

la phrase qu'on doit chanter, il n'est pas moins nécessaire de la déclamer, pour retrouver ensuite, avec la voix *chantée*, les intonations et les *valeurs* de sonorité qui conviennent aux sentiments qu'on doit exprimer.

On ne devrait même jamais aborder un rôle ou chanter un air, sans avoir pris la précaution d'indiquer les respirations et les nuances, afin de se les graver mieux dans la mémoire, en un mot de *doigter* son morceau de chant comme on le fait souvent pour une étude sur le piano.



Lorsqu'on s'est bien pénétré de l'importance vocale d'un morceau, on doit faire en sorte d'avoir en réserve assez de force pour le terminer avec tout l'éclat qu'il comporte. Un morceau bien commencé inspire la confiance, mais le bien finir est encore plus important. En matière de chant plus qu'en toutes choses, « tout est bien qui finit bien. »



Pour se mettre un rôle ou un air *dans la voix*, autrement dit pour s'en rendre maître, il faut le répéter tel qu'on est appelé à l'interpréter, non pas en le fredonnant ou en transposant les passages élevés à l'octave inférieure, ni en indiquant en voix de fausset ce qui doit être chanté en voix de poitrine. Cette façon de procéder peut exposer l'artiste à de désagréables surprises devant le public, à l'enrouement presque toujours, et souvent même aux *couacs*.



Beaucoup de chanteurs se croient obligés de ne respirer qu'à de longs intervalles. Je suis d'un avis contraire. Il faut respirer souvent. Les phrases y gagnent en ampleur, le spectateur se sent plus à l'aise, et le chanteur reste d'autant plus maître de lui-même.

Lorsqu'on respire, il faut faire en sorte que le public comprenne bien que c'est surtout pour donner à la phrase musicale plus d'ampleur, de charme ou

d'expression. Il ne doit jamais soupçonner que le besoin seul vous force à prendre une respiration.



Il ne faut pas promettre avec le geste plus que la voix ne peut tenir.



La répétition d'effets semblables, fussent-ils excellents, indique un véritable manque de tact, lorsqu'on ne sait les espacer suffisamment.



Peut-on admettre exceptionnellement l'emploi de la voix parlée dans certains passages dramatiques d'un opéra? Bien que d'éminents artistes se soient parfois permis cette licence, je suis d'avis que l'intervention de la voix parlée dans un opéra ne saurait être admise, car ce serait avouer l'impuissance de la musique à tout exprimer; ce serait en même temps la ruine de la fiction sur laquelle repose l'art lyrique.



Lorsque dans un air, un duo, un morceau quelconque, on a deux fois la même phrase ou un membre de phrase à répéter sur les mêmes paroles, et qu'on peut les traduire d'une manière différente, on doit saisir avec empressement l'occasion d'en varier l'interprétation, aussi bien par le timbre que par l'expression.



Il est de mauvais goût de se précipiter sur l'avant-dernière note qui précède la résolution tonique, et de s'y maintenir avec affectation, surtout, lorsque cette avant-dernière note, tombant sur la première syllabe d'un mot, peut donner à la phrase une tournure comique, ce qui arrive fréquemment.

Je n'ai pu mou — rir. — Portez-lui mes sou — pirs. — Je serai son é — poux.

Je crois inutile d'insister.



A une époque qui n'est pas très éloignée, la répétition de l'avant-dernière note qui précède la résolution était le complément obligé de toutes les fins de phrase. L'avant-dernière note était accompagnée d'un petit sanglot de rigueur. Cet *accent* est aujourd'hui à peu près délaissé. Rubini et après lui Mario l'employaient fréquemment dans les morceaux pathétiques et le répétaient jusqu'à deux ou trois fois. Il faut une bien grande puissance d'expression pour ne pas tomber dans la manière et le ridicule en usant de moyens aussi dangereux.



Les notes qui préoccupent parfois le chanteur, soit par difficulté d'intonation ou d'émission, soit parce qu'elles se trouvent placées dans un registre difficile, arrivent d'ordinaire un peu en retard à l'oreille de l'auditeur, et ne sont pas sans jeter quelque trouble dans la mesure. Il est bon, dans ce cas, d'anticiper légèrement sur ces notes afin de rétablir l'équilibre. Ces notes anticipées donnent, en outre, au style une tournure quelquefois étrange, mais qui n'est jamais gauche ni désagréable à l'oreille.

DU CHANT A L'ÉGLISE

On doit rechercher les occasions de chanter à l'Église ou dans les Temples, partout où le recueillement interdit les applaudissements; ce qui oblige le chanteur à une plus grande perfection dans la tenue des sons et dans la sévérité du style.

On est toujours surpris que tant d'artistes distingués soient inférieurs à eux-mêmes et souvent à de modestes chanteurs de chapelle, lorsqu'ils se font entendre à l'église. C'est qu'ils apportent dans l'interprétation de la musique religieuse les mouvements passionnés et les élans dramatiques qui font leur succès au théâtre et ne sauraient convenir qu'à la musique profane.

Pour que le chant reste en harmonie avec la majesté du lieu, on doit veiller à ce que les mots ne puissent être pris dans leur acception mondaine, et s'attacher

à donner aux sons une couleur discrète et une pureté d'expression, qui n'éveillent chez les fidèles d'autres pensées que celles du recueillement et de la foi.

On doit également renoncer à l'emploi des notes extrêmes de la voix de poitrine, qui, même à la scène, lorsque l'artiste est entraîné par la situation et peut s'aider du geste, n'en exigent pas moins certains efforts. Ces notes exceptionnelles qui provoquent, au théâtre, les applaudissements du public, ne produisent à l'église qu'un sentiment de surprise et de gêne; leurs vibrations bruyantes contrastent péniblement avec l'expression contenue que réclame avant tout l'interprétation de la musique religieuse.

Si l'on doit chanter à l'église, éviter de rester trop longtemps près de l'orgue, dont les sonorités trépidantes peuvent provoquer un ébranlement momentané des nerfs et influer d'une manière fâcheuse sur la voix.



Beaucoup d'élèves gardent, en chantant, la main appuyée sur le piano et se penchent comme pour déchiffrer leur morceau, mais en réalité pour se donner un maintien et dissimuler leur émotion. Personne n'est la dupe de cette petite supercherie et cette position du corps leur fait perdre la moitié de leurs moyens. Le public, d'ailleurs, est toujours influencé par l'attitude que prend l'artiste en sa présence.

Lorsqu'on est sûr de soi, une certaine *crânerie* sans affectation ne messied pas et impose au public.

Une contenance modeste le dispose à l'indulgence.

C'est entre ces deux termes, que se trouve l'attitude la plus digne, la plus convenable et celle qui lui donne le plus de confiance.

On doit donc regarder le public en face, sans forfanterie comme aussi sans faiblesse.



Lorsqu'on a à représenter un personnage historique ou légendaire, il ne faut pas se préoccuper du caractère de ce personnage tel que l'histoire nous l'a laissé, mais bien du caractère qui lui a été attribué par le librettiste et le compositeur. Il serait illogique de donner au Méphistophélès de *Gounod* l'aspect du Méphistophélès de *Goethe*.



Lorsqu'on chante en public, il faut, autant que possible, choisir dans l'auditoire un visage qui vous soit sympathique, et s'adresser à lui; par contre, éviter de regarder une personne dont l'attitude est de nature à vous impressionner désagréablement et à vous troubler.



Le moyen le plus sûr pour être discrètement accompagné, c'est d'exagérer les nuances dans la douceur. Si nombreux et si bruyant qu'il soit, l'orchestre est alors obligé pour entendre et suivre le chanteur de diminuer ses sonorités.

Si au contraire, on veut lutter de force avec quatre-vingts ou cent musiciens, on court grand risque d'être terrassé.



On ne saurait veiller avec trop d'attention à la justesse des notes étrangères au ton dans lequel est écrit un morceau. Sans les appuyer d'une façon exagérée, on doit pourtant les souligner par une légère inflexion pour qu'il n'y ait aucun doute sur leur parfaite justesse. L'effet contraire est à redouter lorsque ces notes sont attaquées avec hésitation et mollesse.



En principe, les artistes doivent toujours savoir par cœur les morceaux qu'ils ont à exécuter en public. Néanmoins au concert, dans un salon, où l'on ne peut compter sur le souffleur, il est toujours prudent de tenir la musique à la main; il suffit d'un moment d'émotion pour amener un manque de mémoire.



BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA
Srita. Felicitas Lozoya
PROFESORA DE CANTO.

Au théâtre, comme au concert, il faut s'habituer à chanter les duos, trios et morceaux d'ensemble, en ayant indifféremment ses partenaires à sa droite ou à sa gauche. On ne saurait croire combien d'artistes se trouvent impressionnés et même déroutés, dès qu'une circonstance les prive de la place qu'ils ont coutume d'occuper.



Sous prétexte de rajeunir des traits démodés, on les remplace souvent par d'autres traits ou variantes plus tourmentés, plus modernes assurément, mais qui ne sont ni dans le goût de l'époque ni dans le style du compositeur. Ce sont là de déplorables anachronismes. L'air de *Rosine* du *Barbier de Séville* est le thème sur lequel professeurs et chanteuses se livrent le plus volontiers à ce genre de rajeunissement. Je ne crois pas qu'on puisse trouver, dans la génération actuelle, un amateur qui ait entendu exécuter cet air au théâtre tel qu'il a été écrit, si ce n'est par M^{me} Alboni qui s'est toujours contentée du texte original.



La grande liberté qu'on laisse aux artistes de broder sur les motifs, de les changer à leur guise et de les enrichir existe également pour le *point d'orgue*: comme il n'y a pas de règle à établir à ce sujet, j'ai cru ne pas devoir en faire mention dans la Méthode proprement dite.

Au sens absolu du mot, le *point d'orgue* est la prolongation d'une note pendant un temps indéterminé et qui ne cesse que sur un signal du Chef d'orchestre.

Mais le nom de *point d'orgue* s'applique plus généralement au temps d'arrêt ménagé par le compositeur, soit au courant, soit à la fin d'un air ou d'un morceau d'ensemble pour permettre au virtuose l'exécution d'un trait quelconque.

Dans la musique d'expression, lorsque le point d'orgue ne comporte pas de traits d'agilité, c'est généralement par un simple gruppetto, choisi dans une des formes si nombreuses sous lesquelles cet ornement peut être présenté, que se

termine le morceau. Souvent aussi ce gruppetto est précédé de quelques notes sur lesquelles on a placé des paroles empruntées au dernier vers du poème.

Giorgio Ronconi, un des plus grands artistes que j'aie entendus, avait adopté un point d'orgue qu'il plaçait invariablement à la fin de tous ses airs. Selon le cas, le trait était lié, gracieux ou pathétique, il y mettait des larmes, en changeait le mouvement, selon les circonstances, le syncopait, le précipitait ou le ralentissait. Voici quel était ce trait :



Au mois de janvier 1848, alors qu'il était Directeur du Théâtre-Italien, les musiciens de l'orchestre lui envoyèrent, comme cadeau du jour de l'an, un petit point d'orgue de rechange, dont ils jugeaient que leur directeur avait réellement besoin. L'artiste, qui était doublé d'un homme d'esprit, accepta le point d'orgue, remercia ses musiciens et l'exécuta, le soir même, se réservant toutefois de lui faire subir, par la suite, quelques légères modifications. Elles prirent peu à peu une telle importance, qu'au bout de quelques jours la transformation était complète, et il ne restait plus du trait composé par les musiciens de l'orchestre que l'ancien point d'orgue de Ronconi.

Ce que j'ai dit plus haut des *traits* s'applique nécessairement aussi aux *points d'orgue* laissés au choix de l'exécutant; ils doivent être rigoureusement dans le style du maître.

Comme le point d'orgue est intimement lié aux *rentrées* et aux *fins de phrase* d'où dépend presque toujours le succès d'un morceau de chant, on ne saurait le répéter trop souvent pour s'en rendre absolument maître.

A part quelques exceptions, le point d'orgue qui précède une fin de phrase doit se faire d'une seule respiration; autrement, il devient étranger au morceau et ne présente plus que le côté matériel d'un exercice vocal hors de propos.



Les fins de phrase, comme les *rentrées* dans un motif, sont la pierre de touche du chanteur. Le plus ou moins de durée qu'il doit donner à l'avant-dernière note dépend exclusivement de son goût et de la délicatesse de son sentiment musical.

Les *rentrées* dans un motif gagnent beaucoup à être faites sans respirer. Lorsqu'elles sont précédées d'un point d'orgue et qu'on est à bout de souffle, un petit

temps d'arrêt permet de retrouver assez de respiration pour faire la rentrée sans que la liaison soit interrompue.



Quelque regret que puisse éprouver un artiste à voir le public applaudir, chez un autre, des effets de chant d'un goût douteux, il doit résister à la tentation de chercher à son tour le succès par les mêmes procédés et garder sa foi artistique, — certain, d'ailleurs, que le public rendra tôt ou tard justice à la correction de son style et à la pureté de son goût. C'est souvent un placement à longue échéance, mais c'est un placement absolument sûr.



Les artistes sont souvent sollicités de se faire entendre au concert ou au salon dans les morceaux de chant les plus applaudis au théâtre. Il ne faut pas oublier que beaucoup de ces morceaux, privés du prestige de la scène et surtout de la place que leur assigne la marche de l'action, ne produisent pas toujours l'effet qu'on en attend. J'en citerai pour exemples : le duo *La ci darem la mano* et la sérénade de *Don Juan*, le *Pif-Paf* des *Huguenots*, le *Veau d'or* de *Faust*, le *Suivez-moi* de *Guillaume Tell*, les deux grands duos des *Huguenots*, le grand air de *Guido*, celui du ténor de *la Juive*, ainsi que tous ceux qui exigent un grand développement de force et l'emploi indispensable de la mimique. On fera bien aussi de supprimer dans les airs italiens la répétition de la cabaletta qui les termine.



On observe assez fréquemment chez nos chanteurs d'opéra comique une tendance à donner à leur voix chantée une couleur et un timbre étrangers à leur voix parlée. Une basse chantante et un ténor s'empresseront de quitter le ton naturel qu'ils ont gardé dans le dialogue, le premier en attaquant tous ses morceaux d'une voix imposante, emphatique et d'un volume exagéré; le second en donnant à sa voix un accent ému, vibrant et même dramatique, n'eût-il à chanter

que : « Le dîner est servi, allons nous mettre à table ! » Ces contresens ne font qu'accéntuer le brusque passage du dialogue à la musique, qu'on a souvent reproché au genre de l'opéra comique.



Les chanteurs à qui le public fait parfois l'honneur de décerner une ovation, au milieu d'une scène ou d'un acte, ne doivent jamais interrompre la marche du drame par des saluts, des remerciements et des sourires qui contrastent avec la situation et le caractère du personnage qu'ils représentent.

Bien que ces habitudes ultramontaines, tant critiquées autrefois, soient parvenues à s'acclimater en France, le public n'en saura pas moins gré aux artistes d'avoir assez le souci de leur art pour décliner momentanément ses applaudissements et s'abstenir de démonstrations intempestives.



J'appelle tout spécialement l'attention des jeunes artistes sur les recommandations suivantes qui, malgré leur futilité apparente, n'en sont pas moins d'une réelle importance :

Éviter, avant de chanter, les longs trajets à pied, en voiture ou en chemin de fer : les secousses, les trépidations sont toujours nuisibles à la voix.

Demeurer le plus près possible du théâtre où l'on doit chanter, afin d'éviter la locomotion, en s'y rendant, et les refroidissements au retour.



Supprimer l'escrime et l'équitation le jour où l'on doit chanter.



Beaucoup d'artistes, pendant les représentations, prennent, pour remédier à la sécheresse de la gorge, du café noir, du vin d'Espagne ou du bordeaux mélange d'eau; d'autres, du bouillon froid, de la bière, etc. Chacun choisit ce qui convient le mieux à son tempérament et semble donner les meilleurs résultats.

Tout cela est inoffensif; il n'en est pas de même des excitants comme les grogs, le champagne, le punch, qui donnent momentanément à la voix une certaine énergie, presque toujours suivie d'une réaction en sens contraire.



L'irrégularité que les répétitions et les représentations apportent dans la distribution des heures de repas, les émotions continuelles ou périodiques amènent fréquemment chez les chanteurs des perturbations dans les fonctions de l'estomac. Ils doivent donc se préoccuper tout spécialement de leur alimentation. Il est toujours prudent de mettre un intervalle assez long entre le repas et le moment où l'on doit chanter; dans les conditions particulières où se trouvent les artistes, trois ou quatre heures sont indispensables pour ne pas être troublé par la digestion.



Un artiste a toujours tort de chanter sur un enrrouement sérieux, car il court le risque de voir dégénérer en affection véritable une indisposition qui, prise au début et par le simple repos, n'eût été que passagère. Personne ne sait gré à l'artiste trop zélé, de son dévouement : Tout ce qu'il peut espérer, c'est que le public soit assez courtois pour lui dissimuler son désappointement.

On doit avoir recours le moins possible à l'annonce pour cause d'indisposition : C'est se priver volontairement du succès auquel on peut prétendre, si l'indisposition vient à se dissiper au cours de la représentation. Il est, en tous cas, prudent de ne faire l'annonce qu'après le premier acte. On aura, ainsi, l'occasion de s'assurer, avant que la salle ne soit remplie, du plus ou moins de gravité de l'indisposition.