

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.

On doit considérer le chant lié et soutenu comme un des plus puissants moyens d'expansion, car il permet à la voix la moins volumineuse de se faire entendre distinctement et même d'en dominer souvent de beaucoup plus fortes; les vibrations continues qu'il communique aux sons reliés étroitement par une chaîne invisible accaparent l'attention de l'auditeur et permettent de défier les sonorités de l'orchestre, quelle que soit leur intensité.

Il faut bien se garder de confondre cette tenue persistante avec une misérable contrefaçon dont usent certains chanteurs, et qui consiste en un *oua oua* continuel, semblable aux sons essoufflés d'un accordéon.

L'école du violon enseigne à l'élève à poser l'archet sur la corde d'une manière instantanée, pour en tirer un son pur, égal, qu'il doit conduire et guider jusqu'à l'extrémité de l'archet. Cette attaque du son représente pour moi le coup de glotte du chanteur.

C'est de la netteté de cette attaque et de la respiration, qui est à la voix ce que la main est à l'archet, que dépendent l'homogénéité du timbre et le soutenu de la phrase mélodique.

Une fois en possession de ce procédé, on sera également maître du *piano soutenu* que l'on confond trop volontiers avec le *piano abandonné*, d'un usage beaucoup plus restreint. Pour bien les distinguer l'un de l'autre, on prendra un son sur le plein de la voix et on le diminuera peu à peu en s'efforçant de lui conserver une certaine quantité de timbre, si faible qu'elle soit, jusqu'au moment où l'on s'apercevra qu'on est arrivé à la période que j'appellerai « d'expiration » et où commence le *piano abandonné*. Alors il se produit une telle déperdition d'air que deux mesures de *piano abandonné* occasionnent une dépense de souffle beaucoup plus considérable que quatre mesures de *piano soutenu*.

Le chant lié et soutenu convient à tous les genres et à tous les styles, et même l'interruption momentanée de son emploi peut encore, par opposition, servir heureusement l'artiste expérimenté.

Mais c'est allié au *crescendo* que son concours devient inappréciable.

On parle encore du passage de l'andante de l'air d'Arnold de *Guillaume Tell* :

« *J'appelle, il n'entend plus ma voix,* »

dans lequel Duprez atteignait les dernières limites de l'expression et du pathétique. En soumettant à l'analyse les moyens dont disposait cet éminent chanteur, et qu'il devait à la connaissance approfondie de son art, on peut affirmer que l'effet saisissant de ce *crescendo* était dû en partie au chant lié et soutenu.

Le célèbre Rubini obtenait le même effet dans le finale de *la Sonnambula*, sur les paroles :

« *Questo pianto, questo pianto del mio core,* »

et, sans remonter aussi loin dans le passé, hier encore le public acclamait la merveilleuse artiste qui nous a donné les exemples les plus frappants de ce que la pratique du chant lié et soutenu peut également communiquer à la phrase de charme et d'élégance. Il est certains morceaux qu'on ne peut entendre sans se la rappeler : l'air de Chérubin des *Noces de Figaro*, par exemple, ou encore, dans le piano égal et soutenu, la chanson de l'abeille de *la Reine Topaze*; enfin les quelques mots du récitatif d'entrée de la Marguerite de *Faust*.

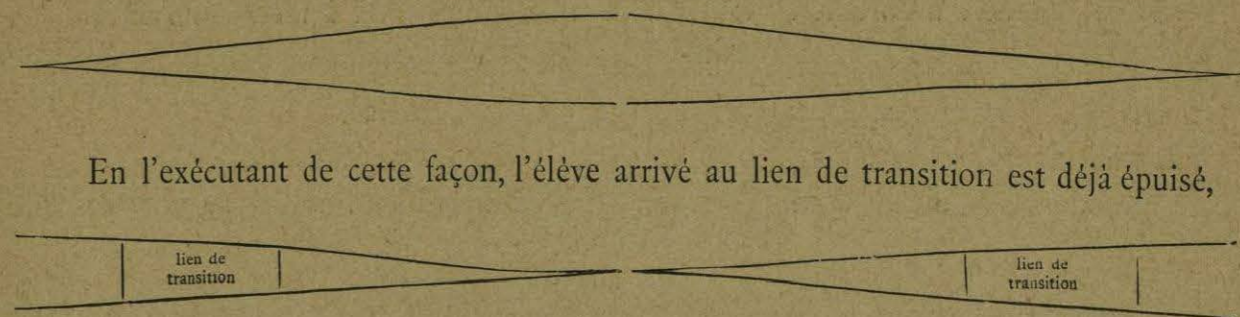
Le chant lié et soutenu a été connu et pratiqué par tous les grands artistes qui ont leur place marquée dans l'histoire du chant; on peut dire que les Rubini, Duprez, Nourrit, Ponchard, Mario et tant d'autres, les Damoreau-Cinti, Viardot, Alboni, Carvalho en ont fait le point le plus lumineux de leur méthode, car c'est dans l'emploi de ce procédé d'école, si simple en apparence, et dans celui de la respiration que se cache un des secrets les plus précieux de l'art du chant.

OBSERVATIONS

On observe chez certains chanteurs une telle disparité entre leur voix *Piano* et leur voix *Forte* que l'on croirait entendre alternativement deux personnes différentes. Il n'existe pour ces artistes aucun lien de transition entre l'extrême *piano* et le *plein* de la voix, et c'est presque toujours à l'aide d'un changement de position du larynx qu'ils produisent des sons faciles, il est vrai, mais *superficiels* et sans parenté avec leur voix *Forte*.

Afin d'arriver à acquérir et à développer les notes de transition indispensables pour combler cette lacune, on ne peut recourir qu'au son filé. Cependant, comme le but qu'on se propose n'est pas de filer un son, mais de se rendre maître d'un des degrés d'intensité que cet exercice oblige à parcourir, il est inutile de s'attarder sur les gradations qui ne font pas l'objet de ce travail spécial.

EXEMPLE : Un élève qui veut diminuer ou augmenter un son suit toujours la marche indiquée par la figure ci-après, qui est celle de tous les sons filés.



En l'exécutant de cette façon, l'élève arrivé au lien de transition est déjà épuisé,

EXERCICES SUR LES SONS FILES⁽¹⁾

ET SUR L'UNION DES REGISTRES DE POITRINE ET DE TÊTE

SONS FILES

Attaquer franchement la note *mezzo-forte* en retenant le souffle le plus possible de telle façon que le *diminuendo* se produise naturellement par l'épuisement du souffle, toujours sans modifier l'ouverture de la bouche.

N° 1. Largo.
 SOPRANO
 ou TENOR.

Attaquer la note piano en appuyant sur le souffle pour obtenir le crescendo et laisser diminuer le son par l'épuisement du souffle.

N° 2.
 id.

Mêmes observations que pour les exercices précédents.

N° 1.
 BARYTON
 ou BASSE.

N° 2.

Largo.
 PIANO.

(1) On devra faire ces exercices sur toute l'étendue de l'échelle vocale en procédant par 1/2 tons.

UNION DES REGISTRES DE TÊTE ET DE POITRINE

SOPRANO.

Exécuter ces exercices sur toutes les voyelles.

MEZZO-SOPRANO ET CONTRALTO.

Exceptionnellement pour les contralti.

TENORS.

Pour acquérir la voix de tête les ténors devront commencer les exercices à partir du MI ♭.

A partir du SOL, continuer jusqu'au RE Mais seulement en voix de tête.