

L'ART  
DE  
Conduire et de développer  
LA VOIX

PAR  
J.-J. MASSET



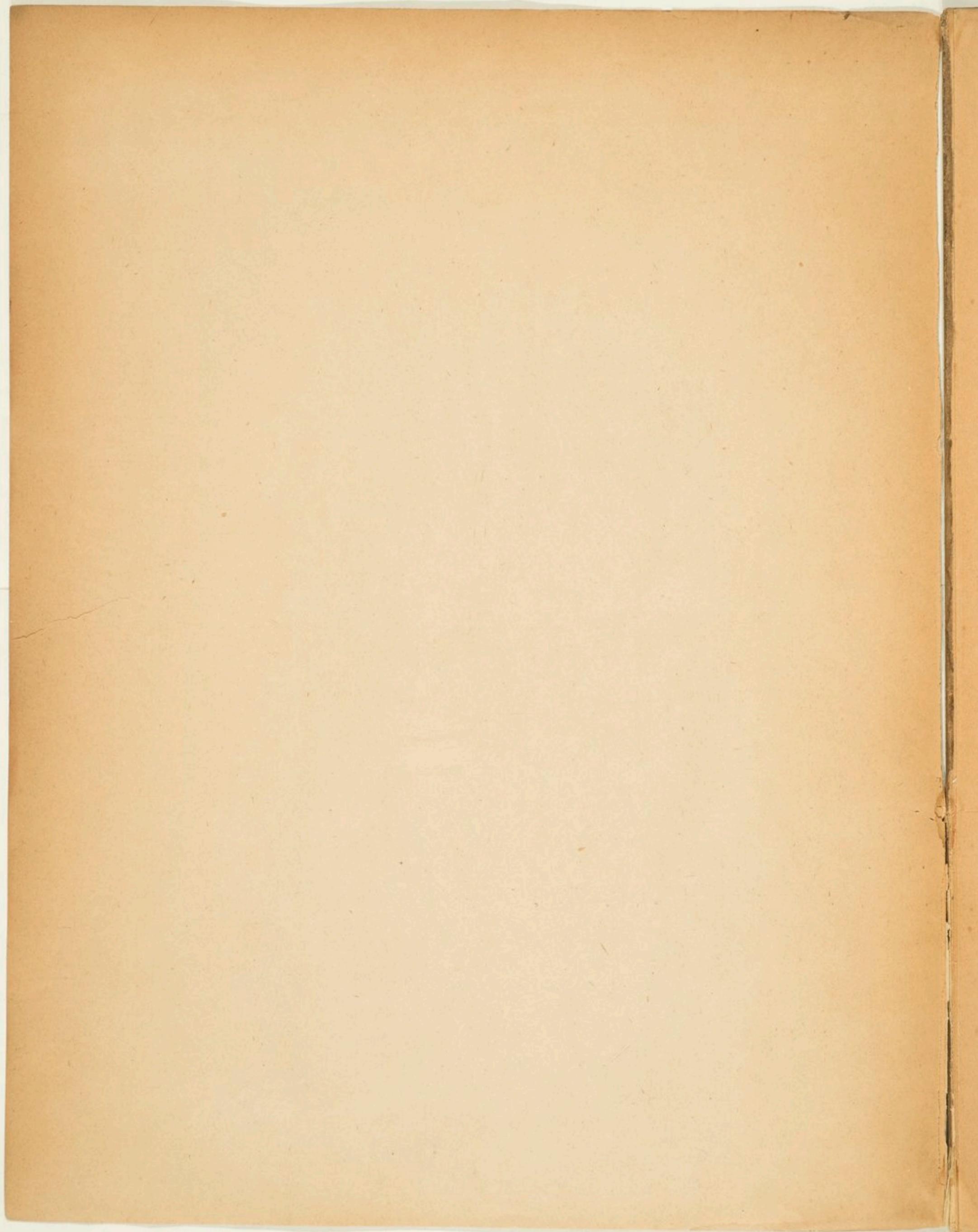
Prix net : 10 fr.

PARIS  
IMPRIMERIE DELANCHY ET C<sup>ie</sup>  
51-53, RUE DU FAUBOURG SAINT-DENIS, 51-53

1886

L  
10.055

L. 10.055



L'ART

DE

Conduire et de développer

LA VOIX

1841

Compteur de la ville de

1841

1841

1841

1841

A SON CHER ET ILLUSTRÉ AMI

AMBROISE THOMAS

Membre de l'Institut

Directeur du Conservatoire National de Musique

Hommage de l'Auteur.

L'Art  
DE  
Conduire et de développer  
LA  
VOIX

RESPIRATION, ÉMISSION DU SON, DOIGTÉ DE L'INSTRUMENT

*Considérations utiles aux Chanteurs, aux Comédiens,  
aux Orateurs et à tous ceux qui auront à faire usage de la voix en public*

EXERCICES, VOCALISES, SOLFÈGE

PAR

**J.-J. MASSET**

Professeur au Conservatoire National de Musique à Paris  
Directeur de la Musique à la Maison d'éducation de la Légion d'honneur à Saint-Denis, Chevalier des Ordres de la Légion d'honneur et de Wasa  
Officier d'Académie

PARIS

BRANDUS et C<sup>ie</sup> Éditeurs, 103, rue de Richelieu

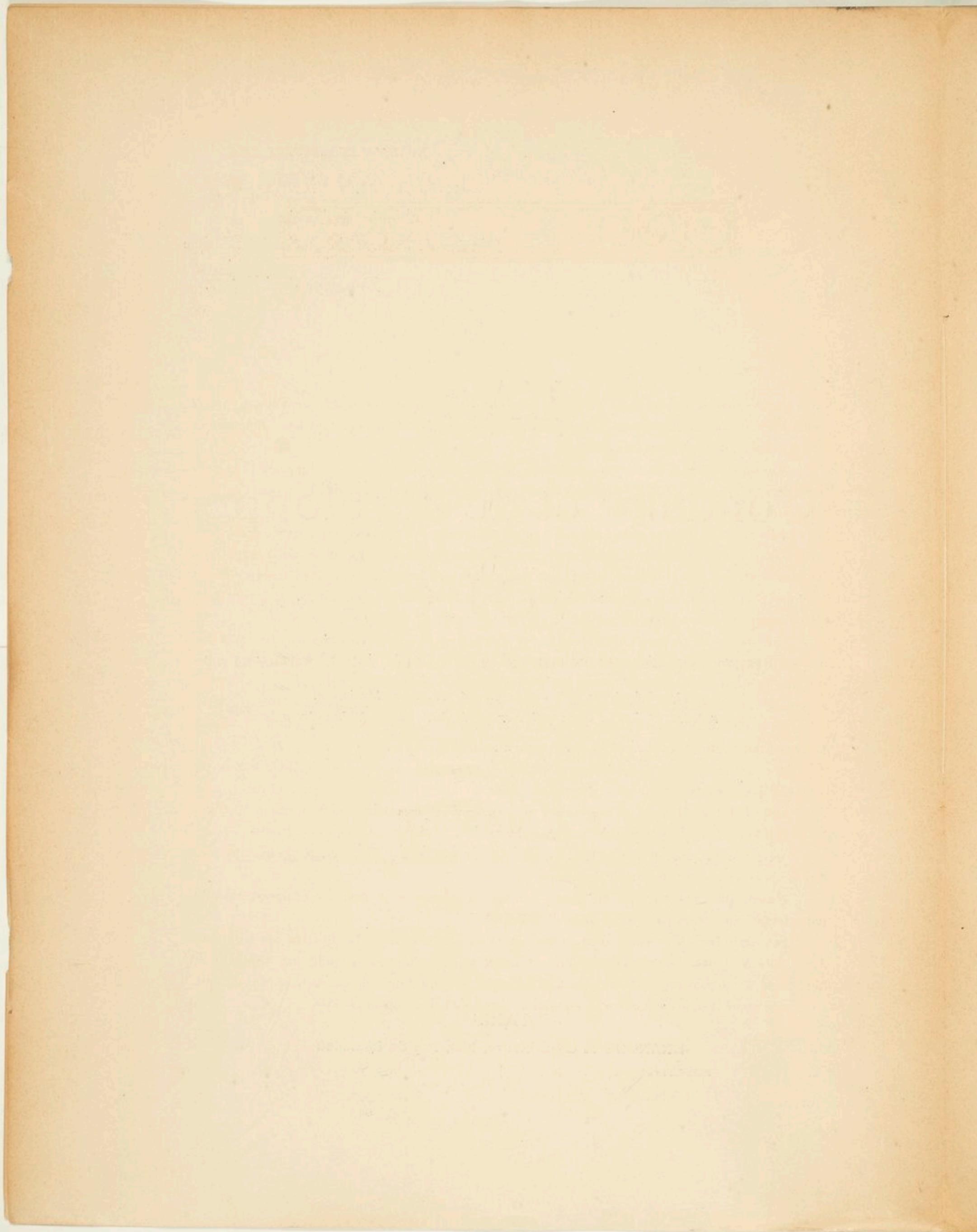
PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

PROPRIÉTÉ POUR TOUTS PAYS

*J. J. Masset*

*L. 10.055*







Nous croyons devoir faire précéder cet ouvrage de quelques mots sur l'auteur, pour compléter les notices qui lui ont été déjà consacrées par Fétis et Vapereau dans leurs Biographies des Musiciens et des Chanteurs célèbres.

Violoniste-compositeur, chef d'orchestre, premier ténor de l'Opéra-Comique, de l'Opéra et des premiers Théâtres d'Italie, professeur expérimenté entre tous, nul mieux que lui n'avait l'autorité voulue pour remplir la tâche qu'il s'est imposée.

NICOLAS-JEAN-JACQUES MASSET, né à Liège (Belgique) le 27 janvier 1811, apprit la musique et le violon en même temps qu'il apprit à lire. Ses premières études musicales révélèrent les aptitudes les plus heureuses. Après trois ans passés au Conservatoire de Bruxelles, il vint à Paris en 1828, fut reçu élève au Conservatoire de musique, classe de M. F. Habeneck, et y obtint, au concours de la même année, un second prix de violon.

Il entra au théâtre des Variétés en qualité de premier violon et y resta trois ans, après lesquels il passa trois autres années au Théâtre-Italien où brillaient les Davide, les Rubini, les Tamburini, les Lablache, les Malibran, les Pasta, les Sontag, les Pizzaroni; puis enfin, trois ans encore à l'Opéra, qui possédait le grand artiste Adolphe Nourrit et la ravissante M<sup>me</sup> Cinti-Damoreau.

Le pupitre de chef d'orchestre du théâtre des Variétés étant devenu vacant, M. F. Habeneck présenta, pour cette place, son élève Masset, qui l'occupa de 1836 à 1839.

A cette époque, M. Girard, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, dit un jour à Masset : « On dit que vous avez de la voix, chantez-moi donc quelque chose. » Masset ne se fit pas prier et M. Girard voulut absolument le présenter à M. Crosnier, son directeur. Après audition, M. Crosnier offrit au chanteur improvisé un engagement de trois ans en qualité de premier ténor.

De plus, M. Crosnier devait faire représenter sur son théâtre un ouvrage en un acte dont son nouveau pensionnaire écrivait la musique.

Masset avait alors publié un grand nombre de romances et diverses compositions plus importantes, dont le succès n'a pas encore été oublié.

Ses amis Dancla et Dorus avaient fait entendre, aux séances de la Société des Concerts, deux de ses compositions : la première, un concerto de violon; la seconde, un concerto de flûte avec accompagnement d'orchestre. Ces ouvrages reçurent du public l'accueil le plus flatteur. Le compositeur et les exécutants n'eurent qu'à se louer de leur association.



Des Caprices pour le violon, des Airs variés, etc., publiés par Masset, lui permettaient d'espérer la complète exécution du traité... Néanmoins, le livret d'opéra promis resta dans les cartons.

Masset fit ses débuts à l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1839, dans *la Reine d'un Jour*, trois actes, musique d'Adolphe Adam, dont il fut en quelques parties le collaborateur anonyme.

Son succès fut très grand; cependant le jeune artiste n'avait eu d'autre maître de chant que lui-même, aucune leçon de voix ne lui ayant été donnée; mais il avait fait chanter son violon et entendu de grands chanteurs, le sentiment de la phrase ne lui était donc pas étranger.

Ce succès lui permit de remplir son engagement, qui fut renouvelé pour trois années.

Ses créations furent : *La Reine d'un Jour*, *l'Opéra à la Cour* et *Lambert Simnel*, œuvre posthume d'Hippolyte Monpou, achevée par Adolphe Adam. Ses reprises : *Richard Cœur-de-Lion*, *la Dame blanche*, *Adolphe et Clara*, *Zampa*, *Gulistan*, *le Chaperon rouge*.

Sa réputation lui attira des élèves... Quelles leçons pouvait-il donner sur la technicité de l'art du chant qu'on ne lui avait pas enseignée et dont les éléments classiques lui étaient inconnus? Cependant, comme tant d'autres, il devint professeur...

L'élève chantait ou trop bas ou trop haut, trop vite ou trop lentement, il manquait de voix ou d'expression... Pour reconnaître ces défauts, une extraordinaire habileté n'était point indispensable; mais si l'élève lui avait demandé des explications sur la manière de respirer, d'émettre, de développer la voix, de prononcer, il eût été bien embarrassé.

N'ayant pas grande passion pour le théâtre, malgré le succès et l'argent qu'il rapporte, préférant acquérir la science qui lui manquait et voulant consacrer au professorat sa carrière vocale, Masset se rendit à Milan en 1845.

Là, il consulta plusieurs maîtres qui ne lui parlèrent que de goût, de sentiment, qui voulurent en un mot substituer leur style au sien. Après beaucoup d'essais infructueux, le hasard lui fit connaître le maestro Masini qui, sans se donner pour un savant ou un musicien hors ligne, fit germer en son esprit les principes de la méthode qu'il publie aujourd'hui.

Cependant Masset accepta un engagement au théâtre de la Scala où il débuta, en 1847, dans le *Bravo* de Mercadante. Un nouvel engagement le retint à ce théâtre pour la saison suivante. Il y chanta *Ricciardo e Zoraïde* de Rossini; puis à Parme et à Crémone, *le Bravo*, *Gemma di Vergi*, *la Straniera*.

Appelé à Paris, sous la direction Roqueplan, il débuta au Grand-Opéra dans *Jérusalem* de Verdi, et parut ensuite dans *la Favorite*, *Lucie*, *Freischütz*, *Don Sébastien*.

A la fin de l'année 1849, engagé pour l'ouverture du théâtre Dell' Oriente à Madrid, il obtint de grands succès dans *Otello*, *Ernani*, *Linda di Chamounix*.

De retour à Paris, sa résolution étant prise d'abandonner le théâtre pour se livrer à l'enseignement de la voix, les membres du Comité du Conservatoire le nommèrent professeur en 1853.

Deux ans plus tard, il était en même temps professeur de chant et directeur de la musique à la maison d'éducation de la Légion d'honneur à Saint-Denis.

Les compositions de Masset pour ses élèves sont : une série d'*Exercices sur la gamme*, deux recueils de *Vocalises* pour basse, baryton, ténor, contralto, mezzo-soprano, soprano, et douze morceaux à 3 voix égales, solfège et vocalise d'ensemble.

Ses élèves les plus connus sont : Nicolini, Christine Nilsson, MM. Bouhy, Dumaistre, Lhé-  
rie, Piccaluga, Dufriche, Soulacroix, Mme Caron et Mmes Hebbé, Enecquist, Basilier, cantatrices sué-  
doises.

Masset a été nommé Chevalier de la Légion d'honneur, en 1861; Chevalier de l'Ordre de  
Wasa en 1865; Officier d'Académie en 1879.

C'est donc après plus de trente années de professorat que Masset fait paraître cet ouvrage,  
qui n'est pas une vaine théorie de plus, mais qui résume très pratiquement, au contraire, avec  
autant de conviction que d'expérience, la Méthode essentielle et définitive, croyons-nous, de l'art  
du chant, de l'art de *jouer de la voix*, selon son expression, pittoresque et très juste.

NOTE DE L'ÉDITEUR.

1850

LA VOIX  
COMITE DE LA VOIX

1850

1850



L'Art  
DE  
Conduire et de développer  
LA VOIX

*(Émission du Son. Doigté de cet Instrument)*

Considérations utiles aux Chanteurs, Orateurs, Comédiens et à tous ceux qui ont à faire usage  
de la Voix en public.

ÉPIGRAPHE

La vérité est toute à tous. Ce que vous connaissez utile, bon à savoir pour un chacun, vous ne le pouvez faire en conscience... Et comme il n'y a point d'homme qui ne croie ses idées utiles, il n'y en a point qui ne soit tenu de les communiquer et répandre par tous les moyens possibles.

Parler est bien, écrire est mieux, imprimer est excellente chose.

(Paul-Louis COURIER.)

PRÉFACE

Plusieurs bons ouvrages ont été écrits relativement à la voix.

Malgré leur mérite, ils pèchent, à mon avis, par la forme et n'atteignent pas le but qu'ils se sont proposé.

L'anatomie est certainement une admirable science; mais elle est malheureusement trop peu connue des chanteurs et des professeurs de chant; ses expressions techniques sont inintelligibles pour des élèves qui, généralement, manquent d'instruction.

Quoi qu'il en soit, tout en reconnaissant que le sentiment d'un art est un don de nature, il faut convenir que les méthodes de chant sont, en général, trop avares d'explications sur les moyens matériels de jouer de la voix.

Combien de jeunes gens bien organisés ont perdu leur temps en de vaines recherches et n'ont pu faire bon usage de leurs dons naturels, faute d'un guide sûr, d'un maître expérimenté ! Combien de talents applaudis, admirés, qui se sont éteints en quelques années, pour n'avoir pas connu les procédés matériels de l'art !

Un de mes vieux amis, excellent musicien, artiste lyrique très distingué, me disait : « Les chanteurs qui ne savent pas comment ils chantent, perdent leur voix avant l'âge de quarante ans, ceux qui le savent conservent leur voix aussi longtemps que leur bonne santé. » En effet, on peut chanter d'une voix chaude et vibrante, et même avec goût ; on peut avoir aussi de grands succès, sans savoir comment il faut s'y prendre pour chanter. Pour savoir, il faut avoir appris ; il n'est donné, que je sache, à aucun instrumentiste de jouer des concertos avant d'avoir préalablement étudié et vaincu les difficultés matérielles de son instrument. Le chanteur, s'il ignore le doigté de sa voix, demandera tous ses effets à son âme, mettra en jeu toutes ses facultés et arrivera inévitablement à une fatigue sans remède, qui terminera prématurément sa carrière vocale.

Comme le dit Longin dans son *Traité du Sublime* (Traduction de Boileau) :

« La nature est ce qu'il y a de plus nécessaire pour arriver au grand ; cependant si l'art ne prend soin » de la conduire, c'est une aveugle qui ne sait où elle va. »

Que signifie le mot CHANT ?

Voici ce qu'en dit le Dictionnaire de P. Larousse : « CHANT : inflexion modulée de la voix, air mis sur » des paroles. Mélodie, chant harmonieux. Toute composition en vers : « Mes chants rediront vos exploits. » » Chacune des divisions d'un poème épique. »

*Chant* est donc un terme générique qui peut s'appliquer à la mélodie chantée ou parlée.

TOUS LES INSTRUMENTS CHANTENT.

Autrefois, on recommandait aux instrumentistes d'aller entendre les grands chanteurs pour épurer leur goût ; aujourd'hui, il faudrait dire aux chanteurs d'aller entendre les grands instrumentistes pour apprendre à soutenir le son, à le filer, etc....

Il n'y a pas de méthode de chant (ce qui équivaut à méthode de goût) pour le violon, le violoncelle, etc. ; cependant ces instruments chantent véritablement entre les mains de nos grands artistes ; mais il y a des méthodes de violon, de violoncelle, etc., indiquant les moyens matériels à employer pour jouer de ces instruments.

C'est donc une *Méthode de Voix* qu'il faut tracer, méthode démontrant les procédés matériels indispensables pour connaître l'instrument que l'on appelle *Voix* et apprendre à en jouer.

La sensibilité, le charme, la note juste, sont, comme la voix, des qualités que l'on tient de la nature. Ces qualités peuvent se développer au contact des gens de goût ; mais, on ne peut les acquérir artificiellement, car la nature commence et l'art achève.

Le sommet de l'art, qui n'est accessible qu'à peu d'élus, est d'autant plus difficile à atteindre que les premiers pas sont moins assurés.

C'est du point de départ que dépend d'ordinaire le succès d'une entreprise ; il faut donc s'occuper sérieusement des éléments et enseigner la seule chose transmissible d'un art, c'est-à-dire sa partie matérielle.

Pour apprendre à jouer de la Voix (j'entends par jouer de la Voix, faire avec la Voix ce à quoi sont

propres tous les instruments, c'est-à-dire exécuter un morceau de musique, autrement dit vocaliser), puis à joindre aux sons les paroles, il faut d'abord s'occuper de la mise en œuvre des organes.

Les Italiens disent : *Respirez bien, placez bien la voix, prononcez clairement, distinctement, et votre chant sera parfait.*

Je me propose donc d'expliquer, de démontrer le plus simplement et le plus clairement possible ces trois grands points :

*La Respiration;*

*Le Doigté de la Voix (Émission du Son);*

*La Prononciation.*

L'étude consistera :

1° A apprendre à respirer de façon à n'éprouver soi-même aucune fatigue et à ne pas se rendre désagréable à l'auditoire par une respiration bruyante ;

2° A connaître le moyen d'émettre le son et à rendre homogènes tous les degrés de l'instrument ;

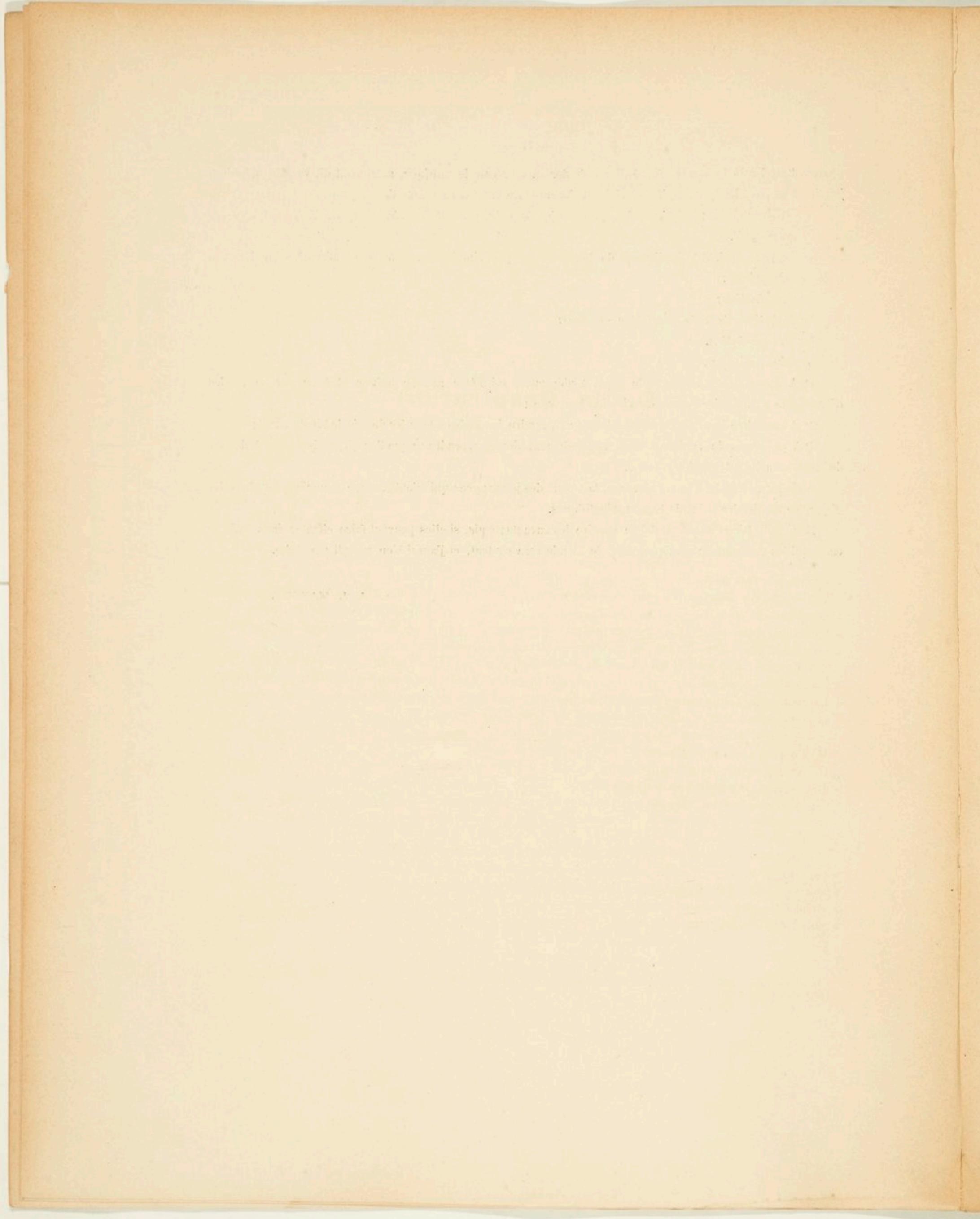
3° A prononcer de manière à faire non-seulement bien comprendre ce que l'on dit; mais encore à donner de l'homogénéité à toutes les voyelles.

Il est bien entendu que cet ouvrage, fait pour des jeunes gens qui n'ont aucune connaissance physiologique, ne contiendra point de termes scientifiques.

Mes explications feront peut-être sourire les savants; mais, si elles peuvent faire chanter sans fatigue ceux qui les mettront en pratique, tout le monde sera content, et j'aurai bien rempli ma tâche.

J.-J. MASSET.

---



# De la Respiration

## COMMENT IL FAUT RESPIRER

Sous ce titre : *De la fatigue de la voix dans ses rapports avec le mode de respiration*, le docteur MANDL a publié un mémoire présenté à l'Académie des sciences dans sa séance du 12 mars 1855 (1).

Voici quelques lignes de son introduction :

« Le médecin est consulté quelquefois par les artistes pour une certaine faiblesse de la voix, à laquelle  
» l'examen le plus minutieux ne peut assigner aucune de ces causes organiques décrites dans un ouvrage de  
» pathologie. On chercherait en vain des signes certains de l'engorgement des glandes, de la tuberculisation  
» des poumons, de la compression des récurrents, etc... On ne pourrait même pas constater l'existence d'une  
» bronchite ou laryngite; et cependant, lorsque ces artistes ont chanté ou déclamé pendant quelque temps,  
» on entend leur voix s'affaiblir, se couvrir, devenir rauque, tremblante, criarde.

» Incertain d'abord sur les causes de cette affection, j'ai cru plus tard devoir fixer mon attention sur  
» l'activité du larynx même, et je me suis demandé jusqu'à quel point une dépense de forces trop considérable,  
» fatigante pour l'émission de la voix, pourrait contribuer à l'origine de cet affaiblissement. Ici, l'examen de  
» la question m'a bientôt amené à considérer les divers modes de respiration.

» En effet, dans presque toutes les méthodes de chant, on trouve des chapitres particuliers consacrés à  
» la respiration et à son influence sur la conservation de la voix.

» Quelques-uns de nos professeurs de chant des plus distingués insistent particulièrement sur les  
» avantages de la respiration diaphragmatique.

» Mon attention fut fixée pour la première fois sur ce sujet par M. J.-J. Masset, professeur de chant au  
» Conservatoire, que j'ai entendu exécuter avec un art parfait des grands airs sans qu'il soit résulté pour lui  
» la moindre fatigue corporelle ou vocale.

» Dans des entretiens ultérieurs, M. J.-J. Masset a bien voulu me fournir des renseignements suffisants  
» pour que j'aie pu reconnaître le mode de respiration adopté par lui, enseigné à ses élèves, et qui n'est  
» autre que le type diaphragmatique. M. Delsarte m'a dit plus tard que, depuis vingt ans, il aurait le premier  
» établi la théorie des types diaphragmatique et costal, et qu'il aurait, dès 1839, dans des cours publics, et  
» plus tard, dans les cours de M. Chevé, fait connaître les avantages du premier de ces modes de respiration.

(1) Ce mémoire, extrait de la *Gazette médicale*, a été publié chez Labbé, éditeur libraire de la Faculté de médecine, place de l'Ecole-de-Médecine, Paris, 1855.

» Du reste, M. J.-J. Masset ne prétend pas avoir inventé la respiration diaphragmatique, il m'a dit  
» l'avoir vu pratiquer en Italie, où elle serait connue comme méthode de Porpora, de Rubini, etc...

» D'autres méthodes de respiration sont adoptées par d'autres professeurs ; mais tout le monde s'accorde  
» à dire que la respiration exerce une grande influence sur la conservation de la voix...

» Appuyé sur ces données pratiques, j'ai cherché à expliquer les rapports qui existent entre le mode de  
» respiration et la dépense des forces nécessaires pour mettre en jeu les agents de la voix. »

Le docteur Mandl reconnaît trois types de respiration qui sont : le type diaphragmatique, le type latéral ou costal et le type claviculaire.

J'engage les élèves que de plus amples démonstrations scientifiques peuvent intéresser, à lire en entier ce remarquable mémoire de M. le docteur Mandl. Quant aux autres, je voudrais faire en sorte que les explications que je leur donnerai fussent suffisantes.

Les phrases musicales sont généralement beaucoup plus longues et plus soutenues que celles du discours ; il faut donc faire pour celles-là une plus grande provision d'air.

Pour l'aspiration, la partie des poumons à mettre en jeu est naturellement celle qui peut contenir le plus d'air. Or, la base des poumons en étant la partie la plus ample, il faut, pour chanter, employer la respiration diaphragmatique, abdominale, qui est le mode naturel de respiration, et emplir ses poumons tout entiers avec toute la provision d'air qu'ils peuvent contenir.

En effet, quand nous respirons sans y penser, pour satisfaire aux lois de la nature, qui veulent que l'air soit constamment renouvelé dans les poumons ; quand nous sommes couchés, le diaphragme se baisse pour permettre aux poumons de se gorger d'air, leur donner de l'espace, et la partie supérieure du ventre se soulève un peu.

Une aspiration profonde, faite de cette manière, permet non seulement de prendre une grande quantité d'air, mais, son influence ne s'étendant immédiatement que vers les côtes (type latéral ou costal), la partie supérieure de la poitrine et tout l'appareil vocal restent en place ; donc, pas de fatigue de ce côté.

Le type diaphragmatique est plus habituel aux hommes qu'aux femmes, chez lesquelles l'usage du corset fait sinon naître, du moins se développer le type latéral (costal).

Les femmes, cependant, peuvent et doivent employer la respiration diaphragmatique. Une respiration costale, prise avec effort, fait sentir son influence immédiate à la partie supérieure des poumons (type claviculaire) ; et il résulte de là que la partie supérieure de la poitrine et tout l'appareil vocal se soulèvent et s'abaissent continuellement, ce qui amène infailliblement une fatigue telle que les chanteurs y succombent.

Une autre et très importante raison doit encore prescrire cette respiration diaphragmatique : c'est qu'elle contribue puissamment à la qualité du son.

Réduisons, par la pensée, les poumons à l'état de vessie, emplissons cette vessie de notre souffle : si nous laissons l'orifice de la vessie ouvert, l'air s'en échappera sans bruit, n'étant pas comprimé ; c'est ce qui arrive dans l'aspiration et l'expiration quand nous ne parlons pas et que nous ne chantons pas.

Si, au contraire, après avoir rempli la vessie d'air, nous en rétrécissons l'orifice, et si nous pressons sur la vessie pleine, nous obtiendrons d'autant plus de bruit que nous appuierons davantage. Ce bruit aura d'autant plus de durée que la vessie sera plus grande et pourra contenir une quantité plus considérable d'air. C'est ce qui arrive quand nous parlons ou quand nous chantons.

L'air comprimé produit le son en passant par l'ouverture de la glotte et en faisant vibrer les cordes vocales. Plus nous pourrons appuyer, contenir l'air, tout en émettant la quantité voulue pour produire le son, plus la quantité de son et sa durée seront considérables.

Plus notre provision d'air sera près de la base des poumons, plus notre voix acquerra de force et d'ampleur.

Résumons :

La manière de respirer, pour le chanteur, pour le comédien, pour l'orateur, est une.

Il faut, pour bien aspirer l'air, que la partie supérieure de la poitrine reste immobile ou, du moins, ne

fasse aucun mouvement ascensionnel; que le chanteur n'apporte au passage de l'air aucune entrave et se repose sur l'élasticité de ses poumons du soin de faire leur office en revenant naturellement et spontanément sur eux-mêmes; qu'il ne produise pas, en respirant, un bruit désagréable, bruit que l'on nomme hoquet dramatique et qui, malheureusement, a passé dans notre théâtre lyrique et y est considéré comme moyen d'expression.

Non seulement ce bruit cause une impression pénible à l'auditoire, mais il nuit à la santé du chanteur.

Il faut apporter tous ses soins à ce que l'aspiration ne produise aucun sifflement ni aucun bruit pour ne pas fatiguer un organe aussi précieux et aussi délicat que le larynx.

C'est donc à l'aide de l'abaissement du diaphragme qu'il faut faire chaque aspiration; c'est à-dire qu'il faut le plus possible emplir d'air toute la partie basse des poumons, pour en faire plus facilement le refoulement et par suite la distribution avec économie.

Respirer ainsi est plus naturel que de respirer par la partie supérieure des poumons.

Cependant, cette manière exige une grande pratique; car il ne suffit pas d'*aspirer* une grande quantité d'air, il faut encore apprendre à ménager sa dépense.

On procédera de la manière suivante :

L'Elève se tient droit, dans une position naturelle, sans effacer les coudes, sans mettre ses muscles pectoraux en saillie; il place sa main gauche sur la partie supérieure de la poitrine et la main droite sur la partie vulgairement appelée le creux de l'estomac.

Pour que la respiration soit bonne, il faut que la main droite sente un *mouvement* du diaphragme (soulèvement du ventre), et que la gauche n'en sente aucun.

Au reste, quand on emploie la respiration diaphragmatique, le soulèvement de la partie supérieure de la poitrine ne peut avoir lieu; de même que le soulèvement de la partie supérieure (type costal et claviculaire) s'oppose à l'abaissement du diaphragme.

Ces deux mouvements ne peuvent donc se produire en même temps, et il est très facile de les apprécier.

On fera d'abord de petites respirations; puis on s'habitue peu à peu à respirer plus amplement.

Les poumons sont au larynx et aux cordes vocales ce que le soufflet est à l'orgue.

Le larynx doit être aux poumons ce que le tube est au soufflet.

J'insiste d'autant plus sur cette manière de respirer, que beaucoup de méthodes disent le contraire.

Je ne puis mieux terminer ce chapitre qu'en reproduisant les dernières lignes du mémoire de M. le Dr Mandl :

« On lit dans la Méthode de Chant du Conservatoire (à Paris, à l'imprimerie du Conservatoire, page 2) :  
» Quand on respire pour parler ou pour renouveler simplement l'air des poumons, le premier mouvement  
» est celui de l'aspiration. Alors, le ventre se gonfle et sa partie supérieure s'avance un peu; *au contraire*,  
» dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. »

« Cette doctrine déplorable, ajoute le docteur Mandl, a été adoptée par bon nombre de professeurs, et  
» peut, sans hésitation, être considérée comme la cause de la perte d'un grand nombre de voix. Aplatir le  
» ventre, c'est empêcher l'abaissement normal du diaphragme, c'est forcer la respiration à devenir claviculaire  
» dès qu'elle est profonde. On ne peut donc s'élever avec assez de force pour combattre un principe fatal,  
» lorsqu'on le voit figurer dans une méthode officielle. »

Nous avons dit : « Il faut apporter tous ses soins à ce que l'*aspiration* ne produise aucun sifflement ni aucun bruit pour ne pas fatiguer un organe aussi précieux et aussi délicat que le larynx. »

Ceci est la règle générale pour conserver la santé vocale, comme la sobriété est un des moyens les plus sûrs pour conserver un bon estomac.

Cependant, quelque sobre que l'on soit, un dîner de gala, une réunion d'amis, nous fait quelquefois enfreindre notre règle ordinaire; et, malgré un excès relatif, notre santé n'est pas altérée : une fois n'est pas coutume. Le régime salubre, recommençant le lendemain, nous prépare sans danger à de nouvelles licences.

Othello, entrant en scène, et chantant son air de bravoure, doit observer la règle quant à la respiration; mais, lorsqu'au troisième acte, il entre chez Desdemone avec le ferme projet de tuer la femme qu'il adore et de faire justice de lui-même après, il peut, il doit être très agité. La situation exige alors que sa respiration soit haletante, ses mots entrecoupés, comme les a écrits Rossini. Ce qui serait ailleurs une faute pour le chanteur devient ici une nécessité; c'est de l'art: et l'abus de force, momentané, est réparé le lendemain par l'exercice d'une bonne respiration.

Respirer, parler, marcher, gesticuler sont choses naturelles dans la vie privée; mais, quand il s'agit de paraître dans de grands vaisseaux, soit comme chanteur, soit comme orateur, soit comme comédien, il faut apprendre à respirer, à émettre la voix, à marcher, à gesticuler même, de manière à être entendu, compris par le public; le tout devant être fait à grands traits, comme sont faits les décors de théâtre, et comme tout ce qui doit être vu ou entendu à grande distance.

## Influence des Réservoirs sur la voix et le chant des oiseaux

A propos de la respiration diaphragmatique, nous lisons dans un ouvrage intitulé *Recherches sur l'appareil respiratoire des oiseaux*, par Ph.-C. Sappey, docteur en médecine, professeur d'anatomie à la Faculté de Médecine et membre de l'Académie de Médecine :

« Entre tous les animaux vertébrés, les oiseaux sont ceux qui possèdent la voix la plus forte et qui jouissent au plus haut degré de la faculté de la moduler. Qu'une voix aussi remarquable par son intensité et par la variété des sons puisse sortir d'un corps aussi frêle que celui de l'oiseau, c'est là sans doute un phénomène qui a lieu de nous surprendre; mais à la surprise succède l'étonnement lorsqu'on observe que cette voix déjà si forte et si étendue jouit encore du privilège de se soutenir très longtemps sans que l'oiseau reprenne haleine.

» Qui n'a été frappé, en écoutant le chant du Rossignol, de la longueur interminable des phrases qui le composent? Une seule d'entre elles suffirait pour mettre hors d'haleine le plus habile de nos chanteurs, et cependant chacune de ses phrases, chargées de cadences, de roulades et de points d'orgue, est exprimée à l'aide d'une seule émission de voix et avec une si grande aisance, que ce chant peut se prolonger de longues heures. L'intensité, l'étendue et la puissance de la voix chez les oiseaux sont trois phénomènes placés sous l'influence des réservoirs diaphragmatiques (1).

» La voix, en effet, est d'autant plus forte que la quantité d'air projetée vers l'organe vocal est plus abondante et se meut plus rapidement. Un chanteur à courte haleine, quelles que soient l'organisation de son larynx et ses facultés musicales, ne sera jamais un artiste éminent: le grand art pour le virtuose qui veut tirer de sa voix tous les effets qu'il peut en attendre consiste à bien utiliser le volume d'air qu'il projette au dehors à chaque mouvement d'expiration. Ce n'est souvent qu'après plusieurs années d'études sérieuses et pénibles qu'un artiste heureusement doué parvient à établir une exacte proportion entre le son

(1) « L'étendue de la voix est en rapport avec le degré de tension des cordes ou des lames vocales et le nombre des vibrations qu'elles exécutent dans un temps donné. L'insufflation des réservoirs diaphragmatiques démontre que le nombre des vibrations augmente ou que le son s'élève lorsque le courant d'air devient plus rapide.

» L'intensité ou la force de la voix dépend surtout de la quantité d'air que le thorax projette vers le larynx. La puissance de la voix est la faculté de soutenir longtemps un son plus ou moins fort sans reprendre haleine. Les oiseaux possèdent cette faculté au plus haut degré et, sous ce rapport, ils sont bien supérieurs non seulement aux mammifères, mais encore à nos artistes les mieux organisés. »

- » qu'il veut obtenir et la quantité d'air qu'il faut émettre pour le produire ; il est condamné à économiser
- » cet air qu'il faut émettre, parce qu'il est peu abondant, et que son chant sera d'autant moins interrompu
- » qu'il le ménagera davantage.

## Du Moment opportun pour la Respiration

Il faut prendre le temps de respirer sur la valeur de la dernière note que l'on vient d'exécuter, pour pouvoir attaquer la suivante en son temps (1).

Beaucoup de gens croient que le talent d'un chanteur consiste à prendre de rares et longues respirations. C'est une erreur.

Je dirai, au contraire, qu'un chanteur doit respirer le plus souvent qu'il peut, sans altérer toutefois le sens grammatical ou musical de la phrase.

S'il est nécessaire pour l'élève de s'exercer à soutenir de longues phrases d'une seule émission, il faut que le chanteur sache se donner du repos, même dans le courant d'un morceau, et il ne peut atteindre ce but qu'en régularisant ses respirations.

En règle générale, il faut respirer de manière à faire sentir la ponctuation du discours ; tantôt c'est la phrase littéraire, tantôt c'est la phrase musicale qui commande.

Exemples :

Si je chante le Cantabile de l'air de baryton dans *la Favorite* :

« Léonore, viens »,

quoique je puisse dire cette phrase musicale avec une seule respiration, il faut cependant que je respire ou que du moins je fasse sentir la virgule qui suit le mot Léonore. Sans cela, cette phrase, au lieu d'être une invitation, serait une affirmation que le public comprendrait ainsi :

« Léonore vient ».

Le second couplet de la romance de Mathilde, dans *Guillaume Tell*, commence ainsi :

« Toi, du berger, etc... »

Il faut respirer après le pronom toi ; car, sans cette respiration ou vraie ou simulée, le public le prendrait pour un substantif :

« Toit du berger »,

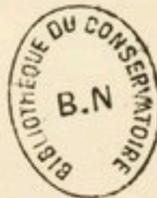
Si vous avez à chanter :

« La Reine, m'a-t-on dit, en ces lieux, va se rendre »,

Il faut respirer après les mots « la Reine », puis encore après les mots « m'a-t-on dit », ou du moins simuler une respiration qui fasse comprendre la ponctuation, et par conséquent le sens de la phrase.

Si vous dites :

« Je suis, dans le vague des airs,  
« Le char de la nuit qui s'avance. »



(1) Dans l'étude d'une vocalise, si la phrase est longue, si le compositeur n'a marqué aucun silence, si l'élève sent le besoin impérieux de reprendre haleine, il faut qu'il s'arrête et prenne le temps de respirer à l'aise. La mesure manquera alors de régularité, mais le point important est de ne point manquer de souffle. L'élève acquerra, par la suite, l'habitude de l'abaissement du diaphragme, la manière de faire bon usage de l'air qu'il aura aspiré, et il pourra exécuter d'une seule émission la phrase entière.

Il faut faire sentir la virgule qui est après le mot « suis », précaution sans laquelle le verbe suivre pourrait être pris pour le verbe être.

Gardez-vous aussi de transporter la ponctuation ; cela peut donner lieu à de fâcheuses interprétations.

Ainsi, dans ce vers d'une mélodie de Schubert, *Les Plaintes d'une jeune fille* :

« J'ai vécu, de l'amour j'ai connu la douceur ».

Une cantatrice a placé la virgule après le mot *Amour* ; cela lui a fait donner à la phrase un sens imprévu et scabreux auquel certainement elle était bien loin de penser.

On ne peut cependant pas respirer toujours d'après la ponctuation.

Si vous avez à chanter dans un mouvement vif :

« Hélas ! Mon Dieu, que faire ? »

Il est évident que vous ne pourrez faire sentir ni le point d'exclamation, ni la virgule. La faute retombera alors sur le compositeur, qui a pu faire une charmante mélodie, mais en laissant comprendre à qui pourra le sens des paroles.

Souvent aussi, la phrase musicale exige des respirations que ne demande pas la ponctuation. Si, dans ces paroles :

« Sois fier de mon amour »,

après avoir soutenu les deux premiers mots, vous avez à exécuter un long point d'orgue sur les derniers, il faudra absolument respirer après les mots « sois fier », quoiqu'il n'y ait pas de virgule, pour achever le trait avec la puissance voulue.

## De la Voix, de son doigté

Qu'est-ce que la voix ?

Certains physiologistes prétendent que la voix est un instrument à anche comme le hautbois, la clarinette.

D'autres ont une opinion différente.

Je ne puis suivre les savants sur leur terrain ; mais, en homme pratique, je prendrai la liberté de dire ici ce que j'en pense, ce que l'expérience m'a prouvé.

La nature ayant démontré la respiration, elle nous démontrera les lois de la sonorité (production et intensité du son).

Tout le monde sait qu'une corde, grosse et longue, a des vibrations lentes en raison de sa longueur et qu'elle produit par conséquent des sons graves. A mesure que cette corde est raccourcie, les vibrations devenant plus nombreuses et plus rapides dans un temps donné, le son devient plus aigu.

C'est une loi générale.

Tous les instruments y sont soumis. Une grosse cloche produit un gros son ; diminuez le volume de cette cloche jusqu'à l'état de sonnette, vous obtiendrez à chaque diminution un son plus aigu.

La petite flûte, en raison de son exigüité, exécute ce qu'elle voit écrit à l'octave supérieure, quand la grande flûte produit réellement la note écrite.

La quatrième corde du violoncelle, la plus grosse, est montée de manière à produire un *do*. Pour produire le *ré* (seconde note de la gamme), on place un doigt sur cette corde, et le doigt faisant l'effet d'un nouveau sillet, la corde est raccourcie par ce fait.

En continuant à avancer les doigts sur la corde, qui va se raccourcissant toujours, on obtient, au fur et à mesure, des sons plus aigus ; car toute la partie de la corde qui est sous les doigts ne pouvant plus avoir de

vibrations, la partie de cette corde restée libre a des vibrations plus vives et par conséquent des sons plus aigus.

La voix humaine, instrument naturel, doit aussi obéir à cette loi ; cherchons donc à donner à la voix les moyens matériels que les hommes ont employés pour les instruments qu'ils ont fabriqués. Pour paraître quelque peu bizarre de prime abord, cette proposition n'en est pas moins fondée sur la simple logique, sur la pratique sérieusement éprouvée. A ce double titre elle est donc bonne à formuler ici.

Toutefois, comme il ne paraît pas possible de trancher une question que n'ont point résolue d'une manière positive nos plus grands savants ; comme je ne puis dire : la voix est faite de telle manière, en voici le doigté, — il faut que je trouve une comparaison, une hypothèse, pour faire comprendre ce que j'éprouve en chantant, moyen qui m'a toujours réussi avec mes élèves.

Supposez donc que votre voix est une corde s'étendant de la base des poumons au larynx. Cette corde, dans toute sa longueur, produira le son le plus grave qu'elle puisse donner. Supposons encore que le son soit *do*, comme sur le violoncelle. Nous procéderons comme on le fait sur cet instrument : pour obtenir le *ré*, nous mettrons sur cette corde imaginaire un doigt imaginaire ; nous appuierons le *ré* sur le *do*, le *mi* sur le *ré*, et ainsi de suite. Nous comprimerons l'air contenu dans les poumons, de haut en bas, pour monter, et nous diminuerons la pression pour descendre. Cette comparaison, si l'on m'accorde l'hypothèse, équivaut à dire que nous raccourcirons la corde pour monter et que nous lui rendrons de la longueur pour descendre.

Quant au degré de pression voulu, il ne peut s'acquérir que par le travail.

C'est une question de tact que l'on ne peut pas plus enseigner pour la voix que pour le violon et le violoncelle. Si vous tirez peu de son de ces instruments, je vous dirai que vous n'appuyez pas assez l'archet sur la corde. Mais, si vous employez une trop grande force, vous faites crier la corde en l'écrasant, ce qui me fera vous dire : vous appuyez trop.

C'est donc à l'élève à trouver, à sentir le degré de force voulu : ce qu'il acquerra infailliblement par la pratique.

Deux faits importants viennent à l'appui de ma proposition :

On sait qu'une gamme doit être commencée *piano* et aller *crescendo* en montant ; puis, *decrescendo* en descendant.

Comment obtiendrait-on le *crescendo* voulu par la gamme ascendante, si ce n'est en comprimant l'air avec plus de force, de même qu'on obtient sur un instrument à cordes une plus grande quantité de sons par la pression plus forte de l'archet ?

Pour la gamme descendante, même observation en sens inverse : dépression.

D'ailleurs, les Italiens disent : *Piantar la voce*, planter la voix ; *Appoggiare la voce*, appuyer la voix ; *Giu la voce*, en bas la voix. Les Français disent : *Poser la voix*. Or, quelle est l'idée attachée aux mots planter, appuyer, poser ?

Tous les instruments ont besoin d'un appui, et de même que les doigts tombent de haut en bas sur le piano comme sur le violon, etc., il faut que la voix soit appuyée sur le souffle qui la produit.

On trouvera, au chapitre de la prononciation, de nouvelles preuves matérielles de ce que j'avance.

D'autre part, j'ai souvent remarqué que les basses profondes baissent la tête quand elle ont une note très grave à donner, témoin ce fameux *mi b* du « Sinon la mort ! » de *Robert-le-Diable*, *mi b* que Meyerbeer a eu le soin de faire doubler par le cor.

C'est sans doute pour s'assurer de son exécution ; car il arrive très souvent que le *mi b* reste enfermé dans le gosier du chanteur.

Baisser la tête, c'est produire un raccourcissement du tube ou de la corde ; et la note grave, qui demande au contraire, pour être produite, une corde plus longue, ne peut donc être entendue.

Le ténor, de son côté, fait la même faute en sens inverse quand il lève la tête pour donner un son aigu.

Que de peine, que de fatigue, que de temps perdu, pour tant de gens qui emploient les procédés contraires à l'exécution de leur désir! (1)

Que de fois j'ai vu, sur cette simple observation, des chanteurs donner immédiatement avec facilité des sons qu'ils ne se croyaient pas capables d'émettre, soit au grave soit à l'aigu. Admettons que cette manière de procéder ne soit pas l'idéal de tout le monde, il faudra pourtant reconnaître que c'est une méthode; or, sous le rapport du mécanisme de la gamme ascendante et descendante, je n'ai rien vu dans aucun traité de chant qui en donnât seulement l'idée. On fait faire aux élèves des exercices de seconde, de tierce, de gammes, etc.; mais ils les font comme ils peuvent et sans se rendre compte de la manière de procéder.

A ce propos, je me rappelle une scène assez plaisante entre un élève intelligent et son professeur. Celui-ci, demandant à l'élève d'exécuter une gamme dans un mouvement vif, l'élève lui dit: « Monsieur, comment dois-je faire pour exécuter cette gamme? »

Comment il faut faire? lui répond le professeur embarrassé: ... Puis il s'écrie: appelez un tel! Ce dernier, qui vocalisait facilement, vient et le professeur, qui était italien, lui dit: « fa oune gamme ».

Aussitôt fait que dit.

Alors, d'un air triomphant, s'adressant à l'élève intelligent et lui montrant celui qui venait de donner une preuve de son talent, le professeur lui dit: « fa comme loui... ».

On ne dit pas que cet exemple ait profité à l'élève intelligent.

Je disais un jour à Panseron, qui déplorait l'ignorance musicale des chanteurs en général: « Si au moins, ils savaient comment ils procèdent pour produire les sons *do, ré, mi*, liés! » Ah! diable, répliqua Panseron c'est une grosse question que vous soulevez là! Je lui dis alors ce que je viens d'exposer...

Panseron n'a pas ri... Il a approuvé. Notez que Panseron était alors mon collègue au Conservatoire, en qualité de professeur de chant.

D'ailleurs, la gamme, en italien, est appelée *Scala*. Les italiens expriment aussi le mot échelle par le même mot *Scala*. En effet, une gamme est une échelle de sons.

Quand on monte sur une échelle, on ne peut lever le pied qui est sur un échelon que quand l'autre pied a atteint l'échelon supérieur et s'y est placé.

C'est donc en superposant chacune des notes de la gamme qu'on peut l'exécuter avec la perfection et la sûreté nécessaires.

*Lier et appuyer en montant, lier en descendant et appuyer de moins en moins.* Certains professeurs disent qu'en travaillant les notes graves de la voix, on perd les sons aigus. Je crois que ces professeurs se trompent; parce que les sons graves ne sauraient être produits que par un grand relâchement des muscles, qu'ils ne cèdent pas à la force, et ne peuvent, par conséquent, causer aucune fatigue.

D'autres disent qu'en travaillant particulièrement les sons aigus, on perd les notes graves. Je crois que ceux-ci ont raison; car pour obtenir des sons aigus, il faut que la corde soit raccourcie; et quand on s'évertue (trop souvent sans méthode) à les produire avec force, la tension musculaire est si grande que, pour revenir au piano, aux sons du médium et aux sons graves, il en est du larynx comme il en serait d'une main depuis longtemps crispée et que l'on ne pourrait instantanément remettre dans son état naturel.

J'espère que mes lecteurs voudront bien expérimenter les moyens que je leur soumetts avant de condamner ma manière de voir qui, je crois, sort de la routine, et court par conséquent grand risque d'être repoussée. Au résumé, pour apprendre à jouer du piano, on achète d'abord un piano, un instrument tout fait. Pour apprendre à jouer de la voix, il faut être son propre facteur, se faire une voix d'une seule corde avec laquelle on puisse, comme avec tous les instruments de musique, exécuter toute espèce de morceaux en donnant toutefois à chacun l'accent qui lui est propre.

L'accent! Ah! voilà ce que l'on n'enseigne pas! C'est le cœur qui le donne. (Voir à l'article Expression).

(1) Remarquons ici un fait dont on peut être témoin chaque jour.

Par un mouvement instinctif, les chanteuses légères exécutant un trait de vocalise avec des sauts de bas en haut, baissent la tête pour atteindre la note aiguë.

Ce qui peut être considéré comme un mouvement de coquetterie, de grâce, est le résultat naturel de ce que j'avance.

## De la Justesse

On peut chanter plus ou moins faux, mais on ne peut chanter plus ou moins juste. La parfaite intonation est, comme le sentiment, un don de nature.

Chanter faux, sans s'en apercevoir, est un défaut irrémédiable. Au contraire, quand on sent le manque de justesse, la pratique et l'étude peuvent corriger ce défaut.

L'oreille n'est pas toujours coupable des mauvaises intonations ; c'est souvent l'ignorance du doigté de l'instrument et le manque d'exercice.

Le violoniste le plus parfait, après avoir abandonné son instrument pendant un long temps, manque infailliblement de justesse ; car, s'il sait quel est le doigt à employer, il ne sentira plus la véritable place qu'il doit prendre, et aura par conséquent l'intonation douteuse.

## Des différentes espèces de Voix comparées aux Instruments

Quelle admirable échelle de sons la nature a établie !

Les voix humaines parcourent une étendue de quatre octaves, qui peuvent être dépassées soit au grave soit à l'aigu.

### HOMMES :

**Voix de basse profonde** (la plus grave).

**Voix de basse chantante** (moins grave, un peu plus étendue vers l'aigu).

**Voix de baryton** (moins grave, plus aiguë).

**Voix de ténor** (moins grave encore et plus aiguë).

CONTREBASSE  
VIOLONCELLE

### FEMMES :

**Voix de contralto** (dont la partie grave est la plus forte et a trop souvent un timbre viril).

**Voix de mezzo soprano** (tenant du contralto et du soprano).

**Voix de Soprano** (moins grave et plus facilement aiguë).

ALTO  
VIOLON

Ces deux dernières voix parcourent à peu près la même étendue.

La voix de soprano aigu a plus de facilité que le mezzo-soprano pour les notes élevées ; mais, en général, moins de force dans le médium.

A mon avis, la voix de mezzo-soprano est la plus belle voix féminine, parce qu'elle réunit une partie des qualités particulières à ses deux congénères.

Quant à la voix de baryton, on prétend que Rossini la définissait ainsi : C'est l'avortement d'une basse qui

ne peut descendre ou d'un ténor qui ne peut monter. En effet, la voix de baryton a, chez quelques-uns, le timbre de la basse et chez d'autres le timbre du ténor.

Comme il faut au baryton plus de facilité pour les sons élevés que pour les sons graves, car il chante souvent *ré, mi, fa* au-dessus des lignes de la clef de *fa* quatrième, — et certains passages des ouvrages de Verdi le font monter jusqu'au *sol* ♯ supérieur, — jè rangerai la voix de baryton avec celle du ténor. (*Violoncelle.*)

Disons maintenant un mot des instruments de la même famille et voyons l'analogie qui existe entre eux et les voix humaines.

La contrebasse, très gros et très grand instrument, dont les cordes sont par conséquent grosses et longues, se fait parfaitement entendre quand elle émet le son lentement, quand la corde, sous la pression de l'archet, a le temps de fournir les vibrations voulues; mais, quand elle veut exécuter un grand nombre de notes dans un mouvement vif, il est rare que ces notes soient bien nettes, parce que les vibrations se confondent.

N'est-ce pas le cas de la voix de basse profonde, qui, généralement, ne peut vocaliser vite ?

Le *violoncelle*, moins grand, dont les cordes sont moins grosses, moins longues, peut exécuter beaucoup de notes dans un mouvement vif avec plus de facilité. Cependant, d'ordinaire, le violoncelle charme plus par ses sons soutenus que par les traits précipités.

Combien peu de ténors (de grand-opéra), de barytons, vocalisent vite et avec netteté !

Même différence de cordes pour l'alto, dans la catégorie duquel nous placerons : 1° le ténor léger, vocalisant plus facilement que le ténor de grand-opéra, en raison du peu de volume de sa voix ; 2° le contralto, la voix la plus grave parmi les femmes, vocalisant plus péniblement que les autres voix féminines.

Vient ensuite le violon, dont les cordes sont si minces et si courtes que leurs vibrations, extrêmement nombreuses dans un temps donné, permettent d'exécuter avec beaucoup de netteté un grand nombre de notes dans un mouvement très vif.

C'est le cas du soprano.

Sur cent voix d'hommes, on n'en comptera pas vingt vocalisant relativement très vite ; sur cent femmes, on en comptera quatre-vingts.

En effet, trille, gamme chromatique, staccati et toutes sortes de traits hardis sont bien plus propres à la voix de soprano qu'aux autres voix (1).

Pourquoi cette diversité de timbre, d'étendue, entre ces instruments de même famille dont je viens de parler, ainsi qu'entre les voix humaines qui leur sont comparées ?

C'est sans doute à cause de la structure de ces divers instruments et du larynx de chaque espèce de chanteurs.

La partie saillante du larynx s'appelle vulgairement la pomme d'Adam. Pourquoi ne dit-on pas, en parlant du larynx de la femme, la pomme d'Eve ? Car, si je suis bien informé, notre mère à tous a aussi mangé du fruit défendu.

C'est parce que, chez les femmes, le larynx est petit ; ce qui fait que les cordes vocales sont plus courtes ; de là leur voix plus aiguë. Chez les hommes, au contraire, le larynx, plus gros, plus anguleux, fait toujours saillie ; aussi les cordes vocales sont plus allongées. Le genre de voix dépend donc de la forme de l'organe vocal comme les qualités des instruments à cordes dépendent de leur structure.

Il en est des voix comme des individus : chaque voix a ses défaillances, ses défauts particuliers.

Tels ténors atteignent difficilement les notes élevées, tels autres ont toute leur force dans les sons aigus et n'ont aucune puissance dans le médium.

(1) Généralement les professeurs de piano trouvent la main gauche de leurs élèves moins agile que la main droite.

Croyez que les grosses cordes que cette main doit faire résonner méritent au moins la moitié de ce reproche, à cause de la lenteur relative de leurs vibrations.

Il est donc inutile d'écrire que telle ou telle voix parcourt telle étendue. Les voix se meuvent, en général, avec plus ou moins de bonheur, dans l'espace de deux octaves.

*Ce n'est point par son étendue qu'une voix est classée, c'est par son timbre.*

Baroilhet, baryton, avant d'entrer en scène, s'assurait de sa voix en donnant des *si b* aigus de ténor, dits de poitrine, et son partenaire ténor, le signataire de ce livre, essayait la sienne, dans la même circonstance, sur des *sol* de basse (clef de *fa* 4<sup>e</sup>, 1<sup>re</sup> ligne).

Inutile aussi de parler des timbres ainsi qualifiés : clair, sombre, guttural, nasal, rauque, etc. ; à moins que ce ne soit pour recommander de les éviter. On n'a jamais dit, que je sache : Oh ! la jolie voix claire ou sombre ! Quel beau timbre guttural ou nasal ! Que ce timbre rauque est délicieux !

Je sais que l'on parle de ces timbres comme moyen de « colorer » la voix. Mauvaises couleurs ! La vraie couleur de la voix, c'est l'accent.

Une voix n'a pas besoin de ces détestables timbres pour trouver la variété. Que l'accent soit vrai, la voix ne sera jamais monotone.

Tous les instruments conservent leur timbre naturel pour exécuter toute espèce de musique.

Trouvons donc, dans notre voix, quelque note d'un timbre *agréable*, travaillons de manière à donner aux autres notes la même qualité, formons-nous une voix homogène, avec laquelle nous chanterons tout, comme fait un violon, un violoncelle ou tout autre instrument, en donnant à chaque morceau, à chaque phrase, le sentiment qui leur convient.

Je crois que, dans de pareilles conditions, on ne reprochera jamais à un chanteur d'avoir laissé sur sa palette les « couleurs nasales, gutturales, rauques » ou autres.

## Du rapport des Voix entre elles

Nous avons parlé de l'analogie qui existe entre les instruments à cordes et les voix humaines, voyons maintenant quels rapports les voix ont entre elles.

Toutes les voix, à de rares exceptions près, ont les mêmes défaillances aux mêmes degrés de la gamme.

Les voix de basse et de baryton, partant chacune d'un son grave quelconque, viennent se briser (je parle des voix incultes, des élèves commençants), aux *ré*, *mi*, *fa* (clef de *fa*, quatrième ligne au-dessus de la portée), le ténor aux *mi*, *fa*, *sol* (clef d'*ut*, quatrième ligne, *mi*, cinquième ~~ligne~~ *fa*, *sol*, au-dessus de la portée). Remarquez que ces notes hautes sont en général les limites naturelles de ces genres de voix.

C'est par une bonne étude que l'on acquiert les notes supérieures ; à moins d'être doué de facultés exceptionnelles. C'est donc aux dernières limites naturelles que l'homme trouve la grande difficulté de sa voix, et comme les sons les plus aigus sont les plus brillants, comme c'est par eux que l'on obtient malheureusement les plus grands succès aujourd'hui, il faut, coûte que coûte, atteindre le summum, et les efforts tentés pour obtenir ce résultat amènent souvent la perte totale de la voix.

Pour un ténor, avoir l'*ut* de poitrine est aujourd'hui la principale chose. Le talent et le savoir sont, pour bien des gens, choses secondaires ; aussi, l'enthousiasme n'a plus de bornes quand on trouve un *ut z* !!!

Un soir, à l'Opéra, j'assistais au début d'un ténor, qui avait fort bien dit la phrase : « O Ciel ! tu sais si Mathilde m'est chère » (*Guillaume Tell*, duo du premier acte). Un journaliste était à mes côtés.

Comme je lui faisais part de ma satisfaction, il me répondit : attendons-le à : « Malheur à nos tyrans », *si b* de poitrine !!!

Aussi, les directeurs de province, qui viennent chercher des artistes à Paris, ne demandent pas au professeur qui leur signale un élève : A-t-il du talent ? Il demande : Arrive-t-il ? c'est-à-dire, a-t-il les notes suraiguës sacramentelles ?

C'est triste ; mais c'est malheureusement ainsi.

Les femmes ne trouvent, au contraire, de véritables difficultés que dans les premières notes de leur gamme, et, comme celle des hommes, leur voix, dite de poitrine, vient se briser aux mêmes degrés, *mi, fa, sol* (clef de *sol*, employée aujourd'hui au lieu de la clef d'*ut*, première ligne, de la première à la deuxième ~~ligne~~); puis, cette difficulté vaincue, elles se lancent avec confiance dans la partie aiguë, la plus facile, la plus brillante de leur instrument.

Aussi, un homme, ayant la voix homogène, vocalisant bien, a-t-il plus de mérite qu'une femme au point de vue du travail et de la difficulté vaincue.

Cependant, l'éducation de toutes les voix doit être la même, en principe.

## De la Mue

Si le mot *mue* vient du verbe latin *mutare* (changer), les femmes ne muent pas. Elles conservent toujours la même voix, quant à l'intonation réelle de la musique écrite. Leur organe s'améliore, se fortifie, selon les soins qu'elles lui donnent, selon leurs aptitudes, par leur bonne santé, par le développement du corps. Une jeune fille peut donc sans danger, si elle est bien dirigée (bonne respiration sans aucun effort, bonne émission), apprendre à chanter dès l'âge le plus tendre, et ne pas interrompre ses études.

Chez les hommes, c'est différent.

Le petit garçon a d'abord un larynx féminin, qui lui permet de remplacer les voix de femmes dans toutes les conditions voulues; mais, vers l'âge de douze à quinze ans, son larynx subit une telle transformation que sa voix descend d'une octave.

Donc, les hommes muent; car leur voix change de nature.

Aussitôt que les premiers symptômes de ce changement se manifestent, il faut absolument éviter tout travail vocal, sous peine de perdre ou d'altérer gravement la voix; et l'on doit attendre, pour se remettre à l'étude, que la nature ait achevé son œuvre.

### DES DIFFÉRENTS REGISTRES

ou

### VARIATION D'INTENSITÉ DE SON DANS LES VOIX

On parle toujours des différents registres de la voix, que l'on divise en registre de poitrine, mixte, de tête.

On appelle registre de poitrine, la partie de la voix qui a le plus de force, de rondeur.

Les notes les plus graves des femmes, particulièrement remarquables chez le contralto, sont dites de poitrine, les notes élevées sont dites de tête.

Chez les hommes, c'est le registre de poitrine qui contient la plus grande partie de leur voix, les notes suraiguës, qui ne peuvent pas être dites avec le même raccourcissement, la même force, sont dites de tête, et sont à la voix ce que le son harmonique est au violon, son que l'on obtient en n'appuyant pas le doigt sur la corde, mais en l'effleurant à peine.

Adoptons ces qualifications, puisqu'elles existent depuis si longtemps; mais reconnaissons qu'au fond elles manquent de sens. La poitrine n'a pas de voix, la tête n'a pas de voix.

La poitrine est à la voix, ce que la caisse est au piano, un résonnateur, pour me servir de l'expression de Helmholtz.

On peut s'en assurer en mettant, pendant qu'on chante ou qu'on parle, surtout dans la voix grave, la main

à plat sur la paroi de la poitrine. C'est dans les poumons qu'est le souffle, c'est dans le larynx qu'est la voix, et c'est dans la bouche (contenant un autre résonnateur, la voûte du palais) que se fait la qualité du son ; car une mauvaise prononciation ou certains mouvements de la langue peuvent rendre détestable le plus bel organe du monde.

Nous dirons donc que la voix est un instrument de plus ou moins forte pression, une corde, sur laquelle il faut apprendre, par la pratique, à quel degré de force on peut arriver, comme on fait avec l'archet sur la corde du violoncelle ou du violon.

La voix dite de poitrine peut être comparée aux premières octaves du piano, produites par de grosses cordes, qui, trop tendues, se brisent et nécessitent leur remplacement par des cordes plus fines pouvant subir une plus grande traction et arriver, toujours par le raccourcissement, aux sons les plus aigus.

La voix, qui est le plus parfait des instruments, ne doit avoir qu'une corde, sur laquelle se produisent d'une manière homogène toutes les notes, attirées l'une vers l'autre, chacune ayant la même qualité que l'inférieure et la supérieure, ses deux voisines.

Bien loin d'engager les femmes, pas même les contralti, à étendre leur voix de poitrine au delà du sol (clef de sol seconde ligne), je leur dirai au contraire de traiter cette partie de leur voix le plus légèrement possible et de commencer les gammes par le *piano*. Le registre de poitrine, adouci par ce procédé, se liera parfaitement au registre de tête ; les notes hautes se produiront plus homogènes, plus douces, plus agréables. De la sorte, n'ayant pas abusé de leur force dans le grave, les élèves retrouveront leurs notes de poitrine dans toute leur pureté quand elles rentreront en pleine possession de ce registre ; elles pourront alors, sans heurt, sans secousse, sans changement de nature de son, parcourir sans fatigue toute l'étendue de leur voix.

En voulant étendre le registre de poitrine au-dessus de ses limites naturelles, on arrive à avoir, comme on dit communément, des trous dans la voix ; l'organe change fatalement de timbre, la fatigue arrive, puis le chevrottement, qui, après le manque de justesse, est la chose la plus insupportable chez un chanteur.

Après avoir produit piano les notes de poitrine, les femmes donneront un peu plus d'appui aux notes faibles qui suivent et qui en ont grand besoin ; car la voix du médium est généralement la moins forte chez les femmes. Il est bien entendu que tout ceci doit être fait avec le plus grand soin et en évitant toujours l'effort.

Même conseil aux hommes.

Commencer par émettre, piano, un son grave, appuyer sur le souffle pour lui donner plus de force et ramener le son au piano par la dépression.

La première leçon sera donc le son filé, que certains professeurs considèrent comme le complément des études vocales et qui, selon moi, est le premier exercice essentiel pour poser une voix. De cette manière, il n'y aura pas d'efforts ; partant pas de fatigue.

A ce sujet, je lis dans le *Ménestrel* du 8 avril 1883, une lettre de Tartini sur les principes de l'art du violon.

Cette lettre, datée de Padoue, 5 mars 1763, est adressée à une dame et lui dit :

« Le premier travail doit avoir pour but l'appui, qui doit être si léger que le commencement du son soit  
« comme un souffle et non comme une percussion sur la corde. Tout consiste à obtenir une grande légèreté du  
« poignet et à continuer le mouvement de l'archet immédiatement après l'appui, en augmentant la force de la  
« pression lorsqu'on le désire ; car, après avoir appuyé l'archet légèrement, il n'y a plus aucun danger d'arriver  
« à un son âpre et dur. Pour vaincre toute difficulté en une seule fois, commencez par le son filé sur une  
« corde à vide, par exemple sur la troisième, qui est *la* ; partez du pianissimo et augmentez graduellement,  
« peu à peu à la fois, jusqu'à ce que vous arriviez au fortissimo. Entrez tout de suite le travail que je  
« viens de vous prescrire et employez-y au moins une heure par jour, mais interrompue : un peu le matin, un  
« peu le soir ; et souvenez-vous bien que ceci est l'exercice le plus important et le plus difficile de tous.

« Quand vous le posséderez complètement, vous n'aurez plus aucune difficulté à faire un son filé. J'entends  
« un son qui commence par le pianissimo, va jusqu'au fortissimo et revient au pianissimo, tout dans un seul  
« coup de l'archet. En suivant la voie indiquée, vous acquerrez facilement et sûrement une excellente pose  
« de l'archet sur la corde, et vous ferez de votre archet tout ce que vous voudrez. »



En effet, le son filé et la gamme sont les grandes difficultés, je dirai même les seules difficultés vocales à vaincre pour un chanteur. C'est dans ces deux grands exercices que consiste tout l'art d'un *joueur de voix*, au point de vue matériel. Le son filé est l'élément du cantabile, de l'adagio, du chant proprement dit. La gamme est l'élément de tous les traits de vocalise rapide.

Après cette précieuse leçon, donnée par un des plus célèbres violonistes connus, j'ajouterai : il y a deux choses qu'il ne faut pas trop vouloir ou vouloir trop vite : 1° La force (intensité du son) ; 2° La vitesse. Ces deux qualités ne doivent être acquises que peu à peu et par une intelligente pratique.

## Du Son Filé

Le son filé paraît d'autant plus difficile que l'on se donne plus de peine pour le faire.

Rien de plus simple et de plus facile, si l'on veut suivre mon conseil.

Quand vous avez émis un son piano et que vous l'avez amené à un certain degré de force, que votre volonté reste la même et ne s'occupe pas de la diminution de l'intensité du son. Vos poumons, se vidant forcément, laisseront naturellement et peu à peu une moindre quantité d'air à comprimer ; et, faute d'aliment, le son diminuera de force et s'éteindra (1).

Il faut d'abord faire cet exercice sur les notes les plus faciles de la voix, et ne pas le continuer trop longtemps, pour éviter la fatigue qui ne se ferait pas attendre.

Il ne faut jamais soutenir un son jusqu'à l'épuisement total de l'air contenu dans les poumons.

Voir dans le Complément les exercices n° 1.

## Des Gammes

(Voir l'exercice n° 4)

Après avoir posé la série des sons contenus dans la gamme de *do* majeur, on fera des gammes piano dans tous les tons, en ayant soin de lier toujours la note qui vient à celle qui précède.

On parle, dans plusieurs méthodes, des différents genres de vocalises : vocalise liée, vocalise martelée, etc. Je ne connais qu'une manière de bien vocaliser, c'est de lier nettement chaque note sans la traîner. Certes, quand on veut vocaliser vite sans avoir bien travaillé, les sons se confondent et produisent une vocalisation que l'on nomme vulgairement savonnée ; mais il faut bien se garder, pour obvier à ce défaut, d'attaquer chaque note par un coup de glotte. Ce coup de glotte n'est permis dans la vocalise (piquer les notes staccato, n'est pas vocaliser) que quand il s'agit, dans le courant d'un trait, de répéter la même note qui ne fait pas syncope. Il faut d'abord faire l'exercice des gammes lentement, sans aucun coup de glotte, en liant toutes les notes qui les composent et en observant scrupuleusement le rythme ; car si le rythme peut exister sans musique, il n'y a pas de musique possible sans le rythme. Par l'exercice, la force et la vitesse arrivent insensiblement, mais sûrement.

Quand notre ancien directeur Auber entendait une élève marteler une gamme, il disait : Elle rit une vocalise.

On a souvent reproché aux compositeurs italiens l'emploi de vocalises légères dans des morceaux de musique dramatique. Je crois que le reproche n'est pas toujours fondé ; il ne s'agit que de s'entendre.

(1) Observation : Il ne suffit pas d'attirer beaucoup d'air vers la base des poumons, mais il faut encore savoir en faire la dépense avec économie en n'émettant que la quantité de souffle nécessaire pour commencer, augmenter et diminuer le son.

Dans le terzetto du deuxième acte d'*Otello*, terzetto qui commence par un duo entre Rodrigo et Otello, deux rivaux animés par la jalousie, la colère, Bordogni (Rodrigo), chanteur gracieux, chantait le premier la phrase suivante :



Comme sa voix manquait de force et d'accent, cette phrase et les suivantes n'étaient plus que des vocalises légères sans autre valeur que la perfection de l'exécution vocale et par conséquent très critiquables. Mais quand Donzelli (Otello) reprenait la même phrase avec sa belle, grande, puissante voix et l'accent vrai, il était admirable.

Quand la Malibran (Desdemone), à genoux, après avoir dit à son père « Se il padre m'abandona », se relèvait désespérée, en exécutant d'une manière splendide et avec le sentiment voulu le passage ci-après :



Personne ne pouvait blâmer ce trait de vocalise légère qui, dit avec l'emportement et le désespoir que commandait la situation, excitait des transports d'admiration. Dans un adagio de symphonie, de quatuor, malgré l'ampleur, la majesté de son inspiration, le grand compositeur emploie aussi des traits en doubles et triples croches, vocalise légère pour instruments. Il ne faut donc pas condamner sans appel l'emploi de la vocalise légère dans le drame. L'important est de savoir mettre les choses à leur place et de les exécuter comme il faut.

Quoiqu'il en soit, il est indispensable que le chanteur travaille la vocalise lente et légère (relativement) pour égaliser et assouplir sa voix.

## De la Gamme Chromatique

On considère la gamme chromatique comme une grande difficulté pour la voix. Cela ne viendrait-il pas de l'éducation première ?

Une gamme chromatique étant composée d'intervalles égaux de demi-tons à bien peu près semblables, ne serait-elle pas plus facile à comprendre, si on commençait par elle, que la gamme majeure, composée de cinq tons et deux demi-tons ?

En tout cas, la gamme chromatique doit être étudiée, comme les autres gammes, lentement d'abord, et chaque son lié à celui qui le suit.

## Du Groupetto

(Voir l'exercice n° 5)

Le groupetto est, comme on sait, un petit groupe de quatre notes



dont voici le signe ~

Ce signe se place entre deux notes.

C'est sur la valeur de la première de ces deux notes qu'il faut prendre le temps de faire le groupetto, pour que la seconde arrive sans retard.

Comme tous les traits de vocalise, il faut que le groupetto soit lié et bien rythmé.

Quand on sait bien vocaliser une gamme, le groupetto, fait comme je l'indique, est extrêmement facile.

## Du Port de Voix

Le port de voix (*portamento*), dont on trouve la forme à la fin de ce livre, est un agrément du chant, un moyen d'expression qu'il faut employer avec discernement.

L'abus du port de voix dans le chant vocal est aussi désagréable que dans le jeu de certains violonistes qui ne peuvent changer de position qu'en traînant le doigt sur la corde jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la note.

Quand les compositeurs veulent un effet de port de voix, ils l'écrivent de manière à marquer leur intention.

D'ailleurs, d'après tout ce que j'ai exposé, il faut que la note supérieure soit liée, plantée sur l'inférieure qui la précède, au lieu de traîner la note inférieure vers la supérieure, comme on le fait souvent au mépris du bon goût et au détriment de la qualité de la voix.

## Ouverture de la Bouche

Les élèves s'entendent toujours dire : Ouvrez la bouche, ou bien : N'ouvrez pas tant la bouche, souriez, etc... Disons-leur comment la bouche doit être ouverte et pourquoi elle a une grande influence sur la qualité du son.

C'est par le larynx et les cordes vocales que le son se produit, à l'aide du souffle chassé des poumons ; c'est dans la bouche que le son prend sa qualité.

Si, d'une part, le souffle doit être comprimé dans les poumons pour produire et soutenir un son, d'autre part, le son doit aussi être contenu dans la bouche. La nature y a placé une voûte dont l'influence est immense pour la sonorité.

Tout le monde sait qu'un son frappant un angle se perd, et qu'au contraire, frappant une surface arrondie, il se répand. Il faut donc retenir le son dans la bouche pendant un moment. Ensuite la bouche ne doit pas trop s'ouvrir, afin d'éviter de donner au son une issue trop large.

D'ailleurs, une bouche trop ouverte ne présente à l'œil rien de gracieux, et comme le beau et le bon se tiennent souvent, la bouche à demi ouverte, tout en satisfaisant les yeux, contribue à charmer les oreilles.

Généralement on fait exercer la voix sur la voyelle A. Je n'approuve pas l'emploi de cette voyelle, parce qu'elle expose le chanteur à ouvrir la bouche démesurément.

La bouche est composée de deux mâchoires, dont l'inférieure seule peut se mouvoir ; la supérieure reste immobile.

Si la bouche s'ouvre trop, non seulement elle donne au son une trop large issue ; mais la mâchoire inférieure, faisant bascule, produit dans le gosier une contraction qui nuit infiniment à la qualité du son.

De la sorte, le chanteur, pour produire des sons auxquels il met lui-même empêchement, arrive à des efforts qui se traduisent sur sa figure par les grimaces les plus disgracieuses.

Il faut ouvrir modérément la bouche, de manière à laisser entrevoir les dents ; et lorsque l'on veut obtenir beaucoup de son, en même temps que la volonté pèse sur le souffle pour ébranler les cordes vocales,

on doit avancer un peu le menton. Cette manière de faire produit une dilatation dans le fond de la bouche, au lieu d'une contraction.

C'est pourquoi je reconnais la voyelle O, l'o des mots : *sotte, motte, mode, dot*, comme étant la voyelle la plus favorable au son ; car elle donne sa forme ronde à la bouche qui la prononce.

Horace, dans son *Art poétique*, a dit :

Gravis ingenium, gravis dedit.  
Ore rotundo musa loqui.

Ce qui (d'après la traduction littérale juxtalinéaire, représentant le mot à mot français, par une société de professeurs et de latinistes) veut dire :

« La Muse a donné aux Grecs le génie, elle leur a donné le talent de parler d'une *bouche arrondie* ».

La bouche étant le moule du son, pour que la voix soit homogène il faut d'abord se servir du même moule pour tous les exercices vocaux.

Quand viendra le chapitre de la prononciation, nous dirons quels sont les moyens à employer pour conserver cette homogénéité de son, en chantant des paroles.

Ces observations, applicables à toutes les voix, s'adressent plus particulièrement aux voix d'hommes, qui ont, en général, grand'peine à donner à leurs sons aigus la même qualité qu'aux sons graves.

Un élève intelligent va prendre sa première leçon de chant. Le professeur, pour apprécier sa voix, lui fait parcourir l'étendue de son instrument. L'élève est un ténor. Il commence par le *do* grave (clef d'*ut* 4<sup>e</sup> ligne, la note au-dessous de la portée) et monte jusqu'au *sol* de la seconde octave. Belle voix ! lui dit le professeur ; mais vos notes hautes sont blanches.

— Comment ! blanches ! répond le jeune homme étonné, et pourquoi pas jaunes ou de tout autre couleur ?

— Monsieur, on appelle blanches les notes élevées de poitrine qui ne sont ni aussi amples, ni aussi rondes que les précédentes ; blanche veut dire claire. N'entendez-vous pas que *mi, fa, sol* ne sont pas de la même qualité que les notes qui y conduisent ?

— En effet, je leur reconnais un timbre plus clair ; mais que faut-il faire pour obvier à cet inconvénient ?

— Il faut sombrer.

— Que veut dire sombrer ?

— C'est, tout simplement, rendre la voix plus sombre, puisqu'elle est trop claire.

Notez que l'élève est ignorant mais intelligent, puisqu'il fait une demande à laquelle pensent bien peu d'élèves : « Comment faut-il faire ? ».

Il faut, répond le professeur, porter la voix vers les fosses nasales. L'élève recommence en observant bien la prescription. Il voit qu'il est tombé de Charybde en Scylla. Tantôt c'était trop clair, maintenant c'est trop sombre. Le maître lui fait espérer qu'avec du travail il parviendra...

Quel travail?... Quel procédé ?

Pourquoi *mi, fa, sol* étaient-ils blancs dans la première épreuve ?

C'est parce que l'élève, émettant la voix sur la voyelle A, a fini, petit à petit, par ouvrir démesurément la bouche. En donnant au son une si grande issue, il l'a fait changer de moule, et par conséquent de nature et de qualité.

Pourquoi, à la seconde épreuve, *mi, fa, sol*, ont-ils été trop sombres ?

C'est que l'élève a placé la voix dans les fosses nasales, *ce qui ne doit jamais être*, et qu'ayant déplacé les sons, il les a, comme précédemment, fait changer de qualité.

Dites à cet élève de prononcer *do* sur toutes les notes de la gamme, de ne pas changer la forme de la bouche pour atteindre ces *mi, fa, sol*, et il n'y aura plus ni voix claire ni voix sombre. Il obtiendra des sons homogènes, par la raison bien simple que sa bouche gardant la même forme, le son s'en ressentira, et que, produit dans le même moule, il ne pourra être que semblable.

J'ai dit pourquoi je préfère la voyelle O ; je vais exposer à présent les raisons qui me font recommander de la faire précéder d'un D, c'est-à-dire de faire prononcer *do*.

Une voyelle à émettre bien nettement n'est pas chose si facile qu'on peut le penser.

Beaucoup d'élèves perdent une grande partie de leur souffle avant d'émettre le son; ils l'exhalent en quelque sorte.

Pour empêcher cette perte du souffle, on leur conseille souvent d'attaquer la voyelle par un coup de glotte, de marteler le son.

Ce procédé est un crime de lèse-divinité; car le pianiste habile met tous ses soins à faire oublier que son instrument est construit avec des marteaux, et nous donnerions une apparence d'instrument fabriqué de main d'homme à cet admirable organe que l'on appelle la voix!!!

D'ailleurs, toutes les vieilles méthodes italiennes disent au contraire : *Legato, sempre legato*. Lié, toujours lié. Il n'y a de martellement toléré, et même indispensable, que dans les notes piquées (*staccato*, détaché), agrément de vocalisation qui n'appartient qu'aux femmes et dont elles abusent trop souvent.

D'ailleurs, le dicton : « L'union fait la force », est applicable aux notes dont est composée une voix. L'union (liaison) fait la force et contribue puissamment à l'homogénéité des sons et à leur développement.

Attaquer une voyelle avec un coup de glotte, comme cela se pratique ordinairement, est une dureté que ne peut admettre l'*arte del bel canto*.

Il faut que les voyelles soient émises *sans déperdition de souffle et sans dureté*.

C'est pour échapper à ce double danger que je fais, dans les premières leçons, ajouter un D à la voyelle O.

On prononcera *do* pour chaque émission de son, et on ne changera pas la position de la bouche pendant toute la durée de la phrase vocalisée sur O. De cette manière, la langue, en articulant la consonne D, fera l'office du marteau, comme le doigt qui tombe sur la touche du piano, et établira le son sans coup de glotte. (Voir, pour la consonne D et les autres consonnes, le chapitre de la prononciation.)

Un grand nombre de chanteurs ont la funeste habitude de relever la langue en l'attirant vers le fond de la bouche, surtout pour émettre les sons élevés. Chez d'autres, elle est toujours en mouvement. Il faut au plus tôt se débarrasser de ces défauts, travailler devant un miroir et laisser la langue dans la position où la met le mot *do*; elle doit être aplatie en forme de cuiller et ne pas trop s'éloigner de la naissance des dents de la mâchoire inférieure.

## De la prononciation en chantant

### Des Consonnes

Dans toutes les langues, les mots sont composés de consonnes et de voyelles.

Les consonnes ne sont point sonores.

La sonorité appartient aux voyelles.

La consonne est à la voyelle ce que le battant est à la cloche.

Pour qu'une cloche rende un bon son, il faut qu'elle ne soit pas frappée mollement.

Apprenons donc à articuler nettement toutes les consonnes sans blésité, ni zézaïement, ni grasseyement.

Les orateurs, les comédiens, les professeurs, les chanteurs, les prédicateurs, se produisant ordinairement dans de grands vaisseaux, il faut qu'ils soient entendus par les spectateurs éloignés, comme par leurs voisins. Leur articulation doit avoir de la puissance, comme les coups de pinceau des peintres qui font des décors pour le théâtre.

L'articulation n'est pas seulement indispensable pour faire comprendre ce que l'on dit, elle est absolument nécessaire pour l'expression. Si vous dites à une jeune fille qu'elle est jolie, qu'elle est charmante, sans appuyer sur le *j* de jolie et le *ch* de charmante, vous ne lui paraîtrez pas bien convaincu, au lieu que les mots prononcés ainsi : vous êtes j-j-jolie, vous êtes ch-charmante, la persuaderont beaucoup plus.

Une articulation bien nette, bien puissante, a de plus l'avantage de se refléter sur la physionomie du chanteur, de l'orateur.

Lisez donc à haute voix, de manière à attirer toujours la consonne qui va suivre, pour qu'elle batte avec plus de force la voyelle sur laquelle elle doit tomber.

Exemple : *Si tuss-savais comb-bien, je-t-l'aime*. Cette règle est commune à tous ceux qui font usage de la parole en public.

Fort heureusement, les consonnes se produisent en majeure partie de haut en bas et tombent sur les voyelles comme le doigt sur la touche du piano.

Ainsi : *ba, ca, da, ma, na, pa, ka, ta, sa, ra, xa*, se laissent tomber sur la voyelle et favorisent l'émission du son en le plantant (*planter la voce*); tandis que le *j, g, h, ch, l, v, f*, se forment de bas en haut et causent souvent au chanteur ces désagréments que l'on appelle *couacs*. En effet, au lieu d'asseoir le son, ces consonnes le portent en haut et dérangent par conséquent sa base. Pour obvier au mal, il faut d'autant plus les attirer en haut pour les faire retomber sur la voyelle.

Mach-chère enf-fant.

S'ij-je v-voulais.

Donne-l-la main.

Il est bien entendu qu'en ceci comme en toute autre chose, il faut éviter l'exagération, qui serait ridicule et faire de ces conseils un usage intelligent.

La lettre R offre beaucoup de difficulté à certaines personnes.

La bonne prononciation s'appelle vibration; la mauvaise, grasseyement.

L'articulation de cette lettre doit être un trille, qui se fait par le battement précipité du bout de la langue contre les dents de la machoire supérieure. Son étude se rattachant pour nous à celle du trille, on trouvera au chapitre suivant le complément de notre pensée à cet égard.

Aux étrangers que la lettre *s* embarrasse souvent, je dirai :

La lettre *s* commençant un mot est dure : *soir, seigneur, suis, sois*.

Entre deux voyelles elle est douce et se prononce comme *z*. Exemples : *maison, raison, rose, poison*.

Entre une consonne et une voyelle, elle est dure : *Penser, pension, tension*.

A la fin des mots, quand elle est suivie d'une voyelle, elle est douce : *Pensons à vous, Allons à Paris*.

Il va sans dire que, suivie d'une consonne, la lettre *s* ne se prononce pas.

## Du Trille

(Voir l'exercice numéro 7)

Je lis dans une méthode de chant cette singulière définition du trille : « Le trille est un son tremblé avec art, qui fait entendre distinctement deux notes. »

Un son faisant entendre distinctement deux notes n'est plus un son, mais deux sons, si je ne me trompe.

Dans une autre méthode je lis : « L'étude du trille ne peut se traduire par aucun exemple musical. »

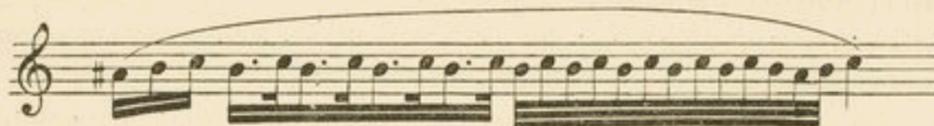
C'est pourtant bien simple.

Le trille est la répétition, très vive, très brillante, de deux notes à degrés conjoints, formant entre elles l'intervalle de seconde majeure ou mineure.

L'exécution de ces deux notes est la chose la plus facile dans un mouvement lent; mais, en revanche, très difficile dans un mouvement très vif, à moins cependant que le chanteur soit particulièrement doué et né avec le trille, comme on naît avec cent mille livres de rentes.

Quand le sort ne vous a pas fait rentier, ne peut-on pas le devenir par l'intelligence et le travail? Pourquoi ne parviendrait-on pas à faire le trille comme les autres agréments du chant? La grande question est d'en faire connaître les moyens. Sur tous les instruments on travaille également le trille, formé de *deux notes*, et sa rapidité dépend du plus ou moins de souplesse de l'exécutant.

Pourquoi, dans les plus vieilles méthodes de chant, voit-on, sous la dénomination de « préparation au trille », l'exemple suivant :



Pourquoi faut-il travailler inégalement le trille sur l'instrument que l'on appelle voix ? Les méthodes donnent l'exemple, mais le pourquoi du procédé fait défaut. Disons encore notre pensée à ce sujet. Les personnes qui grasseyent prononcent l'*R* en écartant la langue des dents. Pour que l'*R* soit vibrant, il faut au contraire que le bout de la langue vienne frapper avec force et rapidité contre les dents de la mâchoire supérieure.

Pour corriger ce défaut, pour bien prononcer le mot *traître* et faire vibrer l'*R*, on fait dire *te dai te de*. Le *te* quadruple croche, *dai* et *de* croches ; le *te* se précipitant d'une manière violente et inégale sur le *dai* et le *de*. En continuant cet exercice, on finit par arriver à une rapidité qui, faisant disparaître l'inégalité des consonnes, produit en quelque sorte un roulement, trille de la langue contre les dents, et donne à l'*R* l'articulation désirée.

Si l'on prononçait *te dai te de* en donnant à ces quatre syllabes la même valeur musicale, on pourrait continuer cet exercice pendant des années sans arriver à la bonne articulation de l'*R*.

Je crois qu'il en est de même du trille chanté.

En exécutant avec la plus grande égalité *si do, si do, si do si*, on n'arrivera jamais qu'à une vitesse relative et manquant du brio qui fait le charme particulier du trille. Au contraire, en soutenant bien la note sur laquelle se fait le trille, et en précipitant d'une manière inégale le *do* sur le *si*, cette inégalité, multipliée par la vitesse, devient de l'égalité, et le trille est brillant selon l'aptitude de l'élève.

Le trille doit être rythmé comme tous les traits de vocalise.

Pour dernière preuve de ce que j'avance, écoutez le rossignol, préparant son trille comme je l'indique, et le réussissant, comme chacun sait, à merveille.

Quand la lettre *R* est précédée d'une consonne, comme dans les mots : *traître, comprendre, entendre, prouver*, ou procèdera comme pour le mot *traître*, en articulant *te dai, te de, compeden dede, entende de*.

Lorsque la lettre *R* n'est pas précédée d'une consonne, comme dans les mots : *amour, bonheur, armure, voir, revoir*, prononcez : *amoul, bonheul, almule, voil, levoil*.

La lettre *L*, se produisant aussi en frôlant les dents de la mâchoire supérieure, fait un des deux mouvements nécessaires à l'articulation de l'*R*, et donne un semblant de vibration (1).

Tous ces moyens tendent à attirer le bout de la langue vers les dents de la mâchoire supérieure, et par conséquent à l'empêcher de rester au fond de la bouche. On évite ainsi le grasseyement.

## Des Voyelles

(Voir l'exercice numéro 8)

Après avoir travaillé la respiration, l'émission du son, la liaison de chaque note ; en un mot, après avoir filé le son et fait des gammes, (les deux points importants de l'art de jouer de la voix), après avoir appris à bien articuler les consonnes, il faut penser aux voyelles.

(1) Une toute petite fille, ne pouvant prononcer la lettre *R*, y substituait toujours la lettre *L*. Elle disait : *gland'pèle, gland'mèle, mes flèles*. D'après cet indice, je crus qu'elle ne tarderait pas à articuler l'*R* avec la vibration voulue et, en effet, quelque temps après elle prononçait à merveille.

On croit généralement qu'il faut prononcer en chantant comme on prononce en parlant ; c'est une grave erreur.

Voyons d'abord la prononciation parlée.

Dans les théâtres où l'on met en scène des personnages peu lettrés, on entend dire *benef* au lieu de *bénéfice*, *occase* pour *occasion*, *mame* pour *madame*, etc.

Ces fréquentes élisions de voyelles, voire même de syllabes, rendent le langage presque inintelligible pour des étrangers.

Si vous allez au Vaudeville, au Gymnase, vous voyez en scène des personnages d'un milieu plus distingué, et la langue ne subit point ces mutilations.

Au Théâtre-Français, les comédiens, qui ont appris à bien dire et savent parler en vers, appuient beaucoup plus sur les voyelles et semblent en général, à cause de ce procédé, avoir un organe plus sonore que les acteurs des autres théâtres.

Dans la tragédie, la scène prend encore plus d'ampleur, le vers devient plus large, plus accentué, le tout par la grande articulation et le plus grand appui sur les voyelles.

Cependant, pour ces différents genres, il n'y a que la parole, et elle est naturellement plus vive, plus précipitée que dans l'opéra.

La musique, qui est mesurée et qui très souvent tient le chanteur pendant plusieurs mesures sur une syllabe, exige une prononciation plus ouverte, plus sonore. C'est pourquoi, il faut, en chantant, poser le son sur la voyelle qui constitue la syllabe et non sur la syllabe entière.

Prenons pour exemple le mot *mon*. La voyelle est *o* ; donc elle est la sonorité ; *m* frappe *o*, sonorité ; *n* éteint le son.

Au lieu de l'*O*, prenons un verre, corps sonore, que nous mettrons en vibration par une chiquenaude de la main gauche.

Si en même temps que nous frappons le verre, nous le touchons de la main droite, nous en arrêtons immédiatement la vibration.

Pour entendre le son produit par le verre, il faut lui laisser le temps de résonner, et ne toucher le verre de la main droite que quand le son s'éteint.

Il en est de même pour toutes les syllabes nasales.

Il faut chanter *mo-on* et n'arrêter le son de l'*o* avec l'*n* que quand il a été émis et développé selon la circonstance.

Pourquoi la langue italienne est-elle la plus favorable à la musique ? C'est qu'elle contient beaucoup plus de voyelles ouvertes que les autres langues et moins de syllabes nasales.

Prononçons donc en chantant comme je viens de l'indiquer ; car, soit en italien, soit en français, on n'obtient de sonorité que par les voyelles.

Quelques vers de Lamartine, dans lesquels il semble que le poète se soit complu à faire entrer un grand nombre de nasales, nous en démontreront la nécessité :

*Un soir, l'en souvient-il ? nous voguions en silence,  
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,  
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence  
Tes flots harmonieux.*

Si vous prononcez ces vers en chantant comme on le ferait en parlant, toutes ces nasales ne permettront pas au son d'être ouvert, développé ; il sera forcément désagréable.

Posez au contraire le son sur la voyelle, vous lui donnez sa meilleure qualité ; puis, faites entendre piano la terminaison nasale qu'exige la langue française, et vous aurez ainsi tiré bon parti de votre voix tout en respectant le langage.

Ce couplet commence par la seule exception à la règle que je viens d'établir.

Dans le mot *un*, *U* est la voyelle ; or, on ne peut pas prononcer *U* soir. Il faut alors écrire le mot *un* comme

on écrit : je suis à *jeun*, et prononcer *e-un* soir comme dans les mots *parfum*, *commun*, *parfe-um*, *comme-un*.  
Done, nous prononcerons ainsi :

*E-un soar l'a-an souvia-int-il? Nous vogue-ous a-an sila-ance,  
O-on n'a an-t-an-da-ait au lo-ain sur l'o-onde et sous lais cieux  
Que le bruit da-ais rame-eurs qui frappa-ient a-an cada-ance  
Tais flux harmonieux.*

Nos voyelles sont *a à e* (muet) *é è i o ó u*.

Chacune de ces voyelles doit nécessairement être produite par une forme particulière de la bouche.

L'étude consiste à changer cette forme le moins possible et à faire ressembler la voyelle qui va suivre à celle qui précède.

Par exemple, pour prononcer *mon père*, à moins que ce soit dans un mouvement vif qui ne permette pas le développement du son, dites : *mo-on po-ère*, *ma mère*, *ma ma-ère*, *mon oncle*, *mo-on no-oncle*, contentement *co-onta-antema-ant*.

Nous prononcerons donc *so-as*, *mo-a*, *fida-èle*, *ma ba'-elle*, *la richa-aisse*, *la ta-andra-aisse*, en élargissant le plus possible la forme de la bouche dans le modèle *O*.

Les voyelles *é*, *i* et *u* sont les seules avec lesquelles il n'est pas permis de transiger.

Comme la prononciation de ces lettres ne permet pas une grande ouverture de la bouche, il faut, comme je l'ai déjà dit relativement au développement du son, avancer un peu le menton pour leur donner, sinon la même quantité, au moins la même qualité de son.

On s'exercera en prononçant consécutivement toutes ces voyelles sur une même note du médium de la voix (voir l'exercice n° 8) et l'on s'efforcera de les rendre homogènes.

Qu'on se souvienne de ce passage du *Faust* de Gounod, que Mme Carvalho disait avec tant de charme et sur la même note :

*...Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme  
...Si c'est un grand seigneur et comment il se nomme*

Gardez-vous de donner à l'*e* muet le son de *eu*, et diminuez le son pour le produire à la fin des vers féminins (1). Vous éviterez par là la monotonie qui résulterait d'un trop grand appui sur cette voyelle revenant si souvent à la fin des vers français :

*Quel était ce jeune homme  
Et comment il se nomme.*

*E*, quoique appelé muet, est cependant beaucoup plus sonore que la diphthongue *eu*.

Les chanteurs prononçant *eu* pour *e* commettent donc une faute de langue et nuisent à la sonorité de leur voix.

Il faut, dans le courant d'un vers, à moins que l'*e* soit éliidé par la voyelle suivante, prononcer *e* comme dans ces mots : *je viens de le voir*, et, à la fin des vers féminins, en diminuer la valeur et la sonorité comme dans « tu viens lui dire ».

Autre observation, la grammaire dit : *a* est bref dans *patte*, et long dans *pâte*. L'*a* de *patte* ne doit jamais être prononcé bref en chantant, comme on le fait en parlant.

(1) D'après une lettre de Voltaire, datée de Ferney, 5 janvier 1767, et adressée à M. l'abbé Dolivet, les chanteurs avaient déjà ce défaut de prononciation.

Voici les vers que Voltaire cite à ce sujet :

« Si vous aviez la rigueur  
« De m'ôter votre cœur,  
« Vous m'ôteriez la vi *eu*;  
« Tout me parle de ce que j'ai *eu*.  
« Ah ! quel tourment d'aimer sans espérer *eu* ».

Il ajoute : « La gloire et la victoire, à la fin d'une tirade, font presque toujours la gloir *eu*, la victoir *eu* ».

Cette lettre doit entrer un peu dans la forme de l'o (*dot, molle, sotté*) pour en recevoir de la rondeur et pour perdre ce qu'elle a d'âpreté.

La voyelle O étant, selon moi, la plus favorable à la qualité du son, pour les raisons que j'ai données, il faut, autant que possible, ramener toutes les voyelles (sauf *é, i, u*) à cette forme.

Par exemple, dans le cantabile de l'air de *Guillaume Tell*, « asile héréditaire », les deux dernières syllabes *taire*, placées au-dessous d'un *sol* aigu de ténor, sortent péniblement et désagréablement du gosier d'un élève.

En lui faisant prononcer hérédito-aire, ce qui, à première vue, paraît ridicule, l'élève produit immédiatement sur cette syllabe un son beaucoup plus rond, partant meilleur et qui, par la pratique, n'aura plus besoin de la préparation que j'indique pour obtenir la bonne prononciation.

Il est bien entendu qu'en ceci, comme en toute autre chose, l'excès est un défaut.

Prononcer *moporo* pour mon père, *mamara* pour ma mère, serait évidemment absurde. C'est aux intelligents que je m'adresse, et j'espère qu'ils me sauront gré de ces observations.

Certainement, tous mes lecteurs ne seront pas aussi admirateurs de ces explications que l'a été M. Jourdain, des leçons de son maître de philosophie; mais qu'on n'oublie pas qu'il s'agissait, dans le *Bourgeois Gentilhomme*, d'exploiter la naïveté de M. Jourdain, en lui expliquant des choses qui n'avaient pas besoin d'explications, pour parler comme parlait M. Jourdain, mais qui sont indispensables à savoir quand on veut bien parler et surtout bien chanter l'opéra.

Chantonner, chanter une chanson, est ce que tout le monde peut faire sans règle, sans étude, tout naturellement, comme on parle; mais bien chanter exige des études, comme bien parler, bien lire, bien dire (1).

De même qu'en musique il ne faut pas confondre une blanche avec une noire, il faut, dans la langue, donner plus de valeur à la longue qu'à la brève. Cependant les compositeurs les plus renommés écrivent à la fin d'une phrase : De mon *a* mour, de mon *bon* heur, de mon *mal* heur. Ils font un point d'orgue sur la pénultième, c'est-à-dire qu'ils rendent longue une syllabe brève.

C'est de *mon a-mour*, de *mon bon-heur*, de *mon mal-heur*, qu'il faut dire.

Autre exemple :

La romance des *Porcherons*, de Grisar, est écrite dans la mesure à quatre temps.

Dans cette mesure, les deux temps forts sont le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup>.

1	2	3	4	
L'a	-	mant	qui	vous
				im
				-
				plo
				re
1	2	3	4	
Est		par	vous	ou
				-
				bli
				-
				é
1	2	3	4	
Peut	-	il	at	-
				-
				ten
				-
				dre
				en
				-
				core
1	2	3	4	
Un		regard	de	pi
				-
				tié

Ne serait-elle pas plus correctement écrite ainsi :

1	2	3	4	
L'a	-	mant	qui	vous
				im
				-
				plo
				re
1	2	3	4	
Est		par	vous	ou
				-
				bli
				-
				é
1	2	3	4	
Peut	-	il	at	-
				-
				ten
				-
				dre
				en
				-
				core
1	2	3	4	
Un		re	gard	de
				pi
				-
				tié?

De cette manière, les longues seront placées sur les temps forts de la mesure, et la romance n'y perdra rien... au contraire.

On peut bien dire sans chanter, mais on ne peut pas bien chanter sans bien dire. J'engage instamment ceux qui voudront prendre des vers mis en musique, à les lire, à les bien comprendre, à savoir quel est le person-

(1) Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de M. Legouvé, *l'Art de la Lecture*.

nagé que l'on doit représenter, la situation dans laquelle il se trouve; après quoi ils auront à donner aux paroles l'accent voulu.

Leur manière de dire, quelle qu'elle soit, aura une grande influence sur leur manière de chanter; car, en disant, ils distingueront les voyelles longues des brèves, ce que ne font pas toujours les compositeurs français; ils les feront sentir et transporteront dans le chant l'accent de la langue, qui a tant de charme.

Certainement, il faut chanter en mesure, ne dénaturer ni le rythme, ni la pensée d'un auteur, mais il faut, avant tout, être de son pays, et chanter sa langue le plus correctement possible.

Prenons pour exemple la romance d'Halévy (*les Mousquetaires*) :

Enfin un jour plus doux se lève,  
Apportant l'espoir à mon cœur.  
Le triste songe qui s'achève  
Au réveil m'offre le bonheur.

Ce morceau, écrit en 2/4, est mesuré de manière à mettre une double croche sur chacune des syllabes composant ces vers, et semble ne reconnaître pour longues que les pénultièmes des 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> vers et les dernières des 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> vers.

Il y a cependant beaucoup d'autres syllabes longues dans ces quatre vers; et comment les reconnaître si on donne à toutes la même valeur?

Dans ce cas, pour ne pas altérer le rythme et donner satisfaction à la langue, il faut employer ce que les italiens appellent *tempo rubato* (littéralement : temps volé), c'est-à-dire qu'il faut appuyer un instant sur les longues, et passer plus rapidement sur les brèves, prenant ainsi à la brève le temps donné à la longue.

C'est surtout dans le récitatif qu'il faut observer cette règle d'autant plus facile que le rythme est moins rigoureux. La valeur des longues et des brèves n'y est pas toujours exactement écrite, et trop souvent le compositeur laisse au chanteur le soin de la reconnaître.

Pour mettre ces conseils à exécution, il faut avoir un grand tact musical; car, le moindre abus, sous le rapport de la diction, pourrait jeter un grand trouble dans la pensée de l'auteur de la musique en altérant le rythme. Malheureusement, les élèves qui se destinent à la carrière lyrique n'ont, en général, point solfié, ils n'ont aucune connaissance de l'harmonie, de la littérature; c'est à peine s'ils savent les principes de la musique; chose déplorable, qui est cependant tolérée dans beaucoup d'écoles, sous prétexte que la voix se développant fort tard chez certains individus, les études musicales retarderaient trop leur apparition sur nos scènes lyriques.

Et que dirait un professeur de déclamation, qui aurait donné comme étude à un de ses élèves un rôle quelconque du beau répertoire français, s'il entendait l'élève lui répondre : « Monsieur, je ne sais pas lire. » Il l'enverrait à l'école, et il aurait raison.

Legros, chanteur de l'Opéra, disait que Garat n'était pas musicien, et cela en présence de Sacchini; celui-ci s'écria : « Garat, pas musicien! Mais Garat est la musique même. » Certes, pour avoir conquis une aussi grande réputation de chanteur, il fallait que Garat fût admirablement doué, car il était, assure-t-on, très peu musicien.

Mais ce cas est exceptionnellement rare.

Peu de gens peuvent compter sur d'aussi magnifiques dons de nature.

Il faut absolument qu'un chanteur sache au moins lire la musique, qui est sa langue.

Il aurait besoin de beaucoup d'autres connaissances pour passer de l'état de chanteur à l'état d'artiste; mais, comme nous ne nous occupons ici spécialement que de la partie matérielle de l'art, nous nous tiendrons dans les bornes de notre programme.

## De l'Expression

On parle toujours du style, de l'accent, de l'expression, du phrasé... Tous ces mots sont contenus, selon moi, dans ceux-ci : le bon sens.

On peut indiquer le sentiment qui résume toutes ces expressions; mais on ne peut l'enseigner.

On peut donner, par l'articulation des consonnes, ce que j'appellerai les *outils du sentiment* ou procédé matériel pour l'exprimer ; mais le sentiment lui-même est un don de nature.

Quand un élève, ayant vaincu les difficultés de son instrument, voudra chanter un morceau ou un opéra, je lui conseillerai, je le répète, de savoir d'abord quel est le personnage qu'il doit représenter, quel est le caractère de ce personnage, en quelle situation il se trouve dans l'ouvrage ; puis de dire de son mieux la parole écrite sans musique.

Après avoir donné au texte la couleur, l'accent, l'expression qu'il juge convenables, il les transportera dans son chant. Je recommanderai donc aux personnes qui se destinent au théâtre d'apprendre à *bien dire* avant d'apprendre à chanter. On m'objectera sans doute que l'étude de la Comédie et de la Tragédie est un travail fatigant pour la voix ; à cela je répondrai : respirez bien, posez bien votre voix sans effort, et la parole ne vous fatiguera pas plus que le chant.

Il faut toujours chercher à être dans le vrai relatif, et ne pas confondre la sentimentalité avec le sentiment. Le chevrotement n'a rien de commun avec la vibration. Les petites mines, les grimaces, les contorsions ne prouvent ni n'expriment le sentiment.

Le difficile, dans un art, est d'être simple et vrai.

Adolphe Nourrit *disait* le récitatif comme un grand artiste qu'il était. D'autres l'ont chanté. Je vais tâcher de peindre autant qu'il me sera possible la manière de dire de Nourrit et les procédés d'autres artistes ; on verra aisément ce qui est préférable.

Je prendrai pour exemple le duo de Guillaume-Tell, de Rossini, entre Mathilde et Arnold. Celui-ci qui, dans ces temps féodaux, était un *vilain* parlant à une *princesse* qu'il osait aimer, lui disait d'une voix profondément émue, timide, soutenant à peine le son :

Ma présence, pour vous, est peut-être un outrage.  
Mathilde, mes pas indiscrets  
Ont osé jusqu'à vous se frayer un passage

La princesse lui répondait :

On pardonne aisément un tort que l'on partage.  
Arnold, je vous attendais.

Encouragé par ces mots bienveillants, il semblait reprendre un peu de confiance et lui disait avec l'accent le plus vrai :

Ce mot, où votre âme respire,  
Je le sens trop, la pitié vous l'inspire ;  
Vous plaignez mon égarement,  
Je vous offense en vous aimant...

Puis, d'un ton désespéré :

Que ma destinée est affreuse !

La princesse s'écrie :

La mienne est-elle plus heureuse ?

Alors la voix d'Arnold prend plus d'assurance, il se recueille et se dit :

Il faut parler, il faut dans ce moment  
Si cruel et si doux, si dangereux peut-être,  
Que la fille des rois apprenne à me connaître.

Puis, du ton le plus noble et s'élevant en quelque sorte à la hauteur de son interlocutrice, il ose :

J'ose le dire avec un noble orgueil,  
Pour vous, le ciel m'avait fait naître,  
D'un préjugé fatal, j'ai mesuré l'écueil,  
Il s'élève entre nous de toute sa puissance ;  
Je puis le respecter, mais c'est en votre absence.

Enfin, avec l'accent le plus passionné, il disait résolument :

Mathilde, ordonnez-moi de fuir loin de vos yeux  
D'abandonner ma patrie et mon père,  
D'aller mourir sur la terre étrangère,  
De choisir pour tombeau des bords inhabités,  
Prononcez sur mon sort... dites un mot

La princesse répondait :

Bestez

A ce mot qui comble tous les désirs d'Arnold, Nourrit chantait avec l'ardeur la plus expressive :

Il est donc sorti de son âme  
Ce secret qu'ont trahi ses yeux

Et le chanteur, *comédien*, terminait le duo dans la plus grande exaltation.

D'autres ont chanté magistralement ce beau récitatif; mais ne l'ont pas dit à la manière de Nourrit. Au lieu d'un amant timide devant l'objet de son culte, je n'ai souvent vu qu'un ténor faisant valoir la puissance de sa voix, sans aucun égard pour la princesse, ni pour les sentiments qu'il avait à exprimer.

Le récitatif est fait pour être dit, le compositeur n'y mesure pas le temps, il laisse à l'artiste libre carrière pour exprimer ses sentiments; c'est pourquoi il est si difficile à dire pour les chanteurs qui ne sont que chanteurs.

D'autre part, le récitatif chanté à pleine voix jette une grande monotonie dans l'exécution d'un opéra.

Nourrit était un grand artiste qui savait donner une physionomie particulière à tous ses rôles; il ne chantait pas le *Philtre* comme il chantait *Guillaume Tell*, le *Comte Ory* comme les *Huguenots*; il a laissé le plus glorieux souvenir dans tous les ouvrages qu'il a créés.

Que de fois aussi j'ai entendu applaudir frénétiquement des chanteurs de talent qui, avec une belle voix, bien posée, bien large, bien juste, mais sans aucun sentiment scénique, chantaient dans *Guillaume Tell* :

Il chante en son ivresse,  
Ses plaisirs, sa maîtresse,  
De l'ennui qui m'opresse  
Il n'est pas tourmenté.

Comme ils auraient chanté :

Je chante en mon ivresse,  
Mes plaisirs, ma maîtresse,  
Nul ennui ne m'opresse  
Et je suis enchanté.

Ce n'est certes pas ainsi que doit s'exprimer l'indignation de Guillaume Tell.

Dans *Richard Cœur de Lion*, Blondel est un noble chevalier à la recherche de son roi.

Pour détourner les soupçons, il prend un déguisement, celui d'un vieux ménestrier aveugle.

Dans cet état, s'il disait avec ampleur, avec une belle sonorité, le couplet suivant :

Que le sultan Saladin  
Rassemble dans son jardin  
Un troupeau de jouvencelles, etc.

On prendrait cet aveugle pour un élève du Conservatoire, chanteur distingué, mais pas encore assez artiste pour donner à ce couplet l'accent et la couleur voulus, et l'on devinerait la ruse.

Je n'insiste pas.

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.*

Comprenons d'abord; essayons de bien dire avant de chanter; on ne saurait trop le répéter.

Cent fois sur le métier remettons notre ouvrage, et n'oublions pas que c'est souvent l'œuvre qui paraît la mieux inspirée et qui semble venue tout d'un jet, qui a coûté le plus de travail à son auteur.

Sans doute, une bonne respiration, une belle émission de son, une parfaite homogénéité, une prononciation nette et puissante, sont d'excellentes qualités pour une exécution vocale ; mais, au point de vue de l'art du chanteur lyrique, ces qualités sont nulles si l'intelligence scénique et l'action n'en rehaussent le prix.

A ce sujet, je lis dans un ouvrage de l'abbé J.-R. Thibout, intitulé : *Action oratoire ou traité théorique et pratique de la déclamation pour la chaire, pour le barreau et à l'usage de tous ceux qui lisent en public ou qui débitent un discours quelconque* (Liège, imprimerie de J.-G. Lardinois, éditeur, rue Vinave d'Ile, n° 25-52, 1846) :

« L'histoire nous apprend que les anciens attachaient beaucoup d'importance à l'action oratoire. Démos-  
« thènes, le grand orateur, qui a été appelé la loi et la règle de bien dire (*Lex orandi*), interrogé qu'elle était  
« la première vertu en éloquence, la seconde, la troisième ; il répondit toujours que c'était l'action, et il lui  
« donna le premier, le deuxième et le troisième rang, comme s'il eut pensé qu'elle était non-seulement la pre-  
« mière vertu, mais la seule. En effet, c'est la seule qualité de l'orateur, dont le défaut puisse le moins se cou-  
« vrir, et celle qui peut le mieux couvrir tous les autres. Une action vicieuse déparera le plus beau discours,  
« et si elle est excellente elle pourra faire réussir le plus faible.

« Pour moi, dit Quintilien, en rapportant le trait de Démosthènes, je ne fais pas de difficulté d'avancer  
« qu'un discours médiocre qui sera soutenu de toutes les forces et de tous les agréments de l'action, fera plus  
« d'effet que le plus beau discours qui en sera dénué.

« Car, ajoute-t-il, supposez que les mots aient une force considérable par eux-mêmes, que la voix ait aussi  
« une vertu particulière qu'elle communique aux choses, et qu'il y ait pareillement dans le geste et dans les  
« mouvements du corps une certaine expression, ne faut-il pas convenir que, quand tout cela conspire ensem-  
« ble, il doit s'en former quelque chose d'admirable et de parfait.

« On sait qu'Hortensius fut longtemps le rival de Cicéron, que ce qui contribua le plus à ses grands suc-  
« cès, ce fut une action oratoire si parfaite que les comédiens venaient l'entendre au barreau pour l'imiter  
« comme leur modèle en déclamation.

« La preuve que la gloire de son éloquence était due pour la plus grande partie au mérite de l'action,  
« c'est qu'elle tomba avec lui.

« Ses écrits, qui nous restent, dit Quintilien, sont beaucoup au-dessous de la réputation qu'il s'était  
« acquise au barreau ; c'est sans doute parce que nous n'y trouvons plus, en les lisant, les prestiges de la voix et  
« du geste qui charmaient ses auditeurs.

« Il est donc constant que l'action est une partie essentielle pour l'orateur. Si elle fait valoir ses discours  
« médiocres en eux-mêmes, quelle grâce et quelle force n'ajoutera-t-elle pas à ceux qui sont bien composés !  
« Et, par conséquent, quels soins ne doit pas prendre, pour s'y perfectionner, quiconque se destine à parler en  
« public ! »

En ceci, comme en toute autre chose, il faut éviter l'excès.

Certes, l'action, le mouvement, l'animation, le jeu, l'énergie, la passion, le geste sont indispensables comme moyens d'expression. Mais n'oublions pas que la déclamation, le chant, la danse, la peinture, sont des arts qui ont leurs règles auxquelles le bon goût doit obéir.

D'ailleurs, tous les arts qui contribuent à l'éclat des représentations théâtrales sont le résultat de con-ventions.

Parler en vers de ses sentiments, de ses affaires devant un public rassemblé, n'est pas chose naturelle. Ajouter à ces vers de la musique chantée avec accompagnement d'orchestre est chose moins naturelle encore. Pourtant, quel charme a pour nous cette convention, qui réunit la poésie, la musique, la danse, la peinture !

Boileau a dit :

» Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin  
» Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain. »

Il faut donc avant tout, dans l'opéra, que le chanteur *chante*.

Rubini, qui n'était qu'un grand chanteur, savait, par son accent vocal, émouvoir son auditoire jusqu'aux larmes.

Adolphe Nourrit, dans ses plus grands élans d'acteur, restait chanteur irréprochable ; on comprenait ce qu'il disait ; il chantait juste. Jamais un mouvement de son corps n'a fait tort à la phrase musicale qu'il exprimait. Aujourd'hui, beaucoup de gens remplacent, comme on disait autrefois, *la musique par une action vive et animée*. Ce sont des tragédiens, me dit-on ; c'est possible, mais j'aimerais mieux que le chant, base de l'opéra, fût plus respecté.

Il me déplaît infiniment d'entendre une respiration bruyante, des *aspirations* prises au milieu des mots, des intonations souvent plus que douteuses, de ne pas comprendre ce que dit le chanteur que l'on proclame pourtant sublime... en un mot, de ne pas entendre *chanter*.

Dans l'ouvrage cité plus haut, on lit un article intitulé :

## Le Ton convenable

« Le ton convenable est celui qui est propre aux mots, aux pensées, aux sentiments et aux passions exprimés dans le discours. Pour l'acquérir, il faut d'abord se rendre maître absolu de sa voix, en mesurer toute l'étendue, en soumettre tous les degrés au calcul, à la justesse de l'oreille. Il faut s'habituer à lui faire parcourir avec facilité et d'une manière agréable tous ses degrés depuis le grave jusqu'à l'aigu, à lui faire exécuter des chutes agréables, des sauts plus ou moins grands de bas en haut, des variations en tout sens, des roulements cadencés soit avec les sons graves, soit avec les sons moyens, soit avec les sons aigus. On doit s'efforcer d'en corriger tout ce qu'il y aurait de criard, de rauque ou de nasal, et d'en rendre les sons pleins et naturels.

« Une fois qu'on est parvenu à subjuguier sa voix, à en rectifier tous les tons et à pouvoir les manier à son gré, on doit s'appliquer à donner les sons propres à chaque lettre, à chaque syllabe, à chaque mot, à chaque phrase, à chaque proposition, considérés sous leur rapport grammatical et sous leur rapport logique. C'est ce qui suppose une connaissance exacte des règles de la grammaire et de la prosodie ; c'est aussi ce qui constitue une articulation nette, pure, et une prononciation juste, claire et harmonieuse. »

Cependant, celui qui voudrait donner, en chantant, du sentiment à chaque note, serait aussi ridicule que celui qui soulignerait chaque mot qu'il écrit. Les mots ont certainement leur valeur, mais leur expression dépend de la pensée générale du morceau.

J'entre en scène et j'ai à chanter :

*Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière.*

Qui pourra me dire quel sentiment je dois donner à ces paroles qui n'en comportent aucun ?  
Si, comme dans l'air des Abencérages, de Cherubini, ce premier vers est suivi de ceux-ci :

Et du sol paternel, quand je vais me bannir,  
Que cette voute hospitalière  
Conserve au moins mon souvenir!

La pensée du tout fera dire le premier vers avec un sentiment de tristesse.  
Si, au contraire, j'ai à dire :

Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière,  
Je reviens triomphant, etc.

la pensée implique au premier vers un tout autre sentiment.

Enfin si je dis :

Suspendez à ces murs mes armes, ma bannière,  
Livrions-nous au plaisir, etc.

la gaieté doit animer les premières paroles.

Cherchons donc la pensée, le sentiment général d'un morceau, et faisons de notre mieux pour bien comprendre.

Que de fois me suis-je entendu dire par des *mamans* : Monsieur, je ne veux pas que ma fille chante comme une actrice. A quoi je répondais : comment voulez-vous donc qu'elle chante, madame ?

En effet, une personne qui chante, fut-elle l'impératrice de toutes les Russies, doit avoir au moins l'air de savoir ce qu'elle dit, et, pour le prouver, il faut qu'elle sache l'exprimer.

La personnalité de la chanteuse disparaît pour faire place à celle du personnage qu'elle représente.

Il faut donc absolument que la physionomie soit expressive pour donner de la valeur à un morceau.

Les mots acteur, actrice, ne veulent pas dire seulement homme ou femme vivant du théâtre, se produisant en public ; ces mots, qui viennent du latin (*agere*, faire, agir), veulent dire personnage agissant.

Dès lors, pour les mamans, nulle autre alternative : ou laisser chanter leurs filles comme des personnes intelligentes, ou comme... de petites pensionnaires, qui ne savent pas ce qu'elles disent.

Il est permis à de pauvres gens de mal chanter quand ils n'ont que leur voix pour moyen de subsistance, mais il n'est pas permis aux gens du monde de chanter mal, leur position les ayant mis à même de recevoir des leçons, leur éducation ayant du développer leur intelligence. D'ailleurs rien ne les oblige à chanter, s'ils ont négligé l'art du chant. Un silence modeste et prudent leur épargnerait les plaisanteries que l'on fait souvent sur leur compte après les avoir comblés de compliments dont, en général, on ne pense pas un traître mot.

Voici, à propos de chant et de la manière de chanter, un incident caractéristique dont j'ai gardé le souvenir :

A un concours du Conservatoire, un de mes élèves avait chanté d'une manière correcte, pure, parfaite, au point de vue du mécanisme, et n'avait obtenu ni prix, ni accessit.

Après le concours, un musicien distingué vient à moi dans la cour de l'établissement.

— Avez-vous assisté à la séance ? lui dis-je.

— Oh oui ! me répondit-il, en levant les yeux au ciel comme un homme qui a beaucoup souffert.

Ce préambule était peu encourageant.

J'ajoutai cependant :

— Avez-vous entendu M. X... ?

— Oui.

— Comment le trouvez-vous ?

— *Heu ! il chante bien, mais voilà tout.*

Ce jugement me parut d'abord absurde ; car, que peut-on demander à un élève qui concourt pour le chant, si ce n'est de chanter bien ?

Il était pourtant fort sensé. L'élève avait bien chanté, mais sans action.

Mon musicien avait trouvé une machine où il cherchait un artiste.

Que de chanteurs ressemblent à cet élève ! Et combien de réputations n'auraient pas pris autant de développement si les juges avaient ressemblé à mon musicien !

Il faut certes sentir très vivement pour donner à une situation dramatique l'expression voulue ; mais il faut aussi que les moyens d'exécution aient été étudiés de telle sorte qu'on puisse, par le seul effet de l'art, émouvoir ses auditeurs sans être soi-même trop ému.

A ce sujet Balzac a dit dans un de ses romans : « Quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre ; car il est la chose même au lieu d'en être l'image. L'art « procède du cerveau et non du cœur. Quand votre sujet vous domine, vous en êtes l'esclave et non le maître, « Vous êtes comme un roi assiégé par son peuple. *Sentir trop vivement au moment où il s'agit d'exécuter. « c'est l'insurrection des sens contre la faculté. »*

Horace, dans son *Art poétique*, a écrit :

Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi

Ce qui ne veut pas dire tout à fait, comme l'a traduit Boileau :

Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez

Mais bien, mot à mot :

Si tu veux que je pleure, une douleur vraie doit être exprimée par toi-même d'abord.

(Traduction faite par une société de professeurs et de latinistes. — *L'Art poétique*. — Librairie Hachette).

N'oublions pas non plus deux mots de notre grand tragédien Talma :

Un acteur qui se fatigue n'est pas un artiste.

Recevant un soir de grands compliments sur sa manière d'interpréter les fureurs d'Oreste, il répondit :  
« Non pas, je vous prie, ce soir je me suis emporté. »

Il faut donc, pour être chanteur dramatique, avoir acquis préalablement la pratique matérielle de l'instrument appelé voix : gymnastique des poumons, du larynx, de la langue, des lèvres et des dents ; puis, par l'art, l'imitation de la nature, on arrivera au résultat souhaité ; car de vraies larmes, de véritables fureurs empêcheraient de parler, à plus forte raison de chanter, et provoqueraient infailliblement le rire de l'auditoire.

Je ne puis mieux terminer ce chapitre qu'en donnant un extrait de la préface que Gounod a écrite pour la 10<sup>e</sup> année des Soirées du Monsieur de l'Orchestre :

« L'artiste ne doit être occupé que de deux choses que la critique ne saurait lui donner s'il ne les possède pas, ni lui enlever s'il les possède, et sur lesquelles ont toujours reposé et reposeront toujours les œuvres maîtresses en fait d'art : 1<sup>o</sup> obéir fidèlement aux dictées de la sensibilité ; 2<sup>o</sup> acquérir, par une étude assidue et patiente, *un savoir technique*.

« Le sentiment, domaine intime des impressions personnelles et siège de l'individualité ; le savoir technique, possession du langage spécial à l'aide duquel nous exprimons les impressions ressenties ; le sentiment, droit personnel ; la science technique, *devoir commun*. Là, est contenue toute la loi ; hors de là, il n'y a rien, rien, rien ; et la mode et la critique n'y changeront quoi que ce soit.

« Il en est des préoccupés de l'effet comme de ces personnes qui exagèrent l'expression de leurs sentiments, dans la crainte qu'on ne les trouve dénuées de sensibilité, et qui se battent les flancs pour paraître plus émues qu'elles ne le sont réellement. Ceci me remet en mémoire un bien joli mot, bien comique et bien profond.

« Un monsieur et sa femme venaient de perdre un de leurs amis qui était marié. Dès la nouvelle du décès, il fut question d'aller faire à la veuve une visite de condoléance. En route, grand émoi, quant à la chaleur des témoignages à offrir ; grand souci de se montrer au niveau de la situation. Arrivés à la maison mortuaire :  
« Surtout, dit le mari à sa femme, surtout, je t'en prie, ma chère, n'aie pas plus de chagrin que la veuve. »

« C'est exactement le cas des tourmentés de l'effet, ils ne songent qu'à *surfaire*. Or, qui veut trop prouver... »

## Du choix d'un Professeur

On ne s'avise pas de demander des leçons de violon à un artiste qui joue parfaitement du trombone ; mais on demande souvent des leçons de chant à des compositeurs ou à des instrumentistes habiles, croyant que le savoir musical et le bon goût suffisent pour enseigner la voix.

Chaque instrumentiste a sa spécialité et doit être consulté dans la sphère de ses connaissances.

Certainement un violoniste de talent saura apprécier les qualités et les défauts d'un chanteur, et pourra lui donner d'excellents conseils sur le style, l'élégance, le rythme, l'accentuation ; mais, si celui qui reçoit ces conseils demande à son Aristarque quels sont les moyens matériels à employer pour les mettre à profit, l'Aristarque ne pourra probablement lui répondre que ceci : Je ne joue pas de votre instrument et je n'en connais pas le mécanisme.

Il me paraît donc de toute nécessité de s'adresser à un chanteur pour demander des leçons de voix.

La qualité de chanteur distingué est-elle toujours suffisante pour être bon professeur ?

Je ne le crois pas.

Comme je l'ai dit plus haut : bien chanter est souvent un don de nature, enseigner est une science.

Si cet excellent chanteur a peu de voix, s'il n'a jamais abordé le théâtre, pourra-t-il sans expérience personnelle guider des élèves qui se destinent à la scène?

Par comparaison, un peintre en miniature enseignera-t-il à peindre des décors de théâtre?

D'un autre côté, on trouve, parmi les professeurs de chant, des compositeurs de grand mérite, d'excellents musiciens qui n'ont pas de voix, ou des chanteurs qui ne savent ni la musique ni l'art de bien dire.

Il faut donc consulter de préférence l'homme qui réunit le plus de qualités et qui a donné le plus de preuves comme chanteur de théâtre et comme musicien.

Un tel professeur a le droit d'enseigner la manière de faire usage d'un instrument qu'il a pratiqué.

N'oublions pas la puissance de l'exemple donné par le maître.

A un autre point de vue que l'enseignement du mécanisme de la voix, donnons ici l'opinion de Berlioz sur les devoirs d'un professeur de chant :

« On a dit quelquefois, avec raison je crois, qu'il était utile au compositeur de savoir chanter; il est peut-être plus nécessaire à un maître de chant de savoir composer.

« C'est, en effet, dans l'appréciation exacte des qualités que le compositeur peut et doit exiger de ses interprètes, que le maître de chant trouvera son plus solide point d'appui pour bien diriger les études de ses élèves.

« Un maître de chant, compositeur, à moins qu'il ne soit d'une détestable médiocrité, ne donnera pas dans les travers qui menacent aujourd'hui, dans les trois quarts de l'Europe musicale, de détruire radicalement l'art du chant.

« Il n'enseignera pas à ses élèves le mépris du rythme et de la mesure. Il ne leur laissera jamais prendre l'insolente liberté de broder à tort et à travers les mélodies dont la reproduction exacte est impérieusement exigée par l'expression de la phrase, par le caractère du personnage et par le style de l'auteur; il ne permettra pas qu'ils s'habituent à considérer l'intérêt privé de leur organe vocal comme le seul qui doive les guider lorsqu'ils chantent en public: ses élèves, par conséquent, ne dénatureront pas les plus belles œuvres pour éviter quelques notes sourdes de leur voix, ou pour faire un étalage aussi long et aussi ridicule que possible des sons plus avantageux que la nature leur a donnés.

« Ce maître ne manquera pas de raisonner l'art du chant avec ses élèves et de les bien convaincre que ce n'est point celui d'exécuter avec plus ou moins de bonheur des tours de force dénués de raison et d'intérêt musical, et moins encore celui de faire sortir d'un larynx humain des sons étranges par leur gravité, leur acuité, leur violence ou leur durée. Il leur demandera compte de chacun de leurs accents en leur démontrant que, s'il est choquant de chanter faux relativement au diapason, il ne l'est pas moins de chanter faux relativement à l'expression; que si une note trop haute ou trop basse fait mal à l'oreille, un passage rendu fort quand il doit être doux, ou faible quand il doit être énergique, ou pompeux quand il doit être naïf, irrite bien plus douloureusement encore la sensibilité des auditeurs intelligents, fait un tort plus grave à l'œuvre, ainsi interprétée à contre sens, et prouve jusqu'à l'évidence que l'artiste qui chante de la sorte, fût-il doué d'une voix admirable et d'une vocalisation exceptionnelle, n'est qu'un idiot.

« Les élèves d'un tel maître n'abuseront pas, comme on le fait partout aujourd'hui avec un cynisme inqualifiable, de la patience des chefs d'orchestre, en leur imposant l'obligation de suivre les plus grotesques divagations rythmiques, d'introduire, à chaque instant, dans la mesure, des temps supplémentaires, de ralentir du triple la moitié d'une période et même d'une mesure isolée pour en précipiter follement la seconde moitié, d'attendre, le bras levé, que le chanteur ait fini de pousser jusqu'à perte d'haleine sa note favorite, d'être en un mot les complices forcés d'une insulte faite au bon sens et à l'art, et les esclaves frémissants d'une sottise armée de poumons despotiques.

« Un tel maître ne souffrira pas non plus que ses élèves abordent jamais l'étude des belles partitions sans comprendre le sujet du poème, sans en connaître la partie historique, sans avoir réfléchi aux passions mises en jeu par les auteurs, et tâché d'en bien saisir le caractère.

« Il sera honteux qu'un chanteur, sorti de sa classe, ne respecte pas la langue dans laquelle il chante et les règles imposées par l'essence même du rythme et de l'euphonie à l'enchaînement des mots.

« Il fera bien comprendre en outre à ses disciples que s'ils se permettent, dans les points d'orgue ou ailleurs, de changer les traits écrits par l'auteur, au moins faut-il que ces changements s'accordent harmoniquement avec les parties accompagnantes et que le virtuose correcteur et augmentateur de son rôle ne vienne pas folâtrer étourdiment sur les notes de l'accord de sixte et quarte quand l'orchestre produit accord de septième et réciproquement. »

En causant à ce sujet avec notre illustre compositeur Auber, je lui disais :

— Mon cher directeur, s'il suffisait, pour être un bon professeur de chant, d'avoir le goût exquis, le génie musical, vous seriez un de nos plus grands maîtres.

— Je ne m'en *pique* point, répliqua Aubert... *piqué*; car il se plaisait à donner des leçons à des élèves auxquels il portait de l'intérêt.

— Vous avez raison, et je vais vous le prouver : je suppose qu'un élève, doué d'une splendide voix, vienne vous chanter l'air du Sommeil de la *Muette de Portici* et qu'il déploie, dans l'exécution de ce charmant morceau, une immense sonorité, vous lui direz sans doute : Mon ami, vous avez un magnifique organe, mais l'usage que vous en faites n'est pas intelligent. Ne sentez-vous pas qu'appelant le sommeil sur les paupières de Fenella, vous devez chanter cet air à demi-voix ?

Certainement, Monsieur, pourra vous répondre l'élève, je sens bien la justesse de votre observation ; malheureusement, je ne puis maîtriser mon organe et je ne puis chanter à demi-voix.

Vous lui direz probablement alors : Il faut travailler ; et s'il vous demande comment il faut s'y prendre, vous ne pourrez pas le lui dire, n'ayant jamais étudié l'instrument que l'on appelle voix.

— Au moins, riposta encore Auber avec impétuosité, accordez-vous à Rossini le mérite que vous ne reconnaissez pas aux autres compositeurs ; car celui-là chante à merveille !

— Eh ! lui répondis-je, je voudrais bien voir qu'un homme aussi merveilleusement organisé que l'est Rossini, un tel génie musical, ayant de la voix, ne chantât pas bien ! Mais il ne s'en suit pas que, chantant bien, naturellement, il puisse enseigner aux autres ce qu'il n'a pas appris.

Gounod m'ayant fait entendre une de ses délicieuses mélodies, je lui dis :

— Mon cher Gounod, vous chantez comme un ange.

— Je n'ai pas de voix, me répondit-il modestement.

— Si vous aviez de la voix, croyez-vous que vous chanteriez si facilement ?

— Oh non, me dit l'auteur de *Faust*, il faudrait pour cela que j'eusse appris à chanter.

Ce qui voulait dire « il me faudrait avoir étudié l'art de conduire ma voix. »

Gounod avait raison. Le sentiment ne suffit pas à un artiste lyrique, il lui faut avant tout un bon instrument dont il aura vaincu toutes les difficultés.

Une belle et grande voix est certainement un magnifique don de nature, mais il est très difficile d'en être le maître, de la diriger à son gré, de la rendre belle et malléable dans toute son étendue. Il en est d'une belle voix comme d'une robe blanche, la moindre tache attire les yeux.

En effet, les premières notes d'une belle voix rendent l'auditoire d'autant plus exigeant pour les sons qui suivent.

## Musique mal écrite pour les voix

Les chanteurs, dont l'éducation musicale n'est malheureusement pas toujours complète, accusent souvent les compositeurs d'écrire mal pour la voix. Ils basent ce reproche sur certaines difficultés d'intonation qui leur causent beaucoup de peine.

En ceci les compositeurs ne sont pas coupables.

Nous l'avons dit : Il faut que le chanteur joue de la voix comme on joue du violon ou de tout autre instrument.

Ce qui est mal écrit pour la voix, ce sont les morceaux qui se tiennent continuellement sur les mêmes cordes aiguës et qui donnent au chanteur une grande fatigue; témoin cette partie du duo du 1<sup>er</sup> acte de la *Favorite* :

Idole si douce et si chère,  
O toi qui vois tous mes combats,  
O toi, mon seul bien sur la terre,  
Veille sur moi, guide mes pas, etc.

Tout ce solo de ténor, écrit en ré *b*, est contenu dans la quinte du ré *b* au la *b* aigu. C'est mélodique, c'est joli, c'est beau peut-être, mais c'est certainement très fatigant pour le chanteur.

## De la Musique syllabique

On appelle musique syllabique, celle qui place une note sur chaque syllabe. Après avoir engagé l'élève à articuler fortement les consonnes, il semble étrange de lui demander de lier les syllabes entre elles; il le doit cependant, et voici le procédé :

Il faut que les paroles soient à la voix ce que sont les doigts sur les cordes du violon ou du violoncelle; l'archet soutient le son, les doigts en changeant l'intonation.

La voix doit toujours être maintenue en vibration; c'est pourquoi il faut éviter de déplacer le son par de trop grands mouvements de la bouche ou du larynx. Il en est de même pour parler: il faut que les mots soient liés, la voix appuyée sur le souffle.

## Du Solfège

La musique est la langue que le chanteur doit parler.

Il faut, je ne puis trop le répéter, qu'il en connaisse au moins les principes (rythme, intervalles, intonation).

En outre, l'étude du solfège est indispensable aux chanteurs, parce que les notes écrites, qu'ils auront prononcées, chantées et beaucoup répétées, leur apparaîtront avec l'intonation que la voix doit produire; tandis que, par l'étude de la musique apprise à l'aide du piano ou de tout autre instrument, une note ne représente qu'une touche ou un doigté, l'instrument étant construit de manière à rendre mécaniquement le son voulu.

Cette étude doit être faite avec le plus grand soin, avec une extrême prudence, surtout quand les élèves sont très jeunes.

Le professeur devra d'abord leur apprendre à bien respirer, marquer le moment où il faut respirer, faire articuler nettement le nom de chaque note, piano, juste, et bien se garder de faire solfier des leçons qui dépassent une octave. La gamme de *do* majeur, par exemple, qui est accessible à toutes les voix, n'offre aucun danger. (Il est bien entendu que je ne parle ici que des éléments à l'usage des commençants très jeunes).

La connaissance et l'usage de toutes les clefs sont indispensables au compositeur, à l'accompagnateur; mais je crois que, pour les chanteurs, la clef de *sol* et la clef de *fa*, 4<sup>e</sup> ligne, suffisent. Qu'ils sachent donc bien lire ces deux clefs et, s'ils le veulent, ils acquerront en peu de temps la connaissance des autres.

Pour les chanteurs qui, malheureusement, apprennent la musique trop tard, je n'approuve pas les leçons à changements de clefs; elles donnent infiniment de peine et retardent les progrès qu'ils pourraient faire en ne cultivant d'abord que les deux clefs qui leur sont particulièrement nécessaires; d'autant plus qu'aujourd'hui on se sert de la clef de *sol* pour toutes les voix de femmes, voire même pour le ténor.

Je n'approuve pas cette nouveauté, mais je n'entrerai pas en lutte contre l'usage.

L'étude ne devra pas se borner à la lecture d'un chant principal, il faudra aussi faire lire des parties intermédiaires, solfier des morceaux d'ensemble; car, au théâtre, il y a des duos, des trios, des quatuors, des chœurs, etc.; il faut savoir quand on commence, quand on finit, s'habituer non seulement à entendre d'autres voix que la sienne, mais encore des accompagnements d'orchestre et saisir l'intonation au moment précis. (Voir le solfège à trois voix égales qui est à la fin de ce livre).

## Conseils aux Commencants

(Concernant le travail à faire.)

Chaque genre de voix, constitué par la forme du larynx, contient, selon toute apparence, l'échelle de sons qui lui est propre; mais les élèves, retenus par une certaine défiance, se donnent presque toujours trop de peine pour produire des sons élevés qu'ils devraient faire aussi facilement que ceux qui les précèdent, et ils mettent eux-mêmes obstacle à l'émission des sons contenus en réalité dans leur instrument (1).

Il faut donc faire de la voix une étude raisonnée, sans exagération ni effort.

Au commencement, une heure de travail suffit; encore faut-il qu'elle soit partagée en trois séances de vingt minutes chacune avec un repos entre elles.

Pour l'étude de la voix, il faut être posé naturellement, sans effacer les coudes, sans avancer ni soulever la poitrine, les pieds à la quatrième position, pour que le corps soit solidement placé, que les poumons soient à l'aise et jamais comprimés.

La première étude pour toutes les voix sera le son soutenu puis filé sur chaque degré de la gamme de *do majeur*. (Voir *Exercice n° 1*.)

On continuera sur tous les degrés de la gamme, puis on fera la même étude sur les gammes de *ré b*, *ré majeur*, *mi b*, *mi majeur*, etc., etc.

Je recommande spécialement l'étude de ces degrés aux voix de soprano dont le défaut général est l'insuffisance du médium.

Dans l'exercice du son filé, il faut que la force, l'intensité, la quantité du son ne lui fassent rien perdre de sa qualité.

Après avoir filé chaque degré de la gamme, on fera des exercices de *seconde*, *tierce*, *quarte*, etc. (*Exercice n° 2*.)

On accorde les pianos par *quintes* et *octaves*, cet exercice est excellent aussi pour la voix.

Les orateurs parcourent souvent une échelle de sons fort étendue. Combien d'entre eux commencent un discours avec une voix sonore et ne peuvent le finir que fatigués et enroués!

Je recommande donc à tous ceux qui font usage de la parole en public de bien respirer et de faire, comme les chanteurs, des sons filés sur tous les degrés de la gamme de *do*.

Pour l'étude des gammes, quoi qu'elles doivent être généralement exécutées *piano* au début, puis *crescendo* en montant et *decrescendo* en descendant, j'engage les élèves à ne pas trop appuyer dans la gamme ascendante et à bien lier les notes entre elles.

(1) Une jeune personne douée d'une fort jolie voix, mais n'ayant aucune connaissance musicale, prétendait ne pouvoir absolument pas dépasser le *la* (clef de sol au-dessus de la portée avec une barre), je lui disais ce que je viens d'écrire..., peine inutile..., le *la* était la barrière infranchissable.

Une petite ruse me servit mieux que tous mes raisonnements. Comme j'avais l'habitude de lui faire commencer l'exercice des gammes par le ton de *do* majeur, après un certain nombre de gammes elle sentait venir le *la* et s'y arrêtait obstinément.

Un jour, j'eus l'idée de lui faire commencer ses exercices dans le ton de *fa* majeur (une quarte au-dessus de *do*), elle ne s'en aperçut pas, et quand elle crut donner *fa*, *sol*, *la*, elle produisit bravement *si*, *do*, *ré*. Que l'on juge de son étonnement!

D'ailleurs, si toutes les notes voulues n'étaient pas naturellement dans l'instrument, qui pourrait les y mettre? L'étude, me dirait-on. J'en conviens, mais l'étude ne peut développer que ce qui est.

Depuis lors, cette jeune personne n'éprouva plus aucune difficulté à émettre les sons aigus.

Arrivé à une certaine vitesse dans l'exécution des gammes, il faudra appuyer un peu plus particulièrement sur la seconde note ; ce procédé donne l'élan aux notes suivantes.

On vocalisera, comme je l'ai dit souvent, sur la voyelle *o*, en prononçant *do* sur chaque émission de son et en donnant à la voyelle *o* la valeur qu'elle a dans les mots *dot*, *motte*, *sotte*, etc.

La bouche et la langue resteront dans la position où les a mises le mot *do*, c'est-à-dire la bouche ouverte sans exagération, la langue sentant les dents de la mâchoire inférieure, sans faire des mouvements qui nuiraient infiniment à l'homogénéité de la voix.

Généralement les chanteurs exécutent les gammes ascendantes avec plus de justesse que les gammes descendantes, parce qu'ils se rendent mieux compte de la pression que de la dépression, et que les deux demi-tons de la gamme ascendante aspirent à monter ; mais, si l'on n'y porte attention, ces deux demi-tons sont souvent trop bas en descendant.

Toutes les notes contenues dans l'instrument qu'on appelle larynx (instrument si petit) doivent certainement avoir chacune leur raison d'être ; mais les différences entre les intervalles sont si peu sensibles que l'on doit se figurer qu'il n'y en a pas et que toutes les notes sont sur le même plan.

On trouvera plus loin, à ce sujet, un exercice qui, au premier coup d'œil, paraît très difficile.

Tous mes élèves le font très facilement, ce qui prouve la vérité de ce que j'avance. (*Exercice n° 3.*)

## Conseils d'hygiène

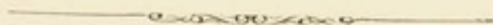
Le chanteur, ayant à faire une grande dépense de force, a besoin d'une nourriture substantielle. En même temps, il doit user de tous les ménagements possibles, afin de se maintenir dans un bon état de vigueur et de santé.

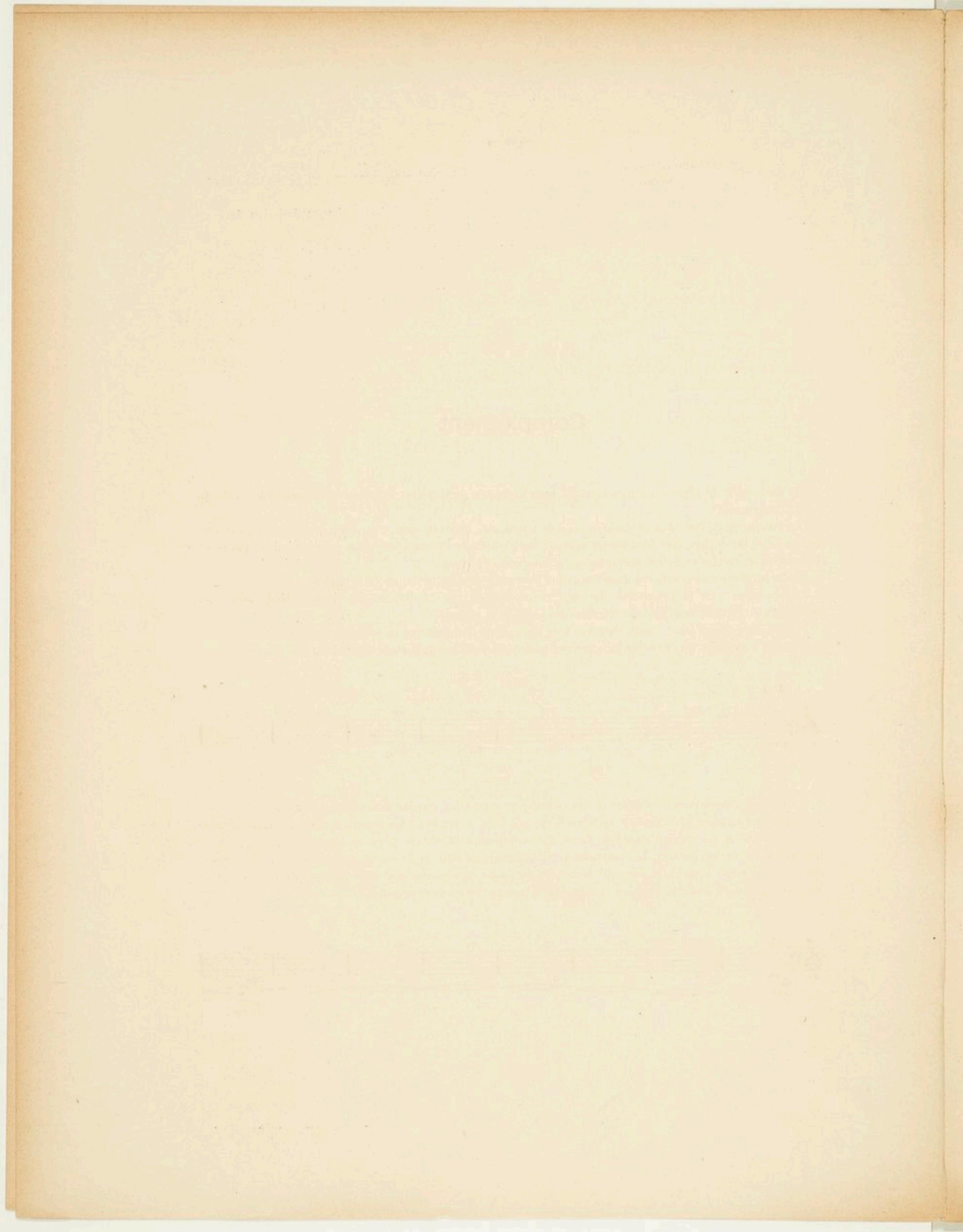
A cet égard quelques recommandations méritent d'être rappelées : se priver de noix, amandes, etc., dont les granulations nuisent accidentellement à la voix ; s'abstenir de trop longues promenades, toute fatigue corporelle étant préjudiciable à l'organe vocal ; éviter les veilles prolongées, les conversations en voix dite de tête, c'est-à-dire sur un son aigu dont se servent trop souvent les jeunes filles ; se garder aussi des éclats de rire et de toutes surexcitations nerveuses.

Ne pas chanter immédiatement après le repas.

Eviter de passer trop subitement d'une température chaude à l'air froid, et *vice versa*.

Aux cantatrices, je recommanderai la plus grande attention à l'égard du corset qui, trop serré, produit de grands troubles dans la respiration ; car la compression trop grande des poumons a pour résultat inévitable le *type clavculaire* qui, des trois *types* de respiration, est le plus préjudiciable.





## Complément

Je crois utile de répéter ici mes conseils pour mettre en pratique les exercices nécessaires à l'étude de la voix (instrument).

La gamme de *do* (ut) majeur étant accessible à tous les genres de voix, c'est celle que nous emploierons comme point de départ. Les professeurs sauront faire exécuter les gammes dans tous les tons majeurs et mineurs, ainsi que les exercices suivants, selon la nature de la voix.

La première leçon consistera dans l'émission bien juste de chaque degré de la gamme.

Après avoir pris la précaution de respirer amplement par le diaphragme (article Respiration) on prononcera *do* (article Voyelles) sur chacune des notes de la gamme.

On émettra le son *piano*, sans chercher à en augmenter l'intensité, et on le soutiendra au même degré de *piano* aussi longtemps que possible sans arriver toutefois à l'entier épuisement du souffle.



Après cet exercice et le résultat désiré obtenu, on reprendra chaque note de cette gamme séparément comme dans l'exercice précédent, et on cherchera, par l'appui sur le souffle aspiré, à donner plus d'intensité au son. Arrivé à un certain degré de force, on maintiendra la même pression sans se préoccuper de la diminution de volume du son. Les poumons perdant forcément l'air qu'ils ont aspiré, le son sera filé, c'est-à-dire que, du *piano* viendra le *fort*, qui reviendra au *piano* sans secousse et sans aucune peine. Il faut donc émettre le son et en sentir augmenter la force peu à peu par une légère pression.



On fera ensuite l'exercice de seconde ci-après, avec pression sur la note supérieure et dépression pour la note inférieure. Il faut bien lier les sons entr'eux et éviter avec le plus grand soin le coup de glotte dont l'effet

serait celui-ci :

Exercice de Seconde :

N° 2

Tierce :

Quarte :

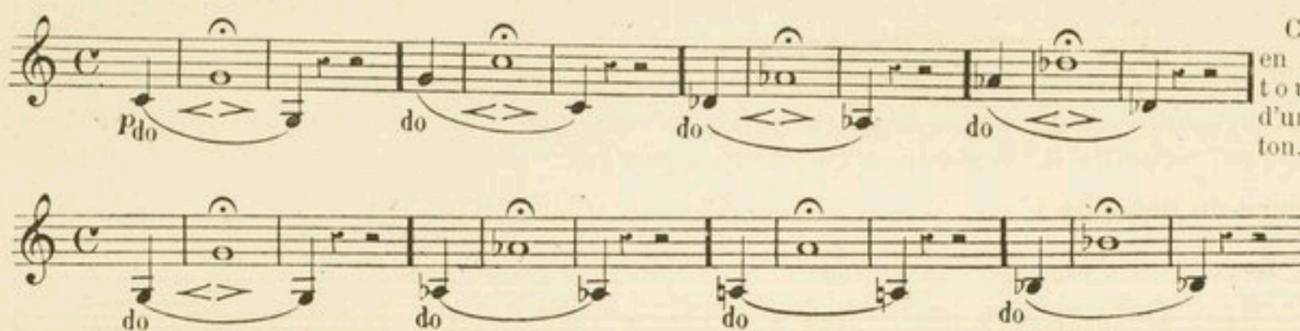
Quinte :

Sixte :

Septième :

Octave :

Je recommande beaucoup les exercices suivants par quinte et octave :



Continuer en montant toujours d'un demi-ton.

idem.

Exercices, arpèges, gammes à faire dans tous les tons qui conviennent aux différents genres de voix.



Continuer cet exercice en *la*  $\flat$ , *la* majeur, et en montant toujours d'un demi-ton jusqu'à ce que la note la plus élevée ne sorte plus avec facilité. Ne pas s'efforcer à donner les notes aiguës.

Après, on fera le même exercice deux fois de suite et d'une seule respiration : la première fois fort, et la deuxième fois piano.



Montant de demi-ton en demi-ton.



Montant de demi-ton en demi-ton.

Puis, comme dans l'arpège, exécuter deux fois cet exercice d'une seule respiration.



idem.

\* Prendre garde à la justesse d'intonation du second *do* de la première mesure ; quarte du ton de sol, que l'on fait souvent trop haut, sans doute à cause du sentiment du ton de *ré* majeur, son voisin, comportant le *do*  $\sharp$ .

Toutes les voix de baryton, ténor et soprano, ne peuvent pas exécuter ces exercices dans le ton où ils sont écrits, mais il y en a beaucoup qui peuvent produire ces sons graves, même parmi les soprani.

Il n'y a du reste aucun danger à en tenter l'épreuve, et cela pour les raisons que j'ai données.

Les sons graves ne peuvent être émis par l'effort.

Voici, pour le soprano, un exercice qui de prime abord semble très difficile; cependant la plupart de mes élèves ont pu le faire après quelques leçons. Il est bien entendu que ces élèves avaient préalablement acquis l'assurance et l'intonation nécessaires pour émettre les sons aigus.



Voici le moyen :

Le larynx, petit instrument, contenant souvent plus de deux octaves, la distance d'un son à l'autre ne peut être guère appréciable; il faut donc considérer tous les sons comme étant extrêmement voisins et supposer qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune distance entre eux.

On laissera la bouche dans la position où la met le mot *do*; et, par la pensée, on exécutera la note suivante sans donner aucun mouvement à la bouche, à la langue, au larynx. Il faut, pour cela, que l'élève ait une parfaite sûreté d'intonation et place la note aiguë sur la note grave sans aucun effort.

J'ai vu souvent des élèves qui ne pouvaient pas atteindre les sons aigus par la gamme indiquée ici :



Et qui produisaient facilement ces sons aigus en les appuyant légèrement sur la note grave.



## Gammes

### N° 4

Faire des gammes dans tous les tons majeurs et mineurs. Le professeur emploiera celles que les élèves pourront exécuter sans fatigue.

Encore une fois, il ne faut pas trop vouloir la force du son et la vitesse de l'exécution. La force doit venir peu à peu en commençant piano. La vitesse doit être progressive, d'abord lente et bien rythmée, en liant avec soin toutes les notes.



Comme, dans l'instrument que l'on nomme voix, chaque note doit être établie sur celle qui la précède, j'engage les élèves à faire d'abord, selon leurs moyens, les gammes *piano d'un bout à l'autre* pour s'assurer sans fatigue de l'intonation. Plus tard, ils feront les gammes comme le commande la règle générale, c'est-à-dire piano en commençant, crescendo en montant, et decrescendo en descendant.

Ne jamais chercher à produire un son aigu avant d'avoir bien assis le précédent.

Les femmes ne doivent pas oublier que les sons élevés sont à leur voix ce que la chanterelle (la corde la plus fine) est au violon. Il est évident que l'on n'appuie pas l'archet sur la chanterelle avec autant de force qu'on peut le faire sur les cordes plus grosses.

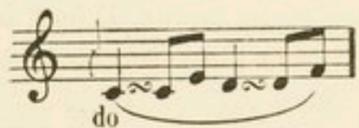
J'ai souvent remarqué que des chanteurs, exécutant une gamme ascendante avec une parfaite justesse, n'étaient pas aussi heureux dans la gamme descendante. Les deux demi-tons aspirant à monter dans la gamme ascendante étaient très justes, mais en descendant ils étaient souvent trop bas.

Il faut donc s'observer sur ce point.

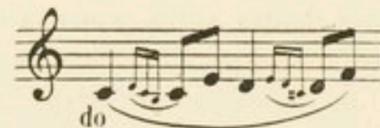
## Groupetto

### N° 5

Le groupetto est indiqué par ce signe : 



Il doit être exécuté ainsi :



Les notes dont est composé le groupetto doivent prendre le temps de leur exécution sur la valeur de la note qui précède le signe  afin que la note suivante puisse arriver en son temps.

Les élèves qui exécutent bien nettement le groupetto quand toutes les notes dont il est formé sont écrites, le manquent souvent quand il n'est indiqué que par le signe  parce qu'ils le font ou trop tôt ou trop tard.

Exemple :



Ce groupetto doit être mesuré ainsi :



## Portamento

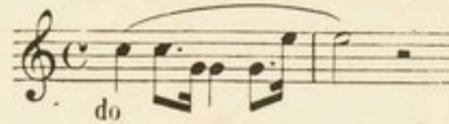
(Port de voix)

### N° 6

Phrase simple :



La même phrase avec port de voix :

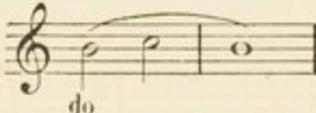


Par ce seul exemple, il est facile de voir combien l'abus de ce procédé devient monotone et intolérable.

## Trille

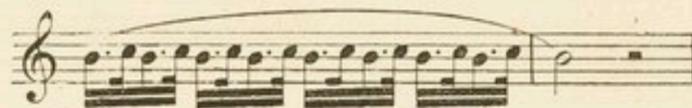
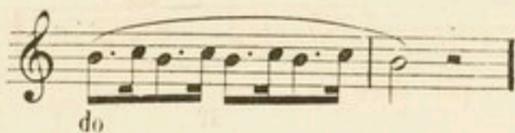
### N° 7

Nous avons dit comment et pourquoi il faut travailler le trille lentement d'abord et inégalement.  
Le trille est composé de deux notes formant entre elles l'intervalle de seconde mineure ou majeure.

Si vous avez à exécuter  vous le ferez par un très léger mouvement du larynx et sans aucun mouvement de la bouche.

Le trille, qu'il soit lent ou rapide, doit être fait comme sur les instruments, avec le même procédé ou doigté.

Vous ferez donc de la même manière

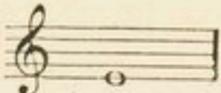


Car tous ces exemples se produisent par le même procédé.

Donc, pour bien exécuter le trille, il ne faut au larynx et à la bouche d'autre mouvement que celui qui est employé dans le premier exemple : mouvement bien faible, imperceptible.

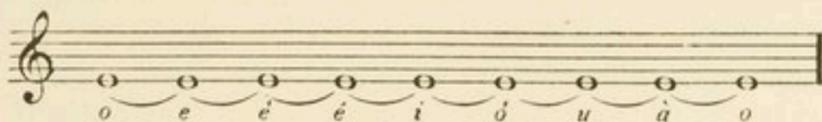
## Prononciation

Articuler nettement les consonnes, les doubler au besoin, rendre homogènes toutes les voyelles, c'est-à-dire en obtenir sinon la même quantité, du moins la même qualité de son.

Cette note (ou toute autre)  sera toujours la même sur tous les instruments. Il faut qu'il en soit ainsi pareillement pour la voix.

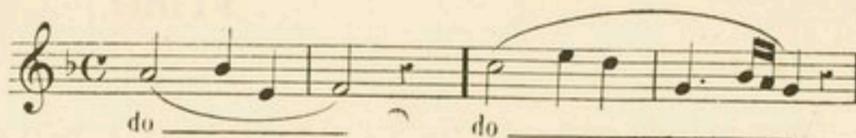
Faire l'exercice suivant sur les voyelles en liant bien chaque voyelle :

N° 8



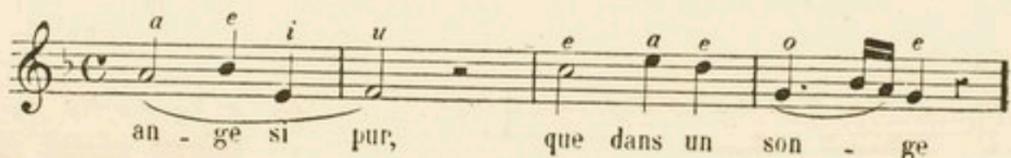
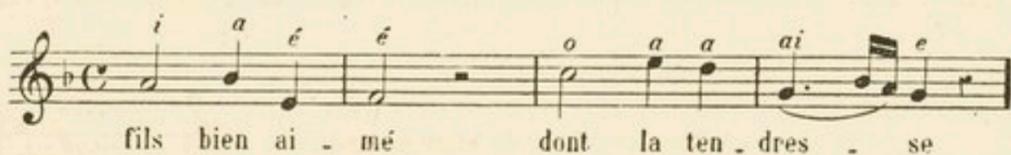
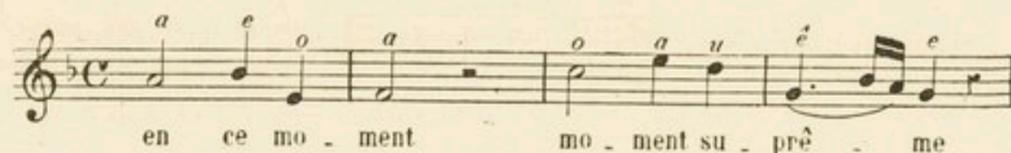
Éviter l'altération de la qualité du son en se gardant autant que possible de changer la position de la bouche, afin de retrouver à l'o final la même qualité que celle de l'o, première émission.

Si vous chantez sur la voyelle o (non pas ó)



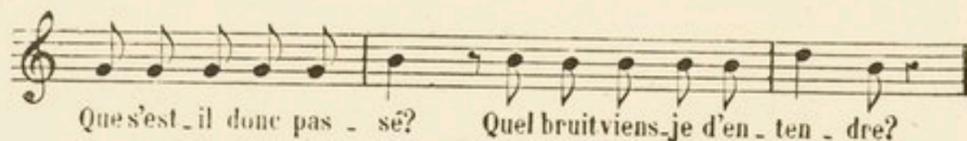
vous obtiendrez la plus belle sonorité, à cause de l'excellente forme de la bouche (moule du son).

Pour obtenir la même qualité de son en plaçant des paroles sous cette même phrase musicale, il faut, comme je l'ai dit, poser la voix sur la voyelle qui constitue la syllabe, et non sur la syllabe entière.



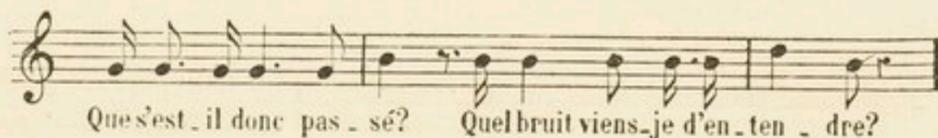
Nous le répétons : « on peut bien dire sans chanter, mais on ne peut pas bien chanter sans bien dire. » S'il ne faut pas confondre une blanche avec une noire, il ne faut pas non plus donner aux brèves la valeur des longues.

Si vous avez à chanter les paroles suivantes ainsi notées :



Dites de cette manière, chaque syllabe ayant la même valeur, ces paroles sembleraient articulées par une petite pensionnaire récitant sa leçon.

Il faut donc les dire ainsi :



Ces observations sont surtout applicables au récitatif, qui laisse au chanteur une plus grande liberté, la mesure et le rythme n'y étant pas aussi rigoureux que dans un morceau où le mouvement est marqué et la mesure notée.

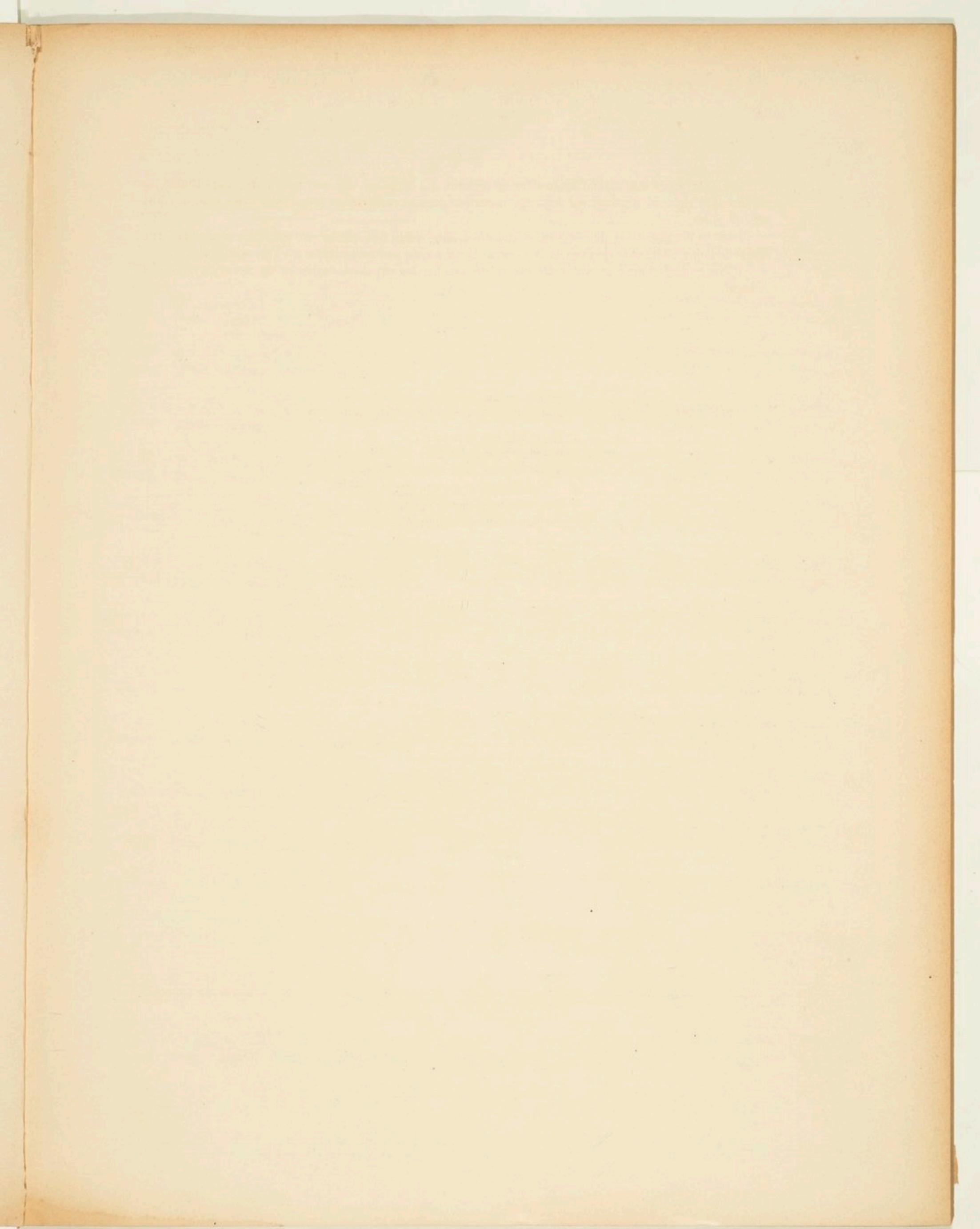
Dans ce dernier genre de morceau, il faut aussi faire usage des mêmes moyens, mais de manière à ce que la diction n'altère ni le rythme ni la mesure, et par conséquent ne contrarie pas l'accompagnement.

Il faut en ceci, comme en tout autre cas relatif aux paroles chantées, beaucoup de tact et de sentiment musical.

---

J'ai cru devoir ajouter à ce livre quelques extraits de mes études pour la voix :

- 1° Exercices sur la gamme ;
- 2° Vocalise pour basse, baryton ou contralto ;
- 3° Vocalise pour ténor et mezzo-soprano ;
- 4° Vocalise pour mezzo-soprano et soprano ;
- 5° Vocalise légère pour soprano ;
- 6° Solfège à trois voix égales.



EXERCICES sur la gamme, arrangés pour ses élèves par J.J. MASSET.

Professeur de chant au Conservatoire National de musique

PREMIER LIVRE

preparation au trille.

1140.

Paris, chez ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3, rue de Grammont

et chez l'AUTEUR, 37, Avenue Trudaine.

Propriété de l'Auteur.

This page contains 18 staves of musical notation. The first 17 staves are single-line treble clefs, each containing a different rhythmic pattern or melodic line. The notation is dense, featuring many eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. The 18th staff is a grand staff, consisting of a treble clef and a bass clef, with chordal accompaniment. The notation is dense and includes many slurs and ties.



The musical score is written in G major and 7/8 time. It features four systems of music. Each system includes two vocal staves (Bass and Treble) and a grand staff for the piano accompaniment. The piano part consists of dense chordal textures and arpeggiated figures. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). A footnote at the bottom left provides performance instructions for the bass voice.

(\*) La voix de Basse profonde exécutera de préférence  
 les petites notes superposées

First system of musical notation, featuring a bass line, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *mf* and *f*.

Second system of musical notation. The vocal line includes the instruction *a piacere.* and *1<sup>o</sup> tempo.* The piano accompaniment also includes the instruction *1<sup>o</sup> tempo.*

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano part includes the instruction *cresc.*

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the instructions *f a piena voce.* and *mezza voce*. The piano part includes dynamic markings *f* and *pp*.



Allegretto.

CHANT.

PIANO.

*p sostenuto.*

*f*

*rf*

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a whole rest followed by a series of notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a dynamic marking of *f* (forte) at the end. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes some chordal textures.

The third system includes performance instructions: *ritard.* (ritardando), *p* (piano), *1. tempo.* (first tempo), *cresc.* (crescendo), and *accelerando.* (accelerando). The vocal line shows a dynamic shift from *p* to *f*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

The fourth system includes the markings *f* (forte), *allargando.* (allargando), and *sostenuto.* (sostenuto). The vocal line has a dynamic marking of *f* at the beginning. The piano accompaniment features a steady, rhythmic accompaniment with some chordal textures.

The fifth system concludes the page with piano accompaniment. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, similar to the previous systems, with some chordal textures.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with several slurs and accents. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff has a treble clef and contains a series of chords, some with slurs. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the middle staff and a forte (*f*) marking in the bottom staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with several slurs and accents. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff has a treble clef and contains a series of chords, some with slurs. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the middle staff and a forte (*f*) marking in the bottom staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with several slurs and accents. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff has a treble clef and contains a series of chords, some with slurs. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the middle staff and a forte (*f*) marking in the bottom staff.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with several slurs and accents. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff has a treble clef and contains a series of chords, some with slurs. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the middle staff and a forte (*f*) marking in the bottom staff.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with several slurs and accents. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs). The middle staff has a treble clef and contains a series of chords, some with slurs. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the middle staff and a forte (*f*) marking in the bottom staff.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with a long note followed by a half note and a quarter note. The middle and bottom staves are grouped by a brace and contain piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a half note and a quarter note. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment, featuring a piano (*p*) dynamic marking.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a half note followed by a quarter note. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with a steady rhythmic pattern.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with a steady rhythmic pattern.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff has a half note followed by a quarter note. The middle staff contains a dense texture of chords. The bottom staff continues the piano accompaniment with a steady rhythmic pattern and includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Adagio.

CHANT.  $\frac{12}{8}$

N<sup>o</sup> 9.

PIANO.  $\frac{12}{8}$

*sostenuto.*

*riturd.*

1<sup>o</sup> tempo.

ritard molto.

ritard molto.

This system contains three staves of music. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and contain piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo marking 'ritard molto.' appears twice, once above the top staff and once above the middle staff.

1<sup>o</sup> tempo.

ritard.

1<sup>o</sup> tempo.

This system contains three staves of music. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and contain piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo marking '1<sup>o</sup> tempo.' appears at the beginning of the top staff and at the end of the middle staff. The marking 'ritard.' appears above the middle staff.

ritard.

This system contains three staves of music. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and contain piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo marking 'ritard.' appears above the middle staff.

1<sup>o</sup> tempo

ritard

1<sup>o</sup> tempo

This system contains three staves of music. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves are grouped together with a brace and contain piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The tempo marking '1<sup>o</sup> tempo' appears at the beginning of the top staff and at the end of the middle staff. The marking 'ritard' appears above the middle staff.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a few notes and rests. The middle and bottom staves are grouped by a brace and contain a complex piano accompaniment with many notes, including slurs and a dynamic marking 'p'.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with various rhythmic patterns and slurs.

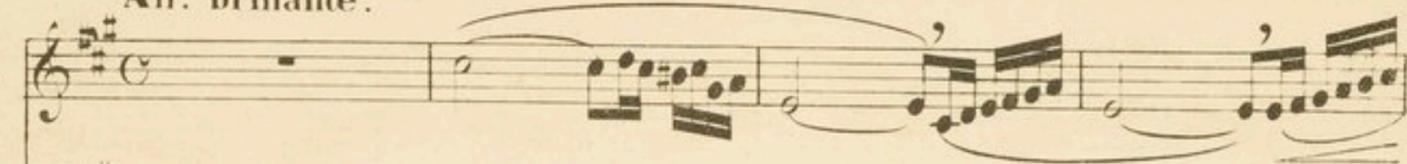
The third system of musical notation consists of three staves. The top staff shows a melodic line with some rests. The middle and bottom staves feature a piano accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with a steady rhythmic pattern in the bass line.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff concludes the melodic line with a final note. The middle and bottom staves conclude the piano accompaniment with a final chord and some grace notes.

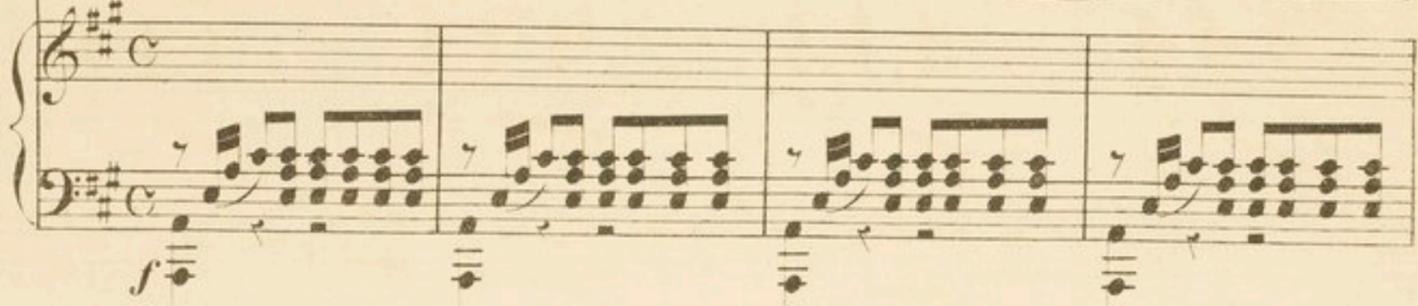
All.<sup>o</sup> brillante.

CHANT.

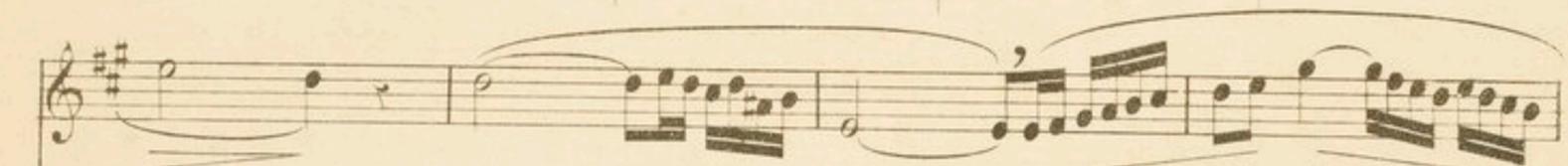


First system of vocal notation in treble clef, 2/4 time, key of D major. It begins with a whole rest, followed by a melodic phrase of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note.

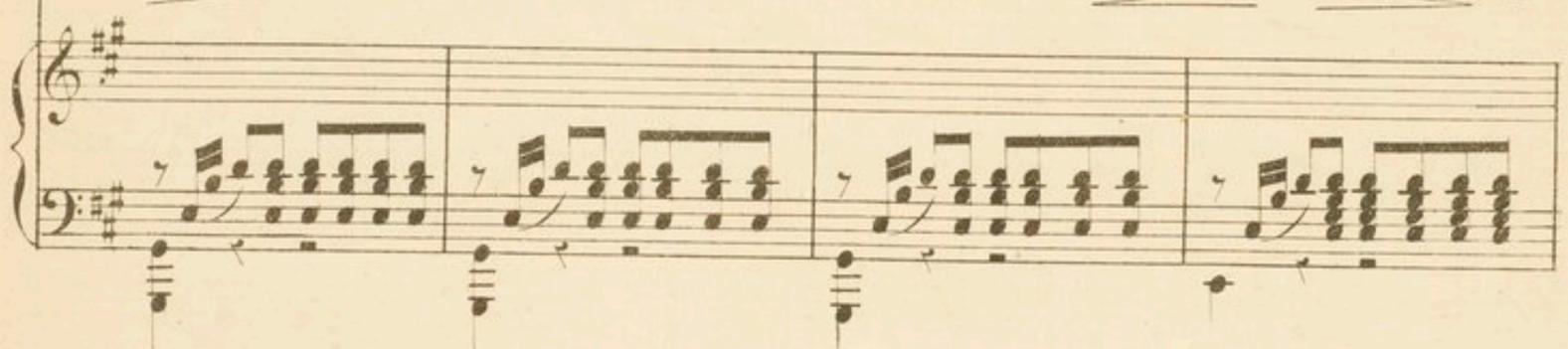
PIANO.



First system of piano accompaniment in grand staff, 2/4 time, key of D major. The right hand has a treble clef and the left hand has a bass clef. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a bass line with chords. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.



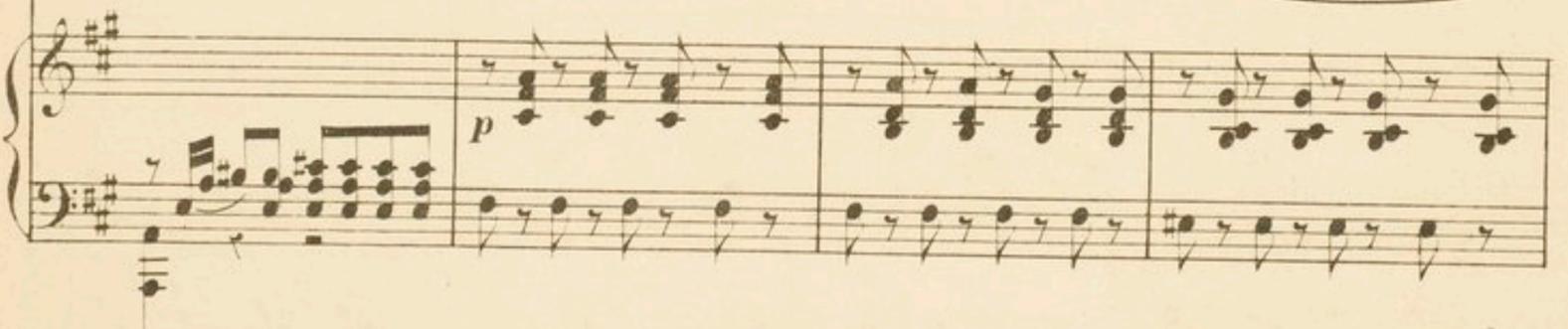
Second system of vocal notation, continuing the melodic phrase from the first system.



Second system of piano accompaniment, continuing the rhythmic pattern and bass line.



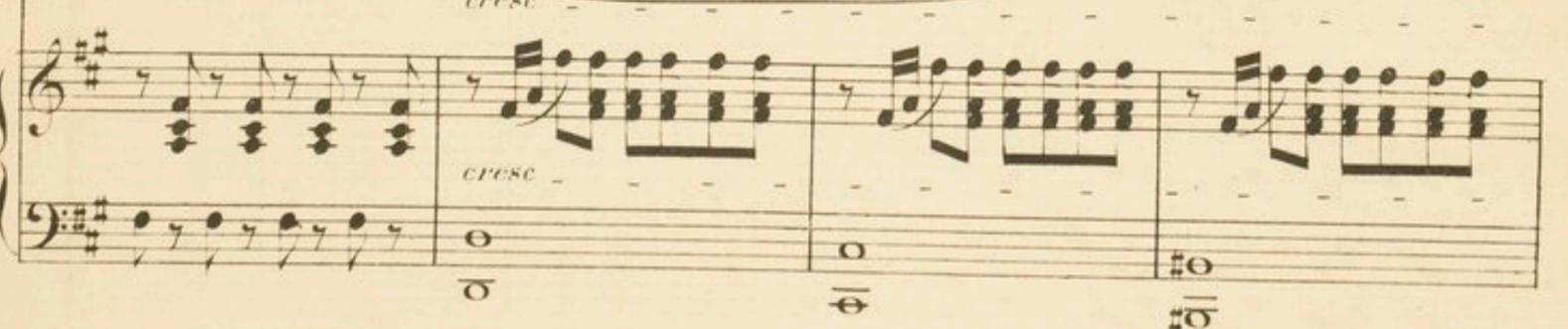
Third system of vocal notation, continuing the melodic phrase.



Third system of piano accompaniment, continuing the rhythmic pattern and bass line. A dynamic marking of *p* is present.



Fourth system of vocal notation, continuing the melodic phrase.



Fourth system of piano accompaniment, continuing the rhythmic pattern and bass line. A dynamic marking of *cresc* is present.



First system of musical notation. It consists of two vocal staves and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking "a tempo." is written above the second vocal staff. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes two vocal staves and a grand staff. The notation is dense with many notes, particularly in the piano accompaniment. The tempo remains "a tempo."

Third system of musical notation. The piano part features a prominent texture of repeated chords. The tempo marking "allargando" is written above the piano staff. The dynamics include a piano (*p*) marking in the vocal line.

Fourth system of musical notation. The tempo marking "a tempo." is written above the second vocal staff. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The system concludes with a final cadence.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a melodic line that includes four trills, each marked with 'tr'. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex piano accompaniment. The right hand of the piano part features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows the continuation of the melodic line with various ornaments and phrasing. The piano accompaniment in the grand staff below remains intricate, with the right hand playing a series of chords and the left hand maintaining a rhythmic foundation.

The third system features further development of the piano accompaniment. The right hand of the piano part continues with complex chordal textures and rhythmic patterns. The upper staff continues with melodic fragments and ornaments.

The fourth system concludes the page. The upper staff features a final melodic flourish with a dynamic marking of 'f' (forte). The piano accompaniment in the grand staff below continues with its characteristic complex textures, ending with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

The first system of music consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures and a fermata over the final note. The grand staff provides piano accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a melodic line with slurs and a fermata. The grand staff continues with piano accompaniment.

The third system shows a melodic line in the treble staff with dynamic markings for *f* and *p*. The grand staff continues with piano accompaniment.

The fourth system concludes the piece. The treble staff includes a *cresc.* marking. The grand staff features piano accompaniment that ends with a final chord in both staves.

# BERCEUSE

VIEILLE CHANSON ITALIENNE

SOLFÈGE A TROIS VOIX ÉGALES OU VOCALISÉS D'ENSEMBLE <sup>(1)</sup>

*Ce morceau peut être exécuté par des voix de femmes ou des voix d'hommes  
et être vocalisé après avoir été solfié*

Andante (♩ = 102)

1<sup>re</sup> SOPRANO

2<sup>me</sup> SOPRANO

CONTRALTO

PIANO

1

2

5

M.S.

(1) Extrait du Recueil de douze morceaux à trois voix égales par J.J. MASSET  
La virgule , indique le moment où il faut respirer

1

2

3

**A**

1

2

3

**B**

1

2

3

1  
2  
3

**C**

1  
2  
3

**C**

*p*

1  
2  
3

**D** Più presto (♩=92)

*pp* *p*

*pp* *p*

*pp* *p*

**D** Più presto

1 *ff*

2 *ff*

3 *ff*

1 *p dim.*

2 *p dim.*

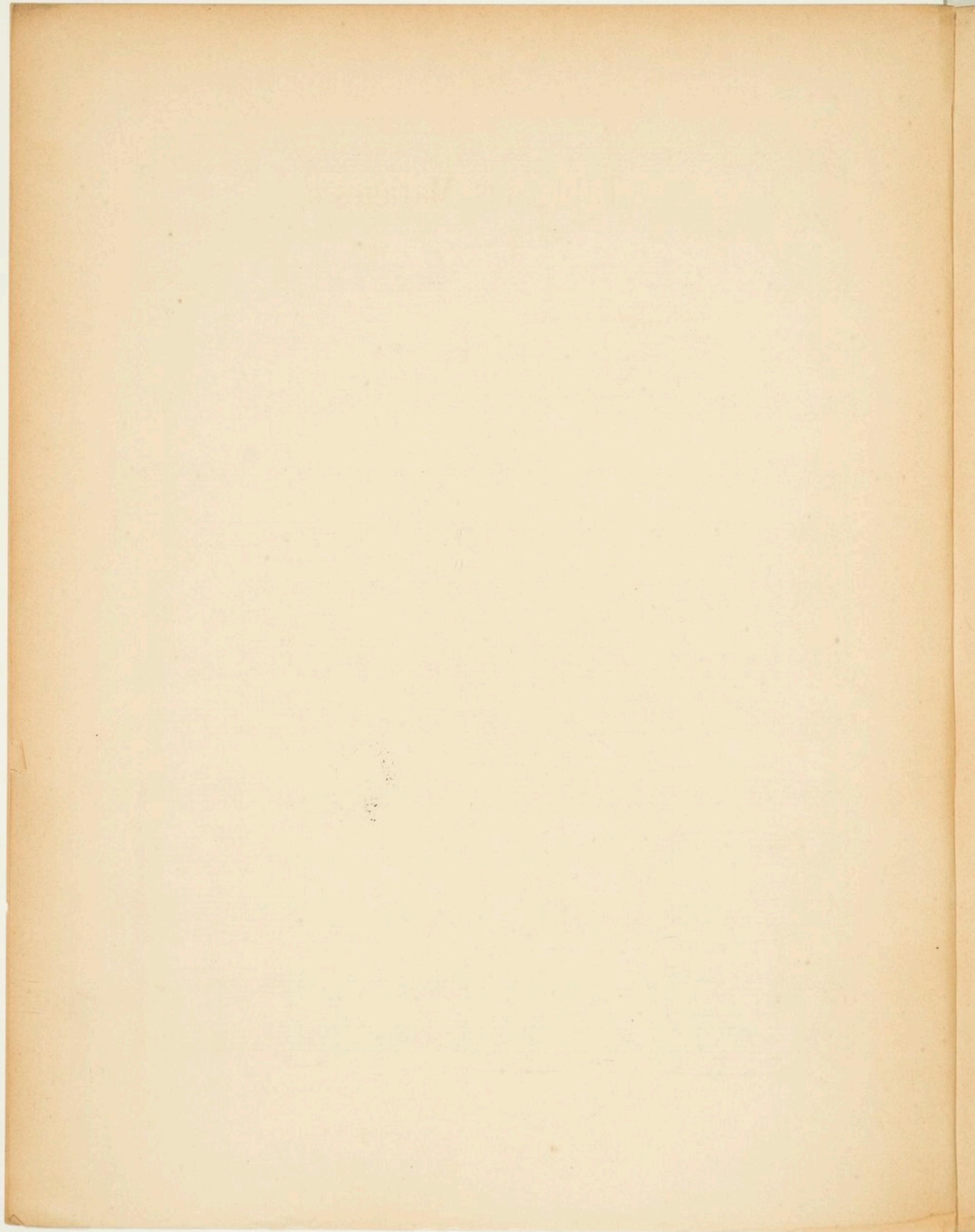
3 *p*

1 *pp* *pp* *p*

2 *pp* *pp* *p*

3 *pp* *pp* *p*





# Table des Matières

---

Notice biographique par l'éditeur . . . . .	5
Préface . . . . .	8
De la respiration . . . . .	12
Influence des réservoirs sur la voix et le chant des oiseaux . . . . .	16
Du moment opportun pour respirer . . . . .	17
De la voix, de son doigté . . . . .	18
De la justesse . . . . .	21
Des différentes espèces de voix comparées aux instruments . . . . .	21
Du rapport des voix entre elles . . . . .	23
De la mue . . . . .	24
Variations d'intensité du son dans la voix . . . . .	24
Du son filé . . . . .	26
Des gammes . . . . .	26
De la gamme chromatique . . . . .	27
Du groupetto . . . . .	27
Du port de voix . . . . .	28
Ouverture de la bouche . . . . .	28
De la prononciation en chantant. — Des consonnes . . . . .	30
Du trille. . . . .	31
Des voyelles . . . . .	32
De l'expression . . . . .	36
Le ton convenable. . . . .	40
Du choix d'un professeur . . . . .	42
Musique mal écrite pour la voix. . . . .	44
Musique syllabique . . . . .	45
Du solfège . . . . .	45
Conseils aux commençants. — Manière de travailler. . . . .	46
Conseils d'hygiène. . . . .	47
Complément, Exercices divers . . . . .	49



IMPRIMÉ  
PAR  
DELANCHY ET C<sup>IE</sup>  
51-53, RUE DU FAUBOURG SAINT-DENIS  
PARIS