

LE BILLET DE MARGUERITE. (GEVAERT)

(Mêmes observations que pour l'Adagio de FREYSCHUTZ.)

And<sup>no</sup>
Pauvre fil - le, sans fa - mil - le, ah! mon sort est bien cru - el!

SAMSON ET DALILA. (C. SAINT-SAËNS)

Avec une grande égalité de sonorité. (l'archet à la corde.)

And<sup>no</sup> dolce.
Ah! re - ponds à ma ten - dres - se.

LA FAVORITE. (DONIZETTI)

Larghetto.

SONS TYPES

LA UT MI

Un ange, u - ne femme incon - nu - e, A ge - noux priaît près de moi

DIMITRI. (V. JONCIÈRES)

En demi-voix soutenue. Ce qu'il faut rechercher dans l'interprétation de ce morceau, c'est une expression de mélancolie et d'élévation religieuse.

And<sup>no</sup>
pp Mos - cou! voici la vil - le sain - te; C'est là que dorment mes ai - eux.

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)

And<sup>no</sup>
pp Plus blan - che que la blanche hermi - ne.
Annotations: bien rapprocher le RÉ du SOL sans modifier l'ouverture de la bouche; rapprocher le FA élevé du FA grave par une légère anticipation; rapprocher le MI.

LA REINE DE CHYPRE. (HALÉVY)

(Il faut reproduire le son type toujours avec la même sonorité et la même couleur de timbre.)

SON TYPE SOL

And<sup>no</sup>
Le gon - do - lier dans sa pau - vre na - cel - le

CHARLES VI. (HALÉVY)

(Il faut garder la mémoire du son que l'on quitte pour donner au son qui suit la même couleur et la même sonorité.)

And<sup>no</sup>
Humble fil - le des champs, en - fin pour toi com - men - ce.

LE NABAB. (HALÉVY)

(Il faut exécuter cette première phrase sans respirer et avoir soin de franchir tous les intervalles avec promptitude sans laisser échapper l'air, comme si l'on plaçait des syllabes sur un son soutenu.)

SON TYPE SI

Allegro.
Lé - ger na - vi - re, viens me con - dui - re; Terre où j'as - pi - re

LA FLÛTE ENCHANTÉE. (MOZART)

(Il faut attaquer toutes ces notes piquées par le coup de glotte, et retenir le souffle afin qu'il n'y ait pas de déperdition d'air)

All<sup>o</sup> assai.
Ah! Ah!
Annotation: entre chaque note.

XXII

DU RÉCITATIF

Il existe dans les opéras trois genres de récitatifs: 1° le récitatif que le chanteur exécute sans se préoccuper de la mesure ou *récitatif non mesuré*:

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)

Mon frère Charles IX, qui connaît vo - tre zè - le,

LES HUGUENOTS. (MEYERBEER)

Il faut rompre l'hy - men qui pour moi s'apprê - tait

2° Le récitatif déclamé sur des dessins d'orchestre, qui ne permettent pas au chanteur les temps d'arrêt *ad libitum*, ou *récitatif mesuré*:

And<sup>no</sup> CHARLES VI. (HALÉVY)

And<sup>no</sup>
Hélas! vous qui m'aimiez au temps où j'étais roi.

And<sup>no</sup> HAMLET. (A. THOMAS) Air du Livre

Le voici!... vers ces lieux est-ce moi qui l'atti - re?



3° Le *récitatif libre*, débité rapidement sur un accompagnement du *quatuor*, et qui remplace le dialogue dans les opéras bouffes italiens.

**DON GIOVANNI. (MOZART)**

Récit.

D. GIOVANNI.

Al - fin siam li - be - ra - ti, Zer - li - net - ta gen - til, da qual scioe -

ZERLINA.

D. G.

- cone che ne di - te, mio ben, so far pu - li - to? - Si - gnore, è mio ma - ri - to. - Chi? co - lui

Récitatif.

**DON JUAN. (Paroles françaises)**

DON JUAN.

ZERLINE.

Nous voilà donc débarrassés de cet impor - tun. - Ah! pensez qu'il est mon ma -

D. J.

- ri... Pas encore, Zer - line de mon cœur! Lui, ton mari! crois - tu qu'un homme tel que moi, que Don Juan, qui t'adore

Bien que le *récitatif non mesuré* tienne également du langage déclamé et du chant, il peut parfois, sans s'écarter du genre qui lui est propre, affecter momentanément la forme mélodique et passer sans transition au chant proprement dit :

**HAMLET. (A. THOMAS)**

Air de la Folie.

Récit.

Des lar - mes de la nuit la terre était mouillé - e;

**LA FAVORITE. (DONIZETTI)**

Air

All<sup>to</sup>

rall.

Les rê - ves a - moureux - dont s'e - ni

Les ornements sont en général, et à juste raison, bannis du *récitatif*. Il en est cependant dans l'école française et italienne qu'on ne pourrait supprimer sans dénaturer l'œuvre elle-même. Exemples :

**LA MUEÛTE. (AUBER)**

Air.

Vous n'ê - tes rien

**LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ. (A. THOMAS)**

Air.

Vient s'attacher, s'attacher - les sou - cis!



ZAÏRE. (MERCADANTE)  
Air.

Je tremble d'ivres - - - se.

SEMIRAMIS. (ROSSINI)  
Air.

And.<sup>te</sup>  
Tout prend un air - - - joyeux, joy - eux.

La place que le récitatif *non mesuré* occupe dans le drame lyrique est considérable. C'est grâce à son intermédiaire que le spectateur est mis au courant de l'action; aussi pour la lui rendre plus compréhensible, est-il d'une nécessité absolue que le chanteur prononce et articule d'une manière irréprochable. Pour être mieux pénétré du sujet, il faut, en outre, qu'il ait lu attentivement le *libretto* (ce que négligent trop souvent beaucoup d'artistes qui se bornent à l'étude exclusive de leurs rôles). Sachant la part qu'il prend à l'action, il sera plus facile au chanteur de comprendre les émotions du personnage qu'il représente et d'en retracer le caractère. C'est dans le récitatif qu'il peut donner, comme le comédien et le tragédien, un libre essor à ses qualités de diction, d'accentuation et de juste mesure dans l'expression, car il n'a pas à lutter, comme dans les autres morceaux, avec des combinaisons mélodiques et harmoniques qui lui disputent souvent la prépondérance.

## XXIII

### DE LA PEUR

Chez les artistes, la peur peut provenir de trois causes : d'un sentiment de pudeur vague et indéfinissable qui les envahit dès qu'ils se savent l'objet de la curiosité du public; d'une extrême modestie, ou d'une immense vanité.

Les vaniteux pèchent, en général, par un excès d'aplomb; il en est cependant chez lesquels la crainte de ne pas voir le public partager la haute opinion qu'ils ont d'eux-mêmes est telle qu'elle revêt tous les caractères de la peur et leur en fait subir les inconvénients.

Ceux dont l'extrême timidité provient d'une trop grande modestie, se guérissent plus facilement; il ne leur faut pour cela que de la persévérance, un peu d'encouragement et quelques succès.

Je ne pense pas qu'un véritable artiste, ayant conscience de sa valeur, puisse affronter le public sans éprouver une certaine émotion, même après une longue et brillante carrière.

Tant que la peur n'influe pas d'une manière trop sensible sur la voix du chanteur, le mal n'est pas grand, mais si elle se prolonge et devient un obstacle insurmontable au développement de ses facultés, le mieux est de renoncer à une carrière, qui, dans des conditions aussi défavorables, ne peut être qu'une source de déceptions et de chagrins.

Chez les uns, les effets de la peur se traduisent par un manque de sûreté dans l'intonation, par une tendance marquée à chanter trop haut.

Chez les autres, la respiration devient plus courte. Il y a tremblement des jambes et surtout des mains, contraction du larynx, qui amène la strangulation et dont l'enrouement est la conséquence inévitable.

Souvent aussi, il y a occlusion instantanée du larynx; le son s'arrête brusquement au milieu d'un mot; c'est ce qu'on appelle en terme de coulisses : « la goutte de salive (1) ».

Il est un autre sentiment qui produit des effets analogues à ceux de la peur,

(1) Une artiste justement célèbre, la Grisi, n'a jamais pu se guérir de cette occlusion spasmodique. Le mouvement de déglutition involontaire qui en était la conséquence déterminait un temps d'arrêt suffisant pour altérer le sens de la phrase musicale. La crainte qu'elle éprouvait de voir cet accident se renouveler en amenait infailliblement le retour aux mêmes passages, quelques efforts qu'elle fit pour l'éviter.



sentiment auquel les artistes les plus distingués sont tout aussi accessibles que les plus médiocres.

Au théâtre, au concert, où le public est appelé à exercer son droit de critique, le chanteur comme le comédien est destiné à subir la mauvaise influence des deux courants, antipathique et sympathique, qui régneront dans une salle et la divisent en public tant pis et en public tant mieux.

Le premier, généralement le plus nombreux, qui n'a nul souci de rassurer l'artiste, semble vouloir par son attitude froide et méfiante, lui indiquer qu'il vient au théâtre plus en juge qu'en spectateur. C'est dans la satisfaction de découvrir les défauts pour les signaler et faire acte de connaisseur que se trouve pour lui la plus grande somme de plaisir.

Le second, au contraire, loin de céder à cette préoccupation de froide analyse, s'abandonne à ses seules impressions. Sa bienveillance le met de suite en communication avec l'artiste, qui dès lors, porté par ce courant sympathique, se livre davantage, et, donnant libre carrière à ses dons naturels et au talent acquis, peut, dans un moment d'entraînement, révéler des qualités qu'il ne se soupçonnait pas lui-même.

Par l'influence qu'exercent certaines personnes ou certains milieux, dont les uns doublent et les autres annihilent nos facultés expansives, on peut se rendre compte des effets produits sur l'organisation essentiellement nerveuse des artistes par ces dispositions du public, qu'ils devinent instinctivement.

C'est surtout au moment des débuts que de telles impressions peuvent avoir des conséquences décisives; elles expliquent comment certains artistes peuvent ne réussir que médiocrement devant un public avec lequel la communication sympathique n'a pu s'établir et au contraire en passionner un autre avec lequel ils ont sympathisé.

Existe-t-il des remèdes contre la peur?

Il y en a selon moi de deux sortes, un d'ordre tout spécial qu'il faut chercher dans la pratique du public, puisque la peur n'est pas susceptible de se dissiper par le raisonnement. Pour celui-ci, il consiste à recommander aux élèves de rechercher toutes les occasions de se faire entendre et même de travailler en public, et autant que possible devant des publics différents; car on s'habitue à tout, même à son public ordinaire, et tel qui n'a plus peur à Lyon recommence à trembler à Marseille.

Quant à l'autre, son application n'est possible qu'après avoir triomphé du mécanisme vocal, objet de préoccupations constantes pour les chanteurs. Il est donc indispensable qu'ils soient en possession complète de la partie mécanique de l'instrument vocal, et cela au point de pouvoir l'employer avec autant de liberté pour ainsi dire, que la voix parlée.

On ne peut arriver à ce résultat que par un travail continu et par la force de l'habitude; si l'artiste trouve ensuite en lui-même assez de foi en son art pour s'identifier avec le personnage qu'il représente; s'il est assez pénétré de son sujet pour perdre momentanément le sentiment de sa personnalité, la peur qu'il a pu éprouver à son premier contact avec le public ne tardera pas à se dissiper. — Stimulant par sa seule présence les efforts de l'artiste, le public deviendra insensiblement un témoin nécessaire, indispensable aux manifestations de son talent et quelquefois aux inspirations de son génie.