

FREE EDITION

L.-A. Holtzem

*Bases de l'art
du chant :
traité
théorique et
pratique*

www.eBooksLib.com

de l'art du chant : traité théorique et

Holtzem, L.-A.

[A propos de eBooksLib.com](#)
[Copyright](#)

Le point soulevé dans ce paragraphe se rattache à certaines difficultés, qu'il convient de traiter en détail, et qui nécessitent quelques développements. C'est ce qui m'engage à examiner spécialement, et tour à tour, les principes qui doivent être respectivement pris comme guide pour *la respiration, l'attaque du son, l'émission, et l'égalité du clavier vocal, dans toute son étendue.*

Ce n'est nullement une méthode que je veux faire prévaloir sur une autre, je veux seulement indiquer la route à suivre par les jeunes artistes, et leur offrir ainsi un fil conducteur, à l'aide duquel ils puissent éviter de se fourvoyer désormais. On a beaucoup trop longtemps négligé ces éléments essentiels ; c'est pourquoi je veux essayer de les mettre en lumière et à la portée de tous, car sans l'emploi de ces pierres angulaires de l'édifice vocal, il est impossible d'acquérir un véritable talent.

à regret, je dois encore rappeler ici quelques circonstances qui me sont personnelles. Dans le cours de mon éducation musicale, on a méconnu la puissance et l'efficace influence de ces éléments ; de sorte que j'ai débuté au théâtre avant d'être parvenu à me servir facilement de ma voix, et surtout du registre aigu de poitrine. C'est ce qui pouvait m'arriver de plus fatal ; c'est ce qui, à maintes reprises, a failli compromettre toute ma carrière artistique. J'en étais là cependant, quoique musicien, et je chantais en quelque sorte sans voix. Alors, comme je l'ai dit dans le premier

paragraphe de ce livre, j'eus recours à Lamperti, qui a maintenu intactes toutes les saines traditions de l'art de chanter, et je lui paye ici un modeste tribut de reconnaissance. C'est au travail que cet éminent professeur m'a fait entreprendre, que je dois d'être aujourd' hui ce que je suis, d'occuper au théâtre un emploi modeste, je l'avoue, mais au moins de savoir chanter de manière à mériter l'approbation des connaisseurs, et des juges impartiaux. Lamperti, malgré toute sa science, ne pouvait me donner ce que la nature m' avait refusé : une voix brillante, sonore, exceptionnelle. Le travail auquel je me suis livré, travail des plus simples, quoique très-intelligent et très-raisonné, je vais le révéler aux jeunes chanteurs. En présence des différents systèmes qui ont cours, peut-être me trouverai-je en contradiction avec bien des professeurs, surtout avec ceux qui ne recherchent que le timbre sombre, et l'exagération du volume de voix. Il serait certes facile de leur opposer le nombre de leurs victimes, par suite d' un mode d'enseignement complètement vicieux ; mais j'aurai le courage de poursuivre mon but, et de mettre néanmoins en relief la manière la plus naturelle de procéder, pour arriver, nonobstant le travail, à conserver à la voix toute sa fraîcheur et toute son étendue. Ce n'est nullement en poussant d'étranges râlements du haut en bas de la voix, ou par des frottements sur les cordes vocales, pas plus que par bien d'autres inventions, plus ou moins bizarres, plus ou moins absurdes, qu'on doit chercher l'appui et la plantation du son. La fraîcheur et le timbre de la voix sont trop fragiles pour

être maniés d'une façon aussi brutale. Il faut avant tout chercher la voix dans son véritable foyer, qui est la poitrine. Il faut rendre le tube vocal, à la naissance du gosier, assez souple pour en obtenir aisément l'ouverture, et donner au son toute sa rondeur, toute sa pureté.

Il importe de ne pas perdre de vue, que la voix est un instrument qui a besoin d'être travaillé et dirigé comme tous les autres, lorsqu'on a l'intention d'en tirer parti. Naturellement celui qui a négligé l'étude des principes élémentaires, sera infailliblement arrêté tôt ou tard par d'insurmontables difficultés, non-seulement dans l'émission des sons, mais successivement dans toutes les parties constitutives de l'art du chant. Comme tout artiste éminent, comme tout maître, tout novateur, Lamperti a eu aussi des ennemis, des détracteurs. Sa méthode n'en détrône pas moins les autres, et je déclare avec une entière sincérité, que les exercices appliqués à la manière dont l'enseigne Lamperti, sont éminemment propres à conduire au but, d'une manière sûre et relativement prompte. Reste maintenant à exposer l'emploi de ces exercices ; j'en reviens donc aux subdivisions de l'art du chant, savoir : la respiration , l'attaque, l'émission, et l'égalité du clavier vocal.

A la respiration. La première chose que doit connaître l'élève, c'est la manière de bien respirer. Manuel Garcia, dans son traité sur l'art du chant, *s'exprime ainsi* : « *on ne saurait être habile chanteur si l'on ne possède pas l'art de*

maîtriser sa respiration... etc. » cette définition, bien que très-remarquable, est cependant contredite sur certains points, par Lamperti, qui combat ce grand développement de la poitrine pour respirer. Il amène ses élèves à ce même résultat, sans plus d'efforts que s'il s'agissait d'une simple conversation. Cette façon de procéder, aussi facile que naturelle, est celle que je préconise et que je recommande. L'élève devra mettre toute son application à obtenir ce résultat, en aspirant l'air avec tranquillité, et sans que cette aspiration donne lieu au moindre bruit du gosier, toutes les fois qu'il en sentira le besoin, et il aura soin d'éviter d'introduire dans les poumons plus d'air qu'il n'en faut pour alimenter le son. Ce qu'il devra surtout rechercher, c'est de maintenir la respiration aussi longtemps que se prolongera le son, au lieu de laisser échapper l'air au moment de l'émission. Il mettra ensuite la respiration en rapport avec la nature des exercices, pour faciliter l'action et le jeu des poumons, et pour préparer ainsi d'avance, le travail qui s'opérera ultérieurement, dans l'exécution des morceaux qu'il devra chanter. C'est au moyen d'une respiration bien réglée et bien établie, que le chanteur parvient à ménager des effets, des nuances, des oppositions. L'élève doit donc s'attacher scrupuleusement à ce premier travail respiratoire, dès les premiers sons qu'il émet, dans ses études de chant. Après avoir bien compris la manière de respirer, il faut s'occuper de l'attaque. B l'attaque du son. Pour attaquer le son avec justesse et netteté, sans laisser échapper l'air des poumons, Manuel Garcia recommande le

coup de glotte, qui empêche le son d'avoir une traînée soit au-dessous, soit au-dessus de la note, défaut commun à beaucoup de chanteurs. Contrairement à l'opinion de Garcia, je crois avec Lamperti, que le pincement de la glotte peut avoir des inconvénients ; en ce sens qu'il rend le son guttural, et arrête la vibration au passage. En effet, après le pincement vient nécessairement la dilatation, surtout quand il s'agit d'émettre un son ouvert. En outre, il est bon d'observer que ce procédé réclame déjà une certaine expérience chez l'élève, ce qui ajoute encore à la difficulté de son application. Je ne conseille donc le coup de glotte, que pour attaquer les notes écrites sur des voyelles. Maintenant, quand il s'agit d'étudier, j'insiste pour que l'on adopte de préférence, la syllabe la . Cette syllabe a le grand avantage de préparer l'ouverture du pharynx, autrement dit le fond de la bouche, de façon à laisser le tube vocal entièrement ouvert, bien relâché, et en même temps d'arrêter les mauvaises dispositions que pourrait avoir l'élève, à rétrécir le larynx et à rapprocher les amygdales. La lettre l , est d'ailleurs une bonne préparation , exempte de toute dureté pour la voyelle a . En effet, cette voyelle permet de placer horizontalement la langue, le long de la partie inférieure de la bouche, de manière à mettre à découvert le tube vocal, et détermine bien la vibration sur toutes les cordes de la voix. Il faut éviter avec soin de laisser remonter la pointe de la langue vers le voile du palais, pendant l'émission du son. Il est donc établi que l'A clair et ouvert, doit servir indistinctement pour toutes les notes, dans

l'exécution des exercices. J'en arrive maintenant à l'émission. C l'émission. Tout d'abord, il y a grand avantage à commencer par des intervalles disjoints, pour travailler l'appui et l'émission de la voix. Les notes par tierces supérieures ont entre elles une affinité, qui fait sentir le déplacement et la contraction du larynx, infiniment mieux qu' en prenant les sons séparément et par demi-tons, dans toute l' étendue de la voix. Les intervalles disjoints permettent, en outre, de rapprocher aisément le son aigu du son grave, et d'en apercevoir les défauts, rien qu'en se rappelant le son grave, dont l'émission est toujours plus facile , et en y recourant comme point d'appui. Le son grave étant ainsi naturellement relâché et détendu, il faut que le son placé à la tierce supérieure, lui soit substitué, par une force d' attraction, et nullement en poussant avec vigueur, comme cela se pratique quelquefois. Cette puissance attractive se produit, rien que par l'abaissement et le grand relâchement du larynx. En principe donc : chaque note supérieure doit s'appuyer sur la note inférieure, et la note la plus aiguë sur la note la plus grave ; c'est-à-dire que, ainsi qu'on l'a déjà vu, la voix, quelle que soit son étendue, doit rester tout entière dans son foyer. Pour obtenir ce résultat, il suffit d'abaisser le larynx, et de laisser ainsi à découvert le tube vocal ; d'abord, pour que les sons aigus acquièrent le même relâchement que les sons graves, et ensuite pour que toutes les vibrations viennent s'appuyer et prendre racine sur les cordes vocales. De même qu' on doit arriver à maîtriser le larynx, dans la marche ascendante de l'échelle

chromatique, de même aussi, on doit pouvoir le maintenir dans la marche descendante, à défaut de quoi le larynx tend toujours à se déplacer plus qu'il ne le faut, pour revenir à la note inférieure. Il faut considérer la voix comme un clavier, dont chaque note, par suite de l'étude et du travail, se place systématiquement comme les touches d'un piano. Quand un pianiste, à l'aide d'un mécanisme bien exercé, s'est rendu maître de son clavier, il le manie avec aisance, avec facilité ; eh bien, il en est exactement de même du chanteur, quand sa voix est bien plantée, bien appuyée. Pour rendre plus saisissable encore ce qui précède, je vais l'appuyer d'un exemple, en faisant observer qu'on transposera successivement l'exercice dans les tons de *ré bémol, ré naturel, mi bémol, mi naturel, fa naturel, fa dièze, sol naturel et la bémol*. (..). *Il faut avoir soin de soutenir le son avec égalité pendant toute sa durée. Cet exercice se trouve dans toutes les méthodes ; mais la direction du travail, sur ce même exercice, étant toute différente, il acquiert par cela seul une bien autre importance. Je prends pour point de départ le do grave de la voix de ténor. Cette note est bien dans le foyer du registre de poitrine, et n'obtient de timbre qu'à l'aide d'un grand relâchement du larynx, et en comprimant l'air contenu dans les poumons.*

Dans le principe il est bon de répéter plusieurs fois l'attaque sur la même note, toujours au moyen de la syllabe *la*, *afin, je le redis encore, de bien préparer l'ouverture du pharynx, et d'obtenir toute la vibration que la voix peut*

comporter. Il faut aussi ne pas oublier, que le son supérieur mi , doit venir s' appuyer sur le son inférieur do ; le son supérieur sol sur le mi , et ainsi de suite jusqu'aux notes de poitrine les plus aiguës. Après avoir pratiqué quelque temps ce premier exercice, d'après le mode expliqué ci-dessus, on le reprendra, en ne respirant qu'une seule fois, après chaque arpège. (..). On entamera ensuite l'étude des octaves. Ici encore, tout ce qui a été dit plus haut, s'applique à ce nouvel exercice, dont la première octave est désignée pour rapprocher la distance, et la seconde pour étudier la qualité du son d'après sa durée.

. On doit constamment s'attacher, même dans le plus grand intervalle, à amener la note supérieure à la même place que la note inférieure, et veiller à ce que la note aiguë prenne son principe d'émission sur la note grave, sans toutefois rien déplacer, et toujours avec le même timbre, avec la même facilité.

Lorsqu'on abandonne une note pour respirer, il est important de ne pas déplacer l'appareil vocal, de ne pas changer la disposition de la bouche, et enfin de ne pas laisser échapper la colonne d'air renfermée dans les poumons. On se convaincra, sans peine, que par une inspiration complète de l' air, il se produirait infailliblement une respiration bruyante, une contraction du tube vocal, un frottement, et un râle désagréable sur le larynx. La netteté et la pureté du son en seraient altérées d'une manière sensible,

et la voix finirait par perdre une grande partie de sa fraîcheur. L'élève, pour bien reconnaître les mouvements qui s'opèrent dans l'appareil vocal, doit autant que possible travailler isolément. Il parviendra indubitablement, en suivant les avis que je viens d'exposer, et en se livrant à la fois à une observation constante et à une sérieuse étude, il parviendra, dis-je, à constater le relâchement du larynx, et à découvrir ses propres défauts avec autant de facilité, que s'il les touchait du doigt. Les systèmes en usage pour faire travailler l'émission au moyen de gammes chromatiques, c'est-à-dire par demi-tons, du bas en haut de l'échelle vocale, sont cause que l'élève marche au hasard, sans direction fixe, sans base d'études.

Il perd à chaque note le souvenir de celle qui a précédé, et n'a plus de point d'appui ; tandis qu'avec les exercices, que d'après le système de Lamperti, je viens de leur signaler, et qui ont pour base l'appui de la voix et la plantation de chaque son, l'élève trouve sans cesse un terme de comparaison dans le son grave, qu'il donne ou qu'il retient avec facilité, et sur lequel il peut toujours revenir, pour ramener le relâchement du larynx, et la souplesse de la voix. D'égalité du clavier vocal.

Lorsque, après un travail sérieux et intelligent, dont la durée peut être fixée en moyenne à un mois environ, l'élève commencera à maîtriser sa voix, il modifiera les premiers exercices, en attaquant le son grave ; mais toujours avec la

syllabe la , et en liant cette première note aux autres sons, afin d'arriver à l'égalité de la voix dans toute son étendue : (...). Pourtant, comme il importe d'éviter avec soin la contraction, et que le premier exercice lié pourrait, dans certains cas, être un peu long pour une seule respiration, rien ne s'oppose à ce qu'on le divise en deux parties : (...). En commençant, il est difficile de franchir l'intervalle avec la liaison, sans qu'il se produise un choc, ou un rétrécissement dans le larynx. Généralement, les élèves déplacent beaucoup trop le son pour revenir ensuite sur l'intervalle ; c'est même le défaut ordinaire. On tend toujours à faire monter la voix avec le son, de sorte que le son se trouve alors lancé sans avoir aucun appui. C'est pourquoi, il convient d'apporter la plus grande attention à soutenir le son, et à comprimer l'air, en passant de la note inférieure à la note supérieure, sans se permettre ni choc, ni port de voix, et cependant sans interruption d'un son à l'autre. Les sons dépendent tellement les uns des autres, il y a entr'eux une corrélation telle, que si le son grave n'est pas bien à sa place et bien souple, la note supérieure sera toujours défectueuse. On peut surtout l'apprécier dans les intervalles de sixtes et d'octaves. Le préjugé contraire à cette règle est tellement enraciné, que maints chanteurs se persuadent que plus l'intervalle est grand, plus il semble qu'il faille rétrécir et déplacer le larynx, pour arriver à la note supérieure. C'est là une erreur, pour ne pas dire une absurdité, et il importe de la combattre. Pour faire un intervalle de sixte ou d'octave, le larynx ne doit pas plus se déplacer, ni se

rétrécir, que pour faire un intervalle de seconde. D'ailleurs, en recherchant l'abaissement du larynx et l'appui de la voix, pour émettre les sons aigus, n'est-il pas positif que le voile du palais tend à s'élever. Cet effet doit nécessairement se produire, mais il faut qu'il se produise sans exagération, selon la note et selon la place qu'elle occupe dans l'échelle vocale. Je dois aussi faire remarquer qu'il est essentiel que l'élève, en montant au registre aigu, cherche plus d'appui dans la poitrine que dans le voile du palais, dont la fonction se réduit au rôle de réflecteur de la vibration, pour reporter ensuite cette vibration en dehors de la cloison buccale.

La plus grande des difficultés à vaincre pour un ténor, réside dans la bonne émission des notes suivantes du médium de la voix ; savoir : do et do dièze : (...). *Pour corriger le rétrécissement du larynx qui se produit naturellement en émettant ces deux notes, et en même temps pour égaliser le clavier vocal, il faut, tout en conservant l'abaissement, soulever légèrement le voile du palais, en procédant comme s'il s'agissait d'un léger bâillement. On donnera ainsi de la rondeur au son, sans pour cela le faire tomber dans le domaine de ce que l'on appelle le timbre sombre. La mobilité du voile du palais sert à empêcher l'altération de la voyelle A . Si alors le son devient grave, il faut en conclure que le voile du palais est trop élevé. Si, au contraire, le son est resserré, et que la sonorité de la voyelle se rapproche de la consonnance ai plutôt que de la consonnance A, c'est que le voile est trop bas, par suite d'un*

rapprochement trop sensible de la base de la langue.

La même difficulté se produit aussi dans l'émission des notes fa et fa dièze du registre aigu : (...). On la surmonte en procédant exactement de la manière qui vient d'être indiquée. à partir du mi aigu (...), bien des professeurs font prendre aux élèves le timbre sombre, sous prétexte d'arrondir les notes, de les rendre moins blanches, moins criardes, que sais-je ! C'est encore une grave erreur. Ce système détermine la ruine complète de la voix mixte, et du registre de fausset. Il n'est pas difficile d'en être convaincu. Suivez ce simple raisonnement : en cherchant à sombrer ainsi le mi, on fait prendre au pharynx et au voile du palais la même position, et on provoque la même tension que s'il fallait donner un la aigu de poitrine. Or, le la aigu ne se présente qu'accidentellement, tandis que le mi, se rencontre à chaque instant ; il arrive que, en tendant trop fréquemment et avec excès les cordes vocales pour émettre ces notes, on doit finir par les fatiguer ; de sorte qu'après peu de temps, on n'obtient plus que des sons rauques et étranglés dans toute la partie supérieure du registre de poitrine. En commençant le travail d'émission, il ne faut pas craindre de donner les notes mi, fa et fa dièze aigu en timbre clair, et bien en dehors : (...). Petit à petit, par le relâchement progressif de la voix, ces notes trouveront leur appui naturel, sans occasionner la moindre fatigue à l'élève, et la voix sortira toujours claire, fraîche et limpide. Mais pour émettre le sol aigu (...), il faut forcément recourir au

timbre sombre, afin d'arrondir la note, qui sans cela devient criarde et désagréable à entendre ; c'est seulement par le renversement du larynx qu'on obtient cette note. Toutefois, au lieu de laisser monter le son, qui se porte infailliblement dans le larynx et dans le voile du palais, par la contraction, ce qui dénature la voyelle de façon à faire entendre un O plutôt qu'un A, il faut avoir soin de chercher à ramener le voile du palais à sa position naturelle, et provoquer aussi le relâchement du larynx qu'il convient d'abaisser, jusqu'à ce qu'on arrive à établir une complète homogénéité entre cette note et les sons ouverts. Dans le principe, le *sol aigu* ainsi donné, est nécessairement contracté. Néanmoins, il ne faut pas craindre de l'attaquer au moyen de la syllabe *la*, répétée souvent, pour aider à la déglutition du larynx, et au relâchement ; puis, il faut revenir à son octave inférieure pour ne pas fatiguer l'instrument. On croit souvent qu'une grande dépense d'air est nécessaire pour obtenir les notes aiguës ; autre erreur. L'élève, au lieu de pousser avec force une certaine somme d'air sur le larynx, doit, au contraire, comprimer l'air dans les poumons, afin que le larynx s'abaisse sans effort au lieu de se contracter, ou de se rétrécir. Le *la bémol aigu* étant déjà plus facile à émettre, est par cela même plus clair et plus vibrant ; dès lors, il serait bon de s'exercer à prendre l'octave de *la bémol*, et à redescendre au *sol*, en liant les deux notes, sans cependant rien changer à l'appareil vocal : (..). Il est indispensable de répéter souvent cet exercice, afin d'acquérir la vibration non dans le larynx, mais au-dessous du larynx, et cela toujours

par un grand relâchement, et par l'ouverture et l'élargissement du tube vocal. Dès que la fatigue se fait sentir, il faut revenir à l'octave inférieure, afin de reposer les organes ; car un son bien placé et bien appuyé ne réclame qu'une mince dépense de respiration, tandis qu'un son mal appuyé, l'épuise et l'absorbe presque toute entière, et détermine, en outre, une excessive fatigue dans tout l'appareil vocal. Donner ces notes aiguës en timbre clair est toujours d'un fâcheux effet sur l'auditoire ; ce sont alors des cris perçants qui déchirent le tympan. Donc, c'est dans le but de donner à ces notes de la rondeur, que dans ce cas, on se sert du timbre sombre ; l'appui arrive ensuite à les éclaircir, et à rendre le passage du *fa dièze* au *sol aigu* homogène dans toutes ses parties, nonobstant le changement du timbre. Je ne saurais assez appeler l'attention des jeunes chanteurs sur l'étude de ces notes ; l'étude à laquelle ils doivent se livrer avec la plus scrupuleuse attention, en employant toujours des notes inférieures comme point d'appui.

Dans le ton de *fa dièze*, les exercices présentent plus de difficulté que dans les autres tons, tant pour l'émission que pour l'appui. Mon expérience de chanteur m'engage à insister sur ce point auprès des élèves, car ces notes sont les limites du timbre clair, et il est à remarquer que les notes extrêmes de l'échelle vocale rencontrent toujours plus de peine à trouver l'appui. Je me suis borné à parler de la voix de ténor ; mais il va de soi, que la voix de baryton, ainsi que

la voix de basse, trouvent respectivement à une seconde inférieure et à une tierce, les mêmes obstacles à vaincre, les mêmes difficultés à surmonter. Il est dès lors démontré que ces conditions ne sont pas exclusivement applicables à tel genre de voix plutôt qu'à tel autre ; mais qu'étant au contraire communes à la basse, au baryton, au soprano et au contralto, aussi bien qu'elles sont applicables au ténor, ces conditions sont inhérentes à la voix elle-même. Les moyens à employer, doivent dès-lors aussi être indistinctement les mêmes pour tous les chanteurs. Ce qui vient d'être exposé étant bien compris, l'élève fera les exercices prescrits, en veillant particulièrement à la respiration, à l'attaque, et à l'émission.

Lorsque ce travail, sur les premiers exercices, sera arrivé, sinon à la perfection, du moins à une certaine netteté, l'élève prendra, comme corollaire, et par application générale à tout ce qui a été dit jusqu'ici, l'exemple suivant, qu'il transposera par gradation de demi-tons, jusqu'au ton de *mi bémol* : (..).

Dans ce dernier exercice, si les premières notes ne sont pas bien souples et bien claires, les notes aiguës seront ternes et strangulées. Il faut donc, dans ce cas, et plus que jamais, chercher à attirer les notes les unes sur les autres, sans qu'il y ait la moindre contraction, et ménager la respiration de façon à ce qu'elle ne soit pas épuisée, lorsque l'exercice est fini.

J'indiquerai comme mesure de précaution, et de prudence, de ne jamais attendre que la fatigue soit arrivée pour se reposer.

L'élève doit interrompre son travail et le reprendre trois ou quatre fois par jour, et, autant que possible, ne pas consacrer plus d'une demi-heure à chaque période de ce travail. Les premiers exercices du matin sont exclusivement consacrés à débarrasser la voix, et à l'assouplir ; à ce moment donc, il ne faut pas énerver les sons en les recommençant trop souvent. Ces exercices, qui devront sans cesse être repris par le chanteur, doivent être étudiés longtemps, afin de les perfectionner de plus en plus. Lorsqu'on les possédera bien, on y ajoutera les inflexions d'après la méthode suivante : (..). Puis on fera le même exercice sur les octaves : (..). Et ainsi de suite jusqu'au *la bémol* .

La première octave servira à préparer le son, et la seconde servira à le développer. Par ce travail, auquel on ne se livrera qu'après que la voix aura acquis de l'égalité et de la solidité , qu'après avoir obtenu une certaine facilité d'émission dans le registre aigu de poitrine, qu'après avoir réglé la respiration, par ce travail, dis-je, on parviendra sans peine à soutenir le son, et tour à tour à l'enfler et à le diminuer.

Arrivé à ce point, l'élève entreprendra l'exercice suivant en arpèges ; d'abord à pleine voix, puis à demi-voix demi

teinte : . Dans ce dernier exercice, dont les nuances doivent être attentivement observées, on doit obtenir les sons *piano* sans contraction, et rien que par l'action pure et simple de l'air sur le jeu élastique des poumons. On devra veiller à dépenser le moins de respiration possible, et à laisser le tube vocal bien ouvert, pour effectuer la transition du *forte au piano* . Pour faire l'application des règles de l'appui sur les sons en pressant les mouvements, on fera l'exercice suivant, à l'aide d'une seule respiration : . On transposera l'exercice dans les tons de *ré bémol, ré naturel, mi bémol, et mi naturel*, mais on n'ira pas au-delà.

On s'efforcera de ne pas glisser sur les intervalles, toujours en appliquant le travail d'abaissement et de l'appui des sons, pour combattre le rétrécissement naturel de l'organe vocal, d'après les exercices précédents. On arrivera alors à l'exercice des groupes, en évitant surtout les saccades du larynx, et en ayant soin de bien appuyer la seconde note, sans choc et sans inspiration trop brusque : (..). On transposera également cet exercice par demi-tons, jusqu'à la tonalité de *sol* . Ainsi, avec ces simples éléments théoriques et pratiques, on pourra surmonter les plus grandes difficultés de l'art du chant. En effet, rien n'empêche de faire les intervalles, les arpèges, les gammes diatoniques, les groupes, et toutes les difficultés du mécanisme, lorsqu'on sait poser la voix, prendre chaque son isolément, et le mettre à sa véritable place. Par une application rationnelle des principes énoncés et développés ci-dessus, la tenue, la

solidité du son deviennent telles, qu'en vain on voudrait même s'imaginer que ces qualités puissent faire défaut. Voilà pourquoi je puis déclarer en toute vérité, et avec une entière abnégation, que dans ses résultats, ce travail est supérieur à tout autre, comme base d'études vocales, et comme acheminement vers les cours de perfectionnement, indispensables à tous ceux qui briguent l'honneur d'acquérir un talent réel et sérieux. Aussi, je n'hésite pas à le dire hautement, et avec la franchise qu'on a pu remarquer dès le début de cette publication : alors même que l'on s'égosillerait à faire des gammes et des vocalises pendant vingt ans, si préalablement la voix n'est ni appuyée, ni réglée, on ne peut arriver à aucun résultat, pas plus pour le développement de l'instrument, que pour le chant. C'est donc à l'aide, et sur ce premier élément, que le chanteur doit se rendre fort, sous le rapport du mécanisme, avant de faire aucun autre travail, et surtout, avant de se laisser entraîner à chanter des airs, des morceaux d'opéra, ou même des romances. Le raisonnement de Garcia vient encore corroborer mon opinion et appuyer les principes que je viens d'énoncer. Voici comment il s'exprime en parlant des vocalises employées comme élément du chant : « les vocalises sont des mélodies sans paroles, offrant à l'élève la réunion de toutes les difficultés du chant... etc. » donc, il faut avant tout connaître et savoir bien diriger le clavier vocal ; pour cela, l'élève ne doit pas seulement ébaucher ce travail, il doit, au contraire, s'y attacher longtemps, avec persévérance, avec assiduité, et de plus, avec une grande

patience, et non le faire machinalement, comme l'indiquent la généralité des professeurs, qui comptent plus sur le temps et l'habitude, que sur leurs conseils, pour faire arriver les jeunes chanteurs à progresser. Je puis dès-lors conclure en affirmant, qu'en suivant mes conseils, l'élève ne fera pas des études surabondantes, mais bien des études de voix, dans toute l'étendue du clavier vocal, et cela seulement avec quelques exercices d'une simplicité élémentaire.

Quelques modifications d'un ordre secondaire suffiront, pour appliquer aux voix de femmes, les principes que je viens de développer pour les voix d'hommes. Voici comment se classent les registres de la voix de femme. Je porte le nombre de ces registres à quatre, en comptant celui de fausset-tête : (...). Bien que dans cette échelle le registre de poitrine commence au *sol grave*, les contralti prendront pour point de départ, et pour appui, le *la grave*, tandis que les soprani prendront *l'ut*. *Si la voix d'homme demande des ménagements, dans la direction du travail, la voix de femme, par la délicatesse de sa nature, en demande davantage encore. Il y aurait danger à exagérer le développement du registre de poitrine, qui ne doit pas dépasser le fa naturel.*

Les femmes qui veulent franchir cette limite, compromettent, et perdent quelquefois entièrement, les notes graves du registre de fausset. C'est ce qui arrive presque toujours aux chanteuses, qui abusent de ce registre

dans l'emploi des *Stoltz et des Falcons* . Les changements de registre sont toujours difficiles, et réclament la plus sérieuse attention, surtout pour les femmes, qui ont un registre de plus que les hommes, le (..). Ceci veut dire que dans le travail de l'émission des sons, on doit amener la voix à se servir du mélange des deux registres, conserver la position du pharynx dans le registre de fausset comme appui, et commencer par relever légèrement le voile du palais, pour élargir l'ouverture du larynx, afin de donner ainsi de l'ampleur aux notes qui servent de transition, quand il s'agit du passage d' un registre à l'autre.

Ces notes sont d'ordinaire serrées et antipathiques, ou bien encore, trop en tête, trop dirigées dans le voile du palais, ce qui devient nuisible pour l'appui des notes du registre de tête, lorsqu'on ne sait pas les guider et les appuyer. J'appelle l' attention des élèves–femmes sur ces notes, qu'il faut avoir soin de bien établir et de bien poser. Pour tout ce qui concerne cette partie, je ne puis mieux faire que de recommander encore la méthode de Manuel Garcia, qui l'a traitée avec beaucoup de logique et de profondeur. Toutefois, en préconisant ici le travail qu'il indique, je dois condamner le choc qu'il recommande, pour faire sentir le passage d'un registre à un autre, tout en reconnaissant lui–même que c'est un défaut. Cette contradiction flagrante ne peut manquer de tenir en éveil l' attention de l'élève intelligent, c'est pourquoi je puis m' abstenir de tout commentaire à cet égard.

La voix de femme étant en général plus souple et plus légère que la voix d'homme, le travail de l'appui doit être modifié. Ce qui présente une difficulté sérieuse chez la majeure partie des voix de soprani, c'est d'arriver à donner de la rondeur et de l'éclat au registre de tête, qui se trouve presque toujours sans aucun appui, et toujours très-serré et très-contracté. Il convient donc de s'appliquer à conserver le plus longtemps possible la même position du larynx, tant pour les notes du registre de tête, que pour le registre de *fausset-tête*, afin d'arriver à obtenir la même ouverture du pharynx, et par suite de l'abaissement du son, parvenir à la même rondeur, et à la même pureté. Ce qui a été expliqué relativement aux exercices pour voix d'hommes, s'applique également aux voix de femmes, en ce qui concerne la respiration et l'émission ; seulement, on pourra commencer, pour peu que la voix ne soit pas trop rebelle, par les exercices liés.

Ici, je dois encore signaler une fâcheuse coutume qui semblera, peut-être, une facétie, mais qui n'en produit pas moins des conséquences désastreuses pour les dames artistes. C'est, il faut bien le dire, la funeste habitude que la plupart des femmes ont de trop serrer leurs corsets. Il en résulte que, ni les poumons, ni le diaphragme, ni le creux de l'estomac, n'ont l'élasticité ni la liberté suffisantes pour se développer convenablement, et assurer le jeu de la respiration. Au lieu de prendre sa source dans les profondes régions de la poitrine, la respiration ne peut s'alimenter que

par la partie qui avoisine le larynx ; dès lors la respiration devient courte, pénible, haletante, et elle amène souvent une sorte de suffocation.

Respirer facilement, sans contraction, sans effort, sans bruit, conserver le plus longtemps possible sa respiration, la dépenser insensiblement et rien que pour alimenter le son, voilà ce que le chanteur doit toujours observer.

La respiration entre au moins pour la moitié dans l'émission du son, et dans la manière de phraser. L'important, je le répète, est de s'attacher à ne jamais arriver au bout de sa respiration.

On doit, par conséquent, veiller à la renouveler en temps utile, afin d'éviter le fameux hoquet dramatique, inventé par ceux qui ne savent pas respirer. Que de fois j'ai entendu, à l'académie impériale de musique et ailleurs, des chanteurs possédant une jolie voix, détruire tout l'effet d'un *cantabile* rien que par une respiration défectueuse. Le public se rend parfaitement compte de cette défectuosité, et qualifie de *poussif*, le chanteur maladroit ou ignorant, qui lui cause une souffrance au lieu d'un plaisir. Voilà ce qui se produit, ainsi que je l'ai fait ressortir déjà dans un précédent paragraphe, lorsque l'artiste n'a pour lui qu'un bel instrument, et que l'étude et la science ne lui viennent pas en aide. Dans ces déplorables conditions, il est d'ailleurs prouvé que le plus riche organe ne saurait résister longtemps. Outre la

destruction rapide de la voix, par la recherche unique de la puissance ou du volume, on arrive à une prononciation tellement embarrassée et vicieuse, par l'altération des voyelles ouvertes, que l'auditeur ne comprenant plus rien à ce qu'il entend chanter, est tenté de se demander dans quel idiome l'artiste interprète son rôle et son morceau. Il faut s'appesantir le plus longtemps possible sur les préliminaires de l'art du chant, je ne saurais assez le répéter. Une fois au théâtre, il devient impossible de refaire un bon travail élémentaire, le temps manque ; car il faut se consacrer à l'étude des rôles, aux répétitions, et aux mille détails que comportent le service de la scène. Dès lors, l'artiste consciencieux, tardivement éclairé sur sa situation, n'a plus qu'à se repentir d'avoir perdu sa carrière, faute d'avoir été bien dirigé, avant de paraître devant la rampe. Je l'atteste ici, sans crainte d'être démenti, les élèves qui voudront travailler sérieusement, et commencer par le commencement, ceux qui ne se rebuteront pas, ceux qui auront la force de persévérer courageusement dans la mise en pratique constante des principes théoriques de l'art du chant, ceux qui, par ce facile moyen, auront acquis un brillant mécanisme, sans s'être exposés à altérer leur voix, ceux là arriveront et résisteront longtemps, car, pour ceux-là seuls, il y a de belles places à prendre. Les chanteurs sont trop rares pour que le vrai talent ne se fasse jour. Sans doute, il y a encore des voix splendides, il y a beaucoup de chanteurs-*artisans*, mais il y a fort peu d'artistes-chanteurs. Je terminerai ce paragraphe en rapportant un fait historique

bien connu déjà, mais qu'il est bon de mettre toujours en mémoire. Du reste, il vient confirmer tout ce qui précède. On le trouve dans *l'encyclopédie de Ginguenée* / article musique /. « un maître italien / l'auteur veut parler de Porpora /, prend en amitié un jeune Castrato son élève... etc. » en établissant un parallèle entre la manière de procéder de Porpora, et le temps qu'il lui fallait pour former un élève, et la façon de faire dans les classes de presque tous les conservatoires de musique, sans en excepter même celui de Paris, où tout est soumis à la lettre d'un règlement d'ordre intérieur, que l'on considère comme immuable, on s'expliquera aisément la différence des résultats, et les motifs qui en sont l'origine. Porpora poursuivait constamment la même idée, et s'adressait à ses élèves qui déjà étaient musiciens. Le conservatoire suit un tout autre plan ; les élèves y sont indistinctement menés de front, et il agit le plus souvent sur des sujets qui ne savent pas ce que c'est que la musique. Après cela, est-il nécessaire d'indiquer quelle est la marche la plus rationnelle ? Et cependant le conservatoire devrait être une pépinière d'artistes .

Pour ce qui est du conservatoire de Paris, il faut espérer qu'à cette époque où tant de réformes utiles ont été introduites dans les différentes branches d'administration, et notamment dans l' instruction publique, il faut espérer, dis-je, que l'on déterminera la direction d'un établissement aussi important, à s'écarter bientôt des voies routinières qu'elle s'obstine à ne pas abandonner, et qu'on lui fera

comprendre qu'elle suit une marche diamétralement opposée à celle qu'elle devrait adopter : l'absence de sujets marquants le démontre à la dernière évidence . On mettrait ainsi un point d'arrêt à cette regrettable décadence de l'art du chant, que tout le monde constate, et que tout le monde aussi condamne et déplore : « qui a des oreilles pour ouïr, dit Jésus, qu'il entende ! »

Edition Deluxe

Les conversions ont été effectuées depuis des sources propres et standards en xhtml/xml

Elle utilisent des meta tags pour l'identification du contenu et d'autres données

Le maximum de ressources disponibles sont utilisées pour offrir au lecteur l'expérience de lecture la plus agréable possible.

Des détails supplémentaires sont disponibles sur le site eBooksLib.com

Toutes suggestions en vue d'améliorer ces éditions sont les bienvenues.

L'équipe ebookslib.com.

©2001–2 eBooksLib.com

Version électronique

eBooksLib.com

Mise en page effectuée par *NoPapers.org*

Avril–2002