{BnF Gallica

Ecole de Garcia. Traité complet de l'art du chant en 2 parties

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

García, Manuel (1805-1906). Compositeur. Ecole de Garcia. Traité complet de l'art du chant en 2 parties. 1847.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

SIQVE
Vm8A
01

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Vm

C.

ÉCOLE DE GARCIA

TRAITÉ COMPLET

DE

L'ART DU CHANT

EN DEUX PARTIES

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

PREMIÈRE PARTIE, DEUXIÈME ÉDITION
SECONDE PARTIE, PREMIÈRE ÉDITION

PAR

MANUEL GARCIA

PROFESSEUR DE CHANT AU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE

PARIS

CHEZ L'AUTEUR, RUE CHABANAIS, N° 6

E. TROUPENAS ET Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE, RUE NEUVE-VIVIENNE, N° 40

Et chez les principaux marchands de Musique

Par les procédés et par les presses Mécaniques d'Eugène Duverger, rue de Verneuil, n° 4.

M DCCC XLVII

[Vm^8^. A. 101

A Sa Majesté Oscar Ier,

Roi de Suède et de Norvége.

Sire,

L'auguste approbation de Votre Majesté est la dernière ambition des artistes, doublement heureux d'un suffrage si éclairé et venu de si haut.

En daignant me permettre de placer mon livre sous son patronage Royal, Votre Majesté a comblé mes vœux et dépassé mes espérances.

Qu'elle daigne agréer l'hommage des sentiments de respect et de gratitude profonde avec lesquels

J'ai l'honneur d'être,

Sire,

De Votre Majesté,

Le très humble et très obéissant serviteur,

Manuel Garcia.

PRÉFACE.

Il serait curieux de connaître la marche qu'a suivie l'art du chant depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. On voudrait surtout pouvoir étudier en détail l'enseignement professé aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans les écoles si fécondes en brillants résultats de Fedi, de Pistocchi, de Porpora, de Bernacchi, d'Egizio, etc. (1).

Malheureusement cette époque ne nous a légué sur ses traditions que des documents vagues et incomplets. Les ouvrages de Tosi, de Mancini, les travaux de Herbst, d'Agricola; quelques passages épars dans les histoires de Bontempi, de Burney, de Hawkins, de Baini, ne nous donnent des méthodes alors suivies qu'une idée approximative et confuse.

Fils d'un artiste généralement apprécié comme chanteur et que recommande comme maître la réputation méritée de plusieurs de ses élèves (2), j'ai recueilli ses instructions, fruits d'une longue expérience et du goût musical le plus cultivé.

C'est sa méthode que j'ai voulu reproduire, en essayant seulement de la ramener à une forme plus théorique et de rattacher les résultats aux causes.

Comme tous les effets du chant sont, en dernière analyse, le produit de l'organe vocal, j'en ai soumis l'étude à des considérations physiologiques. Ce procédé m'a permis de reconnaître le nombre précis des registres et la véritable étendue de chacun d'eux; j'ai pu déterminer les timbres fondamentaux de la voix, leur mécanisme et leurs caractères distinctifs, les divers modes d'exécuter les traits, la nature et le mécanisme du trille, etc.

Cette manière d'envisager l'enseignement peut, je crois, le rendre, tout ensemble, plus précis et plus complet. Tous les effets du chant, soit qu'ils appartiennent à une exécution particulière de la mélodie, soit qu'ils dépendent du timbre spécial imprimé à la voix par la passion, soit enfin qu'ils résultent d'un accent quelconque, peuvent être analysés et transmis sous une forme saisissable.

Pour appliquer d'une manière rationnelle la théorie ainsi conçue, on doit, selon nous, isoler les difficultés et faire de chacune d'elles l'objet d'un travail spécial. Les exercices propres à former et à développer la voix sont indiqués dans la première partie de cet ouvrage. Dans la deuxième, j'aborderai l'application de cette première étude à la prononciation, à l'art de phraser, à la couleur des passions, aux différents styles, etc.

Peut-être s'attendrait-on à rencontrer des vocalises dans cet ouvrage; l'usage, nous le savons, en est à la fois très ancien et presque général aujourd'hui. Si pourtant nous les avons exclues de cette méthode, c'est

(1) De ces écoles sortirent les chanteurs illustres Ferri, Pasi, Farinelli, Raff, Gizziello, etc. (2) Maria Malibran, Adolphe Nourrit, etc.

qu'elles n'ont plus, pour nous, les avantages qu'elles présentaient autrefois, et qu'elles entraînent des inconvénients que les méthodes anciennes savaient prévenir (1).

Les vocalises sont des mélodies sans paroles, offrant à l'élève la réunion de toutes les difficultés du chant. Cette étude suppose que l'élève sait déjà poser la voix, la rendre pure, égale, intense, unir les registres, en varier le timbre, commander à l'émission de l'air, exécuter les gammes, les arpéges, les trilles, les mordants, en un mot qu'il possède toutes les ressources du chanteur, une seule exceptée, la prononciation. Toutes ces difficultés particulières, se combinant dans les vocalises, troublent et retiennent longtemps l'élève. Il peut, dira-t-on, il est vrai, insister isolément sur tous les détails qui l'arrêtent; mais chacun de ces détails se rattache à un ensemble de difficultés de même nature qui auraient dû être d'avance, et à part, l'objet d'un exercice spécial. Le trille, par exemple, au lieu d'être étudié dans une phrase particulière, devrait l'être d'abord en soi et dans toutes ses formes diverses. Ce travail en préparerait sûrement l'application à tous les passages où il viendrait à s'offrir. Il y aurait économie de temps à commencer ainsi, et on arriverait à des résultats plus étendus et plus complets.

Tels sont les motifs qui nous ont fait préférer la méthode analytique au système contraire plus généralement adopté.

(1) Ceci se rattache à des détails curieux de l'histoire musicale. Aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, on n'étudiait la musique qu'à l'aide de la voix. Les élèves destinés spécialement au chant étaient dirigés dans cette étude par le même maître qui leur avait enseigné le solfége. Quelquefois, et pour échapper aux difficultés que présentait, dans la nomenclature des notes, le système des MUANCES, alors en vigueur, on remplaçait le nom des notes par une voyelle. (*Voir* ce que dit de Gaetano Greco, MANCINI, *Riflessioni sul canto figurato*, 3e édit., 1777, p. 84.) De ce procédé employé accidentellement est né l'usage, aujourd'hui si commun, d'enseigner indistinctement par la vocalise et la musique et le chant spécial. Le système actuel semble, au premier abord, n'être que la continuation du système ancien, et pourtant l'application en est essentiellement différente. Autrefois, dans l'enseignement du solfége (la solmisation), le maître, par des précautions attentives, prévenait d'avance toutes les habitudes vicieuses qui auraient pu nuire aux études futures du chanteur. Il le surveillait dans l'émission de la voix, dans l'articulation du nom des notes, dans la manière de respirer; il l'habituait à un sentiment correct et pur de la musique, etc. Plus tard, on abordait, au moyen des exercices spéciaux et vocalisés, le développement complet des ressources de la voix. On avait recours à la *messa di voce*, au *portamento*, au *trillo*, au *groppolo*, aux *diminutioni*, etc. Aujourd'hui l'étude de la musique et celle du chant ne sont plus confiées au même maître, et la première de ces études n'est souvent que la préparation incomplète ou vicieuse de la deuxième. D'ailleurs, les difficultés de la nomenclature ancienne ayant complétement disparu, rien n'oblige désormais à supprimer le nom de chaque note, et à se priver ainsi du moyen le plus efficace de s'instruire dans la lecture musicale. Enfin la vocalise, employée comme exercice unique pour l'étude des difficultés matérielles du chant, présente des inconvénients que nous développons ici.

RAPPORT

SUR LE

MÉMOIRE SUR LA VOIX HUMAINE,

Présenté à l'Académie des Sciences,

PAR

M. MANUEL GARCIA.

(Commissaires: MM. MAGENDIE, SAVARY; DUTROCHET, rapporteur.)

(Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, séance du 12 avril 1841.)

« L'Académie nous a chargés, MM. Magendie, Savary et moi, de lui faire un rapport sur un Mémoire qui lui a été présenté par M. Manuel Garcia, et qui est intitulé : *Mémoire sur la voix humaine*. L'état de santé de M. Savary ne lui a pas permis de se joindre à la Commission ; un autre confrère, dont nous avons à déplorer la perte récente, M. Savart, auquel l'acoustique doit tant de recherches originales, nous avait aussi été adjoint ; il a été comme nous témoin des faits dont nous allons avoir l'honneur d'entretenir l'Académie.

« La théorie de la formation et de la variation des sons par l'organe vocal humain est loin d'être complète ; on n'est même pas d'accord sur le genre d'instrument auquel l'organe vocal humain doit être comparé. Presque tous les physiciens l'ont considéré comme étant du genre des instruments à vent dans lesquels le son est engendré par les vibrations de certains corps solides et élastiques; M. Savart, au contraire, a comparé l'organe vocal à l'un de ces instruments dont se servent les chasseurs pour imiter le chant de certains oiseaux, instrument du genre des flûtes et dans lequel le son est engendré exclusivement par les vibrations de l'air qui heurte sur les parois d'une cavité ou qui se brise sur le tranchant d'un biseau.

« Malgré l'autorité qu'avait nécessairement notre confrère en matière d'acoustique, il faut bien le dire, sa théorie de la voix a réuni peu de partisans ; aussi nous disait-il lui-même, peu de jours avant sa mort, qu'il allait la modifier et la compléter. Espérons que l'on trouvera dans ses papiers quelques traces de ce travail, qui ne peut manquer d'être d'un haut intérêt.

« Quoi qu'il en soit, l'organe vocal est si parfait, il a des résultats si merveilleux et si divers, qu'on serait tenté de croire qu'il n'est point un instrument unique et qu'il jouit de l'admirable privilége de se transformer incessamment en une multitude d'instruments différents. Voyez-le agir, par exemple, dans la voix de poitrine; voyez-le s'exercer dans la voix de fausset ; ne dirait-on pas que ces deux espèces de registres sont produits par deux instruments qui se sont substitués l'un à l'autre? On n'est point encore cependant parvenu à déterminer quelle est la différence qui existe, sans doute, dans le mécanisme de la production de ces deux sortes de voix, dont les qualités offrent des différences si tranchées ; toutefois on a acquis la certitude qu'elles sont parfaitement distinctes et qu'elles ne sont point la continuation immédiate l'une de l'autre. En effet, dans le voisinage du point de jonction de ces deux voix ou *registres*, là où les notes les plus graves de la voix de fausset succèdent aux notes les plus élevées de la voix pleine, il y a plusieurs de ces notes que l'on peut produire également en employant chacune de ces deux voix. Ce fait, connu des artistes, n'a été introduit que depuis un petit nombre d'années dans la science physiologique; on le trouve exposé, pour la première fois, dans l'ouvrage du docteur Rush intitulé : *Physiologie de la voix humaine*, ouvrage dont une partie a été traduite de l'anglais en français par le docteur Bennati. *Il ne faut pas s'imaginer*, dit Rush, *que l'échelle particulière à ce mode de voix* (le fausset) *soit comprise entre la dernière note de la voix naturelle* (la voix de poitrine) *et la plus élevée qu'on puisse effectuer. On peut encore former une sorte de fausset un peu au-dessous du point qui lie la voix naturelle à ce genre d'intonation.* Les faits qui nous ont été soumis par M. Manuel Garcia ont pleinement confirmé cette assertion. Cet habile professeur de chant a formé des élèves auxquels il a enseigné l'art de manœuvrer avec assez de facilité leur organe vocal pour séparer nettement et à volonté les uns des autres les sons qui dérivent de la voix pleine et ceux qui dérivent de la voix de fausset. Ainsi nous avons entendu des voix d'homme et des voix de femme, après avoir suivi jusqu'à leur limite la plus élevée les sons diatoniques qui appartiennent à la voix pleine, prendre la voix de fausset pour s'élever plus haut, puis descendre diatoniquement, en conservant toujours le fausset, jusqu'à une certaine distance au-dessous de la limite à laquelle s'était arrêtée la voix pleine, en sorte que les mêmes sons diatoniques qui avaient été produits en montant par la voix pleine se trouvaient produits en descendant par la voix de fausset. Bien plus, nous avons entendu le même chanteur produire à volonté et alternativement la même note avec la voix pleine et avec la voix de fausset, en sorte que les sons produits par les deux voix se trouvaient ainsi mis en parallèle. L'étendue de la portion commune aux deux voix ou *registres* de poitrine et de fausset est variable suivant les sujets et suivant l'habitude qui leur a rendu plus ou moins facile l'usage facultatif de l'un et de l'autre de ces deux registres dans le *medium* de la voix. Le plus communément cette étendue est d'une sixte à une octave, et elle s'étend quelquefois à une dixième. Selon M. Garcia, cette partie commune aux deux registres est placée sur les mêmes notes pour les voix d'homme et pour les voix de femme.

« Il n'est pas douteux, d'après ces faits, que la voix pleine ou de poitrine et la voix de fausset ne soient produites chacune par une modification particulière et importante dans le mécanisme de l'instrument vocal. Cette conclusion est encore confirmée par une observation de M. Garcia, observation dont avait été particulièrement frappé notre confrère Savart, qui en fut témoin comme nous. La voix pleine et la voix de fausset, pour produire la même note dans la partie de l'échelle diatonique qui leur est commune, emploient une quantité d'air ou de souffle qui n'est point, à beaucoup près, la même ; c'est ce que M. Garcia nous a démontré par l'expérience suivante. Un chanteur ayant sa poitrine aussi remplie d'air qu'elle pouvait l'être produisit, avec la voix pleine, une note déterminée prise dans la partie commune aux deux registres, et il prolongea ce son vocal jusqu'à l'épuisement de l'air contenu dans ses poumons. Le pendule d'un *métronome* servait par ses oscillations à indiquer le temps pendant lequel durait ce son vocal ; ensuite, ayant rempli de nouveau ses poumons d'air, le chanteur produisit la même note avec la voix de fausset, et il la soutint autant que cela lui fut possible. Or nous avons vu, dans ces deux expériences comparatives répétées plusieurs fois, que le pendule offrit 24 à 26 oscillations pendant la durée du son de voix pleine, tandis qu'il n'en offrit que 16 à 18 pendant la durée du même son de voix de fausset.

« Cette expérience prouve que, dans un temps donné, et pour la production du même son diatonique, l'instrument vocal, en produisant la voix de fausset, dépense plus d'air qu'en produisant la voix pleine ou de poitrine.

« D'après l'opinion commune des artistes, la voix de fausset forme un registre particulier qui diffère à la fois du registre appartenant à la voix de poitrine qui lui est inférieur, et du registre de la *voix de tête* qui lui est supérieur. M. Garcia n'admet point cette opinion : il considère la voix de fausset et la voix de tête comme appartenant à un seul et même registre offrant, dans toute son étendue, le même mécanisme pour la production des sons. Il appuie son opinion à cet égard sur ce que la voix de fausset et la voix de tête offrent une continuité parfaite et constante ; il n'y a point là de sons limitrophes qui puissent être produits alternativement par l'une ou par l'autre de ces deux voix, ainsi que cela vient de se voir relativement à la transition de la voix de poitrine à la voix de fausset. Cette dernière voix et la voix de tête appartiendraient donc à un seul et même registre que M. Garcia désigne sous le nom de *registre de fausset-tête*.

« On sait généralement que lorsque la voix humaine monte du grave à l'aigu, tant dans la voix de poitrine que dans la voix de *fausset-tête*, le larynx monte graduellement. Cette ascension graduelle du larynx a été considérée comme influant sur l'augmentation progressive de l'acuité des sons, en cela que cette ascension opère le raccourcissement progressif du tuyau vocal. Quelques physiologistes ont douté que ce raccourcissement du tuyau vocal eût l'influence qui lui était ainsi attribuée sur le degré de l'acuité des sons vocaux. Nous n'avons point ici à nous occuper de ces questions théoriques ; notre tâche est de constater des faits, et ici l'art du chant nous en présente de nouveaux. Voici ce en quoi ils consistent :

« La voix pleine et la voix de fausset, en semblant conserver chacune son mode particulier de production, peuvent offrir deux variétés principales dans leur timbre, variétés que M. Garcia désigne sous les noms de *timbre clair* et de *timbre sombre*. Ces deux timbres de la voix sont ordinairement désignés par les artistes, le premier sous le nom de *voix blanche* et le second sous le nom de *voix sombrée*. Or, dans la production de la voix de poitrine et de *fausset-tête*, soit avec le timbre clair, soit avec le timbre sombre, il se manifeste dans la position du larynx et dans celle du voile du palais des changements très remarquables. Voici les faits dont M. Garcia nous a rendus témoins.

« Dans la production diatonique des sons du grave à l'aigu, tant avec la voix pleine ou de poitrine qu'avec la voix de fausset-tête et avec le *timbre clair*, on observe une ascension continuelle et graduelle du larynx ; le voile du palais est alors constamment abaissé. Il n'en est pas de même lorsque la voix passe au *timbre sombre*.

« Dans la voix pleine ou de poitrine produite avec ce *timbre sombre*, et en montant des sons les plus graves de ce registre aux sons les plus élevés qui lui sont propres, le larynx demeure constamment fixé dans sa position la plus basse, et le voile du palais est relevé. Il en est de même dans la production en *timbre sombre* de la partie la plus basse de la voix de fausset ou de celle dont les notes peuvent être également produites avec la voix pleine ; mais lorsque le chanteur passe, toujours en *timbre sombre*, à la partie la plus élevée de la voix de fausset, à celle qui est spécialement désignée par les artistes sous le nom de *voix de tête*, alors le larynx monte un peu, mais bien moins qu'il ne le fait lorsque cette même voix de tête est produite avec le *timbre clair*. Pour faire sentir cette différence à vos Commissaires, des élèves de M. Garcia, bien exercés à donner à volonté à leur voix le *timbre clair* ou le *timbre sombre*, nous ont fait entendre, en voix de fausset, des gammes dans lesquelles chaque note était donnée alternativement en voix de fausset timbre clair et en voix de fausset timbre sombre. On distinguait alors parfaitement la différence de ces deux timbres, l'un éclatant et l'autre un peu sourd ; et, quoique ce fût la même note de voix de fausset qui fût produite, nous voyions le larynx fixé dans une position élevée pour la production de cette note en timbre clair, descendre considérablement pour la production de cette note en timbre sombre ; nous pouvions suivre de l'œil et du doigt cette ascension et cette descente alternative du larynx.

« Ces observations ne sont point complétement neuves pour la physiologie de la voix.

« En effet, il a été présenté à l'Académie des sciences, le 1er juin 1840 (1), par MM. Diday et Pétrequin, un Mémoire qui a pour objet l'étude physiologique de la *voix sombrée*, voix particulière qui n'était alors connue que depuis trois ans en France, où elle a été importée d'Italie par un artiste célèbre attaché à notre première scène lyrique. Dans ce Mémoire se trouve consigné le fait physiologique de la position basse et fixe du larynx dans la production diatonique de tous les sons de la voix de poitrine *sombrée* ; mais ces auteurs n'ont point suivi ce même *timbre sombre* dans les phénomènes qu'il présente lorsqu'il revêt la voix de fausset de son caractère particulier. Ils paraissent même avoir pensé que ce timbre sombre ne pouvait affecter que la seule voix de poitrine. M. Garcia peut donc revendiquer une part dans l'observation du mécanisme qui préside à la formation de la *voix sombrée* (1). Ce mécanisme fait voir qu'avec la voix pleine ou de poitrine, comme avec la voix de fausset ou de tête, l'organe vocal humain peut donner les mêmes gammes avec des longueurs très différentes du tuyau vocal, ce qui entraîne seulement alors un changement dans le timbre de la voix. Il résulte de là que les différentes longueurs de ce tuyau n'ont pas nécessairement sur la détermination des tons toute l'influence qui leur a été attribuée, et que ces mêmes différences dans la longueur du tuyau vocal sont constamment en rapport avec l'existence ou du timbre clair ou du timbre sombre de la voix.

« Outre les deux timbres principaux désignés sous les noms de *timbre clair* et de *timbre sombre*, il y a plusieurs autres timbres secondaires ; tels sont, par exemple, le *timbre guttural*, le *timbre nasal*, etc. M. Garcia essaie de déterminer les conditions mécaniques de ces timbres ; nous ne dirons rien à cet égard, n'ayant point vérifié les assertions de M. Garcia.

« Il existe quelquefois dans la voix humaine un registre inférieur, pour la gravité des sons, aux notes les plus basses qui peuvent être données, en voix de poitrine, par les basses-tailles. Ce registre, appelé *registre de contre-basse* par M. Garcia, n'a encore été observé dans son plein développement que chez quelques chanteurs employés en Russie pour le chant religieux. C'est le docteur Bennati qui le premier l'a signalé aux physiologistes. Les sons de ce registre appartiennent indubitablement à un instrument vocal, *sui generis*, très différent de celui auquel sont dus les sons de voix de poitrine. Dans les sons les plus graves de cette dernière voix ou de ce dernier registre, le larynx s'abaisse au-dessous de sa position de repos ; dans les sons bien plus graves du registre de contre-basse, le larynx, au contraire, est porté à sa plus grande élévation possible. M. Garcia n'a pu nous faire entendre, dans ce registre, qu'un son très grave et très rauque qui ressemblait plutôt à un grognement d'animal qu'à un son de voix humaine. Mais l'un de nous a pu étudier, sur le chanteur russe Yvanoff, la voix de contre-basse que possède cet artiste, et qui descend jusqu'au *sol* de l'octave au-dessous des basses-tailles ordinaires ; bien que cette note fût infiniment supérieure en qualité au son, ou plutôt au bruit que M. Garcia nous a fait entendre, elle serait difficilement entrée dans le chant.

« On comprend facilement, d'après cet exposé, qu'un seul et même mécanisme ne saurait expliquer la formation de tous les sons musicaux que peut produire l'organe vocal humain. Cet organe peut véritablement être considéré comme pouvant à lui seul représenter un assemblage d'instruments différents les uns des autres, modifications mystérieuses qui surviennent et s'établissent avec une célérité admirable, selon la volonté du chanteur exercé. Si ensuite, cessant de considérer l'organe vocal comme instrument musical, nous entrons dans la considération de tous les sons non musicaux que peut produire cet organe par la variété des sons de la parole, par l'imitation de certains bruits ou des cris de certains animaux, etc., on ne pourra qu'être profondément étonné de la multiplicité des changements de mécanisme dont est susceptible cet organe en apparence si simple dans sa structure.

« En résumé, nous pensons que M. Garcia, par sa sagacité et par la justesse de ses études, comme professeur de chant, a observé et décrit dans son Mémoire plusieurs faits intéressants dont il faudra désormais tenir compte dans la théorie physique de la voix humaine. Nous avons l'honneur de proposer à l'Académie de lui témoigner sa satisfaction. »

Les conclusions de ce Rapport ont été adoptées.

(1) Le mémoire de M. Garcia n'a été présenté à l'Académie des sciences que le 16 novembre 1840.

(1) Dans une lettre qui a été lue à l'Académie des sciences, le 19 avril 1841, M. Garcia a établi que la position basse et fixe du larynx lui était connue dès 1832, et que depuis cette époque il n'a cessé de propager ce fait en l'enseignant à tous ses élèves.

ÉCOLE DE GARCIA

TRAITÉ COMPLET DE L'ART DU CHANT.

CHAPITRE I.

DESCRIPTION ABRÉGÉE DE L'APPAREIL VOCAL.

Nous croyons devoir placer, au début de cette méthode, une description abrégée de l'appareil vocal. Il nous semble impossible de bien comprendre le mécanisme d'un instrument, si l'on n'a d'abord quelque notion des différentes parties qui le composent.

Cet exposé anatomique s'adresse, non pas aux physiologistes, mais aux chanteurs. Aussi n'emprunterons-nous à la science que les détails rigoureusement nécessaires pour l'intelligence de nos théories et quelques expressions techniques, qu'il faudra bien accepter telles que l'anatomie les présente; que nos lecteurs ne s'en effraient point, ces termes peu nombreux leur deviendront aisément familiers et ne peuvent être l'occasion d'une difficulté réelle.

L'appareil vocal, assez compliqué dans son ensemble, est sous la dépendance immédiate de l'appareil respiratoire, et ces deux fonctions, la respiration et la voix, sont intimement liées entre elles et appartiennent à un ensemble commun d'organes. Ainsi, pour qu'un son se produise, il faut que l'air ait été d'abord accumulé dans la poitrine, et c'est lorsqu'il en est chassé que, par suite d'une action réciproque entre lui et certaines parties du tuyau qu'il parcourt, la voix se trouve formée. Nous allons décrire les organes vocaux, en suivant la marche que parcourt l'air pendant le phénomène de l'expiration.

Il faut considérer d'abord les deux poumons, masses spongieuses éminemment élastiques, qui occupent chaque côté de la poitrine et en suivent les mouvements. Organes essentiels de la respiration, les poumons font les fonctions d'un soufflet d'orgue qui fournit l'air nécessaire aux vibrations sonores. Les poumons, pour recevoir l'air extérieur, ont besoin que les parois de la poitrine, en s'écartant, leur offrent une capacité où ils puissent se dilater librement. A cette augmentation de capacité, concourt, en s'abaissant, le diaphragme, muscle large et convexe du côté de la poitrine, qui sert de base à celle-ci et la sépare de l'abdomen. L'air pénètre dans les poumons et en sort par une multitude de tubes appelés bronches qui, disposés à la manière des branches d'arbres, sont très déliés à leur naissance, puis augmentent de volume en se réunissant, et, en dernier lieu, finissent par ne plus former qu'un conduit unique qui prend le nom de trachée-artère et monte verticalement à la partie antérieure du cou.

Cette trachée est un tuyau légèrement mobile et extensible, formé de cerceaux cartilagineux superposés. Le diamètre de ce conduit est environ de huit à dix lignes. Il est en général proportionné au volume des poumons. Au-dessus de la trachée-artère, est placé le larynx avec lequel elle communique. Cet organe se compose de plusieurs pièces se mouvant les unes sur les autres, et dont l'ensemble peut aussi se mouvoir par rapport aux autres parties environnantes, et principalement dans le sens de l'abaissement et de l'élévation.

Les pièces qui composent le larynx, et que l'on appelle cartilages, sont au nombre de quatre, savoir : le thyroïde, le cricoïde, et les deux arythénoïdes. Le larynx est situé à la partie antérieure du cou, où il forme une saillie sensible à la vue et au toucher (*la pomme d'Adam*). Les dimensions du larynx varient chez les divers individus, dans des proportions qui ne suivent pas toujours celles de la taille; seulement on observe que d'ordinaire il est plus développé et situé plus bas chez l'homme que chez la femme et chez l'enfant. Dans son ensemble, il a en quelque sorte la forme d'un cône dont la base est renversée. Sa cavité se rétrécit beaucoup vers le milieu, où elle présente deux membranes horizontales, placées l'une à droite, l'autre à gauche, et qu'on appelle CORDES VOCALES OU TENDONS VOCAUX.

L'ouverture comprise entre ces membranes est nommée *glotte;* c'est pourquoi les cordes vocales prennent aussi le nom de *lèvres de la glotte*. Cet intervalle seul livre passage à l'air qui entre dans les poumons ou qui en sort. La forme en est à peu près triangulaire; large à peine de quelques lignes à la partie postérieure, elle se rétrécit beaucoup à la partie antérieure.

Au-dessus des cordes vocales sont deux enfoncements allongés qu'on nomme les *ventricules du larynx*, et qui sont surmontés chacun par un repli parallèle aux cordes vocales. Ces replis laissent entre eux un espace qui est la *glotte supérieure*.

Les mouvements des cartilages arythénoïdes peuvent rapprocher les extrémités postérieures de la glotte, et, en la rétrécissant graduellement, lui faire prendre depuis la forme triangulaire que nous venons de décrire, jusqu'à celle d'une fissure très rétrécie qui même se fermera complétement si les lèvres de la glotte se collent l'une contre l'autre. Ces resserrements de l'ouverture, qui s'opèrent surtout pendant la production de la voix, ont la propriété de rendre les sons de plus en plus élevés. La même chose a lieu pour la glotte supérieure et même pour tout le larynx, dont la capacité diminue sensiblement dans les mêmes circonstances.

Le larynx se termine par une ouverture assez large que forment latéralement deux replis de la membrane muqueuse unis anté-

rieurement à la base de la langue et postérieurement aux cartilages arythénoïdes. Ces membranes reçoivent le nom de membranes ou replis *aryténo-épiglottiques*. L'ouverture qu'elles laissent entre elles, libre pendant l'acte de l'inspiration, est complétement recouverte pendant les mouvements de la déglutition par une sorte de languette nommée *épiglotte* et située derrière la langue.

La voix, en s'échappant de la glotte, va retentir, au-dessus du larynx, dans le *pharynx*, cavité irrégulière et très extensible qui comprend depuis la paroi postérieure que l'on aperçoit au fond de la bouche en abaissant la langue, jusqu'à l'arcade qui forme le pourtour vertical du gosier. La paroi du fond est formée par les muscles appelés *constricteurs*.

Le pharynx communique en haut avec les fosses nasales. Celles-ci sont deux cavités situées au-dessus de la cloison de la bouche et qui s'étendent du pharynx jusqu'aux narines.

Il est inutile de dire que la bouche est circonscrite en arrière par le pharynx et par le voile du palais, en haut par la voûte palatine, en bas par la langue, sur les côtés par les joues.

On appelle *palais* la partie supérieure de la bouche, et *voile du palais* la cloison large et flottante qui termine postérieurement la voûte du palais. Le bord de cette cloison offre un prolongement charnu qu'on nomme *luette* et semble former une arcade à double cintre. A partir de la luette on voit se détacher deux filets qui descendent en formant le bord libre de l'arcade palatine. Ce sont les *piliers postérieurs* au devant desquels s'en trouvent deux autres moins saillants qui partent du même point, la luette, et qui, en descendant, s'écartent des premiers et laissent entre eux un espace triangulaire où sont logées les *glandes tonsillaires* ou *amygdales*. L'ouverture comprise entre les deux piliers postérieurs et la base de la langue se nomme l'*isthme du gosier*, et encore l'*ouverture postérieure* ou *gutturale* de la bouche.

Le pharynx ainsi que la bouche sont susceptibles de recevoir les dimensions les plus variées : le pharynx, en raison des mouvements du voile du palais, des constricteurs et de la base de la langue ; la bouche, en raison des mouvements de la mâchoire inférieure.

La description des autres parties de l'instrument a été exclue de cette esquisse. Elles étaient ou trop éloignées de notre plan au point de vue où nous nous sommes placés, ou trop connues pour être détaillées ici.

CHAPITRE II.

ÉTUDES PHYSIOLOGIQUES SUR LA VOIX HUMAINE (1).

[[L'étude pratique de la voix humaine nous ayant fourni un ensemble d'observations et de faits ignorés qui nous ont paru intéresser l'étude de la physiologie de la voix, nous les avons consignés dans ce mémoire.]]

§ I.

DESCRIPTION DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE SONS VOCAUX.

La voix humaine, soumise à l'influence des âges, des sexes, des constitutions, subit des modifications innombrables. Indépendamment des différences tranchées qui distinguent les voix des divers individus, il y a aussi un nombre illimité de nuances appartenant à l'organe d'un même individu. En effet, chaque voix peut se plier aux inflexions des passions les plus variées ; elle peut imiter les cris des animaux et presque tous les bruits que perçoit notre oreille.

Nous avons reconnu qu'à l'exception des bruits et de la voix inspiratoire, toutes les modifications possibles, le cri, l'exclamation, la voix parlée haute ou basse, la voix chantante dans toute son étendue, l'intensité du son, découlent d'un petit nombre de principes primitifs et fondamentaux ; en classant tous les faits semblables sous une même dénomination, on peut établir que la voix humaine, dans l'acception la plus large, se compose des différents registres :

De poitrine ;
De fausset-tête (1) ;
De contre-basse ;
De deux timbres principaux :
Le timbre clair ;
Et le timbre sombre ;
Enfin de divers degrés d'intensité et de volume.

[[Autour de ces éléments se groupent toutes les variétés de voix possibles ; c'est à eux qu'elles empruntent les principaux moyens mécaniques qui leur servent à se produire. La voix chantante embrasse toute l'étendue des sons créés par l'organe vocal, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu ; elle est le résultat d'une action plus régulière et mieux caractérisée, elle est le fait le plus constant sur lequel puisse se fonder l'étude de la physiologie de la voix.]]

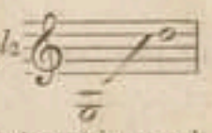
1° Des Registres.

Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont, par conséquent, de la même nature, quelles que soient d'ailleurs les modifications de timbre ou de force qu'on leur fasse subir.

Dans tout ce qui va suivre nous ne comprendrons pas les registres de contre-basse, ni la voix inspiratoire, deux sortes de voix dont nous nous occuperons dans un paragraphe séparé.

Les registres coïncident dans une partie de leur étendue, et se succèdent dans l'autre. Les sons compris dans une étendue donnée peuvent appartenir à la fois à deux registres différents, et ces sons, la voix peut les parcourir, soit en parlant, soit en chantant, sans les confondre.

Cela a lieu pour les notes de poitrine et de fausset qui se rencontrent dans l'étendue de 12e, comprise entre le *sol*$_2$ et le *ré*$_4$ (2).



(1) Ce chapitre se compose uniquement du *Mémoire sur la voix humaine* présenté à l'Académie des sciences. Ce mémoire est reproduit ici dans son entier ; les lecteurs pourront omettre sans inconvénient les passages renfermés entre des crochets.

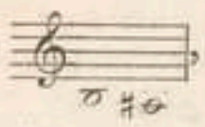
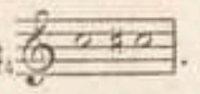
(1) L'étendue désignée sous le nom de fausset-tête, comme appartenant à un seul registre, est considérée par les musiciens comme formée par deux registres contigus, dont le plus grave prend le nom de *fausset* ou de *medium*, et le plus élevé le nom de *tête*. Pour être plus facilement compris, nous nous servirons provisoirement de cette division, nous réservant d'en démontrer plus tard l'inconsistance.

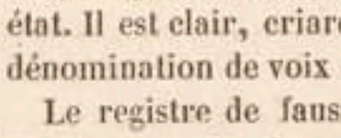
(2) La désignation qui consiste à accompagner d'un chiffre le nom de chaque note est celle qu'ont adoptée les physiciens ; le chiffre représente l'octave à laquelle appartient la note indiquée, par exemple : la gamme qui s'étend depuis l'*ut* que donnent les tuyaux ouverts de 8 pieds et les tuyaux fermés de 4 pieds, ou bien l'*ut* grave des violoncelles jusqu'à la septième supérieure *si*, porte le chiffre 1 ; l'octave suivante, à partir de l'*ut* jusqu'au *si*, le chiffre 2, et ainsi de suite pour chaque octave.

Au-dessous et au-dessus de cette étendue, chacun des deux registres s'étend isolément. L'échelle totale de sons que peut parcourir la voix d'un même individu est toujours composée des registres poitrine et fausset-tête, ayant chacun une échelle qui varie, non pas chez le même individu, mais d'un individu à un autre.

2° Voix des enfants.

Dans l'enfance, depuis le bas âge jusqu'à l'époque de la puberté, la voix humaine, identique chez les filles et les garçons, présente la distinction complète des registres de poitrine, de fausset et de tête.

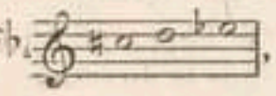
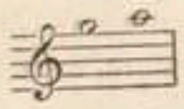
Le registre de poitrine, dans le principe, ne s'étend guère au-delà de cette quinte *ut*$_3$ et *sol*$_3$ ; mais, fortifié par l'âge, il la dépasse dans les deux sens, et, si rarement il descend au-dessous du *si*$_2$ ou du *la*$_2$ , en revanche, il peut atteindre dans les sons aigus jusqu'à ses limites extrêmes *do*$_4$ et *do*♯$_4$ . Mais aussi, il faut le dire, ces notes sont le résultat d'efforts violents.

Cette observation est facile à vérifier sur les enfants de chœur. Forcés de chanter à l'âge de sept à douze ans, dans de vastes édifices et souvent au milieu de masses de voix formidables, ils crient sans ménager ni leurs poumons ni leur gosier. C'est alors que l'on entend former violemment les sons depuis *la*$_3$ jusqu'à *ré*♯$_4$  de poitrine, et que l'on peut prédire la ruine certaine de leur voix.

A cette époque de la vie, l'organe vocal étant mince, grêle, très souple, peu développé, le registre de poitrine se ressent de cet état. Il est clair, criard, glapissant, d'ailleurs bien connu sous la dénomination de voix d'enfant de chœur.

Le registre de fausset, beaucoup plus terne, beaucoup plus faible que celui de poitrine, suit ce dernier dans une étendue identique à la sienne.

Les enfants parlent généralement en voix de fausset.

A ces deux registres vient s'ajouter le dernier ou la voix de tête, qui n'est autre chose que la continuation du fausset. La voix de tête commence au *do*♯$_4$, au *ré*$_4$, ou au *mi*♭$_4$ , et, en s'élevant, devient ronde, douce, argentine; elle s'étend jusqu'au *sol*$_4$, ou au *la*$_4$ 

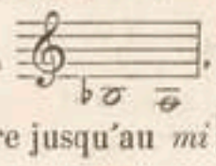
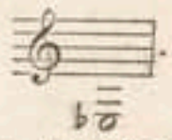
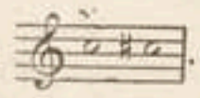
Une différence essentielle, qui distingue, à tout âge, ce registre des deux précédents, c'est que les deux premiers coïncident et se superposent, tandis que celui-ci les touche bout à bout, les continue, mais ne les croise pas.

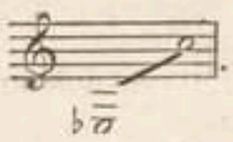
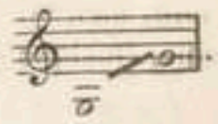
3° De la mue.

A mesure que l'âge vient renforcer l'organe, la voix perd sa nature faible et grêle. La puberté arrive. Alors s'opère, en peu d'années, un travail que l'on nomme la *mue*. Les voix d'enfant deviennent des voix de femme, d'homme. Pendant ce temps de crise, il faut laisser agir la nature, unique dispensatrice des forces de l'individu. A cette époque de régénération, le sujet ne saurait être trop économe de ses forces, ni ménager trop sa constitution. Si l'on appauvrit l'organe vocal par l'exercice du chant ou par des excès quelconques, on épuise la plante avant qu'elle soit apte à donner des fruits; on fait succéder la caducité à l'enfance : on tue la virilité.

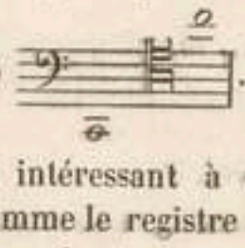
C'est seulement après la mue que doivent commencer les études sérieuses du chant. Pour les filles, à l'âge de 14 à 16 ans; pour les garçons, à l'âge de 17 à 19 ans, selon la constitution des individus et l'influence des climats. Alors, chez les filles, la voix a pris du corps, de la rondeur, de l'étendue; elle a subi un changement plus complet encore chez l'homme; elle a acquis la puissance masculine; elle a baissé d'une octave.

4° Femme. — Voix de poitrine.

Le registre de poitrine est la base essentielle de la voix de la femme comme de celle de l'homme et de l'enfant. Ce registre est mordant, plein d'éclat; il suit une marche parallèle au registre de fausset; mais, dans ses notes graves, il peut le dépasser de beaucoup, puisque celui-ci s'éteint, presque toujours, au *si* ♭, ou au *la*$_3$ , tandis que les sons de poitrine peuvent descendre jusqu'au *mi*♭$_3$ . A l'aigu, l'étendue dépend de la souplesse du phonateur. Parfois même elle atteint, comme chez les enfants, les limites extrêmes *ut*$_4$, *ut* ♯$_4$ . Quelques *contralti* seuls arrivent à ces limites.

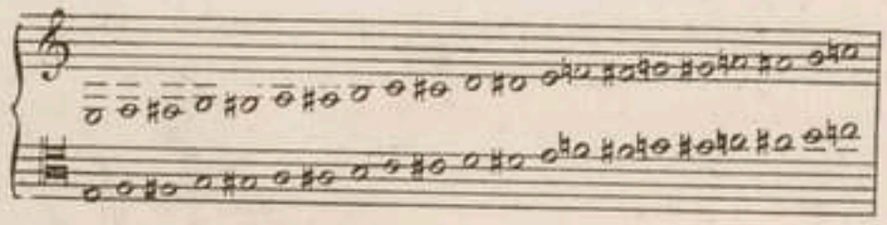
Dans les cas exceptionnels, l'étendue possible de ce registre est d'une 13e (1), *mi*♭$_3$, *ut*$_4$.  Les voix ordinaires ne dépassent pas cette octave *sol*$_3$, *sol*$_4$ .

5° Homme. — Voix de poitrine.

La voix de poitrine est une partie fondamentale de la voix de l'homme; elle est forte, ronde, claire, et embrasse ordinairement une 15e d'étendue. En réunissant dans une même échelle les extrémités atteintes par divers individus (basse et ténor remarquablement organisés), ce registre parcourt 3 octaves comprises entre les sons *ut*$_1$, *ut*$_4$, (2) .

Un fait curieux et intéressant à constater, c'est que chez l'homme et chez la femme le registre de poitrine coïncide dans les sons compris entre *mi*, et *ut*$_4$:

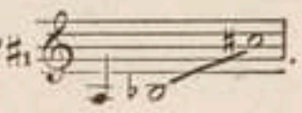
(1) Madame Malibran, madame Pisaroni.
(2) Ténors : Rubini, Duprez, Haitzinger; basse : Porto.

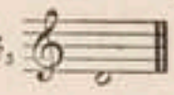
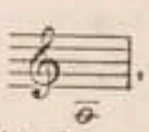


l'homme parle toujours dans ce registre, la femme rarement.

6e Femme. — Fausset.

Le fausset appartient plus particulièrement à la femme et à l'enfant. Ce registre est faible, couvert, et ressemble assez aux sons bas de la flûte, principalement dans la partie inférieure.

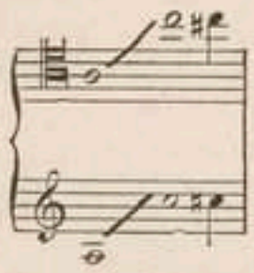
L'étendue entière est d'une 10e environ *la*$_1$, *ut*$\sharp_1$ .

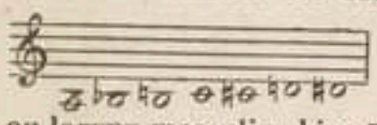
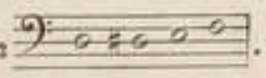
Plus les sons descendent après le *ré*$_2$ , et plus ils vont s'éteignant; au-dessous du *la*, , ils cessent de se produire.

Remarquons ici que cette même étendue appartient à deux registres, puisque, comme nous l'avons dit, on peut en articuler tous les sons en voix de poitrine ou en voix de fausset indistinctement. Les femmes parlent généralement en voix de fausset.

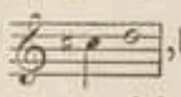
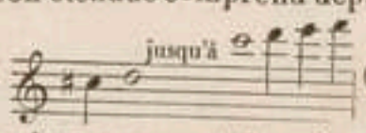
7e Homme. — Fausset.

Le fausset, chez l'homme, est de la même nature et placé sur les mêmes cordes que celui de la femme.



Mais seulement les sons bas, depuis le *la*, jusqu'au *ré*$\sharp$,  sont difficiles à articuler, et échappent au larynx masculin, bien mieux exercé à produire les mêmes sons en voix de poitrine. Quelquefois il peut commencer aux *ré*$_2$, *ré*$\sharp_2$, *mi*$_2$, *fa*$_2$ .

8e Femme. — Voix de tête.

La voix de tête, partie distinctive et brillante de la voix de la femme, marque, à partir du premier son *ré* , les limites des deux registres précédents. Son étendue comprend depuis le *ré*$_4$ jusqu'aux notes *ut*$_5$, *ré*$_5$, *mi*$_5$, *fa*$_5$ 

(1).

Lorsque les femmes et les enfants poussent des cris aigus, ils font usage de la voix de tête.

9e Homme. — Voix de tête.

Les hommes perdent la voix de tête par la mue; cependant quelques individus en conservent la première tierce majeure.

(1) Persiani, Demeric.

Résumé.

La voix de poitrine, chez l'homme, dépasse, par les sons graves, celle de la femme.

La voix de fausset leur est commune.

La voix de tête excède, chez la femme, celle de l'homme.

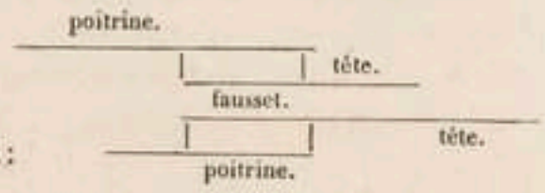
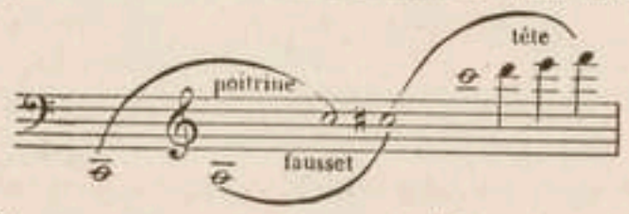


TABLEAU GÉNÉRAL DE L'ÉTENDUE POSSIBLE DU PHONATEUR HUMAIN ET DE CHAQUE REGISTRE, LA VOIX INSPIRATOIRE ET LE REGISTRE DE CONTRE-BASSE EXCEPTÉS.



On voit que nous avons toujours posé deux ou trois sons pour limites de chaque registre, parce que les organes étant élastiques, offrent constamment cette fluctuation.

La voix humaine, considérée comme elle vient de l'être dans toute l'étendue possible de chacun de ces trois registres, nous offre un développement intéressant pour le physiologiste; mais l'application est ici bien plus restreinte que la théorie. Ces registres ne sont pas tous d'un emploi également naturel pour toutes les voix indistinctement; les limites extrêmes de chacun sont d'un usage toujours fatigant et abordables à peine pour quelques artistes.

§ II.

DESCRIPTION DES TIMBRES.

De même que la voix est soumise à la distinction des registres, de même elle l'est encore à l'action inévitable des timbres.

Nous appelons timbre le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité.

La variété des timbres résulte d'abord des différents systèmes de vibration que renferme le larynx, ensuite des modifications que le pharynx imprime aux sons produits. Nous étudierons ici les timbres produits par le pharynx. Quant à ceux qui dépendent du larynx, nous les examinerons plus tard.

Deux sortes de conditions président à la formation du timbre : 1° les conditions fixes qui caractérisent chaque individu, telles que la forme, le volume, la consistance, l'état de santé ou de maladie de l'appareil vocal de chacun; 2° les conditions mobiles, telles que la direction que prend le son dans le tuyau vocal pendant son émission, soit par le nez, soit par la bouche; la conformation et le degré de capacité de ce même tuyau, le degré de tension de ses parois, l'action des constricteurs, celle du voile du palais, la séparation des mâchoires et des dents, la disposition des lèvres et les dimensions de l'ouverture qu'elles donnent à la bouche, enfin le gonflement ou la dépression de la langue, etc.

Dans nos considérations, nous n'aurons pas égard aux différents timbres qui caractérisent et différencient la voix selon les individus, mais seulement aux divers timbres que présente la voix du même individu.

Les modifications de timbre se produisant toutes par deux moyens opposés, peuvent, en dernière analyse, se réduire à deux principales : le timbre *clair* et le timbre *sombre*.

L'appareil vocal ne peut produire un son sans le revêtir de l'un ou de l'autre timbre, et chaque timbre imprime son caractère à toute l'étendue de la voix.

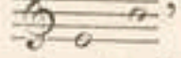
1° Timbre clair, registre de poitrine.

Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant. En France, on exprime ce caractère par le nom impropre de *voix blanche*(1); il serait mieux de dire *timbre blanc*. Pour fixer nos idées sur le timbre clair, sur l'éclat et la puissance qu'il peut admettre, je ne citerai que des exemples connus de tous. Les $ré_3$ de M. Lablache, dans le final du *Mariage secret : Andiam subito à vedere;* les notes $ré_2$, mi_2, fa_2, sol_2, la_2 de M. Levasseur dans cette phrase de Robert le Diable : *Eh quoi déjà ! tu trembles d'effroi !* le fa_3 de M. Rubini dans : *Il mio tesoro ;* le fa_3 de Garcia à la rentrée du motif : *Finchè dal vino;* enfin l'ut^4 de M. Duprez dans *Guillaume Tell*, ces notes prises dans différentes parties de la voix, chez différents chanteurs, sont toutes du registre de poitrine en timbre clair. Ce timbre, porté à l'exagération, rend la voix criarde et glapissante.

2° Timbre sombre, registre de poitrine.

Le timbre sombre, au contraire, donne dans ce registre du mordant et de la rondeur au son. C'est à l'aide de ce timbre seulement que le chanteur peut communiquer à sa voix tout le volume dont elle est susceptible (remarquons que je parle du volume, et non pas de la force et de l'éclat). Ce timbre, porté à l'exagération, couvre les sons, les étouffe, les rend sourds et rauques.

L'action des timbres est moins saillante dans le grave que dans l'aigu d'un registre.

Les sons compris entre le mi_3 et le si_3 , lorsqu'on les donne de poitrine en pleine vigueur, dans le timbre sombre, acquièrent, chez l'homme et chez la femme, un caractère dramatique qui a induit en erreur dans l'appréciation même de leur nature : au lieu d'y reconnaître l'influence du timbre sombre, réuni à l'intensité, dans des conditions d'effet plus favorables que partout ailleurs, on y a vu un cas exceptionnel, et on les a désignés par le nom de *sons mixtes*, ou *voix mixte*, *sombrée*. La chanterelle du violoncelle, quoique plus faible, reproduit assez bien le même effet.

3° Timbre clair et sombre, registre de fausset.

Dans ce registre, l'effet des timbres, quoique aussi absolu, est cependant moins frappant que dans le registre précédent.

4° Timbre clair et sombre, registre de tête.

Bien que ce registre ne soit que la continuation de celui de fausset, il change de nom. La cause de ce changement est la même que nous venons de désigner pour les mêmes sons, pris une octave au-dessous, dans le registre de poitrine. Le timbre sombre les modifie d'une manière plus frappante, et l'on a cru voir un fait nouveau là où il n'y avait que l'extension du même fait.

Le timbre sombre a sur quelques voix de tête un effet des plus remarquables ; il rend ce registre pur et limpide comme les sons d'un harmonica.

(1) Ce mot signifiait, pour les Italiens, à qui on l'a emprunté, la voix des femmes et des enfants. Par une fausse idée des timbres, en France, on appelle *voix blanche* le timbre clair, comme on appelle *voix mixte* le timbre sombre.

§ III.

PHYSIOLOGIE DE LA VOIX.

Après avoir présenté une description complète de la voix, nous allons passer à l'étude des faits physiologiques et voir comment le larynx et le tube sonore se comportent pendant le phénomène de la phonation.

Bien que l'appareil vocal de l'homme et de la femme agisse de la même manière et d'après les mêmes lois, c'est chez l'homme que nous étudierons le registre de poitrine, parce qu'il est plus développé chez lui que chez la femme, et, par une raison semblable, nous étudierons chez la femme les registres de fausset et de tête.

Action simultanée du larynx et du tube vocal dans la production des registres.

Larynx, timbre clair.

Nous avons observé que lorsque la voix parcourt en totalité chaque registre, le larynx se comporte très différemment dans ses mouvements, suivant que la série des sons appartient au timbre clair ou au timbre sombre.

Lorsque, dans le registre de poitrine, la voix s'élève graduellement du son le plus grave au son le plus aigu, si le timbre est clair, le larynx occupe, dans le premier moment, une position un peu plus basse que celle du repos ; puis, par des mouvements ascensionnels réguliers, il suit la voix dans son élévation en se portant légèrement en avant. Lorsque la voix atteint l'extrémité possible du registre, le larynx disparaît sous le muscle hyoglosse, en recevant un mouvement de bascule très prononcé, ce que l'on peut vérifier au toucher. Quand il arrive à la position de la déglutition, la voix cesse. Les notes produites dans cette dernière période de l'ascension du larynx sont maigres et étranglées ; aux dernières limites de l'étendue, la tête se renverse un peu en arrière pour faciliter l'élévation du larynx.

La même marche se reproduit lorsque la voix parcourt les registres de fausset et de tête en timbre clair.

Pour attaquer le son le plus grave du registre de fausset-tête, le larynx prend d'abord son point de départ à la même position basse que pour le premier son grave de poitrine, et se contracte légèrement vers la glotte, comme il le ferait pour attaquer le premier son grave de ce dernier registre ; puis il remonte par des mouvements très légers qui correspondent à l'élévation des sons. Dès que la voix parvient aux sons de tête, le larynx s'élève rapidement à la position de la déglutition. Dans cette dernière période, les notes sont maigres et criardes. Le mode d'action du larynx ne varie pas, quelle que soit l'intensité des sons.

Tube, timbre clair.

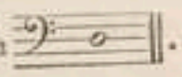
Aux positions que prend le larynx correspondent les opérations suivantes du tube vocal.

Lorsqu'on veut produire le registre de poitrine en commençant par le premier son grave, le pharynx se développe plus qu'à l'état de repos ; mais dès que la voix abandonne ce premier son pour s'élever jusqu'aux dernières limites du registre, en timbre clair, toutes les parties qui constituent l'isthme du gosier tendent à se rapprocher, en suivant une marche progressive de resserrement qui correspond à l'ascension graduelle du larynx et de la voix. En effet, les constricteurs se resserrent et rapprochent les

piliers jusqu'au point de ne laisser entre eux qu'un intervalle de peu de profondeur; le voile du palais s'abaisse, et la langue, bien qu'elle se déprime par la ligne médiane vers la partie postérieure, se soulève sur les côtés et se rapproche du voile du palais. La forme que communiquent graduellement au tube sonore ces mouvements est celle d'une voûte surbaissée, dont l'ouverture étroite se présente immédiatement au-dessus du larynx; ce tube est d'ailleurs assez court et légèrement arrondi dans sa longueur. L'ouverture postérieure des fosses nasales se trouve libre, en ce moment, en raison de l'abaissement du voile du palais, abaissement qui se maintient pour toute l'étendue du registre, tant que règne le timbre clair.

La disposition générale des organes analysée ci-dessus se reproduit encore pour les registres de fausset et de tête; cependant l'espace que présente l'isthme du gosier est d'ordinaire moindre que pour le registre de poitrine, ce qu'il faut attribuer en partie à la position de la langue, qui ne commence à se déprimer par la ligne médiane que pour les sons de tête, en même temps qu'elle se gonfle par les côtés au point de ne laisser qu'à peine entrevoir la luette.

Larynx, timbre sombre.

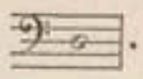
Mais si la voix, en parcourant le registre de poitrine, conserve le timbre sombre pour toutes les notes, le larynx demeure fixé un peu au-dessous de la position du repos. Une légère dépression, accompagnée de gonflement des muscles sushyoïdiens vers les sons extrêmes, est le seul mouvement que l'on remarque extérieurement. L'abaissement et la dépression du larynx, ainsi que le gonflement des muscles sushyoïdiens, deviennent surtout manifestes lorsque le sujet cherche, par un dernier effort, à exagérer le timbre et à donner à sa voix tout le *volume* dont elle est susceptible; dans cette dernière hypothèse, le larynx reste inébranlablement fixé dans la position la plus basse pour toute l'étendue du registre. *La position basse du larynx n'empêche*, comme on voit, *la production d'aucun son dans le timbre sombre*. On est obligé, pour faciliter cette position, de pencher la tête un peu en avant. La distinction des timbres ne commence à devenir sensible que vers le *ré*$_2$ .

Lorsque le larynx produit le registre de fausset en timbre sombre, il prend encore la même position basse que ci-dessus, et la garde invariablement, si l'on essaie surtout d'augmenter le volume de la voix.

Quant aux sons de tête, le larynx les produit presque toujours en remontant avec rapidité. On ne pourrait empêcher ces mouvements qu'en faisant, pour grossir la voix, des efforts dangereux et souvent inutiles.

L'organe remonte pendant qu'il forme cette partie haute de la voix en timbre sombre, non pour raccourcir la colonne d'air, mais pour amoindrir sa propre capacité; ce qu'il ne pourrait faire s'il demeurait fixé en bas, puisque cette position le contraint à se dilater.

Tube, timbre sombre.

La distinction des timbres, avons-nous dit, ne commence à devenir sensible que vers le *ré*$_2$ . C'est aussi à partir de cette note que le voile du palais, qui s'était d'abord arqué, se soulève d'une manière appréciable jusqu'au *si*$_2$. L'élévation se complète et ferme absolument l'ouverture postérieure des fosses nasales pour tous les sons subséquents. Dans cette période, la luette se contracte et finit par s'effacer; les constricteurs se sont graduellement resserrés, mais moins sensiblement que pour le timbre clair; enfin, la langue, dont la base est entraînée par l'abaissement du larynx, s'est profondément cannelée.

Le pharynx suit, pour le timbre sombre des registres fausset et tête, une marche semblable à celle que nous avons signalée dans la production du timbre clair des mêmes registres; ici seulement une différence se reconnaît dans la tension prononcée de la partie antérieure du cou.

Observons que la plus légère modification dans le timbre amène *nécessairement* un changement dans la position du larynx. On peut s'en convaincre en essayant de passer sur tous les tons alternativement, depuis le timbre le plus ouvert jusqu'au plus sombre, et l'on verra le larynx prendre des positions progressivement plus hautes ou plus basses, en raison de la clarté ou de l'obscurité du timbre.

Observons aussi que, dans les deux timbres qui nous occupent, les différents degrés de force ajoutés aux sons n'amènent aucune modification sensible dans les mouvements des organes du pharynx. L'effet contraire se manifeste dès que le chanteur essaie d'altérer tant soit peu la nuance du timbre; à l'instant même le voile du palais s'abaisse pour le timbre clair, tandis que le timbre sombre produit l'élévation du voile du palais et l'agrandissement du pharynx. Cet agrandissement devient *surtout sensible* lorsque le chanteur donne à sa voix tout le *volume* qu'elle peut comporter, bien que les sons soient d'ailleurs très faibles; ce qui mérite d'être constaté. Cette exagération de volume ne peut avoir lieu que dans les conditions du timbre sombre et avec des efforts violents.

On peut vérifier les faits précédents sur tout individu assez exercé à les produire sans les confondre ni se méprendre sur leur nature. Le sujet doit éviter que des contractions sympathiques se joignent à l'action des muscles actifs; ces contractions pourraient déplacer momentanément le larynx et faire croire à l'observateur que ces mouvements sont efficients, tandis qu'ils ne sont que secondaires. Le sujet doit aussi conserver la nuance du timbre invariablement. La plus légère modification amènerait un changement dans la position de l'instrument.

De ces faits on peut conclure que : *les mouvements d'ascension ou d'abaissement du larynx ne déterminent pas absolument le nombre de vibrations nécessaires pour produire un son*, ou, en d'autres termes, que : *les différentes longueurs qu'affecte le tube vocal n'ont pas, sur les degrés des sons ou sur le nombre de vibrations nécessaires pour produire un son, l'influence qu'on leur attribue communément* (1).

Considérations sur la production des registres.

Quand on veut inspirer d'une manière complète, on fixe le larynx aussi bas que possible par le relâchement de tous les muscles extrinsèques, sauf les muscles abaisseurs : le larynx acquiert ainsi la plus grande capacité. Le pharynx lui-même s'agrandit au-devant

(1) On aurait pu ajouter cette autre conclusion : *que les différentes longueurs du tube vocal sont surtout déterminées par le caractère clair ou sombre que prend la voix, et non par le nombre de vibrations nécessaires pour produire un son.*

de l'air qui se précipite dans les poumons. Si dans ces conditions l'on expire avec force, tout l'air aspiré s'échappe à l'instant sans produire le moindre son. Ce fait prouve que ce développement du larynx n'est nullement favorable à la phonation.

Veut-on attaquer le son le plus grave du registre de poitrine, à l'instant l'on ressent une légère constriction interne et externe, et le larynx se fixe un peu au-dessus de la position précédente. Alors, aucun effort ne permettrait de chasser l'air aussi promptement qu'on eût pu le faire dans l'hypothèse qui précède. Cette impossibilité prouve la constriction interne. Pour ralentir l'issue de l'air et obtenir en même temps des vibrations, il a fallu que la partie la plus resserrée de tout l'instrument, et la plus vibratile tout à la fois, c'est-à-dire la glotte, se plaçât en guise de recouvrement sur la trachée-artère, opposât une résistance à l'air, et entrât en vibration par l'action de ce dernier. La glotte est donc le point où s'engendre le son le plus grave de la voix. (Tout porte à croire que la glotte, qui engendre le premier son bas, engendre également le registre entier de poitrine.)

La position la plus basse du larynx est la seule qui permette de produire ce son; on tenterait en vain de l'obtenir dans une position plus élevée.

Un son quelconque du registre de poitrine peut toujours être attaqué par un coup net de la glotte qui, d'avance, s'est fermée; l'air s'y accumule, et tout à coup elle s'ouvre pour produire des vibrations. Ce coup de glotte peut être aphonique.

La vibration du muscle que l'on appelle *thyro-arythénoïdien*, a été déjà démontrée par les expériences de M. Magendie sur des chiens vivants. Ces expériences font voir les vibrations mêmes des cordes en mettant la glotte à découvert.

M. Savart, en comparant les ventricules aux cavités des appeaux, leur a, le premier, attribué des fonctions actives dans la production des sons.

M. Magendie assigne aux ventricules une autre fonction. Suivant ce savant professeur, les ventricules seraient destinés à isoler les lames inférieures des parois du larynx. Cette opinion, en effet, semble se vérifier sur le larynx du bœuf. Ce larynx étant dépourvu de ventricules, les tendons vocaux ne parviennent à s'isoler qu'au moyen de l'action de l'apophyse interne des cartilages arythénoïdes, qui est très prolongée.

Lorsque les deux apophyses se mettent en contact, elles entraînent l'une vers l'autre les cordes vocales, qui s'avancent au-devant de la colonne d'air par le bord libre, et s'amincissent de plus en plus. Ainsi détachées des parois du larynx, les lèvres de la glotte ont, tant au-dessous qu'au-dessus, tout l'espace nécessaire pour accomplir des vibrations étendues.

Le rôle des lèvres supérieures n'a été déterminé jusqu'à présent par aucun auteur. Il est évident que, servant à former la partie haute des ventricules, ces lèvres ne peuvent rester étrangères à la production du registre qui nous occupe; mais quel est leur rôle? Est-il passif? Est-il actif?...

La glotte inférieure, la plus importante des deux, étant le point où s'engendre la série de sons que l'on était convenu d'appeler registre de poitrine, il nous semble qu'on ne doit pas conserver plus longtemps cette dénomination, pas plus que celle de registre laryngien. La première donne une fausse idée du lieu où naît la série de sons dont il s'agit; la seconde ne détermine pas le point précis où naissent les vibrations. Ne faudrait-il pas leur substituer un nom plus précis et plus rationnel?]]

Registre de fausset-tête ne faisant qu'un seul.

[[Lorsqu'on élève graduellement la voix du registre de fausset au registre de tête, on emploie, par une propension instinctive qui est générale, pour le premier registre, le timbre clair, et pour le second, le timbre sombre. Celui qui écoute reconnaît, à partir des sons *ré* $\sharp_4$, et *mi*$_4$, plus de rondeur et de pureté dans la voix, et celui qui chante éprouve un retentissement assez prononcé vers l'apophyse basilaire. Ces effets ont fait croire que les notes *ré* $\sharp_4$, *mi*$_4$, étaient la séparation de deux registres, l'un inférieur, fausset, l'autre supérieur, tête. Nous devons combattre cette croyance, puisque la séparation n'est pas le résultat d'un mécanisme différent du larynx, mais un effet de timbre que nous avons indiqué plus haut.

La différence d'effet et la précision des limites, qui, dans le cas précité, séparent ces deux fractions de la voix humaine, disparaissent dès que l'on passe de l'une à l'autre dans le même timbre.

A cette considération, nous pouvons ajouter que si les deux portions de la voix humaine qui nous occupent constituaient deux registres différents, il faudrait que le larynx, pour les produire, agît d'après les lois qui règlent des registres de nature et de mécanisme différents, c'est-à-dire que, pour articuler les sons bas de chacune d'elles, le larynx devrait reprendre la position la plus basse, ainsi que nous l'avons vu entre le registre de poitrine et de fausset; il faudrait encore qu'entre les sons de fausset et de tête, il y eut des notes communes, ou bien au contraire que ces deux portions de voix fussent séparées par une lacune, comme nous le verrons entre le registre de poitrine et le registre de contre-basse. Bien loin de là, les sons de fausset et de tête se suivent, et forment une mutuelle prolongation pendant laquelle le larynx opère comme l'exige la succession des sons d'un seul registre: donc, il n'en existe effectivement qu'un seul.]]

Du registre de fausset-tête.

[[La position *fixe et basse* que peut garder le larynx, pendant qu'il parcourt dans toute son étendue le registre de fausset-tête, prouve que ce registre, comme le registre de poitrine, *s'engendre dans le larynx seul, et non sous l'influence absolue des diverses longueurs du tube vocal*. On voit déjà que nous ne pensons pas que ce registre, ni en totalité ni en partie, puisse se former dans le pharynx.

Cet organe, en effet, subit des variations constantes de forme et de capacité toutes les fois qu'un même son du registre en question passe par différentes nuances de timbre et de volume. Ces variations devraient amener, non des modifications de timbre, mais des différences d'intonations, ce qui n'est pas. D'ailleurs, l'isthme du gosier, formé par le voile du palais, les piliers et la langue, ne remplit, ce nous semble, aucune des conditions nécessaires pour entrer en vibration: il n'a ni insertions fixes, ni tensions, ni rétrécissement suffisant, ni homogénéité de parties, etc., etc.; et, sans ces conditions, comment obtenir des vibrations?

Quand on essaie de donner le premier son bas de fausset, nous avons vu que le larynx se resserre vers la glotte et s'abaisse comme il le ferait pour donner le son de poitrine le plus grave. Quoique cette première condition soit la même pour les deux registres, nous allons voir une différence totale dans les résultats.

Le registre de fausset ne peut commencer, dans les sons bas, que depuis une 5e jusqu'à une 8e au-dessus du son le plus grave du

registre de poitrine. En effet, si un individu (homme), après avoir émis la note la plus basse de poitrine, sol_1, par exemple, essaie de produire le même son en fausset, il n'obtiendra que l'une des notes $ré_2$, $mi\flat_2$; quelquefois il lui sera impossible, dans le premier instant, de produire une autre note que l'octave sol_2. Ces notes sont difficiles à attaquer et ne sortent que précédées d'un frôlement; toute tentative, pour descendre davantage, ne ferait sortir que de l'air insonore.

Les voix d'hommes peuvent articuler les notes $ré_2$, mi_2; mais rarement elles peuvent aller au-dessous.

Quand, pour attaquer ces mêmes sons, on emploie le coup de glotte, il est impossible de réussir dès le premier essai, et, à moins d'être très exercé, on n'obtient d'abord qu'une note de poitrine; puis il s'opère un frôlement, et la voix passe en second lieu à la note de fausset. Cette note reste d'ailleurs mal affermie, et il suffit du moindre effort pour faire reparaître la première. Le frôlement et le manque de fermeté dans les sons constatent, suivant nous, un état de relâchement dans la glotte.

Lorsque, sur une note commune aux deux registres, on passe de l'un à l'autre, on ressent un déplacement du point de vibration, accompagné d'une secousse du larynx. Si la note commune aux deux registres est grave, le déplacement du point de vibration ainsi que la secousse du larynx s'exécutent dans un espace très resserré et le passage entre les deux registres n'est pas difficile; mais si la note est déterminée dans une partie aiguë des registres, le déplacement du point de vibration est grand, et la secousse qu'en reçoit le larynx est toujours brusque. Ce déplacement est d'autant plus grand et la secousse du larynx d'autant plus brusque, que la note est prise dans une partie plus aiguë; le point de vibration parait remonter et s'arrêter aux cordes supérieures pour le fausset, et descendre et s'arrêter aux cordes inférieures pour la voix de poitrine.

On pourrait, ce nous semble, inférer de ce qui précède que les points de création des deux registres, rapprochés pour les sons bas, s'éloignent de plus en plus dès que la voix s'élève.

Si, à un son de poitrine, on fait succéder l'unisson de fausset, aussitôt les vibrations s'affaiblissent au toucher et à l'ouïe. Cette diminution de force ferait supposer que la dépense de l'air a aussi diminué proportionnellement, et pourtant, c'est le contraire qui a lieu; le son de fausset, quoique très faible relativement au son de poitrine, épuise beaucoup plus vite l'air contenu dans les poumons; il y a donc, pour le son de fausset, un agrandissement de la glotte qui n'existe pas pour le même son de poitrine (1). Ce fait devient d'autant plus saillant que le son commun aux deux registres est plus grave.

Ces différentes observations nous portent à croire que la glotte inférieure obéit à un mécanisme différent de celui qui lui sert à produire le registre de poitrine; mais on peut encore supposer que la glotte inférieure emprunte le secours de la glotte supérieure; et alors il resterait à déterminer comment l'action des deux glottes se combine.

Le registre fausset-tête n'étant engendré, comme on le voit, ni hors du larynx, ni au-dessus, il ne faudrait pas le désigner par le nom de sus-laryngien. Bien moins faudrait-il lui conserver le nom de fausset ou faucet, double orthographe qui rattache ce mot soit à l'étymologie italienne *falsetto*, soit à l'étymologie latine *fauces*. Le nom de registre de tête est également inexact, car la surface basilaire, bien qu'on y ressente parfois un ébranlement lorsque ce registre reçoit le timbre sombre, n'est pas un lieu propice à sa formation.

Le registre de fausset a été l'objet des recherches d'un grand nombre de physiologistes, et, s'il faut le dire, aucun n'est arrivé à des résultats complétement satisfaisants. Parmi les diverses théories proposées, celle de M. Muller (1) est la seule qui mérite un examen sérieux (2). Il l'a formulée en ces termes (§ XIX, p. 94): « La différence essentielle des deux registres consiste en ce que les bords des cordes vocales vibrent seuls dans les sons de fausset, tandis que, dans ceux de poitrine, les cordes entières exécutent des vibrations vives et à grandes excursions. » Cette doctrine, je l'avouerai, me paraît sujette à quelques objections importantes, et que je soumets avec déférence à l'examen de l'illustre professeur.

Comment expliquer, par les seules vibrations du bord de la glotte, la puissante voix de madame Devrient? Cette cantatrice ne peut donner qu'au moyen d'une poussée très vigoureuse de l'air ces notes dramatiques qui, remplissant au besoin le plus vaste théâtre, dominent tout un orchestre et une masse de chœurs réunis. Comment comprendre que, soutenues ainsi par une puissante colonne d'air, ces vibrations se circonscrivent aux bords des cordes vocales et laissent, sans les entraîner dans leur mouvement, les muscles thyro-arythénoïdiens, les ventricules et la glotte supérieure? Madame Grisi, malgré l'éclat et la plénitude de sa voix, qui s'étend depuis le $si\flat$, jusqu'à l'$ut\sharp_4$, n'a jamais fait usage d'un son de poitrine. Se peut-il qu'elle obtienne de si puissants effets sans mettre en mouvement les mêmes organes? Si l'on songe que le registre de fausset domine, aussi bien pour le chant que pour la parole, dans la plupart des voix de femme, si l'on considère en outre que souvent la voix de poitrine n'est employée que dans le *pianissimo*, on sera conduit, par la doctrine que nous examinons, à cette conclusion étrange que, dans les voix de femme, le plus grand effet serait produit par la moindre partie de l'organe. ‖

Maintenant, voici une objection plus directe. Certains sons très aigus et très minces de la voix de poitrine sont produits, suivant nous, par les vibrations seules des bords de la glotte (ligaments de la glotte). On sait quel empire l'exercice peut nous assurer sur les divers organes de l'appareil vocal. Or, supposons qu'un chanteur convenablement exercé relâche complétement les muscles extrinsèques, puis qu'au moyen d'une contraction bien calculée des thyro-arythénoïdiens et des crico-arythénoïdiens postérieurs, il rapproche jusqu'à les réunir presque l'un à l'autre les ligaments de la glotte, et qu'en outre il amincisse de plus en plus la colonne d'air jusqu'à la réduire à un filet très délié, il obtiendra des sons d'une extrême ténuité, et en même temps d'une pureté et d'une clarté parfaites. Ces notes n'atteignent tout leur éclat qu'à partir du mi_3. De ce point elles peuvent s'élever, chez les ténors, jusqu'à l'ut_4, $ut\sharp_4$, $ré_4$, $mi\flat_4$ et même au-delà; on entend même *des basses-tailles profondes* donner le $fa\sharp_3$, le sol_3, le $la\flat_3$. Pour les femmes et pour les enfants, chez qui la glotte est étroite et en même temps les ligaments vocaux très délicats, nous n'avons pas expé-

(1) En effet, les sons bas de ce registre exigent si peu de contractions, qu'ils deviennent un repos pour le chanteur, tandis que les mêmes sons le fatigueraient s'il les donnait en voix de poitrine.

(1) J. Muller, *Physiologie du système nerveux*.
(2) La discussion qu'on va lire a été nouvellement introduite dans ce mémoire.

rimenté jusqu'où pourrait s'élever cette série de sons. Chez les plus jeunes sujets, nous présumons, d'après quelques faits isolés, que l'emploi du procédé qui nous occupe pourrait la porter au moins jusqu'au sol_4 (1). Au reste, il ne tiendra qu'au chanteur de s'assurer que ces notes appartiennent réellement au registre de poitrine. Il lui suffira d'augmenter la pression de l'air, de contracter les parties de l'organe qu'il tenait dans un état de relâchement; alors les vibrations des ligaments vocaux se communiqueront à l'instrument entier; le son s'accroîtra, *sans secousses* et *sans changer de nature*, jusqu'à prendre la puissance mâle des sons de poitrine. Cet exercice nous le déclarons très fatigant, et il faut déjà un grand effort pour que la voix se maintienne sur le $si\,\flat_3$, $si\,\natural_3$. Cette difficulté s'explique aisément. La production du $ré_4$, $mi\flat_4$, etc., en voix de poitrine, exige une extrême étroitesse de la glotte. Cette disposition est facile à entretenir sous la faible pression d'une mince colonne d'air, pourvu qu'aucune action des muscles sous-hyoïdiens ne vienne la combattre; mais elle n'est plus possible dès qu'on oblige la glotte à produire la voix de poitrine dans toute sa plénitude. Ici, en effet, la poussée de la colonne d'air doit être énergique et l'attraction des muscles sous-hyoïdiens vigoureuse; enfin le raccourcissement de la trachée-artère est inévitable. Tout tend dès lors à élargir la glotte et à combattre les contractions des muscles thyro-arythénoïdiens. Cette lutte sera d'autant plus frappante que l'on s'essaiera sur des timbres plus couverts.

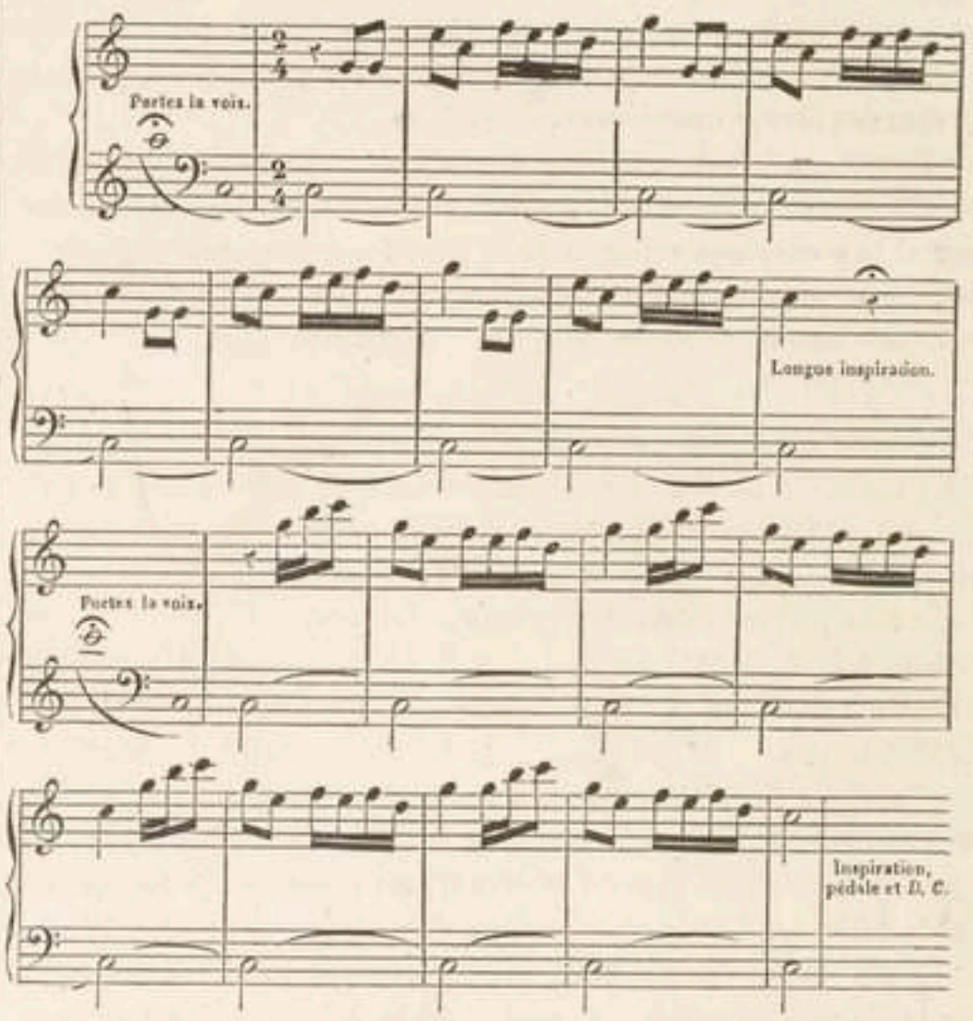
‖ Les considérations qui précèdent me paraissent établir que les *vibrations des bords de la glotte* ne constituent pas un *système* de vibration distinct de celui qu'engendre *la corde entière*, et que, par conséquent, ces deux systèmes ne peuvent donner naissance à deux registres différents. Ces mêmes considérations semblent au contraire autoriser à conclure : que les vibrations des bords de la corde aussi bien que celles de la corde entière ne forment qu'un seul système; que ce système comprend le muscle arythénoïdien que recouvre ce tendon, et que le registre de poitrine avec toutes ses modifications de force et d'étendue, est le seul que produise l'action de cet appareil.

La nécessité d'un second mécanisme distinct du premier devient alors indispensable pour la production du registre de fausset. Or, sans pouvoir dire quel est ce mécanisme, voici divers faits qui semblent établir l'existence d'un mécanisme différent.

On trouve dans un ouvrage publié au seizième siècle les vers qui suivent :

J'ay veu, comme il me semble,
Ung fort homme d'honneur,
Luy seul chanter ensemble
Et dessus et teneur.
Olbeken, Alexandre,
Jossequin ne Bugnois
Quy sçaivent chants espandre,
Ne font telz esbanoys(2).

Aujourd'hui, chez les Baskirs, plusieurs individus possèdent l'étonnante faculté de produire à la fois deux parties parfaitement distinctes : une pédale et une mélodie aiguë. Le chanteur commence par une longue note qu'il attaque sur un son très rauque et fort élevé; il baisse ensuite le son en le traînant jusqu'à la note qui lui sert de pédale et qu'il n'abandonne plus. C'est sur cette note qu'il fait alors entendre une cantilène. Voici une mélodie du genre :



Aux différentes reprises de l'air, la pédale varie entre la tonique et la dominante. D'autres fois ce sont de petites mélodies à roulades placées sur la pédale et semblables aux mélodies que les Espagnols nomment *cañas*. Au reste, l'effort de la respiration, la rougeur et l'enflure des joues, tout dénote chez ces chanteurs les efforts et la fatigue. Ils compriment si fortement l'air dans leur poitrine, qu'au moment de le renouveler ils en laissent échapper au moins autant qu'ils en ont dépensé dans l'exécution. Tout le temps que cette exécution dure, leur voix ressemble parfaitement à un son faible de guimbarde. Dans toute autre circonstance, leur organe est celui de tout le monde. On ne peut donc supposer que ce phénomène résulte d'une conformation vicieuse des organes. On ne saurait non plus l'attribuer à une supercherie quelconque. L'exemple de cette faculté se rencontre très fréquemment chez les paysans qui conduisent les chevaux à Saint-Pétersbourg. Ces hommes ne songent en aucune façon à se prévaloir ni à faire trafic de leur talent; ils le doivent à une habitude contractée dès l'enfance, et ils permettent d'ailleurs qu'on examine leur bouche pendant qu'ils se livrent à leur exécution. La pédale et la cantilène produites concurremment ne semblent-elles pas exiger impérieusement un système de vibrations parfaitement indépendant pour chaque registre? Pour qu'il en fût autrement, il faudrait supposer que ces deux parties appartiennent au même registre, et alors les lèvres de la glotte devraient pouvoir être soumises à deux systèmes simultanés de vibrations, hypothèse dans laquelle ces deux systèmes se paralyseraient l'un l'autre. En supposant toujours que les deux parties dépendent d'un même registre, on

(1) Ne se peut-il pas que dans les expériences tentées sur les larynx détachés du corps, ces notes se soient présentées et qu'on ait cru reconnaître des sons de fausset? Dans les premières études de chant, on prend fréquemment un registre pour l'autre. La ressemblance des timbres est, dans quelques circonstances, capable d'induire en erreur ceux qui prendraient uniquement la sonorité pour tout guide.

(2) *Recollection des merveilles advenues en nostre temps, commencée par G. Chastelain, et continuée jusqu'à présent par Jehan Molinet.* Anvers, G. Vosterman, in-4, goth. (vers 1520.)

pourrait admettre plus aisément que chaque lèvre exerce une action indépendante. Des expériences mêmes de J. Müller et de celles de Cagnard-Latour, il résulte qu'une lèvre peut vibrer et produire un son pendant que l'autre est au repos ou produit un son à la tierce du premier. Mais ces faits ne suffiraient pas seuls à expliquer la coïncidence d'une cantilène sur une pédale. On pourrait enfin supposer que la paire de lèvres supérieure, aidée dans son jeu par la réaction de l'air contenu dans les ventricules, fait entendre une des parties, tandis que l'autre partie serait due à l'action des lèvres inférieures.

Au reste, je l'ai dit au début, je soumets l'examen de ces vues, qui me semblent nouvelles, au savant professeur de Berlin, heureux si je pouvais provoquer de sa part des expériences qui, sans doute, résoudraient définitivement une question aussi importante.

Il reste encore à étudier le registre de contre-basse.

Registre de contre-basse.

[[Par ce nom, je désigne une série de sons graves et rauques assez semblables au trémolo de l'orgue ou à un ronflement fort et soutenu. Cette espèce de voix comprend les sons les plus graves de la contre-basse, et peut s'étendre au moins depuis le *mi*♭$_1$ jusqu'à la quinte inférieure environ.

Pour former cette étendue, il faut remonter complétement le larynx et gonfler la cavité pharyngienne. Les premiers essais dessèchent le gosier, ce qui détermine des mouvements de toux.

L'épiglotte doit avoir, ce nous semble, une grande influence sur l'abaissement des sons dont il est ici question. En effet, plus on veut leur donner de gravité et plus il faut remonter le larynx, ce qui doit forcément faire baisser l'épiglotte en guise de la languette imaginée par M. Grenié. Bien que nous ne puissions encore donner la théorie du registre que nous décrivons, nous pouvons cependant avancer avec quelque probabilité que la glotte prend une part importante à sa formation. En effet, il paraîtrait, d'après la sensation qui accompagne l'emploi de ce registre, que la glotte vibre dans toute sa longueur. Ces vibrations sont si puissantes qu'elles ébranlent le larynx dans son entier.

En comparant ce registre au registre de poitrine, on voit non-seulement que les sons qui le composent diffèrent par leur nature des premiers, mais encore qu'ils se tiennent dans une région beaucoup plus basse; malgré cette circonstance, le larynx doit être tout à fait remonté pour les produire, tandis qu'il s'abaisse jusqu'aux dernières limites pour articuler les sons graves du registre de poitrine.

Le docteur Bennati a été le premier à reconnaître ce registre chez le chanteur Ivanoff; mais il a mal jugé ce fait singulier d'élévation du larynx accompagnant les productions des tons graves qui nous occupent; et ce phénomène mal compris lui a paru renverser les idées reçues par les physiologistes. Il a pensé : « 1° que l'abaissement du larynx ne doit point être considéré comme indispensable à la production des sons graves; 2° que si le larynx était abandonné à lui-même, c'est-à-dire à sa seule puissance musculaire, il ne pourrait jamais parvenir à donner le nombre extraordinaire de sons que nous admirons, etc., etc. »

A ma connaissance, ce registre n'a été employé jusqu'à présent que par quelques basses-tailles russes. Ce registre, bien qu'il soit chez ces basses-tailles d'un usage admirable pour accompagner les autres voix, ne me semble pas applicable, en général, à l'art du chanteur, et cela par deux motifs : d'abord il existe, au moins pour les voix ordinaires, une lacune entre les notes de poitrine les plus graves et les sons de *contre-basse*. Cette lacune pourrait, il est vrai, disparaître dans les voix de basse-taille profonde. A celles-là il serait possible non-seulement de réunir ces deux parties de la voix, mais même de former des sons communs aux deux registres.

Le deuxième inconvénient, et le plus fâcheux, consiste dans la diminution de l'étendue des autres registres qu'occasionne infailliblement l'usage fréquent et prolongé de celui-ci. Les basses russes justifient elles-mêmes cette observation; après un certain laps de temps, il ne leur reste que la voix de contre-basse et une faible étendue de la voix de poitrine.

Nous pourrons terminer ce chapitre en résumant ce que nous avons dit relativement aux trois registres, c'est-à-dire *que le larynx seul est le producteur de toutes les vibrations qui forment une partie quelconque de la voix humaine*. Bien que les trois orifices par lesquels l'air s'échappe semblent contribuer tous à la formation des trois registres dont se compose cette voix, il peut y avoir un mécanisme différent pour produire chaque registre; ceux-ci représentent, en quelque sorte, trois instruments différents et, jusqu'à un certain point, indépendants l'un de l'autre.]]

Voix inspiratoire.

[[On sait que la voix peut être formée non-seulement lors de la sortie de l'air renfermé dans la poitrine, mais aussi au moment où l'air traverse le larynx pour pénétrer dans les poumons. Cette voix inspiratoire est rauque et inégale, mais pourtant assez étendue, surtout dans les sons élevés qui peuvent surpasser les sons les plus aigus de la voix de tête, et cela également chez l'homme et chez la femme.

Cette espèce de voix ne saurait trouver place dans le chant proprement dit; réservée exclusivement à la déclamation, elle peut servir à exprimer certains mouvements de la passion extrême, tels que les gémissements, les sanglots comprimés, etc. Mais l'usage qu'on peut faire de cette ressource doit être réglé par le goût le plus sévère.]]

Considérations sur la formation des timbres.

Il n'est nullement douteux, d'après nos observations, que les mouvements du pharynx soient indispensables pour la production des timbres. Ajoutons que ces mouvements résultent eux-mêmes en partie de ceux du larynx qui, servant de base au tube vocal, doit nécessairement s'élever ou s'abaisser pour permettre à ce tube de se raccourcir ou de s'allonger, et de varier sa forme, son diamètre et la tension de ses parois.

Comme le pharynx est de tous les points du tube vocal celui qui réunit les organes les plus importants, c'est lui aussi qui peut principalement remplir, dans son ensemble, l'office d'une cavité destinée à modifier les sons émis par le larynx (1).

Et d'abord, le voile du palais, placé entre la bouche et les fosses nasales, peut faire varier les dimensions et la forme de ces ouvertures par ses différentes positions. Il peut, en se présentant sous forme de biseau au-devant de la colonne d'air, la briser et la partager en deux courants d'air, dont l'un pourra prendre du retentissement dans le nez, et l'autre s'écoulera par la bouche. Ces

(1) Les changements de forme que le pharynx peut recevoir étant principalement dus à l'action du voile du palais et de la langue, c'est sur les mouvements de ces deux organes que doit surtout se porter l'attention du chanteur.

deux courants auront une importance diverse suivant l'angle d'inclinaison du voile du palais. Si celui-ci se relève jusqu'à la position horizontale, il bouche l'ouverture postérieure des fosses nasales, et alors la colonne d'air vient frapper contre la voûte palatine qui se présente recourbée à angle droit, et la bouche seule constitue le tuyau sonore. Si l'abaissement du voile du palais est complet, la colonne d'air glisse immédiatement derrière lui et monte dans les fosses nasales qui seules offrent une issue au son.

Pendant que s'opèrent ces mouvements du voile palatin, la langue, de son côté, suit toujours l'action du larynx. Ses mouvements, ainsi que ceux du larynx, s'exécutent toujours en sens inverse de ceux du voile du palais; ainsi, lorsque le voile du palais se voûte, la langue, sous l'influence du larynx, se creuse profondément par la ligne médiane de la partie postérieure, et l'isthme du gosier présente la forme d'un ovale. Si le voile du palais s'abaisse, la langue se relève et se gonfle par sa base, et ces deux organes peuvent se rapprocher au point de se mettre en contact. La forme qui, graduellement, résulte de ce rapprochement est assez semblable à celle d'un croissant.

Nous venons de considérer les formes sous lesquelles le corps de l'instrument peut s'offrir à la colonne d'air; examinons maintenant les points du tuyau que la colonne d'air peut aller frapper, suivant que le larynx, en raison de son élévation et des mouvements de bascule qu'il a reçus, lui imprime une direction verticale ou inclinée en avant.

Lorsque le larynx est abaissé, il dirige la colonne d'air verticalement; lorsqu'il est remonté, il peut, en raison du mouvement de bascule plus ou moins prononcé qu'il a reçu, diriger la colonne d'air ou contre l'arc du palais, ou au-devant de son voile, ou enfin tout à fait en avant contre la partie osseuse de la cloison buccale. Les constricteurs, par leur resserrement, embrassent la colonne d'air et la dirigent vers l'une de ces parties.

Ce tuyau que le son parcourt pouvant s'allonger et se raccourcir, devenir plus large ou plus étroit, pouvant se dessiner en ellipse ou se briser à angle droit, pouvant enfin se tenir dans une des nombreuses formes intermédiaires, remplit à merveille les fonctions de réflecteur ou de porte-voix.

Maintenant, comment faut-il employer ces divers mouvements du larynx et du gosier pour communiquer à la voix les différents timbres?

Timbre clair.

Lorsqu'on veut produire le timbre clair, il faut d'abord que le larynx remonte proportionnellement à l'élévation des sons; de plus, que le voile du palais soit abaissé, et enfin que l'isthme du gosier se rapetisse. Alors, bien que l'ouverture postérieure des fosses nasales se présente libre, la colonne sonore, par la direction inclinée qu'elle a reçue du larynx, se trouve acheminée vers la partie osseuse et antérieure du palais, et la voix, sans aller frapper dans les fosses nasales, sort éclatante et pure. Il faut, dans ce moment, fendre un peu la bouche.

Les voyelles *A*, *E*, *O*, ouvertes à l'italienne, sont des modifications du timbre clair qui amènent cette conformation de l'organe. Le timbre clair est facilité par le renversement de la tête en arrière, renversement qui laisse prendre à la colonne sonore un mouvement plus direct vers l'issue. Dans ces conditions le tube buccal se trouve raccourci, sa courbe a diminué, et le larynx se présente à l'isthme du gosier. Les replis arythéno-épiglottiques étant, à cet instant, plus résistants et d'une hauteur moindre, devront contribuer à rendre ce timbre plus éclatant.

Timbre sombre.

Le timbre deviendra sombre si le chanteur fixe le larynx à la position basse et s'il relève horizontalement le voile du palais. Dans ce cas, le pharynx représente une voûte allongée, et la colonne d'air qui s'élève verticalement frappe contre l'arcade palatine sans entrer dans l'ouverture basilaire, qui reste fermée. Le son se fait entendre mordant, plein et couvert. C'est ce qu'on appelle *voix mixte, sombrée*. Le tube est long, profond et recourbé à angle droit par l'abaissement du larynx. La voyelle *u*, prononcée *ou*, donne ces dispositions à l'organe. Remarquons que, pour produire les timbres sombres, on creuse la base de la langue.

Caractère éclatant ou sourd de la voix.

Indépendamment des timbres clair et sombre que peut recevoir chacun des deux registres, on peut encore communiquer à la presque totalité des sons dont ces registres se composent un caractère *éclatant* et métallique; on peut au contraire les rendre complétement *sourds*. Dans le premier cas, on éprouve un resserrement vigoureux de la glotte, et l'air s'échappe avec une certaine lenteur : dans le deuxième, un grand relâchement se fait sentir à la même ouverture, et malgré la faiblesse du résultat qui accompagne ce relâchement, l'air s'échappe avec une rapidité quatre ou cinq fois supérieure. Ces effets démontrent clairement que la production des sons éclatants résulte d'une ouverture de la glotte moindre que dans l'émission des notes sourdes. Ajoutons que lorsque nous pinçons fortement la glotte, nous pouvons à la fois déterminer un certain resserrement, une espèce de condensation des tissus du pharynx, disposition des plus favorables au nerf et à l'éclat de la voix. Au contraire l'écartement des muscles arythénoïdes détermine chez ces mêmes tissus une flaccidité qui enlève aux ondes sonores, ou absorbées ou mal réfléchies, la plus grande part de leur éclat.

Il faut considérer ces timbres comme les deux principaux, indépendamment desquels il en existe une très grande quantité d'autres qui, pour se produire, empruntent, les uns au timbre clair, les autres au timbre sombre, ce que ces timbres ont d'essentiel dans leur mécanisme. En effet, on observe que la voix peut revêtir des caractères très variés, soit que l'on forme les diverses voyelles et les modifications dont chacune est susceptible, soit que l'on produise des sons sous l'influence des passions. Il n'est aucun de ces nombreux caractères que l'on ne parvienne, après un long exercice, à reproduire à volonté.

Nous allons étudier quelques-uns des plus remarquables.

Timbre guttural.

Lorsque la langue se gonfle par la base, elle refoule l'épiglotte sur la colonne d'air, et la voix sort comme écrasée. On peut vérifier cette disposition de la langue en appuyant extérieurement sur l'os hyoïde avec les doigts. Cette dernière circonstance fait prendre au son un timbre guttural qui ne se présenterait pas, même sous la pression des doigts, si la langue n'était pas gonflée par sa base.

On voit déjà que, pour corriger la défectuosité de ce timbre, il faut creuser la langue par sa base, et cette disposition doit être conservée, à différents degrés, dans l'émission de toutes les

voyelles italiennes, afin de les rendre toutes sonores. Par conséquent, la langue, qui est principalement chargée, par ses mouvements, de transformer la voix en voyelles, devra se mouvoir surtout par les bords latéraux, faiblement par le milieu, et nullement par la base. Ajoutons que la séparation des mâchoires doit être à peu près uniforme pour toutes les voyelles. Ces conditions remplies, elles se produiront toutes pures et égales de teinte.

Timbre nasal.

Lorsque l'appareil vocal se dispose dans les conditions qui produisent le timbre clair, la voix peut recevoir un caractère nasal, si la colonne d'air sonore va directement prendre son retentissement dans les fosses nasales avant de s'écouler par la bouche. C'est en pinçant les narines qu'on peut reconnaître si la colonne d'air, dès qu'elle sort du larynx, se dirige vers les fosses nasales avant de traverser la bouche, ou si elle s'achemine immédiatement vers cette dernière cavité. Dans ce cas, le son sera clair et pur; dans le cas précédent, la voix sera complétement nasillarde.

Timbre rond.

Lorsque le larynx prend une position un peu plus basse que pour le timbre clair, et que le voile du palais se soulève médiocrement, la colonne sonore se redresse un peu et va frapper contre le milieu du palais. Alors la voix sort éclatante, mais plus arrondie que dans le timbre clair.

La voix perdra de l'éclat et gagnera de la rondeur, si le voile du palais se relève davantage encore, de façon à ne laisser qu'une légère communication avec les fosses nasales. Dans cette circonstance, la colonne d'air, qui est à peine inclinée, va frapper au-devant de l'arcade palatine.

Timbre rauque.

La voix peut devenir rauque, caverneuse, si, au moment où le voile du palais est relevé, on augmente l'écartement des piliers.

Remarquons que les replis arythéno-épiglottiques doivent, pendant que le larynx est abaissé, présenter en même temps et plus de développement en hauteur et moins de résistance que pour le timbre clair; leur effet sur le son doit probablement être d'en diminuer l'éclat.

La teinte sombre de la voix s'augmentera toujours si l'on présente un obstacle aux ondes sonores. C'est ainsi que la langue relevée par sa pointe, ou le rapprochement des lèvres, suffisent pour produire cet effet.

On peut simuler les lèvres en appliquant la paume des mains près de l'axe de la bouche. On assourdit graduellement le son par ce procédé.

L'hypertrophie des amygdales peut encore assourdir la voix en agissant comme obstacle. Les jeunes personnes présentent souvent l'exemple de ce fait. Il est accompagné, chez elles, de la difficulté de former et d'étendre la voix de tête. Au reste, cette difficulté est commune à tous les organes de femme dans l'état de fatigue.

On peut aussi assourdir la voix en dépensant l'air outre mesure. Les sons suffoqués en sont des exemples. L'air excédant frotte les parois de l'instrument et occasionne un bruit qui contribue à ternir les sons.

On conçoit qu'il y aura autant de nuances dans les timbres que de variétés dans la combinaison des conditions mécaniques que nous venons de décrire.

La raison des changements de sonorité que tous ces divers mouvements impriment à la voix est jusqu'à présent restée inconnue. Elle paraît être le résultat de plusieurs causes simultanées :

1° La résistance plus ou moins grande des parois du tube de l'instrument;

2° Les configurations différentes que prend le tube. Celles-ci pourraient contribuer à produire les deux timbres par une réflexion presque rétrograde pour le timbre sombre, et moindre pour le timbre clair. Cette idée peut se confirmer par le fait suivant : Si l'on émet alternativement aux bouts large et étroit d'un tube conique des sons appartenant à un même timbre, ils seront plus clairs s'ils sortent par la grande ouverture qu'ils ne le seraient s'ils sortaient par la petite;

3° Enfin, les configurations différentes du tuyau pourraient imprimer une forme différente à la surface des ondes sonores, et celles-ci produiraient alors diverses sensations sur notre ouïe.

L'ensemble des observations que l'étude des timbres nous a fournies peuvent se résumer en un seul principe ainsi formulé : *chaque modification introduite dans le mode de produire des vibrations engendre un timbre différent, et toute modification que subit le tube d'émission modifie le timbre primitif.*

Intensité, volume.

Quoique l'intensité et le volume se trouvent souvent réunis, il ne faut pas les confondre. L'accroissement de force n'entraîne pas l'augmentation de volume : un son peut être faible et gros tout à la fois.

L'intensité de la voix dépend d'abord de la présence d'un corps sonore. L'on sait, en effet, que les vibrations d'une corde, d'une embouchure, isolées, produisent toujours un son grêle, et que, pour le renfler, il faut réunir l'embouchure ou la corde à un corps d'instrument qui vibre, avec la masse d'air qu'il contient, à l'unisson du vibrateur. De même le larynx, séparé du pharynx, ne produirait que des sons maigres et criards. L'aptitude à vibrer des cordes vocales, les dimensions du larynx, du thorax, des poumons, des cavités pharyngiennes, buccales, nasales, la disposition de ces mêmes cavités à résonner, constituent la puissance absolue de la voix d'un individu.

Les physiciens attribuent l'intensité aux compressions plus ou moins fortes que l'air a reçues du corps sonore. Or, plus l'air sortant de la poitrine sera chassé avec force, plus les vibrations des cordes vocales auront d'étendue.

Le volume du son requiert toujours, quel que soit le degré d'intensité, une grande capacité du pharynx et la position abaissée du larynx, c'est-à-dire les conditions du timbre sombre.

Ainsi donc, l'intensité et le volume diffèrent en ce que la première dépend de l'émission d'air plus ou moins grande et de l'amplitude des vibrations qu'elle peut communiquer aux cordes vocales ; le second, de la capacité du corps sonore.

Pour résumer en peu de mots ces idées sur la voix et ses modifications, nous dirons que l'instrument où se produit la voix humaine est formé de trois parties, dont chacune a son mode d'action particulier, savoir :

Un soufflet ou porte-vent (poumons et trachée) ;

Un vibrateur (larynx) ;

Et un réflecteur ou modificateur du son (pharynx et cavités nasale et buccale).

Le chanteur, pour dominer les difficultés matérielles de son art, doit posséder le mécanisme de toutes ces pièces au point d'en isoler ou d'en combiner l'action, suivant le besoin.

CHAPITRE III.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

§ I.

DISPOSITIONS DE L'ÉLÈVE.

Dans l'examen que nous allons tracer des qualités les plus nécessaires à l'élève, nous avons en vue le chanteur qui se destine au théâtre. Il doit non-seulement réunir les avantages intellectuels qui lui permettront de satisfaire à toutes les exigences d'une critique sévère, mais encore sa constitution doit le mettre à même de soutenir les fatigues qui l'attendent dans l'exercice de son art.

Les conditions intellectuelles les plus heureuses sont : une passion vraie pour la musique, l'aptitude à saisir nettement et à se graver dans la mémoire les mélodies et les combinaisons harmoniques, une âme expansive jointe à un esprit vif et observateur. A l'égard des dispositions physiques, nous mettrons en première ligne la voix, qui doit être franche, sympathique, étendue et forte ; en deuxième ligne la vigueur de la constitution, d'ordinaire alliée aux qualités de l'organe que nous venons d'indiquer.

C'est ainsi que devrait être organisé tout sujet qui voudrait s'élever au rang d'artiste distingué ; mais qu'on ne s'y méprenne pas, la réunion de tous ces dons naturels, quelque rare qu'elle puisse être, ne suffirait pas seule à contenir le vrai talent. Les dispositions les plus heureuses ont besoin d'être cultivées et dirigées dans leur application par un travail soutenu et rationnel. Le chanteur qui ignore les sources des effets et les secrets de l'art n'est qu'un talent incomplet, un esclave de la routine.

Il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques notions de la musique ; les artistes ne s'improvisent pas ; ils se forment de longue main ; il faut que leur talent soit développé de bonne heure et par une éducation soignée et par des études spéciales. Nous ne dirons qu'un mot de l'avantage d'une instruction distinguée : l'artiste dont l'esprit ne serait pas cultivé pourrait difficilement saisir l'ensemble d'un rôle, en comprendre la portée et y découvrir les traits caractéristiques qui impriment un cachet original et vrai au personnage du drame.

L'éducation spéciale du chanteur se compose de l'étude du solfége, de celle d'un instrument, et enfin de l'étude du chant et de l'harmonie ; cette dernière science est pour le musicien une ressource indispensable. C'est avec son secours que, sans l'aide d'un maître, le chanteur peut adapter les rôles à sa voix, les orner, en faire ressortir les beautés, tout en respectant le caractère qui leur est propre, et ajouter son génie à celui du compositeur. La connaissance de l'harmonie peut seule le mettre en état de varier ses chants sans préparation, soit pour en rajeunir l'effet, soit pour esquiver avec art la difficulté d'un passage lorsqu'une indisposition subite le prive d'une partie de l'étendue de sa voix.

Cette dernière épreuve, qui se présente assez fréquemment dans la carrière théâtrale, fait juger à nu le savoir d'un chanteur et n'est défavorable qu'à l'ignorance. En effet, le simple *orecchiante*, privé d'une partie de ses moyens dans une occasion si pressante, ne rend qu'incomplétement la pensée du compositeur ou la défigure en voulant la changer, et dans l'un et l'autre cas il s'expose à la risée de son auditoire.

Souvent on a besoin d'un discernement exercé pour reconnaître dans l'organe de l'élève les qualités mêmes dont il possède le germe. Le plus souvent ces qualités ne sont qu'à l'état rudimentaire, ou bien voilées par des défauts nombreux dont il faut les dégager.

Le point essentiel est d'abord d'en constater l'existence ; on arrive ensuite par des études patientes et rationnelles à en compléter le développement.

Les voix à l'état naturel sont presque toujours rudes, inégales, mal assurées, chevrotantes même, enfin lourdes et peu étendues ; l'étude seule, mais une étude éclairée et opiniâtre, peut fixer l'intonation, épurer les timbres, perfectionner l'intensité et l'élasticité du son. Par l'étude, on nivelle les aspérités, les incohérences des registres, et, en réunissant ceux-ci l'un à l'autre, on étend les dimensions de la voix. L'étude nous fera conquérir l'agilité, qualité généralement trop négligée. Il faut soumettre à des exercices sévères, non-seulement les organes rebelles, mais aussi ceux qui, entraînés par une facilité dangereuse, ne peuvent maîtriser leurs mouvements. Cette souplesse apparente s'allie au défaut de netteté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-à-dire à l'absence de tous les éléments de l'accent et du style.

Il faut se garder de juger trop sévèrement les élèves, même ceux qui se présentent sous de fâcheux auspices au début. Les seuls défauts qui doivent faire désespérer de leur avenir sont :

Une intelligence bornée ;

Une voix et une oreille fausses (1) ;

La voix en partie ou en totalité rauque ou tremblante.

Que cette dernière disposition soit normale ou qu'elle se révèle après un court exercice, le sujet qui la présente laisse peu d'espérances à fonder sur lui.

L'élève dont la voix demeure grêle, entrecoupée et débile, même après que l'opération de la mue est complétement terminée, doit renoncer à la profession de chanteur. Nous en dirons autant des personnes dont le gosier est constamment enflammé. On reconnaît assez souvent dans cette partie une hypertrophie considérable des amygdales, et la voix se ressent toujours de cet état maladif, bien que le larynx et les poumons restent parfaitement sains ; car c'est une erreur de penser, comme on le fait généralement, qu'une poitrine forte comporte toujours une voix ferme et pleine. Les organes de la phonation doivent être tous également vigoureux.

(1) Cette imperfection ne prouve ni l'impuissance de former des sons justes ni une conformation vicieuse de l'oreille qui ne permettrait point de percevoir distinctement les sons ; elle dénote seulement une intelligence musicale insuffisante. Il est évident que l'on ne doit pas concevoir de prétention défavorable contre l'élève qui chante faux dans l'étude des premiers exercices. En aucun cas, on ne devrait déclarer ce défaut incorrigible, si ce n'est après quelques mois de tentatives infructueuses.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

Il faut encore renoncer au succès pour les personnes dont la constitution est faible et valétudinaire; une santé délicate ne permet point à l'artiste de communiquer au chant l'énergie, premier caractère de la passion.

§ II.

EXCÈS.

De tous les instruments, la voix humaine est le plus délicat et le plus fragile. Les organes qui servent à la produire étant soumis à la double influence, et des causes générales de santé ou de maladie, et de toutes les passions diverses qui nous agitent, sont exposés à mille atteintes différentes. Les chanteurs, si puissamment intéressés à la conservation de leur instrument, comprendront la nécessité des soins délicats qui doivent en prévenir les altérations ou la perte totale.

Et d'abord, ils doivent éviter les excès de tous genres; il n'en est aucun qui n'exerce immédiatement une action funeste sur les organes de la voix. Pour nous borner ici à l'abus que le chanteur peut faire de ses moyens dans le chant même, nous signalerons comme dangereux : 1° l'emploi trop fréquent des sons aigus dans les registres de poitrine et de tête; 2° la force immodérée que l'on communiquerait à la voix; 3° l'exagération des timbres, principalement dans les chants exécutés en pleine voix et dans les sons élevés. Des deux timbres, celui dont l'exagération entraîne les effets les plus fâcheux, c'est le timbre sombre, en raison des efforts qu'il impose aux muscles du pharynx (1); 4° enfin, le rire à gorge déployée, la parole soutenue longtemps et avec chaleur, les cris, les vociférations. Tous ces excès fatiguent l'organe, l'enrouent momentanément, et, souvent renouvelés, ne manqueraient pas de le détruire (2). Ce résultat serait infaillible si les mêmes imprudences étaient commises au grand air, surtout sous l'influence de l'air froid et humide du soir.

§ III.

PRÉCAUTIONS.

La fraîcheur et la spontanéité sont les qualités les plus précieuses de la voix, mais elles sont aussi les plus fragiles. La voix qui les perd ne les retrouve jamais; le timbre en reste fêlé sans retour. On appelle voix *cassée* celle qui se trouve réduite à cet épuisement.

Il suffit souvent, pour être exposé à des conséquences non moins graves, du simple défaut de modération dans le travail mal dirigé.

Quelques chanteurs distingués ont l'habitude de s'exercer sur un piano dont le diapason est inférieur à celui que les facteurs d'instruments emploient d'ordinaire et que l'usage a introduit dans les orchestres. Un passage que l'on répéterait souvent deviendrait trop fatigant sans cette précaution; les élèves qui n'adopteraient pas ce procédé feront bien d'avoir recours à la transposition.

L'étude prolongée d'un instrument quelconque, aussi bien que les exercices corporels trop violents, épuisent la voix.

(1) Les avocats, les prédicateurs, les orateurs, les commandants militaires, les enfants à la suite de leurs jeux, offrent tous une preuve fréquente de ces dernières observations.

(2) L'exagération du timbre clair rend les voix tremblantes, l'exagération des timbres sombres les rend rauques.

Le chanteur évitera les transitions brusques de température et surtout l'humidité, qui occasionneraient pour lui des rhumes et des enrouements.

L'exercice du chant à des heures trop rapprochées du repas nuit à la digestion et altère la santé.

Chanter dans un appartement sourd, ou en face d'un obstacle, tel qu'un piano vertical, une tapisserie, un mur, etc., c'est s'exposer en pure perte à une grande fatigue des poumons et du gosier.

Les mets irritants, les huiles contenues dans certains fruits secs, les boissons échauffantes, sont contraires à l'organe. La nourriture du chanteur doit être saine et simple. Il est évident que l'on doit suspendre le travail dès l'instant où l'on éprouve la plus légère souffrance à la gorge.

Comme il importe que le chanteur conserve à sa physionomie toute la liberté de mouvement qui lui permet d'exprimer les nuances diverses de la passion, aucune contorsion, aucune habitude fâcheuse contractée dans les études ne doit gêner chez lui cette faculté; nous l'engageons donc à se placer devant une glace afin d'éviter les mouvements du corps, des sourcils, des paupières, du front, de la tête, de la bouche, et en général tout geste et toute grimace involontaire qui entacherait son talent.

§ IV.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER.

Comme l'élève doit s'attacher, avant tout, à acquérir une justesse irréprochable d'intonation, c'est-à-dire à atteindre le rapport exact entre les sons qui forment un intervalle quelconque, il importe que le piano sur lequel il s'exercera ne laisse rien à désirer du côté de la perfection de l'accord; nous insistons sur cette nécessité généralement trop peu sentie. L'élève doit trouver un guide assuré dans l'instrument qui l'accompagne et ne doit pas exercer sa voix sans le consulter (1).

Un instrumentiste appliqué étudie son instrument pendant quatre, six, huit heures chaque jour, et si des principes sûrs et méthodiques président à son travail, il ne tarde pas à le voir couronné par de prompts succès. Si le chanteur suivait un pareil système, son instrument, incomparablement plus fragile, succomberait sous un tel effort et s'épuiserait promptement. Le musicien change son instrument usé, mais le chanteur qui perd la voix la perd pour toujours.

Il faut donc s'exercer modérément, et faire précéder le travail matériel par le travail mental, afin d'éviter des tâtonnements qui, au lieu d'être une occasion de progrès, ne serviraient qu'à fatiguer l'organe, même le plus robuste.

Dans les premiers jours, les élèves ne devront pas se livrer à leurs exercices pendant plus de cinq minutes consécutives; seulement les études ainsi mesurées pourront se renouveler chaque jour à quatre ou cinq reprises, séparées par de grands inter-

(1) « Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome (dit Grétry, *Essais sur la Musique*, « tome I, page 268), Gizziello, envoyait son accordeur dans les maisons où il voulait « montrer ses talents, non-seulement de crainte que le clavecin ne fût trop haut, mais « aussi pour la perfection de l'accord. » *Gioacchino Conti*, qui s'était surnommé lui-même *Gizziello*, en témoignage de sa gratitude pour les soins qu'il avait reçus de son maître Dominico Gizzi, était un des plus grands chanteurs du XVIIIe siècle, et le rival de *Farinelli*.

valles. Puis, le temps consacré au travail pourra, en s'augmentant par cinq minutes à la fois, être porté à une demi-heure, limite qu'on ne devra pas dépasser. Au bout de cinq à six mois, on pourra porter jusqu'à quatre le nombre des demi-heures d'exercice ; mais on se gardera d'aller au delà, encore est-il bien entendu qu'elles seront espacées par de grands repos.

On commencera l'étude journalière par l'émission de la voix. Nous renvoyons sur ce point à l'article qui en traite d'une manière spéciale.

Nous ne nous occuperons point d'abord des sons filés, dont nous croyons ne devoir traiter que dans un des chapitres avancés de cette première partie.

Filer les sons, c'est les polir, c'est leur donner le dernier vernis. Pour y réussir, il faut être maître du jeu des poumons, de l'action du larynx et de celle du pharynx. L'étude des sons filés, si on s'y livrait dans les commencements, n'aboutirait qu'à fatiguer l'élève sans l'instruire. La faculté de filer les sons doit être en quelque sorte le résultat de toutes les autres études; bien filer les sons, c'est être chanteur.

Les exercices doivent habituellement être étudiés en voix pleine, car il est plus difficile de développer l'intensité des sons que de la comprimer. Est-il nécessaire d'ajouter qu'en communiquant de la plénitude à la voix, on ne doit ni la grossir, ni la forcer, ni la rendre rude et criarde?

Les sons hauts du registre de tête chez les femmes et du registre de poitrine chez les hommes doivent être d'ordinaire doux et arrondis.

Toutes les voix ne peuvent atteindre au même degré d'agilité. On se contentera de donner à l'instrument de l'élève son dernier développement de célérité relative. Plus les voix sont claires, blanches, minces, déliées, plus elles peuvent devenir agiles, et *vice versâ*.

Les *soprani* devront atteindre le degré 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 = 132 du métronome de Maëlzel.

Dès que la voix de poitrine sera développée, et que l'élève pourra passer de ce registre à celui de fausset en accusant bien distinctement le passage, il faudra aborder les exercices.

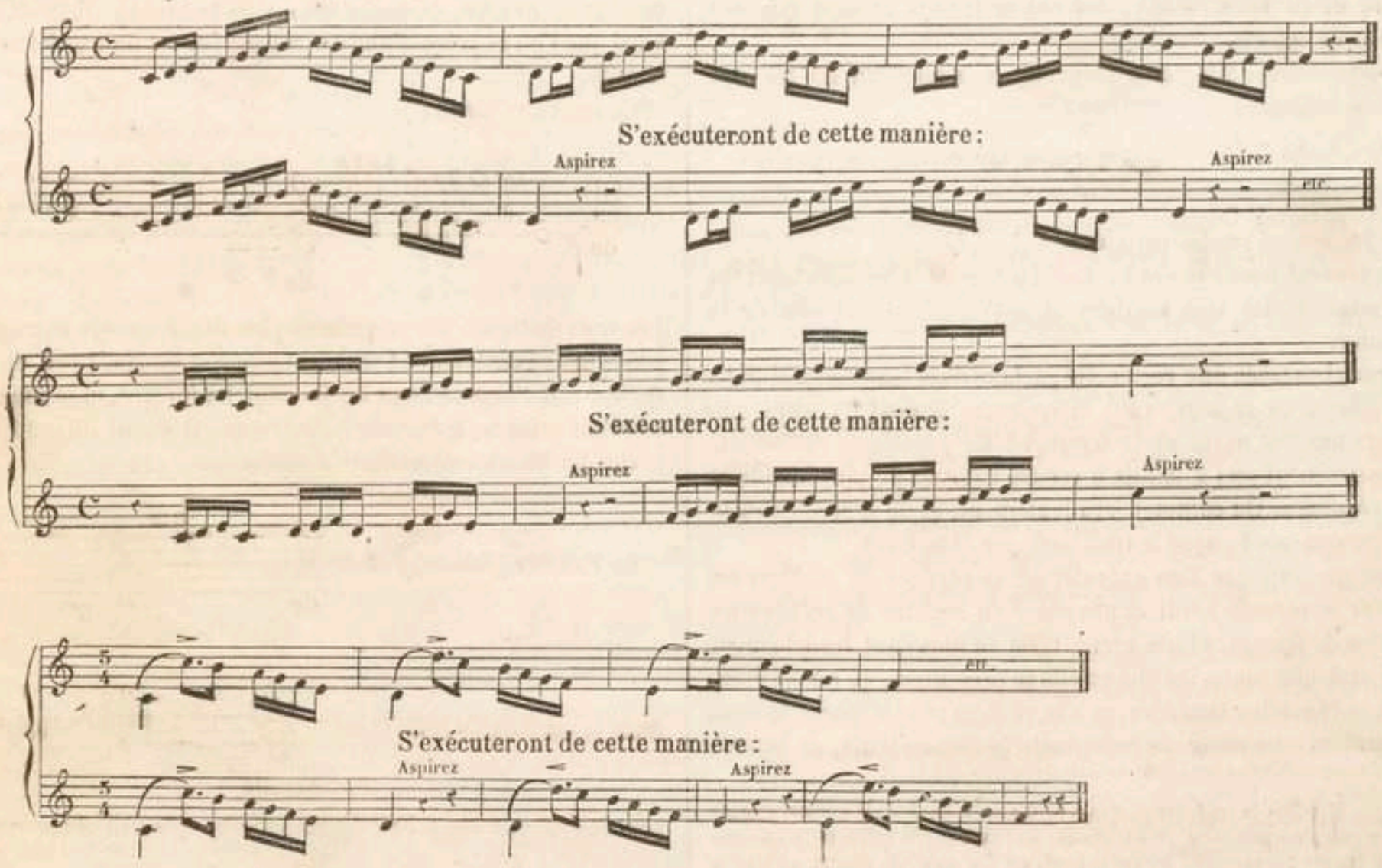
Quoique ces exercices soient écrits en *do*, il faudra les transposer par demi-tons, en se gardant toujours de faire dépasser à la voix le son le plus grave ou le plus aigu qu'elle pourra atteindre sans effort.

Lorsqu'un exercice sera compliqué pour l'élève, celui-ci le développera par écrit dans les différents tons que l'étendue de sa voix lui permet de parcourir. Ce travail évite de longs tâtonnements et familiarise promptement avec les formes des traits.

Le maître fera bien de varier l'harmonie des accompagnements, afin d'affermir l'intonation du commençant.

En faisant étudier un élève, il ne faut ni lui jouer sa partie sur le piano, ni étouffer sa voix par la force des accompagnements. Il sera bien de les suspendre de temps à autre; ce procédé rend les défauts de l'exécution plus frappants et plus faciles à signaler.

Tous les exercices s'exécutent régulièrement en mesure; mais lorsque le développement en est continu, l'élève, à chaque respiration, doit s'arrêter après la première note de la mesure et en employer le reste à aspirer; puis il reprend par le son qu'il a quitté. Ainsi les exemples :



Les respirations deviendront moins fréquentes en proportion des progrès de l'élève; mais, dans aucun cas, il n'étendra la durée du souffle au delà de la limite naturelle.

J'exige qu'il s'attache à ce procédé pour se familiariser avec la grande aspiration, qui est la plus importante. L'omission de cette étude rendrait l'aspiration précipitée, bruyante, courte et saccadée.

L'élève ne doit pas non plus laisser échapper sur la note qu'il quitte la quantité surabondante d'air contenue dans ses poumons. Le jeu de la poitrine doit toujours être élastique et léger.

Bien que nous ayons adopté, dans le classement des matières de cette première partie, l'ordre qui nous a semblé le plus rationnel, cet ordre pourra être interverti par le maître, qui changera la disposition des exercices ou en supprimera quelques-uns en raison de l'aptitude et des besoins de l'élève.

Dans tous les exercices, on doit exiger les qualités suivantes :

On attaquera les sons purement et par un coup de glotte proportionné à l'intensité du son.

L'intonation sera parfaite, invariable, pendant toute la durée du son.

On conservera rigoureusement à toutes les notes une force et une valeur égales.

La voyelle adoptée sera maintenue purement et sans altération.

Le timbre dépendra de la voyelle; c'est au maître à choisir celui qui convient à l'élève. Le son devant être plein et timbré, les voyelles ouvertes et légèrement arrondies doivent être en général adoptées de préférence.

Pour les sons du troisième registre on choisira le timbre sombre.

L'agilité sera en même temps liée et distincte; c'est la nature propre de la vocalisation; les autres modes ne sont que des moyens de coloris.

Les premières difficultés vaincues, on s'exercera sur les sept voyelles italiennes

a, e, è, i, o, ò, u,

et de préférence sur les voyelles *a, e, è, o, ò.*

En général les ténors et les femmes lieront la vocalisation; les basses-tailles, les voix sombres et couvertes auront soin de la marquer.

Pour conserver une régularité parfaite dans la mesure et dans les valeurs, on se servira du métronome Maëlzel (1). On l'emploiera aussitôt après avoir triomphé des premières difficultés. Cet instrument sert à la fois à rendre l'exécution plus rapide et plus régulière. On commencera lentement, et on n'accélérera le mouvement que lorsque le trait sera pur et correct.

Quelque trait que l'on exécute, on se gardera de négliger ou d'éviter le passage hardi et prononcé du registre de poitrine au registre de fausset, et *vice versâ*. C'est en abordant franchement cette difficulté toutes les fois qu'elle se présentera, qu'on parviendra à se la rendre familière, et à la vaincre avec aisance. Je conseillerai ici de choisir de préférence le timbre clair, en évitant cependant de le rendre guttural, danger auquel on est immédiatement exposé.

(1) Les divisions de cet instrument sont basées sur la durée de la minute. Chaque numéro indique le nombre d'oscillations que doit exécuter le balancier pendant ce laps de temps; par exemple, lorsque le poids est fixé au n° 60, chaque oscillation du balancier équivaut à une seconde.

CHAPITRE IV.

CLASSIFICATION DES VOIX CULTIVÉES.

§ I.

VOIX DE FEMME.

La voix de la femme, plus belle et plus souple que celle de l'homme, est, par excellence, l'interprète de la mélodie.

L'étendue, la force, le caractère des voix de femmes, varient suivant la conformation des individus; on les a rangées d'après ces considérations en trois classes :

Les *contralti*, qui occupent le bas de l'étendue;

Les *mezzi-soprani*, qui en occupent le milieu, une tierce au-dessus des premiers;

Les *soprani*, qui sont placés au sommet, une tierce au-dessus des mezzi-soprani.

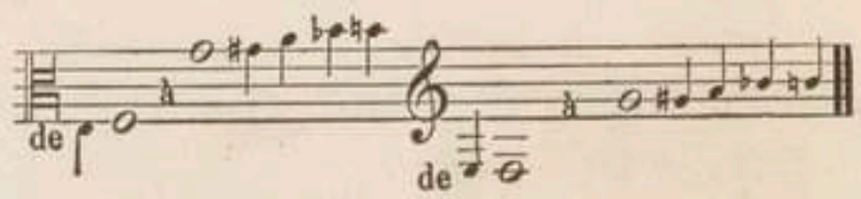
Toutes les voix de femmes régulièrement formées possèdent les trois registres.

Contralto.

Les voix de *contralto* sont, pour l'ordinaire, mâles et énergiques dans le registre de poitrine. La puissance, la rondeur de ce registre sont leurs qualités distinctives.

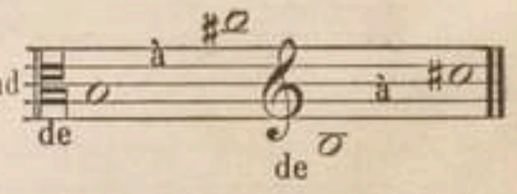
Le registre de POITRINE (*di petto*) est la base essentielle de la voix de la femme, comme celle de l'homme et de l'enfant. Ce registre, négligé ou peut-être méconnu par quelques maîtres, surtout en France, demeure ignoré de beaucoup d'élèves. C'est ainsi que l'on se prive d'une des ressources les plus précieuses de la voix.

Ce registre s'étend (1)

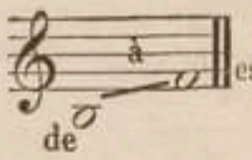


Les sons indiqués en caractères plus fins dans cet exemple se produisent avec peine et sont dangereux à essayer; peu de personnes ont l'organe assez docile pour les former, et le jugement assez sûr pour ne les placer qu'à propos. Il serait imprudent de prétendre les obtenir malgré la nature.

Le FAUSSET (*falsetto*) s'étend



mais la portion de cette étendue

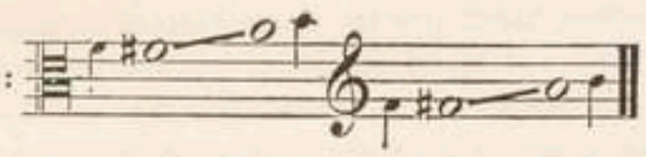


est faible, et ne peut se soutenir au même degré de force que l'étendue corres-

(1) Madame Pisaroni.

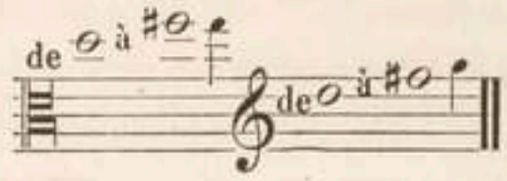
pondante en voix de poitrine. C'est pourquoi nous substituerons celle-ci à l'autre, comme on le verra plus loin.

Les sons suivants :



out de l'intensité et du caractère, si on les exerce tout d'abord, avant que l'étude forcée des mêmes sons dans le registre de poitrine ne les ait étouffés dans ce registre.

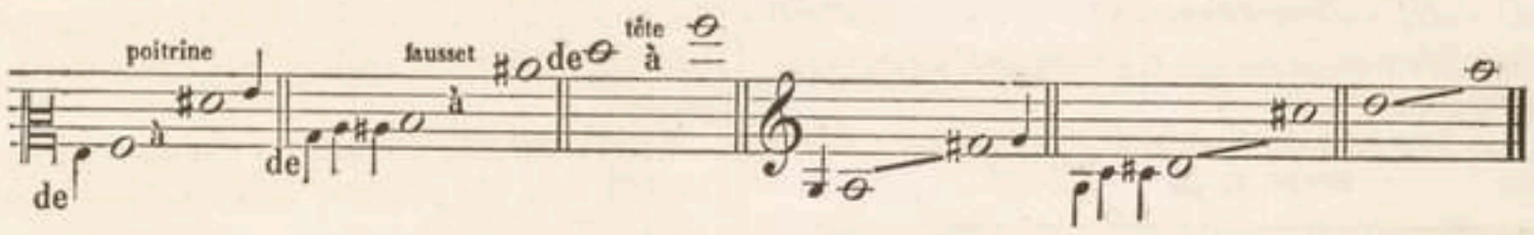
Le registre de TÊTE (*di testa*) s'étend



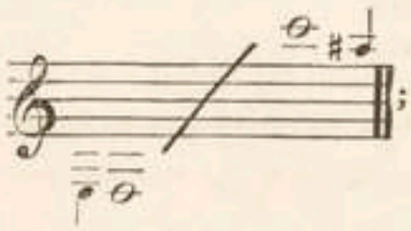
Ce dernier registre est très fatigant pour les contralti ; on n'en doit aborder les sons qu'en les effleurant dans les traits. Tous les chants qui s'y fixeraient d'une manière soutenue deviendraient inexécutables.

Mezzo-Soprano.

Les trois registres s'étendent comme l'indique l'exemple suivant :



Quelquefois ils montent et descendent davantage ; par exemple :



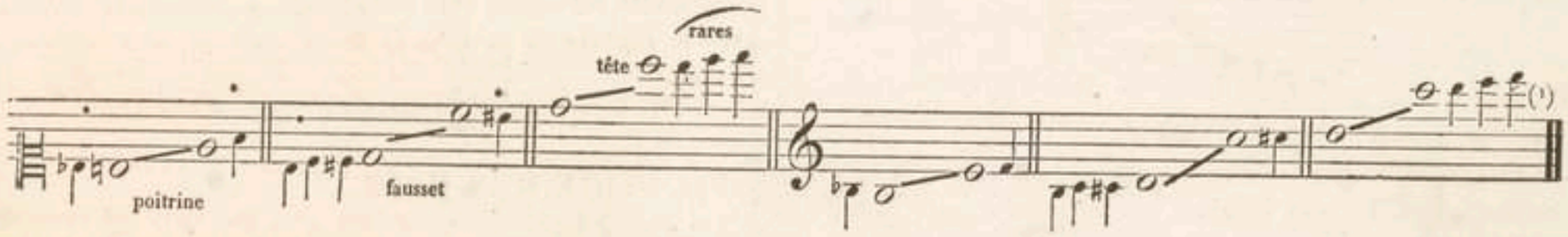
; mais la tierce grave aussi bien que les sons aigus sont en quelque sorte exceptionnels (1).

Cette espèce de voix offre de grandes ressources pour le coloris musical ; car si elle n'a pas toute la puissance du contralto, ni autant de spontanéité dans l'aigu que le soprano, elle a plus de plénitude que ce dernier dans le milieu et le grave, et bien plus de facilité dans l'aigu que le premier. Les voix de mezzo-soprano sont ou peuvent devenir égales et pleines dans toute leur étendue par l'emploi des trois registres.

Soprano.

Les voix de *soprano* brillent principalement par la facilité, la spontanéité du dernier registre. Ces voix sont brillantes, déliées, éclatantes ; leur puissance est dans les sons élevés ; elles sont faibles dans le bas.

Elles s'étendent ainsi qu'il suit :



Les sons compris dans cette quinte inférieure,



sont ternes et d'une faiblesse extrême ; il faut donc absolument leur substituer les sons correspondants en voix de poitrine, qui, sans avoir beaucoup de puissance, ne manquent pas de mordant. Les sons de fausset supérieurs sont faibles, mais purs.

On a déjà vu que toutes les voix de femme ont une partie semblable, le registre de fausset, identique pour les dimensions, différent pour l'intensité et la beauté.

(1) Madame Malibran.

§ II.

VOIX D'HOMME.

Eu égard à l'étendue, au caractère et à la force des voix, on les a classées dans l'ordre suivant :

La *basse-taille* (*basso*), qui occupe le bas de l'étendue ;

Le *baryton* (*baritono*), qui se place une tierce au-dessus de la basse-taille ;

Le *ténor* (*tenore*), qui commence à une tierce au-dessus du baryton ;

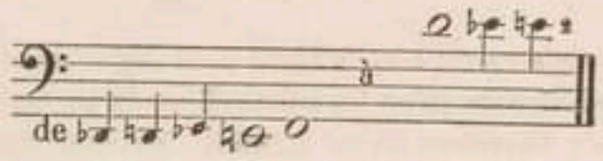
La *haute-contre* (*contraltino*), qui occupe le sommet de l'échelle, une tierce au-dessus du ténor.

(1) Les sons *ré*, *mi*, *fa*, sont rares. J'ai entendu mademoiselle Sontag et madame Persiani produire le *ré*, le *mi* ♭ ; mais je n'ai entendu le *fa* que dans la voix de madame Demeric, lors de ses débuts, en 1819. La voix de cette artiste était, comme on sait, un instrument d'une beauté et d'une pureté sans égales.

Basse-Taille.

Les basses peuvent se contenter du registre de poitrine.

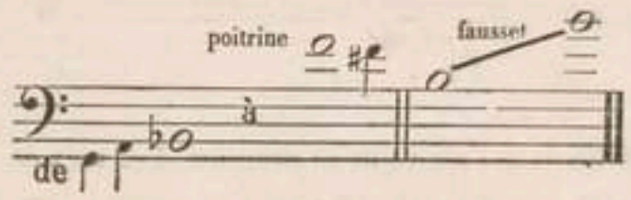
La voix de *basse-taille* sonore et volumineuse s'étend (1)



Les basses profondes ont de la peine à attaquer le fausset ; les sons de tête leur manquent complétement. La mode, qui règle tout, les a aujourd'hui, par un déplorable caprice, à peu près exclues des théâtres. On les remplace par le baryton.

Baryton.

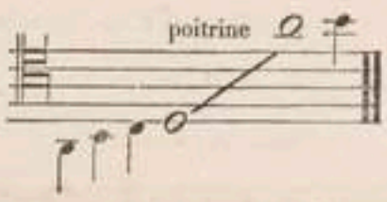
Cette voix, moins volumineuse que la précédente, est pleine et timbrée. Elle s'étend

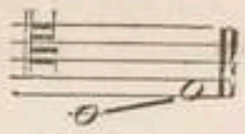


Tous les barytons, ainsi que les ténors et les hautes-contres (Voy. *Études physiologiques sur la voix humaine*, page 8), ont la faculté de former les sons du fausset. Il a chez eux la même étendue que chez la femme. Pourtant, peu de barytons s'en serviront avec succès.

Ténor.

Ces voix, moins volumineuses que les précédentes, ont plus de rondeur, et sont plus timbrées, plus faciles dans la partie haute. Leur étendue est rarement de deux octaves :



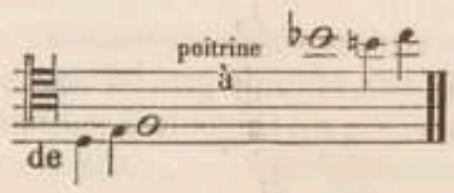
Les sons compris dans cette distance  sont faibles, tandis que les sons correspondants de la voix de mezzo-soprano et de contralto sont éclatants et pleins.

Le fausset uni au registre de poitrine est pour les ténors, plus que pour les barytons, une ressource heureuse et naturelle. Le diapason beaucoup trop élevé de la musique composée aujourd'hui pour les ténors ne leur permet pas de se passer du registre de fausset. Mais l'emploi de cette ressource doit pourtant être déterminé par l'aptitude de l'organe à fondre ensemble le timbre des deux registres; sinon, quelque bien dissimulée que soit la transition d'un registre à l'autre, la disparité des sons choque l'oreille et anéantit l'unité d'effet; on croirait entendre deux individus différents chanter alternativement dans la même phrase.

La voix de tête, offrant un contraste encore plus frappant avec la voix de poitrine, sera employée aussi avec plus de réserve.

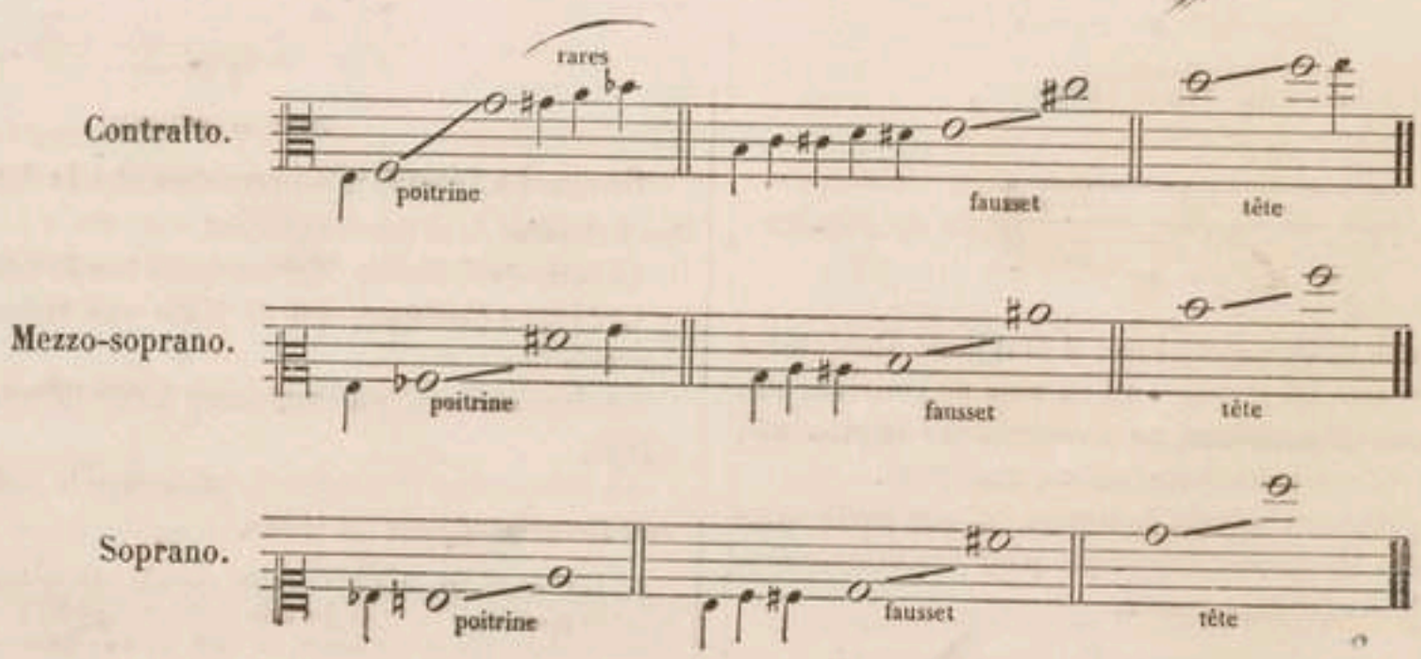
Haute-Contre.

Voix aiguë de l'homme. Ces voix claires et déliées, dont l'étendue est la même que celle des voix de contralto et se compose des mêmes cordes, s'étendent (1)



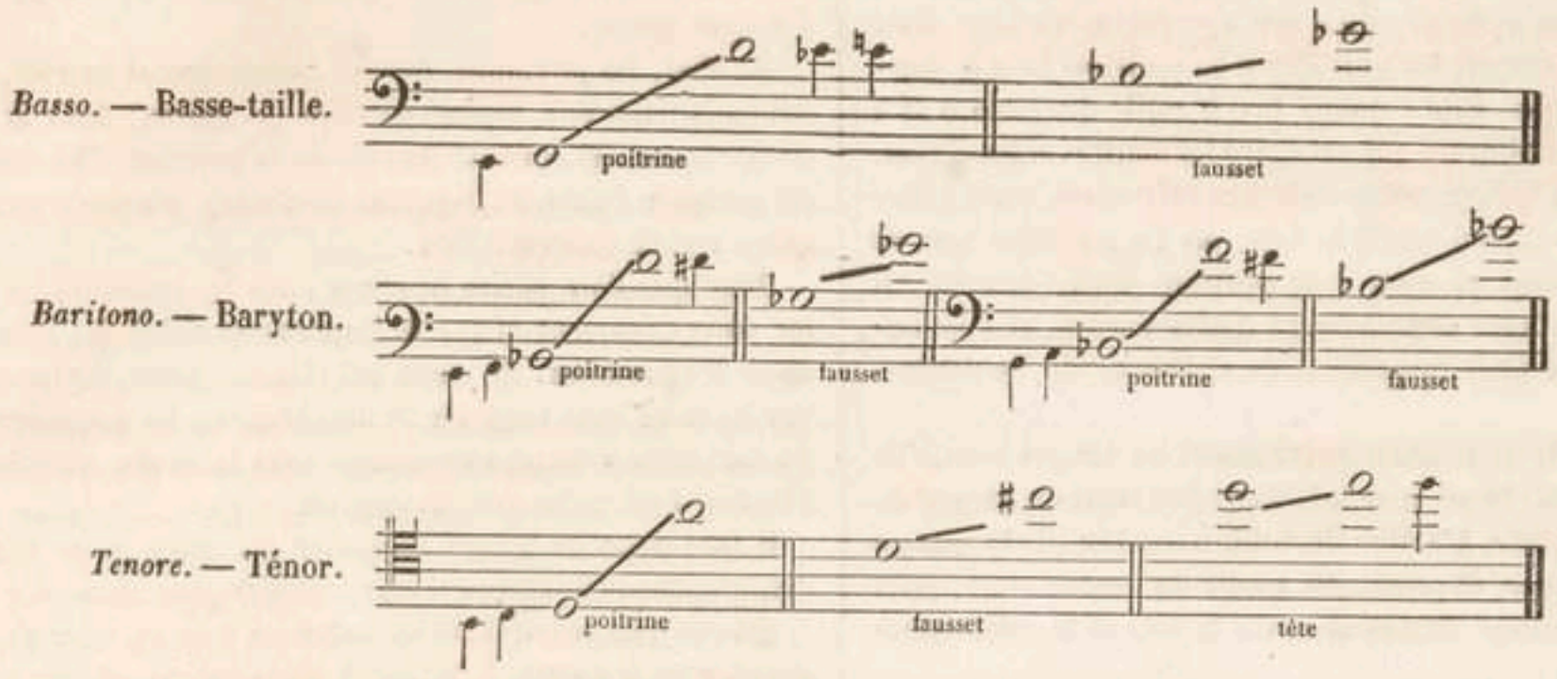
Dans ces voix, le registre de poitrine se marie fort bien avec la voix de fausset; mais, quoique plus mince et plus efféminé que dans toutes les autres voix masculines, il forme une disparate avec le registre de la voix de tête exclusivement réservé à la femme.

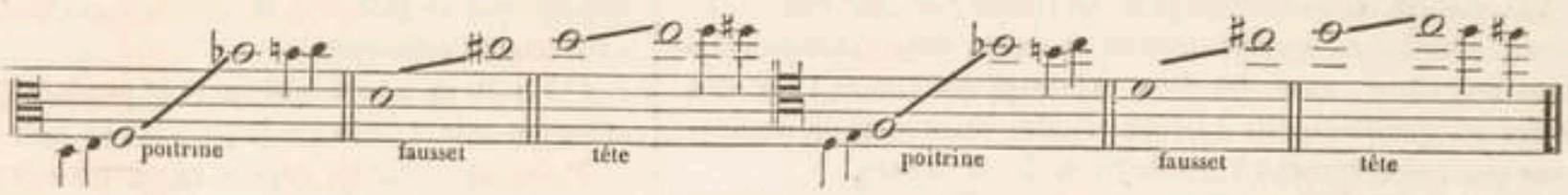
TABLEAU DE LA CLASSIFICATION DES VOIX.

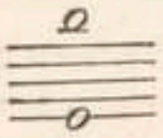


(1) M. Porto, aux Italiens, et M. Levasseur, à l'Opéra.

(1) M. Rubini.—M. Haitzinger.



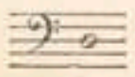


L'étendue classique admise dans les écoles d'Italie pour toutes les voix était . Le reste de l'étendue possible, au-dessous et au-dessus, était abandonné au chanteur.

L'on voit dans le tableau ci-dessus deux ou trois sons pour limite de chaque registre, parce que la voix humaine offre toujours cette marge de fluctuation.

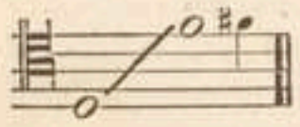
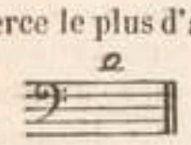
CHAPITRE V.

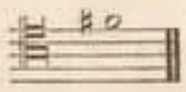
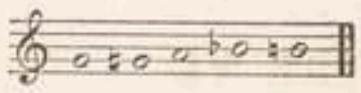
TIMBRES.

Les timbres ne deviennent bien distincts qu'à partir du  leur divergence augmente dans les sons suivants.

§ I.

TIMBRE CLAIR.

Le timbre clair est le seul qui rende la voix déliée et pénétrante. Quoiqu'il puisse communiquer son caractère à toute l'étendue de la voix, c'est surtout dans cette dixième du registre de poitrine  qu'il exerce le plus d'action. Les basses-tailles doivent l'abandonner au  exclusivement (1).

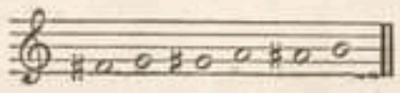
Passé le *fa* ♯,  ce timbre devient désagréable, et, quelle que soit l'habileté du chanteur ou de la cantatrice, les sons  paraissent criards, et rappellent la voix d'enfant de chœur, lors même qu'ils seraient entendus dans un vaste local.

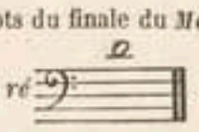
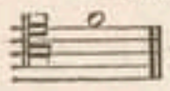
Porté jusqu'à l'exagération, ce timbre rend la voix aigre, criarde, glapissante.

On obtient plus facilement les sons aigus du registre de poitrine en timbre clair qu'en timbre sombre. Ce premier timbre laisse au gosier toute la souplesse, toute la liberté possible.

§ II.

TIMBRE SOMBRE.

Le timbre sombre rend la voix de poitrine ronde, pleine et douce. Chaque registre admet dans ce timbre tout le volume que l'individu peut communiquer à son organe. Les sons  surtout acquièrent chez les deux sexes un mordant admirable. C'est en ce timbre qu'il faut les employer dans les passages de grande énergie, lorsque les mêmes sons en fausset seraient faibles et sans couleur. Peu de ténors ou de contralti peuvent tenter impunément les sons qui dépassent le *la naturel*.

De même M. Lablache, dans ces mots du finale du *Matrimonio segreto* : « *Andiam subito a vedere,* » fait entendre un *ré*  gigantesque. M. Rubini, dans « *Il mio tesoro intanto,* » et Garcia, dans sa rentrée du motif « *Fin ch' han dal vino,* » ont donné un *fa*  qui ne s'effacera pas de la mémoire des dilettanti.

(1) Il rend la voix de quelques chanteurs cuivrée, métallique, puissante, par exemple celle de M. Levasseur dans cette phrase : « *Eh quoi! tu trembles déjà ?* »

La distinction des registres et des timbres n'ayant jamais été bien établie ni bien analysée, on a mal apprécié la vigueur mâle et sombre qu'acquièrent les sons élevés de poitrine dans le timbre qui nous occupe. Elle a donné lieu à mille discussions et à des dénominations bizarres qui ont égaré les maîtres et les élèves.

On a nommé la quarte notée ci-dessus *voix mixte*, c'est-à-dire de poitrine et de fausset tout à la fois; on l'a nommée *voix de medium*, empruntant ce nom à sa position dans l'étendue. Il fallait la nommer *voix de poitrine en timbre sombre*, et l'on aurait compris qu'il était imprudent de s'efforcer de l'obtenir à tout prix.

Les timbres clair et sombre conviennent au fausset lorsqu'ils sont purs et francs : le premier lui donne de l'éclat, le second du corps et de la rondeur. L'action du timbre sombre sur la voix de tête est bien marquée, et préférable à celle du timbre clair; mais l'exagération du même timbre alourdit la voix et la rend cotonneuse et rauque.

Les timbres se tempèrent et se corrigent l'un par l'autre, en faisant prendre mécaniquement au pharynx, celle des conformations moyennes, entre les deux extrêmes qui donnent aux sons toutes les qualités qu'ils doivent réunir. Nous nous en occuperons particulièrement à l'article *Emission de la voix*.

Les timbres, tels que nous venons de les désigner, sont absolus dans la même voix, relatifs dans des voix différentes.

CHAPITRE VI.

RESPIRATION.

On ne saurait être habile chanteur si l'on ne possède l'art de maîtriser sa respiration.

Le phénomène de la respiration se compose d'une double action : la première est l'inspiration, action par laquelle les poumons attirent l'air extérieur; la seconde est l'expiration, qui leur fait rendre l'air reçu,

Pour inspirer facilement, ayez la tête droite, les épaules effacées sans roideur, et la poitrine libre. Soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier, et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.

Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps. Cette inspiration lente et complète est ce que les Italiens appellent *respiro*, par opposition à une inspiration légère, instantanée, qui ne donne aux poumons qu'un petit supplément d'air pour le besoin du moment. Cette inspiration, ils l'appellent *mezzo-respiro*.

Dans l'un et l'autre cas, le passage de l'air par le gosier ne doit être accompagné d'aucun bruit, sous peine de nuire à l'effet du chant et d'introduire la sécheresse et la roideur dans le gosier.

Le mécanisme de l'expiration est l'inverse de celui de l'inspiration. Il consiste à opérer par le thorax et le diaphragme une pression lente et graduelle sur les poumons chargés d'air. Les secousses, les coups de poitrine, la chute précipitée des côtes et le relâchement brusque du diaphragme feraient échapper l'air à l'instant même.

En effet, les poumons, masses spongieuses et inertes, sont enveloppés dans une espèce de cône (le thorax) dont la base (le diaphragme) est convexe du côté de la poitrine. Une seule fissure de quelques lignes de longueur (la glotte), placée au sommet du cône, sert de passage à l'air.

Pour que l'air puisse pénétrer dans les poumons, il faut que les côtes s'écartent et que le diaphragme s'abaisse; l'air remplit alors les poumons. Si, dans cet état de choses, on laisse retomber les côtes et se soulever le diaphragme, les poumons, pressés de tous côtés comme une éponge sous la main, abandonnent à l'instant l'air qu'ils avaient inspiré.

Il faut donc ne laisser retomber les côtes et ne relâcher le diaphragme qu'autant qu'il est nécessaire pour alimenter les sons.

On peut, en soumettant les poumons à un exercice particulier, développer à un très haut degré leur élasticité et leur puissance. Cet exercice se compose de quatre opérations différentes et successivement pratiquées.

1° Tantôt on aspire lentement et pendant l'espace de plusieurs secondes autant d'air que la poitrine en peut contenir.

2° On expire cet air avec la même lenteur qu'on a mise à l'absorber.

3° On conserve les poumons pleins autant de temps que cela est possible.

4° On les maintient vides, au contraire, aussi longtemps que les forces le permettent. Ces quatre exercices, très fatigants au début, doivent être exécutés isolément et à d'assez longs intervalles. Les deux premiers, savoir l'aspiration et l'expiration lentes, seront pratiqués plus régulièrement, si on ferme presque la bouche de manière à ne livrer au passage de l'air qu'une mince ouverture.

C'est le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix dont il sera parlé plus loin.

CHAPITRE VII.

ÉMISSION ET QUALITÉ DE LA VOIX.

Par cette première étude, nous préparons le son, base du talent de l'élève. La qualité de la voix, nous ne saurions trop l'affirmer, est l'élément le plus précieux du chant. Mon père disait souvent que la beauté de la voix constituait les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la puissance d'un chanteur. Toutes les voix non cultivées sont, sans exception, entachées de quelques défauts, ou moins développées sous certains rapports que ne le comporte leur nature souvent heureuse. Certaines voix sont chevrotantes, d'autres nasales, d'autres gutturales, voilées, dures, criardes, etc.; plusieurs manquent de puissance, d'étendue, de fermeté, de tenue, d'élasticité, de moelleux. Le maître doit non-seulement faire disparaître tous les défauts naturels ou contractés, et, en combattant ces défauts, prévenir les habitudes vicieuses qui pourraient les remplacer, mais aussi discerner et développer, parmi toutes les qualités de son qui se rencontrent dans la voix de l'élève, celle qui réunit au plus haut degré toutes les conditions désirables.

Pour corriger les défauts de la voix aussi bien que pour en perfectionner la qualité, il faut partir de ce fait capital : que toute modification produite dans le timbre d'un son a son origine dans une variété analogue de la disposition intérieure du tube que parcourt la voix. Chaque nuance du son qui sort représente donc à l'oreille la position où on a maintenu le tube. Les différences de son répondant aux différences de cette position, puisqu'un tuyau flexible peut subir graduellement un nombre infini de modifications, il suit de là que les différences de son se multiplient à l'infini. C'est entre toutes ces nuances que l'élève choisira celle qui convient de tout point à sa voix. Le son qu'il doit chercher à s'approprier, comme préférable en tant que beauté d'instrument, est celui qui sort rond, vibrant, moelleux ; c'est là le résultat important que le maître et l'élève doivent rechercher ensemble.

Les autres qualités de son, utiles à leur place, serviront à exprimer les passions, et nous en traiterons à l'article *Expression*.

Le son le plus pur s'obtient : 1° en aplatissant la langue dans toute la longueur, 2° en soulevant médiocrement le voile du palais, 3° en écartant les piliers par leur base. Alors l'orifice du larynx se découvre, et le pharynx réfléchit une première fois la colonne sonore de manière à l'acheminer vers la partie antérieure du palais. La voix étant de nouveau réfléchie par cette partie, qui est consistante et voisine de l'ouverture de la bouche, sort avec éclat et rondeur. Le chanteur doit donc conformer l'instrument, depuis la glotte jusqu'aux lèvres, en modifiant le pharynx, les piliers, la voûte du palais, la langue, la séparation des mâchoires, celle des lèvres, de manière à diriger les rayons sonores contre la partie osseuse du palais et à les réfléchir dans la direction de l'axe de la bouche, ce qui accroît le son et en favorise l'émission. Si des rayons étaient refoulés par une disposition défavorable du réflecteur, la voix perdrait de son intensité et de sa pureté. Nous ne saurions trop recommander l'extrême souplesse du pharynx et de la région sus-hyoïdienne, car de cette souplesse seule dépend l'élasticité et le moelleux du son. Si les parois du pharynx étaient rigides, si la partie antérieure du cou était roidie, le son sortirait dur ou étranglé. En enseignant comment on produit les timbres guttural, nasal, rauque, etc., nous avons appris à les reconnaître et à les éviter (*voy. page* 16).

Ier.

MANIÈRE DE DISPOSER LA BOUCHE.

Les anciens maîtres attachaient une grande importance à la manière dont leurs élèves plaçaient la bouche. Le tuyau d'émission du son ne se terminant qu'aux lèvres, la disposition la plus heureuse de ce tuyau perdrait tout son effet si l'élève disposait mal sa bouche. Selon l'opinion commune, plus la bouche est ouverte, plus l'émission de la voix est facile et puissante; on peut affirmer tout le contraire. Un trop grand écartement des mâchoires a pour effet de resserrer le pharynx et par suite d'éteindre les vibrations de la voix en ôtant à l'organe sa voûte retentissante. Cette ouverture exagérée de la bouche n'est pas le seul défaut dont le chanteur ait à se garantir. 1° Si les dents sont rapprochées outre mesure, la voix contractera un caractère guttural; 2° si on avance les lèvres en forme d'entonnoir, on n'obtiendra que des notes lourdes et aboyantes; 3° si on ouvre la bouche en ovale (comme les poissons), cette disposition a l'inconvénient d'assourdir la voix, d'assimiler l'une à l'autre toutes les voyelles, d'empêcher l'articulation, enfin de donner au visage une expression dure et disgracieuse. La meilleure disposition de la bouche est celle que conseillent Tosi (1) et Mancini(2). Selon eux, « tout chanteur doit placer sa bouche comme « il a coutume de le faire lorsqu'il sourit naturellement, c'est-à-« dire de manière que les dents supérieures soient séparées per-« pendiculairement et médiocrement de celles d'en bas (3).

Passons à l'étude des sons.

§ II.

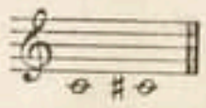
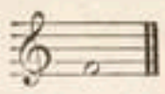
COUP DE LA GLOTTE.

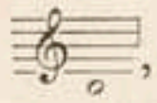
Ayez le corps droit, tranquille, d'aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout point d'appui (4); ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine, sans arriver au sourire. Ce mouvement, qui tient les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans la relever ni par sa racine ni par sa pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le gosier. Dans cette disposition, aspirez *lentement et longtemps*. Après vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d'air, sans roidir ni le phonateur ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle *A* très claire. Cet *A* sera pris bien au fond du gosier, pour qu'aucun obstacle ne s'oppose à la sortie du son.

Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le *p*. Ce coup de gosier ressemble aussi à l'action de l'arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articuler la lettre *k*.

§ III.

REGISTRE DE POITRINE (Voix de femme).

Les femmes s'exerceront d'abord sur les sons  que nous choisissons comme généralement faciles. Si l'on s'y prend bien pour attaquer le son, il doit sortir pur et timbré. On le tiendra peu, et on recommencera l'épreuve plusieurs fois. On passera ensuite au demi-ton supérieur, et ainsi jusqu'au  , puis on descendra pardemi tons aussi bas qu'on pourra le faire sans effort.

Plus on montera, à partir du , plus il faudra ouvrir

(1) *Opinioni di cantori antichi e moderni*, 1723.

(2) *Osservazioni pratiche sopra il canto figurato.*

(3) Ne confondons pas la position plus ou moins ouverte de la bouche et la physionomie riante.

(4) *V. Respiration.* Je fais porter les bras en arrière, afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine.

le fond du gosier. La voyelle *a* sera aussi ouverte que possible, sans que la bouche se fende par trop, ce qui rendrait le son guttural. (Une expression triviale, mais consacrée, désigne ce son par l'épithète de *canard*.)

Si un son du registre de poitrine refuse de sortir, on prendra le son dont on est maître, et avec l'*a* clair on fera un port de voix vigoureux jusqu'au son rebelle, qu'il faudra contenir énergiquement afin de l'établir; et procédant ainsi du connu à l'inconnu, on développera la voix de poitrine en timbre clair. Il est bien entendu que, dans cet exercice, comme dans tout autre, on sera rigoureux sur la justesse de l'intonation.

L'on doit insister sur cette première leçon, qui est la base de l'enseignement. Je recommande de nouveau le coup de glotte comme le seul moyen d'attaquer les sons avec pureté et sans tâtonnement. Lorsqu'ils sont graves, on ne doit pas les attaquer avec force.

Il faut bien se garder de confondre le coup de la glotte avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l'effort que l'on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très grande partie de la respiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d'intonation. La poitrine n'a d'autre fonction que d'alimenter d'air les sons, et non de les pousser et de les heurter.

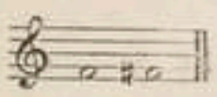
On aura soin de ne pas traîner les sons avant d'arriver à l'intonation, que d'ailleurs on ne doit jamais chercher avec la voix, mais aborder toujours hardiment. On attaquera le ton juste, sec, pur et timbré, avec le coup de la glotte et sur la voyelle *a*, après s'être bien préparé. C'est au pharynx à se disposer convenablement en écartant les piliers et en baissant le voile du palais.

On ne saurait s'attacher trop scrupuleusement à l'observation de ces préceptes; la justesse et la pureté des sons en dépendent.

Il ne faut point que la base de la langue se gonfle et aille retrouver l'arc du palais; cette disposition rend la voix gutturale, étranglée. Il faut aussi éviter de relever la pointe de la langue, si on veut conserver au son toute sa netteté.

Les observations qui précèdent s'étendent à tous les registres, à toute vocalisation.

Que la voix se prête ou non à monter dans le registre de poitrine, l'expérience m'a enseigné à ne pas faire dépasser le

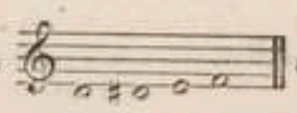


dans le cours des études. Plus tard, et quand l'élève sera très avancé, s'il aborde aisément les sons élevés, on pourra lui faire dépasser ces limites dans des phrases de grande vigueur. J'en donnerai des exemples dans la partie qui traite du style.

§ IV.

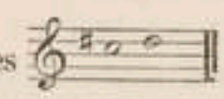
REGISTRE DE FAUSSET (Voix de femme.)

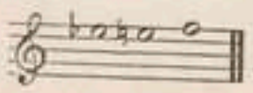
On passera ensuite à l'étude du fausset.

Parfois il arrive que les sons  ont de la peine à s'établir, en raison de leur extrême faiblesse; dans ce cas, comme précédemment, il faudra avoir recours à un son spontané du même registre, et arriver sur le son indécis par des ports de voix bien prononcés. On négligera comme inutiles tous les sons placés au-dessous du *ré*♭.

Le maître insistera pour que les sons sortent en fausset pur et pour qu'on les attaque par le coup de la glotte.

La qualité des sons est assez souvent enfantine; d'autres fois elle est voilée. On corrigera le premier de ces défauts par le timbre sombre, avec la voyelle *a* demi *o* (1); on combattra le second par le timbre clair, en se servant de la voyelle *a* bien ouverte. Ce registre épuise promptement la respiration; le temps seul et l'exercice remédient à cet inconvénient.

Assez souvent les notes extrêmes  du registre de fausset sont maigres, niaises, tandis que les notes



, qui sont les premières du registre de tête, se présentent rondes et pures. Comme cette rondeur ne provient que de la disposition du pharynx, on la communiquera aux notes précédentes en arquant le voile du palais. C'est donc par la position qu'adopte le pharynx dans le timbre sombre *que ces deux registres s'égalisent*.

§ V.

REGISTRE DE TÊTE (Voix de femme).

Le caractère du registre de tête est la rondeur. Quelquefois ce registre est maigre en raison de la jeunesse de l'élève: il faut, dans ce cas, attendre que l'âge, en fortifiant la voix, lui ait communiqué la plénitude qui lui manque; d'autres fois il faut attribuer cette maigreur à l'inhabileté du sujet: on opérera la même correction sur l'organe en dirigeant la voix sur le sommet du pharynx, comme il vient d'être dit. Dans aucun cas on ne dépassera le *sol;* l'abus des sons aigus a détruit bien plus de voix que la vieillesse.

On croit généralement que les sons aigus se perdent faute d'être exercés; ils doivent au contraire être ménagés, même par les voix dont le diapason est naturellement très élevé.

C'est seulement lorsque le gosier aura acquis de la flexibilité qu'on cherchera à reculer les bornes que nous posons maintenant; mais, pour y parvenir, on ne fera jamais usage des sons filés. Il faudra s'essayer au moyen des traits; il est toujours plus facile d'atteindre dans l'élan d'une roulade un son qui, attaqué isolément, refuserait de se produire, et c'est ainsi qu'on peut gagner, de proche en proche, les dernières limites de la voix. Il faut ici procéder avec modération, et donner à chacune de nos conquêtes le temps de s'affermir. La conformation du gosier doit nécessairement subir, en raison de nos progrès, des modifications qui ont besoin de temps pour devenir stables et normales.

§ VI.

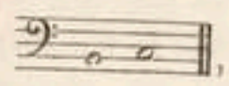
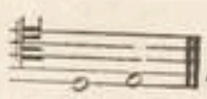
VOIX D'HOMME.

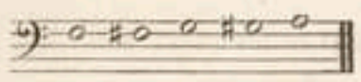
Ce que nous venons de dire relativement aux trois registres de

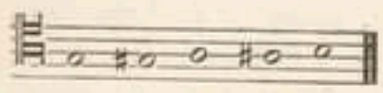
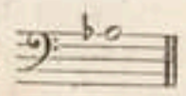
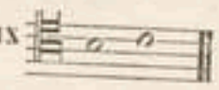
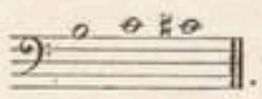
(1) Quelquefois même il faut avoir recours aux voyelles entièrement fermées.

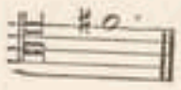
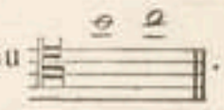
la voix de femme, on peut l'appliquer aux mêmes registres chez l'homme, en ayant égard toutefois aux observations qui suivent.

Les basses-tailles et les ténors attaqueront les sons de la même manière que les femmes. Les basses-tailles commenceront, en voix de poitrine,

au , et les ténors au . Les sons

 des basses-tailles et les sons

 des ténors présentent un phénomène digne d'attention. Si l'on n'y prend garde, il devient très difficile de les faire sortir en timbre clair; le pharynx tend toujours à les sombrer. Ces notes, dans ce cas, manquent d'énergie et d'éclat; elles deviennent gênantes pour l'exécutant. Il faudra donc lutter contre cette tendance, et faire usage du seul moyen qui puisse consolider cette partie de l'étendue, c'est-à-dire employer le timbre clair en rendant l'*a* de plus en plus ouvert. Il faut commencer à arrondir légèrement au *la* ♭  pour les basses, aux  pour les ténors (le timbre clair absolu serait trop mince). On continuera d'arrondir (remarquez que je dis d'arrondir et non de sombrer) les sons . A partir du *ré*, les deux timbres conviennent; mais on ne doit pas travailler le timbre sombre dans ces derniers sons tant que l'on ne s'est pas rendu maître du timbre clair, le plus difficile à obtenir dans cette partie de l'étendue, et le seul qui donne de l'éclat aux sons. Si l'on négligeait cette recommandation, on s'exposerait à voiler et à étouffer sa voix.

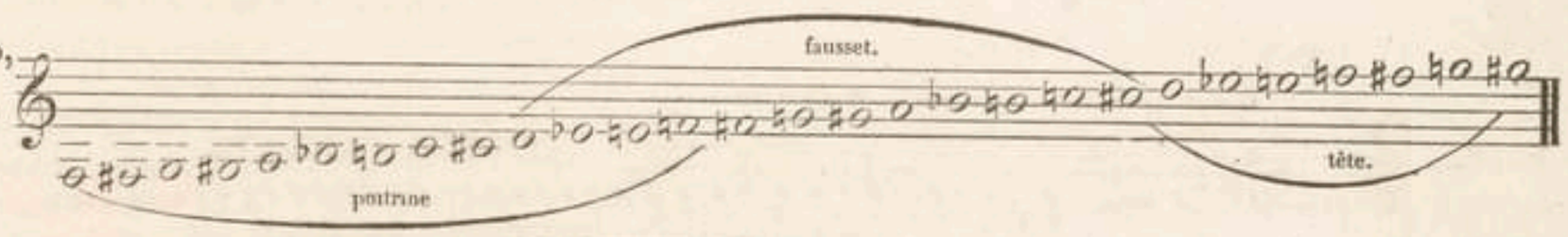
Les ténors ne dépasseront pas, dans les exercices, le  de poitrine. Le plus souvent ils prendront le fausset au *ré* et le continueront jusqu'au .

§ VII.

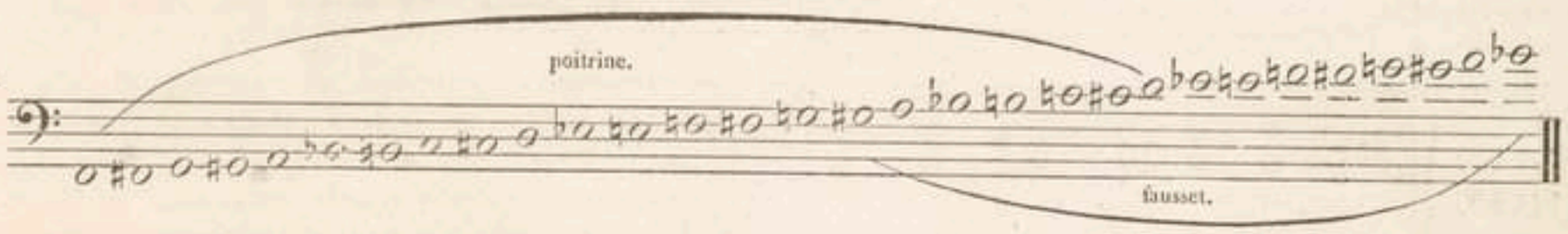
TABLEAU GÉNÉRAL POUR L'ÉMISSION DES SONS.

Chaque espèce de voix s'abstiendra de dépasser les limites qui lui sont propres.

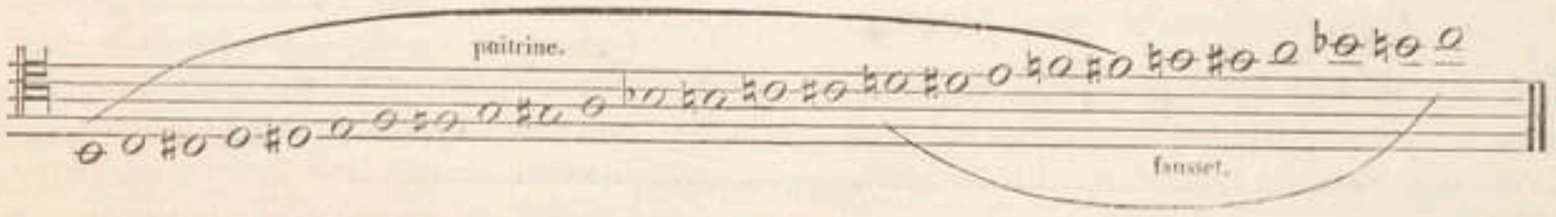
Voix de Contralto, Mezzo-Soprano, et Soprano.



Voix de Basse-Taille et Baryton.



Voix de Ténor et Haute-Contre.



CHAPITRE VIII.

UNION DES REGISTRES.

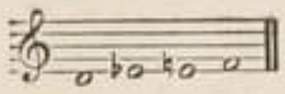
§ I.

VOIX DE FEMME.

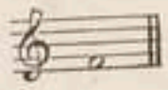
Ainsi que nous l'avons dit, le registre de poitrine est généralement nié ou rejeté par les maîtres, non que l'on ne puisse tirer de son application un immense parti, non que la suppression de l'étendue qu'il embrasse ne prive le chanteur des plus beaux effets dramatiques, des contrastes les plus heureux, mais parce que l'on ne peut aborder l'étude de ce registre qu'avec le secours de profondes connaissances, sous peine de ruiner l'organe de l'élève; parce que l'union de ce registre et de celui de fausset ne peut s'obtenir que par un travail long et habilement conduit. On a donc jugé plus simple et plus naturel de s'affranchir de la difficulté en l'éludant.

Quand on aura bien établi la voix de poitrine, ce qui doit se faire en peu de jours, il faudra immédiatement chercher à réunir ce registre au registre suivant. Quelquefois la nature s'est elle-même chargée d'avance de ce travail, mais les voix qu'elle a ainsi favorisées sont rares. Cette étude nécessaire rebute presque tou-

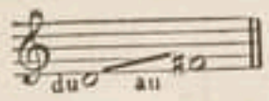
jours l'élève ; c'est au maître à la diriger habilement, et à ménager avec soin la voix qu'on lui confie. On l'exercera en passant alternativement d'un registre à l'autre sur chacun de ces sons



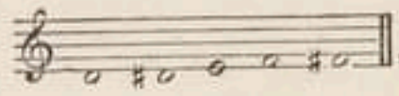
sans interruption et sans aspirer dans le passage. Cette succession s'opérera d'une même respiration; elle sera d'abord peu multipliée et exécutée lentement, en accusant fortement le passage; puis on augmentera la vitesse et le nombre des successions. Le premier son sera tantôt de poitrine, tantôt de fausset. Il ne faut pas craindre de bien accuser l'espèce de hoquet qui sert de passage d'un registre à l'autre : l'exercice continu peut seul l'adoucir d'abord, et le faire disparaître ensuite.

Les sons de poitrine s'arrêteront au .

Lorsqu'on aura acquis une certaine facilité, on pourra s'éten-

dre 

Il faut bien se garder d'amoindrir l'éclat et la force des sons de poitrine, de même qu'il faut donner au fausset toute l'énergie dont il est susceptible. On est tenté de penser qu'il serait mieux de réduire la puissance du plus fort aux proportions de celle du plus faible ; c'est une erreur : l'expérience prouve que l'emploi d'un tel procédé aurait pour résultat d'appauvrir la voix. L'élève ne cédera pas au penchant qui le porte à aspirer les sons de fausset au moment où il quitte le registre de poitrine, soit qu'il l'exerce sur deux sons, soit sur un seul. Je fais coïncider le registre de poitrine et de fausset sur les cinq sons



, parce qu'il faut se ménager la faculté de changer de registre sur l'une de ces notes, et j'évite le passage sur des notes plus basses et plus élevées, parce qu'au-dessous du *ré* les sons de fausset sont trop faibles pour être entendus, et au-dessus du *fa* ♯ les sons de poitrine fatigueraient trop l'organe.

§ II.

VOIX D'HOMME.

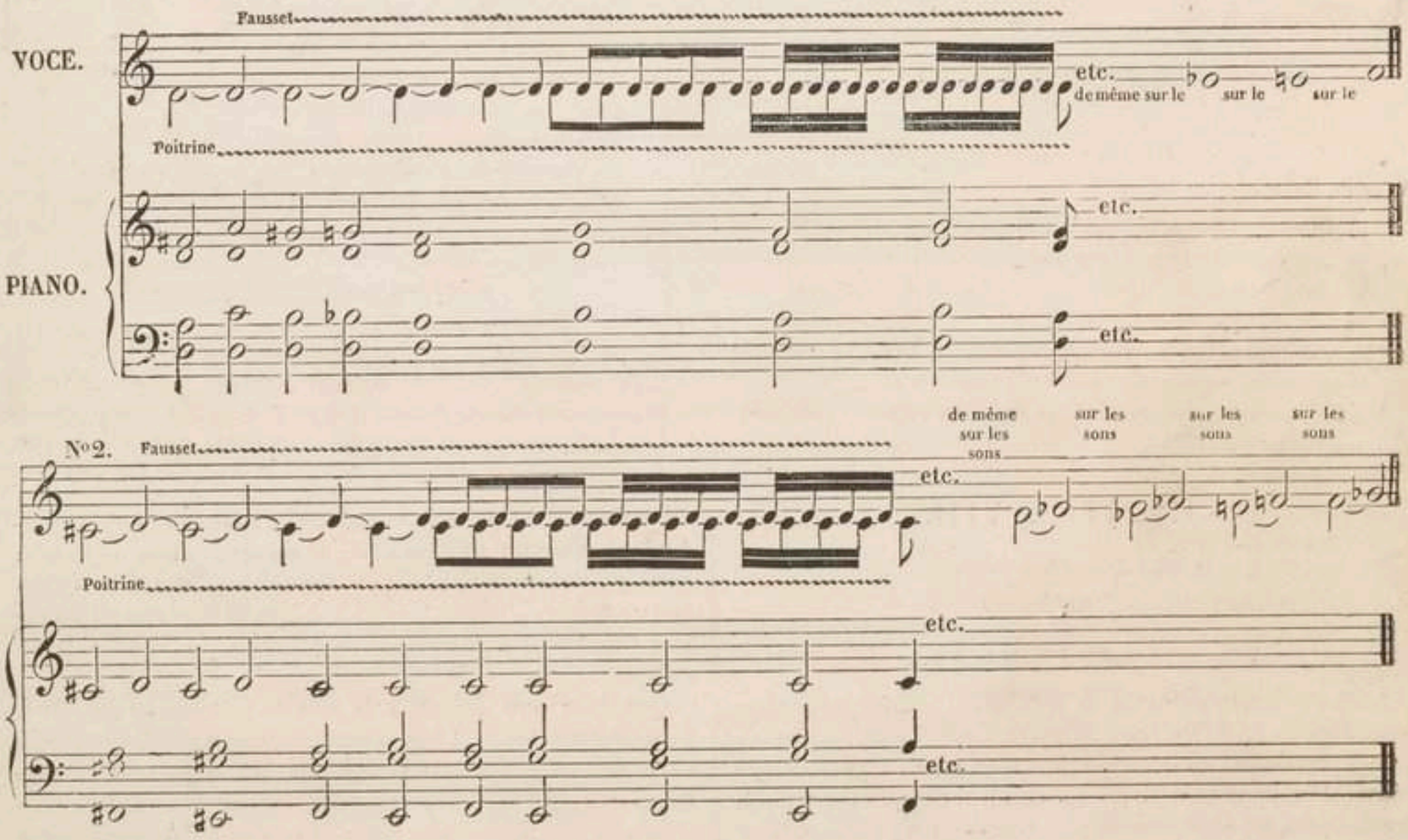
Les règles que nous venons d'exposer conviennent aussi bien aux voix de ténor qu'aux voix de femme. Si les basses-tailles et les barytons veulent réunir les registres de poitrine et de fausset, ils feront la même étude, mais à une tierce mineure au-dessous.

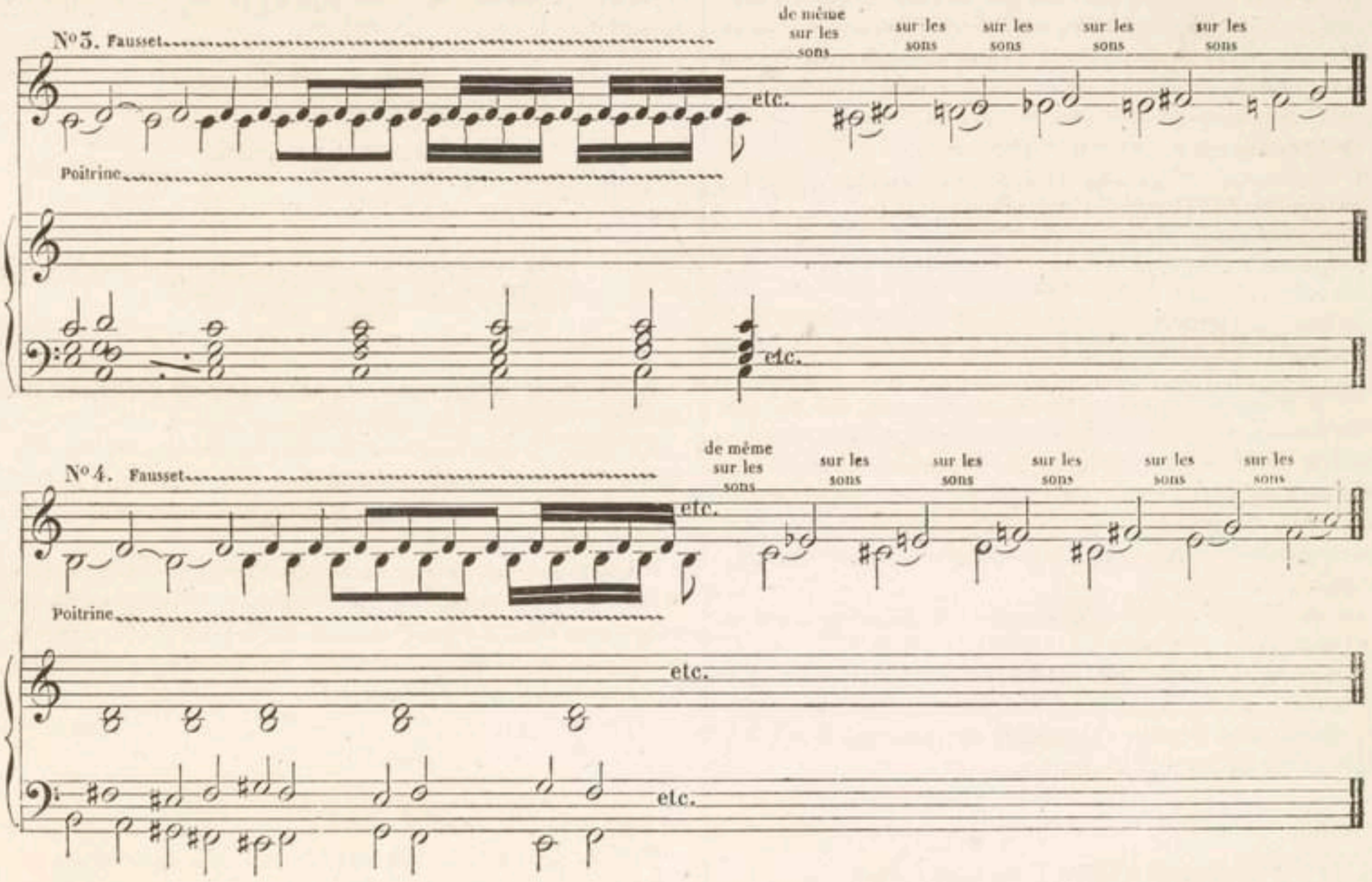
EXERCICE SPÉCIAL

POUR

L'UNION DES REGISTRES DE POITRINE ET DE FAUSSET.

N° 1.





CHAPITRE IX.

DE LA VOCALISATION (*agilita*).

Vocaliser signifie chanter sur des voyelles. Nous restreindrons la signification vague du mot vocalisation pour le remplacer par le mot précis d'*agilité de la voix*, et nous envisagerons cette faculté sous tous ses rapports.

Ainsi, vocaliser signifiera pour nous la faculté d'enchaîner librement les sons entre eux.

Il y a cinq manières de faire succéder entre eux les sons d'un trait quelconque :

On les porte;
On les lie;
On les marque;
On les pique;
On les aspire (manière exceptionnelle);

Ces caractères de la vocalisation sont étroitement liés à la manière dont fonctionnent les diverses parties de l'appareil vocal, le soufflet, la vibration, le réflecteur.

Ces cinq manières d'enchaîner les sons devront s'exécuter :

Sur toutes les voyelles tour à tour;
Dans les trois registres;
Dans les deux timbres;
Dans toute l'étendue de la voix;
Dans tous les degrés de force;
Dans tous les degrés de vitesse;
En y introduisant des inflexions;
En y faisant des suspensions;
En combinant tous les moyens (1).

§ I.

PORT DE VOIX (*Portamento di voce*).

Porter la voix, c'est la conduire d'un son à un autre en passant par tous les sons intermédiaires possibles. Le port de voix peut embrasser depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Il prend sa durée sur la dernière portion de la note que l'on quitte. La vitesse dépend du mouvement du trait auquel il appartient.

Il peut aller du faible au fort,
Il peut aller du fort au faible.
Il peut être absolument ou faible ou fort.

Il peut être exécuté de ces différentes manières, soit en montant, soit en descendant.

Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix.

(1) Martini, en 1780, appelle, non sans raison, les variétés de coloris les *accents de la voix*.

On imprimera au port de voix un mouvement égal et progressif. Si une partie de son étendue était exécutée avec lenteur et l'autre avec rapidité, ou encore si la voix s'abaissait d'abord pour s'élever ensuite, l'exécution serait d'un effet détestable. Dans les ports de voix ascendants, on évitera avec soin d'ouvrir la voyelle; il vaut presque mieux la couvrir légèrement.

Les gammes N°s 32 à 37 sont d'excellents exercices pour lui faire acquérir de la hardiesse et de la promptitude.

Nous l'indiquons par ce signe : ⁀

§ II.

VOCALISATION PORTÉE (*Agilita di portamento*).

On appelle vocalisation portée une suite de sons liés par des ports de voix. Cette manière est *exceptionnelle;* c'est la dernière que l'on doive étudier. Il faut se garder surtout d'attaquer les sons avec un port de voix inférieur. Ce défaut est dominant en France. On peut le rapprocher du coup de poitrine. Cette double habitude détruit la plus belle mélodie et révolte l'homme de goût.

La vocalisation portée se représente par le même signe que le port de voix

Pour *porter* les sons, l'air, remplissant la fonction de l'archet sur la corde, obéira à une poussée régulière et continue, tandis que de son côté le point où naissent les vibrations subira des contractions ou des relâchements progressifs.

§ III.

VOCALISATION LIÉE (*Agilita legata e granita*).

Lier les sons, c'est passer d'un son à un autre d'une manière nette, subite, spontanée, sans que la voix s'interrompe ou se traîne sur aucun son intermédiaire.

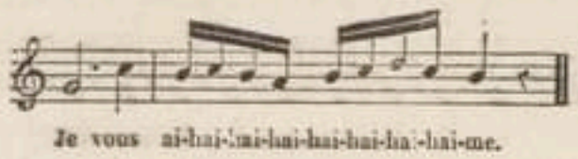
On peut citer en exemple l'orgue et les instruments à vent, qui enchaînent les sons sans les traîner ni les interrompre. C'est à ce résultat qu'il faut arriver par l'étude de la vocalisation. Il forme la qualité prédominante de l'agilité; les autres manières lui sont subordonnées, et ne représentent que des variétés employées pour la colorer.

Pour que l'agilité liée réunisse tous les caractères de perfection, il faut que l'intonation soit d'une justesse irréprochable; il faut qu'entre toutes les notes il règne une égalité parfaite dans la valeur, la force et le timbre; il faut enfin que tous les sons soient liés entre eux au même degré. On ne peut guère atteindre ce but qu'après une année et demie de bonnes études.

Il n'est pas toujours possible d'obtenir directement l'agilité liée, surtout si le gosier de l'élève a quelques tendances vicieuses, naturelles ou contractées, qui le portent à rendre l'exécution pesante, cotonneuse, confuse, *glissée*. On combattra ces défauts en marquant chacune des notes (*voy.* Vocalisation marquée). Si, après deux ou trois mois de travail, ce moyen était insuffisant, il faudrait avoir recours aux sons piqués (*voy.* Vocalisation piquée), puis revenir aux précédents, et alterner.

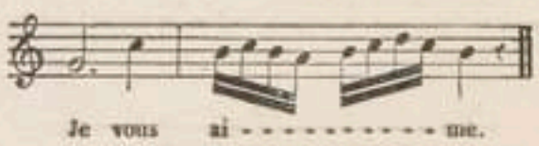
Lorsque l'instrument aura acquis une élasticité suffisante, on reprendra le *lié*.

Si l'exécution était saccadée, aspirée, comme par exemple (1) le trait :



Je vous ai-hai-hai-hai-hai-hai-hai-me.

Au lieu de :



Je vous ai - - - - - - - - - - me.

Alors on est obligé d'avoir recours aux sons portés comme moyen de corriger ce nouveau défaut.

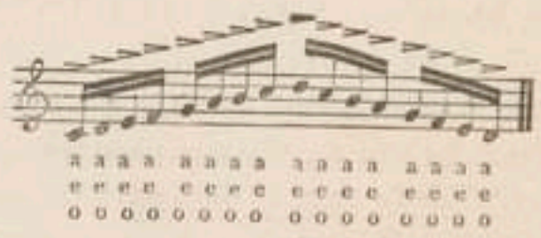
La qualité la plus constante de toute vocalisation étant le *lié*, on ne doit avoir recours à aucun signe pour l'indiquer, et l'on se tiendra toujours pour averti d'éviter également de *porter*, de *marquer*, de *piquer* les traits.

Ici, comme pour les sons portés, l'air doit être soumis à une poussée régulière et continue qui réunisse étroitement toutes les notes entre elles. La glotte seule se prêtera à des changements instantanés dont chacun répondra au nombre de vibrations qu'exige chaque note différente.

§ IV.

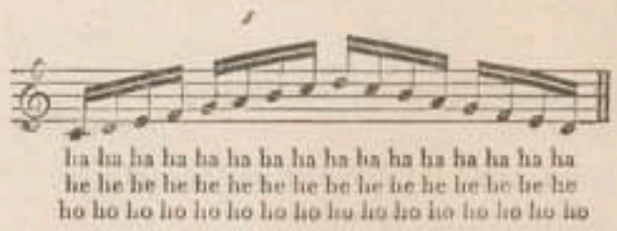
VOCALISATION MARQUÉE (*Martellata*).

Marquer les sons, c'est rendre tous les sons distincts en les lançant, en les appuyant chacun à part, sans les détacher ni les quitter. On y réussira en joignant à chaque note une impulsion de l'air, produite par une pression de l'estomac et une dilatation du pharynx. Cette dilatation doit produire l'effet d'une même voyelle redite autant de fois qu'il y a de notes dans le trait. Exemple :



a a a a a a a a a a a a a a a a
e e e e e e e e e e e e e e e e
o o o o o o o o o o o o o o o o

Mais dans cet ensemble de mouvements qu'exige chacune des notes (les contractions changeantes du vibrateur, les diverses impulsions de l'air, les dilatations successives du pharynx), aucun ne doit être heurté ou brusqué; nulle part le trait ne doit être interrompu par l'aspiration ou par une autre cause quelconque. Exemple mauvais :



ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
he he he he he he he he he he he he he he he he
ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

La vocalisation marquée a le double avantage de corriger l'ha-

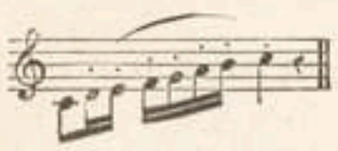
(1) L'élève connaîtra qu'il aspire si, en présentant une bougie allumée devant sa bouche, il l'éteint par sa vocalisation.

bitude de glisser les sons et de contribuer à faire sortir la voix ; les basses-tailles et les voix sourdes n'ont pas de meilleur moyen d'accuser la vocalisation ; c'est d'ailleurs une des principales ressources de coloris dans les traits. Cette manière convient surtout aux passages diatoniques, aux roulades par conséquent. C'est au maître à juger l'instant où il doit mêler alternativement cette manière avec l'autre. Plus tard on emploiera le lié et le marqué comme deux moyens distincts qui ne doivent plus avoir rien de commun, excepté dans les gammes descendantes, qu'il convient toujours d'appuyer un peu vers la fin dans les sons.



Il faut se garder de confondre les sons marqués, martelés, avec les coups de poitrine. Les premiers se produisent par l'impulsion donnée à la première onde sonore de chaque son pour les mieux faire ressortir, sans que les vibrations de l'air soient un seul instant interrompues, sans que la moindre parcelle d'air insonore s'échappe; les coups de poitrine, au contraire, ne sont que des aspirations vicieuses qui précèdent le son et ôtent à l'attaque sa pureté; ils font perdre la respiration et donnent aux chants l'apparence d'un rire sérieux, également étrange et insupportable.

Les sons marqués s'indiquent par des points et une liaison :

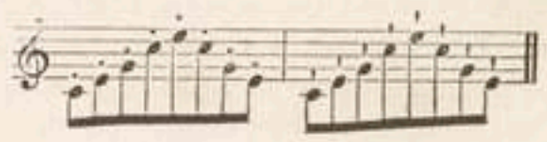


§ V.

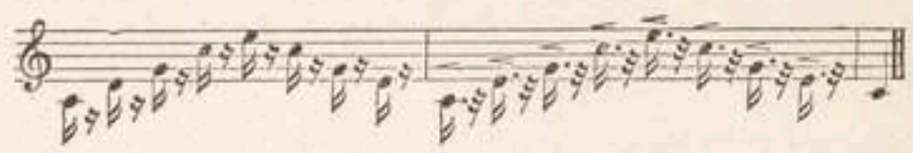
VOCALISATION PIQUÉE (*Pichettata, staccata*).

Piquer les sons, c'est attaquer individuellement les sons par un coup de glotte qui les détache les uns des autres. Si, au lieu de les attaquer par le coup de glotte et de les quitter aussitôt, on leur donne une légère inflexion qui en prolonge la durée, ils sont *flûtés, a écho.*

On indique les premiers par des points, les seconds par des virgules placées sur les notes,



ce qui équivaut à

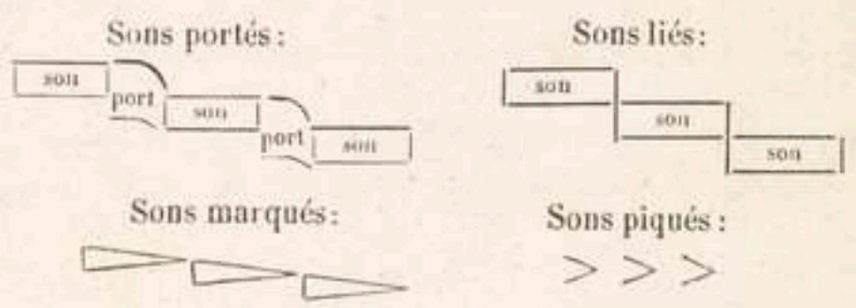


Outre l'éclat qu'ils répandent dans un morceau lorsqu'ils sont employés avec goût, ils servent à donner de l'élasticité aux gosiers paresseux.

§ VI.

VOCALISATION ASPIRÉE (Manière exceptionnelle dont nous parlerons à la page 63.)

S'il était possible de représenter aux yeux les différentes manières d'exécuter un trait, nous le ferions ainsi :



Cette étude très complexe n'a pas seulement l'avantage de fournir au chanteur tous les matériaux qu'il doit employer plus tard; elle est la seule qui forme l'organe à passer avec promptitude et facilité par toutes les intonations; c'est la seule, comme je l'ai dit, qui égalise *le clavier de la voix* et rende familières toutes les parties de l'étendue; enfin cette étude offre seule le moyen de développer toute l'extension haute de la voix sans forcer l'organe.

On trouvera reproduits ici quelques-uns des exemples contenus dans le cahier d'exercices de mon père (Ire édition). Ces exercices sont devenus classiques, et j'ai cru que rien ne pouvait les remplacer.

PORT DE VOIX.

N.° 5.

CANTO.

PIANO.

6

7

8

9

10

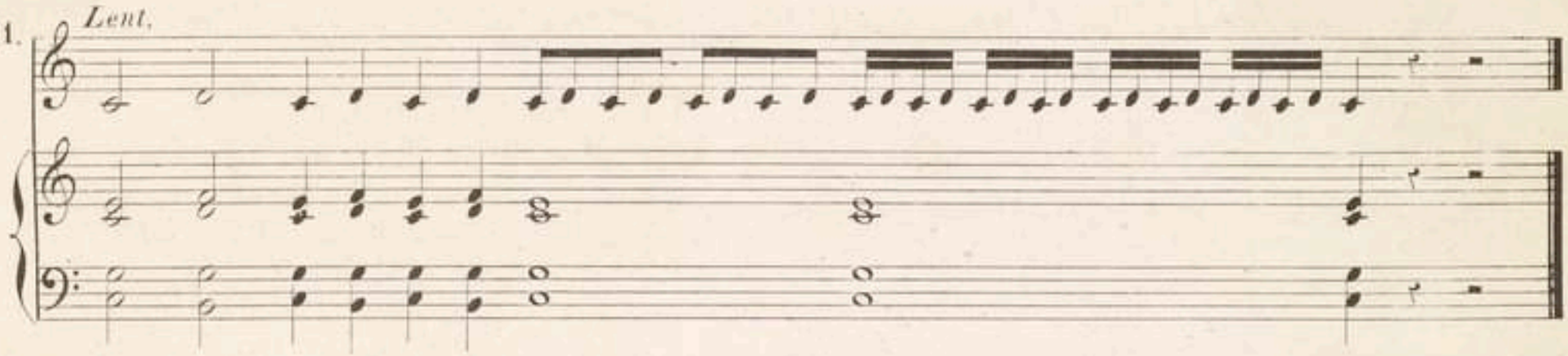
GAMMES, ROULADES, (SCALE, VOLATE, VOLATINE.)

Celui qui voudrait arriver à vocaliser la *Roulade* sans s'être exercé d'abord sur deux notes, puis sur trois etc, courrait le risque de ne jamais bien faire aucune espèce de trait. De l'exécution pure de deux notes dépend celle de trois, quatre, cinq et d'un plus grand nombre. Aussi faut il s'y attacher avec la plus scrupuleuse attention.

L'*agilité ascendante* est plus difficile que l'*agilité descendante*. La voix rallentit les sons en montant; en descendant, au contraire, elle les précipite. On corrigera ces deux défauts en donnant une force égale à toutes les notes qui devront, d'ailleurs, être parfaitement liées et distinctes. —— Dans le N.° 11 on évitera avec soin d'abaisser la note la plus haute et d'élever la plus basse; double danger, auquel nous expose la tendance naturelle de l'organe à diminuer les distances.

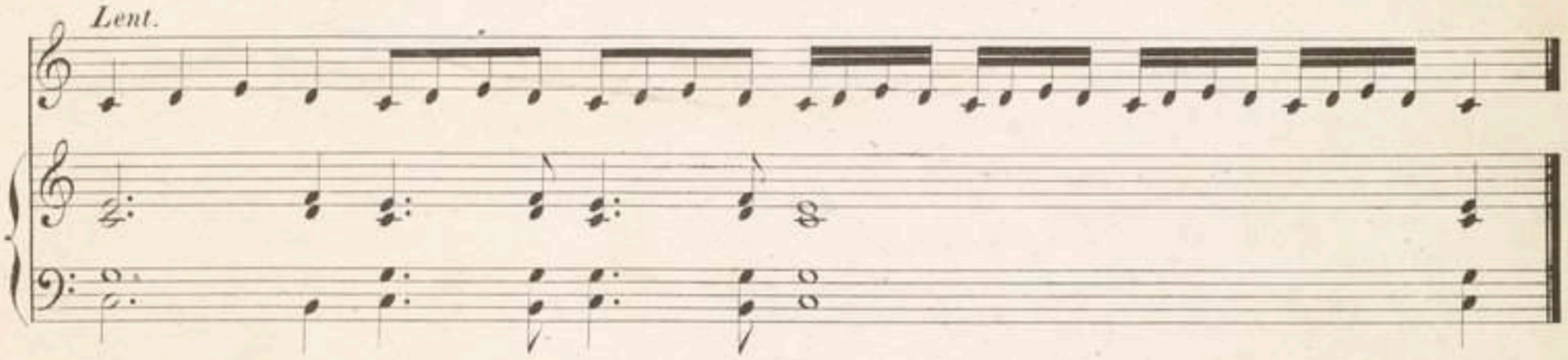
L'EXERCICE N.° 11 ne doit pas être pointé.

N.° 11. *Lent.*



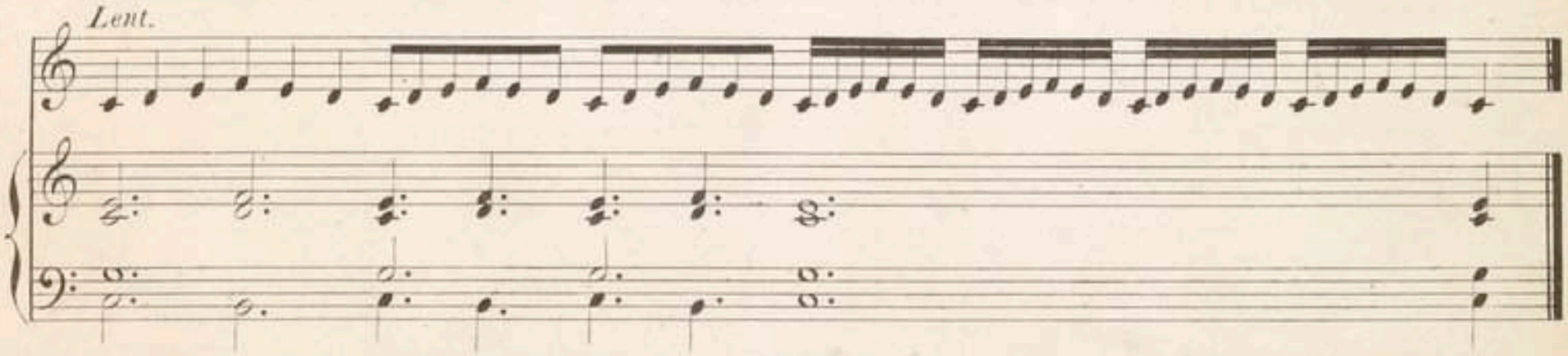
L'exercice qui suit exige une attention particulière. Lorsqu'on le répète plusieurs fois de suite, la tierce majeure baisse, ou la tonique monte; souvent chacune des deux notes tend à se rapprocher de l'autre.

12 *Lent.*

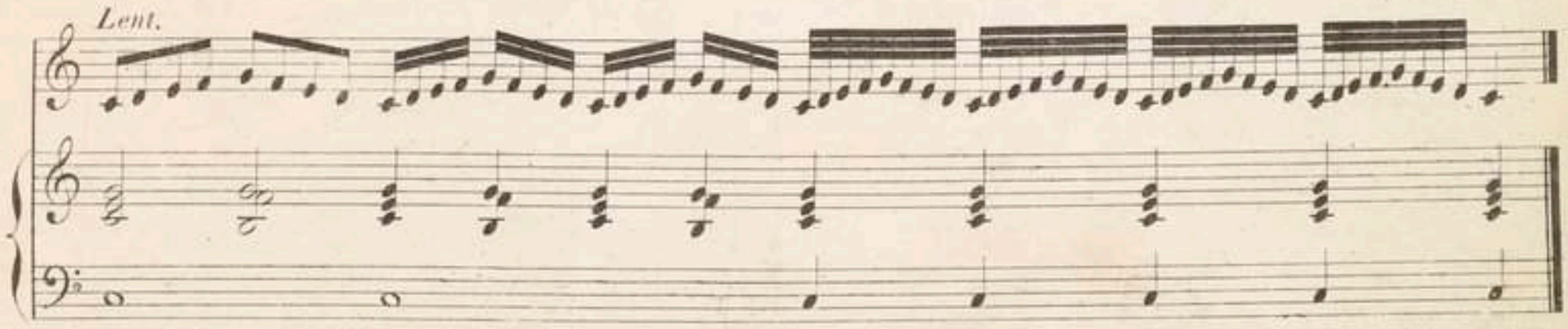


Il faudra donner rigoureusement la même valeur aux notes descendantes et aux notes montantes, si non il arrivera, dans la répétition du trait, que les sons FA, MI, RÉ, DO, seront à la fois glissés et précipités, et qu'au contraire, les sons DO, RÉ, MI, FA, seront rallentis.

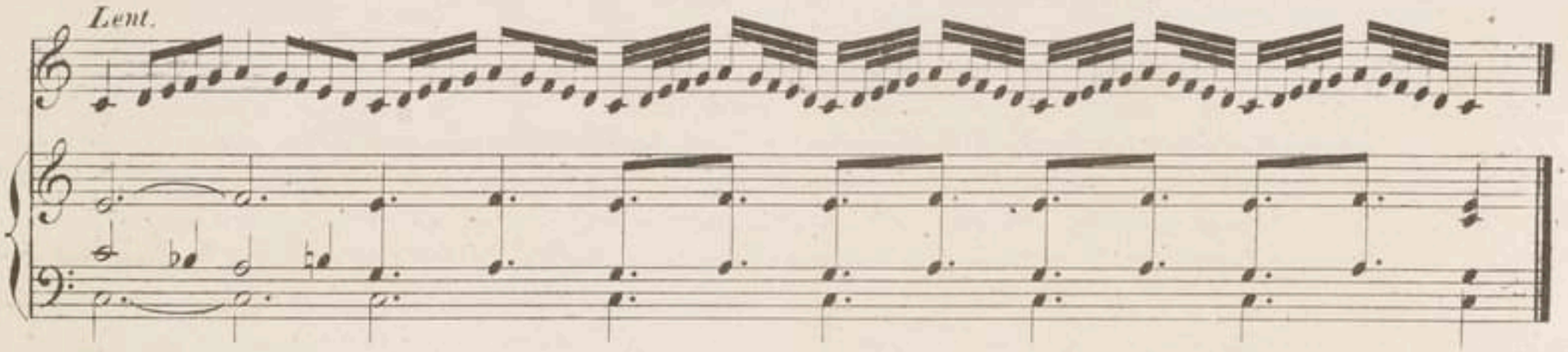
13 *Lent.*



14 *Lent.*

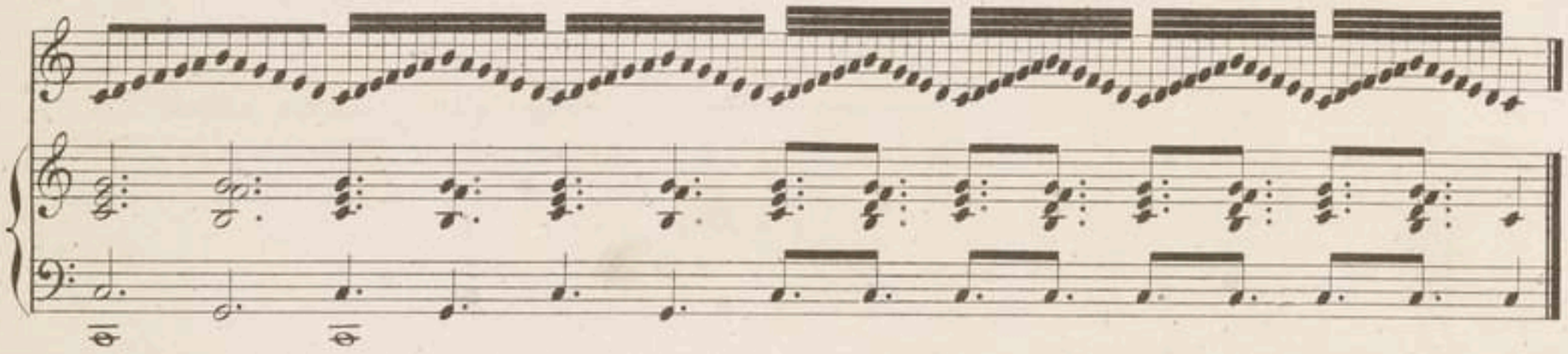


15 *Lent.*



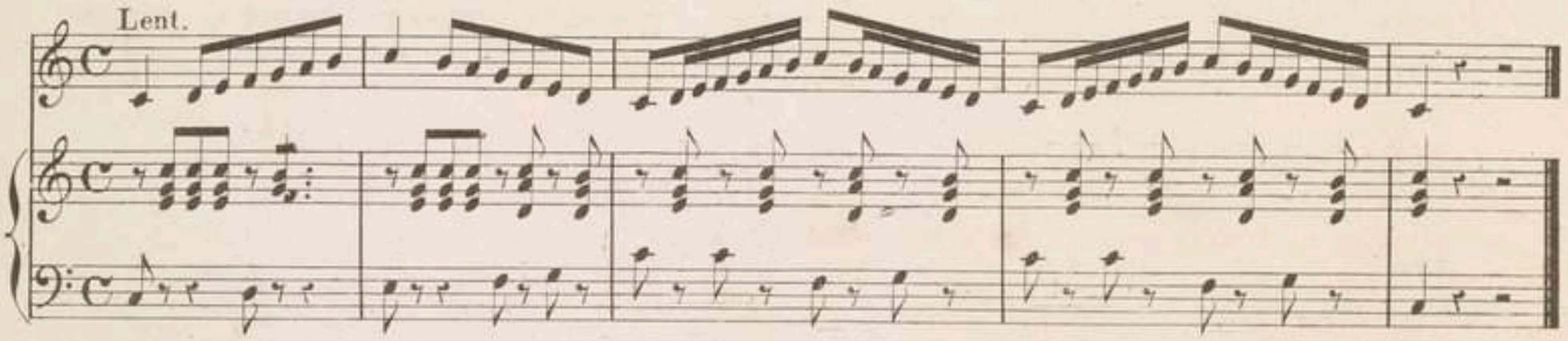
La *sensible* sera presque toujours basse, soit que l'on monte, soit que l'on descende, si l'on n'affermit avec soin l'intonation.

16

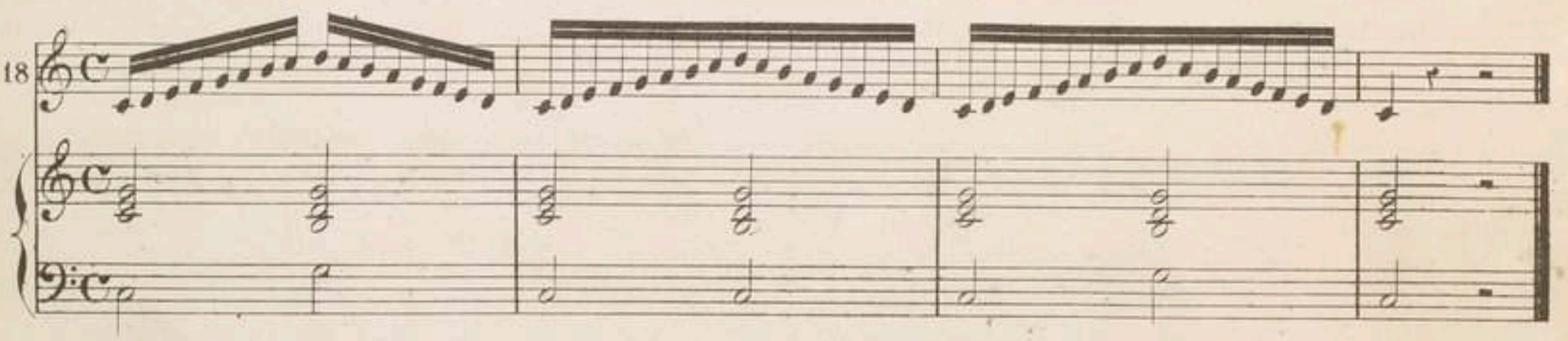


Le demi-ton du 3.e au 4.e dégré, et du 7.e au 8.e sera juste si l'on a le soin de hausser le 3.e et le 7.e dégré c'est-à-dire la *médiante* et la *sensible.* Dans ces intonations, et principalement sur le 7.e dégré, on péchera moins par l'excès que par le défaut d'élévation. Le contraire aurait lieu sur le 4.e dégré. Quand une gamme descendante est fausse, on peut être assuré que les demi-tons sont trop grands, c'est-a-dire que le 3.e et le 7.e dégrés sont trop bas.

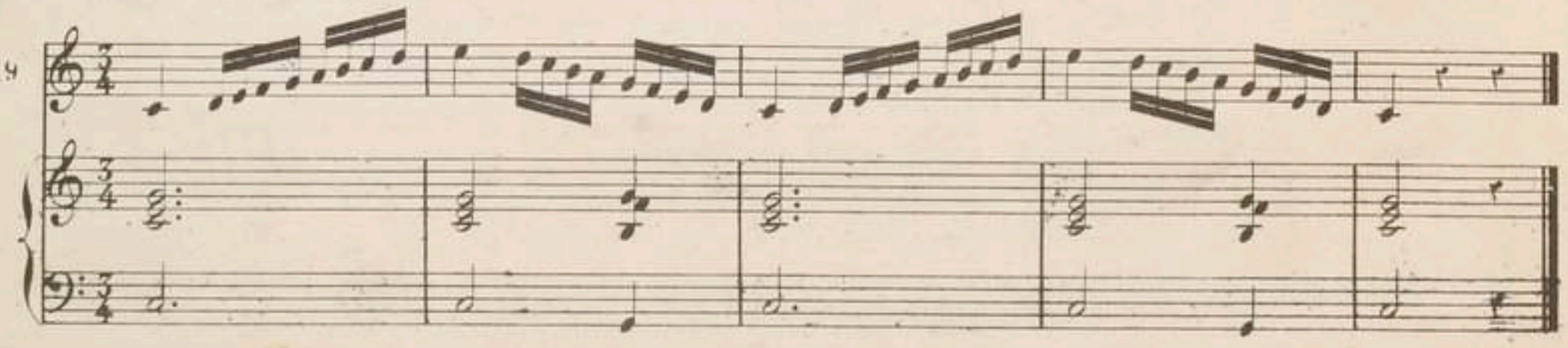
17 *Lent.*

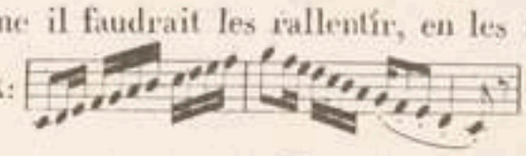


18

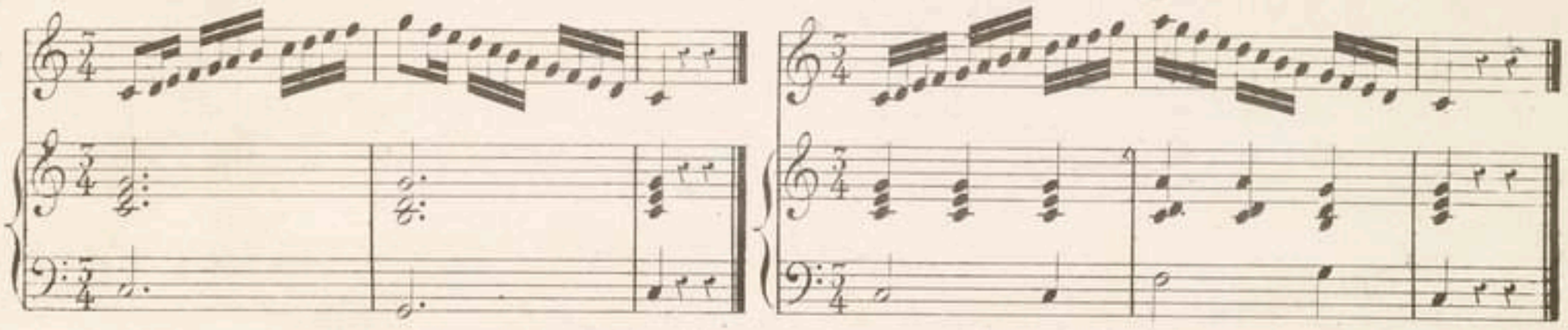


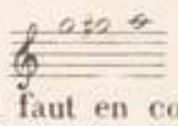
19



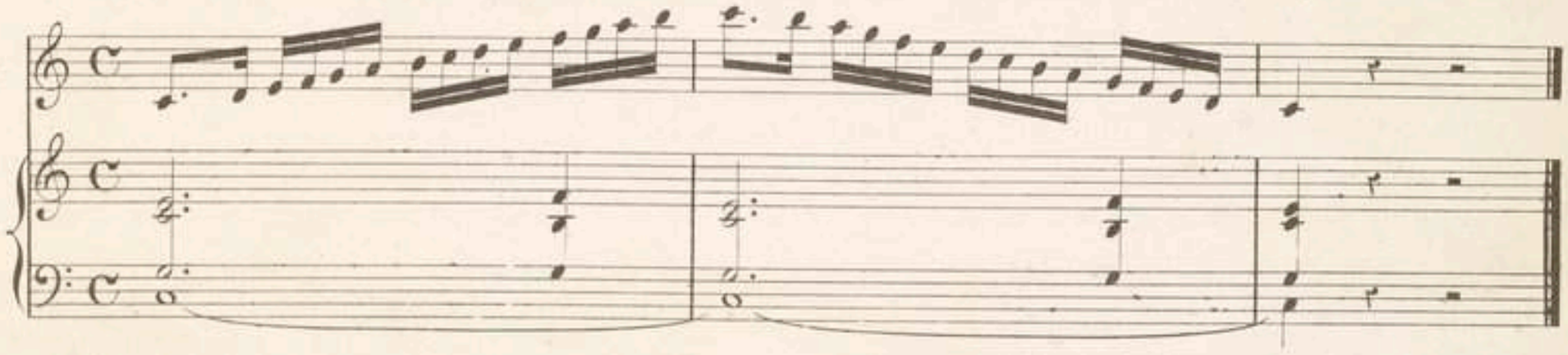
Si les premières notes de la gamme descendante glissent, il faudra les assurer sans élargir le gosier, ni grossir la voix. Si la même chose arrivait pour les derniers sons de la même gamme il faudrait les rallentir, en les renforçant et en les marquant; (voir page 30) on fera un tems d'arrêt sur l'avant dernière note. EX:  et ainsi de toutes les autres gammes.

20



Je conseillerai ici, pour la seconde fois, de ne pas monter plus haut que les notes  Cette défense s'applique même à tous les exercices qui, dans leur développement écrit, dépasseraient ces notes. Il faut en conséquence, transposer ces exercices dans tous les tons qui permettent à la voix de ne pas franchir cette limite. Les Ténors et les Basses se guideront d'après les instructions contenues dans la page 27.

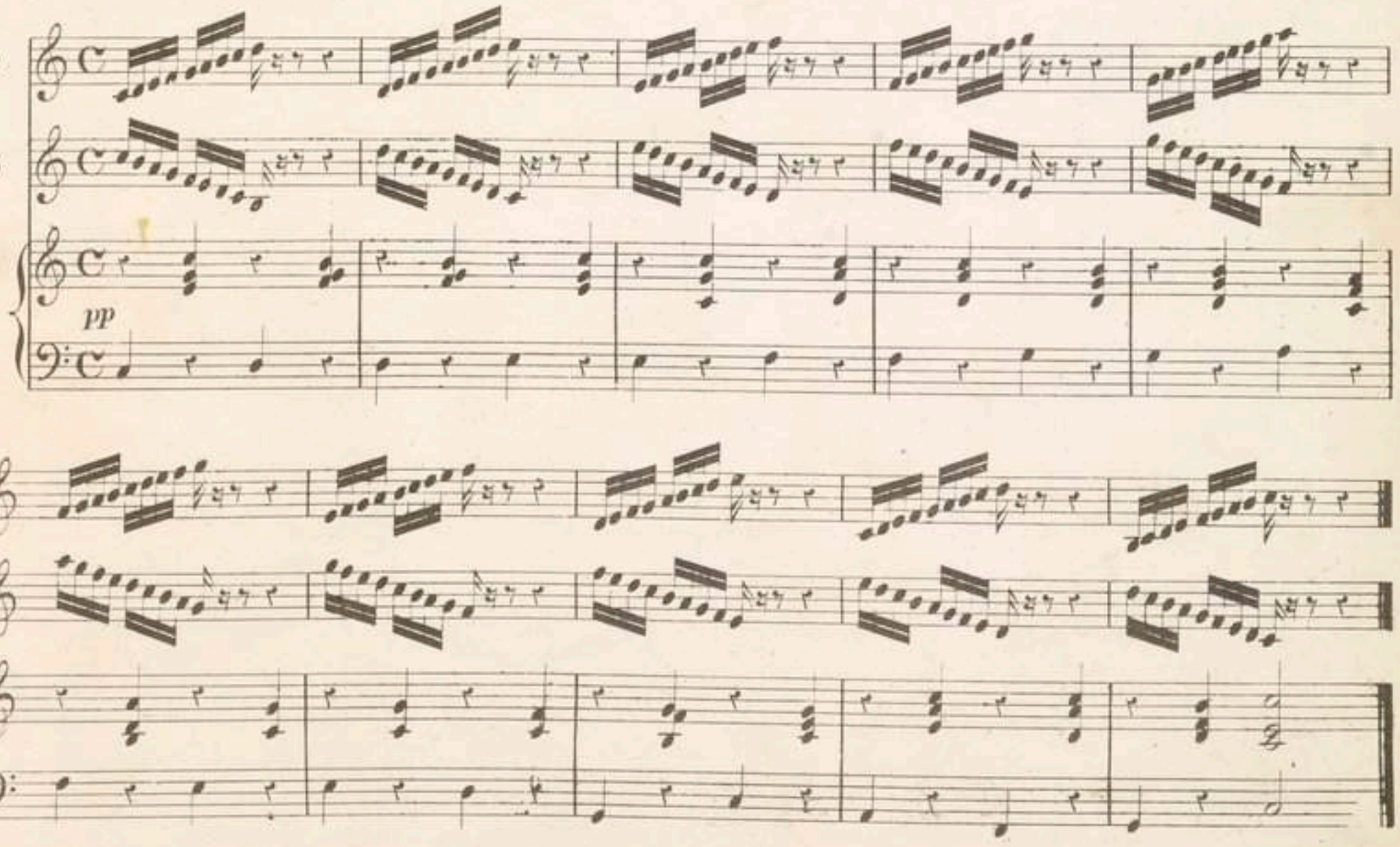
21



En indiquant la dernière note de chaque gamme comme aussi courte que les autres, nous avons en vue de la faire quitter instantanément; si en étudiant les exercices, on a contracté le défaut de trainer le dernier son en faisant ce qu'on appelle vulgairement des *queues*, ce défaut se reproduira infailliblement dans les morceaux.

22

23



24

25

Pour peu que l'on accélère le mouvement des gammes dont la 1.re note est tenue comme, aux N.os 26, 30, 37, 38, etc. il est difficile de se détacher de cette première note à l'instant précis, et on en exagère presque toujours la valeur. Ce défaut rallentit le mouvement des gammes, il faut que l'élan s'annonce dès la 1.re note.

Respirez longuement et doucement.

Respirez

Respirez

26

27

28

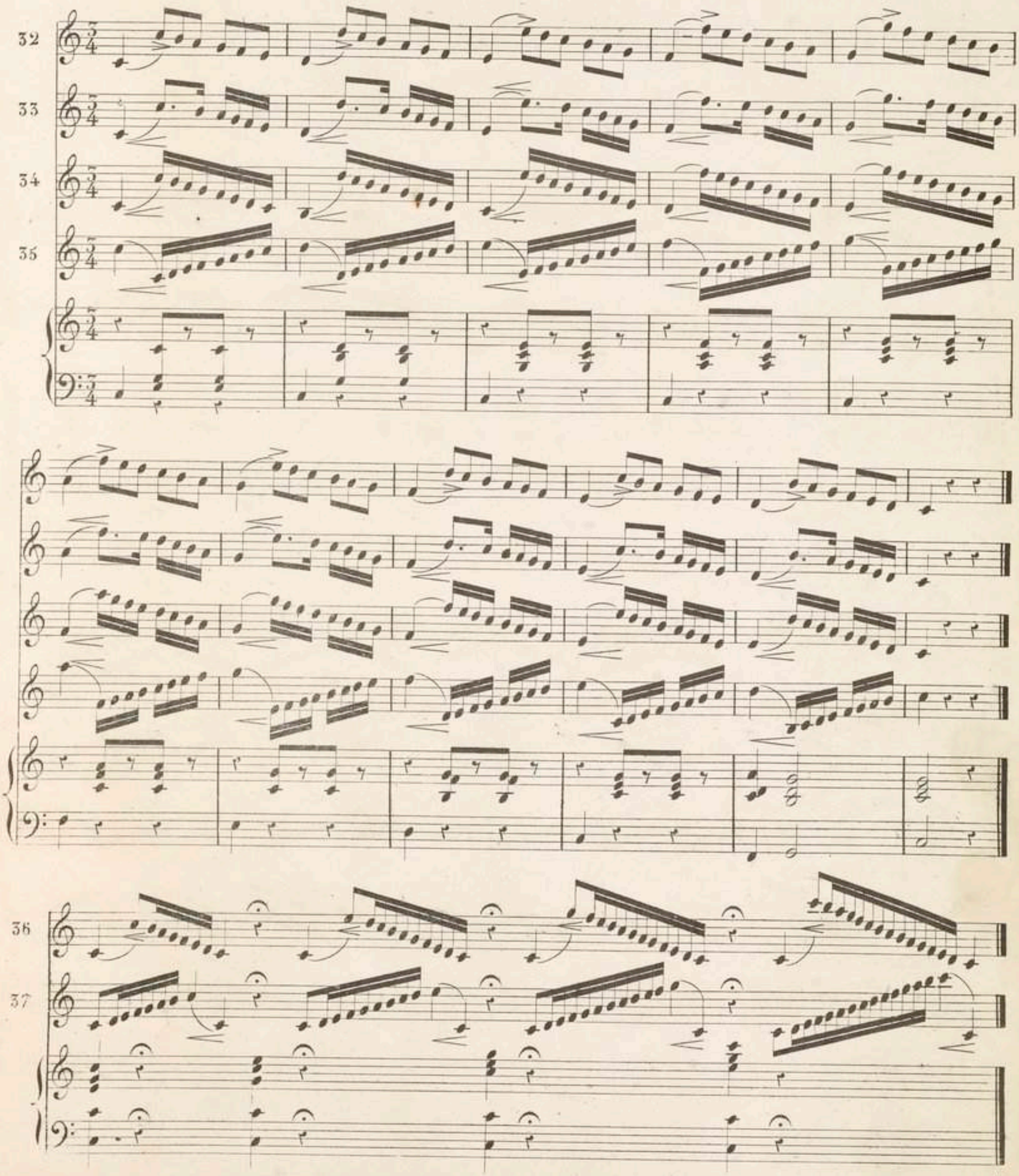
29

30

31

Les distances montantes d'octave, de dixième, sont généralement basses. Les mêmes distances descendantes, sont au contraire le plus souvent hautes. On éviterait ce dernier écueil si on avait la précaution d'assouplir le gosier: cette disposition rendrait l'intonation plus aisée, et faciliterait en même temps le passage du registre de fausset au registre de poitrine en timbre clair.

On chantera toutes les gammes lentement d'abord, et en respirant par intervalles (voyez page 19); puis, la facilité croissante de l'élève lui permettra d'accélérer l'exécution et de respirer moins fréquemment; enfin, de dire les traits dans toute leur vitesse, et d'une seule respiration.



38

39

40

41

42

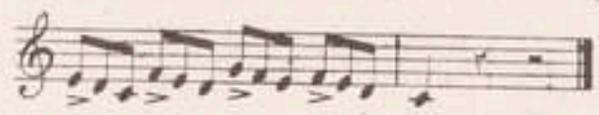
43

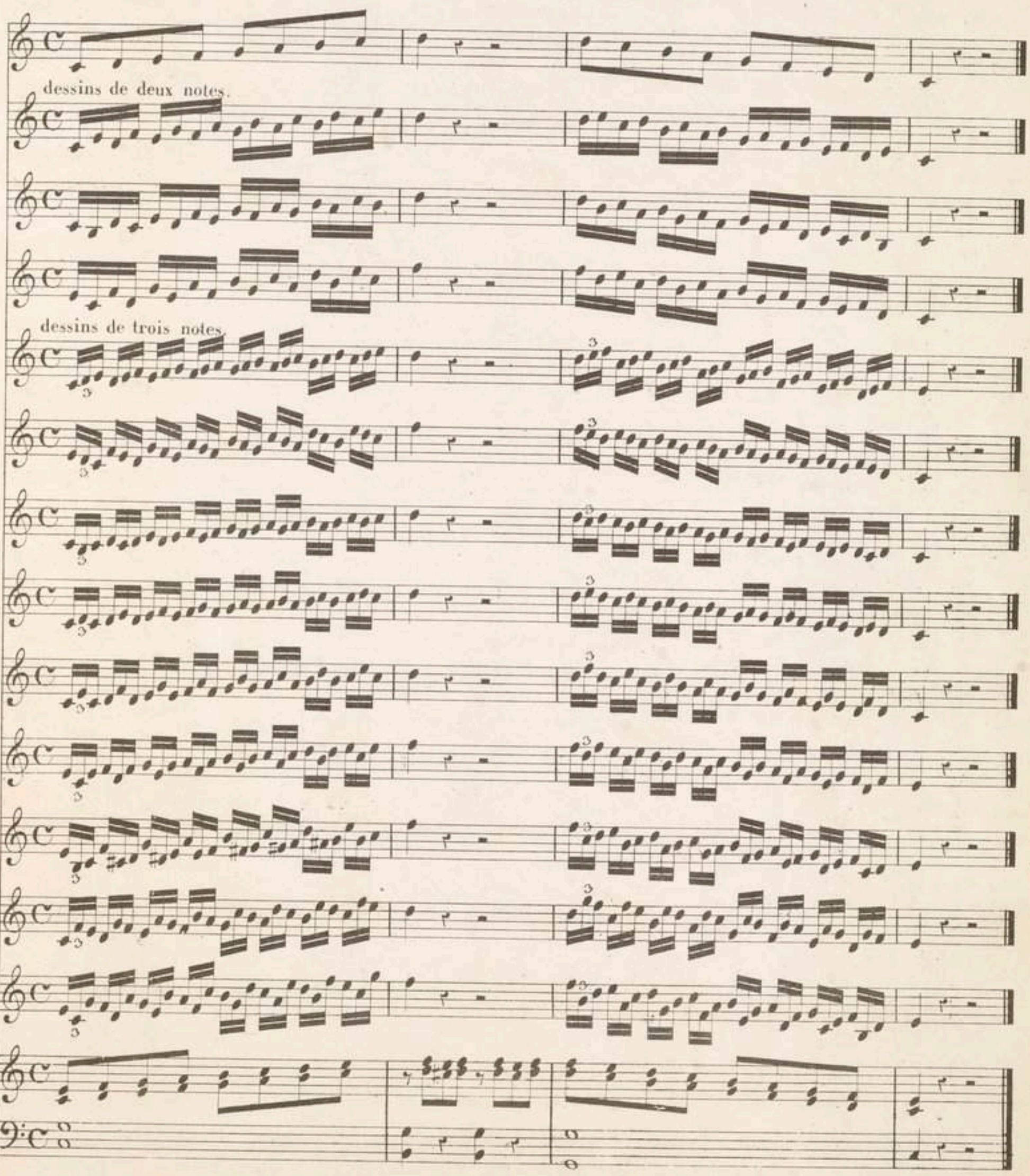
Tous les exercices qui vont suivre présenteront souvent le passage du registre de poitrine à celui de tête, et *vice versa*. Loin d'éviter ce passage, il faudra le faire hardiment sentir, autant de fois qu'il s'offrira dans l'exercice. Le temps et la patience feront disparaître la séparation, d'abord choquante, des deux registres.

Quand on sera en état de chanter, d'une seule respiration, la gamme montante et la gamme descendante, il faudra supprimer les silences qui les séparent. On pourra dans ce cas, accompagner chaque gamme par un seul accord.

Les notes du triolet doivent être toutes les trois égales *en valeur*, pour y réussir, il faut donner un accent à la note qui échappe. Généralement c'est la seconde. Le caractère du triolet exige d'ailleurs que l'on accentue la première note.

EXEMPLE





L'exercice N.° 52 et tous ceux qui présentent également l'intervalle de triton compris entre le 4.ème et le 5.ème degré, méritent une attention particulière. Les trois tons entiers consécutifs sont durs à l'oreille, et l'on est toujours tenté de baisser d'un demi-ton la quarte augmentée: cet abaissement détermine une modulation que nous voulons éviter partout où elle n'est pas marquée, afin d'habituer l'élève à cette difficulté. En général les quartes et les quintes sont d'une intonation difficile; il convient donc de s'y exercer.

dessin de quatre notes.

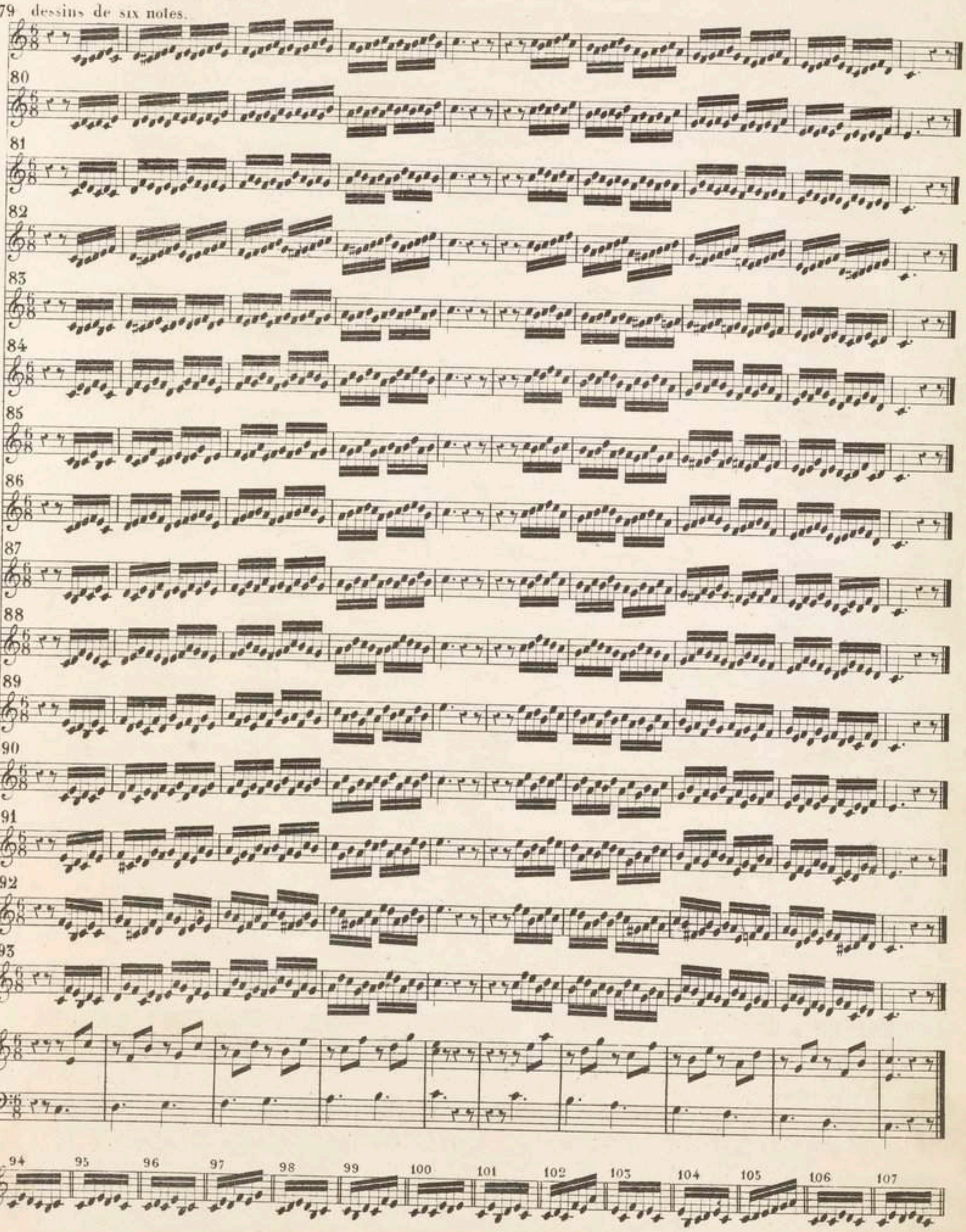
56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68

L'élève développera tous les dessins qui ne sont ici qu'indiqués, voir pour cela l'article: *Manière de composer des exercices.*

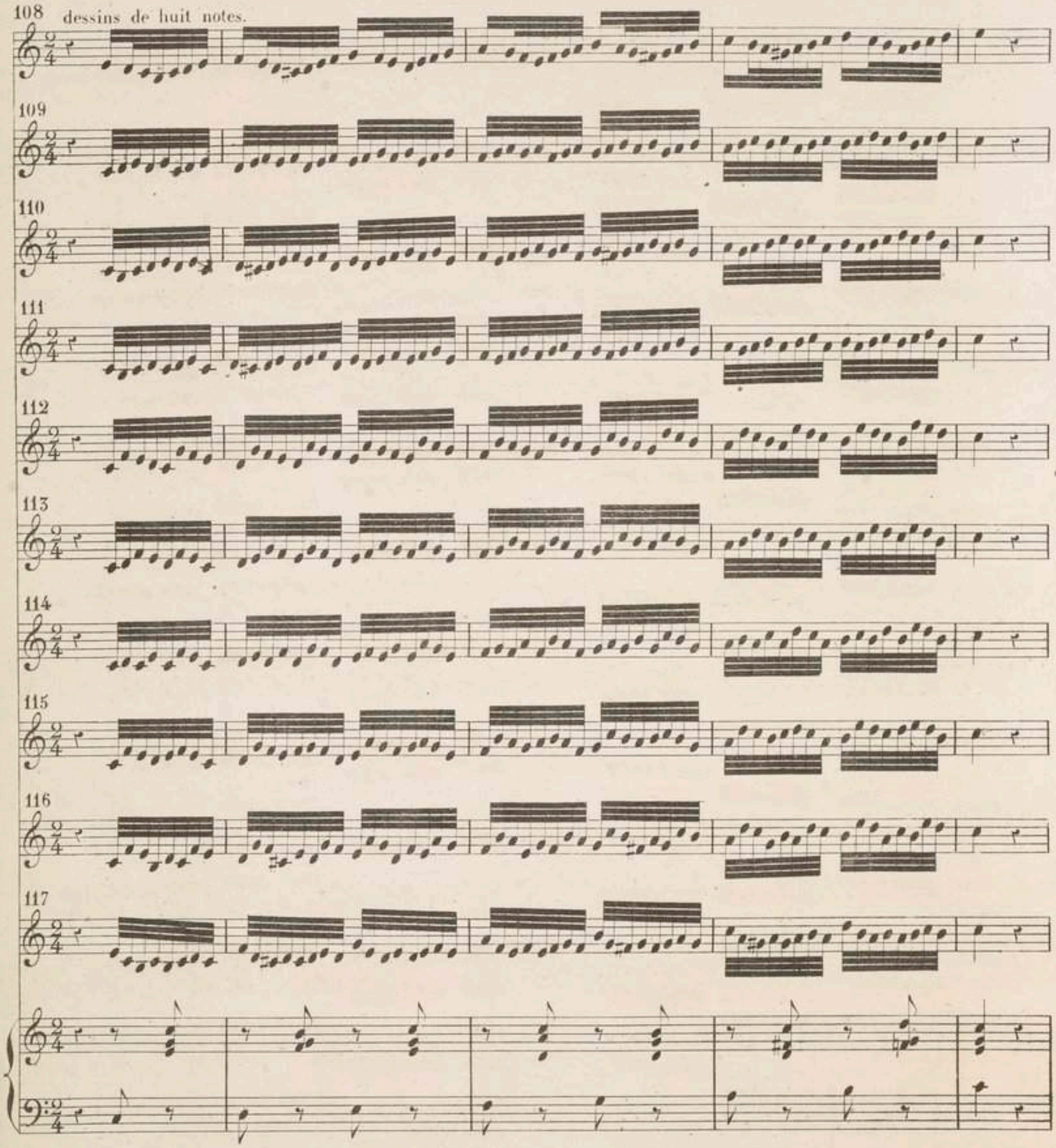
69 70 71 72 73 74 75 76 77 78

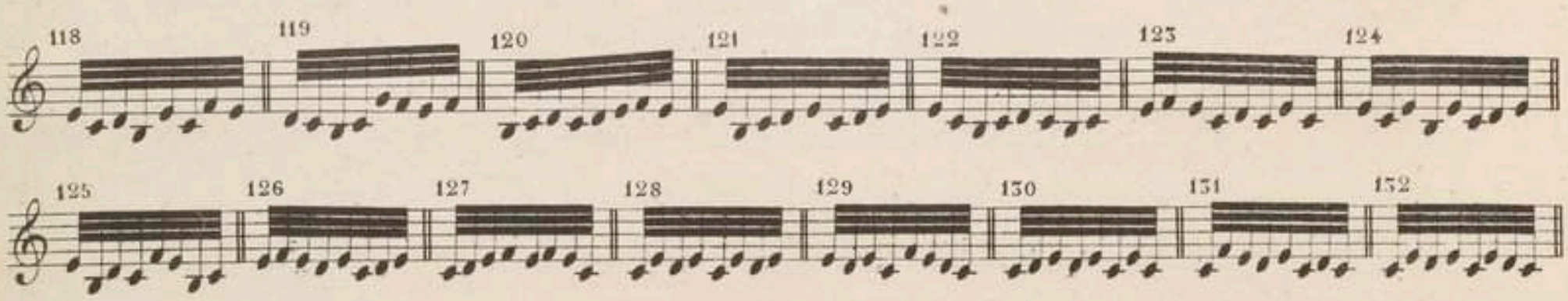
La division par six (*sextupla*) s'accentue non par trois, ce qui donnerait à ce dessin le caractère du triolet mais par groupes de deux ou de six notes. En général, pour rythmer d'une manière quelconque, il faut accentuer la première note du groupe.

79 dessins de six notes.



108 dessins de huit notes.





133 134 135 136 137 138 139 140

141 142 143 144 145 146 147 148

149

150

151

152

153

154

155

Lorsque la voix se maintiendra inaltérablement pure sur la voyelle A, il sera tems de parcourir les autres voyelles E È, O Ò, (voyez de l'articulation 2.e Partie.) Les voyelles I et U s'étudieront plus tard, et seulement autant qu'il sera nécessaire pour que la voix y soit habituée.

157

158

159

160

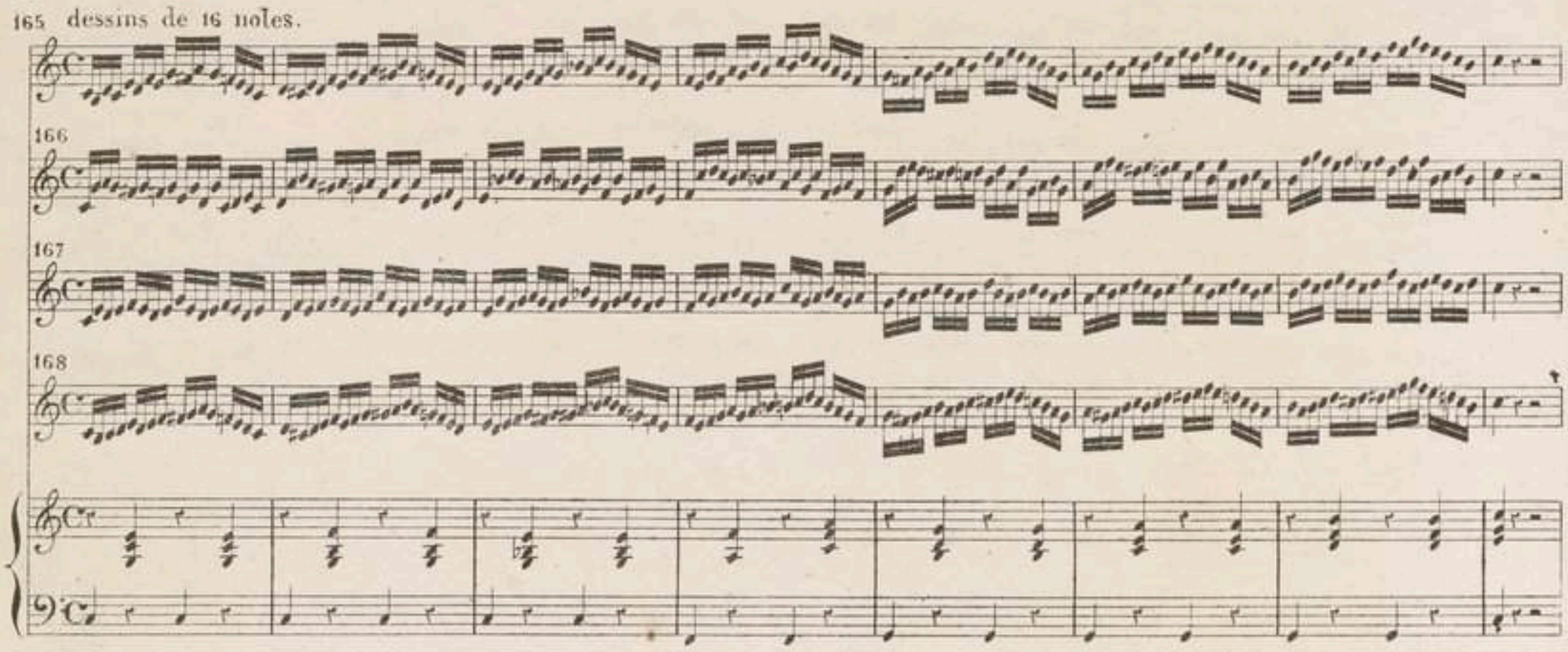
161

162

163

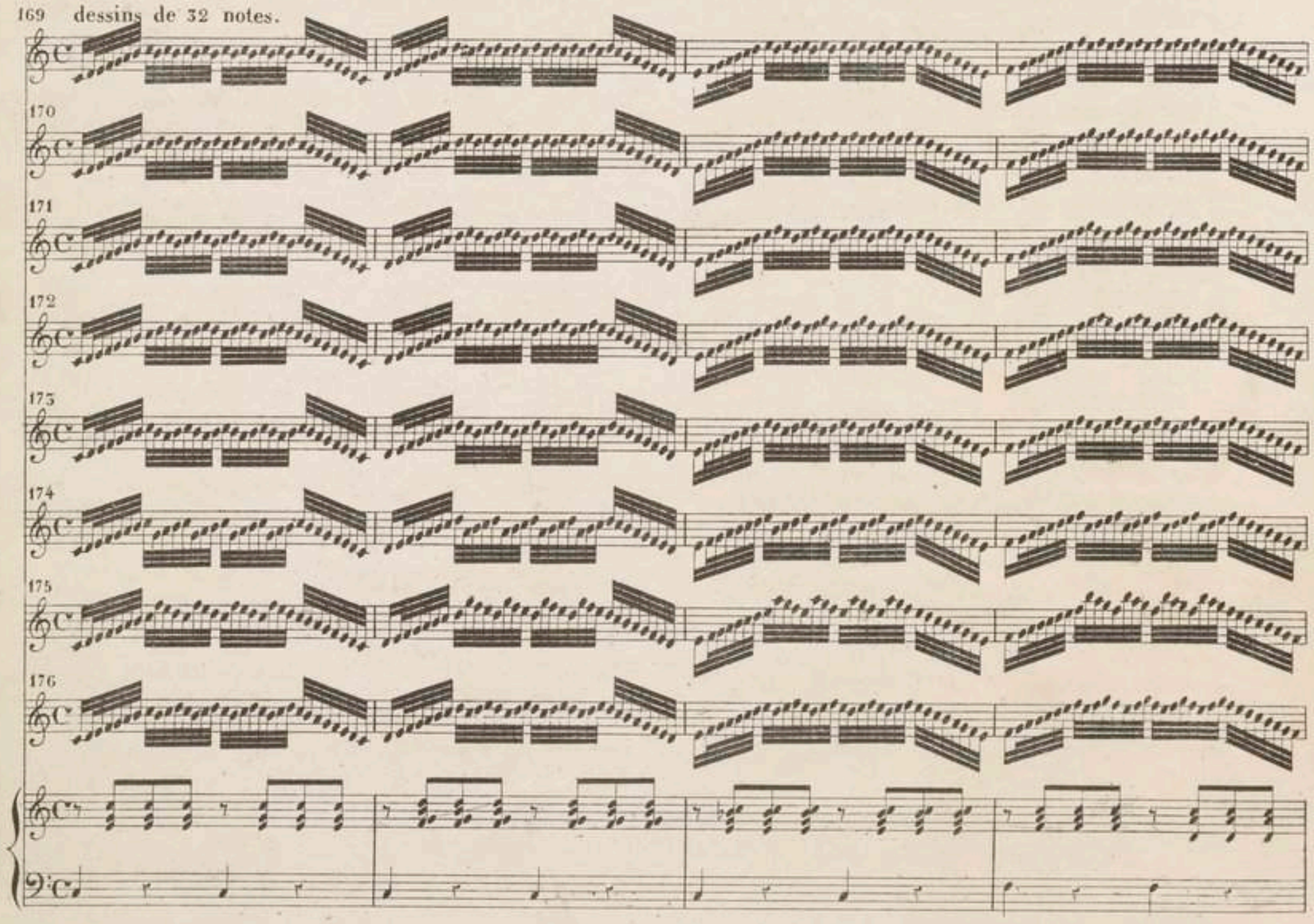
164

165 dessins de 16 notes.

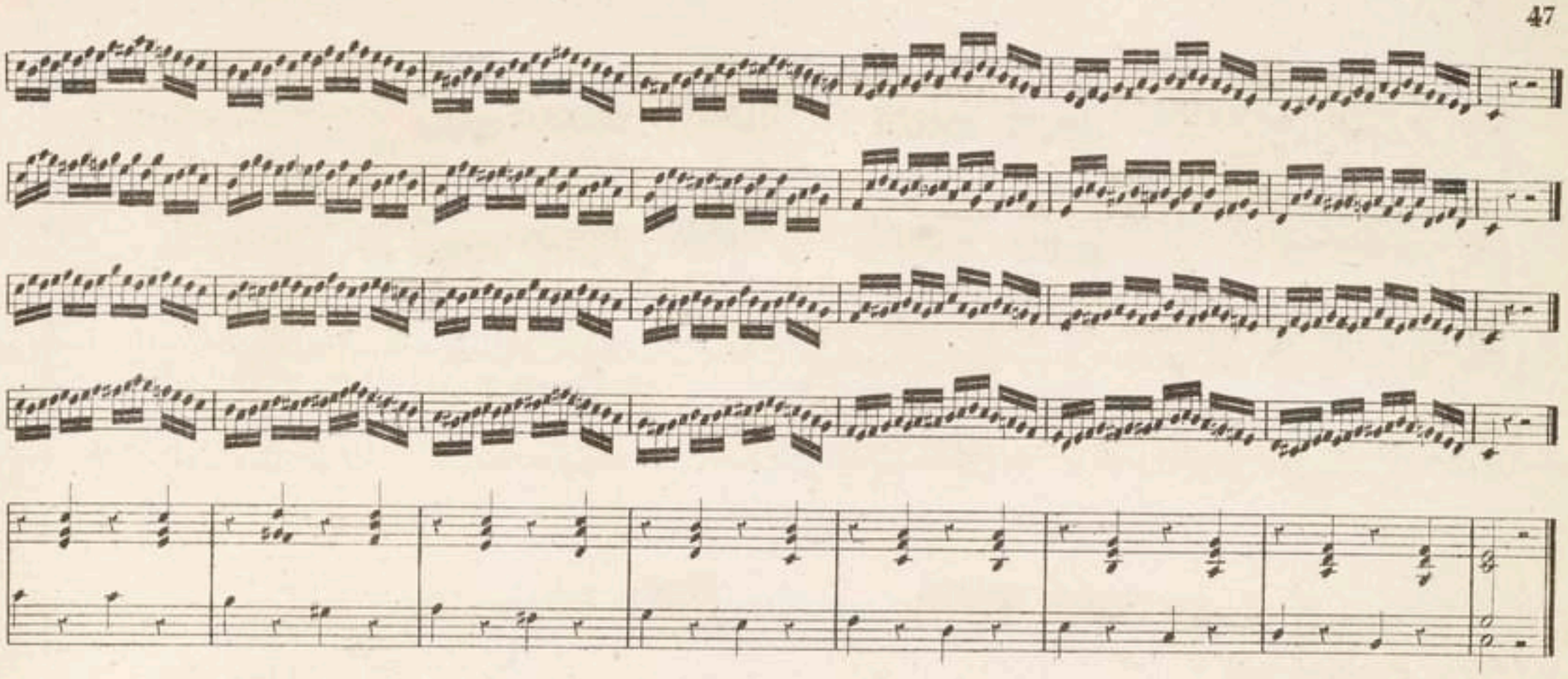


Les huit gammes suivantes et leur combinaisons (1) sont un excellent exercice pour assouplir le gosier et donner du ici d'autant plus que le même trait se répète fort souvent.

169 dessins de 32 notes.



(1) 177 178 179 180



mordant à l'exécution. Déja nous avons signalé la tendance du gosier à diminuer les distances; cette tendance se manifeste

185

186

187

188

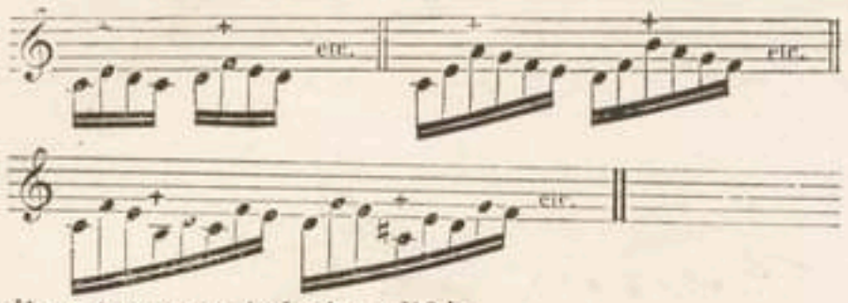
189

§ VII.

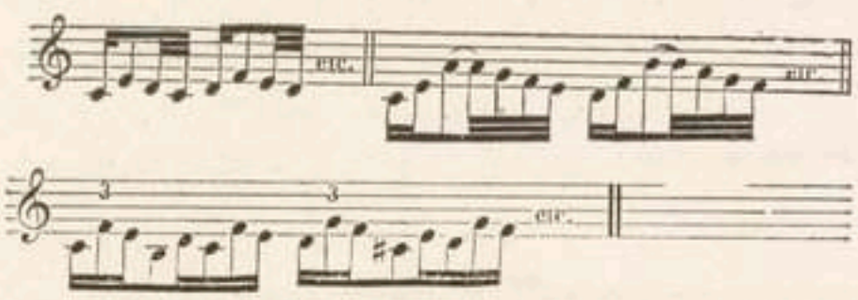
TEMPS D'ARRÊT.

Le temps d'arrêt est une prolongation momentanée de valeur donnée à une note prise au hasard dans un trait composé de notes d'égale valeur.

Si, dans les exemples suivants, on veut faire un temps d'arrêt sur les notes marquées par +,



ces traits se trouveront ainsi modifiés :



Le temps d'arrêt, en donnant un appui à la voix, lui permet de rendre distinct ce qui aurait manqué de netteté, et les traits y gagnent beaucoup d'effet.

Quand on sera parvenu à exécuter tous les exercices précédents avec les voyelles italiennes *a*, *e*, *è*, *o*, *ò* (voy. *de l'Articulation*), dans la vitesse $\frac{e}{=}$ = 120 métronome Maëlzel, et en conservant la même valeur à toutes les notes, qui seront d'ailleurs d'une pureté et d'une clarté parfaites, on passera aux nuances, aux inflexions.

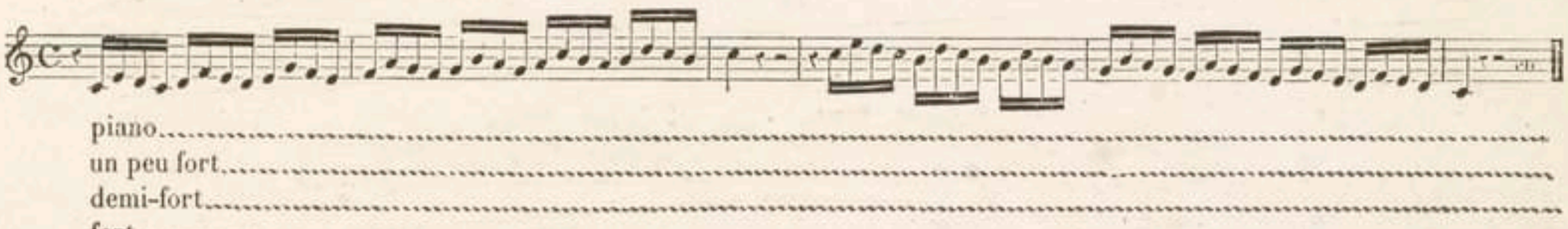
§ VIII.

INFLEXIONS.

Nuancer les traits, c'est en varier la force et la vitesse ; ainsi un trait purement vocalisé sous le rapport de l'uniformité de timbre, de l'égalité de valeur et de force des sons entre eux, sera dit d'abord aussi piano que possible, puis un peu plus fort, puis en demi-force, ensuite fort, et enfin dans toute la plénitude du son, mais *sans violence*. Chaque exercice passera par ces cinq degrés de force.

Nous engageons l'élève à conserver exactement à chaque note, pendant toute sa durée, le même degré d'intensité, en évitant avec soin d'éteindre le son comme une tendance naturelle l'y porterait.

EXEMPLE :

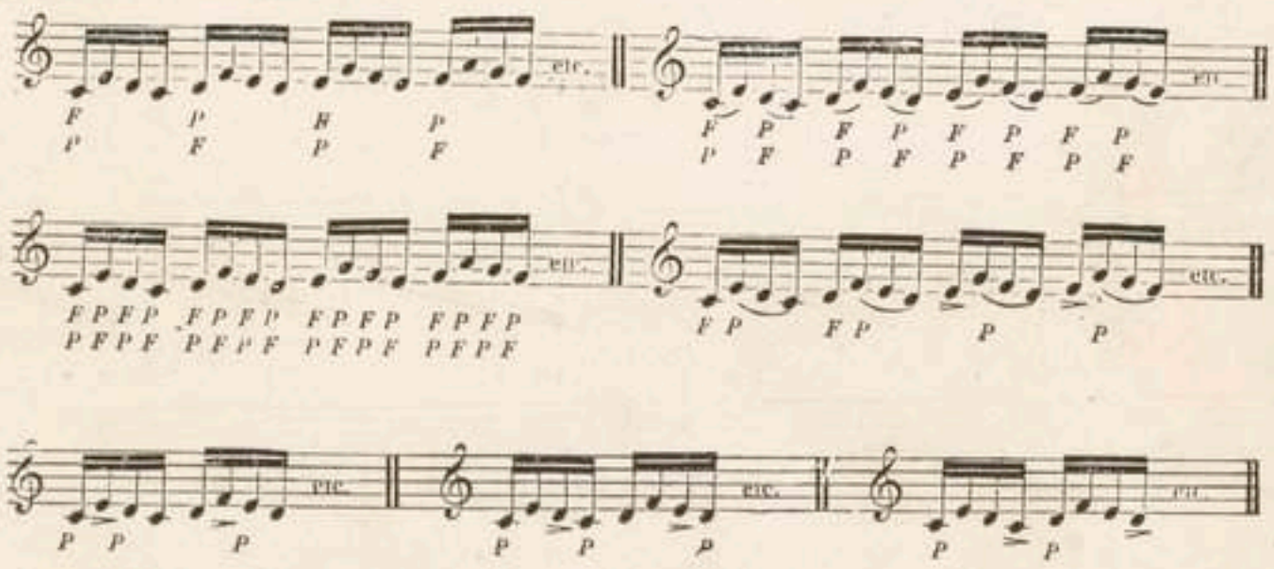


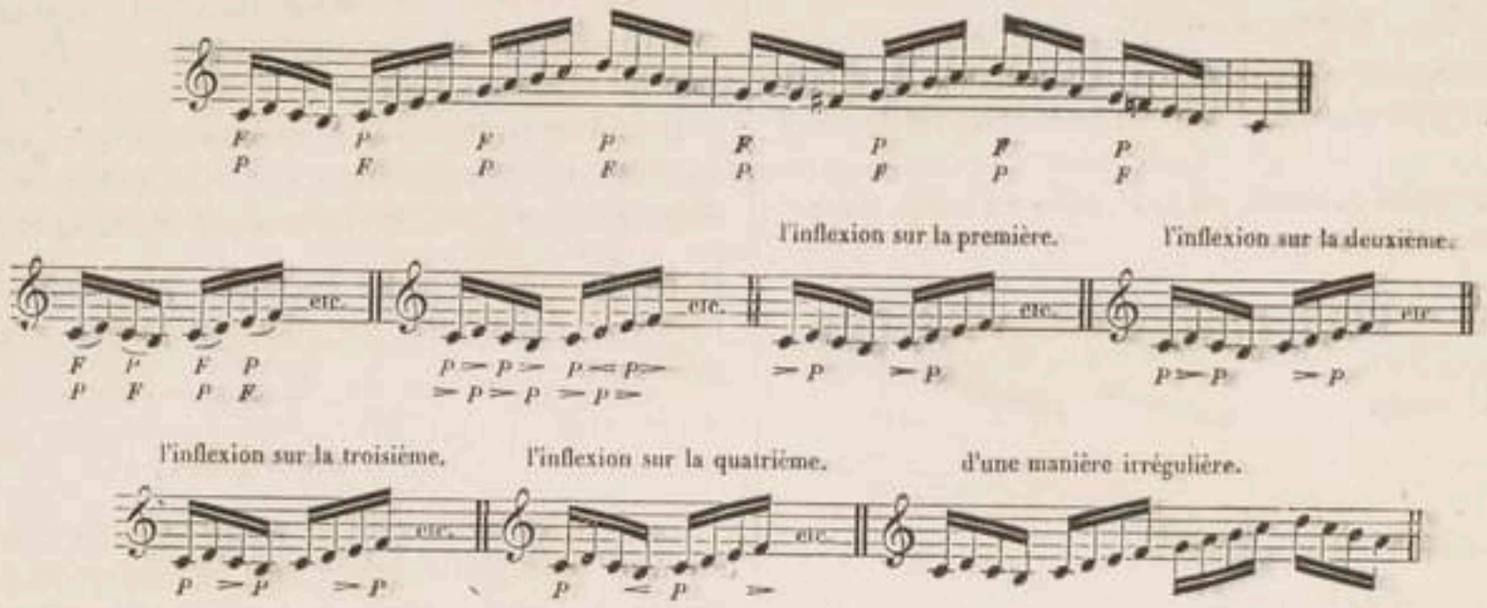
Lorsque l'élève saura donner à tout un exercice une teinte unique et bien égale, ce qui n'est pas aisé, il s'étudiera à rompre les teintes, c'est-à-dire que le même exercice sera divisé en groupes égaux ou inégaux de notes qui, alternativement, seront vocalisées *piano* et *forte*. On divisera et subdivisera ces groupes de plus en plus, jusqu'à terminer par les inflexions partielles.

Celles-ci sont un renfort que l'on donne à une seule des notes du dessin ou de l'exercice, toutes les autres demeurant égales et plus faibles. Chaque note du trait doit recevoir à son tour cette inflexion.

Les inflexions partielles s'indiquent en plaçant sur chaque note le signe >.

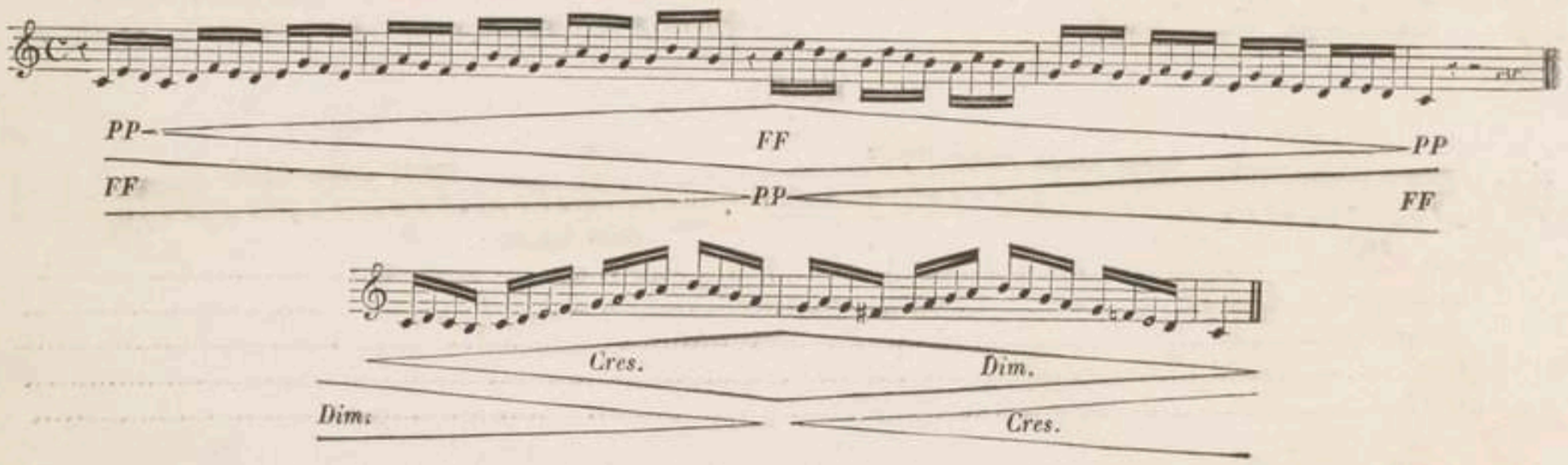
Exemples d'inflexions partielles qui doivent être franchement caractérisées.





L'élève ne nuancera par masse, c'est-à-dire n'ira *crescendo* et *diminuendo*, et *vice versâ*, dans toute l'étendue du trait, que lorsqu'il saura nuancer par inflexion.

Exemples de nuances d'ensemble :



On passera ensuite aux sons piqués, c'est-à-dire que l'on étudiera en *piquant* tous les exercices compris entre les n°s 38 et 68.

On pourra encore combiner les sons liés et les sons détachés, comme nous l'avons fait voir pour le *piano* et le *forte;* ainsi :

La 1re note de chaque temps sera piquée, les trois autres liées.

La 2e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 3e, la 4e et la 1re du temps suivant liées.

La 3e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 2e, la 4e et la 1re du temps suivant liées.

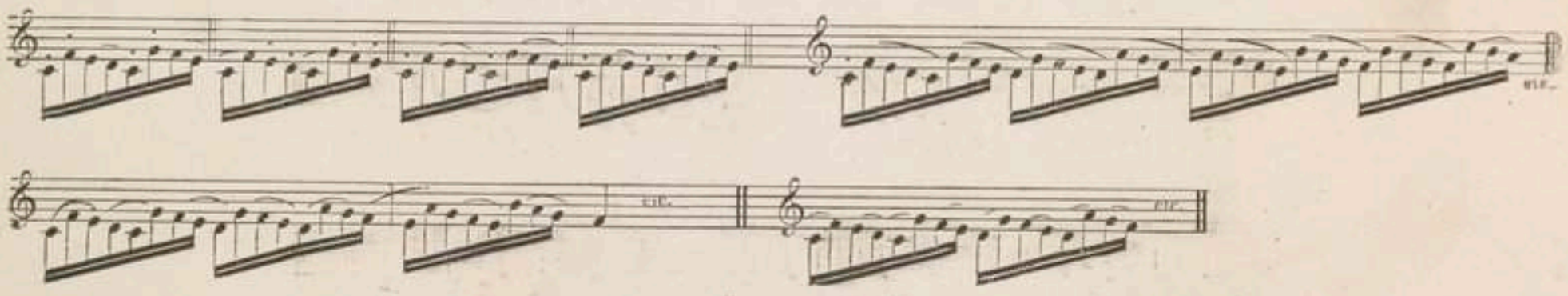
La 4e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 2e et la 3e du temps suivant liées. Et ainsi de tous les autres dessins.

On pourra ensuite lier deux, et piquer trois.

Puis lier trois, et piquer trois.

Et de même dans toutes les combinaisons possibles.

EXEMPLES :



Quand on lie deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, il faut quitter la 2e, la 3e, la 4e note aussitôt qu'elle a été touchée, soit en montant, soit en descendant.

Les liés et les piqués occupent tellement tous les moyens du gosier, qu'il peut rarement ajouter à ces nuances d'exécution les inflexions et les marqués.

Tous ces moyens ou manières de dire les traits, à savoir :

Les ports,
Les marqués,
Les liés,
Les piqués,

en y appliquant toutes les voyelles et leurs timbres;

Les temps d'arrêt,
Le forte,
Le pianissimo,
Le fortissimo,
Le piano,
Les inflexions,
Le mezzo-forte,

et les diverses combinaisons de ces moyens, forment le fonds inépuisable où le chanteur trouve les ressources brillantes qui donnent de la vie à son exécution. Nous nous occuperons de l'emploi de ces moyens à l'article *Art de phraser*.

L'étude alternative des exercices contenus dans les paragraphes qui précèdent conduit à surmonter les difficultés l'une par l'autre. Un même trait, soumis à tous ces divers procédés d'exécution, deviendra la matière d'une longue étude et changera autant de fois de physionomie qu'on l'aura soumis à des combinaisons différentes.

L'application de la méthode à suivre dans le choix et la distribution de ces exercices exige une longue habitude et beaucoup de sagacité de la part du maître. On ne saurait lui tracer d'avance une marche invariable.

§ IX.

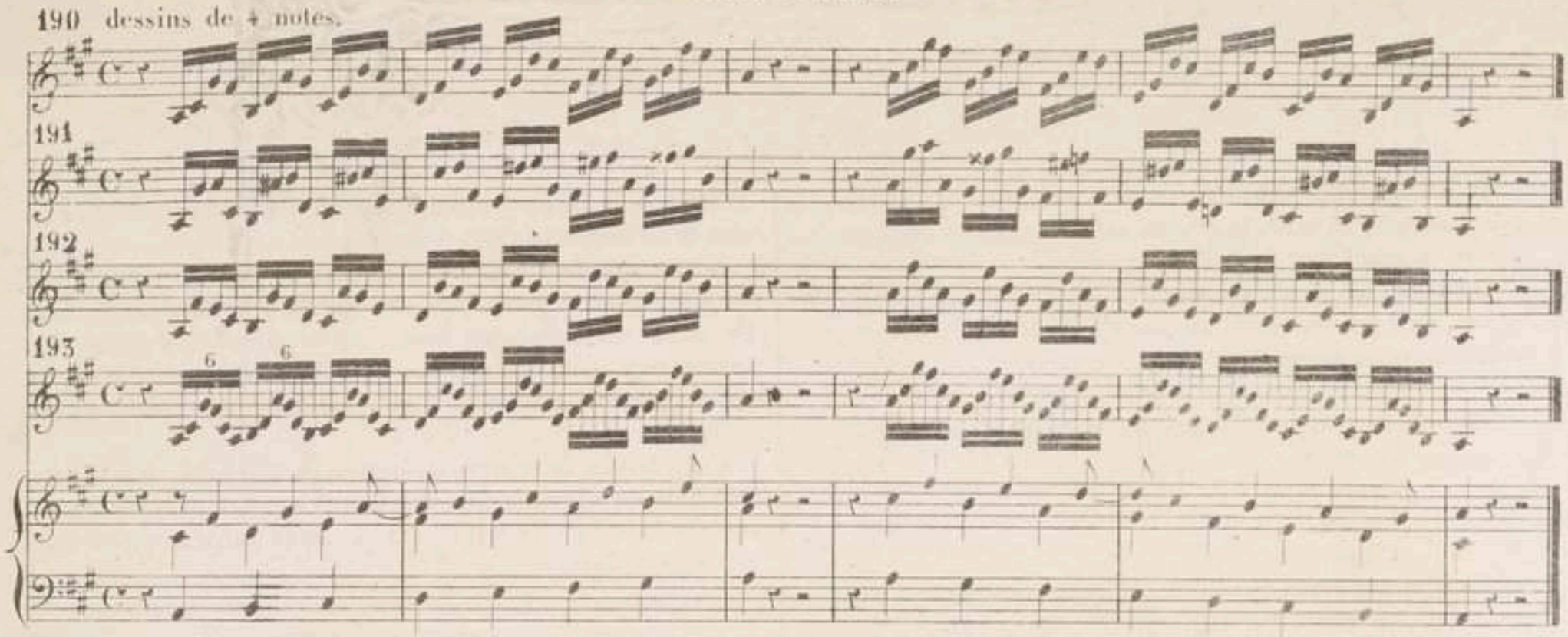
ARPÉGES (*Arpegi*).

Il faut, dans l'arpége, passer avec précision et fermeté d'un ton à un autre, quelque distance qui les sépare, non pas en détachant les notes ni en les portant, mais en les enchaînant avec spontanéité comme sur le piano. Pour cela, il faut éteindre chacun des sons au moment où on l'abandonne, et prendre avec une légère impulsion le son suivant; d'ailleurs, la position du gosier reste bien arrêtée, libre et naturelle, sans relâchement ni roideur.

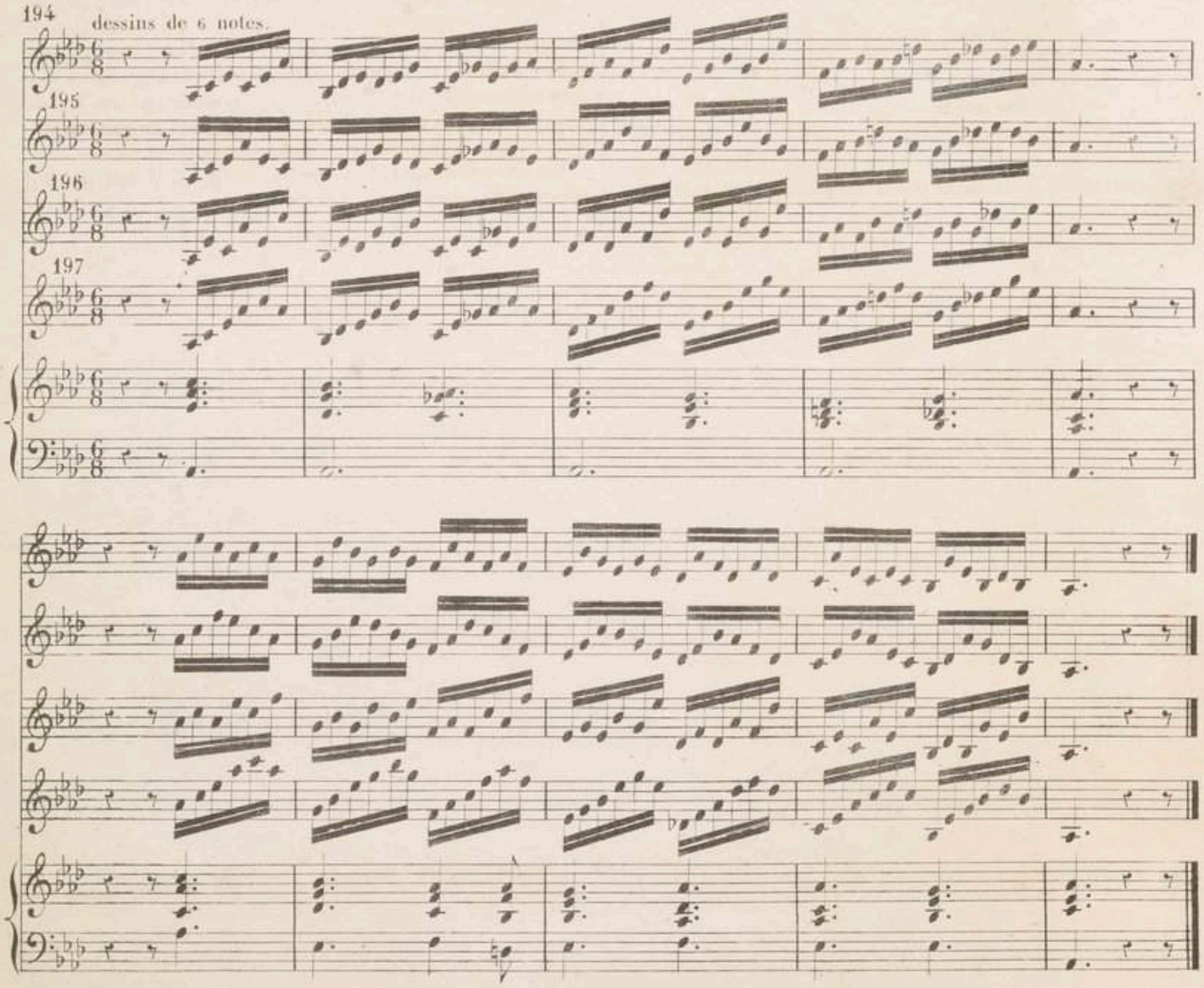
Les arpéges droits seront lancés légèrement; il faut, en les poussant, resserrer un peu le gosier.

ARPEGES.

190 dessins de 4 notes.



194 dessins de 6 notes.



198 dessins de 6 notes.

199 dessins de 8 notes.

200

201

202

203

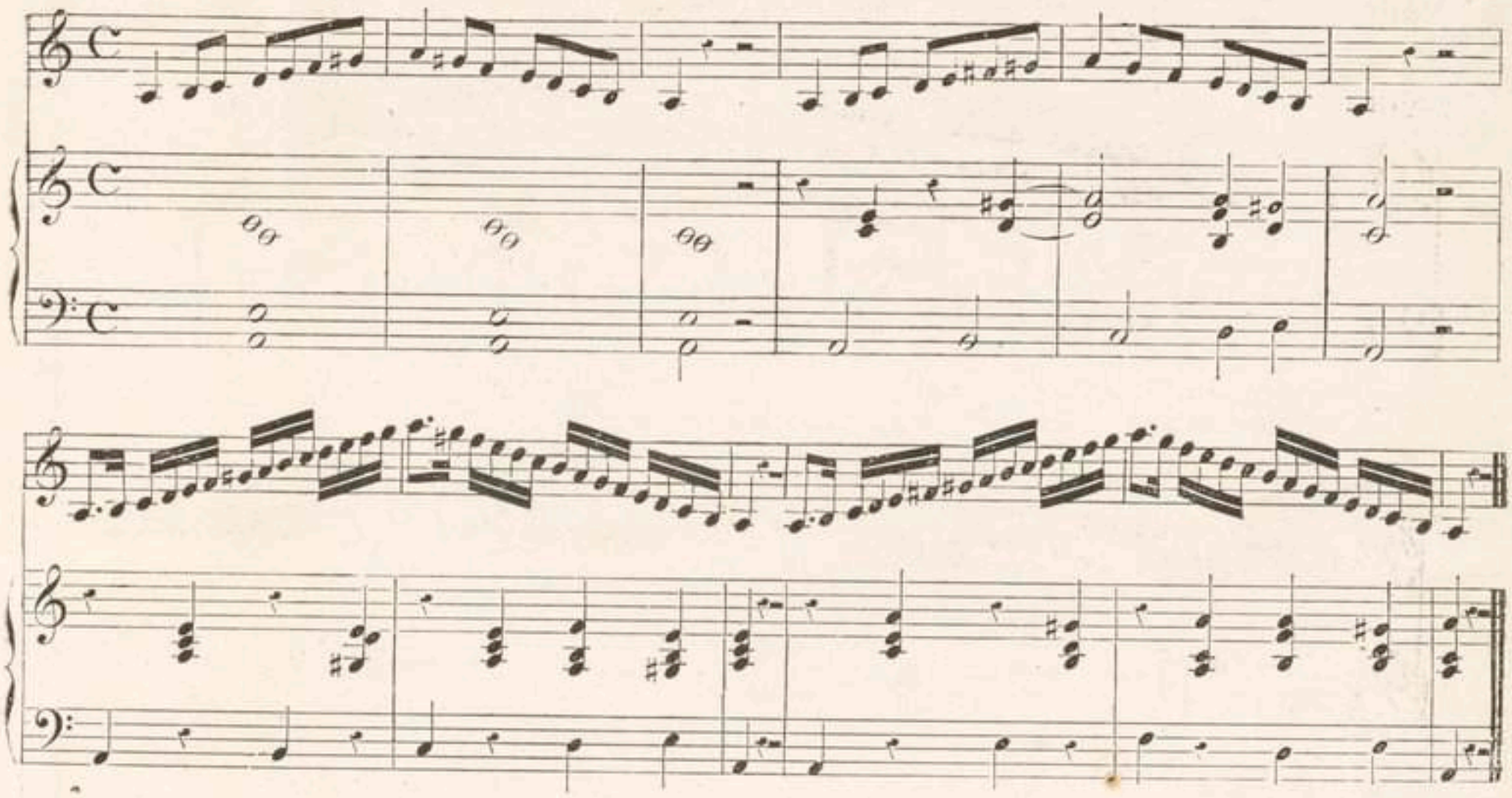
204

205

206

§ X.

GAMMES MINEURES.



§. XI.

GAMMES ET TRAITS DU GENRE CHROMATIQUE.

Si la justesse irréprochable de chaque degré, si l'égalité et la pureté des sons constituent la perfection de tout passage d'agilité, c'est surtout dans les gammes et les traits chromatiques que ces caractères sont indispensables.

Les passages et traits chromatiques, étant les plus difficiles à chanter et à saisir, ne sont par cela même agréables que lorsque l'enchainement des notes est marqué avec tant de justesse et de pureté que l'on puisse compter successivement chacune d'elles.

Le partage exact d'un intervalle quelconque en demi-tons exige à la fois une grande assurance dans la voix et un sentiment exquis de l'intonation. Pour peu que la mémoire des intonations se trouble, ou que la voix vacille, les intervalles deviennent ou trop resserrés, ou trop étendus. Dans le premier cas, l'exécutant excédera; dans le second, il n'atteindra pas le nombre des sons renfermés dans la distance qu'il doit parcourir ; et, dans l'une ou l'autre circonstance, le trop ou le trop peu a produit un détestable effet, et l'on a chanté faux.

Pour acquérir la délicatesse et l'assurance d'intonation nécessaires, l'élève étudiera les exercices chromatiques dans un mouvement très modéré; il s'aidera en fixant à l'avance, dans son esprit, les notes première et dernière de la gamme déterminée ; puis, divisant celle-ci par groupes de deux, trois ou quatre notes, suivant le besoin, il les comptera mentalement, en faisant tomber la première note de chaque groupe sur le frappé de chaque temps.

L'élève ne pressera la mesure que lorsqu'il sera affermi dans une vitesse moindre.

On transposera ces exercices comme les précédents, par demi-tons.

Je pense que l'on doit, même dans les morceaux, éviter de donner à l'exécution de ce genre de traits un mouvement très vif, afin de laisser à celui qui écoute le temps de les comprendre.

La gamme chromatique appartenant à tous les tons à la fois, l'oreille de l'élève hésite d'abord à reconnaître le rapport des intonations, et, si sa voix était livrée à elle-même, elle pourrait perdre de sa justesse ; aussi nous permettrons-nous ici de déroger momentanément à la règle qui nous défend de doubler la voix par le piano. Pendant les premiers essais l'on jouera la gamme en même temps que l'élève la chante, et, pour rendre ce secours efficace, on veillera à ce que l'instrument soit parfaitement d'accord. Mais aussitôt que l'élève commencera à juger son exécution, on abandonnera sa partie pour revenir à l'accompagnement ordinaire.

208 (1)

209

210

211

212

213

(1) Dans une méthode récemment publiée sous le nom de M. Lablache, on voit en tête de chaque gamme chromatique l'indication des points extrêmes qu'elle parcourt. Cette indication nous ayant paru bonne, nous la reproduisons ici. L'élève abandonnera ce moyen et les pauses qui séparent la gamme montante de la gamme descendante, dès qu'il aura acquis l'assurance nécessaire pour entreprendre les deux gammes d'une seule respiration.

214

Piano

215

Piano

216

217

Piano

218.

219.

220.

Piano

221

Piano

222

Piano

223

224

Piano

§ XII.

TENUE DE LA VOIX.

La parfaite harmonie des timbres, l'assurance continue et l'inaltérable justesse des sons, constituent la tenue de la voix. Cette qualité, base d'un bon style, est à la fois des plus utiles et des plus rares. Tous ceux qui poussent la voix par éclats, par soubresauts, qui chantent à coups de poumons, qui morcellent les chants mal à propos, qui quittent et reprennent un timbre hors de saison, manquent de tenue.

Ces défauts différents se rattachent à deux causes principales :

1° La dépense irrégulière de l'air pendant l'émission de la voix, ou l'exécution d'un chant; cette irrégularité produit les secousses, la maigreur, l'inégalité des sons;

2° Les variations fréquentes de timbre qui détruisent l'unité de couleur, et choquent l'oreille.

Le jeu bien soutenu de la respiration, le mécanisme du pharynx déterminé par le besoin des traits et l'unité de timbre, mécanisme qui doit être indépendant de l'action de la poitrine, sont les conditions matérielles qui assurent la tenue dans le chant, les seules qui conduisent à obtenir un calme et une assurance inébranlables dans les morceaux.

§ XIII.

SONS SOUTENUS OU PROLONGEMENT DU SON PENDANT TOUTE LA DURÉE DE LA RESPIRATION.

L'élève, avant de se livrer à l'étude des sons soutenus, doit être assez maître du mécanisme de la voix pour n'avoir plus à craindre de tâtonnements, et pouvoir espérer un progrès de chaque essai nouveau. L'étude de ces sons repose sur les principes posés aux articles *Respiration* et *Tenue de la voix*.

Les sons soutenus offrent quatre variétés :

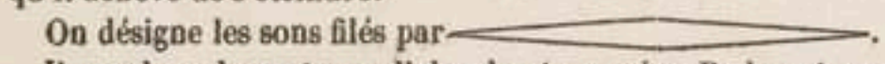
Les sons tenus de force égale;
Les sons filés;
Les sons filés avec inflexions;
Les sons répétés.

1° Sons tenus d'une force égale.

Ainsi que l'indique leur désignation, ces sons se soutiennent avec une invariable intensité, qu'on les attaque piano, demi-fort ou fort.

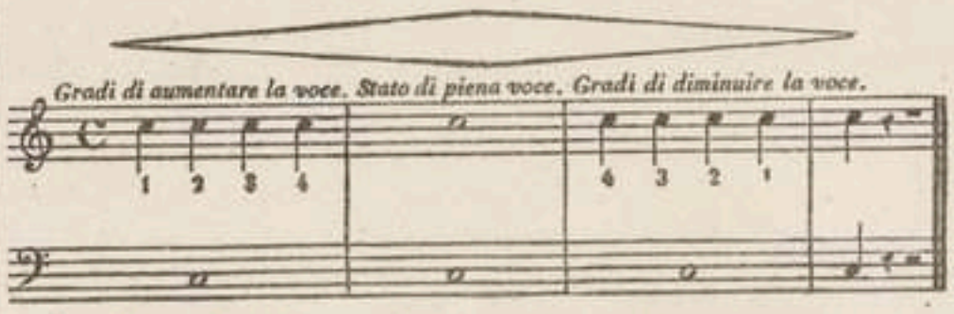
2° Sons filés (*Messa di voce, Spianata di voce*).

Ces sons commencent pianissimo, et reçoivent par degrés une force croissante jusqu'à la plus grande intensité, qui tombe sur la moitié précise de leur durée; puis, suivant une marche rétrograde, le son parcourt en décroissant la même échelle jusqu'à ce qu'il achève de s'éteindre.

On désigne les sons filés par .

Il sera bon de partager d'abord cet exercice. De la même respiration, on ira du pianissimo au forte; puis, d'une seconde respiration, du forte au pianissimo. Cette étude, d'ailleurs, est tout aussi nécessaire que la précédente .

Les meilleurs maîtres de chant figuraient anciennement la MESSA DI VOCE par l'exemple suivant (1).

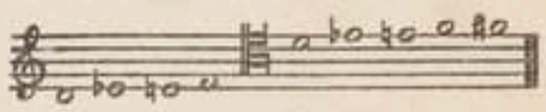


Pendant le pianissimo, le pharynx sera réduit à ses moindres dimensions, et il se dilatera seulement en raison de l'intensité du son; puis, en proportion de l'affaiblissement de la voix, il reviendra par degrés à sa première forme. Il faut éviter de hausser ou de baisser l'intonation en renforçant ou en diminuant les sons. Ces deux tendances sont générales. Il faut pour les combattre s'attacher au système de compensation que nous allons exposer (2). Lorsque le chanteur maintient les cordes vocales dans un état quelconque, s'il vient à pousser l'air avec plus de vigueur, la note s'élève malgré lui, parce que la pression croissante de l'air augmente la tension des cordes. Il est facile de s'assurer de ce fait. Pendant qu'on émet une note, il suffit d'une secousse brusque à la région de l'estomac pour forcer la voix à s'élever d'une seconde, d'une troisième et au delà, et cette élévation, qui résulte de la pression, n'a comme elle qu'un moment de durée. Dès lors pour qu'une intonation puisse demeurer invariablement la même, depuis le pianissimo jusqu'au fortissimo, *il faut qu'une détente volontaire des cordes vocales rétablisse à chaque instant l'intonation qui tend à s'élever*. Le contraire aura lieu pour revenir du fortissimo au pianissimo.

Quant à la voyelle, elle ne doit pas être altérée.

Nous recommandons encore de ne pas attaquer le son par une traînée inférieure, ni par un coup de poitrine; on doit l'entamer avec limpidité dans la glotte. En le quittant, l'élève n'abandonnera pas ce qui lui reste d'air par la chute de la poitrine et le relâchement du creux de l'estomac; la négligence de cette précaution produirait un gémissement dans les dernières parties du son. Il n'attendra pas non plus que l'épuisement le force à abandonner la note. Mancini dit quelque part : « Gardez toujours par-devers vous un reste de souffle pour terminer les sons avec aisance. »

On éprouve une grande difficulté *à filer les sons sur les deux registres à la fois*, ce qui a lieu pour les femmes et pour les ténors dans cette étendue



L'élève *commencera le son piano en fausset et en timbre sombre*. Comme on l'a vu, ce procédé fixe le larynx, et resserre le pharynx. Ensuite, *sans varier la position, et, par conséquent, le timbre, on passera au registre de poitrine*, en fixant de plus en plus le larynx,

(1) Voy. *Grammatica, o sieno regole di ben cantare di Anna Maria Pellegrini; Celoni*, Roma.

(2) Voy. J. Muller, *Physiologie du système nerveux*, traduite par Jourdan.

afin de l'empêcher de faire le mouvement brusque qui produit le hoquet au moment de la séparation des deux registres. Une fois entré dans le registre de poitrine, on remontera le larynx, et on dilatera le pharynx pour éclaircir le timbre, de sorte que, vers le milieu de la durée du son, celui-ci ait et tout son éclat et toute sa force. Pour éteindre le son, l'élève fera l'inverse, c'est-à-dire qu'avant de passer au registre de fausset, *lorsque la voix est diminuée, il assombrira le son de poitrine,* toujours en fixant le larynx en bas et en resserrant le pharynx, afin de l'appuyer, et d'éviter la saccade du changement de registre. Alors il passera lentement du registre de poitrine à celui du fausset; après quoi, il assouplira le pharynx, et éteindra le son. Je déduis cette règle du fait physiologique que le larynx, étant fixé en bas par le timbre sombre, peut produire les deux registres sans se déplacer. Or, le déplacement entraîne le hoquet qui les sépare si désagréablement l'un de l'autre. Ici comme partout on attaquera les sons par un coup sec de la glotte; mais *l'énergie de l'attaque sera proportionnée* au degré de force que l'on veut communiquer au son.

3° Sons filés par inflexions, à échos (*Flautati*).

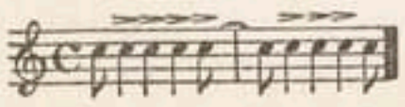
Ils consistent en une série non discontinuée de petits sons filés de proportions différentes, et aussi multipliés que le permet l'étendue de la respiration.

On peut disposer ces inflexions de différentes manières: elles peuvent être de durée et de force égales (1); elles peuvent suivre une progression croissante ou décroissante, etc. Les grands chanteurs les emploient le plus familièrement dans la disposition suivante: ils filent, d'abord, avec le tiers de la respiration, un son soutenu; puis ce son est suivi d'un autre moins fort et moins étendu, puis vient enfin une longue succession d'échos de plus en plus affaiblis et rapprochés, dont le dernier arrive à peine jusqu'à l'oreille. Il faut que le gosier se resserre et se dilate avec souplesse à chaque inflexion (2).

4° Martellement ou répétition du même son.

Les sons répétés en restant sur la même voyelle sont une variété des tenues de force égale; seulement ici, la voix, sans s'interrompre, subdivise par différentes percussions la note qu'elle aurait soutenue dans le premier cas.

(1) Quelques auteurs appellent cela faire vibrer la voix (*vibrar la voce*). M. Catruffo, dans sa méthode de vocalisation, indique cet effet au moyen des syncopes.



(2) Velluti s'exprime ainsi : *L'eco si fa flautato e per riuscirlo si ingrandisce tutto l'arco di dentro.*

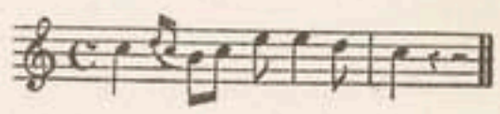


Les sons à échos s'exécutent du faible au fort :

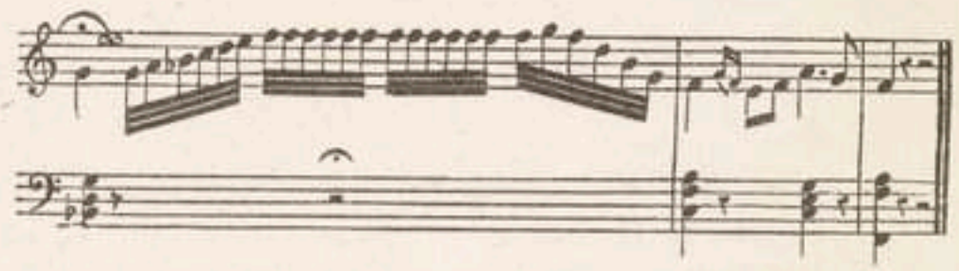
Chacune de ces percussions s'articule par un des mouvements d'abaissement et d'ascension que le pharynx exécute dans le trille. Ces mouvements sont légers, vifs; la note devra être repincée par une sorte d'appogiature inférieure de moins d'un quart de ton pour chaque répétition. On évitera avec soin d'aspirer les articulations différentes de la même tenue, et de les exécuter par un tremblement ou un chevrotement de la voix; ces percussions, ne pouvant être senties et offrir quelque charme que lorsque des organes déliés les produisent, ne conviennent guère qu'aux voix de femme. Ces percussions ne devront pas dépasser quatre doubles croches pour chaque temps du numéro 100 — métronome Maëlzel; leur succession doit toujours être douce et délicate pour produire un bel effet.

On a aujourd'hui le tort de négliger absolument l'étude des sons martelés, employés avec succès aux XVIIe et XVIIIe siècles (1).

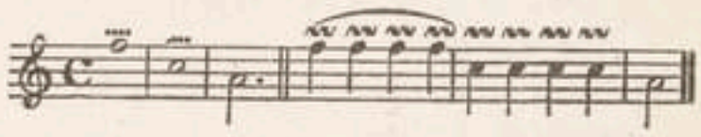
De nos jours, on se contente de la répétition suivante, dont l'emploi est devenu trivial (2).



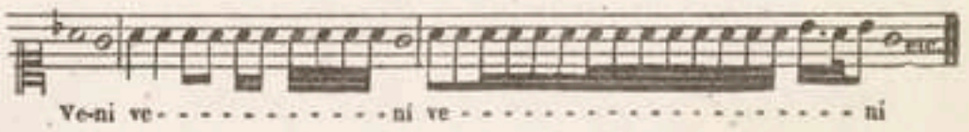
(1) Aujourd'hui aucun chanteur, excepté Mme Damoreau, ne serait préparé à l'exécution du trait suivant, quoique bien simple :



Martini, dans sa *Mélopée* (1790), expliquant les divers accents de la voix, appelle les percussions, dont il est ici question : *une même note liée et marquée par des coups de gosier;* il ajoute : *on pourrait aussi marquer cette note par des mordants;* voici l'exemple qu'il donne :



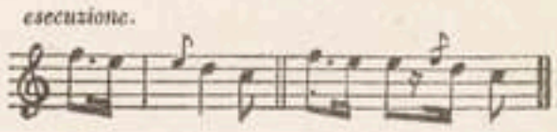
Et avant lui, en 1658, J.-A. Herbst donne pour exercice le passage suivant :



Voy. Joh : *Andr. Herbst, Musica moderna pratica. Francofurti,* 1658.

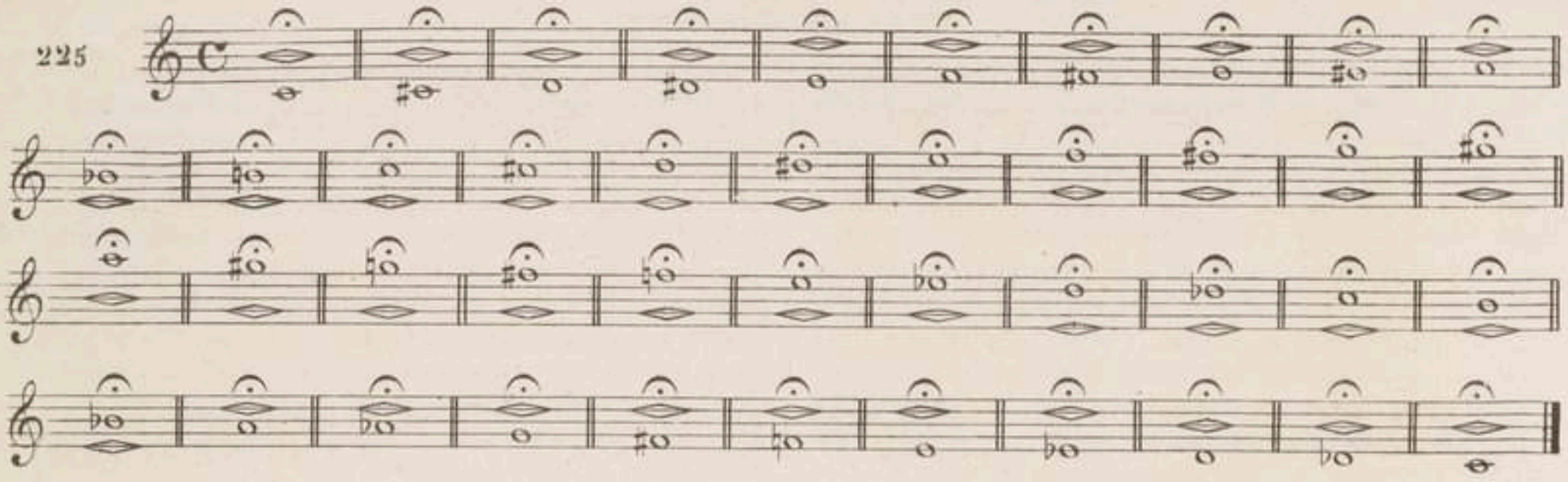
(2) Cette répétition de l'appogiature fut introduite, d'après l'opinion de Lichtenthal, par Pacchiarotti. *Si potrebbero chiamare,* dit-il, *appoggiature doppie, ed anche aspirate.*

esecuzione.

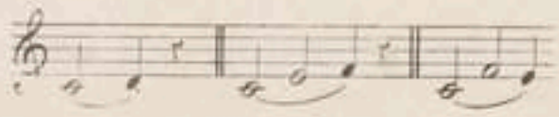


EXERCICES POUR LES SONS FILÉS.

225



Il est inutile de filer les sons qui descendent au dessous du DO. L'occasion ne se présente jamais de les employer de cette maniere. Quant aux notes supérieures au LA, elles ne sont pas plus difficiles, mais plus pénibles à filer que les notes inférieures, et par cette raison, on fera bien de les négliger jusqu'au moment d'en faire l'application dans les morceaux. Le tableau ci dessus fournira aussi matière à l'étude des tenues égales, des sons filés, et des sons filés à inflexions ou à échos.

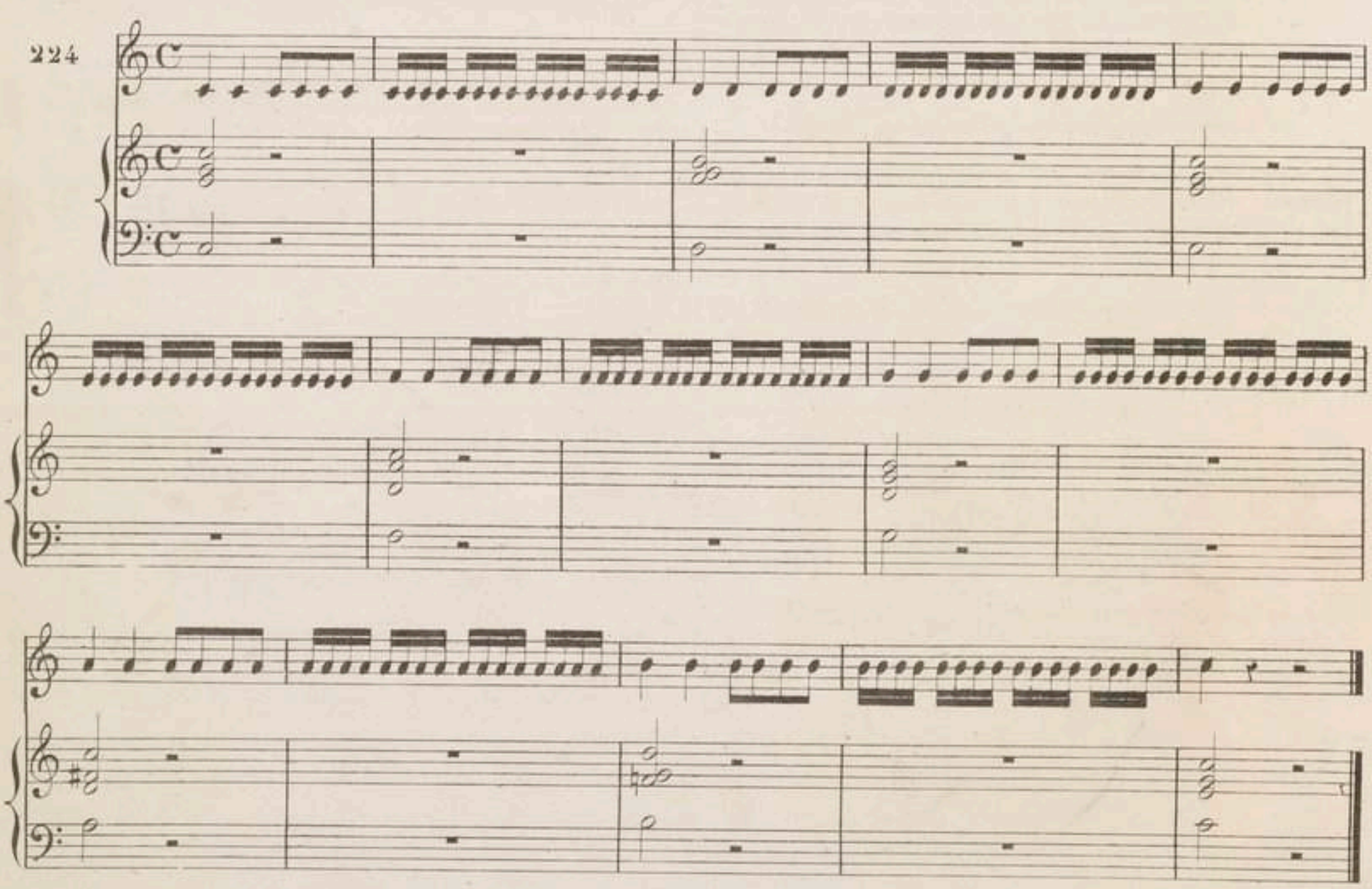
Il faudra reprendre les exercices N.os 5, 6, 7, 8, 9, 10,  &c,

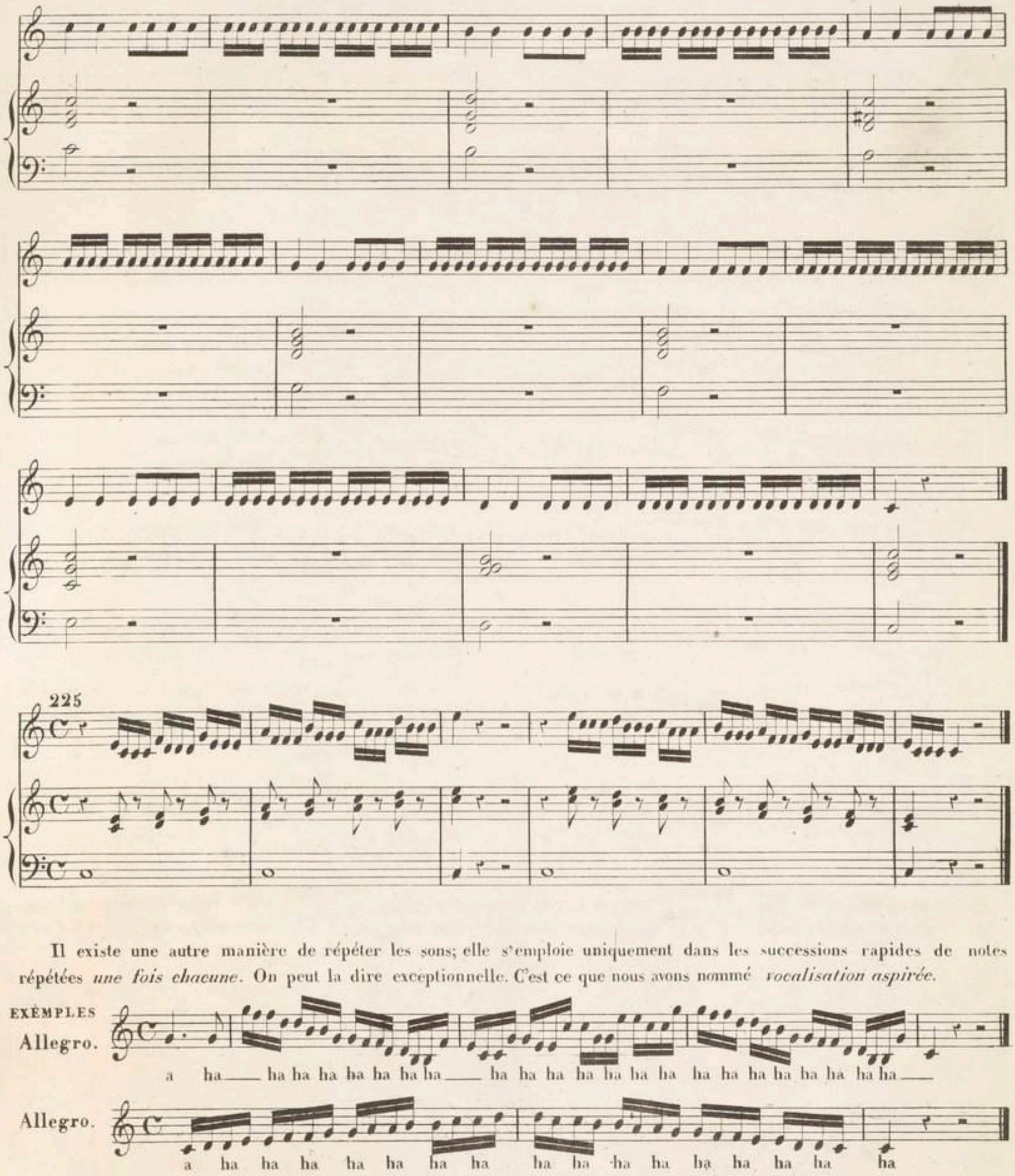
Et exécuter une *messa di voce* sur chaque blanche en passant à la note suivante par un port de voix lent et suave. La messa di voce réunie au *portamento* exige la plus grande régularité dans le jeu de la poitrine.

EXERCICES POUR LE MARTELLEMENT

Quand l'élève devra respirer il s'arrêtera conformément à ce qui a été dit page 3.

224





Il existe une autre manière de répéter les sons; elle s'emploie uniquement dans les successions rapides de notes répétées *une fois chacune*. On peut la dire exceptionnelle. C'est ce que nous avons nommé *vocalisation aspirée*.

EXÉMPLES

Allegro.

Allegro.

Le moyen d'exécuter ces traits, consiste dans une légère expiration placée devant la répétition de chaque note. Cette expiration part de la glotte, qui laisse échapper une parcelle d'air insonore entre les deux unissons. Ce procédé conduit a les rendre suffisamment distincts; tandis que, dans les traits aussi rapides que ceux qui nous occupent, si l'on employait le moyen que nous avons prescrit plus haut, les répétitions seraient confuses, inintelligibles.

EXERCICES POUR LES SONS RÉPÉTÉS

226

a ha ha ha a ha ha ha

227

a ha ha ha a ha ha ha

228

a ha ha ha a ha ha ha

229

a a ha ha ha

230

a ha ha ha a

231

a ha ha ha a

232

a ha ha ha ha a ha ha ha ha

233

a a ha ha ha

234

a a ha ha ha

235

a a ha ha ha

a ha ha ha

257

a ha ha ha ha ha ha

238

a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

239

ha ha ha

240

ah ha ha

241

a ha ha

§ XIV.

APPOGIATURES ET PETITES NOTES (*Appoggiature*).

De tous les ornements du chant, l'appogiature est le plus facile à exécuter, et en même temps le plus fréquent et le plus nécessaire.

L'appogiature, ainsi que le nom italien l'exprime, est une note sur laquelle appuie la voix. Cette note est généralement étrangère à l'harmonie; elle précède et sert à attaquer une des notes réelles de l'accord. Elle peut être supérieure ou inférieure; si elle est supérieure, on la prend telle que la donne la gamme, soit à un ton (1), soit à un demi-ton de distance (2); si elle est inférieure, on la fait presque toujours d'un demi-ton (3).

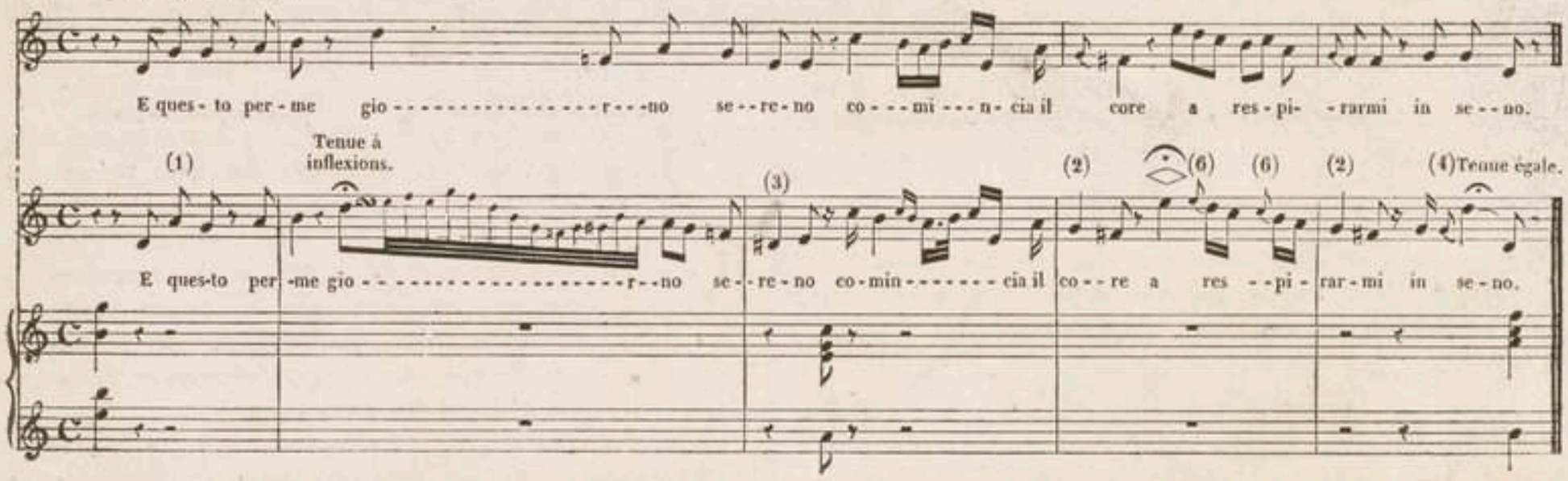
Quelquefois c'est une note de l'harmonie qui fait l'office d'appogiature, et alors celle-ci peut-être séparée de la note à laquelle elle appartient par un des intervalles quelconques dont se forme l'accord (4), (5).

L'appogiature peut être donnée encore par le simple retard d'une note réelle de l'harmonie (6). C'est le seul cas où l'appogiature soit préparée; elle ne l'était pas dans les hypothèses précédentes. Quoique indiquée généralement par une note d'un petit caractère, l'appogiature s'appuie toujours plus que la note à laquelle elle appartient.

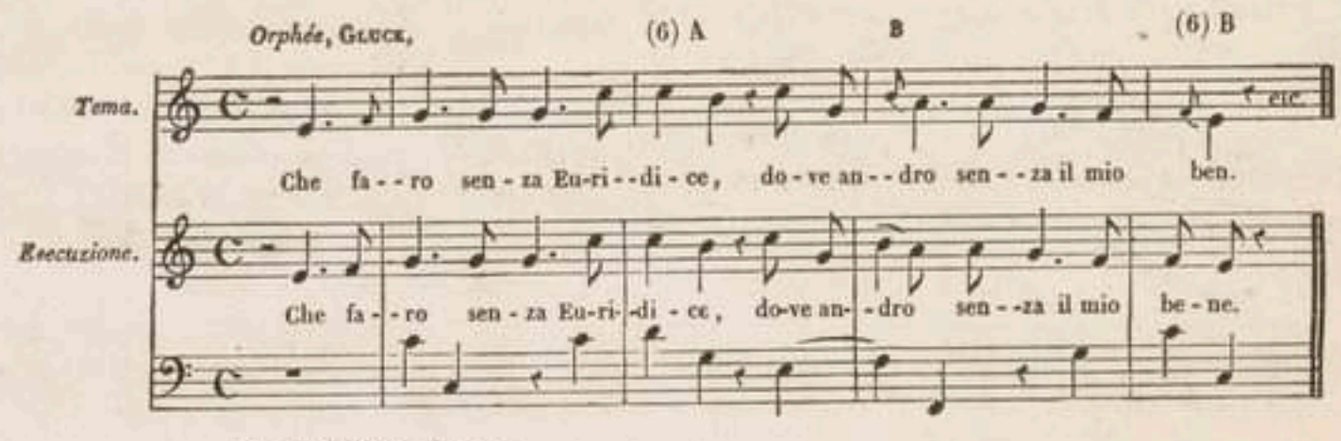
Le passage de l'appogiature à la note suivante s'opère avec limpidité, en liant la voix sans la trainer.

Voici quelques exemples qui réunissent les différentes appogiatures dont nous venons de parler :

Tancredi, di Rossini.



Orphée, Gluck.



Nozze di Figaro, Mozart.

La durée de l'appogiature est très variable. Si la mesure est paire, l'appogiature s'attribue la moitié de la valeur de la note qu'elle est destinée à orner. Exemple A.

Si la note principale est pointée, ou si la mesure est impaire, l'appogiature emprunte à la note principale les $\frac{2}{3}$ de sa valeur. Exemple B.

L'appogiature absorbe la valeur entière de la note principale lorsque la durée de celle-ci est prolongée par une liaison. Exemple C.

L'appogiature enfin peut être excessivement rapide. Exemple 4.

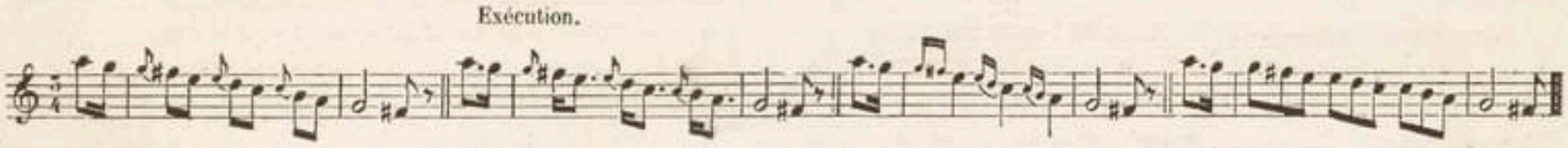
Les besoins et la nature de la mélodie détermineront le choix

de ces différentes applications plus sûrement que les préceptes ne pourraient le faire.

Parmi les appogiatures, il faut distinguer l'*acciaccatura*. Celle-ci est une petite note vive qui précède, à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, une seconde note aussi courte qu'elle. La voix précipite et brusque, pour ainsi dire, ces deux notes, et ne s'arrête que sur la troisième.

EXEMPLE :

Exécution.



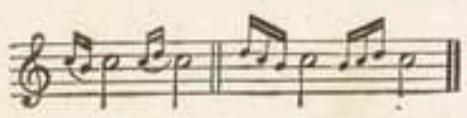
Bon. Bon. Mauvais.

La forme présentée dans le dernier exemple ôterait à l'*acciaccatura* le caractère vif et décidé qui la distingue pour lui donner celui des triolets.

Les appogiatures peuvent être simples ou doubles. Il n'y a pas lieu à s'exercer séparément sur les premières. Leur exécution matérielle ne présente aucune difficulté. Il suffira de les étudier dans les morceaux; l'art consiste à en saisir les nuances et à les employer avec goût.

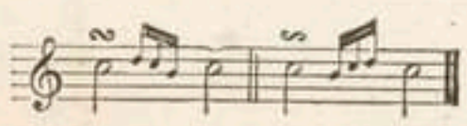
Mordant (*Grupetto*).

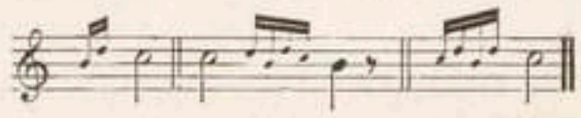
Parmi les diverses combinaisons que présentent les doubles appogiatures, il faut distinguer celles formées de deux ou de trois notes consécutives descendantes et ascendantes.



Quelques auteurs nomment les deux premiers exemples *mezzi grupetti;* les deux autres portent toujours le nom de *grupetto* et s'indiquent par le signe ∾ .

Fr. Domingo Varellas de San-José (1) et Johan Samuel Petris (2) désignent les deux mordants contraires par le renversement du même signe. Exemple :



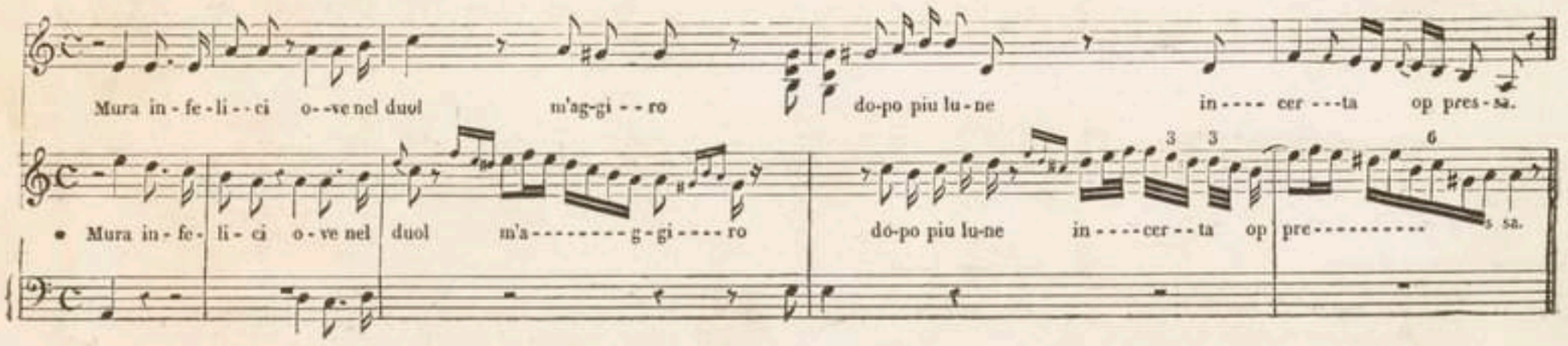
Toutes les autres combinaisons d'appogiatures, telles que  rentrent dans le domaine des doubles appogiatures ou petites notes. (*Voy.* les Exercices, pag. 63 1re édition, ou pag. 79 2e édition.)

Le grupetto est, après l'appogiature, l'ornement le plus ordinaire, et par cela même le plus nécessaire du chant. Comme il se compose uniquement de la réunion des appogiatures inférieure et supérieure à la note principale, on doit lui appliquer la règle établie pour les appogiatures, et qui prescrit de mettre toujours un demi-ton de distance entre la petite note en dessous et la grande note; de là il résulte, ainsi que l'observe la Méthode de chant du Conservatoire, que le grupetto ne peut excéder une tierce mineure sans perdre de sa grâce et de sa légèreté.

On doit obtenir le grupetto par un *sforzando* sur la première des trois notes qui le composent, en l'attaquant librement, avec hardiesse, de manière qu'elle se distingue par-dessus la note qui la précède et celle qui la suit. L'effort donné à cette note doit enlever les deux autres à sa suite. On l'étudiera d'abord lentement, afin d'établir les proportions, la clarté et l'intonation; puis on augmentera graduellement la vitesse.

Le grupetto peut occuper trois places différentes relativement au son qu'il est destiné à orner.

Il peut 1° attaquer le son, 2° en occuper le milieu, 3° le terminer. Dans le premier cas, on doit lui consacrer le premier instant de la valeur de la note. Exemple :

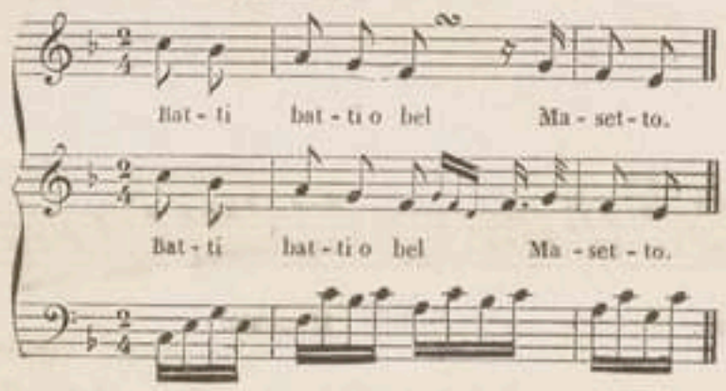


(1) *Compendio de Musica teorica et pratica.* Porto, in 4°, 1806.

(2) *Anleitung zur practischen Musik.* (Introduction à la Musique pratique). Lauban, 1767.

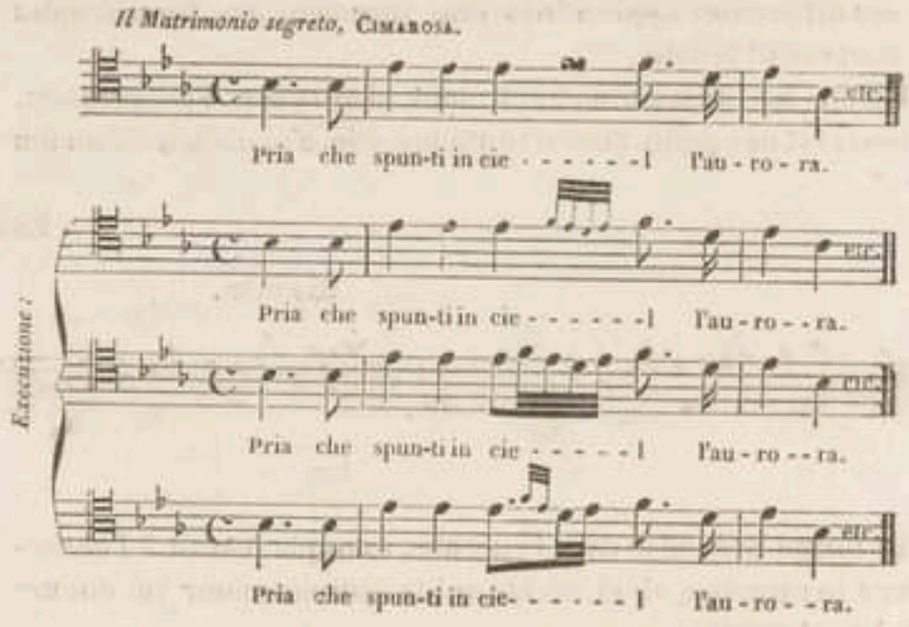
Dans le second cas on posera d'abord la note, et sur le milieu de sa durée on exécutera le mordant. Exemple :

Don Giovanni, MOZART.



Dans le troisième cas, on achèvera la valeur de la note par le mordant. Exemple :

Il Matrimonio segreto, CIMAROSA.

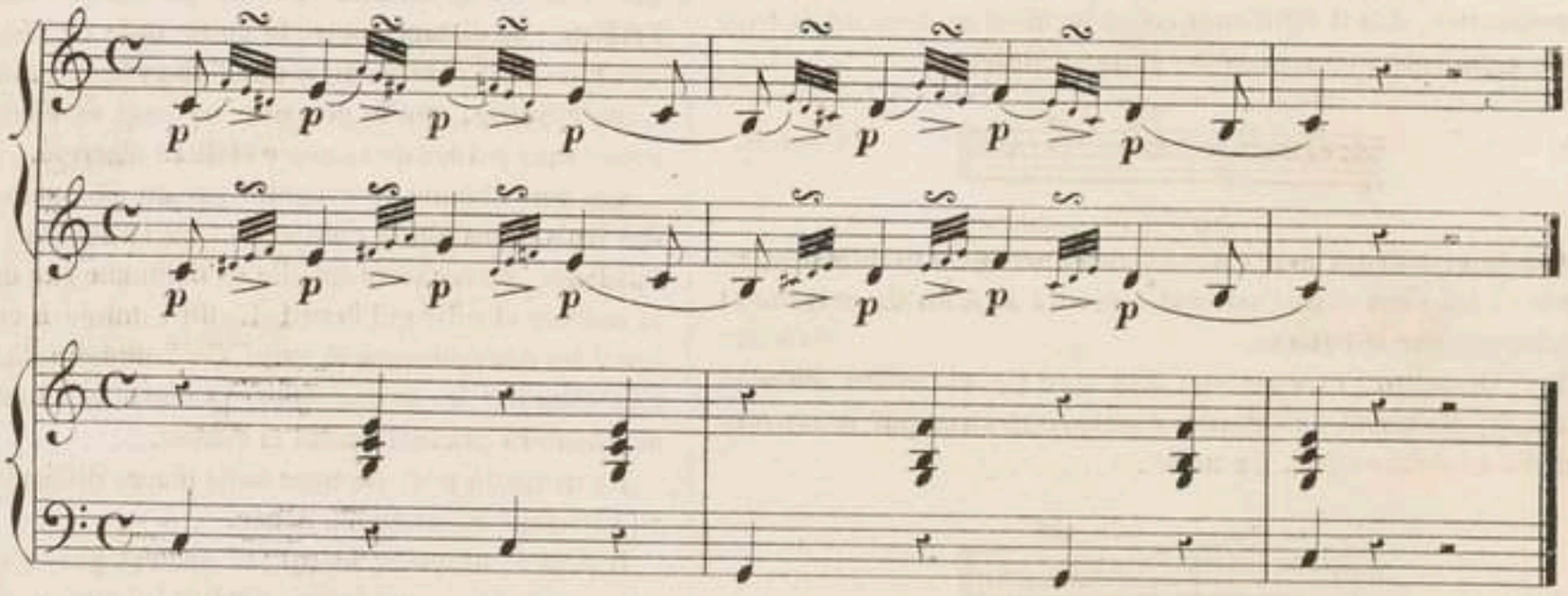


Le caractère spécial du mordant étant d'être rapide et incisif, on doit le resserrer dans la valeur d'une double croche au n° 100 = métronome Maëlzel. Placé sur une note quelconque des exercices contenus dans les pages 24, 25 et 26 1re édit., ou 40, 45, et 46 2e édit., il ne prendra que la valeur de la double croche, ou que la valeur de trois quadruples croches.

Dans ces exercices, toutes les notes doivent se chanter piano, à l'exception des trois qui forment le mordant (grupetto).

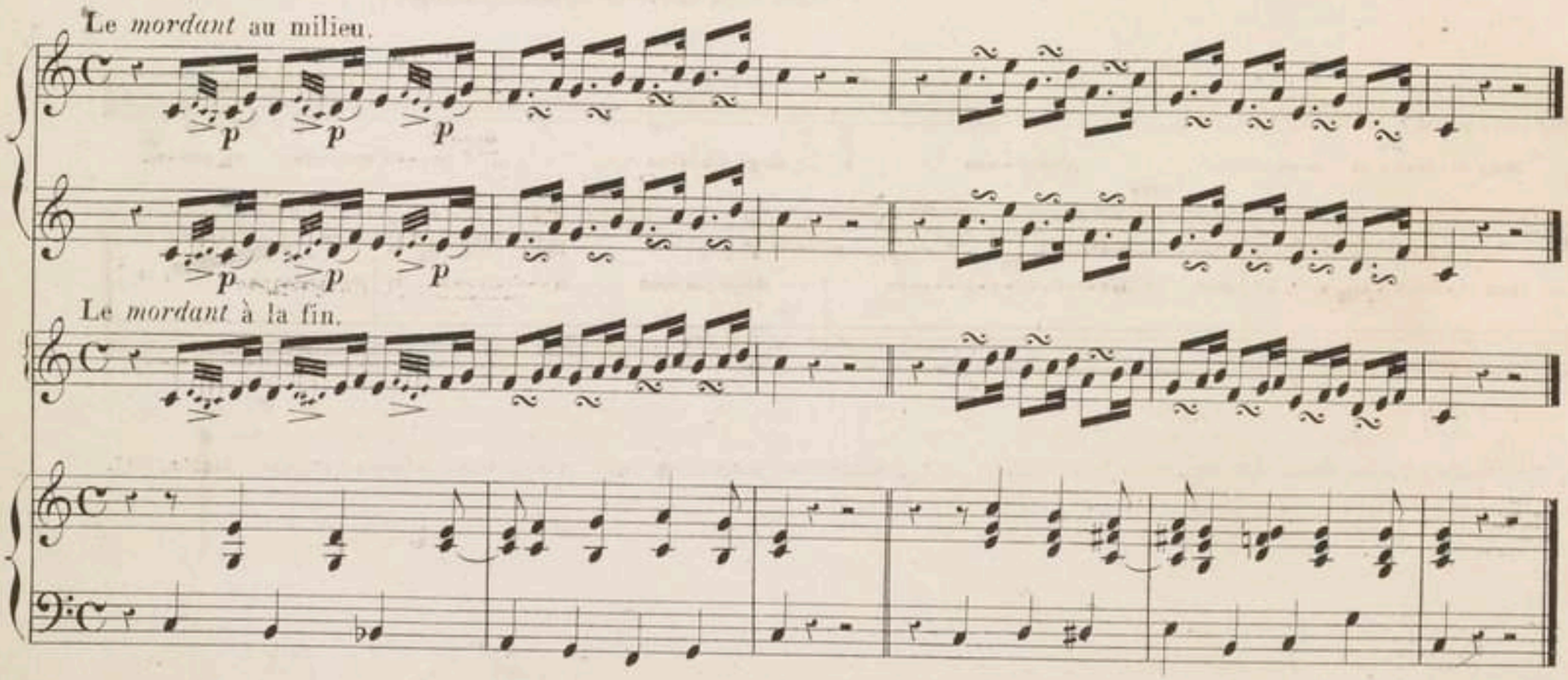
EXERCICES POUR LE MORDANT.

Le *mordant* au commencement.

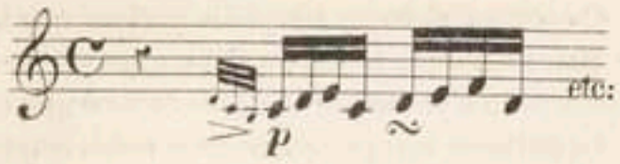


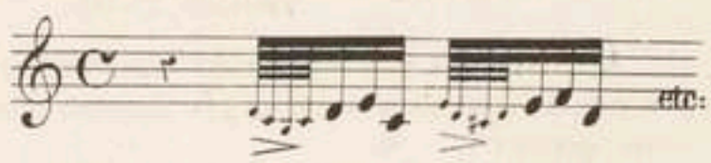
Le *mordant* au milieu.

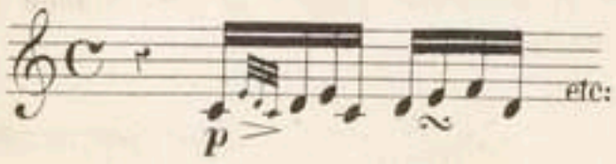
Le *mordant* à la fin.

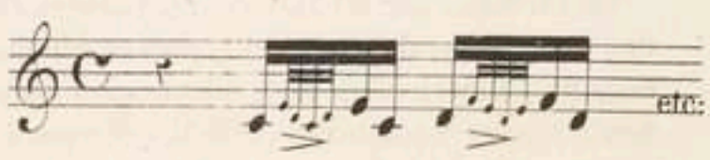


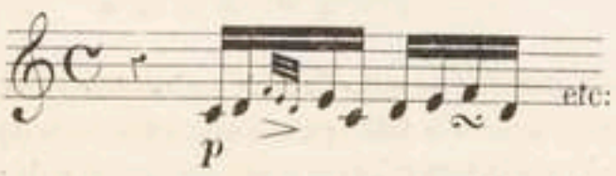
APPLICATION DU MORDANT AU N° 69.

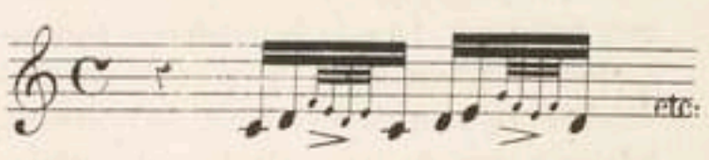
à la première note: 

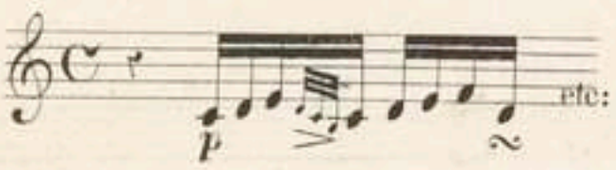
faites 

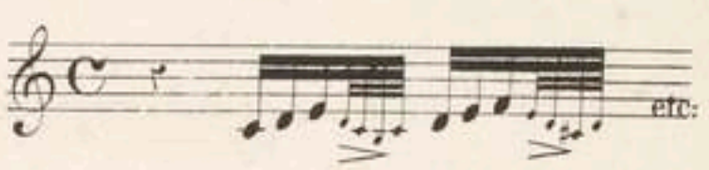
à la deuxième note: 

faites 

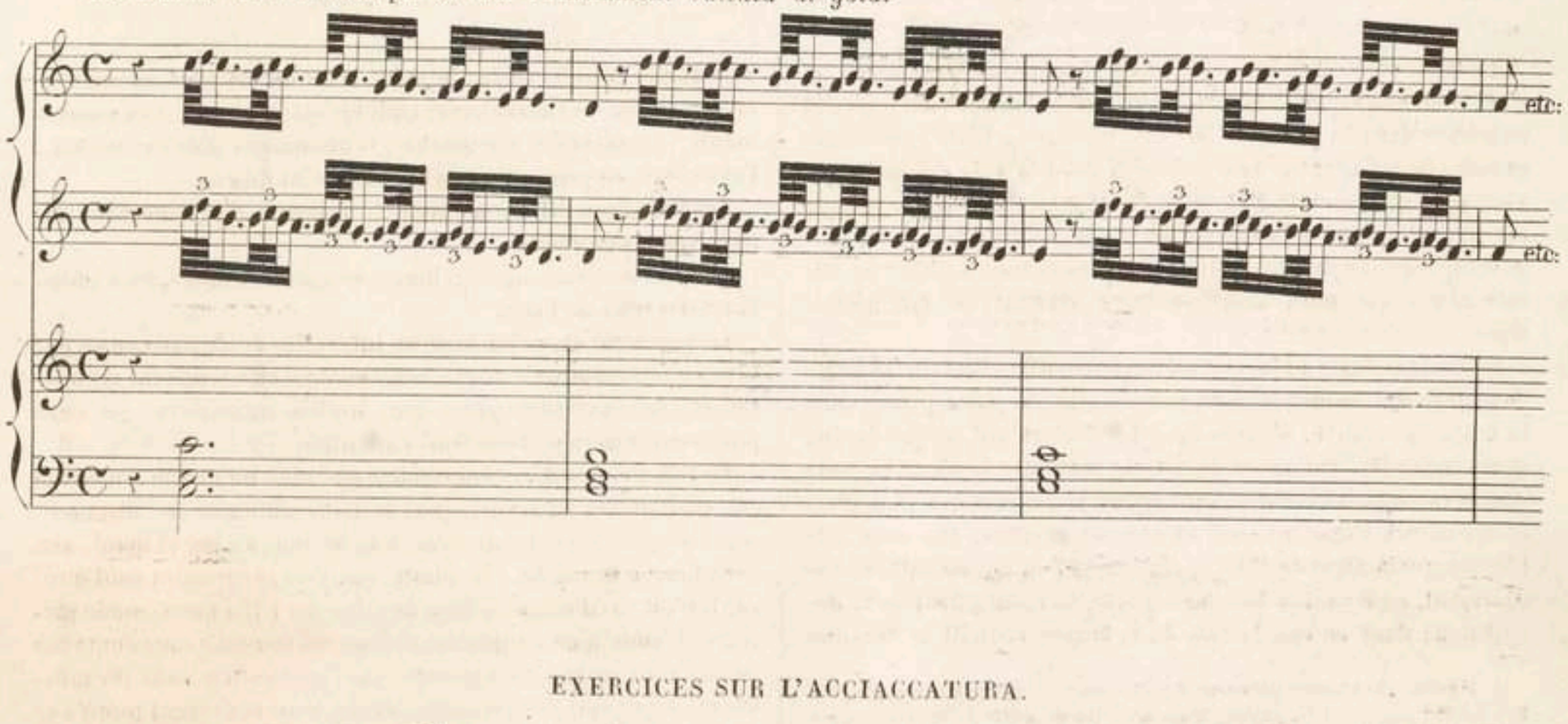
à la troisième note: 

faites 

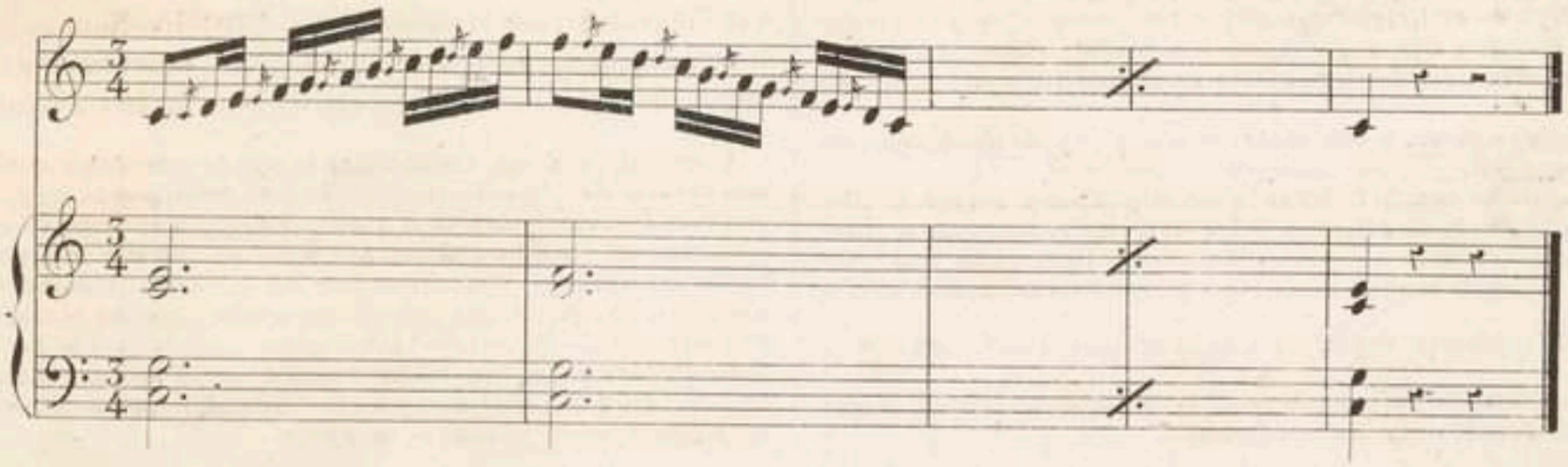
à la quatrième note: 

faites 

Les formes de mordant qui suivent se nomment *battuta di gola.*



EXERCICES SUR L'ACCIACCATURA.



§ XV.

TRILLE (*Trillo*).

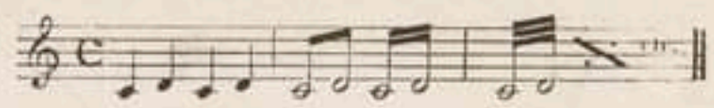
Le trille est une succession alternative, martelée, rapide, égale, de deux sons contigus à la distance d'un demi-ton ou d'un ton entier (1).

On l'indique par les initiales *tr*. Lorsque ce signe est placé sur une note, il signifie que le trille doit se composer de cette note et de la note supérieure à un demi-ton ou à un ton de distance, suivant l'accord. La note qui porte les initiales se nomme note principale, et jamais elle ne se combine en succession trillée avec les sons inférieurs. La note supérieure se nomme note auxiliaire.

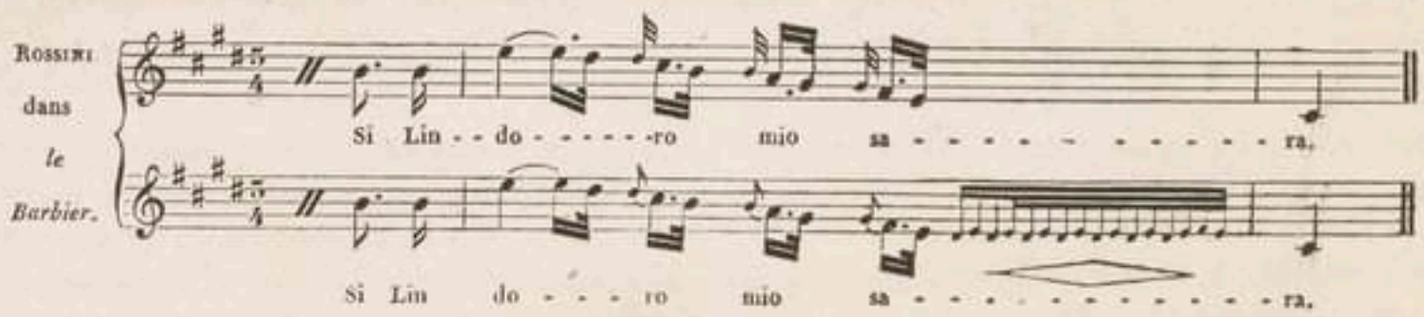
Outre ces deux notes, il en existe une troisième qui est à un demi-ton ou à un ton au-dessous de la principale et qu'il faudrait nommer note de préparation ou de terminaison, parce qu'elle remplit ces deux fonctions; mais toujours le trille commence et finit par la note principale.

On a généralement adopté le préjugé que le trille est un don de la nature, et que la voix qu'elle a privée de cette grâce du chant doit y renoncer. Rien n'est plus erroné que cette opinion (4).

Le trille ne résulte pas de deux notes frappées l'une après l'autre et accélérées jusqu'à la plus grande vitesse, comme par exemple :



Ce passage ne sera jamais qu'un trait d'agilité qui peut précéder ou suivre le trille; c'est une variété du trille que l'on nomme *Trillo molle* lorsqu'il est placé comme il suit :



Le trille (2) n'est qu'une oscillation régulière de bas en haut, et *vice versâ*, que reçoit le larynx. Cette oscillation convulsive prend naissance dans le pharynx par une oscillation toute pareille des muscles de cet organe. Les vieillards dont la voix est vacillante nous offrent l'exemple d'un trille involontaire. Chez eux le trille est irrégulier par faiblesse; chez les sujets plus jeunes, il doit devenir régulier par flexibilité. Nous allons nous attacher au fait mécanique qui nous donnera pour résultat le fait acoustique.

Il faut imprimer au larynx un mouvement oscillatoire régulier de haut en bas; ce mouvement, pareil à celui du piston jouant dans le corps de pompe, s'opère dans le pharynx qui sert au larynx d'enveloppe (3). On ne saurait trop assouplir le pharynx pour que le raccourcissement et l'allongement des muscles abaisseurs et élévateurs s'opèrent avec aisance et rapidité. On aura une idée approximative de cette opération, si l'on fait de suite et rapidement, en tenant la bouche ouverte, le mouvement de la déglutition; dans ce cas, la base de la langue remplit la fonction principale. Dans le trille, le point d'action est placé ailleurs, et la langue cède à l'ébranlement qui lui est transmis. Ces mouvements, appréciables au toucher, s'annoncent plus ou moins à l'extérieur, en proportion de l'embonpoint du cou.

Les rossignols offrent un exemple frappant du phénomène que nous venons de décrire.

Plus ces mouvements réguliers sont égaux et libres, plus la distance des sons est juste.

La voix ainsi ébranlée dans un intervalle de seconde passe par tous les sons intermédiaires; mais comme elle renferme régulièrement ses excursions entre deux limites invariables, ces deux points extrêmes appellent seuls l'attention.

Le lecteur doit déjà comprendre que plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, plus le trille embrasse de distance. Ainsi on peut la porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons, à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornements ne serait sans doute pas de bon goût, et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprenne le mouvement oscillatoire. Nous ne pouvons, il est vrai, nous emparer de chacun de ces mouvements en particulier, mais nous pouvons les exciter et les arrêter à volonté, puis

(1) *Il primo che rinnovo nel canto il trillo incognito affato alle voci dei cantori dei due secoli* 15 *e* 16, *fu Gian Luca Conforti, di Miletо in Calabria, agregato nel collegio dei contori ponteficii le* 4 *nov.* 1591. Il renouvela le trille, puisque déjà il était connu des anciens sous les noms de *vibrissare, vibrare,* comme l'attestent Pompeius Festus et Pline le naturaliste (*Baini. Memoria della vita di P. de Palestrina*).

(2) Les Anglais nomment le trille *shake ;* ce mot, qui signifie tremblement, me semble très approprié.

(3) On peut obtenir un trille factice en agitant extérieurement le gosier avec les doigts. Nous donnons ce fait comme une preuve de la justesse de notre description.

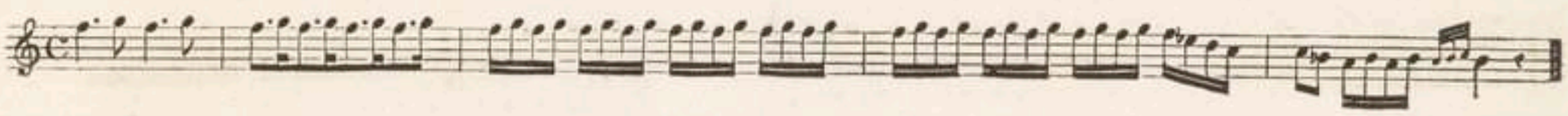
La succession du trille est la plus rapide de toutes les vocalisations, mais tellement rapide qu'entre le degré de vitesse 152 = 𝅗𝅥 du métronome Maëlzel, dernier terme que puisse atteindre l'agilité, et celle de la vitesse du trille 200 = 𝅗𝅥 il existe une grande lacune. On peut donc établir ce tremblement convulsif comme limite possible de toute vitesse dans la vocalisation.

(4) Je citerai en exemple madame Pasta. La voix de cette célèbre cantatrice était dure et voilée. Une difficulté naturelle ne lui avait jamais permis, malgré l'étude la plus obstinée, d'aborder le trille ni d'exécuter dans un mouvement vif les roulades montantes; son exécution consistait en gammes descendantes et en traits brisés. Les gammes montantes demeurèrent pour elle une difficulté invincible; mais il n'en fut pas de même du trille dont elle arriva enfin à posséder le mécanisme. En effet madame Pasta (15 novembre 1830), après dix années d'une brillante carrière, fit entendre aux Bouffes dans l'air de *Tancredi* un des plus magnifiques trilles à inflexions dont les dilettanti aient gardé le souvenir. Elle le plaçait au point d'orgue qui précède la reprise du motif : « *Saro felice.* »

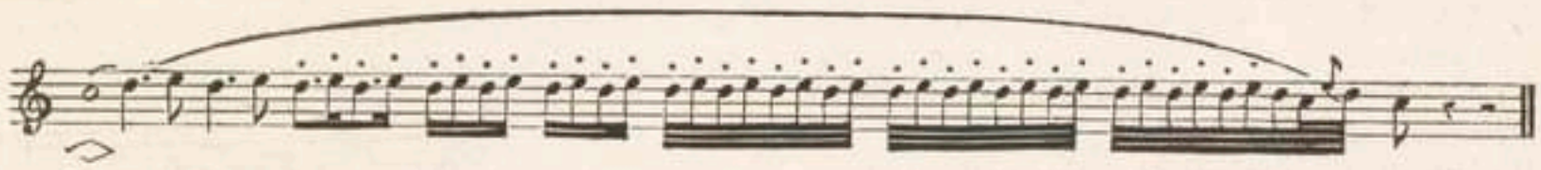
fixer les limites de leur étendue et maintenir leur parfaite isochronéité. Quelquefois, dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement ; quelques mois d'études doivent suffire à tout élève doué de dispositions ordinaires.

Dans presque toutes les méthodes de chant, et notamment dans celle de Martini, après lui dans celle du Conservatoire, et plus tard enfin, dans un grand nombre d'autres, on recommande d'étudier le trille en pointant la note principale.

Exemple de Martini :



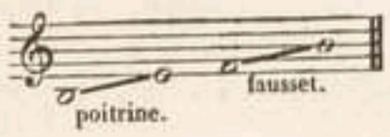
Exemple de la méthode du Conservatoire :



Messa di voce.

En comparant ce procédé à l'essence même du trille et à l'application que tous les bons chanteurs en ont toujours faite, nous ne pouvons nous empêcher de le déclarer radicalement mauvais. J'engage les élèves à chercher le trille par le tremblement spontané du gosier et non par le mouvement progressif des deux notes.

On fera bien de s'exercer d'abord dans les limites de cette octave,



dont le diapason exige moins de contraction que les sons plus aigus. Quand le mouvement du trille sera large et facile, il faudra immédiatement en régulariser la forme.

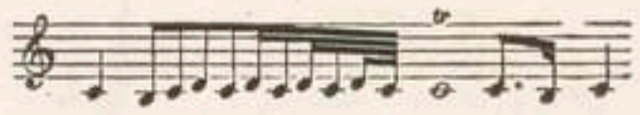
Le trille majeur ou mineur, si l'on tient compte des différentes manières dont les chanteurs célèbres l'ont toujours employé, offre les variétés suivantes :

Ou il peut appartenir à une seule note, ou il peut être employé dans le corps des phrases en *succession mesurée ;* si le trille est isolé, il peut prendre le caractère de *trillo mordente* (trille mordant), de *trillo radoppiato* (trille redoublé), ou enfin de *trillo lento* ou *molle* (trille lent ou mou). S'il est employé en succession mesurée, on peut l'appliquer soit à une *succession de degrés disjoints,* soit à la *gamme diatonique,* soit à la *gamme chromatique,* soit enfin *au port de voix.*

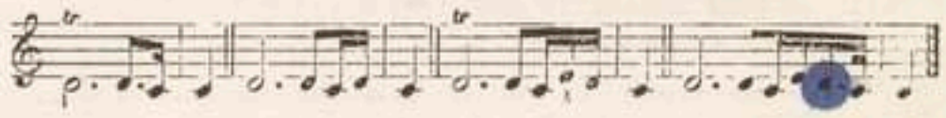
1° Trille isolé, majeur ou mineur.

Si le trille est libre, comme on le voit dans les points d'orgue, ou si, étant mesuré, il a une valeur suffisante, tous les bons chanteurs l'attaquent et l'abandonnent par une préparation et une terminaison régulières qui en rendent l'effet très agréable. La préparation consiste à faire précéder par le demi-ton ou le ton inférieur les deux notes dont se compose le trille. Ces deux notes, par une accélération graduelle et de courte durée, conduisent à l'effet de l'oscillation. Le trille ainsi préparé se développe suivant les règles des sons tenus ou *messa di voce* (*voy.* page 44 1re édit., ou page 60 2e édit.). La terminaison se fait piano, ainsi que la préparation, et consiste à placer immédiatement, après le trille brusquement arrêté, la note inférieure, qui est elle-même suivie de la note principale ou d'un trait final.

Exemple :



Exemples de terminaisons plus simples :



Cette préparation et ces terminaisons sont les plus simples ; on peut les varier à l'infini ; nous donnerons quelques exemples de ces combinaisons, pag. 66 et 67 1re édit., ou pag. 82 et 83 2e édit.

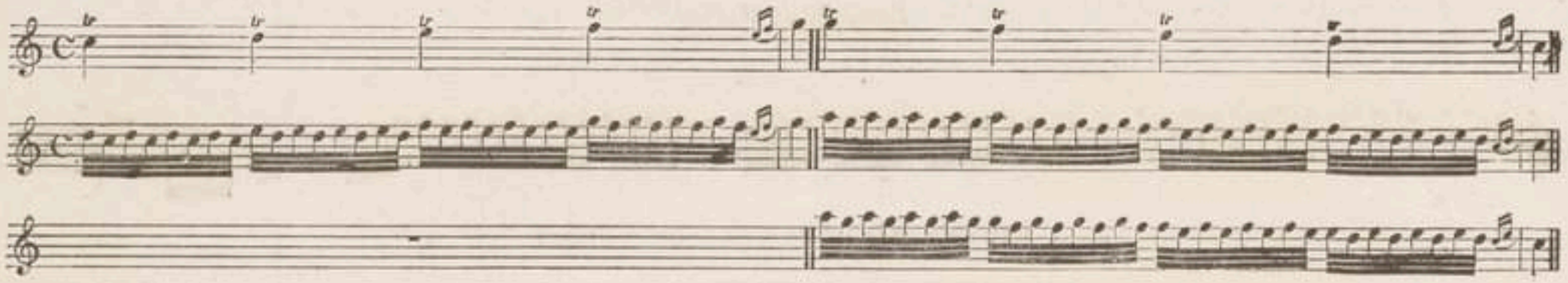
L'élève doit rester maître d'arrêter à son gré le trille, et il l'arrêtera invariablement sur la note principale ; sans une attention particulière, il ne pourrait interrompre à temps l'oscillation imprimée au gosier.

2° Trille en progression du genre diatonique.

Lorsque les trilles sont placés dans le corps des phrases en suc-

cession mesurée ascendante ou descendante, on ne les prépare généralement point, parce que d'ordinaire on n'en a pas le temps. Alors on les attaque brusquement par la note supérieure, et le dernier trille seul reçoit la terminaison.

Exemple:



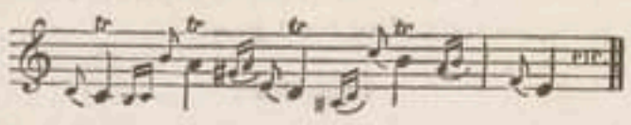
On a à choisir, suivant nous, entre les deux manières indiquées dans la progression descendante.

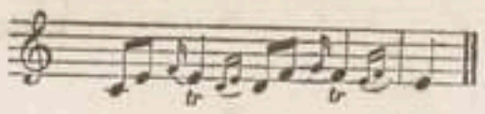
On ne doit supprimer la terminaison de chaque trille que lorsque le temps manque pour l'exécuter; d'ailleurs, la terminaison ravive l'effet.

3° Trilles en succession de degrés disjoints.

On attaque les trilles par l'appogiature supérieure lorsque la succession se fait par degrés disjoints; mais alors chaque trille reçoit sa terminaison.

Exemples:

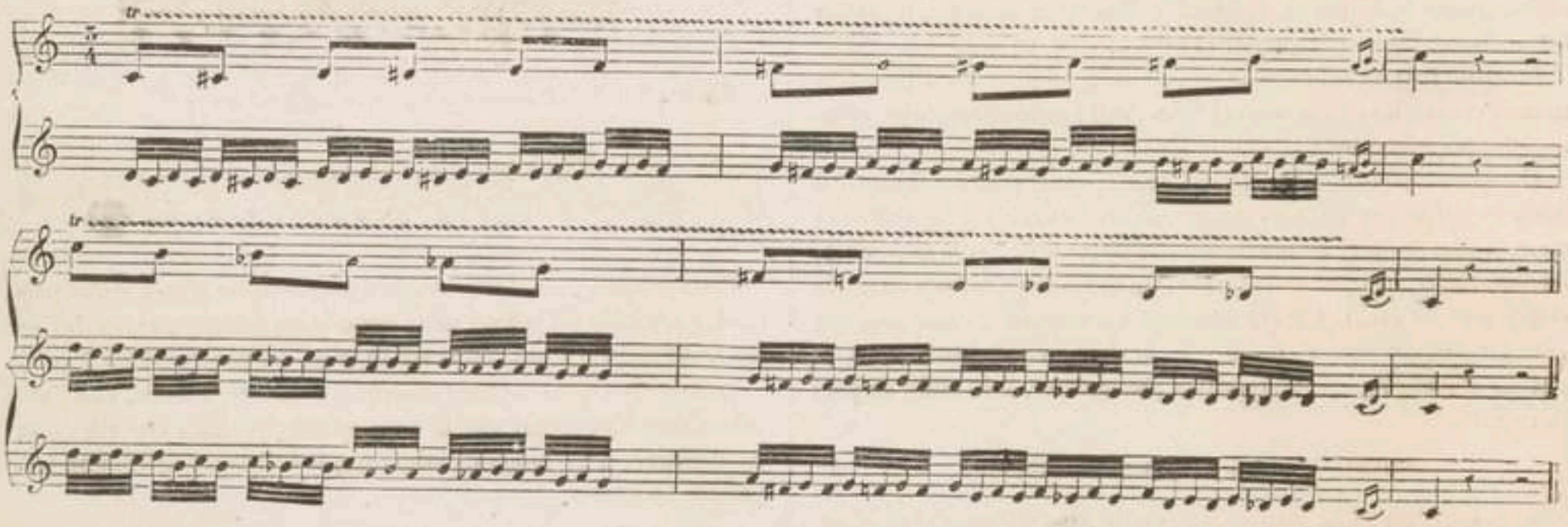




C'est par ces formes que le gosier se familiarise le plus rapidement avec les difficultés du trille, et se trouve conduit à toutes les autres formes dont nous allons traiter. Elles ont pris naissance dans les différentes applications du trille isolé ou mesuré, faites par d'habiles chanteurs.

4° Trille en succession chromatique.

Le trille chromatique, soit ascendant, soit descendant, s'attaque également par sa note supérieure avec des intervalles de demi-ton ou de ton entier, en suivant la tonalité de la phrase dans laquelle on l'exécute.



5° Port de voix trillé.

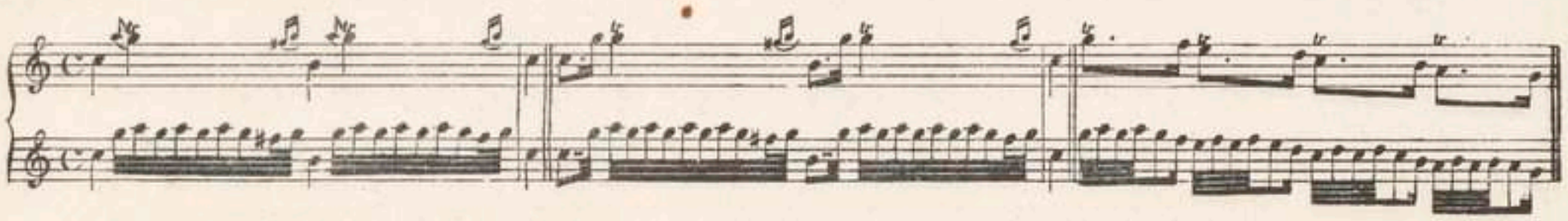
Ce trille peut être appliqué au port de voix, soit en montant, soit en descendant. Tosi, qui le premier, à ma connaissance, a parlé de cette espèce de trille, dit qu'on l'obtient en faisant monter ou descendre imperceptiblement la voix d'un comma à l'autre par un trille continu, de manière à ce que l'auditeur ne puisse analyser l'élévation ni l'abaissement du son.

Dans ce cas, ce port de voix est fort lent.

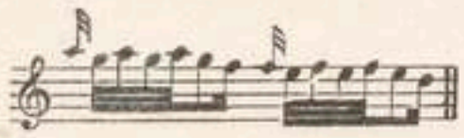
6° Trille mordant (*Trillo mordente*).

Celui-ci s'attaque avec plus de rapidité que les autres sortes de trilles; mais, à peine attaqué, il cesse immédiatement; sa durée, comme celle du mordant, est instantanée; on l'indique par ce signe ʷʷ.

Après Tosi, l'abbé Lacassagne, en 1766, plus tard la méthode du Conservatoire, et beaucoup d'autres, ont noté ce trille à peu près de la même manière, tout en le désignant sous les différents noms de tremblement, martellement, cadence ou trille jeté, trille tronqué, etc.



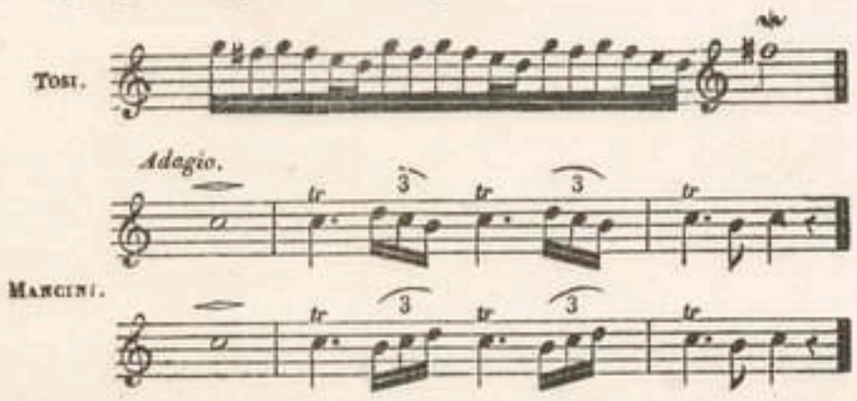
Entre ces diverses formes, la dernière est la plus exacte et la plus sûre. Celle-ci est la plus brillante :



Le trille mordant bien exécuté conduira au trille redoublé.

7° Trille redoublé (*Trillo rappiato*).

C'est encore à Tosi que nous empruntons la définition de ce trille. On l'obtient en intercalant quelques notes au milieu du trille majeur ou mineur. Ces notes suffisent à former différents trilles d'un seul. Purement exécuté par une voix suave, cet agrément est d'un bel effet, surtout lorsque les interruptions alternatives sont produites par des notes articulées avec assurance. Ce trille convient en particulier aux sons de tête de la voix de femme. Il s'indique par le signe ∿. Exemple :



8° Trille lent (*Trillo lento, molle*).

C'est le moins important de tous; nous en avons parlé page 54, 1re édition, et page 70, 2e édition.

9° Défauts du trille.

Les défauts principaux du trille résultent de l'inégalité des battements. Cette inégalité le rend souvent boiteux et pointé; elle peut lui faire embrasser l'étendue exorbitante de tierce, de quarte; quelquefois au contraire elle le renferme dans la seconde inférieure, au lieu de l'étendre à la seconde supérieure, ou le fait finir dans un intervalle différent de celui où il a commencé; d'autres fois la seconde supérieure est mineure lorsqu'elle devrait être majeure. Souvent encore les mouvements d'oscillation sont remplacés par une espèce de hennissement ridicule produit par la petitesse et la roideur du tremblement, connu sous les noms de *trillo caprino* ou de *trillo cavallino*.

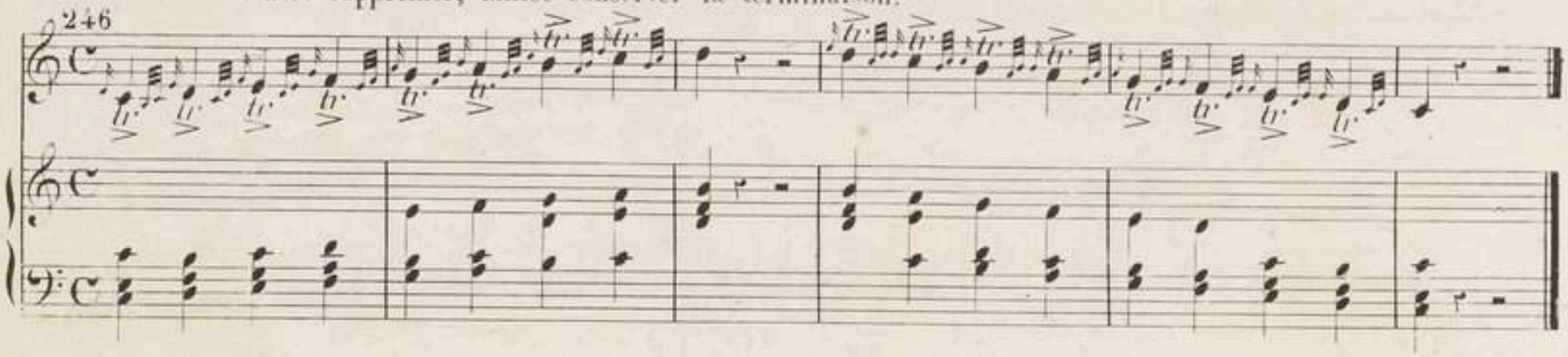
Le trille, l'appogiature, le grupetto et leurs différents modes d'exécution ne sont ici que décrits; c'est dans la seconde partie de cet ouvrage que ces articles recevront tout leur développement.

EXERCICES SUR LE TRILLE MESURÉ

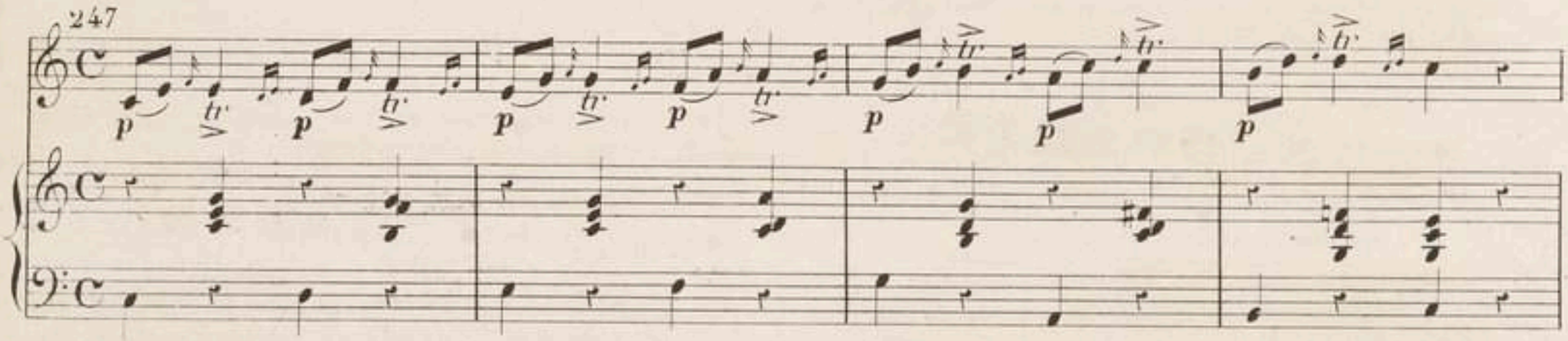
L'appogiature qui attaque le trille doit ressortir par dessus toutes les autres notes.

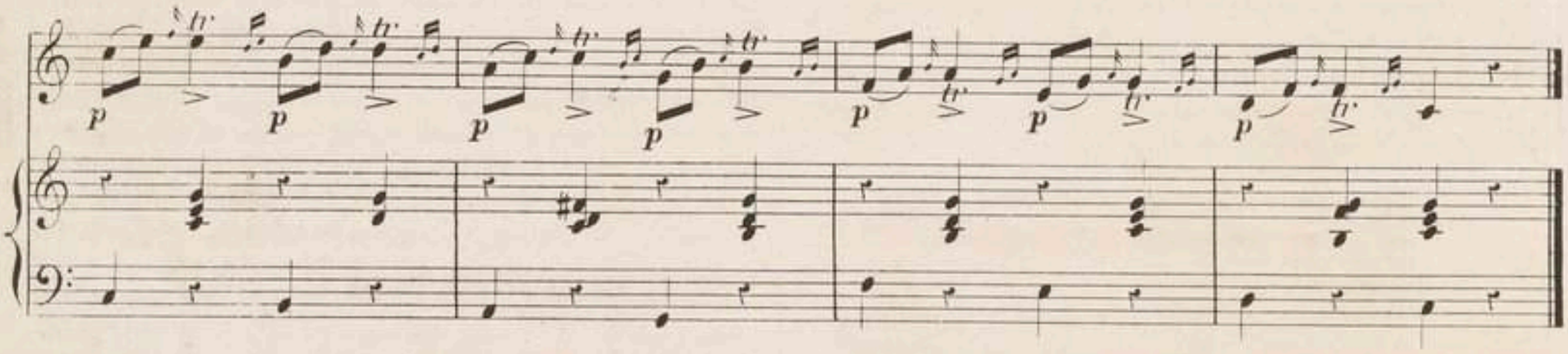
L'élève devra tantôt supprimer, tantôt conserver la terminaison.

246

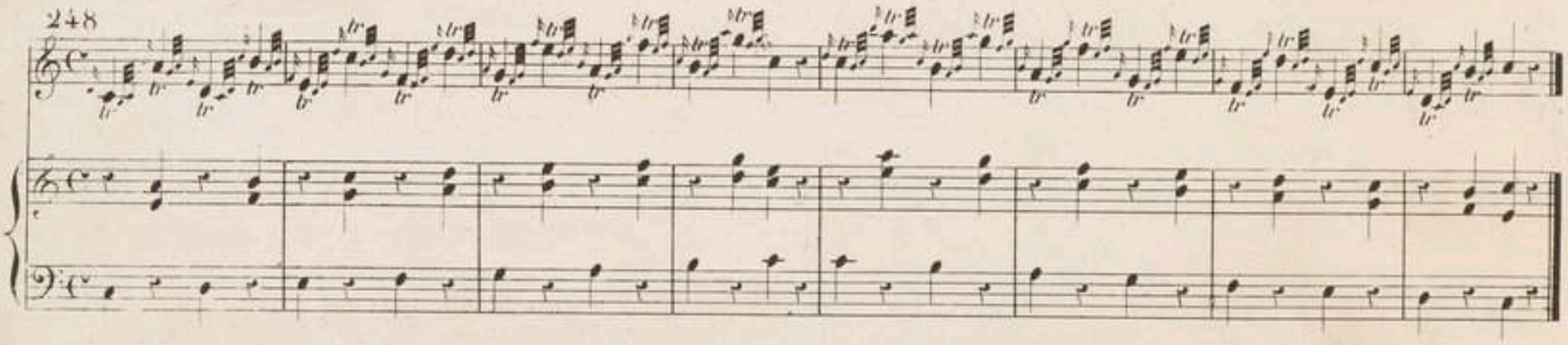


247



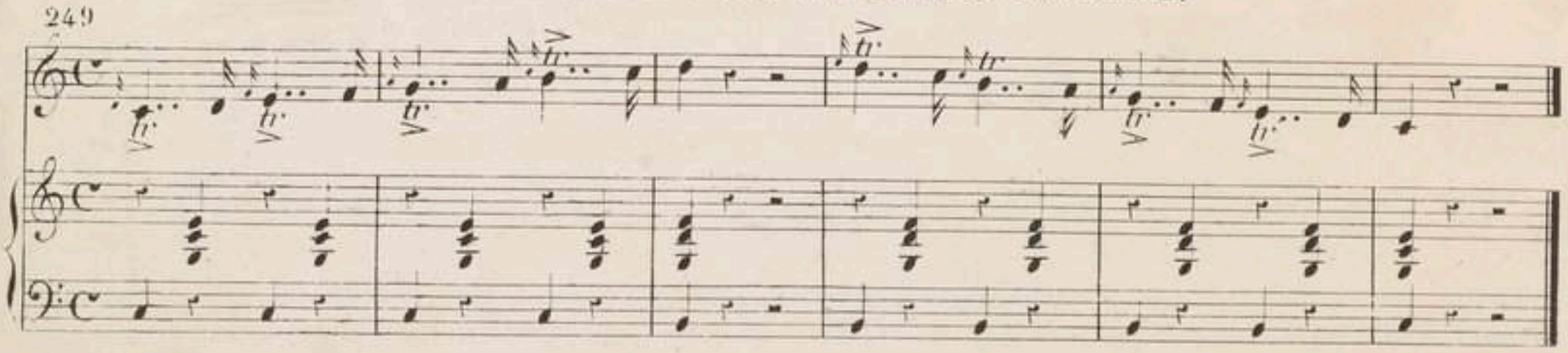


248



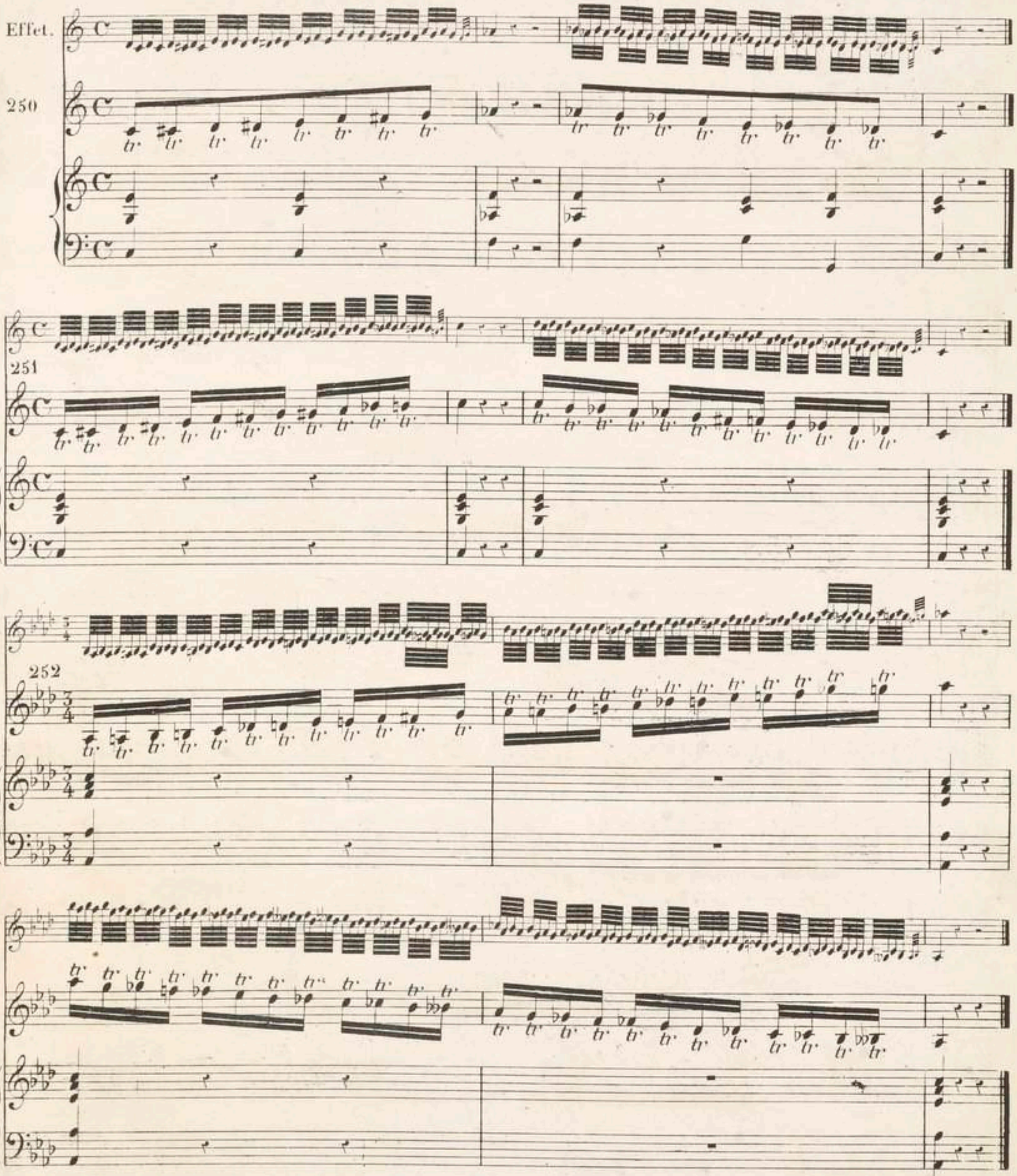
EXERCICES POUR LE TRILLE MORDANT.

249



EXERCICES SUR LE TRILLE CHROMATIQUE.

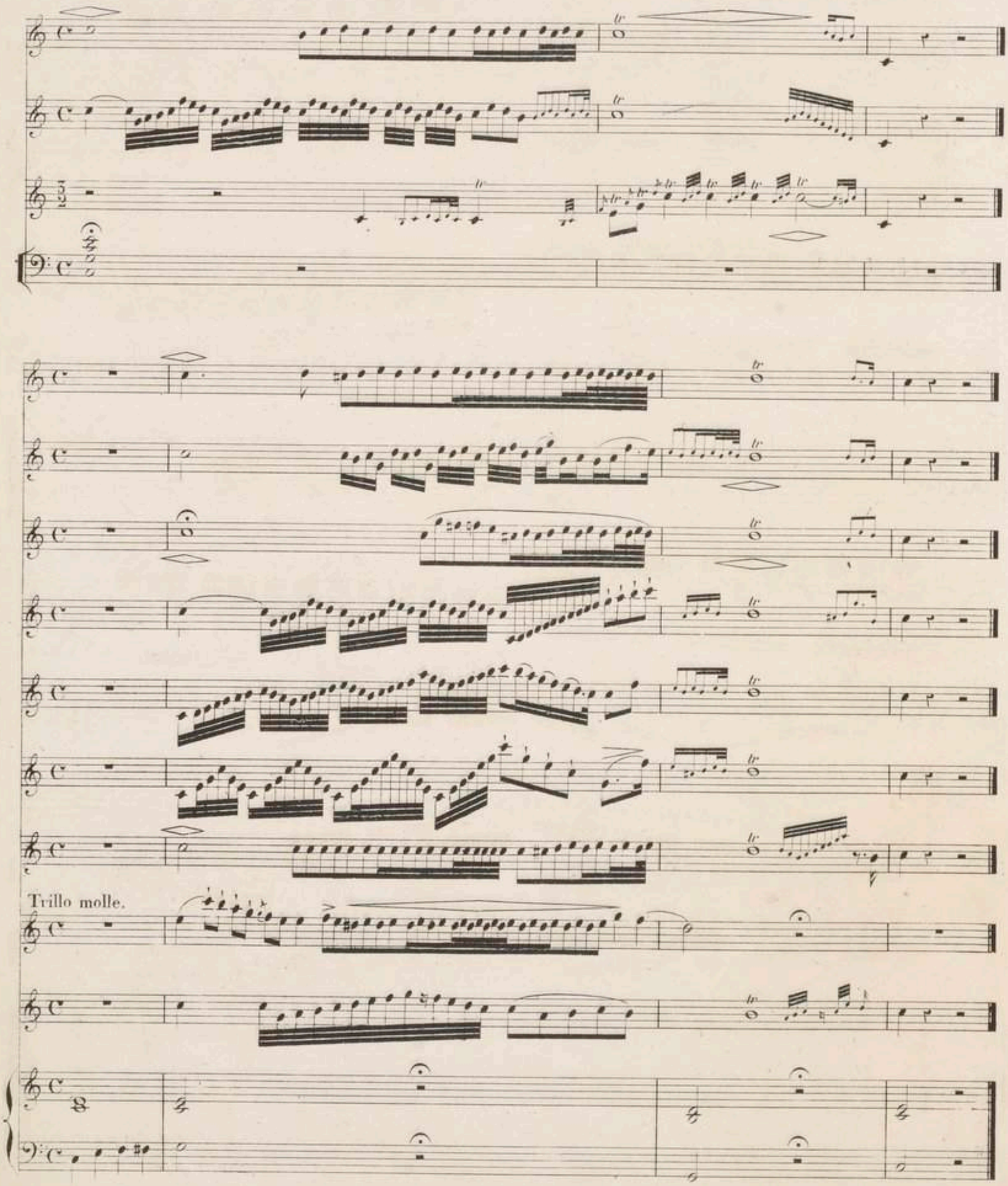
Avant d'essayer le trille chromatique, répétez quelquefois la gamme chromatique qui le porte; c'est le moyen de fixer dans votre mémoire les intonations délicates et difficiles qu'il doit parcourir.



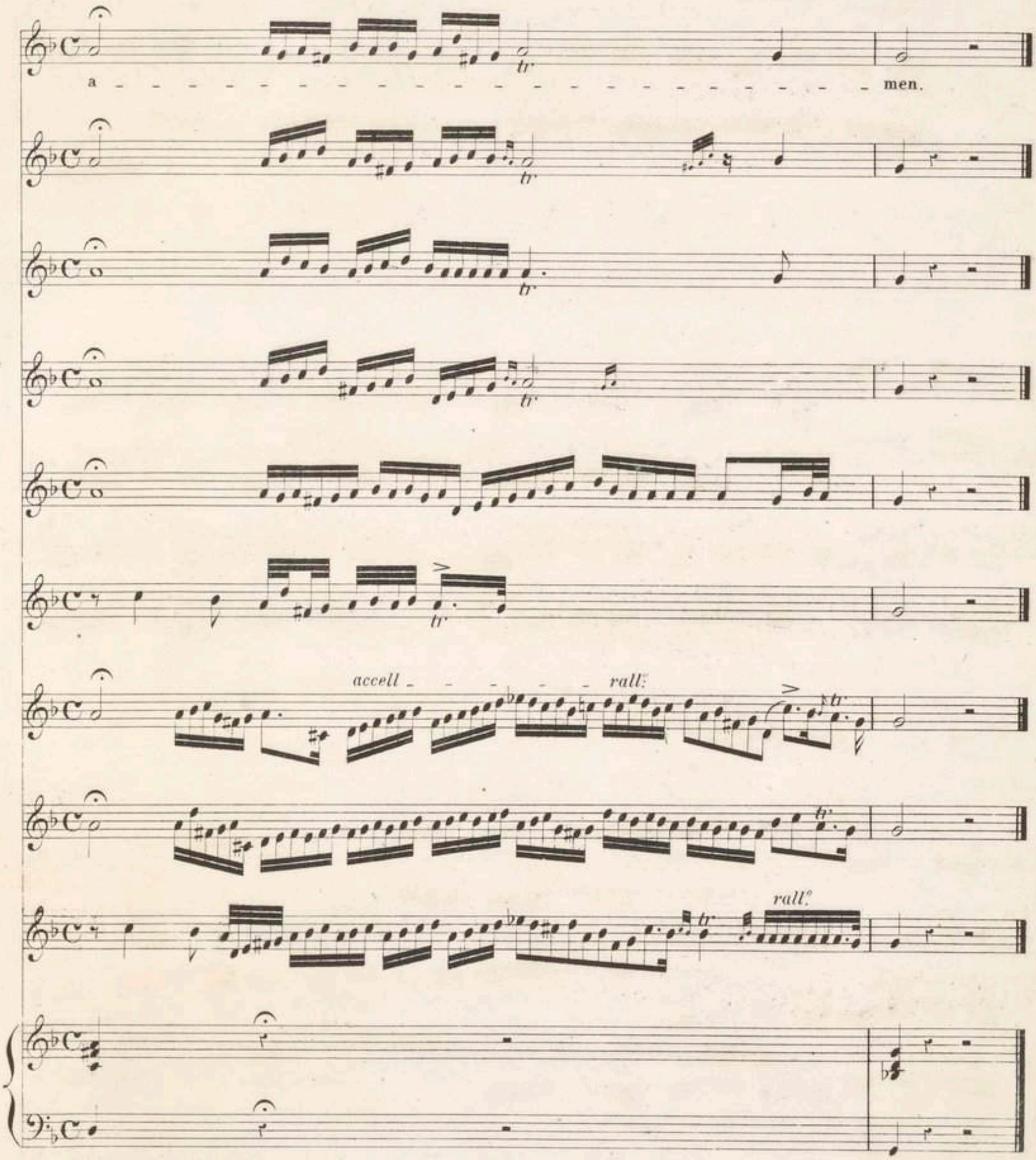
L'élève, après avoir étudié séparément chaque moitié d'un même exercice, pourra essayer de les réunir dans une seule respiration. Le dernier exercice ainsi exécuté, serait un véritable tour de force, dont le Chev.r Balthasar Ferri, a seul donné l'exemple. Ce chanteur florissait vers 1660 (voy. *l'istoria musica d'Angelini Bontempi*)

EXEMPLES SUR LA PRÉPARATION ET LA TERMINAISON DU TRILLE LIBRE.

L'élève arrivé à ce point aura acquis un développement de forces suffisant pour essayer de réunir le trille à *la messa di voce*, ou à quelqu'autre trait qui le prépare. Pour cela il calculera la longueur de sa respiration de façon à pouvoir développer également les trilles et *la messa di voce* ou le trait qui le précède.



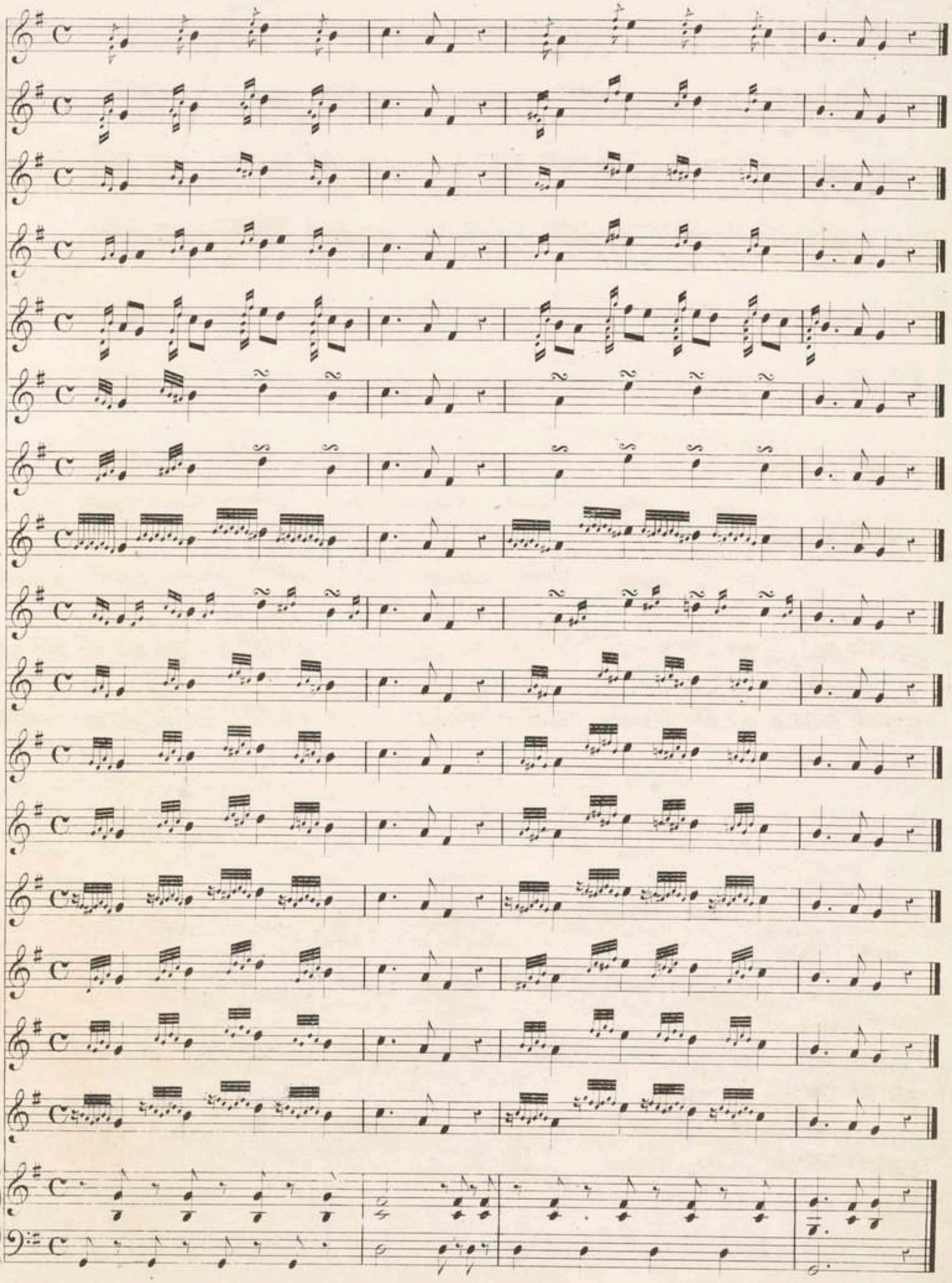
Voici quelques exemples des préparations du trille telles qu'on les employait, au 17.e siècle, dans les cadences finales de la musique sacrée. (voyez *Herbst.*)



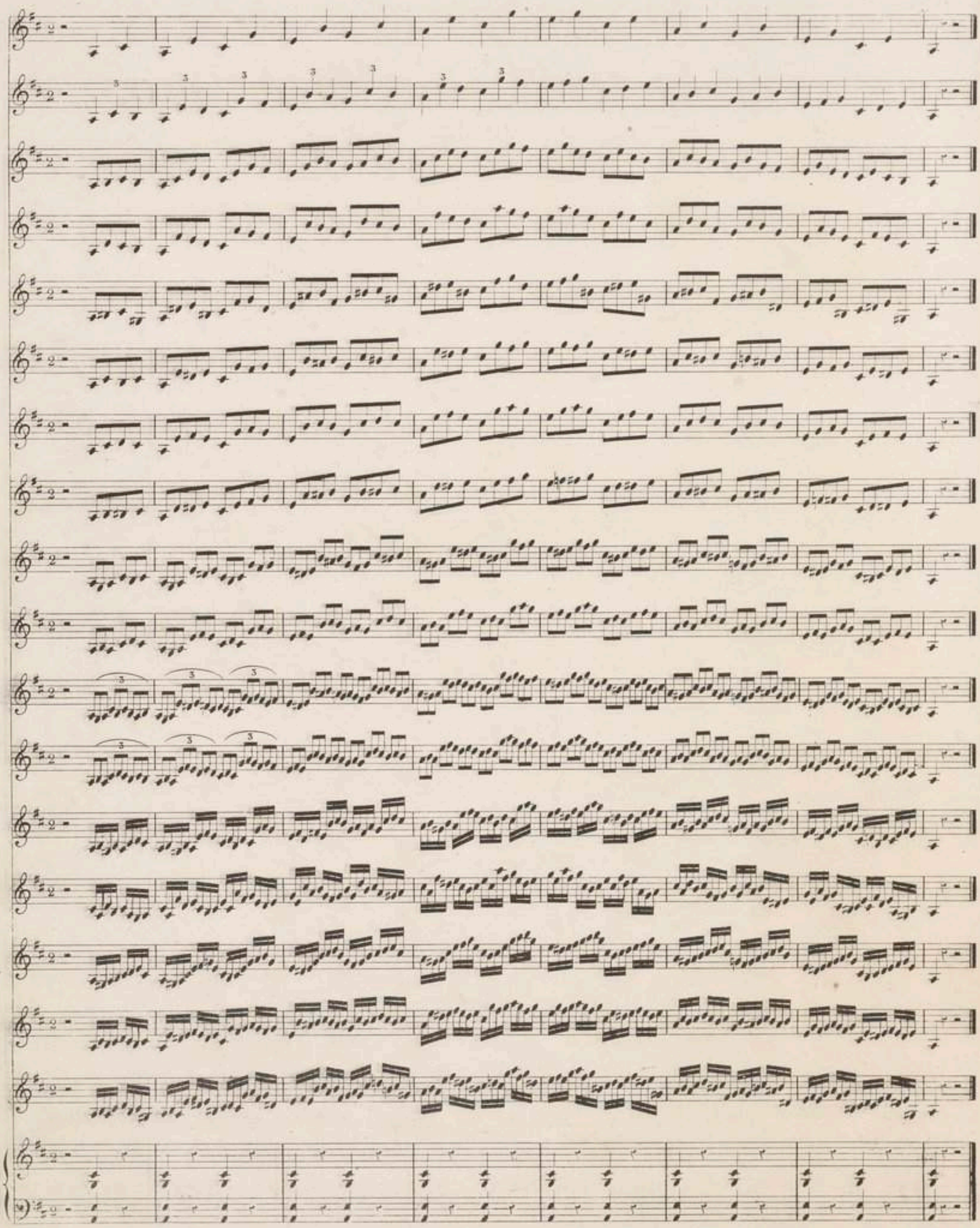
EXERCICES POUR LE MEZZO RESPIRO.

PETITES NOTES.

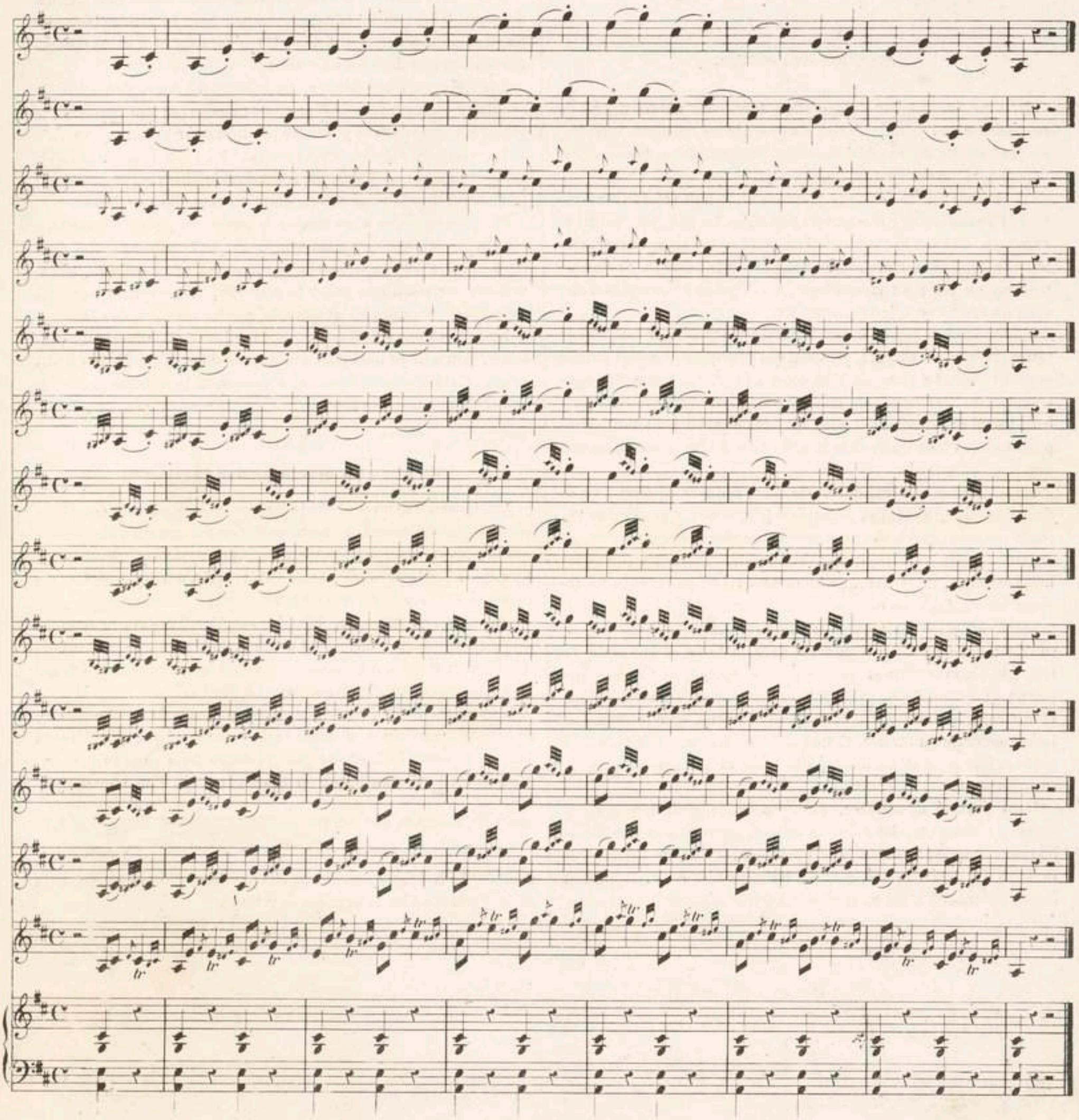
Lorsque plusieurs petites notes attaquent ensemble un même son, on les enlève avec rapidité netteté et brillant.



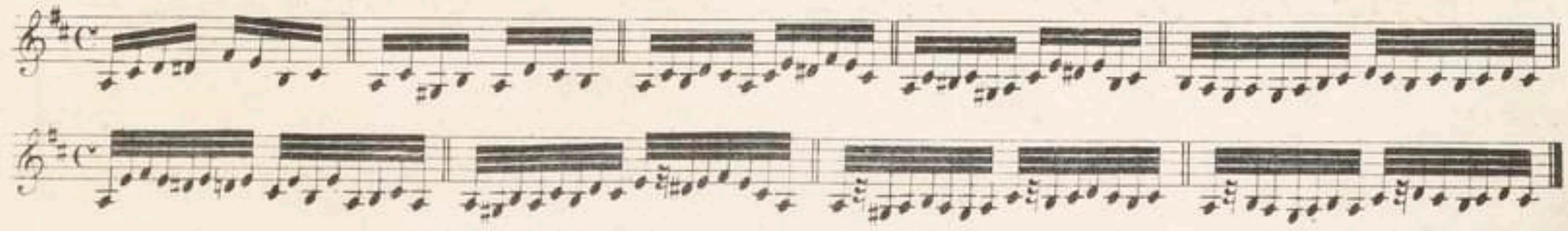
EXERCICES SUR L'ACCORD DE NEUVIÈME MAJEURE.



Le thème que nous avons établi sur l'accord de neuvième majeure pour servir de base aux exercices precedents peut subir un grand nombre de modifications; les plus simples s'obtiennent par un changement d'accent; c'est-a-dire, en liant les notes du trait primitif par deux, par trois etc. en leur appliquant des inflexions, (voyez page 49) en les ornant par les appoggiatures inférieures ou supérieures; par les groupettis, par le trille etc. ces divers moyens nous fournissent les exercices suivants.



L'élève développera les dessins suivants en les mettant dans un ton convenable à sa voix.



§ XVI.

Résumé de l'agilité.

Il serait impossible d'enregistrer toutes les modifications du mécanisme de l'agilité ; l'expérience seule les enseigne. Pourtant on peut partir de ces considérations fondamentales, basées sur la dépense de l'air et l'action du pharynx.

Tant que l'agilité s'exécute pianissimo, il faut retenir l'expiration et ne la dépenser que par un filet d'air. Le pharynx, réduit et rapetissé, suivant la conformation que lui donne le timbre, élabore et façonne les traits. La bouche est entr'ouverte. Si du pianissimo on passe au mezzo-forte, on dépense un peu plus d'air, mais on conserve le jeu du pharynx.

Enfin, dans le forte, il faut appuyer les traits par une vigoureuse pression du soufflet, pression qui provoque une plus grande dépense d'air. Le pharynx offre alors au son une route plus spacieuse, plus développée en hauteur ou en largeur suivant le timbre; les mouvements dont nous venons de parler sont moins souples et moins fréquents, et la bouche de son côté présente au son une issue plus facile.

Mais l'agilité elle-même est de deux natures différentes : *di forza* (de force, d'élan) et *di maniera* (d'adresse). Ces deux natures se trouvent rarement réunies dans le même organe.

Dans l'agilité *di forza*, il faut comprendre les traits vigoureusement exécutés, mais surtout les roulades vives, puissantes, les arpéges lancés. Lorsque cette sorte de traits monte, il faut nécessairement les jeter au moyen d'une pression très soutenue du soufflet; cette pression augmente avec la force et la vitesse du trait; le pharynx, moins mobile pour la roulade et l'arpége que pour tout autre dessin, passe par les divers degrés d'ampleur que comportent les intonations et la force des sons, en conservant la forme générale du timbre. Cette agilité a emprunté son nom d'agilité *di bravura* à la hardiesse, à la force et à la précision qui la caractérisent.

Dans l'agilité *di maniera*, tout repose au contraire sur l'adresse du chanteur. Le pharynx rétréci, opère des mouvements légers et souples, tels que les exigent les intonations délicates et mobiles des traits brisés. Il suffit ici d'un filet d'air. Il ne faut donc pas lancer les traits, mais se contenter d'alimenter les sons.

L'agilité *di maniera* ne réussit jamais aussi légère que l'agilité de force; il faut même la retenir un peu pour en rendre bien distinctes les intonations difficiles. On n'aura égard à cette recommandation que dans les morceaux.

Les inflexions s'obtiennent en laissant au gosier la facilité de se dilater légèrement par l'impulsion de chaque son renforcé; le gosier retombe dans sa première position pour le son suivant.

Dans la demi-vitesse, le plus souvent les traits échappent; c'est en appuyant sur les notes, en distendant le pharynx, et en étalant pour ainsi dire la respiration, que l'on remédie à ce défaut.

Des principes que nous venons de poser il résulte qu'il est bien plus facile de vocaliser *piano* que *forte*, que la même facilité s'obtient plutôt avec le timbre clair qu'avec le timbre sombre, car le premier ne contracte point le pharynx. Les voyelles ouvertes sont plus favorables à l'agilité fine que les voyelles obscures.

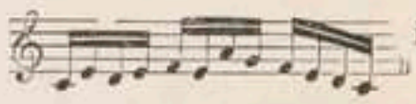
Les notes pointées et les syncopes, matière de l'orthographe musicale, tiennent de plus près aux accents du chant qu'à la vocalisation. C'est pourquoi nous les renvoyons à la seconde partie. Il en est de même du Trémolo.

§ XVII.

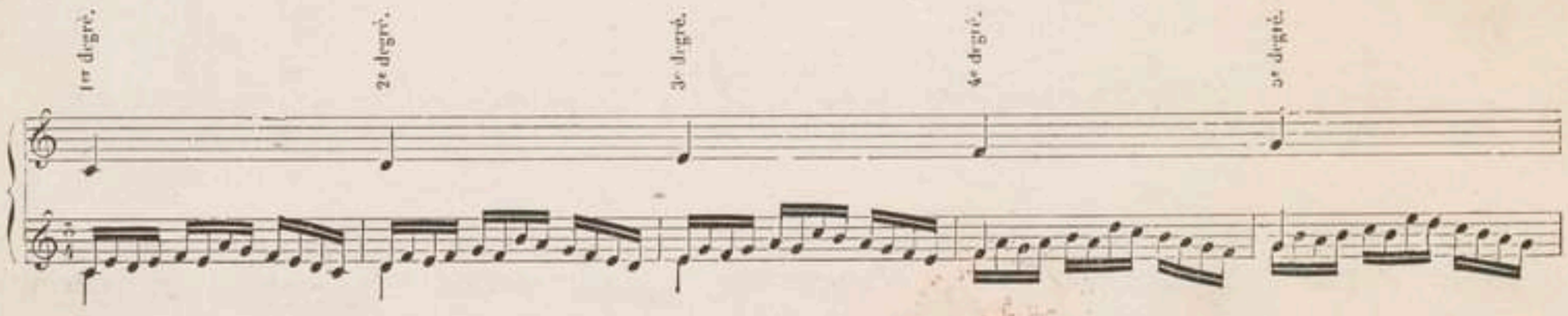
Manière de composer des exercices.

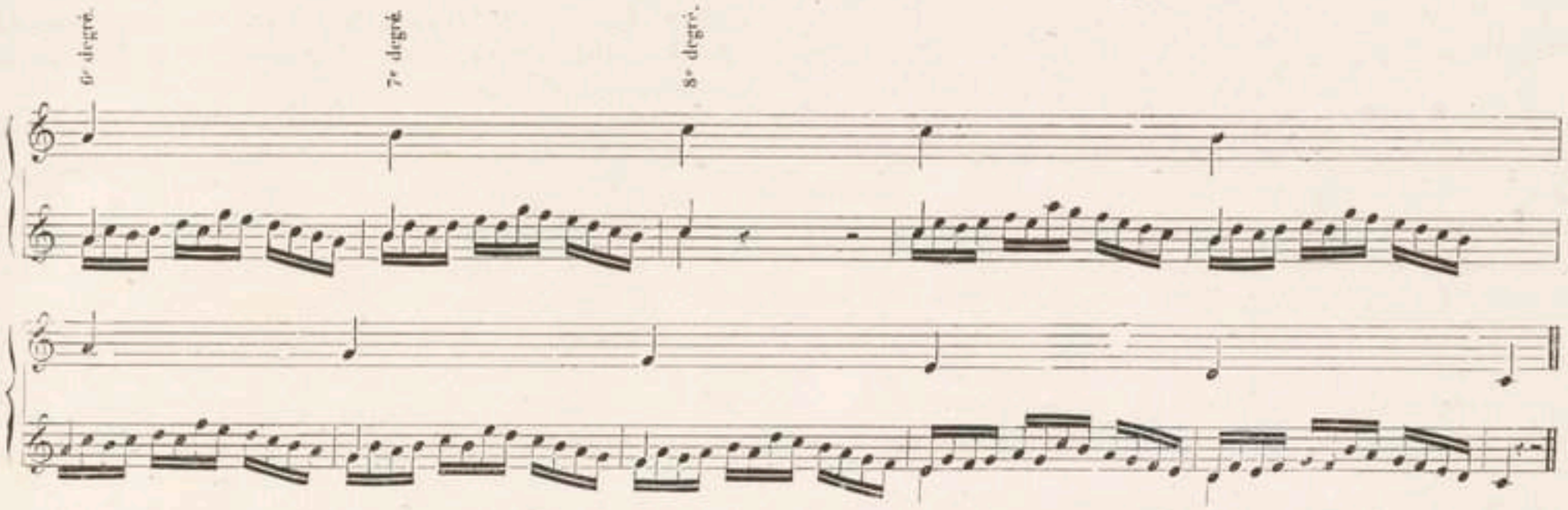
Aux formes que nous avons indiquées, nous aurions pu en ajouter une foule d'autres, le nombre des combinaisons s'étendant à l'infini. Nous engageons l'élève à développer par écrit, et dans les tons qu'il peut parcourir, toute forme qui l'embarrasserait. Ce moyen épargnera beaucoup de tâtonnements à l'organe.

On aura remarqué que tous les exercices, depuis le numéro 44 jusqu'au numéro 184, sont formés sur la gamme diatonique du mode majeur en reproduisant simplement sur chaque degré de la gamme le trait que l'on avait à étudier.

Lorsqu'une forme, autre que celle renfermée dans cet ouvrage, se présentera à l'élève, il devra la disposer ainsi que nous l'avons fait, en répétant le trait sur chaque degré de la gamme diatonique, soit en montant, soit en descendant. Si l'on voulait, par exemple, s'exercer sur le trait  il faudrait écrire le même dessin sur chaque degré de la gamme, sans altérer pourtant les intervalles de celle-ci.

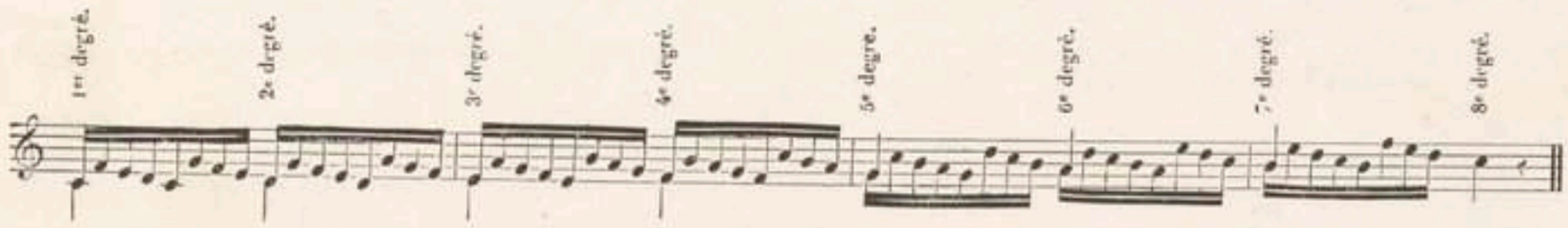
Exemple :



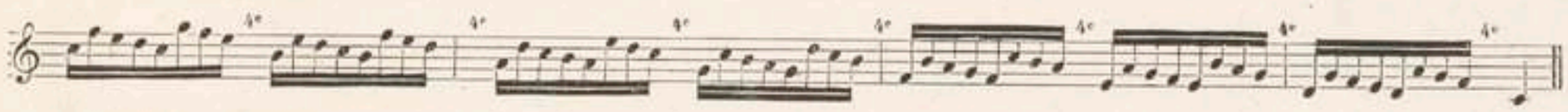


Il y a des traits dont la réponse descendante se présente gauchement ; on est forcé ou de la varier, ou de la renverser.

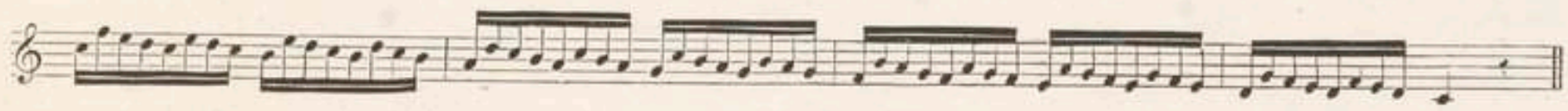
EXEMPLE :



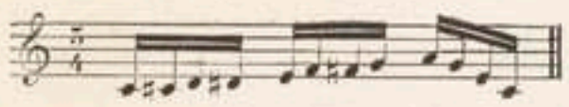
devrait descendre ainsi :



mais la distance de 4e étant forcée, nous adoptons de préférence la forme suivante, en changeant l'intervalle de 5e contre celui de 3e :

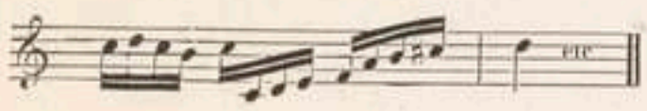


Dans l'exercice

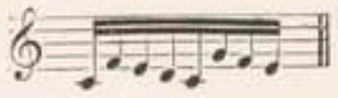


nous avons renversé la réponse.

D'autres fois, le trait module comme dans l'exemple :



C'est dans l'étude de l'harmonie que l'on trouvera les secours nécessaires pour développer des traits semblables. Si, plus tard, dans les morceaux, un trait ne réussissait pas, il faudrait à l'instant le détacher de la phrase et le disposer en exercice par un des procédés que nous avons décrits, ou bien même l'élève se contenterait de le transposer en entier par demi-tons. De cette façon, il assouplit l'organe dans toute son étendue, et en développe la flexibilité d'une manière égale.

Le trait  qui forme l'exercice

Dans cette première partie, nous avons présenté à l'élève les premiers éléments de l'enseignement vocal ; nous lui avons tracé les préceptes qui aplanissent pour lui les difficultés de l'exécution. Dans la seconde partie, nous traiterons de l'application de toutes ces ressources aux différentes productions de l'art.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ÉCOLE DE GARCIA

SECONDE PARTIE

BIBLIOTHÈQUE ROYALE
I

DE L'ART DE PHRASER

CHAPITRE I[1].

DE L'ARTICULATION DANS LE CHANT.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous avons étudié les divers éléments du chant au point de vue de l'émission de la voix, de la vocalisation, et du mécanisme qui sert à produire ces phénomènes. Nous allons maintenant nous occuper du chant proprement dit, c'est-à-dire de la parole unie à la musique; nous indiquerons le choix qu'on doit faire entre les divers procédés de l'art pour imprimer à chaque pensée mélodique le caractère qui lui est propre.

« La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus « grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met « les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet « de la musique en obligeant à faire des efforts continuels « pour saisir le sens des paroles (2). »

Jusqu'ici nous n'avons examiné les voyelles que comme moyens d'émettre la voix, maintenant nous allons les voir se combiner avec les consonnes. Mais en examinant les deux éléments de la parole (les consonnes et les voyelles), nous nous bornerons à les considérer dans leurs rapports avec le chant et sous le point de vue qui nous est spécial.

Lorsque le chanteur n'a pas analysé avec attention le *mécanisme qui produit les voyelles et les consonnes*, son articulation manque d'aisance et d'énergie, il ignore le secret de conserver à sa voix le développement et l'égalité qu'il obtiendrait dans la simple vocalisation, et il ne peut se servir à son gré du timbre propre à la passion qu'il exprime.

Nous présenterons nos remarques sous les titres suivants :

Voyelles ;
Consonnes;
Quantité des voyelles ;
Appui de l'articulation (quantité des consonnes);
Largeur ou tenue de la voix sur des paroles ;
Distribution des paroles sous les notes ;
Observations.

(1) Plusieurs des idées exposées dans le premier et le quatrième chapitre de cet ouvrage ont été déjà livrées à la publicité par un de mes élèves les plus distingués, M. Segond, qui d'ailleurs a eu le soin délicat de reconnaître la priorité de mon droit. Voy. *Hygiène du Chanteur*, par L. A. Segond, docteur en médecine de la Faculté de Paris, p. 99.

(2) Burja. Mémoire de l'Académie des sciences, sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin, année 1803, p. 31.

§ I.

DES VOYELLES.

La voix chantée est produite par le même ensemble d'organes que la voix parlée, et traverse en s'échappant les deux mêmes cavités, la bouche et les fosses nasales.

De ces deux cavités, la première est la plus importante, puisque ses parois et les organes qu'elle contient sont les agents principaux de la parole articulée. En effet, la langue, le voile du palais, les muscles qui entrent dans la composition du tube vocal, les dents et les lèvres, concourent ensemble ou tour à tour à l'articulation des divers éléments de la parole ; l'écartement très-variable des mâchoires joue également un rôle considérable dans cette fonction. Ainsi la bouche, grâce à la mobilité d'une portion de ses parois, peut modifier au besoin son diamètre, sa longueur et sa disposition intérieure ; chacune des formes qu'elle affecte devient un moule différent où la voix reçoit à son passage une sonorité déterminée. *Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en le traversant.*

« Le simple son qui en sort, dit Charles de Brosses (*Traité de la « formation mécanique des langues*, t. I, p. 77, an IX), représente « à l'oreille l'état où on a tenu le tuyau en y poussant l'air. Les « différences du son simple sont comme les différences de cet « état; d'où il suit qu'elles sont infinies, puisqu'un tuyau « flexible peut être conduit par gradations insensibles, depuis « son plus large diamètre et sa plus grande longueur jusqu'à son « état le plus resserré et le plus raccourci. » Par conséquent, le nombre des voyelles doit nécessairement dépendre de la structure et de la mobilité des organes; aussi voit-on ce nombre déterminé d'une manière très-variable chez les différents auteurs.

Pour la langue française, il a été successivement élevé, par les divers grammairiens, de sept jusqu'à dix-neuf.

Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir : A, E, È, I, O, Ò, U. On pourrait cependant en admettre dix et au delà, car chacune des cinq voyelles offre deux timbres tout au moins.

La pratique des langues justifie pleinement l'assertion de De

Brosses et démontre que le nombre des voyelles, ou si l'on veut des nuances des voyelles, est illimité. En effet, bien que l'écriture représente les voyelles au moyen de signes invariables, chacune d'elles nous offre des différences faciles à saisir, quand nous l'entendons émettre par divers individus. Il y a plus, la même personne, prononçant le même mot, ne donne pas aux voyelles qui s'y rencontrent une sonorité et une valeur toujours identiques. Dès qu'une passion quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion et frappent notre oreille par leur nuance plus claire ou plus couverte, par leur timbre plus brillant ou plus sombre. Pour le mot *amour*, par exemple, l'A ne conservera pas la même nuance dans un mouvement de tendresse et dans la colère, dans la raillerie, la prière ou la menace. Chaque voyelle, bien qu'elle reçoive une multitude de modifications, paraît cependant n'en subir aucune et se rapporter constamment à un type invariable. Il est facile d'expliquer cette illusion : dans le débit d'une pensée, toutes les voyelles se trouvant altérées dans la même proportion, leurs rapports restent les mêmes, leur ensemble seul a pris une teinte en harmonie avec la passion spéciale qu'exprime celui qui parle ou qui chante.

Deux mécanismes principaux donnent naissance à toute la variété des *voyelles pures*. Le premier repose sur le changement de longueur et de diamètre qu'affecte le tube vocal en raison du mouvement du larynx et du pharynx. Il en a été parlé en détail aux timbres clair et sombre. (*Mémoire sur la voix humaine.*) Ces mouvements suffisent à produire une première série de voyelles comprises entre l'A et l'O ouvert. Le rapprochement graduel des lèvres achève de fermer le timbre de l'O et le convertit ensuite en OU. Le deuxième mécanisme consiste dans les modifications de forme que reçoit le tube vocal en raison des mouvements de la langue. Cet organe applique ses bords de diverses manière contre les dents, et l'A étant pris pour point de départ, il résulte de cette action une seconde série de voyelles comprises entre l'A et l'E, l'E et l'I. Ces deux dernières seront converties en EU et U, si à la disposition des organes propres à produire chacune d'elles on ajoute le rapprochement des lèvres.

Les *voyelles impures* telles que l'L guttural russe, les nasales françaises, etc., exigent l'action de la base de la langue ou du voile du palais pour être formées (1).

En rapprochant ce qui précède de ce que nous avons dit du mécanisme des timbres, on reconnaîtra entre la production des voyelles et celle des timbres une étroite analogie. De ce rapport de mécanisme résulte nécessairement entre la voyelle et le timbre un rapport de dépendance mutuelle : on ne saurait modifier l'un sans modifier l'autre. Cette observation est féconde en résultats pour le chanteur. Elle lui servira *à déterminer dans l'emploi de chaque voyelle le timbre le plus approprié à l'effet qu'il se propose*, et lui permettra de *maintenir en même temps dans tout le clavier de sa voix une égalité parfaite*. En effet, le choix du timbre pour chaque voyelle est subordonné à deux choses différentes : l'accent logique ou déclamatoire, et le besoin de conserver à l'instrument dans toute son étendue une égalité et une pureté irréprochables. Quelques exemples nous semblent nécessaires pour éclaircir notre pensée.

1° Le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent.

Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur, le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée. Par exemple, le ton éclatant qui convient à l'entrée de Figaro :

« Largo al factotum della città, »

ou à l'air de Don Juan :

« Fin ch' han dal vino, »

serait criard et déplacé dans l'air d'Edgard :

« Fra poco à me vicovero, »

ou dans l'andante de Guillaume Tell :

« Sois immobile et vers la terre. »

Si la mélodie, au contraire, exprime des sentiments brillants, le timbre clair peut fournir et la couleur de la passion et l'émission éclatante du son. Le timbre couvert produirait l'effet de l'enrouement.

2° Mais, tout en modifiant les timbres de la voix autant que la passion l'exige, il faut conserver une égalité parfaite dans tous les tons ; et, à cette occasion, nous poserons une règle importante.

Pour que l'oreille apprécie l'égalité de la voix, le chanteur, par un jeu habile des organes *phonateurs*, doit modifier insensiblement la voyelle. Il doit l'arrondir modérément et par des nuances progressives pour les sons hauts. De même pour les sons graves il l'éclaircira, de façon que l'égalité apparente de la voix soit le produit d'une inégalité réelle, mais bien ménagée, de la voyelle (2). Ce procédé, appliqué aux diverses voyelles, nous fournit le tableau suivant :

L'A s'approche de l'O ouvert;
L'È ouvert s'approche de l'É, puis de l'EU;
L'I s'approche de l'U, sans le secours des lèvres;
L'O s'approche de l'OU.

L'application de ce précepte comprend chaque registre dans son entier (3). Si la voyelle restait constamment ouverte comme l'A dans le mot ARMÉE, par exemple, elle communiquerait de l'éclat aux sons bas et moyens; mais les notes élevées seraient criardes. Au contraire, la voyelle qui serait invariablement couverte, comme l'O dans APÔTRE, donnerait aux notes élevées une couleur pleine et arrondie, tandis qu'elle rendrait les sons bas ternes et sourds.

Chaque voyelle, lorsqu'elle s'éclaircit, suit la marche contraire à celle qu'indique le tableau ci-dessus. Par exemple: l'OU s'approche de l'O, l'O de l'A, etc.

(1) Les faits particuliers relatifs au principe que nous venons d'exposer sont parfaitement observés et décrits par M. Urbain Gentelet *de Lyon*, dans son ouvrage intitulé : *Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation.*

(2) Afin de perfectionner cette égalité si nécessaire entre tous les sons de la voix, nous conseillons de maintenir toujours le même écartement entre les mâchoires pour toutes les voyelles sans exception. Cet écartement ne doit pas être exagéré, gênant ni disgracieux ; pour l'obtenir dans une exacte mesure, l'élève laissera la mâchoire inférieure retomber d'elle-même, et, pour ainsi dire, par son propre poids.

Un défaut commun chez les élèves est une certaine roideur dans l'action des muscles releveurs de la mâchoire. Il suffit, pour la faire disparaître, de placer latéralement entre les mâchoires un petit morceau de bois ou de liége ; on peut encore poser sur le menton, et immédiatement au-dessous de la lèvre inférieure, un ruban dont les bouts vont se nouer derrière la nuque, et on s'exerce alors à prononcer toutes les voyelles avec le moins d'effort possible.

Les voyelles sont exclusivement produites par la glotte et le canal buccal, c'est-à-dire par l'espace compris entre le larynx, la base de la langue et le voile du palais. Il en est de même des timbres. La partie antérieure de la cavité buccale et l'ouverture labiale n'ont ici d'autre fonction que de permettre la sortie des sons. En effet, l'A, l'É, l'E, l'I, italiens, et en général toutes les voyelles ouvertes et arrondies, doivent se produire sans la participation des lèvres. Les voyelles étroites et obscures comme l'O fermé, l'EU, l'OU et l'U, sont les seules qui sollicitent les lèvres à se rapprocher. Ces procédés, en même temps qu'ils favorisent l'émission de la voix, qu'ils ajoutent à l'aisance et à la netteté de l'articulation, préviennent ces transitions brusques d'un timbre à l'autre qui ressemblent à l'aboiement.

(3) Remarquez que nous considérons ici les registres fausset et tête comme n'en faisant qu'un. (Voir *Physiologie*, 1re Partie.)

Remarquons encore que les voyelles trop pointues, comme l'U, l'I, italiens, et l'U français, resserreraient l'organe et le gêneraient dans toutes les parties. Pour éviter cet inconvénient, le chanteur aura soin d'ouvrir ces voyelles un peu plus que ne le comporte la prononciation parlée.

Les diverses altérations des voyelles dont nous nous occupons doivent toujours être réglées par un goût délicat ; il faut que leur emploi soit justifié par une nécessité incontestable : ici l'expérience peut seule servir de guide. Le besoin de maîtriser toutes les teintes de la voix nous a fait imaginer l'exercice suivant ; nous le considérons comme un des plus utiles que nous ait suggérés notre pratique. *Passer sur la même note et d'une seule respiration par tous les timbres graduellement amenés, depuis le plus clair jusqu'au plus sombre, et puis, d'une autre respiration, passer du timbre sombre au timbre clair* (1). Le son doit garder un degré de force uniforme pendant toute l'opération. Cette étude n'est vraiment efficace que dans le registre de poitrine et entre les sons la_1 et fa dièse$_1$; aidée de l'exercice qui réunit les registres, elle enseigne à maîtriser tous les mouvements du gosier et à produire à volonté les sons de diverse nature.

Nous avons vu que l'émission de la voix s'opérait par deux tubes. Le second de ces tubes est le nez. Sa fonction est de contribuer à la sonorité de la voix lorsque la bouche est ouverte, et de modifier complétement les sons en leur imprimant un retentissement nasal lorsque la bouche est fermée, soit par la langue pour l'N, soit par les lèvres pour l'M.

Les Italiens n'ont pas de voyelles nasales proprement dites ; chez eux, le nez ne communique son retentissement qu'à l'M et à l'N, lorsqu'une de ces deux consonnes commence ou termine la syllabe, mais jamais pendant la durée de la voyelle.

Ex. : A...ngelo. Te...mpo. N...e...mbo. M...a...nto.

Les nasales M et N prennent dans la langue française deux retentissements différents et sont produites par deux moyens très-distincts. Le premier retentissement, identique en tout point à celui des consonnes italiennes, se fait entendre lorsque l'M et l'N se trouvent placées devant les voyelles : Mégère, Néron ; le deuxième, plus empâté, si je l'ose dire, se reconnaît lorsque les mêmes consonnes suivent les voyelles, et constitue la résonnance propre aux voyelles nasales : teMps, RhiN. La langue ni les lèvres n'ont aucune part immédiate à cette résonnance, elle est uniquement due à la direction que prend la colonne sonore relativement au voile du palais. Lorsque cet organe se trouve placé au milieu de la colonne sonore, il la divise en deux courants, qui s'échappent, l'un par les narines, l'autre par la bouche. Le bruit qui est ainsi produit remplit indistinctement les fonctions de l'M ou l'N.

Dans le chant français on peut souvent entendre le retentissement nasal, non-seulement après la voyelle, mais encore pendant qu'elle se produit. Cette méthode régulière dans le débit et dans la déclamation nous semble incompatible avec l'agrémen' de la voix chantante, et nous osons d'autant plus librement la rejeter, que déjà elle a été proscrite par des musiciens et par des grammairiens français. Nous citerons, entre autres, des autorités qui nous semblent irrécusables : Brossard (2), Bérard (3), de Brosses (4).

Les voyelles doivent s'attaquer toujours par le coup de la glotte, et dans le degré de force qui convient à la phrase. On doit éviter scrupuleusement de les faire précéder de l'*aspiration* dont le signe est H. L'usage de l'aspiration sera réservé pour les soupirs, etc. (voyez art. Expression) ; son emploi dans toute autre circonstance dénature le sens des mots, ou entraîne les fautes dont nous avons traité dans la 1re partie.

§ II.

DES CONSONNES.

Les consonnes sont produites par deux opérations différentes des organes de l'articulation. Elles naissent : 1° ou de la *pression* de deux parties de l'instrument l'une contre l'autre, et de l'*explosion* de l'air qu'on entend au moment où ces deux parties se séparent (5) ; 2° ou du *rapprochement incomplet* et variable de ces mêmes organes, et des bruits divers *et continus* que fait entendre l'air gêné dans son émission.

De ces deux procédés résulte la classification des consonnes en *explosives* et *soutenues*, division qui a la plus haute importance dans le chant (6).

Consonnes explosives.

Ces consonnes, et c'est leur caractère distinctif, ne produisent aucun bruit avant l'explosion qui les fait entendre. Pour les former, les organes se mettent d'abord en contact d'une manière absolue, et après quelques instants de pression, ils se séparent, et la consonne se fait entendre. Ces deux mouvements contraires et indispensables se nomment, le premier, la *préparation*, le second, l'*explosion* de la consonne. De ce procédé naissent les lettres P, F, T, C (italien, *ciò*), K. Pendant la préparation, l'air est intercepté et s'amasse. L'explosion qui suit est

(1) Pour travailler convenablement, l'élève se rappellera (Voy. 1re Partie) que le timbre clair résulte d'un mécanisme diamétralement opposé à celui du timbre sombre, et que chaque timbre est formé par la double action, s'exerçant en sens contraire, du larynx et du voile du palais. Pour le timbre clair, ces deux parties s'attirent l'une vers l'autre, elles resserrent et rapetissent le pharynx. Dans cette disposition, la voix prend d'abord de l'éclat, puis devient maigre et criarde, et s'éteint enfin par l'occlusion de la glotte. Le mouvement de la déglutition peut servir à nous faire comprendre cette marche. Pour le timbre sombre, au contraire, le voile du palais s'élève, et le larynx, en s'abaissant, allonge et agrandit le pharynx. L'exagération de ces mouvements entraîne un tel écartement des cordes vocales, qu'elles ne produisent plus qu'un bruit sourd. On observera que l'emploi immodéré des deux procédés contraires conduit au même résultat : l'extinction de la voix.

(2) Il faut d'abord prononcer purement et simplement la voyelle, continuer le même son pendant tout le passage, et ne donner que sur la dernière note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de nez qui fait entendre l'N ou l'M.

Brossard, *Dictionnaire de Musique*, MDCCIII. Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens, etc., à la lettre A. On peut dire, plus physiologiquement, qu'on ne doit rompre la colonne d'air au moyen de l'abaissement du voile du palais, qu'au moment d'abandonner la voyelle et non pendant qu'on la forme. Il est inutile d'ajouter que si la voyelle n'a qu'un instant de durée, les deux opérations devront être réunies en une seule.

(3) L'*Art du chant*, p. 85 et 86.

(4) *Traité de la formation mécanique des langues*, p. 146 et 147.

(5) Ce premier principe appartient à Court de Gébelin (*Histoire naturelle de la parole*, à Paris, chap. x, page 85) ; j'en ai fait la base de mon travail.

(6) Les organes de l'articulation se combinent deux à deux, et cette opération s'effectue de cinq manières principales :

Les lèvres se combinent l'une avec l'autre ; exemple : P, M.
Les dents supérieures avec la lèvre inférieure ; F, V.
Le bout de la langue avec les dents ; T, D.
La partie antérieure de la langue avec le palais ; N, L.
La base de la langue avec l'arcade palatine ; K, G dur.

Chaque système d'organes ne peut former ainsi qu'une consonne seulement ; on peut donc assurer qu'il n'y a d'explosives *pures*, dans un idiome quelconque, que cinq consonnes, toujours les mêmes, et servant pour ainsi dire de type à toutes les autres.

Chacune des combinaisons ci-dessus énumérées fait naître une famille différente de consonnes, et ces familles réunies offrent la totalité des consonnes en usage. Dans le tableau qui suit, j'ai distribué par familles les consonnes qui me sont connues, les groupant d'a-

d'autant plus forte que la préparation a été plus longue, et l'obstacle opposé à l'air plus complet. Cet effet est l'analogue de celui du coup de glotte pour l'attaque des sons.

On range parmi les explosives, les lettres B, D, G dur; toutefois l'explosion est précédée d'un léger retentissement qui dure le temps très-court que la bouche ou le pharynx mettent à se remplir d'air, la première cavité pour le B et le D, la deuxième pour le G dur. Sans ce retentissement, ces trois lettres seraient confondues avec les explosions correspondantes P, T, K.

Consonnes soutenues.

Ces consonnes produisent un sifflement que l'on peut prolonger à volonté; par exemple : CH, X, S; ou bien elles font entendre un bruit continu comme les lettres M, N, GN, L, GL. Les premières naissent du rapprochement des organes, s'opérant de diverses façons que nous n'essayerons pas de décrire; les secondes exigent que les mêmes organes se placent dans un contact parfait. Ce contact ne saurait cesser sans qu'une sorte d'explosion se produise. Il s'ensuit que les consonnes qui nous occupent ont, aussi bien que celles dites explosives, leur préparation et leur explosion. Le bruit qu'elles font entendre peut être facilement converti en un son musical. Ainsi transformé, ce bruit permet à la voix de se prolonger d'une syllabe à la syllabe suivante, et le chant y gagne beaucoup de largeur.

L'élève doit se rendre exactement compte du point par lequel les organes se mettent en contact, et du mode d'action qui leur sert à former chaque consonne. Ainsi préparé, il saura restreindre ses mouvements aux seuls organes indispensables et assujettir ceux-ci à l'action la plus simple et la plus naturelle.

Faute d'avoir donné à cette étude tout le soin qu'elle réclame, quelques chanteurs joignent aux mouvements nécessaires l'action d'organes inutiles, et mettent en œuvre, par exemple, les lèvres ou la mâchoire quand la langue seule devrait agir.

D'autres produisent les consonnes par un mécanisme mal dirigé; ils prennent l'appui sur un point trop étendu, ou déplacent le point d'appui comme dans le D et le T affectés.

Conterto pour *Contento*, Temepo pour *Tempo*, Dandi pour *Tanti*, Quesseto pour *Questo*, Calema pour *Calma*, Duneque pour *Dunque*, Gioreno pour *Giorno*.

D'autres adoptent les mouvements durs des organes, tandis qu'il fallait employer les mouvements doux; ils disent :

Sarrò, farrò, il corre, abandonna, crudelle,
pour *Sarò*, *farò*, *il core*, *abandona*, *crudele*.

Chamais, chénéreux,
pour *Jamais*, *généreux*.

D'autres, dont la syllabation est trop faible, disent :

Belo, ala dona, afano, ampleso sembre,
pour *Bello*, *alla donna*, *affanno*, *amplesso*, *sempre* (1).

D'autres ont le défaut de grasseyer, de *bléser;*

D'autres enfin mâchent les mots ou les prononcent entre leurs dents de façon à se rendre inintelligibles (2).

Pour exercer les organes, développer toute leur énergie, ou vaincre leur mollesse habituelle, il faut s'étudier à réunir à chaque syllabe les consonnes de la syllabe suivante, et faire sentir l'empiètement dans la prononciation. De cette manière, *les voyelles se trouvent toujours commencer la syllabe, et les consonnes la finir* (3). Ex. :

« Deh parlate che forse tacendo.—Dehp...arl...at...ech...ef...ors...et...ac...end...o. »

« Men pietosi, piu barbari siete, etc.—Menp...iet...os...ip...iub...arb...ar...is...iet...e. »

(Aria de Cimarosa dans le *Sacrifice d'Abraham*.)

pres le nom des organes qui servent à les produire, et en raison de leur caractère explosif ou soutenu.

1re Famille.	Labiales	Explosive pure P.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive mixte B.	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenue M.	Rapprochement complet, bruit nasal soutenu, explosion.
2e Famille.	Labio-dentales.	Explosive pure F.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion. L'F peut-être rangée parmi les explosives ou parmi les soutenues, en raison de l'énergie déployée dans l'articulation. Le premier caractère, qui est aussi le plus franc, sert à compléter la classification des cinq familles : je l'ai préféré.
		Soutenue V.	Rapprochement incomplet, sifflement soutenu. Le V peut être, au gré de celui qui articule, ou explosive mixte, ou soutenue. J'ai préféré le deuxième de ces deux caractères.
3e Famille.	Linguo-dentales.	Explosive pure T.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive mixte D.	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenues TH anglais, C espagnol (*cena*) Z.	Rapprochement incomplet, sifflement soutenu.
4e Famille.	Linguo-palatales	Explosive pure C italien *ciò*.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Soutenues mixtes L, GL, N, GN,	Rapprochement comp., préparat. soutenue de diverses nuances, explos.
		Soutenues R.	Vibration soutenue de la pointe de la langue.
		« J français, CH, X, S dur, S doux,	Rapprochement incomplet, sifflement de diverses natures.
5e Famille.	Linguo-guttural.	Explosive pure C dur, K, Q, synon.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive mixte G dur.	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenues J espagnol, vibration de la luette, L guttural russe.	Rapprochement incomplet, bruit soutenu de nature différente.

Résumé. 5 explosives pures — P, F, T, C italien *ciò*. C, K, Q (synonymes), préparation muette, explosion.
3 explosives mixtes — B, D, G dur, léger bruit préparatoire, explosion.
5 soutenues — M, N, GN, L, GL, préparation soutenue, explosion.
Soutenues — R, T, CH, X, Ç, S dur, S doux, Z, TH, V, bruit ou sifflement continu.

(1) Voici une liste de défauts extraits de l'*Art du chant*, de Bérard, p. 52. Depuis lui, elle a faiblement diminué;

Aremide au lieu de		*Armide.*	Il hait au lieu de		*Il est.*
			Hou	—	*Où.*
Bérûler	—	*Brûler*	Malegré	—	*Malgré*
Chadore	—	*J'adore.*	Pare'aitement	—	*Parfaitement.*
Chardin	—	*Jardin.*	Quele prix	—	*Quel prix.*
Chéant	—	*Géant.*	Vendere	—	*Vendre*

Etc., etc.

(2) On peut s'exercer par le chuchotement, moyen facile qui ménage la voix.

Le bégaiement se corrige souvent par l'effet du rhythme. L'esprit, sollicité par le sentiment de la mesure à dire régulièrement une chose qu'il sait d'avance, fait obéir les organes sans la moindre hésitation.

Si les lèvres sont aplaties contre les dents, la voix sera meilleure et les paroles plus claires.

(3) M. Michelot, notre collègue, est le premier qui ait conseillé cet exercice.

Cette méthode pourrait conduire à doubler toutes les consonnes; mais le remède à ce défaut est toujours facile.

Mon fils, tu ne l'es plus. — Monf...ilst...un...el...espl...us.
Va, ma haine est trop forte. — Vam...ahain...estr...opf...ort...e.
D'Etéocle et de toi tous les droits sont perdus. — D'Ét...éocl...etd...et...oit...ousl... esdr...oitss...ontp...erd...us.
Dans mon âme ulcérée, oui, la nature est morte. — Dansm...on...âm...eulc...érée... ouil...an...at...ur...estm...orte.
Ton frère et toi, je ne vous connais plus. — Tonfr...èr...et...oij...env...ousc... onn...aispl...us.
Antigone me reste, Antigone est ma fille. — Ant...ig...on...em...er...est...eAnt.. ig...on...eestm...af...ille.
Elle est tout pour mon cœur, seule elle est ma famille. — Ell...eestt...outp...ourm...onc... œurs...eul...eell...eestm...af... am...ille.

(Récitatif dans *OEdipe*)

Dans l'exercice que nous venons de conseiller sur les syllabes, il faut voir seulement un moyen spécial de perfectionner les facultés mécaniques des organes de l'articulation, et non le procédé à suivre dans la prononciation des mots réunis à la mélodie.

§ III.

DES ACCENTS.

La voix humaine offre les quatre caractères suivants :
1° La durée variable des sons ;
2° Leur timbre ;
3° Leur élévation ou leur abaissement dans la gamme ;
4° Leurs divers degrés d'intensité.

Ces caractères, si l'on y joint la variété des consonnes, les soupirs, la force et le mouvement du débit, forment l'ensemble des éléments qui constituent les *accents* dans les diverses langues.

Dans chaque idiome, on peut facilement discerner diverses espèces d'accents.

L'accent grammatical, qui distingue par la durée les voyelles longues des brèves (c'est-à-dire qui en marque la quantité) et indique en outre leur timbre *ouvert* ou *fermé* ;

L'accent écrit, ou les signes graphiques de l'accent grammatical ;

L'accent logique, qui fait ressortir le sens du discours et l'importance relative des idées dont se compose la phrase. La ponctuation, dans nos langues, sert en partie à indiquer cet accent ;

L'accent pathétique, qui s'annonce par l'expression que prend la voix sous l'empire des passions fortes. Cet accent réunit à lui seul tous les caractères que nous venons d'énumérer.

Enfin l'accent national.

Nous nous bornerons à analyser l'accent grammatical et l'accent pathétique, les seuls dont l'étude soit du ressort de notre sujet.

(1) On peut assurer *a priori* que *toutes les langues ont une quantité*. Le besoin d'exprimer nos sentiments dans toute leur énergie nous force d'appuyer la voix et de la prolonger dans les mots que nous voulons rendre incisifs. Nous nous arrêtons sur la voyelle la plus importante du mot.

A cette prolongation viennent souvent s'ajouter une élévation et un renflement de la voix, plus une sonorité particulière de la voyelle ; mais ce sont là quatre éléments différents qui, pour se trouver habituellement réunis, n'en sont pas moins parfaitement distincts. Le premier seul constitue l'accent prosodique ou la quantité.

A cette agrégation de trois éléments sur la même syllabe vient s'en ajouter un quatrième : la sonorité de la voyelle ; ces quatre éléments si distincts : la prolongation, le timbre, l'intensité et l'élévation, sont généralement confondus sous le nom d'*accents grammaticaux*. Les deux premières fonctions sont les seules qui constituent des accents grammaticaux, et qu'il faille soumettre à l'action des signes nommés *accent aigu*, *accent grave*, *accent circonflexe*. Quant à l'intensité et à l'élévation, il nous semble qu'on ne doit les considérer que comme des accents oratoires.

Les caractères des accents grammaticaux ainsi distingués, il sera facile de montrer que les signes graphiques qui représentent ces caractères n'ont été soumis à aucun système régulier.

§ IV.

DE LA QUANTITÉ (Accento tonico).

Dans le langage, celui qui parle, entraîné par le travail rapide de la conception, ne s'arrête qu'à un seul point de chaque mot, à une syllabe unique qui domine toutes les autres et sur laquelle se déploie l'action des organes. L'éclat qui détermine l'importance de la syllabe privilégiée constitue ce qu'on appelle la prosodie. Elle se marque, dans presque toutes les langues, sur une seule syllabe du mot, quelque étendu qu'il soit, et ne se produit que par une prolongation de durée (1).

Un peu d'attention suffira pour faire distinguer la syllabe accentuée parmi toutes les autres syllabes du mot. Ex. :

« . . . . . Nessūn maggĭor dolōre
« Che ricordārsi del Tēmpo felice
« Nēlla miserĭa. . . . . » DANTE.

« Chāmps paternēls, Hébrōn, dōuce vallée,
« Loin de vōus a langŭi ma jeunesse exilée, etc. »

Tous les mots ont une syllabe accentuée ; les monosyllabiques eux-mêmes ne font pas exception à cette règle ; mais l'accentuation comporte diverses nuances proportionnées à la valeur des mots qui composent la phrase. Aussi le mot principal reçoit, en raison de son importance, un accent plus marqué que ceux qui l'entourent (2).

§ V.

DE L'APPUI DES CONSONNES.

Outre l'accent prosodique, on doit prendre en considération, dans les mots, l'appui des consonnes ; cet appui consiste en une impulsion plus forte et plus longuement préparée qui porte principalement sur quelques consonnes particulières. Ex. :

T M
toujours, méchant.
S P T P
sempre, troppo, etc.

Cet appui pour les consonnes répond à la quantité pour les voyelles (3). Un même mot peut avoir un ou plusieurs points d'appui, ou encore n'en présenter aucun ; au contraire, il n'y a jamais dans un même mot qu'une syllabe, et une seule voyelle de cette syllabe, qui porte l'accent tonique. Ex. :

Et d'abord, les caractères des accents grammaticaux ne sont qu'au nombre de deux : la durée et le timbre de la voyelle ; tandis que les signes qui les représentent sont au nombre de trois :

1° L'accent aigu. Il ne sert à déterminer que le timbre en le fermant, et s'applique exclusivement à la voyelle E. Ex. : *Bonté* ;

2° L'accent grave. Il détermine à la fois le timbre et la durée des voyelles A et E. Ex. : *Là, prophète*. Il agit d'une manière uniforme relativement au timbre en ouvrant les deux voyelles ; mais son action sur la durée est double, puisqu'il rend l'A bref et l'E long ;

3° L'accent circonflexe. Il détermine également et le timbre et la durée. Son action est contraire à celle de l'accent grave ; il allonge partout la voyelle, comme dans les mots *âme, tête, gîte, dôme, flûte* ; mais tantôt il en ouvre le timbre (tête, gîte), et tantôt il le couvre (âme, dôme, flûte).

(2) Voyez la note de la page 9 pour les diverses places que peut occuper l'accent prosodique dans la versification. Voyez aussi *les Vrais principes de la versification*, par Ant. Scoppa, Sicilien.

(3) L'appui de la consonne a fait croire à quelques auteurs qu'outre l'accent principal de la syllabe longue, il y avait dans quelques mots un accent secondaire.

At...ten...to, af...fan...no, trop...po, Af...flit...ta,
An...còra, sciagùre.
Làre, Soàve.

Les quatre premiers mots présentent deux points d'appui; les deux suivants en présentent un; les deux derniers n'ent ont pas.

L'appui plus fort de la consonne conduit nécessairement à la redoubler; déjà Bacilly (1), et plus tard Bérard (2) et Blanchet (3), avaient senti ce besoin de renfort. Les deux premiers en parlent expressément.

Les appuis de l'articulation pourraient être notés par *fort* et *faible*, et, comme les accents, être soumis, pour ainsi dire, à une subordination hiérarchique. Ces auteurs l'ont si bien senti, qu'ils ont été conduits à modifier l'orthographe des mots et à les écrire ainsi :

T F
Des tourments d'un funeste amour...

Depuis, cette notation a été tentée, soit par des chiffres, soit autrement (4). Mais la difficulté d'interpréter les signes convenus a fait abandonner cette appréciation à l'intelligence du chanteur.

Dans quelles circonstances faut-il *appuyer* les consonnes?

1° Pour surmonter la difficulté mécanique de l'articulation;

2° Pour fortifier l'expression du sentiment;

3° Pour donner plus de portée à l'articulation dans une vaste enceinte;

1° Il faut appuyer la syllabation lorsqu'on veut vaincre la résistance que les groupes de consonnes opposent aux organes, soit par leur nombre, soit par leur nature. Cet effort donne à l'articulation le degré d'énergie et de netteté convenable.

Ce principe s'applique plus ou moins rigoureusement dans les différentes langues. En italien, toutes les fois que l'on doit articuler plus d'une consonne, soit qu'une même consonne se trouve répétée, ou qu'il y ait rencontre de consonnes différentes, on sépare les consonnes par un appui qui sert à préparer la seconde.

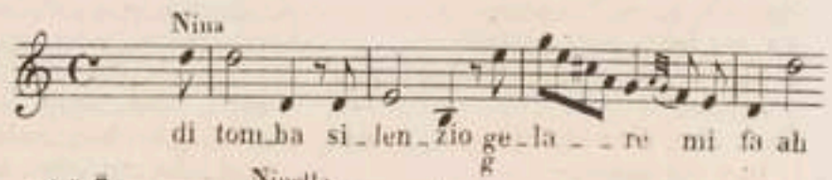
Ex. : *Bella, troppo, contento, andremo, sempre, risplendere*, qu'il faudra prononcer : Bel...la, trop...po, con...ten...to, an...dremo, sem...pre, ris...plendere, etc.

En français, on applique ce même principe à la consonne initiale d'un mot lorsque cette consonne se trouve être déjà la finale du mot qui précède.

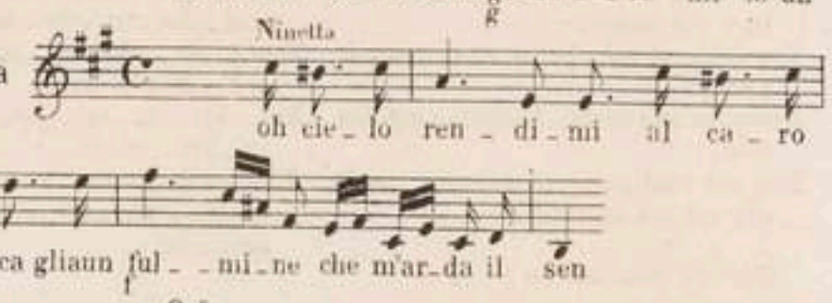
Ex. : « Le soc-qui fend la terre (5). »
« L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux. » (Racine.)
« Il avait de plant vif-fermé cette ouverture. » (La Fontaine.)

2° Il faut appuyer l'articulation pour fortifier à propos le *sentiment*. Tous les mots énergiquement accentués ont de l'effet sur l'âme, parce qu'ils semblent dictés par une *impression vive*. C'est surtout le mot important de la phrase qui doit recevoir cet appui. Ex. :

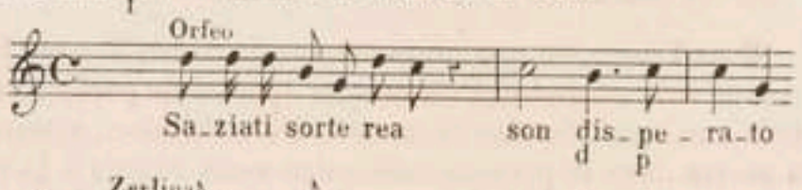
COPPOLA
Nina pazza per amore
Cavatina.



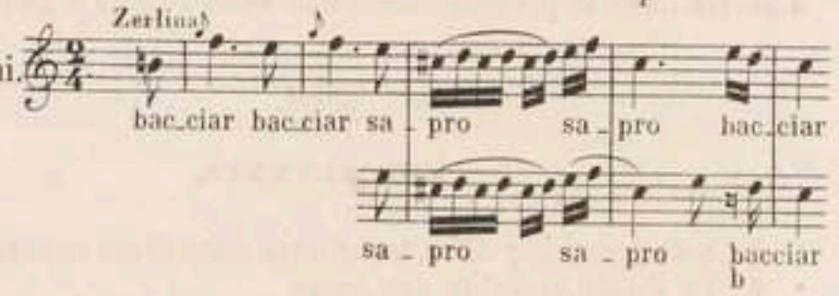
ROSSINI
Gazza ladra
Duetto.



GLUCK
Orfeo
Recitativo.

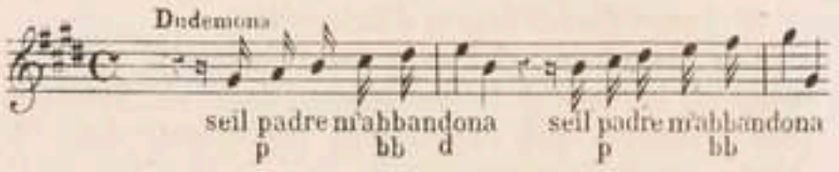


MOZART
Don Giovanni.



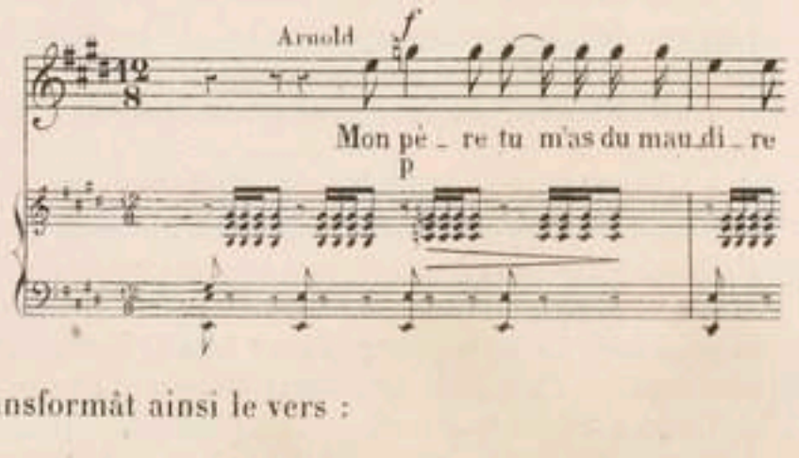
La phrase bien connue

ROSSINI
Otello
finale 2° Atto.

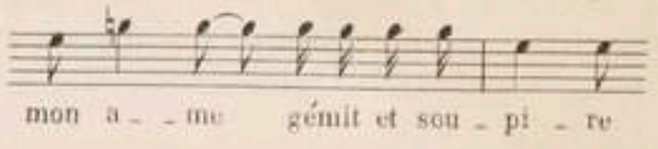


doit la moitié de son effet aux lettres P, B et D. Si l'on substituait une voyelle à l'initiale du second mot dans le vers :

ROSSINI
Guillaume Tell
Trio.



et que l'on transformât ainsi le vers :



cette exclamation déchirante perdrait à l'instant toute sa vigueur; et que l'on ne croie pas qu'il suffise de crier plus fort pour restituer au son la valeur qu'il recevait de la consonne; non, le plus grand éclat de voix privé de cet appui manquerait de l'explosion qui le rend incisif et fatiguerait vainement le chanteur (6).

L'attaque de la voyelle par le *coup de glotte* peut seule être

(1) L'*Art de bien chanter*, par B. D. Bacilly, à Paris, MDCLXVIII, p. 307.
(2) L'*Art du chant*, à Paris, MDCCLV, p. 93, 99.
(3) L'*Art du chant*, à Paris, MDCCLVI, p. 55, 61.
(4) La réunion des mouvements a été plus récemment tentée dans le même but par Vaccai.

(5) Marmontel, *Éléments de littérature*, t. III, p. 17. Aucun auteur ne donne les règles du point d'appui.
(6) Il faut prévenir avec le plus grand soin les secousses que cette impulsion pourrait communiquer à la voix. Ces secousses, si elles se multipliaient, auraient pour effet de donner à la voix un caractère larmoyant.

aussi efficace; mais, dans plus d'un endroit, comme dans l'exemple qui nous occupe, cette manière serait déplacée.

Il va sans dire que cette force d'articulation sur laquelle nous insistons si longuement doit être proportionnée au caractère du sentiment; selon les circonstances, le même mot aura dans son articulation différents degrés d'énergie, et un mot qui exprimerait une pensée forte, ne renfermât-il que des consonnes simples ou faibles, comportera souvent une articulation plus vigoureuse que tel autre mot qui contiendrait des consonnes doubles ou dures, mais qui n'exprimerait qu'un détail secondaire.

3° L'articulation étant l'élément le plus nécessaire d'une prononciation intelligible, le besoin d'être compris fait qu'en général on appuie sur les consonnes en raison de l'intensité de la voix et de la grandeur du local; par conséquent, l'on appuie plus fortement quand on déclame que lorsqu'on parle, et plus fortement encore lorsqu'on chante.

Sans ce surcroît de ressort dans les organes, l'attaque de la consonne, le mordant de la syllabation, disparaissent par le fait même de l'intensité du son ou par la dispersion de la voix dans un vaste local (1).

Musicalement, les deux éléments de la parole s'assòcient aux deux éléments de la mélodie, les voyelles aux sons, les consonnes à la mesure. La consonne présente au chanteur les mêmes ressources qu'offre à l'instrumentiste le coup d'archet ou le coup de langue. En effet, la consonne sert à frapper la mesure, à la rendre incisive, à presser ou à ralentir le mouvement, à accentuer les rhythmes. Elle précise encore l'instant où l'orchestre doit faire sa rentrée et la basse se réunir à la voix, après les *ad libitum*, les conduits, les points d'orgue; c'est par la consonne, enfin, que l'on enlève les *stretta* et les cadences finales. On doit toujours préparer d'avance les consonnes, afin qu'elles ne frappent pas trop tard, de telle sorte que l'explosion tombe toujours sur le frappé du temps.

§ VI.

LARGEUR OU TENUE DE LA VOIX SUR LES PAROLES.

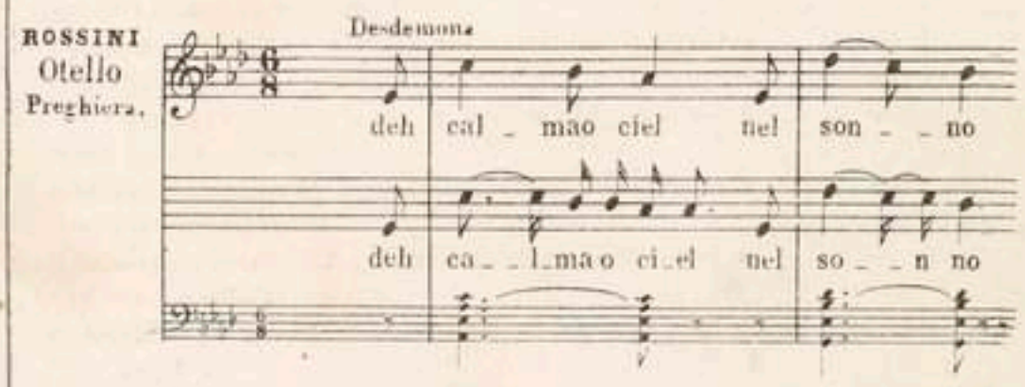
Lorsqu'on chante la musique avec les paroles, si l'on ne sait rendre l'émission de la voix indépendante des mouvements des consonnes, l'organe reçoit un certain ébranlement qui détruit l'intensité, l'assurance et la liaison des notes. Pour obvier à ces inconvénients, il faut, dans l'ensemble des mouvements nécessaires au chant, distinguer la nature des fonctions et le mode d'action qui est réservé à chacun des quatre mécanismes principaux de l'appareil vocal, savoir : les *poumons*, la *glotte*, le *pharynx*, les *organes de l'articulation*.

Les poumons ont pour fonction d'exciter et d'entretenir, par un courant d'air mesuré et continu, les vibrations de la glotte (2). Celle-ci doit être rigide et invariablement la même dans ses dimensions tant que le même son se prolonge, et passer avec rapidité et précision à un état nouveau dès que change l'intonation. Le pharynx, à son tour, par des mouvements sûrs et bien calculés, harmonisera, au profit du timbre qu'exige la passion dominante, les deux registres, les différentes parties de l'étendue de l'instrument et les diverses voyelles. En dernier lieu, les organes de l'articulation, imitant la précision de ressorts énergiques, diviseront les sons en marquant les diverses consonnes qui se rencontrent dans les mots. Lorsque le chanteur sait ainsi faire fonctionner chaque appareil dans la sphère d'*action* qui lui est propre, sans troubler l'opération des autres appareils, la voix nourrit toutes les parties de l'exécution, et enchaîne les différents détails de la mélodie dans un ensemble plein et continu qui constitue la largeur du chant. Si, au contraire, l'un des mécanismes remplit mal ses fonctions; si la poitrine brusque ou abandonne la respiration; si la glotte manque de rigidité et de précision; si le pharynx accuse la gêne ou l'*inexpérience*; si les organes de l'articulation mal assouplis agissent d'une manière molle ou incorrecte, la voix sort fausse, saccadée et vicieuse de qualité; la prononciation est défectueuse et parfois inintelligible. On dit alors que le chanteur manque de méthode.

Outre les dangers qu'évite un chanteur habile, nous pouvons en signaler un autre non moins grave. Nous voulons parler du *scrocco di voce*, en français *couac*, ridicule éclat de son qui, d'ordinaire, se fait entendre dans les notes de poitrine placées au-dessus du mi chez les ténors, et une octave au-dessus dans la voix de tête chez les soprani. Si, au moment d'articuler certaines consonnes ou de vocaliser certains passages sur ces notes élevées, on néglige de soutenir l'expiration et les mouvements du pharynx, le pharynx et la glotte, forcés naturellement à se contracter pour produire ces notes élevées, se ferment complétement, et la voix s'arrête tout d'un coup pour reparaître l'instant d'après avec une explosion exagérée ou ridicule.

De ces préceptes généraux, passons à quelques observation de détail. On doit prolonger la voix sans secousses et sans affaiblissement d'une syllabe à une autre, d'une note à la note qui suit, comme si l'ensemble ne formait qu'un son égal et continu. Il faut attribuer à la voyelle la plus grande partie de la valeur de la note qui lui appartient, et n'employer que la fin de cette valeur à la préparation de la consonne qui suit.

Cette continuité du son ne doit éprouver de la part des consonnes permanentes aucune interruption, si légère qu'elle puisse être. Les consonnes muettes sont les seules qui arrêtent complétement la voix. Ainsi l'M et l'N (3) laissent entendre un retentissement nasal : co...nte...nto. m...ourir. L'L produit deux courants sur les deux côtés de la langue : coll...e, l...anguir (4), etc.; ainsi de suite pour les autres consonnes. Jusqu'au moment où la préparation commence, aucun bruit de consonne ne doit se mêler à la voix, qui conservera toute sa pureté. La consonne ne se prononce qu'à la fin de la syllabe et du son. Ex. :



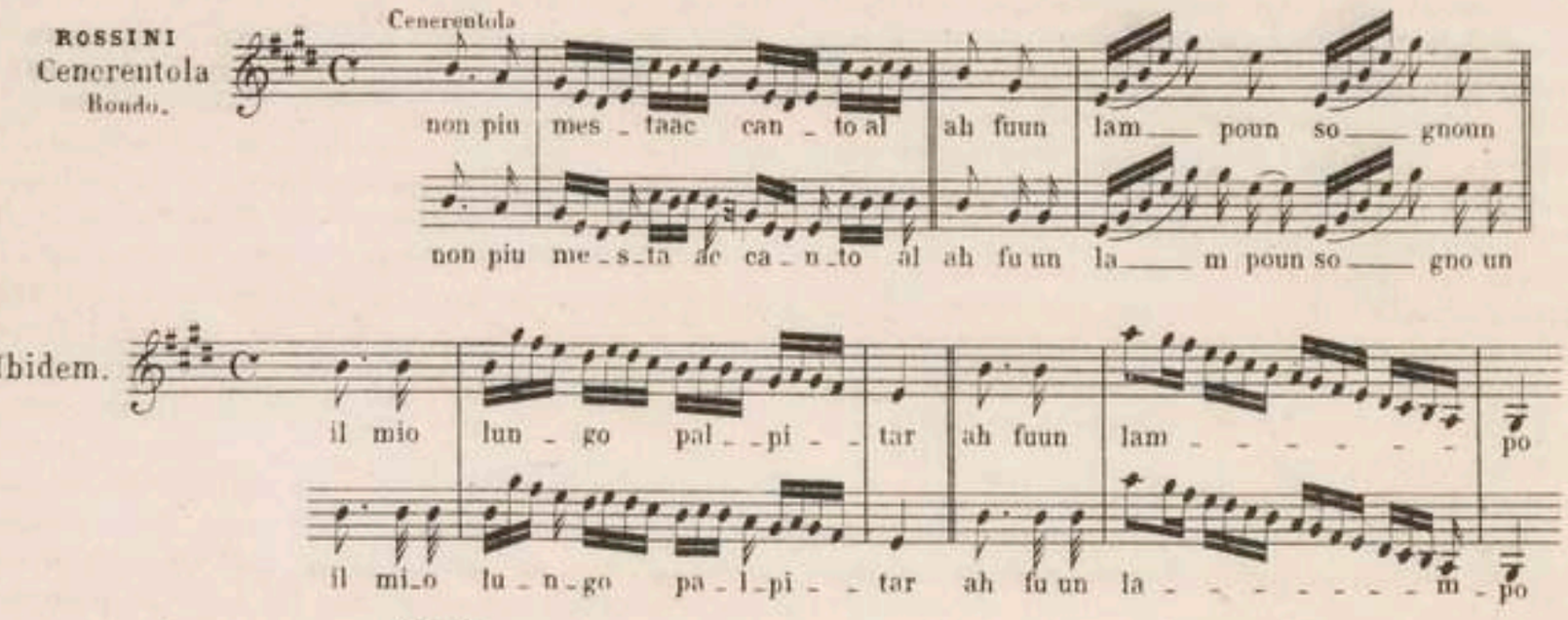
(1) Le timbre sombre, en obscurcissant les voyelles, contribue aussi à rendre confuse la prononciation.

(2) Nous disons ici ce que le chanteur doit faire, quoiqu'en réalité les cordes vocales ne soient jamais maintenues dans un état de rigidité uniforme.

(3) Le passage à travers la cavité buccale étant complétement intercepté par la langue à l'occasion de l'N, et par les lèvres à l'occasion de l'M.

(4) Sans ce secours, les trop fréquentes interruptions morcelleraient le chant et le feraient paraître maigre et décousu.

Dans les groupes de notes rapides, si cette consonne est permanente, elle communique son retentissement au dernier son en entier; si elle est muette, elle lui ôte la moitié de sa valeur.



Le même effet ne se fait pas sentir dans la préparation du P, du K, du D, du T.

Nous engageons l'élève à s'exercer sur les morceaux ou les fragments ci-dessous indiqués. Ils réunissent les plus grandes difficultés de la syllabation (1).

§ VII.

DISTRIBUTION DES PAROLES SOUS LES NOTES.

La règle pratique la plus simple est celle qui enseigne à appliquer une syllabe à chaque note isolée ou à chaque groupe de notes liées ou barrées ensemble. Cette règle repose sur ce fait, que chaque syllabe ne peut être rendue par moins d'une note (3), tandis qu'elle peut embrasser un nombre indéterminé de notes consécutives. Lorsque chaque syllabe répond à une note unique, les notes s'écrivent isolément; lorsque chaque syllabe répond à un groupe de notes, celles-ci sont réunies par une ou plusieurs barres si leur valeur en comporte, ou par une liaison si cette valeur exclut les barres; dans ce dernier cas, chaque groupe ne représente que la place d'une syllabe.

Mais comme les rapports entre les syllabes et les notes ne sont pas toujours exactement indiqués dans la musique écrite, pour rectifier les fautes qui se présenteraient, on aura recours au principe fondamental que nous formulons ainsi : *Faire tomber l'accent commun sur le temps* premier *de la* deuxième, troi-

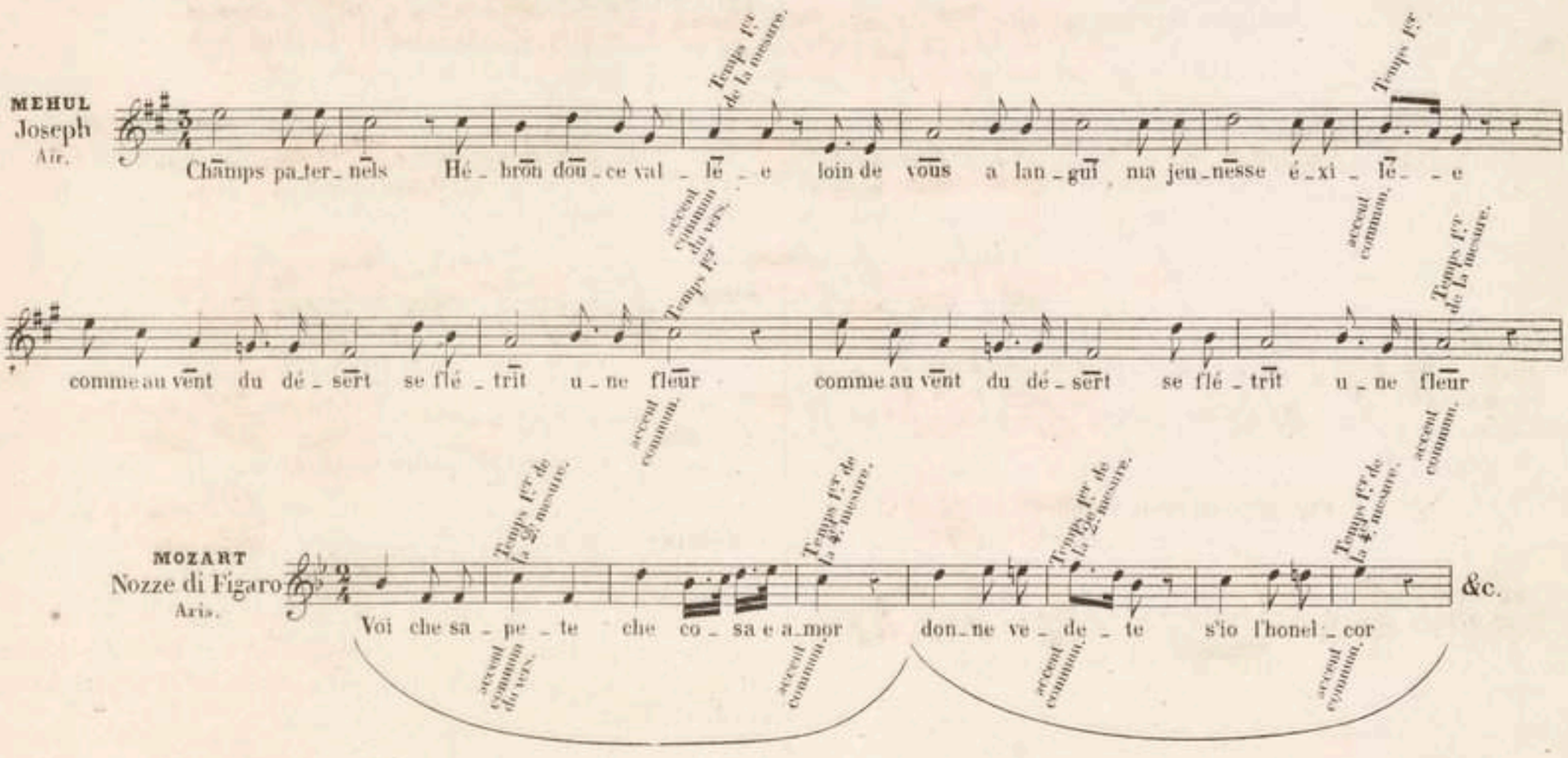
(1) Aria pour Basse. « Amor, amor, perchè mi pizzichi. » (**Nota e parola.**) FIORAVANTI.
— « A un dottor della mia sorte. » (**Nota e parola.**) (*Barbiere di Siviglia.*) ROSSINI.
— « Largo al factotum della citta. » (**Nota e parola.**) (*Barbiere di Siviglia.*) ROSSINI.
— « Gia d'insolito ardore. » . . . . (**Triolets.**) (*Italiana in Algieri.*) ROSSINI.
— « Si vada si sprezzi la vita. ». . (**Fragment, triolets.**) (*Gazza ladra.*) ROSSINI.
— « Vous me connaissez tous. » . . (**Nota e parola.**) (*Philtre.*) AUBER.
Variations pour Sop. « La Biondina in gondoletta. » (**3e variation, triolets.**) PAER.
Duo pour Sop. et Ten. « Io ti lascio, io ti lascio. » . . . (**Nota e parola.**) (*Matrimonio segreto.*) CIMAROSA.
Duo pour Sop. et Basse. « Per piacere alla signora. » . . (**Nota e parola.**) (*Turco in Italia.*) ROSSINI.
— — « Come frenar il pianto. » (**Frag., difficultés diverses.**) (*Gazza ladra.*) ROSSINI.
Duo pour Sop. et Basse. « Ah ! di veder già parmi. » . . (**Fragment, triolets.**) (*Corradino.*) ROSSINI.
— — « Quanto amore. » . . . . . (**Nota e parola.**) (*Elisir.*) DONIZETTI.
— — « Se dovessi prender moglie. » (**Difficultés diverses.**) (*Italiana in Algieri.*) ROSSINI.
Duo pour Basse et Basse. « Un segreto d'importanza. » . . (**Nota e parola.**) (*Cenerentola.*) ROSSINI.
— — « D'un bel uso di Turchia. ». . (**Nota e parola.**) (*Turco in Italia.*) ROSSINI.
— — « Che l'antipatica vostra figura. » (**Nota e parola.**) (*Chiara di Rosemberg.*) RICCI.
— — « Mentra Francesco faceva il brodo. » (**Nota e parola.**) (*Coccia.*)

(2) Evitez de prononcer : *lamepo, luaego, meseta, istaute, momeneto*, etc.

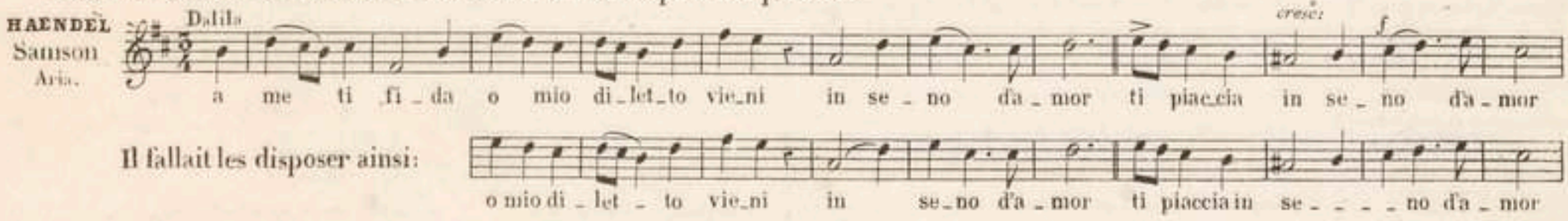
(3) Cette règle souffre une exception plutôt apparente que réelle dans un cas dont nous parlerons tout à l'heure; c'est celui où les voyelles se réunissent pour ne former qu'un groupe.

sième *ou* quatrième *mesure, selon l'étendue que présente la phrase ou le membre de phrase musicale relativement au vers* (1).

En effet, le compositeur lui-même, dans le plus grand nombre de cas, fait tomber *l'accent commun* du vers sur le temps premier de la deuxième, troisième, quatrième mesure; et la raison en est que ces temps premiers marquent la limite du membre de phrase ou du vers mélodique. La rencontre de ce temps premier avec l'accent commun peut seule indiquer la cadence rhythmique. Aussi ne voit-on jamais une syllabe faible correspondre à ce temps premier. La rectification dont il s'agit consistera donc à rétablir cet accent sur le temps qui lui correspond, puis à placer les autres *accents nécessaires* du vers sur les autres temps forts, plus rarement sur les temps faibles. Ex. :



Dans l'air suivant de Hændel le traducteur a mal disposé les paroles.



L'observation de ce précepte suppose la connaissance approfondie de la prosodie de la langue dans laquelle on chante, aussi bien que des lois de la versification (2). (*Voy.* du Vers.)

En constatant que chaque syllabe ne pouvait être rendue par moins d'une note, nous n'avons pas oublié un cas particulier qui semble présenter une dérogation à ce principe, mais qu'on peut aisément y ramener.

Pour reconnaître dans quels cas l'on doit contracter les

(1) Pour comprendre ce paragraphe, il est indispensable d'avoir présente à l'esprit la formation de la phrase. (V. pag. 5.)

(2) DU VERS.

Trois lois principales président à la formation du vers italien :

La première détermine la quantité de syllabes qui entrent dans chaque espèce de vers;

La seconde fixe le nombre de syllabes longues ou accentuées qui doivent indispensablement se trouver dans chaque espèce de vers et la place qu'elles y occupent (*numero e luogo degli accenti*). C'est principalement à cette condition que le vers italien doit son rhythme si favorable à la mélodie;

La troisième loi dispose les rimes. Nous n'aurons pas à nous en occuper.

Les Italiens comptent dix espèces de vers; et comme chaque vers peut se terminer par un mot piano, sdrucciolo ou tronco, toutes les espèces sont aussi de trois sortes, piane, sdrucciole et tronche. Ces espèces se distinguent chacune par le nom qui exprime la quantité de syllabes renfermées dans le vers piano. Ainsi le vers sdrucciolo et le vers tronco, bien que renfermant une syllabe de plus ou de moins que le vers piano, sont comptés comme des vers piani. Ex. :

Vers *decasillabo* (dix syllabes).

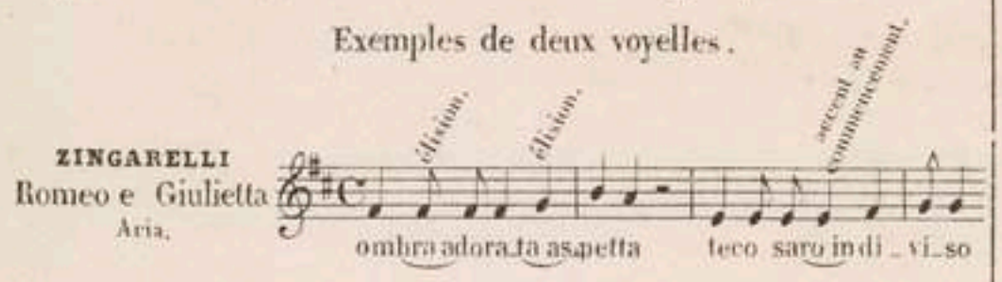
Gia di monti le cime s'indorano	(onze syll., vers *sdrucciolo*.)
E di perle di tremulo gielo	(dix syll., vers *piano*.)
Ogni rosa conchiglia si fa.	(neuf syll. vers *tronco*.)

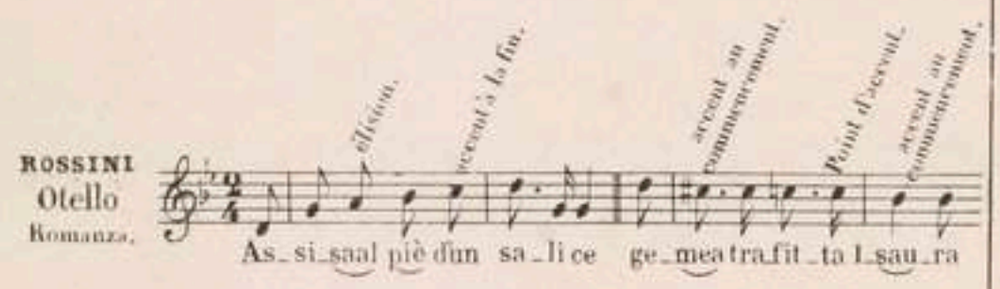
Avant d'indiquer le nombre et la disposition particulière des accents, faisons remarquer que dans chaque vers il y a toujours un accent, à savoir, le *dernier*, qui est soumis à une règle invariable. Cet accent tombe constamment sur la pénultième syllabe du vers *piano*, par conséquent sur l'antépénultième du vers *sdrucciolo* et sur la dernière du vers *tronco*. Ainsi, par exemple, si le vers est *endecasillabo* (onze syll.), le dernier accent frappera sur la dixième du vers piano. Cet accent, à cause de son universalité, a reçu le nom d'*accent commun*. Passons aux règles que suivent les autres accents.

Vers *endecasillabo*. Outre l'accent commun sur la dixième syllabe, il en prend un autre sur la sixième. On peut négliger ce dernier, mais à la condition de lui substituer deux autres, un sur la quatrième et un sur la huitième syllabe. Cette variété de système

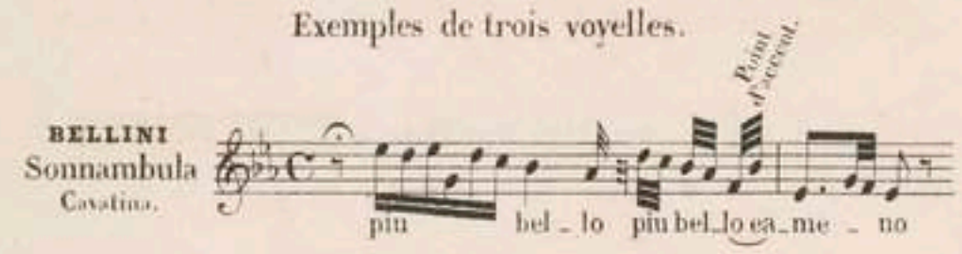
voyelles entre elles, et dans quels cas au contraire on doit les isoler, il faut considérer la place qu'occupe l'accent tonique. Si un groupe de voyelles quelconques est privé d'accent, la voix ne doit se fixer sur aucune d'elles; s'il se trouve un accent dans ce groupe, c'est la voyelle accentuée qui domine; par conséquent la voix doit glisser également sur toutes les autres en les réunissant dans une seule émission. Cette voyelle peut se trouver placée en tête, au milieu ou à la fin du groupe. Ex. :

Exemples de deux voyelles.





Exemples de trois voyelles.



rhythmique se voit encore dans d'autres espèces de vers. A part ces accents indispensables, tous occupent des places arbitraires. Nous nous contenterons d'en donner quelques exemples, et, pour plus de brièveté, nous marquerons par des chiffres les diverses positions des accents.

ENDECASILLABO
correspondant au vers français de 10 syllabes.
6—10
4—8—10
2—4—8—10

« Canto l'armi pietose e il capitano
« Che il gran sepolcro liberò di Cristo. »
« Levommi il mio pensiero imparte ov' era
« Colei ch' io cerco e non ritrovo in terra. »

DECASILLABO
correspondant au vers français de 9 syllabes.
4—9
3—6—9

« Voi che sapete che cosa è amor. »
« Non più andrai farfallone amoroso. »

NOVENARIO
correspondant au vers français de 8 syllabes.
4—8
2—5—8

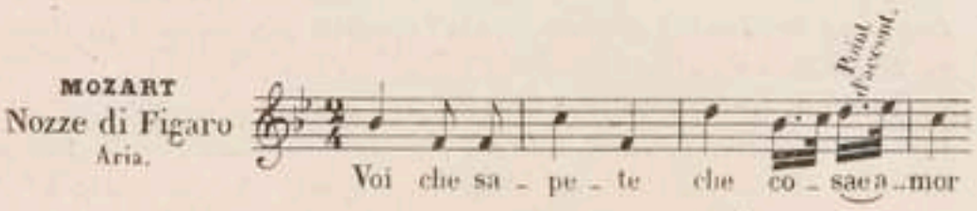
« A duro stral di ria ventura
« Misero me son posto a segno. »
« Tormento crudele tiranno
« Mi strugge, e mi lacera il core. »

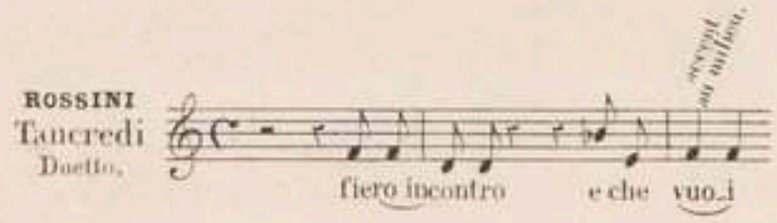
OTTONARIO
correspondant au vers français de 7 syllabes.
3—7
3—5—7

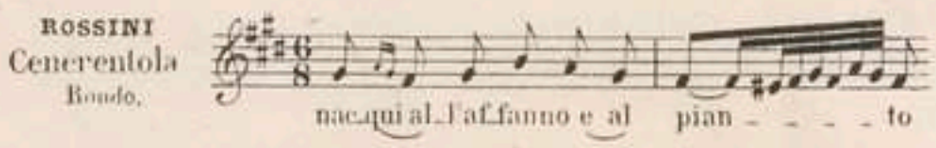
« Sovra il sen la man mi posa. »
« Casta diva che innargenti. »
« Che soave zeffiretto. »
« Di piacer mi balza il cor. »
« V'è la fresca e limpid' onda
« Che il tuo labbro invita a ber

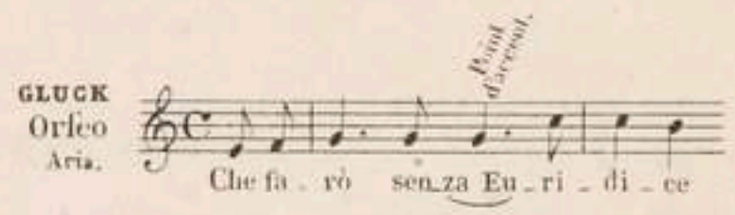
SETTENARIO
correspondant au vers français de 6 syllabes.
2—4—6

« Assisa al piè d'un salice. »
« Fra poco a me ricovero. »

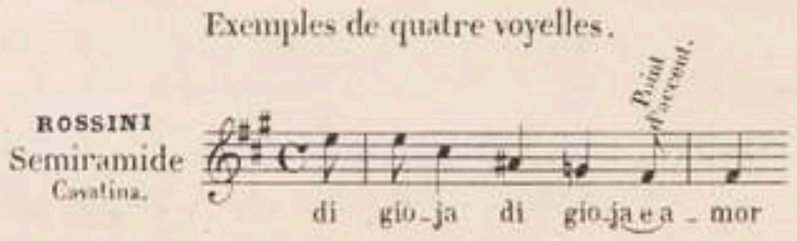








Exemples de quatre voyelles.



Cette contraction de plusieurs voyelles en une seule émission est une des principales difficultés qui arrêtent les étrangers dans le chant italien.

SENARIO
correspondant en français au vers de 5 syllabes.
2—5

« Tornate sereni
« Begli astri d'amore
« La speme baleni
« Nel vostro dolore. »

QUINARIO
correspondant au vers français de 4 syllabes.
—4

« Voi che sapete
« Che cosa è amor. »
« Finchè han dal vino
« Calda la testa. »

QUADRISILLABO
correspondant au vers français de 3 syllabes.
—3

« Che soave
« Zeffiretto
« Questa sera
« Spirerà. »

TRISILLABO
correspondant au vers français de 2 syllabes.
—2

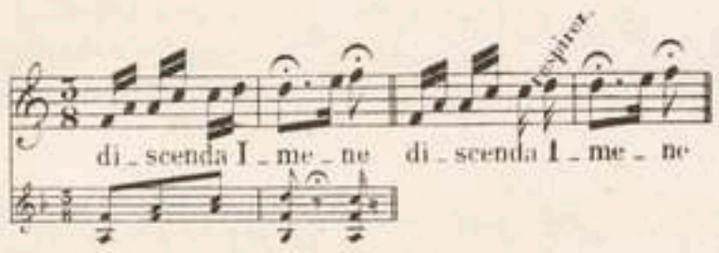
« Se cerca
« Se dice
« L' amico
« Dovè
« L' amico
« Infelice
« Rispondi
« Morì. »

On sait que l'accent commun et celui qui résulte de la césure sont les seuls qu'on exige impérieusement dans le vers français. L'emploi régulier des autres accents rendrait le vers français tout aussi mélodieux que le vers italien.

Lorsque l'accent tonique porte sur la première voyelle du groupe, on la sépare des autres. Dans les mots : *JsA...ura, gemÈ...a*, nous séparons l'*A* de l'*u*, l'*E* de l'*a*, parce que l'accent tonique est placé sur la première voyelle. Or, en pareil cas la voyelle accentuée conserve sa valeur de syllabe, et se distingue de la voyelle ou des voyelles suivantes. Il en serait de même si l'accent portait sur une des voyelles du milieu. Le mot *giOja* nous en fournit l'exemple ; la voix s'arrête sur la voyelle *O* du mot *giòja* et glisse d'*un mouvement égal* sur toutes les autres.

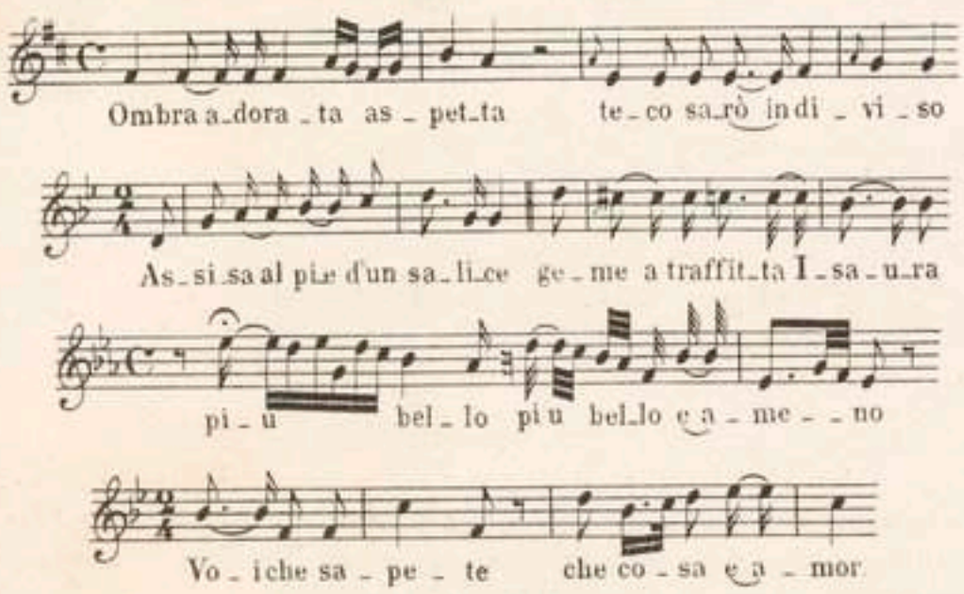
Quelquefois on sépare les voyelles contiguës de deux mots qui se suivent pour se ménager une respiration.

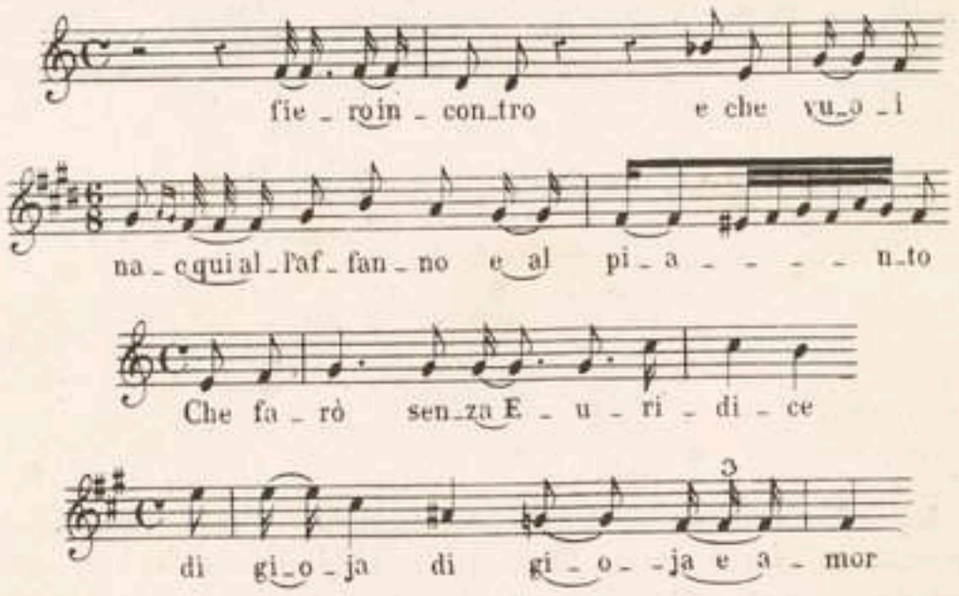
MOZART
Clemenza di Tito
Aria.



Chaque voyelle doit être formée distinctement, mais non point détachée par une saccade. La bouche seule modifie instantanément le son qu'émet le larynx sans que celui-ci articule une note différente pour chaque voyelle, et aussi sans que la liaison des voyelles soit accompagnée d'un effet pareil à celui d'un bâillement.

Il faut supposer que la note qui porte les deux ou les trois voyelles est divisée en autant de fractions qui se succèdent sans intervalle. Pour rendre la démonstration de cette règle plus sensible, nous écrivons ainsi les passages que l'on vient de voir :





La contraction a lieu dans le même mot ou d'un mot au mot suivant, et permet d'éviter l'hiatus. Voyez les exemples

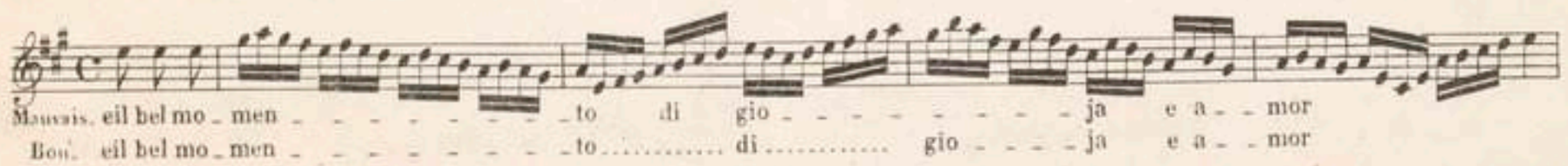
Che farò senza Euridice,
Bel raggio lusinghière.

Dans ces exemples, *senza Euridice* et *raggio lusinghièro*, on a contracté les voyelles AEU, IO, IÈ. Dans les premiers exemples, comme il n'y a pas d'accent, la voix glisse sur toutes les voyelles.

Lorsque la voyelle est répétée, nous avons recours à l'élision, qui n'est qu'une sorte de contraction.

Autant que possible, la répartition des syllabes pour la mélodie doit se faire de manière *à en marquer la mesure avec régularité*. On ne dérogera à ce principe que lorsque son application présentera des inconvénients palpables.

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

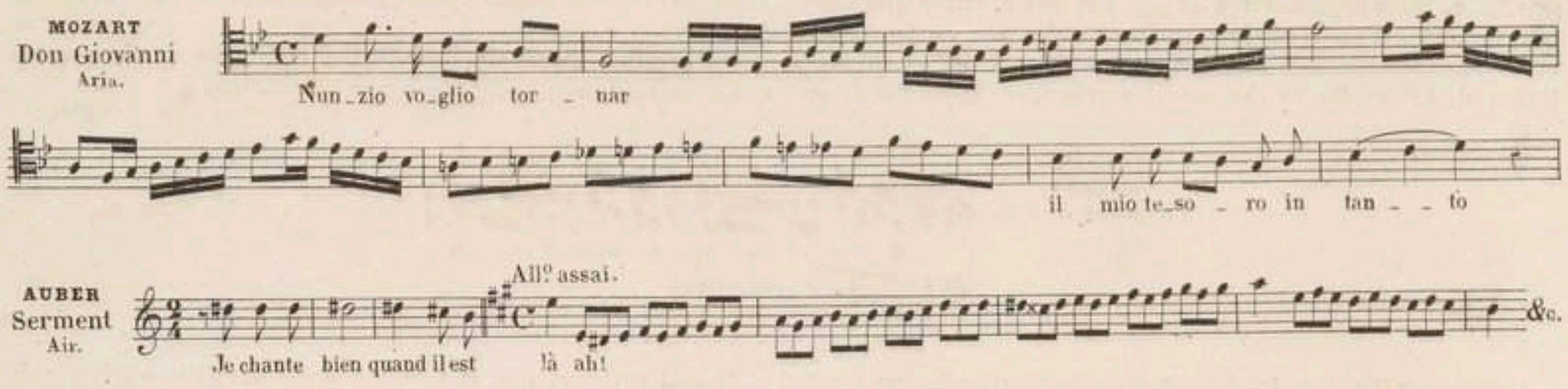


Le besoin de faciliter l'émission de la voix et la netteté de la vocalisation force à enfreindre cette règle et à choisir dans les paroles quelques mots ou quelques syllabes plus favorables à l'effet, et que l'on répète sans s'astreindre à un ordre régulier.

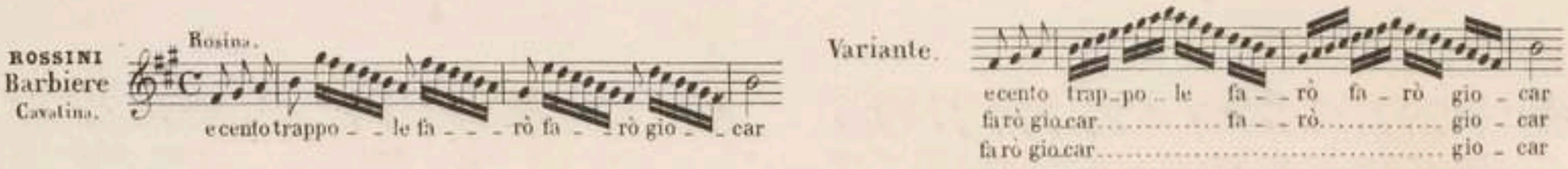
Voici les divers cas qui peuvent se présenter :

1° Lorsqu'on rencontre un trait de vocalisation assez développé, on doit choisir pour l'exécuter les voyelles ouvertes A, È, Ò. Ces voyelles donnent à l'organe de l'agrément et de la facilité (1).

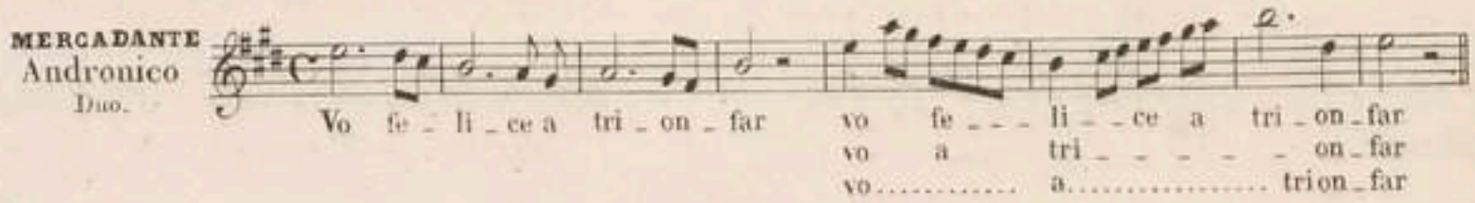
(1) Ce précepte s'étend à tous les idiomes, à la langue française aussi bien qu'aux autres.



2° Lorsque des syllabes multipliées coupent trop fréquemment un passage et tendent à alourdir la voix, il est mieux de réunir le passage entier dans une seule syllabe. La variante du passage ci-dessous peut servir d'exemple :

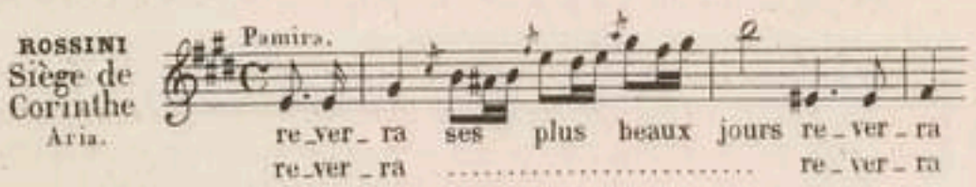


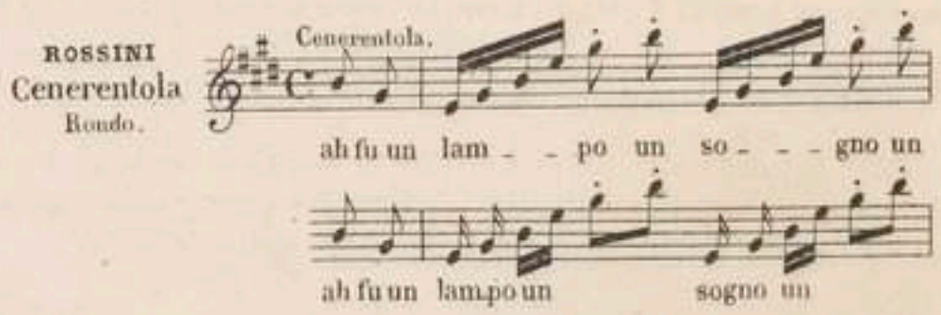
3° Quelquefois on n'arrive à dégager l'exécution qu'en supprimant quelques mots.

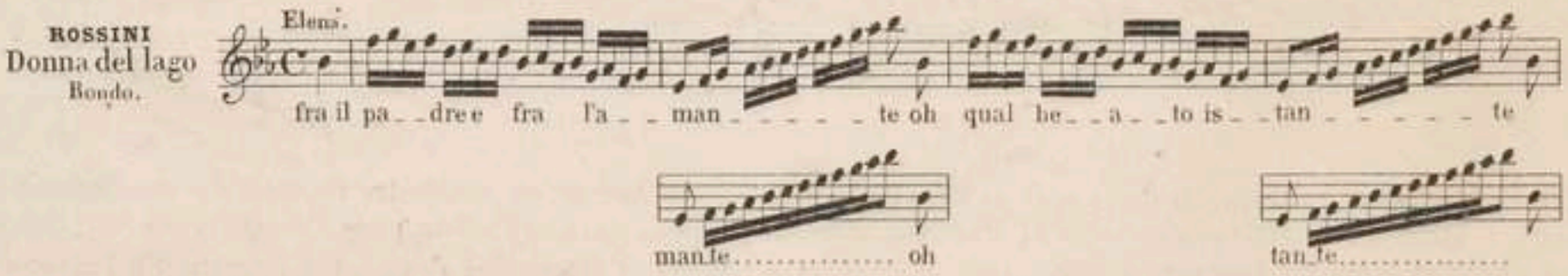


Dans la cavatine du *Barbier*, la disposition diffère essentiellement de l'ordre écrit. Dans le duo d'*Andronico* le vers est scindé; cette licence nous semble permise lorsqu'elle ne modifie que légèrement le sens. D'ailleurs le vers a déjà été entendu dans son entier, et il ne se reproduit que pour le besoin de la musique. La forme que nous proposons offre un double avantage : elle place les roulades sur les voyelles O et A, et permet d'éviter l'articulation de la syllabe *tri* sur le *si* aigu.

Les dispositions suivantes permettent également d'éviter l'articulation sur des notes aiguës.



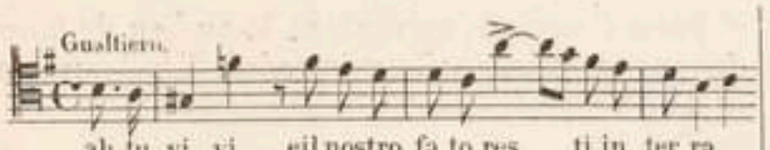




Hors les cas de même nature que ceux-ci, on évitera de répartir les syllabes d'une manière inégale et irrégulière.

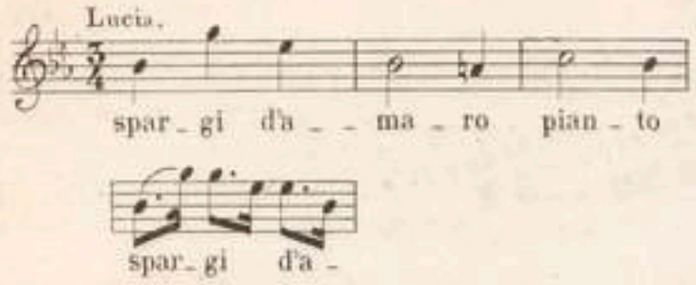
4° Si la syllabation se présente sur des notes trop élevées et que l'on ne puisse rien changer aux paroles, on cherchera à faire précéder les sons aigus d'un port de voix ascendant, mais ce port de voix devra être en harmonie avec le sens musical.

DONIZETTI
Anna Bolena
Aria.



L'appoggiserait inutile si l'on attaquait le Si en voix de fausset.

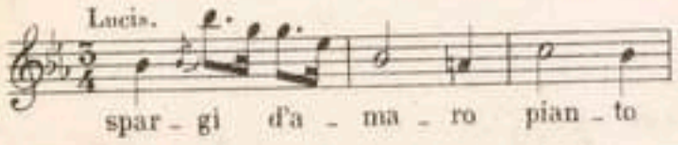
DONIZETTI
Lucia
Aria.



La voix ainsi posée sur la note aiguë au moyen du port de voix, on change plus aisément de syllabe que s'il fallait attaquer à la fois la syllabe et la note.

5° Pour éviter la syllabation sur un son aigu, on peut encore avoir recours à une petite note plus grave convenablement placée, sur laquelle on articule d'avance la syllabe.

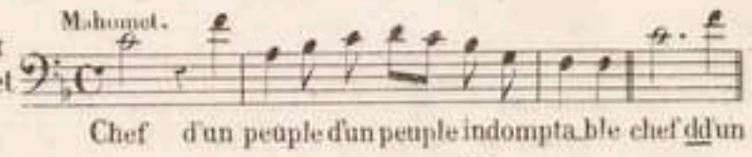
DONIZETTI
Lucia
Rondo.



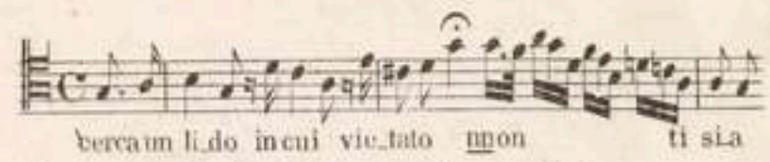
La syllabe posée sur la petite note inférieure permet à l'organe de gagner, au moyen d'un port de voix léger et rapide, la note élevée; cette petite note et le port de voix seront pris sur la valeur de la note haute et sur le premier instant de cette valeur.

Dans quelques cas on peut se faciliter encore l'attaque de la note élevée si l'on met à profit le léger bruit interne que produit la préparation de certaines consonnes, celle de l'M, de l'N, du D, du B, etc. Par exemple (1). Ce bruit, précédant d'un instant l'explosion de la voix, permet d'essayer la justesse du son et la fermeté de la glotte, et éloigne le danger de produire ce qu'on appelle un *couac*.

ROSSINI
Mahomet
Air.

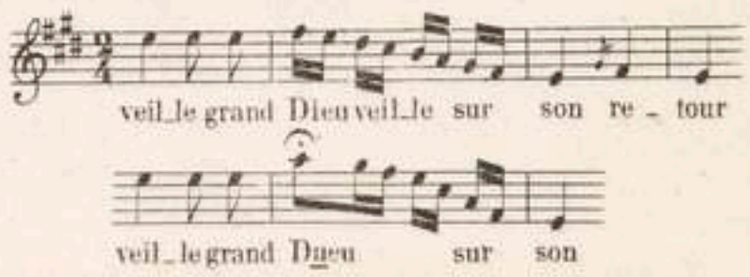


DONIZETTI
Anna Bolena
Aria.



L'altération de la voyelle est dans certaines syllabes une ressource heureuse (2). Ex. :

WEBER
Robin des bois
Air.



L'I a été converti en U.

Au reste, de quelque manière qu'on s'y prenne, l'organe pourra toujours aborder avec succès ces notes difficiles, pourvu qu'il ne soit pas pris au dépourvu, mais qu'au moment de les produire on l'ait disposé convenablement; c'est là l'unique but des divers procédés que nous indiquons.

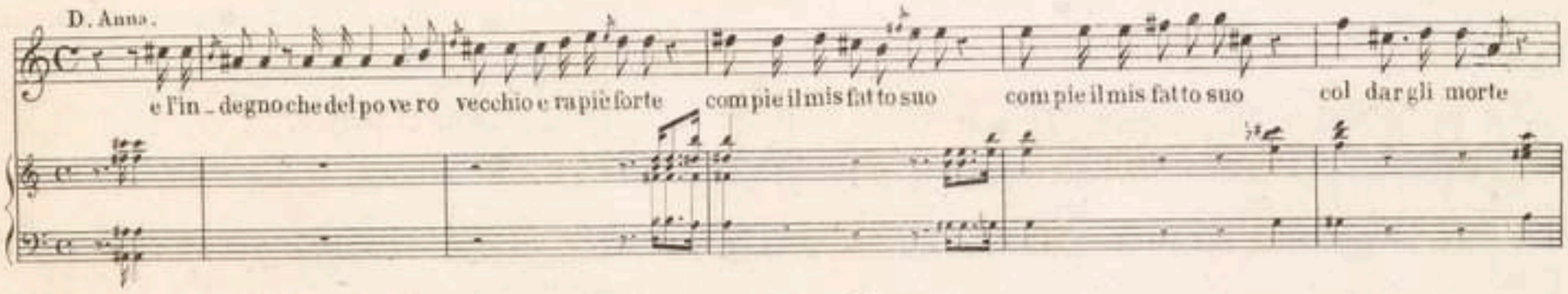
Observations.

Dans les règles qui précèdent, nous avons présenté les modifications introduites dans l'ordre écrit qui ont pour objet de faciliter l'exécution. Nous allons nous occuper d'autres altérations introduites dans le but d'ajouter à la vigueur et de compléter l'effet du chant.

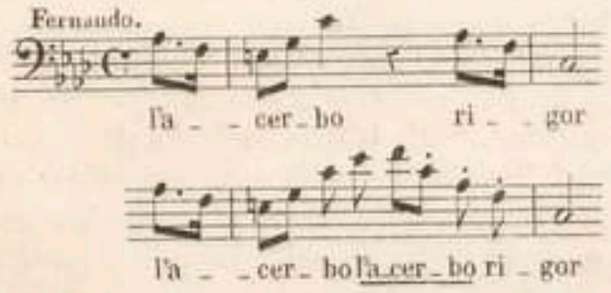
Nous parlerons de la répétition, de l'intercalation d'un mot ou d'une phrase.

1° La répétition a pour but de fortifier l'expression. Ex. de répétition :

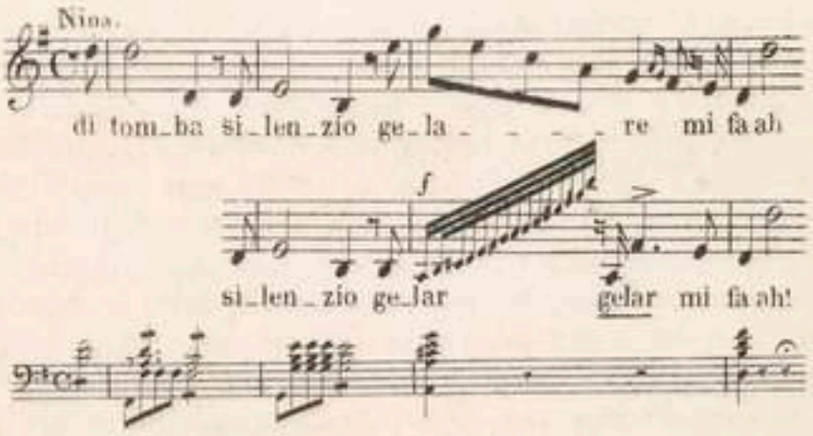
MOZART
Don Giovanni
Recitativo.



ROSSINI
Gazza ladra
Aria.



COPPOLA
Nina
Cavatina.

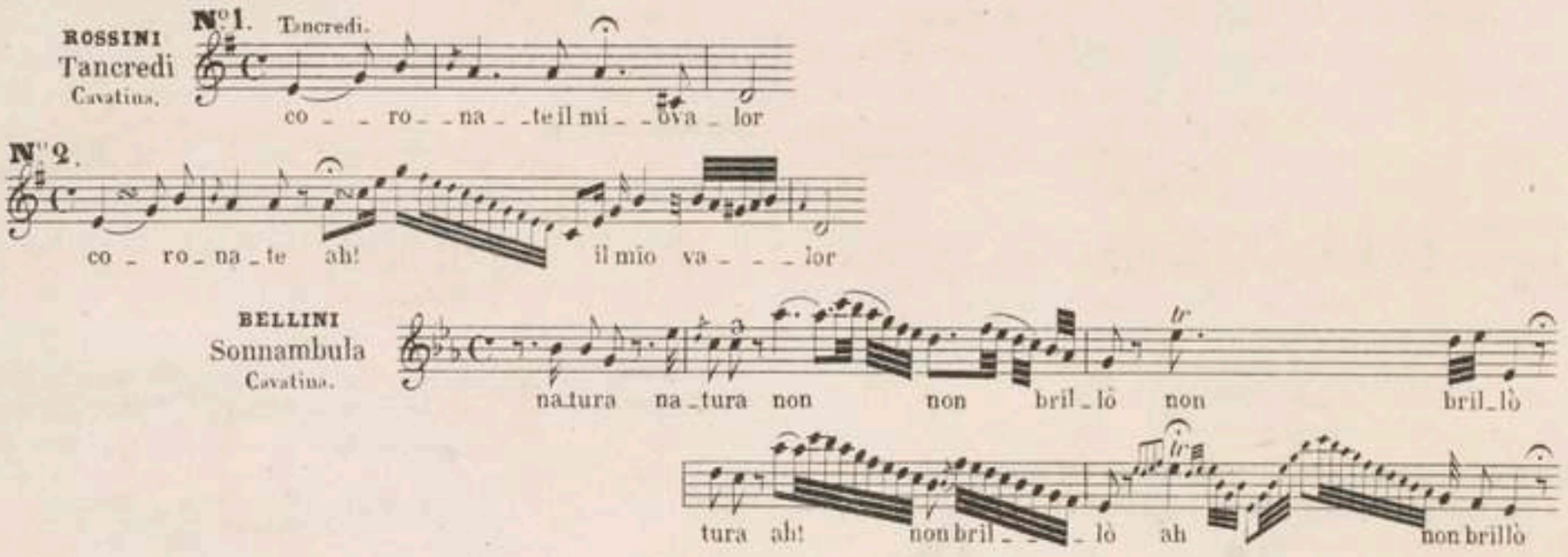


(1) Voyez la note page 4.

(1) Voyez page 2.

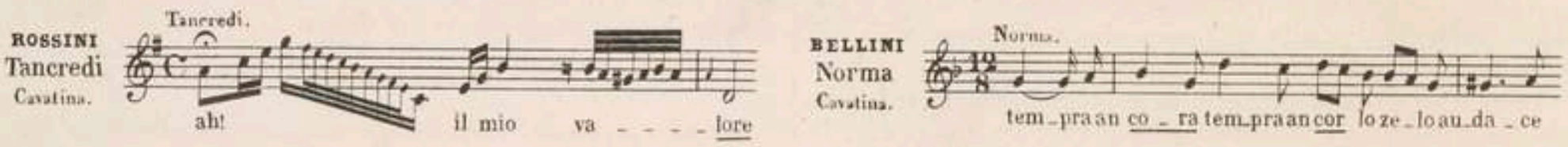
2° Le maëstro et le chanteur ont la liberté d'ajouter, si le sens s'y prête, un des monosyllabes : *Ah! si, no;* soit pour augmenter le nombre des syllabes, soit pour en déplacer d'autres.

Dans l'exemple suivant, n° 1, au lieu de faire le point d'orgue sur la syllabe *mi*, on introduit l'exclamation *Ah!* et on dit, n° 2 :



Ils ont encore, dans certains cas, la faculté de restituer au mot qui finit par une des consonnes liquides *l, m, r*, c'est-à-dire, au mot *tronco*, la syllabe qui lui a été enlevée. Ainsi, de *cor* on fera *core*, de *bel, bello*. (Voy. *Traité de Versification*, de Scoppa.) (1)

Cette syllabe permet d'appuyer davantage et de caractériser avec plus d'emphase la syllabe pénultième. Quelquefois, au contraire, on la supprime. Ex. :



Les règles que nous venons de poser pour la langue italienne s'appliquent également au chant français, à l'exception toutefois de la dernière.

CHAPITRE II.

ART DE PHRASER.

L'art de phraser occupe le point le plus élevé dans la science du chant. Il embrasse la recherche de tous les effets et des moyens propres à les produire. Pour y exceller, le chanteur doit réunir à un *mécanisme complet et irréprochable* l'intelligence des difficultés et des arrangements matériels que présente l'exécution.

Les sons n'expriment pas, comme les mots, des idées précises, ils éveillent simplement des sensations; on conçoit qu'une mélodie donnée puisse se plier à des expressions très-diverses, en raison des différentes manières de l'accentuer. L'instrumentiste possède une liberté fort étendue quant à l'expression et aux ornements; et si l'on excepte quelques accents déterminés d'avance que prennent les progressions, les appogiatures, les sons tenus, les syncopes, les chants d'un rhythme très-prononcé, l'exécutant est à peu près libre d'imprimer à la mélodie telle couleur qu'il lui plaît, pourvu qu'il se renferme dans le caractère général du morceau. Les effets de la mélodie vocale laissent beaucoup moins de place à l'arbitraire; ils sont déterminés en partie par les accents musicaux que nous venons d'indiquer, en partie par les syllabes longues, qui toujours dominent le chant, et enfin par l'expression des paroles, qui fixe le caractère général de la mélodie. Cependant ces conditions ne suffisent pas pour arrêter d'une manière invariable le sens et l'expression d'un chant; une grande part reste encore livrée à l'inspiration et à l'habileté de l'artiste.

Les éléments principaux de l'art de phraser seront traités sous les titres :

Prononciation,
Formation de la phrase,
Respiration,
Mesure,
Forte-piano,
Ornements,
Expression.

Sans la réunion de ces éléments divers, il n'y a pas d'exécution musicale complète.

Ce que nous avions à dire sur la prononciation a déjà été exposé dans le chapitre précédent, sous le titre de l'*Articulation dans le chant*. Nous n'y reviendrons pas.

Avant d'entrer dans l'examen des autres moyens qu'embrasse l'art de phraser, nous allons expliquer sommairement la formation de la phrase musicale; l'étude de ce point très-important nous enseigne à distinguer les idées qui composent une mélodie, et par là nous prépare à employer à propos la respiration; elle sert à nous faire discerner les portions de la pensée musicale qui comportent simplement le forte-piano d'avec celles qui exigent en outre l'emploi des ornements, etc.

(1) Les monosyllabes il, del, al, dal, con, non, per, sont exempts de cette règle.

§ I.

FORMATION DE LA PHRASE.

La musique, comme le langage, a sa prose et ses vers. On sait que le prosateur n'est point assujetti à toutes les difficultés qui gênent le poëte. La rime, la césure, le nombre limité des pieds, la cadence régulière des accents, sont les entraves, et aussi les grâces particulières de la poésie.

La prose mélodique ne tient non plus aucun compte du nombre des mesures, de la symétrie des cadences, souvent pas même de la régularité de la mesure ; par exemple :

Le psaume LXII de *Marcello*, pour base : « Dal tribunal augusto, »

Le largo nel *Convitto d'Alessandro*, de HAENDEL : «Ahi ! di spirti turba immensa, »

Les chœurs *Alla Palestrina*, le plain-chant, le récitatif.

Ce dernier genre de prose mélodique n'obéit qu'aux accents de la prosodie et au mouvement de la passion.

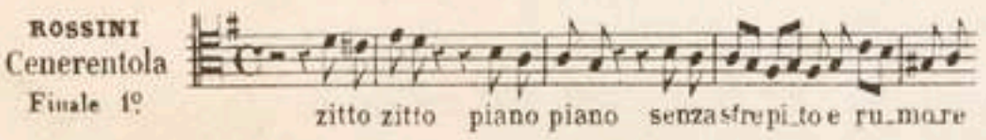
Dans ce que j'appellerais le *vers mélodique*, au contraire, règne la régularité la plus parfaite. Ici l'instinct rhythmique exerce un empire absolu. Pour le satisfaire on établit entre les différentes parties de la mélodie une symétrie complète, on les renferme dans certaines limites de durée qu'on marque par des repos faciles à saisir : de cette façon, l'oreille peut, sans incertitude, reconnaître chaque élément de la phrase, de même que dans le vers elle reconnaît les accents, la césure, la rime, etc.

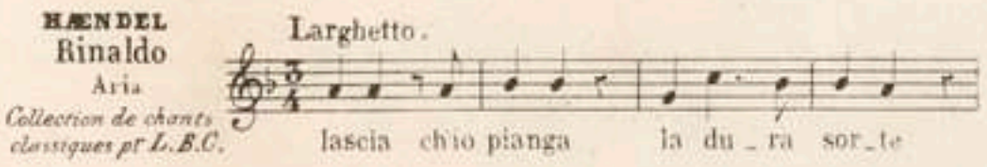
La première question que nous avons maintenant à nous poser est celle-ci : Quelles sont les dimensions du vers mélodique? Pour répondre à cette question, nous n'avons qu'à nous rappeler les principes qui gouvernent sous ce rapport le vers proprement dit. Des vers de 20 à 25 syllabes ne seraient évidemment que de la prose ; notre oreille ne saurait retrouver dans des lignes d'une pareille dimension le rhythme de la poésie. Le même inconvénient ne se produirait pas si, au lieu d'étendre la mesure du vers, on l'abrégeait à l'excès, car la cadence vive et accentuée des vers de 3 et 4 syllabes plaît à l'oreille, d'autant qu'on peut facilement les réunir pour en *former* des vers de 6, 8 syllabes (1). Enfin, si dans la poésie chaque vers présentait une mesure différente, cette succession trop variée n'aurait aucun charme rhythmique; elle se trouverait réduite à l'effet de la prose.

Tout ce que nous venons de dire de la poésie s'applique à la musique.

Si la phrase mélodique prenait un trop grand développement, le sentiment du rhythme serait perdu pour l'oreille, et la forme du vers disparaîtrait.

Si, au contraire, la phrase était coupée par des repos fréquents, notre instinct, obéissant à certaines lois qui le gouvernent à notre insu, éprouverait le besoin de réunir ces fragments pour en composer des phrases régulières. Ex. :





(1) Voyez *Scoppa*, t. I, p. 263, note 1.

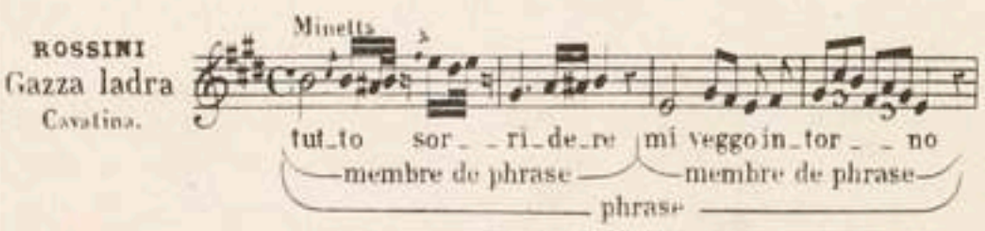
Enfin, si l'on accumulait une série de vers mélodiques de dimensions différentes, l'oreille, privée de son guide nécessaire, la symétrie, perdrait encore une fois toute impression de rhythme et de cadence. Remarquons cependant que l'accent rhythmique, cette ressource précieuse du compositeur, n'est pas toujours pour lui d'un emploi indispensable, et qu'il peut, en le négligeant, obtenir quelquefois des beautés du premier ordre ; c'est ce que prouvent le psaume XLII de Marcello, les *largi*, *Tutta raccolta in me*, et *Ah! di spirti* de Haendel, etc. L'expression grandiose qui caractérise ces morceaux ne pourrait être surpassée par aucun rhythme régulier.

Ces généralités établies, passons aux détails.

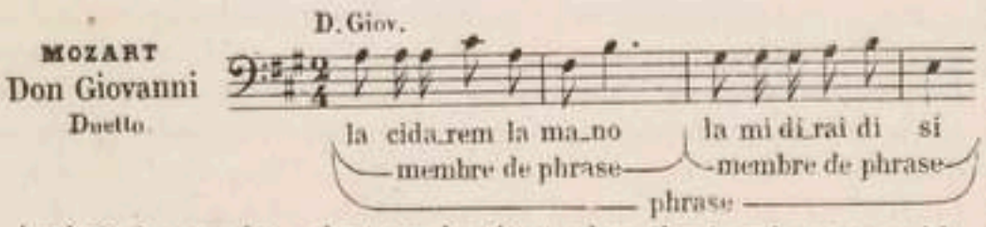
Pour mesurer avec précision une mélodie ou les parties qui la composent, nous avons recours à une série de percussions régulièrement espacées et marquant ce qu'on appelle les *temps* de la mesure. Mais cette série de frappements successifs, si elle était constamment la même, ne produirait, au bout de quelques instants, qu'une impression vague et monotone. Pour échapper à cette uniformité l'on donne, à certains frappements de la succession, symétriquement espacés, une force, un accent plus caractérisés. Le temps accentué de cette façon, et que l'on nomme *temps fort* par opposition aux temps non accentués appelés *temps faibles*, sert à grouper les percussions par deux et par trois et à former les deux mesures élémentaires qui sont la base de toutes les autres (la mesure *binaire*, formée d'un temps fort et d'un temps faible, et la mesure *ternaire*, formée d'un temps fort et de deux faibles). A l'aide de ces accents, l'oreille distingue aisément les groupes qui s'y rattachent et compte autant de mesures qu'il y a de temps premiers perçus par elle (1).

L'étendue d'une mesure enfermée entre deux temps premiers constitue un *membre de phrase*.

La mesure, à son tour, joue par rapport à la mélodie le rôle de percussion ou temps simple. Ici encore l'oreille, pour saisir d'un trait un grand nombre de détails, réunit par deux et par trois les mesures elles-mêmes, et se forme ainsi une nouvelle mesure ou binaire ou ternaire d'un ordre supérieur. Il suffit de la plus légère attention pour être frappé de l'analogie qui existe entre la réunion de plusieurs temps simples constituant une mesure, et l'agrégation de plusieurs mesures constituant une pensée musicale. Pour bien comprendre une pensée musicale, nous avons besoin d'être frappés à des intervalles égaux par des accents plus vigoureux, qui, en groupant les mesures elles-mêmes, offrent à notre oreille de nouveaux points de repère. Ces accents, d'une nature encore plus caractéristique que ceux de la mesure, sont formés par le concours de l'harmonie et des repos, et servent à grouper les mesures par deux et par trois, une forte et une faible, ou bien une forte et deux faibles. C'est cette dernière étendue de deux ou de trois mesures enfermées entre trois ou quatre temps premiers qu'on appelle d'ordinaire *phrase musicale*, et que nous avons nommée *vers mélodique*.

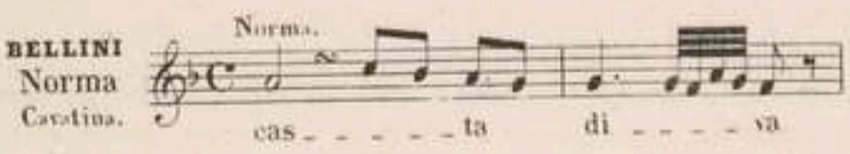


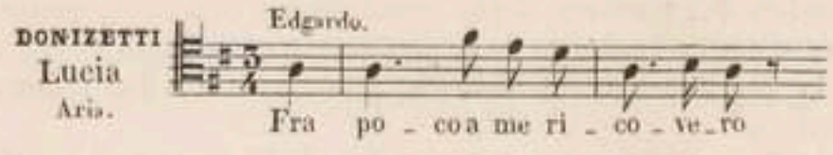
(1) Remarquons que le temps dont la fonction se borne à déterminer le mouvement ne peut être complet que lorsqu'une seconde percussion s'est fait entendre, de sorte que chaque temps est toujours enfermé entre deux percussions. Pareillement, la mesure qui a pour objet de grouper les percussions par deux ou par trois ne se complète qu'après la percussion du temps initial de la mesure suivante. Alors seulement l'oreille reconnaît l'espèce de mesure qui règne dans le morceau.



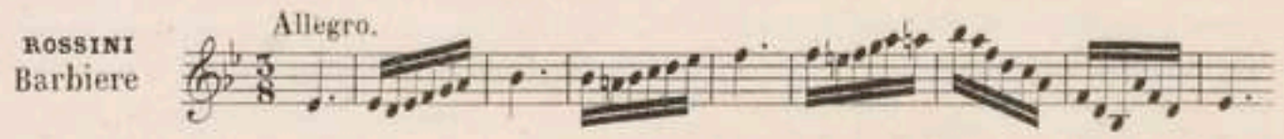
Arrivés à ce point, c'est un instinct plus élevé qui nous guide, c'est le sentiment de la symétrie et de la cadence rhythmique appliqué aux grandes divisions de la mélodie.

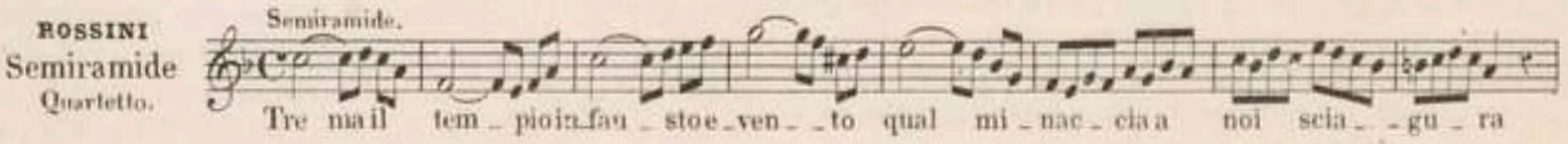
Les dimensions de la phrase se renferment naturellement dans les limites tracées plus haut, limites qu'on ne peut dépasser, et qu'on ne saurait aussi se dispenser d'atteindre. Si elles s'étendent au delà, ou si elles restent en deçà, l'oreille, par un besoin instinctif de compensation, divise en deux les phrases qui sont trop longues (1), et réunit en une seule celles qui manquent d'étendue. C'est pour satisfaire à cette exigence de l'oreille que dans les mouvements lents on établit ordinairement un repos à la deuxième mesure. Ex. :

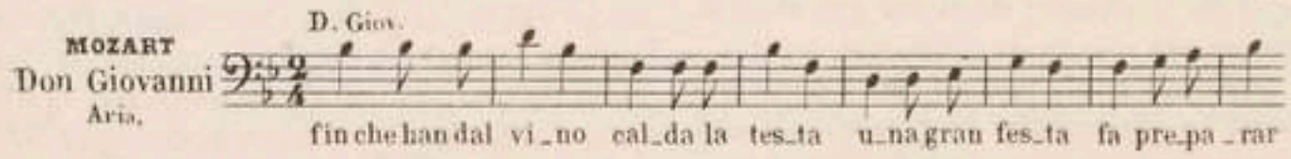




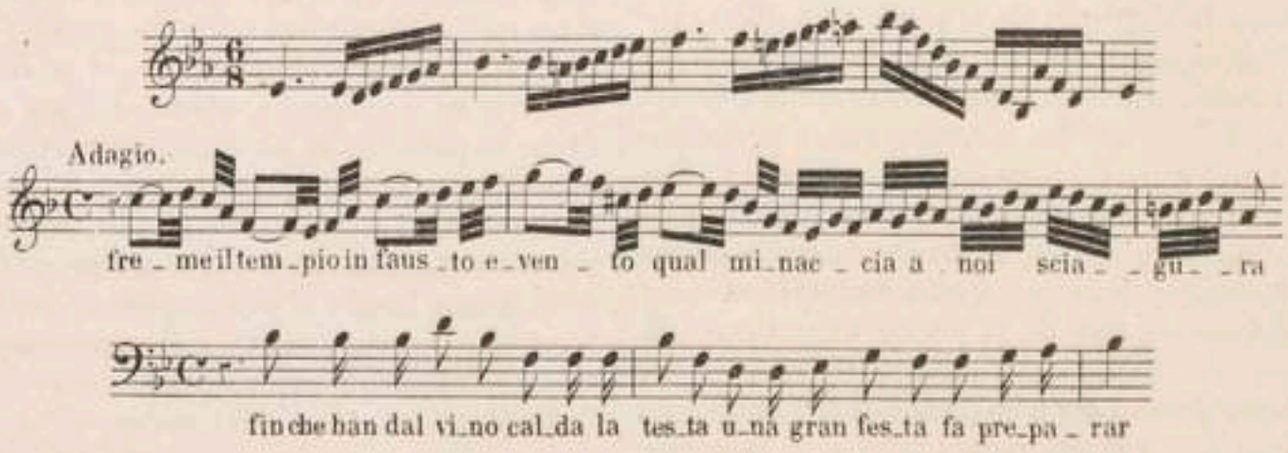
Dans les mouvements vifs, le sentiment peut admettre jusqu'à huit ou neuf mesures. Ex. :







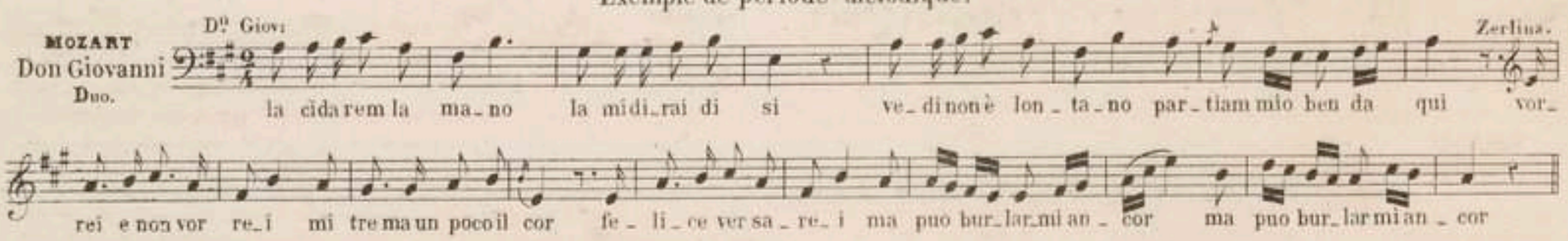
En réfléchissant un instant, on reconnaît que ces phrases n'ont, en réalité, que la longueur de trois et quatre mesures exécutées dans un mouvement ordinaire. Ex. :



Les repos des phrases ont reçu le nom de *demi-cadence*. (*V.* Reicha.)

Une phrase seule ne donnerait qu'une impression vague et isolée. Cette impression, pour être précise et complète, doit se reproduire par le retour d'une phrase de même étendue que la première. La comparaison que l'oreille fait instinctivement entre les deux phrases successives entraîne l'idée de symétrie, et par conséquent de cadence rhythmique. L'ensemble de ces deux phrases est le moindre développement que puisse recevoir la *période* musicale. Ex. :

Exemple de période mélodique.

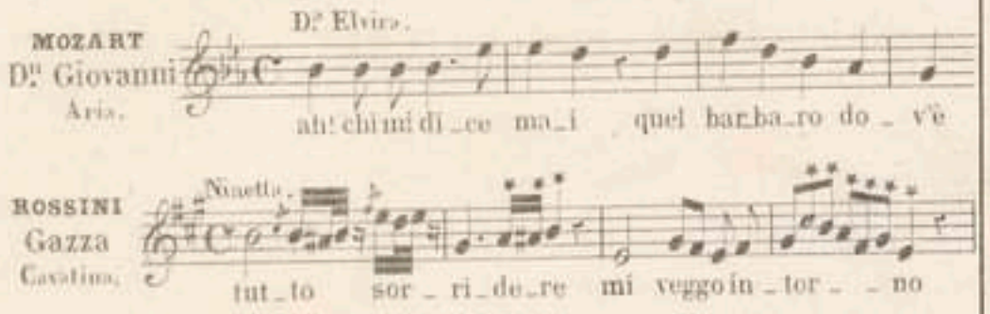


(1) C'est le même principe que nous appliquons à la mesure du temps. Nous divisons par deux, par quatre percussions, chaque temps des mouvements *largo*, *adagio*, tandis que nous réunissons en deux percussions les mouvements alla capella, et en une les *allegro vivace* à trois temps. Ex. : 1° le Largo de Haydn, « *Stabat ;* » 2° l'Introduction de Sémiramis, « *Freme il tempo ;* » 3° le Quintetto du Barbier, « *Birbanti, bricconi.* »

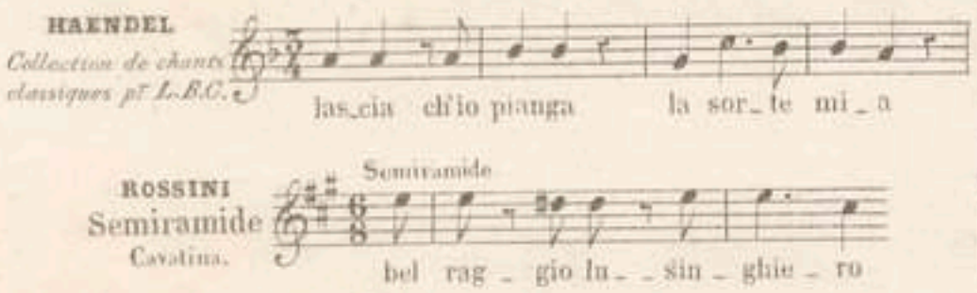
Dans la musique régulièrement cadencée, on n'amalgame pas des phrases de longueurs différentes ; la prose seule les comporte.

Observations diverses.

Avant et après les temps premiers des mesures, on a dû remarquer diverses notes ; elles sont indispensables pour remplir la mélodie : elles permettent la distribution des syllabes faibles ou chargées des accents moins importants ; elles font partie constitutive du dessin mélodique, mais elles n'accomplissent pas la cadence rhythmique ; elles ne sont, pour ainsi dire, que l'appendice du temps initial. Nous les appellerons *notes complémentaires*. En voici de nouveaux exemples :

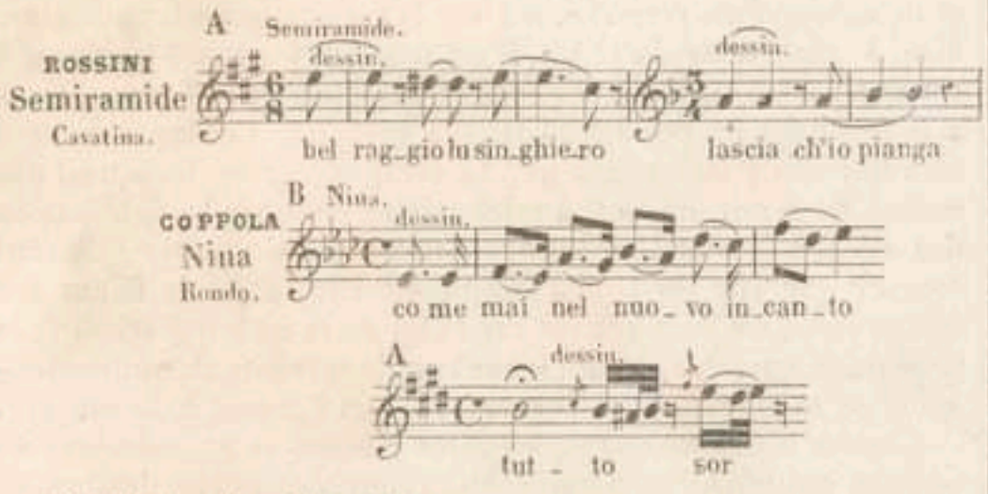


On a dû également remarquer dans divers exemples des pauses placées dès la première mesure, souvent même après la deuxième note, comme dans ceux-ci :



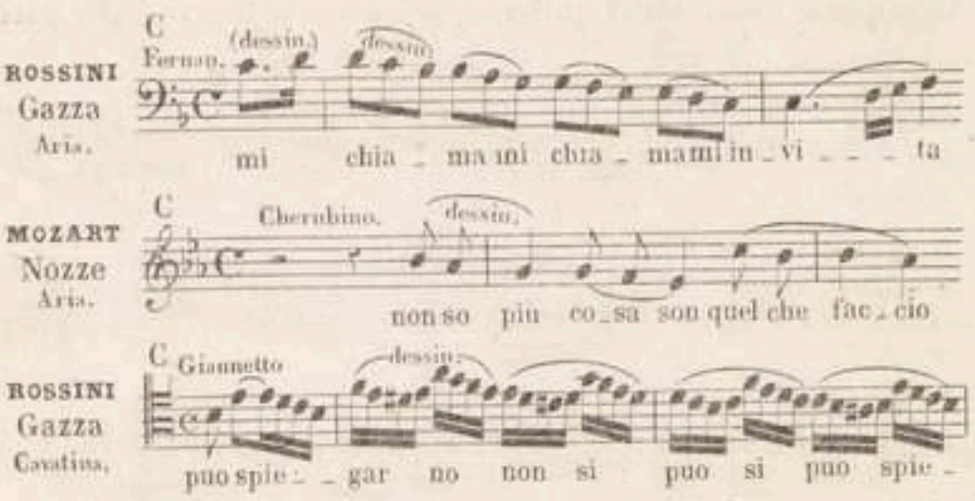
Dans tous ces cas, le soupir fait partie intégrante du motif; il indique un accent expressif, et non un repos. Ces deux, ces trois notes forment des *dessins* mélodiques.

Le dessin est dans chaque phrase la distribution de valeurs la plus courte qui puisse représenter une idée. Pour former un dessin, il faut au moins deux notes (1). Les dessins se séparent les uns des autres par quelque différence qui distingue la fin d'un dessin du commencement d'un autre. Cette différence consiste dans un petit repos (A), dans l'emploi d'une note de plus longue valeur (B), dans le retour de la même forme mélodique, c'est-à-dire des mêmes valeurs ou des mêmes intonations (C) (2).



(1) Voir Reicha, *Traité de Mélodie*.

(2) En général, les notes pointées, les triolets, les formes de 4, 6, 8, 16, etc. notes, sont des dessins.



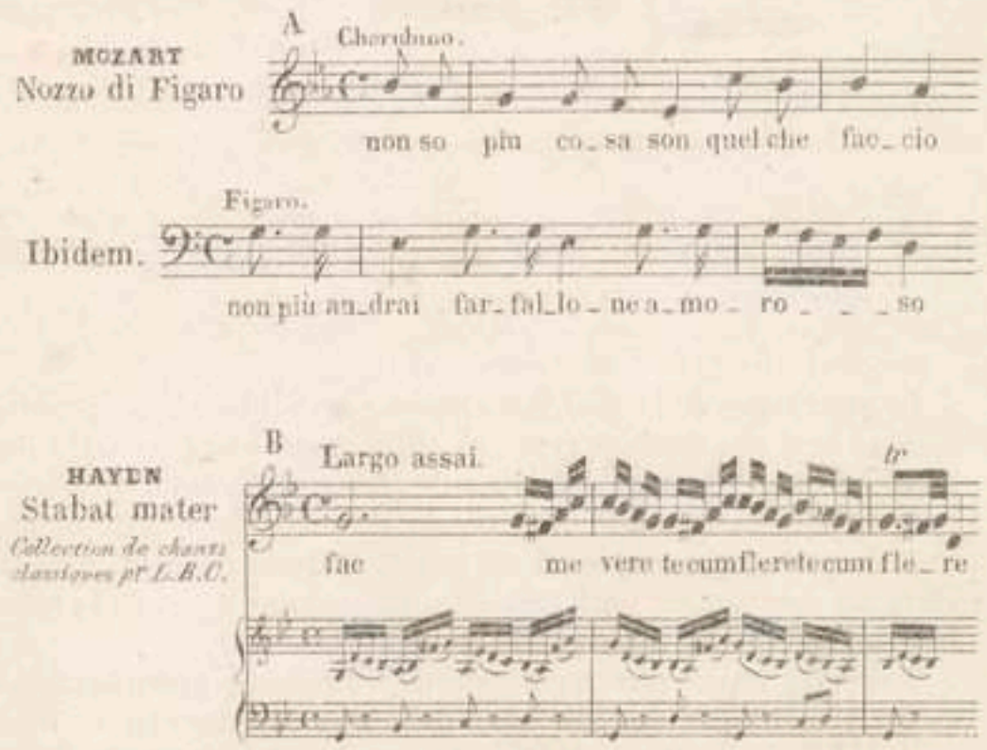
Dans l'aperçu que nous avons donné de la phrase musicale, les mots dont le sens est précis sont :

Temps,
Mesure,
Membre de phrase,
Vers mélodique ou phrase.

Ceux dont le sens, en raison de leur nature, reste un peu vague et indéfini, sont :

Rhythme,
Dessin.

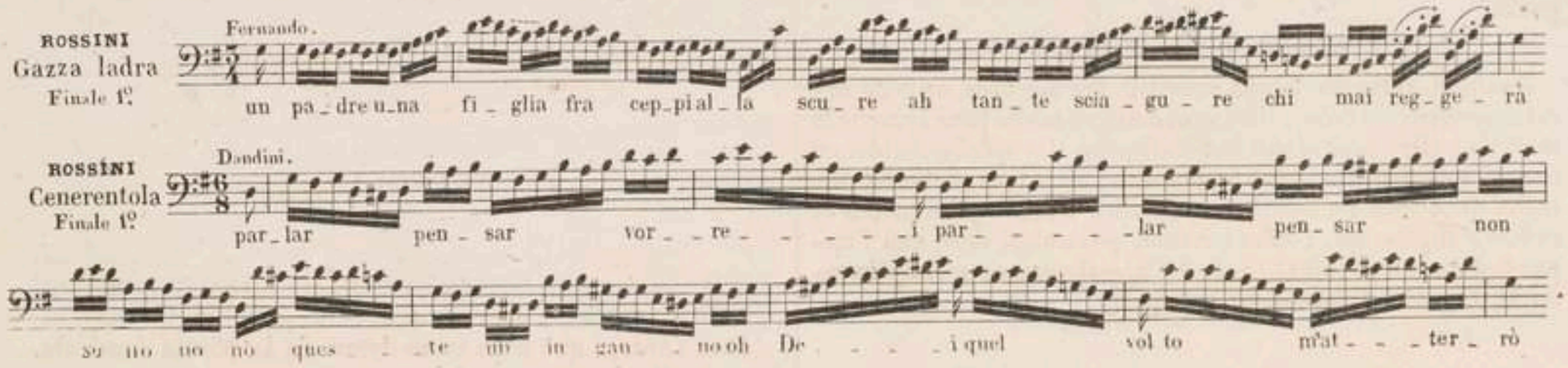
Le mot *rhythme* représente, non la partie matérielle, la forme de l'idée, mais cette impression produite par les accidents périodiques du mouvement et des intonations. Le *dessin*, en raison de sa forme accentuée et vive, ou lente et sans caractère, sert à fortifier ou à affaiblir le mouvement rhythmique. On dit aussi d'un motif qu'il est bien rhythmé lorsque la *valeur qui y domine* est courte et incisive (A). On dit au contraire qu'il manque de rhythme lorsque les mêmes valeurs sont lentes et sans accent (B).



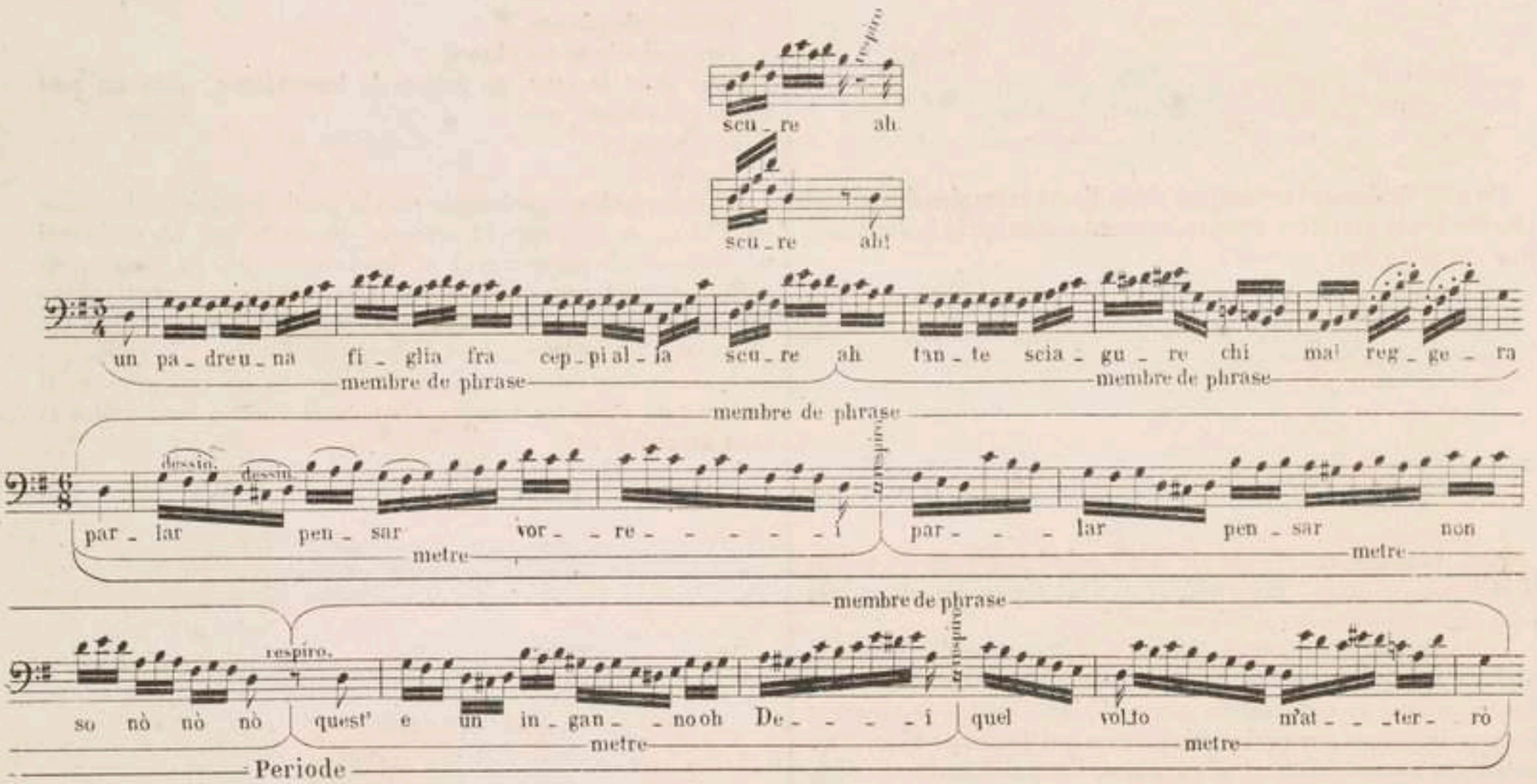
Presque toujours des dessins différents se rencontrent à la fois dans un morceau. L'orchestre, par exemple, en fait entendre un ou plusieurs, tandis que les voix en présentent de tout différents.

Les bonnes mélodies sont, comme les discours, divisées par des points de repos. Les repos se règlent, ainsi que nous venons de l'expliquer, sur la distribution et la longueur des idées partielles qui composent la mélodie. Pourtant, dans certaines circonstances, la période se développe sans présenter un seul repos,

sans que le mouvement uniforme des notes se trouve nulle part interrompu. Ex.:



Cependant l'oreille reconnaît facilement les points où l'on pourrait introduire des repos; par exemple:



Le petit repos de la quatrième mesure, qui interrompt le mouvement égal des doubles croches, suffit pour marquer dans les deux périodes les deux membres de phrase différents. On pourrait, au moyen de semblables repos, retrouver les quatre membres du premier exemple. Il est toujours facile de couper de la sorte un mouvement uniforme de notes, comme aussi de le rétablir dans le cas où il aurait été coupé.

Tous les repos que nous venons d'indiquer appartiennent exclusivement à la mélodie combinée avec l'harmonie, et sont tout à fait distincts de ceux que comportent les paroles, bien qu'ils doivent concorder avec ces derniers.

Nous ne nous proposons pas de suivre la phrase dans toutes les variétés qu'elle peut offrir; cette recherche doit être l'objet spécial du compositeur. Il nous suffit d'avoir indiqué le principe sur lequel repose cette partie de la science. L'instinct de l'élève, ou une étude attentive du rhythme et des rapports de l'harmonie et de la mélodie, suppléera à ce que notre exposition peut avoir d'incomplet.

Passons actuellement aux différentes parties de l'art de phraser.

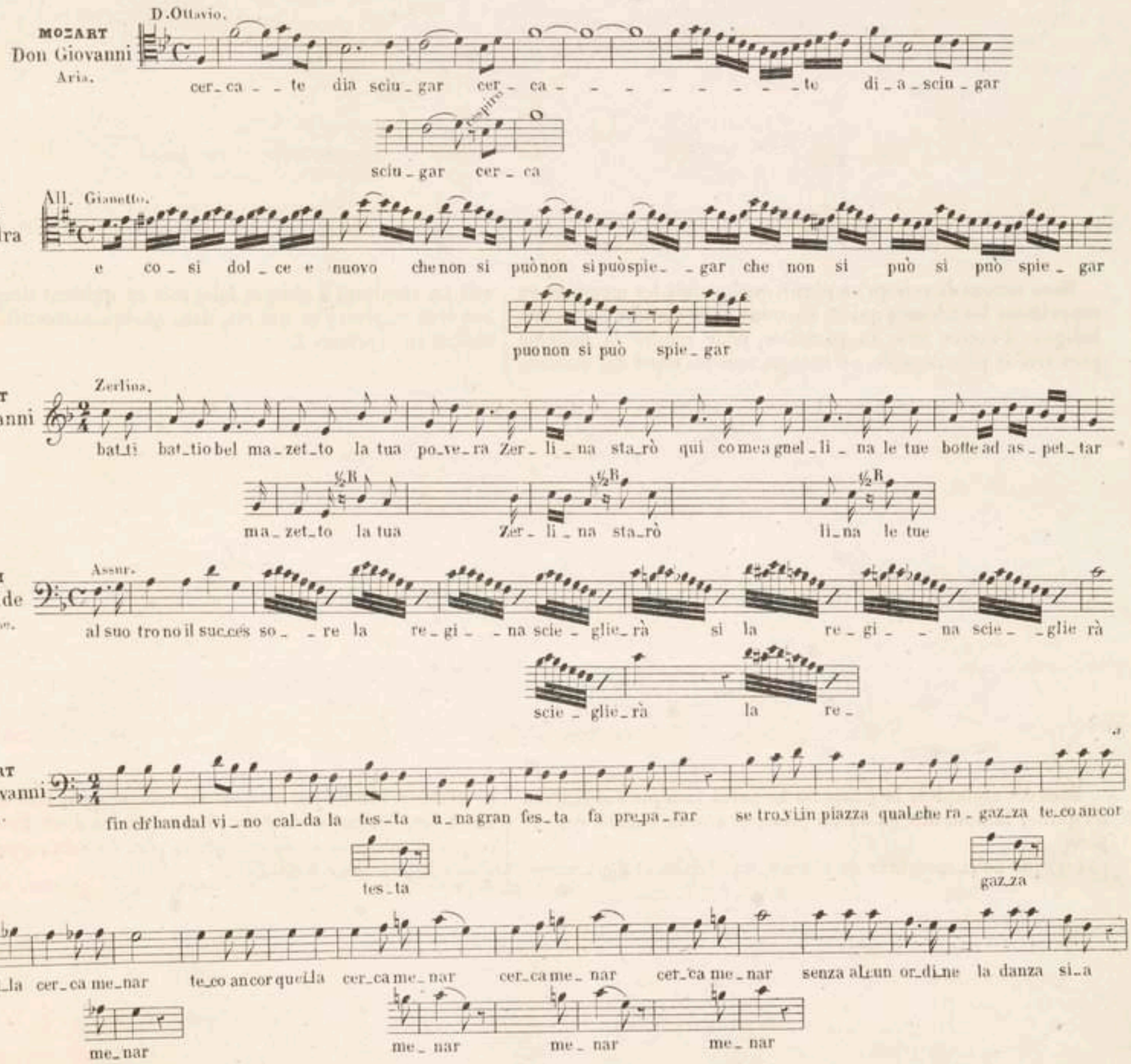
§ II.

DE LA RESPIRATION.

Il est indispensable, pour le chanteur, de prendre à propos et de ménager sa respiration ; car la respiration est, pour ainsi dire, le régulateur du chant. C'est pendant les repos qu'on doit respirer, mais seulement pendant les repos qui se rencontrent à la fois dans les paroles et dans la mélodie. Ces repos doivent être introduits lors même que le compositeur ne les aurait pas notés; ils serviront, soit à mieux faire ressortir la distribution des idées, soit à faciliter l'exécution. Les respirations ne doivent tomber que sur les temps faibles ou sur la partie faible des temps forts, ou bien encore sur la fin de la note qui termine le dessin ; ce qui permet d'attaquer la note suivante au commencement de sa valeur, et de conserver intact l'accent de la mesure.

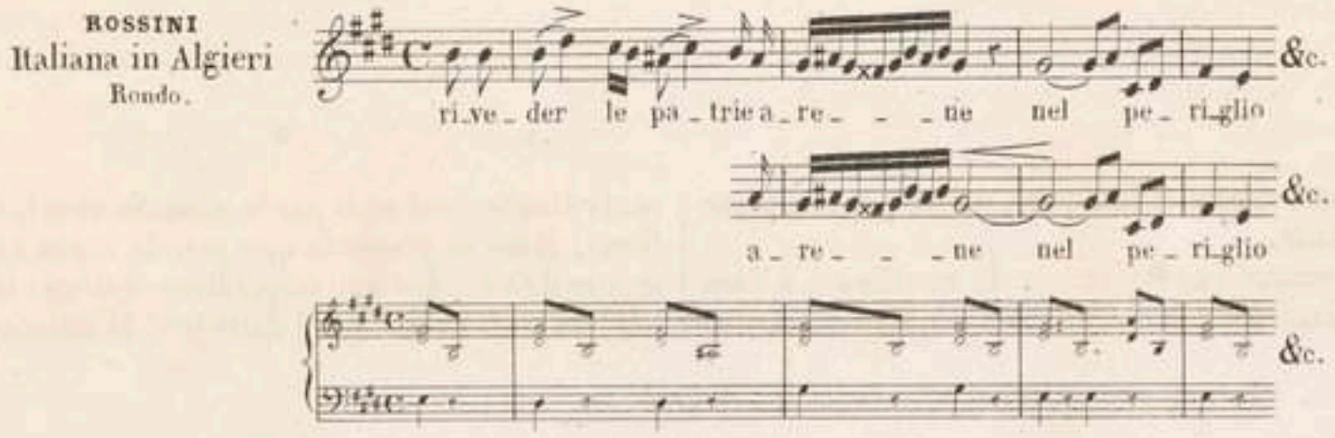
Comme les repos qui séparent les phrases et les membres de phrases ont plus d'étendue que ceux qui séparent les dessins, ce sont aussi ces repos plus longs que l'on doit choisir pour prendre la grande respiration. Le peu d'étendue des repos qui séparent

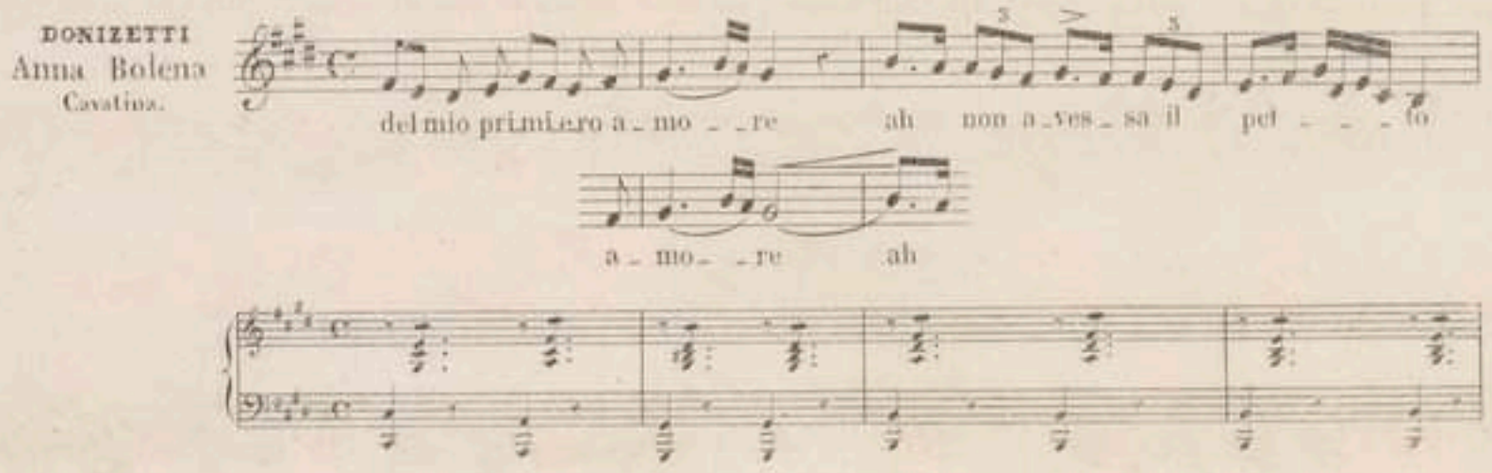
les dessins ne permet de prendre que des inspirations fort courtes, et qu'on nomme, par cette raison, *mezzi respiri*. Ils sont rarement notés ; c'est au chanteur à les placer à propos. Les exemples suivants satisfont aux diverses règles que nous venons de poser :



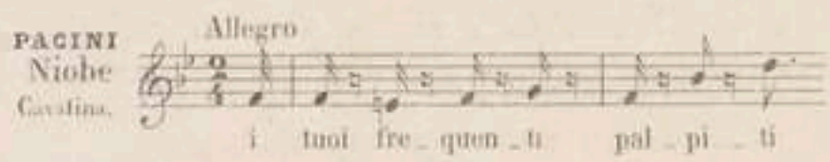
En introduisant des repos comme nous venons de le prescrire, on se ménage le moyen de renouveler ses forces et d'achever les phrases dans la plénitude de l'effet.

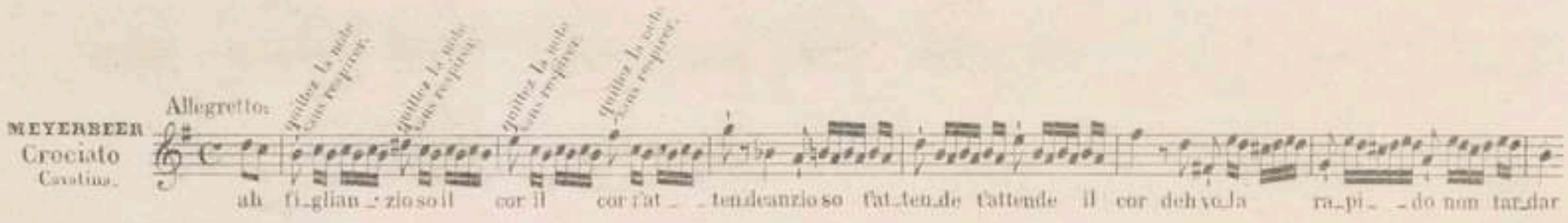
Il sera permis dans certains cas, pour agrandir l'effet d'une phrase, d'en réunir les divers membres, en supprimant les pauses qui les séparent. Ex. :





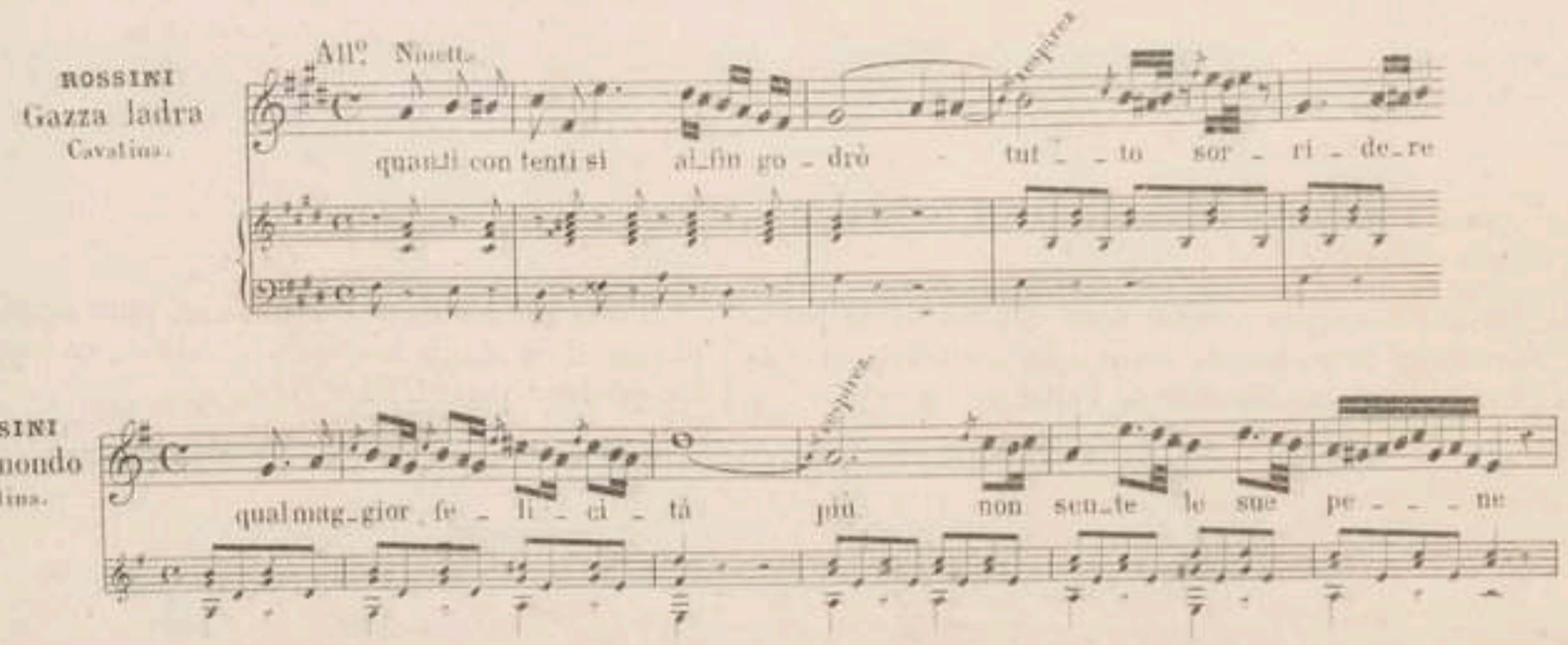
Nous venons de voir qu'on réunit quelquefois les membres en supprimant les silences qui les séparent pour étendre l'effet mélodique; d'autres fois, au contraire, pour rendre la mélodie plus vive et plus dégagée, on indique tous les repos des dessins, soit en respirant à chaque fois, soit en quittant simplement le son sans respirer; ce qui est, dans quelques circonstances, une obligation expresse. Ex. :





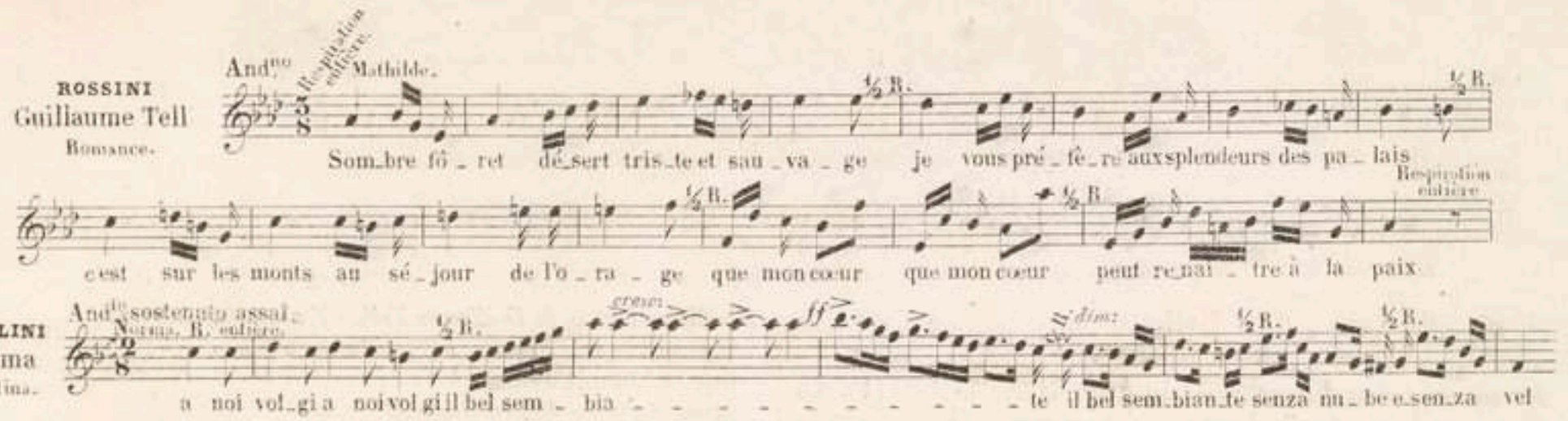
Dans ces exemples, la pause ou le point indique l'obligation de quitter la note dès qu'on l'a prise, et non la faculté de respirer.

Lorsque deux membres de phrase, ou seulement deux notes, se trouvent réunis par un port de voix, et qu'il faut nécessairement respirer entre les deux phrases ou les deux notes, on ne respirera qu'après avoir exécuté le port de voix; puis on attaquera la deuxième note. Ex. :

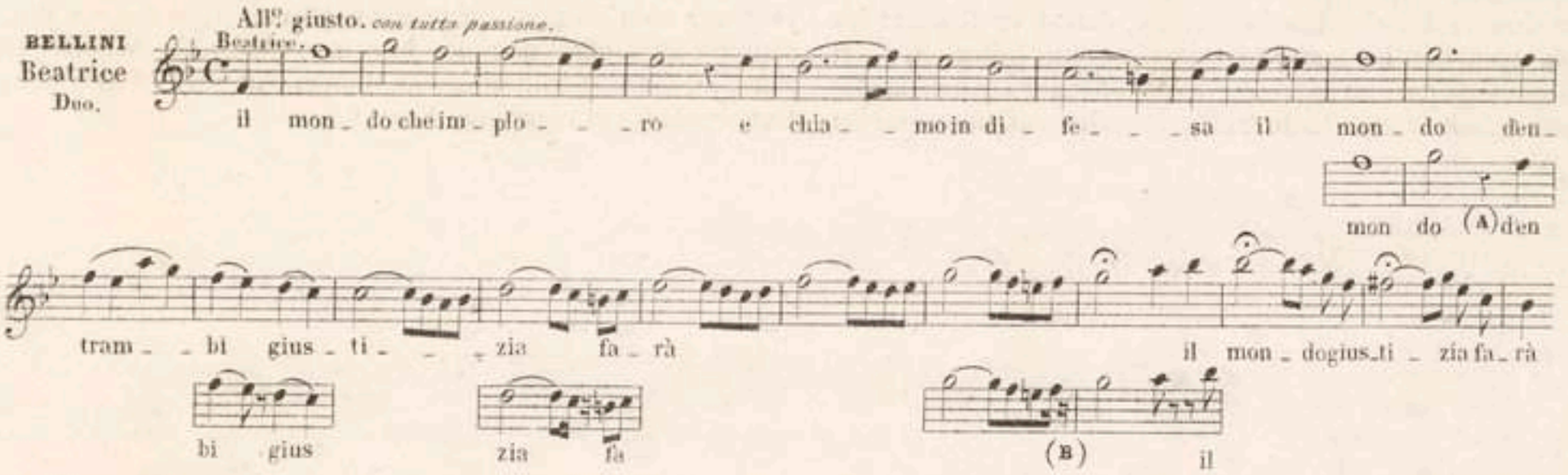


Hors les cas que nous venons d'indiquer, on ne peut respirer sans commettre une faute.

Le chanteur doit mesurer sa respiration de manière à n'être pas forcé de la reprendre au milieu d'un mot ou bien entre des mots étroitement unis par le sens. Souvent, dans les chants continus, il ne se présente que peu de repos assez longs pour permettre de prendre une respiration entière : si on les laisse échapper, on se trouvera gêné dans tout le morceau. Ex. :



Quelquefois pourtant, dans les phrases mal calculées pour les repos, on peut être obligé de couper un mot, une pensée par la respiration; mais alors le chanteur doit dissimuler cette liberté avec assez d'art pour qu'elle échappe complétement à l'auditeur. La trahir par un bruit, par un retard, par un mouvement du corps, ce serait commettre une faute grave. Ex. :

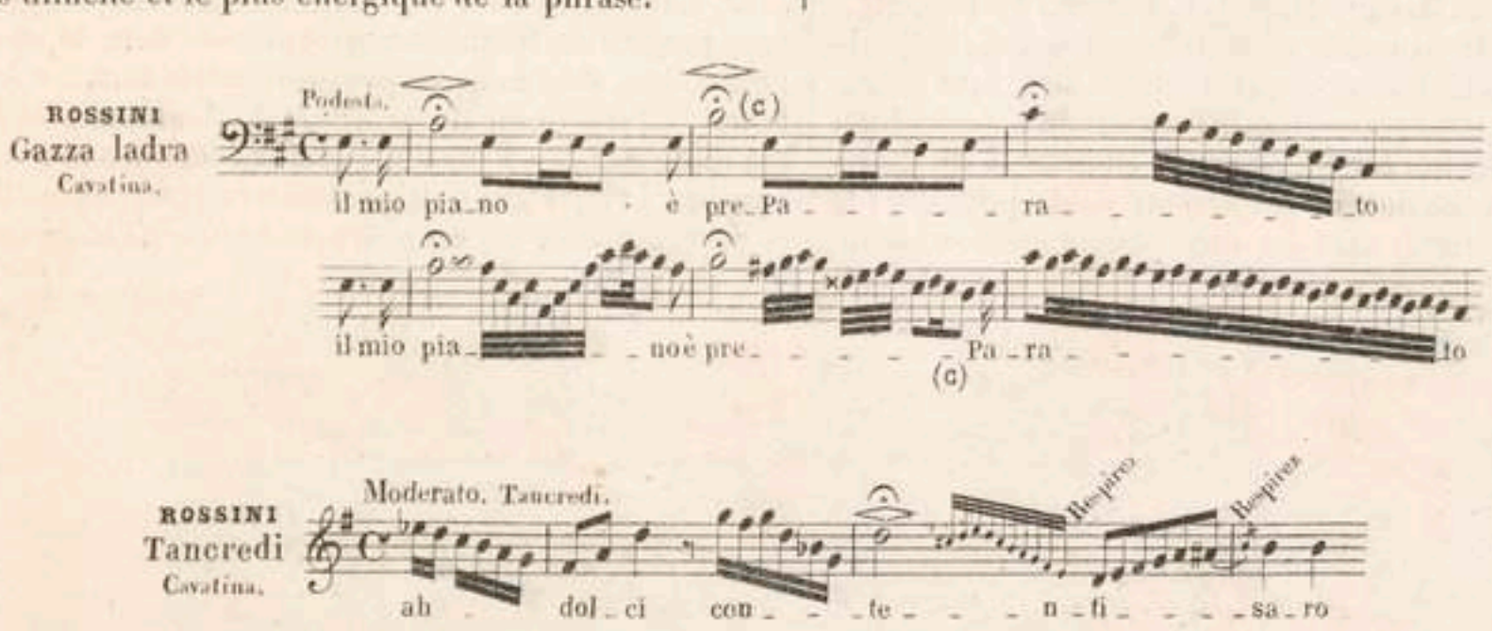


Après que l'on a converti le point (A) en une respiration de la valeur d'un temps, il ne se présente plus que des demi-respirations.

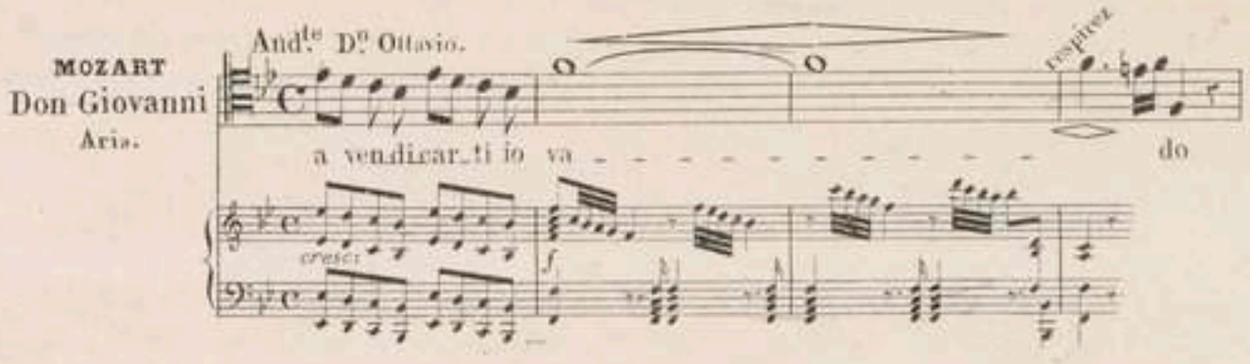
Le manque de respiration et la vigueur qu'exige le passage peuvent obliger aussi de respirer pendant la durée de la syllabe *ra* ; c'est devant le sol (B) qu'on devrait se permettre cette licence. Sans cet expédient, on se trouverait épuisé au moment le plus difficile et le plus énergique de la phrase.

Dans l'exemple ci-après, si l'on veut filer le *si blanche*, on est obligé de respirer entre les syllabes *pre* et *parato* (C).

Voici une observation dont on pourra tirer parti dans certains cas : Si l'on rencontre deux consonnes consécutivès, il sera facile de cacher l'inspiration, pourvu que la seconde consonne soit explosive. On profitera de la préparation de cette seconde consonne pour respirer par le nez. Ex. :



Lorsqu'à la suite d'une longue tenue on rencontre un point d'orgue, on doit profiter du bruit de l'accompagnement pour respirer.



§ III.

DE LA MESURE.

Il tempo è l'anima della musica, dit Anna-Maria Celloni (1). La mesure, par la régularité de sa marche, donne à la musique la fermeté et l'ensemble : ses irrégularités prêtent à l'exécution de la variété et de l'intérêt. La mesure est correcte lorsqu'on remplit la valeur entière des pauses aussi bien que celle des notes. Cette exactitude introduit l'aplomb dans le mouvement, qualité très-importante, et que peu d'artistes possèdent.

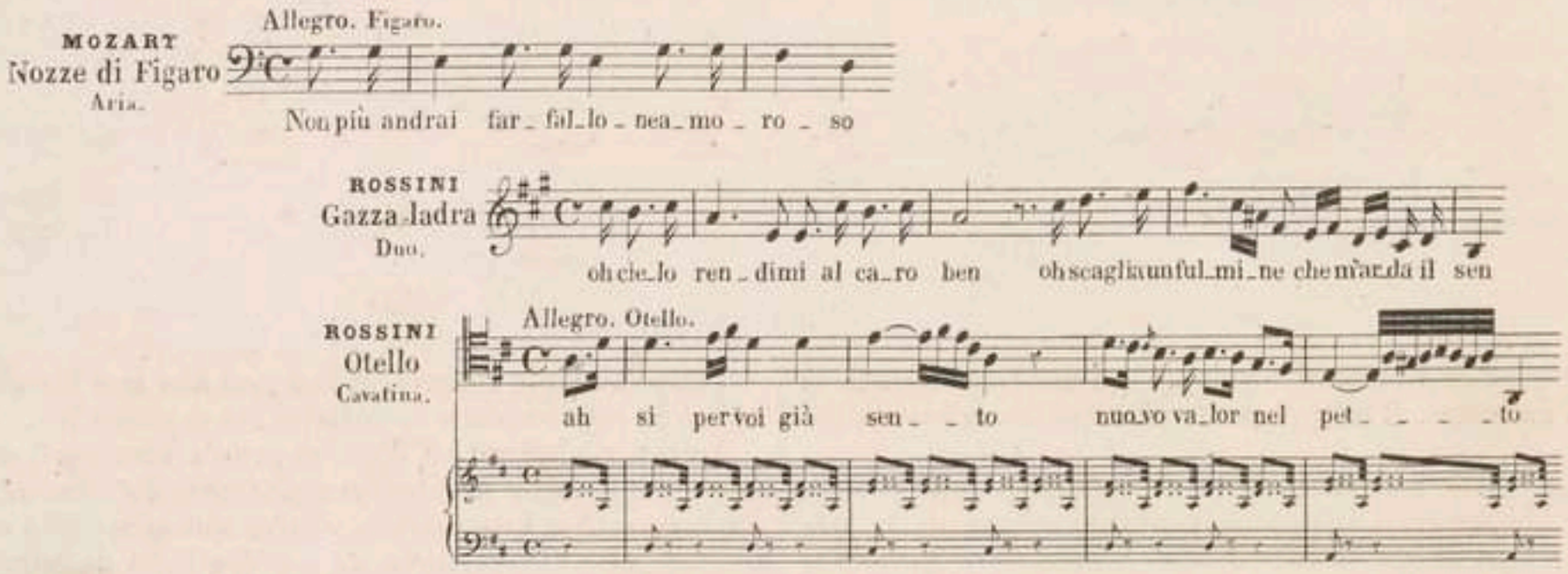
Pour accuser franchement la mesure, il faut en attaquer les temps forts, surtout les temps premiers, par une inflexion. C'est de cette manière que l'on fait ressortir les cadences finales dans les morceaux terminés avec chaleur. On peut citer comme exemple :

L'allegro du trio de *Guillaume Tell*. « Embrassons-nous. »
L'allegro du duo d'*Otello*. « L'ira d'avverso fato. »
Stretta du finale d'*Otello*,
Stretta du finale de *Don Giovanni*.

En pareil cas, la voix produit l'effet d'un instrument à percussion, et procède pareillement en frappant des coups détachés (2).

Considérée dans sa marche, la mesure se présente sous trois aspects différents : elle est régulière, libre ou mixte.

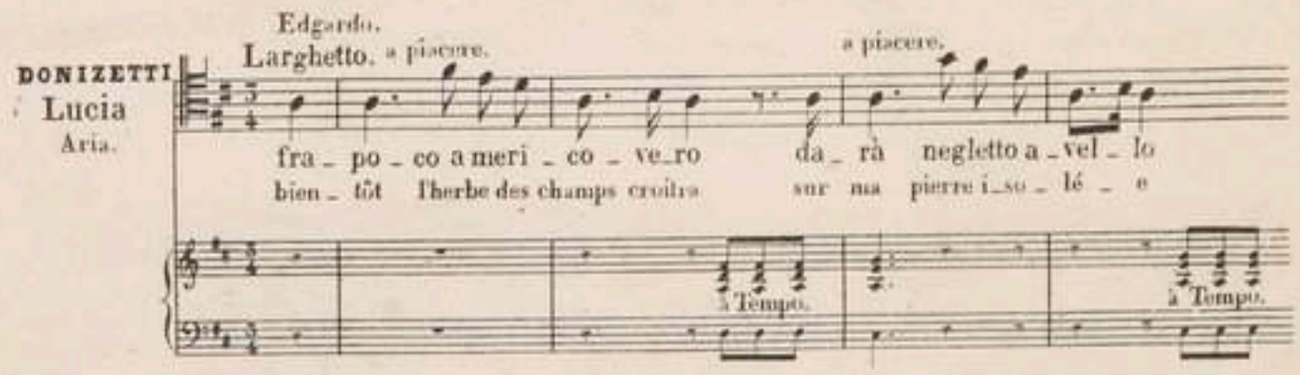
1° La mesure doit être régulière lorsque l'air renferme un rhythme bien décidé. Un pareil rhythme, nous l'avons dit, se compose en général de notes de courte valeur. Les chants guerriers, les élans d'enthousiasme, demandent surtout une mesure très-accentuée et régulière. Ex. :



Les compositions de Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, etc., exigent une exactitude complète dans le mouvement rhythmique. Tout changement introduit dans les valeurs doit, sans altérer le mouvement de la mesure, ressortir de l'emploi du *tempo rubato*.

2° La mesure est libre lorsqu'elle suit, comme le discours, le mouvement de la passion et les accents de la prosodie : le plain-chant et les récitatifs sont des exemples de mesure libre.

3° Enfin la mesure est mixte lorsque l'expression du morceau produit de fréquentes irrégularités dans le mouvement de l'ensemble; c'est ce qu'on peut souvent reconnaître dans la manifestation des sentiments tendres et douloureux. D'ordinaire, dans ces morceaux la valeur des notes est longue, et le rhythme peu sensible. Le chanteur doit alors éviter de trop accentuer la mesure et de lui donner un caractère de régularité et de roideur. Ex. :



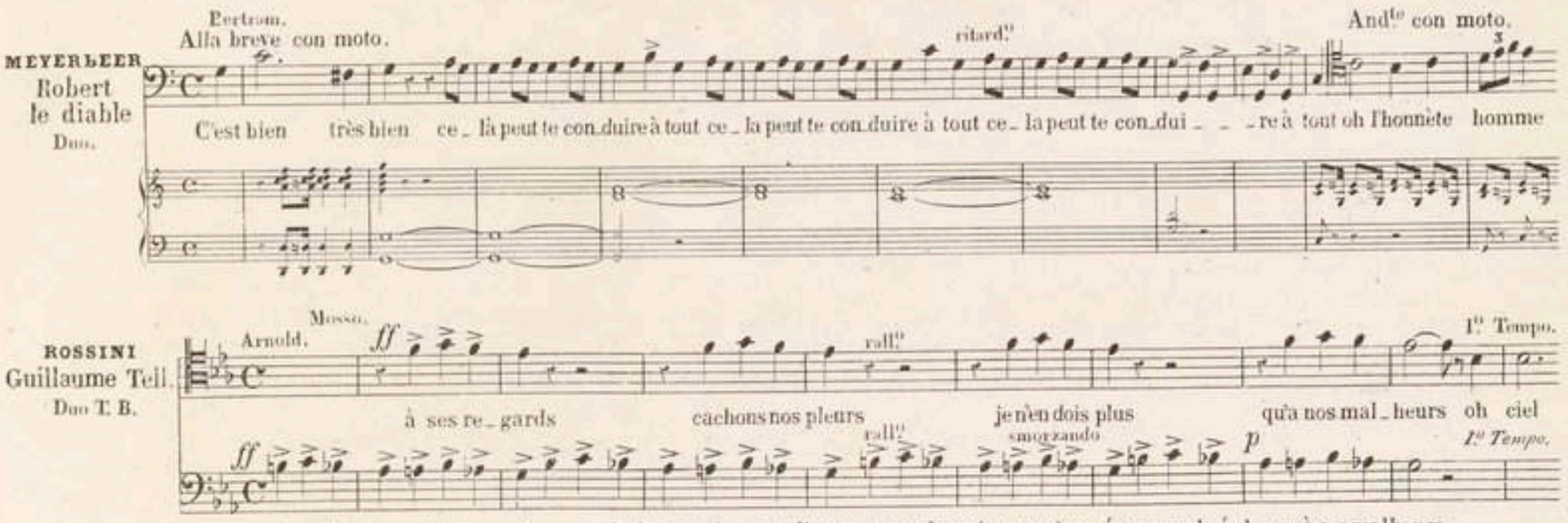
(1) Grammatica, o siano regole di ben cantare. Roma.

(2) Cette attaque s'opère au moyen du coup de glotte ou par un appui sur la consonne, suivant que le mot commence par une voyelle ou par une consonne. Si l'on frappait mollement ces notes, on détruirait l'élément périodique, et partant le rhythme lui-même.

Les irrégularités de la mesure sont le *rallentando*, l'*accellerando*, les *ad libitum*, *a piacere*, *col canto*, etc.

Du rallentando.

Le rallentando exprime le décroissement de la passion et consiste à ralentir la mesure dans toutes les parties à la fois, afin de donner plus de charme et de grâce à certains passages. On l'emploie aux rentrées de certains motifs.



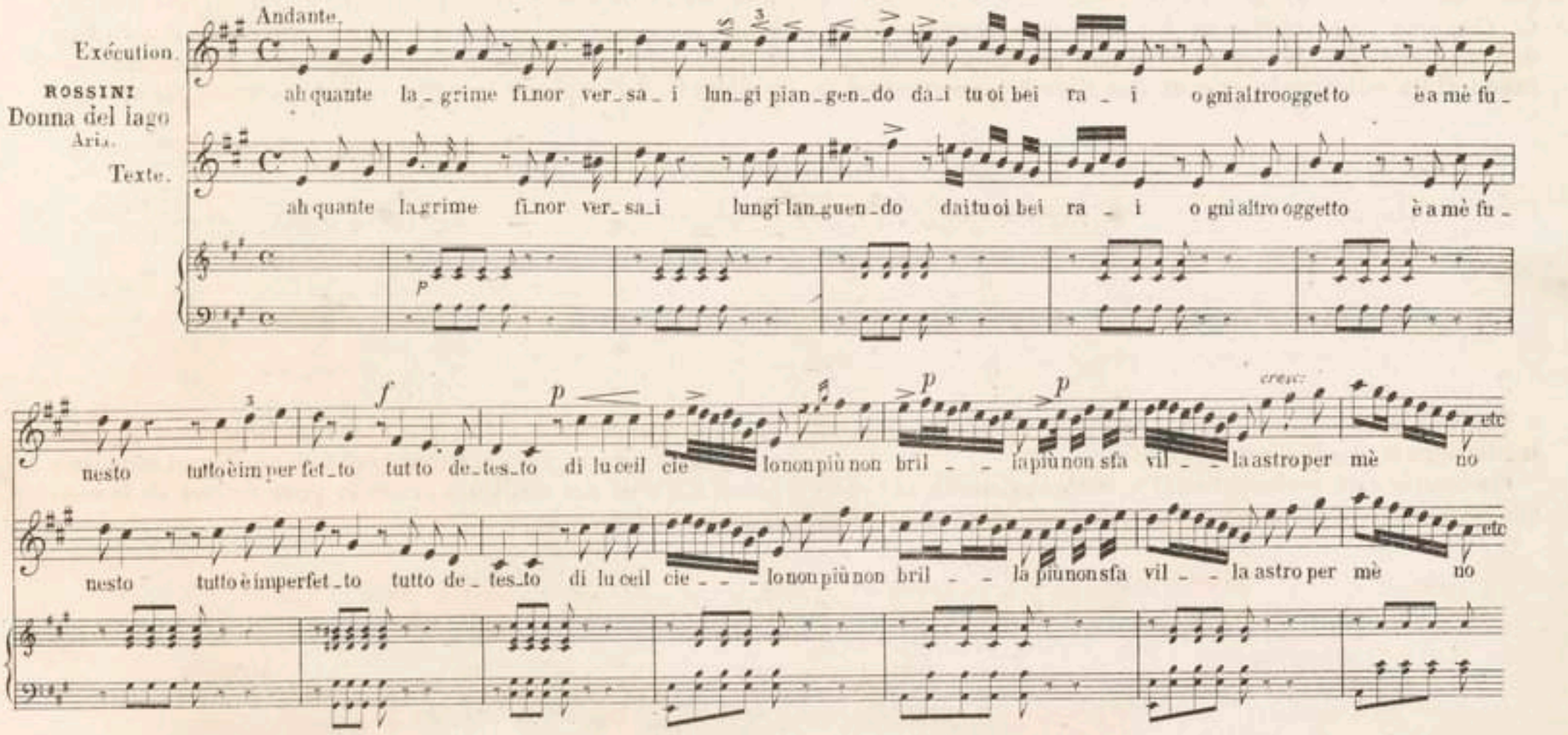
De l'accellerando.

L'*accellerando* est l'inverse du *rallentando*. Il pr esse de plus en plus la mesure pour augmenter la vivacité de l'effet (1).

De l'ad libitum.

Dans les phrases *ad libitum* on ralentit *toujours* la mesure. Mais cette espèce d'allure libre ne s'introduit point arbitrairement. Lorsque le chanteur croira devoir risquer ces pr olongations, il ne ralentira point la mesure dans son ensemble ; mais il aura recours au *tempo rubato*, dont nous allons parler à l'instant.

Certains morceaux présentent tour à tour un fragment presque libre dans le chant et un fragment sévèrement rhythmé dans l'accompagnement.



(1) Dans le quintetto de la Beatrice di Tenda, les quarante-quatre dernières mesures de ce morceau vont constamment en augmentant de vitesse.

La musique de Donizetti et surtout de Bellini renferme un grand nombre de passages qui, sans porter l'indication du rallentando ou de l'accellerando, en comportent l'emploi.

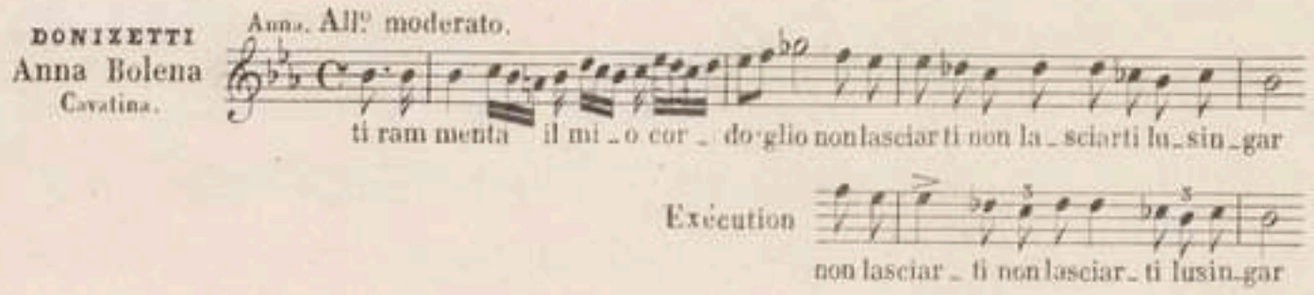
Nous reproduisons souvent les mêmes exemples; mais chaque fois ils servent à l'explication d'un principe différent; ce qui prouve que l'exécution du passage le plus simple exige, pour être complète, le concours des moyens les plus divers et souvent l'application de tous les préceptes de l'art.

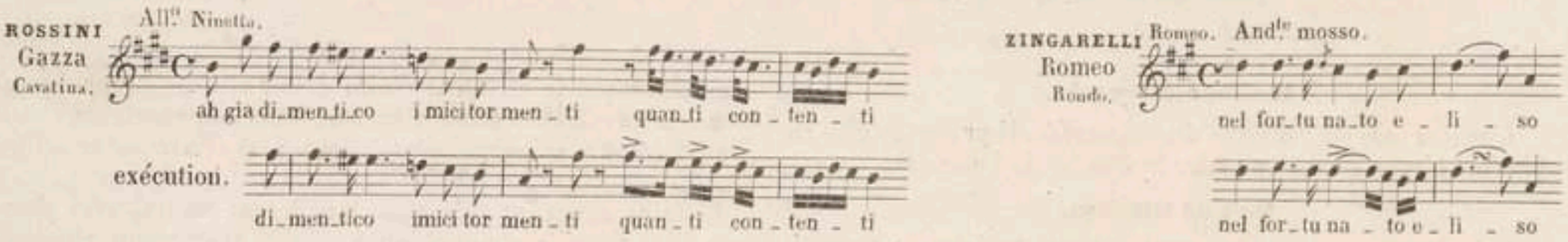
Les suspensions et les points d'orgue arrêtent tout à fait l'accompagnement, et laissent pour quelques instants une indépendance absolue au chanteur.

Temps dérobé (*Tempo rubato*).

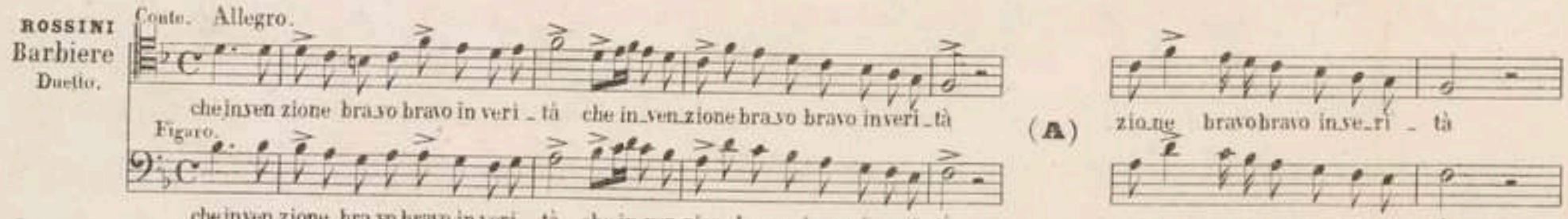
On appelle temps dérobé la prolongation momentanée de valeur que l'on accorde à un ou à plusieurs sons au détriment des autres.

Cette distribution des valeurs en longues et en brèves, en même temps qu'elle sert à rompre la monotonie des mouvements égaux, favorise les élans de la passion. Ex. :



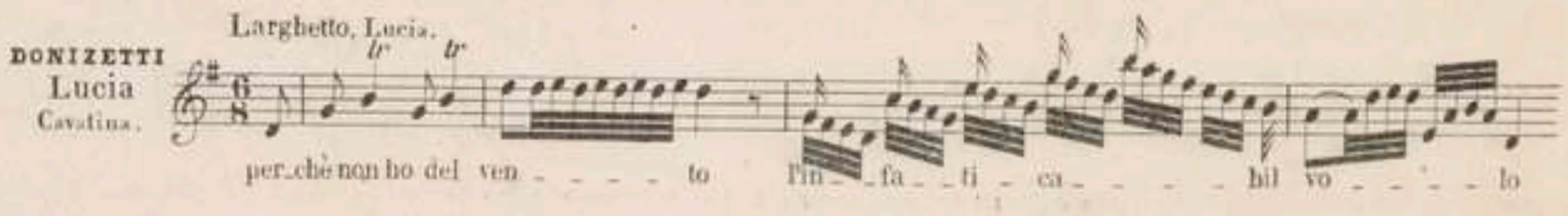


Pour rendre sensible l'effet du tempo rubato dans le chant, il faut soutenir avec précision la mesure de l'accompagnement. Le chanteur, libre, à cette condition, d'augmenter et de diminuer alternativement les valeurs partielles, pourra donner à certaines phrases un relief tout nouveau. Les accellerando et les rallentando exigent que l'accompagnement et le chant marchent de concert et ralentissent ou accélèrent ensemble le mouvement. Le tempo rubato, au contraire, n'accorde cette liberté qu'au chant seul. On commet donc une faute grave lorsque, pour rendre avec chaleur les cadences si animées du duo du *Barbier*, on emploie tout à coup le ritardando sur l'avant-*dernière* mesure au lieu d'employer le tempo rubbato; comme par ex. : (A)

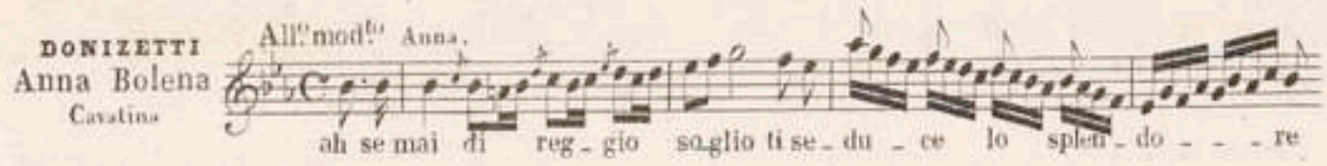


Par le premier moyen, en recherchant l'enthousiasme, on tombe dans la gaucherie et la pesanteur.

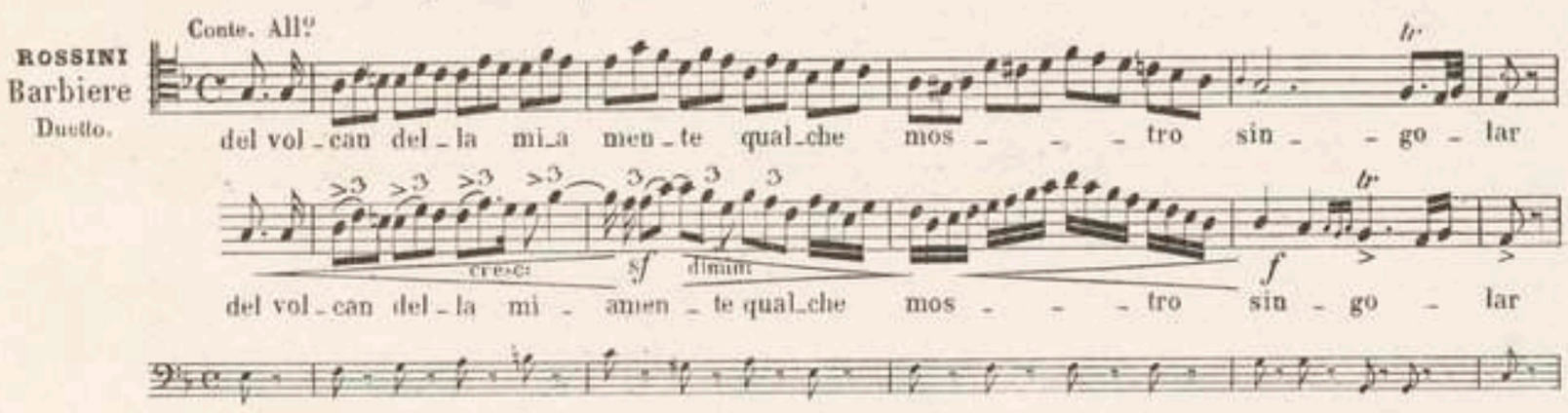
On accorde cette prolongation (1) aux appoggiatures, aux notes qui portent la syllabe longue, aux notes *naturellement saillantes dans l'harmonie*, ou à celles que l'on veut faire ressortir. Dans tous ces cas, on regagne le temps perdu en accélérant les autres notes. C'est un des meilleurs procédés pour donner de la couleur aux mélodies. Ex. :



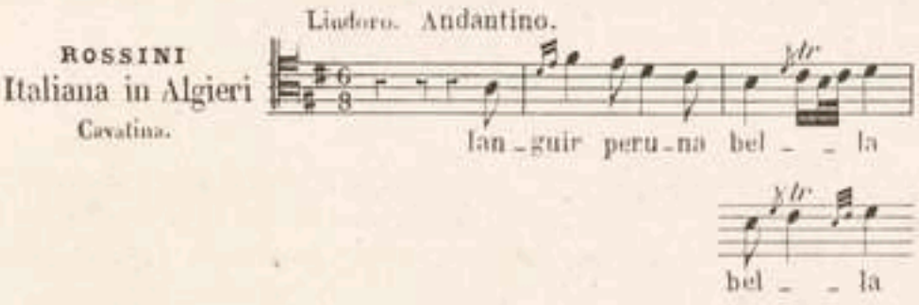
(1) Le temps d'arrêt, 1re partie, page 53, est le premier élément du tempo rubato.

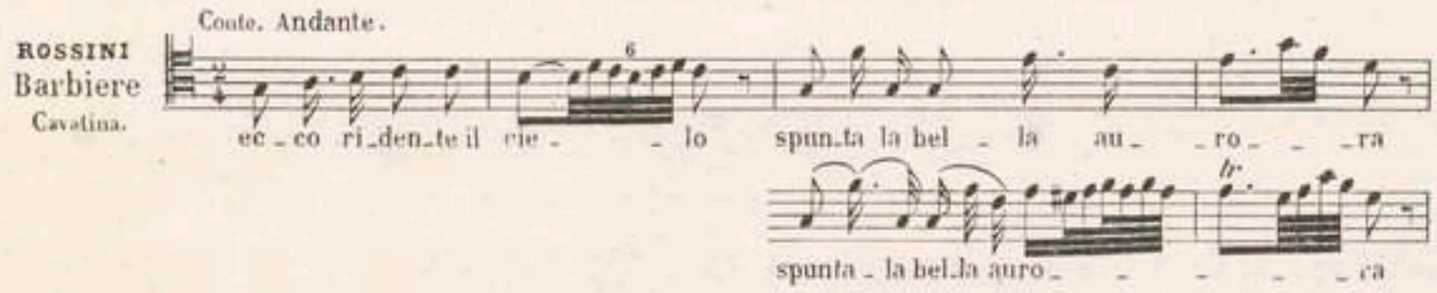


Deux artistes d'un genre très-différent, Garcia (mon père) et Paganini, excellaient dans l'emploi du tempo rubato appliqué *par phrase*. Tandis que l'orchestre soutenait régulièrement la mesure, eux, de leur côté, s'abandonnaient à leur inspiration pour ne se rencontrer avec la basse qu'à l'instant où l'accord changeait, ou bien à la fin même de la phrase. Mais ce moyen exige avant tout un sentiment exquis du *rhythme* et un aplomb imperturbable. On ne peut guère employer un pareil procédé que dans les passages où l'harmonie est stable ou légèrement variée. Hors ces exceptions, il paraîtrait singulièrement dur à l'oreille et présenterait de grandes difficultés à l'exécutant. Voici toutefois une application heureuse de ce moyen difficile (1).



Le tempo rubato est encore utile sous un autre rapport; il facilite la préparation du trille en permettant de prendre cette préparation sur les valeurs qui précèdent. Ex. :





Employé sans discernement et avec affectation, le tempo rubato aurait pour effet de détruire l'équilibre et de tourmenter la mélodie.

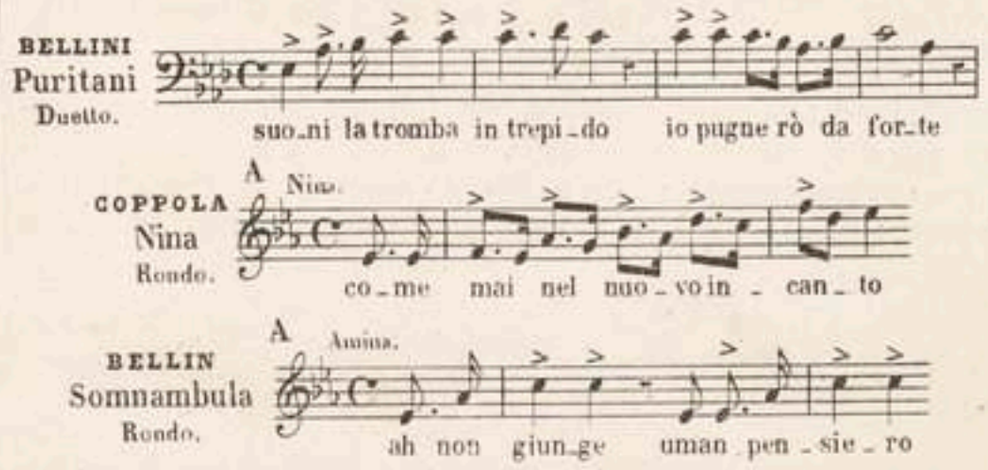
§ IV.

DU FORTE-PIANO.

Des inflexions ou accents.

Le forte-piano, considéré comme nuançant des notes isolées, s'appelle inflexion. A ce mot, on substitue généralement celui d'*accent*, qui se restreint alors dans son acception pour recevoir un sens tout spécial.

Les accents les plus réguliers de la mélodie chantée ont pour base les accents du langage parlé et tombent sur le frappé des temps forts de la mesure et sur les syllabes longues des mots. Mais comme cette disposition dans les accents ne suffirait pas à caractériser les diverses espèces de rhythme, les accents ne se placent pas exclusivement sur les temps forts; ils peuvent porter également sur le frappé des temps forts et sur celui des temps faibles. Ex. :



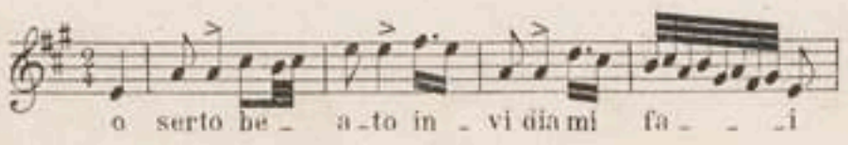
(1) Cet exemple offre l'indication approximative d'un des emplois que mon père faisait du tempo rubato.

Quelquefois même l'accent porte uniquement sur le temps faible ou sur la moitié faible des temps, et déplace l'accent tonique. Les syncopes et les contre-temps en présentent des exemples.

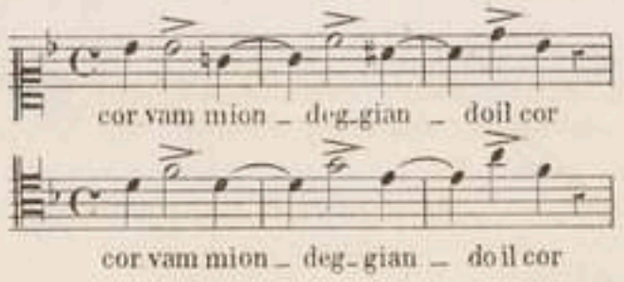
Syncopes.

On place toujours l'accent sur les syncopes, et cet accent doit être exécuté du fort au faible, et non pas comme les échos, qui suivent la marche inverse.

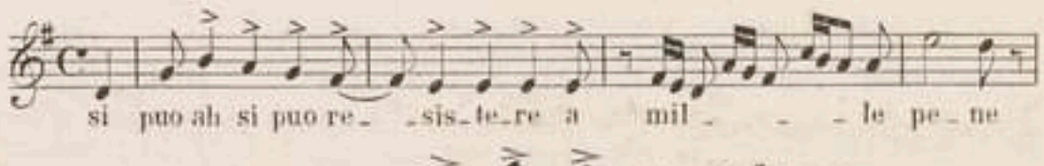
ROSSINI
Bianca e Fernando
Cavatina.



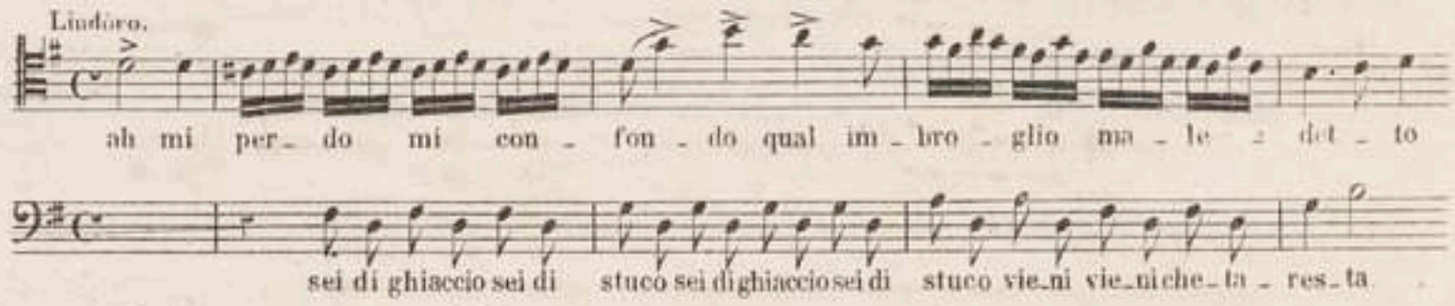
MOZART
Don Giovanni
Duetto.



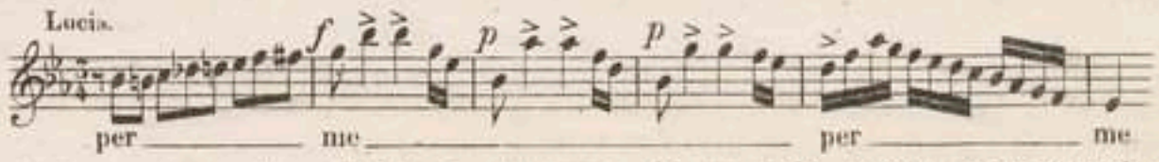
MEYERBEER
Marguerite d'Anjou
Rondo.



ROSSINI
Italiana in Algieri
Duetto.

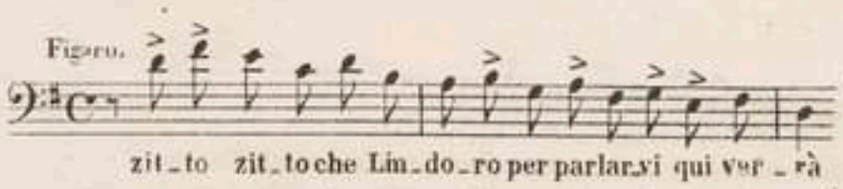


DONIZETTI
Lucia
Aria.

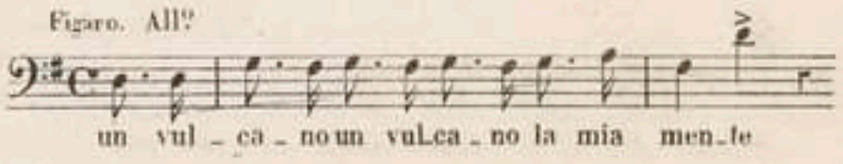


Pour produire l'effet du contre-temps, on place l'inflexion exclusivement sur les temps faibles ou sur la moitié faible des temps. Ce procédé rompt momentanément la régularité du rhythme et rend l'effet plus piquant (1).

ROSSINI
Barbiere
Duetto.

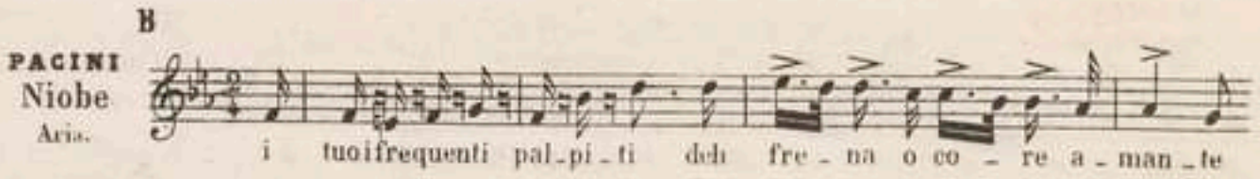


ROSSINI
Barbiere
Duetto.



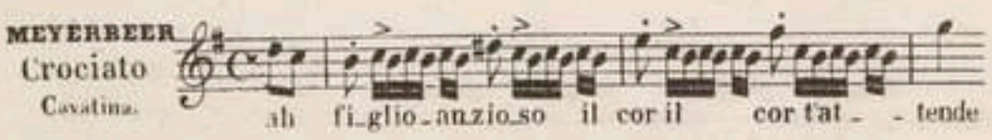
L'accent se place encore sur les *appoggiatures*, sur les notes pointées. Ex. :

PACINI
Niobe
Aria.

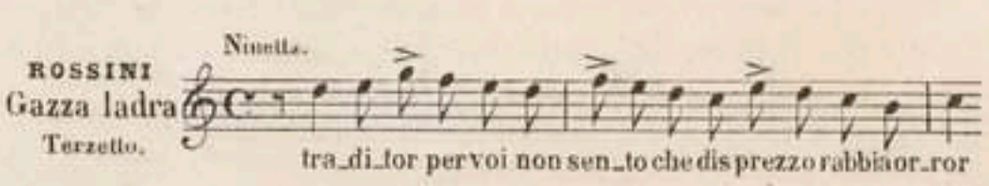


Sur la première note de tout dessin qui se répète. Ex. :

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.

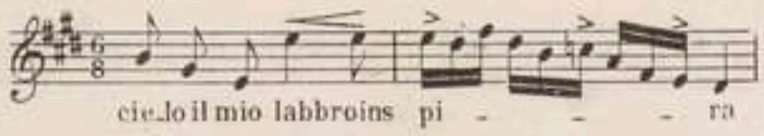


ROSSINI
Gazza ladra
Terzetto.

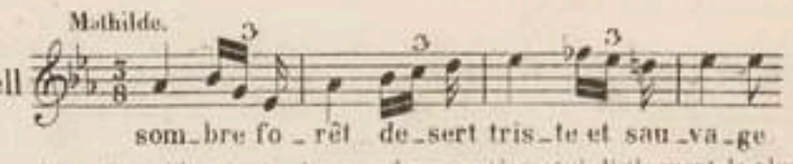


L'accent se place encore de préférence sur les notes qui forment des intonations délicates et difficiles à saisir, les *dissonances*, par exemple; dans ce cas, on accompagne l'accent de la prolongation, ou bien, au gré de l'instinct musical, on place l'accent sur telle ou telle note que l'on veut choisir dans des passages de notes égales. On ne consulte que le besoin d'échapper à l'uniformité. Ex. :

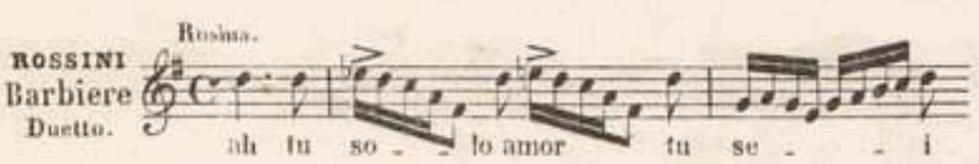
ROSSINI
Quartetto

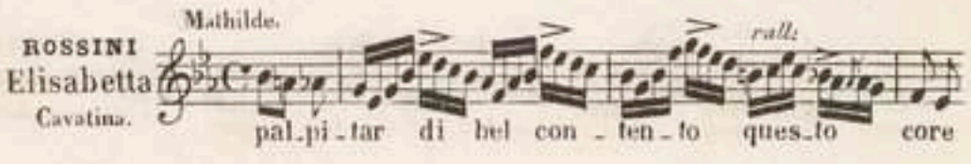


ROSSINI
Guillaume Tell
Romance.



(1) Les Espagnols, bien plus souvent que les Italiens, ont recours à cette liberté dans leurs chants populaires ; et, bien que la langue espagnole ait une prosodie aussi accentuée que la langue italienne, les chants populaires réglent presque toujours l'accent des mots sur le besoin de la musique. Cette liberté est même un des caractères qui distinguent le plus spécialement leur musique nationale, et je ne sais s'il se rencontre au même degré dans celle d'aucun pays.



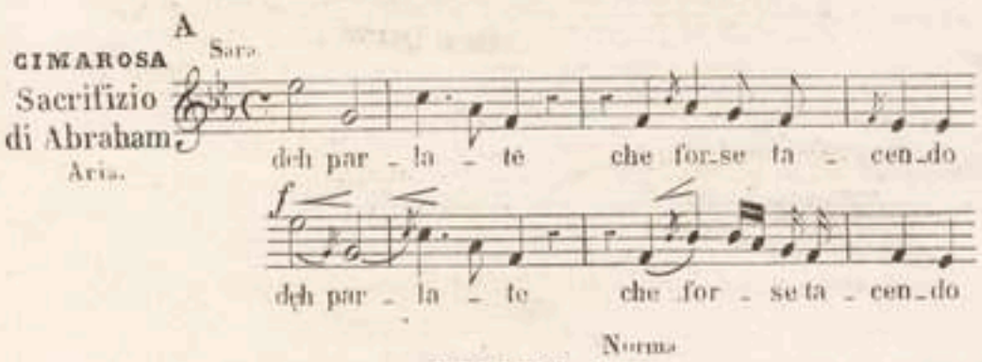


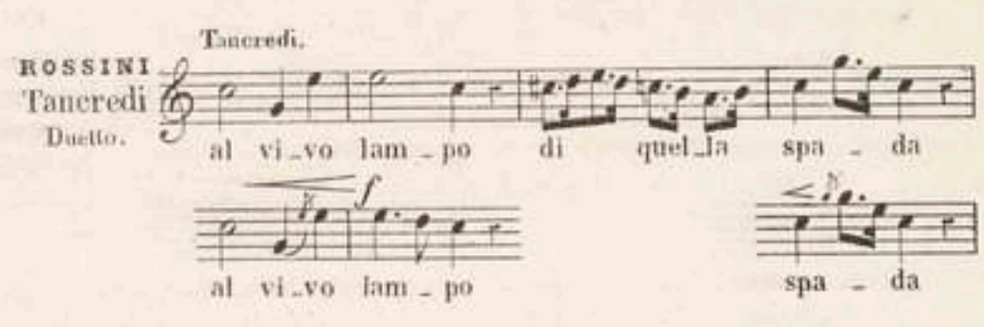
On peut remarquer que l'accent et la prolongation suivent à peu près les mêmes lois.

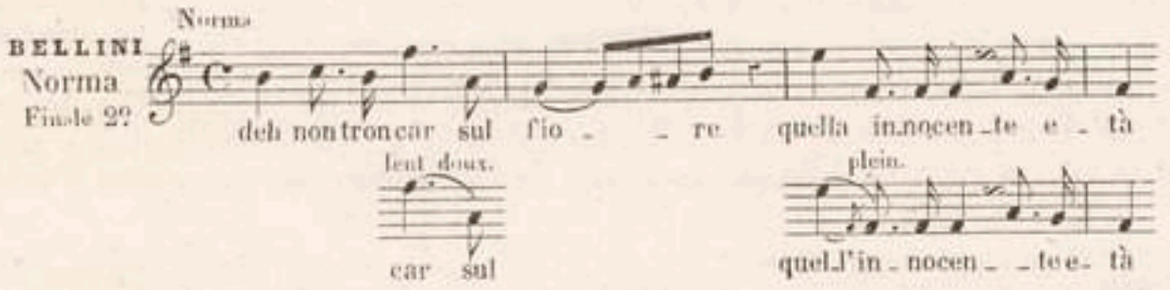
Le *forte-piano* d'ensemble embrasse une phrase dans sa totalité.

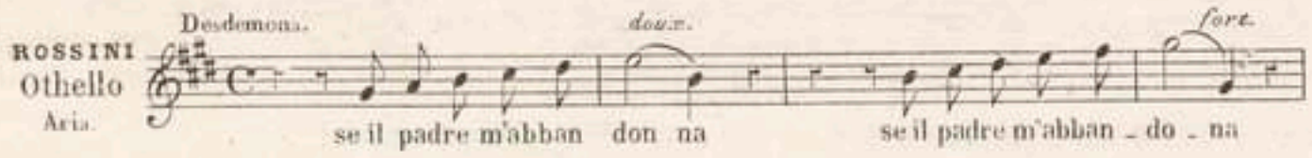
Port de voix.

Le port de voix est un moyen, tour à tour énergique ou gracieux, de colorer la mélodie. Appliqué à l'expression des sentiments vigoureux, il doit être fort, plein et rapide. Ex. :

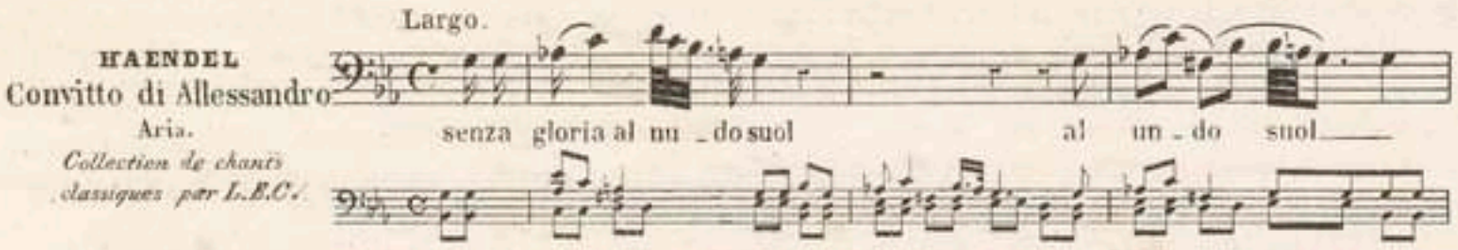


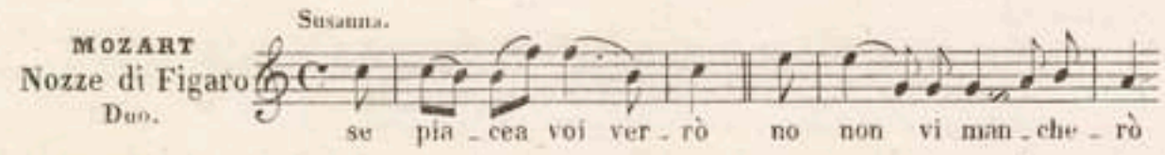


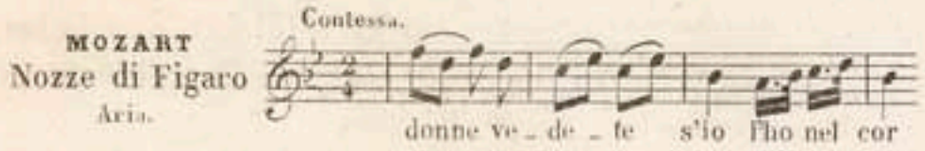


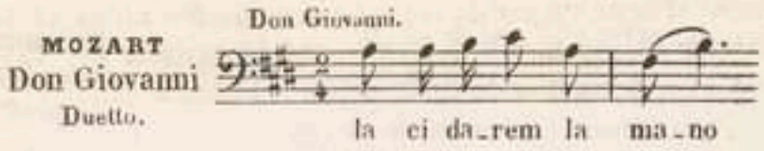


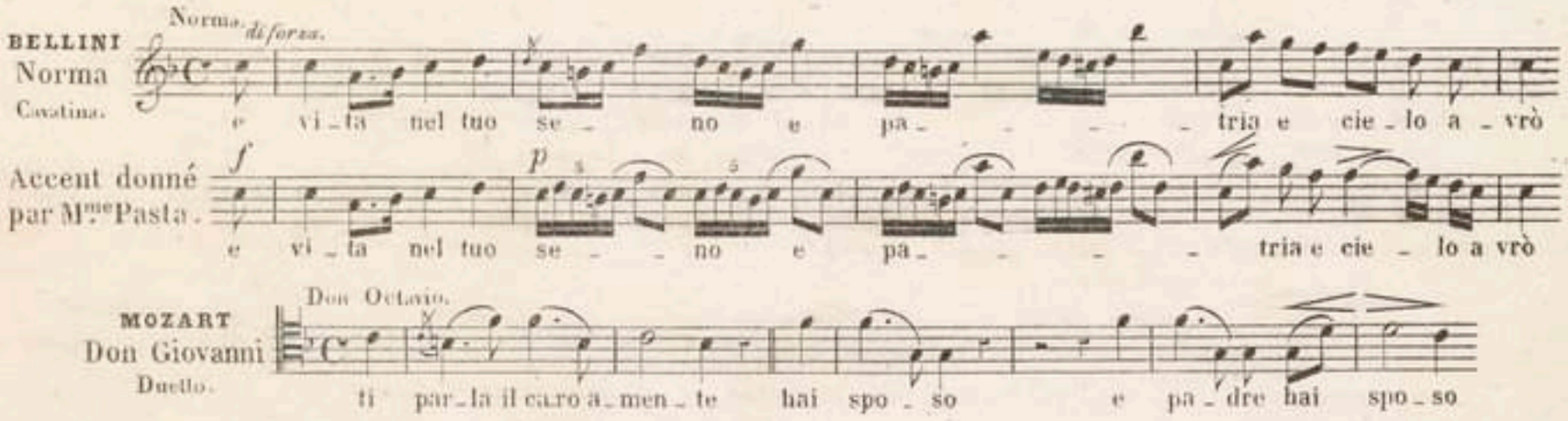
Employé dans les mouvements tendres et gracieux, il sera plus lent et plus doux. Ex. :



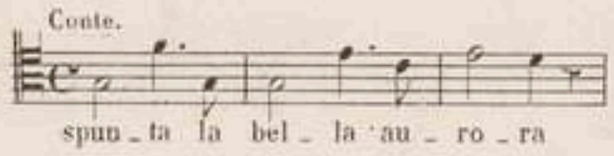




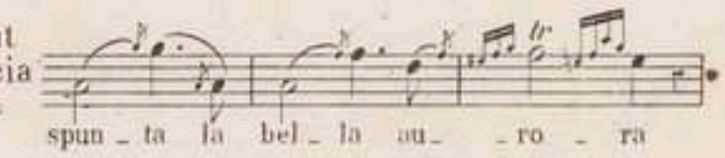




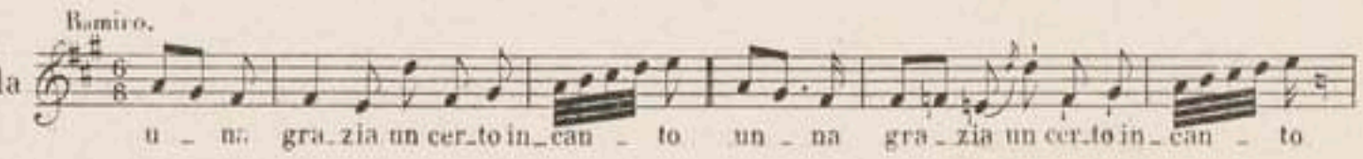
ROSSINI
Barbiere
Cavatina.



Accent de Garcia père.



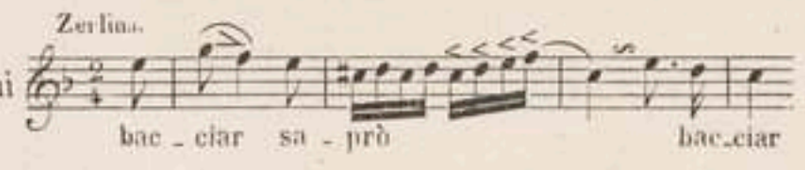
ROSSINI
Cenerentola
Duetto.



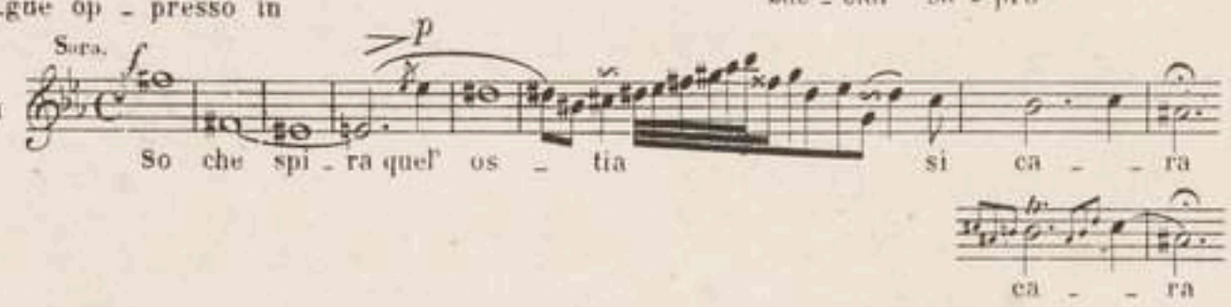
ROSSINI
Semiramide
Aria.



MOZART
Don Giovanni
Aria.

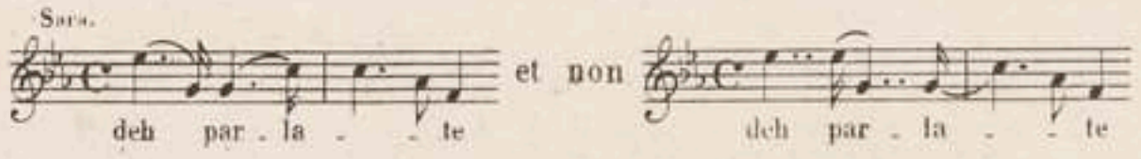


CIMAROSA
Sacrifizio d'Abraham
Aria.



Le port de voix s'exécute en conduisant la voix avec la syllabe que l'on va abandonner, et non pas, comme on le fait trop souvent en France, avec la syllabe suivante prise par anticipation. On doit même faire entendre un instant d'avance la note qui répond à la deuxième syllabe; mais on n'articule cette syllabe qu'au moment où commence la valeur indiquée de la note. Ex. :

CIMAROSA
Sacrifizio d'Abraham
Aria.



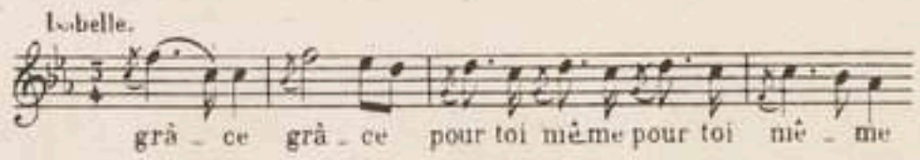
Les circonstances où il convient d'employer le port de voix sont difficiles à préciser et ne sauraient guère être déterminées d'une manière précise au moyen de règles générales. On peut dire cependant que le port de voix sera bien placé toutes les fois que, dans le langage passionné, la voix se traînerait sous l'impression d'un sentiment énergique ou tendre. Supprimez le port de voix dans la phrase de Mozart : « *E sposo in me*, » et l'expression tendre disparaîtra.

Mais ce moyen, en raison même de son efficacité, ne doit être employé qu'avec réserve; on risquerait en le prodiguant de rendre l'exécution faible et languissante.

Quelques chanteurs, soit par négligence, soit par défaut de goût, ne se contentent pas de multiplier les ports de voix; ils commettent la faute de les adapter à toutes les notes sous forme de traînée inférieure, en plaçant, comme nous venons de le dire, sur cette traînée, la deuxième syllabe prise par anticipation. Cette méthode a pour résultat de détruire le frappement de la deuxième note et le rhythme lui-même; le chant ainsi affaibli devient d'une langueur nauséabonde.

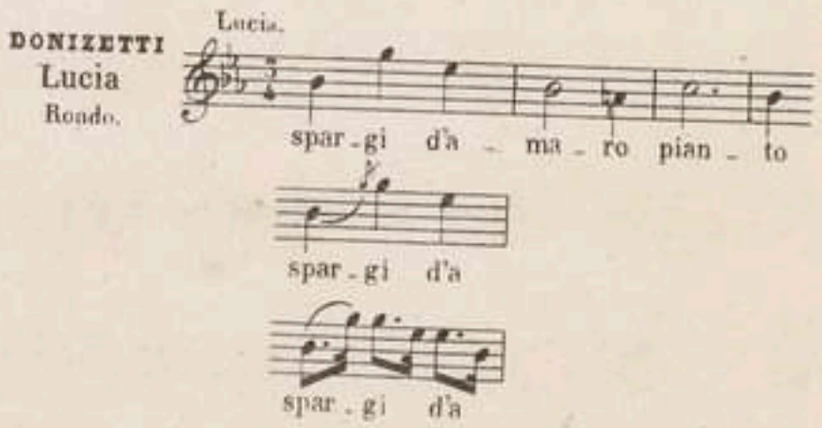
Dans l'exemple suivant, nous voyons ce procédé gâter une heureuse inspiration.

MEYERBEER
Robert le diable
Air.



La facilité de cette manière tente malheureusement les élèves. Comme il leur en coûte de syllaber sur les notes élevées, pour échapper à la difficulté, ils placent la syllabe sur la note plus grave et s'élèvent à la note aiguë à l'aide d'un port de voix. Il existe un autre procédé qui présente les mêmes avantages sans exposer aux mêmes inconvénients. Il suffit de convertir la traînée inférieure en un port de voix régulier, ou bien d'employer les petites notes inférieures. Ex. :

DONIZETTI
Lucia
Rondo.



Ces deux moyens sont une ressource offerte aux voix peu étendues dans les passages trop élevés. (Il en a été parlé aux pages 20 et 21. Voyez : *paroles sous la musique.*)

Nous devons encore signaler à l'attention des élèves un autre défaut non moins grave dans la manière d'exécuter le port de voix. C'est une espèce de miaulement qui ne manque pas de se produire lorsque, en portant la voix sur des notes élevées, on traîne le son en ouvrant le timbre. Pour éviter cette faute, il faut donner au port de voix un peu plus de mouvement dans la partie élevée que dans la partie basse, et surtout couvrir le timbre, mais avec précaution et en gardant une juste mesure.

Sons filés.

Nous avons parlé, dans la première partie, des différentes espèces de sons filés. Voyez, pour l'emploi que l'on doit en faire, le *Canto spianato*.

Sons liés.

Voyez : *largeur*, ou *de la voix sur les paroles.* (Chap. 1, § VI).

Sons piqués.

Les sons piqués doivent être formés, purs et veloutés, comme ceux de l'harmonica. Ils se prêtent surtout à l'expression des sentiments touchants ou gracieux.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Rosina. ritenuto.

e cen.to trap - pole prima di ce - - de re fa rò gio car far - rò

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Cenerentola.

ah fu un lam poun so-gnoun gio-co il mi_o lun go pal - - pi - tar

Variation
Nel cor piu non mi sento
Mme Persiani.

Allegretto.

nel cor piu non mi sen - - tó

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

Semiramide. stentato.

Ar - sa - ce ren - de - ra si

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Donna Anna.

a

Lorsqu'on communique aux sons le prolongement et le renfort (dont il a été parlé à la page 31, 1re partie, à l'occasion des notes piquées), mais sans détacher les notes entre elles, on produit une certaine ondulation, ou écho, qui donne à la phrase l'effet de l'indécision et de la tendresse. Ce moyen convient surtout aux notes élevées, et sert à en corriger la maigreur naturelle. Ex.:

BELLINI
Pirata
Aria.

p stentato. *f*

Ah non fia sempre o_dia - - ta la mia me_mo_ria spe - - - ro se fui

Sons détachés. (*Staccati.*)

En général, on ne fait pas ressortir cet accent avec assez de précision. Il consiste à quitter le son aussitôt qu'on l'a attaqué. L'intonation doit être de la plus grande justesse et les sons parfaitement nets pour qu'on puisse les apprécier à l'instant.

ROSSINI
Turco in Italia
Quintetto

quest'enn nodo av vi_lup - pa_to ques_t'eungruppo rin trec_cia - to

ROSSINI
Barbiere
Terzetto.

zit_to zit_to pia_no pia - no non fac ciamo con fu_sio - ne

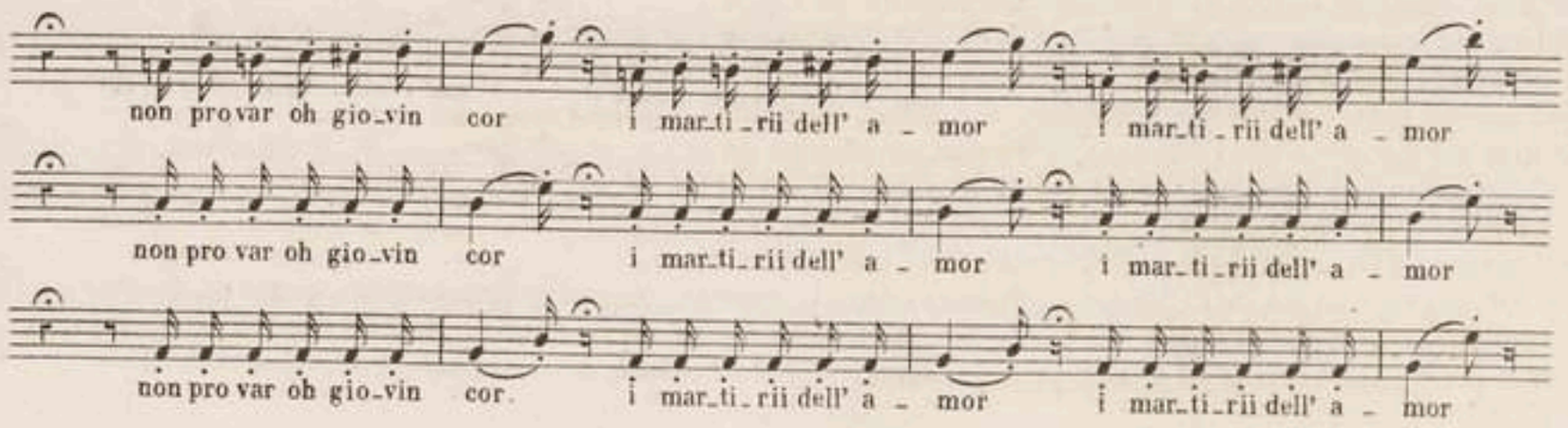
MEYERBEER
Crociato
Terzetto.

es_sa è là un di l'a mò può a mar la an cor che far al_lor mi ge la il cor crudo ti mor - cru do ti mor

ma il do_ver un sa_cro o_nor ah che l'ad dio nel l'ab_bro nuor e mai par tir mai da lei po trò mai da_lei po trò

ah dà van_zar ar dir non ho d'un altrain sen chiu di sa_nò ques_t'e do_lor ques_t'e do_lor ques_t'e do_lor

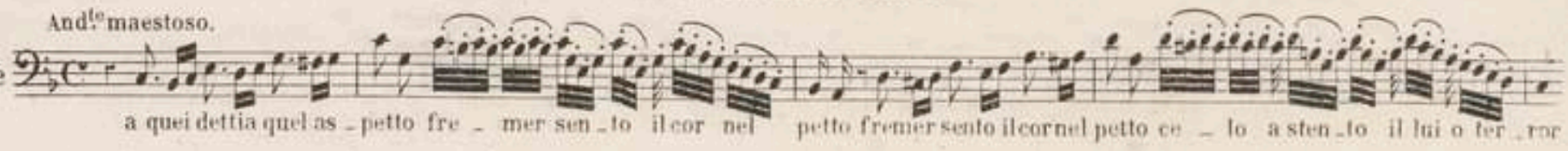
ibidem



Sons marqués.

Les sons marqués conviennent à toutes les voix, mais surtout aux basses-tailles.

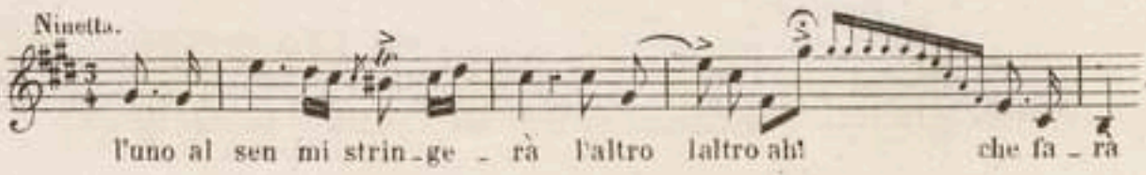
ROSSINI
Semiramide
Terzetto.



Sons martelés.

Les sons martelés ne me semblent d'un bon effet que dans les voix argentines et déliées ; j'en conseillerais l'usage aux voix de femme seulement.

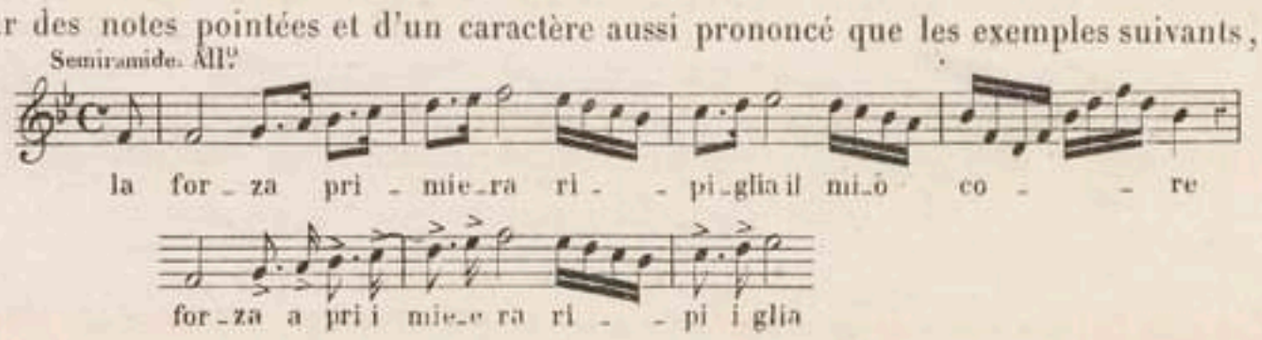
ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.



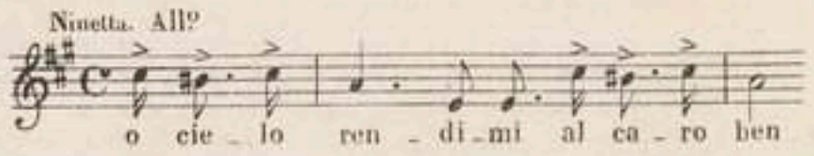
Notes pointées.

Dans les dessins formés par des notes pointées et d'un caractère aussi prononcé que les exemples suivants,

ROSSINI
Semiramide
Duetto.



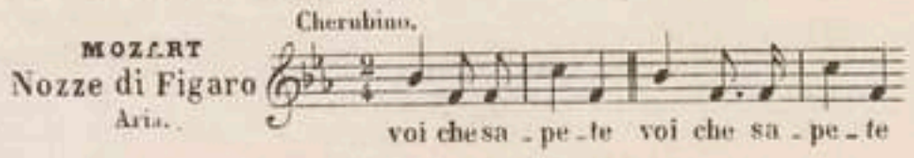
ROSSINI
Gazza ladra
Duetto.



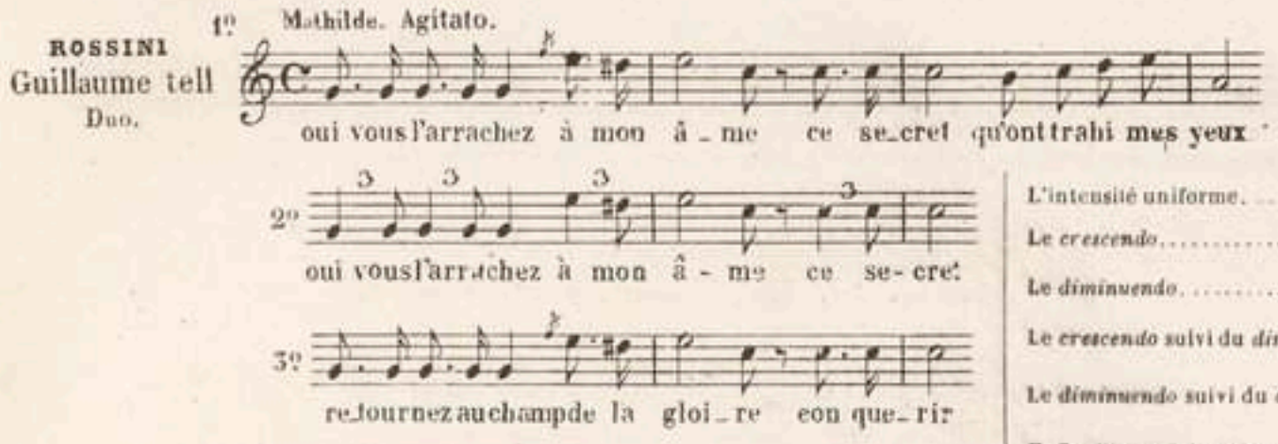
on doit attribuer une voyelle et le *sforzando* à la note courte aussi bien qu'à la longue. Ce procédé rend plus sensible la note brève, et lui conserve, malgré son peu de durée, toute l'importance qu'elle doit avoir. Autant nous croyons nécessaire de pointer fortement les exemples ci-dessus et les autres de même genre, autant nous blâmerions l'habitude qui porterait à pointer les notes de valeur égale.

On gâterait les mélodies suivantes si on altérait le moins du monde l'égalité des valeurs.

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.



Dans cette espèce de chant, la mesure doit se faire sentir, mais non se marquer. D'ailleurs, le sens des paroles, plus encore que les valeurs écrites, doit déterminer le choix de l'accentuation. Le motif 1° devra s'affaiblir quant à l'accentuation avec les paroles : « *Oui, vous l'arrachez...* » comme le porte l'exemple 2° ; tandis qu'il devrait se pointer fortement si on plaçait les paroles : « *Retournez...* » Voyez l'exemple 3°:

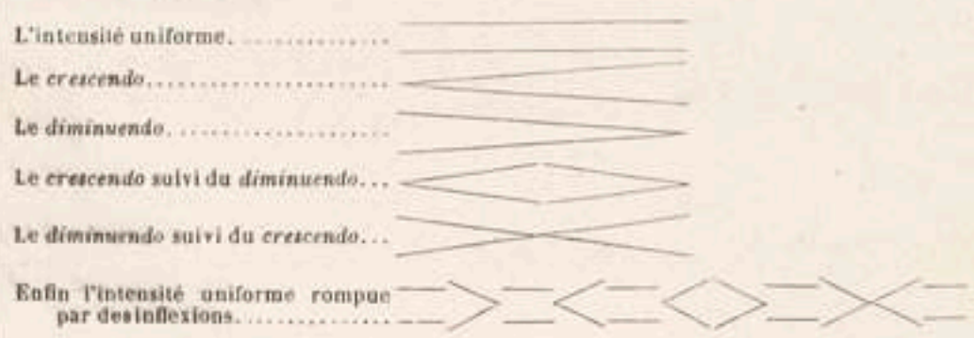


Forte-piano d'ensemble.

Après avoir parcouru les accents partiels qu'on peut communiquer aux détails de la mélodie, examinons quelles sont les couleurs d'ensemble que peuvent recevoir les diverses pensées.

Le forte-piano, appliqué à diverses notes réunies, peut comprendre depuis les dessins jusqu'aux périodes entières, c'est-à-dire toute pensée musicale, depuis la plus courte jusqu'à la plus étendue.

Le forte-piano offre les variétés élémentaires qui suivent:



On pourra, par exemple, dire une première phrase dans l'une des couleurs ci-dessus indiquées. La deuxième phrase recevra la même couleur, ou bien une couleur différente qui lui sera appropriée, et ainsi de suite. Cette marche, appliquée à chaque mélodie jusque dans ses moindres détails, permet de colorer les phrases *les unes après les autres*, et de leur donner toute la variété que l'intérêt exige. Les exemples suivants éclairciront notre pensée:

Période force égale piano.

Phrase force égale, forte.

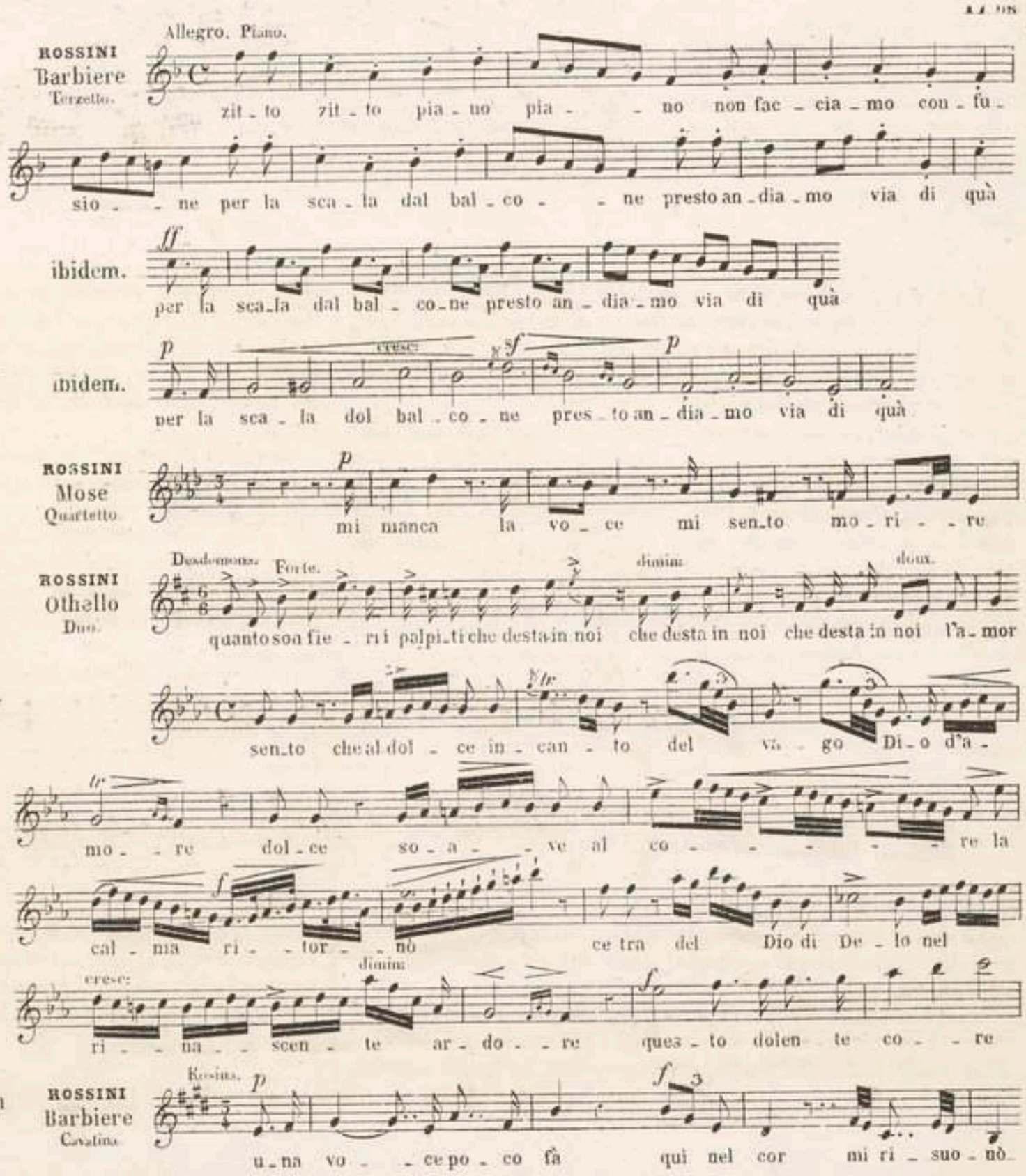
Deux phrases l'une cresc: l'autre dimin:

Phrase force égale piano.

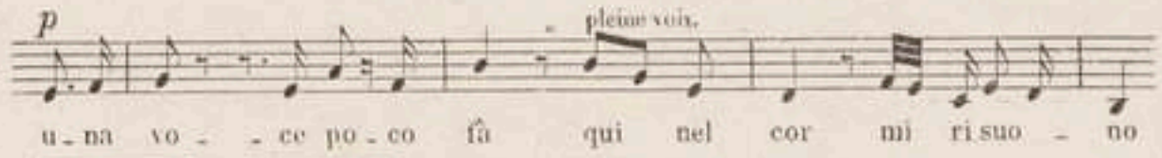
Phrase du fort au faible.

Phrases qui réunissent les diverses combinaisons

Deux membres de phrase l'un piano l'autre forte.

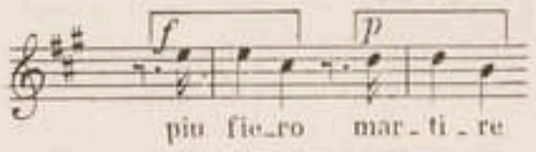


execution.



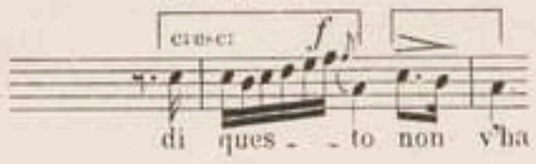
Deux dessins le 1.er fort le 2.d faible.

ROSSINI
Mose
Quartetto.



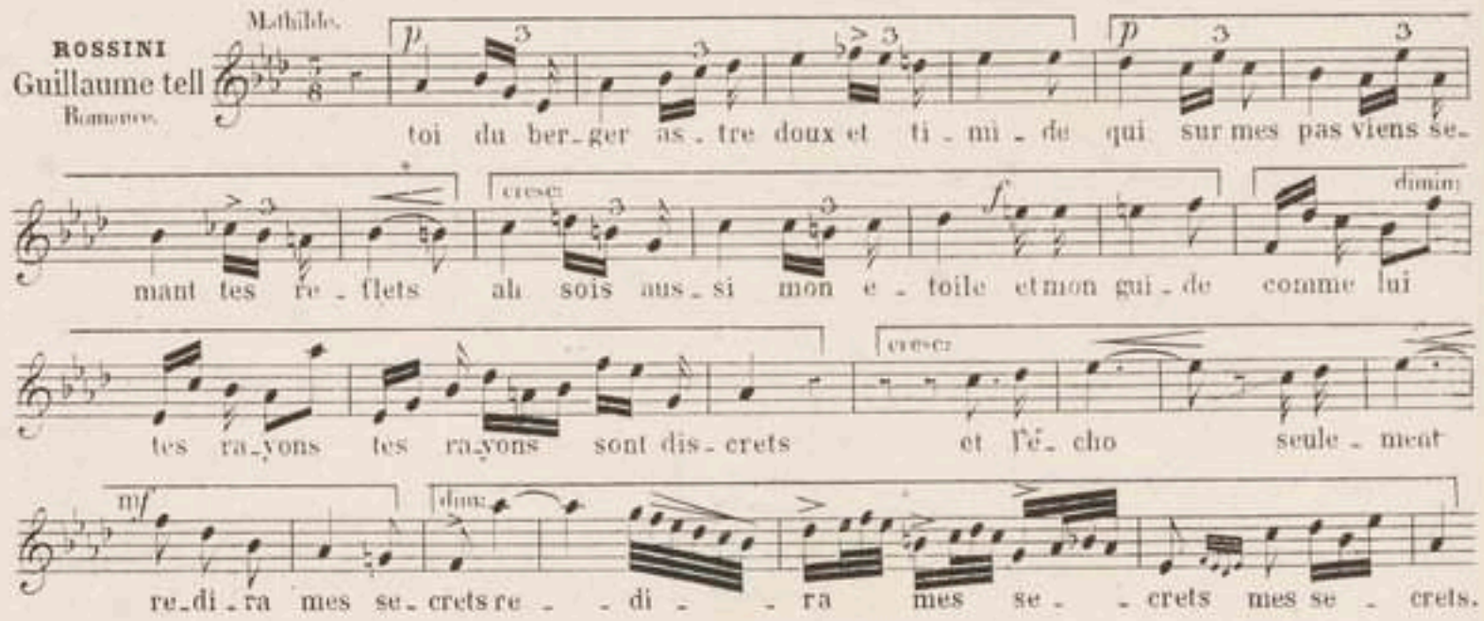
Deux dessins l'un cresc: l'autre dimin:

ibidem.



Période qui réunit divers cas.

ROSSINI
Guillaume tell
Romance.

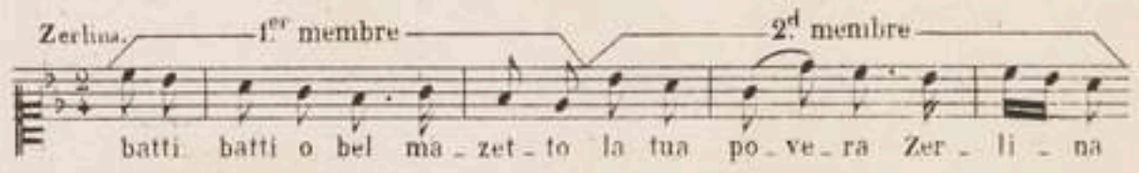


Dans un grand nombre de cas, les applications du clair-obscur doivent être abandonnées aux inspirations du sentiment. D'autres fois, au contraire, on peut s'aider de certaines considérations, et déterminer avec certitude la couleur que doivent recevoir les phrases ou les portions de phrase.

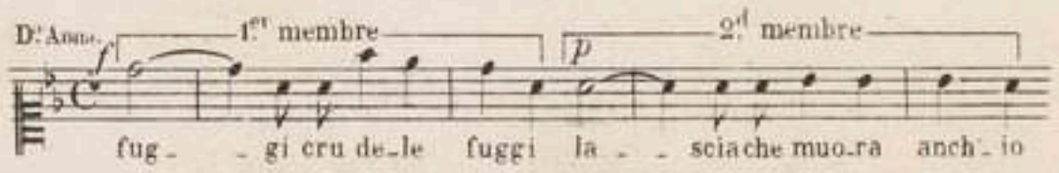
En général, le compositeur répond à une portion de phrase par une autre portion d'égale étendue, composée de valeurs identiques ou de valeurs différentes. Remarquons ici que c'est par les valeurs identiques, plus que par les intonations, que se constate la corrélation des idées mélodiques. Cette remarque servira de base aux considérations que nous allons présenter. Si ce lien commun entre les phrases et les membres de phrases, *l'égalité de valeur*, n'existait pas, les pensées seraient distinctes; elles pourraient s'enchaîner entre elles, mais non dériver les unes des autres par une loi de filiation rigoureuse qui les soumettrait à un coloris prévu et déterminé. Aussi, dans ce que nous avons à dire, nous supposerons l'identité de valeurs entre les portions de la mélodie que nous voulons comparer entre elles.

Lorsque le second membre de phrase se compose des mêmes valeurs que le premier, la couleur du second membre n'est déterminée par celle du premier que si les intonations procèdent par progression mélodique, ou bien lorsque les mêmes intonations du premier membre se reproduisent dans le second. Toute autre disposition dans les intonations n'impliquerait aucune dépendance nécessaire entre la couleur des deux membres. Ex. :

MOSART
Don Giovanni
Aria.

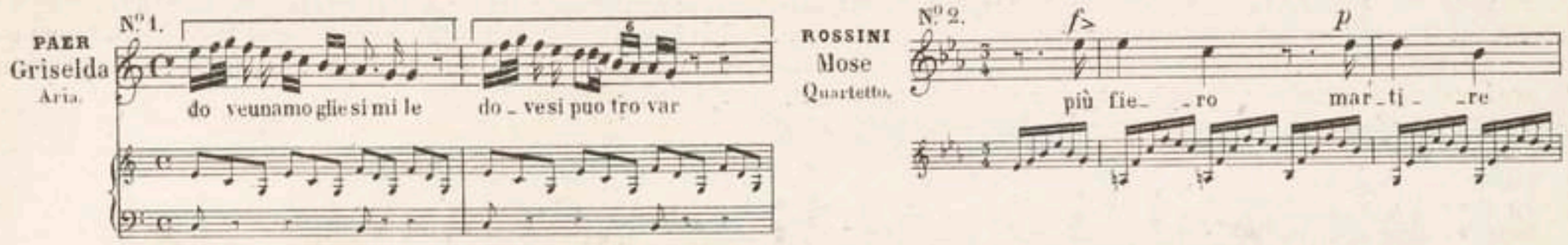


idem.
Duetto.

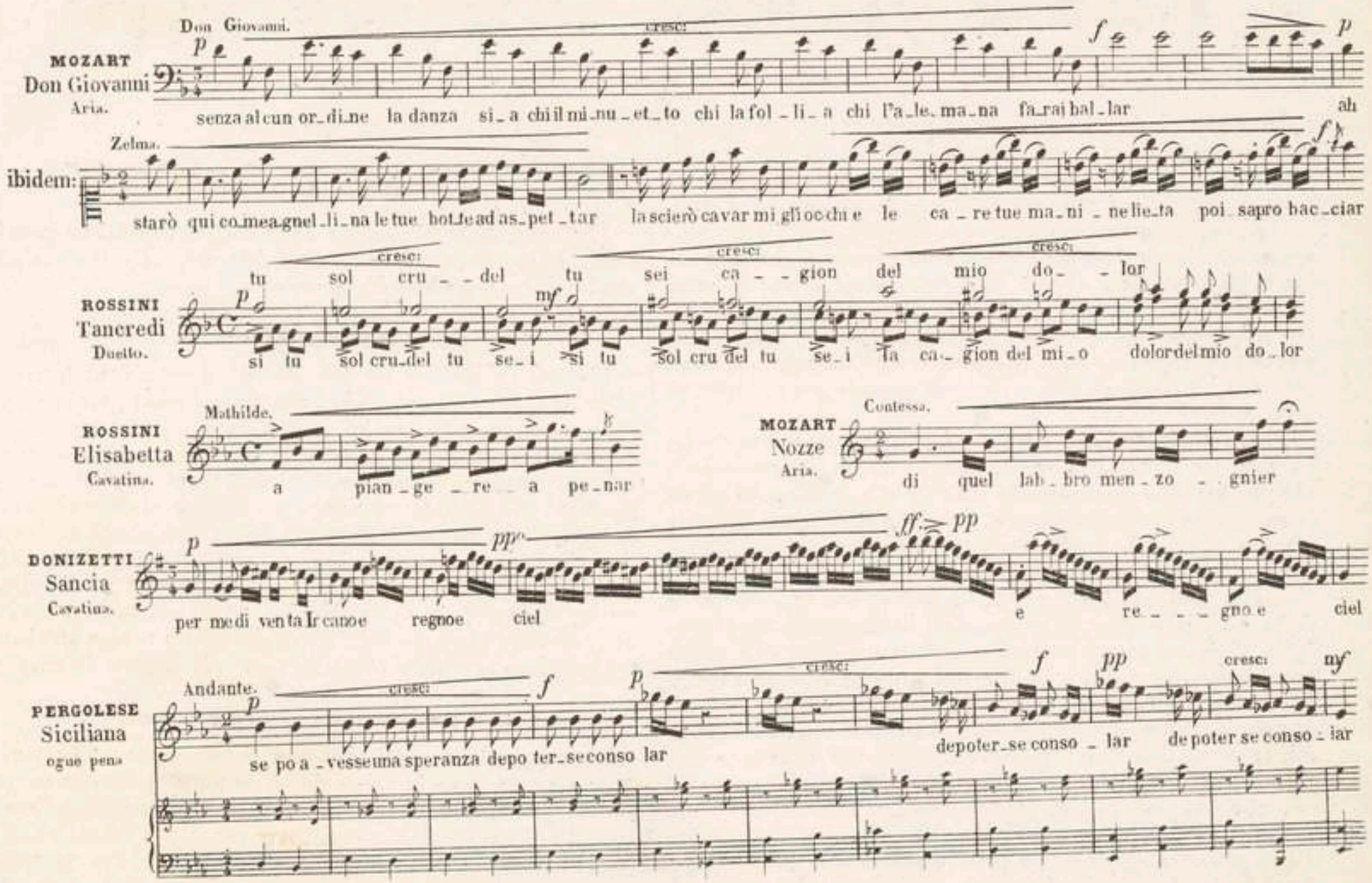


La deuxième portion de la pensée est du même ordre que la première; elle sert à la compléter, mais elle est entièrement indépendante quant à l'effet.

Mais lorsque la deuxième partie est égale à la première en valeurs et en intonations, on peut établir d'avance qu'il faudra dans cette deuxième partie employer, soit le temps dérobé, comme le montre le n° 1, soit le contraste d'effet, comme le montre le n° 2, et opposer entre eux le *piano* et le *forte*. Les membres de la phrase : *Più fiero martire* et *mi venga a consolar*, peuvent encore servir d'exemple. Le premier dessin est forte, la réponse est piano.

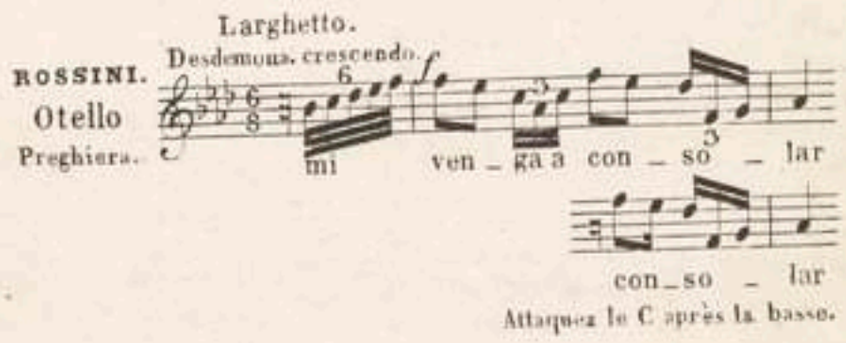


Lorsque la pensée se répète identiquement plusieurs fois de suite (1), ou lorsque la pensée suit une progression ascendante ou descendante,



il faut, suivant le sentiment de la phrase, soumettre ces divers développements au *crescendo* ou au *diminuendo*, à l'*accellerando* ou au *ritardando*, plus rarement aux accents isolés et au *tempo rubato*.

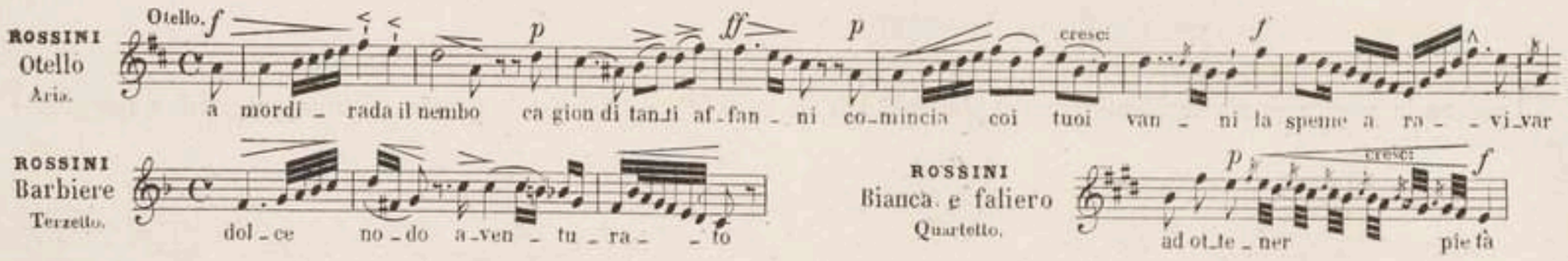
Le *forte* doit répondre au *forte* dans les sentiments énergiques; dans les sentiments gracieux, au contraire, c'est le *piano* qui répond au *forte*. Toute transition d'un degré de force à un degré de force différent produit un effet sensible. Le *forte* succédant au *piano* frappe l'oreille, de même que le *piano* remplaçant le *forte*; seulement lorsque c'est le *pianissimo* qui termine, il faut le séparer du *forte* par une légère pause, en frappant la note un instant après la basse, comme l'indique l'exemple A.



(1) Ces répétitions sont fréquentes chez tous les auteurs, mais surtout chez Mozart.

Ce silence repose l'oreille des intonations fortes, et la prépare à saisir les effets même les plus délicats qui peuvent suivre ; mais cela surtout, quand on a soin, après le silence, de frapper nettement la première consonne qui se présente.

A l'exception des cas qui précèdent, le *forte*, le *piano*, le *crescendo* et le *diminuendo* ne s'emploient qu'en raison du sentiment, et non en raison de la forme musicale. Par conséquent, les formes qui montent peuvent recevoir les *rinforzando* si le sentiment s'anime, et le *diminuendo* si le sentiment s'adoucit. Il en est de même pour les formes descendantes. Voici des exemples où la forme mélodique reçoit le *crescendo* et le *diminuendo* en raison, non point de la direction du trait, mais de l'expression qu'il doit prendre.



La règle admise dans plusieurs ouvrages, et qui prescrit d'appliquer toujours le *crescendo* aux formes montantes et le *diminuendo* aux formes descendantes, ne gouverne donc que certains cas particuliers, et ne saurait être posée en principe général.

On peut, comme nous l'avons vu, colorer la musique dans son ensemble ou dans ses détails. Pour colorer d'une manière large, on imprime à chaque phrase un même degré de force, un seul timbre, un effet unique. On phrase alors par phrases et par périodes, en ayant soin seulement que ces périodes ne soient pas trop longues. Cette manière de nuancer est toute théâtrale, et convient *uniquement* aux pensées qui se déploient avec lenteur.

Pour colorer en détail, on s'attache à faire ressortir toutes les finesses des idées mélodiques. Chaque dessin en particulier, chaque intention doit avoir son effet. Cette manière peint mieux le mouvement des idées vives et courtes, et convient au style gracieux et au style bouffe. On l'applique avec un égal succès aux morceaux de salon et sur le théâtre.

Si l'on veut que les nuances de forte-piano produisent de l'effet, on doit, en général, maintenir la diction naturelle et très-égale. C'est une erreur commune à plusieurs artistes de croire que l'habileté consiste à donner une extrême vigueur à toutes les parties de l'exécution indistinctement. Lorsque tout est énergique, l'énergie ne se trouve en réalité nulle part. En général, la source des effets les plus caractérisés est dans la variété et le *contraste* des intentions. *C'est en préparant un effet par l'effet contraire* que l'on obtient les résultats les plus brillants : par exemple, un *forte* ne ressortira complétement qu'à la condition d'être précédé d'un *piano*. Un passage composé de notes rapides devra venir à la suite de plusieurs notes tenues, etc., etc.

§ VI.

COMMENCEMENTS. — SUSPENSIONS. — TERMINAISONS. — REPRISES DES PHRASES.

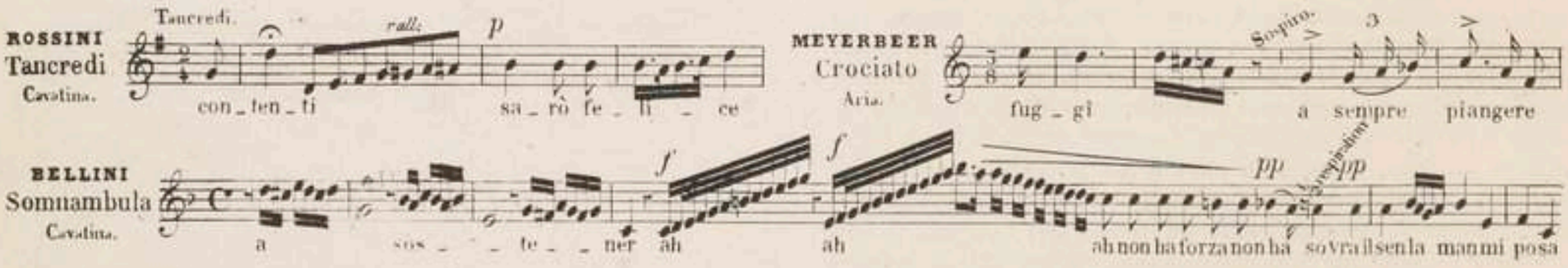
L'allure franche et dégagée de la diction dépend en grande partie de la manière de commencer, de suspendre et d'enchaîner les divers membres d'une mélodie.

Commencements.

L'entrée en matière ne doit être ni brusquée ni heurtée. L'oreille et le sentiment exigent que l'introduction, tout en conservant beaucoup de franchise, soit d'abord reposée et contenue. Les nuances amèneront par degrés le développement de chaleur que comporte le morceau. Les effets les plus énergiques déplaisent alors qu'ils sont produits par secousses. Cette observation s'applique non-seulement à l'attaque d'un chant, mais encore à celle des sons en particulier. Lors même que ceux-ci sont destinés à recevoir une grande intensité, on doit les préparer par un *renfort*. Cette précaution est surtout nécessaire pour les notes élevées, qu'on ne peut forcer sans faire perdre au chant son harmonie et sans lui communiquer la sécheresse du cri.

Des suspensions et des reprises.

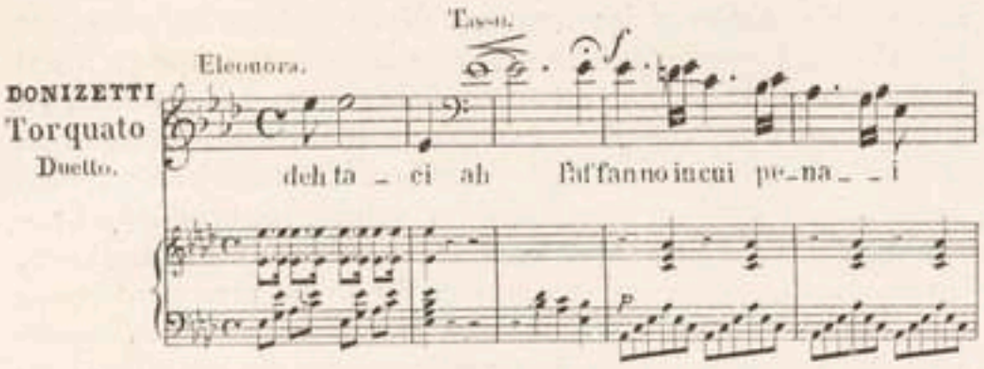
Lorsqu'un chant a été suspendu par un repos momentané, on le reprend dans le même degré de force et dans le même timbre qu'avant l'interruption. Ainsi, la terminaison des *conduits* (1) doit être ralentie et adoucie par degrés toutes les fois que la mélodie exprime un sentiment doux. Voici des exemples qui se présentent fréquemment :

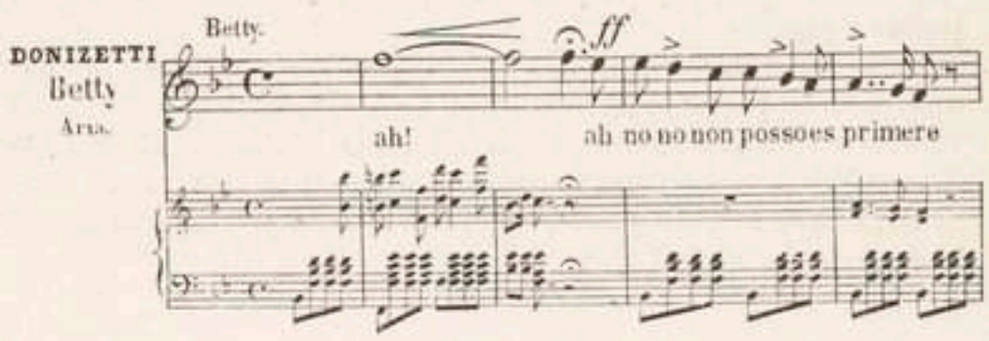


(1) Espèce particulière de point d'orgue qui sert à ramener le motif.

Dans ces trois phrases, on doit ralentir, adoucir, et porter graduellement la voix jusqu'à la première note du motif. Les deux premiers exemples présentent une difficulté particulière : on ne sait où reprendre sa respiration. Il faut d'abord faire entendre le port de voix entre le *la* et le *si*, le *fa* et le *sol*; puis, la note à peine effleurée, inspirer avec promptitude et délicatesse, et enfin reprendre le *si* ou le *sol* très-doucement, comme on l'avait quitté. Ce *mezzo respiro* ne doit pas être soupçonné par l'auditeur.

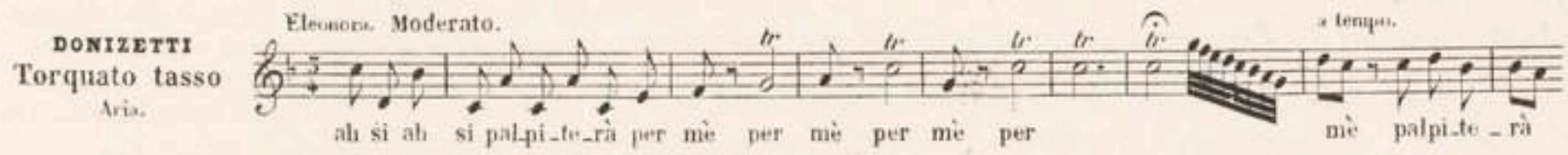
Cette espèce de passage change entièrement de caractère pour les sentiments énergiques. Dans les exemples qui suivent, le conduit doit être vigoureux :





Dans tous les exemples de points d'orgue, de conduit ou de reprise à *tempo* après une phrase à *piacere*, on indique, au moyen d'une consonne, le moment précis où l'accompagnement doit reprendre (1). Le chanteur doit achever lentement la phrase, tenir dans une juste mesure la voyelle longue qui précède la consonne *résolutive*, et faire surtout comprendre par la préparation prolongée, le moment où celle-ci frappe *in tempo*.

La phrase qui reprendrait brusquement à *tempo*, sans annoncer l'instant de l'attaque, comme celle-ci, par exemple :



jetterait le désordre entre l'accompagnement et le chant. Il faudrait lui donner une terminaison qui indiquât le moment de la reprise, comme par exemple :

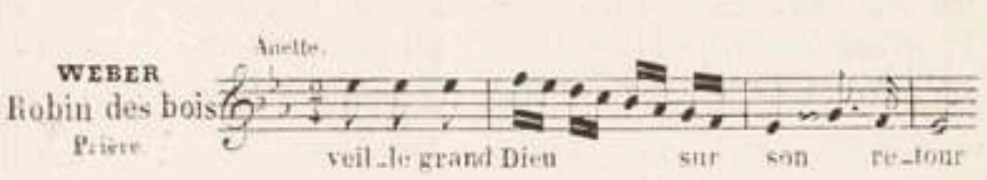


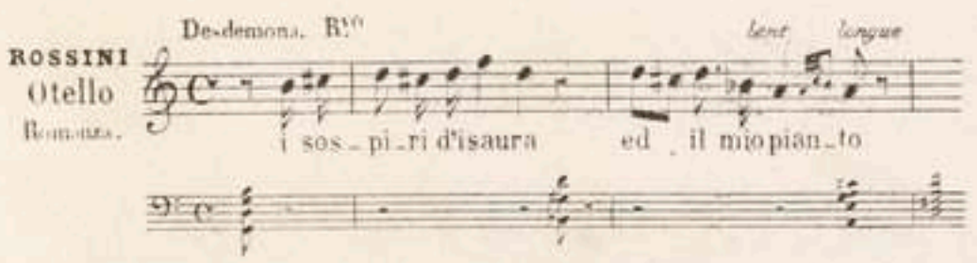
Terminaisons.

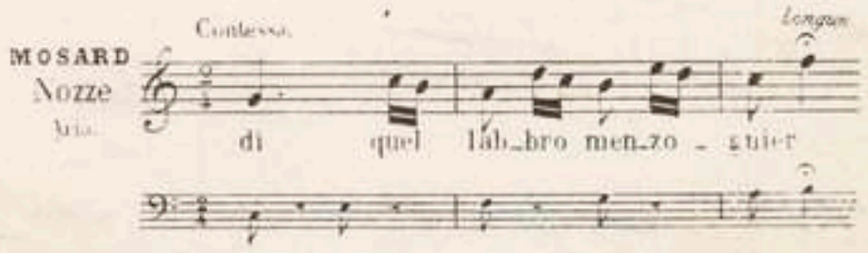
La manière dont se terminent les dessins, les membres de phrases, les phrases, les périodes, les morceaux, mérite toute notre attention. Les divers repos de la mélodie sont indiqués au moyen d'un silence qui suit la note finale des phrases ou des portions de phrase. En conséquence, cette note, dans les dessins, les membres de phrase, les phrases, doit être quittée avec légèreté et instantanément. Si on prolongeait trop cette dernière note, la pensée perdrait ses articulations et cesserait d'être élégante (2).

Dans les mouvements lents, tels que les *cantabili*, *largi*, etc., ces mêmes finales prennent plus d'étendue ; mais cette étendue est toujours en raison des valeurs qui précèdent et du repos qui suit.

La note qui termine la période finale, les points d'orgue, les récitatifs *instrumentés*, doit être plus longue que toutes les autres finales, car elle indique l'achèvement de la pensée ou celui du discours. Ajoutons que ces finales seront plus fortes dans les mots *tronchi* (masculins) que dans les mots *piani* (féminins), et plus longues dans la musique *seria* que dans la musique *buffa*. Ex. :



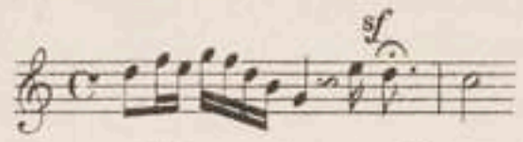




La fin de phrase doit toujours se maintenir dans le sentiment de la phrase, c'est-à-dire que cette fin sera douce, moyenne ou forte, seulement en raison de l'expression de la mélodie, et non toujours forte par système, ou toujours faible par mol-

(1) Voyez *consonnes*, page 41.
(2) La prolongation de ces finales alourdirait le chant et absorberait une partie du temps

lesse, comme on peut souvent l'observer chez quelques chanteurs.



Cet accent est trop vif pour être prodigué, même à la fin des points d'orgue.

Dans les mouvements d'un rhythme très-accentué, les cadences finales sont le dernier éclat de la passion. L'articulation vigoureuse de la mesure au moyen de la consonne et de l'inflexion, les *appoggiature*, l'ornementation, la chaleur, tout concourt, chez les chanteurs habiles, à donner à ce moment décisif le dernier degré de l'effet.

CHAPITRE III.

DES CHANGEMENTS.

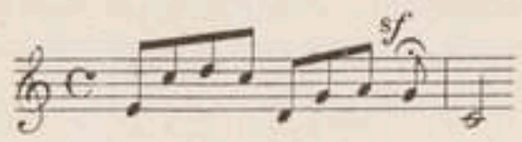
Nous nous occuperons dans ce chapitre des moyens particuliers qu'on désigne sous le nom de *changements*.

On introduit des changements dans les morceaux, soit par nécessité, soit pour ajouter à l'effet.

La nécessité d'opérer des changements dans les notes peut résulter de diverses causes. Supposons un opéra d'une contexture (*tessitura*) dont le diapason soit ou trop élevé ou trop grave pour la voix de l'exécutant; supposons encore que le style de l'ouvrage, déclamé ou fleuri qu'il soit, ne se trouve pas en rapport avec celui du chanteur; on comprend alors que l'artiste doive modifier sur quelques points la composition : ainsi, il abaissera ou élèvera certains passages, il les simplifiera ou les chargera pour les ajuster à ses moyens ou au caractère de son talent. S'il ne s'agissait que d'un air ou d'un duo détaché, il faudrait les transposer en entier plutôt que d'en déplacer les effets essentiels. Cependant, quelque habileté qu'on pût déployer dans les arrangements, il est rare que l'on parvienne à satisfaire l'auteur ou le public. Il serait plus sage au chanteur d'abandonner un ouvrage mal approprié aux ressources de son talent que de s'exposer à forcer ses moyens, à heurter les traditions reçues, à dénaturer des œuvres remarquables.

Passons aux changements motivés par le besoin d'introduire des effets nouveaux. Lorsque l'accent ne suffit point à colorer la mélodie dans quelques-unes de ses parties ou dans son ensemble, on a recours à l'emploi des ornements (*fioritures*), qui

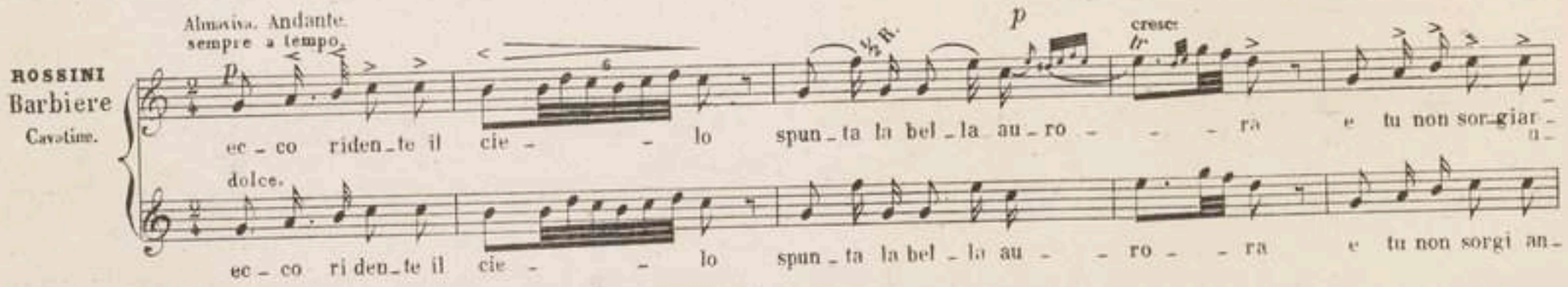
Dans le corps des phrases, il faut éviter de tomber lourdement sur les notes qui demandent une résolution. Ex. :



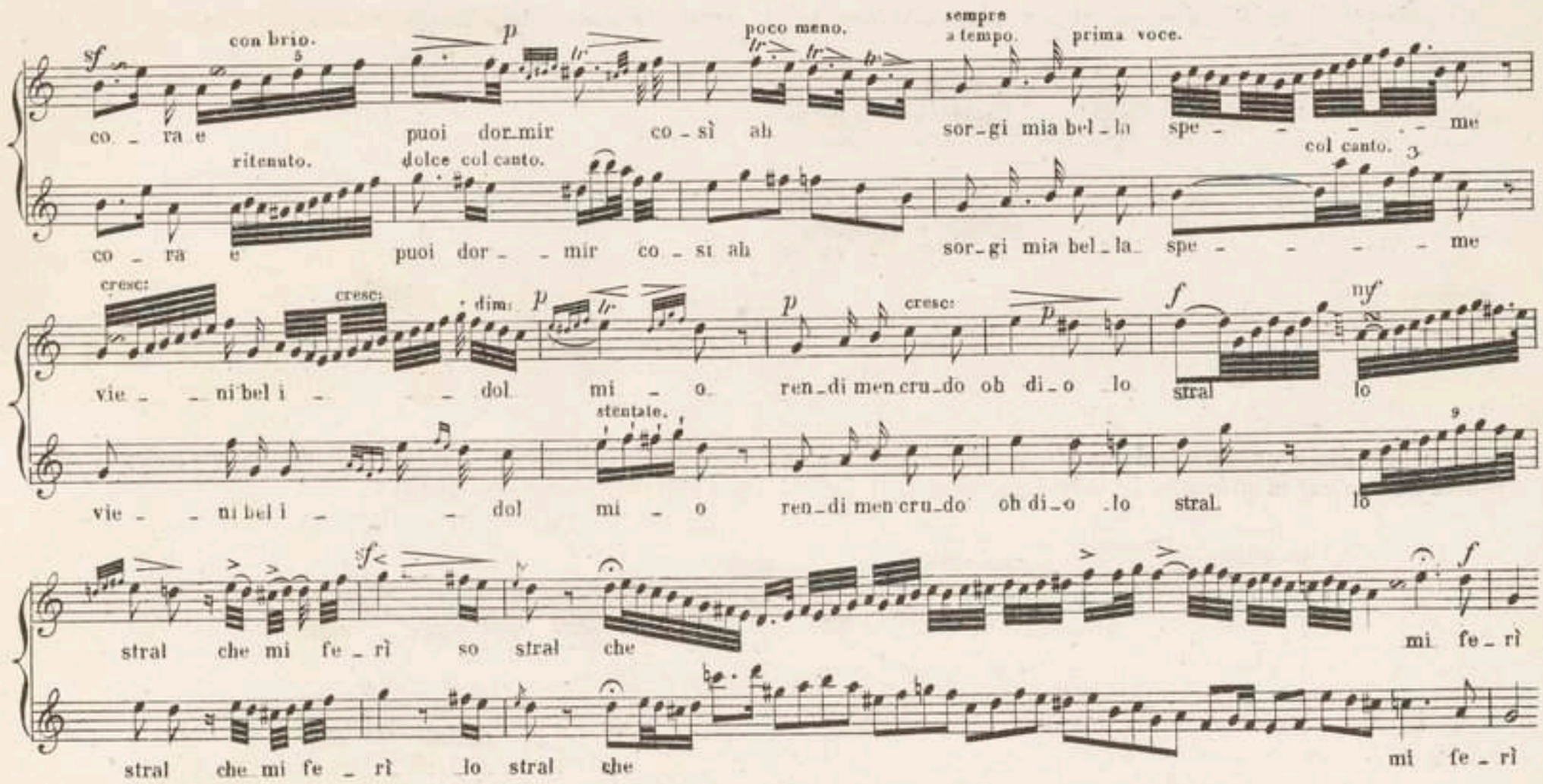
reçoivent eux-mêmes les nuances décrites dans les chapitres précédents. Presque toute la musique italienne composée avant le dix-neuvième siècle se trouve dans ce cas. Les auteurs, en traçant leur idée, comptaient sur l'accent et les accessoires que le talent du chanteur saurait y ajouter. Il est différents genres de morceaux qui, en raison de leur nature, sont confiés à l'inspiration libre et savante de l'exécutant, tels sont les variations, les rondò, les polacca, etc. Comme l'étude des ornements exige beaucoup d'exercice et qu'elle doit conduire l'artiste à improviser des variantes (*cantar alla mente*), mérite distinctif du chanteur éminent, le maître ne saurait trop exercer l'élève à varier lui-même les morceaux. Il est bon que l'élève fasse beaucoup d'exercices de ce genre et essaye plusieurs variations, plusieurs traits différents sur le même passage; de cette sorte, les observations critiques du maître porteront plus de profit. D'ailleurs, ce que l'on doit désirer, surtout chez le jeune artiste, c'est la fécondité, la correction viendra plus tard; elle sera le fruit naturel des leçons et de l'expérience. Dans le travail que nous conseillons, la correction du maître doit à la fois faire disparaître les fautes et conserver, autant que possible, les intentions du jeune auteur. La critique la plus instructive est celle qui améliore une œuvre sans la détruire.

Au reste, avant de développer les préceptes relatifs aux ornements, disons que l'élève devenu artiste ne doit les employer qu'à propos et avec sobriété. Ajoutons que, dès le moment où on aborde ces exercices, des connaissances en harmonie deviennent presque indispensables.

Comme on ne peut d'avance établir des catégories de fioritures adaptées au besoin des divers sentiments, l'élève doit considérer les ornements, non en eux-mêmes, mais par rapport au sentiment qu'ils expriment. Ce sentiment tiendra son caractère, non pas seulement du choix des notes et de la forme des traits, mais plutôt encore de l'expression que leur communique le chanteur. C'est donc l'intention particulière des paroles et de la musique qu'il faut incessamment consulter dans la recherche des fioritures. Celles qui peindraient un sentiment grandiose ne conviendraient pas, par exemple, à l'air de *Rosine*, etc. Un simple désaccord entre le mouvement du morceau et celui des fioritures suffirait pour constituer une faute. Ex. :



nécessaire pour renouveler la respiration. Cette prolongation malencontreuse s'appelle vulgairement une *queue*. (Voyez note 1, page 41.) Il faut aussi éviter avec soin de brusquer cette dernière note pour vite prendre la respiration nouvelle, et d'abandonner à la suite l'air que la poitrine pourrait contenir. Dans ce cas on produirait un gémissement; dans le précédent, une secousse.



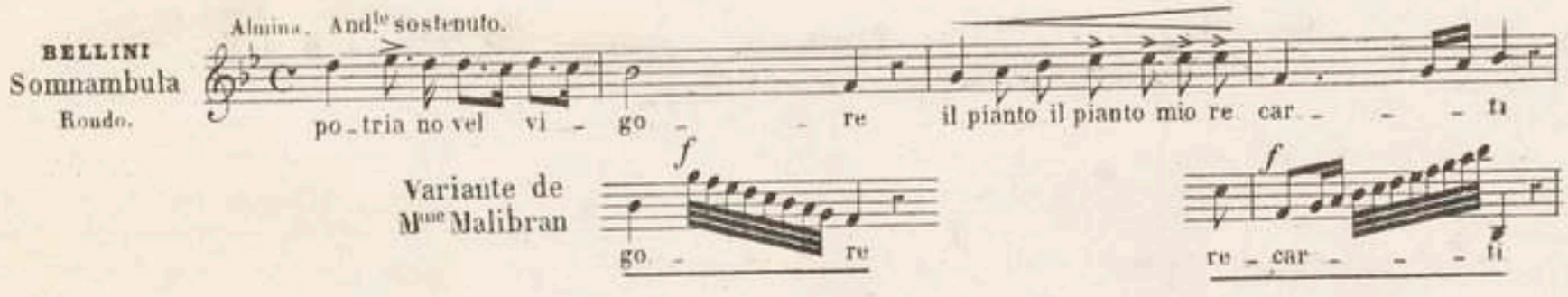
On sent bien que la manière du deuxième exemple est trop langoureuse pour le caractère du personnage. Nous insistons sur le besoin d'affinité entre la nature de la composition et celle des ornements, puisque, sans cet accord, il n'est pas possible de conserver à chaque auteur et à chaque composition l'originalité qui leur est propre.

En général, les ornements sont exclusivement réservés pour la voix qui tient la mélodie; encore faut-il que la mélodie reste libre, c'est-à-dire qu'elle ne soit ni assujettie à une harmonie trop serrée, ni accompagnée ou doublée par aucun instrument *obligé*.

Dans les duos, les deux parties peuvent combiner leurs fioritures; mais dans les morceaux d'ensemble écrits en parties concertantes, on doit s'interdire même le plus léger changement.

L'application des fioritures donne lieu aux mêmes observations que celle du forte et du piano. Le procédé est absolument pareil. Il suffit de placer des ornements là où l'on aperçoit le retour des mêmes valeurs et où le coloris peut paraître insuffisant.

Les fioritures bien appropriées produisent toujours beaucoup d'effet lorsqu'elles terminent un membre de phrase.



C'est qu'elles tombent sur la partie faible de la mesure, celle qui se prête le plus naturellement aux changements. Les fioritures ainsi placées ont le charme de l'imprévu et n'altèrent pas la mélodie dans sa partie essentielle, c'est-à-dire, les notes qui frappent les temps forts. Ces notes, outre qu'elles font valoir l'accent rhythmique, remplissent encore des fonctions très-prononcées dans l'harmonie; d'où il résulte qu'on ne doit les modifier par des ornements qu'avec une extrême réserve, sous peine de dénaturer complètement la pensée mélodique.

Règle générale. On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répète, soit en totalité, soit en partie; cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention de l'auditeur.

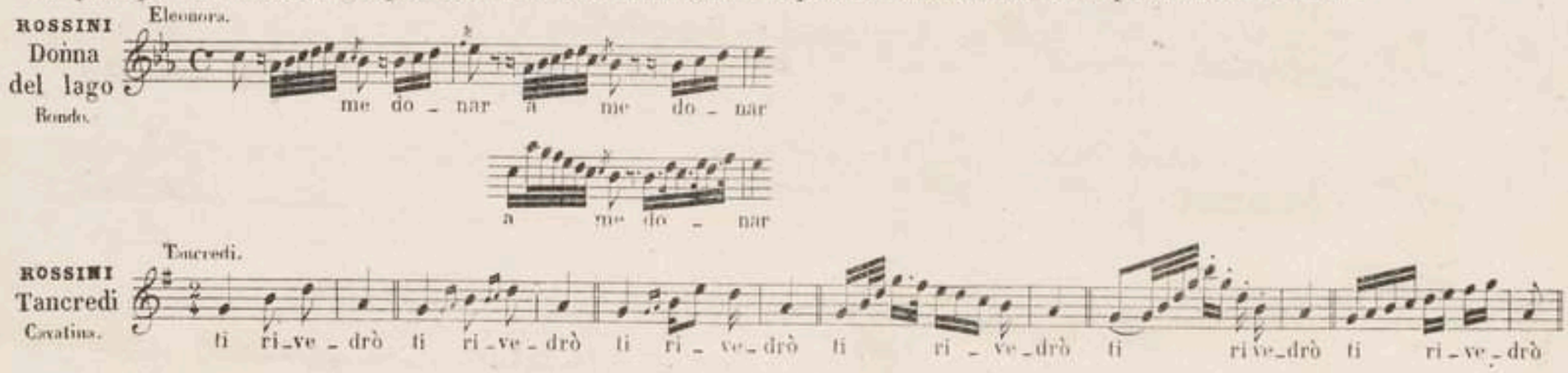
Les morceaux qui reposent sur le retour d'un motif, les rondò, les variations, les polacca, les airs et les cavatines avec une seconde partie, sont particulièrement destinés à recevoir des changements (1). Ces changements, dans leur disposition, doivent suivre une progression croissante. On ménage d'abord les moyens d'effet, et on conserve à l'exposition du motif toute sa simplicité; puis on mêle à la première reproduction quelques fioritures ou quelques accents différents des premiers; enfin, on augmente et on varie de plus en plus, à chaque nouvelle répétition, les ornements et les accents (2).

(1) Il est des morceaux dont le motif est si heureux et si bien caractérisé, qu'on ne pourrait le modifier sans l'altérer d'une manière fâcheuse. Telle me semble la Sicilienne de Pergolèse.

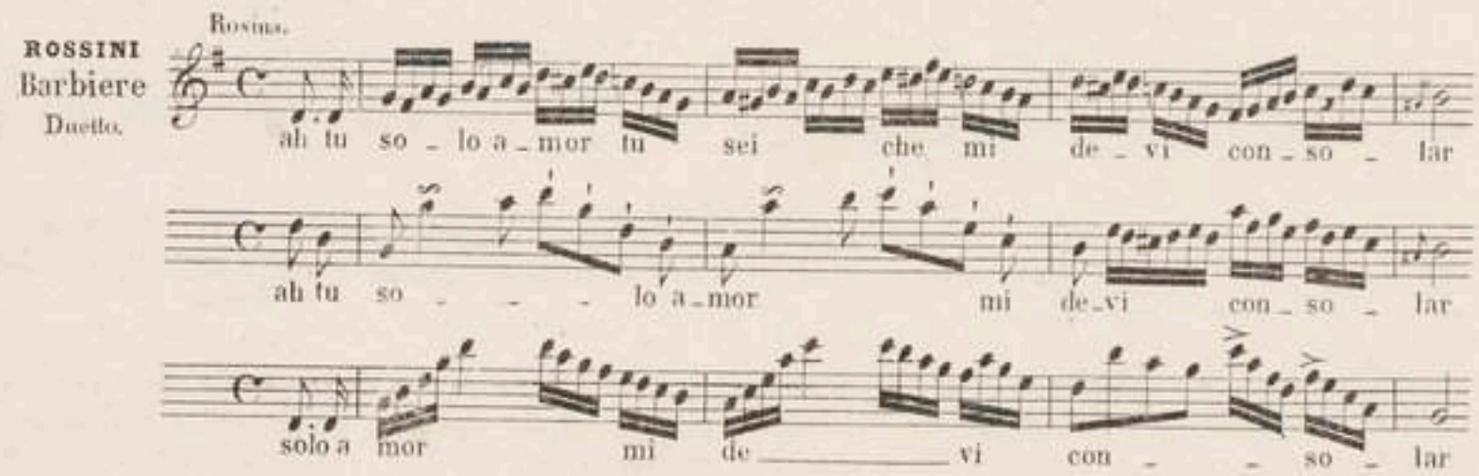
(2) Les morceaux suivants me paraissent bien choisis pour ce genre d'étude :

CAV. « Sovra il sen la man mi posa. » *Sonnambula.*

Ce précepte de variété, ainsi que nous venons de le dire, suit la pensée dans ses détails les plus minutieux. Ex. :



La nature des changements doit correspondre à celle de la pensée de l'auteur et présenter le même accroissement d'effet. C'est par le brillant du trait ou par le nombre de notes ajoutées que l'on obtient ce résultat. Ex. :

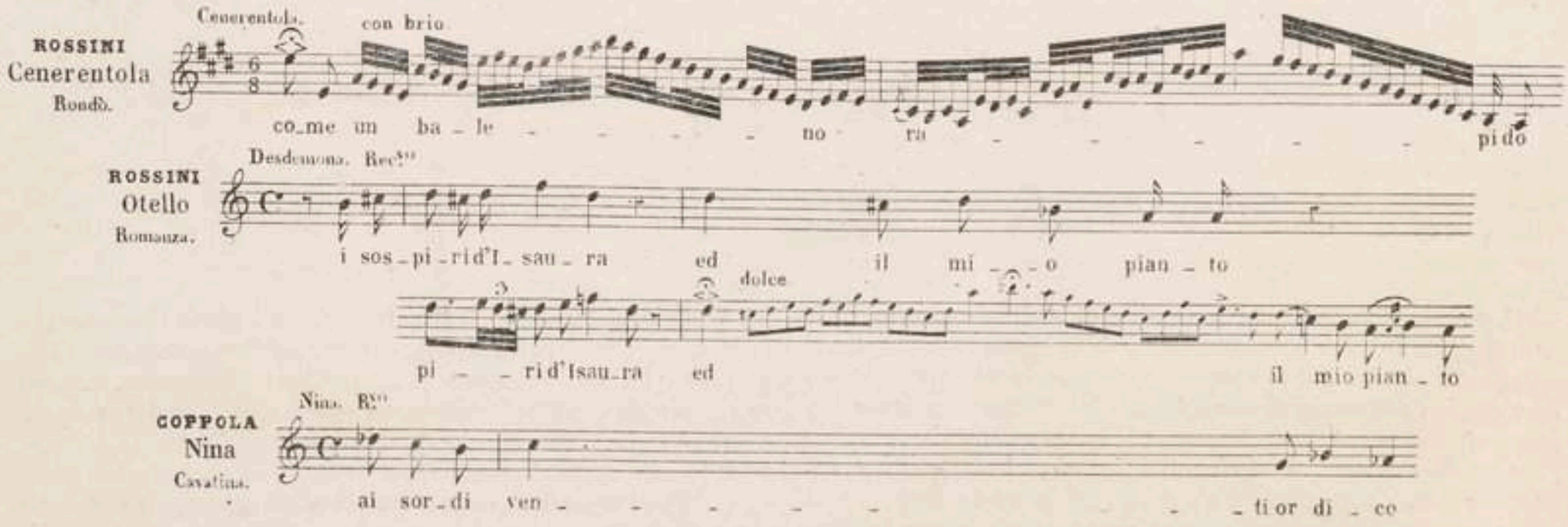


Le premier trait offre plus de mouvement que le deuxième et le troisième, mais ceux-ci l'emportent par le brillant des intonations.

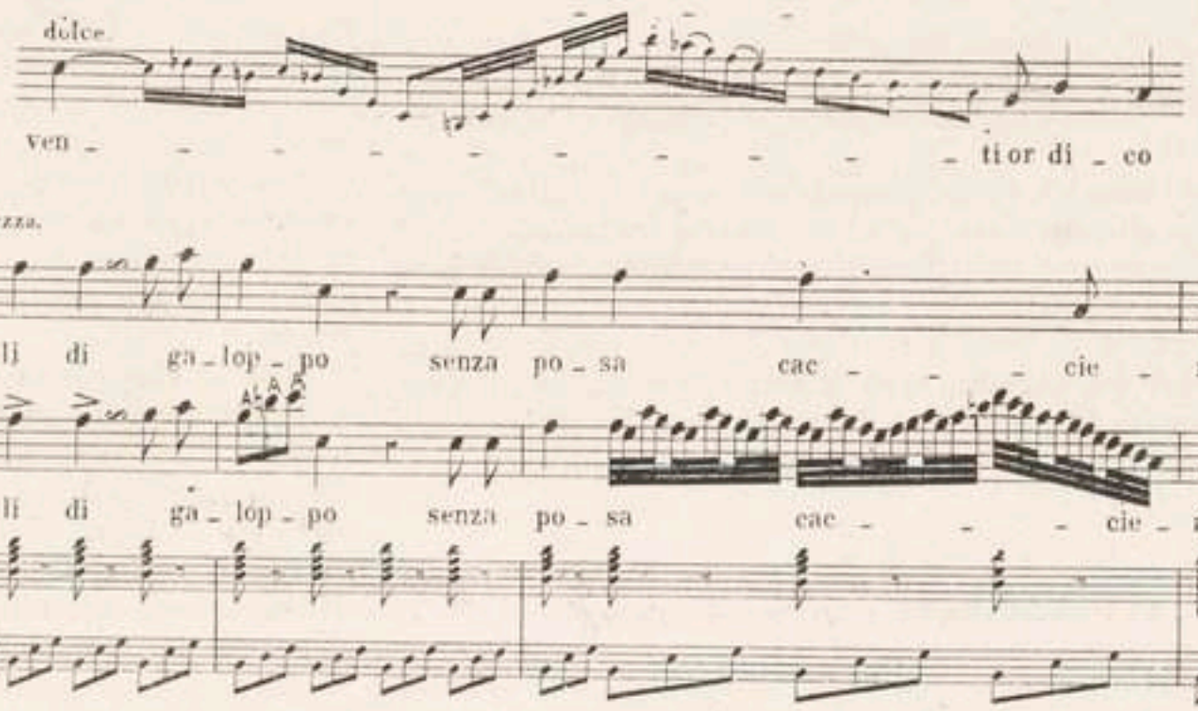
Les règles qui précèdent sont confirmées par l'exemple des meilleurs compositeurs eux-mêmes, qui ne reproduisent jamais plusieurs fois la même pensée sans la rajeunir par des effets nouveaux confiés aux voix ou aux instruments.

Mais la reproduction des mêmes valeurs n'est pas le seul indice du besoin ou de l'à-propos des ornements.

S'il y a lieu de peindre par imitation le sentiment ou la pensée, il ne faut pas en négliger l'occasion : on plaît ainsi tout à la fois à l'esprit et à l'oreille. Le sens des paroles détermine, ici comme ailleurs, les ornements et le caractère que comporte l'exécution.



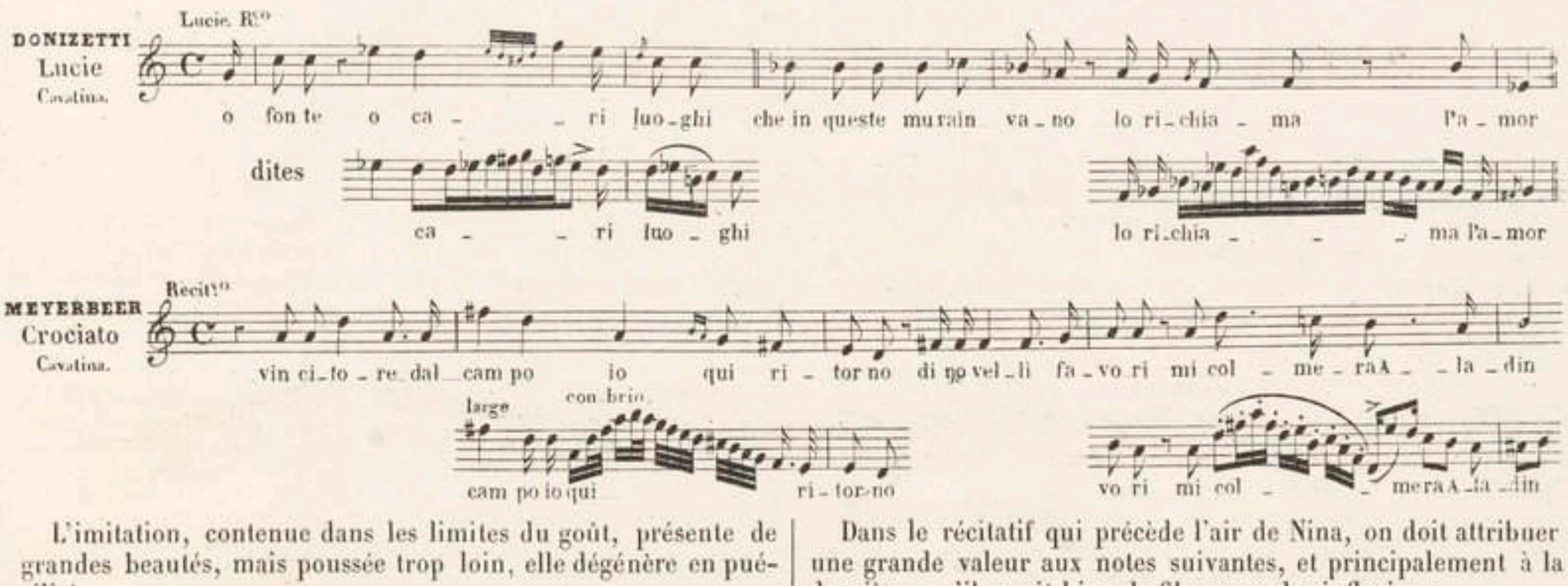
Rondo.	« Ah non giunge uman pensiero »	*Sonnambula.*
Cav.	« Una voce poco fa. »	*Barbiere.*
Rondo.	« Nacqui all' affanno. »	*Cenerentola.*
Rondo.	« Tanti affetti al cor d'intorno. »	*Donna del Lago.*
Variations.	« Nel cor più non mi sento. »	*La Molinara.*
Air.	« Di piacer mi balza il cor. »	*Gazza Ladra.*
Air.	« La placida campagna. »	*La principessa in Campagna.*
Air.	« Jours de mon enfance. »	*Ré-aux-Clercs.*
Air.	« Dieu! que viens-je de lire? »	*Ambassadrice.*
Air.	« Dès l'enfance les mêmes chaines. »	*Serment.*
Air.	« Voyez-vous là-bas. »	*Sirène.*
Air.	« Ah! je veux briser ma chaine. »	*Diamants de la Couronne.*



Les effets de ce genre s'adaptent fort bien aux mots qui offrent des images d'étendue, de mouvement, ou une harmonie imitative des sons. Par ex. :

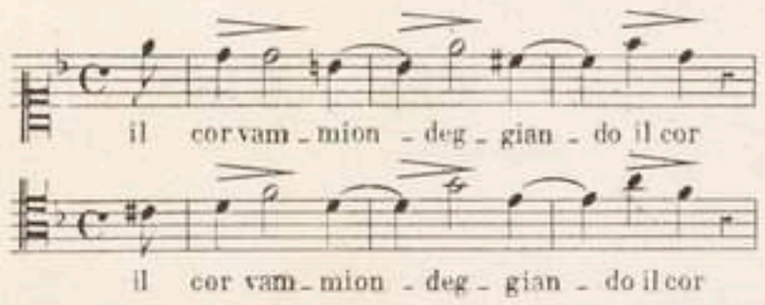
Vittoria.	Courage.
Eco.	S'envole.
Lampo.	Gloire.
Eterno.	Triomphe.
Guerra, etc.	Folâtre, etc.

Nous pouvons encore ranger dans cette catégorie les mots qui expriment des sentiments dans lesquels notre âme se complait.



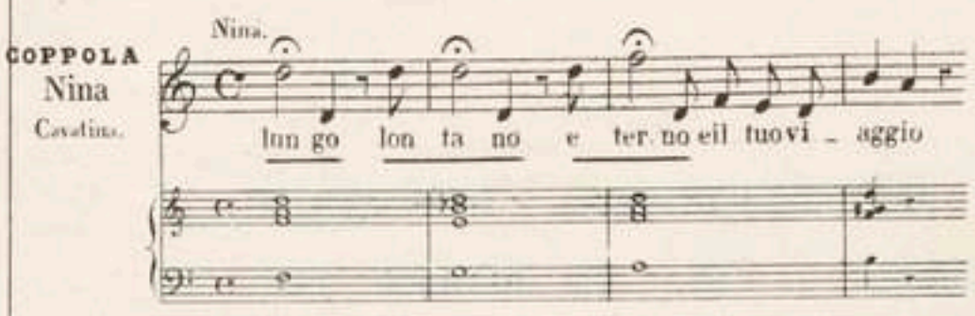
L'imitation, contenue dans les limites du goût, présente de grandes beautés, mais poussée trop loin, elle dégénère en puérilité.

On obtient encore certains effets d'imitation par le choix particulier du rhythme ou par la valeur imprimée aux notes. Voici quelques exemples :



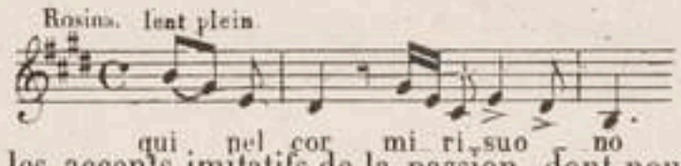
Mozart, dans ce passage, a exprimé par la syncope le combat des sentiments divers.

Dans le récitatif qui précède l'air de Nina, on doit attribuer une grande valeur aux notes suivantes, et principalement à la dernière, qu'il serait bien de filer avec des inflexions.



Dans la cavatina de Rosina, madame Malibran donnait toute la plénitude de sa voix aux notes *mi ri suo* nò, et l'effet en était surprenant.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.



Ajoutons enfin les accents imitatifs de la passion, dont nous parlerons au chapitre EXPRESSION : ici, tout est imitation.

Les fioritures sont indispensables pour remplir les conduits et les points d'orgue.

Parmi les traits de toute nature que l'on peut employer dans le but d'orner les phrases, nous fixerons principalement notre attention sur les appoggiatures, les mordants et les trilles, parce que leur application est soumise à des règles plus précises.

§ I.

APPOGGIATURE (*Voyez première partie*).

L'appoggiature, comme son nom l'indique, est une note sur laquelle la voix marque un appui. Cette note est presque toujours étrangère aux accords et doit se résoudre sur une note réelle de l'harmonie. Les harmonistes ne considèrent comme appoggiatures que les secondes majeures et mineures non comprises dans l'accord et attaquées par des intervalles conjoints ; mais les chanteurs doivent, je crois, outre ces secondes, regarder comme appoggiatures et soumettre aux mêmes règles tous les intervalles qui en remplissent la fonction, tels que les retards et les intervalles disjoints. On pourra distinguer les appoggiatures en appoggiatures conjointes et en appoggiatures disjointes.

Dans le chant italien, l'appoggiature peut à peine se considérer comme un ornement, tant elle est nécessaire à l'accent prosodique. Ainsi envisagée, elle est un accent musical qui tombe toujours sur le frappé des temps et sur la syllabe longue des mots *piani* ou *sdruccioli*. Cette circonstance conserve aux mots leur cadence et leur mélodie (1).

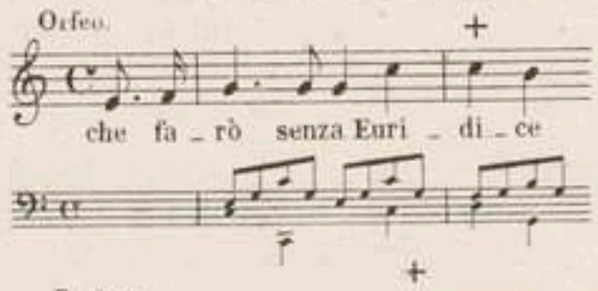
Les récitatifs aussi bien que la musique mesurée en offrent de nombreux exemples.

L'appoggiature peut être placée à tout intervalle et recevoir une valeur longue ou brève.

APPOGGIATURES DESCENDANTES.

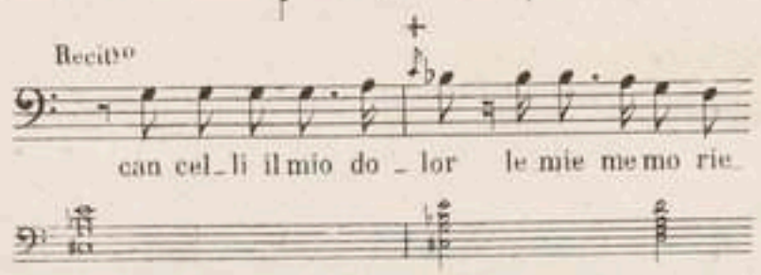
Seconde mineure ½ *ton*

GLUCK
Orfeo
Aria.



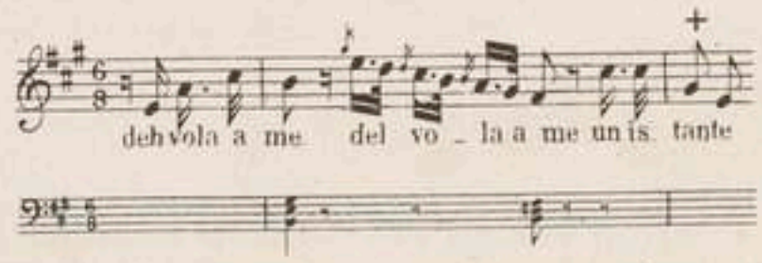
Seconde majeure

HANDEL
Ressurezzione
Aria.

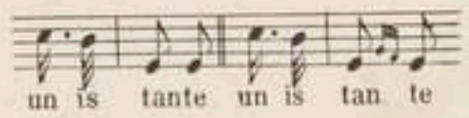


Tierce

ROSSINI
Donna del lago
Aria.

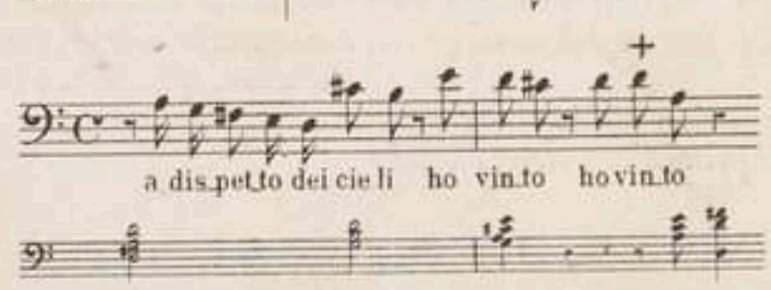


pour

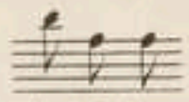


Quarte

HANDEL
Ressurezzione
Aria.

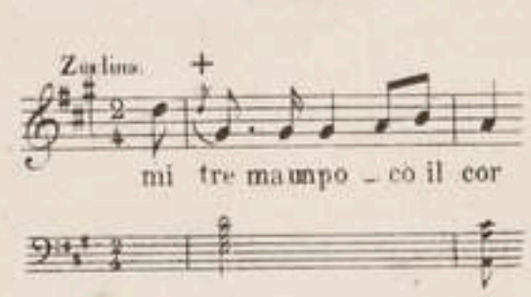


au lieu de

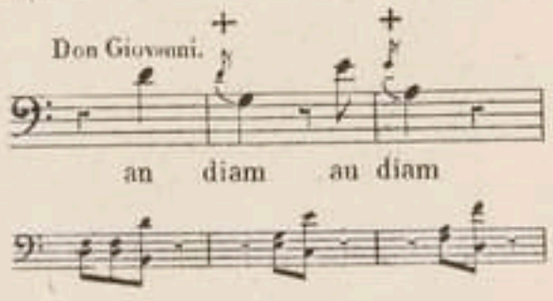


Quinte

MOSARD
Don Giovanni
Duetto.



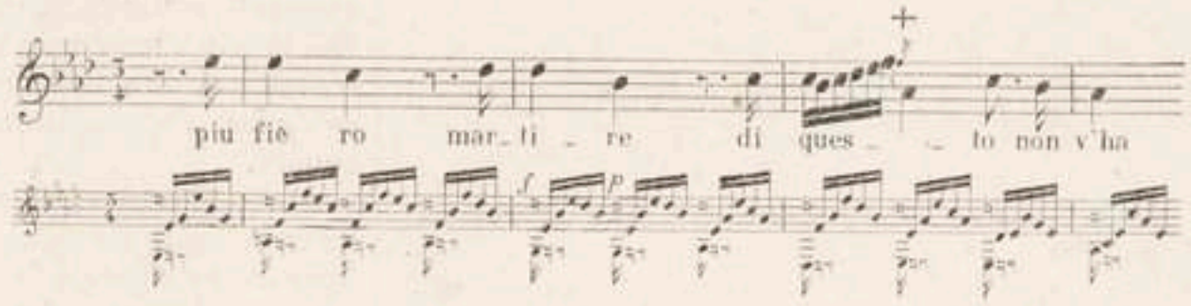
ibidem



(1) Cette règle s'applique à toutes les langues. Dans le chant français, elle n'est une innovation que pour le recit.

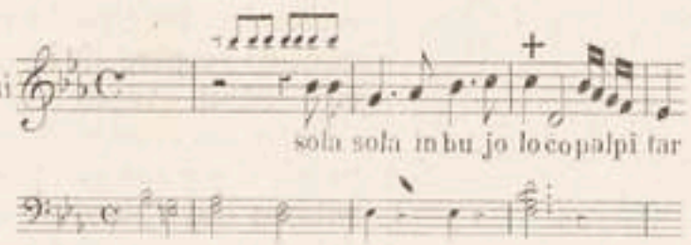
Sixte

ROSSINI
Mose
Quartetto.

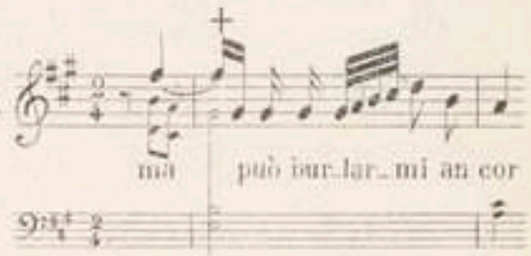


Septième

MOZART
Don Giovanni
Sestetto.

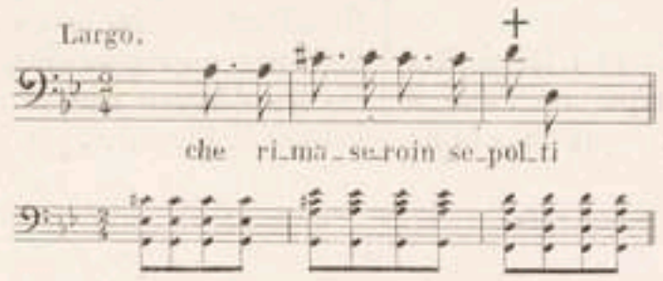


MOZART
Don Giovanni
Duetto.

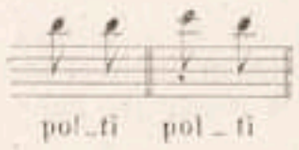


Octave

HÆNDEL
Resurezzione
Aria.



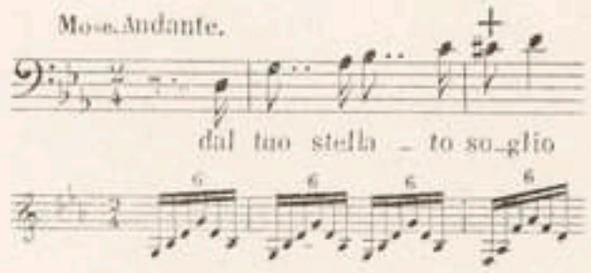
au lieu de



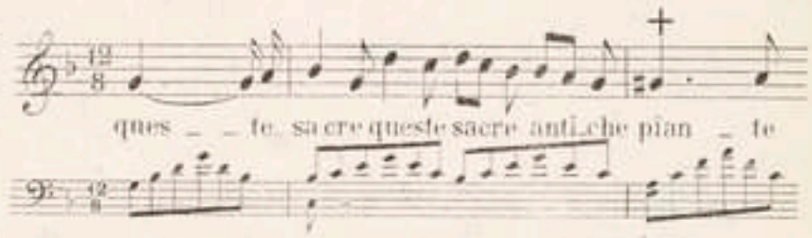
APPOGGIATURA ASCENDANTES

Seconde mineure.

ROSSINI
Mosé
Coro.

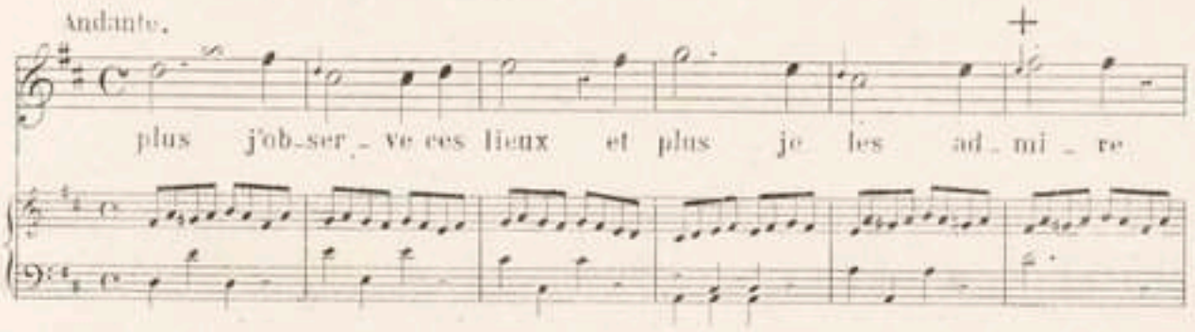


BELLINI
Norma
Cavatina.



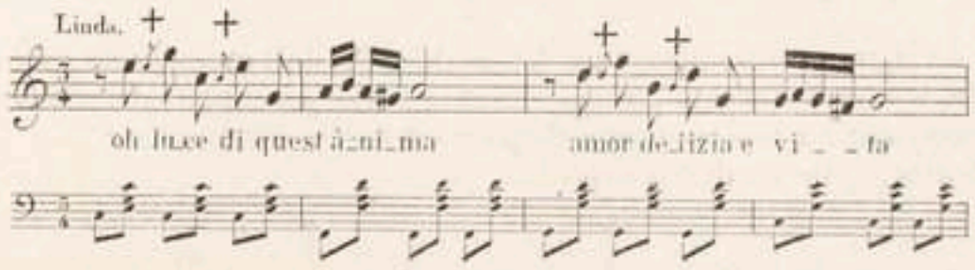
Seconde majeure.

GLUCK
Armide
Air.



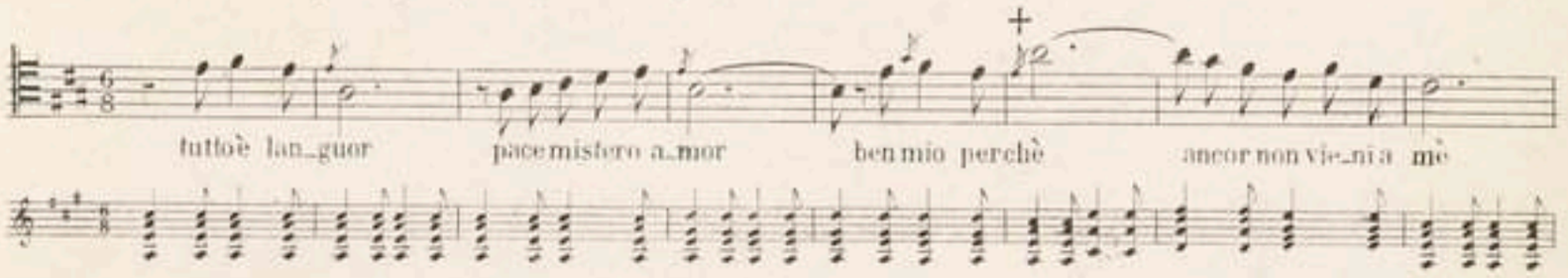
Tierce

DONIZETTI
Linda
Cavatina.



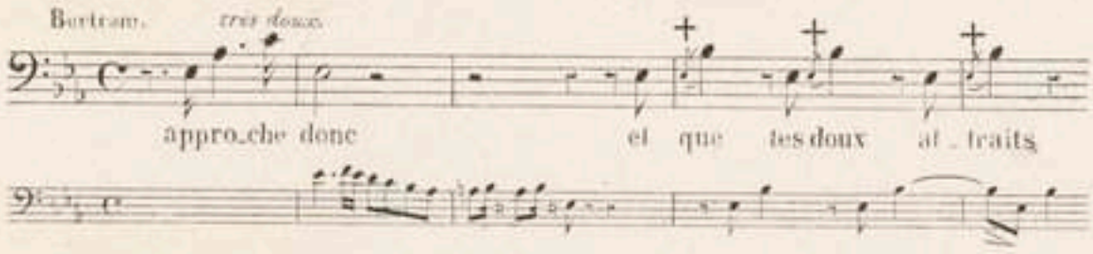
Quarte

DONIZETTI
Don Pasquale
Serenata.

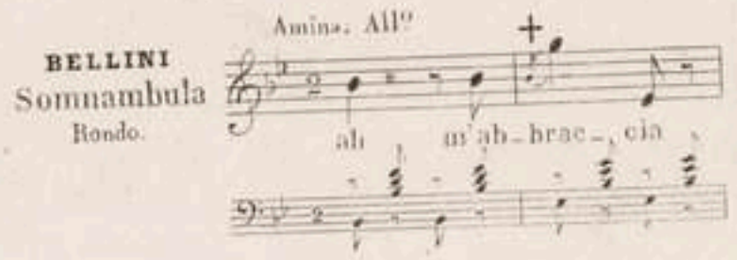


Quinte

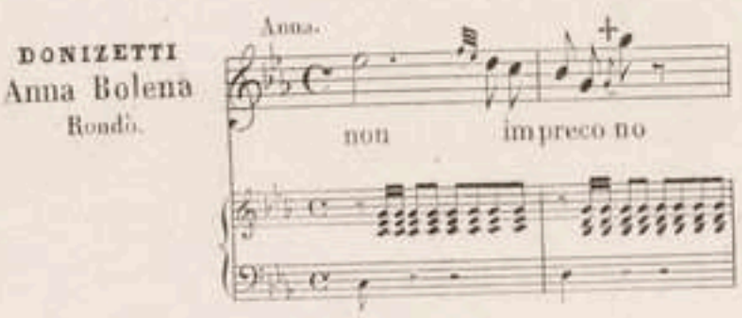
MEYERBEER
Robert le diable
Duo.



Sixte



Octave.



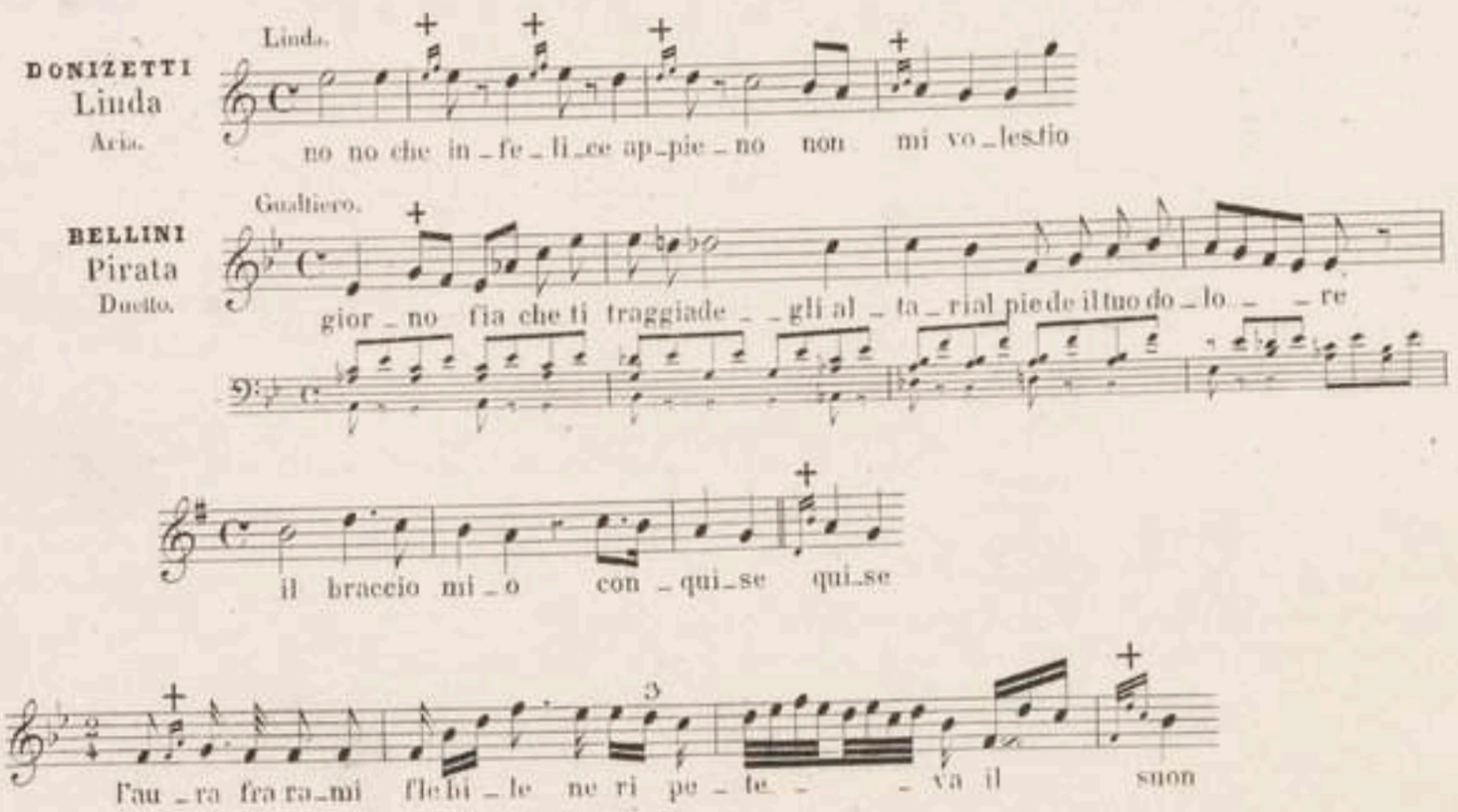
Les appoggiatures s'écrivent de deux manières : en petites notes et en notes ordinaires. Dans toute la musique ancienne, à l'exception des récitatifs, l'appoggiature n'était que le simple ornement d'une note. On l'écrivait en petit caractère, et on pouvait la supprimer sans rien déranger dans les paroles; car elle n'avait pas de syllabe qui lui fût propre. Dans le récitatif, au contraire, l'appoggiature avait fort souvent une syllabe particulière.

Après Mozart et Cimarosa, on a commencé dans beaucoup de cas à écrire les appoggiatures en grosses notes et à leur attribuer des syllabes propres.

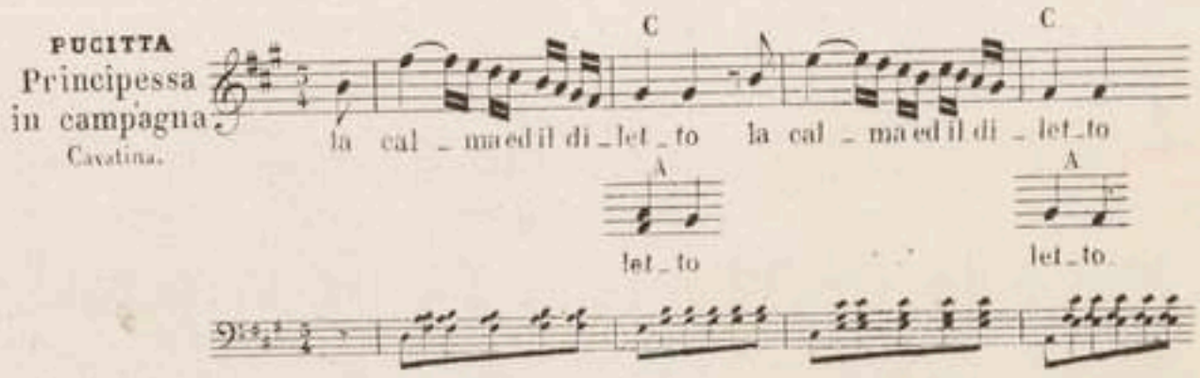
Leur valeur n'est déterminée que dans le deuxième cas. Dans le premier, leur durée change en raison du caractère du morceau, de l'espèce de la mesure et de la note à laquelle elles appartiennent. (Voyez la première partie.)

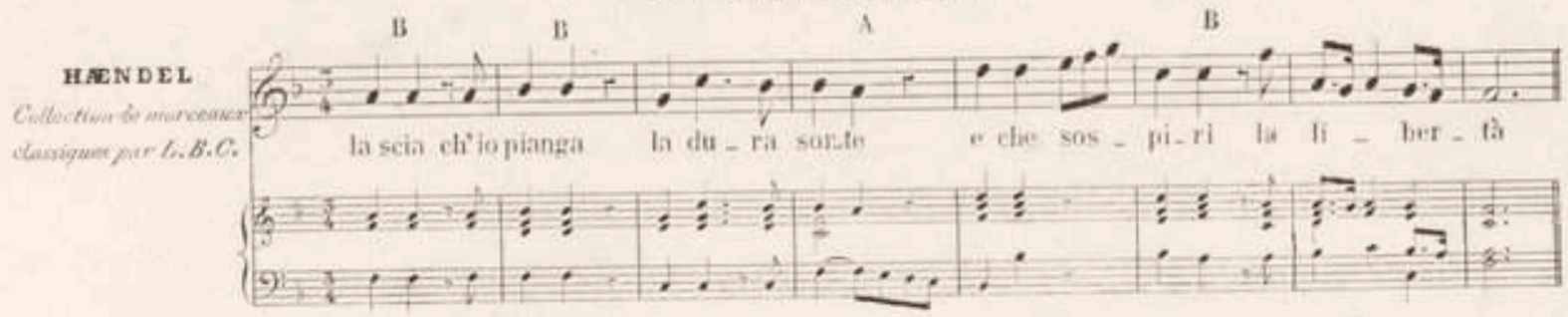
Outre les appoggiatures simples dont nous avons parlé jusqu'ici, il y a des groupes de deux, de trois et de quatre appoggiatures qui s'ajoutent aux notes réelles ou même aux appoggiatures simples. Ces groupes, suivant le nombre et la disposition des notes qui les composent, prennent les noms de doubles, de triples appoggiatures, d'*acciaccature*, de mordants ou *grupetti*. On les désigne encore sous le nom collectif de petites notes. (Voyez la première partie.)

Double appoggiatura.

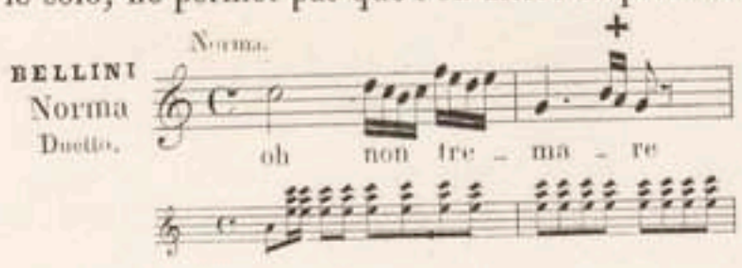


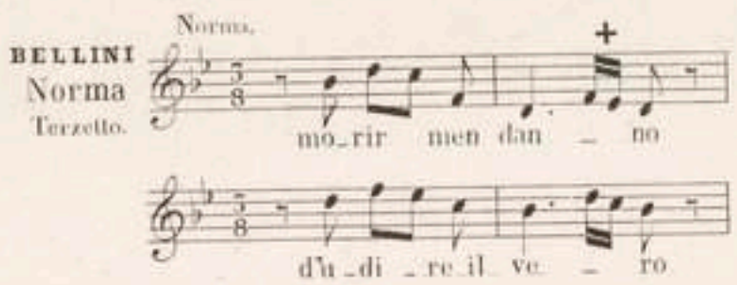
Lorsque les deux premières notes de la mesure terminent un membre de phrase, la première porte toujours l'accent prosodique, et par cette raison il faut la convertir en une appoggiature. Ex. (A); l'effet des deux notes égales (C) ne serait pas supportable. On doit excepter de cette règle les cas où les deux notes font la partie essentielle du motif (B). Les phrases qui suivent peuvent servir d'exemples :



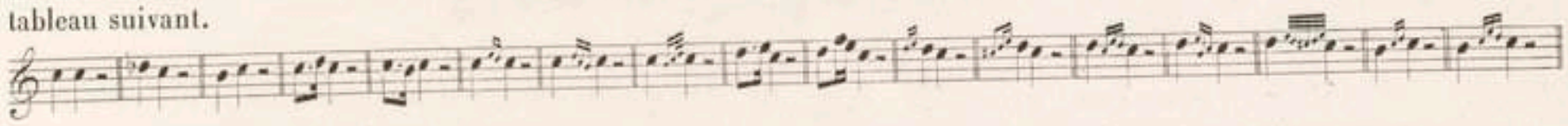


Quelquefois l'harmonie, soit dans les morceaux d'ensemble, soit dans le solo, ne permet pas que l'on altère la première des deux notes. Il faut alors, pour rompre la monotonie, placer deux ou trois appoggiatures entre les deux sons. Ex. :

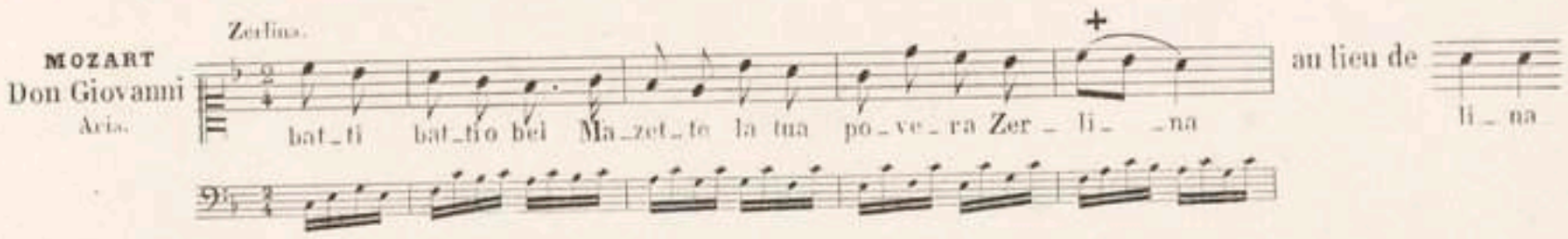




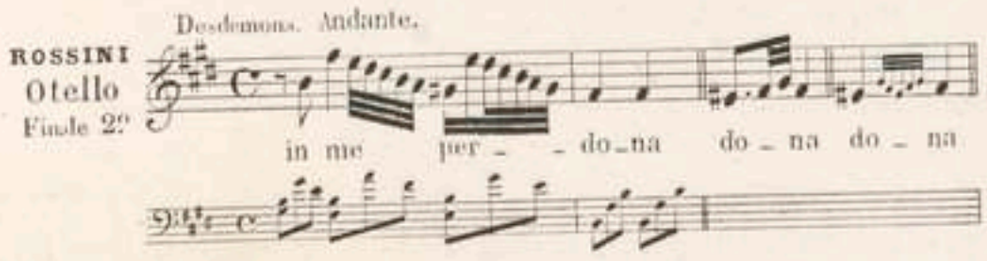
En réunissant les diverses manières de varier, à l'aide des appoggiatures, les deux notes suivies d'une pause, nous avons le tableau suivant.



Au lieu de convertir la première note en une appoggiature, on peut sauver la monotonie des deux notes égales, en faisant entendre comme deuxième note une note réelle de l'accord, différente de la première.



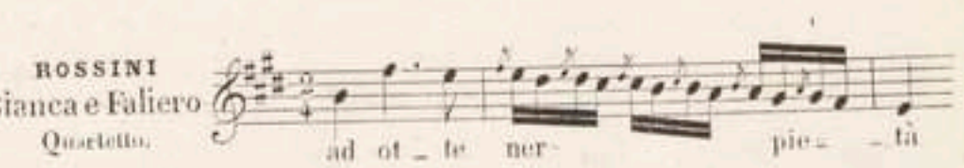
Mais les changements de cette dernière espèce sont plutôt du domaine du compositeur qu'ils n'appartiennent à l'artiste; les exemples en sont nombreux. Souvent on fait suivre l'appoggiature de diverses petites notes. Ex.:



Tous ces préceptes peuvent s'appliquer utilement au chant français.

Acciaccatura. (*Voyez la première partie.*)

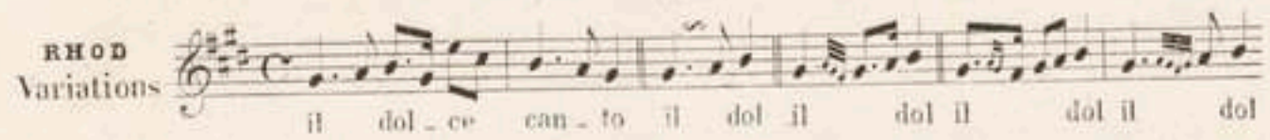
L'acciaccatura ne s'emploie qu'en descendant. Ex. :



Mordant. (*Voyez la première partie.*)

Ainsi que nous l'avons dit dans la première partie, le mordant se place au commencement, au milieu ou à la fin d'un son.

Le mordant s'emploie pour relever une note, un détail, et le plus souvent dans ces formes :

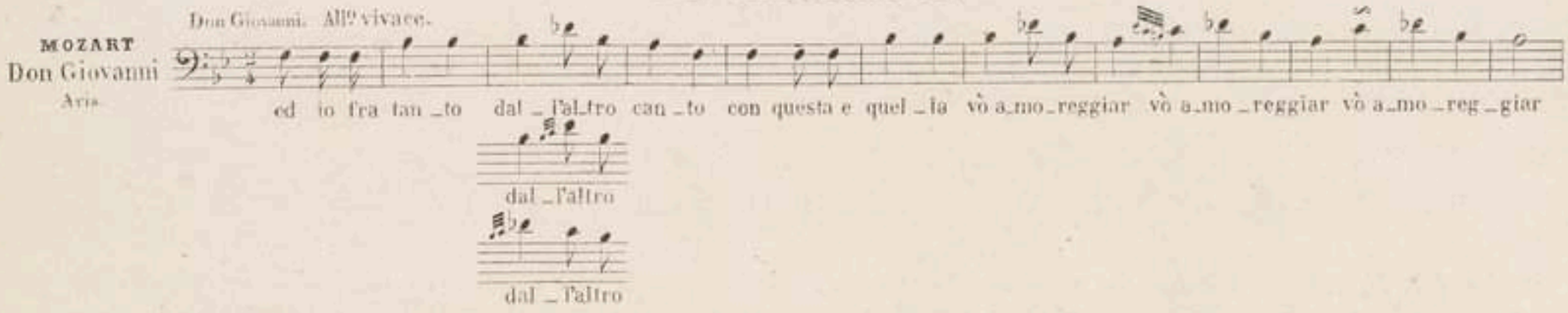


Cet ornement, le plus prodigué de tous, suit le caractère de la musique. Il est vif pour les sentiments qui exigent de la verve et de l'énergie; il est lent (*molle*) dans les sentiments tendres et mélancoliques; ces modifications lui sont communes avec le trille(1).

Le mordant qui ne commence pas le son se fait après avoir bien posé la note à laquelle il appartient, soit sur la moitié de la durée de cette note, soit sur la fin (1). Exemples :

(1) Dans les chants espagnols on attaque soudainement les notes par des mordants rapides. Madame Pasta faisait un grand usage de cette manière. C'était un des caractères marqués de son style.

(1) Bien que le dernier passage soit écrit en grosses notes, il doit être exécuté par le mouvement du mordant.

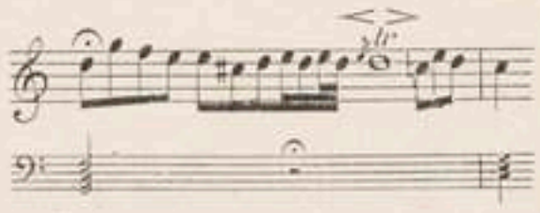


§ II.

TRILLE. (*Voir trillo, première partie.*)

Le trille a été longtemps l'indispensable terminaison de la cadence, comme la fin obligée de tous les morceaux de chant. Il était surtout en grand honneur dans la musique d'église.

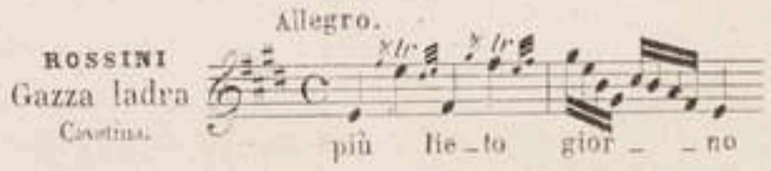
Le trille était toujours précédé d'une préparation plus ou moins longue et travaillée. C'était un préambule pour arriver au battement, et toujours il se terminait d'une manière régulière. Ex. :



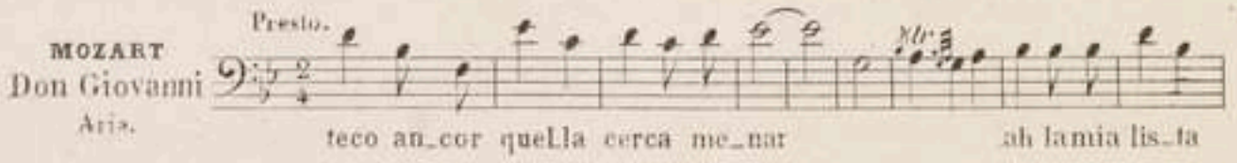
Le temps a introduit de nouvelles habitudes. On prépare ou on ne prépare pas le trille, on l'arrête brusquement ou on y ajoute une terminaison en raison de la valeur qu'on peut lui attribuer. S'il est long, on le prépare et on le termine régulièrement dans tous les cas. Cette méthode est la plus élégante. Elle est pratiquée par tous les bons musiciens toutes les fois que le trille se place sur les tennes libres des points d'orgue et des conduits ou sur les notes mesurées d'une longueur suffisante. Ex. :



Lorsque le trille est en succession par intervalles disjoints, on peut ne pas les préparer, mais il est bien de terminer tous les trilles de la succession. Ex. :

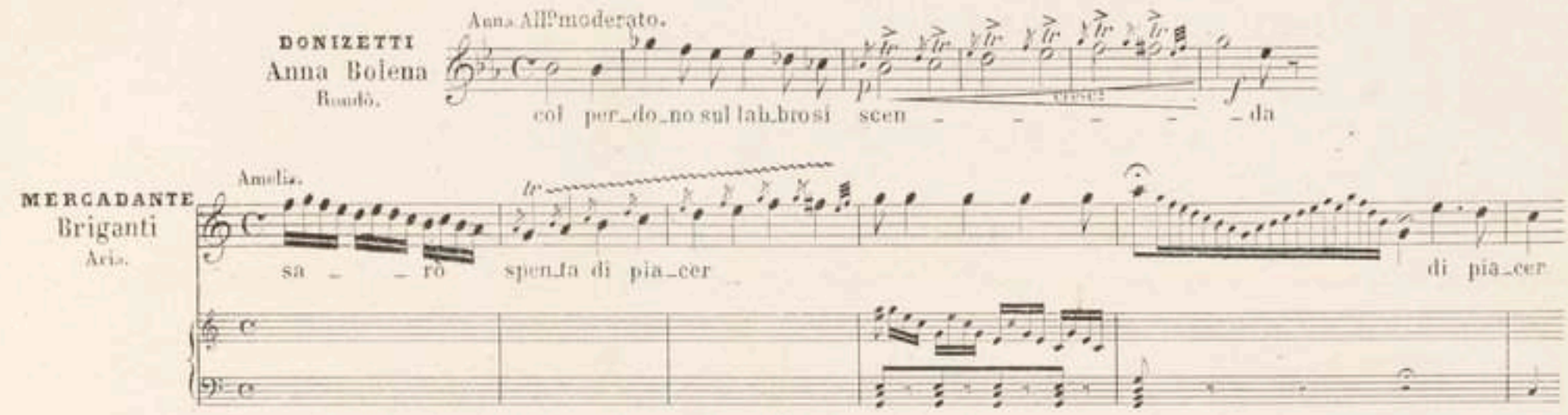


Si le trille est bref, on se dispense de le préparer, mais on le termine.



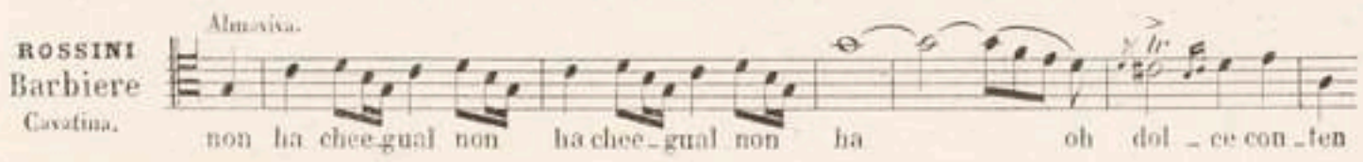
Quand il est en succession diatonique ou chromatique, on ne prépare que le premier trille, et l'on ne termine que le dernier. Tous les autres s'attaquent brusquement par la note auxiliaire et se succèdent sans terminaison. Ce procédé ajoute à l'énergie

du passage tout ce qu'il lui fait perdre en élégance. Il convient donc de l'appliquer aux mouvements pressés et vigoureux. La préparation et la terminaison individuelles dans une série de trilles exigeraient le mouvement lent des *adagio*, des *cantabile*. Exemple de trilles en succession diatonique :

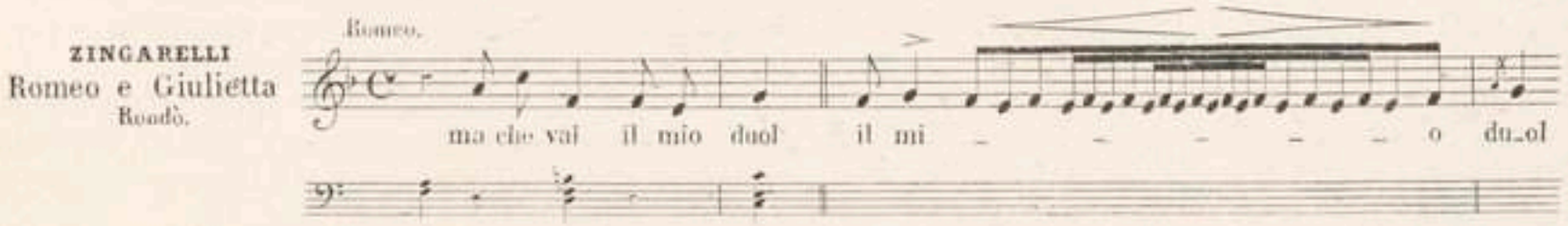


Il y a, comme nous l'avons vu, deux manières d'exécuter le trille en succession chromatique (voyez la première partie), savoir : en attaquant chaque trille sur chaque demi-ton, ou en trillant un port de voix contenu et d'une égale progression.

Toutes les fois que le trille se réunit immédiatement à une gamme descendante, on peut, sans manquer à l'élégance, supprimer la préparation. Ex. :

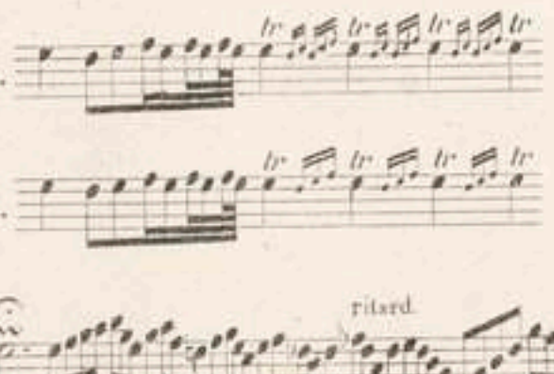


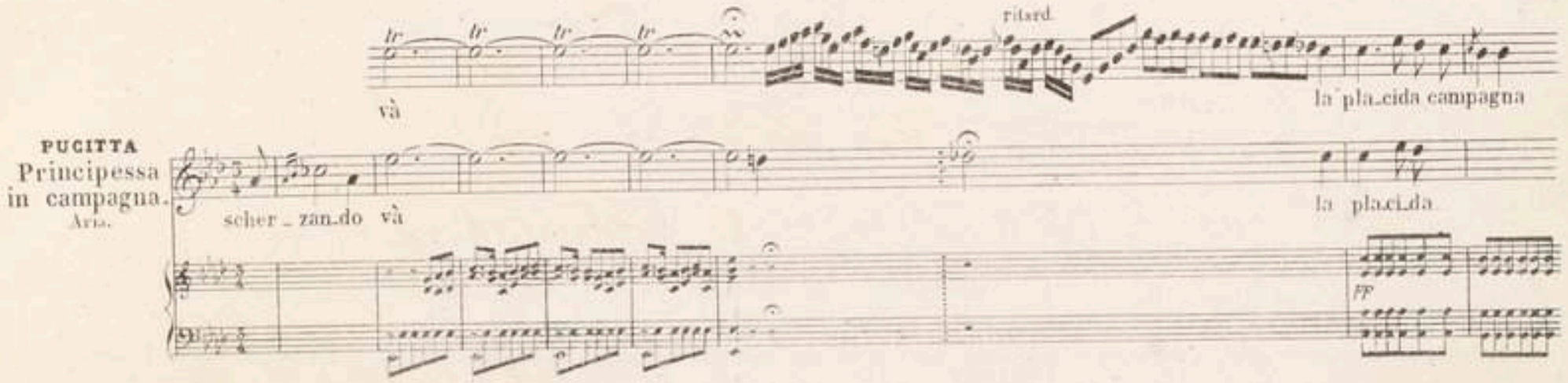
Dans les sentiments tristes, pour ôter au trille son éclat naturel, qui formerait contraste avec l'expression générale de la mélodie, on le fait en notes comptées et non battues par le larynx. Il prend alors le nom de trille mou. Ex. :



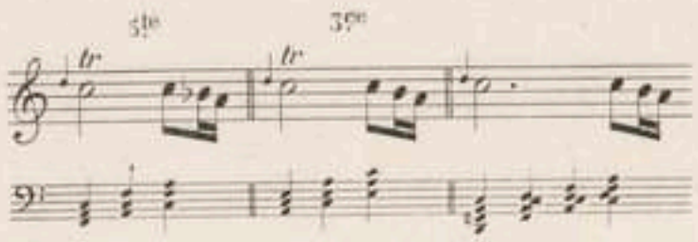
Du trille redoublé. (*Voyez la première partie.*)

Le trille redoublé ne peut se placer que sur les tenues libres ou sur les notes de longue valeur. Ex. :



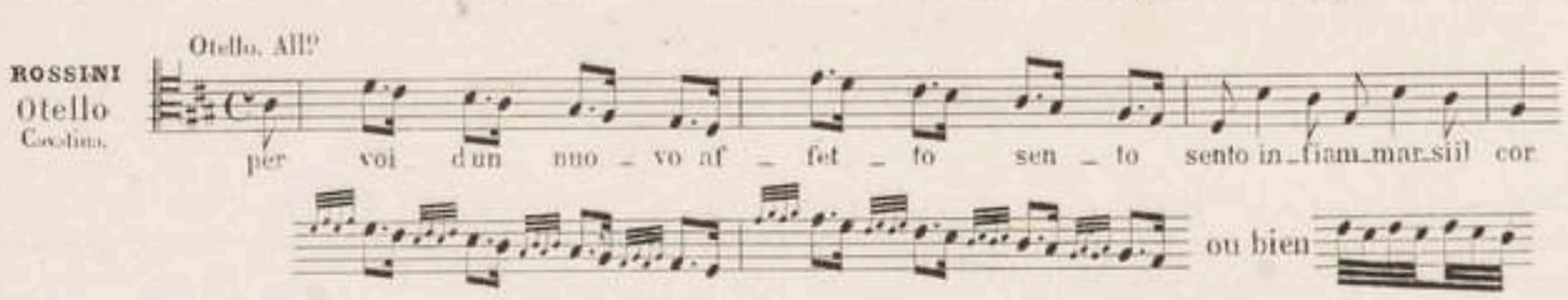


Ces formes peuvent s'employer sur toutes les notes d'un accord. La forme suivante est réservée à la tierce, à la quinte, et à la septième des accords composés de ces mêmes intervalles.

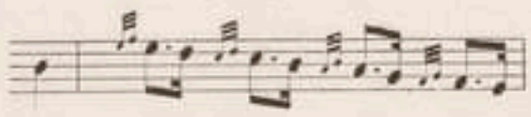


Du trille mordant. (*Ribattuta digola, voyez la première partie.*)

Le trille mordant, ainsi que nous l'avons dit, consiste dans un double battement du larynx terminé par un mordant. Ex.:



On fait quelques fois un simple battement *(battuta di gola)*



Quelquefois on supprime le mordant, et les deux battements prennent le nom de *ribattuta*.

Observons que le trille redoublé, le trille mordant, la battuta et la ribattuta digola, le mordant (tour de gosier), l'acciaccatura, le martellement (dit aussi ribattuta digola) (1), ne sont que les divers effets que présentent les modifications du *battement* ou *tremblement* du gosier. Ce sont des fragments du trille, dont quelques-uns se remplacent mutuellement afin d'orner une note, soit en l'attaquant, soit au milieu de sa valeur, soit pour la finir. L'extrême légèreté de ces ornements leur a assuré de tout temps, ainsi qu'aux appoggiatures, le privilége de trouver facilement place dans tous les styles.

§ III.

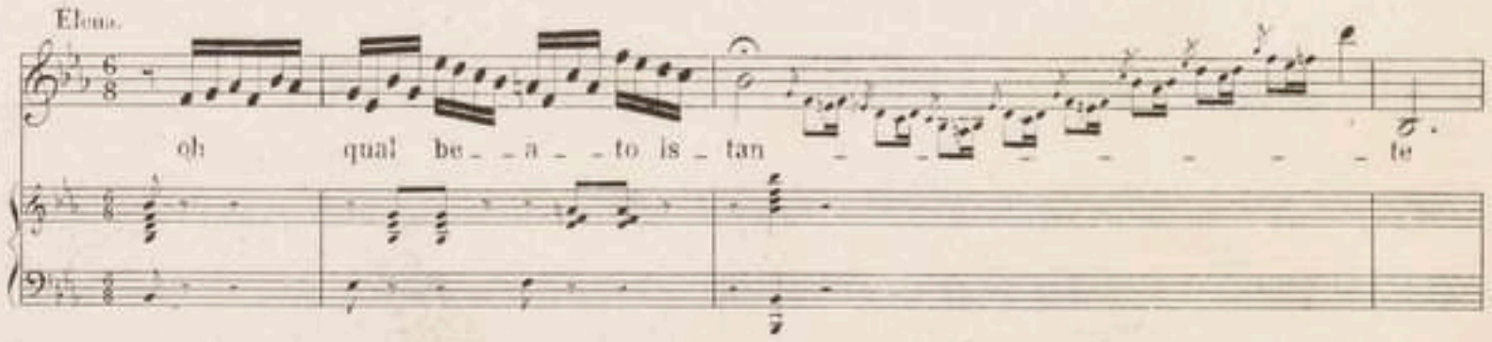
POINT D'ORGUE. { *Arbitrio.* *Fermata.* *Cadenza.*

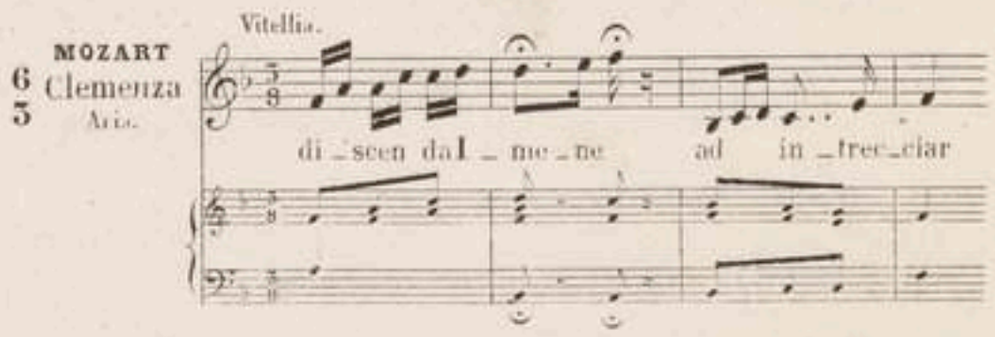
Le point d'orgue est une suspension du sens musical qui peut n'être que momentanée, ou qui peut donner lieu à un repos final nommé *cadence parfaite*. On indique le point d'orgue par le signe 𝄐. Le mot *point d'orgue* désigne aussi par extension les fioritures que l'on y place fort souvent.

Les suspensions momentanées se placent principalement sur les deux accords parfaits, majeur et mineur, sur l'accord de la septième, de la dominante, et sur les renversements que fournissent ces trois espèces d'accords.

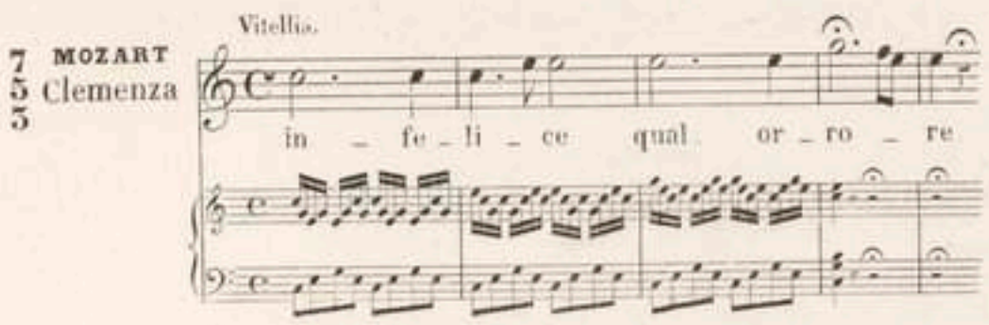
Les suspensions qui précèdent un repos complet se placent exclusivement sur les accords de quarte sixte suivis de la septième de la dominante, sur ce dernier accord tout seul, ou sur les neuvièmes.

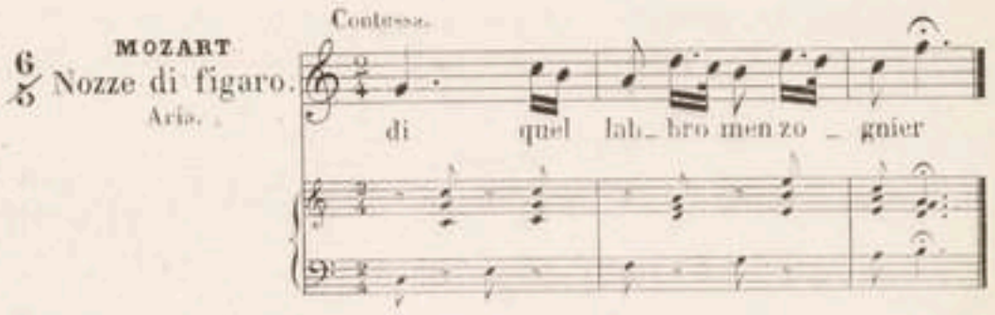
Sur l'accord de $\frac{5}{3}$

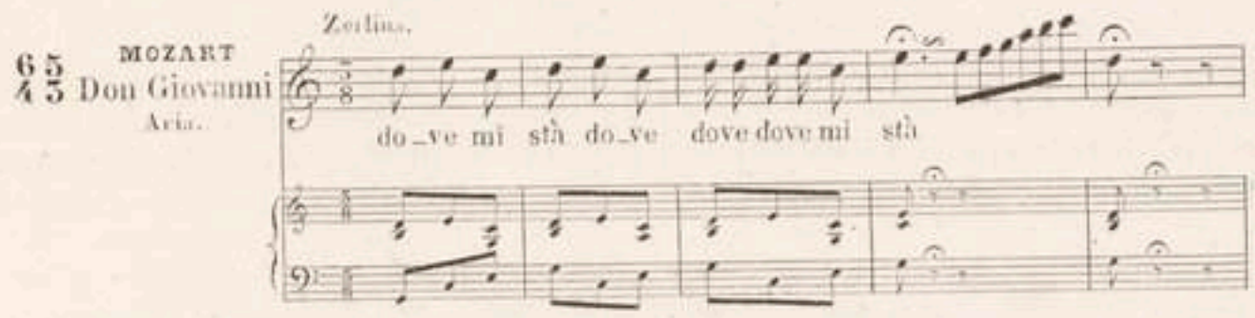


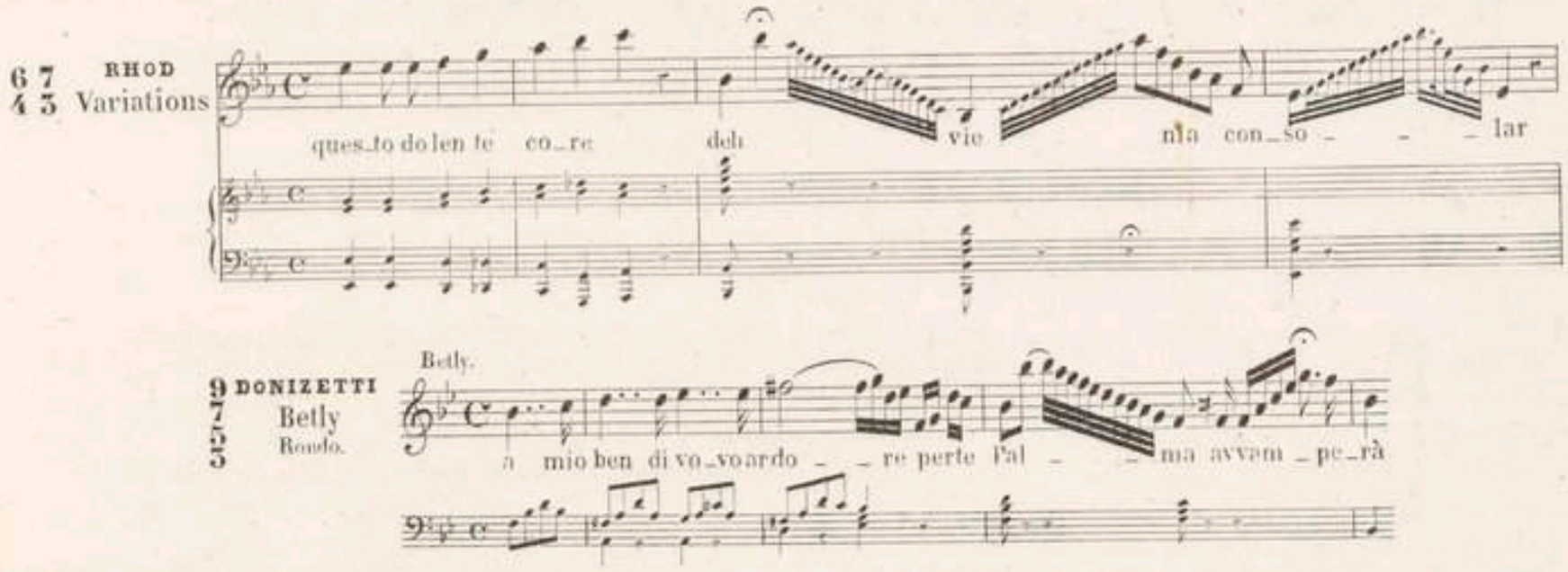


(1) Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 1703. Les doubles emplois que l'on peut remarquer dans ces mots techniques proviennent de ce que les anciens auteurs manquent de précision dans leur langage.





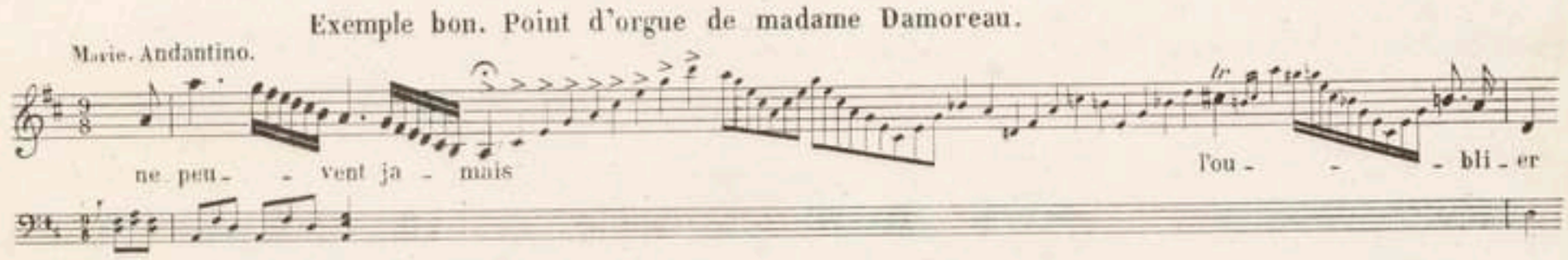




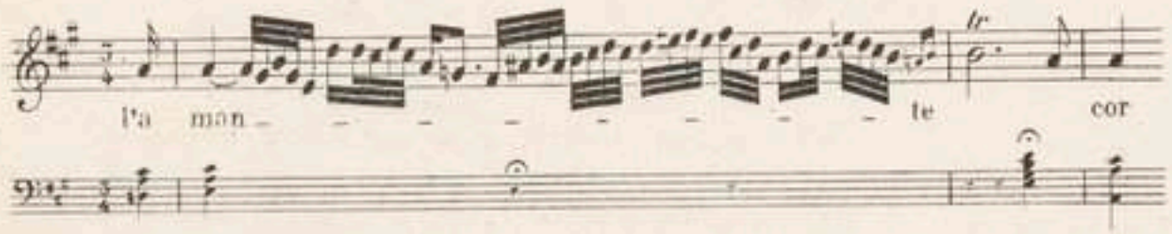
Les points d'orgue ont pour effet de doubler au moins la durée de la note ou de la pause qui les porte, et, dans presque toute espèce de musique, représentent des cadres où le chanteur place ce qui peut faire briller son goût ou déployer la puissance de ses ressources. Pendant l'exécution des traits, l'accompagnement reste suspendu. Quelle que soit l'imagination et la facilité d'un élève, il doit se soumettre rigoureusement aux règles suivantes :

Le point d'orgue se renfermera exclusivement dans l'accord qui le porte. Jusqu'au dix-huitième siècle (voir Baïni et Reicha), le chanteur modulait à peu près au gré de son caprice. Aujourd'hui cette liberté est exclusivement permise aux artistes qui joignent à une science profonde un goût infaillible.

Exemple bon. Point d'orgue de madame Damoreau.

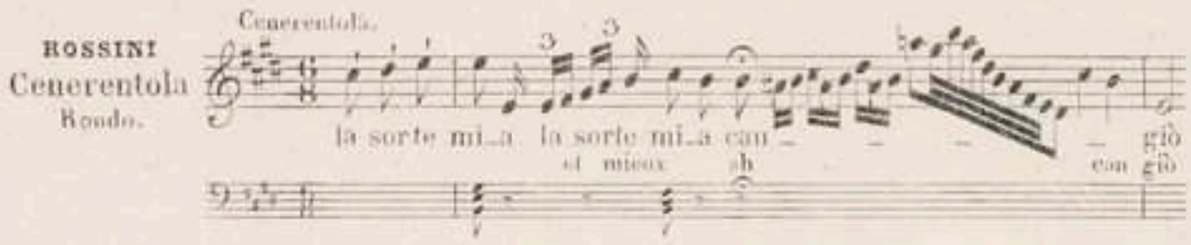


Cet exemple bien qu'il appartienne au célebre chanteur **MILLICO** nous semble trop irrégulier pour être imité.

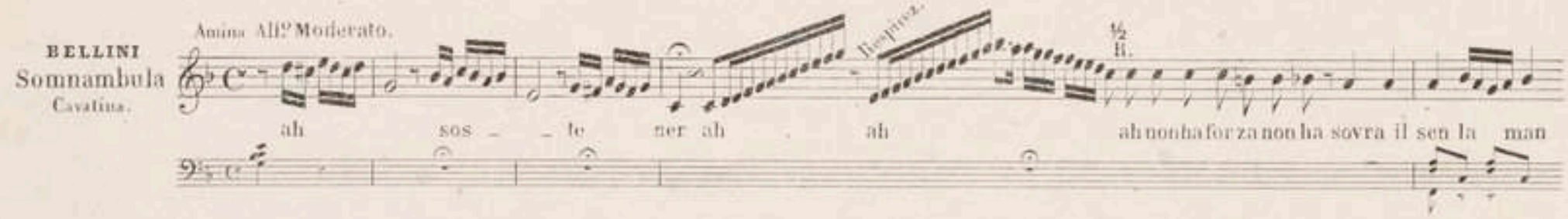


Le point d'orgue ne doit se placer que sur une *syllabe longue*. Il faut en outre que le chanteur se ménage une ou deux syllabes qui serviront à terminer le point d'orgue. En général, pour terminer avec plus d'énergie, il est avantageux de se réserver deux syllabes.

Lorsque les paroles n'en offrent pas l'occasion, on ne doit pas craindre de répéter le même mot si le sens le permet; dans le cas contraire, on vocalise le point d'orgue sur l'exclamation *ah!* Ex. :

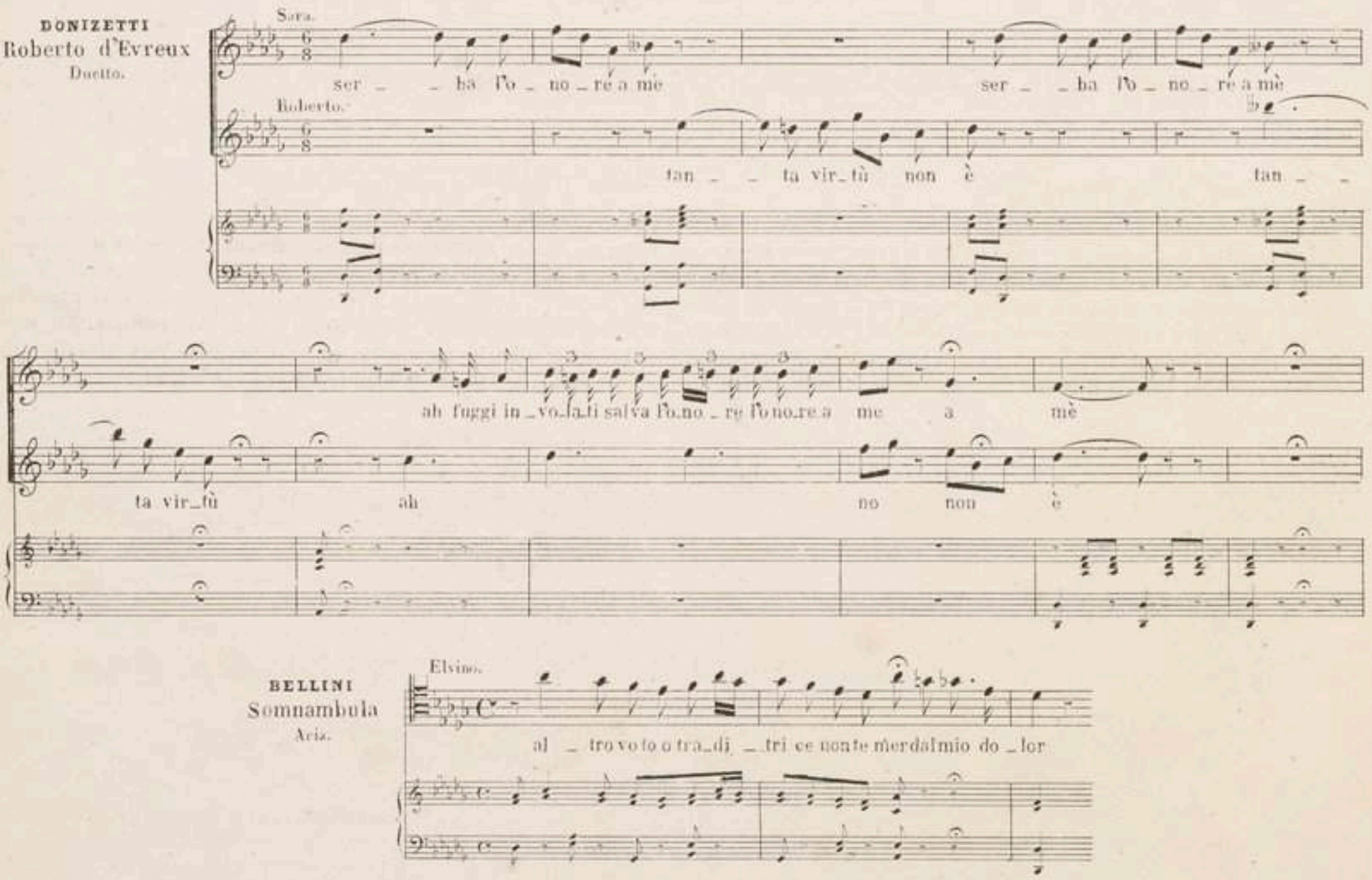


Le point d'orgue doit être fait d'une seule respiration. Il est donc essentiel de mesurer ses forces et de n'entreprendre que ce qu'elles peuvent accomplir. Cette précaution est d'autant plus nécessaire, que l'on doit filer la note qui porte le point d'orgue avant d'exécuter le trait qui la suit. On ne peut transiger avec cette règle, pratiquée dans toutes les bonnes écoles, qu'en composant le point d'orgue de plusieurs mots, ou en répétant les mêmes mots et en respirant dans l'intervalle. Ex. :



Il vaut mieux, sans contredit, user de ce moyen que de couper les mots par la respiration, comme le pratiquent à tort plusieurs chanteurs inhabiles. (1)

Les points d'orgue syllabiques peuvent donner, par la force et l'expression des mots, plus d'effet scénique aux chants déclamés. Ex. :



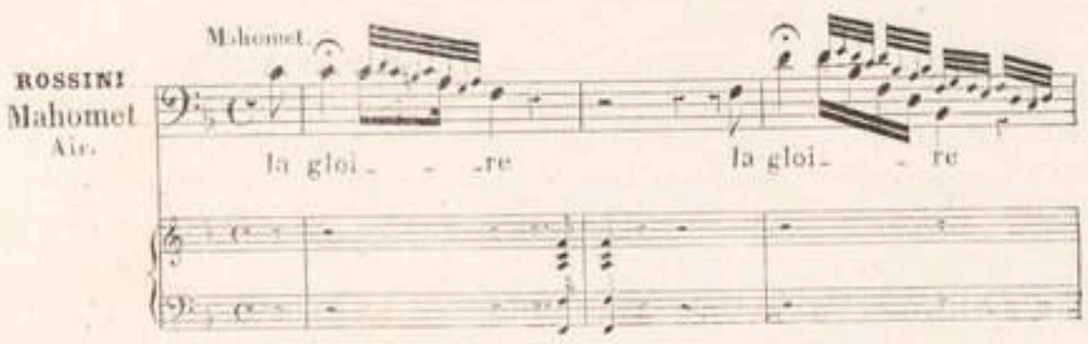
(1) Ce point d'orgue, composé principalement de syllabes, pourrait se nommer *point d'orgue syllabique.*

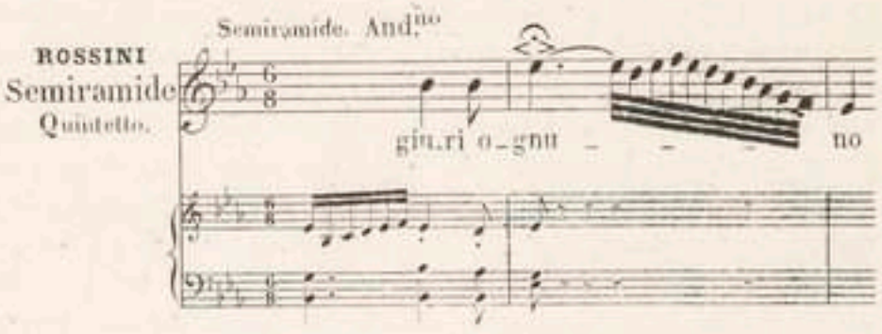
Ils sont la ressource des chanteurs bouffes ou sérieux qui manquent d'agilité.

Les petites mélodies qui servent à remplir les points d'orgue et à former les conduits, doivent offrir un sens complet et en harmonie avec le caractère du morceau. Il en est de même des paroles sur lesquelles les points d'orgue sont placés.

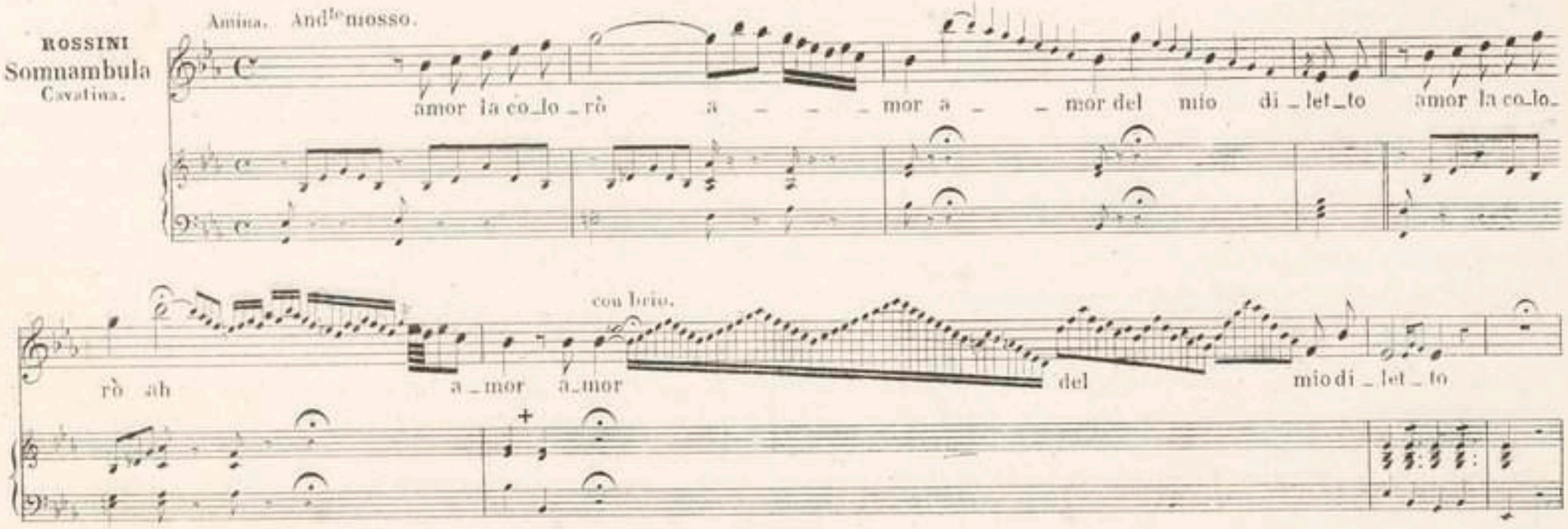
Pour éviter la monotonie dans les points d'orgue développés, on les compose de deux, de trois et même de quatre dessins différents. On en voit des exemples dans le conduit de l'air du *Serment*. On a soin d'établir une certaine inégalité entre les valeurs des notes dans les différents dessins ou une variété marquée de forte piano, deux moyens dont l'emploi anime ces petites mélodies et éloigne l'idée d'une vocalise ou d'un exercice de gosier. (*Voyez les points d'orgue à la fin de l'ouvrage.*)

Les points d'orgue se placent encore au commencement de quelques morceaux dont le début est libre; dans le courant de la mélodie, à certaines cadences signalées par le compositeur ou exigées par le sentiment; à la fin des récitatifs, qui en sont mieux couronnés. Exemple de point d'orgue au début :





Souvent, afin d'éviter un surcroît d'ornement, on réunit les deux accords, de quarte et sixte et de septième. On supprime ainsi le point d'orgue qui correspondrait au premier accord. Ex. :



CHAPITRE IV.

DE L'EXPRESSION.

L'accent pathétique est l'expression ajoutée à la mélodie. « La grande loi des arts, a dit M. Cousin, est l'expression; toute œuvre d'art qui n'exprime pas une idée, ne signifie rien. » L'artiste chercherait vainement à agir sur l'âme de ses auditeurs, s'il ne se montrait lui-même vivement affecté de l'émotion qu'il veut communiquer aux autres; car c'est surtout par la sympathie que se transmettent les émotions. On comprend donc que l'artiste ne produise sur nous que des expressions analogues à celles qu'il ressent lui-même; dès lors résulte pour lui l'obligation d'animer, d'ennoblir ses pensées.

L'exécution musicale, réduite à un simple mécanisme, fût-elle accompagnée de la correction la plus parfaite, si on pouvait la supposer indépendante de l'expression, laisserait le chant froid et inanimé; mais, il faut le dire, cette correction elle-même n'est possible qu'autant qu'elle est soutenue d'un certain degré de chaleur et d'énergie.

Il n'est pas vrai que l'on puisse rendre avec les caractères de la vérité une passion que l'on n'a jamais conçue. Disons même que, pour bien reproduire un sentiment, il faut, sinon être soumis à son action, du moins s'en représenter si vivement l'image, qu'il suffise de s'animer un peu pour ressentir les émotions ou gaies ou tristes que l'on exprime. Cette aptitude suppose un haut degré de sensibilité naturelle que le travail seul ne saurait donner, mais qu'il augmente et régularise.

Le chanteur, pour se familiariser avec les accents de la passion et se préparer à les appliquer en maître, doit perfectionner sa propre sensibilité et analyser ses sensations (1).

Il commencera par s'abandonner aux impressions que fait naître chaque sujet intéressant; puis il les soumettra à un examen attentif, afin d'apprendre à les employer avec à-propos et mesure.

(1) C'est en réfléchissant, bien plus qu'en exerçant, qu'on se perfectionne dans les arts. (Jacquemont, t. II, p. 75.)

§ I.

DES PASSIONS ET DES SENTIMENTS.

La nature attache à chaque sentiment des caractères distinctifs, un timbre, un accent, une modulation de la voix, etc. Si l'on priait ou si l'on menaçait dans des timbres, avec des modulations, des accents autres que ceux qu'exigent la menace ou la prière, loin d'intimider ou d'attendrir, on n'arriverait qu'à se rendre ridicule. Chaque individu a également, en raison de sa nature et de sa position, une manière à part de sentir et de s'exprimer. L'âge, les mœurs, l'organisation, les circonstances extérieures, etc., modifient chez des personnages divers un même sentiment et obligent l'artiste à en varier habilement la couleur. Pour découvrir le ton propre à chaque affection, et les nuances qu'elle comporte (le timbre, le mouvement, le degré de force dans l'articulation, etc.), l'élève doit lire attentivement les paroles, puis s'entourer de toutes les données qui lui feront connaître à fond le personnage ; ces précautions prises, il récitera son rôle en le parlant. Dans ce dernier travail, il mettra autant d'abandon et de naïveté que dans l'expression d'un sentiment qui lui serait propre.

L'accent vrai qui se communique à la voix alors qu'on parle sans apprêt, est la base sur laquelle se règle l'expression chantante. Les clairs-obscurs, les accents, le sentiment, tout prend alors une physionomie éloquente et persuasive. L'imitation des mouvements naturels et instinctifs doit donc être, pour l'élève, l'objet d'une étude toute spéciale; mais il est un autre moyen qui ne servira pas moins à l'initier dans le secret des passions, et que nous recommandons à son zèle; ce moyen, le voici : s'isoler complétement du personnage qu'il doit représenter, le placer en face de soi par l'imagination, et le laisser ensuite agir et chanter. En reproduisant fidèlement les impressions que lui aura suggérées cette création fantastique, l'artiste obtiendra des effets bien plus frappants que ceux auxquels il atteindrait en se mettant à l'œuvre tout d'abord (1). Un autre procédé à peu près semblable consisterait à s'aider du souvenir d'une œuvre d'art représentant une situation analogue à celle que l'on doit traiter. Par exemple, si nous avions à étudier la scène de *Desdemona* au deuxième acte,

« L'error d'un' infelice, »

ne pourrions-nous pas, à ces mots, nous représenter l'un des nombreux tableaux où la Madeleine, les bras ouverts, implore son pardon aux pieds du Christ? La douleur, le repentir, ne sauraient prendre des formes plus touchantes.

(1) Ce conseil est précisément celui que donnait Talma à un jeune homme. Ce débutant s'épuisait en vains efforts de declamation dans l'étude du rôle d'Oreste : « Vous vous étourdissez vous-même : il vous est impossible de vous rendre compte de ce que vous faites, car vous ne savez pas encore ce que vous voulez faire; vous n'avez pas déterminé d'avance l'effet que vous cherchez à produire. Déclamez votre rôle sans prononcer une parole. Posez votre personnage devant vous, et puis écoutez-le : jugez son jeu et son débit; enfin, quand vous serez satisfait de l'artiste que votre imagination vous représente, c'est alors que vous pourrez l'imiter et déclamer à haute voix. » Ce précepte du plus habile tragédien français s'applique de tout point à l'art du chant. Lorsque le chanteur a appris un air, s'il désire le rendre avec autant d'expression qu'il peut lui en prêter et l'embellir de tous les ornements que permettent la mélodie et la nature du morceau, il doit s'occuper de la *conception* avant de songer à l'*exécution*. Il faut qu'il chante mentalement pour ainsi dire, pendant que son imagination *pose* devant lui le personnage qu'il représentera. Lorsqu'il aura ainsi fortement conçu la situation dramatique, qu'il se sera bien pénétré de la passion retracée par le compositeur, en un mot, quand il se sera créé un *idéal* aussi parfait que possible, c'est alors seulement qu'il mettra en œuvre toutes ses facultés mimiques, qu'il déploiera tous ses moyens d'expression et d'exécution, afin de se rapprocher du type que la pensée lui aura offert pour modèle.

Une scène de la nature, une belle gravure, une tête, une pose, l'aspect d'un paysage, les voûtes d'un monument, etc., etc., peuvent inspirer heureusement l'artiste, et prêter à sa création une couleur et une vivacité qui la rapprochent de la vie réelle. L'opération que nous venons de conseiller doit être renouvelée à propos de chaque situation particulière qui vient montrer le personnage sous un jour différent, et l'animer de sentiments nouveaux.

J'insiste sur ce dernier exercice, parce que l'intérêt que prend l'esprit à chacun des détails complétement étudiés réagit puissamment sur la voix, qui s'anime et rend les intentions dans toute leur plénitude.

Toutefois, en donnant le conseil de faire ressortir chaque sentiment, nous ne voulons pas dire qu'il faille rendre l'image de chaque mot et l'exprimer à part. On n'arriverait ainsi qu'à être faux et puéril à la fois. On ne s'attachera à chacun des détails qu'à proportion de son importance par rapport à l'ensemble.

Ce premier exercice a pour but d'échauffer l'âme et d'en faire jaillir les accents les plus sympathiques, ceux qu'un instinct vigoureux peut seul inspirer. Mais pour que ces effets ne soient pas uniquement le résultat des inspirations capricieuses de l'instinct, il faut, lorsqu'ils se présentent, les soumettre à l'analyse comme toutes les autres parties de l'art.

Le chanteur, alors même qu'il ressent les plus vifs transports de la passion, doit conserver assez de liberté d'esprit pour analyser les signes au moyen desquels ces transports se sont manifestés, pour les juger un à un, et les soumettre à un scrutateur examen (1). Cette importante opération donnera le secret des procédés matériels, dont les principaux vont être l'objet de notre attention.

§ II.

DE L'ANALYSE.

Jusqu'ici nous avons exclu, comme autant de fautes graves, l'emploi des timbres étouffés et criards, le tremblement du son, la respiration bruyante ou placée au milieu d'un mot, etc., etc. Nous avions à poser les principes généraux qui répondent au premier besoin de l'art; nous considérions la voix comme un instrument dont il fallait développer l'étendue et former la pureté, la flexibilité, éléments indispensables de la correction du style. Maintenant notre tâche s'agrandit ; nous arrivons aux ressources plus intimes de la science, aux moyens irréguliers et en apparence défectueux qu'elle permet ou conseille même d'employer sous l'inspiration d'un mouvement hardi et passionné.

Les signes par lesquels la passion se révèle chez l'homme sont :

1° Les mouvements de la physionomie.
2° Les altérations diverses de la respiration.
3° L'émotion de la voix.
4° Les différents timbres.
5° L'altération de l'articulation.
6° Le mouvement du débit.
7° L'élévation ou l'abaissement des sons.
8° Les divers degrés d'intensité de la voix.

Chacun de ces sujets va donner lieu à de nouvelles observations.

(1) Une pratique habile et soutenue nous permet d'arriver à exprimer la passion la plus vive tout en restant complétement froids nous-mêmes. Talma, dans les dernières années de sa carrière, a porté cet art à ses dernières limites.

De la physionomie (1).

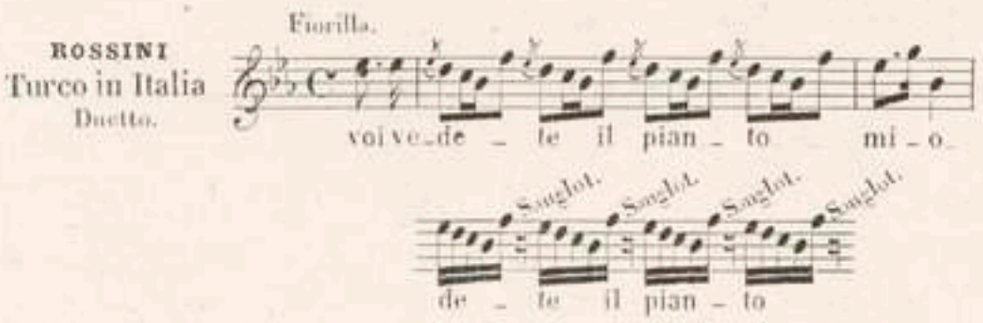
Tout se tient dans l'homme, et chaque mouvement de l'âme se fait ressentir dans l'économie entière; il en résulte que le geste et la voix doivent être naturellement en accord dans l'expression de la même pensée ; par exemple, la colère se trahit à la fois par l'action extérieure et par l'émotion de la voix. Il en est de même des autres passions (2). La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale, qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive. Cet accord des traits et de la voix est le procédé ordinaire, celui de toute passion franche. Le désaccord entre l'action extérieure et l'accent de la voix ne peut être que l'expression d'un sentiment vif que l'on cherche à dissimuler : c'est par là que se trahissent l'embarras, le mensonge, etc. Ainsi donc, communiquer à la physionomie et à la voix deux expressions contraires, ce serait faire un véritable contre-sens.

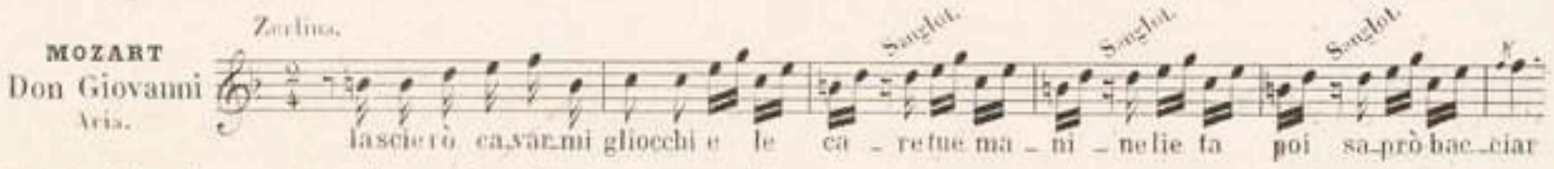
Des altérations de la respiration.

La respiration subit, en raison de l'état de l'âme, des modifications très-diverses : elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc. ; quelquefois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs, etc. Nous nous occuperons seulement des procédés les plus difficiles dans l'exécution, savoir : les soupirs, les sanglots, le rire.

Des soupirs et des sanglots.

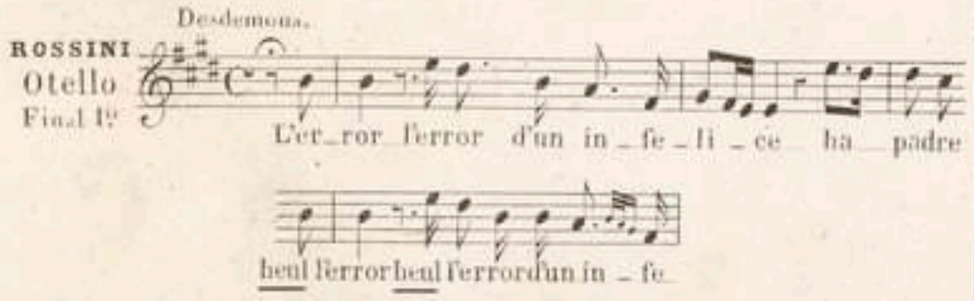
Les soupirs, dans toutes leurs variétés, sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Lorsqu'on use du premier moyen, on peut modifier le frottement de manière à obtenir le sanglot, le râle même, si les cordes vocales sont mises en jeu. Les sanglots s'obtiennent par une aspiration courte et saccadée. Exemple de sanglots :



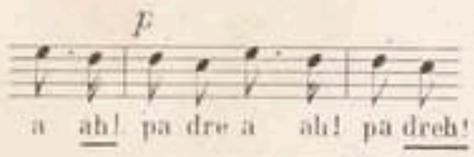


Le râle est un accent qui ne se transforme jamais en son musical.

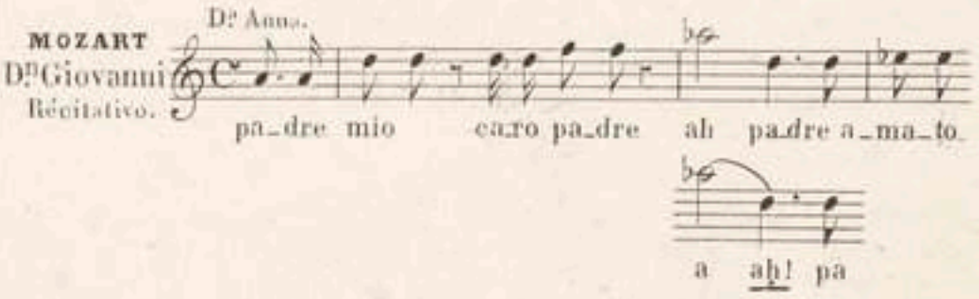
Lorsqu'on a recours au deuxième moyen, c'est-à-dire à l'expulsion de l'air, on produit le soupir proprement dit et le gémissement. Le soupir précède une note ou la suit. Quand le soupir précède la note, si elle est placée sur une voyelle, il la convertit en une expiration chantée; si elle est placée sur une consonne, il forme, devant cette consonne, le son *heu!* aspiré. Exemple des deux cas.



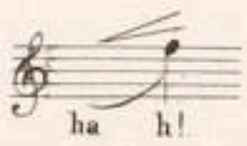
Quand le soupir achève la note, c'est par une forte expulsion de l'air qu'il se produit. Ex. :



Ou bien on laisse d'abord tomber la voix pour chasser ensuite l'air, ce qui produit la plainte.



Le soupir s'obtient encore au moyen d'un port de voix ascendant que l'on assourdit par le bruit de l'air. Ce port de voix, à sa naissance, ne doit être que le frottement de l'air. Ex.

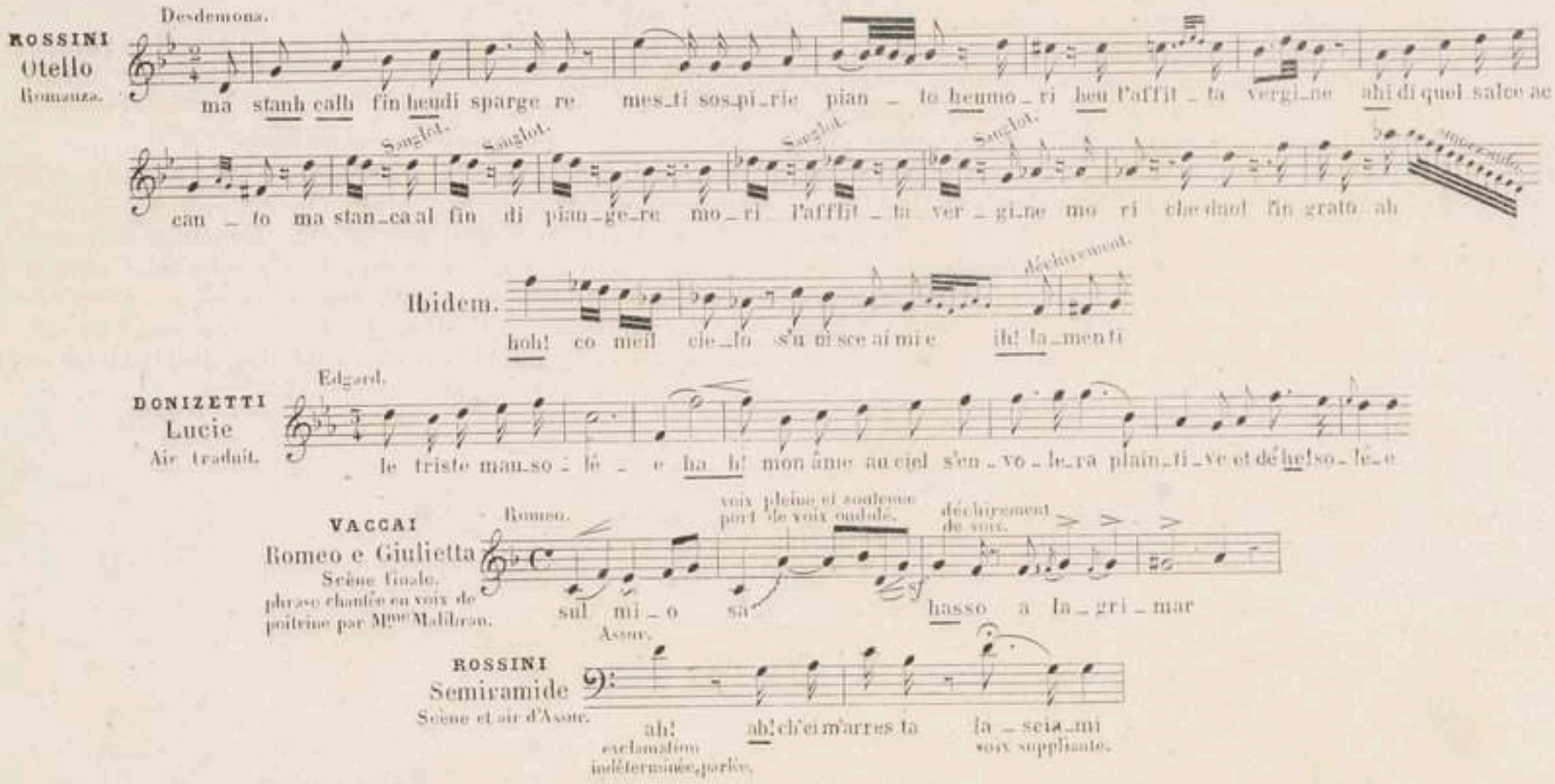


Ajoutons enfin que l'expiration produit encore une espèce de frottement ou de déchirement de la voix; mais, bien que l'effet en soit dramatique, l'étude en est trop pénible pour que nous osions la conseiller.

(1) Garrick changeait instantanément d'expression et prenait les physionomies les plus opposées dans le temps très-court qui suffit à se cacher derrière une porte et à reparaître aussitôt. (Voir Grimm, t. IV, pages 350 à 370.)

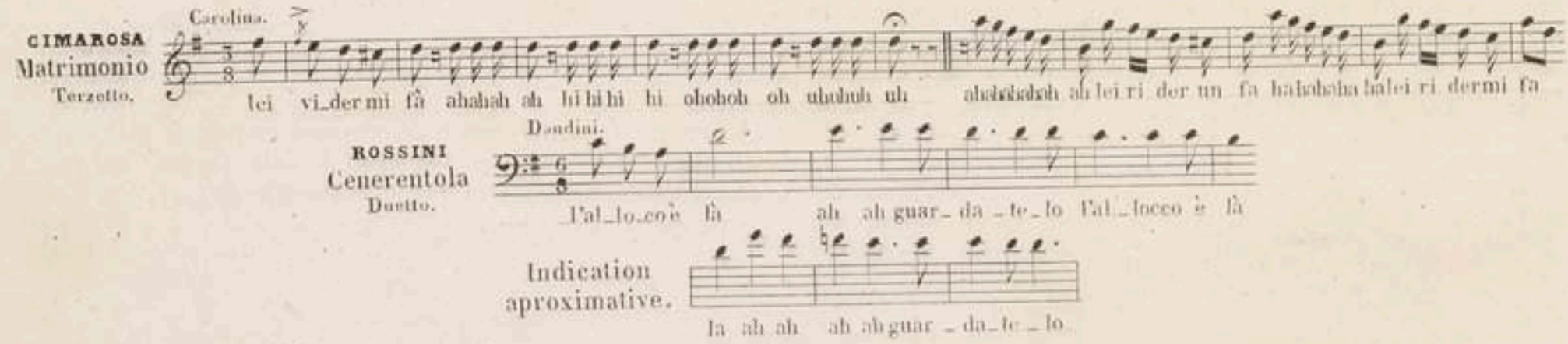
(2) Cette donnée fait comprendre la nécessité de deux études distinctes qui ont pour objet, l'une la voix, l'autre la pantomime. L'expression du visage se montre principalement dans les yeux et dans la bouche; les passions exaltées rayonnent, pour ainsi dire, de ces deux points, elles s'étendent et gagnent la face, la tête, les membres, et mettent en mouvement le corps tout entier.

Tous ces procédés formés par l'inspiration et l'expiration se combinent de différentes manières, comme on le voit dans les exemples suivants.



Du rire.

Le rire est une espèce de spasme convulsif qui ne permet à la voix de s'échapper que par saccades, par secousses. Elle parcourt alors, en montant et en descendant, une gamme peu régulière, mais assez étendue. La respiration demande à être fréquemment et rapidement renouvelée, et ce besoin, joint au resserrement qui s'opère dans l'organe, occasionne à chaque inspiration un râle assez fort. Dans les morceaux on doit éviter le plus possible la roideur et la sécheresse de la note écrite, on doit au contraire imiter l'abandon et la cantilène du rire naturel. Un rire franc et musicalement rhythmé ne peut s'obtenir qu'à la suite d'un long exercice.

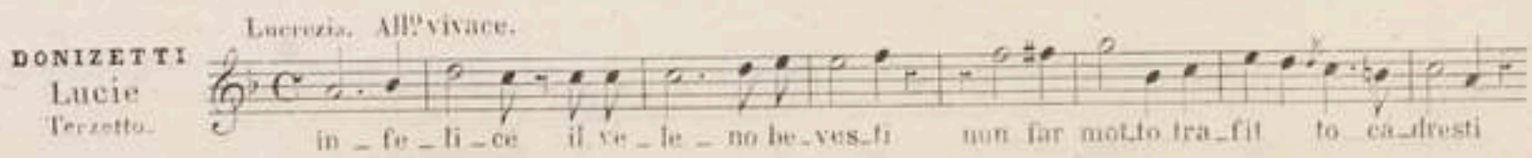


Le rire appartient exclusivement à l'opéra *buffa ;* l'opéra *seria* ne peut l'admettre que dans un sentiment pénible déguisé par un rire forcé, ou dans la folie.

Émotion de la voix.

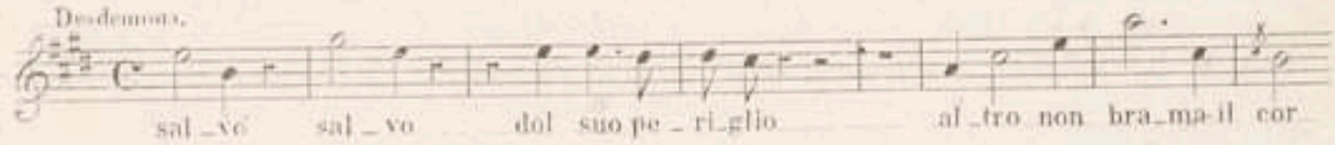
Il est une espèce d'agitation intérieure qui nous vient de la plénitude d'un sentiment éprouvé, et qui se trahit au dehors par l'altération ou le *nerf* de la voix et du débit. Cet état de l'âme, qui s'appelle l'émotion, est la disposition nécessaire où doit se placer quiconque veut agir puissamment sur les autres. Si cette agitation a pour cause l'indignation, la joie excessive, la terreur, l'exaltation, etc., la voix sort par une espèce de secousse. Ex. :

Agitation causée par l'effroi.



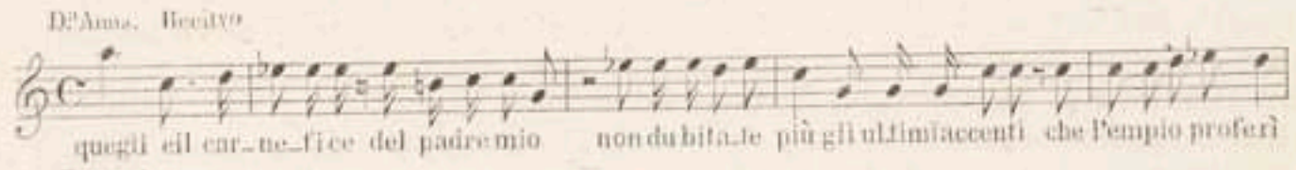
Agitation causée par la joie.

ROSSINI — Otello — Finale 1er



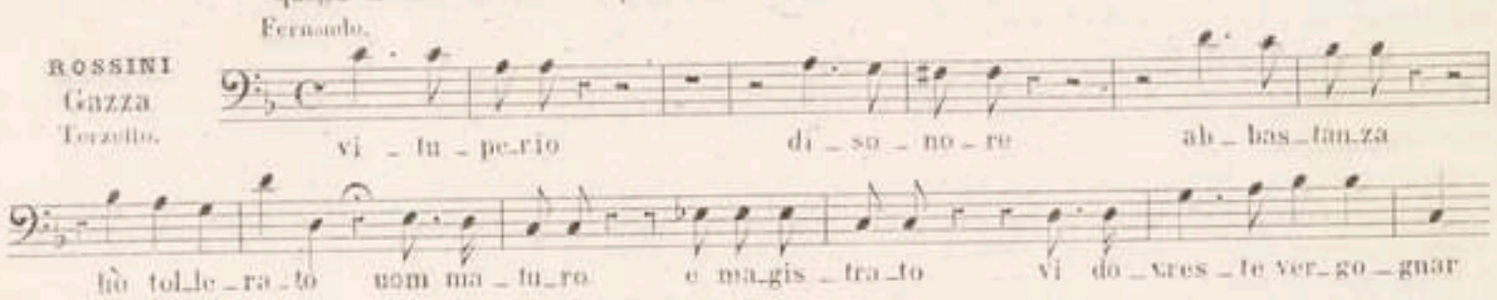
Agitation causée par l'indignation

MOZART — Dn Giovanni — Scena ed Aria



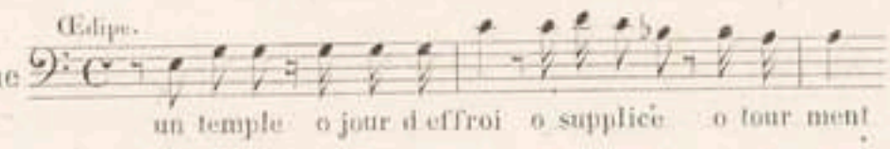
Agitation causée par l'indignation et la colère.

ROSSINI — Gazza — Terzetto.



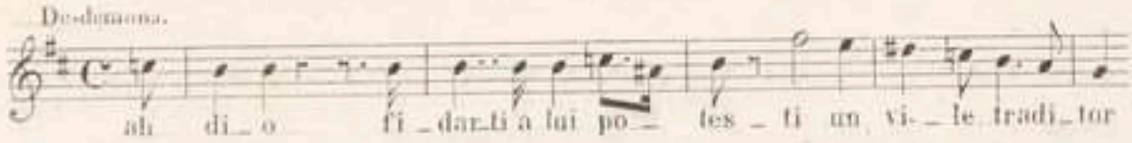
Agitation causée par l'effroi et les remords.

SACCINI — Œdipe a colonne — Recitatif.



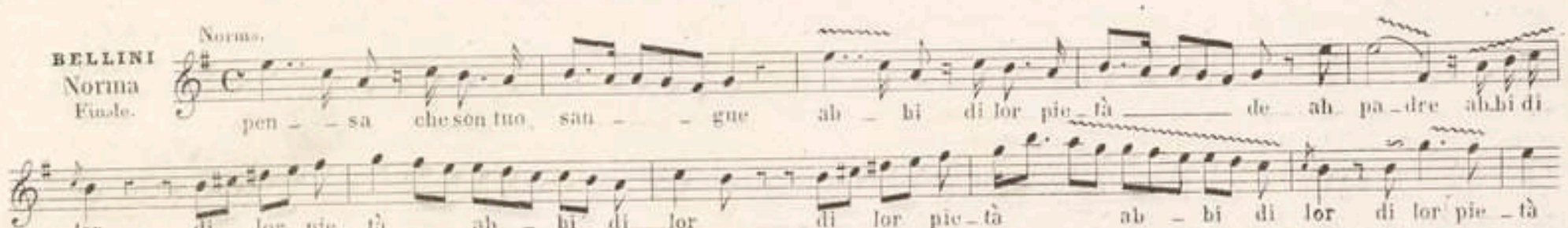
Agitation causée par l'indignation, le mépris et le désespoir.

ROSSINI — Otello — Duetto finale.

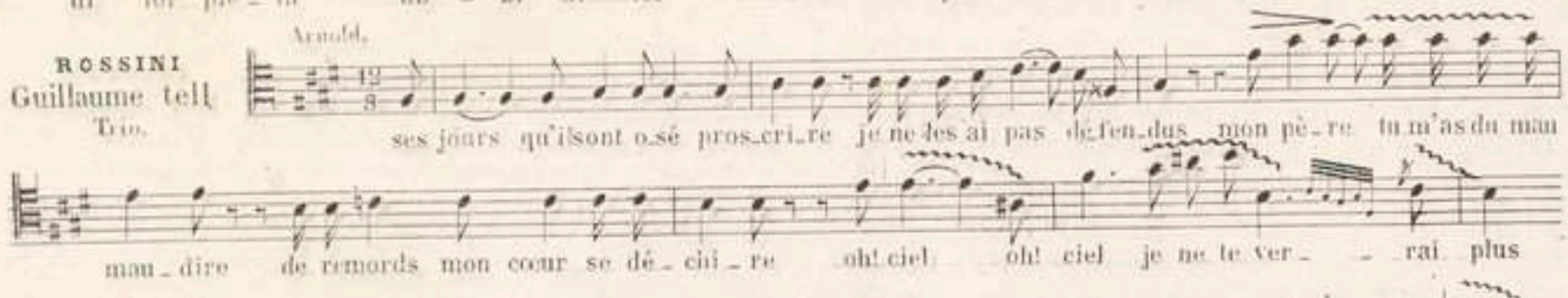


Lorsque la même agitation est produite par une douleur si vive qu'elle nous domine complétement, l'organe éprouve une sorte de vacillation qui se communique à la voix. Cette vacillation s'appelle *tremolo*. Le tremolo, motivé par la situation et conduit avec art, est d'un effet pathétique, assuré. Ex. :

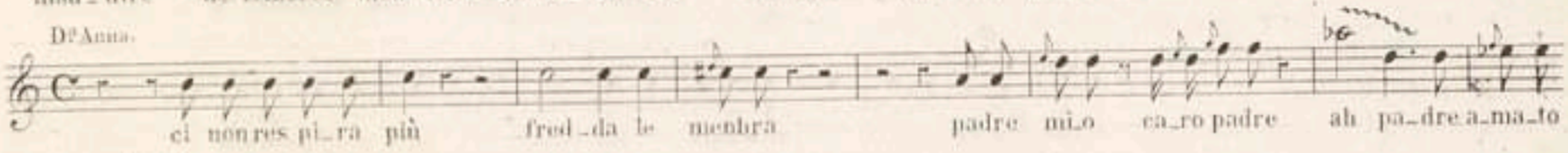
BELLINI — Norma — Finale.



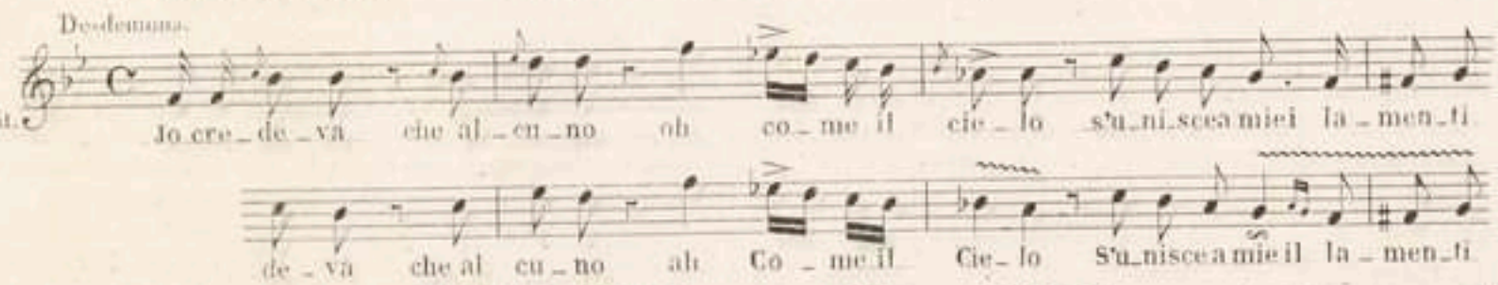
ROSSINI — Guillaume tell — Trio.



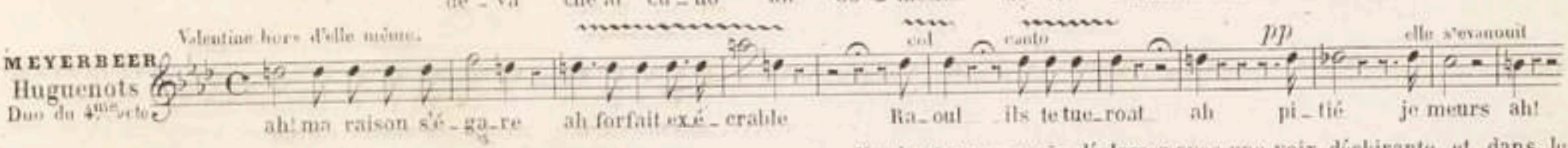
MOZART — Don Giovanni — Duetto Recit.



ROSSINI — Otello — Romanza Recit.



MEYERBEER — Huguenots — Duo du 4me acte



Ne chantez pas, mais déclamez avec une voix déchirante et dans le plus grand désordre, les mots: «Raoul ils te tueront» puis la respiration oppressée et défaillante, achevez les mots: «ah! pitié! je meurs! ah!»

Le trémolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément : l'angoisse de voir quelqu'un qui nous est cher dans un danger imminent, les larmes que nous arrachent certains mouvements de colère ou de vengeance, etc. Dans ces circonstances mêmes, l'usage en doit être réglé avec goût et mesure ; sitôt qu'on en exagère l'expression ou la durée, il devient fatigant et disgracieux. Hors les cas spéciaux que nous venons d'indiquer, il faut se garder d'altérer en rien l'assurance du son, car l'usage réitéré du tremblement rend la voix chevrotante. L'artiste qui a contracté cet intolérable défaut devient incapable de phraser aucune espèce de chant soutenu. C'est ainsi que de belles voix ont été perdues pour l'art.

Le chevrotement de la voix n'est, dans tous les cas possibles, qu'une affectation de sentiment que certaines personnes prennent pour un sentiment véritable. Quelques chanteurs croient, à tort, rendre par ce moyen leur voix plus vibrante, et, de même que plusieurs violonistes, cherchent à augmenter la force de leur instrument par l'ondulation du son. La voix ne peut vibrer que grâce à l'éclat du timbre et à la puissance de l'émission de l'air, et non par l'effet du tremblement.

Des timbres (*Metalli della voce*).

Il suffit de quelques essais pour s'assurer que chaque passion, si légère qu'en soit la nuance, affecte à sa manière l'organe vocal et en modifie la capacité, la conformation, la rigidité, en un mot, toutes les conditions physiques. L'organe alors est un moule qui se transforme sans cesse sous l'action des passions diverses, et communique leur empreinte aux sons qu'il laisse échapper. Grâce à son admirable souplesse, cet organe aide encore, jusqu'à un certain point, à la description des objets extérieurs, comme on peut l'observer même dans la simple conversation. S'agit-il, par exemple, de représenter un objet creux, étendu ou grêle, l'organe produit, par un mouvement mimique, des sons creux, étendus ou grêles, etc.

Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vraie d'un sentiment sincère, qu'on ne saurait en négliger le choix sans tomber infailliblement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime que les paroles n'expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire. Les morceaux qui peignent l'indécision, le trouble de la pensée, l'ironie, la douleur mal contenue, comportent seuls le mélange et l'instabilité des timbres ; encore faut-il exprimer chacun de ces sentiments par l'espèce de désordre qui lui est propre ; partout où l'idée est précise, le timbre conserve son unité.

Nous avons dit plus haut (voir chap. II, première partie), que le timbre sombre (*metallo oscuro, osia coperto*) se produisait lorsque le tube était profond et courbé à angle droit par l'abaissement du larynx ; qu'au contraire, le timbre clair (*metallo chiaro, osia aperto*) s'obtenait lorsque le tube buccal se trouvait légèrement recourbé, le larynx se présentant à l'isthme du gosier. Au point où nous en sommes arrivés, ces notions ne suffisent point. Il faut savoir que les lèvres de la glotte peuvent vibrer également, soit quand les extrémités postérieures sont mises en contact (par le rapprochement des apophyses internes des arythénoïdes), soit lorsque ces mêmes extrémités restent séparées. Dans le premier cas, les sons sortent avec tout l'éclat possible ; dans le second, la voix prend un caractère sourd (1).

(1) Cette notion importante mérite quelques développements. Lorsqu'on pince très-vigoureusement les arythénoïdes, la glotte ne représente qu'une fente étroite et elliptique ou linéaire, à travers laquelle doit s'échapper l'air poussé par les poumons. Ici chaque molécule d'air est soumise aux lois des vibrations, et la voix prend un éclat très-prononcé. Si, au contraire, les arythénoïdes sont écartés, la glotte affecte la forme d'un triangle isocèle dont le petit côté est compris entre les arythénoïdes. On ne peut alors produire que des notes extrêmement sourdes, et, malgré la faiblesse du résultat obtenu, l'air s'échappe en telle abondance que les poumons s'épuisent en peu d'instants. Cette énorme dépense d'air, qui coïncide avec la production de sons voilés, indique, suivant nous, que la glotte affecte la forme triangulaire. On conçoit en effet que l'air n'éprouve aucune résistance vers la base du triangle, et qu'il traverse librement la glotte sans presque en recevoir de vibrations. C'est seulement au sommet de l'angle qui part du cartilage thyroïde que les condensations et les dilatations de l'air se forment d'une manière complète. De même, mais en sens inverse, l'éclat des sons et la durée quatre ou cinq fois plus grande de la respiration indiquent qu'actuellement l'organe n'offre plus qu'une fente linéaire ou elliptique. Ajoutons que lorsque nous pinçons fortement la glotte, nous déterminons synergiquement un certain resserrement, une espèce de condensation des tissus du pharynx, disposition des plus favorables au nerf et à l'éclat de la voix. Au contraire, l'écartement des arythénoïdes amène la mollesse de ces mêmes tissus, par suite de laquelle les ondes sonores absorbées ou mal réfléchies perdent à peu près tout leur éclat. On voit, d'après ce qui précède, que le timbre dépend non-seulement des modifications qu'imprime le tube aux ondes sonores, mais encore du point d'où naissent ces vibrations ; c'est-à-dire que la voix reçoit son premier caractère dans la glotte, puis des modifications nombreuses des cavités pharyngienne et buccale. On peut résumer ce qui précède en ce principe : *que chaque modification dans le mode de production des vibrations engendre un timbre différent, et chaque modification que subit le tube parcouru, modifie le timbre primitif.*

Cet éclat ou cette couleur terne des sons peuvent modifier indistinctement le timbre clair et le timbre sombre, et offrir à l'élève une foule de ressources qui lui permettent de varier à propos l'expression de la voix (2). Les exemples qui suivent serviront à faire comprendre l'importance de cette observation. L'imprécation d'Edgard

Maledetto sia l' istante
(Finale, *Lucia*, Donizetti.)

exige non-seulement le timbre clair, mais encore tout l'éclat de la voix. Au contraire, les mots :

Io credeva che alcuno
(Récitatif, *Otello*, Rossini.)

doivent, en raison de l'épuisement moral qui accable Desdemona, être prononcés d'une voix claire, mais éteinte, terne. Le défi orgueilleux d'Otello :

Or or vedrai qual chiudo
(Duo, *Otello*, Rossini.)

ne peut se rendre qu'en voix ronde et éclatante ; tandis que la terreur qui s'empare d'Assur à l'aspect de l'ombre de Ninus :

Deh ! ti ferma, ti placa, perdona,
(Air, *Semiramide*, Rossini.)

exige, pour être vraie, l'emploi du timbre sombre et la voix sourde. Essayons de changer dans ces exemples les caractères de la voix, *le clair, le sombre, l'éclatant, le mat*, et l'effet deviendra détestable. Cet emploi fait à contre-sens explique pourquoi les sons qui plaisent dans certains mouvements, déplaisent ailleurs ; pourquoi le chanteur uniforme ne dit bien que certains passages. Le timbre clair et éclatant, mis hors de sa place, semble criard ; le timbre clair et mat, niais ; le timbre sombre et éclatant semble grondeur ; le timbre sombre et sourd produit l'effet de l'enrouement.

Le choix du timbre ne dépendra jamais du sens littéral des mots, mais des mouvements de l'âme qui les dicte. Les senti-

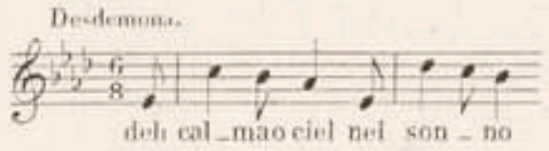
(2) Nous rappelons ici une règle posée plus haut (Voir page 4), et qui est celle-ci : les modifications de timbre que subissent les sons dépendent de la position qu'ils occupent dans l'étendue. L'étendue comprise entre les notes $mi\,b$ et ut de poitrine chez les ténors répondra au timbre ouvert des notes inférieures, non pas absolument par le même timbre, mais par une nuance plus claire du même timbre. Cette observation s'applique encore à la voix de tête comparée à la voix de fausset, chez les femmes. Le registre de poitrine doit également recevoir, sur les notes $mi\,b$,.. $fa\,d$, une teinte plus ronde que les notes inférieures.

ments doux et langoureux à la fois, ou bien encore les sentiments énergiques, mais concentrés, ne dépassent point la série des timbres couverts. Par exemple : dans la prière, la timidité, l'attendrissement, la voix doit être touchante et légèrement couverte. Parfois il s'y mêle le bruit de l'haleine dans la tendresse.

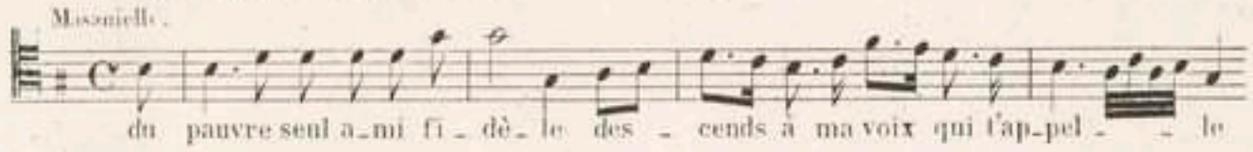
Exemples :

Accent de priere.

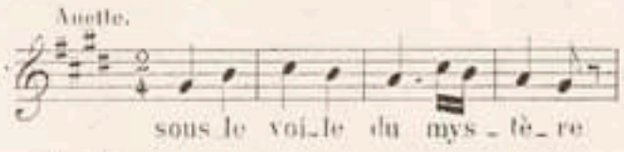
ROSSINI — Otello — Preghiera. — Desdemona.



AUBER — Muette — Priere. — Muzaniello.

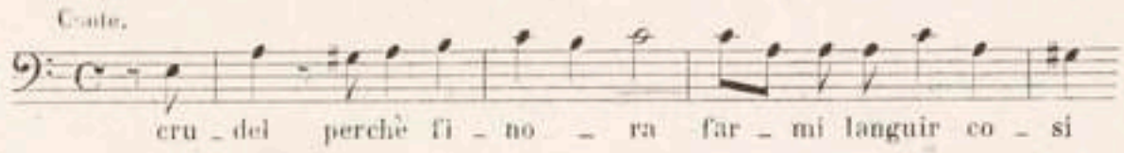


WEBER — Freyschütz — Air. — Auette.



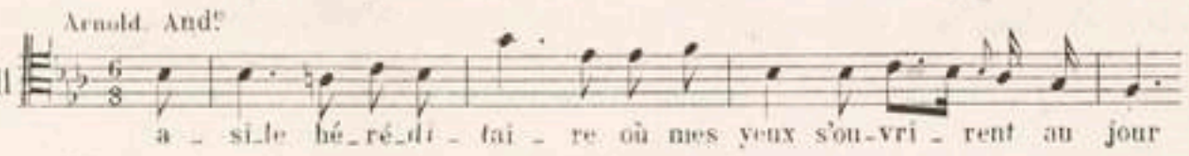
Tendre reproche.

MOZART — Nozze di Figaro — Duetto. — Conte.

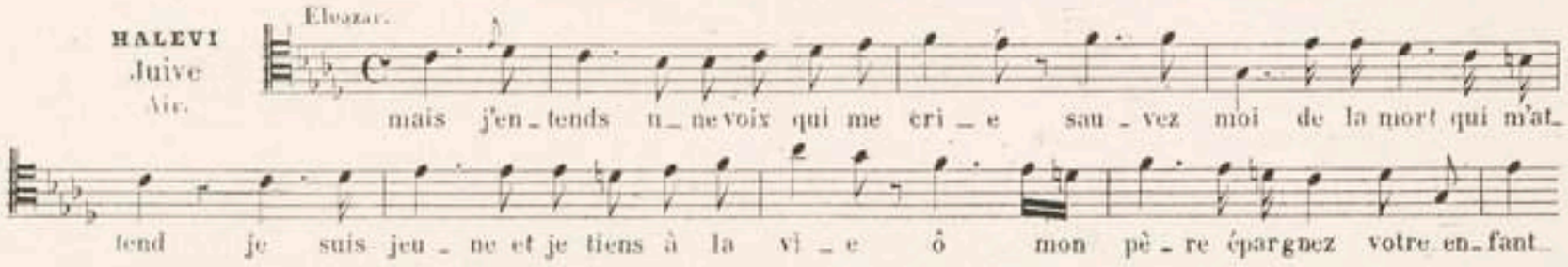


Attendrissement.

ROSSINI — Guillaume tell — Air. — Arnold. And.°

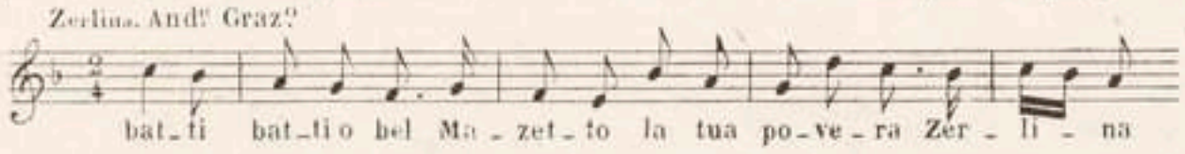


HALEVI — Juive — Air. — Eleazar.



Ton cajoleur.

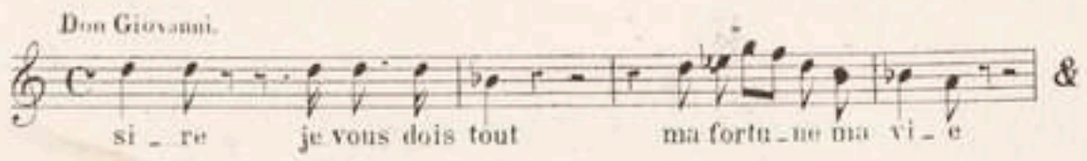
MOZART — Don Giovanni — Aria. — Zerlina. And.° Grazio.



L'indignation, l'imprécation, la menace, le commandement sévère, arrondissent la voix en la rendant brusque, hautaine. Ex.

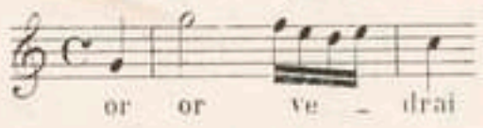
Indignation.

DONIZETTI — Favorite — Recitatif. — Don Giovanni.



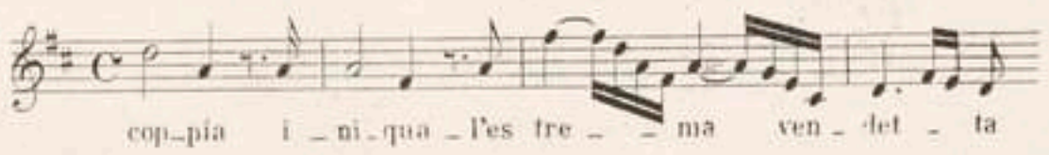
Menace.

ROSSINI — Otello — Aria.



Imprécation.

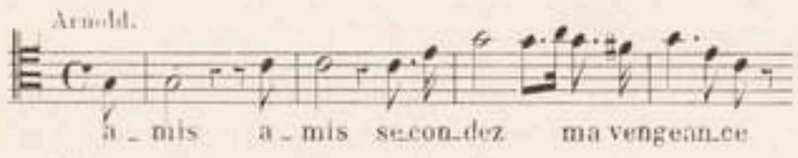
DONIZETTI — Anna — Rondo.



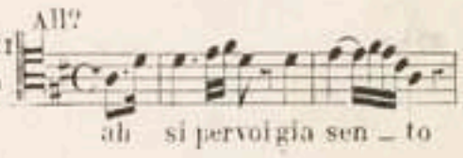
L'exaltation martiale, ou religieuse, arrondit la voix en la rendant claire et éclatante.

Exaltation martiale.

ROSSINI — Guillaume tell — Aria. — Arnold.

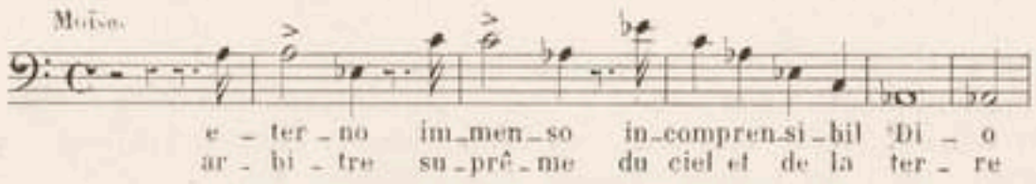


ROSSINI — Otello — Aria. — All?



Exaltation religieuse.

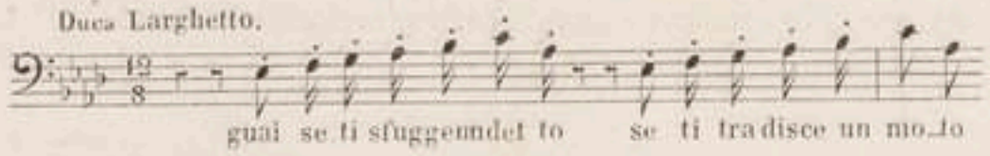
ROSSINI — Moïse — Recitatif. — Moïse.



La menace contenue, la douleur profonde et le désespoir concentré prennent un timbre caverneux. Ex.

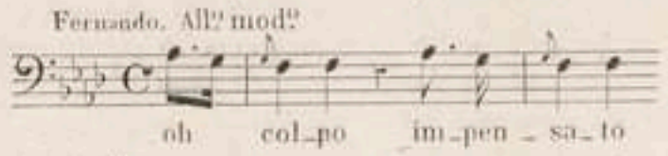
Menace excitée par la haine contenue.

DONIZETTI Lucreza — Terzetto.

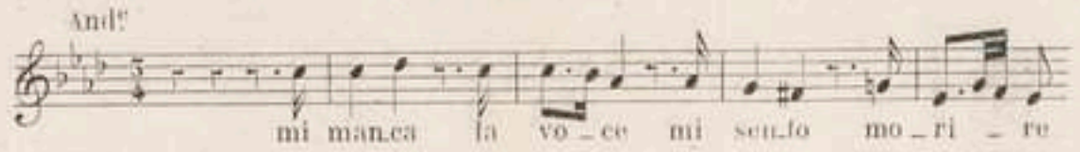


Douleur profonde.

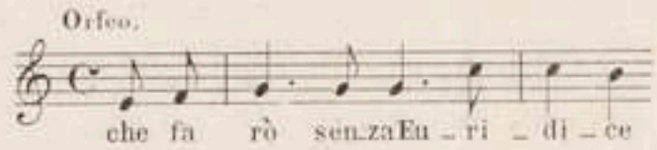
ROSSINI Gazza — Aria.



ROSSINI Mosé — Quartetto.



GLUCK Orfeo — Aria.

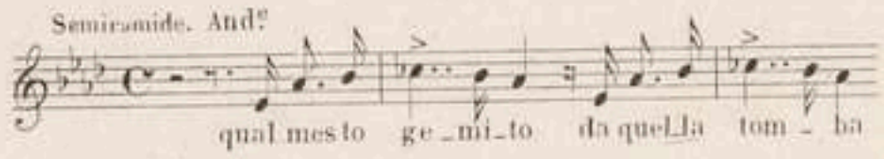


Ici les accents de douleur sont nuancés, tantôt par une teinte de mélancolie, tantôt par des éclats de douleur, tantôt par un sombre désespoir.

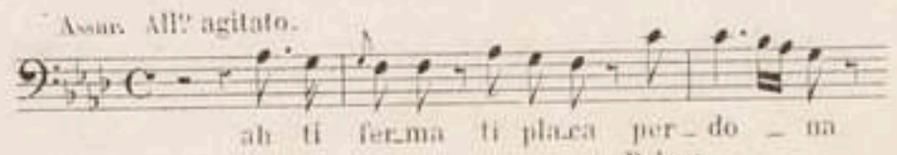
La terreur et le mystère assourdissent les sons, et les rendent sombres et rauques. Ex.:

Terreur.

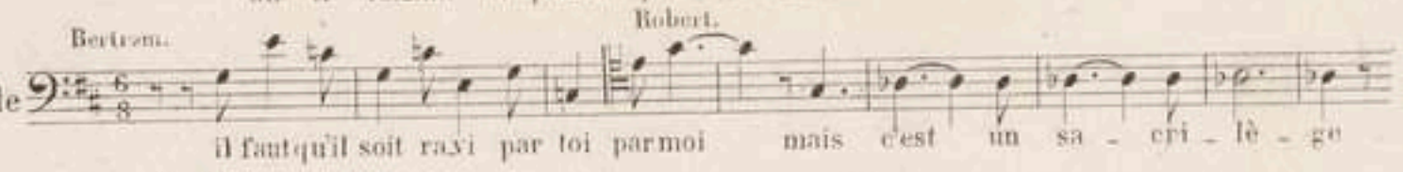
ROSSINI Semiramide — Finale.



ROSSINI Semiramide — Aria.

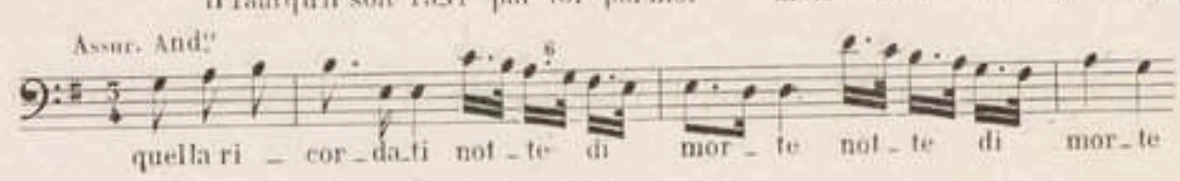


MEYERBEER Robert le diable — Duo.



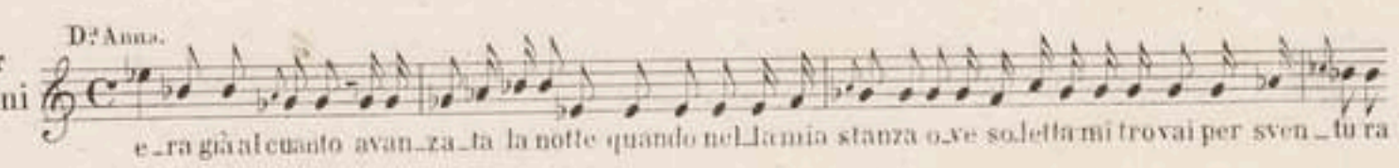
Mystère et menace.

ROSSINI Semiramide — Duetto.



Mystère nuancé par l'épouvante et l'indignation.

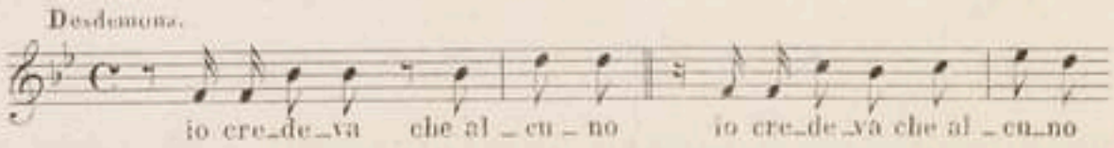
MOZART D.n Giovanni — Recit.vo



Dans l'abattement qui suit une forte commotion, la voix sort mate, parce que la respiration ne peut être retenue, et vient se mêler aux sons.

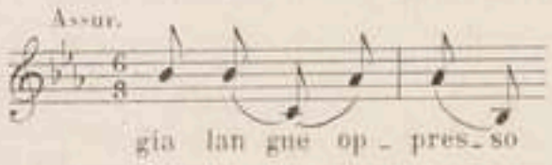
Abattement.

ROSSINI Otello — Recit.vo



Plainte.

ROSSINI Semiramide — Aria.



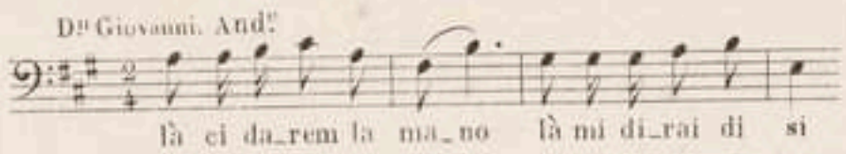
Ce caractère mat de la voix est *l'opposé* du timbre éclatant, métallique, qui convient aux sentiments vigoureux.

Cette première série de timbres forme contraste avec celle que produisent les sentiments gais, ou bien encore les sentiments terribles, mais qui s'abandonnent sans contrainte.

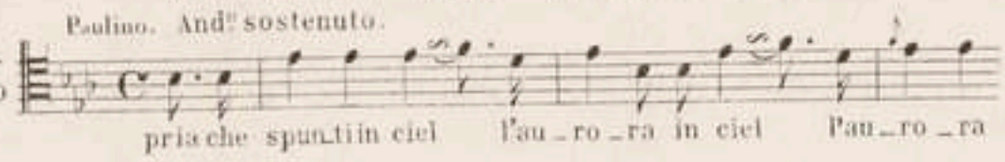
Le caractère doux et affectueux que prend l'organe pour exprimer l'amour participe plus du timbre clair que du timbre sombre. Ex.:

Tendresse.

MOZART
Dⁿ Giovanni
Duetto.



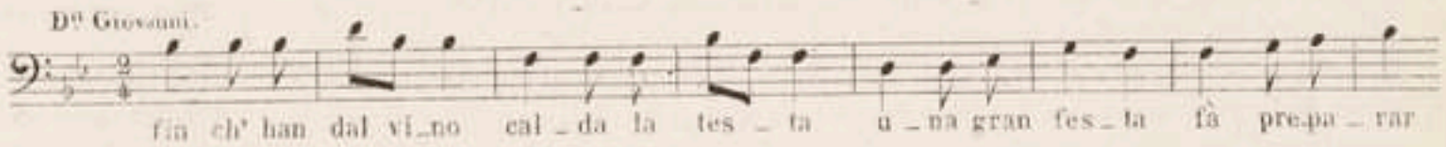
CIMAROSA
Matrimonio
Aria.



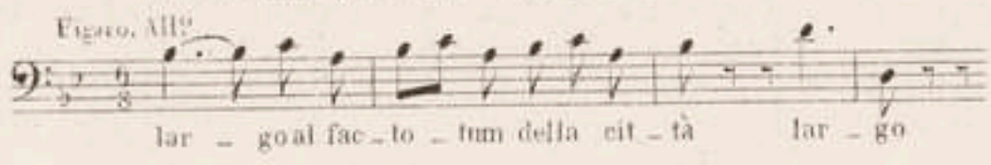
Dans la joie, le timbre devient vif, brillant et délié. Ex.:

Gaîté franche.

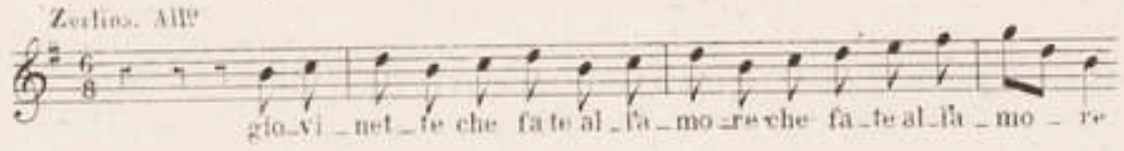
MOZART
Don Giovanni
Aria.



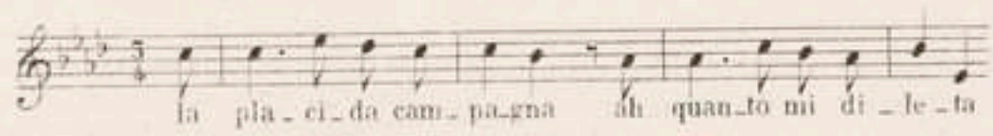
ROSSINI
Barbiere
Aria.



MOZART
Don Giovanni
Coro.



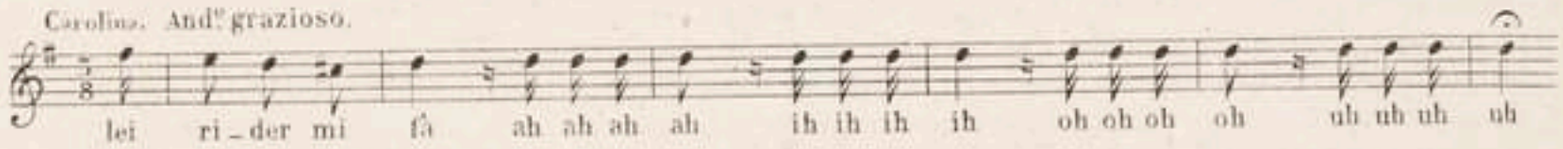
PUCITTA
Principessa
Aria.



Dans le rire, la voix est aiguë et glapissante, entrecoupée, convulsive. Ex. :

Le Rire.

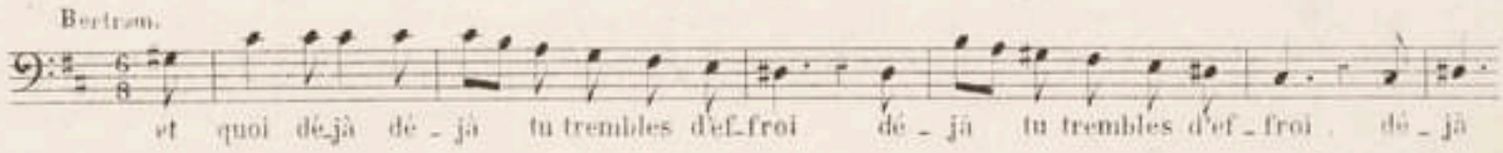
CIMAROSA
Matrimonio
Terzetto.



La raillerie rend l'organe cuivré, criard.

Raillerie.

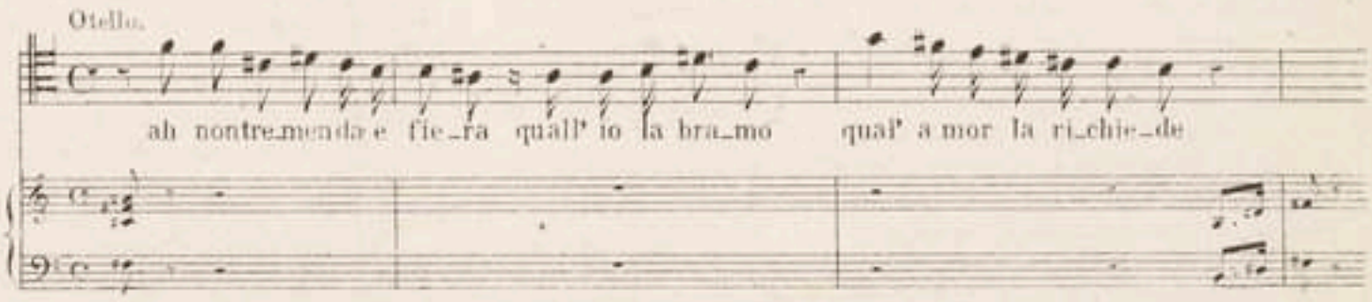
MEYERBEER
Robert le diable
Duo.



La menace, la douleur, le désespoir qui éclatent, adoptent le timbre ouvert et déchirant. On en voit des exemples remarquables dans les passages qui suivent.

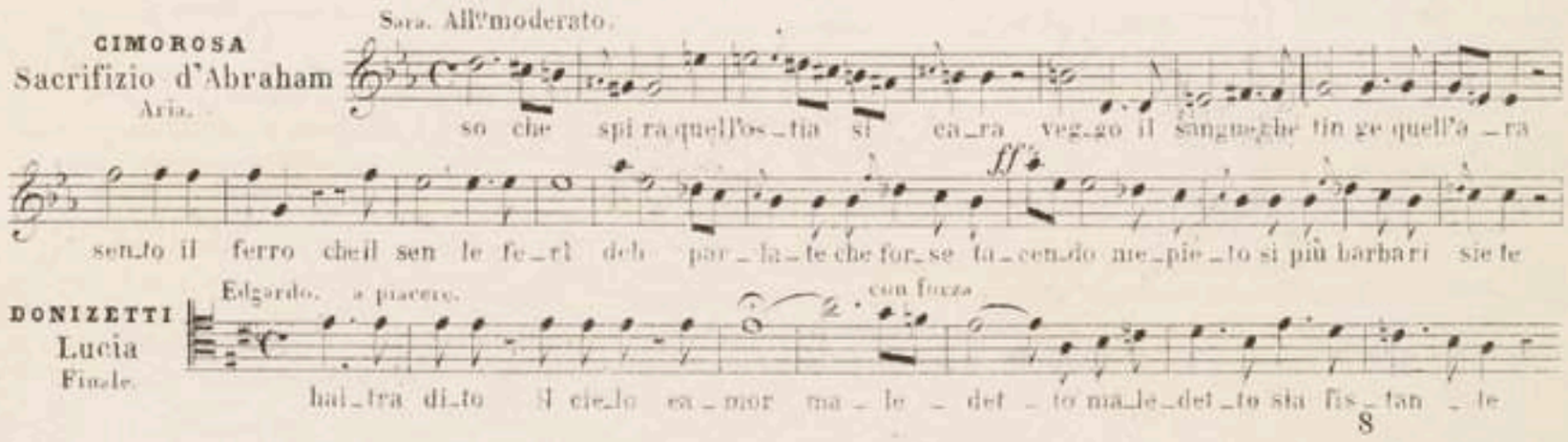
Menace et colère éclatante.

ROSSINI
Otello
Recitativo.



Douleur déchirante.

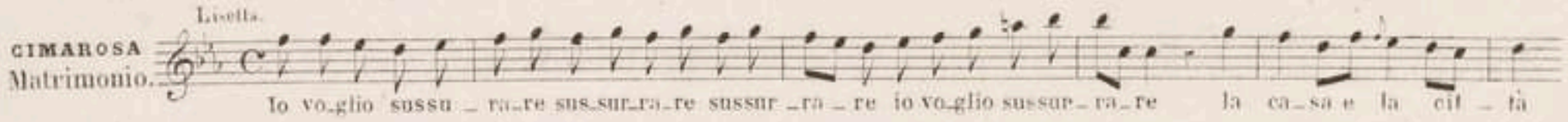
CIMOROSA
Sacrifizio d'Abraham
Aria.



DONIZETTI
Lucia
Finale.



Les notes de poitrine au-dessus du *fa*$_3$ sont insupportables lorsqu'on les emploie en timbre clair dans les chants modérés; mais ici, en raison même de leur effet criard, elles s'approprient aux accents du désespoir et de la rage. On pourrait en dire autant du passage :



Des observations qui précèdent il résulte, ce nous semble, plusieurs conséquences importantes :

1° Les sons sans éclat, employés dans une juste mesure et dans le timbre convenable, doivent servir à exprimer les sentiments qui portent le trouble dans l'âme et entraînent l'affaissement des organes de la voix. Ces sentiments sont la tendresse, la timidité, la crainte, l'embarras, la terreur, etc. Au contraire, les sons qui ont tout leur éclat servent à exprimer les sentiments qui excitent l'énergie des organes, la joie vive, la colère, la rage, l'orgueil, etc.

2° Les deux séries de timbres opposés suivent une marche parallèle à celle des passions. Les timbres partent d'un point intermédiaire, où se trouve placée l'expression des sentiments doux, puis ils s'éloignent en sens inverse. Les timbres arrivent à leur dernière exagération lorsque les passions elles-mêmes ont atteint leur dernière limite; les passions gaies ou terribles qui éclatent avec violence prennent les timbres ouverts. Les sentiments sérieux, élevés ou concentrés, prennent les timbres couverts (1).

Ces deux premières séries de faits, produits par l'altération de la respiration et par l'emploi des divers timbres, forment une langue inarticulée, composée de pleurs, d'interjections, de cris, de soupirs, etc., qu'on pourrait nommer proprement le langage de l'âme. Ces moyens émeuvent plus puissamment encore que la parole, et prennent naissance principalement dans les poumons et le pharynx. La connaissance exacte de cette dernière partie de l'instrument vocal, dans ses rapports avec ce genre de produits, doit être familière à tout chanteur dramatique, et deviendra la principale source de ses succès (2).

(1) Le caractère de ces timbres est nécessairement relatif à l'âge et à la nature de l'organe de chaque individu; disons même que chez les jeunes chanteurs la fraîcheur extrême doit être la qualité dominante : elle indique un organe qui est dans toute sa virginité. Lorsqu'une voix a été éprouvée par les passions, l'âge, le travail, elle se modifie : la fraîcheur et l'éclat du timbre font place à la solidité et à l'ampleur. Quelques jeunes gens ont le travers de vouloir imiter l'organe des artistes mûris par la scène et les années, et, à force d'obstination, ils réussissent à vieillir leur voix avant le temps. Quelquefois, par une erreur contraire, des chanteurs, déjà vieillis, empruntent, pour se rajeunir, un timbre enfantin. La voix, comme tout le reste, doit suivre le progrès du temps.

(2) Nous terminerons ce chapitre sur les timbres par des observations importantes qui ont pour objet l'espèce de voix nommée à tort voix mixte, ou *mezzo petto*; leur forme un peu technique nous engage à les mettre en note.

On donne en France le nom de *voix mixte* à la partie la plus élevée de la voix de poitrine, comprise entre *fa* et *ut*, soit que dans cette étendue la voix présente les caractères du timbre sombre, soit qu'au contraire les notes se produisent excessivement claires et déliées. En Italie, cette même étendue s'appelle, dans le premier cas, *voce di petto*, et dans le second, *voce di mezzo petto*. Quel que soit le caractère de ces notes, elles appartiennent au registre de poitrine, mais avec une modification de volume dont nous allons nous occuper. Les dénominations de voix mixte et de *mezzo petto* sont également impropres, car elles feraient supposer que ces notes claires et grêles seraient produites à la fois par les deux mécanismes différents d'où résultent le registre de poitrine et celui du fausset. Or, physiologiquement, le concours simultané de deux mécanismes différents servant à produire la même note ou deux notes à l'unisson est une chose inadmissible. En effet, la production d'un son quelconque place l'organe vocal dans des conditions tout à fait différentes et inconciliables, suivant qu'on le forme avec le mécanisme de la voix de poitrine ou avec celui de la voix de fausset. La conformité de position ne pourrait se rencontrer que dans

Des altérations de l'articulation.

L'articulation, par ses divers degrés d'énergie et ses altérations, marque les nuances des passions diverses, et fortifie l'expression des sentiments. Elle est énergique dans les mouvements vigou-

l'émission de deux notes simultanées d'intonation différente. Mais alors on aurait à se demander s'il est possible au larynx de produire simultanément deux sons distincts. Cette possibilité serait admissible en supposant un larynx tellement conformé que les divers registres demeurassent indépendants l'un de l'autre dans leur mécanisme. L'histoire de la musique fournit plusieurs exemples de ce phénomène (Voyez 1re partie, pages 42 et 43). Le caractère délié des sons aigus de la prétendue voix mixte résulte uniquement, selon nous, *des vibrations des cordes vocales*, sans que le pharynx concoure à les renforcer. On sait en effet que l'intensité d'un son dépend en général du nombre de parties qui vibrent concurremment pour le former et de l'étendue des vibrations qu'exécutent ces mêmes parties; par conséquent, en diminuant le nombre de parties vibrantes, on amoindrit le son. D'ailleurs il est démontré que la glotte, par la tension graduelle de ses lèvres et la diminution successive de ses dimensions, produit toute la série des sons de poitrine; mais les vibrations engendrées dans la glotte n'acquièrent toute leur puissance qu'à la condition de s'étendre aux ventricules, puis aux pharynx. D'après cela, on conçoit que s'il était possible de circonscrire les vibrations à la glotte seule en réduisant les ventricules et le pharynx à un rôle purement passif, on aurait les sons les plus minces possibles. C'est en effet ce résultat qu'un chanteur habile sait obtenir, lorsque d'un côté il relâche complétement tous les muscles du pharynx, et de l'autre il amincit de plus en plus la colonne d'air. Dans ces circonstances, la glotte, douée d'une liberté entière, peut atteindre aux dernières limites de son action. On est étonné de voir les ténors donner, sans aucun effort apparent, les notes *la*, *si*, *ut*, *ut dièze*, *ré*. Pour les femmes, et surtout pour les enfants, chez lesquels la glotte est très-étroite en même temps que les muscles arythénoïdiens sont très-délicats, on ignore jusqu'où cette série de sons pourrait s'élever : nous présumons, *à priori*, qu'elle irait au moins jusqu'au *sol*. Avertissons toutefois que ces notes sont heureusement remplacées, dans la pratique, par les sons de fausset, préférables à tous égards. Si, pendant que la glotte seule vibre et que toutes les autres parties de l'instrument sont relâchées, on augmente modérément la poussée de l'air, on obtient un surcroît d'éclat et d'intensité, mais jamais un accroissement de volume. On conçoit l'immense avantage que les voix d'homme peuvent tirer de ces observations toutes nouvelles dans la théorie, et trop rarement appliquées d'*instinct* par quelques artistes. Elles servent à éclaircir les notes relativement élevées et d'ordinaire si épaisses chez les basses, les barytons et les ténors. Elles indiquent à ces derniers le mécanisme à suivre pour augmenter l'étendue du registre de poitrine; elles leur permettent d'employer ce registre *piano* et à *mezza voce* dans les notes aiguës, et de se dispenser ainsi de l'emploi excessif des sons de fausset; enfin elles facilitent l'union des registres, etc.

La série de faits que nous venons d'énumérer se modifie complétement lorsque la contraction des muscles du pharynx vient se joindre à celle de la glotte.

L'instrument forme alors un seul tout que ne peut plus faire vibrer la colonne excessivement tenue qui suffisait à ébranler la glotte seule. Une poussée vigoureuse devient ici indispensable pour mettre la masse entière en action. La voix, dans ce cas, prend toute son ampleur et sa puissance, mais ne peut plus atteindre aux notes extraordinaires qui nous occupent. Le *si b*, le *si naturel*, l'*ut*, exigeraient des efforts énergiques qui, dans l'hypothèse précédente, ne seraient pas convenables. La glotte se pince autant que l'exige le son que l'on veut produire; mais la colonne d'air, trop puissante pour ses forces musculaires, l'oblige à s'agrandir et à abaisser l'intonation. Je ne l'ignore pas, une très-forte poussée élève l'intonation sans qu'il soit besoin de contractions nouvelles; mais ce procédé ne remédie pas entièrement à la faiblesse des cordes vocales. La diminution d'étendue est déjà vraie dans le timbre clair, où aucun muscle sous-hyoïdien n'est venu contrarier l'action des muscles arythénoïdiens; mais elle est surtout frappante, si nous produisons les sons en timbre sombre (voix sombrée, voix mixte); les lèvres de la glotte doivent alors, par leur seule force de contraction, résister non-seulement à la colonne d'air, mais encore à la force opposée et considérable des muscles abaisseurs, qui tendent à ouvrir le cartilage thyroïde et à écarter ces mêmes lèvres. Des efforts inouïs peuvent vaincre momentanément cette résistance; mais l'épuisement et la paralysie de l'organe sont les résultats inévitables et malheureusement trop fréquents de l'emploi de ce procédé.

reux et animés. C'est ce qui a lieu dans les mots des passages suivants :

C'était aux palmes du martyre à couronner tant de vertus
(Cadences finales du trio de *Guillaume Tell*, ROSSINI).

Trema, trema, scellerato,
(Premier finale de *Don Juan*, MOZART).

Fuggi, crudele, fuggi,
(Duo de *Don Juan*, MOZART).

Ah ! vieni, nel tuo sangue
(Duo d'*Otello*, ROSSINI).

Parti, crudel, etc.
(Premier finale d'*Otello*, ROSSINI).

Oh ! cielo rendimi
(Duo de la *Gazza ladra*, ROSSINI).

Coppia iniqua
(Rondo d'*Anna Bolena*, DONIZETTI).

Largo al factotum
(Aria nel *Barbiere di Siviglia*, ROSSINI).

Fin ch' han dal vino
(Air de *Don Juan*, MOZART).

Amor, perchè mi pizzichi
(Aria de FIORAVANTI).

Un segreto d'importanza
(Duo nel *Matrimonio segreto*, CIMAROSA).

Un bel uso
(Duo nel *Turco in Italia*, ROSSINI).

L'articulation se radoucira dans les mouvements tendres et gracieux. Ex.:

Les morceaux suivants peuvent servir d'exemple :

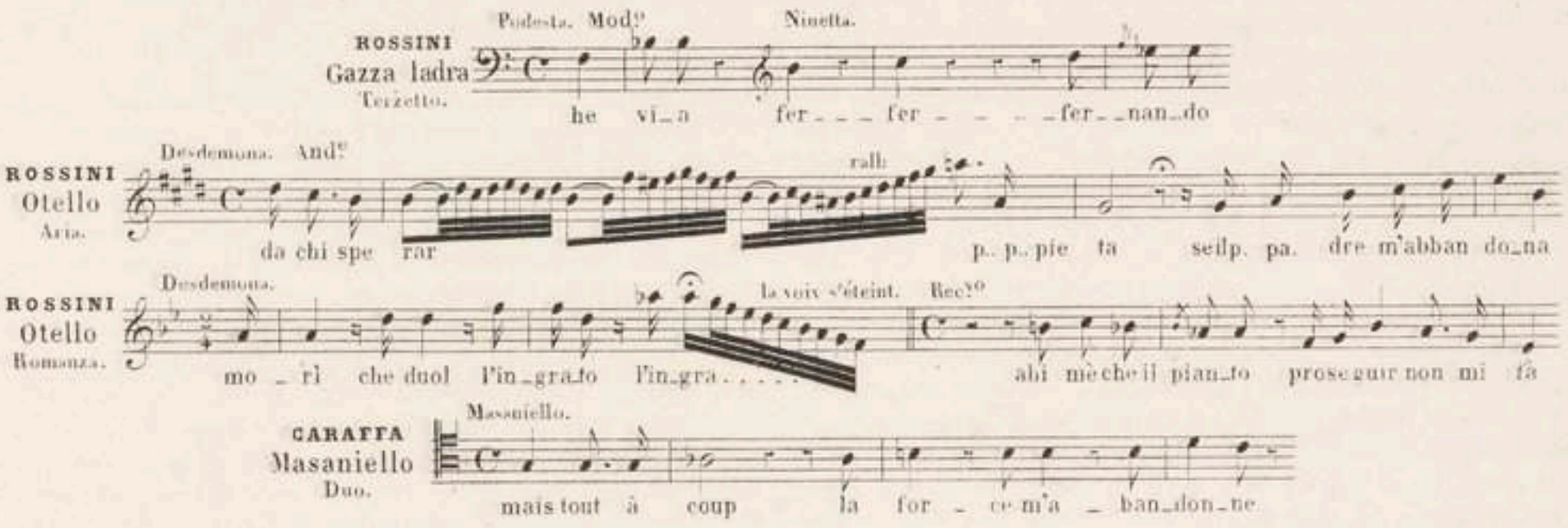
Voi che sapete
(*Matrimonio segreto*. CIMAROSA.)

Batti, batti,
(*Don Giovanni*. MOZART.)

Deh ! calma, o ciel,
(*Otello*. ROSSINI.)

Descends,
(*la Muette*. AUBER.)

Le trouble, la honte, la terreur, etc., nuisent à la fermeté des mouvements des organes : la voix devient balbutiante. Les sanglots, la suffocation et l'angoisse achèvent de la rendre irrégulière. Ex.:



Quelques accidents que la syllabation puisse éprouver, le chanteur n'oubliera jamais que les paroles doivent arriver parfaitement claires à l'oreille de l'auditeur ; car si elles cessent un moment d'être distinctes, l'action perd tout son intérêt. Le besoin de netteté se fait surtout sentir dans le chuchotement du pianissimo, où rien ne saurait la remplacer.

Du mouvement, du débit (*Voyez récitatif*).

Élévation ou abaissement des *tons* (*Voyez Changements, chap.* III, *p.* 22.)

Intensité de la voix.

Le choix de la partie de la voix qui répond le mieux à un sentiment appartient au compositeur. Cependant le chanteur, pour placer les changements qu'exige son organe, ou les ornements que lui suggère le sentiment, peut partir de ce principe, que dans les voix blanches, la partie moyenne et grave est plus touchante que la partie élevée, et que celle-ci, au contraire, répond mieux aux effets brillants. Chez les hommes, ce sont les notes élevées de poitrine qui renferment les caractères de l'expression.

Quant aux divers degrés de l'intensité, voyez l'article *Inflexion* et *Forte-piano*.

§ III.

UNITÉ.

L'art embrasse tous les procédés d'exécution ; mais il ne les emploie pas tous indifféremment et au hasard. Au contraire, il n'appelle à son secours que les ressources qui conviennent au besoin particulier de chaque situation, de chaque mouvement. Ce choix sévère et intelligent des moyens et des effets constitue ce qu'on appelle *unité* (1). On peut la définir : la convenance parfaite entre les diverses parties d'un tout. La science qui fait ainsi converger vers un même but tous les efforts du talent, et multiplie la puissance des moyens par leur harmonie, est le dernier degré de perfection dans tous les arts. Or, cette science dif-

(1) On pèche contre l'unité lorsqu'on fait usage de ressources heureuses en elles-mêmes, mais mal appropriées au besoin du mouvement particulier qu'on exprime. Disons-le même : en pareil cas, plus le moyen employé a de puissance et d'éclat, et plus on est choqué de la faute commise. Sur un théâtre de Gênes, un chanteur déployait une voix puissante et sonore dans la phrase :

Mi manca la voce, mi sento morire, (Quatuor *Moïse*, ROSSINI.)

lorsque tout à coup un spectateur lui cria du parterre :

Ti cresce, non ti manca la voce, sor asino !

Toute chose doit se juger, non point en elle-même et isolément, mais par rapport à l'effet général.

ficile repose sur l'intelligence exacte de la valeur des idées.

Pour obéir à ce principe de l'unité, dans les applications particulières, le chanteur doit d'abord se faire une idée arrêtée de la passion principale qui règne dans le morceau. D'ordinaire, chaque passion remplit par ses développements une des grandes divisions d'une pièce musicale, désignée par les mots *adagio*, *andante*, *allegro*, etc. Dans les morceaux composés de plusieurs divisions, on réserve pour les mouvements lents l'expression de la terreur, de la surprise, de l'abattement et des sentiments contenus. Les sentiments vifs, tels que la fureur, la menace, les transports d'allégresse, l'enthousiasme, l'ardeur guerrière, etc., se renferment dans les rhythmes animés. Après avoir étudié la passion dominante du morceau, on passera à l'examen des sentiments particuliers qui la développent ou la modifient. On déterminera quelles intentions devront être mises en saillie, et quelles autres rejetées dans les plans secondaires; quels effets seront amenés par gradation, quels autres produits par contraste.

L'unité de la passion dominante se retrouve et se fait sentir dans les oppositions les plus imprévues, aussi bien que dans les transitions les mieux ménagées. Ainsi nous voyons Othello tour à tour en proie à l'amour, à la rage, à la joie féroce, aux larmes, et cependant nous acceptons ainsi réunis, nous comprenons l'unité de tous ces mouvements contraires, parce que tels sont les élans, telle est la marche naturelle de la jalousie. Cette passion est ici le centre où se ramènent et viennent se lier ces émotions diverses.

Sur cette grave question des transitions et des contrastes, il est difficile ou impossible de poser des règles précises. Le succès des transitions dépend moins du nombre et de la durée des détails qui les composent, que du choix heureux de ces détails et de l'habile emploi que l'on en sait faire. La justesse des conceptions de l'artiste et le tact avec lequel il les présente font qu'on entre immédiatement dans son impression. C'est le privilége du grand artiste de s'emparer tout d'un coup de notre esprit et de notre âme. Cependant on peut dire en général que la passion ne peut ni s'échauffer ni s'éteindre instantanément, et il faut, lorsque des contrastes se succèdent tout d'un coup, ne mettre en regard que des sentiments d'une vivacité égale. L'âme, une fois ébranlée, peut franchir toutes les distances, mais ne peut s'arrêter brusquement.

L'artiste, pour communiquer au public l'impression générale qu'il a mise dans un morceau, doit s'attacher aux moyens principaux qui déterminent le caractère de l'exécution, au mouvement, à l'expression de la voix, etc.

Il s'agit ici de bien saisir ce qui distingue un *cantabile* d'un autre *cantabile*, un *agitato* d'un autre *agitato;* par exemple, le cantabile *Casta diva* est empreint d'une extase pleine de tendresse et de dignité, tandis que le cantabile *Fra poco a me ricovero* peint l'accablement d'une âme brisée par la douleur. Quant aux idées particulières, on en étudie l'intention et l'exécution dans chaque période, dans chaque phrase, prises l'une après l'autre. On doit choisir, parmi les nuances du sentiment qu'expriment ces idées, la teinte qui est le mieux appropriée à la passion dominante.

On choisira en particulier le clair-obscur, l'accentuation, le degré d'ornement, le timbre, etc., qui les font mieux valoir en elles-mêmes et dans leur rapport avec ce qui précède et ce qui suit. La phrase : *Frères ingrats, je devrais vous haïr* (air de *Joseph*), semble exprimer la menace, et cependant le chagrin qu'éprouve Joseph veut qu'elle soit dite avec émotion, et non pas avec dureté.

Les mêmes accents ne conviennent pas toujours à des situations qui au premier abord paraissent identiques. Ainsi Desdémone et Norma, toutes les deux filles coupables, implorent de leur père le pardon d'une faute; mais l'une prie pour elle, et l'ose à peine, retenue par la confusion et la honte; l'autre, au contraire, oublie son humiliation, et prie avec l'angoisse, la véhémence d'une mère qui craint pour son enfant. La moindre modification dans les sentiments influe sur l'expression et suffit pour en changer le caractère.

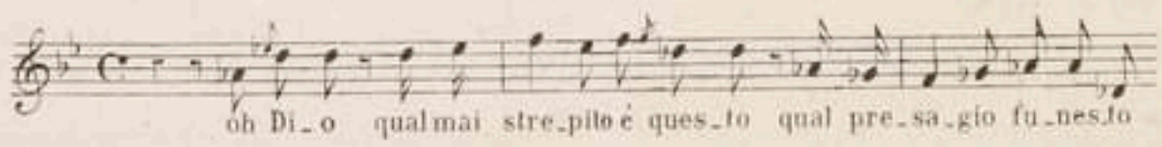
Les larmes, la fureur, la joie féroce, sont communes à Schylock et à Othello; mais l'un, usurier avili et persécuté, nourrit une sourde haine contre ses oppresseurs; l'autre, guerrier généreux et farouche, s'abandonne avec rage aux transports de la jalousie.

Enfin l'élève ne doit négliger aucun des traits même les plus minutieux. Point de détail si indifférent qui ne tienne sa place dans l'ensemble. Rien, c'est beaucoup, disait Voltaire.

Le membre de phrase, les dessins, la quantité, le mot important, les progressions, les inflexions partielles, les appoggiatures, les sons filés, les ports de voix, les temps dérobés réclament toute notre attention. Il faut se demander lequel de l'accent ou des ornements peint le mieux une image, lequel de ces deux moyens varie le plus convenablement le retour des mêmes idées, etc. De cet examen, où l'on s'attache à découvrir tout ce qui convient à un morceau plutôt qu'à tout autre, où l'on tourne tous les traits particuliers au profit de l'idée dominante, sortiront la variété, l'harmonie et l'originalité du débit.

Ce que nous venons de dire d'un morceau s'applique également à un rôle tout entier. Il faut envisager ce rôle dans son caractère général, puis songer à en approprier les détails au personnage représenté plutôt qu'à tout autre. Attribuer à chaque caractère, à chaque personnage ce qui lui est individuellement propre, c'est le moyen de convertir tous ses rôles en autant de types frappants de vigueur et d'originalité.

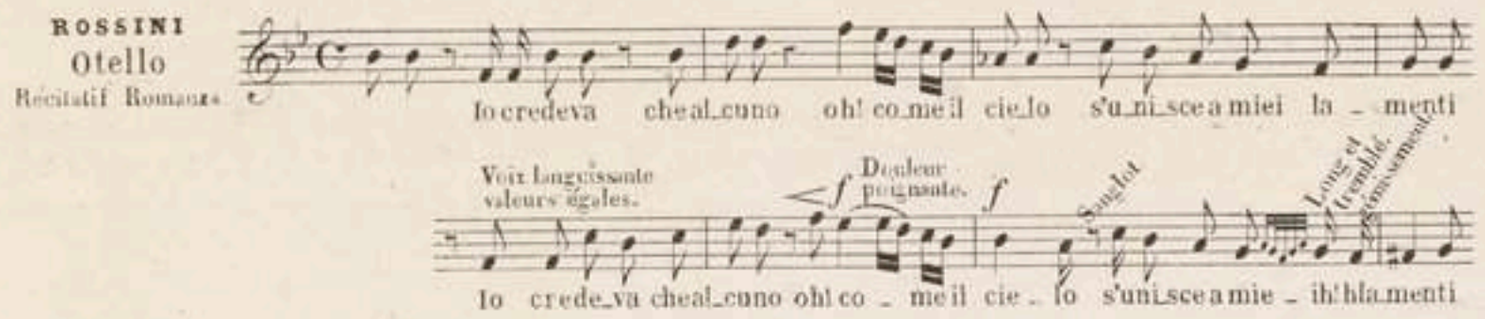
L'ensemble des choses que nous venons d'examiner se retrouve d'une façon plus ou moins développée dans toute phrase; le fragment de récitatif :



se divise en deux effets. Le premier peint un mouvement involontaire d'effroi : c'est un cri de détresse, une émotion vive qu'il faut rendre au moyen de sons éclatants et fermes, et d'une vigueur marquée dans l'articulation des syllabes *Di*, *stre* et *ques*.

Le second vers peint un retour sur soi-même, une terreur intérieure. Le timbre creux, la force de la syllabation et la lenteur du débit, sont les moyens qui conviennent ici. D'ailleurs, les syllabes *sa* et *nes* seront longues. On se servira du mordant pour imprimer à la première une expression de vigueur.

Le fragment suivant,



donne lieu à des observations analogues. Par les mots :

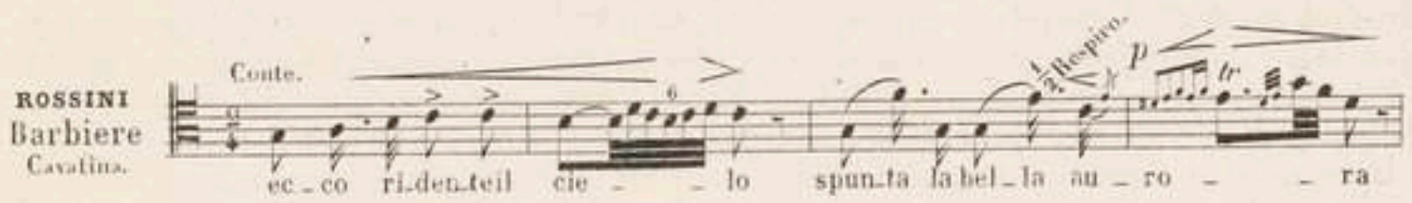
Io credeva che alcuno,

Desdémone exprime l'abattement qui suit une commotion violente. Dans les vers suivants :

Ah! come il Cielo s'unisce ai miei lamenti!

la douleur reprend tout son empire. Des sons monotones et presque éteints, faute de respiration, sont suffisants à rendre le premier effet. Le second demande des moyens plus multipliés et incomparablement plus énergiques. Il faut que l'exclamation AH! s'échappe avec violence et comme à travers des sanglots; que les syllabes *co* et *cie* soient frappées et soutenues avec force; que la syllabe *miei* reçoive un *mordant* outre *la prolongation* et *l'appoggiature*; enfin, que les mots *mieih... lamenti*, soient pleins d'émotion et séparés par un gémissement.

Si nous changeons de genre, les effets seront différents, mais tout aussi complexes. Soit la cavatine :



Le premier membre de phrase est soumis au crescendo : en outre, il est indispensable de faire ressortir les inflexions des notes *do*, *do*. Le *fa* et le *mi* de la troisième mesure seront clairs et vibrants; la préparation du trille sera portée, adoucie et formée par anticipation ; puis le trille lui-même sera renforcé avec éclat. Le *sol* de poitrine recevra le timbre couvert ; les autres notes, au contraire, prendront le timbre ouvert. Il faut respirer devant le mot *aurora*, afin d'achever la phrase avec plénitude. Du reste, la tendresse, la grâce et la pureté doivent caractériser l'expression de cette phrase.

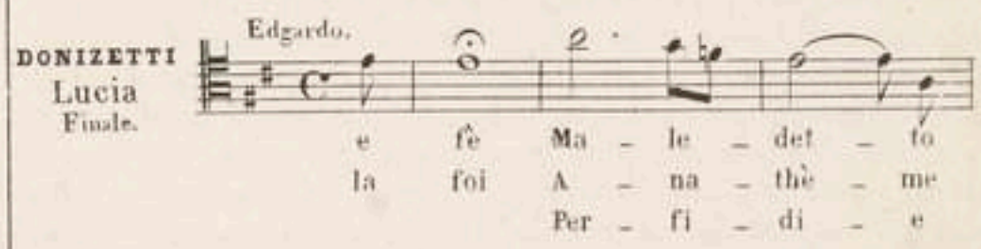
Le choix de la nuance dans chaque effet est de la plus grande importance. Certains chanteurs ont un sentiment très-juste; mais leur expression, trop concentrée, ne se manifeste pas assez, et leurs efforts nous laissent froids. Ne conviendrait-il pas d'adopter la nuance la plus vive, la plus méridionale, sans pourtant la rendre ni grimaçante ni commune ?

De l'emploi varié que l'on peut faire des divers éléments que nous venons d'étudier naissent les styles différents.

Avant de passer à la question des styles, nous croyons nécessaire de signaler quelques circonstances qui souvent obligent l'artiste à modifier l'emploi de ses moyens et le système de son exécution. Ce sont : 1° la grandeur et la nature du local; 2° les ressources qu'il peut mettre au service de la composition; 3° les préjugés et le degré d'intelligence des auditeurs.

Premièrement. On conçoit qu'à l'église il faille moins de passion qu'au théâtre et plus d'onction et de simplicité. On conçoit encore que dans un vaste emplacement, des sons étendus, des couleurs jetées par masses et des contrastes prononcés soient préférables à des intentions fines et détaillées, et que celles-ci au contraire sont d'un effet plus heureux dans un local resserré. Gluck disait, à l'occasion de l'opéra d'*Orphée*, qu'il composait pour le théâtre de Parme : « *Gran sala, grosse note.* »

Lorsqu'on chante dans une vaste enceinte, on court le double danger de rester en deçà ou d'être à côté du résultat qu'on veut obtenir. Pour mettre l'exécution dans un juste rapport avec le local, le chanteur doit agrandir les effets, non par la violence des procédés, mais par le choix intelligent des moyens et la proportion exacte des détails avec l'ensemble. C'est surtout dans un vaste emplacement qu'il importe d'employer précisément le mécanisme capable de produire l'effet auquel on prétend; par exemple : pour prêter à la malédiction d'Edgard son dernier degré d'énergie, il ne faut recourir ni à une forte poussée de l'air, ni à un volume considérable de son, mais à l'explosion déchirante de la consonne et au timbre clair dans tout son éclat. On doit désirer que le texte présente à propos l'occasion d'appliquer ce procédé. Supposons, pour l'exemple dont il s'agit, les trois versions suivantes :



C'est la troisième qui serait la plus vigoureuse, et la deuxième la plus froide.

De même pour exprimer l'agitation d'Assur.

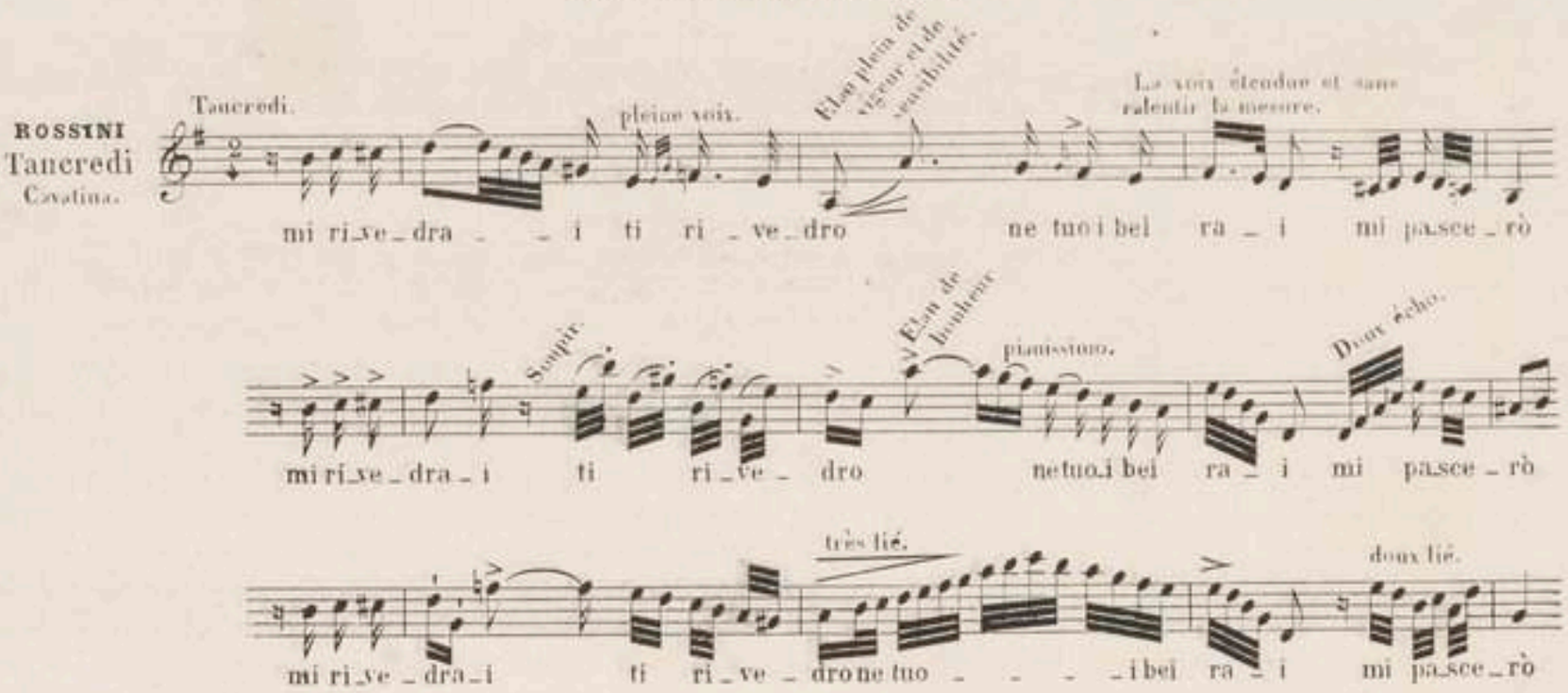
Fremer sento il cor nel petto
(Introduction de *Semiramis.*) ROSSINI.

C'est aux sons marqués, c'est aux secousses nées des poumons et non à un autre procédé, qu'il faudrait s'adresser.

Secondement. La même manière de rendre un morceau ne saurait convenir à des chanteurs doués d'une puissance, d'une organisation et de ressources différentes.

Souvent même, par cette raison, des artistes différents seront amenés à présenter dans une même composition tout autant de nuances diverses qu'en comporte la passion unique qui l'anime. Cette liberté est parfaitement légitime, à la condition toutefois que l'harmonie générale n'en souffrira pas (1). Offrons un exemple pris au hasard.

(1) Il suffit d'un changement de timbre pour modifier la signification logique d'une phrase. Le vers suivant :



Lorsqu'un chanteur n'est pas doué d'une voix assez puissante pour remplir un grand local, il doit bien se garder d'avoir recours aux efforts, ni à l'exagération. Ces procédés, au lieu d'accroître les moyens de l'instrument, auraient pour effet de lui enlever le charme et la tenue, de lui communiquer un timbre rude et guttural, et, dans tous les cas, de l'exposer à de graves atteintes. L'expérience prouve que le seul moyen d'augmenter la portée des voix consiste à les renforcer avec modération et à les nourrir d'un courant d'air ménagé et *continu*. Une poussée régulière et prolongée peut seule ébranler et faire résonner la masse d'air contenue dans une vaste enceinte.

Troisièmement. Nous laissons à l'intelligence de l'artiste le soin de remplir ce paragraphe. Nous nous permettrons seulement de dire qu'il doit sacrifier le moins possible au faux goût. La mission de l'artiste est de former le goût du public, et non de le fausser en le flattant.

Les divers moyens que l'étude de la passion met à notre disposition constituent plus particulièrement la science du chanteur dramatique; mais ces ressources, ajoutées aux effets du style fleuri, forment un ensemble parfait qui permet à celui qui le possède d'arriver aux plus grands effets musicaux et dramatiques. Un organe pur, flexible, se pliant à toutes les nuances des timbres, à tous les besoins de la vocalisation; une syllabation ferme et correcte; une physionomie expressive; toutes ces qualités jointes à une âme qui ressente vivement les diverses passions, à un sentiment musical qui comprenne tous les styles : tel devrait être l'ensemble offert par tout chanteur qui aspire au premier rang. Hors de là, on ne saurait être qu'un artiste recommandable.

CHAPITRE V.

DES STYLES DIVERS.

Aux divers styles de composition répondent dans l'exécution autant de styles différents.

Je veux t'entretenir un instant sans témoin. (RACINE.)

peut être adressé par un homme d'affaires à son client,
par un amant à sa maîtresse,
par un conspirateur à son complice,
par un criminel à son avocat, etc., etc., et dans ces divers cas, il changera de ton et de sens, et pourra exprimer le conseil, l'amour, la terreur, l'inquiétude.

En 1723, Tosi reconnaissait trois sortes de styles : *stilo di camera, stilo di chiesa, e stilo di teatro. Per il teatro* (dit toujours Tosi), *vago e misto; per la camera, miniato e fiorito; per la chiesa, affectuoso et grave;* c'est-à-dire :

Pour le théâtre, agréable et varié;
Pour les salons, fini et orné;
Pour l'église, touchant et grave.

Aujourd'hui que ces genres ne sont plus aussi distincts qu'aux deux derniers siècles, c'est la nature de la composition qui doit déterminer dans le choix du style. Si l'on tient compte des caractères différents que présentent la mélodie et les diverses manières de l'exécuter, on trouve qu'il y a trois styles principaux d'où dérivent tous les autres, à savoir :

Le style large, *canto spianato;*
Le style fleuri, *canto fiorito;*
Le style dramatique, *canto declamato.*

Le style large ne se subdivise pas.

Le *canto fiorito* peut se diviser en chants dits d'*agilita, di maniera, di grazia, di portamento, di bravura, di forza, di slancio.*

Le style *declamato* se divise en sérieux et en bouffe.

Ces noms expriment la nature du morceau ou les caractères dominants de l'exécution. Ainsi, par exemple, les mots *portamento, bravura, maniera*, indiquent le rôle principal que jouent dans l'un, les ports de voix, dans l'autre, les traits puissants, dans le troisième, les formes gracieuses, etc.

§ I.

RÉCITATIFS.

Déjà, à l'article du *Rhythme*, nous avons dit que tantôt la musique suivait rigoureusement la mesure, et que tantôt elle s'en affranchissait. Le premier genre renferme les morceaux mesurés, auxquels on donne vulgairement le nom de *chant, canto*. Au deuxième genre appartiennent les morceaux non mesurés que l'on appelle *récitatifs*, du mot italien *recitare*, qui veut dire *déclamer*.

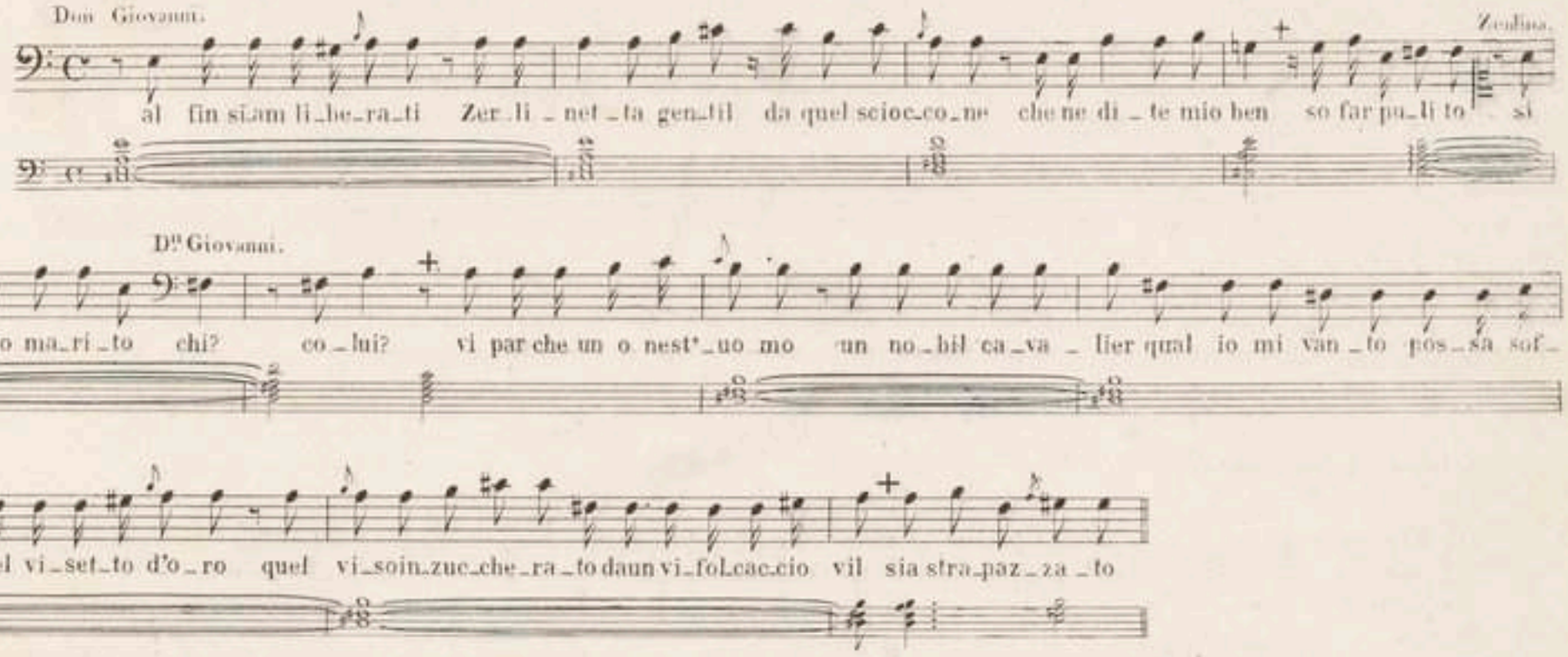
Le récitatif est donc une déclamation musicale libre. On en distingue deux espèces : le récitatif parlé (*recitativo parlante*) et le récitatif chanté (*recitativo instrumentale*). Dans les deux cas, il a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pau-

ses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièveté prosodique des syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours. L'application de ce précepte est absolue, et suppose chez l'exécutant la connaissance parfaite de la prosodie de la langue dans laquelle il chante, et l'intelligence de ce qu'il débite. Cet avantage peut seul l'empêcher de déplacer les accents, et de dénaturer le sens des paroles par de fausses inflexions, ou par des repos mal placés.

Récitatif parlé (*Recitativo parlante*).

Le récitatif parlé est exclusivement réservé au genre et à l'opéra bouffe (1). Il est syllabique, et se rapproche du simple discours, parce qu'il se parle en même temps qu'il se chante. La *cantilène* de ce récitatif est, en général, écrite pour le *medium* de la voix, et se débite comme la comédie, avec grâce, avec verve et naturel. Le compositeur module de temps en temps pour rompre la monotonie de la même gamme et pour mieux exprimer toutes les variétés de la diction. La cantilène doit se parler tant que dure le même accord ; mais dès que la modulation se présente, il faut graduellement reprendre l'intonation, afin de rendre sensible la résolution des accords. Le moment de cette reprise est presque toujours indiqué par la 7ᵉ de la dominante, que le *maestro al cembalo* ou les basses doivent, autant que possible, faire entendre d'avance.

MOZART
Don Giovanni
Cavatina.

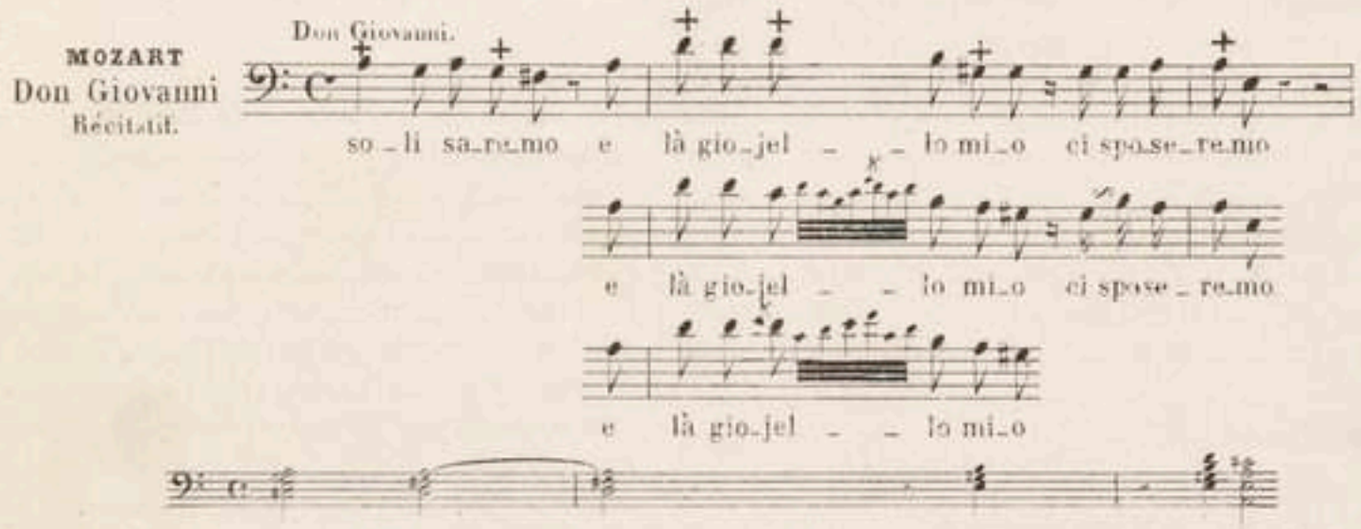


Comme les récitatifs ne sont, en général, qu'une espèce de lieux communs, l'artiste a le droit, sans manquer au compositeur, d'en changer la mélodie ; il le peut surtout, lorsque la résolution de l'accord embarrasserait sa mémoire. Il doit, dans cette circonstance, varier hardiment la cantilène, sans sortir de la gamme dans laquelle il chante et sans toucher à la 7ᵉ de la dominante, jusqu'au moment où les accompagnements la font entendre. Alors, il résoudra sa partie à la 3ᵉ majeure de l'accord que présente la résolution régulière. Cette note, étant note réelle dans plusieurs accords à la fois, éloigne pour lui la chance de se trouver hors du ton. La plus longue routine ne peut suppléer qu'imparfaitement à la connaissance de l'harmonie dans l'application de cette règle. Exemple d'une longue tirade sur le même accord :

Presto, va con costor, etc.
(*Don Giovanni.*)

Le récitatif parlé souffre rarement des fioritures ; les seules qu'on se permette en général sont les *grupetti*, et c'est par eux que l'on termine. Ex. :

MOZART
Don Giovanni
Récitatif.



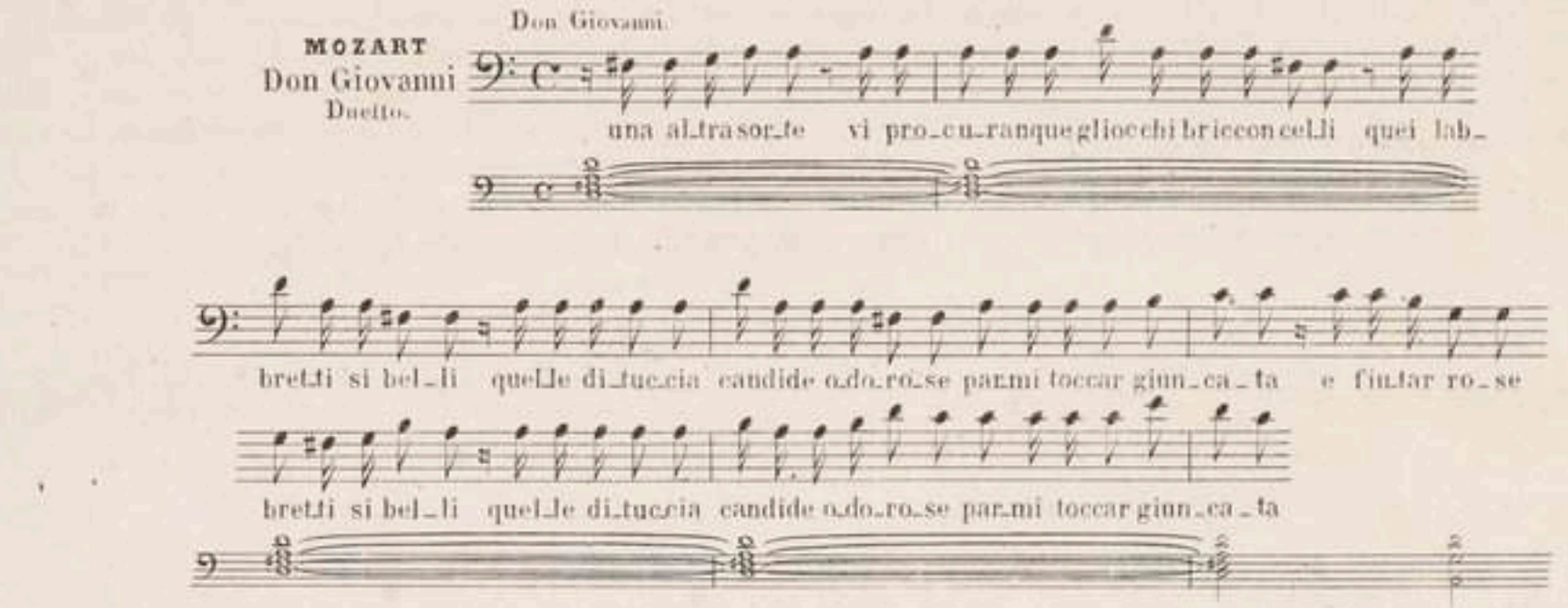
L'appoggiature trouve aussi sa place dans le récitatif, non pas comme ornement, mais comme élévation de la voix pour exprimer l'accent tonique des mots *piani* ou *sdruccioli* suivis d'une pause. Cette élévation tombe toujours sur la première des deux ou des trois notes égales, en raison de l'espèce du mot.

Dans le corps des phrases, on supplée souvent à l'appoggia-

(1) Voir les récitatifs du *Barbiere di Siviglia*, du *Matrimonio segreto*, de *Don Giovanni*, de *la Cenerentola*, etc.

ture par la prolongation du son. Dans les deux cas, la note qui porte la syllabe longue doit avoir au moins une valeur double des syllabes brèves.

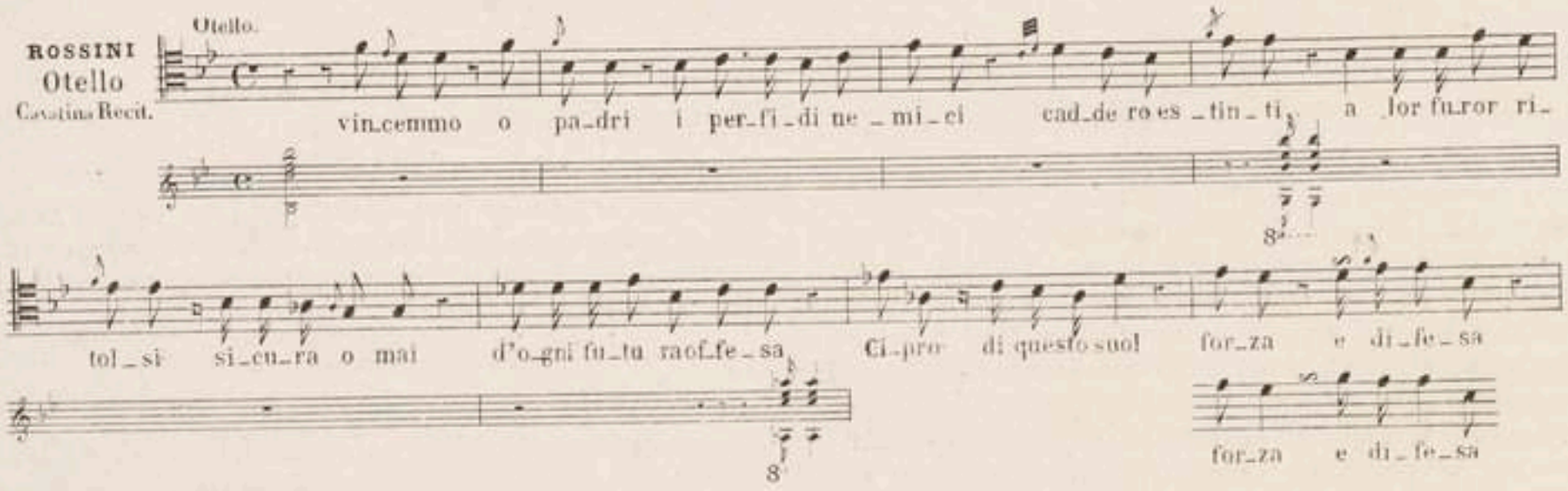
Les chanteurs habiles ont grand soin d'introduire une certaine variété dans la forme et dans le mouvement des cantilènes, c'est-à-dire qu'ils évitent les valeurs égales, le retour des repos placés à distances égales, la répétition des mêmes intonations et la symétrie des accents.



Lorsque la cantilène est fréquemment rompue par des distances de 3e, 4e, 5e, on la rendra chantante en employant les notes de passage qui se trouvent entre ces intervalles.

Récitatif instrumenté (*Recitativo instrumentale*).

Le récitatif instrumenté est *libre* ou *obligé* (mesuré). S'il est obligé, on le considérera comme un fragment d'air, et il devra en conséquence être soumis aux règles du genre. Le récitatif instrumenté exprime les sentiments élevés et pathétiques, et doit se chanter d'une manière large et soutenue. Ex. :



Aux règles relatives à la prosodie, nous ajouterons les observations suivantes. Les valeurs des notes et celles des pauses n'étant souvent déterminées que par le besoin de diviser régulièrement la mesure, elles ne sont, à vrai dire, qu'un indice du mouvement que doit avoir la pensée. Le mouvement véritable sortira du sens des vers et de celui des phrases musicales. Les deux notes égales suivies d'une pause ne se disent jamais comme elles sont écrites. Le besoin de marquer l'accent exige, aussi bien dans le récitatif sérieux que dans le bouffe, que l'on change la première des deux notes en une appoggiature supérieure ou inférieure, suivant que le goût le conseille. En effet, chantez scrupuleusement, note par note, le récitatif qui commence la scène d'Orphée :

Sposa Euridice;
(*Orphée*, Gluck.)

celui de dona Anna près de son père mourant :

Ma qual mai s'offre, oh Dei;
(*Don Juan.*)

ou bien la scène de Sara :

Chi per pietà mi dice;
(*Sacrifice d'Abraham.*)

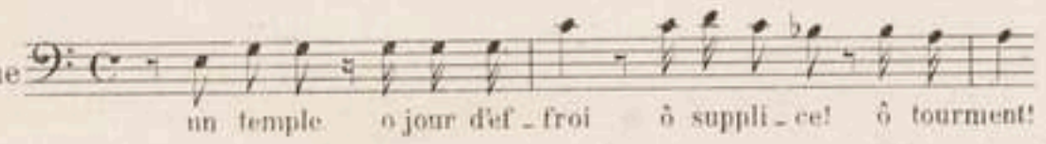
et ces trois chefs-d'œuvre de déclamation deviennent insupportables au bout de quelques mesures.

Quelquefois on intercale entre les deux notes une double appoggiature, ainsi que cela a été vu page 42.

Sans pouvoir déterminer l'emploi particulier des appoggiatures supérieure et inférieure, nous dirons cependant que l'appoggiature inférieure est plus pathétique que la supérieure.

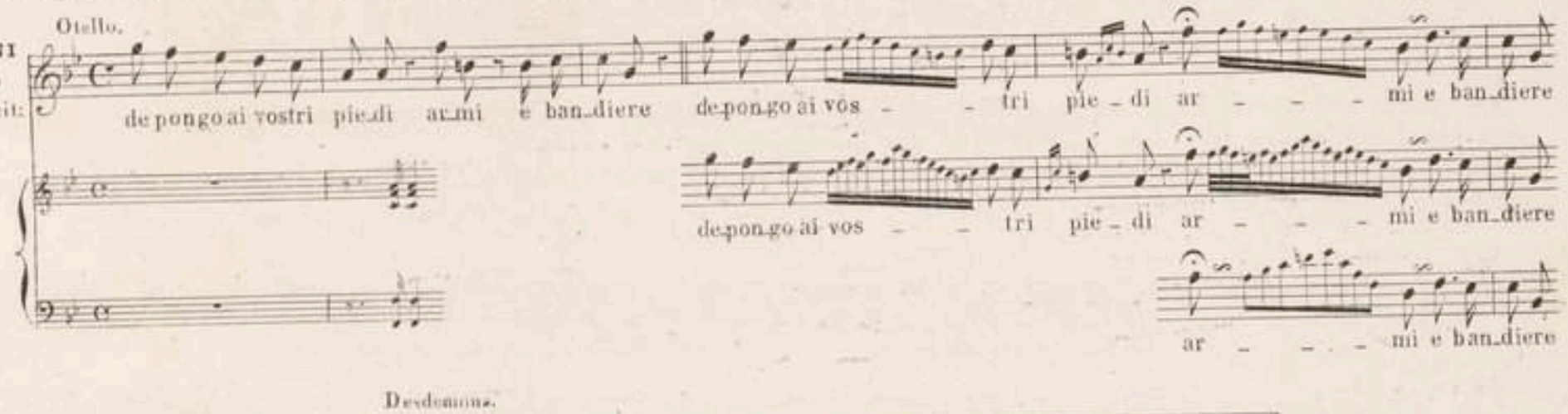
Dans le récitatif français, au lieu d'employer l'appoggiature sur la première des deux notes, on prolonge souvent la note qui porte la syllabe longue, c'est-à-dire la première des deux notes ; cette habitude tient sans doute à ce qu'en français la voix s'éteint sur les terminaisons féminines. Néanmoins, dans beaucoup de cas, l'appoggiature peut être employée avec avantage. Ex. :

SACCHINI
Œdipe a colonne
Air Récitatif.

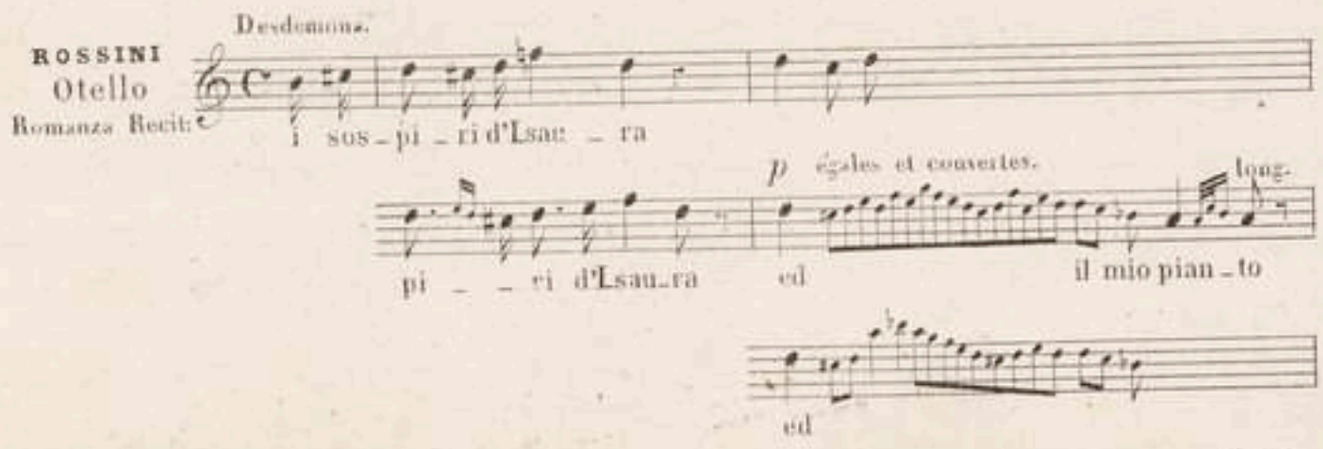


On termine heureusement le récitatif instrumenté par des ornements qui donnent de la rondeur à la pensée musicale. La couleur de ces ornements doit toujours répondre à celle du récitatif lui-même. Ex. :

ROSSINI
Otello
Aria Recit:

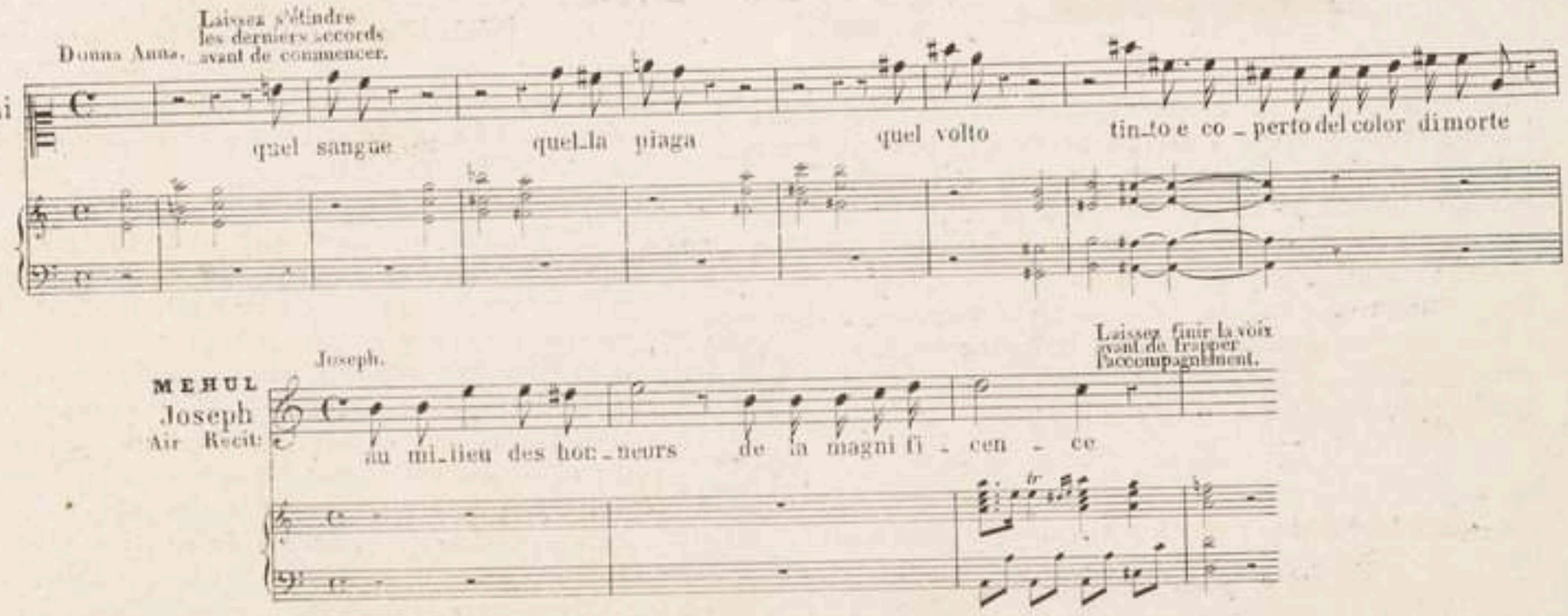


ROSSINI
Otello
Romanza Recit:



Dans le récitatif instrumenté, la voix doit rester entièrement dégagée de l'accompagnement. C'est pourquoi les accords ne se frapperont que lorsque le chant aura cessé, *et vice versâ*. Ex. :

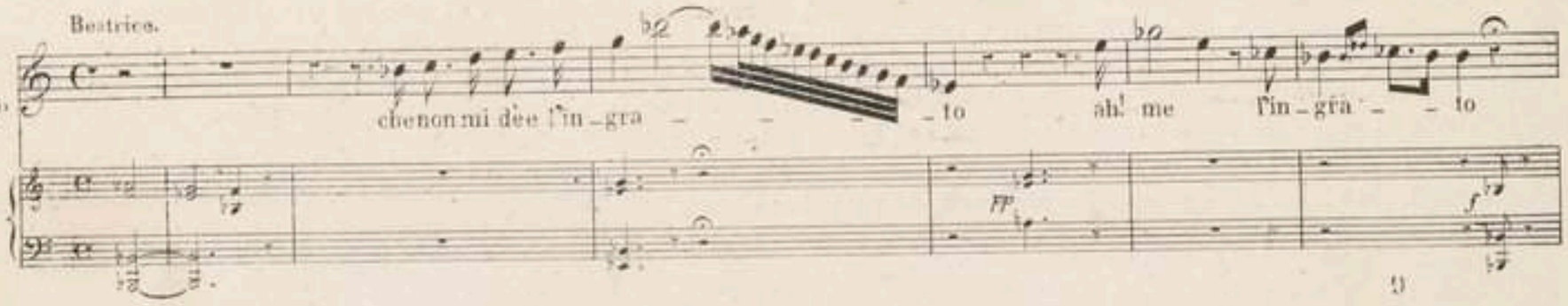
MOZART
Don Giovanni
Duetto Recit°

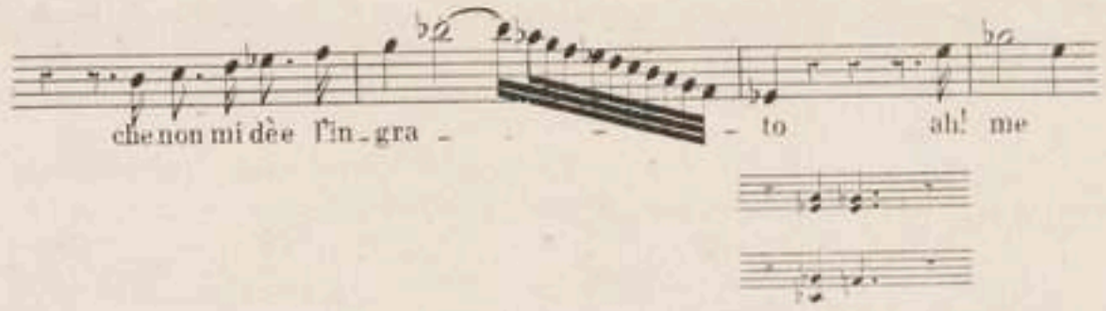


MEHUL
Joseph
Air Recit:

Souvent, pour dégager la voix, on réunit des accords qui étaient séparés par du récit. Ex. :

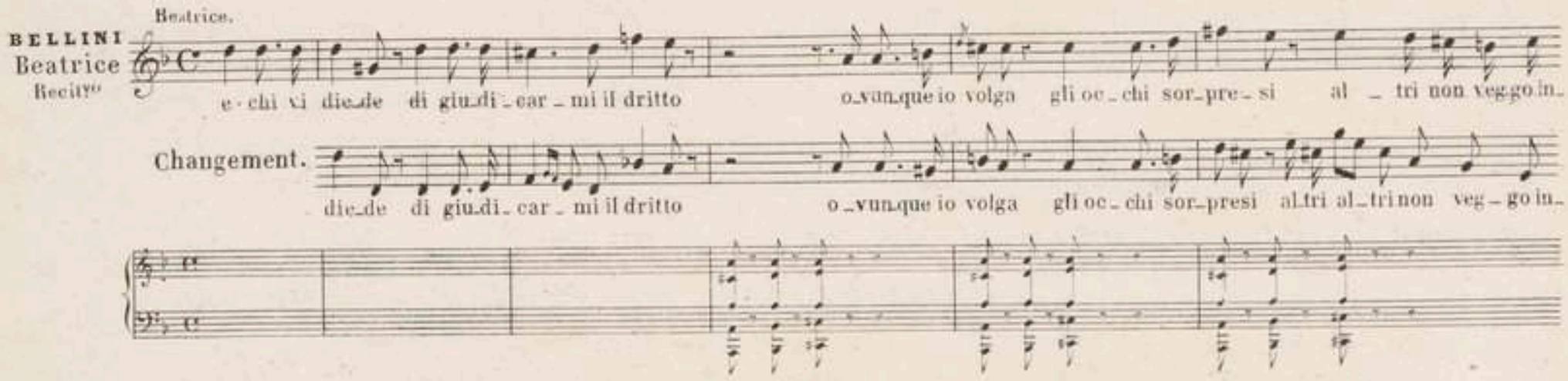
BELLINI
Beatrice
Cavatina Recit°

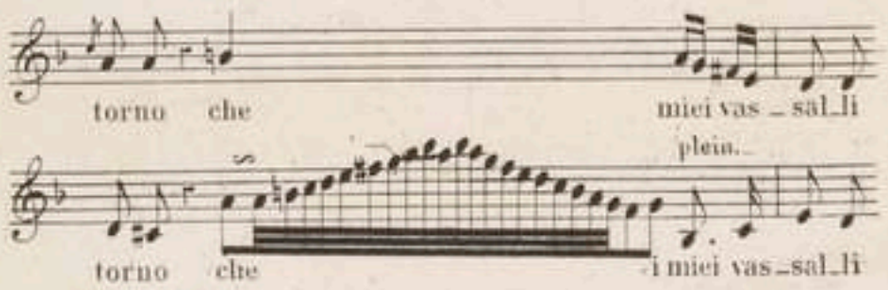




Lorsque la mélodie est faible, on lui prête un tour plus heureux par l'emploi des traits, de la répétition des mots, des accents, des couleurs de toute espèce ; bref, on peut tout se permettre, pourvu que l'on fasse ressortir avec ensemble, et dans leur véritable caractère, les sentiments que l'on exprime.

Dans le récitatif suivant, on peut remarquer les changements des notes et la répétition du mot *altri* [1].





Terminons cet article en avertissant l'élève de mettre de grandes pauses après les ritournelles qui ouvrent les récitatifs. L'auditeur sera mieux préparé à l'écouter, et son chant se détachera de tout ce qui a précédé. C'est d'ailleurs un moyen de reprendre le calme que l'aspect du public fait perdre d'abord à presque tous les artistes. Quelques inspirations faites avec lenteur, et conservées jusque vers les dernières mesures de la ritournelle, ont pour effet de ralentir la circulation, et de rendre à l'appareil respiratoire et au larynx la liberté et le calme dont ils ont besoin.

§ II.

CANTO SPIANATO (*Chant simple et chant large*).

Ce genre, le plus élevé de tous, mais aussi le moins piquant, à cause de la lenteur de son mouvement et de la simplicité de ses formes, repose uniquement sur les nuances de la passion, et la variété du clair-obscur musical. Ici, rien ne pourrait suppléer à l'exactitude de l'intonation, à l'expression de la voix, à la pureté et aux effets de la syllabation, au coloris musical. Ce style a pour ressources principales la netteté de l'articulation et les divers degrés d'énergie qu'elle comporte ; la tenue et l'égalité de la voix ; la convenance, la fusion ou la délicatesse des timbres ; l'emploi des sons filés dans toutes les variétés ; les nuances les plus fines du forte-piano, les ports de voix, le *tempo rubato*. L'artiste qui a obtenu ce résultat difficile de donner avec ces seules ressources leur effet complet aux *cantabili*, sait phraser toutes sortes de chants.

Dans le chant *spianato*, qui est le moins favorable à l'ornementation, la flexibilité mécanique du gosier ne saurait jouer le premier rôle. La surabondance de fioritures, qui étouffe sous la masse des détails les effets d'un style large et sévère, est le défaut que l'on pardonne le plus difficilement. Sans pouvoir déterminer d'une manière précise les ornements qu'il faudrait écarter de ce style, on peut établir, en général, qu'il faut en exclure les arpéges et les fioritures composés d'intervalles durs et difficiles. Les diverses appoggiatures, les *mordenti molli*, les trilles, trouvent heureusement ici leur place, et donnent à la mélodie un certain relief qui plaît. Les autres ornements, lorsqu'on y a recours, doivent être employés avec réserve, et répondre, par la gravité de leur mouvement et la douceur de leur expression, à la largeur et à la couleur du genre.

Il va sans dire que, s'il faut s'interdire la précipitation, les traits exécutés d'une manière brillante et rapide, les couleurs trop détaillées, il est également nécessaire d'éviter la prolongation pesante des notes suivies d'une pause, la langueur dans les terminaisons, l'abus des sons filés, des ports de voix, etc.

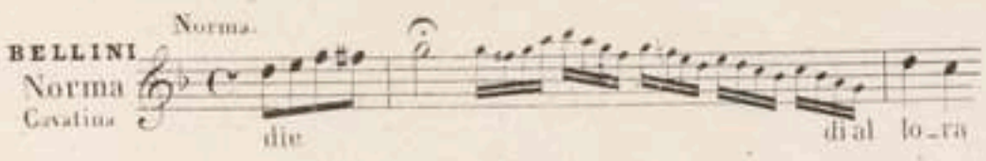
Un des caractères distinctifs de ce style, c'est que le chant doit être constamment uni et lié, ce qui oblige à opérer sans *expiration*, saccade ni sécheresse, le passage d'un son au son voisin. Il faut également que les changements de registre s'exécutent assez habilement pour rester inaperçus.

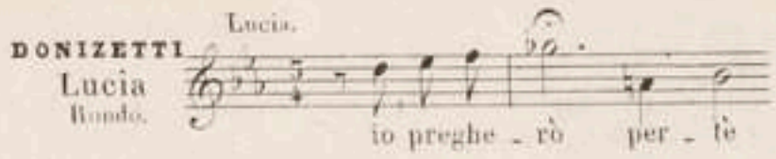
Dans ce style, les sons filés jouent un rôle très-important. « *Una spianata di voce ben fatta*, dit Anna Maria Celloni, *fa onore al discepolo ed al maestro, dimostrando tosto abbastanza l'ottima scuola.* » L'élève profitera donc des occasions de faire une belle tenue sur ses notes les plus claires, les plus sonores et les plus

(1) Voyez, pour les récitatifs instrumentés, le rôle de donna Anna dans *Don Giovanni*, tous les rôles dans *Guillaume Tell*, les partitions de *Sémiramide*, *Otello*, *Lucia* ; les ouvrages de Gluck, les cantates de Porpora, etc.

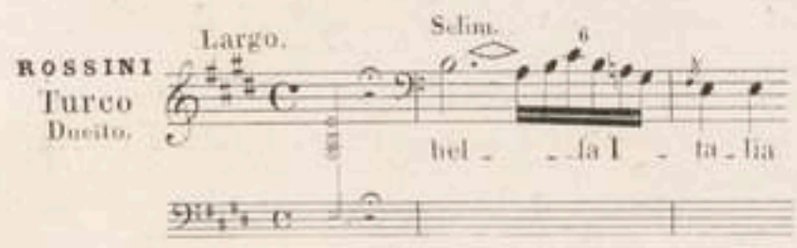
fermes de sa voix. Le lecteur se rappelle les divers procédés que nous avons indiqués comme devant servir à l'exécution des sons filés (première partie). Nous ne parlerons donc que des cas où il est bon d'y avoir recours. On filera (1) :

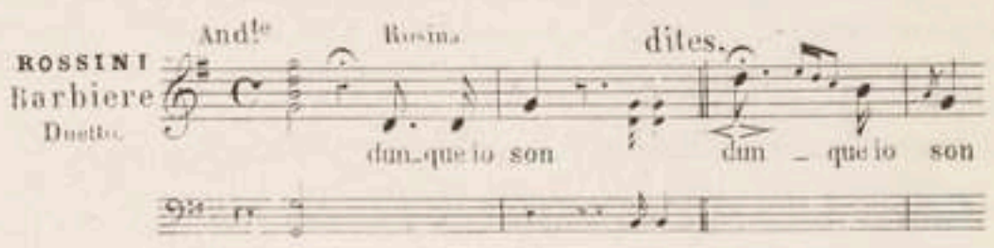
1° La note placée sous le point d'orgue, qu'elle soit seule ou suivie d'un trait. Ex. :

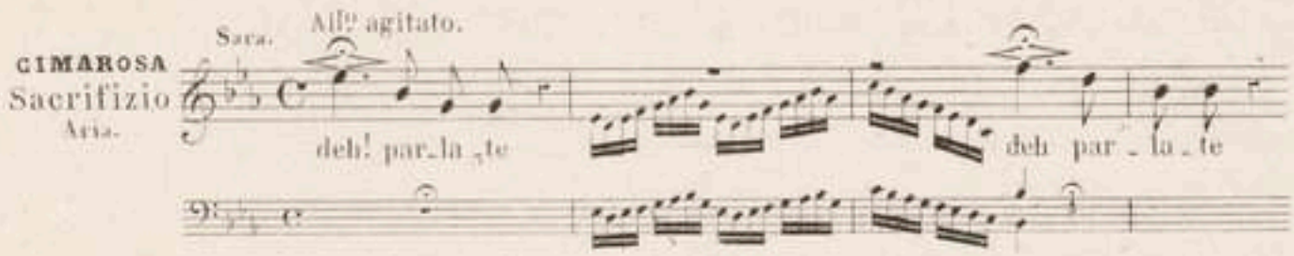


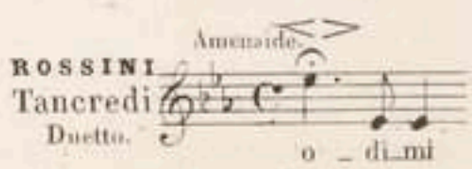


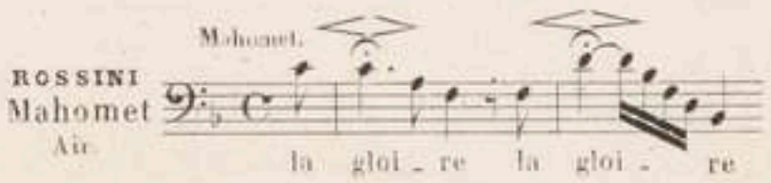
2° Toute note de valeur arbitraire placée au début d'un morceau. Ex. :



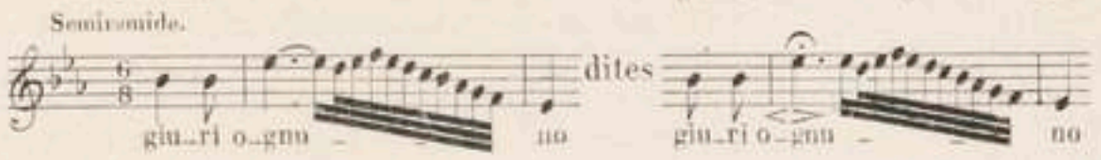


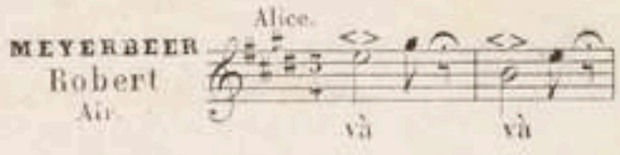




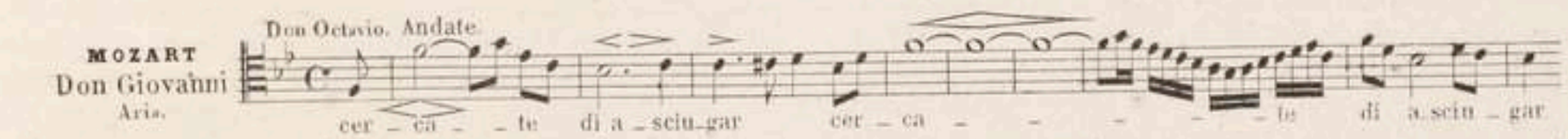


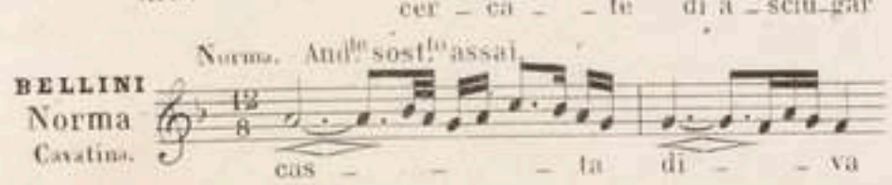


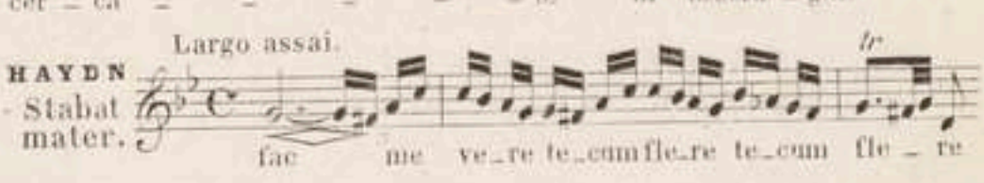




3° Toute note de valeur suffisante partout où elle s'offre dans les *cantabile*. Ex. :







Dans ces divers cas, la longueur du son filé se calcule sur l'étendue du trait qui suit et sur la quantité d'air nécessaire à ce dernier.

Le besoin de gradation se fait si impérieusement sentir dans ce style, qu'on ne peut, sans blesser l'oreille, attaquer brusquement les notes ; celles même qui demandent le plus de hardiesse doivent être annoncées par un renforcement.

Tout chanteur doué d'un beau timbre de voix peut encore employer les tenues pour peindre par imitation le sens de certains mots exprimant les idées de repos et de durée : tels sont les mots constance, paix, calme, éternité, etc.

Ces règles du *canto spianato*, telles que nous venons de les donner, ne s'appliquent dans toute leur rigueur qu'au *largo*. Exemples de *largo* (2) :

Les autres *cantabile*, tels que les *adagio*, les *maestoso*, les *andante*, etc., bien qu'ils retiennent du *largo* une certaine gravité, vont se modifiant successivement par des emprunts faits au style

(1) Ces règles relatives aux sons filés ne s'appliquent pas exclusivement au style *spianato* : elles s'étendent à tous les styles. On voudra bien se souvenir de cette observation dans les paragraphes suivants.

Aux dix-septième et dix-huitième siècles, les musiciens débutaient habituellement par une *messa di voce* pour captiver immédiatement l'attention du public.

(2) Ahi ! di spirti turba immensa.
(Convitto d'*Alessandro*, HÆNDEL.)
Tutta raccolta in me
(*Nell' Ezio*, HÆNDEL.)
Fac me vere.
(*Stabat* de HAYDN.)
} *Collection de Chants classiques*, par L. B. C.)

fleuri, et présentent alternativement de grandes tenues et des traits vigoureux et déployés (1).

Le *largo* pur convient aux sentiments pathétiques; les autres genres mixtes sont mieux appropriés aux sentiments nobles et élevés, quelle que soit la passion qu'ils expriment, gaieté, tristesse, etc.

Dans le chant *spianato*, il faut, en raison même de la simplicité des formes, que l'artiste *remue* l'âme, sous peine de paraître plat et languissant. Aussi l'inhabileté de la plupart de nos chanteurs, dans ce genre posé et délicat, a obligé les compositeurs à lui substituer, dans leurs ouvrages, des mélodies syllabiques et d'un rhythme décidé. Ce système facilite beaucoup la tâche des exécutants, puisque, sous prétexte d'affronter le mérite d'un chant large, ils s'épargnent l'étude des nuances, du clair-obscur, d'une vocalisation savante, des variétés de style, enfin cette préparation laborieuse et complète qui est l'éducation véritable du chanteur. A tout cela ils se contentent de substituer la force de la voix et l'exagération des sentiments : on arrive par cette route à la décadence de l'art.

Beaucoup de chanteurs, je le sais, prétendent que l'étude de la vocalisation est complétement inutile pour qui ne vise qu'au chant large. Cette assertion, plus commode que fondée, est contraire à l'expérience. Le chant large devient d'autant plus facile, que l'on a plus complétement formé l'organe aux difficultés de la vocalisation; disons même que cette souplesse est indispensable à qui veut exceller dans le *largo*. Les voix lourdes ne peuvent arriver à la perfection dans aucun genre. Nous pourrions citer au besoin des artistes qui savaient réunir une tenue de voix qui ne laissait rien à désirer à une agilité des plus brillantes.

§ III.

CANTO FIORITO (*Style fleuri*) (2).

Ce nom générique comprend tout style qui abonde à la fois en ornements et en couleurs. Le style fleuri permet au chanteur de déployer la fertilité de son imagination, et de faire valoir la sonorité et la souplesse de sa voix. Ici, comme dans le *canto spianato*, on emploie la *messa di voce*, le *tempo rubato*, les ports de voix, le forte-piano, en un mot tous les accents musicaux dont il a été parlé dans le chapitre consacré à l'art de phraser. Mais le principal effet de ce style se base sur les traits. On doit avant tout les approprier, par leur harmonie, leur caractère et leur exécution, à l'harmonie et au caractère du morceau, ainsi qu'au sens des paroles.

Comme les passions modifient diversement les moyens mélodiques, et leur impriment différents caractères de grâce, de sensibilité, de force, etc., le style fleuri prend, en raison même de ces caractères, les noms de :

Canto di agilità.

Canto di maniera, qui comprend le *canto di grazia* et le *canto di portamento.*

Canto di bravura, qui comprend le *canto di forza.* *di slancio.* *di sbalzo.*

Ces variétés se trouvent tantôt isolées, tantôt réunies dans la même composition. Essayons de caractériser séparément chacune d'elles.

Canto di agilita (1).

Ce style brille surtout par le mouvement rapide des notes. Les roulades, les arpéges, les trilles y abondent. La facture des traits doit être franche, l'exécution légère, et la voix ménagée. Ce style s'adapte parfaitement à l'opéra buffa, aux *allegro* des airs gais, aux mouvements vifs des *rondò*, des variations (2).

Canto di maniera (Maniera, synonyme d'*adresse*) (3).

On a dû sans doute la création de ce genre à des chanteurs dont la voix manquait de puissance, et dont les organes, quoique assouplis à l'exécution d'intervalles difficiles, ne possédaient pas une extrême agilité. Pour suppléer aux moyens les plus brillants de la vocalisation, la roulade vive, l'arpége lancé, les traits déployés sur une syllabe, etc., ces artistes ont eu recours aux ornements composés uniquement de petits dessins, de traits brisés, arpégés, et souvent coupés par les syllabes, le temps d'arrêt et les inflexions. Ils se sont ainsi formé un genre élégant et délicat dont les tournures reçoivent le nom de *modi di canto*. Leur vocalisation est, il est vrai, conduite avec art et bien nuancée par les timbres et l'expression; mais elle est dépourvue de puissance, de *brio*.

Le genre *di maniera* convient aux sentiments gracieux, que l'expression en soit gaie ou sentimentale; c'est pourquoi on le nomme aussi *canto di grazia*. Les chanteurs consommés peuvent seuls y exceller.

A ces considérations générales viennent s'ajouter quelques préceptes de détail en partie consignés à la page de l'art de phraser. Ils sont tous inspirés par le besoin de fondu et de fini. Le son qui termine les dessins, les membres de phrases, lorsqu'il est suivi d'une respiration ou d'un silence, sera toujours court et du même degré de force que la fin de la note précédente. La finale des périodes doit être un peu plus longue, mais *sans queue*.

Après le silence qu'exigent le *respiro* et le *demi-respiro*, après les notes quittées, ou après un passage ou un conduit interrompu, il faut reprendre la mélodie dans le même timbre et le même degré de force qu'on avait en quittant, puisque la pensée n'est que momentanément suspendue et non changée.

(1) Les morceaux suivants nous en offrent des exemples :

Aria. —	« Casta diva, »	*Norma.*
—	« Ahi! se tu dormi svegliati. »	*Capuletti e Montecchi.*
—	« Idolo del mio cor. »	*Romeo e Giulietta.*
—	« Bel raggio lusinghiero. »	*Semiramide.*
—	« Per che non ho del vento. »	*Lucia.*
—	« Qui la voce sua soave »	*Puritani.*
—	« In si barbara sciagura. »	*Semiramide.*
—	« Sois immobile et vers la terre. »	*Guillaume Tell.*
—	« Dove sono. »	*Nozze di Figaro.*
—	« Ah non credea mirarti. »	*Sonnambula.*

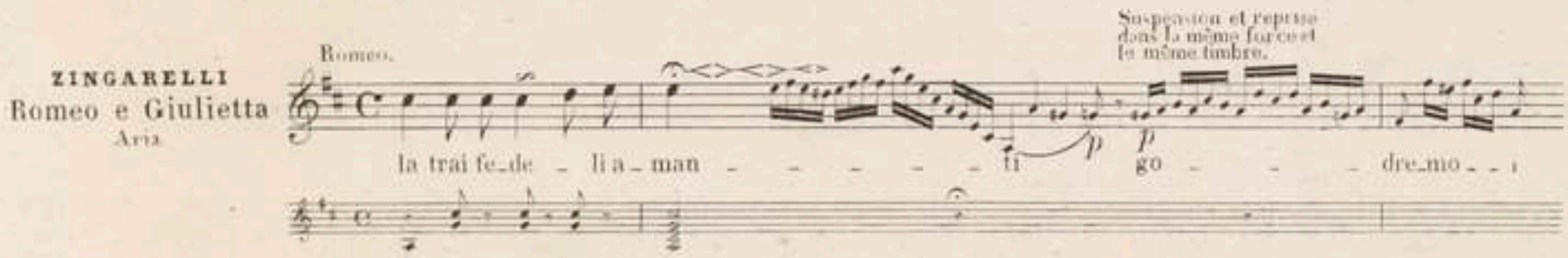
(2) Garcia, Pellegrini, M. Tamburini, Mademoiselle Sontag en 1829, madame Damoreau.

(1) Garcia, MM. Rubini, Tamburini, mesdames Malibran, Damoreau, Sontag.

(2)

Air S.	« Il dolce canto del Dio d'amore. »	
—	« Non, je ne veux pas chanter. »	*Billet de Loterie.*
—	« Idole de ma vie. »	*Robert le Diable.*
—	« Plaisirs de la grandeur. »	*Muette de Portici.*
Air T.	« Pria che spunti in ciel l'aurora. »	*Matrimonio segreto*
—	« Languir per une bella. »	*Italiana in Algieri.*
—	« I tuoi frequenti palpiti. »	*Niche.*
Air B.	« Sorgete, e in si bel giorno. »	*Maometto.*
—	« Ah! si questo di mia vita. »	*Zaira.*
Duo S. T	« Amor possente nume. »	*Armida.*
Duo S. B.	« Di capricci. »	*Corradino.*
Duo T. B.	« All' idea di quel metallo. »	*Barbiere di Siviglia.*

(3) Mesdames Pasta, Persiani, M. Velluti.



Ajoutons encore quelques détails relatifs au développement des caractères que comporte ce genre. Les phrases se colorent par dessins, par progressions, par inflexions, plutôt que par membres de phrase. C'est pourquoi l'on détache par des *demi respiri*, ou par un simple silence, toutes les petites pensées dont se compose chaque phrase. Le même artifice permet de préparer les consonnes et de donner une certaine finesse à chaque détail (1).

Le clair et l'obscur, le piano et le forte, doivent être employés toujours par gradations bien nuancées, et jamais d'une manière brusque et heurtée. Il faut que les notes soient parfaitement liées entre elles, sans qu'aucune séparation, aucune secousse en marque le passage. Les éclats de voix, les sons lourds, les consonnes durement articulées et l'exagération des effets seront toujours exclus de ce genre délicat.

La voix, dans les notes élevées et soutenues, doit être adoucie jusqu'au *pianissimo* le plus délié et le plus suave. La bouche facilite ce pianissimo en souriant à demi.

On ne renforce jamais en descendant les passages gracieux.

Les notes répétées doivent être touchées très-légèrement avec le gosier.

Le mécanisme du *canto di maniera*, qui comporte à un haut degré la délicatesse et le fini, exige que l'on ménage la respiration, que tous les intervalles soient conduits par les mouvements souples des organes, au lieu d'être jetés par des coups de poitrine ; c'est ainsi que l'on exécute les passages d'une intonation difficile, les *mordenti molli*, les terminaisons douces et les mélodies qui se chantent *a fior di labbra*, comme disent les Italiens, et autres morceaux *di mezzo carattere*.

Lorsque les ports de voix dominent, on nomme ce genre *canto di portamento*. Dans ce sytle on a souvent recours aux appoggiatures inférieures de toutes distances ; l'emploi de ce moyen imprime au chant de la douceur. Ex. : (2).

Canto di Bravura (3).

Le *canto di bravura* n'est autre chose que le *canto di agilita*, auquel seulement sont venues s'ajouter la puissance et la passion. L'artiste peut chanter *di bravura* lorsqu'il possède une voix éclatante et pleine, une agilité franche et vigoureuse, de la hardiesse et de la chaleur. Dans ce genre, l'élan de la passion se marie à la plus riche parure du style : arpéges, roulades, trilles, ports de voix éclatants, couleurs vives, accents énergiques, etc.

Le chant de bravoure convient à toute musique brillante et passionnée.

Ce genre exige que l'on renforce les notes graves des traits descendants. Chez les femmes, les sons de poitrine sont les seuls qui puissent satisfaire à ce besoin d'énergie et de puissance.

Nous croyons devoir placer ici une observation empruntée en partie à Lichtenthal.

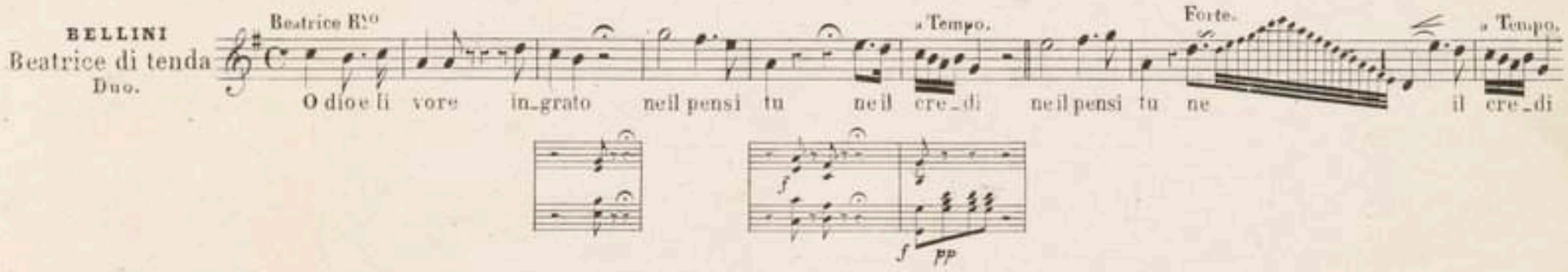
Le style de bravoure appliqué à l'*agitato* comporte un des mouvements les plus passionnés de la musique, et demande non-seulement du feu, de l'abandon, mais encore une espèce d'exaltation et de délire. C'est ainsi qu'on peut exprimer avec force et vérité la douleur, la colère, la jalousie et les autres passions impétueuses. Les accents, les syncopes, le temps dérobé, les timbres expressifs, quelques ornements bien appropriés aux paroles et exécutés avec la rapidité et la force nécessaires, servent à peindre le désordre et la fougue des diverses passions.

Exemples : Trio *Donna del Lago* ;

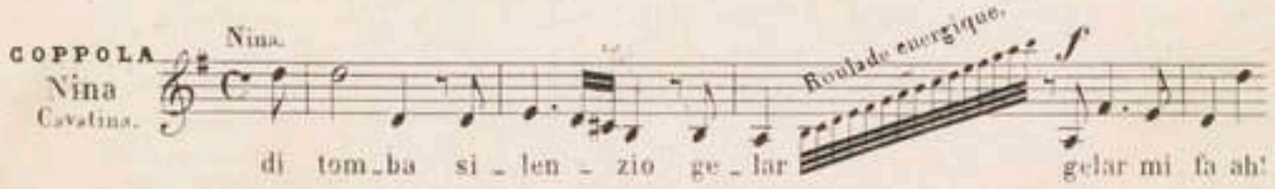
Duo *Elisabetta* entre Elisabetta et Norfolk.

Le *canto di bravura*, lorsque les grands intervalles mélodiques y dominent, prend le nom de *canto di slancio*.

Après un récitatif, il est de grande école d'entamer un motif de force par un trait *di bravura*.



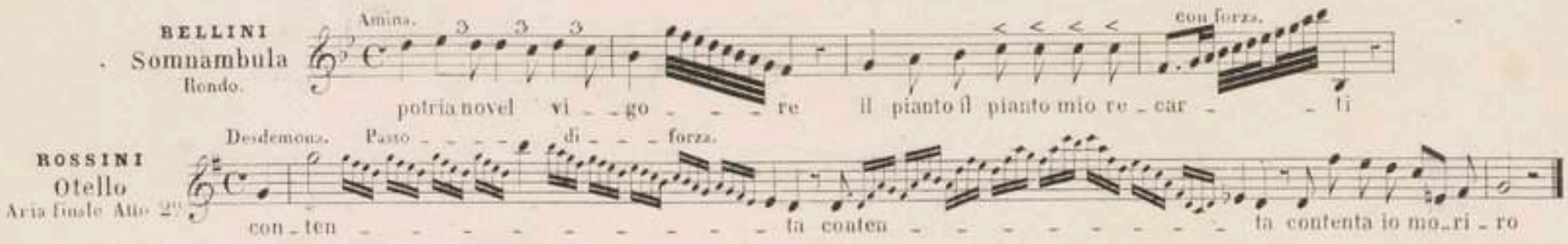
Exemples de traits de bravoure :



(1) Le chant *miniato*, dont parle Tosi pour le style *da camera*, devait sans doute s'obtenir par ces procédés.

(2) Romance. — « Assisa al piè d'un salice. » Rossini.
Cavatina. — « Il braccio mio. » Nicolini.
— — « Di tanti palpiti. » Rossini.
Preghiera. — « Deh calma o ciel. » *Otello*, Rossini.
Aria. — « Ombra adorata. » *Romeo e Giulietta*, Zingarelli.
Terzetto. — « Giovinetto cavalier. » *Crociato*, Meyerbeer.

(3) Garcia, dans *Otello*, mesdames Catalani, Malibran, Grisi.



Chants caractérisés, populaires.

Comme les chants nationaux font essentiellement partie du style fleuri, nous les classerons dans ce paragraphe. Ces chants sont certainement ceux dont la mélodie est le mieux caractérisée. Je ne dirai un mot que du style des airs espagnols, celui qui m'est le plus familier.

L'Espagnol parsème son chant de mordants nombreux qui attaquent les notes, et de syncopes fréquentes qui déplacent l'accent tonique, afin d'ajouter plus de piquant à l'effet par un rhythme inattendu. C'est seulement à la fin de la phrase que le chant coïncide avec la basse. La dernière syllabe du vers ne tombe pas sur le temps fort de la dernière mesure comme en italien, mais sur le dernier temps, c'est-à-dire sur le temps faible de la mesure qui précède.

Les coloris sont vifs et tranchés. Toutes les finales sont courtes, excepté dans le *polo*, où la dernière note est longue et tremblée. Dans ce dernier genre la voix prend une physionomie mélancolique. Les autres genres sont légers, voluptueux et flexibles.

Les phrases finales des chants de cette nature se terminent presque toujours en jetant la voix sur un son élevé et indécis semblable à un petit cri de joie. Les Napolitains le font entendre également ; mais le style de leurs chants diffère moins du style régulier que celui des mélodies espagnoles.

§ IV.

CANTO DECLAMATO.

Les chants dramatiques sont presque toujours monosyllabiques ; ils excluent à peu près toute vocalisation. Ce genre, fait pour les sentiments passionnés, a sans doute recours aux accents musicaux, mais son effet principal repose sur l'accent dramatique. Le chanteur doit, par conséquent, faire tout converger vers ce but. La syllabation, la quantité grammaticale, la force de la voix bien graduée, les timbres, les accents hardis, les soupirs, les transitions expressives et inattendues, enfin quelques appoggiatures et ports de voix, tels sont les éléments auxquels il a recours.

La diction doit être non-seulement juste, mais noble, élevée ; les formes affectées, triviales, exagérées, ne conviennent qu'à la parodie, aux *buffi caricati*. Pour exceller dans le style dramatique, il faut une âme de feu, une puissance gigantesque : l'acteur doit constamment dominer le chanteur (1). Mais on aura soin de n'aborder ce genre qu'avec modération et réserve, car il épuise promptement les ressources de la voix. Le chanteur dont la constitution est consolidée, mais qui, par un long exercice de son art, a perdu la fraîcheur, la jeunesse et la flexibilité de la voix, doit seul l'adopter. L'emploi en est réservé à la dernière période de son talent (1). « *Tutto quello che è di forza non è per li stessi mezzi che quello che è di grazia e di dolcezza.* » (*Anna Maria Celloni.*)

(1) M. Duprez, madame Schroeder Devrient.

Stylo parlante (*Bouffe*).

Le style *parlante* est l'âme de l'opéra *buffa*. Ce genre est monosyllabique comme le précédent, mais d'un caractère tout opposé. Il exige que les mots se succèdent très-rapidement avec une netteté parfaite (2).

Ici, plus encore que dans la déclamation sérieuse, la parole et les intentions du comédien doivent dominer.

Dans ce genre, l'esprit et la verve comique sont merveilleusement secondés par l'agilité des organes vocaux. Les femmes et les ténors ne sauraient s'en passer. Lorsqu'elles possèdent ces qualités, les basses chantantes (*buffi cantanti*) s'en servent avec le plus grand avantage (3). Le *buffo caricato* est le seul qui parle le chant et à qui l'agilité soit inutile. Il doit être avant tout comédien. On attend de lui la verve bouffonne, les lazzi spirituels, et non l'élégance du chant.

Arrivé au terme d'une œuvre ingrate et laborieuse, je ne me dissimule point tout ce que son imperfection laisse à désirer : j'avais compris d'avance l'extrême difficulté d'une pareille tâche. Décomposer avec précision, réduire en système pour les mettre à la portée de tous, ces procédés heureux que les chanteurs consommés rencontrent le plus souvent par le seul instinct de l'art, voilà ce que j'ai tenté, ce que je n'espérais pas faire.

Il me suffit de penser que j'ai peut-être offert au public les éléments d'un ouvrage utile, et que quelques questions soulevées dans cette méthode appelleront l'attention de maîtres plus habiles à les résoudre. J'ai ébauché l'œuvre ; la science et le talent y mettront la dernière main.

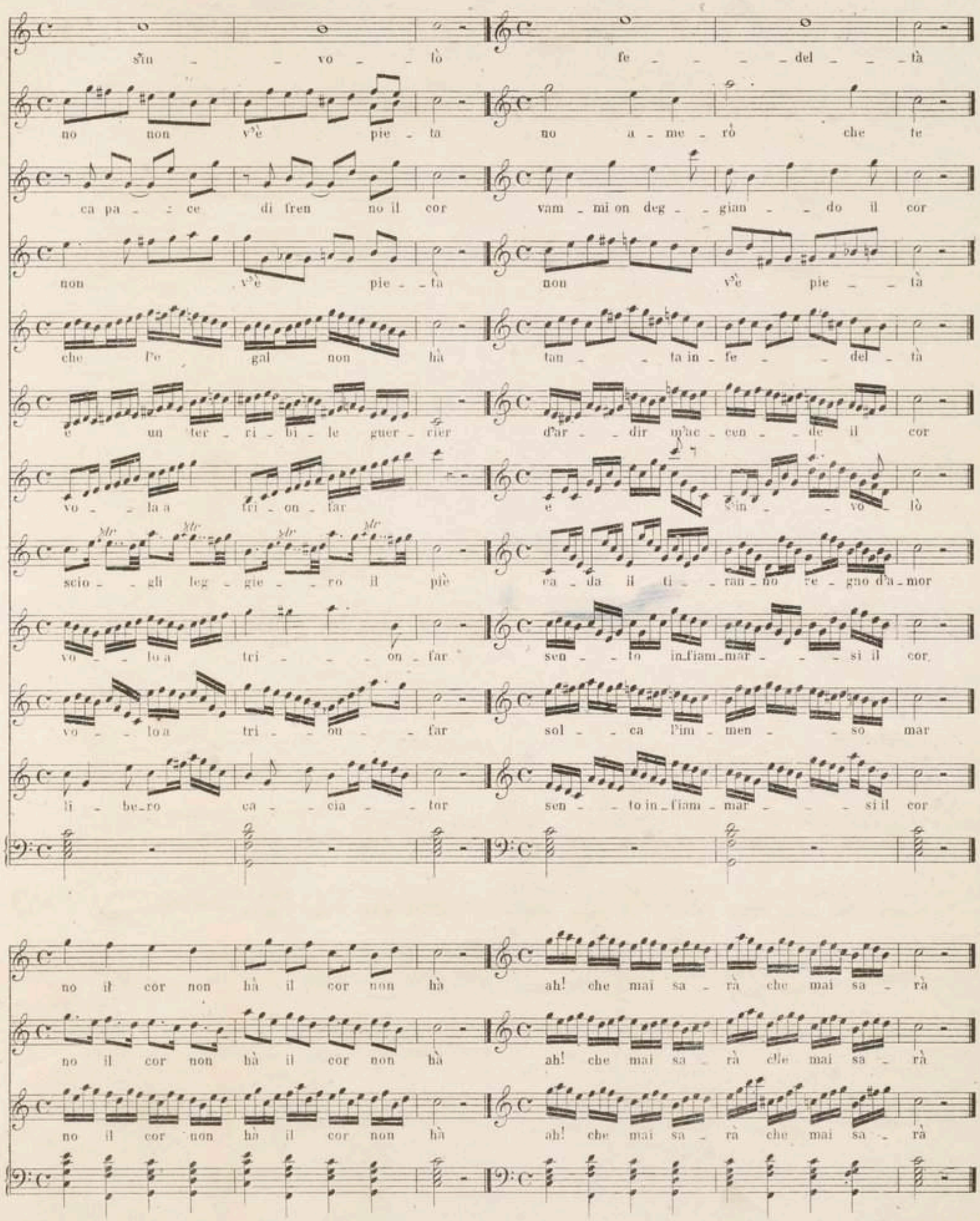
(1) Le rôle d'Éléazar dans *la Juive*, les opéras de Gluck ; les airs : Rachel quand du Seigneur, de *la Juive* ; Sois immobile et vers la terre, de *Guillaume Tell* ; Quand renaîtra, de *Guido et Ginevra*.

(2) Bien poser la voix et bien articuler tout à la fois sont deux mérites rares, mais pourtant conciliables et très-nécessaires. Nous en avons la preuve vivante dans M. Lablache. Nous rappelons encore que la glotte doit, au moyen d'un souffle nourri et de vibrations continues et sonores, prolonger les sons comme s'ils n'étaient pas divisés par les paroles, tandis que les organes de l'articulation impriment aux notes le mouvement des consonnes. (Voyez pour exemple la note 1, page 8, seconde partie.)

(3) Garcia, Pellegrini, Tamburini, Ronconi.

Dans cette seconde partie, comme dans la première, on doit transposer les exemples en raison du diapason des voix.

EXEMPLES DE CADENCES FINALES.



si fe - - li - - ce o - - gnor fe - - li - - ce o - - gnor

del do - - lor del do - - lor

bar - - b: - - ro do - - lor si do - - lor

si la no - bi - le mer - cè la ro - bi - le mer - cè

si di pa - - ce a - - mor di pa - - ce a - - mor

si col su - - o can - - tar col su - o can - - tar

a - - do - - ra - bi - le bel - tà a - do - - ra - bi - le bel - tà

e - i ne in - vi - - ta a ri - - de - re e scher - zar ne in - vi - - ta a ri - - de - re scher - zar

no per mè non v'è mag - gior pe - - nar no non v'è mag - gior pe - nar

e - i ne in - vi - ta a ri - de - re scher - zar ne in - vi - - ta a ri - de - re scher - zar

dal pia - - cer bal - zan - do và dal pia - cer bal - zan - do và

non per mè non non per mè non v'è

dal cor già s'en và dal cor s'en và

si scher - - zan - - do và scher - - zan - - do và

già crol - - lan - - do và crol - - lan - - do và

già crol - - lan - - do và crol - - lan - - do và

ah! scher - - zan - - do và scher - - zan - - do và

dal pia - - cer sal - tan - do và sal - - tan - - do và

è un tra - di - - tor v'in - gan - ne - rà è un tra - di - - tor v'in - gan - ne - rà

no per me non è per me non è

no pia - cer no maggior non v'è mag - - gior non v'è

non pia - cer mag - gior non v'è mag - - gior non v'è

si fe - - li - - ci - - tà fe - - li - - ci - - tà

no per me non v'è per me non v'è

no per me non v'è per me non v'è

vam - mi on - - deg - - gian - - do il cor vammi on - deg - gian - - do il cor

vam - - mion - - deg - gian - - do il cor on - - deg - gian - - do il cor

ah i tan - - ta m'a fe - li - - ci - tà ah tan - - ta mi - a fe - li - - ci - tà

vor - - rei vor - - rei con tè res - tar con tè con tè res - tar

deh! vie - ni vie - ni sul mio cor deh vie - ni vie - ni sul mio cor

vor - - rei con tè con te res - - tar vor - rei con te con tè res - tar

fra le pal - me a tri - - on - far fra le pal - me a tri - on - far

fra le pal - me a tri - on - far fra le pal - me tri - on - - far

si sa - rai sa - - rai sa - rai mio cor pa - - go sa - rai mio cor

pa - - go sa - - rai sa - rai mio cor pa - go sa - ra - i sa - rai mio cor

pa - - go sa - - rai - i sa - rai - i mi - o cor pa - go sa - ra - i sa - ra - i mi - o cor

pa - - go sa - - ra - i sa - ra - i mi - o cor pa - go sa - ra - i sa - ra - i mi - o cor

di quà di là vo - la il pen - sier di quà di là di quà di là vo - la il pensier vo - la il pen - sier di quà di là di quà di là

ei di nuo - vo an cor an cor ver - ra an - - cor - ver - - ra

vo - - la il pen - sier di quà di là vo - - la di quà di là

va di quà di là di quà di

già fre - - men - - do và fre - me - do và fra - men - do và

non per me non vè per me per me non vè

vo - - la il pen - sier di quà di là il pen - sier di quà di là

che fe - - li - - ci - - tà fe - - li - - ci - - tà

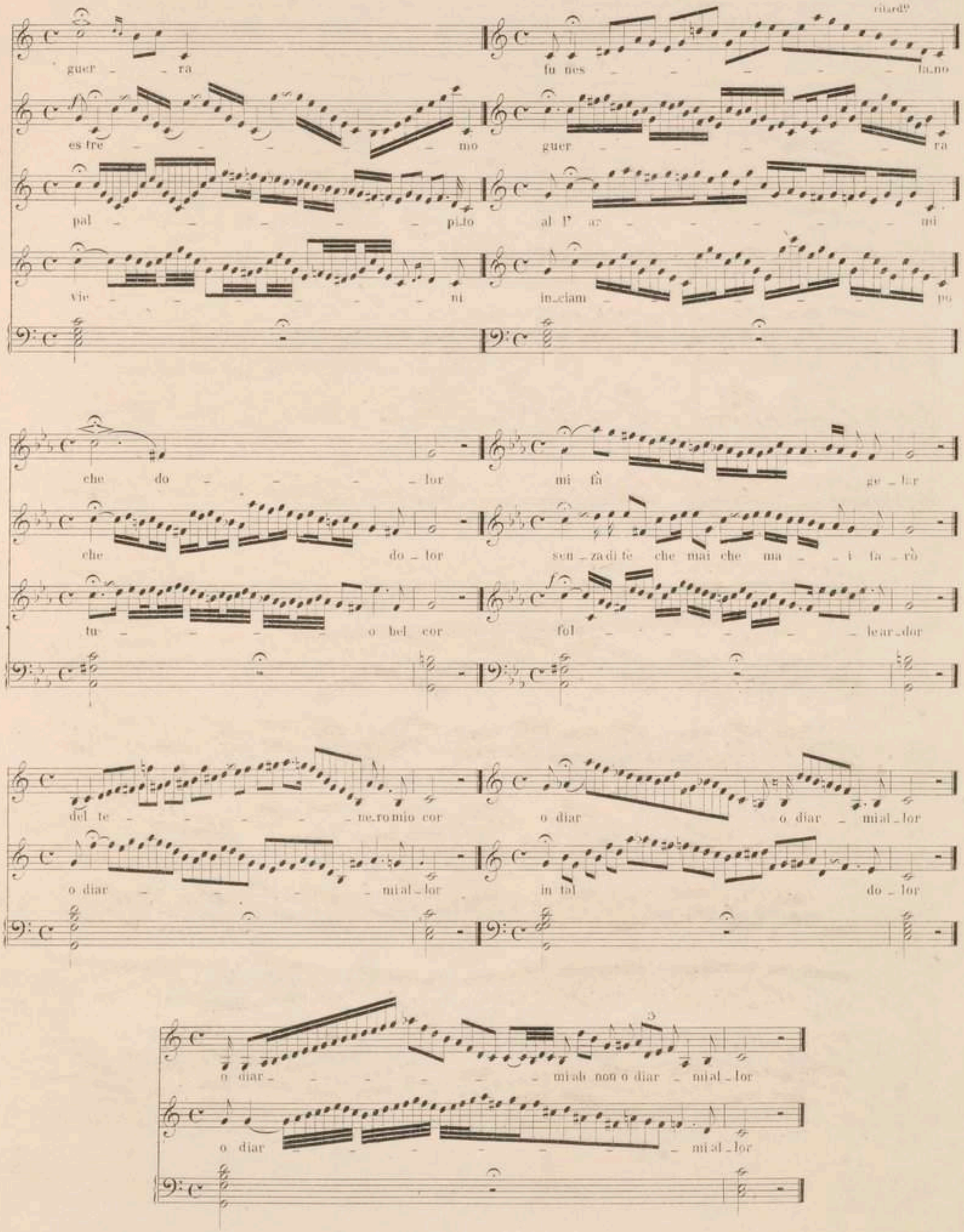
non per me per me non vè pie - ta non vè pie - ta

ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - gan - - ne - - rà

ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - - gan - - ne - - rà

ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - gan - - ne - - rà

Pour éviter que la voix ne soit couverte par l'accompagnement, le chanteur commencera seulement quelques instants après qu'aura frappé les accords.



d'affan – – – – – no io d'affan_no mo – ri – rò

per_ples – – – – so il cor ed a_mis – tà

l'ado_ra – – – – to mio ben il mi – – – – o va – lor

mi tra – – – – dì del mio cor

do – – – – – ve an drò mo – – – – ri – rò

ah! la vin – ce – rò

per me ah! si perme can – giò

f *p* *mf*

ah! io mo_ri – rò

fe – – – – – del – tà e – ter – no e_ter – – – no è il do – lor

rall.

e ter noil do lor can – – – giò ah! can – giò

mor_rò di do – lor morrò di do – lor

amor ei con – – – dur_rà implo – – – ro implo – – – ro – gnor

ah!
can - giò
e - ter - - - - no il do - lor e - ter - no il do - lor
sem - - - - - pre sem - - - - - - - pre pe.nar per tè
brll - - - - - - -

sen _ _ _ _ to sen _ to lan _ guir ah del suo do _ lor

sen _ _ _ to lan _ guir e a _ mor

sen _ _ _ _ to lan _ guir mĕn.cal _ _ _ _ _ _ zo o _ gnor

l'ar _ _ _ _ mi d'a _ mor on deg _ _ _ _ gia il mar

ah! l'es _ _ _ _ sermo_bil mo _ bil e in _ fe _ del

che di ra che fa ro

p tr long

te _ _ _ _ _ _ _ _ _ co o _ gnor

con.fen _ _ _ _ _ _ _ _ _

Pin - cer - - - - to cor ra - - - - - - pi - do spa - rì

non in - dug - giar ah! spa - rì

ah: sen - za po - ter mo - rir

sen - - - - - - - - - - - - - - - - - za po - ter mo - rir

ah: il se - gre - to del mio cor

ah: di gio - ja pal - - - pi - tar

ah: ah di gio - ja pal - pi - tar

e gri - to o gnor con - te

non vi - di più

del valor del va - lor il fie - - - - - - - - - - - - - - - - ro ar - dor

nol spe - ra - re non far dar

che do - - - lor che do - - - - lor

in fe - del - fà qua - le or - ror

a Tempo.

o - diar - - - - - - - mi al - lor non o - diar - - mi al - lor non o - diar - - mi al - lor

o diar - - - - - - - - - mi al - lor non o - diar - - mi al - lor non o - diar - - mi al - lor

ritard.

ah! che gio - - - - - - va il pal - - pi - tar

ah! che gio - - - - - - - va il pal - - pi - tar

Canto.

l'es - - - - - - - - - ser mo - bil ed in - fe - del

longue

Clarinetti.

p

Accomp.

p

p

ah la fiam - - - - - ma la fiam - - - - ma del tuo cor

ah la fiam - - - - - ma la fiam - - - - ma del tuo cor

perdon ah! ah!

perdon si - gnor perdon

ah! perdon del mio fal - lir si - gnor per - don

ah! perdon del mio fal - lir si - gnor per - don

ah! perdon del mio fal - lir si - gnor per - don

sem - pre con tè res - tar sem - pre sem - pre con tè sem - pre con tè res - tar

sem - pre con tè res - tar sem - pre sem - pre con tè sem - pre con tè res - tar

e - ter - no eil do - lor

e - ter - no eil do - lor

trés lié.

il cor non ha non ha

il cor non ha non ha

tro_var pie_ta pie _ ta

pie_ta tro_var tro _ var pie _ ta

e fa spe_rar e fa spe _ rar

e fa spe_rar e fa spe _ rar

e fa sperar e fa spe _ rar

cell.

il ca _ _ _ _ _ _ _ _ pi_ra il ca _ pi _ ra

il ca _ _ _ _ _ _ _ _ pi_ra il ca _ pi _ ra.

a _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ men a _ _ _ _ _ men

a _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ men a _ _ _ _ _ _ _ men

Canto.

di gio _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ja pian _ _ _ _ _

Accomp:

_ _ _ ge _ ra pian _ _ ge _ ra pian _ ge _ ra

Jusqu'ici nous n'avons présenté que des préceptes isolés; nous avons énuméré les divers élémens dont se compose l'éxécution: nous allons examiner ces parties dans leurs rapports avec l'ensemble. Pour connaître à fond toutes les ressources d'une pratique savante, il faudrait analyser attentivement une série de chefs-d'œuvre, sous la direction d'un artiste consommé: le maitre habile, nous n'avons pas la prétention de le remplacer ici. Dans les indications qui accompagnent les morceaux, offerts à l'étude des élèves, nous n'espérons pas déterminer toujours les moyens les plus heureux de rendre la mélodie, ni même exposer complètement notre manière personnelle de la sentir. Nous cherchons seulement à faire comprendre par quelques exemples, comment l'élève peut appliquer à l'éxécution, les différents principes posés par cette méthode et dans quelle disposition d'esprit il doit aborder l'étude d'un morceau quelconque.

Abraham est parti pour aller accomplir l'ordre qu'il a reçu, d'immoler son fils. Sara, que le poëte suppose avertie de son malheur, cherche partout Isaac: le morceau qui va suivre renferme l'éloquente peinture de ses tourments.

L'écueil le plus dangereux dans l'expression des sentiments énergiques, c'est l'éxagération ou la trivialité, on échappe surtout *à ce dernier défaut*, en relevant par la pureté et la correction parfaite du style, ce que l'expression pourrait avoir de trop simple et de vulgaire.

Sacrifice d'Abraham
Scène et Air pour *soprano*
Poësie de **METASTASIO**.
Musique de **CIMAROSA**.

Largo espressivo.

SARA, Récit.

mezzo forte. longue prép: de la consonne P. quittez le Mi sitôt pris: mais sans saccade. longue prép. de l'M. quittez légèrement la note. évitez la secousse qui peut résulter pour le son du doublement de la consonne. piano. lent. l'appui plus longue que le Mi. notes lentes et égales. doux et porté.

Chi per pie_ta mi di_ce il mio fi_glio che fa? ser_vie pas_to_ri in_vi_o d'in_

contraction de deux voyelles sous la même note.

M F P V D

TEXTE.

Chi per pie_ta mi di_ce, il mio fi_glio che fa? ser_vie pas_to_ri inviodin_

piano. soupir. lent. piano, longue respiration. son filé à inflexions. forte

_tor_no e al_cun non rie_de! ah! for_se pie_to_so o_gn'un mie_vi_ta

T N

_torno e alcun non rie_de! ah! for_se pie_to_so o_gn'un mie_vi_ta

Les sorts de voix très accrues. Dans ce passage on ne saurait déployer trop de puissance de voix et d'articulation.

lent. soupir. voix vigoureuse. forte. piano soupir d'angoisse extrême m. forte. forte.

ah! l'mno_cen_te già spi_rò for_se l'al_ma in man del pa_dre ah forse oh! di_o che do_lor

ah! l'in no_cen_te già spi_rò for_se l'al_ma in man del pa_dre ah forse oh di_o che do_lor

a tempo.

larmes et désolation.

excessivement lié.

mezzo respiro

2. mordant qui attaque la note.

rall: a peine

inquiètude.

chi mi con_so_ _li non si tro_va per me

almen di tan_ti al_me_no tornar ve

chi mi con_ _so_li non si tro_va per me

almendi tanti al_me_no tornar ve

cresc.

paroles décidées et brèves. *All°*

espèce de défaillance.

lent

forte. sostenuto. piano.

inquiètude.

des_si! eccome un si cer_chi chie_da_si non ho cor pas_to_ri ah!

des_si! ec_come un si cercho chiedasi non ho cor pas_to_ri ah!

All° f

mordente

tre_mo d'ascol_tar la rispos_ta

lent

voix pleine et impérative.

ah! per_che ma_i si con_fu_si tor_na_le dov'è A

tremo d'ascol_tar la rispos_ta ah! per_che ma_i si con_fu_si tor_na_le dov'è A

All° *f*

note prolongée.

prolongée.

bram? che ve_ _deste?

f piano.

oh! Di_o par_la_te,

D

bram? cheve_des_te? oh! Di_o par_la_te,

f *p* *p*

expiration pour terminer celle note qui doit être fort longue.

expiration.

ARIA.

Ah! parla_te!

ah! par_la_te,

All° agitato.

Ah! parla_te! ah! par_la_te,

p cresc. *p* cresc. *p*

voix pleine,
ports de voix très energiques.

ex: de temps dérobé.

légère variante de la mesure 8.

deh! par - - la - - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - - si

deh! par - - la - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - - si

piano.

Le reprises aux mesures 15 et 16 plus accentuée et légèrement variée.

più bar - ba - ri sie - te deh! par - la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri

più bar - ba - ri sie - te deh! par - la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri

voix puissante.

la force du Sol doit ressortir principalement de la préparation du B.

sie - te men pie - to - si più bar - - - ba - ri sie - te

sie - te men pie - to - si più bar - - - ba - ri sie - te

piano.

cresc.

celle pelite note prise sans port de voix.

forte.

Timbre sombre éclatant.

voix attendrie suppliante.

piano.

ah! vin - ten - do ta - ce - - - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - rì non mi

ah! vin - ten - do ta - ce - - - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - rì non mi

Ce membre de phrase plus accentué qu'aux mesures 29 et 30.

mf

piano.

f expiration devant et après la note.

di - te che il fi - glio mo - rì h! ah! deh! par - la - te che for - se ta - cen - do

di - te che il fi - glio mo - rì ah! deh! par - la - te che for - se ta - cen - do

étendez la V.

men pie - - to - si più bar - ba - ri sie - - te men pie - to - si più bar - ba - ri sie - te oh

vif.

étendez la voix.

étendez la voix.

men pie - to - si più bar - ba - ri sie - - te men pie - to - si più bar - ba - ri sie - te oh

déclamé.

piano.

Di - o par - la - te par - la - te ah vin - ten do ta ce te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo -

Di - o par - la - te par - la - te ah vin - ten do ta ce te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo -

à pleine voix.

piano.

Timbre sombre.

doux, marqués.

varier aux mesures 49 et 50.

Ou peut accentuer la 1re la 2e ou la 4e note de chaque temps.

- ri deh par - - la - te che for - se ta - cen - do men pie - - - to - si più bar - ba - ri

- ri deh par - - la - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - si più bar - ba - ri

piano.

reprise du Fa.

augmentation d'accent.

variante.

variante, augmentation d'accent.

variante, léger rall.

son filé.

voix couverte et agitée.

toujours piano

sons saccadés

sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta - ce - te ah vin - ten - do ta ce - te ta -

sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - - te ah vin - ten - do ta ce - te ta -

étendez la voix.

sanglot.

sanglot.

forte.

ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri no non mi di - te che il fi - glio mo -

- te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri no non mi di - te che il fi - glio mo -

toute la phrase à pleine voix.

-ri che il fi - glio mo - ri, che il fi - -glio mo - ri

-ri che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo - ri

f p > *p* *fp* *fp* *f*

fp *fp* *fp*

ces notes en voix de poitrine et bien tenues.

rinforz: piano. mezzo respiro après le port de voix. Timbre clair.

col canto.

préparez-vous toute l'ut et graduellement aussi accelérez.

So che spi - ra quell' os - - tia si ca - - - - - ra,

So che spi - ra quell' os - - ti, si ca - - - ra,

avec tendresse.

a tempo. piano.

piano. cresc: anxiété croissante.

so che spi - ra quell' os - tia si ca - ra veg - - go il san - gue che tin - ge quell.

so che spi - ra quell' os - tia si ca - ra veg - go il san - gue che tin - ge quell.

Pour rendre plus facile scrivez cette reprise dans le ton de la dominante. Les mêmes effets d'harmonie y sont qui se rattachent à l'image que présente les paroles.

piano cresc: piano cresc: forte *ff* éperdue.

a - - ra sen - - to il fer - ro che il sen le fe - ri deh! par -

a - ra sen - - to il fer - ro che il sen le fe - ri deh! par -

f *p* *f* *p* *f*

douleur
déchirante.

dim: dim: dim: dim: cresc:

la - te che for - se ta - cen - do men pie - to si più bar - ba - ri sie - te ah! ta - ce - te v'in - ten - do v'in - ten - do veggo, il

epuisée,
expirante.

fi - glio veggo il san - gue, veggo il fer - ro che il sen le fe - ri gia spi - ra oh

exclamation
de douleur poignante.

prononcez l'u à la française
sans cependant fermer
les lèvres.

rall:
dimin.

voix suppliante.

avec effroi.

Du - - - o! deh par - - ta - te ta - - ce - te v'in - ten - do

Di - - - o! deh par - - la - - te ta - ce - te v'in - ten - do

non mi di - - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo -

cresc:

- ri ah! par - - la - te che for - se ta - cen - do men pie - -

cresc. *p* rall:

-to - si più bar - ba - ri sie - te oh Di - o par - - la - te oh Di - o a - - - -

-to - si più bar - ba - ri sie - te oh Di - o par - - la - te oh Di - o a - - - -

Voix concentrée, sans marqués.

a tempo. voix étendue.

-ce - - te, ha! vin - ten - do ta - ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - rì nò nò nò non mi

-ce - - te, ha! vin - ten - do ta - ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - rì nò nò non mi

enlevez avec vigueur les cadences finales.

di - te che il fi - glio mo - rì nò nò nò non mi di - te che il fi - glio mo - rì non mi

di - te che il fi - glio mo - rì nò no nò non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

di - te che il fi - glio mo - rì non mi di - te che il fi - glio mo - rì che il fi - - glio mo - rì

di - te che il fi - glio mo - rì non mi di - te che il fi - glio mo - rì non mi di te che il fi - glio mo - rì

Caroline, fille d'un riche négociant, est demandée en mariage, au moment où elle vient d'épouser en secret Paolino, employé chez son père. Sur le point de fuir avec sa femme, Paolino lui raconte les dispositions qu'il a prises pour assurer leur retraite, et cherche à vaincre ses scrupules par la tendresse la plus vive, et la plus douce persuasion.

Une voix gracieuse et tendre, des ornements et des accents imitatifs, des nuances délicates ou vigoureuses; tels sont les moyens qui donneront à cet admirable morceau sa veritable couleur et en feront ressortir tout le charme.

piano. piano.

rà sor_ti_re_mo pian pia_ni_no per la porta del giar_di_no tut_ta pron_ta una ca_

sor_ti_re_mo pian pia_ni_no per la por_ta del giar_di_no tut_ta pron_ta una ca_

forte. mezzo voce.

roz_za là dano i si tro_ve_ra la da noi si tro ve_rà chiu_si in quel_la il vet_tu_

roz_za là da noi si tro_ve_rà la da noi si tro_ve_rà chiu_si in quel_la il vet_tu_

piano. mezza forte. crescendo. forte.

ri_no per schi_var qualunque in toppo per schi_var qua lunque in top_po i ca_val_li di ga_

ri_no per schi_var qualunque in top_po per schi_var qualunque in top_po i ca_val_li di ga_

fortissimo. falsetto. petto. piano. Tendresse. cresc:

lop_po sen_za po_sa cac_cie_rà sen_za po_sa cac_cie_

lop_po sen_za po_sa cac_cie_rà sen_za po_sa cac_cie_

piano. voix caressante. piano. crescendo.

rà da una vec chia mi a pa_rente buo_na don_na e assai pie_to_sa ce n'andre mo ca_ra

là da una vec chia mio pa_rente buo_no don_na as_sai pie_to_sa ce n'an dre mo ca_ra

sons ondulés.

spo_sa e stare_mo che_ti là ca_ra spo_sa ca_ra spo_sa e sta_re_mo che_ti

falsetto..... rit.. a tempo.

là e stare_mo che_ti là e staremo che_ti là e sta_re_mo che_ti

All° vivace

là e stare_mo che_ti là.

Emotion contenue.

mesure rigoureuse.

piano.

Co_me poi s'a vra da fa_re pen_so_

les accents sur les temps faibles très accusés.

voix étendue.

piano.

remo a mente cheta.

spo_sa ca_ra sta pur lie_ta che l'a_mor ci as_sis_te_

La voix étendue sur ces petites phrases.

piano.

forte.

rà spo_sa ca_ra sià pur lie_ta stà pur lie_ta che l'a_mo_re che l'a_

cresc: ces notes bien marquées.

mor ci as_sis_ te ra ci assis_te_ ra ci assis_te_ rà.

mor ci as_sis_ te_ rà ci as_sis_te_ rà ci as_sis_te_ rà.

dol.

La voix bien soutenue.
piano.

Pria che spunti in ciel l'au_ro_ra ca_ra sposa sen_ti be_ne sorti

Pria che spunti in ciel l'au_ro_ra ca_ra spo_sa sen_ti be_ne sor_ti

La voix très soutenue et toujour cresc

pleine voix

re_mo pian pia_ni_no per la por_ta del giar_di_no che_ti che_ti a len_to pas_so scen_de_

re_mo pian pia_ni_no per la por_ta del giar_di_no che_ti che_ti a len_to pas_so scen_de_

dimin: piano. pp cresc:

re_mo fi_no ab_bas_so che nes_sun ci sen_ti_rà che nes_sun ci sen_ti_rà pronta

re_mo fi_no ab_bas_so che nes_sun ci sen_ti_rà che nes_sun ci sen_ti_rà pronta

f p f

pronta la ca_rozza la da noi si tro_ve_rà la da noi si tro_ve_

pronta la ca_rozza la da noi si tro_ve_rà la da noi si tro_ve_

cresc:

piano. cresc: mezzo forte.

rà scen _ _ de _ re _ mo sor _ _ ti _ re _ mo sor _ ti _ re _ mo piano

rà scen _ _ de _ re _ mo sor _ _ ti _ re _ mo sor _ _ ti _ re _ mo piano

cresc: *f* phrase à piacere. sans filer. portez la voix.

pia _ _ no a pas _ _ so len _ _ to che nes _ sun ci sen _ ti _ _ rà spo _ _ sa ca _ _ ra

à piacere.

pia _ _ no a pas _ _ so len _ _ to che nes _ sun ci sen _ _ ti _ _ rà spo _ _ sa ca _ _ ra _ _

cresc col canto.

primo tempo. piano.

sta pur lie ta che l'a mor ci as _ sis _ _ te rà. sor _ ti _ re _ mo pian pia _

sta pur lie _ ta che l'a _ _ mor ci as _ sis _ te _ rà. sor _ ti _ re _ mo pian pia _

crescendo. piano.

ni _ no per la porta del giar _ di _ no pian pia _ ni _ no pian pia _ ni _ no pronta pron _ _ ta la ca _

ni _ no per la por _ ta del giar _ di _ no pian pia _ ni _ no pian pia _ ni _ no pronta pron _ _ ta la ca _

cresc:

crescendo. *f* a piacere. sans ondolés. la préparation du trille doit être douce, liée et graduellement accelerée. lento. con brio. (pédale légèrement et sans répétez.)

roz _ za la da noi _ si tro _ ve _ rà spo _ _ _ _ sa ca _ _ ra sta pur

a piacere.

roz _ _ za la da noi _ si tro _ ve _ rà spo _ _ _ _ sa ca _ _ ra sta pur

col canto.

doux. rapide et avec force. 1er Tempo.

lie - - - - - ta che l'a - - mor ci as - sis - te - rà

che l'a mor ci as - - sis - te - rà che l'a - mor ci as - - sis - te -

che l'a - - mor ci as - - sis - te - rà che l'a - mor ci as - - sis - te -

rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - rà ci as -

rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - rà ci as -

f

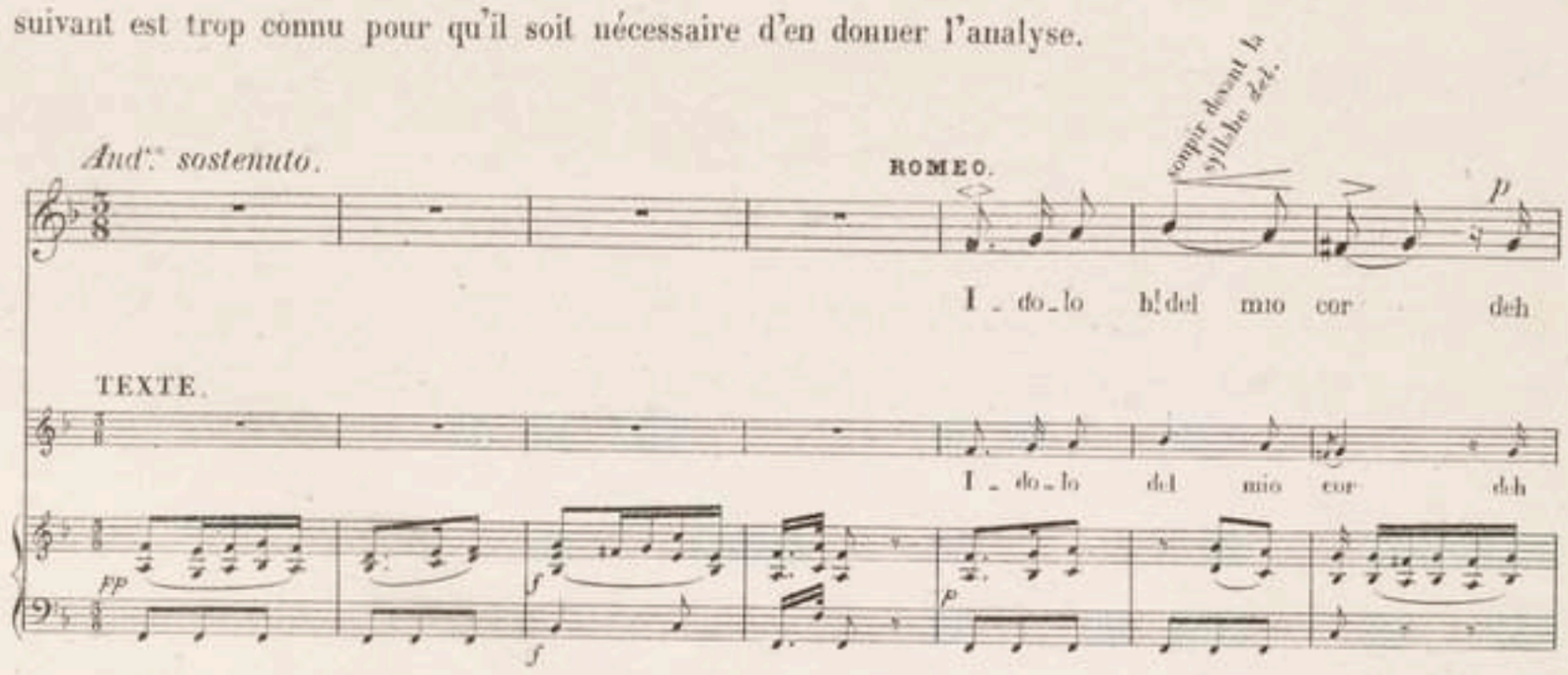
sis - - te - - rà ci as - sis - te - rà ci assis - te - rà

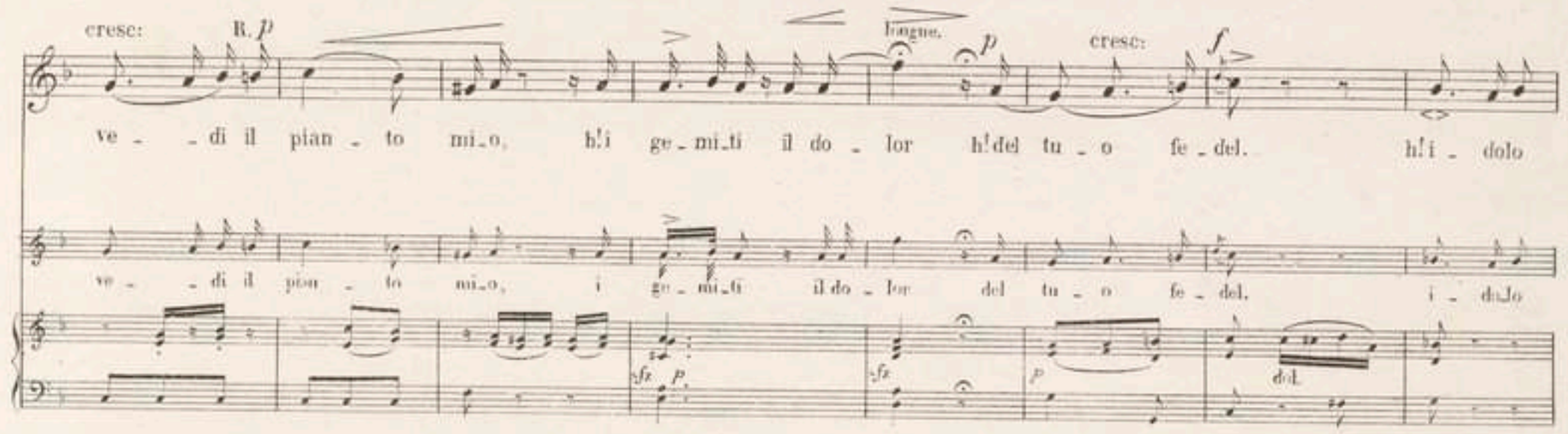
sis - - te - - rà ci as - sis - te - rà ci assis - te - rà.

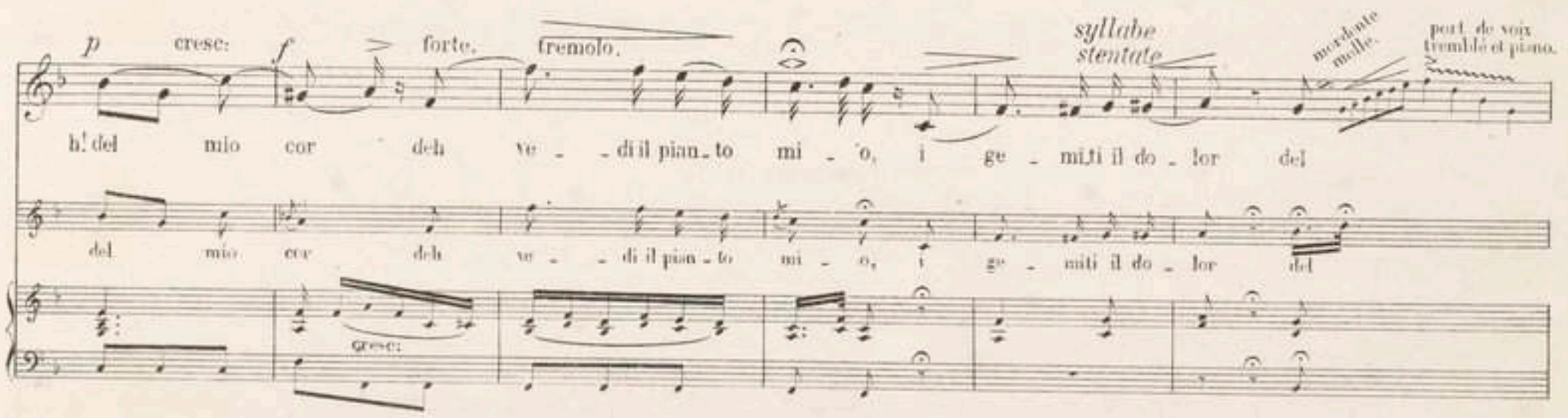
sf *sf*

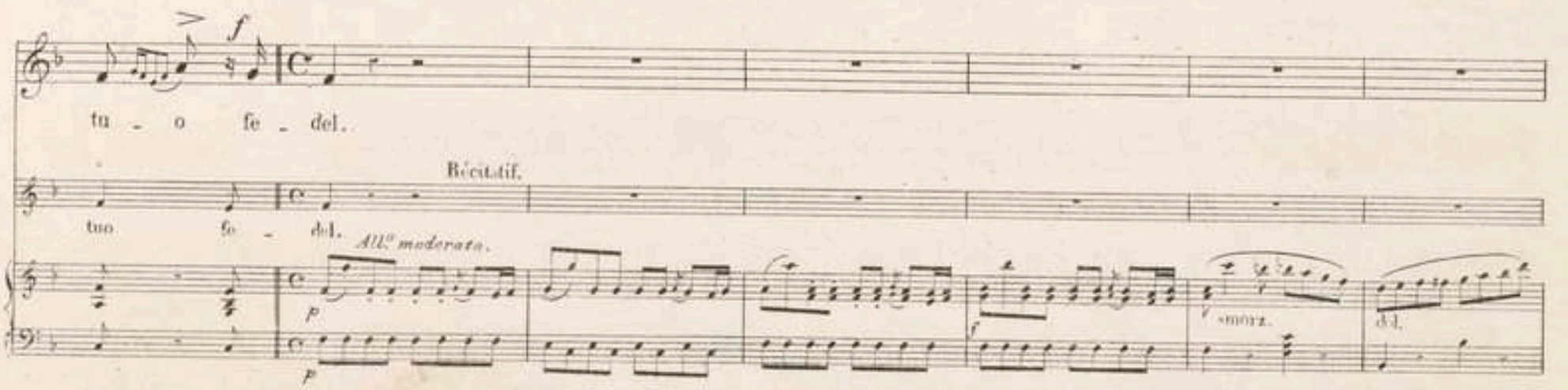
Le sujet du morceau suivant est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en donner l'analyse.

Air pour *mezzo soprano*,
composé par **CRESCENTINI**
et intercallé dans le
Romeo et Giulietta
de **ZINGARELLI**.









Récitativo.

forte.

sons prolongés.

sons filés & suffocants.

Ma che vale il mi - - o duol! mia bella spe_me io ti sen_to mi chia mi a seguir_ti fra

Ma che va - le il mio duol! mia bel la speme io ti sen_to mi chia mi a se_guir - ti fra

p

Résolu.

l'om_bre eb - ben, m'aspet - ta, ti se_gui - ro

l'ombre eb - ben, m'as - pet - ta, ti se_gui - ro

cresc. *f*

rinf.

se a te compagno in vi - ta non mi vol - - - - - le la sor - te te_co m'unis - - ca al_

se a te com - pagno in vi - ta non mi vol - - - - - le la sor_te te_co m'un_nis - - ca al -

f

dim. *p*

And.te sostenuto.

_men pie_to - - sa mor_te.

_men pie_to_sa mor_te.

avec animation.

Tranquil - - lo io son, fra po_co te_co sa_ro mia vi - ta.

Tranquillo io son, fra po_co te_co sa_ro mia vi_ta.

lent.

ac_cogli intan_to mia spe_me, a - - - - - - nima mi_a, accogli in_tanto questo ch'io per

ac_cogli in_tanto mia spe_me, a - - - - - - ni ma mi_a, ac_cogli in_tan_to ques_to ch'io per tè

lent.

RONDO. *And.te mosso.*

ver_so ul_ti_ _mo pian_to.

ver_so ul_ti_mo pianto.

Largo assai.

f exaltation.

Ombra a_dora_ta as_pet_ta, te_co saro in_di_ _vi_so, nel for_tuna_ _to e_

Om_bra a_dora_ta as_pet_ta, te_co saro in_di_ _vi_so, nel for_tuna_to e_

avec puissance et chaleur.

oix étendue

_li_ _so a_vra con_ten_to il cor. ombra a_do_ra_ta as_ _

_li_ _so a_vra con_ten_to il cor. ombra a_do_ra_ta as_ _

doux. cresc: cresc.

_pet_ta te_co sa_ro in_di vi_ so, nel for_tu_na_to e_ _li_ _so a_vra con_

_pet_ta te_co saro in_di_ vi_so, nel fortuna_to e_ _li_ _so a_vra con_

BIBLIOTHÈQUE ROYALE I

cresc:

-ten - to a - - vra con - ten - to il cor a - vra con - ten - to il cor

-ten - to a - - vra con - ten - to il cor a - vra con - ten - to il cor

m. voce. légères. voix pleine.

Là,tra i fe-de - li a - man - ti ci ap - pres - - - ta a - mor di - let - ti, go -

Là,tra i fe-de - li a - man - ti ci ap - pres - ta a - mor di - - let - ti, go -

l'étendue du point d'orgue
force à respirer avant la
syllabe *man* mais cette
faute doit rester inaperçue
pour l'auditeur.

½ respiro

-dre - mo i dol - ci is - tan - ti, là,tra i fede - li a - man - - - - ti go - - - - -

-dre - mo i dol - ci is - tan - ti, là,tra i fe de - li a - man - ti go - - - -

rinforz: voix

-dre - mo i dol - ci is - - tan - ti, de più in no - cen - ti af - - fet - ti e

-dre - mo i dol - ci is - - tan - ti, de più in no - cen - ti af - - fet - ti e

pleine et sonore.

l'e - co a noi d'in - tor - no ri - suo - - ne - ra d'a - mor, ri - suo - - - - -

l'e - co a noi d'in - tor - no ri - suo - - ne - ra d'a - mor, ri - suo - - - - -

rinforz. dim. gracieux.

-ne- -ra ri- -suo-ne ra d'a- mor.

-ne- -ra ri- -suo- -ne ra d'a- mor.

dol.

ombra a-do-ra- ta as- pet-ta te- co sa-ro in- di- -vi-so nel for-tu-na- to e-

ombra a-do-ra- ta as- pet-ta te- co sa-ro in- di- -vi-so nel for-tu-na- to e-

cresc. forte. doux.

li- so a-vra con-ten-to a- -vra con- ten- 'to il cor, a- -vra conten-to il

li- so a-vra con-ten-to a- -vra con- ten- to il cor, a- -vra conten-to il

cresc.

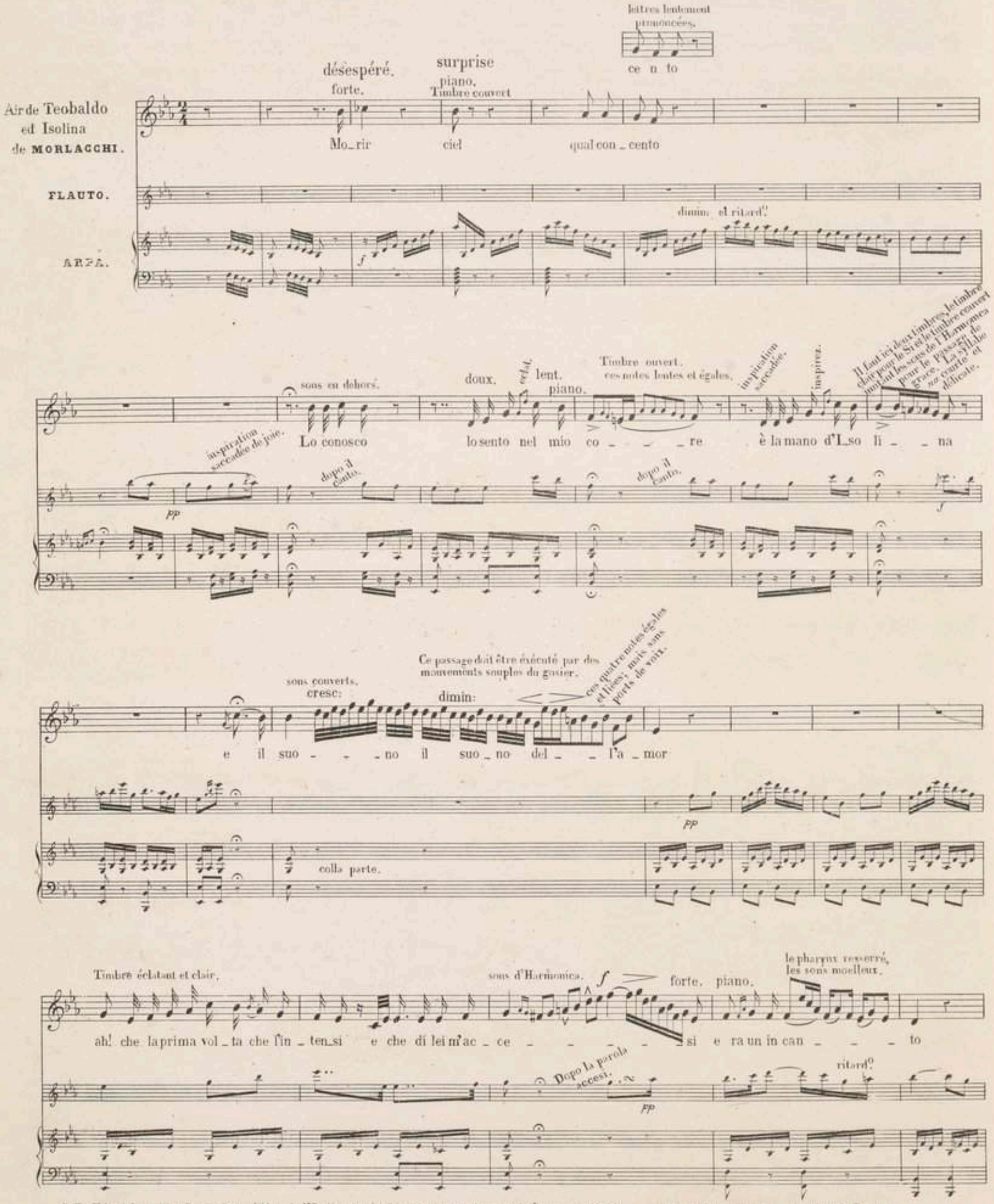
cor, a- vra conten- to il cor, a- -vra con-ten- to il cor, a- -

cor, a- -vra con ten- -to il cor, a- -vra con-ten- to il cor, a- -

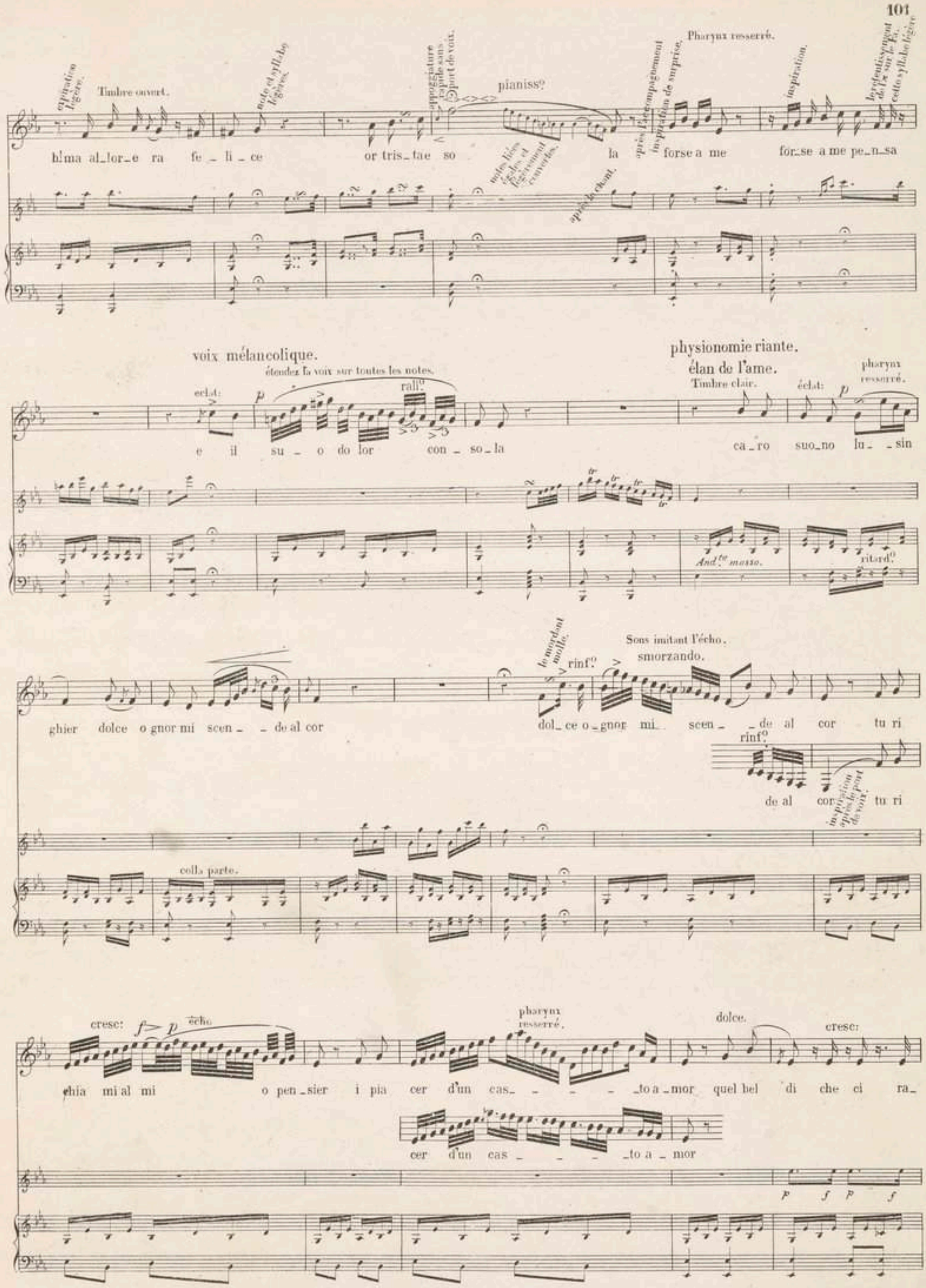
vra con- -ten- -to il cor.

vra con- ten- to il cor.

L'air qui va suivre, appartient à la manière du siècle passé et en offre un modèle remarquable. Je le tiens de Giovanni Batista Velluti qui seul, aujourd'hui, possède les secrets de cette école éteinte.



G. B. Velluti le dernier Sopraniste célèbre de l'Italie, est né à Montecrone dans la marche d'Ancone en 1781. Il vit retiré près des bords de la Brenta.


espirativo leggero.
Timbre ouvert.
note et syllabe légères.
appoggiatura coulée sans effort de voix.
pianiss?
après l'accompagnement
inspiration de surprise.
Pharynx resserré.
inspiration.
les articulations sur la 1re et la 3e. cette syllabe légère.
notes liées coulées et légèrement couvertes.
après le chant.
h!ma al_lor_e ra fe _ li _ ce
or tris_tae so
la
forse a me
for_se a me pe_n_sa
voix mélancolique.
étendez la voix sur toutes les notes.
eclat:
ralli:o
e il su _ o do lor
con _ so_la
physionomie riante.
élan de l'ame.
Timbre clair.
éclat:
pharynx resserré.
ca_ro suo_no lu_ _sin
And.te masso.
ritard.o
le mordant molle.
rinf.o
Sons imitant l'écho.
smorzando.
ghier dolce o gnor mi scen _ _ de al cor
dol_ce o_gnor mi scen _ _de al cor tu ri
rinf.o
de al cor tu ri
inspiration après le point de voix.
colla parte.
cresc: f> p écho.
pharynx resserré.
dolce.
cresc:
chia mi al mi
o pen_sier i pia cer d'un cas_ _ _ _ _to a_mor quel bel di che ci ra_
cer d'un cas _ _ _ _to a _ mor
f p f

Bouche ronde.
Pharynx resserré.
Mouvements legers
du larynx.

Arpège porté.

f mf

-pi de sua pura vo - - - lut - ta h! Do - ve an - do h! Do - vean - do do - - h! vean

sempre secondando il canto.

temps. fort. 6 notes rapides. respirez. piano. lentes.

do do ve ando mio ben quel di h! a - h! mai più h! a - - h! mai più a - - h! mai più no no mai più ri - tor - ne -

sempre secondando il canto. colla parte.

pharynx resserré son imitant l'écho.

-ra mai più mai più a - h! mai più ri - tor - ne - ra a - - - h! mai più no non mai

adagio. inflexions. inspirez. f

a tempo.

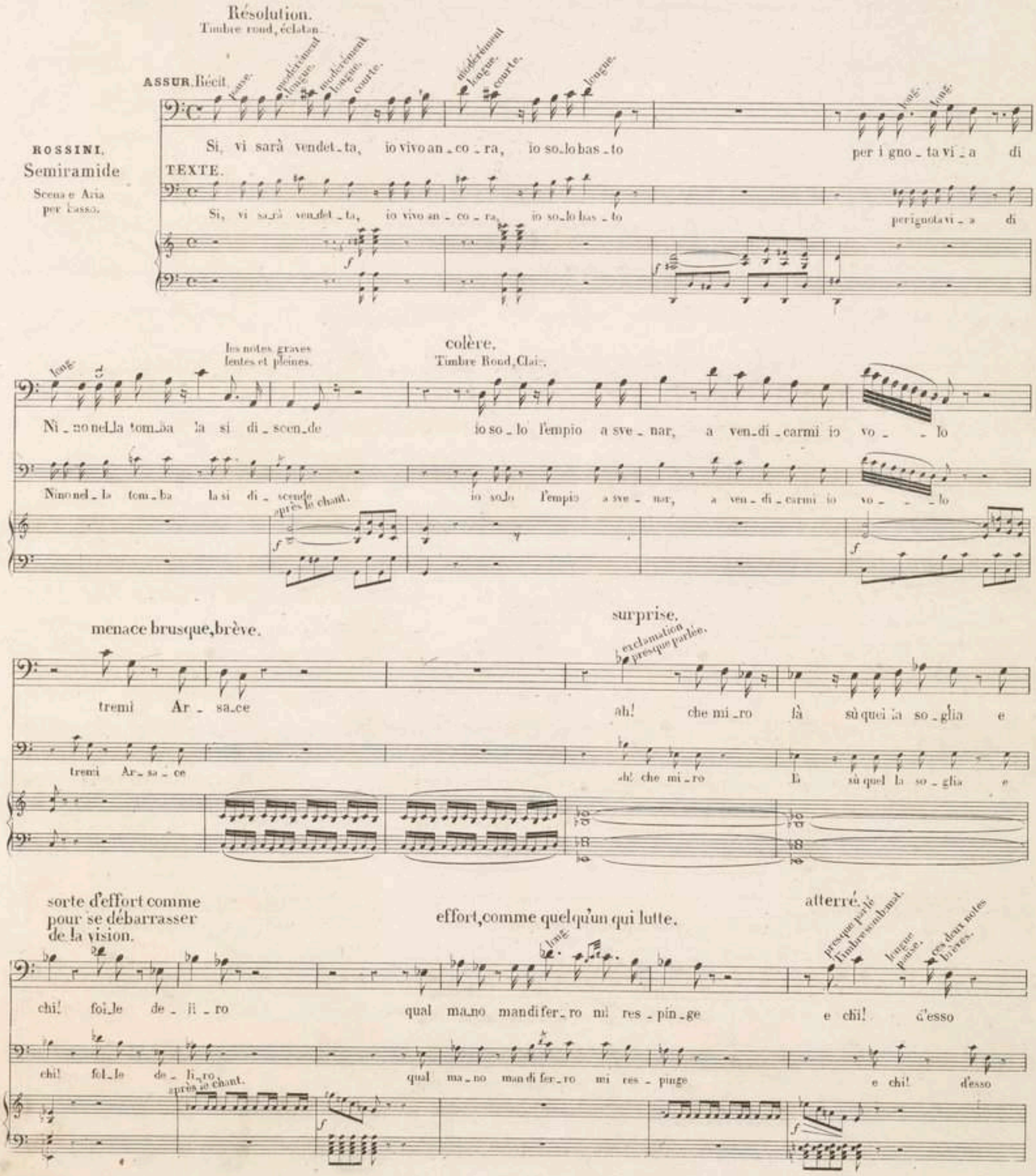
forte.

più ri - tor - ne - ra.

Assur, dévoré d'ambition et d'orgueil, poursuit d'une haine implacable celui dont l'élévation vient d'anéantir sa puissance. Il a déjà empoisonné le vieux Roi Ninus dans l'espoir de s'emparer du sceptre et il médite l'assasinat du Roi nouvellement élu. Au moment de pénétrer dans le tombeau du monarque assyrien, où il espère surprendre sa victime, il éprouve tout à coup un trouble mystérieux, son imagination lui présente des fantomes effrayants.

Le desir de la vengeance, la colère, la terreur profonde, l'égarement, la crainte de la mort, la supplication, tel est l'enchaînement des nuances différentes, dont s'empreint tour-à-tour cette scène passionnée.

Lorsque des sentimens divers, mais légèrement distincts, succèdent l'un à l'autre, l'élève ne doit pas seulement les caractèriser, il doit encore les espacer pour ainsi dire, afin que trop de précipitation ne vienne pas détruire un effet par l'autre et confondre les impressions de ses auditeurs.



ccmement.
long et soutenu.

comme fasciné.

lent.

Timb: somb: eclat:

égaré.

incalzando.

rond.

forte.

T. Clair.

cris de terreur.

lent.

dies_so oh! quai sguar_di! un brando ei strin_ge s'avventa a mè fug_già_mo ah! ch'ei m'ar_

dies_so oh! quai sguar_di! un brando ei strin_ge s'avventa a mè fug_già_mo ah! ch'ei m'ar_

désespoir.

supplication douloureuse.

Timbre Clair, Eclat:

Timbre Rond.

T. R. Eclat:

T. S. mat. concentré.

suffocation, voix émue.

pressez.

_res_ta là_sciami il crin m'af_fer_ra! d'un pie sfonda la ter_ra l'a_bisso ei me l'ad_di_ta ei mi vi

_res_ta Lasciami il crin m'afferra! d'un pie sfonda la ter_ra l'a_bisso ei me l'ad_di_ta ei mi vi

Ce passage très lent bien qu'écrit en doubles et triples croches.

L'Ut du grupetto très soutenu.

supplication.

angoisse. graduellement.

éperdu.

T. R. Clair.

lent.

T. R. Clair.

T. S. Mat.

T. S. Eclat:

spinge ah! nò Ciel ne poss' i_o da lui fuggir co_me sal_var_mi? oh Di_o!

spinge ah! nò Ciel ne poss' i_o da lui fuggir co_me sal_var_mi? oh Di_o!

All.o agitato.

T. Somb: Mat.

T. S. Eclatant.

T. S. Mat.

cresc:

forte.

T. C. Mat.

piano.

Deh ti ferma ti pla_ca per_do_na togli a me quell' or_ri bile as_pet_to quell' ac_

Assur.

Deh ti ferma ti pla_ca per_do_na togli a me quell' or_ri bile as_pet_to quell' ac_

oppressé.

Voix coupée par l'expiration.

expiration.

expir.

expir.

T. S. Eclat.

mezzo respiro.

forte.

T. S. Mat. voix étendue.

T. S. Eclat.

respiration après le mot de voix.

T. S. Mat. piano.

_cia_ro già sen_to nel pet_to quell' a_bis_so mi col_ma d'or_ror al_la pa_ce dell'om_bre ri_

_cia_ro già sen_to nel pet_to quell' a_bis_so mi col_ma d'or_ror al_la pa_ce dell'om_bre ri_

T. S. Eclatant. T. S. Mat. accent déplacé par Lapprevote. T. S. Eclatant. rinf.

-tor- -na ah pie-tà dell' oppresso mio cor ah pie-tà ah pie-tà ah pie-tà dell' oppres-so mio

-tor- -na ah pie-tà dell' oppresso mio cor ah pie-tà ah pie-tà ah pie-tà dell' oppres-so mio

T. S. Mat. piano. T. S. Eclatant. forte. T. S. Mat piano. piano. crescendo. respirez.

sf

cor deh ti ferma ah! ti plaea ei mi-naccia deh per-dona togli a me quell' or-ri-bil as-

cor deh ti ferma ah! ti placa ei mi-naccia deh per-dona togli a me quell' or-ri bile as-

Soufflé à inflexions. T. S. Eclatant. piano. rinforz: forte. T. S. Mat. piano. nf T. S. Eclatant. opposition T. S. Mat. dimin: mez: forte. piano.

-pet- -to al-la pa-ce dell'ombra ri-tor- -na ah! pie-tà dell' oppresso mio cor pietà pietà

-pet- to al-la pa-ce dell'ombra ri-tor- -na ah! pie-tà dell' oppresso mio cor pietà pietà

cresc: sf piano. piano. forte. cresc:

dell' op-presso oppres-so mio cor pietà pietà dell' op-

dell' op-presso oppres-so mi cor pietà pietà dell' op-

sf piano. très égales et liées.

-pres-so oppres-so mio cor pie-tà ah pie-tà.

-pres-so op pres-so mio cor pie-tà pie- -tà.

PP

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Pages.

PRÉFACE. 1
Rapport de la commission de l'Académie des sciences. 3
CHAPITRE I. Description abrégée de l'appareil vocal. 5
CHAPITRE II. Études physiologiques sur la voix humaine. 6
§ I. Description des différentes espèces de sons vocaux. 6
1° Des registres. 6
2° Voix des enfants. 7
3° De la mue. 7
4° Femme. — Voix de poitrine. . . . 7
5° Homme. — Voix de poitrine. . . . 7
6° Femme. — Fausset. 8
7° Homme. — Fausset. 8
8° Femme. — Voix de tête 8
9° Homme. — Voix de tête 8
Résumé. 8
§ II. Description des timbres. 8
1° Timbre clair, registre de poitrine. . 9
2° Timbre sombre, registre de poitrine. 9
3° Timbre clair et sombre, registre de fausset. 9
4° Timbre clair et sombre, registre de tête. 9
§ III. Physiologie de la voix. 9
Action simultanée du larynx et du timbre vocal dans la production des registres. 9
Larynx, timbre clair. 9
Tube, timbre clair 9
Larynx, timbre sombre . . . 10
Tube, timbre sombre. 10
Considération sur la production des registres. 10
Registre de fausset-tête ne faisant qu'un seul. 11
Du registre de fausset-tête. . 11
Sons simultanés 13
Registre de contre-basse. . . 14
Voix inspiratoire. 14
Considération sur la formation des timbres 14
Timbre clair. 15
Timbre sombre. 15
Caractère éclatant ou sourd de la voix. 15

Pages.

Timbre guttural. 15
Timbre nasal. 16
Timbre rond 16
Timbre rauque. 16
Intensité, volume 16
CHAPITRE III. Observations préliminaires. . . . 17
§ I. Dispositions de l'élève. 17
§ II. Excès 18
§ III. Précautions. 18
§ IV. Observations générales sur la manière d'étudier 18
CHAPITRE IV. Classification des voix cultivées. . 20
§ I. Voix de femme. 20
Contralto 20
Mezzo-soprano 21
Soprano. 21
§ II. Voix d'homme. 21
Basse-taille. 22
Baryton. 22
Ténor. 22
Haute-contre 22
Tableau de la classification des voix.. 22
CHAPITRE V. 23
§ I. Timbre clair 23
§ II. Timbre sombre. 23
CHAPITRE VI. Respiration. 24
CHAPITRE VII. Émission et qualité de la voix . . 24
§ I. Manière de disposer la bouche. 25
§ II. Coup de la glotte. 25
§ III. Registre de poitrine (voix de femme). 25
§ IV. Registre de fausset (voix de femme). 26
§ V. Registre de tête (voix de femme). . . 26
§ VI. Voix d'homme. 26
§ VII. Tableau général pour l'émission des sons.. 27
CHAPITRE VIII. Union des registres. 27
§ I. Voix de femme. 27
§ II. Voix d'homme. 28
Exercice spécial pour l'union des registres de poitrine et de fausset. . 28
CHAPITRE IX. De la vocalisation (*agilita*). . . . 29
§ I. Port de voix (*portamento di voce*). . . . 29
§ II. Vocalisation portée (*agilita di portamento*). 30
§ III. Vocalisation liée (*agilita legata e granita*) 30

Pages.

§ IV. Vocalisation marquée (*martellata*). 30
§ V. Vocalisation piquée (*pichettata*, *staccata*). 31
§ VI. Vocalisation aspirée. 31

EXERCICES.

Port de voix. 32
Gammes, roulades (*scale*, *volate*, *volatine*). 33
Dessins de 2 notes. 39
— de 3 notes. 39
— de 4 notes. 40
— de 6 notes. 41
— de 8 notes. 42
— de 12 notes. 45
— de 16 notes. 46
— de 32 notes. 46
Autres dessins. 48
§ VII. Temps d'arrêt. 49
§ VIII. Inflexions.. 49
§ IX. Arpéges (*arpeggii*). 51
Arpéges de 4 notes. 52
— de 6 notes 52
— de 8 notes 53
Autres arpéges.. 54
§ X. Gammes mineures. 55
§ XI. Gammes et traits du genre chromatique 55
§ XII. Tenue de la voix. 60
§ XIII. Sons soutenus ou prolongement du son pendant toute la durée de la respiration. 60
1° Sons tenus d'une force égale . . . 60
2° Sons filés (*messa di voce*) 60
3° Sons filés par inflexions, à écho (*flautati*). 60
4° Martellement ou répétition du même son 61
Exercice pour les sons filés 62
Exercice pour le martellement. . . 62
Exercice pour les sons répétés. . . 64
§ XIV. Appoggiatures et petites notes (*appoggiature*). 66
Mordant (*grupetto*) 67

	Pages.
Exercice pour le mordant.	68
§ XV. Trille (*trillo*).	70
1° Trille isolé majeur ou mineur. . .	71
2° Trille en progression du genre diatonique.	71
3° Trille en succession de degrés disjoints.	72
4° Trille en succession chromatique.	72
5° Port de voix trillé.	72
6° Trille mordant (*trillo mordente*).	72
7° Trille redoublé (*trillo radoppiato*).	73
8° Trille lent (*trillo molle*).	73
9° Défauts du trille.	73
Exercices sur le trille mesuré. . .	74
Exercices sur le trille mordant. . .	74
Exercices sur le trille chromatique.	75
Exemples sur la préparation et la terminaison du trille libre. . . .	76
Exercices pour le *mezzo-respiro*. .	78
Exercices pour les petites notes. .	79
Exercices sur l'accord de neuvième majeure.	80
§ XVI. Résumé de l'agilité.	82
§ XVII. Manière de composer des exercices.	82

SECONDE PARTIE

	Pages.
CHAPITRE I. De l'articulation dans le chant. . .	1
§ I. Des voyelles.	1
§ II. Des consonnes.	3
Consonnes explosives.	3
Consonnes soutenues.	4
Tableau des consonnes distribuées par familles.	4
§ III. Des accents.	5
§ IV. De la quantité (*accento tonico*). . . .	5
§ V. De l'appui des consonnes.	5
§ VI. Largeur ou tenue de la voix sur les paroles.	7
§ VII. Distribution des paroles sous les notes.	8
Du vers. . . . . (en note)	9
Observations.	13
CHAPITRE II. Art de phraser.	14
§ I. Formation de la phrase.	15
Observations diverses.	17
§ II. De la respiration.	18
§ III. De la mesure.	22
Du rallentando.	23
De l'accellerando.	23
De l'ad libitum.	23
Temps dérobé (*tempo rubato*). . . .	24
§ IV. Du forte piano.	25
Des inflexions ou accents.	25
Syncopes.	26
Port de voix	27
Sons filés.	29
Sons liés.	29
Sons piqués.	29
Sons détachés (*staccati*).	29
Sons marqués.	30
Sons martelés.	30
Notes pointées.	30
Forte piano d'ensemble	31
§ V. Commencements, suspensions, terminaisons, reprises des phrases. . . .	34
Commencements.	34
Suspensions et reprises.	34
Terminaisons.	35
CHAPITRE III. Des changements.	36
§ I. Appoggiature.	40
Appogiatures descendantes.	40
Appogiatures ascendantes.	41
Acciaccatura.	43
Mordant.	43
§ II. Trille.	44
Du trille redoublé.	45
Du trille mordant	46
§ III. Point d'orgue.	46
CHAPITRE IV. De l'expression.	49
§ I. Des passions et des sentiments. . . .	50
§ II. De l'analyse.	50
De la physionomie.	51
Des altérations de la respiration. . .	51
Des soupirs et des sanglots. . . .	51
Du rire.	52
Émotion de la voix.	52
Des timbres (*metalli della voce*). . . .	54
Des altérations de l'articulation. . .	58
Du mouvement, du débit (voy. *Récitatif*, page 62).	
Élévation ou abaissement des tons (voy. *Changements*, page 22).	
Intensité de la voix.	59
§ III. Unité.	59
CHAPITRE V. Des styles divers.	62
§ I. Récitatifs.	62
Récitatif parlé (*recitativo parlante*).	63
Récitatif instrumenté (*recitativo instrumentale*).	64
§ II. Canto spianato (chant large).	66
§ III. Canto fiorito (style fleuri).	68
Canto di agilita.	68
Canto di maniera.	68
Canto di bravura.	69
Chants caractérisés, populaires. .	70
§ IV. Canto declamato	70
Stilo parlante (bouffe).	70
Exemples de cadences finales.	71
Exemples de points d'orgue à une et à deux voix.	75
Morceaux analysés.	105

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

FIN DE LA TABLE.

Imprimerie d'E. DUVERGER, rue de Verneuil, n° 4.

