, en raison de sa clarté et de sa précision, ne permet ni les oppositions ni les nuances auxquelles se prêtent si heureusement la langue italienne. Pour démontrer le contraire, il suffit de rappeler les noms de chanteurs et chanteuses, tels que : Garat, Martin,

Ponchard, Nourrit, Duprez, Baroilhet, Delsarte, Darcier, Damoreau-Cinti, Dorus-Gras, Viardot, Nau, Caroline Duprez, Ugalde, Miolan-Carvalho, qui, tous, dans des genres différents, ont su faire briller et ressortir les richesses euphoniques de la langue française.

Du reste, le coloris est aussi lié à l'art du chant qu'à l'art de la parole, et je trouve la preuve qu'il est également lié au *style*, dans cette page, si colorée elle-même, de la *Lecture en action* d'Ernest Legouvé, de l'Académie Française :

« Il y a des lecteurs coloristes, comme il y a des peintres coloristes. Le coloris dans la diction est autre chose que la verve, l'esprit, l'émotion ; c'est une qualité toute spéciale et qui demande des dons particuliers. Le premier de ces dons, c'est une voix timbrée. Celui qui n'a pas de timbre, je dirai volontiers, qui n'a pas de métal dans la voix, ne sera jamais un lecteur coloriste. Ce métal peut être d'or, d'argent ou d'airain, car à chacun de ces métaux correspond une sonorité différente : la voix d'or a plus de brillant, la voix d'argent a plus de charme, la voix d'airain a plus de force ; mais une des trois est nécessaire. Une voix sans métal ressemble à des dents sans émail ; elles peuvent être solides et saines, elles ne sont pas brillantes. Il y a plusieurs espèces de coloris dans la diction : le coloris éclatant, le coloris doux et le coloris voilé ; l'harmonieux mélange des gris, des lilas, des bruns, produit sur une toile de Véronèse, de Rubens, de Delacroix, des chefs-d'œuvre de coloris, tout comme le fracas des tons de pourpre et d'or. Reste la voix de velours. Mais celle-là ne va pas sans une des trois autres. Pour qu'une voix de velours ait tout son charme, il faut qu'elle soit doublée d'une voix métallique : le velours est le dessus, mais le métal est le dessous. Sans métal, une voix de velours n'est qu'une voix de coton. »

XX

MÉMOIRE DES SONS

En traitant de *l'appareillement de la voix*, j'ai indiqué dans la première partie de cet ouvrage la nécessité de cultiver et de développer la mémoire des sons.

Voyons maintenant quelle est son importance dans l'interprétation d'un morceau de chant.

Si le chanteur doit détacher une note d'un accord donné par un ou plusieurs instruments, cette note, grâce au travail mental auquel il s'est accoutumé, se présentera isolément à sa pensée, et il l'émettra sans aucune hésitation.

Si, au contraire, il a négligé cet effort de mémoire, le son initial du morceau se produira le plus souvent à l'aventure, et c'est seulement pendant sa durée qu'il recouvrera toute sa justesse.

On me fera observer sans doute qu'il n'est pas de chanteur qui ne se préoccupe de l'intonation de la note à émettre. Il s'en préoccupe en effet, mais

presque toujours l'effort mental, au lieu d'être continu, ne se produit que pour les sons dont l'intonation l'inquiète. Pour les autres, il s'en fie plus généralement à son instinct. Ne voit-on pas des artistes, avant de bisser un morceau, obligés de recevoir à nouveau l'accord ?

J'irai plus loin. Lorsqu'un air est précédé d'une ritournelle, il faut que le chanteur la suive par la pensée à mesure qu'elle se développe, pour que la première note du chant en soit comme la continuation.

La mémoire des sons n'a pas à s'exercer exclusivement sur l'intonation, mais aussi sur le timbre, la qualité et l'intensité du son.

De même que pour l'appareillement de la voix, il se rencontre au cours d'un morceau certaines notes qui peuvent servir de sons-types et qui, tant au point de vue vocal que musical, contribuent à lui donner son caractère d'unité, de même le chanteur devra s'attacher à retenir la sonorité de ces notes-types, afin de pouvoir les reproduire fidèlement toutes les fois qu'elles se représenteront, avec le même timbre, la même qualité et la même intensité.

XXI

DU CHANT LIÉ ET SOUTENU

Pour chanter *lié*, il faut que les sons soient en quelque sorte *soudés* les uns aux autres, et que, malgré les paroles qui tendent à les désunir, il n'y ait entre eux aucune solution de continuité.

Pour que le chant soit en même temps *soutenu*, il faut en outre que par un certain effort de volonté, on puisse opérer insensiblement la transition du forte au mezzo-forte, au piano et au pianissimo, afin d'assurer à la voix son homogénéité parfaite, homogénéité d'où dépend l'unité de la phrase musicale.

De tous les instruments, c'est le violon et le violoncelle qui peuvent donner l'idée la plus exacte de ce qu'on entend par chant lié et soutenu. La longue tenue des sons et leur liaison intime, qui appartiennent en propre à ces deux instruments, proviennent autant de leur construction que de l'habileté de l'exécutant. En effet, l'archet par son étendue est susceptible de donner à la phrase un développement beaucoup plus long que la voix ne peut le faire sans reprendre respiration. De plus, l'adhérence constante entre l'archet et la corde permet au virtuose, affranchi des entraves de la parole, de suivre d'un seul trait les contours du dessin mélodique et d'établir entre les sons cette union intime qui caractérise et constitue le chant lié et soutenu. C'est ce que les musiciens appellent : chanter l'archet à la corde.

On doit considérer le chant lié et soutenu comme un des plus puissants moyens d'expansion, car il permet à la voix la moins volumineuse de se faire entendre distinctement et même d'en dominer souvent de beaucoup plus fortes; les vibrations continues qu'il communique aux sons reliés étroitement par une chaîne invisible accaparent l'attention de l'auditeur et permettent de défier les sonorités de l'orchestre, quelle que soit leur intensité.

Il faut bien se garder de confondre cette tenue persistante avec une misérable contrefaçon dont usent certains chanteurs, et qui consiste en un *oua oua* continu, semblable aux sons essoufflés d'un accordéon.

L'école du violon enseigne à l'élève à poser l'archet sur la corde d'une manière instantanée, pour en tirer un son pur, égal, qu'il doit conduire et guider jusqu'à l'extrémité de l'archet. Cette attaque du son représente pour moi le coup de glotte du chanteur.

C'est de la netteté de cette attaque et de la respiration, qui est à la voix ce que la main est à l'archet, que dépendent l'homogénéité du timbre et le soutenu de la phrase mélodique.

Une fois en possession de ce procédé, on sera également maître du *piano soutenu* que l'on confond trop volontiers avec le *piano abandonné*, d'un usage beaucoup plus restreint. Pour bien les distinguer l'un de l'autre, on prendra un son sur le plein de la voix et on le diminuera peu à peu en s'efforçant de lui conserver une certaine quantité de timbre, si faible qu'elle soit, jusqu'au moment où l'on s'apercevra qu'on est arrivé à la période que j'appellerai « d'expiration » et où commence le *piano abandonné*. Alors il se produit une telle déperdition d'air que deux mesures de *piano abandonné* occasionnent une dépense de souffle beaucoup plus considérable que quatre mesures de *piano soutenu*.

Le chant lié et soutenu convient à tous les genres et à tous les styles, et même l'interruption momentanée de son emploi peut encore, par opposition, servir heureusement l'artiste expérimenté.

Mais c'est allié au *crescendo* que son concours devient inappréciable.

On parle encore du passage de l'andante de l'air d'Arnold de *Guillaume Tell* :

« *J'appelle, il n'entend plus ma voix, »*

dans lequel Duprez atteignait les dernières limites de l'expression et du pathétique. En soumettant à l'analyse les moyens dont disposait cet éminent chanteur, et qu'il devait à la connaissance approfondie de son art, on peut affirmer que l'effet saisissant de ce *crescendo* était dû en partie au chant lié et soutenu.

Le célèbre Rubini obtenait le même effet dans le finale de *la Sonnambula*, sur les paroles :

« *Questo pianto, questo pianto del mio core, »*

et, sans remonter aussi loin dans le passé, hier encore le public acclamait la merveilleuse artiste qui nous a donné les exemples les plus frappants de ce que la pratique du chant lié et soutenu peut également communiquer à la phrase de charme et d'élégance. Il est certains morceaux qu'on ne peut entendre sans se la rappeler : l'air de Chérubin des *Noces de Figaro*, par exemple, ou encore, dans le piano égal et soutenu, la chanson de l'abeille de *la Reine Topaze*; enfin les quelques mots du récitatif d'entrée de la Marguerite de *Faust*.

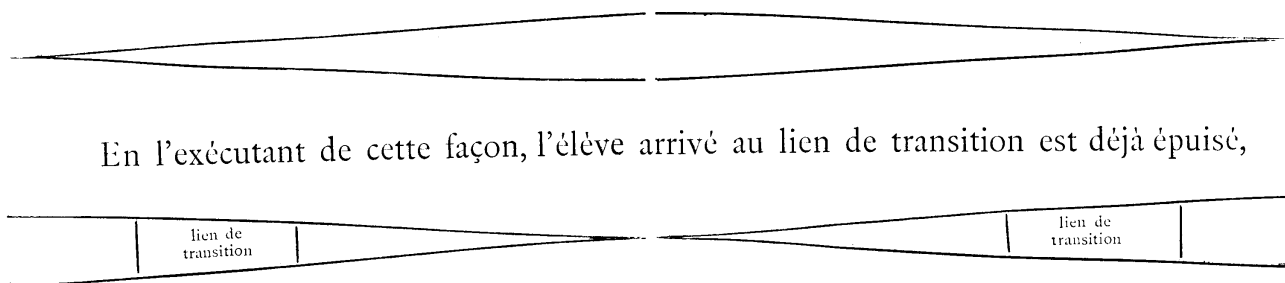
Le chant lié et soutenu a été connu et pratiqué par tous les grands artistes qui ont leur place marquée dans l'histoire du chant; on peut dire que les Rubini, Duprez, Nourrit, Ponchard, Mario et tant d'autres, les Damoreau-Cinti, Viardot, Alboni, Carvalho en ont fait le point le plus lumineux de leur méthode, car c'est dans l'emploi de ce procédé d'école, si simple en apparence, et dans celui de la respiration que se cache un des secrets les plus précieux de l'art du chant.

OBSERVATIONS

On observe chez certains chanteurs une telle disparité entre leur voix *Piano* et leur voix *Forte* que l'on croirait entendre alternativement deux personnes différentes. Il n'existe pour ces artistes aucun lien de transition entre l'extrême *piano* et le *plein* de la voix, et c'est presque toujours à l'aide d'un changement de position du larynx qu'ils produisent des sons faciles, il est vrai, mais *superficiels* et sans parenté avec leur voix *Forte*.

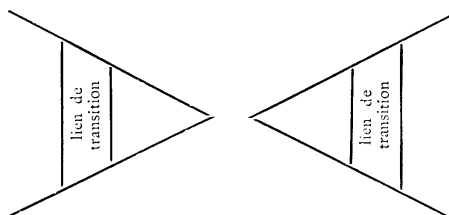
Afin d'arriver à acquérir et à développer les notes de transition indispensables pour combler cette lacune, on ne peut recourir qu'au son filé. Cependant, comme le but qu'on se propose n'est pas de filer un son, mais de se rendre maître d'un des degrés d'intensité que cet exercice oblige à parcourir, il est inutile de s'attarder sur les gradations qui ne font pas l'objet de ce travail spécial.

EXEMPLE : Un élève qui veut diminuer ou augmenter un son suit toujours la marche indiquée par la figure ci-après, qui est celle de tous les sons filés.

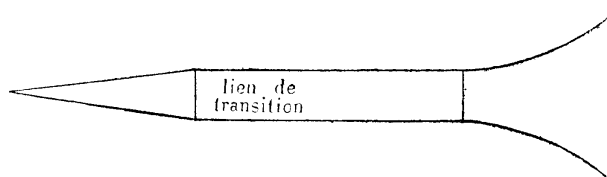


En l'exécutant de cette façon, l'élève arrivé au lien de transition est déjà épuisé,

et il ne peut en être autrement, car il se produit toujours une déperdition de souffle lorsqu'on s'applique à vaincre une difficulté. C'est, au contraire, presque au *début* du son, et lorsqu'on a encore à son service une grande quantité de souffle qu'on doit chercher à se maintenir sur la nuance que l'on veut obtenir. Voici donc la figure qu'il faut adopter,



pour arriver à celle-ci :



Je suis loin de prétendre qu'on doive bannir du chant les *pianissimo* même en voix abandonnée. Le travail précédent n'a pour but que de faciliter aux élèves la recherche d'un terme moyen entre les deux extrêmes, terme d'une nécessité absolue pour l'appareillement des différents timbres de la voix.

Mais pour faciliter l'appareillement de la voix, il est nécessaire de développer en même temps la *mémoire des sons*, c'est-à-dire la faculté de sentir résonner en soi une note que l'on a entendue, ce qui permet de la reproduire avec la voix. Je ne fais pas allusion seulement à la faculté particulière aux musiciens, de percevoir la tonalité d'une note et même de la désigner par son nom, mais aussi à la *mémoire des sonorités* au point de vue de la qualité du timbre et de l'intensité du son. A ceux qui s'exagéreraient les difficultés de ce travail qui nécessite, il est vrai, un certain effort mental, je répondrai qu'il est assurément moins difficile de garder la mémoire d'un ou plusieurs sons qui vous appartiennent en propre que de reproduire la voix et les intonations d'un autre artiste. Or, quel est l'élève qui n'a essayé d'imiter un artiste en vogue dont il se croit appelé à recueillir l'héritage?

EXERCICES SUR LES SONS FILES⁽¹⁾

ET SUR L'UNION DES REGISTRES DE POITRINE ET DE TÊTE

SONS FILES

Attaquer franchement la note *mezzo-forte* en retenant le souffle le plus possible de telle façon que le *diminuendo* se produise naturellement par l'épuisement du souffle, toujours sans modifier l'ouverture de la bouche.

N° 1. Largo.

SOPRANO
ou TÉNOR.

a e i

Attaquer la note piano en appuyant sur le souffle pour obtenir le *crescendo* et laisser diminuer le son par l'épuisement du souffle.

N° 2.

id.

a e i

Mêmes observations que pour les exercices précédents.

N° 1.

BARYTON
ou BASSE.

N° 2.

a e i

Largo.

PIANO.

(1) On devra faire ces exercices sur toute l'étendue de l'échelle vocale en procédant par $\frac{1}{2}$ tons.

o u a

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.*

o u a

UNION DES REGISTRES DE TÊTE ET DE POITRINE

SOPRANO.

Exécuter ces exercices sur toutes les voyelles.

Tête. Poitrine. Tête. Tête. Poitrine. Tête. Tête. Poitrine. Tête.

o

MEZZO-SOPRANO ET CONTRALTO.

Tête. Poitrine. Tête. Tête. Poitrine. Tête. Tête. Poitrine. Tête.

o

Exceptionnellement pour les contralti.

Tête. Poitrine. Tête.

o

TÉNORS.

Pour acquérir la voix de tête les ténors devront commencer les exercices à partir du MI \flat .

Poitrine. Tête. Poitrine. Tête. Poitrine. Tête.

pp

A partir du SOL continuer jusqu'au RE
Mais seulement en voix de tête.

Une fois qu'on se sera bien rendu compte de l'émission des sons de poitrine, on devra chercher à les assouplir et à les diminuer peu à peu. On s'appliquera en même temps à renforcer les sons de tête qui les avoisinent, afin d'égaliser les deux registres.

P. voix de poitrine
T. voix de tête

EXERCICE

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' at the beginning of the first system. The exercise features various vocal techniques, including breath marks (comma-like symbols) and dynamic markings such as 'P.' (piano) and 'T.' (forte). The piano accompaniment includes triplets and changes in dynamics like 'rit.' (ritardando) and 'rall.' (rallentando). The piece concludes with a section marked 'a tempo.' and 'fP.' (fortissimo piano).

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The first system starts with a vocal line marked *rall.* and *a tempo.*, and a piano accompaniment marked *a tempo.*. The second system features a vocal line with a trill (*T.*) and piano accompaniment. The third system includes a vocal line with trills and triplets, and piano accompaniment with triplets. The fourth system has a vocal line with trills, triplets, and a *rit.* marking, and piano accompaniment with *rit.* and *rall.* markings. The fifth system concludes with a vocal line marked *P.* and *rall.*, and piano accompaniment.

Après les premiers mois d'études, pendant lesquels on n'aura fait aucun usage de la voix de poitrine, on pourra reprendre les Exercices-vocalisés sur tous les intervalles et faire usage de la voix de poitrine en opérant le changement de registre du *Mi b au Mi ♮* ou du *Mi ♮ au Fa*, mais jamais plus haut.

CHANT LIÉ ET SOUTENU.

Nous ne pouvons mieux faire commencer les études du *Chant lié et soutenu* qu'en en donnant d'abord quelques exemples pris dans la musique religieuse; car c'est à l'Eglise, où le calme et la tenue des sons doivent être en harmonie avec les résonnances austères et contenues de l'orgue, que l'emploi du *Chant lié et soutenu* est surtout indispensable.

Ne pas oublier que, si l'on veut respirer au milieu d'une phrase musicale, il faut se rendre un compte exact du timbre, de la qualité et du degré de force donnés au son qui précède cette respiration, afin que le son venant immédiatement après ait le même timbre, la même qualité et le même degré de force, quel que soit l'intervalle qui sépare les deux notes.

1^{er} EXEMPLE.

PSAUME EN FAUX-BOURDON. (du 6^{me} en F)

(RITE CATHOLIQUE)

Lentement, très soutenu,
en plaçant chaque syllabe comme sur un son filé.

SOLO.

ORGUE.

(1) ————— , ————— , ————— ,

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o Et spi - ri - tu i sanc - to

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per,

et in se - cu - la se - cu - lo - rum — A - men.

(1) A transposer en **RE** pour Baryton ou Basse.

CHANT LITURGIQUE PROTESTANT.

SECOND EXEMPLE.

PSAUME XXV.

ÉDITION DE LONDRES 1757. (Tiré du psautier huguenot par O. DOUEN.)

Il faut exécuter ce Psaume comme tous les plain-chants, avec une égalité de sons parfaite, sans nuances et en donnant aux paroles un caractère de grande austérité.

A transposer en LA b pour Contralto ou Baryton.

A toi, mon Dieu, mon cœur mon-te, En toi mon es-poir j'ai mis;
 Se-rai-je cou-vert de hon-te Au gré de mes en-ne-mis?
 Ia-mais on n'est con-fon-du Quand sur toi l'on se re-po-se,
 Mais le mé-chant est per-du Qui nuit aux jus-tes sans cau-se.

VERSET HÉBRAÏQUE.

3^e EXEMPLE.

SCHEMA

par S. NAUMBOURG.

(SORTIE DE LA LOI DES SAMEDIS ET FÊTES.)

Ce verset doit être chanté sur le plein de la voix, lentement, avec une expression de grandeur.

CHANT. (1) * Schema Isro-el a-do-noi é-lo é-non a-do-noi e-chod. Soutenir et terminer le son dans sa force.

ORGUE. * La phrase se reprend en chœur.

(1) A transposer en SI b pour Baryton.

ADESTE

MOTET DU RITE CATHOLIQUE POUR LE TEMPS DE NOËL.

Dans l'exécution de ce motet, ce qu'il faut chercher, en dehors de la tenue de la voix, c'est le charme du son et la simplicité du style.

Moderato.

SOLO.
Soprano
ou Ténor.

ORGUE.

A - des - te, fi - de - les, læ - ti tri - um - phan - tes, Ve - ni - te ve -

- ni - te in Be - thle - em. Na - tum vi - de - te

Re - gem An - ge - lo - rum, Ve - ni - te, a - do - re - mus, ve - ni - te, a - do -

- re - mus, ve - ni - te, a - do - re - mus do - mi - num. Après chaque strophe
en solo le chœur re-
prend au signe §

5^e EXEMPLE.

AIR D'ÉGLISE

DU CÉLÈBRE ACTEUR STRADELLA (vers 1675)

L'interprétation et le mouvement de ce remarquable morceau ne peuvent être les mêmes à l'Eglise qu'au concert. Au concert on est autorisé à donner à certains passages de ce bel air les accents pathétiques et même dramatiques qu'il comporte, tandis qu'à l'Eglise, pour que le chant reste en harmonie avec la majesté du lieu, on doit veiller à ce que les mots ne puissent être pris dans leur acception mondaine et s'attacher à donner aux sons une couleur discrète et une pureté d'expression qui n'éveillent chez les fidèles d'autres pensées que celles du recueillement et de la Foi.

Andante. (i) Etc.

20 *Pie-ta, si - gno - re, Di me do - len - te*

PIANO
ou
ORGUE.

Andante. 20 Etc.

p *mf* *cresc.*

non fi - a ma - i che nell' in - fer - no si - a dan -

animato. Etc.

- na - - to nel fuoco e - ter - no dal tu - o ri - gor

p *tr* *tr* Etc.

Pieta, si - gnore, signor, pie - ta di me do - len - te

Etc.

(i) A l'ÉGLISE, chanter cet air avec une grande égalité de son, sans tenir compte des altérations de mouvements et en supprimant les trilles. Au CONCERT, observer scrupuleusement toutes les nuances et chercher l'expression dans la phrase mélodique et dans le sens des paroles

PRÉLUDE DE BACH

AVE MARIA de CHARLES GOUNOD.

6^e EXEMPLE.

A l'Eglise ou au Temple, on doit renoncer à l'emploi des notes extrêmes de la voix qui nécessitent certains efforts; ces notes exceptionnelles qui provoquent au théâtre ou au concert les applaudissements du public, ne produisent à l'Eglise qu'un sentiment de surprise et de gêne. Leurs vibrations bruyantes contrastent péniblement avec l'expression contenue que réclame avant tout l'interprétation de la musique religieuse. Aussi recommanderai-je à tous les artistes d'avoir recours à la transposition plutôt que de faire entendre des sons péniblement obtenus comme cela arrive fréquemment dans l'interprétation des dernières mesures de l'*Ave Maria* de Ch. Gounod. Ces quelques notes poussées en toute force contrastent désagréablement avec le caractère évangélique de cet admirable motet.

Moderato. p *cresc.*
O - - ra - pro no - - bis no - - bis pecca -

Moderato. *pp* Ped. *cresc.*

Bien rapprocher le *la*, sans effort. Chercher plutôt le charme que la force dans cette phrase.

- to - - ri - bus, nunc - - et - in ho - - ra in

ho - - ra - mor - tis no - stræ a - -

- men a - - men!

H. 6161.

Tous les morceaux dont je ne puis donner ici que quelques mesures comme exemples seraient excellents à travailler dans leur intégrité. On y trouverait l'application du *chant lié et soutenu*, en même temps que l'on développerait la *mémoire des sons*, qualités indispensables pour devenir un chanteur d'école.

HAMLET. (A. THOMAS)

And^{te}

Je suis l'â-me de ton pè-re, un divin pou-voir M'arrache aux feux d'en bas.

LA JUIVE. (HALÉVY)

And^{no} *sur le plein de la voix, sans écraser les sons graves.*

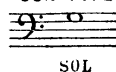
Si la ri-gueur et la ven-geance

LA FAVORITE. (DONIZETTI)

Larghetto. *(sans respirer.)*

Lé-o-nor, viens, j'a-ban-donne,

SON TYPE



SOL

L'ÉTOILE DU NORD. (MEYERBEER)

Récit.

Pour fuir son sou-ve-nir qui sem-ble me pour-sui-vre,

LE PARDON DE PLOËRMEL. (MEYERBEER)

(Rapprocher le plus possible les notes élevées des notes graves.)

And^{te}

Ah! mon re-mords te ven-ge

LA FIANCÉE DE CORINTHE. (DUPRATO)

(Mêmes observations que ci-dessus.)

And^{te}

Viens, Chlo-ris, fuy-ons ces tris-tes ri-va-ges;

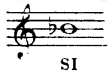
FAUST. (CH. GOUNOD)

(Placer toutes les syllabes comme sur un son soutenu.)

Mod^{to}

Je voudrais bien sa-voir quel é-tait ce jeune hom-me

SON TYPE



SI

LA STATUE. (E. REYER)

Larghetto. *(en demi-voix soutenue)*

Toi que n'atteint pas l'ardeur du so-leil

FREYSCHUTZ. (WEBER)

(Avec une égalité de sons parfaite en ayant soin que chaque note qui suit une respiration soit reprise avec le même degré de force que la précédente, exactement comme si l'on pouvait chanter la phrase entière sans respirer.)

Adagio.

Sous le voi-le du mys-tère

LE BILLET DE MARGUERITE. (GEVAËRT)

And^{no} (Mêmes observations que pour l'Adagio de FREYSCHUTZ.)

Pauvre fil - le, sans fa - mil - le, ah! mon sort est bien cru - el!

SAMSON ET DALILA. (C. SAINT-SAËNS)

And^{te} *dolce.* Avec une grande égalité de sonorité. (l'archet à la corde.)

Ah! ré - pons - à ma - ten - dres - se.

LA FAVORITE. (DONIZETTI)

Larghetto.

SONS TYPES
LA UT MI

Un ange, u - ne femme in - con - nu - e, A ge - noux pria - it près de moi

DIMITRI. (V. JONCIÈRES)

En demi-voix soutenue. Ce qu'il faut rechercher dans l'interprétation de ce morceau, c'est une expression de mélancolie et d'élévation religieuse.

And^{te}

pp Mos - cou! voici la vil - le sain - te; C'est là que dorment mes ai - eux.

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)

And^{no}

bien rapprocher le RÉ du SOL sans modifier l'ouverture de la bouche. rapprocher le FA élevé du FA grave par une légère anticipation. rapprocher le MI.

pp Plus blan - che - que la blanche - hermi - ne.

LA REINE DE CHYPRE. (HALÉVY)

(Il faut reproduire le son type toujours avec la même sonorité et la même couleur de timbre.)

SON TYPE
SOL

And^{te}

Le gon - do - lier - dans sa pau - vre na - cel - le

CHARLES VI. (HALÉVY)

(Il faut garder la mémoire du son que l'on quitte pour donner au son qui suit la même couleur et la même sonorité.)

And^{te}

Humble fil - le des champs, en - fin pour toi com - men - ce.

LE NABAB. (HALÉVY)

(Il faut exécuter cette première phrase sans respirer et avoir soin de franchir tous les intervalles avec promptitude sans laisser échapper l'air, comme si l'on plaçait des syllabes sur un son soutenu.)

SON TYPE
SI

Allegro.

Lé - ger na - vi - re, viens me con - dui - re; Terre où j'as - pi - re

LA FLÛTE ENCHANTÉE. (MOZART)

(Il faut attaquer toutes ces notes piquées par le coup de glotte, et retenir le souffle afin qu'il n'y ait pas de déperdition d'air)

All^o assai. (entre chaque note.)

lié et soutenu. Ah! h!

XXII

DU RÉCITATIF

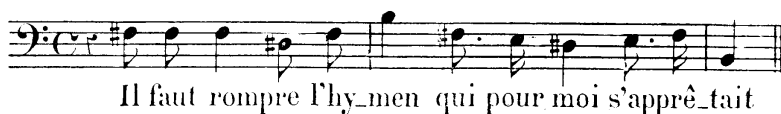
Il existe dans les opéras trois genres de récitatifs : 1^o le récitatif que le chanteur exécute sans se préoccuper de la mesure ou *récitatif non mesuré* :

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)



Mon frère Charles IX, qui connaît vo_tre zè_le,

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)



Il faut rompre l'hy_men qui pour moi s'apprê_tait

2^o Le récitatif déclamé sur des dessins d'orchestre, qui ne permettent pas au chanteur les temps d'arrêt *ad libitum*, ou *récitatif mesuré* :

And^{te}

CHARLES VI (HALÉVY)



Hélas! vous qui m'aimiez au temps où j'étais roi.

HAMLET. (A. THOMAS)
Air du Livre.



Le voici!.. vers ces lieux est-ce moi qui l'atti_re?

3° Le *récitatif libre*, débité rapidement sur un accompagnement du *quatuor*, et qui remplace le dialogue dans les opéras bouffes italiens.

Récit.
D. GIOVANNI. DON GIOVANNI. (MOZART)

Al - fin siam li - be - ra - ti, Zer - li - net - ta gen - til, da qual scioc -

- cone che ne di - te, mio ben, so far pu - li - to? - Si - gnore, è mio ma - ri - to. - Chi? co - lui

Récitatif.
DON JUAN. DON JUAN. (Paroles françaises)

Nous voilà donc débarrassés de cet impor - tun. - Ah! pensez qu'il est mon ma -

- ri. - Pas encore, Zer - line de mon cœur! Lui, ton mari! crois-tu qu'un homme tel que moi, que Don Juan, qui t'adore

Bien que le récitatif non *mesuré* tienne également du langage déclamé et du chant, il peut parfois, sans s'écarter du genre qui lui est propre, affecter momentanément la forme mélodique et passer sans transition au chant proprement dit :

HAMLET. (A. THOMAS)
Air de la Folie.

Récit.

And^{te} Des lar - mes de la nuit la terre était mouillé_e;

LA FAVORITE. (DONIZETTI)
Air.

All^{to} Les rê - ves a - moureux - dont s'e - ni

Les ornements sont en général, et à juste raison, bannis du récitatif. Il en est cependant dans l'école française et italienne qu'on ne pourrait supprimer sans dénaturer l'œuvre elle-même. Exemples :

LA MUETTE. (AUBER)
Air.

Vous n'ê - tes rien

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ. (A. THOMAS)
Air.

p Viennent s'attacher, s'attacher — les sou - cis!

ZAÏRE. (MERCADANTE)
Air.

Je tremble d'ivres - - - se.

The musical score for Zaïre (Mercadante) is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a half note G2, followed by a quarter note F2, and a quarter note E2. A slur covers the next two notes, G2 and A2, with a fermata over the G2. This is followed by a series of sixteenth notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B

DE LA PEUR

Chez les artistes, la peur peut provenir de trois causes : d'un sentiment de pudeur vague et indéfinissable qui les envahit dès qu'ils se savent l'objet de la curiosité du public; d'une extrême modestie, ou d'une immense vanité.

Les vaniteux pèchent, en général, par un excès d'aplomb ; il en est cependant chez lesquels la crainte de ne pas voir le public partager la haute opinion qu'ils ont d'eux-mêmes est telle qu'elle revêt tous les caractères de la peur et leur en fait subir les inconvénients.

Ceux dont l'extrême timidité provient d'une trop grande modestie, se guérissent plus facilement ; il ne leur faut pour cela que de la persévérance, un peu d'encouragement et quelques succès.

Je ne pense pas qu'un véritable artiste, ayant conscience de sa valeur, puisse affronter le public sans éprouver une certaine émotion, même après une longue et brillante carrière.

Tant que la peur n'influe pas d'une manière trop sensible sur la voix du chanteur, le mal n'est pas grand, mais si elle se prolonge et devient un obstacle insurmontable au développement de ses facultés, le mieux est de renoncer à une carrière, qui, dans des conditions aussi défavorables, ne peut être qu'une source de déceptions et de chagrins.

Chez les uns, les effets de la peur se traduisent par un manque de sûreté dans l'intonation, par une tendance marquée à chanter trop haut.

Chez les autres, la respiration devient plus courte. Il y a tremblement des jambes et surtout des mains, contraction du larynx, qui amène la strangulation et dont l'enrouement est la conséquence inévitable.

Souvent aussi, il y a occlusion instantanée du larynx ; le son s'arrête brusquement au milieu d'un mot ; c'est ce qu'on appelle en terme de coulisses : « la goutte de salive (1) ».

Il est un autre sentiment qui produit des effets analogues à ceux de la peur,

(1) Une artiste justement célèbre, la Grisi, n'a jamais pu se guérir de cette occlusion spasmodique. Le mouvement de déglutition involontaire qui en était la conséquence déterminait un temps d'arrêt suffisant pour altérer le sens de la phrase musicale. La crainte qu'elle éprouvait de voir cet accident se renouveler en amenait infailliblement le retour aux mêmes passages, quelques efforts qu'elle fit pour l'éviter.

sentiment auquel les artistes les plus distingués sont tout aussi accessibles que les plus médiocres.

Au théâtre, au concert, où le public est appelé à exercer son droit de critique, le chanteur comme le comédien est destiné à subir la mauvaise influence des deux courants, antipathique et sympathique, qui règnent dans une salle et la divisent en public tant pis et en public tant mieux.

Le premier, généralement le plus nombreux, qui n'a nul souci de rassurer l'artiste, semble vouloir par son attitude froide et méfiante, lui indiquer qu'il vient au théâtre plus en juge qu'en spectateur. C'est dans la satisfaction de découvrir les défauts pour les signaler et faire acte de connaisseur que se trouve pour lui la plus grande somme de plaisir.

Le second, au contraire, loin de céder à cette préoccupation de froide analyse, s'abandonne à ses seules impressions. Sa bienveillance le met de suite en communication avec l'artiste, qui dès lors, porté par ce courant sympathique, se livre davantage, et, donnant libre carrière à ses dons naturels et au talent acquis, peut, dans un moment d'entraînement, révéler des qualités qu'il ne se soupçonnait pas lui-même.

Par l'influence qu'exercent certaines personnes ou certains milieux, dont les uns doublent et les autres annihilent nos facultés expansives, on peut se rendre compte des effets produits sur l'organisation essentiellement nerveuse des artistes par ces dispositions du public, qu'ils devinent instinctivement.

C'est surtout au moment des débuts que de telles impressions peuvent avoir des conséquences décisives; elles expliquent comment certains artistes peuvent ne réussir que médiocrement devant un public avec lequel la communication sympathique n'a pu s'établir et au contraire en passionner un autre avec lequel ils ont sympathisé.

Existe-t-il des remèdes contre la peur?

Il y en a selon moi de deux sortes, un d'ordre tout spécial qu'il faut chercher dans la pratique du public, puisque la peur n'est pas susceptible de se dissiper par le raisonnement. Pour celui-ci, il consiste à recommander aux élèves de rechercher toutes les occasions de se faire entendre et même de travailler en public, et autant que possible devant des publics différents; car on s'habitue à tout, même à son public ordinaire, et tel qui n'a plus peur à Lyon recommence à trembler à Marseille.

Quant à l'autre, son application n'est possible qu'après avoir triomphé du mécanisme vocal, objet de préoccupations constantes pour les chanteurs. Il est donc indispensable qu'ils soient en possession complète de la partie mécanique de l'instrument vocal, et cela au point de pouvoir l'employer avec autant de liberté, pour ainsi dire, que la voix parlée.

On ne peut arriver à ce résultat que par un travail continu et par la force de l'habitude; si l'artiste trouve ensuite en lui-même assez de foi en son art pour s'identifier avec le personnage qu'il représente; s'il est assez pénétré de son sujet pour perdre momentanément le sentiment de sa personnalité, la peur qu'il a pu éprouver à son premier contact avec le public ne tardera pas à se dissiper. — Stimulant par sa seule présence les efforts de l'artiste, le public deviendra insensiblement un témoin nécessaire, indispensable aux manifestations de son talent et quelquefois aux inspirations de son génie.

AUX JEUNES CHANTEURS

NOTES ET CONSEILS

En dehors des préceptes dont se compose une méthode proprement dite, il est certaines figures ou images que l'on emploie dans l'enseignement pour se faire mieux comprendre des personnes déjà initiées à l'art du chant. On ne sera donc pas surpris de l'usage que j'en aurai fait dans le courant de ces notes familières, où l'on trouvera également quelques recommandations et quelques recettes qui, pour ne pas figurer au Codex, n'en sont pas moins d'une efficacité réelle. Les artistes, au début de leur carrière, pourront ainsi les mettre à profit, sans attendre que le temps et l'expérience les leur aient fait découvrir.

DU COUAC

Accident vocal auquel toutes les voix sont exposées et qui se produit capricieusement au courant des morceaux les plus tendres comme les plus énergiques, choisissant de préférence pour éclater l'instant où l'orchestre laisse l'artiste à découvert.

Le *couac* affectionne particulièrement les notes extrêmes supérieures de la voix, ainsi que celles qui avoisinent les changements de timbre, comme le *mi*, le *fa* et le *fa dièse*. — C'est un récidiviste dangereux sur lequel ceux qui en ont déjà été victimes doivent exercer une surveillance continuelle.

Voici l'explication que j'ai recueillie du *couac*, et que je ne donne ici qu'à titre de curiosité : Au point de vue physiologique, il provient de la cessation de la tension de l'une des deux cordes vocales inférieures, cette cessation supprimant le jeu de bascule du cartilage arythénoïde. Au point de vue du chant, il est le fait chez les hommes, du brusque passage d'un son de poitrine à un son de fausset d'une tonalité insaisissable ; chez les femmes, et dans leur voix de tête, c'est une simple solution de continuité du son. — Dans l'un ou l'autre cas,

c'est une note mal *appuyée*, ou qui n'est pas soutenue par une respiration suffisante. — Souvent aussi, c'est un son que le mouvement trop précipité de la mesure n'a pas laissé au chanteur le temps de préparer.

L'effet plus ou moins fâcheux du *couac* est toujours en raison directe de la puissance de la voix et de l'éclat du timbre — aussi passe-t-il parfois inaperçu chez ceux ou celles qui ne possèdent que de très petites voix et qui ont, surtout, assez de sang-froid pour ne pas se laisser déconcerter. — On disait, d'une de nos plus habiles cantatrices, dont la voix se brisait fréquemment dans un son filé, sans qu'elle en manifestât la moindre émotion : *qu'elle avait le couac serene*.

Il n'est pas rare, lorsqu'on est sous le coup d'une vive émotion, que le larynx, le pharynx et les fosses nasales se dessèchent au point de gêner sensiblement l'articulation. Cet état est heureusement passager : l'émotion dissipée, les sécrétions reprennent leur cours normal.

Le meilleur conseil qu'on puisse donner pour prévenir le couac, c'est de ne jamais aborder une *tessiture* trop élevée, car la tension continue qu'elle impose aux cordes vocales ne permet plus l'effort nécessaire pour émettre les sons aigus, ces mêmes sons qui, isolés, ou se produisant après avoir chanté dans une tessiture normale, n'auraient occasionné au chanteur aucune peine à émettre.

Quant au *couac* qui se produit dans les notes médianes de la voix, on ne doit l'attribuer qu'à l'inexpérience et à l'inattention. On peut affirmer, dans ce cas, que le chanteur n'a aucune connaissance de son organe. — S'il est affligé de cette fâcheuse disposition au *couac*, c'est donc par le travail seul qu'il peut en triompher.



DE LA ROULETTE OU SONS DOUBLÉS

La Roulette, que le public confond souvent avec le *chat*, est une véritable maladie presque toujours causée par des efforts maladroits ou par d'imprudentes tentatives pour changer le timbre naturel de la voix en la grossissant.

Il y a là une affection des cordes vocales qui ne peut aller qu'en s'aggravant, si l'on ne se décide à observer le repos absolu de l'organe. Malheureusement, cela ne suffit pas toujours à amener une guérison : il est alors nécessaire de recourir à un homme de l'art qui seul peut indiquer les moyens thérapeutiques à employer contre cette bi-tonalité discordante.

Tout le monde sait qu'on désigne sous le nom de *chats* certaines mucosités indiscretes qui accompagnent quelquefois la voix des chanteurs. La gêne et l'in-

quiétude qu'elles leur occasionnent n'ont d'égales que celles du public, aussitôt qu'un de ces râles muqueux se met de la partie. Phénomène bizarre, — chaque spectateur cherche aussitôt à se débarrasser d'un *chat* imaginaire et, par ses toussettements significatifs, semble vouloir aider l'artiste à expulser le sien.

Il est assez rare que le *chat* fasse brusquement irruption dans le larynx. C'est d'une manière insidieuse et progressive qu'il s'y installe. Souvent il se contente d'occuper une ou deux notes, mais quelquefois il envahit la voix entière.

Peu de chanteurs sont à l'abri de ce genre d'accidents ; on dit de ceux qui en sont souvent affligés qu'ils ont la *voix grasse*.

Il n'est possible de modifier ces affections naturelles qu'à l'aide des moyens employés pour combattre les affections catarrhales du larynx, tels que les émanations de goudron, les eaux sulfureuses, etc.

Chez les chanteurs sujets à ces embarras vocaux, le mal s'aggrave par suite des efforts qu'ils font pour s'en affranchir, au moins pendant la durée du morceau qu'ils ont à exécuter.

L'habitude que les fumeurs de cigarettes ont d'introduire la fumée jusque dans les bronches, en l'avalant, facilite beaucoup la production des *chats*. L'exercice du chant, immédiatement après le repas, lorsque tous les organes qui concourent à la phonation sont congestionnés, y prédispose également ; aussi les chanteurs feront-ils bien de ne céder aux sollicitations qui souvent leur sont adressées après un grand dîner, que s'ils ont eu la précaution de rester prudemment sur leur appétit.

Les chanteurs qui veulent s'assurer l'usage constant de leur instrument vocal, sont donc tenus à certaines précautions hygiéniques dont j'indique plus loin les principales. Je crois inutile d'ajouter que les excès de tous genres ont une influence désastreuse sur la voix. Il existe, il est vrai, des voix privilégiées, que les veilles, les intempéries, les écarts de régime paraissent ne devoir jamais altérer : semblables en cela à ces estomacs complaisants dont aucune excentricité gastronomique ne trouble le fonctionnement. Ce sont des natures exceptionnelles qu'on peut envier, admirer, mais qu'il faut bien se garder d'imiter, car l'aveugle confiance qu'inspire à certains artistes leur robuste santé vocale est presque toujours la cause de leur déclin trop rapide ; aussi arrive-t-il souvent que, pour ne s'être pas imposé de sacrifices, ceux-ci ont depuis longtemps disparu, alors que des chanteurs moins doués, mais plus prévoyants, poursuivent encore leur carrière.



Ouvrez la bouche en souriant, recommandent d'une manière absolue presque

toutes les méthodes de chant. Nous dirons plus volontiers : Ouvrez la bouche le plus naturellement possible. La bouche doit prendre, d'elle-même et sans effort, la forme la plus favorable, la plus convenable à l'émission de chaque voyelle. D'ailleurs, toutes les bouches ne sont pas conformées de même : il en est qui ne pourraient répondre au sourire demandé que par une laide grimace.



Pour arriver à corriger certains défauts de nature, il peut être utile de se servir des défauts opposés. A l'élève que la conformation de sa bouche oblige à découvrir les dents d'une façon fâcheuse et condamne au continuel sourire, il faudra conseiller la position de la bouche dans le sens vertical.



Certains chanteurs, croyant donner plus de netteté et de vigueur à leur articulation, écartent et rapprochent les mâchoires d'une manière exagérée, à chaque syllabe qu'ils ont à prononcer. En s'exerçant à articuler *les dents serrées*, ils se convaincront de l'inutilité de ces efforts disgracieux.

On ne doit pas non plus chanter la bouche constamment et démesurément ouverte. Cela donne quelque chose de niais à la physionomie et au chant. C'est se priver, en outre, de la précieuse ressource d'utiliser l'ouverture graduelle de la bouche lorsqu'on veut *éclairer* un son auquel on a déjà donné par le souffle le maximum de l'intensité.



En cherchant la sonorité sur les nasales, on en fausse presque toujours la prononciation exacte. Il ne faut pas demander à ces diphtongues plus qu'elles ne peuvent donner.



L'appareil buccal peut se comparer au réflecteur d'une lampe. En effet, l'un et l'autre peuvent rester immobiles, tandis que l'on modifie à volonté l'intensité du son ou celle de la lumière. C'est de l'immobilité de l'appareil buccal que dépend en grande partie l'homogénéité de la voix.



Les voix défectueuses jouissent d'immunités particulières. Le public, qui s'est accoutumé à leur timbre inégal ou voilé, perçoit assez difficilement les indispositions dont elles peuvent être passagèrement atteintes. Il n'en est pas de même de celles qui sont naturellement pures; plus les voix sont parfaites, plus l'oreille en saisit les moindres altérations. Les personnes les mieux favorisées sous le rapport de la voix doivent donc se soumettre plus que les autres aux études constantes du mécanisme, pour ne pas se trouver désarmées et sans défense à la plus légère indisposition. On juge d'autant mieux des ressources que l'art et l'étude ont mises au service d'un artiste, lorsqu'il n'est pas en possession complète de ses moyens.



Certains chanteurs ont l'habitude de se servir de leurs mains comme d'un cornet acoustique en les plaçant derrière l'oreille, les uns pour jouir de la sonorité factice que la voix acquiert par ce moyen, les autres pour connaître s'ils sont bien ou mal disposés. Dans l'un ou l'autre cas, il vaut mieux se tamponner les oreilles avec un peu de coton pendant les études et se ménager la surprise d'une voix plus puissante, en le retirant au moment de l'exécution. Si l'on veut s'assurer de l'état de la voix, on percevra, par ce même moyen, le plus léger frôlement qui pourrait altérer la pureté du son.



Beaucoup de chanteurs, plus embarrassés pour terminer un son que pour l'attaquer, tournent la difficulté en fermant la bouche, principalement dans les notes

élevées. Le rapprochement instantané des lèvres détermine alors une légère explosion. Il suffit pour éviter ce défaut de garder la bouche entr'ouverte.



Le chanteur doit connaître ses sonorités et les retrouver sans plus d'hésitation qu'un homme ordonné sait trouver dans l'obscurité l'objet déterminé qu'il a rangé lui-même. Il ne doit pas en être plus préoccupé que l'instrumentiste, le pianiste par exemple, ne l'est de ses mains lorsqu'il exécute un morceau.



Le rapport doit être aussi intime entre plusieurs syllabes ou voyelles répétées avec la voix sur une même note, qu'entre plusieurs mêmes notes frappées sur un bon piano dont le timbre est toujours identique, quelle que soit l'intensité du son.



En principe, il ne faut jamais attendre qu'on soit arrivé à la note extrême d'un registre de la voix, pour passer dans l'autre registre. Il en est de même pour les changements de timbre.



Quelle que soit l'aisance affectée par un artiste en chantant, si sûr qu'il soit de la docilité de son organe, il ne doit jamais cesser de le surveiller; non moins prudent que le cavalier qui semble abandonner les rênes à sa monture, mais la tient toujours en main, par crainte des écarts.



Lorsque dans un duo, on doit chanter une phrase qui s'adresse à son partenaire, il faut s'arranger de façon à ce que le corps se présente de face au public, tout en exécutant les mouvements des bras et de la tête nécessaires à l'action. En se présentant de profil, on tourne le dos à la moitié de la salle, qui perd ainsi les jeux de physionomie; sans compter que cette position fait perdre à la voix de sa sonorité. Au théâtre, on remédie en partie à cet inconvénient en se plaçant un peu au-dessus de l'artiste auquel on s'adresse.



Dans un passage ascendant, il faut toujours ménager la force et ne l'augmenter que graduellement afin de l'avoir tout entière sur les notes élevées. Il en est de même lorsqu'on termine une phrase dans la force, en passant d'une note inférieure à une note supérieure par un intervalle de seconde; à plus forte raison lorsque la note qui termine la phrase se trouve sur un changement de timbre.



Il arrive que le tempérament d'un artiste n'est pas toujours en harmonie avec la nature de sa voix. Un chanteur énergique, passionné, plein de fougue, peut n'avoir à son service qu'un organe délicat, plus propre au genre gracieux qu'au genre dramatique. Le chanteur ne doit pas hésiter à faire le sacrifice de ses préférences, s'il ne veut s'exposer à la perte complète de son organe; ses qualités particulières ne seront pas immobilisées pour cela, mais il leur trouvera un modérateur salutaire dans le genre même qui convient à sa voix.



Presque toutes les maladies de voix qui affectent les Soprani et les Contralti, quand elles ne proviennent pas de la fatigue déterminée par une tessiture trop élevée, ont pour cause l'abus du registre de poitrine, hors de ses limites. Il n'y a donc d'autre remède que d'en supprimer l'usage en ce qu'il a d'exagéré. C'est l'unique moyen pour les femmes de recouvrer la sonorité sur les notes de leur médium, que la substitution de la voix de poitrine à la voix de tête a le grave inconvénient de détruire.



C'est un excellent exercice que de transmettre à un autre la leçon qu'on vient de recevoir d'un professeur, car en enseignant, on apprend beaucoup soi-même.



Il est on ne peut plus important pour l'équilibre de la voix que le piano dont on se sert soit toujours tenu au même diapason que celui du théâtre où l'on chante. Le diapason n'étant pas le même dans tous les pays, les artistes qui sont appelés à chanter à l'étranger feront sagement de se renseigner à cet égard, et de se préparer à l'avance au changement que le plus ou moins d'élévation du diapason apporte dans la *Tessiture* et dans l'équilibre de la voix, qui en est toujours troublé.



On confond souvent le style et la méthode, en matière de chant.

Avoir *du* style et avoir *un* style sont deux choses différentes.

Avoir *du* style, c'est, après s'être pénétré de la pensée intime du compositeur, interpréter un rôle ou un morceau de chant, en appliquant les règles établies et sanctionnées par le goût.

Avoir *un* style, c'est ajouter de plus à l'interprétation un cachet de personnalité qui vous distingue des autres artistes.

Les artistes qui ont leur style propre sont ceux qui prêtent le plus à l'imitation.

Le chanteur à qui l'on répète sans cesse qu'il est original doit veiller plus que tout autre à ne pas tomber dans l'exagération de ses qualités mêmes, qui deviendraient des défauts.

En cherchant à se composer une façon d'interpréter originale, on tombe presque toujours dans la copie de quelque artiste en vue.

Certes, on doit chercher à s'inspirer des grands artistes; mais c'est vouloir s'assigner une place secondaire que de les copier trop servilement. On ne peut en effet, suivre quelqu'un qu'en se plaçant derrière lui.



Comment expliquer que des artistes d'un talent éprouvé soient souvent jugés inférieurs à eux-mêmes lorsqu'ils chantent, dans une langue étrangère, les rôles qu'ils ont remplis ou créés dans leur langue maternelle? C'est qu'il ne suffit pas de chanter sur des paroles italiennes, françaises ou allemandes, même en les prononçant bien, pour chanter réellement italien, français ou allemand. Chaque peuple a son style qui s'harmonise avec son tempérament, son impressionnabilité, sa manière d'exprimer et son génie. Tel style peut donc être parfait, s'appliquant à une langue, qui sera critiquable appliqué à une autre.



Les grands artistes trouvent souvent des effets que le compositeur n'avait pas même soupçonnés. Diderot rapporte ce mot de Voltaire entendant la Clairon dans une de ses tragédies : « Est-ce bien moi qui ai fait cela? »



S'il est utile, pour perfectionner sa prononciation, de lire d'abord à haute voix

la phrase qu'on doit chanter, il n'est pas moins nécessaire de la déclamer, pour retrouver ensuite, avec la voix *chantée*, les intonations et les *valeurs* de sonorité qui conviennent aux sentiments qu'on doit exprimer.

On ne devrait même jamais aborder un rôle ou chanter un air, sans avoir pris la précaution d'indiquer les respirations et les nuances, afin de se les graver mieux dans la mémoire, en un mot de *doigter* son morceau de chant comme on le fait souvent pour une étude sur le piano.



Lorsqu'on s'est bien pénétré de l'importance vocale d'un morceau, on doit faire en sorte d'avoir en réserve assez de force pour le terminer avec tout l'éclat qu'il comporte. Un morceau bien commencé inspire la confiance, mais le bien finir est encore plus important. En matière de chant plus qu'en toutes choses, « tout est bien qui finit bien. »



Pour se mettre un rôle ou un air *dans la voix*, autrement dit pour s'en rendre maître, il faut le répéter tel qu'on est appelé à l'interpréter, non pas en le fredonnant ou en transposant les passages élevés à l'octave inférieure, ni en indiquant en voix de fausset ce qui doit être chanté en voix de poitrine. Cette façon de procéder peut exposer l'artiste à de désagréables surprises devant le public, à l'enrouement presque toujours, et souvent même aux *couacs*.



Beaucoup de chanteurs se croient obligés de ne respirer qu'à de longs intervalles. Je suis d'un avis contraire. Il faut respirer souvent. Les phrases y gagnent en ampleur, le spectateur se sent plus à l'aise, et le chanteur reste d'autant plus maître de lui-même.

Lorsqu'on respire, il faut faire en sorte que le public comprenne bien que c'est surtout pour donner à la phrase musicale plus d'ampleur, de charme ou

d'expression. Il ne doit jamais soupçonner que le besoin seul vous force à prendre une respiration.



Il ne faut pas promettre avec le geste plus que la voix ne peut tenir.



La répétition d'effets semblables, fussent-ils excellents, indique un véritable manque de tact, lorsqu'on ne sait les espacer suffisamment.



Peut-on admettre exceptionnellement l'emploi de la voix parlée dans certains passages dramatiques d'un opéra ? Bien que d'éminents artistes se soient parfois permis cette licence, je suis d'avis que l'intervention de la voix parlée dans un opéra ne saurait être admise, car ce serait avouer l'impuissance de la musique à tout exprimer ; ce serait en même temps la ruine de la fiction sur laquelle repose l'art lyrique.



Lorsque dans un air, un duo, un morceau quelconque, on a deux fois la même phrase ou un membre de phrase à répéter sur les mêmes paroles, et qu'on peut les traduire d'une manière différente, on doit saisir avec empressement l'occasion d'en varier l'interprétation, aussi bien par le timbre que par l'expression.



Il est de mauvais goût de se précipiter sur l'avant-dernière note qui précède la résolution tonique, et de s'y maintenir avec affectation, surtout, lorsque cette avant-dernière note, tombant sur la première syllabe d'un mot, peut donner à la phrase une tournure comique, ce qui arrive fréquemment.

Je n'ai pu mou — rir. — Portez-lui mes sou — pirs. — Je serai son é — poux.

Je crois inutile d'insister.



A une époque qui n'est pas très éloignée, la répétition de l'avant-dernière note qui précède la résolution était le complément obligé de toutes les fins de phrase. L'avant-dernière note était accompagnée d'un petit sanglot de rigueur. Cet *accent* est aujourd'hui à peu près délaissé. Rubini et après lui Mario l'employaient fréquemment dans les morceaux pathétiques et le répétaient jusqu'à deux ou trois fois. Il faut une bien grande puissance d'expression pour ne pas tomber dans la manière et le ridicule en usant de moyens aussi dangereux.



Les notes qui préoccupent parfois le chanteur, soit par difficulté d'intonation ou d'émission, soit parce qu'elles se trouvent placées dans un registre difficile, arrivent d'ordinaire un peu en retard à l'oreille de l'auditeur, et ne sont pas sans jeter quelque trouble dans la mesure. Il est bon, dans ce cas, d'anticiper légèrement sur ces notes afin de rétablir l'équilibre. Ces notes anticipées donnent, en outre, au style une tournure quelquefois étrange, mais qui n'est jamais gauche ni désagréable à l'oreille.

DU CHANT A L'ÉGLISE

On doit rechercher les occasions de chanter à l'Église ou dans les Temples, partout où le recueillement interdit les applaudissements; ce qui oblige le chanteur à une plus grande perfection dans la tenue des sons et dans la sévérité du style.

On est toujours surpris que tant d'artistes distingués soient inférieurs à eux-mêmes et souvent à de modestes chanteurs de chapelle, lorsqu'ils se font entendre à l'église. C'est qu'ils apportent dans l'interprétation de la musique religieuse les mouvements passionnés et les élans dramatiques qui font leur succès au théâtre et ne sauraient convenir qu'à la musique profane.

Pour que le chant reste en harmonie avec la majesté du lieu, on doit veiller à ce que les mots ne puissent être pris dans leur acception mondaine, et s'attacher

à donner aux sons une couleur discrète et une pureté d'expression, qui n'éveillent chez les fidèles d'autres pensées que celles du recueillement et de la foi.

On doit également renoncer à l'emploi des notes extrêmes de la voix de poitrine, qui, même à la scène, lorsque l'artiste est entraîné par la situation et peut s'aider du geste, n'en exigent pas moins certains efforts. Ces notes exceptionnelles qui provoquent, au théâtre, les applaudissements du public, ne produisent à l'église qu'un sentiment de surprise et de gêne; leurs vibrations bruyantes contrastent péniblement avec l'expression contenue que réclame avant tout l'interprétation de la musique religieuse.

Si l'on doit chanter à l'église, éviter de rester trop longtemps près de l'orgue, dont les sonorités trépidantes peuvent provoquer un ébranlement momentané des nerfs et influencer d'une manière fâcheuse sur la voix.



Beaucoup d'élèves gardent, en chantant, la main appuyée sur le piano et se penchent comme pour déchiffrer leur morceau, mais en réalité pour se donner un maintien et dissimuler leur émotion. Personne n'est la dupe de cette petite supercherie et cette position du corps leur fait perdre la moitié de leurs moyens. Le public, d'ailleurs, est toujours influencé par l'attitude que prend l'artiste en sa présence.

Lorsqu'on est sûr de soi, une certaine *crânerie* sans affectation ne messied pas et impose au public.

Une contenance modeste le dispose à l'indulgence.

C'est entre ces deux termes, que se trouve l'attitude la plus digne, la plus convenable et celle qui lui donne le plus de confiance.

On doit donc regarder le public en face, sans forfanterie comme aussi sans faiblesse.



Lorsqu'on a à représenter un personnage historique ou légendaire, il ne faut pas se préoccuper du caractère de ce personnage tel que l'histoire nous l'a laissé, mais bien du caractère qui lui a été attribué par le librettiste et le compositeur. Il serait illogique de donner au Méphistophélès de *Gounod* l'aspect du Méphistophélès de *Goethe*.



Lorsqu'on chante en public, il faut, autant que possible, choisir dans l'auditoire un visage qui vous soit sympathique, et s'adresser à lui; par contre, éviter de regarder une personne dont l'attitude est de nature à vous impressionner désagréablement et à vous troubler.



Le moyen le plus sûr pour être discrètement accompagné, c'est d'exagérer les nuances dans la douceur. Si nombreux et si bruyant qu'il soit, l'orchestre est alors obligé pour entendre et suivre le chanteur de diminuer ses sonorités.

Si au contraire, on veut lutter de force avec quatre-vingts ou cent musiciens, on court grand risque d'être terrassé.



On ne saurait veiller avec trop d'attention à la justesse des notes étrangères au ton dans lequel est écrit un morceau. Sans les appuyer d'une façon exagérée, on doit pourtant les souligner par une légère inflexion pour qu'il n'y ait aucun doute sur leur parfaite justesse. L'effet contraire est à redouter lorsque ces notes sont attaquées avec hésitation et mollesse.



En principe, les artistes doivent toujours savoir par cœur les morceaux qu'ils ont à exécuter en public. Néanmoins au concert, dans un salon, où l'on ne peut compter sur le souffleur, il est toujours prudent de tenir la musique à la main; il suffit d'un moment d'émotion pour amener un manque de mémoire.



Au théâtre, comme au concert, il faut s'habituer à chanter les duos, trios et morceaux d'ensemble, en ayant indifféremment ses partenaires à sa droite ou à sa gauche. On ne saurait croire combien d'artistes se trouvent impressionnés et même déroutés, dès qu'une circonstance les prive de la place qu'ils ont coutume d'occuper.



Sous prétexte de rajeunir des traits démodés, on les remplace souvent par d'autres traits ou variantes plus tourmentés, plus modernes assurément, mais qui ne sont ni dans le goût de l'époque ni dans le style du compositeur. Ce sont là de déplorables anachronismes. L'air de *Rosine* du *Barbier de Séville* est le thème sur lequel professeurs et chanteuses se livrent le plus volontiers à ce genre de rajeunissement. Je ne crois pas qu'on puisse trouver, dans la génération actuelle, un amateur qui ait entendu exécuter cet air au théâtre tel qu'il a été écrit, si ce n'est par M^{me} Alboni qui s'est toujours contentée du texte original.



La grande liberté qu'on laisse aux artistes de broder sur les motifs, de les changer à leur guise et de les enrichir existe également pour le *point d'orgue* : comme il n'y a pas de règle à établir à ce sujet, j'ai cru ne pas devoir en faire mention dans la Méthode proprement dite.

Au sens absolu du mot, le *point d'orgue* est la prolongation d'une note pendant un temps indéterminé et qui ne cesse que sur un signal du Chef d'orchestre.

Mais le nom de *point d'orgue* s'applique plus généralement au temps d'arrêt ménagé par le compositeur, soit au courant, soit à la fin d'un air ou d'un morceau d'ensemble pour permettre au virtuose l'exécution d'un trait quelconque.

Dans la musique d'expression, lorsque le point d'orgue ne comporte pas de traits d'agilité, c'est généralement par un simple *gruppetto*, choisi dans une des formes si nombreuses sous lesquelles cet ornement peut être présenté, que se

termine le morceau. Souvent aussi ce gruppetto est précédé de quelques notes sur lesquelles on a placé des paroles empruntées au dernier vers du poème.

Giorgio Ronconi, un des plus grands artistes que j'aie entendus, avait adopté un point d'orgue qu'il plaçait invariablement à la fin de tous ses airs. Selon le cas, le trait était lié, gracieux ou pathétique, il y mettait des larmes, en changeait le mouvement, selon les circonstances, le syncopait, le précipitait ou le ralentissait. Voici quel était ce trait :



Au mois de janvier 1848, alors qu'il était Directeur du Théâtre-Italien, les musiciens de l'orchestre lui envoyèrent, comme cadeau du jour de l'an, un petit point d'orgue de rechange, dont ils jugeaient que leur directeur avait réellement besoin. L'artiste, qui était doublé d'un homme d'esprit, accepta le point d'orgue, remercia ses musiciens et l'exécuta, le soir même, se réservant toutefois de lui faire subir, par la suite, quelques légères modifications. Elles prirent peu à peu une telle importance, qu'au bout de quelques jours la transformation était complète, et il ne restait plus du trait composé par les musiciens de l'orchestre que l'ancien point d'orgue de Ronconi.

Ce que j'ai dit plus haut des *traits* s'applique nécessairement aussi aux *points d'orgue* laissés au choix de l'exécutant; ils doivent être rigoureusement dans le style du maître.

Comme le point d'orgue est intimement lié aux *rentrées* et aux *fins de phrase* d'où dépend presque toujours le succès d'un morceau de chant, on ne saurait le répéter trop souvent pour s'en rendre absolument maître.

A part quelques exceptions, le point d'orgue qui précède une fin de phrase doit se faire d'une seule respiration; autrement, il devient étranger au morceau et ne présente plus que le côté matériel d'un exercice vocal hors de propos.



Les fins de phrase, comme les *rentrées* dans un motif, sont la pierre de touche du chanteur. Le plus ou moins de durée qu'il doit donner à l'avant-dernière note dépend exclusivement de son goût et de la délicatesse de son sentiment musical.

Les rentrées dans un motif gagnent beaucoup à être faites sans respirer. Lorsqu'elles sont précédées d'un point d'orgue et qu'on est à bout de souffle, un petit

temps d'arrêt permet de retrouver assez de respiration pour faire la rentrée sans que la liaison soit interrompue.



Quelque regret que puisse éprouver un artiste à voir le public applaudir, chez un autre, des effets de chant d'un goût douteux, il doit résister à la tentation de chercher à son tour le succès par les mêmes procédés et garder sa foi artistique, — certain, d'ailleurs, que le public rendra tôt ou tard justice à la correction de son style et à la pureté de son goût. C'est souvent un placement à longue échéance, mais c'est un placement absolument sûr.



Les artistes sont souvent sollicités de se faire entendre au concert ou au salon dans les morceaux de chant les plus applaudis au théâtre. Il ne faut pas oublier que beaucoup de ces morceaux, privés du prestige de la scène et surtout de la place que leur assigne la marche de l'action, ne produisent pas toujours l'effet qu'on en attend. J'en citerai pour exemples : le duo *La ci darem la mano* et la sérénade de *Don Juan*, le *Pif-Paf* des *Huguenots*, le *Veau d'or* de *Faust*, le *Suivez-moi* de *Guillaume Tell*, les deux grands duos des *Huguenots*, le grand air de *Guido*, celui du ténor de *la Juive*, ainsi que tous ceux qui exigent un grand développement de force et l'emploi indispensable de la mimique. On fera bien aussi de supprimer dans les airs italiens la répétition de la cabaletta qui les termine.



On observe assez fréquemment chez nos chanteurs d'opéra comique une tendance à donner à leur voix chantée une couleur et un timbre étrangers à leur voix parlée. Une basse chantante et un ténor s'empresseront de quitter le ton naturel qu'ils ont gardé dans le dialogue, le premier en attaquant tous ses morceaux d'une voix imposante, emphatique et d'un volume exagéré; le second en donnant à sa voix un accent ému, vibrant et même dramatique, n'eût-il à chanter

que : « Le dîner est servi, allons nous mettre à table! » Ces contresens ne font qu'accentuer le brusque passage du dialogue à la musique, qu'on a souvent reproché au genre de l'opéra comique.



Les chanteurs à qui le public fait parfois l'honneur de décerner une ovation, au milieu d'une scène ou d'un acte, ne doivent jamais interrompre la marche du drame par des saluts, des remerciements et des sourires qui contrastent avec la situation et le caractère du personnage qu'ils représentent.

Bien que ces habitudes ultramontaines, tant critiquées autrefois, soient parvenues à s'acclimater en France, le public n'en saura pas moins gré aux artistes d'avoir assez le souci de leur art pour décliner momentanément ses applaudissements et s'abstenir de démonstrations intempestives.



J'appelle tout spécialement l'attention des jeunes artistes sur les recommandations suivantes qui, malgré leur futilité apparente, n'en sont pas moins d'une réelle importance :

Éviter, avant de chanter, les longs trajets à pied, en voiture ou en chemin de fer: les secousses, les trépidations sont toujours nuisibles à la voix.

Demeurer le plus près possible du théâtre où l'on doit chanter, afin d'éviter la locomotion, en s'y rendant, et les refroidissements au retour.



Supprimer l'escrime et l'équitation le jour où l'on doit chanter.



Beaucoup d'artistes, pendant les représentations, prennent, pour remédier à la sécheresse de la gorge, du café noir, du vin d'Espagne ou du bordeaux mélangé d'eau; d'autres, du bouillon froid, de la bière, etc. Chacun choisit ce qui convient le mieux à son tempérament et semble donner les meilleurs résultats.

Tout cela est inoffensif; il n'en est pas de même des excitants comme les grogs, le champagne, le punch, qui donnent momentanément à la voix une certaine énergie, presque toujours suivie d'une réaction en sens contraire.



L'irrégularité que les répétitions et les représentations apportent dans la distribution des heures de repas, les émotions continuelles ou périodiques amènent fréquemment chez les chanteurs des perturbations dans les fonctions de l'estomac. Ils doivent donc se préoccuper tout spécialement de leur alimentation. Il est toujours prudent de mettre un intervalle assez long entre le repas et le moment où l'on doit chanter; dans les conditions particulières où se trouvent les artistes, trois ou quatre heures sont indispensables pour ne pas être troublé par la digestion.



Un artiste a toujours tort de chanter sur un enrrouement sérieux, car il court le risque de voir dégénérer en affection véritable une indisposition qui, prise au début et par le simple repos, n'eût été que passagère. Personne ne sait gré à l'artiste trop zélé, de son dévouement : Tout ce qu'il peut espérer, c'est que le public soit assez courtois pour lui dissimuler son désappointement.

On doit avoir recours le moins possible à *l'annonce pour cause d'indisposition* : C'est se priver volontairement du succès auquel on peut prétendre, si l'indisposition vient à se dissiper au cours de la représentation. Il est, en tous cas, prudent de ne faire l'annonce qu'après le premier acte. On aura, ainsi, l'occasion de s'assurer, avant que la salle ne soit remplie, du plus ou moins de gravité de l'indisposition.



Ne jamais se serrer le cou, la taille ni les pieds, afin de chanter librement et d'éviter l'afflux du sang vers la tête.

Ne pas laisser séjourner de fleurs dans son appartement ni dans sa loge; l'odeur des fleurs et de tous les parfums, en général, peut déterminer, chez certains sujets, des enrouements presque instantanés.



Le jour d'une première représentation, comme on ne doit avoir d'autre préoccupation que celle de la voix et de l'interprétation du rôle, il est indispensable de s'être assuré à l'avance de ses costumes, de ses coiffures et surtout de ses chaussures. Éviter aussi de recevoir des visites pendant les changements de costume, et parler le moins possible.



Certains artistes, les jours de représentation, se reposent et dorment même un peu après le repas, en attendant l'heure de se rendre au théâtre. Il n'y a à cela aucun inconvénient; j'ai adopté ce système depuis l'époque de mes débuts et m'en suis toujours bien trouvé. Il n'en est pas de même lorsqu'on doit chanter en soirée, c'est-à-dire, vers dix heures et demie ou onze heures. Le sommeil que l'on prend à l'approche de la nuit est toujours plus profond et l'on sent quelque lourdeur au réveil.



Beaucoup de personnes éprouvent une difficulté réelle à chanter le matin. Il est cependant des cas où l'on est appelé à chanter le matin, soit à l'église, soit au théâtre pour le travail des répétitions.

Il n'est qu'un moyen de triompher de ces fâcheuses dispositions et de dissiper l'enrouement passager qui succède généralement au sommeil et ne disparaît chez certains artistes qu'après le premier repas : c'est de faire chaque jour ses exercices en se levant. C'est là ce que j'appellerai : *la toilette de la Voix*.

Je ne saurais donc trop recommander les études matinales dont personnellement j'ai pu apprécier tous les avantages.

MES EXERCICES
DU MATIN

A decorative flourish consisting of symmetrical, flowing lines that curve upwards and then downwards, framing the text below. It features a central vertical element that tapers to a point at the bottom.

MES EXERCICES.

BARYTON BASSE ET CONTRALTO.

Executer ces exercices devant une glace pour éviter toute contraction du visage. Se reposer après chaque exercice.

N° 1.

(Attaques par le coup de glotte)

BARYTON et BASSE.

CONTRALTO.

PIANO

(Même attaque) *rall.* Etc.

A continuer par 1/2 tons en descendant jusqu'au Fa#

(Même attaque) *rall.* Etc.

id.

Etc.

N° 2.

rall. *Etc.* A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en mon. tant jusqu'au *Do*.

rall. *Etc.* *id.*

rall. *Etc.*

(sans respirer)

N^o 3.

(sans respirer)

rall. *Etc.* A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en mon. tant jusqu'au *Si*.

rall. *Etc.* *id.*

rall. *Etc.*

N° 4.

(sans respirer)

o o

(sans respirer)

o o

rall. Etc.

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au *Do*.

rall. Etc.

id.

rall. Etc.

id.

N° 5.

(sans respirer)

o o

(sans respirer)

o o

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si.

rall. Etc. id.

rall. Etc.

N° 6. (sans respirer)

(sans respirer)

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Si.

rall. Etc. id.

rall. Etc.

N° 7.

(sans respirer)

o o o o o o o o o o o o o o

(sans respirer)

o o o o o o o o o o o o o o

rall.

Etc.

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au *Do*.

rall.

Etc.

id.

rall.

Etc.

N° 8.

(sans respirer)

o o o o

(sans respirer)

o o o o

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Sol.

rall. Etc. id.

rall. Etc.

N° 9.

0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au Do.

rall. Etc. id.

rall. Etc.

N° 10.

The musical score is divided into three systems. The first system consists of four staves: two for the violin (treble and bass clefs) and two for the piano (bass and treble clefs). The violin parts feature a series of eighth-note triplets with accents, while the piano accompaniment consists of chords and single notes. The second system continues the triplet patterns in the violin parts. The third system includes the instruction *rall.* (rallentando) and the word *Etc.* at the end of the first two staves. To the right of the first staff, there is a note: "A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au Sol." (To continue by half tones ascending up to G). To the right of the second staff, there is a note: "id." (idem) followed by a treble clef. The piano part in the third system also includes the *rall.* instruction and *Etc.* at the end.

N° 11.

Musical score for exercise N° 11, measures 1-7. It features three staves: Bass, Treble, and Grand Staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece consists of eighth-note triplets in the upper staves and chords in the Grand Staff. The Grand Staff has a long note in the bass line that spans across measures 1-7.

Musical score for exercise N° 11, measures 8-14. It features three staves: Bass, Treble, and Grand Staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece continues with eighth-note triplets and includes a *rall.* (rallentando) marking. The Grand Staff includes a *rall.* marking and a long note in the bass line. The piece concludes with *Etc.* and a final chord in the Grand Staff.

rall. *Etc.* A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descen. dant jusqu'au Sol.

rall. *Etc.* *id.*

rall. *Etc.*

N° 12.

Musical score for exercise N° 12, measures 1-3. It features three staves: Bass, Treble, and Grand Staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece consists of eighth-note patterns in the upper staves and chords in the Grand Staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, followed by a series of rests. The lower staff is in treble clef and contains a similar sequence of eighth notes with slurs, followed by a series of rests.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, followed by a series of rests. The lower staff is in treble clef and contains a similar sequence of eighth notes with slurs, followed by a series of rests.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with slurs, followed by a series of rests. The lower staff is in treble clef and contains a similar sequence of eighth notes with slurs, followed by a series of rests. The word "rall." is written above the first staff. The word "Etc." is written to the right of the first staff. The text "A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au La." is written to the right of the first staff. The word "Etc." is written to the right of the second staff. The word "id." is written to the right of the second staff. The word "Etc." is written to the right of the third staff.

N° 13.

The musical score for N° 13 is presented in three systems. Each system consists of a piano part (left hand and right hand) and a violin part. The piano part is written in bass clef with a 3/4 time signature. The violin part is written in treble clef with a 3/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rall.' and 'Etc.'. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the piece. The third system includes the instruction 'rall.' and 'Etc.' and ends with a double bar line. To the right of the third system, there is a small musical notation with the text 'A continuer par 1/2 tons en descendant jusqu'au Sol.' and 'id.' followed by a small treble clef notation.

(la 1^{re} note doit servir de tremplin à la 2^{de})

N^o 14.

0 0 0 0

0 0 0 0

rall. *Etc.*

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au Sol.

id.

rall. *Etc.*

0 0 0 0

0 0 0 0

rall. *Etc.*

N^o 15.

0 0 0 0

0 0 0 0

rall. *Etc.*

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Do.

id.

rall. *Etc.*

0 0 0 0

0 0 0 0

rall. *Etc.*

N^o 16.

0 0 0 0

0 0 0 0

rall. *Etc.*

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au Fa

id.

rall. *Etc.*

0 0 0 0

0 0 0 0

rall. *Etc.*

(1) Avoir soin de rapprocher le plus possible la note élevée de la note grave. H. 6161

N° 17.

Exercise N° 17 consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom is a grand staff piano accompaniment. The top two staves feature a melodic line with a descending chromatic scale, marked with 'rall.' and 'Etc.'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line. The exercise concludes with a final chord and the instruction 'Etc.'.

A continuer par 1/2 tons en descendant jusqu'au Do.

id.

Etc.

N° 18.

Exercise N° 18 consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom is a grand staff piano accompaniment. The top two staves feature a melodic line with an ascending chromatic scale, marked with 'rall.' and 'Etc.'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line. The exercise concludes with a final chord and the instruction 'Etc.'.

A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au Fa.

id.

Etc.

N° 19.

Exercise N° 19 consists of three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom is a grand staff piano accompaniment. The top two staves feature a melodic line with a descending chromatic scale, marked with 'rall.' and 'Etc.'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line. The exercise concludes with a final chord and the instruction 'Etc.'.

A continuer par 1/2 tons en descendant jusqu'au Sol.

id.

Etc.

(1) Ici rapprocher la note élevée de la note grave.

Nº 20.

1

2

3

4

PIANO

This musical score consists of ten staves. The first nine staves are arranged in pairs, with a bass clef staff on top and a treble clef staff on the bottom of each pair. Each of these pairs contains a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, often grouped in pairs and sometimes with slurs. A fermata is placed over the final note of each pair. Below each pair of staves is a single line containing a circled '0'. The tenth staff is a grand staff, consisting of a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes, while the bass staff contains a long, sustained note with a fermata.

The image displays a musical score for guitar, consisting of 12 systems of six staves each. Each system contains a bass staff and a treble staff. The first four systems show complex rhythmic patterns with slurs and accents. The fifth system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The sixth system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The seventh system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The eighth system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The ninth system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The tenth system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The eleventh system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff. The twelfth system shows a similar pattern with a '0' below the bass staff.

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jus qu'au Fa.

rall. Etc. id.

rall. Etc. id.

rall. Etc. id.

rall. Etc. id.

rall. Etc. id.

rall. Etc. id.

rall. Etc.

Repos après chaque exercice.

MES EXERCICES⁽¹⁾

SOPRANO ET TÉNOR

N° 1 (attaques par le coup de glotte)

(même attaque) *rall.* Etc.

A continuer par ½ tons en descen- dant jusqu'au DO.

N° 2

rall. Etc.

A continuer par ½ tons en montant jusqu'au DO.

N° 3 sans respirer

⁽¹⁾ Voir la note qui se trouve en tête de *Mes exercices* (Baryton et Basse) page 250

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au SI

rall. Etc.

N^o 4 sans respirer

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au DO.

rall. Etc.

N° 5

sans respirer

rall.

Etc.

A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au FA #

N° 6

sans respirer

rall.

Etc.

A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au Lab

N° 7

sans respirer

o o o o o o o o o o o o o

rall. Etc. A continuer par 1/2 tons en descendant jusqu'au DO.

o o o o o o o

rall. Etc.

N° 8

o

(sans respirer)

o o o o o o o o o o

rall. Etc. A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au RE.

rall. Etc.

rall. Etc.

N° 9

0 0 0 0 0 0

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descen. dant jusqu'au SOL

rall. Etc.

N° 10

rall. Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au MI b

rall. Etc.

N° 11

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au SOL

N° 12

A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au FA

N° 13

A continuer par 1/2 tons en descen- dant jusqu'au RE.

Etc.

(la 1^e note doit servir de tremplin à la 2^e)

N° 14

A continuer par 1/2 tons en montant jusqu'au SOL.

Etc.

N° 15

A continuer par 1/2 tons en montant jus- qu'au DO.

Etc.

N° 16

0 0 0 0

0 0 0 0

rall.

rall.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au SOL.

N° 17

0 0 0 0

0 0 0 0

rall.

rall.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au DO.

N° 18

(1)

0 0 0 0

0 0 0 0

rall.

rall.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au SOL.

N° 19

0 0 0 0

0 0 0 0

rall.

rall.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en montant jusqu'au DO.

N° 20

0 0 0 0

0 0 0 0

rall.

rall.

Etc. A continuer par $\frac{1}{2}$ tons en descendant jusqu'au DO.

(1) Ici rapprocher la note élevée de la note grave.

No 21.

1.

First staff of music, featuring a treble clef and a series of eighth-note triplets. The first four triplets are marked with an accent (>) and a '3' below them. The staff continues with a half note, a quarter note, and another eighth-note triplet. A '0' is written below the first measure.

2.

Second staff of music, identical in notation to the first staff.

3.

Third staff of music, identical in notation to the first staff.

4.

Fourth staff of music, identical in notation to the first staff.

Piano accompaniment for the first system, consisting of two staves (treble and bass clef). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. A '0' is written below the first measure.

Fifth staff of music, featuring a treble clef and a series of eighth-note triplets. The first four triplets are marked with an accent (>) and a '3' below them. The staff continues with a half note, a quarter note, and another eighth-note triplet. A '0' is written below the first measure.

Sixth staff of music, identical in notation to the fifth staff.

Seventh staff of music, identical in notation to the fifth staff.

Eighth staff of music, identical in notation to the fifth staff.

Piano accompaniment for the second system, consisting of two staves (treble and bass clef). The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple bass line. A '0' is written below the first measure.

