

ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX D'HOMMES

Il m'a semblé préférable, laissant de côté les anciennes dénominations tombées dans l'oubli, telles que celles de : Taille, Haute-Contre, Concordant, Basse-Contre, Bas-Dessus, etc., d'adopter, pour la classification des voix d'hommes, les distinctions consacrées par l'usage, bien qu'elles puissent donner lieu souvent à certaines confusions.

FORT TÉNOR

(VOIX EXCEPTIONNELLE)



Celui que l'on désigne sous le nom de fort ténor, et de qui l'on réclame un volume de voix considérable, ne devrait être en réalité que l'ancien ténor *Serio*, le ténor *di forza* des Italiens, personnifié par les Nozzari, les Crivelli, les Donzelli, les Reina, dont l'étendue vocale ne dépassait guère le *la* bémol au-dessus de la portée.

On peut se rendre compte du caractère particulièrement viril de ce genre de voix, d'après les rôles d'*Otello*, de Pollione dans *Norma*, du *Bravo*, de *la Vestale* de Mercadante et de *la Vestale* de Spontini, de *Gemma di Vergy*, de Max du *Freychutz*, de *Maria Padilla*.

La difficulté de rencontrer des voix de fort ténor, telles qu'on les comprend en France, s'explique par les exigences du public, qui, depuis l'apparition du grand chanteur Duprez, s'est peu à peu persuadé que pour interpréter les rôles dramatiques de notre répertoire d'opéra : *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *la Juive* et *les Huguenots*, il faut unir à l'étendue d'une haute-contre l'ampleur d'un baryton.

C'est là une erreur d'autant plus facile à rectifier que la voix d'Adolphe Nourrit, l'éminent créateur de ces différents rôles, se rapprochait plus par le timbre du ténor léger que du fort ténor.

L'air du *Sommeil de la Muette*, les rôles du *Comte Ory* et du *Philtre*, qu'Adolphe Nourrit abordait avec un égal succès, dénotent une souplesse et une légèreté incompatibles avec le volume de voix exigé des forts ténors de nos jours.

Cette erreur du public est d'autant plus regrettable que, pour quelques voix de ténor pouvant conserver le volume de leur médium jusqu'aux limites supérieures de leur registre de poitrine, la plupart s'épuisent en vains efforts et, par suite, s'exposent à la ruine complète de leur organe.

PREMIER TÉNOR



On voit que sous le rapport de l'étendue, il n'y a aucune différence entre le premier ténor et le fort ténor.

J'entends par premier ténor, celui dont la voix, abstraction faite du volume, peut atteindre les sons élevés avec assez de facilité pour donner au public une sécurité que les forts ténors ne lui offrent que bien rarement.

Certains trials pourraient fort bien remplir cette première condition ; aussi m'empresserai-je d'ajouter, me servant d'une expression usitée au théâtre, qu'en raison des rôles nobles, pathétiques, qui lui sont attribués, la voix du premier ténor doit avoir pour ainsi dire : *le physique de l'emploi*.

Notre public français, pour la satisfaction d'entendre deux ou trois gros sons péniblement arrachés, se prive de l'interprétation homogène et complète des rôles de ténor, telle que le compositeur l'avait comprise et enseignée. Plus avisés, nos voisins Italiens, Allemands, Anglais, Espagnols, tout aussi impressionnables que nous et souvent même plus épris des effets de sonorité, acceptent indifféremment pour leur répertoire et pour le nôtre tous les ténors dont la voix possède l'étendue et le caractère exigés par les rôles, sans se préoccuper de la grosseur du son, ni de *la capacité du tube vocal*.

C'est pour eux une grande surprise que nous ayons des ténors spéciaux pour les traductions et que les rôles de *Lucie* et *la Favorite* écrits pour Duprez, dédaignés aujourd'hui par les forts ténors, soient échus aux ténors dits de « demi-caractère ».

Quelques sonorités excentriques sur une ou deux notes, *ut* et *ut dièse*, ne devant pas faire ranger parmi les forts ténors des artistes dont la voix, en dehors de ces sons exceptionnels, n'a tout juste que le volume du premier ténor, — j'ai donc placé à dessein sur une même liste les ténors qui, tout en possédant les

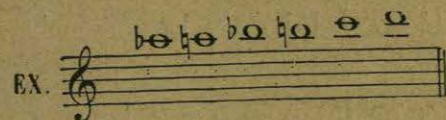
qualités les plus diverses et les moyens vocaux les plus opposés, ne s'en rattachent pas moins à un type unique, comme :

Nourrit	Gardoni	Mario	Lafond
Giuglini	Masini	Poultier	Guasco
Rogér	Moriani	Espinasse	Talazac
Tamberlick	Gayarré	Sim Reeves	Nicolini
Mongini	Basadonna	Villaret	Mirate
Wachtel	Collin	Baucardé	Graziani aîné

La voix de poitrine du premier ténor, généralement faible dans les cordes graves, ne commence à trouver sa sonorité brillante qu'à partir de l'ut; elle rencontre en gravissant son échelle supérieure, dans le voisinage du mi, du fa ou du fa dièse, un changement de timbre dont il est difficile de déterminer la place exacte.

Ce changement s'effectue plus haut ou plus bas, en raison du plus ou moins de volume de la voix, sauf exceptions. (Voir le chapitre : *Voix sombre.*)

La voix de tête ou fausset du premier ténor peut commencer à être utilisable à partir du la bémol ou du la naturel jusqu'à l'ut ou au ré : (1)



Pour faciliter l'union des deux registres, cette voix de tête peut être prise au sol et même au fa dièse, selon la nature de la voix, ou même selon la construction de la phrase musicale.

PREMIER TÉNOR

(OPÉRA-COMIQUE)



Y a-t-il une différence sensible comme timbre entre la voix du premier ténor d'opéra comique et celle du premier ténor d'opéra?

Oui, si l'on se reporte à une époque déjà éloignée.

Non, si l'on tient compte des modifications qui se sont produites dans le genre de l'opéra comique et qui ont fait surgir un nouveau ténor se rapprochant du premier ténor d'opéra dont il peut, sans trop froisser les préjugés du public, aborder le répertoire.

(1) Dans l'air final des *Puritains*, Rubini faisait entendre un contre fa aigu d'une puissance extraordinaire.

Il est si facile de les confondre, que les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique se disputent souvent, à l'issue des concours du Conservatoire, le même sujet, apte à tenir l'emploi dans l'un ou l'autre de ces deux théâtres indifféremment.

Les rôles écrits à l'Opéra-Comique pour Roger, qui doit être regardé comme le créateur du genre, pourraient être également chantés par les premiers ténors d'opéra.

On voit par ce qui précède que rien ne s'opposerait à ce qu'on ajoutât à la liste des premiers ténors d'opéra, forts ou non, les ténors d'opéra comique, capables de tenir l'emploi de Roger.

En ce qui concerne le ténor léger, dont Ponchard est resté la personnification la plus complète, la nuance est beaucoup plus tranchée. La voix de poitrine du véritable ténor léger a une tendance marquée à s'amincir vers son extrémité supérieure, où elle se confond graduellement avec la voix de fausset; elle n'a pas à beaucoup près le caractère viril de celle des autres ténors (1), mais elle se prête mieux à l'expression des sentiments tendres et délicats; elle possède la spontanéité indispensable au chant syllabique, au chant d'agilité et d'exécution, ce qui lui permet d'aborder, grâce au côté presque familier de son timbre et de son accent, le genre semi-serio aussi bien que le genre bouffe.

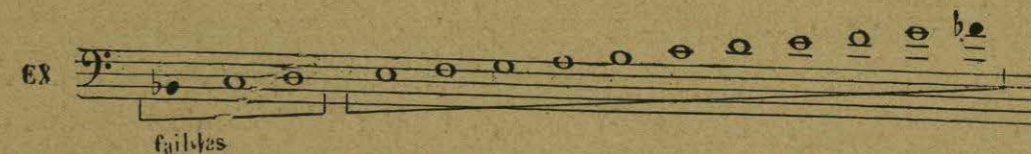
Comme le ténor d'opéra comique qui est appelé à prendre un jour les premiers ténors d'opéra, le ténor léger peut facilement interpréter les rôles du *Comte Ory*; de Léopold, de *la Juive*; de Raimbaud, de *Robert le Diable*.

Je ne crois pas devoir mentionner, parmi les voix de ténor proprement dites, celles dont la voix de Chollet était un assez rare spécimen, tenant le milieu entre le baryton et le ténor léger, se rapprochant du premier par la tessiture et du second par sa grande facilité à émettre les sons de fausset.

Quant au petit second ténor d'opéra comique, au delà duquel on ne trouve plus que des voix non classées, comme celles de Laruette, il ne faut le considérer que comme un diminutif du ténor léger, dont il peut par le travail et l'expérience aspirer à devenir au besoin la doublure dans quelques rôles, tout en conservant son véritable emploi.

BARYTON ÉLEVÉ

(BARYTONS DITS DE VERDI)



Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur les partitions d'*Ernani*, de *Nabucco*, de *Macbeth*, d'*I due Foscari*, de *Rigoletto*, du *Trovatore* et sur les rôles créés par Giorgio

(1) Il n'est pas rare de rencontrer chez ces ténors des notes graves plus sonores que chez les premiers ténors d'opéra.

Ronconi pour se rendre compte de la différence existant entre ces barytons et ceux pour qui ont été écrits *Guillaume Tell*, *la Mulette*, *Sémiramide*, *le Siège de Corinthe*, etc., j'ajouterai même *la Favorite*, *Charles VI*, *la Reine de Chypre* et *Don Sébastien*.

Bien que l'artiste qui fut le créateur de ces quatre derniers ouvrages passât alors pour un baryton élevé, il aurait été cependant dans l'impossibilité d'aborder aucun des rôles du répertoire de Verdi, que je viens de citer.

Il ne faudrait pas, non plus, confondre ces voix de baryton élevé, avec celles des Martin. Si leur étendue est à peu près la même dans le registre élevé, les compositeurs les ont utilisées, de façon à ne pas laisser s'établir de confusion entre elles.

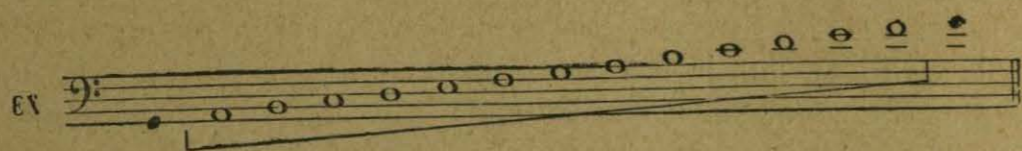
Chez le baryton moderne, tous les effets sont produits sur les sons élevés, *do*, *ré*, *mi*, *fa* et *sol*, le plus souvent dans la force, et en exprimant les passions les plus violentes.

Ce sont des chanteurs *di slancio*.

Les Martin, au contraire, favorisés par une orchestration des plus discrètes, qui leur permettait l'emploi de la voix de tête, cultivée et développée par l'étude, doivent être rangés parmi les chanteurs de grâce et d'agilité; un ténor, en supprimant les quelques notes graves, destinées à faire briller la voix exceptionnelle de Martin, pourrait chanter impunément en voix de poitrine ce que le créateur du genre chantait le plus souvent en voix de tête.

BASSE CHANTANTE

(ANCIEN BARYTON)



La voix de basse chantante, qu'on désigne aussi sous le nom de baryton grave, est avec la voix de ténor limitée celle qu'on rencontre le plus communément chez l'homme.

Elle a été délaissée en faveur du baryton élevé (variété du ténor limité) dans les rôles du répertoire de grand opéra moderne; mais on peut dire que ce qu'elle a perdu d'un côté, elle l'a regagné de l'autre, car elle a bénéficié de l'abandon dans lequel les compositeurs ont laissé tomber peu à peu la basse-taille ou basse profonde.

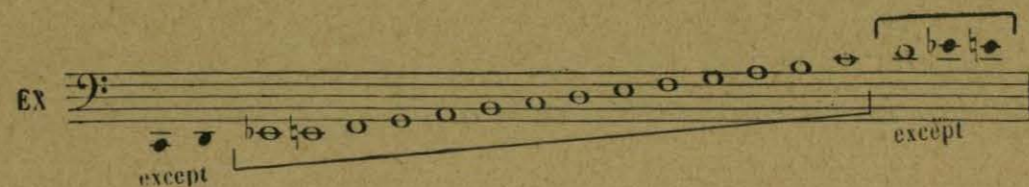
Ce genre de voix a également ses variétés et ses sous-variétés; il serait trop long de les énumérer, bien qu'elles aient été toutes utilisées.

Pour m'en tenir au type principal, dans nos opéras français, je citerai le rôle de Max, du *Chalet*, comme celui qui en donne le mieux le caractère, l'étendue et la tessiture, ainsi que ceux créés par Hermann-Léon et Charles Battaille, malgré les quelques notes graves qu'on rencontre dans le répertoire de ce dernier.

Cette voix a sur les barytons de Verdi l'avantage de servir de basse fondamentale aux compositeurs, dans les trios, quatuors et les morceaux d'ensemble; elle se distingue en outre par des aptitudes à la virtuosité et à l'agilité dont Rossini et les maîtres italiens de son époque ont su tirer le plus grand parti, en les appliquant aussi bien au genre bouffe qu'au genre dramatique.

Avant l'arrivée de Baroilhet à l'Opéra, on ne connaissait comme barytons que ceux désignés aujourd'hui sous le nom de basses chantantes, et les barytons, interprètes de *Guillaume Tell*, de *Pietro*, de *Don Juan*, ne prendraient pas aujourd'hui dans *Faust* le rôle de Valentin, mais bien plutôt celui de Méphistophélès.

BASSE-TAILLE OU BASSE PROFONDE



Cette voix, la plus grave de toutes les voix d'homme, est rarement complète. Lorsque la sonorité des notes de son médium est en rapport avec celle de ses notes les plus profondes, elle dépasse difficilement l'*ut* ou le *ré* et sa dureté la rend peu malléable. (1)

Quand, au contraire, ces notes sont exceptionnelles chez la basse-taille, le reste de la voix se rapproche de la basse chantante et en a quelquefois l'étendue.

De ce que Charles Battaille terminait par un contre *mi* bémol grave la romance de *l'Étoile du Nord*, il ne faut pas conclure que le rôle de Pierre soit précisément d'une basse-taille; la tessiture de la romance que je viens de citer est celle d'une basse chantante.

Il en est de même des rôles écrits pour Levasseur qui était une basse chantante à notes graves exceptionnelles. J'ai déjà abordé cette question dans l'article « Classification des voix » et à propos des premiers et des forts ténors. On connaît donc mon sentiment à cet égard.

C'est principalement dans les pays du Nord, en Allemagne et en Russie, que

(1) Cette placidité lourde et sonore des véritables basses profondes convient parfaitement aux longues tenues du chant liturgique. Aussi ces voix sont-elles beaucoup mieux placées à l'église qu'au théâtre.

se trouvent les voix de basse-taille les plus profondes, et c'est aussi par les compositeurs allemands qu'elles ont été le plus utilisées.

Elles sont plus rares en Italie, où d'ailleurs les sons graves sont peu appréciés.

VOIX DE FAUSSET

(FALSETTO)

Lorsqu'arrivé à la limite naturelle supérieure de la voix de poitrine, le chanteur veut émettre des sons plus élevés, il rencontre bientôt un nouveau registre moins sonore, d'un timbre presque enfantin, qu'on désigne sous le nom de *fausset*, et quelquefois aussi sous celui de *voix de tête*.

Ce registre, habilement employé, peut rendre les plus grands services aux ténors, en général, ainsi qu'aux barytons d'opéra comique pour les rôles de l'ancien répertoire; aussi ne saurais-je trop les engager à le perfectionner et à en faire usage.

Bien que les basses-tailles ou basses profondes puissent souvent émettre des sons de tête aussi facilement que les ténors et les barytons, il leur est inutile de s'astreindre à un travail dont il n'y a pas d'application dans leur répertoire.

Les modifications que beaucoup de ténors font subir à la voix de tête expliquent le discrédit dans lequel cette voix est tombée. La plupart d'entre eux, croyant mieux l'appareiller avec la voix de poitrine, la grossissent d'une façon exagérée à l'aide de la syllabe *ou*. — En étendant la teinte uniforme de cette syllabe sur les paroles, ils enlèvent toute clarté à leur prononciation, et privent en même temps la voix de tête de la diversité de ses timbres et de la faculté de varier l'expression.

Il est impossible d'indiquer aux élèves, ténors ou barytons, les notes précises sur lesquelles le passage d'un registre à l'autre doit s'opérer; cela dépend de la nature et de l'étendue de la voix, et aussi bien du sens des paroles que du dessin de la phrase musicale.

Les changements de registres, lorsqu'on laisse agir la nature, se produisent chez les hommes et les femmes exactement sur les mêmes notes, c'est-à-dire du *mi* au *fa*, du *fa* au *fa dièse* ou du *fa dièse* au *sol*, à la différence d'une octave.

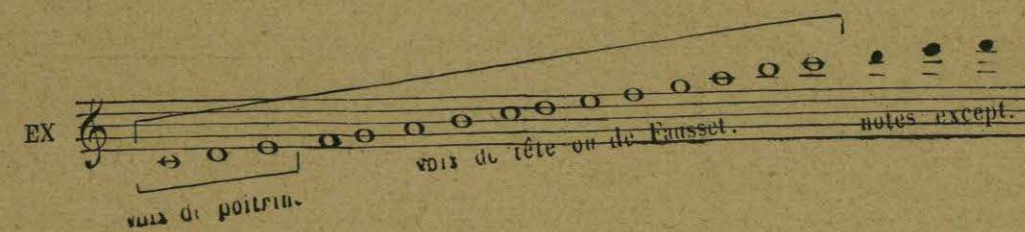
Les ténors et les barytons pourront donc se servir des exercices écrits pour soprani, et qui ont pour objet d'unir les sons de poitrine avec les sons de tête.

Voir : page 191.

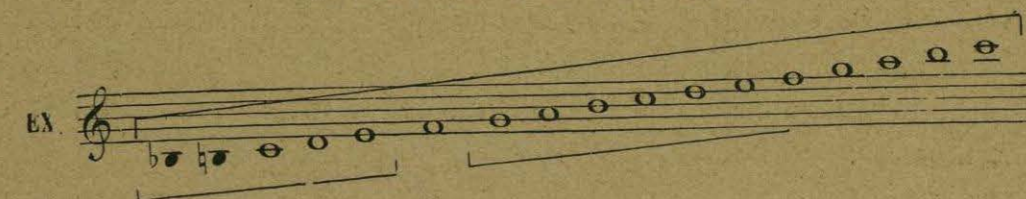
IV

ÉTENDUE MOYENNE DES VOIX DE FEMMES

SOPRANO AIGU



SOPRANO DRAMATIQUE

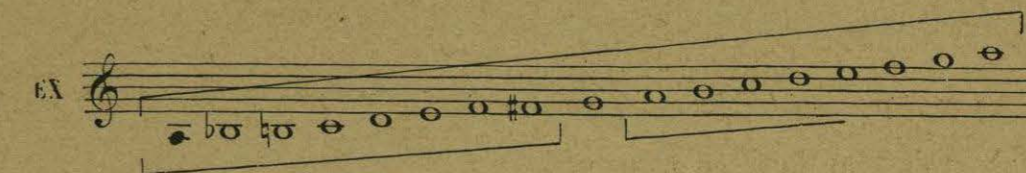


Ainsi qu'on en peut juger par ce tableau, l'étendue de la voix de soprano aigu est à peu près la même que celle du soprano dramatique. La différence qui existe entre ces deux voix consiste dans la plus grande facilité que possède le soprano aigu à prononcer sur les notes extrêmes de la voix, et à pouvoir les attaquer sans effort.

D'autre part, et sans se préoccuper du volume, le timbre et le caractère suffisent à déterminer le genre assigné par la nature à ces deux variétés d'un même type (Voir : *Classification des voix*).

MEZZO-SOPRANO

SE RAPPROCHANT TANTÔT DU SOPRANO DRAMATIQUE, TANTÔT DU CONTRALTO



Cette voix, qui sert de transition entre le soprano et le contralto, est, avec la voix de baryton, celle qu'on rencontre le plus communément.

Sans avoir jamais la tessiture du soprano dramatique, elle en a souvent l'étendue.