

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

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

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

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

*
* *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*
* *

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

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