

AUX JEUNES CHANTEURS

NOTES ET CONSEILS

En dehors des préceptes dont se compose une méthode proprement dite, il est certaines figures ou images que l'on emploie dans l'enseignement pour se faire mieux comprendre des personnes déjà initiées à l'art du chant. On ne sera donc pas surpris de l'usage que j'en aurai fait dans le courant de ces notes familières, où l'on trouvera également quelques recommandations et quelques recettes qui, pour ne pas figurer au Codex, n'en sont pas moins d'une efficacité réelle. Les artistes, au début de leur carrière, pourront ainsi les mettre à profit, sans attendre que le temps et l'expérience les leur aient fait découvrir.

DU COUAC

Accident vocal auquel toutes les voix sont exposées et qui se produit capricieusement au courant des morceaux les plus tendres comme les plus énergiques, choisissant de préférence pour éclater l'instant où l'orchestre laisse l'artiste à découvert.

Le *couac* affectionne particulièrement les notes extrêmes supérieures de la voix, ainsi que celles qui avoisinent les changements de timbre, comme le *mi*, le *fa* et le *fa dièse*. — C'est un récidiviste dangereux sur lequel ceux qui en ont déjà été victimes doivent exercer une surveillance continuelle.

Voici l'explication que j'ai recueillie du *couac*, et que je ne donne ici qu'à titre de curiosité : Au point de vue physiologique, il provient de la cessation de la tension de l'une des deux cordes vocales inférieures, cette cessation supprimant le jeu de bascule du cartilage arythénoïde. Au point de vue du chant, il est le fait chez les hommes, du brusque passage d'un son de poitrine à un son de fausset d'une tonalité insaisissable ; chez les femmes, et dans leur voix de tête, c'est une simple solution de continuité du son. — Dans l'un ou l'autre cas,

c'est une note mal appuyée, ou qui n'est pas soutenue par une respiration suffisante. — Souvent aussi, c'est un son que le mouvement trop précipité de la mesure n'a pas laissé au chanteur le temps de préparer.

L'effet plus ou moins fâcheux du *couac* est toujours en raison directe de la puissance de la voix et de l'éclat du timbre — aussi passe-t-il parfois inaperçu chez ceux ou celles qui ne possèdent que de très petites voix et qui ont, surtout, assez de sang-froid pour ne pas se laisser déconcerter. — On disait, d'une de nos plus habiles cantatrices, dont la voix se brisait fréquemment dans un son filé, sans qu'elle en manifestât la moindre émotion : qu'elle avait le *couac serein*.

Il n'est pas rare, lorsqu'on est sous le coup d'une vive émotion, que le larynx, le pharynx et les fosses nasales se dessèchent au point de gêner sensiblement l'articulation. Cet état est heureusement passager : l'émotion dissipée, les sécrétions reprennent leur cours normal.

Le meilleur conseil qu'on puisse donner pour prévenir le *couac*, c'est de ne jamais aborder une *tessiture* trop élevée, car la tension continue qu'elle impose aux cordes vocales ne permet plus l'effort nécessaire pour émettre les sons aigus, ces mêmes sons qui, isolés, ou se produisant après avoir chanté dans une tessiture normale, n'auraient occasionné au chanteur aucune peine à émettre.

Quant au *couac* qui se produit dans les notes médianes de la voix, on ne doit l'attribuer qu'à l'inexpérience et à l'inattention. On peut affirmer, dans ce cas, que le chanteur n'a aucune connaissance de son organe. — S'il est affligé de cette fâcheuse disposition au *couac*, c'est donc par le travail seul qu'il peut en triompher.



DE LA ROULETTE OU SONS DOUBLÉS

La Roulette, que le public confond souvent avec le *chat*, est une véritable maladie presque toujours causée par des efforts maladroits ou par d'imprudentes tentatives pour changer le timbre naturel de la voix en la grossissant.

Il y a là une affection des cordes vocales qui ne peut aller qu'en s'aggravant, si l'on ne se décide à observer le repos absolu de l'organe. Malheureusement, cela ne suffit pas toujours à amener une guérison : il est alors nécessaire de recourir à un homme de l'art qui seul peut indiquer les moyens thérapeutiques à employer contre cette bi-tonalité discordante.

Tout le monde sait qu'on désigne sous le nom de *chats* certaines mucosités indiscreètes qui accompagnent quelquefois la voix des chanteurs. La gêne et l'in-

quiétude qu'elles leur occasionnent n'ont d'égales que celles du public, aussitôt qu'un de ces râles muqueux se met de la partie. Phénomène bizarre, — chaque spectateur cherche aussitôt à se débarrasser d'un *chat* imaginaire et, par ses tous-sottements significatifs, semble vouloir aider l'artiste à expulser le sien.

Il est assez rare que le *chat* fasse brusquement irruption dans le larynx. C'est d'une manière insidieuse et progressive qu'il s'y installe. Souvent il se contente d'occuper une ou deux notes, mais quelquefois il envahit la voix entière.

Peu de chanteurs sont à l'abri de ce genre d'accidents ; on dit de ceux qui en sont souvent affligés qu'ils ont la *voix grassè*.

Il n'est possible de modifier ces affections naturelles qu'à l'aide des moyens employés pour combattre les affections catarrhales du larynx, tels que les émanations de goudron, les eaux sulfureuses, etc.

Chez les chanteurs sujets à ces embarras vocaux, le mal s'aggrave par suite des efforts qu'ils font pour s'en affranchir, au moins pendant la durée du morceau qu'ils ont à exécuter.

L'habitude que les fumeurs de cigarettes ont d'introduire la fumée jusque dans les bronches, en l'avalant, facilite beaucoup la production des *chats*. L'exercice du chant, immédiatement après le repas, lorsque tous les organes qui concourent à la phonation sont congestionnés, y prédispose également ; aussi les chanteurs feront-ils bien de ne céder aux sollicitations qui souvent leur sont adressées après un grand diner, que s'ils ont eu la précaution de rester prudemment sur leur appétit.

Les chanteurs qui veulent s'assurer l'usage constant de leur instrument vocal, sont donc tenus à certaines précautions hygiéniques dont j'indique plus loin les principales. Je crois inutile d'ajouter que les excès de tous genres ont une influence désastreuse sur la voix. Il existe, il est vrai, des voix privilégiées, que les veilles, les intempéries, les écarts de régime paraissent ne devoir jamais altérer : semblables en cela à ces estomacs complaisants dont aucune excentricité gastronomique ne trouble le fonctionnement. Ce sont des natures exceptionnelles qu'on peut envier, admirer, mais qu'il faut bien se garder d'imiter, car l'aveugle confiance qu'inspire à certains artistes leur robuste santé vocale est presque toujours la cause de leur déclin trop rapide ; aussi arrive-t-il souvent que, pour ne s'être pas imposé de sacrifices, ceux-ci ont depuis longtemps disparu, alors que des chanteurs moins doués, mais plus prévoyants, poursuivent encore leur carrière.



Ouvrez la bouche en souriant, recommandent d'une manière absolue presque

toutes les méthodes de chant. Nous dirons plus volontiers : Ouvrez la bouche le plus naturellement possible. La bouche doit prendre, d'elle-même et sans effort, la forme la plus favorable, la plus convenable à l'émission de chaque voyelle. D'ailleurs, toutes les bouches ne sont pas conformées de même : il en est qui ne pourraient répondre au sourire demandé que par une laide grimace.



Pour arriver à corriger certains défauts de nature, il peut être utile de se servir des défauts opposés. A l'élève que la conformation de sa bouche oblige à découvrir les dents d'une façon fâcheuse et condamne au continuel sourire, il faudra conseiller la position de la bouche dans le sens vertical.



Certains chanteurs, croyant donner plus de netteté et de vigueur à leur articulation, écartent et rapprochent les mâchoires d'une manière exagérée, à chaque syllabe qu'ils ont à prononcer. En s'exerçant à articuler *les dents serrées*, ils se convaincront de l'inutilité de ces efforts disgracieux.

On ne doit pas non plus chanter la bouche constamment et démesurément ouverte. Cela donne quelque chose de niais à la physionomie et au chant. C'est se priver, en outre, de la précieuse ressource d'utiliser l'ouverture graduelle de la bouche lorsqu'on veut *éclairer* un son auquel on a déjà donné par le souffle le maximum de l'intensité.



En cherchant la sonorité sur les nasales, on en fausse presque toujours la prononciation exacte. Il ne faut pas demander à ces diphtongues plus qu'elles ne peuvent donner.



L'appareil buccal peut se comparer au réflecteur d'une lampe. En effet, l'un et l'autre peuvent rester immobiles, tandis que l'on modifie à volonté l'intensité du son ou celle de la lumière. C'est de l'immobilité de l'appareil buccal que dépend en grande partie l'homogénéité de la voix.



Les voix défectueuses jouissent d'immunités particulières. Le public, qui s'est accoutumé à leur timbre inégal ou voilé, perçoit assez difficilement les indispositions dont elles peuvent être passagèrement atteintes. Il n'en est pas de même de celles qui sont naturellement pures; plus les voix sont parfaites, plus l'oreille en saisit les moindres altérations. Les personnes les mieux favorisées sous le rapport de la voix doivent donc se soumettre plus que les autres aux études constantes du mécanisme, pour ne pas se trouver désarmées et sans défense à la plus légère indisposition. On juge d'autant mieux des ressources que l'art et l'étude ont mises au service d'un artiste, lorsqu'il n'est pas en possession complète de ses moyens.



Certains chanteurs ont l'habitude de se servir de leurs mains comme d'un cornet acoustique en les plaçant derrière l'oreille, les uns pour jouir de la sonorité factice que la voix acquiert par ce moyen, les autres pour connaître s'ils sont bien ou mal disposés. Dans l'un ou l'autre cas, il vaut mieux se tamponner les oreilles avec un peu de coton pendant les études et se ménager la surprise d'une voix plus puissante, en le retirant au moment de l'exécution. Si l'on veut s'assurer de l'état de la voix, on percevra, par ce même moyen, le plus léger frôlement qui pourrait altérer la pureté du son.



Beaucoup de chanteurs, plus embarrassés pour terminer un son que pour l'attaquer, tournent la difficulté en fermant la bouche, principalement dans les notes

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA
Srta. Felicitas Lozaya
PROFESORA DE CANTO

élevées. Le rapprochement instantané des lèvres détermine alors une légère explosion. Il suffit pour éviter ce défaut de garder la bouche entr'ouverte.



Le chanteur doit connaître ses sonorités et les retrouver sans plus d'hésitation qu'un homme ordonné sait trouver dans l'obscurité l'objet déterminé qu'il a rangé lui-même. Il ne doit pas en être plus préoccupé que l'instrumentiste, le pianiste par exemple, ne l'est de ses mains lorsqu'il exécute un morceau.



Le rapport doit être aussi intime entre plusieurs syllabes ou voyelles répétées avec la voix sur une même note, qu'entre plusieurs mêmes notes frappées sur un bon piano dont le timbre est toujours identique, quelle que soit l'intensité du son.



En principe, il ne faut jamais attendre qu'on soit arrivé à la note extrême d'un registre de la voix, pour passer dans l'autre registre. Il en est de même pour les changements de timbre.



Quelle que soit l'aisance affectée par un artiste en chantant, si sûr qu'il soit de la docilité de son organe, il ne doit jamais cesser de le surveiller; non moins prudent que le cavalier qui semble abandonner les rênes à sa monture, mais la tient toujours en main, par crainte des écarts.



Lorsque dans un duo, on doit chanter une phrase qui s'adresse à son partenaire, il faut s'arranger de façon à ce que le corps se présente de face au public tout en exécutant les mouvements des bras et de la tête nécessaires à l'action. En se présentant de profil, on tourne le dos à la moitié de la salle, qui perd ainsi les jeux de physionomie; sans compter que cette position fait perdre à la voix de sa sonorité. Au théâtre, on remédie en partie à cet inconvénient en se plaçant un peu au-dessus de l'artiste auquel on s'adresse.



Dans un passage ascendant, il faut toujours ménager la force et ne l'augmenter que graduellement afin de l'avoir tout entière sur les notes élevées. Il en est de même lorsqu'on termine une phrase dans la force, en passant d'une note inférieure à une note supérieure par un intervalle de seconde; à plus forte raison, lorsque la note qui termine la phrase se trouve sur un changement de timbre.



Il arrive que le tempérament d'un artiste n'est pas toujours en harmonie avec la nature de sa voix. Un chanteur énergique, passionné, plein de fougue, peut n'avoir à son service qu'un organe délicat, plus propre au genre gracieux qu'au genre dramatique. Le chanteur ne doit pas hésiter à faire le sacrifice de ses préférences, s'il ne veut s'exposer à la perte complète de son organe; ses qualités particulières ne seront pas immobilisées pour cela, mais il leur trouvera un modérateur salutaire dans le genre même qui convient à sa voix.



Presque toutes les maladies de voix qui affectent les Soprani et les Contralti, quand elles ne proviennent pas de la fatigue déterminée par une tessiture trop élevée, ont pour cause l'abus du registre de poitrine, hors de ses limites. Il n'y a donc d'autre remède que d'en supprimer l'usage en ce qu'il a d'exagéré. C'est l'unique moyen pour les femmes de recouvrer la sonorité sur les notes de leur médium, que la substitution de la voix de poitrine à la voix de tête a le grave inconvénient de détruire.



C'est un excellent exercice que de transmettre à un autre la leçon qu'on vient de recevoir d'un professeur, car en enseignant, on apprend beaucoup soi-même.



Il est on ne peut plus important pour l'équilibre de la voix que le piano dont on se sert soit toujours tenu au même diapason que celui du théâtre où l'on chante. Le diapason n'étant pas le même dans tous les pays, les artistes qui sont appelés à chanter à l'étranger feront sagement de se renseigner à cet égard, et de se préparer à l'avance au changement que le plus ou moins d'élévation du diapason apporte dans la *Tessiture* et dans l'équilibre de la voix, qui en est toujours troublé.



On confond souvent le style et la méthode, en matière de chant.

Avoir *du* style et avoir *un* style sont deux choses différentes.

Avoir *du* style, c'est, après s'être pénétré de la pensée intime du compositeur, interpréter un rôle ou un morceau de chant, en appliquant les règles établies et sanctionnées par le goût.

Avoir *un* style, c'est ajouter de plus à l'interprétation un cachet de personnalité qui vous distingue des autres artistes.

Les artistes qui ont leur style propre sont ceux qui prêtent le plus à l'imitation.

Le chanteur à qui l'on répète sans cesse qu'il est original doit veiller plus que tout autre à ne pas tomber dans l'exagération de ses qualités mêmes, qui deviendraient des défauts.

En cherchant à se composer une façon d'interpréter originale, on tombe presque toujours dans la copie de quelque artiste en vue.

Certes, on doit chercher à s'inspirer des grands artistes; mais c'est vouloir s'assigner une place secondaire que de les copier trop servilement. On ne peut en effet, suivre quelqu'un qu'en se plaçant derrière lui.



Comment expliquer que des artistes d'un talent éprouvé soient souvent jugés inférieurs à eux-mêmes lorsqu'ils chantent, dans une langue étrangère, les rôles qu'ils ont remplis ou créés dans leur langue maternelle? C'est qu'il ne suffit pas de chanter sur des paroles italiennes, françaises ou allemandes, même en les prononçant bien, pour chanter réellement italien, français ou allemand. Chaque peuple a son style qui s'harmonise avec son tempérament, son impressionnabilité, sa manière d'exprimer et son génie. Tel style peut donc être parfait, s'appliquant à une langue, qui sera critiquable appliqué à une autre.



Les grands artistes trouvent souvent des effets que le compositeur n'avait pas même soupçonnés. Diderot rapporte ce mot de Voltaire entendant la Clairon dans une de ses tragédies : « Est-ce bien moi qui ai fait cela? »



S'il est utile, pour perfectionner sa prononciation, de lire d'abord à haute voix