

MÉTHODE
DE CHANT

MÉTHODE DE CHANT

PAR

JULES LEFORT



PARIS, HENRY LEMOINE, ÉDITEUR

MAGASINS DE VENTE

RUE SAINT-HONORÉ, 256

COMMISSION



GROS ET IMPRIMERIE

17, RUE FIGALLE

EXPORTATION

Propriété pour tous pays.



AVANT-PROPOS



L'auteur de cette nouvelle *Méthode de Chant*, qu'on pourrait appeler aussi *Méthode de prononciation*, car il se sert de la prononciation comme base de son enseignement, a été encouragé par le suffrage de critiques et de musiciens éminents auxquels il a soumis ses premières études sur l'Émission de la Voix.

Les résultats qu'il obtient chaque jour comme professeur dans l'application de son système, les progrès rapides constatés sur eux-mêmes par les artistes qui veulent bien lui demander des conseils, lui permettent d'espérer que cet ouvrage sera favorablement accueilli par le public.

Il marque, en effet, un pas de plus dans l'enseignement de l'Art du Chant.

L'appareil vocal ayant identiquement la même conformation chez tous les individus de la race humaine, sauf les différences de diamètre et de capacité qui produisent les différents timbres de voix, nous avons voulu nous rendre compte des causes qui déterminent, soit les divers accents d'un même langage, soit ceux de ce langage parlé par des étrangers. Nous avons reconnu que la langue, par des contractions différentes, est l'unique agent qui modifie tous les sons.

Dès lors la solution était trouvée. Ce qui se produisait pour la langue parlée devait se reproduire pour la langue chantée, les mêmes causes donnant naissance aux mêmes effets; un son d'une mauvaise sonorité devait se modifier par la modification de la forme de la langue.

Le résultat a dépassé nos espérances, et nous pouvons affirmer l'excellence de nos observations.

Il ne s'agit pas seulement pour l'instrument humain d'émettre des sons sur une voyelle quelconque, A, par exemple, de modifier ces sons à leur sortie du larynx par le jeu d'autres organes; mais encore d'exprimer des sensations, des sentiments et des idées.

De là ressort la nécessité de diviser l'enseignement du Chant en plusieurs parties distinctes, pour chacune desquelles on devrait instituer des professeurs spéciaux.

L'Émission de la Voix, dans ces différentes parties, figure au premier rang; car, avant tout, il faut doter l'élève de toutes les qualités qui constituent une voix bien posée, c'est-à-dire d'un instrument donnant aux sons le volume, la justesse, la pureté et l'homogénéité.

L'instrument obtenu, il reste à l'assouplir, à le faire passer de la résonnance égale à toutes les nuances de force, de douceur et d'agilité dont il est capable.

C'est ce qu'on appelle le *mécanisme*, la *vocalisation*.

Arrivé à ce point, l'élève n'est encore parvenu ni au chant ni à la prononciation des mots, et quand il aura terminé l'étude de ces deux parties importantes de l'art, il lui faudra encore acquérir le *style*, en attendant qu'il se fasse une *manière* personnelle s'il est artiste original.

L'enseignement des Établissements publics, s'il procédait dans cet ordre, conforme à la nature et à la raison, réaliserait un progrès utile à tous.

La logique ne veut-elle pas en effet que l'étude de la Grammaire précède celle de la Rhétorique; et n'est-il pas évident qu'un professeur de style devrait attendre, pour compléter l'éducation d'un artiste, le moment où celui-ci, débarrassé des études préliminaires, n'a plus qu'à former et à épurer son goût?

Une étude approfondie des sonorités de la langue française au point de vue musical nous a déjà permis d'attaquer, dans un précédent ouvrage, le préjugé absolument faux qui veut que le français soit inférieur comme sonorité à l'italien.

Nous devons, en ce moment surtout, revendiquer toutes les supériorités de la France, et ne pas nous incliner devant des erreurs qui se dissipent quand on les soumet à un examen impartial et approfondi.

A qualité égale nous devons préférer notre langue et à plus forte raison quand elle est supérieure. Nous allons le prouver. Il y a tant de bonnes raisons pour affirmer hautement que la langue italienne n'est pas la seule bonne pour chanter.

Les voyelles ou sonorités sont à peu près les mêmes dans tous les idiomes, il n'y a de différence que dans leur nombre.

Or la langue italienne passe à tort pour la plus riche en sonorités, puisqu'elle n'en a que huit, tandis que la langue française en possède seize.

Et si l'on prétend que nos sons pèchent par la grâce et l'euphonie, nous répondrons qu'il ne leur manque, pour devenir agréables, que d'être parfaitement émis.

Cette démonstration est un des côtés le plus importants de notre méthode, aussi l'avons-nous développée avec soin.

Il ne faut donc pas rendre la langue française responsable des négligences de ceux qui la chantent et qui en enseignent l'usage.

Qu'un maître de prononciation intelligent habitue l'élève à comprendre et à établir la différence des sonorités, à ne point émettre une voyelle pour une autre, et notre langue prendra dans l'art musical la place qui lui est due.

Le reproche qu'on peut adresser à certains maîtres de chant, c'est de n'avoir

jamais cherché à corriger ce défaut; et, ce qui est plus grave, à la confusion des voyelles vient se joindre, la plupart du temps, le manque d'articulation des consonnes; si bien que certains chanteurs ne sont guère compris que des auditeurs qui ont déjà la clef de leurs barbarismes.

Cette pratique vicieuse n'établit donc pas l'infériorité de notre langue, mais simplement, en ce qui concerne les principes de la prononciation et de l'articulation, une ignorance qu'il serait regrettable de voir se perpétuer.

Une lettre insérée dans le *Mercure de France* au mois d'octobre 1772, par le bailli du Rollet chargé de négocier en France la représentation des opéras de Gluck, confirme l'opinion que nous venons d'exprimer :

« De retour ici, dit-il, M. Gluck, éclairé par l'expérience, a cru s'apercevoir que la langue italienne, plus propre par la répétition fréquente des voyelles, à se prêter à ce que les Italiens appellent des passages, n'avoit pas la clarté et l'énergie de la langue françoise; que l'avantage que nous venons d'accorder à la première étoit même restrictif du véritable genre dramatique musical, dans lequel tout passage étoit disparate ou du moins affoiblissoit l'expression. »

Le grand maître dont le bailli du Rollet exprime ainsi l'opinion, écrit lui-même quelques mois plus tard :

« L'imitation de la nature est le but reconnu que nous devons tous nous proposer. C'est celui auquel je tâche d'atteindre : toujours simple et naturelle autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation et de la poésie. C'est la raison pour laquelle je n'emploie pas les trilles, les passages, ni les cadences que prodiguent les Italiens. Leur langue, qui s'y prête avec facilité, n'a donc à cet égard aucun avantage pour moi. »

Ainsi, un juge dont personne n'osera contester la compétence affirme que notre langue est supérieure à l'autre « pour la vigueur, la clarté, la variété de l'expression ».

Pourquoi perdrons-nous d'aussi précieux avantages par des défauts que nous pouvons aisément faire disparaître?

La confusion des sonorités est d'ailleurs inexcusable; car pour qui veut étudier les causes de la formation des sons, il n'y a plus de voyelle difficile.

De nos jours, des compositeurs célèbres, des musiciens, des critiques autorisés, partagent l'opinion de Gluck.

Après avoir lu notre brochure *de l'Emission de la Voix*, M. Gustave Bertrand a longuement et consciencieusement traité ce sujet dans un article dont nous extrayons un fragment :

« Entre tous les préjugés, — tous les lieux communs, — dont la critique musicale et le dilettantisme sont infestés, figure au premier rang celui-ci :

« La langue italienne est la seule musicale, la seule vraiment chantable.

« C'était l'opinion de Jean-Jacques Rousseau, et c'est encore celle de bien

des Français, malgré toute une grande école de chant nationale à laquelle les Garat, les Nourrit, les Falcon, les Duprez ont donné des titres de noblesse, et qui aujourd'hui se trouve être moins pauvre, tout compte fait, que l'école italienne.

« Pour m'en tenir à la question de langue, mon avis est que *le français est autrement, mais tout aussi musical que l'italien*. C'est ce que plusieurs bons esprits, nommément Rivarol, avaient déjà entrevu.

« Ce que dit M. Lefort de la variété des voyelles, plus grande en français qu'en italien, est indiscutable.

« Où prend-on qu'une langue soit plus belle parce que l'*a*, l'*e* et l'*o* y reviennent constamment? Autant vaudrait conseiller à la peinture de n'employer que du rouge, du bleu, du jaune et du blanc, et décréter que le jeu magistral des couleurs composées et des tons mixtes constituait chez le Vinci et le Titien une infériorité sur les peintres-verriers et l'école préraphaélique.

« La sonorité toujours claire de la langue italienne est sans doute une chose d'instinct et de climat, puisque la passion des couleurs élémentaires se retrouve aussi dans les costumes nationaux de la Péninsule.

« Qu'une telle langue soit plus favorable à la vocalisation et à la virtuosité, j'y souscris sans peine, mais le chant expressif s'accommode mieux d'une variété plus grande de timbres vocaux et d'une intervention plus active de l'élément-consonnes.

« Encore un niais préjugé, celui qui vient prétendre que les consonnes gênent l'émission de la voix. C'est une erreur à laisser aux chantres de paroisse, qui les suppriment pour mieux éructer leurs mugissements inhumains. Elles ne gênent que les maladroits, ceux que la nature n'a pas dotés d'une belle prononciation instinctive et qui n'ont pas remédié à ce déchet par le travail méthodique.

« Les gens bien doués et les habiles n'ignorent pas que la consonne, au lieu d'être un embarras, est comme un ressort dont l'échappement aide à lancer le son en dardant la voyelle. Celle-ci est comme la carnation de la voix, l'autre en est le nerf : elle apporte la vie active et l'expression.

« En allemand, je crois qu'il y a décidément un peu trop de consonnes.

— Et c'est probablement pour cela que le génie germanique s'est plus volontiers reporté vers la symphonie ; que deux de leurs grands musiciens de théâtre, Haendel et Mozart, se sont complu aux livrets italiens ; que deux autres, Gluck et Meyerbeer, ont préféré travailler pour la scène française, et que, même dans les opéras de Weber, le sentiment de la nature et le fantastique exprimés par l'orchestre prédominent sur l'élément humain. D'ailleurs, tout ce qu'il y a de musique de chant en allemand est fortement expressif et rejette la virtuosité encore plus absolument que le chant français : ce qui confirme notre idée.

« D'autres langues, comme la plupart de celles de l'Orient, par exemple,

ont trop peu de consonnes : langues mélodieuses mais molles, propres à la rêverie tout au plus, naïves en somme.

« Dans l'italien et le français, le double élément est en belles proportions.

« D'un côté, le plaisir de la virtuosité, des moyens peu nombreux mais tous brillants; un art tantôt insouciant, tantôt bien senti, *ben cordato*, mais seulement pour trois ou quatre sentiments très simples et, si je puis dire, bien en dehors et toujours les mêmes.

« D'autre part, c'est l'expression musicale dont on n'a cessé de se préoccuper; et l'on prétend tout rendre, jusqu'aux contrastes les plus complexes, jusqu'aux moindres nuancements de l'âme humaine. Or, pour ce faire, on possède un idiome moins facile sans doute, et moins brillant partout mais plus fort d'ossature, plus nerveux, plus varié de ressources.

« Pour que Gluck et Meyerbeer, génies mâles, l'aient formellement préféré à l'italien, il faut bien qu'il ait ses vertus particulières.

« Mais par cela même que le français est un idiome plus complexe, il s'ensuit que les prononciations parfaites sont plus rares chez nous qu'en Italie; il s'ensuit aussi que l'éducation doit s'en préoccuper expressément lorsqu'il s'agit de former des orateurs, des chanteurs et des comédiens. Or, pour ce qui est du chant, la plupart des méthodes sont muettes au sujet de la prononciation ou n'en parlent que par manière d'acquit. Et il faut bien croire que les maîtres en renom n'en font pas une grande affaire, puisqu'on leur connaît des élèves, devenus des artistes célèbres et richement rentés, qui n'articulent pas un traître mot d'une manière intelligible.

« Pour certains [professeurs, le cas est plus grave : partant de ce principe très-faux que la langue française n'est pas musicale, ils enseignent systématiquement des prononciations de leur façon, pour rendre plus sonores certaines syllabes à leur avis déshéritées.

« Ils feront dire par exemple :

« Man Diô! » pour « Mon Dieu »; « ummortalle » pour « immortelle »; « pêtrâ », pour « peut-être », etc., etc. Puis, comme malgré tout, l'instinct des Français est pour la musique expressive, nous avons à chaque instant le spectacle de malheureux artistes qui s'épuisent en efforts pour nous faire part de choses très-ingénieuses ou très-passionnées sans doute... mais dans un idiome inconnu, iroquois, insaisissable.

« Il y a pourtant de ces falsificateurs du chant jusqu'au Conservatoire!...

« Dans sa brochure, M. Lefort révèle les moyens pratiques d'arriver à donner pleine sonorité aux voyelles réputées les plus ingrates. Pourquoi n'en fait-il pas autant pour les diphthongues? Et pourquoi pas un mot des consonnes?

« Nous n'acceptons son travail actuel que comme le spécimen précieux d'une méthode complète. Cette méthode, il lui appartient de la faire, puisqu'il en possède un chapitre, et puisqu'il est le premier professeur, à notre connaissance, qui ait

affirmé le vrai point de départ, à savoir que la langue française est parfaitement musicale, — aussi musicale qu'aucune autre, à sa façon et dans ses conditions propres.

« Ce n'est pas une si mince question qu'on croirait : sans prononciation, pas de chant expressif ; or c'est en ce sens que le génie français s'est toujours orienté, et que nous espérons le voir prendre un essor de plus en plus hardi. Au moins faut-il que l'outillage et le mécanisme du chant n'y fassent pas obstacle. »

A ces opinions diverses qui proclament d'une façon si indiscutable l'excellence de notre langue au point de vue musical, quelle force ne vient pas ajouter cette lettre de Voltaire, cet esprit si juste et si lucide, qui atteste la supériorité de la langue française sur la langue italienne !

Voici la lettre de Voltaire :

« VOLTAIRE A M. DEODATI DE TOVAZZI.

« Au château de Ferney, ce 24 de Janvier 1761.

« Je suis très-sensible, Monsieur, à l'honneur que vous me faites de m'envoyer votre livre *De l'excellence de la langue italienne*, c'est envoyer à un amant l'éloge de sa maîtresse. Permettez-moi cependant quelques réflexions en faveur de la langue française, que vous paraissez dépriser un peu trop.

.

« Je crois, Monsieur, qu'il n'y a aucune langue parfaite ; il en est des langues comme de bien d'autres choses, dans lesquelles les savants ont reçu la loi des ignorants. C'est le peuple ignorant qui a formé les langages, les ouvriers ont nommé tous leurs instruments. Les peuplades, à peine rassemblées, ont donné des noms à tous leurs besoins, et après un très-grand nombre de siècles, les hommes de génie se sont servis, comme ils ont pu, des termes établis au hasard par le peuple.

« Il me paraît qu'il n'y a dans le monde que deux langues véritablement harmonieuses, la grecque et la latine. Ce sont en effet les seules dont les vers aient une vraie mesure, un rythme certain, un vrai mélange de dactyles et de spondées, une valeur réelle dans les syllabes. Les ignorants qui formèrent ces deux langues avaient sans doute la tête plus sonnante, l'oreille plus juste, les sens plus délicats que les autres nations.

« Vous avez comme vous le dites, Monsieur, des syllabes longues et brèves, dans votre belle langue italienne ; nous en avons aussi ; mais ni vous ni nous, ni aucun peuple, n'avons de véritables dactyles et de véritables spondées. Nos vers sont caractérisés par le nombre et non par la valeur des syllabes. *La bella lingua toscana è la figlia primogenita del latino*. Mais jouissez de votre droit d'aînesse et laissez à vos cadettes partager quelque chose de la succession.

« J'ai toujours respecté les Italiens comme nos maîtres ; mais vous avouerez

que vous avez fait de fort bons disciples. Presque toutes les langues de l'Europe ont des beautés et des défauts qui se compensent. Vous n'avez point les mélodieuses et nobles terminaisons des mots espagnols, qu'un heureux concours de voyelles et de consonnes rendent si sonores : *Los rios, los ombres, las historias, las costumbres.*

« Il vous manque aussi les diphthongues qui, dans notre langue, font un effet si harmonieux. Les *rois, les empereurs, les exploits, les histoires.* Vous nous reprochez nos *e* muets comme un son triste et sourd, qui expire dans notre bouche ; mais c'est précisément dans ces *e* muets que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers. *Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire ;* toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches.

« Avouez, Monsieur, que la prodigieuse variété de toutes ces désinences peut avoir quelque avantage sur les cinq terminaisons de tous les mots de votre langue. Encore de ces cinq terminaisons faut-il retrancher la dernière, car vous n'avez que sept ou huit mots qui se terminent en *u* ; reste donc quatre sons, *a, e, i, o,* qui finissent tous les mots italiens.

« Pensez-vous, de bonne foi, que l'oreille d'un étranger soit bien flattée, quand il lit pour la première fois :

..... il capitano
Che'l gran sepolcro liberò di Cristo,
E che molto oprò col senno e colla mano.

« Croyez-vous que tous ces *o* soient bien agréables à une oreille qui n'y est pas accoutumée ? Comparez à cette triste uniformité si fatigante pour un étranger, comparez à cette sécheresse ces deux vers simples de Corneille :

Le destin se déclare et nous venons d'entendre
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.

« Vous voyez que chaque mot se termine différemment. Prononcez à présent ces deux vers d'Homère :

Ex ou dè ta prôta diastèten eriçante
Atréides té,anax andrôn, kai dios Achilleus.

« Qu'on prononce ces vers devant une jeune personne, soit anglaise ou allemande, qui aura l'oreille un peu délicate, elle donnera la préférence au grec, elle souffrira le français, elle sera un peu choquée de la répétition continuelle des désinences italiennes. C'est une expérience que j'ai faite plusieurs fois.

« Vos poètes qui ont servi à former votre langue ont si bien senti ce vice radical de la terminaison des mots italiens, qu'ils ont retranché les lettres *e* et *o*

qui finissent tous les mots à l'infinitif, au passé et au nominatif; ils disent *amar'* pour *amare*; *noqueron'* pour *noquero*; *la stagion'* pour *la stagione*; *buon'* pour *buono*; *malevol* pour *malevole*. Vous avez voulu éviter la cacophonie; et c'est pour cela que vous finissez très-souvent vos vers par la lettre canine *r*, ce que les Grecs ne firent jamais.

« Vous vantez, Monsieur, et avec raison, l'extrême abondance de votre langue, mais permettez-nous de n'être pas dans la disette. Il n'est à la vérité aucun idiome au monde qui peigne toutes les nuances des choses. Toutes les langues sont pauvres à cet égard : aucune ne peut exprimer, par exemple, en un seul mot, l'amour fondé sur l'estime, ou sur la beauté seule, ou sur la convenance des caractères, ou sur le besoin d'aimer. Il en est ainsi de toutes les passions, de toutes les qualités de notre âme. Ce que l'on sent le mieux est souvent ce qui manque de terme.

« Mais, Monsieur, ne croyez pas que nous soyons réduits à l'extrême indigence que vous nous reprochez en tout. Vous faites un catalogue en deux colonnes de votre superflu et de notre pauvreté. Vous mettez d'un côté *orgoglio*, *alterigia*, *superbia*, et de l'autre *orgueil* tout seul. Cependant, Monsieur, nous avons *orgueil*, *superbe*, *hauteur*, *fierté*, *morgue*, *élévation*, *dédain*, *arrogance*, *insolence*, *gloire*, *gloriole*, *présomption*, *outrécidance*. Tous ces mots expriment des nuances différentes, de même que chez vous *orgoglio*, *alterigia*, *superbia*, ne sont pas toujours synonymes.

« Vous nous reprochez, dans votre alphabet de nos misères, de n'avoir qu'un seul mot pour signifier vaillant. Je sais, Monsieur, que votre nation est très-vaillante quand elle le veut et quand on le veut : l'Allemagne et la France ont eu le bonheur d'avoir à leur service de très-braves et de très-grands officiers italiens.

L'italico valor non è, ancor morto.

« Mais si vous avez *valente*, *prode*, *animoso*, nous avons *vaillant*, *valeureux*, *preux*, *courageux*, *intrépide*, *hardi*, *animé*, *audacieux*, *brave*, etc.

.
« Vous nous insultez, Monsieur, sur le mot de ragoût : vous vous imaginez que nous n'avons que ce terme pour exprimer nos mets, nos plats, nos entrées de table et nos menus. Plût à Dieu que vous eussiez raison, je m'en porterais mieux ! mais malheureusement nous avons un dictionnaire entier de cuisine.

« Vous vous vantez de deux expressions pour signifier *gourmand*, mais daignez plaindre, Monsieur, nos *gourmands*, nos *goulus*, nos *friands*, nos *mangeurs*, nos *gloutons*.

« Vous ne connaissez que le mot de *savant*; ajoutez-y, s'il vous plaît, *docte*, *érudit*, *instruit*, *éclairé*, *habile*, *lettré*; vous trouverez parmi nous le nom et la chose. Croyez qu'il en est ainsi de tous les reproches que vous nous faites. Nous

n'avons pas de diminutifs; nous en avons autant que vous du temps de Marot et de Rabelais et de Montaigne; mais cette puérilité nous a paru indigne d'une langue ennoblie par les Pascal, les Bossuet, les Fénelon, les Péliçon, les Corneille, les Despréaux, les Racine, les Massillon, les La Fontaine, les La Bruyère, etc: nous avons laissé à Ronsard, à Marot, à Dubartas, les diminutifs badins en *otte* et en *ette* et nous n'avons guère conservé que *fleurette, amourette, fillette, grisette, grandelette, vieillotte, nabotte, maisonnette, villotte*; encore ne les employons-nous que dans le style très-familier. N'imitiez pas le Buon Mathei qui, dans sa harangue à l'Académie de la Crusca, fait tant valoir l'avantage exclusif d'exprimer *corbello, corbellino*, en oubliant que nous avons des *corbeilles* et des *corbillons*.

« Vous possédez, Monsieur, des avantages bien plus réels, celui des inversions, celui de faire plus facilement cent bons vers en italien que nous n'en pouvons faire dix en français. La raison de cette facilité, c'est que vous vous permettez ces hiatus, ces bâillements de syllabes que nous proscrivons; c'est que tous vos mots finissant en *a, e, i, o*, vous fournissent au moins vingt fois plus de rimes que nous n'en avons, et que, par-dessus cela, vous pouvez encore vous passer de rimes. Vous êtes moins asservis que nous à l'hémistiche et à la césure, vous dansez en liberté et nous dansons avec nos chaînes.

« Mais, croyez-moi, Monsieur, ne reprochez à notre langue ni la rudesse, ni le défaut de prosodie, ni l'obscurité, ni la sécheresse. Vos traductions de quelques ouvrages français prouveraient le contraire. Lisez d'ailleurs tout ce que MM. d'Olivet et Dumarsais ont composé sur la manière de bien parler notre langue: lisez M. Duclos; voyez avec combien de force, de clarté, d'énergie et de grâce s'expriment MM. d'Alembert et Diderot. Quelles expressions pittoresques emploient souvent M. de Buffon et M. Helvétius dans des ouvrages qui n'en paraissent pas toujours susceptibles!

« Je finis cette lettre trop longue par une réflexion. Si le peuple a formé les langues, les grands hommes les perfectionnent par les bons livres, et la première de toutes les langues est celle qui a le plus d'excellents ouvrages.

« J'ai l'honneur d'être, Monsieur, avec beaucoup d'estime pour vous et la langue italienne, etc. »

Il est inutile de rien ajouter. Les raisons qu'invoque Voltaire sont inattaquables, et quoique cette lettre n'ait pas été écrite en vue de l'art musical, elle prouve et la richesse de nos diverses sonorités et la richesse de notre langue, que des gens à parti pris ou qui n'en ont pas approfondi l'étude se plaisent à nier.

Seulement Voltaire ne s'est occupé que des terminaisons; il n'a pas fait mention des voyelles qui se trouvent dans l'intérieur des mots et qui deviennent ouvertes quand elles sont placées devant deux consonnes, comme l'*a* de *ballo* et l'*e* de *bello*, ni même de quelques terminaisons peu nombreuses, il est vrai, qui proviennent de la suppression d'une syllabe, comme l'*a* bref de *Città*, l'*e* bref de *mercè*, ou l'*o* bref qui termine la première personne du futur des verbes, comme *amerò, troverò*.

Nous n'avons pas malheureusement, comme les Grecs, un signe représentatif de chaque sonorité, l'*e* fermé *epsilon*, l'*é* ouvert *êta*, l'*o* ouvert *omicron*, l'*o* long *ômega*. Il en devrait être de même pour chacune des sonorités de notre langue ; on éviterait ainsi les prononciations mauvaises et les accents défectueux de beaucoup de provinces.

Pour qu'une méthode soit bonne, il faut qu'elle pose des règles fondées sur l'expérience et sur l'observation des procédés employés par les grands artistes.

Elle doit déterminer les lois fixes et immuables que la nature a imposées au développement de la voix, et faire d'un enseignement, livré jusqu'ici à l'interprétation arbitraire de chacun, une science véritable, une sorte de grammaire.

En effet, il ne suffit pas d'indiquer à l'élève, comme on le fait presque généralement, qu'une chose est mauvaise, il faut encore lui dire pourquoi cette chose est mauvaise et quel moyen il peut employer pour la rendre bonne.

Ce résultat, nous espérons l'avoir atteint.

MÉTHODE DE CHANT

PREMIÈRE PARTIE

FORMATION DES SONS

Les systèmes actuellement en vigueur dans l'enseignement du chant ont tous, quant à l'émission et à la formation des sons, les mêmes tendances et les mêmes résultats : ils substituent la convention à la nature, et l'uniformité à la variété, au lieu de *modifier seulement* chez l'élève les parties de sa voix qui sont défectueuses.

Un organe naturel, assoupli par le travail, sera toujours préférable à celui qu'on aura cherché à obtenir par des artifices.

La meilleure méthode consiste donc à développer les moyens, quels qu'ils soient, que possède l'élève ; à en tirer toutes les ressources possibles, à faire rendre à sa voix tout ce qu'elle peut donner, tout ce qu'elle comporte réellement, sans jamais lui rien demander qui dépasse la limite de ses forces.

Examinons d'abord le mécanisme de l'instrument naturel qu'on appelle la voix...

La voix est produite par les vibrations que détermine la colonne d'air qui sort des poumons, à *chaque expiration*, en passant entre les lamelles glottiques ou cordes vocales.

La question de la respiration a donc une importance capitale, puisqu'elle est un des principaux agents de l'émission du son. Nous citerons les opinions puisées aux sources les plus certaines de la science afin de ne rien avancer que de positif et de vrai.

Et pour cela, citons le passage du *Dictionnaire des Sciences médicales* qui a rapport à ce sujet :

« L'appareil de la respiration chez l'homme est renfermé dans une cavité mobile, ou *thorax*, qui remplit à son égard l'office d'un soufflet.

« **Thorax.** — C'est la cavité splanchnique, cage osseuse et charnue, située au-dessous du col, au-dessus de l'abdomen; elle contient le cœur et le poumon; elle fait, à l'égard de ce dernier viscère, l'office que les parois d'un soufflet remplissent à l'égard du vide qu'elles circonscrivent.

« La charpente de ce thorax est osseuse, des muscles complètent cette cavité, savoir :

« 1° Dans les intervalles des côtes, deux plans de muscles dont les fibres sont dirigées en sens inverse et se croisent : ce sont les muscles intercostaux;

« 2° A la partie inférieure, le *diaphragme*, qui forme à lui tout seul toute la paroi inférieure de la poitrine, et la clôt de ce côté;

« 3° En haut, le thorax est ouvert et laisse pénétrer dans son intérieur un grand nombre de vaisseaux et de nerfs.

« Tel est le thorax, et déjà cette cavité doit à sa structure toute la solidité dont elle avait besoin pour protéger les organes délicats qu'elle renferme contre les agents ou chocs extérieurs.

« De plus, ce thorax a toute la mobilité dont il avait besoin pour remplir, à l'égard des poumons, l'office d'un soufflet.

« D'abord, sa paroi inférieure est toute musculeuse et partant toute mobile; le diaphragme qui la forme peut s'élever dans le thorax ou s'enfoncer dans l'abdomen, et par là diminuer ou agrandir la cavité thoracique.

« Ensuite les côtes sont mobiles sur le rachis; elles peuvent être élevées ou abaissées sur lui, et elles ne peuvent le faire sans que leur portion moyenne, qui est en forme d'arc, se porte en même temps en dehors ou en dedans. Il résulte de cette disposition que le thorax est élargi ou rétréci en travers par le jeu des côtes, comme sa capacité est augmentée ou diminuée en long, c'est-à-dire de haut en bas par le jeu du diaphragme.

« **Poumon.** — Le poumon est un organe formé d'un tissu spongieux, vasculaire, expansible, situé dans les parties latérales du thorax; l'épaisseur de ce tissu est occupée par les ramifications d'un canal appelé trachée-artère, et remplie par l'air inspiré.

« Voilà donc les divers agents qui concourent à la respiration : le *thorax*, le *diaphragme* et le *poumon*.

« On donne le nom de phénomènes mécaniques de la respiration, dit Achille Comte, à l'ensemble des mouvements qui ont pour effet de mettre en rapport l'air et le sang dans les vésicules bronchiques des poumons.

« Ces mouvements sont la dilatation et le resserrement de la poitrine, qu'on appelle *inspiration* et *expiration*.

« **Inspiration.** — L'inspiration consiste dans la dilatation de la poitrine et dans l'entrée de l'air dans les poumons; elle présente trois degrés :

« 1° L'inspiration ordinaire dans laquelle le thorax se dilate suivant son diamètre vertical par l'abaissement du diaphragme ;

« 2° L'inspiration grande, qui dépend de l'abaissement du diaphragme et de l'élévation du thorax par les muscles, qui, de cette cavité, vont au cou et au bras; elle agrandit la poitrine suivant ses trois diamètres;

« 3° L'inspiration forcée. Le thorax est dilaté dans tous les sens par les mêmes muscles, mais agissant d'une manière plus forte. A chaque inspiration, l'air extérieur se précipite dans les poumons en traversant la bouche et les fosses nasales; il dilate ses cellules et se mêle à l'air qu'elles contiennent.

« **Expiration.** — L'expiration consiste dans le resserrement de la poitrine, qui revient à ses premières dimensions lorsqu'elle a été dilatée et dans la sortie de l'air des poumons. Elle a aussi trois degrés :

« 1° L'expiration simple. Elle dépend du relâchement du diaphragme qui reprend sa convexité et rétrécit verticalement la poitrine;

« 2° L'expiration grande. Elle est produite par le relâchement du diaphragme et des autres muscles du thorax et par le retour élastique des côtes, de leurs cartilages et du sternum, qui reprennent leur première place et rétrécissent la poitrine dans tous ses diamètres;

« 3° L'expiration forcée. Elle est l'effet de la contraction des muscles larges de l'abdomen, du dentelé postérieur et inférieur, du long dorsal, etc.

« A chaque expiration, l'air qui a été inspiré est chassé du poumon et sort par la bouche et les fosses nasales, mais il en reste toujours une certaine quantité dans les organes respiratoires.

« Le mécanisme par lequel l'air est appelé dans les poumons ou en est expulsé est très-simple et ressemble assez bien au jeu d'un soufflet, avec cette différence que, pour les poumons, l'air pénètre dans cet organe et s'en échappe par le même conduit, ce qui n'a pas lieu pour le soufflet. »

A ces deux opinions nous allons ajouter celle d'une célébrité contemporaine.

Le docteur Mande, dans une brochure publiée en 1855, intitulée : *De la Fatigue de la Voix dans ses rapports avec le mode de respiration*, a traité ce sujet avec l'autorité de son expérience. Il faudrait citer toute la brochure; nous ne lui ferons que quelques emprunts, qui ont un lien direct avec l'objet de ce chapitre.

MÉCANISME DE LA RESPIRATION.

I. — DES MOUVEMENTS RHYTHMIQUES.

« La respiration se compose, comme on le sait, de deux actes qui se succèdent d'une manière rythmique, à savoir de l'inspiration et de l'expiration. Les poumons se dilatent et se remplissent d'air dans l'inspiration. La cage qui les renferme et qui se compose d'os, de cartilages et de muscles, c'est-à-dire le thorax, doit conséquemment se dilater pour leur faire une place suffisante.

« L'expiration qui survient fait disparaître cette ampliation du thorax. Elle peut s'opérer uniquement parce que les muscles actifs dans l'inspiration cessent leurs fonctions et retournent au repos; cependant, lorsque ces agents doivent retenir l'air dans les poumons, et lorsque par conséquent ils s'opposent à l'expiration, mais alors seulement de nouveaux agents, à savoir les muscles expirateurs, entrent en scène et opèrent le resserrement du thorax.

« Diverses parties organiques sont mises en jeu suivant la manière dont s'accomplit la respiration, c'est-à-dire suivant les divers types respiratoires que nous allons examiner.

II. — DES TYPES RESPIRATOIRES.

« La dilatation du thorax, inévitable dans l'inspiration, peut s'opérer soit à sa base, soit dans sa partie supérieure, soit enfin sur ses côtés. De là trois espèces de respirations ou plutôt de mouvements respiratoires : la respiration diaphragmatique ou abdominale, la claviculaire et la latérale.

« La première est celle qui se passe à la base du thorax; les parois abdominales sont poussées en avant pendant l'inspiration, avec immobilité presque complète du thorax et des épaules. C'est le diaphragme qui est le principal agent du type respiratoire que nous examinerons, à savoir du type diaphragmatique, que l'on appelle aussi abdominal à cause du soulèvement des parois abdominales.

« Dans le second type, l'ampliation du thorax s'opère surtout dans sa partie supérieure; la plus grande étendue des mouvements a lieu sur les côtes supérieures, surtout sur la première, et va de là en s'affaiblissant sur les côtes infé-

rieures. La clavicule soulevée par la première côte, la portion supérieure du sternum, l'épaule, les vertèbres, et dans les inspirations profondes et laborieuses, le crâne même, participent à ce mouvement des côtes supérieures. Ce qui caractérise ce type, c'est le soulèvement de la clavicule et de la première côte; aussi l'appelons-nous type claviculaire. La paroi abdominale s'aplatit et s'enfonce à chaque inspiration.

« Dans le dernier type, enfin, le mouvement respiratoire s'exécute dans la portion latérale et inférieure du thorax par le déplacement des côtes inférieures, des moyennes et de la portion inférieure du sternum; les côtes inférieures se portent en dehors et entraînent quelques-unes des côtes supérieures; mais la seconde et surtout la première côte, et avec elle la clavicule, restent complètement immobiles. C'est le mode de respiration latérale.

« Les diamètres du thorax éprouvent des changements divers suivant les divers types de respiration. Ainsi ce sera le diamètre longitudinal qui s'accroîtra dans la respiration abdominale, tandis que, dans la respiration latérale, l'augmentation porte sur le diamètre latéral et dans le type claviculaire sur l'antéro-postérieur.

« Les divers types respiratoires peuvent se combiner, ou plutôt se succéder les uns aux autres. Ceci s'observe bien dans la respiration latérale qui se combine soit avec l'abdominale, soit avec la claviculaire.

« En effet, toute inspiration diaphragmatique profonde par une inspiration latérale, de même que l'inspiration latérale profonde, se termine par une inspiration claviculaire.

« Suivant les habitudes prises, l'artiste commencera donc l'inspiration par l'abaissement du diaphragme et la finira par la dilatation latérale du thorax, ou bien la dilatation latérale du thorax sera le premier temps de l'inspiration, qui se terminera par le soulèvement de la clavicule. Il est rare de voir, dans l'état normal des organes de la respiration, les personnes terminer la respiration diaphragmatique par la claviculaire.

« Les avantages et les inconvénients de la respiration latérale sont donc ceux des deux autres types avec lesquels elle se combine habituellement et sur lesquels nous fixerons désormais notre attention. Remarquons seulement que la respiration latérale n'est dangereuse que parce que, dans les inspirations profondes, elle se termine, comme nous l'avons dit, par la respiration claviculaire, type de respiration désastreuse pour la voix, ainsi que le démontrera la suite de ces recherches.

III. — DES MOUVEMENTS DU LARYNX.

« Le larynx occupe, au repos, une place située vers le milieu du cou, à distance à peu près égale de la mâchoire inférieure et du bord supérieur du sternum. Il peut changer de place à l'aide des muscles fixés sur lui et les os voisins, appelés muscles extrinsèques et qui sont éleveurs ou abaisseurs du larynx. Les muscles qui abaissent le larynx le tirent en arrière; le contraire a lieu lorsque cet organe s'élève.

« La position du larynx est variable suivant les types respiratoires.

« Dans la respiration diaphragmatique, le larynx reste complètement immobile pendant le double acte respiratoire, à savoir pendant l'inspiration et l'expiration. Mais dans le type claviculaire, le larynx est nécessairement abaissé pendant l'inspiration, et cet abaissement caractérise la respiration exécutée avec la portion supérieure du thorax.

« La constatation de ce fait était très-importante pour le sujet de ces études et établit une différence essentielle entre les deux types signalés, différence qui, jusqu'à présent, a passé inaperçue des auteurs, puisqu'on affirme généralement que le larynx s'abaisse dans toutes les inspirations et particulièrement dans celles qui précèdent le chant ou toute émission forte de la voix.

IV. — DE LA GLOTTE.

« La glotte, située à l'intérieur du larynx et formée par les cordes vocales, éprouve des changements divers, suivant que ces cordes sont tendues ou relâchées, rapprochées ou éloignées les unes des autres. Ce résultat est obtenu par l'action de muscles fixés uniquement sur les cartilages laryngéens et appelés muscles intrinsèques. »

Il sera bon, du reste, de consulter ce petit ouvrage rempli de bons conseils à l'usage des chanteurs et des artistes qui jouent d'un instrument à vent ainsi que le résumé des cours, que le docteur Mandé fait au Conservatoire, et qui vient de paraître sous le titre : *Cours d'hygiène de la voix*¹.

On voit, par ce qui précède, que la nature a mis à notre disposition un appareil qui peut se dilater à trois degrés différents.

Dans le premier, la dilatation des poumons a lieu de haut en bas sur le diaphragme qui refoule les organes de l'abdomen et fait bomber le ventre. C'est la respiration diaphragmatique, usuelle ou normale; on la produit en parlant, en dormant.

1. Paris, bureaux de la *Chronique musicale*, 87, rue Taitbout.

Dans le second degré, la dilatation a lieu dans la moitié inférieure ou la plus large des poumons, c'est-à-dire dans leur plus grand diamètre, ou en travers. C'est la respiration costale inférieure; elle s'exécute sans efforts et complète la respiration diaphragmatique, et réciproquement. Ces deux respirations, lorsqu'elles sont réunies, fournissent un volume d'air suffisant pour permettre à l'artiste de dire une phrase chantée; séparées, elles ne peuvent que le fatiguer, l'épuiser.

Dans le troisième degré, la dilatation a lieu dans les moitiés supérieures des poumons; elle exige des efforts pénibles et continuels qui obligent l'artiste à soulever et à porter les épaules en arrière à chaque inspiration. C'était le mode de respiration recommandé par toutes les anciennes méthodes. Cette dilatation est très-limitée et s'exécute avec les côtes peu mobiles de la partie supérieure de la poitrine. C'est la respiration costale supérieure ou forcée.

De ces trois degrés, les deux premiers seuls doivent être employés, le troisième a des inconvénients qu'il est bon de signaler :

Si on dilate les poumons sur les parties les plus rigides du thorax, l'élasticité des côtes étant presque nulle, ils se heurtent contre des parois qui résistent et peuvent contracter une irritation grave.

De plus les muscles pectoraux, ceux du cou et par suite ceux du larynx étant constamment mis en jeu, se fatiguent promptement, impriment au cou et à la face un gonflement pénible à voir, et communiquent à l'inspiration un sifflement qu'on remarque chez beaucoup de chanteurs. Si à ces inconvénients se joint pour l'artiste la nécessité de soulever et de rejeter les épaules en arrière, de baisser et de porter la tête en avant, à des intervalles réguliers, c'est-à-dire chaque fois qu'il a besoin de prendre sa respiration, on conviendra qu'il doit repousser absolument le troisième degré, et s'en tenir à la respiration *diaphragmatique ou costale inférieure*.

Et ceux qui ont critiqué ce dernier mode (appelé par eux respiration du ventre) ont fait preuve d'ignorance, puisque, dans le cas dont il s'agit, les poumons se dilatent sur des cloisons flexibles, n'éprouvent ni compression, ni résistance, ni fatigue.

N'est-il pas étrange que certains systèmes visent à laisser sans emploi la partie la plus active et la plus élastique de l'appareil respiratoire, celle qui peut fournir la plus longue, la plus libre respiration et donner au souffle sa plus grande puissance. Si nous sommes entré dans des détails aussi longs sur le chapitre de la respiration, c'est pour en démontrer toute l'importance et prémunir l'élève contre l'emploi du mode de respiration, nommé par les uns *respiration forcée*, par les autres *respiration*

claviculaire, et en bien faire comprendre les dangers. Mais poursuivons :

Chassé des poumons, l'air s'échappe à travers l'orifice étroit de la glotte.

En frappant sur les lèvres vocales, il les fait vibrer, et elles résonnent.

C'est le même effet qui se produit quand un instrumentiste souffle dans une clarinette ou dans un hautbois. L'intensité du son dépend de la force avec laquelle on expulse la colonne d'air.

Nous avons fait comprendre la structure de l'appareil vocal.

Voici le son arrivé du larynx dans la bouche. C'est maintenant que le professeur intervient avec autorité. Tout à l'heure le son va devenir parole. Voyelle d'abord, puis consonne, puis enfin mot de plusieurs syllabes, il va par le jeu de la langue, du palais, des dents et des lèvres, subir toutes les phases que comporte le langage, le langage chanté surtout, celui qui, grâce au génie du compositeur, donne la plus puissante expression aux sentiments.

La bouche est, nous le répétons, l'appareil modificateur. Le son élargi, allongé ou arrondi par les lèvres, comprimé ou tenu en bride par les dents supérieures et la lèvre inférieure, pincé entre la langue et le palais, agrandi ou diminué par l'écartement ou le rapprochement des mâchoires, va s'élancer enfin au dehors, dans la forme que l'artiste lui a imposée; mais pour acquérir la force et la justesse, il faut qu'avant tout il aille frapper un point unique, que l'on déterminera de la manière suivante :

L'élève doit fermer la bouche, tenir les dents écartées, la langue aplatie et touchant de son extrémité les dents inférieures. Dans cet état, il formera un son. La colonne d'air, faute de pouvoir franchir les lèvres, cherchera une issue par les conduits nasaux. La place où les vibrations de la voix se font sentir, c'est-à-dire la partie courbe du palais, au-dessus des dents supérieures, est le point de résonance de l'appareil vocal, celui où les sons doivent être répercutés.

Plus tard, en ouvrant la bouche, il produira un nouvel effet. La colonne d'air, changeant de direction, passera par les lèvres, dont les muscles, en se séparant, forment une détente qui donne naissance à la consonne. La consonne elle-même sert, comme un ressort, à lancer une syllabe : c'est le premier essai de la parole.

En suivant l'ordre logique et naturel que nous avons adopté, nous commencerons par le son à bouche fermée, que tous les habitants de la terre peuvent produire, puisque c'est un son indépendant de toute espèce de langage. Cette première manifestation de la voix humaine se modifiera par le jeu des muscles des lèvres et de la langue, pour arriver à l'émission parfaite des seize sonorités de la langue française.

FORMATION DE LA PAROLE

La parole est le résultat d'une série de mouvements de la langue et des lèvres, combinés avec une pression sur les dents ou le palais; l'organe vocal, mis en vibration par la colonne d'air qui s'échappe des poumons, leur communique la sonorité.

Des divers agents qui concourent à la formation de la parole, les uns sont actifs, comme les poumons, la langue et les lèvres; les autres, palais et dents sont passifs.

Pour parler, on se sert de mots, dit la grammaire. Les mots sont composés de syllabes, et les syllabes sont formées de consonnes et de voyelles.

Or, la parole chantée étant soumise aux mêmes lois que la parole parlée, consonnes et voyelles doivent être émises en vertu de règles déterminées.

Il est donc nécessaire, puisque l'émission de la voix ne constituerait pas à elle seule le chant, et qu'elle a besoin, pour composer le langage, de se compléter par l'articulation et la prononciation, il est nécessaire, disons-nous, de nous livrer à une étude approfondie des consonnes et des voyelles, ces deux formateurs de syllabes, car *toute syllabe bien prononcée est à sa place d'émission.*

Quand cette étude partielle aura donné les résultats qu'elle doit produire, l'élève devra en rassembler les parties pour former les syllabes et les mots.

Les poumons, agents moteurs, mettant en vibration les cordes vocales qui produisent le son, d'une part, et les divers agents de la parole agissant séparément et simultanément, d'autre part, sans entraver jamais l'action du larynx, produiront un ensemble parfait.

ATTAQUE DES SONS

Nous avons démontré le mécanisme de la respiration et de la parole; il nous reste à examiner les règles de l'émission de la voix.

La première, l'attaque, est un phénomène dont nous ne nous occuperons pas au point de vue anatomique, ce qui nous conduirait trop loin, mais au point de vue pratique.

Ce qu'il importe de savoir, c'est que cette attaque ne doit être ni molle

ni dure, c'est-à-dire ne pas laisser se perdre avant la formation du son une partie de l'air contenu dans les poumons, ni contracter les cordes vocales.

Après avoir pris une ample provision d'air par une inspiration grande, l'élève portera directement cet air, qu'il tient en réserve, sur les lèvres vocales par une brusque expiration; cette expiration est produite par une contraction des muscles du *diaphragme* ou abdominaux. C'est ainsi qu'il obtiendra une attaque nette et franche sans avoir besoin de recourir à la contraction ou pincement du larynx que l'on recommande généralement et qui a l'inconvénient de faire précéder le son d'une espèce de grincement fort désagréable à entendre chaque fois qu'on attaque un mot commençant par une voyelle.

L'attaque glottique *ha* avec un *h* aspiré dur, est contraire à l'esprit des langues d'origine latine. Le *jota* espagnol est une anomalie qu'il faut attribuer à l'élément arabe.

Nous indiquerons encore un autre moyen pour arriver à l'attaque naturelle. Les premières syllabes que prononce la race humaine sont *ma* et *pa*. Dans *ma*, l'enfant ne fait que séparer les lèvres par une légère détente. Dans *pa* (soit qu'il agisse avec plus d'énergie ou qu'il soit mû par un sentiment d'impatience), la pression des lèvres et la détente sont plus fortes, mais la langue reste à son état normal, sans contraction, et l'*a* qui suit la consonne est d'une émission naturelle, par conséquent parfaite. Les consonnes *m* et *p* ont servi de ressort pour lancer la voyelle. On suivra donc cette règle indiquée par la nature, et l'on attaquera d'abord tous les sons en les faisant précéder d'une consonne.

Seulement, comme à l'âge où l'on se dispose à chanter, on a déjà pu prendre de mauvaises habitudes de prononciation, produites toujours par des contractions de la langue et que les contractions s'opposent à l'émission parfaite de la voix, en même temps qu'elles donnent au son quelque chose de dur et de guttural, il faut avant tout obliger la voix à se diriger vers les lèvres.

L'exercice à bouche fermée est d'un grand secours pour obtenir ce résultat, mais il a des inconvénients inhérents à l'obligation qu'il impose au son de sortir par le nez.

Nous lui préférons de beaucoup l'usage de la consonne *vibrante dentilabiale* *V* qui se forme en appuyant la lèvre inférieure contre les dents supérieures. Un son filé sur cette consonne trouvera son issue entre les dents supérieures et la lèvre inférieure. La colonne d'air, s'appuyant fortement sur cette faible barrière, la forcera sans peine; il en résultera une légère vibration. La voix est ainsi amenée à sa place d'émission; et les soins de l'élève devront tendre à la porter toujours sur ce point.

Toutefois, en arrivant là, le son est encore indéterminé, il constitue une

sorte de bourdonnement qu'on modifiera en séparant, ne fût-ce que d'un millimètre, les dents supérieures de la lèvre inférieure, alors il se changera en une voyelle : *ou*, qui va nous servir de point de départ pour l'étude des voyelles.

C'est ici que la bouche entre en jeu et prend un rôle non moins important que celui des poumons et du larynx.

Lorsque l'attaque sera irréprochable, il faudra que le son se prolonge. Pour cela, la pression graduée sur les soufflets donnera au son toute la durée que comporte une inspiration grande.

Pour tenir ou filer un son, on peut l'attaquer piano, puis l'augmenter et le diminuer, ou encore l'attaquer mezzo-forte, et le maintenir égal pendant toute la durée de la respiration.

Nous recommandons cette dernière manière de filer le son.

Elle donne à la voix une tranquillité très grande et empêche les tremblements qui sont un écueil à éviter.

La faculté que possède la bouche d'augmenter ou de restreindre sa capacité par le jeu de ses muscles si nombreux et si variés lui assigne dans l'émission de la voix un rôle très-important.

Nous ne saurions mieux démontrer son importance qu'en recherchant les causes qui déterminent les diverses sonorités de notre langue, ainsi que l'origine des consonnes qui servent, nous l'avons dit plus haut, de conducteurs à ces sonorités pour s'élaner au dehors.

Nous dirons ensuite quel parti l'élève doit tirer de cette analyse et à quels progrès nouveaux elle doit le conduire dans l'art du chant.

Nous avons posé en principe que toute syllabe bien prononcée est à sa véritable place d'émission.

Il résulte de cette règle unique la nécessité de bien connaître le moyen d'articuler d'une manière parfaite les voyelles et les consonnes.

C'est la base fondamentale de la présente méthode, aussi accorderons-nous à cette partie de notre enseignement tous les développements qu'elle comporte.

Pour suivre une marche logique, nous devrions commencer par les consonnes, puisque sans leur secours nous reconnaissons qu'on ne peut pas procéder convenablement à l'émission des voyelles et qu'elles précèdent la voyelle dans cette émission ; mais conformons-nous à l'usage établi par les grammairiens : adoptons leur ordre et leurs définitions, sauf à les modifier par les observations dont l'expérience nous a démontré la justesse.

VOYELLES

Nous lisons dans le Dictionnaire de l'Académie :

« VOYELLE. — Substantif féminin. Terme de Grammaire. Lettre qui a un son par elle-même sans être jointe à une autre. »

Telle est la définition qui nous est donnée.

Les voyelles sont des sons simples, c'est-à-dire n'exigeant pour être produits qu'une seule modification de la bouche.

Elles tirent leurs sonorités des différents degrés d'ouverture de la bouche, du retrait ou de l'avancement des lèvres, et de la position aplatie ou soulevée que prend la langue.

Toute modification dans la forme de l'appareil modifie la sonorité; une fois le son émis, la bouche doit rester immobile.

Quatre agents concourent à les former :

1° L'air des poumons;

2° Les lamelles glottiques, appelées aussi cordes vocales et lèvres vocales;

3° La langue;

4° Les lèvres.

Nous considérons comme voyelles, non-seulement celles que l'usage a reconnues *a, e, i, o, u, y*, mais encore celles qui ayant un son unique, telles que *ou, eu*, s'écrivent avec deux lettres, ainsi que les nasales dans lesquelles ne se fait pas entendre la consonne; l'extrémité de la langue, agent producteur de *n*, restant immobile, la bouche ne fait aucun mouvement; or, où il n'y a pas mouvement, il n'y a pas consonne.

Nous avons divisé les voyelles ou sonorités en trois groupes, lesquels ont une origine particulière déterminée : dans le premier groupe par l'avancement des lèvres, dans le second par le retrait des lèvres, et dans le troisième par la direction du son vers les fosses nasales.

Ces sonorités sont classées par degré d'ouverture, en procédant toujours de la plus fermée à la plus ouverte. Le premier groupe se compose de sept sonorités : *ou, u, eu long, ô long, o bref, e sans accent, á long*;

Le deuxième groupe, de *i, y, é fermé, è ouvert, à ouvert*;

Le troisième groupe, des quatre nasales *on, un, an, in*.

Nous allons indiquer maintenant les moyens de donner à chacune de ces sonorités leur plénitude de résonnance et toute leur perfection.

PREMIER GROUPE.

Le principe générique de la formation des sonorités de ce groupe réside dans l'avancement très-marqué des lèvres. Cet avancement a pour effet d'agrandir la capacité de la bouche, ce qui donne au son plus de rondeur. Chacun des mots qui suivent renferme la voyelle qui servira d'exemple de sonorité :

ou,	<i>Voute</i>	ou	<i>Fou</i>
u,	<i>Lutte</i>	ou	<i>Fût</i>
eu,	<i>Meute</i>	ou	<i>Feu</i>
ô long,	<i>Dôme</i>	ou	<i>Faulx</i>
o bref,	<i>Pomme</i>	ou	<i>Flotte</i>
e, sans accent	<i>Je, me</i>	ou	<i>Fleuve, eu</i> bref a la même sonorité que <i>e</i> sans accent.
â long,	<i>Mât</i>	ou	<i>Flamme.</i>

OU

Avancez sensiblement les lèvres comme pour l'action de siffler, et dirigez le son vocal vers la petite ouverture laissée au centre. La langue s'est soulevée vers la voûte du palais, la pointe s'est légèrement reculée. Cette sonorité est la seule qui exige ce retrait de l'extrémité de la langue.

U

Même disposition des lèvres, seulement la langue s'abaisse légèrement, et la pointe vient s'appuyer fortement sur la partie interne des dents inférieures.

EU long

Abaissez la mâchoire inférieure et par conséquent aussi la langue. La capacité intérieure se trouvera ainsi augmentée. Les lèvres doivent conserver la même forme que pour les voyelles précédentes, l'ouverture en étant très-peu agrandie.

O long, AU, EAU, AUX, AUT, AULX, AUD

Abaissez un peu plus la mâchoire inférieure. La capacité intérieure de la bouche s'augmentera naturellement encore, et les lèvres, conservant la même forme que pour *ou*, *u*, et *eu*, ne subiront qu'un très-léger changement dans leur ouverture, qui doit être aussi petite que possible, sans toutefois nuire à la sonorité.

O bref, AU

Abaissez encore la mâchoire inférieure, agrandissez ainsi l'orifice des lèvres en leur laissant la forme ronde. La langue suivra naturellement le mouvement d'abaissement.

E' sans accent ou EU bref

Augmentez encore l'ouverture des lèvres et laissez la langue dans la même position que pour les voyelles précédentes. Cette voyelle doit toujours, *sans aucune exception*, avoir la même sonorité que *eu*, dans le mot *fleuve*.

Il existe encore un son qui peut former une seizième voyelle, c'est l'*féminin* qui termine les mots féminins finissant au masculin par une voyelle : *aimé, aimée, chéri, chérie*; c'est un adoucissement à la terminaison. Quelle douceur ne donne-t-il pas à la sonorité! quelle tendresse à l'expression!... Rivarol en a célébré la beauté, et ceux qui prononcent bien reconnaissent la justesse de son opinion. S'il est difficile de donner à cette voyelle sa prononciation exacte, quand on y est arrivé on reconnaît combien est injuste la prévention dont elle est frappée.

A long

Donnez à la bouche son maximum d'ouverture. La langue, qui a suivi les divers mouvements d'abaissement de la mâchoire inférieure, se trouve à l'état normal, abaissée sans contraction. Le son vient résonner alors dans l'appareil buccal, amené à sa plus grande capacité, ce qui lui donne toute sa plénitude. Si les grammairiens et les auteurs qui ont écrit sur les origines des sons de notre langue avaient eu quelque notion du chant, on ne trouverait pas la série d'erreurs que nous relevons dans les ouvrages qui traitent de cette matière. Au commencement de la *Grammaire des Grammaires* de Girault-Duvivier à la page 7, se trouve ceci :

« Mais, que les voyelles soient longues ou brèves, graves ou aiguës, cela n'en change pas la nature, puisque leurs sons, quelque grandes que puissent être leurs variétés, sont toujours produits par la même disposition des organes, et que la différence qui se trouve entre les sons graves et les sons aigus ne vient que de la quantité d'air qu'on fait sortir de la poitrine, et de la force plus ou moins grande avec laquelle on pousse la voix. »

Or l'*à* long n'a pas du tout la même formation que l'*a* ouvert ou aigu; tandis que le premier exige l'avancement des lèvres pour que le son soit plus rond par cet agrandissement du pavillon buccal, le second veut qu'elles soient

retirées par une légère contraction horizontale des muscles ; le premier laisse la langue à la position normale, sans contraction aucune, le second en soulève la base.

Nous pourrions multiplier les exemples, les autres observations des grammairiens sur les sonorités n'étant pas plus exactes en général.

C'est un travail entièrement à refaire, mais qui demande trop de développements pour être traité dans cette méthode.

Nous trouvons également dans un ouvrage de M. Chavée destiné à l'enseignement un système très-ingénieux, mais qui a le malheur d'être trop difficile pour être compris des enfants et qui de plus a le tort immense de reposer sur des bases absolument fausses.

Les définitions sont très-justes, eu égard à ce qu'elles veulent démontrer ; mais le sujet d'observation, la voyelle qui est en cause étant émise d'une façon mauvaise, il s'ensuit que ces définitions deviennent fausses elles-mêmes. Les savants, comme nous le disons plus haut, auraient dû s'informer ou apprendre cette partie de notre art, l'émission des sons, avant de rédiger des règles qu'il faudra changer certainement en les mettant en rapport avec la qualité parfaite de chacune des voyelles ou sonorités.

DEUXIÈME GROUPE.

Principe général des sonorités de ce groupe : on les produit en retirant les lèvres en arrière.

Voici les mots qui serviront de type de sonorité :

i, y	<i>Ville, Pyrite</i>
e fermé	<i>Fèe</i>
e ouvert	<i>Fête</i>
a ouvert	<i>Page</i>

I, Y

Soulevez le centre de la langue vers la voûte du palais, entr'ouvrez les lèvres en les retirant en même temps un peu en arrière.

Veillez à ce que ce soulèvement de la langue ne soit pas trop prononcé, car il ôterait à l'I sa sonorité, qui doit être aussi éclatante et ronde que possible en évitant la contraction qui lui donnerait un son maigre et étranglé.

E fermé ET, AI, EZ.

Laissez la langue dans la même position et abaissez la mâchoire inférieure.

E ouvert AI, AIS, AIT, EST, ÈS, ET.

Augmentez l'ouverture des lèvres en abaissant encore la mâchoire inférieure.

La langue s'abaisse naturellement, mais sa base reste soulevée vers le palais, comme pour les voyelles qui précèdent.

A bref.

Abaissez entièrement la mâchoire. Laissez la base de la langue soulevée vers le voile du palais. C'est cette forme de la langue ainsi que le retrait des lèvres qui donne aux voyelles de ce groupe leur caractère. La pointe reste fortement appuyée sur les dents.

Le son doit être comme pour È ouvert aussi clair que possible sans jamais devenir dur, c'est ce qu'on appellerait la voix blanche.

TROISIÈME GROUPE.

Principe général des voyelles de ce groupe :

On dirige les vibrations vers les fosses nasales.

TYPES DE SONORITÉ

on *Mont*

un *Brun*

an *Chant*

in *Vin*

Ces voyelles ont une sonorité particulière; on les appelle nasales.

Leur son acquiert une grande intensité ronde, en même temps que brillante, si aucune contraction des muscles du nez ne vient le dénaturer.

Il faut donc les étudier avec le plus grand soin et se rappeler qu'elles diffèrent des autres, en ce que leurs vibrations, au lieu de se produire à la place indiquée pour les sons en général, c'est-à-dire à la partie courbe du palais qui avoisine les dents supérieures, ont lieu sur celle qui touche aux fosses nasales.

La langue et les lèvres gardent pour former *on*, *un*, *an*, *in*, la position qu'elles avaient pour produire *o*, *u*, *a*, *i*.

Nous les avons classées dans l'ordre précédemment adopté, c'est-à-dire en procédant de la plus fermée à la plus ouverte.

ON

On est simplement l'*o* nasal; les lèvres prennent la même forme que pour celui-ci.

La mâchoire inférieure s'abaisse légèrement afin d'augmenter la capacité de la bouche.

Ensuite par des agrandissements successifs et en laissant la langue dans la même position on passe à

UN

puis à

AN

et l'on arrive enfin à la voyelle

IN

qui, de toutes les nasales, nécessite la plus grande ouverture.

Voilà donc quinze sonorités distinctes qui, bien émises, possèdent les qualités de force et de douceur les plus parfaites.

C'est une riche palette mise à la disposition des compositeurs pour varier les effets de timbre.

Il est évident qu'il est plus difficile de bien émettre quinze sons que huit; il n'en coûte qu'un peu plus de travail.

L'art du reste ne consiste pas dans la recherche de la facilité, mais dans celle de la perfection.

Nous ne parlerons pas des diphthongues qui ont réellement une double sonorité comme *oi* et *ui*. Elles sont formées chacune de deux voyelles bien distinctes *ou-a* et *u-i* dont la prononciation a été indiquée.

Nous ne parlerons pas non plus de l'*y* grec qui comme voyelle a tantôt la même sonorité que l'*i* simple et tantôt celle de deux *ii*.

L'*y* grec peut être considéré comme une voyelle amphibie, procédant de la voyelle et de la consonne, c'est le trait d'union entre les deux familles de lettres. Dans le mot *Croyant* il a exactement le même son que les deux *L L* mouillés du mot *Bouillant*.

Dans ce cas c'est réellement une consonne, car le *ye* est produit par la pression du centre de la langue contre le palais, et par une détente qui abaisse brusquement la mâchoire inférieure.

Il y a mouvement, détente, donc il y a consonne.

LES CONSONNES

Consonne, substantif féminin. Il se dit de toutes les lettres de l'alphabet qui n'ont point de son par elles-mêmes et ne peuvent se prononcer que jointes à des voyelles. (*Dictionnaire de l'Académie.*)

Cette définition n'est pas tout à fait exacte.

Les consonnes *Z, J, V, R*, ont par elles-mêmes une sonorité réelle, puisqu'elles permettent de percevoir les vibrations du larynx.

Dans l'émission de la voix le rôle de la prononciation est d'une telle importance que nous recommandons particulièrement l'étude des consonnes conductrices, on le sait, des sons au dehors.

L'articulation, ou formation de la consonne, résulte du degré de pression qu'exercent l'une sur l'autre deux différentes parties de l'appareil buccal ; de la force, plus ou moins grande, de compression de la colonne d'air dans la bouche, et de la détente produite par la séparation des deux agents qui concourent à leur formation. Ces agents sont, pour les labiales, les lèvres ; pour les denti-labiales, les dents supérieures et la lèvre inférieure ; pour les palato-linguales le palais et la langue.

Les consonnes de ces trois groupes sont, ou à détente simple, ou vibrantes, ou sifflantes.

La *consonne vibrante* résulte des vibrations que la colonne d'air imprime, soit à la lèvre inférieure, s'appuyant sur les dents supérieures dans la denti-labiale *V* ; soit à l'extrémité de la langue s'appuyant sur le palais dans les palato-linguales *Z, G* doux, *J, R*.

La sifflante est produite par le passage de la colonne d'air à travers l'étroit espace laissé libre entre la lèvre inférieure et les incisives supérieures pour la denti-labiale *F* et entre la langue et le palais pour les palato-linguales *C* doux, *S, CH*.

Ainsi la différence entre les consonnes provient :

- 1° Des divers agents qui concourent à les former ;
- 2° Du degré de pression de l'un de ces agents sur l'autre ;
- 3° De la place où s'exerce cette pression ;
- 4° De la compression plus ou moins forte de la colonne d'air.

Sans l'observation rigoureuse de ces quatre conditions, il est impossible d'articuler convenablement une consonne.

Les labiales sont *M, B, P* ;

Les denti-labiales *V, F* ;

Les palato-linguales simples *L, N, D, T, GN, G dur, C dur, K, Q*;

Les palato-linguales sifflantes *C doux S, CH*;

Les palato-linguales vibrantes *Z, G doux J, R*.

LES LABIALES

M

Lorsque les lèvres sont fermées naturellement, sans effort, leur brusque écartement produit cette consonne. Avant la détente qui la détermine, la colonne d'air, ne pouvant pas franchir les lèvres, trouve une issue par les *fosses nasales*. Comme il n'y a pas de compression, le larynx fait entendre ses vibrations.

B

Les lèvres s'appuient un peu plus fortement l'une sur l'autre. A l'intérieur de la bouche, la compression de l'air est assez grande pour arrêter presque instantanément les vibrations du larynx. La détente est un peu plus accentuée.

P

La pression des lèvres l'une sur l'autre est aussi forte que possible; les vibrations sont complètement supprimées, la compression est complète et la détente tout à fait énergique.

LES DENTI-LABIALES

V, F

C'est à tort qu'on a jusqu'ici considéré les lettres *V, F* comme une seule consonne forte ou douce. Elles sont, il est vrai, formées par les mêmes agents; mais il existe cependant une grande différence entre elles. L'une est vibrante, l'autre est sifflante.

V

Cette denti-labiale vibrante est formée par la vibration produite par le passage de la colonne d'air entre la lèvre inférieure et les dents supérieures rapprochées. Comme il n'y a pas de compression on entend résonner l'organe vocal.

F, PH

Rapprochez, comme pour *V*, la lèvre inférieure des dents supérieures. La compression de la colonne d'air se produisant dans la bouche, les sons glottiques ne se font pas entendre, et cette colonne d'air, se frayant un passage entre les dents et la lèvre, donne naissance à un sifflement qui n'est autre chose que la consonne *F*.

LES PALATO-LINGUALES

Ces consonnes sont le résultat de la pression à divers degrés et à des places différentes de la langue contre le palais. La détente est alors opérée par l'abaissement de la langue, tandis que pour les labiales elle l'est par les lèvres.

L

Appuyez l'extrémité de la langue sur les alvéoles des incisives de la mâchoire supérieure. L'air trouvant un passage de chaque côté de la langue, il n'y a pas de compression et le larynx fait entendre des vibrations. La détente détermine cette première palato-linguale.

N

Appuyez une partie plus grande de l'extrémité de la langue contre le palais de manière à empêcher la sortie de l'air qui cherchera son issue par le nez. Les lèvres restent ouvertes et les vibrations glottiques se font entendre jusqu'à ce que la détente vienne former *n*. Cette direction forcée de la colonne d'air par le nez fait donner à *m*, *n*, *gn*, le nom de consonnes nasales.

D

La pression de la langue contre le palais est plus forte et a lieu sur une plus grande surface. Les conduits nasaux se ferment sous la force de la compression de la colonne d'air; compression qui arrête presque instantanément les vibrations du larynx. La détente détermine la consonne.

T

Pression plus forte encore que la précédente et compression complète. Les vibrations glottiques ne se font plus entendre. Détente énergique.

GN

Nous devons placer ici, en suivant l'ordre de la pression de la langue sur le palais, la double consonne *gn* qui, ne demandant qu'un seul mouvement pour se produire, devrait être représentée par un seul signe (les Espagnols du reste l'écrivent ainsi *n.*) ; *gn* avant son articulation laisse percevoir les vibrations du larynx comme *n.* Appuyez le centre de la langue contre la voûte palatine, puis opérez la détente.

G dur, C dur, K, Q.

Ces consonnes s'obtiennent en soulevant la base de la langue, en l'appuyant sur le palais et en l'abaissant brusquement. Les vibrations du larynx se font entendre pendant quelques instants pour le *g* dur. Nous l'avons conséquemment mis le premier de ces quatre palato-linguales comme la plus faible du groupe, la compression n'étant pas aussi complète que dans les suivantes.

Pour les trois dernières, la compression de la colonne d'air empêche la production des vibrations glottiques, et une détente énergique vient, en abaissant la langue, former ces trois consonnes qui ont la même prononciation.

LES PALATO-LINGUALES SIFFLANTES

C doux S, CH

Ces consonnes résultent d'une pression légère de la moitié antérieure de la langue contre le palais. L'air en passant entre ces deux agents produit un sifflement que la détente fait cesser.

CH

Même observation que pour *gn* : il devrait s'écrire avec un seul caractère.

Cette double consonne est le produit d'un sifflement moins aigu, mais réel. L'extrémité et les bords latéraux de la langue se rapprochent du palais et forment au centre une cavité que l'air traverse, ce qui donne au sifflement une sonorité plus large. Les lèvres s'avancent fortement.

X

Qui devrait s'écrire avec deux lettres puisqu'il y a deux détentes *g z* ou *k s*, suit les lois de formation des consonnes qu'il représente.

Premier mouvement : appui de la base de la langue contre le palais, détente; deuxième mouvement : soulèvement de la pointe de la langue, sifflement, détente.

LES PALATO-LINGUALES VIBRANTES

Ces consonnes sont produites par les rapprochements successifs et rapides de l'extrémité de la langue contre la partie du palais qui avoisine les dents. Sous l'influence du passage de l'air, ces rapprochements constituent des vibrations à divers degrés de force.

Z

Soulevez la pointe de la langue vers le palais. Mettez en vibration l'organe vocal, l'air trouvant un léger obstacle à son issue fera vibrer légèrement la langue et donnera naissance à la vibrante *z*.

J, G doux.

La différence entre ces deux consonnes et la précédente est absolument la même que celle qui existe entre *S* et *CH*. Comme pour *CH*, les bords de la langue se rapprochent du palais de façon à former une cavité au centre. Seulement, au lieu d'un sifflement, c'est une vibration que l'air imprime à l'extrémité de la langue.

R

La plus forte des palato-linguales vibrantes est le résultat des vibrations que la colonne d'air communique à la langue soulevée sans contractions vers le palais. Ces vibrations doivent toujours être produites par la pointe de la langue et jamais par la partie qui avoisine le larynx. Cette manière de produire *R* s'appelle grasseyement; c'est un défaut qu'il faut absolument corriger. On obtient ce résultat par un exercice fréquent de notes répétées sur les palato-linguales *L, D, T*, suivies d'une voyelle. Cet exercice donne de la souplesse à l'extrémité de la langue et fait cesser la contraction, qui est le seul obstacle à la production normale de la vibration.

MÉCANISME OU VOCALISATION

Lorsque la voix est bien posée, et que, sans contractions ni efforts, elle donne toute la sonorité dont l'organe de l'élève est susceptible, il faut la rendre agile, c'est-à-dire en perfectionner le mécanisme. L'exercice répété peut seul la conduire à la rapidité d'exécution.

Pour que l'agilité acquière toute sa valeur et toute sa grâce, il est indispensable que les sons soient liés, et qu'ils s'appuient les uns sur les autres, ou en montant ou en descendant, sans toutefois se confondre jamais. Évitions surtout de marteler les sons, et répétons avec les vieux maîtres italiens : *Legato, sempre legato, lié, toujours lié.*

Ici nous repoussons de toutes nos forces un reproche adressé à l'école française par certains auteurs.

M. Manuel Garcia, dans son *Nouveau Traité de l'art du Chant*, dit, page 13, à l'article *vocalisation, portée* : *Il faut se garder d'attaquer les sons avec un port de voix inférieur. Ce défaut est dominant en France. C'est au contraire chez les Italiens qu'on remarque le plus souvent cette déplorable habitude. On pourrait citer bon nombre de leurs artistes, qui ne font pas trois notes sans les traîner de l'une à l'autre.*

Bornons-nous à signaler ce défaut pour n'y point tomber nous-mêmes. Reconnaissons d'ailleurs aux Italiens les qualités qu'ils possèdent ; imitons-les dans ce qu'ils ont de bon, mais n'acceptons pas d'injustes critiques et revendiquons nos qualités réelles, qui tiennent au génie de notre langue, c'est-à-dire la justesse dans l'expression, l'absence de charlatanisme dans les moyens, la simplicité et la pureté dans la diction.

Ajoutons que pour vocaliser il faut s'occuper sérieusement de la respiration et des ressources qu'elle peut fournir. C'est un axiome, en mécanique, que l'on perd en force ce que l'on gagne en vitesse. De même, on dépense une plus grande quantité d'air lorsqu'on fait des gammes rapides, l'air étant le producteur des sons de l'organe vocal.

Les exercices, d'accord avec ces principes, consistent, comme dans toutes les méthodes, en sons filés, en gammes, en arpèges, etc., qui rendent l'élève maître de son instrument. Ces exercices seront développés dans la seconde partie de cet ouvrage, la partie pratique.

ARTICULATION ET PRONONCIATION

Ces deux mots qui semblent synonymes sont pourtant bien loin d'avoir la même signification ; on peut articuler fort bien et fort mal prononcer. Nous en avons la preuve dans les divers accents de la langue française. Dans le midi on dit : *occasion* avec *a* bref, tandis qu'il est long. Cependant la syllabe *ca* n'est pas moins bien articulée, et serait bien prononcée si elle se trouvait dans le mot *caractère*.

L'articulation des consonnes ne doit jamais procéder d'une contraction des muscles du gosier, mais, nous l'avons dit plus haut, de la détente formée par la langue, les dents ou les lèvres.

Les voyelles sont dues aux lèvres et à la langue, qui, par un jeu varié, augmentent ou diminuent le diamètre de la cavité buccale.

Puisqu'il est reconnu que voyelles et consonnes sont produites par les modifications qu'on fait subir à la bouche, il faut s'appliquer à donner à celle-ci la forme la plus parfaite pour obtenir chacune d'elles, et arriver ainsi à une articulation irréprochable.

Quant à la prononciation, elle doit être aussi correcte que possible. Il faut, en chantant, prononcer comme on parle dans les provinces où l'on parle bien, et préférer toujours la correction à la facilité. D'ailleurs, si l'on observe toutes les règles que nous avons indiquées, si par l'exercice on a rendu souples les agents qui forment les voyelles et les consonnes, on n'éprouve plus de difficultés. Enfin il faut chanter comme on parle, c'est là le grand point, et l'élève y trouve ce dernier avantage : c'est que, quand il articule et prononce bien, sa voix est à sa meilleure place d'émission.

REGISTRES

La théorie des divers registres des voix a été traitée dans toutes les méthodes, et sur ce sujet les maîtres sont loin d'être d'accord ; mais, ce qui nous paraît particulièrement erroné, c'est la dénomination de *registre de poitrine*.

En effet, tous les sons de la voix humaine étant formés par les vibrations des cordes vocales ou des lèvres vocales, il est aussi impossible d'appeler le registre grave de la voix *registre de poitrine*, qu'il le serait d'appeler les registres graves de l'orgue ou de l'harmonium registres de soufflet. Comme on l'a vu, la poitrine ne renferme que les poumons ou soufflets de l'organe vocal ; les

sons ne se produisent qu'à l'extrémité supérieure du larynx, au-dessous de l'arrière-bouche.

Il est donc plus juste de dire registre *grave*, registre du *médium*, registre *aigu*. Au reste, l'erreur est facile à expliquer, les notes graves de la voix font vibrer la poitrine, comme les trépidations produites par les cordes d'un piano font vibrer la caisse de cet instrument; mais, dans l'un et l'autre cas, il ne faut pas confondre l'effet avec la cause. On ne s'entend pas non plus sur l'étendue de la voix humaine : ceux-ci prétendent qu'elle a deux octaves moins une note; ceux-là une octave et une sixte, d'autres une treizième et enfin une douzième. Cette dernière opinion est peut-être la plus juste. La majorité des voix se meut dans cet intervalle.

Mais revenons aux registres. L'instrument vocal variant comme les individus, il est très-difficile, sinon impossible d'en déterminer exactement la place.

Faisons donc comme nos anciens maîtres, qui, sans chercher l'impossible, recommandaient à leurs élèves de bien lier les registres entre eux et de dissimuler avec soin le passage de l'un à l'autre.

Le moyen que nous employons fait du reste disparaître cet effet désagréable, appelé changement de registre. En donnant la même place de résonance à tous les sons, on évite ce décrochement qui se produit forcément lorsque par une contraction de la base de la langue le registre grave est placé trop en arrière et que l'on veut passer au registre du médium.

Autre observation : les uns appellent registre mixte ce que les autres appellent voix de fausset et d'autres encore disent que la voix de fausset est la même que celle de tête, ce qui est notre opinion.

Si le registre de fausset est le même que celui de tête, il ne peut être aussi le même que le registre mixte, puisque de ce dernier on peut passer à celui qu'on nomme improprement de poitrine en augmentant par une pression des muscles expirateurs la force des vibrations du larynx. La voix mixte n'est que la continuation de la partie élevée du registre grave avec moins de force dans les vibrations.

Le même effet ne se produit pas pour le registre de tête. Le passage se fait sentir dans ce dernier cas par un léger décrochement au brisement qu'une longue étude parvient seule à atténuer.

PONCTUATION MUSICALE

Au chapitre de la respiration, nous avons décrit l'appareil respiratoire, mais nous n'avons pas parlé de son emploi.

Les respirations sont les virgules de la phrase chantée. Aussi ne doit-on jamais les placer entre deux mots étroitement liés l'un à l'autre.

L'adjectif, par exemple, ne sera jamais séparé de son substantif; le verbe, de son sujet; à moins que la longueur de la tenue des sons n'en fasse une nécessité absolue. Il faut respirer entre deux membres de phrase répétés, après les exclamations, les mots mis en apostrophe et les inversions.

On trouve facilement du reste des endroits pour respirer sans couper le sens de la mélodie ou celui des paroles.

Il faut respirer pleinement, sans bruit, et de façon à réserver toujours de l'air pour bien finir la phrase que l'on chante.

LE STYLE

Nous avons traité toutes les parties du chant aux points de vue théorique et pratique. Il nous reste à parler *du style* ou des styles qui fourniraient à eux seuls la matière d'un volume, notre œuvre modeste ne comporte pas d'aussi grands développements.

Disons seulement que, en musique comme en littérature, le style est le complément de l'art, que sans lui les plus belles idées perdent leur valeur. Le style, c'est le phrasé, c'est la prononciation et l'émission parfaites, c'est aussi la véritable expression à donner au sens de la phrase chantée et au caractère de la mélodie. C'est mettre du cœur où il en faut, de la légèreté, de la grâce dans les passages légers et gracieux, de la passion, de la joie, de la douleur, suivant les phases de l'action qui se poursuit; le tout avec juste mesure, car ce qui dépasse le but est exagération, et l'exagération est bien près du ridicule.

En étudiant les œuvres des grands maîtres pour le chant déclamatoire : Lulli, Rameau, Destouches, Gluck, etc., etc.; pour le chant orné : Pergolèse, Paisiello, Sarti, Cimarosa, Rossini, Boïeldieu, etc., etc., l'élève deviendra un véritable artiste. En écoutant les grands chanteurs et les grands instrumentistes il épurera son goût, mais jamais il ne deviendra un artiste hors ligne qu'en observant les lois naturelles qui président à la formation des sons.

Nous avons pour modèles les grands chanteurs qui nous ont précédés ; chacun d'eux, il est vrai, n'a pas possédé à la fois toutes les qualités que nous recherchons et que nous déclarons nécessaires, mais ils en ont approché le plus possible ; de là seulement est venue leur gloire.

L'art n'est que la reproduction du beau et du vrai.

PARTIE PRATIQUE

Au moment d'entrer dans la seconde partie de notre ouvrage nous devons expliquer la marche que nous avons adoptée pour les études qui suivent.

Procédant toujours du connu à l'inconnu, nous étudierons d'abord les sons à bouche fermée qui sont la première manifestation de la voix humaine sans intervention aucune de langage. Puis, au lieu de laisser le son sortir par le nez, nous l'amènerons sur les lèvres en employant la consonne vibrante denti-labiale *V*.

Lorsque la voix sera bien appuyée sur la lèvre inférieure et les dents supérieures, que la colonne d'air est obligée de franchir, après une légère résistance qui donne naissance à la vibration, l'élève séparera, ne fût-ce que d'un millimètre, la lèvre des dents, et il obtiendra la voyelle *ou*, qu'il fera toujours précéder des consonnes *V* ou *F* que nous avons choisies parce qu'elles forcent par leur formation même le son à s'éloigner du larynx.

Il étudiera ainsi toutes les voyelles ou sonorités en ayant soin de ne passer à la sonorité suivante que lorsque celle qu'il étudie aura acquis toute sa perfection. Il suivra l'ordre établi pages 23, 25 et 26.

Nous faisons une recommandation expresse de ne pas produire le changement de voyelle par une attaque glottique; le changement doit s'opérer par une modification de la forme de la bouche, sans interruption du son. L'étude des intervalles se fera de la même manière, chaque exercice étant répété deux fois : la première avec la consonne à toutes les notes; la seconde en n'employant la consonne qu'à la première note seulement : exemple :

vou, vou, vou, vou, vou, vou, vou, vou, .. you-ou _____ ou. u.
vu, vu, vu, vu, vu, vu, vu, vu, vu-u _____ u. eu.

La même recommandation s'applique aux vocalises, qu'on étudiera toujours avec l'emploi de toutes les voyelles des deux premiers groupes.

Nous recommandons le même procédé pour l'étude des morceaux, nous avons obtenu les meilleurs résultats en les faisant vocaliser sur plusieurs voyelles avant d'y mettre les paroles.

ÉTUDE DES SONORITÉS.

Après avoir pris une inspiration grande, appuyez la lèvre inférieure sur les dents supérieures; la colonne d'air, en forçant le passage, la fera vibrer; vous obtiendrez ainsi la consonne *Denti-Labiale vibrante V*.

Avancez ensuite légèrement les lèvres, en laissant au centre une petite ouverture de forme ronde; la voyelle *ou* se produira; répétez bien exactement le mouvement à chaque respiration.

Comme les voyelles sont produites par des modifications de forme et de capacité de la bouche, pour obtenir la voyelle *u* de *ou* que nous avons, il suffit d'avancer et d'appuyer sur les dents inférieures la pointe de la langue pour déterminer ce changement. En agrandissant légèrement la cavité buccale, en abaissant le menton, la voyelle *eu* se produira; en agrandissant encore cette capacité, sans ouvrir presque les lèvres, on obtiendra la voyelle *ô*. Il faut alors séparer les lèvres en ouvrant naturellement la bouche, et par des agrandissements successifs on donnera naissance aux voyelles *ò* ouvert, que nous surmontons d'un accent grave, quoique ce ne soit pas l'usage, afin de démontrer la sonorité que nous demandons et qui est celle de *o* dans *flotte*; puis *e* qu'il ne faut jamais prononcer *eu*, et enfin *à* long.

Ce groupe de sept sonorités exige, pour sa formation parfaite, l'avancement des lèvres aussi marqué pour les quatre premières que dans l'action de siffler; pour les trois dernières, il faut maintenir cet avancement autant que possible, afin d'agrandir la capacité intérieure de la bouche, ce qui donne plus de rondeur au son.

Le second groupe procède autrement : il retire les lèvres et les appuie contre les dents. Il suffit, en effet, de retirer les lèvres en arrière quand on fait la voyelle du premier groupe *u* pour déterminer la voyelle *i*; puis, en abais-

sant successivement le menton, sans changer la forme de la langue qui doit toujours être appuyée derrière les dents inférieures, on obtient *é* fermé, *è* ouvert et *â* ouvert.

Il est bien entendu que tous les exercices contenus dans cette méthode doivent être répétés deux fois sur chaque sonorité : la première fois avec la consonne à toutes les notes, la seconde fois avec la consonne à la première note, après chaque respiration, et transposés soit au *grave* ou à l'*aigu* dans toute l'étendue de la voix.

NOTA. — On ne saurait trop recommander aux élèves capables de s'accompagner eux-mêmes d'apprendre par cœur les différentes marches, soit *diatoniques* ou *chromatiques*, afin de continuer ou transposer tous les exercices, selon l'étendue de leur voix.



EXERCICES

et

VOCALISES



ÉTUDE DES SONORITÉS.

On aura bien soin dans cet exercice, de ne passer à la sonorité suivante que lorsque la précédente sera parfaite.

Lent. (1),

1. *Suivez* 1 bis.
V v v v v v v v

2. *Suivez* 2 bis.
Vou vou vou vou vou vou vou vou

3. *Suivez* 3 bis.
Vu vu vu vu vu vu vu vu

4. *Suivez* 4 bis.
Veu veu veu veu veu veu veu veu

5. *Suivez* 5 bis.
Vô vô vô vô vô vô vô vô

6. *Suivez* 6 bis.
Vò vò vò vò vò vò vò vò

7. *Suivez* 7 bis.
Ve ve ve ve ve ve ve ve

8. *Suivez* 8 bis.
Vâ vâ vâ vâ vâ vâ vâ vâ

9. *Suivez* 9 bis.
Fi fi fi fi fi fi fi fi

10. *Suivez* 10 bis.
Fé fé fé fé fé fé fé fé

11. *Suivez* 11 bis.
Fè fè fè fè fè fè fè fè

12. *Suivez* 12 bis.
Fà fà fà fà fà fà fà fà

PIANO.

(1) Les virgules * marquent les respirations. — Nous avons marqué l'o bref d'un accent pour bien indiquer la sonorité claire que nous demandons.

Tous les exercices seront faits dans tous les tons et dans toute l'étendue de la voix.

Aux consonnes V et F on substituera toutes les autres consonnes, dans l'ordre indiqué au chapitre des Consonnes.

Lent.

1 bis. V v v v v v v v.

2 bis. Vou vou vou vou vou vou vou vou.

3 bis. Vu vu vu vu vu vu vu vu.

4 bis. Veu veu veu veu veu veu veu veu.

5 bis. Vô vô vô vô vô vô vô vô.

6 bis. Vò vò vò vò vò vò vò vò.

7 bis. Ve ve ve ve ve ve ve ve.

8 bis. Vâ vâ vâ vâ vâ vâ vâ vâ.

9 bis. Fi fi fi fi fi fi fi fi.

10 bis. Fé fé fé fé fé fé fé fé.

11 bis. Fè fè fè fè fè fè fè fè.

12 bis. Fâ fâ fâ fâ fâ fâ fâ fâ.

PIANO.

DES ÉTUDES DES SONORITÉS.

Cet exercice suit exactement les mêmes règles que le précédent.

Lent. Respirez tranquillement après chaque $\hat{\circ}$.

1. *Suivez 1.*
 Vou- vou vou vou

2. *Suivez 2.*
 Vou.....u vou.....u vou.....u vou.....u

3. *Suivez 3.*
 Vou.....u.....eu vou.....u.....eu vou.....u.....eu vou.....u.....eu

4. *Suivez 4.*
 Vou.....u.....eu.....ô vou.....u.....eu.....ô vou.....u.....eu.....ô vou.....u.....eu.....ô

5. *Suivez 5.*
 Vou u eu ô ô vou u eu ô ô vou u eu ô ô vou u eu ô ô

6. *Suivez 6.*
 Vou u eu ô ô.....e⁽¹⁾ vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e

7. *Suivez 7.*
 Vou u eu ô ô e à vou u eu ô ô e à vou u eu ô ô e à vou u eu ô ô e à

8. *Suivez 8.*
 Fu.....i fu.....i fu.....i fu.....i

9. *Suivez 9.*
 Fu.....i.....é fu.....i.....é fu.....i.....é fu.....i.....é

10. *Suivez 10.*
 Fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è

11. *Suivez 11.*
 Fu i é è à fu i é è à fu i é è à fu i é è à

PIANO.

(¹) Donnez à e le son de eu dans fleuve.

Pour passer d'une sonorité à la suivante il ne faut pas interrompre les vibrations du larynx; les modifications de la forme de la bouche produiront ce résultat.

1. V. S. 4^{bis.}
vou vou vou vou

2. V. S. 2^{bis.}
vou.....u vou.....u vou.....u vou.....u

3. V. S. 3^{bis.}
vou.....u.....eu vou.....u.....eu vou.....u.....eu vou.....u.....eu

4. V. S. 4^{bis.}
vou.....u.....eu.....ô vou.....u.....eu.....ô vou.....u.....eu.....ô vou.....u.....eu.....ô

5. V. S. 5^{bis.}
vou u eu ô ô vou u eu ô ô vou u eu ô ô vou u eu ô ô

6. V. S. 6^{bis.}
vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e

7. V. S. 7^{bis.}
vou u eu ô ô e à vou u eu ô ô e à vou u eu ô ô e à vou u eu ô ô e à

8. V. S. 8^{bis.}
fu.....i fu.....i fu.....i fu.....i

9. V. S. 9^{bis.}
fu.....i.....é fu.....i.....é fu.....i.....é fu.....i.....é

10. V. S. 10^{bis.}
fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è

11. V. S. 11^{bis.}
fu i é è à fu i é è à fu i é è à fu i é è à

PIANO

1^{bis.} *Suivez 1^{bis.}*
 You vou vou vou

2^{bis.} *Suivez 2^{bis.}*
 Vou.....u vou.....u vou.....u vou.....u

3^{bis.} *Suivez 3^{bis.}*
 Vou....u....eu vou....u....eu vou....u....eu vou....u....eu

4^{bis.} *Suivez 4^{bis.}*
 Vou....u....eu.....ô vou....u....eu.....ô vou....u....eu.....ô vou....u....eu.....ô

5^{bis.} *Suivez 5^{bis.}*
 Vou u eu ô ô vou u eu ô ô vou u eu ô ô vou u eu ô ô

6^{bis.} *Suivez 6^{bis.}*
 Vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e vou u eu ô ô.....e

7^{bis.} *Suivez 7^{bis.}*
 Vou u eu ô ô e â vou u eu ô ô e â vou u eu ô ô e â vou u eu ô ô e â

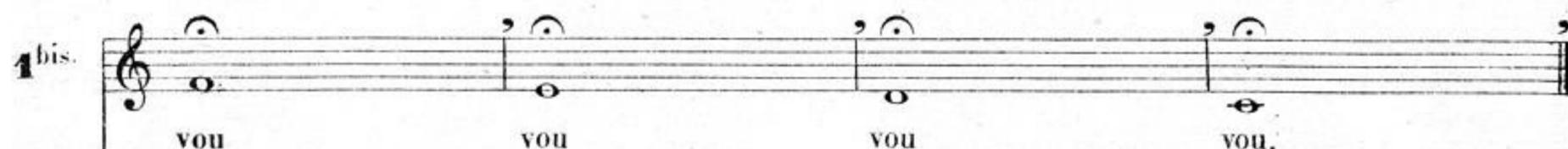
8^{bis.} *Suivez 8^{bis.}*
 Fu.....i fu.....i fu.....i fu.....i

9^{bis.} *Suivez 9^{bis.}*
 Fu.....i.....é fu.....i.....é fu.....i.....é fu.....i.....é

10^{bis.} *Suivez 10^{bis.}*
 Fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è fu.....i.....é.....è

11^{bis.} *Suivez 11^{bis.}*
 Fu i é è â fu i é è â fu i é è â fu i é è â

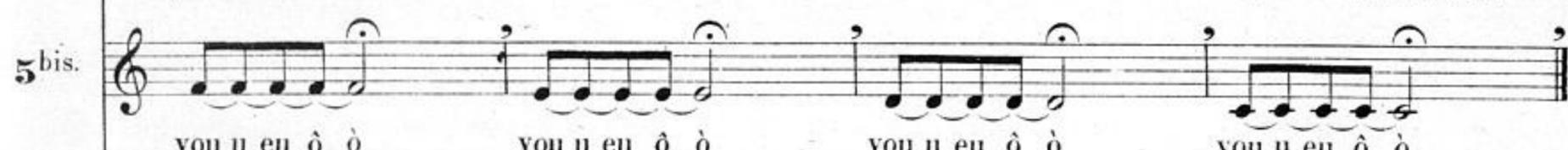
PIANO

1^{bis.}  vous

2^{bis.}  vous.....u

3^{bis.}  vous.....u.....eu

4^{bis.}  vous.....u.....eu.....ô

5^{bis.}  vous u eu ô ô

6^{bis.}  vous u eu ô ô.....e

7^{bis.}  vous u eu ô ô e à

8^{bis.}  fu.....i

9^{bis.}  fu.....i.....é

10^{bis.}  fu.....i.....é.....è

11^{bis.}  fu i é è à

PIANO: 

ÉTUDE DES VOYELLES NASALES.

Il faut éviter de contracter les muscles du nez. Cette contraction donnerait à la voyelle un son désagréable.

Lent.

1. Mon mon mon mon

2. Mon.....un mon.....un mon.....un mon.....un

3. Mon...un...an mon...un...an mon...un...an mon...un...an

4. Mon...un...an...in mon...un...an...in mon...un...an...in mon...un...an...in

PIANO

mon mon mon mon. *Suivez 1 bis.*

mon.....un mon.....un mon.....un mon.....un. *Suivez 2 bis.*

mon...un...an mon...un...an mon...un...an mon...un...an. *Suivez 3 bis.*

mon...un...an...in mon...un...an...in mon...un...an...in mon...un...an...in. *Suivez 4 bis.*

Lent.

1 bis. Mon mon mon mon

2 bis. Mon.....un mon.....un mon.....un mon.....un

3 bis. Mon...un....an mon...un....an mon...un....an mon...un....an

4 bis. Mon...un....an....in mon...un....an....in mon...un....an....in mon...un....an....in

PIANO.

mon mon mon mon.

mon.....un mon.....un mon.....un mon.....un.

mon...un....an mon...un....an mon...un....an mon...un....an.

mon...un....an....in mon...un....an....in mon...un....an....in mon...un....an....in.

CHANT. *Lent.*

V V V V V V V V V V V V V V V

YOU YOU

YOU.....OU

PIANO.

V V V V V V V V V V V V V V V

YOU - - - - - YOU YOU - - - - - YOU

YOU.....OU YOU.....OU

V V V V V V V V V V V V V V V

YOU - - - - - YOU YOU - - - - - YOU

YOU.....OU YOU.....OU

ÉTUDE DES INTERVALLES CHROMATIQUES.

CHANT. *Lent.*

PIANO.

Vou vou vou vou vou vou

vou vou vou vou vou vou

vou vou vou vou vou vou

vou vou vou vou vou...u

Reprenez sur vu.

D.C.

Chaque sonorité doit être étudiée dans l'ordre indiqué pages 42 et 43.

L'élève devant être familiarisé avec l'émission de la consonne V, nous en supprimons l'indication dans les exercices suivants.

—You Vu Veu Vô Vò Ve Vâ Vi Vé Vè Vâ Von Vun Van Vin—

Bien lier les deux notes sans attaquer la deuxième par un coup de glotte.
 Substituer toutes les sonorités comme précédemment.
 Donner à la seconde note l'accent de la tenue de tonique.

§ **Lent.**

CHANT.

PIANO.

Vous vous
 Vou..... vou..... vou..... vou..... vou..... vou.....

VOU..... VOU..... VOU..... VOU..... VOU..... VOU.....

VOU..... VOU..... VOU..... VOU..... VOU..... VOU.....

VOU..... VOU..... VOU..... VOU..... VOU..... VOU.....u

Reprenez sur vu.

D.C.

CHANT. *Lent.*

VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU - - - - -
 Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou

PIANO.

VOU - - - - -
 Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou

VOU - - - - -
 Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou

VOU - - - - -
 Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou

Retenez.

Reprenez sur vu.

Retenez.

D.C.

Lent.

CHANT.

You you you you you you - - - you - - - you - - - you - - -
 You.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou

PIANO.

you - - - you - - -
 you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou

you - - - you - - -
 you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou

you - - - you - - -
 you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou.....u

Reprenez sur vu.

D.C.

—Nou Nu Neu Nô Nò Ne Nâ Ni Né Nè Nà Non Nun Nan Nin—

MARCHE DIATONIQUE.

Augmenter graduellement la pression sur les soufflets et donner à la bouche une plus grande ouverture à mesure que les sons montent.

SECONDES.

1
You you

2
You - - - - you
You...ou you...ou you...ou you...ou you...ou you...ou you...ou

3
You - - - - you
You.....ou you.....ou you.....ou u

PIANO.

CHANT.
You you you you you you you - - - -
You.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou

PIANO.

you - - - - you
you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou you.....ou u

Reprenez sur vu.

D.C.

1
 You you you you you you you you - - - - - you you - - - - - you
 You...ou you...ou

2
 You - - - - - you you - - - - - you
 Youou youou youou you...ou you...ou

PIANO.

Reprenez sur VII.

TIERCES .

Pour obtenir un intervalle bien attaqué, appuyez légèrement sur les soufflets en donnant à la bouche une ouverture un peu plus grande, vous éviterez ainsi, de trainer la note d'un son à l'autre.

CHANT.

PIANO.

YOU YOU YOU YOU YOU YOU YOU YOU
 YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU

YOU - YOU - YOU - YOU - YOU - YOU -
 YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU

YOU - YOU - YOU - YOU - YOU - YOU -
 YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU

YOU - YOU - YOU - YOU - YOU - YOU -
 YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU

YOU - YOU - YOU - YOU - YOU - YOU -
 YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU YOU...OU

D.C.

Reprenez sur VII.

1

2

PIANO.

CHANT.

PIANO.

VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU

VOU.....OU VOU.....OU

VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU

VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU VOU VOU VOU VOU VOU VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU

VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU - - - - -

VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU - - - - -

VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU - - - - -

VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU - - - - -

VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

Reprenez sur VU.

D.C.

— Gou Gu Gueu Gô Gò Gue Gâ Gui Gué Guè Gà Gon Gun Gan Guin —

VOU VOU VOU VOU VOU VOU
VOU VOU VOU VOU VOU VOU

VOU VOU VOU VOU VOU VOU
VOU VOU VOU VOU VOU VOU

VOU VOU VOU VOU VOU VOU
VOU VOU VOU VOU VOU VOU

VOU VOU VOU VOU VOU VOU
VOU VOU VOU VOU VOU VOU

Reprenez sur vu.
D.C.

EXERCICE À TRANSPOSER DANS TOUTE L'ÉTENDUE DE LA VOIX
AVEC TOUTES LES SONORITÉS.

CHANT.
Vou
Vou vou vou vou vou vou vou vou vou vou vou

PIANO.

Reprenez sur vu.

—Sou Su Seu Sô Sò Se Sâ Si Sé Sè Sà Son Sun San Sin.—

QUARTES.

Ouvrez légèrement la bouche à chaque intervalle montant.

Lent.

1. *VOU* *VOU* *VOU* *VOU VOU VOU VOU VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

2. *VOU VOU VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

3. *VOU - VOU - - - VOU* *VOU - VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

4. *VOU - - - VOU* *VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

5. *VOU - VOU - - - VOU* *VOU - VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

6. *VOU - VOU - - - VOU* *VOU - VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

7. *VOU - - - VOU* *VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

8. *VOU - VOU - - - VOU* *VOU - VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

9. *VOU - - - VOU* *VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

10. *VOU - VOU - - - VOU* *VOU - VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

11. *VOU - - - VOU* *VOU - - - VOU*
VOU.....OU *VOU.....OU* *VOU.....OU* *VOU.....OU*

—Rou Ru Reu Rô Rò Re Râ Ri Ré Rè Rà Ron Run Ran Rin.—

Fermez légèrement la bouche à chaque intervalle descendant.

VOU - VOU - - - - VOU VOU - VOU - - - - VOU
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU
 VOU.....OU VOU.....OU

VOU - VOU - - - - VOU VOU - VOU - - - - VOU
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU
 VOU.....OU VOU.....OU

VOU - VOU - - - - VOU VOU - VOU - - - - VOU
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU
 VOU.....OU VOU.....OU

VOU - VOU - - - - VOU VOU - VOU - - - - VOU.
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU.u.

VOU - - - - - VOU VOU - - - - - VOU.
 VOU.....OU VOU.....OU.u.

Reprenez sur VU.

—Mou Mu Meu Mô Mò Me Mâ Mi Mé Mè Mà Mou Muí Man Min.—

QUINTES.

The musical score is arranged in four systems, each containing three staves. The top staff of each system is for the vocal line, the middle for the vocal line with lyrics, and the bottom for the piano accompaniment. The lyrics are 'You' and 'ou' repeated throughout. The piano part features a consistent accompaniment pattern of chords and moving lines. The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Reprenez sur vu.

SEPTIÈMES MINEURES.

Répétez plusieurs fois chaque reprise.

1. *Vou vou vou vou*
Vou... ou... vou... ou...

2. *Vou vou vou vou*
Vou... ou... vou... ou...

3. *Vou vouvou vou vou vou vou*
Vou... ou... vou... ou...

PIANO.

vou vou
vou... ou...

vou vou
vou... ou...

vou vou
vou... ou...

vou vou
vou... ou... u.

Reprenez sur vu.

D.C.

— Vou Vu Veu Vô Vò Ve Vâ Vi Vé Vè Vâ Von Vun Van Vin. —

Lentement.

CHANT.

Vou vou vou vou vou vou vou - - - - - vou
Vou.....ou vou.....ou vou.....ou

PIANO.

vou - - - - - vou - - - - - vou - - - - - vou.
vou.....ou vou.....ou vou.....ou.....u.

Reprenez sur vu.

D.C.

NEUVIÈMES

1.

Vou vou vou - - - - - vou
Vou.....ou vou.....ou vou.....ou vou.....ou

2.

Vou vou vou vou vou vou vou vou vou vou - - - - - vou
Vou.....ou vou.....ou vou.....ou vou.....ou

PIANO.

vou - - - - - vou - - - - - vou - - - - - vou - - - - - vou.
vou.....ou vou.....ou vou.....ou vou.....ou.....u.

Reprenez sur vu.

D.C.

—Nou Nu Neu Nô Nò Ne Nâ Ni Né Nè Nà Non Nun Nan Nin.—

DIFFÉRENTS EXERCICES

POUR DÉVELOPPER LA VOIX.

1. 

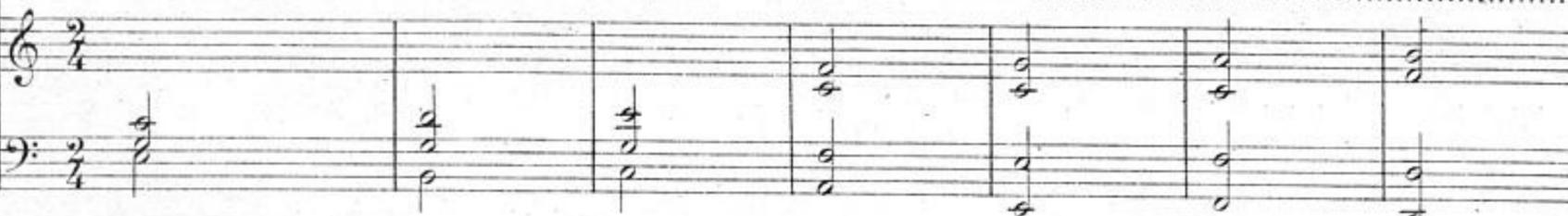
2. 

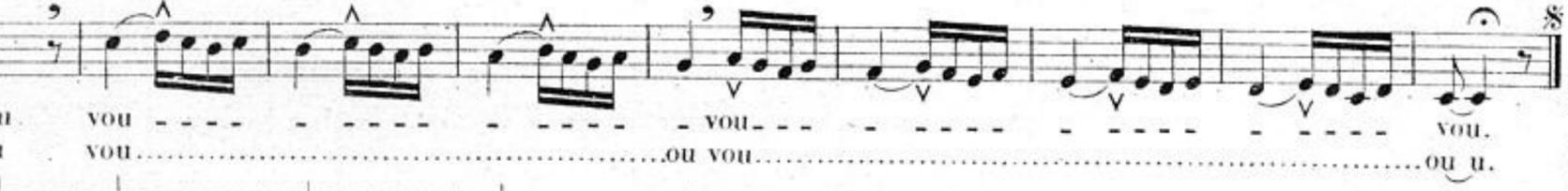
PIANO. 

Reprenez sur vu.

GROUPES.

CHANT. 

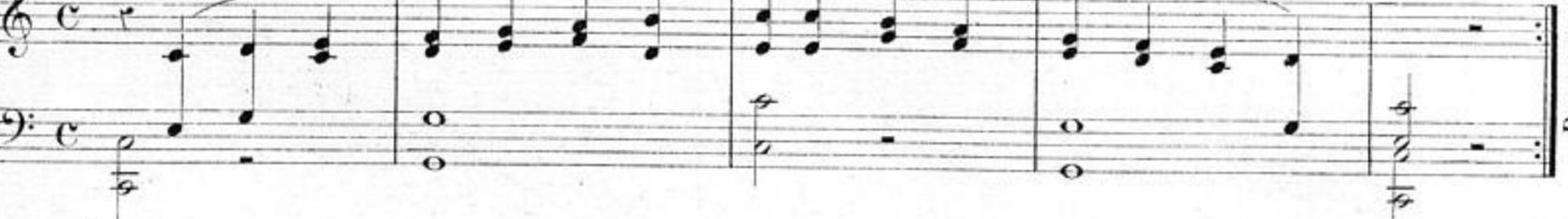
PIANO. 



PIANO. 

Reprenez sur vu.
D.C.

CHANT. 

PIANO. 

Reprenez sur vu.

— Tou Tu Teu Tô Tô Te Tà Ti Té Tè Tà Ton Tun Tan Tin. —

MORDANTS OU NOTES D'AGRÉMENTS.

1. Vous vous vous - - - - - vous - - - - - vous
 Vous.....ou vous.....ou u

2. Vous vous vous - - - - - vous - - - - - vous
 Vous.....ou vous.....ou u

3. Vous vous vous - - - - - vous - - - - - vous
 Vous.....ou vous.....ou u

4. Vous vous vous - - - - - vous - - - - - vous
 Vous.....ou vous.....ou u

5. Vous vous vous - - - - - vous - - - - - vous
 Vous.....ou vous.....ou u

6. Vous vous vous - - - - - vous - - - - - vous
 Vous.....ou vous.....ou u

PIANO.

Reprenez sur vu.

DU TRILLE.

Pour bien faire un trille, il faut que le Larynx soit entièrement libre; qu'aucune contraction ne vienne entraver les oscillations qu'il doit produire.

Pour obtenir ce résultat, on emploiera d'abord, les voyelles les plus favorables; celles qui amènent forcément le son sur les lèvres; telles sont: **u, i, e**, dont on fera usage, jusqu'à ce que le trille soit bien régulier, laissant entendre parfaitement les deux notes qui le compose.

La pression des soufflets sera constante et régulière.

On reprendra ensuite les voyelles dans l'ordre ordinaire.

EXERCICE À FAIRE CHROMATIQUEMENT.

D'abord très lentement, puis presser insensiblement jusqu'à la plus grande vitesse.

Toujours très lié.

CHANT.

Fu..... u fu..... u fu..... u i
 Fi..... fi..... fi..... i é

PIANO.

Reprenez sur toutes les voyelles.

1.

2.

EXEMPLE DU TRILLE AVEC PRÉPARATION ET FINALE
transposé selon le timbre de la voix.

Lent.

CHANT.

PIANO.

— Gou Gu Gueu Gô Gò Gue Gà Gui Gué Guè Gà Gon Gun Gan Guin.—

Reprenez sur toutes les voyelles.

Reprenez sur toutes les voyelles.

RÉSUMÉ DES INTERVALLES

ARTICULÉS CHROMATIQUEMENT.

Chaque exercice transposé et répété, d'abord très lentement jusqu'à une très grande vitesse, et toujours mesuré.

2^{de} mineure.

2^{de} majeure.

3^{de} mineure.

3^{de} majeure.

CHANT.

VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU.

VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU OU, VOU...OU. VOU, VOU ...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU.

PIANO.

4^{te} juste.

5^{te} diminuée.

VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU.

VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU.

5^{te} juste.

6^{te} mineure.

VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU.

VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU.

6^{te} majeure.

7^{te} mineure.

VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU.

VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU.

7^{te} majeure.

Octave.

VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU. VOU VOU VOU VOU VOU.

VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU. VOU, VOU...OU, VOU...OU.

Reprenez sur VU.

Ces deux exercices qui sont le complément l'un de l'autre, doivent être entremêlés d'autres exercices, et repris à différents intervalles, suivant la facilité que l'élève obtient de son instrument vocal.

2^{de} mineure. 2^{de} majeure. 3^{ce} mineure. 3^{ce} majeure.

CHANT.

You, you, you, you, you. you — — — you. you — — — — — you. you — — — — — you.

You, you ou, you...ou. you, you ou, you...ou. you, you...ou, you...ou. you, you...ou, you...ou.

PIANO.

4^{te} juste. 5^{te} diminuée.

YOU — — — — — YOU. YOU — — — — — YOU.

YOU, YOU.....OU, YOU.....OU. YOU, YOU.....OU, YOU.....OU.

5^{te} juste. 6^{te} mineure.

YOU — — — — — YOU. YOU — — — — — YOU.

YOU, YOU.....OU, YOU.....OU. YOU, YOU.....OU, YOU.....OU.

6^{te} majeure. 7^{te} mineure.

YOU — — — — — YOU. YOU — — — — — YOU.

YOU, YOU.....OU, YOU.....OU. YOU, YOU.....OU, YOU.....OU.

7^{te} majeure. Octave.

YOU — — — — — YOU. YOU — — — — — YOU.

YOU, YOU.....OU, YOU.....OU. YOU, YOU.....OU, YOU.....OU.

Reprenez sur VU.

ÉTUDE DE L'ATTAQUE DES SONS

SANS LE SECOURS DES CONSONNES.

Les Poumons étant les soufflets qui fournissent l'air nécessaire à la mise en vibration des lamelles glottiques, on les remplira d'air par une inspiration grande et par une légère contraction des muscles abdominaux, on le chassera par secousses, en ayant le plus grand soin de ne pas contracter le larynx.

On obtiendra ainsi une attaque nette et sans aucune dureté.

Chaque son doit être détaché.

CHANT.

PIANO.

CHANT.

PIANO.

CHANT.

PIANO.

Pour passer au second groupe, prenez comme point de départ une voyelle du premier, **u** par exemple et vous obtiendrez la première sonorité du second groupe **i** en reculant et ouvrant légèrement les lèvres.

CHANT.

PIANO.

ÉTUDE DES VOYELLES NASALES.

Reprenez la sonorité **ou**, puis en abaissant la mâchoire inférieure sans augmenter l'ouverture des lèvres, et en dirigeant le son vers les fosses nasales, vous obtiendrez la première voyelle nasale **on**; et en agrandissant encore graduellement l'ouverture des lèvres; les trois suivantes, **un, an, in.**

CHANT.

PIANO.

EXERCICE POUR L'ÉTUDE
DE L'ARTICULATION DES CONSONNES.

On fera cet exercice, en employant successivement toutes les consonnes jointes à toutes les voyelles en suivant l'ordre établi au chapitre *Voyelles et Consonnes*.

L'emploi des consonnes *Palato-Linguale l, d, t*, servira à corriger le grassement.

ÉTUDE POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA RESPIRATION.

Dans tous les tons et dans toute l'étendue de la voix.

Comme il existe un grand nombre de recueils de vocalises excellentes et signées de noms de maîtres célèbres, nous n'en donnerons pour terminer cet ouvrage que trois exemples, qui permettront à l'élève d'appliquer avec fruit les principes de notre méthode aux vocalises de son choix.

Il trouvera dans ces trois vocalises la manière que nous recommandons, pour étudier les morceaux qu'il veut apprendre en les vocalisant sur toutes les sonorités.

En effet, la seconde vocalise est un air de Handel; et la troisième est la valse de Miréille de Gounod.

VOCALISE.

Modéré.

CHANT.

Vou vou vou vou - - - - -
 Vou.....ou vou.....ou

PIANO.

Vou - - - - - Vou - - - - - Vou - - - - -
 Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou

Vou - - - - - Vou - - - - - Vou - - - - - Vou -
 Vou.....ou Vou.....ou Vou.....ou Vou...

VOU - - - - - VOU - - - - -
 OU VOU..... OU VOU.....

VOU - - - - - VOU - - - - -
 OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU - - - - - VOU - - - - -
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

VOU - - - - - VOU - - - - - VOU - - - - -
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU u

p *Rall.*

Transposer cette vocalise dans tous les tons.

VOU - - - - - VOU - - - - - VOU - - - - -
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....

VOU - - - - -
 OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....

VOU - - - - -
 OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU VOU.....

VOU - - - - -
 VOU.....OU VOU.....OU VOU.....OU

Adagio. *Tempo 4^o.*

VOU VOU - - - - - VOU VOU - - - - -
 VOU VOU.....OU u

Reprenez sur VU.

ou vou YOU YOU

Reprenez sur vu.

— Fou Fu Fea Fò Fò Fe Fâ Fi Fé Fè Fâ Fon Fun Fan Fin. —

