

DU COLORIS

L'art du chant ne saurait exister sans le coloris; tout chanteur qui n'aurait pour lui que la beauté de son organe et ne pourrait en varier les timbres ni en maîtriser la force à son gré, ne captiverait pas longtemps l'attention du public. Il faut, en effet, pour donner à un morceau tout l'intérêt qu'il comporte, une multiplicité de moyens, qui sont au chant ce que les intonations sont à la parole. L'étude, la pratique et surtout le goût peuvent seuls les faire acquérir.

S'il m'est permis d'exprimer un regret (regret bien légitime chez un chanteur, et qui ne préjuge en rien de ses tendances), c'est que le dédain de la virtuosité affecté par l'École moderne et l'abandon de certaines formules mélodiques, si fécondes en effets de coloris, ne laissent d'autres ressources aux artistes que la partie déclamatoire et expressive du chant. L'art moderne semble, en effet, s'adresser tout particulièrement à l'esprit et au raisonnement, et vouloir écarter de parti pris ce qui est illogique et de pure convention. J'estime beaucoup l'expression et la justesse dans la déclamation; mais la musique demande encore autre chose: elle demande le charme, la variété, la grâce. L'imagination et même les sens ont droit à être satisfaits par elle, comme la raison et la passion; or, sans coloris, on peut être vrai, pathétique, puissant, mais charmer, jamais! Je dirai plus: il est certaines émotions qui ne s'obtiennent, et certains sentiments qui ne s'expriment que par les effets magiques du coloris.

Qui ne se souvient, parmi les anciens habitués du Théâtre-Italien, de l'effet merveilleux que produisait l'*allegro* du duo des deux soprani au second acte de *Norma*? La première partie à deux voix débutait par un *Fortissimo*; elle était reprise immédiatement à quart de voix, autrement dit en *écho*; le duo se poursuivait en passant du *Forte* au *Piano* jusqu'à la fin. Comme on le voit, le procédé était des moins compliqués; rien ne peut donner cependant une idée du ravissement du public, captivé par ces simples oppositions alternant tour à tour (1).

La qualité du son même peut éveiller en nous de telles sensations qu'une seule note décide souvent du succès d'un morceau. Dans l'andante de l'air du *Trovatore*, F. Graziani, quittant brusquement les premières notes de poitrine de

(1) Engagé fort jeune dans les chœurs du Théâtre-Italien, comme soprano, et plus tard comme première basse, j'ai été assez heureux pour entendre les derniers représentants de la grande école italienne.

la phrase « La Tempesta del mio cor », faisait entendre un *sol* pianissimo, si séduisant et si sympathique, que le charme seul du son faisait oublier ce que cette nuance avait d'illogique, au point de vue des paroles.



Préoccupés de substituer de nouvelles formules aux anciennes et de diriger le goût du public dans une autre voie, quelques-uns des maîtres actuels sacrifient les purs effets de chant à ceux du récitatif et du style déclamé qui leur semble convenir davantage à l'expression dramatique. D'autre part, le rôle prédominant attribué à l'orchestre oblige les chanteurs à s'adonner au travail de la voix plutôt dans la force que dans la douceur.

On est surpris, en parcourant les œuvres de certains maîtres, de Meyerbeer par exemple, du soin méticuleux qu'ils ont pris d'indiquer les nuances même les plus délicates et on peut être étonné aussi du peu de cas que les chanteurs font en général de ces indications; les *Mezzo-forte*, les *Pianissimo* indiqués passent la plupart du temps à l'état de lettre morte. Et le public dont l'oreille s'émousse, — ce même public qui trouve certaines oppositions illogiques et démodées, — entend chanter à tue-tête « Plus blanche que la blanche hermine » et « Tu l'as dit, oui, tu m'aimes » sans en être choqué. Il serait même tout disposé à accuser d'incapacité vocale l'artiste qui voudrait se souvenir des indications du compositeur et les mettre en pratique.

Le coloris ne se borne pas aux oppositions entre le *Forte* et le *Piano*. La palette du chanteur, aussi riche que celle du peintre, outre ses lumières et ses ombres, ses tons rompus et ses couleurs éclatantes, possède encore les variétés de rythme et de timbres, dont les combinaisons peuvent se multiplier à l'infini.

Parmi les variétés de rythme, il faut placer en première ligne les *anticipations*. C'est le procédé qui consiste à emprunter à un temps un peu de sa valeur, pour la reporter sur le temps qui suit. Ce que les Italiens appellent: le *tempo rubato*.

À la rigueur, on pourrait écrire les *anticipations* comme on le fait pour les *syncopes*, avec lesquelles elles offrent quelque analogie; mais ce serait en donner la lettre et non l'esprit. Employées avec discernement, les *anticipations* laissent au rythme une plus grande liberté d'allure et communiquent au chant, tout en lui conservant le sentiment de la mesure, le caractère entraînant de l'improvisation.

Le passage sans transition d'une voyelle fermée à une voyelle ouverte offre aussi de précieux effets de coloris, surtout dans la force.

Un grand coloriste, Ronconi, — de qui l'on a pu dire avec raison qu'il rendait aux mots les os et les nerfs dont les chanteurs les privent trop souvent, — Ronconi utilisait les changements de timbres avec un rare bonheur. Dans le célèbre septuor de *Lucia*, le passage subit du *fa naturel* fermé au *mi bémol* ouvert sur les paroles « *l'ho tradita* » jetait sur cette phrase une lumière dont l'habile chanteur augmentait encore l'éclat en renforçant les notes suivantes à l'aide du *stentato*.



Le plus ou moins de valeur donnée à un mot dans une phrase, l'intérêt même qui s'attache à cette phrase et que l'artiste doit chercher à faire ressortir, relèvent du coloris. Le chanteur ne manquera pas d'ailleurs de trouver dans le sens des paroles un prétexte plausible à ces oppositions. Il y a tant de façons d'exprimer un même sentiment!

Je ne saurais donner un exemple plus frappant de la puissance du coloris dans l'expression qu'en rappelant l'air final d'*Orphée*, tel que l'avait compris M^{me} Viardot. La grande artiste donnait à chaque reprise des paroles: « *J'ai perdu mon Eurydice* », une interprétation différente, faisant entendre le motif d'abord sur le plein de la voix, presque sans nuances, avec l'expression d'un profond abattement; la seconde fois, d'une voix plus émue, plus attendrie, comme voilée par les larmes, et enfin, à la dernière reprise, dans toute la force et en s'abandonnant au plus violent désespoir.

Il est également possible de donner le change à l'oreille sur le degré de force de la voix. Dans le récitatif du duo de *Guillaume Tell*, par exemple, entre Arnold et Mathilde, Duprez donnait aux paroles: « *Ma présence pour vous est peut-être un outrage*, » un tel accent de tendresse respectueuse, un tel charme de diction, que ce récitatif, bien que chanté en voix naturelle légèrement diminuée, semblait avoir la douceur et le *velouté* d'un pianissimo.

En vain prétendrait-on que notre langue, essentiellement positive, en raison de sa clarté et de sa précision, ne permet ni les oppositions ni les nuances auxquelles se prête si heureusement la langue italienne. Pour démontrer le contraire, il suffit de rappeler les noms de chanteurs et chanteuses, tels que: Garat, Martin,

Ponchard, Nourrit, Duprez, Baroilhet, Delsarte, Darcier, Damoreau-Cinti, Dorus-Gras, Viardot, Nau, Caroline Duprez, Ugalde, Miolan-Carvalho, qui, tous, dans des genres différents, ont su faire briller et ressortir les richesses euphoniques de la langue française.

Du reste, le coloris est aussi lié à l'art du chant qu'à l'art de la parole, et je trouve la preuve qu'il est également lié au *style*, dans cette page, si colorée elle-même, de la *Lecture en action* d'Ernest Legouvé, de l'Académie Française :

« Il y a des lecteurs coloristes, comme il y a des peintres coloristes. Le coloris dans la diction est autre chose que la verve, l'esprit, l'émotion ; c'est une qualité toute spéciale et qui demande des dons particuliers. Le premier de ces dons, c'est une voix timbrée. Celui qui n'a pas de timbre, je dirai volontiers, qui n'a pas de métal dans la voix, ne sera jamais un lecteur coloriste. Ce métal peut être d'or, d'argent ou d'airain, car à chacun de ces métaux correspond une sonorité différente : la voix d'or a plus de brillant, la voix d'argent a plus de charme, la voix d'airain a plus de force ; mais une des trois est nécessaire. Une voix sans métal ressemble à des dents sans émail ; elles peuvent être solides et saines, elles ne sont pas brillantes. Il y a plusieurs espèces de coloris dans la diction : le coloris éclatant, le coloris doux et le coloris voilé ; l'harmonieux mélange des gris, des lilas, des bruns, produit sur une toile de Véronèse, de Rubens, de Delacroix, des chefs-d'œuvre de coloris, tout comme le fracas des tons de pourpre et d'or. Reste la voix de velours. Mais celle-là ne va pas sans une des trois autres. Pour qu'une voix de velours ait tout son charme, il faut qu'elle soit doublée d'une voix métallique : le velours est le dessus, mais le métal est le dessous. Sans métal, une voix de velours n'est qu'une voix de coton. »

XX

MÉMOIRE DES SONS

En traitant de l'*appareillement de la voix*, j'ai indiqué dans la première partie de cet ouvrage la nécessité de cultiver et de développer la mémoire des sons.

Voyons maintenant quelle est son importance dans l'interprétation d'un morceau de chant.

Si le chanteur doit détacher une note d'un accord donné par un ou plusieurs instruments, cette note, grâce au travail mental auquel il s'est accoutumé, se présentera isolément à sa pensée, et il l'émettra sans aucune hésitation.

Si, au contraire, il a négligé cet effort de mémoire, le son initial du morceau se produira le plus souvent à l'aventure, et c'est seulement pendant sa durée qu'il recouvrera toute sa justesse.

On me fera observer sans doute qu'il n'est pas de chanteur qui ne se préoccupe de l'intonation de la note à émettre. Il s'en préoccupe en effet, mais

presque toujours l'effort mental, au lieu d'être continu, ne se produit que pour les sons dont l'intonation l'inquiète. Pour les autres, il s'en fie plus généralement à son instinct. Ne voit-on pas des artistes, avant de bisser un morceau, obligés de recevoir à nouveau l'accord ?

J'irai plus loin. Lorsqu'un air est précédé d'une ritournelle, il faut que le chanteur la suive par la pensée à mesure qu'elle se développe, pour que la première note du chant en soit comme la continuation.

La mémoire des sons n'a pas à s'exercer exclusivement sur l'intonation, mais aussi sur le timbre, la qualité et l'intensité du son.

De même que pour l'appareillement de la voix, il se rencontre au cours d'un morceau certaines notes qui peuvent servir de sons-types et qui, tant au point de vue vocal que musical, contribuent à lui donner son caractère d'unité, de même le chanteur devra s'attacher à retenir la sonorité de ces notes-types, afin de pouvoir les reproduire fidèlement toutes les fois qu'elles se représenteront, avec le même timbre, la même qualité et la même intensité.

XXI

DU CHANT LIÉ ET SOUTENU

Pour chanter *lié*, il faut que les sons soient en quelque sorte *soudés* les uns aux autres, et que, malgré les paroles qui tendent à les désunir, il n'y ait entre eux aucune solution de continuité.

Pour que le chant soit en même temps *soutenu*, il faut en outre que par un certain effort de volonté, on puisse opérer insensiblement la transition du forte au mezzo-forte, au piano et au pianissimo, afin d'assurer à la voix son homogénéité parfaite, homogénéité d'où dépend l'unité de la phrase musicale.

De tous les instruments, c'est le violon et le violoncelle qui peuvent donner l'idée la plus exacte de ce qu'on entend par chant lié et soutenu. La longue tenue des sons et leur liaison intime, qui appartiennent en propre à ces deux instruments, proviennent autant de leur construction que de l'habileté de l'exécutant. En effet, l'archet par son étendue est susceptible de donner à la phrase un développement beaucoup plus long que la voix ne peut le faire sans reprendre respiration. De plus, l'adhérence constante entre l'archet et la corde permet au virtuose, affranchi des entraves de la parole, de suivre d'un seul trait les contours du dessin mélodique et d'établir entre les sons cette union intime qui caractérise et constitue le chant lié et soutenu. C'est ce que les musiciens appellent : chanter l'archet à la corde.