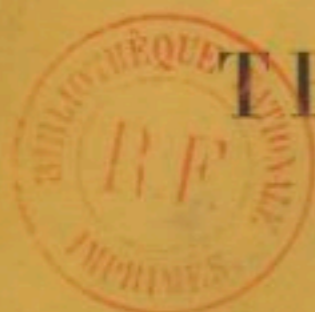


INVENTAIRE  
V<sup>8</sup> 105

# ÉCOLE DE GARCIA

*Conserver la Couverture*



## TRAITÉ COMPLET

DE

# L'ART DU CHANT

EN DEUX PARTIES

PAR

## MANUEL GARCIA

SEPTIÈME ÉDITION

---

PRIX NET : 12 FRANCS

---

A PARIS

AU MÉNESTREL, 2 BIS, RUE VIVIENNE

HEUGEL ET C<sup>e</sup>, ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

(Propriété de l'auteur pour la France et pour l'Étranger.)

1878







ÉCOLE DE GARCIA



ÉCOLE DE GARCIA

LAITE COMPLET



L'ART DU CHANT

PARIS

PARIS

TYPOGRAPHIE GEORGES CHAMEROT

19, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19

ÉCOLE DE GARCIA

LAITE COMPLET

LAITE COMPLET

LAITE COMPLET

A PARIS

LAITE COMPLET

LAITE COMPLET

LAITE COMPLET

LAITE COMPLET



# ÉCOLE DE GARCIA

---



TRAITÉ COMPLET

DE

# L'ART DU CHANT

EN DEUX PARTIES

PAR

MANUEL GARCIA

SEPTIÈME ÉDITION

---

PRIX NET : 12 FRANCS

---

A PARIS

AU MÉNESTREL, 2 BIS, RUE VIVIENNE

HEUGEL ET C<sup>e</sup>, ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

(Propriété de l'auteur pour la France et pour l'Étranger.)

—  
1878

[Vm<sup>8</sup> A. 105



# ÉCOLE DE GARCIA

PAR M. GARCIA

# L'ART DU CHANT

EN DEUX PARTIES

Le but de cet ouvrage est de servir de guide à tous ceux qui se consacrent à l'étude de l'art du chant.

Il est divisé en deux parties, la première traitant de la voix humaine, la seconde de l'instrument vocal.

Le premier livre est consacré à l'étude de la voix humaine, à sa formation, à son développement, à son emploi.

Le second livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le troisième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le quatrième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le cinquième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le sixième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le septième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le huitième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le neuvième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le dixième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le onzième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le douzième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le treizième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le quatorzième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le quinzième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le seizième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le dix-septième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le dix-huitième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le dix-neuvième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingtième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-et-unième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-deuxième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-troisième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-quatrième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-cinquième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-sixième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.

Le vingt-septième livre est consacré à l'étude de l'instrument vocal, à son emploi, à son développement, à son emploi.



## AVIS PRÉLIMINAIRE

---

L'étude du mécanisme de la voix humaine, très-instructive pour le physiologiste, peut avoir pour le chanteur d'incontestables avantages. Rien, en effet, ne lui serait plus précieux que de savoir par quels procédés l'instrument vocal parvient à produire les vibrations, à quelle opération des organes nous devons l'étendue de la voix, les registres, les timbres, l'éclat des sons, leur intensité, leur volume, la rapide succession des notes, etc. S'il était initié à cette connaissance, le chanteur y trouverait le secret des moyens propres à aplanir les difficultés qui entravent ses études ; il éviterait aussi plus sûrement les dangers que font courir à l'organe vocal une fausse direction ou un zèle inconsidéré.

Jusqu'à nos jours le physiologiste ne possédait sur cette partie de la science que des notions approximatives, obtenues par induction. Pour les rendre précises, il lui manquait un moyen d'observation directe. Ce moyen lui a été fourni récemment par le *laryngoscope* ; il peut aujourd'hui, portant son regard dans l'intérieur du larynx, l'examiner pendant que la voix s'y produit, et, rattachant à des connaissances anatomiques les mouvements qu'il y observe, établir ses théories sur des faits bien constatés.)

Le laryngoscope est un petit appareil de mon invention, avec lequel j'ai pu, le premier, faire l'examen interne du larynx pendant l'acte du chant.

Depuis que mes observations ont été publiées (1), les instruments dont je me suis servi sont devenus entre les mains des médecins un moyen important de diagnose.

Ces instruments, que je crois utile de faire connaître aux élèves qui se destinent à l'art du chant, consistent en deux miroirs. L'un d'eux, fort petit, est fixé au bout d'une longue tige et se place contre la luette au sommet de la gorge, la face réfléchissante tournée en bas. On doit le chauffer modérément, au moment de s'en servir, pour

(1) Voir : *Observations on the Human voice ; Received March 22, 1855.* Dans les *Proceedings of the Royal Society*, London, vol. VII, n° 13, p. 399-410, 1855, — traduites en français sous le titre de : *Observations physiologiques sur la voix humaine.* Paris, imp. de Duverger, 1855, in-8° de 16 pages, et seconde édition précédée d'une *Notice sur l'invention du Laryngoscope*, par P. Richard. Paris, Asselin. 1861, in-8. — *Étude pratique sur le Laryngoscope*, par le Dr Édouard Fournié ; mémoire lu à l'Académie des sciences, le 10 novembre 1862. Paris, Ad. Delahaye, 1863, in-8.



que l'haleine ne le ternisse pas. L'autre, miroir à main, est destiné à diriger sur le premier un rayon de lumière qui lui permette d'éclairer la glotte et d'en montrer l'image à l'œil de l'observateur. Le premier miroir est plan, carré, à angles émoussés; il a environ 8 millimètres de côté et il est soudé à une tige, longue de 12 à 14 centimètres, sous un angle de  $110^{\circ}$  à  $145^{\circ}$ ; cette inclinaison est exigée par la forme voûtée de la région pharyngienne. Le miroir réflecteur peut être plan ou concave.

Ces miroirs ont été soumis, dans les applications qu'en font les médecins, à divers arrangements dont les dessins ci-dessous représentent quelques cas (1). Ces illustrations donneront, peut-être, du laryngoscope une idée plus exacte que ne le feraient d'assez longues explications.



FIG. 1. — Le miroir à main dirige le rayon solaire contre le petit miroir guttural et reçoit de celui-ci l'image de la glotte.



FIG. 2. — Ici la lumière est réfléchi du miroir concave sur le miroir laryngien ou pharyngien (guttural), et de celui-ci sur le petit miroir plan où l'image de la glotte se montre à l'observateur.



FIG. 3. — Reçue d'abord par le miroir frontal (miroir concave), la lumière est ensuite réfléchi sur le miroir à main, et de celui-ci sur le miroir guttural.



FIG. 4. — L'observateur voit l'image de la glotte dans le miroir plan immédiatement au-dessus du trou rond par lequel passe la lumière qui éclaire le miroir laryngien.

(1) C'est à MM. les docteurs Turck, Zermak, Éd. Fournié, George Johnson, que l'on doit les dispositions figurées sous les numéros 2, 3, 4 et 5.



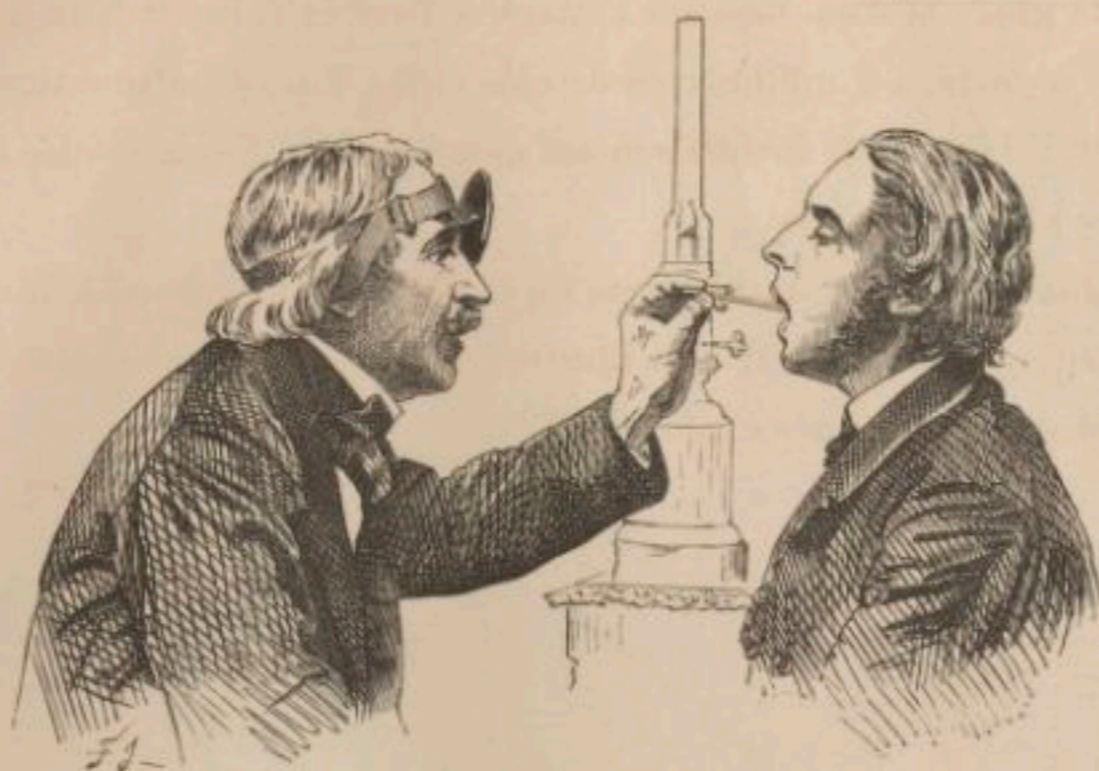


FIG. 5. — La lumière reçue par le miroir frontal est renvoyée sur le miroir guttural où apparaît l'image de la glotte.

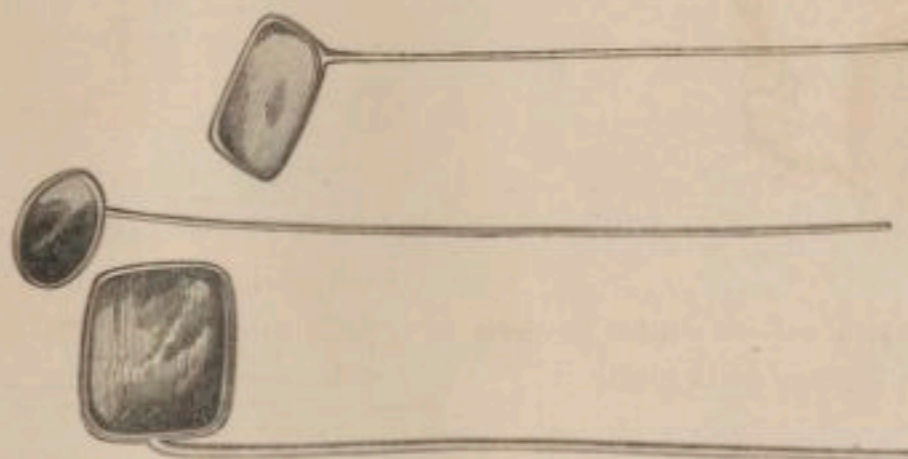
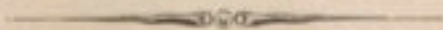


FIG. 6. — Miroirs laryngiens, demi-grandeur.

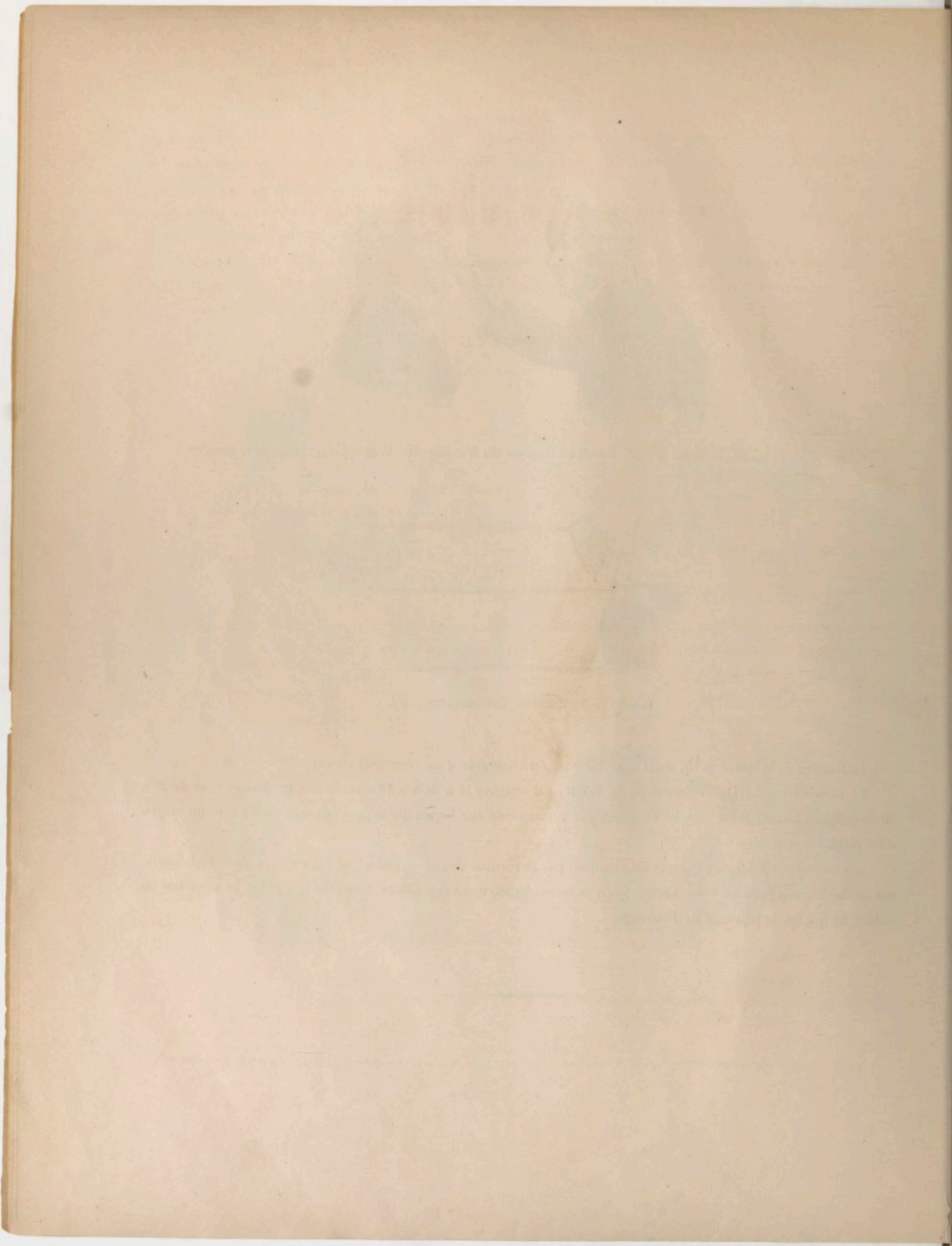
La flamme de la lampe peut, dans tous les cas, être entourée d'un réflecteur en papier.

Le miroir frontal (l'Ophthalmoscope de Ruete) est concave et a de 8 à 10 centimètres de diamètre, et de 20 à 30 de distance focale; il est attaché au front par un bandeau sur lequel il s'articule dans tous les sens au moyen d'un pivot à genouillère.

Les avantages pratiques assurés au chanteur par le résultat de cet examen ont été exposés dans l'édition de ma méthode qui a paru en 1856. Cette édition se trouve exactement reproduite dans celle que j'offre aujourd'hui au public, et qui est la septième de l'ouvrage.









# TABLE DES MATIÈRES

## PREMIÈRE PARTIE

### DE LA VOCALISATION

	Pages.		Pages.
CHAP. I <sup>er</sup> . Description sommaire de l'appareil vocal. . . . .	3	CHAP. VIII. Quelques observations sur la manière d'étudier les exercices. . . . .	43
CHAP. II. Des diversés espèces de sons vocaux. . . . .	4	CHAP. IX. Exercices de vocalisation. . . . .	17
Des poumons (soufflerie). — Du larynx (vibrateur). —		Union des registres de poitrine et de fausset. . . . .	17
Des registres de poitrine, de fausset, de tête. —		Port de voix . . . . .	17
Du pharynx (réflecteur). — Des timbres.		Gammes, roulades ( <i>scale, volate</i> ). . . . .	18
CHAP. III. De la formation des sons . . . . .	5	Dessins de 2, de 3 notes . . . . .	21
Formation des registres. — Nuances d'éclat et de		— de 4 notes . . . . .	22
<i>sourdité</i> de la voix. — Intensité et volume des sons.		— de 6 notes . . . . .	23
— Formation des timbres.		— de 8 notes . . . . .	24
CHAP. IV. Des dispositions de l'élève . . . . .	7	— de 12, de 16 notes. . . . .	27
CHAP. V. De la classification des voix cultivées . . . . .	7	— de 32 notes. . . . .	28
Voix de femme. — Voix d'homme.		Autres dessins . . . . .	29
CHAP. VI. De l'émission et des qualités de la voix. . . . .	9	Temps d'arrêt, inflexions . . . . .	30
Timbres guttural, nasal, caverneux. — Sons voilés.		Arpèges de 4, de 6, de 8 notes et autres . . . . .	31
— Respiration. — Ouverture de la bouche. — Arti-		Gammes mineures . . . . .	33
culation de la glotte ou attaque du son. — Voix		Gammes et traits du genre chromatique . . . . .	34
de femme, voix d'homme. — Union des registres.		Tenue de la voix. . . . .	36
CHAP. VII. De la vocalisation ( <i>agilité</i> ) . . . . .	12	Sons soutenus de force égale ; sons filés, à inflexions,	
Port de voix. — Vocalisation portée, liée, marquée,		répétés . . . . .	36
piquée, aspirée.		Appoggiatures, mordants . . . . .	39
		Trille isolé, en progression diatonique, en succession	
		de degrés disjoints, en succession chromatique. —	
		Port de voix trillé. — Trille mordant, redoublé,	
		lent. — Défauts du trille : . . . . .	42
		Résumé de l'agilité. . . . .	48

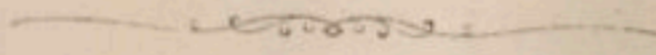
## DEUXIÈME PARTIE

### DE LA PAROLE UNIE A LA MUSIQUE

	Pages.		Pages.
CHAP. I <sup>er</sup> . De l'articulation dans le chant (1 <sup>er</sup> mécanisme). . . . .	49	CHAP. II. De la phrase musicale. . . . .	7 56
Des voyelles ou timbres. — Des consonnes. — Des		Formation de la phrase. — Observations diverses. —	
accents. — De la quantité. — De l'appui des con-		De la respiration. — De la mesure. — Du <i>rallentan-</i>	
sonnes. — Largeur ou tenue de la voix sur les paro-		do. — De l' <i>accelerando</i> . — De l' <i>ad libitum</i> . — Du	
les. — Distribution des paroles sous les notes.		temps décroché. — Du <i>forte-piano</i> . — Inflexions ou	



	Pages.		Pages.
accents, syncopes, port de voix. — Sons filés, liés, piqués, détachés, marqués, martelés, notes pointées. — Forte-piano d'ensemble. — Suspensions, terminaisons, reprises de phrases.		tion. — Du rire. — Emotion de la voix. — Des timbres. — Des altérations de l'articulation. — Intensité de la voix. — Unité.	
CHAP. III. Des changements . . . . .	70	CHAP. V. Des styles divers . . . . .	87
Appoggiatures, <i>acciaccatura</i> , mordant, trille, point d'orgue.		Récitatif parlé. — Récitatif instrumenté. — <i>Canto spianato, fiorito, di agilità, di maniera, di bravura.</i> — Chants populaires. — <i>Canto declamato.</i> — <i>Stilo parlante.</i>	
CHAP. IV. De l'expression . . . . .	77-79	Exemples de cadences finales . . . . .	94
Des passions et des sentiments. — De l'analyse. — De la physionomie. — Des altérations de la respira-		Exemples de points d'orgue à une et à deux voix . .	96





# ÉCOLE DE GARCIA

## TRAITÉ SOMMAIRE

DE

# L'ART DU CHANT

## PREMIÈRE PARTIE

### CHAPITRE PREMIER

Description sommaire de l'appareil vocal.

Le mécanisme du chant exige le concours de quatre appareils distincts agissant simultanément, mais remplissant chacun des fonctions particulières, et avec une entière indépendance des uns par rapport aux autres. Ces appareils sont :

1° Les poumons,	soufflerie;
2° Le larynx,	vibrateur;
3° Le pharynx,	réflecteur;
4° Les organes de la bouche,	articulateurs.

La nature a superposé ces organes les uns aux autres. Agents essentiels de la respiration, les poumons sont placés au bas de l'instrument, et font les fonctions d'un soufflet d'orgue qui fournit l'air nécessaire aux vibrations sonores. L'air entre dans les poumons et en sort par une multitude de tubes appelés bronches, qui, disposés à la manière des racines d'arbre, finissent par ne plus former qu'un conduit unique qui prend le nom de trachée-artère, et qui monte verticalement à la partie antérieure du cou.

Cette trachée, tuyau légèrement mobile et extensible, est surmontée du larynx avec lequel elle communique.

Le larynx, organe producteur par excellence de la voix, forme à la partie antérieure du cou une saillie sensible à la vue et au tou-

cher, la *pomme d'Adam*. Dans son ensemble, il a en quelque sorte la forme d'un cône tronqué dont la base est renversée. Sa cavité se rétrécit beaucoup vers le milieu, où elle présente deux membranes horizontales, placées l'une à droite, l'autre à gauche, et qu'on appelle cordes vocales ou *tendons vocaux*.

L'ouverture comprise entre ces tendons est nommée *glotte*; c'est pourquoi ils prennent aussi le nom de *lèvres de la glotte*. Ces lèvres ont seules la propriété de donner naissance aux vibrations. La forme de la glotte est à peu près triangulaire au moment de l'inspiration; mais elle devient elliptique aussitôt qu'on forme des sons. Nous verrons plus loin d'après quel principe la voix est produite, et comment fonctionnent les lèvres de la glotte. Remarquons dès à présent qu'elles ne sont pas homogènes dans leur longueur; les deux cinquièmes postérieurs environ sont formés par un prolongement cartilagineux, et les trois cinquièmes antérieurs par un tendon.

Au-dessus des tendons vocaux sont deux enfoncements allongés qu'on nomme les ventricules du larynx, et qui sont surmontés chacun d'un repli parallèle aux tendons vocaux. Ces replis laissent entre eux un espace qui est la glotte supérieure, mais qui, beaucoup plus large que la glotte proprement dite, ne se ferme jamais. Sa fonction consiste à circonscrire un espace elliptique immédiatement au-dessus des lèvres inférieures, le rétrécissant ou l'élargissant, et modifiant ainsi de la manière la plus efficace le volume et le timbre de la voix.

L'ouverture supérieure du larynx, libre pendant l'émission de la voix, est complètement recouverte pendant les mouvements de la déglutition par une sorte de languette nommée *épiglotte*, et située derrière la langue.

La voix, en s'échappant de la glotte, va retentir au-dessus du larynx dans le pharynx, cavité très-extensible, qui comprend l'espace entre la paroi que l'on aperçoit au fond de la bouche, en abaissant la langue, et l'arcade qui forme le pourtour du gosier.



Cette cavité, par les conformations nombreuses qu'elle peut affecter, donne aux sons que produit le larynx le caractère des divers timbres et des diverses voyelles.

Enfin les sons traversent la bouche, où des pièces mobiles, le voile du palais, la langue, les lèvres, etc., ont pour fonction spéciale de donner aux voyelles un dernier degré de précision, et de compléter la parole au moyen des articulations ou consonnes. Mais, avant de considérer les fonctions que remplissent les organes vocaux, donnons un aperçu général des diverses espèces de sons qui feront l'objet de nos études.

## CHAPITRE II.

### Des diverses espèces de sons vocaux.

L'expérience démontre qu'à l'exception du sifflement, toutes les modifications possibles du son, à savoir : le cri, la voix parlée et la voix chantante dans toute son étendue, découlent d'un petit nombre de principes primitifs et fondamentaux. En classant tous les faits semblables sous une même dénomination, on peut établir que la voix humaine, dans l'acception la plus large du mot, se compose :

- 1° Des différents registres de poitrine, de fausset, de tête, de contre-basse, de la voix inspiratoire ;
- 2° Des deux timbres principaux : le timbre clair, le timbre sombre ;
- 3° Enfin, des divers caractères d'éclat ou de *sourdité* (1); des différents degrés d'intensité et de volume.

Voyons maintenant comment ces résultats proviennent des organes.

### Des Poumons. — Premier appareil (soufflerie).

Les poumons sont exclusivement des réservoirs où l'air s'accumule, et non, comme on le pense assez généralement, l'endroit où s'engendrent les sons désignés sous le nom de sons de poitrine (2).

Les poumons s'appuient sur le diaphragme qui les sépare tout à fait de l'abdomen, et sont en outre enveloppés par les côtes. Leur développement au moment de l'inspiration, peut se faire à la fois, de haut en bas par la contraction du diaphragme, et latéralement par l'écartement des côtes.

S'il était possible d'isoler complètement ces deux procédés, ce qui est au moins douteux, lequel devrait être adopté de préférence par le chanteur? Tous les deux, suivant nous; car de leur réunion résulte l'inspiration complète.

Chez la femme, les mouvements de la respiration s'opèrent plus habituellement par le soulèvement de la poitrine; cela ne dépendrait-il pas de la gêne où les côtes sont habituellement tenues?

(1) Bien qu'on dise *voix sourde*, on n'a jamais dit *sourdité* de la voix. Je demande pardon d'employer ce mot nouveau; mais il m'est nécessaire pour expliquer une fonction naturelle de la glotte que je crois avoir aperçue et décrite le premier.

(2) Cette erreur peut s'expliquer ainsi : les hommes, qui ont fait le langage, ressentent, exclusivement aux femmes, s'ils parlent ou s'ils chantent dans la partie grave de leur voix, une forte vibration à la poitrine et au dos; mais, semblable en cela à la table d'harmonie des pianos et des violons, la poitrine reçoit les vibrations par transmission et ne les engendre pas.

### Du Larynx. — Second appareil (vibrateur).

Le larynx, sous la dépendance immédiate de l'appareil respiratoire, forme les registres, les divers degrés d'éclat et de *sourdité* des sons, l'intensité et le volume de la voix.


### Des Registres.

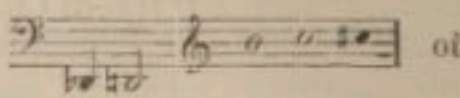
Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont, par conséquent, de la même nature, quelles que soient d'ailleurs les modifications de timbre ou de force qu'on leur fasse subir.

Dans tout ce qui va suivre, nous ne comprendrons pas le registre de contre-basse, ni la voix inspiratoire, deux sortes de voix dont nous n'aurons pas à nous occuper.

### Registre de poitrine.

Le registre de poitrine, dans la voix de femme, commence par un des sons compris entre le *mi* et le *la*, suivant la nature des organes,

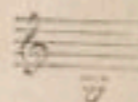
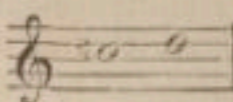
et peut atteindre aux notes *do* et *ré*. Ex. : 

Dans la voix d'homme, ce registre, qui est le principal, comprend une gamme totale de trois octaves 

où chaque individu trouve l'étendue qui lui est propre sur différents points de cette échelle. Les limites ordinaires de chaque voix sont comprises entre une douzième et deux octaves.

### Registre de fausset.

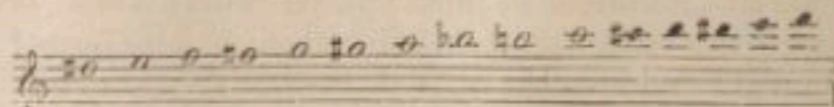
Le registre de fausset, pour les deux sexes, commence à peu près

au  et monte jusqu'au 

On constate que, chez la femme, le registre de fausset et celui de poitrine ont la même limite haute, et qu'ils descendent sur les mêmes notes jusqu'à la dixième inférieure; après quoi, le registre de poitrine seul continue de descendre.

### Registre de tête.

La série de sons qui fait suite en montant au registre de fausset



prend le nom de voix de tête.

La voix de tête, chez l'homme, tout aussi réelle que chez la femme, est un reste de la voix d'enfant et n'est pour lui que d'une faible ressource.



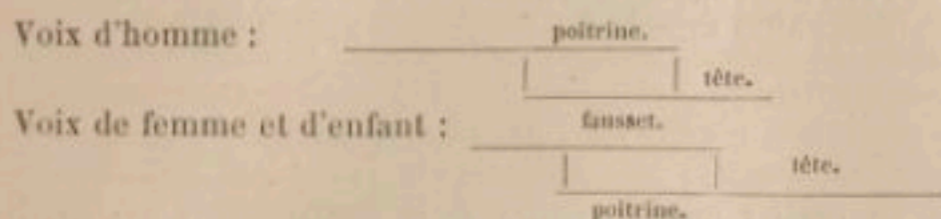
En Italie, le public n'en fait aucun cas. Les sons de tête proprement dits ne peuvent être employés qu'exceptionnellement par quelques voix suraiguës de ténor; tous les autres chanteurs, à l'exception des *buffi caricati*, auraient tort d'y avoir recours.

Résumé.

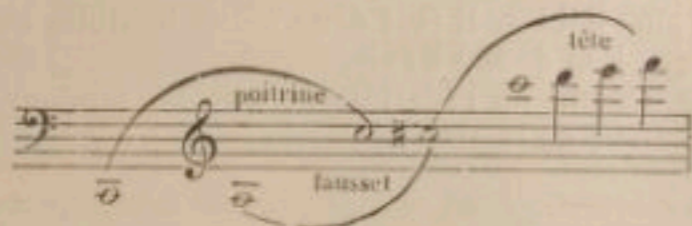
La voix de poitrine, chez l'homme, dépasse, par les sons graves, celle de la femme.

La voix de fausset leur est commune.

La voix de tête excède, chez la femme, celle de l'homme.



Étendue générale de la voix humaine dans chaque registre, la voix inspiratoire et le registre de contre-basse exceptés.



Nous avons toujours posé deux ou trois sons pour limites de chaque registre, parce que les organes, étant élastiques, offrent constamment cette fluctuation.

La voix humaine, considérée comme elle vient de l'être dans toute l'étendue possible de chacun de ses trois registres, nous offre un développement intéressant pour le physiologiste; mais l'application est ici bien plus restreinte que la théorie. Ces registres ne sont pas tous d'un emploi également naturel pour toutes les voix indistinctement; les limites extrêmes de chacun sont d'un usage toujours fatigant et abordables à peine pour quelques artistes.

Les caractères d'éclat, de *sourdité*, de force, dans la voix sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les décrire; ils seront expliqués page 6.

Du Pharynx. — Troisième appareil (réflecteur).

Le pharynx est l'appareil modificateur du son, par rapport aux timbres.

De même que la voix est soumise à la distinction des registres, de même elle l'est encore inévitablement à la différence des timbres.

Nous appelons timbre le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité; les voyelles sont de véritables timbres.

La variété des timbres résulte d'abord des divers systèmes de vibration que renferme le larynx, ensuite des modifications que le pharynx imprime aux sons produits. Nous étudierons ici les timbres produits par le pharynx.

Deux sortes de conditions président à la formation du timbre: 1<sup>o</sup> les conditions fixes qui caractérisent chaque individu, telles que la forme, le volume, la consistance, l'état de santé ou de maladie de l'appareil vocal de chacun; 2<sup>o</sup> les conditions mobiles, telles que la direction que prend le son dans le tuyau vocal pendant son émission, soit par le nez, soit par la bouche; la conformation et le degré de capacité de ce même tuyau, le degré de tension de ses parois, l'action du voile du palais, la séparation des mâchoires et

des dents, la disposition des lèvres et les dimensions de l'ouverture qu'elles donnent à la bouche, enfin le gonflement ou la dépression de la langue, etc.

Dans nos considérations, nous n'aurons pas égard aux différents timbres qui caractérisent et différencient la voix selon les individus, mais seulement aux divers timbres que présente la voix du même individu.

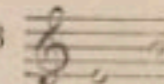
Les modifications de timbre, se produisant toutes par deux moyens opposés, peuvent, en dernière analyse, se réduire à deux principales: le timbre *clair* et le timbre *sombre*.

L'appareil vocal ne peut produire un son sans le revêtir de l'un ou de l'autre timbre, et chaque timbre imprime son caractère à toute l'étendue de la voix.

Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant. En France, on exprime ce caractère par le nom impropre de *voix blanche* (1); il serait mieux de dire *timbre blanc*. Ce timbre, porté à l'exagération, rend la voix criarde et glapissante.

Le timbre sombre, au contraire, donne, dans le registre de poitrine, de l'ampleur et de la rondeur au son. C'est à l'aide de ce timbre seulement que le chanteur peut communiquer à sa voix tout le volume dont elle est susceptible (remarquons que je parle du volume, et non pas de la force et de l'éclat). Ce timbre, porté à l'exagération, couvre les sons, les étouffe, les rend sourds et rauques.

L'action des timbres est moins saillante dans le grave que dans l'aigu d'un registre.

Les sons compris entre le *mi*3 et le *si*3 , lorsqu'on les

donne de poitrine en pleine vigueur, dans le timbre sombre, acquièrent, chez l'homme et chez la femme, un caractère dramatique qui a induit en erreur dans l'appréciation même de leur nature: au lieu d'y reconnaître l'influence du timbre sombre, réuni à l'intensité, dans des conditions d'effet plus favorables que partout ailleurs, on y a vu un cas exceptionnel, et on les a désignés par le nom de *sons mixtes*, ou *voix mixtes, sombrées*. La chanterelle du violoncelle, quoique plus faible, reproduit assez bien le même effet.

Dans le registre de fausset, l'effet des timbres, quoique aussi absolu, est cependant moins frappant que dans le registre précédent.

Le timbre sombre a sur quelques voix de tête un effet des plus remarquables; il rend ce registre pur et limpide comme les sons d'un harmonica.

CHAPITRE III.

De la formation des sons.

Au moyen de quel mécanisme la voix est-elle formée? *La voix est formée uniquement par les compressions et les dilatations périodiques que l'air éprouve lorsque, à sa sortie de la glotte, celle-ci, par une action alternative et régulière, l'arrête et lui livre passage.*

En effet, les deux petites lèvres qui, dans le larynx, forment entre elles le passage de la respiration, ou la glotte, se collent l'une à l'autre, et causent une certaine accumulation de l'air. Celui-ci, en vertu de l'élasticité que lui fait acquérir la pression qu'il subit, écarte les lèvres de la glotte, et, en se dilatant, sort avec explosion. Mais, au même instant, soulagées de la pression inférieure, et sollicitées par leur élasticité propre, les lèvres se rejoignent pour donner lieu à une explosion nouvelle. De cette série de contractions et de dilatations, ou d'explosions successives et régu-

(1) Ce mot signifiait pour les Italiens, à qui on l'a emprunté, la voix des femmes et des enfants. Par une fautive idée des timbres, en France on appelle *voix blanche* le timbre clair, comme on appelle *voix mixte* le timbre sombre.



lières, naît l'émission de la voix. On peut s'en former une idée fort juste en considérant de quelle manière les lèvres de la bouche agissent lorsque, appliquées à une embouchure de cor, elles font entendre des sons.

De la rapidité des alternatives que la glotte présente à l'air, dépend celle des explosions, et de celle-ci, l'acuité du son. Ces alternatives sont d'autant plus rapides que les dimensions de l'orifice vibrant sont plus courtes (1). Or, voici par quel procédé la glotte amoindrit ses dimensions : dès qu'elle produit un son, elle passe de la forme triangulaire, celle du repos, à la forme linéaire, celle de l'action. Ses côtés, fixés solidement et mis en contact par leurs extrémités, laissent un espace elliptique vers le milieu seulement, lorsque l'air les écarte. De ces extrémités, les postérieures, constituées par les cartilages, ont seules le privilège de se mouvoir, et d'ouvrir la glotte en s'éloignant l'une de l'autre, ou bien de la fermer en se touchant. Les extrémités antérieures sont toujours fixes. Si l'on produit la note la plus grave de la voix, les côtés de la glotte comprennent toute leur longueur, c'est-à-dire le cartilage et le tendon qui lui fait suite (voyez page 3); mais, dès que la voix commence à s'élever, le contact des cartilages, limité d'abord à leur extrémité postérieure, gagne en s'étendant de l'arrière à l'avant jusqu'à produire la réunion des deux cartilages dans toute leur longueur. Ce mouvement a diminué d'autant la longueur de la glotte, et l'a réduite à celle que peuvent lui donner les tendons tous seuls. Ceux-ci, obéissant eux-mêmes à leur tour au mouvement progressif, réduisent encore les dimensions de la partie vibrante.

#### Formation des registres.

Nous nous bornerons ici à présenter à l'élève quelques remarques d'une application immédiate (2). La voix de poitrine, qui possède bien plus d'éclat que celle de fausset, exige aussi un pincement plus vigoureux de la glotte. Ce pincement, que l'on obtient facilement avec la voyelle *i*, est le procédé qu'il faut indiquer aux femmes pour leur faire trouver la voix de poitrine. La voix de fausset, d'ordinaire la plus voilée des deux, occasionne aussi une plus grande dépense d'air. Les deux registres mettent en vibration, pour les notes basses, la longueur totale de la glotte; puis, comme nous venons de le dire, l'élévation graduelle des sons détermine un contact des cartilages de plus en plus étendu. Lorsqu'il est complet, les tendons seuls continuent de vibrer, et c'est alors qu'apparaît, chez les ténors, l'étendue distinctive comprise entre le *mi*3 et le *do*4, appelé par quelques musiciens voix mixte, *mezzo petto*, et, chez les femmes, le registre de tête qui est placé une octave au-dessus. Ils sont donc tous deux le produit exclusif des tendons vocaux.

Au moment où les tendons vont circonscire à eux seuls la glotte, mais alors que les sommets des cartilages sont encore engagés dans les vibrations, ces sommets n'offrent pas toujours l'un contre l'autre une fixité aussi complète que l'exigent les battements, et, parmi les notes comprises entre le *si*3 et le *ré*4, chez les femmes, ou le *si*2 et le *ré*3 chez les hommes, quelques-uns accusent par leur faiblesse et leur gêne l'instabilité de l'organe. Mais, dès que les vibrations s'éloignent des cartilages, ce qui a lieu respectivement pour les deux sexes, à partir du *mi*4 et du *mi*3, les sons deviennent souvent purs et parfaitement posés. Le pincement très-prononcé de la glotte sera le correctif à la faiblesse que nous venons de signaler (3).

(1)	Le <i>do</i> 1 exige	132 vibrations par seconde,
	Le <i>do</i> 2 —	264.
	Le <i>do</i> 3 —	528.
	Le <i>do</i> 4 —	1,056.
	Le <i>do</i> 5 —	2,112.

Chaque octave exige un nombre de vibrations double de celui de l'octave inférieure.

(2) Pour amples détails, voir les *Observations* faites sur la voix humaine, que j'ai présentées, le 22 mars 1855, à la Société royale de Londres. *Proceedings of the Royal Society*, vol. VII, n° 13. J'ai publié une traduction française de cet opuscule.

(3) Lorsque des cantatrices, possédant une voix de soprano, veulent émettre

#### Nuances d'éclat et de sourdité de la voix.

Il n'est pas nécessaire, pour obtenir des explosions, que la glotte se ferme hermétiquement chaque fois après s'être entr'ouverte; il suffit qu'elle oppose à l'air un resserrement capable d'en développer l'élasticité. Seulement le bruit de l'air qui s'échappe par l'orifice constamment entr'ouvert se fera sentir et communiquera au son un caractère voilé et parfois extrêmement sourd, phénomène que l'on peut remarquer fréquemment dans la voix de fausset. Dès lors il faut conclure que l'éclat de la voix résulte de ce que la glotte se ferme exactement après chaque battement. Ce procédé a aussi l'avantage d'apporter une grande économie dans la dépense de l'air. Nous engageons les élèves à bien se pénétrer de ces observations; elles sont de la plus grande importance.

#### Intensité et volume des sons.

L'intensité du son dépend de la quantité d'air qui fait explosion vive à la fois. Je dis explosion vive comme condition expresse, c'est-à-dire que la glotte doit se fermer hermétiquement, après chaque vibration; car, comme nous venons de le voir, si l'air trouvait une issue constante, alors les excursions les plus grandes de la glotte et la dépense d'air la plus forte produiraient précisément les sons les plus faibles. Il faut donc pincer la glotte en raison de la pression que l'on donne à l'air.

Le volume dépend de l'écartement que les tendons supérieurs forment au-dessus de la glotte.

#### Formation des timbres.

Diverses causes simultanées peuvent modifier les timbres de la voix : 1° suivant que la glotte se rétrécit ou s'entr'ouvre, elle produit des sons éclatants ou ternes; 2° les tendons supérieurs qui l'environnent donnent, s'ils s'écartent, du volume aux sons, et, s'ils se resserrent, gênent les mouvements de la glotte, et produisent sur la voix l'effet d'une sorte d'étranglement; 3° le pharynx, à son tour, imprime aux sons qui le traversent les caractères si variés des timbres ou voyelles.

Dès qu'un son est formé, il subit à l'instant l'influence du tube vocal qu'il parcourt.

Ce tube pouvant s'allonger et se raccourcir, devenir plus large ou plus étroit, pouvant se dessiner en courbe légère ou se briser à angles droits, pouvant enfin se tenir dans une des nombreuses formes intermédiaires, remplit à merveille les fonctions de réflecteur ou de porte-voix.

On conçoit donc qu'il y aura autant de nuances dans les timbres que de variété dans la combinaison de ces conditions mécaniques.

Pour bien comprendre les mouvements du pharynx, il faut se figurer un tuyau profond et extensible qui commence au larynx, se courbe à l'arcade palatine et se termine à l'ouverture de la bouche. Ce tuyau peut se raccourcir, et alors il ne décrit qu'une

les notes *si*4, *do*5, il arrive quelquefois que la voix saute d'elle-même au *ré*5, au *mi*5, et ces notes suraiguës, d'un caractère délié et pur, leur coûtent moins d'efforts que la note la plus basse qu'elles voulaient tenter. Voici de quel mécanisme résultent les sons de cette espèce :

Les lèvres de la glotte sont tendues et exactement, mais mollement appliquées l'une contre l'autre; l'espace compris entre les tendons vocaux supérieurs est resserré. Dans cette disposition des organes, il suffit parfois de la moindre pression de l'air pour qu'il perce à travers la glotte par une fissure d'une extrême petitesse, et cette ouverture si étroite produit avec une grande facilité des battements très-rapides. On conçoit que la pression de l'air doit être la plus légère possible si l'on veut ménager les dimensions de la glotte.

Le procédé que nous venons de décrire, employé avec succès par certaines voix de femme, peut l'être également par certaines voix d'homme. Il sert alors à éclaircir les notes relativement élevées et trop souvent épaisses des basses; il offre aussi aux ténors un moyen d'augmenter l'étendue du registre de poitrine et d'en chanter à *mezza voce* les notes aiguës.



courbe légère; ou bien il peut s'allonger, et alors il se brise à angle droit. Dans le premier cas, le larynx remonte vers le voile du palais, et celui-ci s'abaisse vers le larynx; dans le second cas, c'est-à-dire quand le tuyau s'allonge, le larynx descend et le voile du palais remonte.

La forme courte et faiblement arrondie produit le timbre clair; la forme allongée et fortement courbée produit le timbre sombre.

Il y a un rapport intime entre les diverses voyelles et les diverses conformations du pharynx; nous en ferons un article spécial en traitant du quatrième mécanisme.

L'ensemble des observations que l'étude des timbres nous a fournies peut se résumer en un seul principe ainsi formulé : *Chaque modification introduite dans le mode de produire des vibrations engendre un timbre différent, et toute modification que subit le tube de transmission modifie le timbre primitif.*

#### CHAPITRE IV.

##### Des dispositions de l'élève.

Les conditions les plus heureuses, après celle de l'intelligence, sont une passion vraie pour la musique, l'aptitude à saisir nettement et à se graver dans la mémoire les mélodies et les combinaisons harmoniques. A l'égard des dispositions physiques, nous mettrons en première ligne la voix, qui doit être franche, sympathique, étendue et forte; en deuxième ligne, la vigueur de la constitution, d'ordinaire alliée aux qualités de l'organe que nous venons d'indiquer.

Mais qu'on ne s'y méprenne pas : la réunion de tous ces dons naturels, quelque rare qu'elle puisse être, ne suffirait pas seule à constituer le vrai talent. Les dispositions les plus heureuses ont besoin d'être cultivées et dirigées dans leur application par un travail soutenu et rationnel. Le chanteur qui ignore les sources des effets et les secrets de l'art n'est qu'un esclave de la routine, et n'aura qu'un talent incomplet.

Il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques notions de musique; les artistes ne s'improvisent pas; ils se forment de longue main; il faut que leur talent soit développé de bonne heure, et par une éducation soignée et par des études spéciales.

L'éducation spéciale du chanteur se compose de l'étude du solfège, de celle d'un instrument, et enfin de l'étude du chant et de l'harmonie. Cette dernière science est pour le musicien une ressource indispensable : c'est avec son secours que le chanteur peut adapter les rôles à sa voix, les orner, en faire ressortir les beautés, tout en respectant le caractère qui leur est propre, et ajouter son génie à celui du compositeur. La connaissance de l'harmonie peut seule le mettre en état de varier ses chants sans préparation, soit pour en rajouter l'effet, soit pour esquiver avec art la difficulté d'un passage lorsqu'une indisposition subite le prive d'une partie de l'étendue de sa voix.

Cette dernière épreuve, qui se présente assez fréquemment dans la carrière théâtrale, fait juger à nu le savoir d'un chanteur et n'est défavorable qu'à l'ignorance.

Les voix à l'état naturel sont presque toujours rudes, inégales, mal assurées, chevrotantes même, enfin lourdes et peu étendues; l'étude seule, mais une étude éclairée et opiniâtre, peut fixer l'intonation, épurer les timbres, perfectionner l'intensité et l'élasticité du son. Par l'étude, on nivelle les aspérités, les incohérences des registres, et, en réunissant ceux-ci l'un à l'autre, on étend les dimensions de la voix. L'étude nous fera acquérir l'agilité, qualité généralement trop négligée. Il faut soumettre à des exercices sévères, non-seulement les organes rebelles, mais aussi ceux qui, entraînés par une facilité dangereuse, ne peuvent maîtriser leurs mouvements. Cette souplesse apparente s'allie au défaut de net-

teté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-à-dire à l'absence de tous les éléments de l'accent et du style.

La fraîcheur, la spontanéité, et la fermeté sont les qualités les plus précieuses de la voix; mais elles en sont aussi les plus fragiles. La voix qui les perd ne les retrouve jamais, le timbre reste fêlé sans retour. On appelle *cassée* la voix qui se trouve réduite à cet épuisement. Une telle prostration de forces se manifeste quelquefois dès la période des études, et, lorsqu'elle n'est pas due à des causes morbides, on peut l'attribuer à la mauvaise direction imprimée aux études de l'élève. L'erreur serait également déplorable, soit qu'on méconnût la nature de l'organe, soit qu'on prétendit, par un travail obstiné, convertir la voix de grave en aiguë. Cette dernière tentative aurait pour résultat inévitable la destruction de la voix. Les études doivent tendre à développer les dons naturels d'un organe, et non à les transformer ou à les étendre outre mesure.

Les chanteurs, si puissamment intéressés à la conservation de leur instrument, le plus délicat et le plus fragile de tous, comprendront la nécessité des soins minutieux qui doivent en prévenir les altérations ou la perte totale. Et d'abord ils doivent éviter les excès de tous genres, dans le régime, les habitudes et la conduite. Il n'est aucun excès qui n'exerce immédiatement une action funeste sur les organes de la voix. Pour nous borner ici à l'abus que le chanteur peut faire de ses moyens dans le chant même, nous signalerons comme dangereux : 1° l'emploi trop fréquent des sons aigus dans les registres de poitrine et de tête; 2° la force immodérée que l'on communiquerait à la voix; 3° l'exagération des timbres principalement dans les chants exécutés à pleine voix et dans les sons élevés. Des deux timbres, celui dont l'exagération entraîne les effets les plus fâcheux, c'est le timbre sombre, en raison des efforts qu'il impose aux muscles du pharynx; 4° enfin le rire à gorge déployée, la parole soutenue longtemps et avec chaleur, les cris, les vociférations. Tous ces excès fatiguent l'organe, l'enrouent momentanément, et, souvent renouvelés, ne manqueraient pas de le détruire. Ce résultat serait infaillible si les mêmes imprudences étaient commises au grand air, surtout sous l'influence de l'air froid et humide du soir.

#### CHAPITRE V.

##### De la classification des voix cultivées.

##### Voix de femme.

La voix de la femme, plus belle et plus souple que celle de l'homme, est, par excellence, l'interprète de la mélodie. L'étendue, la force, le caractère des voix de femme varient suivant la conformation des organes individuels. On les a rangées, d'après cette considération, en quatre classes :

Les *contralti*, qui occupent le bas de l'échelle vocale;

Les *mezzì-soprani*, placés une tierce au-dessus des *contralti*;

Les *soprani*, placés une tierce au-dessus des *mezzì-soprani*;

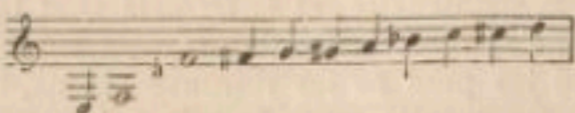
Et les *soprani sopra-acuti*, qui occupent le sommet de l'échelle, une tierce au-dessus des *soprani* : ils sont fort rares.

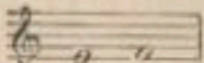
##### Registre de poitrine (*voce di petto*).

Les voix de contralto, d'ordinaire en possession du registre de poitrine, sont mâles et énergiques. La puissance, la rondeur, le mordant, l'expression, en forment les qualités distinctives. Ce registre est moins puissant et moins grave chez les *mezzì-soprani* que chez les *contralti* et encore moins chez les *soprani*. Cependant il est la base essentielle de la voix de la femme, comme de celle de l'homme et de celle de l'enfant. Toute voix humaine la possède,



et ce serait une erreur grossière que de nier ce fait physiologique. Ce registre peut, si l'on tient compte des voix les plus graves,

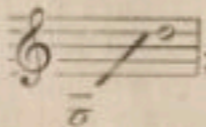
s'étendre de 

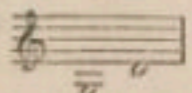
Cependant, quelle que soit la note inférieure par laquelle commence ce registre, on devra toujours s'arrêter aux 

sans jamais les dépasser. Des tentatives pour obtenir les sons suivants (indiqués en caractères plus fins) pourraient causer la perte de la voix.

Registre de fausset (*voce di fulsetto*).

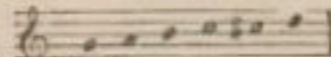
Dans toutes les voix de femme, ce registre est à peu près identique pour les dimensions, différent pour l'intensité et la beauté. Il forme la partie remarquable du *mezzo-soprano*. Les voix de *mezzo-soprano* peuvent devenir égales et pleines dans toute leur étendue par l'emploi des trois registres. Cette espèce de voix a de grandes ressources pour le coloris musical. Le registre de fausset descend presque aussi

bas que celui de poitrine et s'élève aussi haut ; mais la

portion  est généralement si faible, qu'elle ne peut se

soutenir au même degré de force que l'étendue correspondante de la voix de poitrine, ni rendre l'effet d'aucun sentiment un peu énergique.

On voit par ce qui précède que, bien que le registre de poitrine et celui de fausset puissent parcourir la même série des degrés de la gamme, il n'est pas indifférent d'employer sans choix l'un ou l'autre registre. D'abord le caractère de la sonorité de l'un est pour ainsi dire l'opposé de celui de l'autre. Le registre de poitrine est vigoureux, mordant, et convient aux passions chaudes et énergiques; celui de fausset est couvert et doux, et rend mieux les sentiments suaves ou d'une douleur contenue. Mais, indépendamment de ces considérations, voici ce qui doit surtout, à notre avis, guider les cantatrices

ces dans l'emploi de ces registres : les notes 

dans le registre de poitrine, exigent, au fur et à mesure qu'on cherche à les atteindre, un tel déploiement d'efforts qu'il suffit de deux ou trois années d'exercice pour altérer l'organe d'une manière désastreuse et irrémédiable. Ces mêmes notes, dans le registre de fausset, sont au contraire d'un usage facile et sans inconvénients. Donc, afin d'éviter et la faiblesse des notes basses du registre de fausset, et aussi les efforts qu'exigeraient les notes hautes du registre de poitrine, la série de notes qui nous occupe doit être formée de la

réunion des deux registres 

Nous conservons quatre sons communs aux deux registres, pour faciliter le passage d'un registre à l'autre.

Registre de tête (*voce di testa*).

Les voix de *soprano* brillent principalement par la facilité, la spontanéité, du dernier registre; puissantes dans les sons élevés, elles sont faibles dans les sons graves.

Voix d'homme.

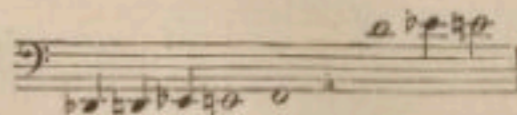
Ayant égard à l'étendue et au caractère des voix d'homme, on les a classées dans l'ordre suivant :

La *basse-taille*, qui occupe le bas de l'échelle vocale ;

Le *baryton*, placé une tierce au-dessus de la basse-taille ;  
Le *ténor*, placé une tierce au-dessus du baryton ;  
La *haute-contre* (*contraltino*), qui occupe le sommet de l'échelle, une tierce au-dessus du ténor.

Basse-taille.

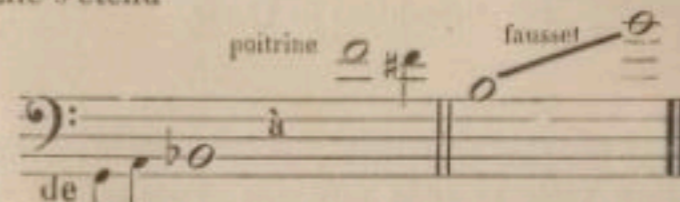
Les voix basses peuvent se contenter du registre de poitrine. La basse-taille sonore et volumineuse s'étend de



Les basses profondes ont de la peine à attaquer les sons de fausset. La mode, qui règle tout, les a aujourd'hui, par un déplorable caprice, à peu près exclues du théâtre. On les remplace par le baryton.

Baryton.

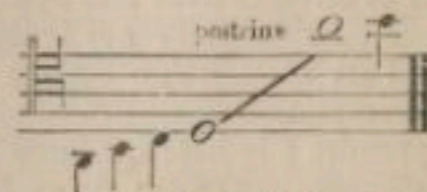
Cette voix, moins volumineuse que la précédente, est pleine et timbrée. Elle s'étend



Tous les barytons, ainsi que les ténors et les hautes-contre, ont la faculté de former les sons du fausset, qui a chez eux la même étendue que chez la femme; pourtant peu de barytons s'en serviront avec succès.

Ténor.

Cette voix, moins volumineuse que les précédentes, est plus timbrée, plus facile dans la partie haute. Son étendue est rarement de deux octaves.

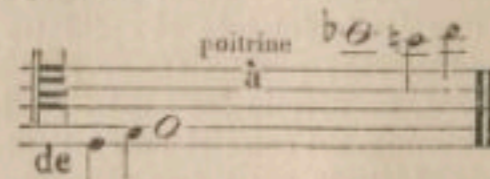


Le fausset uni au registre de poitrine est pour les ténors, plus que pour les barytons, une ressource heureuse et naturelle. Le diapason beaucoup trop élevé de la musique composée aujourd'hui pour les ténors ne leur permet pas de se passer du registre de fausset. Mais l'emploi de cette ressource doit pourtant être déterminé par l'aptitude de l'organe à fondre ensemble le timbre des deux registres; sinon, quelque bien dissimulée que soit la transition d'un registre à l'autre, la disparité des sons choque l'oreille et anéantit l'unité d'effet; on croirait entendre deux individus différents chanter alternativement dans la même phrase.

La voix de tête, offrant un contraste encore plus frappant avec la voix de poitrine, sera employée aussi avec plus de réserve.

Haute-contre (*contraltino*).

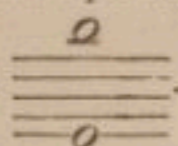
Voix aiguë de l'homme. Cette voix, claire et déliée, dont l'étendue est la même que celle des voix de contralto, et qui se compose des mêmes cordes, s'étend :



Dans cette voix, le registre de poitrine se marie fort bien avec la voix de fausset; mais, quoique plus mince et plus efféminé que dans toutes les voix masculines, il forme disparate avec le registre de la voix de tête, exclusivement réservé à la femme.



TABLEAU DE LA CLASSIFICATION DES VOIX CULTIVÉES.

L'étendue classique admise dans les écoles de l'Italie pour toutes les voix était . Le reste de l'étendue possible, au dessus et au dessous, restait abandonné au chanteur.

L'on voit dans le tableau ci-dessus deux ou trois sons pour limite de chaque registre, parce que la voix humaine offre toujours cette marge de fluctuation.

### CHAPITRE VI.

#### De l'émission et des qualités de la voix.

Par cette première étude, nous préparons le son, base du talent de l'élève. La qualité de la voix, nous ne saurions trop l'affirmer, est l'élément le plus précieux du chant. Or toutes les voix non cultivées sont, sans exception, entachées de quelques défauts, ou moins développées sous certains rapports que ne le comporte leur nature souvent heureuse. Certaines voix sont chevrotantes, d'autres nasales, d'autres gutturales, voilées, dures, criardes, etc.; plusieurs manquent de puissance, d'étendue, de fermeté, de tenue, d'élasticité, de moelleux. Le maître doit non-seulement faire disparaître tous les défauts naturels ou contractés, et, en combattant ces défauts, prévenir les habitudes vicieuses qui pourraient les remplacer, mais aussi discerner et développer, parmi toutes les qualités de son

qui se rencontrent dans la voix de l'élève, celle qui réunit au plus haut degré toutes les conditions désirables.

Pour corriger les défauts de la voix, aussi bien que pour en perfectionner la qualité, il faut partir de ce fait capital : que toute modification produite dans le timbre d'un son a son origine dans une variété analogue de la disposition intérieure du tube que parcourt la voix. Chaque nuance du son émis représente donc à l'oreille la position où l'on a maintenu le tube. Les différences de son répondant aux différences de cette position, il s'ensuit que, puisqu'un tuyau flexible peut subir graduellement un nombre infini de modifications, les différences de son se multiplient à l'infini. C'est entre toutes ces nuances que l'élève choisira celle qui convient de tout point à sa voix. Le son qu'il doit chercher à s'approprier, comme préférable en tant que beauté d'instrument, est celui qui sort rond, vibrant, moelleux; tel est le résultat important que le maître et l'élève doivent rechercher ensemble.

Les autres qualités de son, utiles à leur place, serviront à exprimer les passions, et nous en traiterons à l'article *Expression*.

De nombreux défauts peuvent altérer la beauté de la voix. Nous allons faire connaître les plus habituels et indiquer les moyens de les corriger.

#### Timbre [guttural].

Lorsque la langue se gonfle par la base, elle refoule l'épiglotte sur la colonne d'air, et la voix sort comme écrasée. On peut vérifier cette disposition de la langue en appuyant extérieurement un peu au-dessus du larynx avec les doigts. Le son, même sous la pression



des doigts, ne prendrait pas un timbre guttural si la langue n'était pas gonflée par sa base.

On voit facilement ce qu'il faut faire pour corriger la défectuosité de ce timbre : La langue, qui est principalement chargée, par ses mouvements, de transformer la voix en voyelles, devra se mouvoir surtout par les bords latéraux, faiblement par le milieu, et nullement par la base. Ajoutons que la séparation des mâchoires doit être à peu près uniforme pour toutes les voyelles.

#### Timbre nasal.

Lorsque le voile du palais est par trop relâché, la voix peut recevoir un caractère nasal, car la colonne d'air sonore va directement prendre son retentissement dans les fosses nasales avant de s'écouler par la bouche. C'est en pinçant les narines qu'on peut reconnaître si la colonne d'air, dès qu'elle sort du larynx, se dirige vers les fosses nasales avant de traverser la bouche, ou si elle s'achemine immédiatement vers cette dernière cavité. Il suffit de relever le voile du palais pour corriger ce défaut.

#### Timbre caverneux.

La teinte de la voix deviendra sourde et caverneuse si l'on présente un obstacle aux ondes sonores. C'est ainsi que la langue relevée par sa pointe ou les lèvres trop rapprochées suffisent pour produire cet effet.

Le gonflement des amygdales peut encore assourdir la voix en agissant comme obstacle. Les jeunes personnes présentent souvent l'exemple de cette infirmité passagère. Elle est accompagnée, chez elles, de la difficulté de former et d'étendre la voix de tête : difficulté commune à tous les organes de femme dans l'état de fatigue.

#### Sons voilés.

En enseignant comment on produit le timbre voilé, cotonneux, sourd, nous avons appris à le reconnaître et à l'éviter (voyez page 6). Nous ajouterons ici seulement que le plus insupportable de tous les timbres est le timbre clair privé d'éclat. En même temps nous répétons que la *sourdité* de la voix se corrige en pinçant la glotte avec vigueur. La voyelle *i* favorise ce mouvement de l'organe.

#### Respiration.

On ne saurait être habile chanteur si l'on ne possède l'art de maîtriser sa respiration.

Les poumons, pour recevoir l'air extérieur, ont besoin que les parois de la poitrine leur offrent, en s'écartant, une capacité où ils puissent se dilater librement. A cette augmentation de capacité concourt, en s'abaissant, le diaphragme, muscle large et convexe du côté de la poitrine, qui, servant de base à celle-ci, la sépare de l'abdomen.

Le phénomène de la respiration se compose d'une double action : la première est la respiration, action par laquelle les poumons attirent l'air extérieur ; la seconde est l'expiration, qui leur fait rendre l'air reçu.

Pour inspirer facilement, ayant la tête droite, les épaules effacées sans roideur et la poitrine libre, abaissez le diaphragme sans secousse et soulevez la poitrine par un mouvement *lent et régulier*. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.

Ce double procédé, sur lequel j'insiste, agrandit l'enveloppe des poumons, d'abord par la base, puis par le pourtour, et permet aux poumons d'accomplir toute leur expansion et de recevoir tout l'air

qu'ils peuvent contenir. Conseiller exclusivement la respiration abdominale serait vouloir réduire de moitié l'élément de force le plus indispensable au chanteur, la respiration.

Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps. Cette inspiration lente et complète est ce que les Italiens appellent *respiro*, par opposition à une inspiration légère, instantanée, qui ne donne aux poumons qu'un petit supplément d'air pour le besoin du moment. Cette demi-inspiration, ils l'appellent *mezzo-respiro*.

Dans l'un et l'autre cas, le passage de l'air par le gosier ne doit être accompagné d'aucun bruit, sous peine de nuire à l'effet du chant et d'introduire la sécheresse et la roideur dans le gosier.

Le mécanisme de l'expiration est l'inverse de celui de l'inspiration. Il consiste à opérer par le thorax et le diaphragme une pression lente et graduelle sur les poumons chargés d'air. Les secousses, les coups de poitrine, la chute précipitée des côtes et le relâchement brusque du diaphragme feraient échapper l'air à l'instant même.

On peut, en soumettant les poumons à un exercice particulier, développer à un très-haut degré leur élasticité et leur puissance. Cet exercice se compose de quatre opérations différentes et successivement pratiquées :

1° Tantôt on aspire lentement et pendant l'espace de plusieurs secondes autant d'air que la poitrine en peut contenir ;

2° On expire cet air avec la même lenteur qu'on a mise à l'absorber ;

3° On conserve les poumons pleins autant de temps que cela est possible ;

4° On les maintient vides, au contraire, aussi longtemps que les forces le permettent. Ces quatre exercices, très-fatigants au début, doivent être exécutés isolément et à d'assez longs intervalles. Les deux premiers, savoir l'aspiration et l'expiration lentes, seront pratiqués plus régulièrement si on ferme presque la bouche de manière à ne livrer au passage de l'air qu'une mince ouverture.

C'est le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix dont il sera parlé plus loin.

La respiration, qui tient tout l'instrument sous sa dépendance, exerce la plus grande influence sur le caractère de l'exécution, et peut la rendre : posée ou tremblante, — liée ou détachée, — énergique ou molle, — expressive ou dénuée d'expression.

#### Ouverture de la bouche.

Selon l'opinion commune, plus la bouche est ouverte, plus l'émission de la voix est facile et puissante ; on peut affirmer tout le contraire. Un trop grand écartement des mâchoires a pour effet de resserrer le pharynx et par suite d'éteindre les vibrations de la voix en ôtant à l'organe sa voûte retentissante. Cette ouverture exagérée de la bouche n'est pas le seul défaut dont le chanteur ait à se garantir. 1° Si les dents sont rapprochées outre mesure, la voix contractera un caractère guttural ; 2° si on avance les lèvres en forme d'entonnoir, on n'obtiendra que des notes lourdes et aboyantes ; 3° si on ouvre la bouche en ovale (comme les poissons), cette disposition a l'inconvénient d'assourdir la voix, d'assimiler l'une à l'autre toutes les voyelles, d'empêcher l'articulation, enfin de donner au visage une expression dure et disgracieuse.

#### Articulation de la glotte, ou attaque du son.

Ayez le corps droit, tranquille, d'aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout point d'appui (1) ; ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine. Ce mouvement, qui tient

(1) Voy. *Respiration*. Je fais porter le bras en arrière, afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine.



les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans la relever ni par sa racine ni par sa pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le gosier. Dans cette disposition, aspirez *lentement et longtemps*. Après vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d'air, sans roidir ni le gosier ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très-nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle *a* très-claire. Cet *a* sera pris à la glotte même. Dans ces conditions, le son doit sortir avec éclat et rondeur.

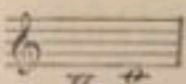
On aura soin de ne pas traîner les sons avant d'arriver à l'intonation, que, d'ailleurs, on ne doit jamais chercher avec la voix, mais aborder toujours hardiment.

Il faut bien se garder de confondre l'articulation ou le coup de la glotte avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l'effort que l'on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très-grande partie de la respiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d'intonation. La poitrine n'a d'autre fonction que d'alimenter d'air les sons, et non de les pousser et de les heurter.

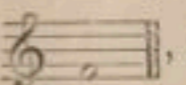
Il faut préparer l'articulation de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le *p*.

Quelques maîtres conseillent l'emploi des syllabes *Pa, La, etc.*, pour arriver à la précision de l'attaque. Il me semble que ce moyen, qui met en mouvement les lèvres, la langue, etc., organes étrangers à l'émission de la voix, a l'inconvénient de masquer la mauvaise articulation de la glotte, et ne peut rien pour la rectifier. Nous ne saurions trop recommander l'extrême souplesse de la mâchoire inférieure, car de cette souplesse dépend celle des organes qui sont placés au dessous, et, par suite, l'élasticité et le moelleux du son.

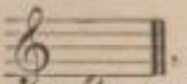
Voix de femme.

Les femmes s'exerceront d'abord sur les sons  que

nous choisissons comme généralement faciles. Si l'on s'y prend bien pour attaquer le son, il doit sortir pur et timbré. On le tiendra peu, et on recommencera l'épreuve plusieurs fois. On passera ensuite

au demi-ton supérieur, et ainsi jusqu'au , puis on des-

cendra par demi-ton aussi bas qu'on pourra le faire sans effort.

Plus on montera, à partir du , plus il faudra ouvrir le

fond du gosier. La voyelle *a* sera aussi ouverte que possible, sans que la bouche se fende par trop, ce qui rendrait le son guttural. (Une expression triviale, mais consacrée, désigne ce son par l'épithète de *canard*.)

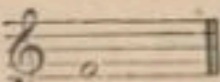
Si, dans les premiers essais, un son du registre de poitrine refusait de sortir avec la voyelle *a*, on aurait recours à la voyelle *i*, qui détermine un rapprochement plus exact des lèvres de la glotte et facilite l'émission des notes de poitrine. Pour obtenir les sons qui viennent ensuite, on partira du son dont on s'est rendu maître, et l'on fera un port de voix vigoureux jusqu'au son rebelle, qu'il faudra contenir énergiquement afin de l'établir; et, procédant ainsi du connu à l'inconnu, on développera la voix de poitrine. Il est bien entendu que, dans cet exercice, comme dans tout autre, on sera rigoureux sur la justesse de l'intonation.

Ce premier résultat obtenu, on pourra se servir indistinctement de la voyelle *a* ou de la voyelle *i* ouvert.

Je recommande de nouveau le coup de glotte comme le seul

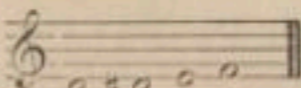
moyen d'attaquer les sons avec pureté et sans tâtonnement. Lorsqu'ils sont graves, on ne doit pas les attaquer avec force.

Les observations qui précèdent s'étendent à tous les registres, à toute vocalisation.

Que la voix se prête ou non à monter dans le registre de poitrine, l'expérience m'a enseigné à ne pas faire dépasser le 

dans le cours des études (voyez page 8).

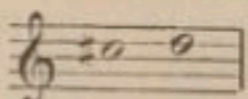
On passera ensuite à l'étude du fausset.

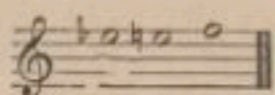
Parfois il arrive que les sons  ont de la peine

à s'établir, en raison de leur extrême faiblesse; dans ce cas, comme précédemment, il faudra avoir recours à un son spontané du même registre, et arriver sur le son indéfini par des ports de voix bien prononcés. On négligera comme inutiles tous les sons placés au-dessous du *ré* b.

Le maître insistera pour que les sons sortent en fausset pur, et pour qu'ils soient attaqués par le coup de la glotte.

La qualité des sons est assez souvent enfantine; d'autres fois elle est voilée. On corrigera le premier de ces défauts par le timbre sombre, avec la voyelle *a* demi *o*; on combattra le second par le timbre clair, en se servant de la voyelle *i* (voyez page 6). Ce registre épuise promptement la respiration; le temps seul et l'exercice remédient à cet inconvénient.

Assez souvent les notes extrêmes  du registre de

fausset sont maigres, niasses, tandis que les notes 

qui sont les premières du registre de tête, se présentent rondes et pures. Comme cette rondeur et cette pureté ne proviennent que de la disposition du pharynx et de la contraction de la glotte, on les communiquera aux notes précédentes en arquant le voile du palais et en évitant toute perte d'air inutile. C'est donc par la position qu'adopte le pharynx dans le timbre sombre et par le pincement de la glotte que ces deux registres s'égalisent.

Le caractère du registre de tête est la rondeur. Quelquefois ce registre est maigre en raison de la jeunesse de l'élève: il faut, dans ce cas, attendre que l'âge, en fortifiant la voix, lui ait communiqué la plénitude qui lui manque; d'autres fois, il faut attribuer cette maigreur à l'incapacité du sujet; on opérera la même correction sur l'organe en dirigeant la voix vers le sommet du pharynx, comme il vient d'être dit. Dans aucun cas, on ne dépassera le *sol*: l'abus des sons aigus a détruit bien plus de voix que la vieillesse.

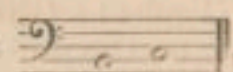
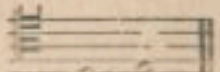
On croit généralement que les sons aigus se perdent faute d'être exercés; ils doivent au contraire être ménagés, même par les voix dont le diapason est naturellement très-élevé.

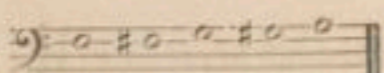
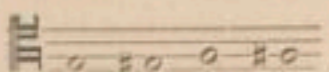
C'est seulement lorsque le gosier aura acquis de la flexibilité qu'on cherchera à reculer les bornes que nous posons maintenant; mais, pour y parvenir, on ne fera jamais usage des sons filés. Il faudra s'essayer au moyen des traits; il est toujours plus facile d'atteindre dans l'élan d'une roulade un son qui, attaqué isolément, refuserait de se produire, et c'est ainsi qu'on peut gagner, de proche en proche, les dernières limites de la voix. Il faut ici procéder avec modération, et donner à chacune de nos conquêtes le temps de s'affermir. La conformation du gosier doit nécessairement subir, en raison de nos progrès, des modifications qui ont besoin de temps pour devenir stables et normales.

Voix d'homme.

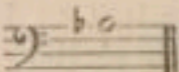
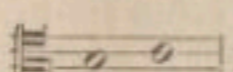
Ce que nous venons de dire relativement aux trois registres de la voix de femme peut s'appliquer aux mêmes registres chez l'homme, en ayant égard toutefois aux observations qui suivent:

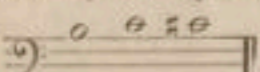


Les basses-tailles et les ténors attaqueront les sons de la même manière que les femmes. Les basses-tailles commenceront, en voix de poitrine, au , et les ténors aux 

Les sons  des basses-tailles et les sons  des ténors présentent un phénomène digne

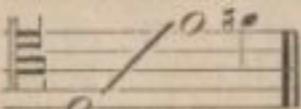
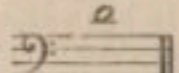
d'attention. Si l'on n'y prend garde, il devient très-difficile de les faire sortir en timbre clair; le larynx tend toujours à les *sombrier*. Ces notes, dans ce cas, manquent d'énergie et d'éclat; elles deviennent gênantes pour l'exécutant. Il faudra donc lutter contre cette tendance, et faire usage du seul moyen qui puisse consolider cette partie de l'étendue vocale, c'est-à-dire employer le timbre clair en rendant l'a ou l'é de plus en plus ouvert. Il faut commencer à arrondir légè-

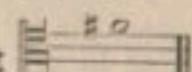
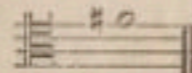
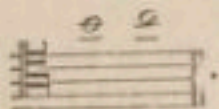
ment au 'la  pour les basses, aux  pour

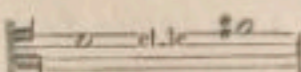
les ténors (le timbre clair absolu serait trop mince). On continuera d'arrondir (remarquez que je dis d'arrondir et non de *sombrier*) les sons . A partir du ré, les deux timbres conviennent;

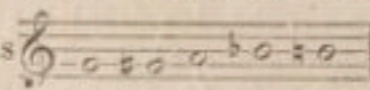
mais on ne doit pas travailler le timbre sombre dans ces derniers sons tant que l'on ne s'est pas rendu maître du timbre clair, le plus difficile à obtenir dans cette partie de l'étendue, et le seul qui donne de l'éclat aux sons. Si l'on négligeait cette recommandation, on s'exposerait à voiler et à étouffer sa voix.

Le timbre clair est le seul qui rende la voix déliée et pénétrante. Quoiqu'il puisse communiquer son caractère à toute l'étendue de la voix, c'est surtout dans cette dixième du registre de poitrine

 qu'il exerce le plus d'action. Les basses-tailles doivent l'abandonner au  exclusivement.

Passé le fa , ce timbre devient désagréable. Les ténors ne dépasseront pas, dans les exercices, le  de poitrine. Le plus souvent ils prendront le fausset au ré et le continueront jusqu'au .

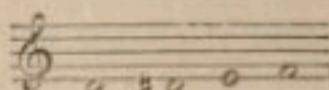
Entre le , les ténors éprouvent une grande difficulté pour établir avec fermeté des sons dont le timbre ne soit ni trop criard ni trop couvert. Nous avons réuni au chapitre sur les sons filés les explications que nous nous proposons de donner à ce sujet.

Quelle que soit l'habileté du chanteur, les sons  en timbre clair paraissent criards, et rappellent la voix d'enfant de chœur, lors même qu'ils seraient entendus dans un vaste local; aussi ne doit-on jamais les employer qu'en timbre sombre.

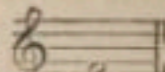
Union des registres.

Quand on aura bien établi la voix de poitrine, ce qui doit se faire

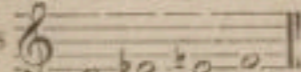
en peu de jours, il faudra immédiatement chercher à réunir ce registre au registre suivant. Quelquefois la nature elle-même s'est chargée d'avance de ce travail, mais les voix qu'elle a ainsi favorisées sont rares. Cette étude nécessaire rebute presque toujours l'élève; c'est au maître à la diriger habilement, et à ménager avec soin la voix qu'on lui confie. On l'exercera en passant alternativement

d'un registre à l'autre sur chacun de ces sons 

sans interruption et sans aspirer dans le passage. Cette succession s'opérera d'une même respiration; elle sera d'abord peu multipliée et exécutée lentement, en accusant fortement le passage; puis on augmentera la vitesse et le nombre des successions. Le premier son sera tantôt de poitrine, tantôt de fausset. Il ne faut pas craindre de bien accuser l'espèce de hoquet qui sert de passage d'un registre à l'autre: l'exercice continu peut seul l'adoucir d'abord, et le faire disparaître ensuite.

Les sons de poitrine s'arrêteront au 

Il faut bien se garder d'amoindrir l'éclat et la force des sons de poitrine, de même qu'il faut donner au fausset toute l'énergie dont il est susceptible. On est tenté de penser qu'il serait mieux de réduire la puissance du plus fort aux proportions du plus faible; c'est une erreur: l'expérience prouve que l'emploi d'un tel procédé aurait pour résultat d'appauvrir la voix. L'élève ne cédera pas au penchant qui le porte à aspirer les sons de fausset au moment où il quitte le registre de poitrine, soit qu'il exerce le passage sur deux sons, soit sur un seul. Je fais coïncider le registre de poitrine et de fausset

sur les quatre sons , parce qu'il faut se ménager la

faculté de changer de registre sur l'une de ces notes, et j'évite le passage sur des notes plus basses et plus élevées, parce qu'au-dessous du ré les sons de fausset sont trop faibles pour être entendus, et au-dessus du fa les sons de poitrine fatigueraient trop l'organe.

Quant à l'union du registre de fausset avec celui de tête, nous nous contenterons de répéter qu'on l'obtient par la position qu'adopte le pharynx dans le timbre sombre et par le pincement de la glotte qu'exige la voyelle *i*.

Les règles que nous venons d'exposer conviennent aussi bien aux voix de ténor qu'aux voix de femme. Si les basses-tailles et les barytons veulent réunir les registres de poitrine et de fausset, ils feront la même étude, mais à une tierce mineure au dessous.

CHAPITRE VII.

De la Vocalisation (*agilité*).

Vocaliser signifie chanter sur des voyelles. Nous restreindrons la signification vague du mot vocalisation pour la remplacer par le mot précis d'*agilité de la voix*, et nous envisagerons cette faculté sous tous ses rapports.

Ainsi, vocaliser signifiera pour nous la faculté d'enchaîner librement les sons entre eux.

Il y a cinq manières de faire succéder entre eux les sons d'un trait quelconque :

- On les porte;
- On les lie;
- On les marque;
- On les pique;
- On les aspire (manière exceptionnelle).



Ces caractères de la vocalisation sont étroitement liés à la manière dont fonctionnent les diverses parties de l'appareil vocal, le soufflet, le vibreur, le réflecteur.

Port de voix (*portamento di voce*).

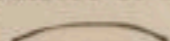
Porter la voix, c'est la conduire d'un son à un autre, en passant par tous les tons intermédiaires possibles. Le port de voix peut embrasser depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Il prend sa durée sur la dernière portion de la note que l'on quitte. La vitesse dépend du mouvement du trait auquel il appartient.

- Il peut aller du faible au fort.
- Il peut aller du fort au faible.
- Il peut être absolument ou faible ou fort.
- Il peut être exécuté de ces différentes manières, soit en montant, soit en descendant.

Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix.

On imprimera au port de voix un mouvement égal et progressif. Si une partie de son étendue était exécutée avec lenteur et l'autre avec rapidité, ou encore si la voix s'abaissait d'abord pour s'élever ensuite, l'exécution serait d'un effet détestable. Dans les ports de voix ascendants, on évitera avec soin d'ouvrir la voyelle; il vaut presque mieux la couvrir légèrement.

Les gammes N<sup>os</sup> 28 à 32 sont d'excellents exercices pour faire acquérir au port de voix de la hardiesse et de la promptitude.

Nous l'indiquons par ce signe : 

Vocalisation portée (*agilità di portamento*).

On appelle vocalisation portée une suite de sons liés par des ports de voix.

Pour porter les sons, l'air, remplissant les fonctions de l'archet sur la corde, obéira à une poussée régulière et continue, tandis que, de son côté, le point où naissent les vibrations subira des contractions ou des relâchements progressifs.

Cette manière est *exceptionnelle*; c'est la dernière que l'on doit étudier. Il faut se garder surtout d'attaquer les sons avec un port de voix inférieur. Ce défaut est dominant en France. On peut le rapprocher du coup de poitrine. Cette double habitude détruit la plus belle mélodie et révolte l'homme de goût.

La vocalisation portée se représente par le même signe que le port de voix.

Vocalisation liée (*agilità legata e granita*).

Lier les sons, c'est passer d'un son à un autre d'une manière nette, subite, spontanée, sans que la voix s'interrompe ou se traîne sur aucun son intermédiaire.

Ici, comme pour les sons portés, l'air doit être soumis à une poussée régulière et continue qui réunisse étroitement toutes les notes entre elles. La glotte seule se prêtera à des changements instantanés dont chacun répondra au nombre de battements qu'exige chaque note différente.

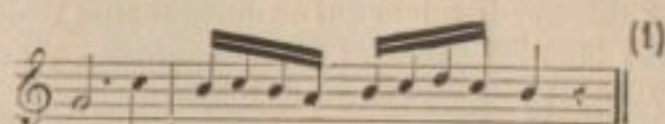
On peut citer en exemple l'orgue et les instruments à vent, qui enchaînent les sons sans les traîner ni les interrompre. C'est à ce résultat qu'il faut arriver par l'étude de la vocalisation. Il forme la qualité prédominante de l'agilité; les autres manières lui sont subordonnées et ne représentent que des variétés employées pour la colorer.

Pour que l'agilité liée réunisse tous les caractères de perfection, il faut que l'intonation soit d'une justesse irréprochable; il faut qu'entre toutes les notes il règne une égalité parfaite dans la valeur, la force et le timbre; il faut enfin que tous les sons soient liés entre eux au même degré. On ne peut guère atteindre ce but qu'après une année et demie de bonnes études.

Il n'est pas toujours possible d'obtenir directement l'agilité liée, surtout si le gosier de l'élève a quelques tendances vicieuses, naturelles ou contractées, qui le portent à rendre l'exécution tremblante, cotonneuse, *glissée*. On combattra ces défauts en marquant chacune des notes (voy. Vocalisation marquée). Si, après deux ou trois mois de travail, ce moyen était insuffisant, il faudrait avoir recours aux sons piqués (voy. Vocalisation piquée), puis revenir aux précédents, et alterner.

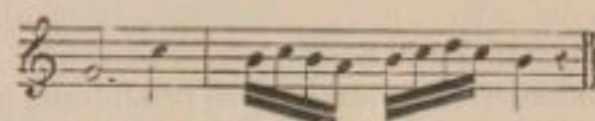
Lorsque l'instrument aura acquis une élasticité suffisante, on reprendra le *lié*.

Si l'exécution était saccadée, aspirée, comme par exemple le trait :



Je vous ai-hai-hai-hai-hai-hai-hai-me.

Au lieu de :



Je vous ai - - - - - me.

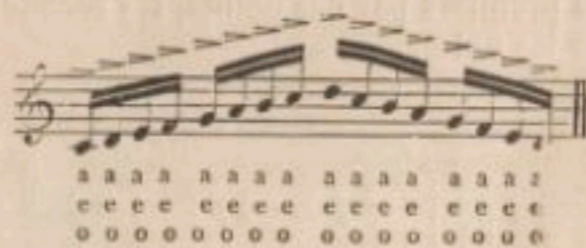
Alors on est obligé d'avoir recours aux sons portés comme moyen de corriger ce nouveau défaut.

La qualité la plus constante de toute vocalisation étant le *lié*, on ne doit avoir recours à aucun signe pour l'indiquer, et l'on se tiendra toujours pour averti d'éviter également de porter, de marquer, de piquer les traits.

Vocalisation marquée (*agilità martellata*).

Marquer les sons, c'est rendre tous les sons distincts en les lançant, en les appuyant chacun à part, sans les détacher ni les quitter. On y réussira en joignant à chaque note une impulsion de l'air, produite par une pression de l'estomac et une dilatation du pharynx.

Cette dilatation doit produire l'effet d'une même voyelle redite autant de fois qu'il y a de notes dans le trait. Exemple :



Mais dans cet ensemble de mouvements qu'exige chacune des notes, — à savoir, les contractions changeantes du vibreur, les diverses impulsions de l'air, les dilatations successives du pharynx, — aucun ne doit être heurté ou brusqué; nulle part le trait ne doit

(1) L'élève connaîtra qu'il aspire, si, en présentant une bougie allumée devant sa bouche, il l'éteint par sa vocalisation.







### CHAPITRE VIII.

Quelques observations sur la manière d'étudier les exercices.

Nous avons classé les exercices dans l'ordre qui nous a semblé le plus rationnel. Cet ordre pourra être interverti par le maître, qui changera la disposition des exercices, ou qui en supprimera quelques-uns en raison de l'aptitude et des besoins de l'élève.

Bien que tous les exercices de cette méthode soient écrits dans un seul ton, généralement celui de *do*, il faudra les transposer successivement dans des tons divers, afin d'exercer également tout le clavier de la voix, sans toutefois en dépasser jamais les limites faciles. Il est clair que chaque voix devra s'exercer dans des tons correspondants à son diapason.

Dans les premiers jours, les élèves ne devront pas se livrer à leurs exercices pendant plus de cinq minutes consécutives; seulement les études, ainsi mesurées, pourront se renouveler chaque jour à quatre ou cinq reprises, séparées par de grands intervalles.

Puis, le temps consacré au travail pourra, en s'augmentant successivement de cinq minutes, s'étendre à une demi-heure, limite qu'on ne devra pas dépasser. Au bout de cinq à six mois, le nombre des demi-heures d'exercice pourra être porté jusqu'à quatre par jour, mais on se gardera d'aller au delà; encore est-il bien entendu que ces demi-heures seront espacées par de grands repos.

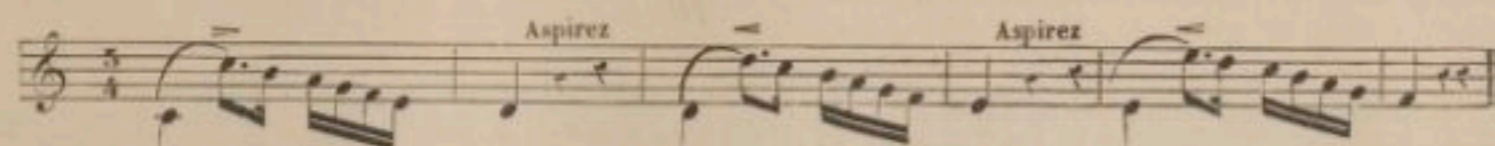
On commencera l'étude de chaque jour par l'émission de la voix. Nous ne nous occuperons pas d'abord des sons filés, dont nous croyons ne devoir traiter que dans un endroit plus avancé de la méthode. La faculté de filer les sons doit être en quelque sorte le résultat de toutes les autres études: bien filer les sons, c'est être chanteur. L'étude de sons filés, si on s'y livrait dans les commencements, n'aboutirait qu'à fatiguer l'élève sans l'instruire.

On conservera rigoureusement à toutes les notes le même timbre, ainsi qu'une force et une valeur égales.

Bien que tous les exercices doivent s'exécuter régulièrement en mesure, lorsque le développement en est continu, l'élève, au lieu de respirer d'une manière saccadée et bruyante au milieu du trait, s'arrêtera après la première note de la mesure dont il emploiera le reste à respirer; puis il reprendra le trait à partir du son qu'il aura quitté. Ainsi l'exemple :



s'exécutera de la manière suivante :



Les exercices seront d'abord chantés lentement et entrecoupés de respirations rapprochées; puis la facilité croissante de l'élève lui permettra d'accélérer l'exécution, de respirer moins fréquemment, enfin de dire les traits dans toute leur vitesse et d'une seule respiration. En aucun cas, il n'étendra la durée du souffle au-delà de sa limite naturelle.

Il ne doit pas non plus laisser échapper sur la note qu'il quitte la quantité d'air surabondante contenue dans les poumons. Le métronome de Maelzel sera d'un grand secours pour étudier l'agilité.

Les soprani devront atteindre le degré  $\frac{7}{4} = 132$ .

Tous les exercices qui vont suivre présenteront souvent le passage du registre de poitrine à celui de fausset et *vice versa*. Loin d'éviter ce passage, il faudra le faire hardiment sentir, autant de fois qu'il s'offrira dans l'exercice. Le temps et la patience feront disparaître la séparation, d'abord choquante, des deux registres.

On exécutera les exercices n<sup>os</sup> 7, 8, 9, 10, 11 de deux manières: d'abord comme ils sont écrits; puis on supprimera le silence de chaque mesure et le port de voix, de sorte que les notes se succéderont jusqu'au point d'orgue, sans interruption et sans être portées. Le premier exercice seul doit être exécuté uniquement comme il est marqué.

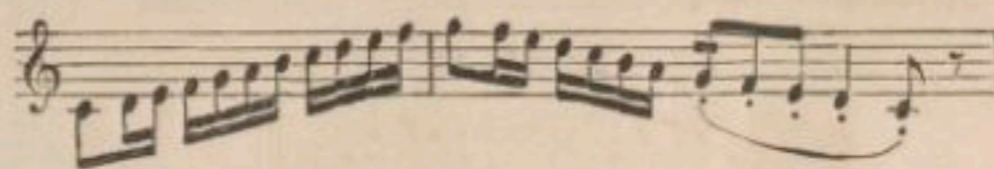
L'agilité ascendante est plus difficile que l'agilité descendante. La voix ralentit les sons en montant; en descendant, au contraire, elle les précipite. On corrigera ces deux défauts en donnant une force égale à toutes les notes, qui devront d'ailleurs être parfaitement liées et distinctes.

Lorsqu'on répète plusieurs fois de suite un même intervalle, ou la note haute baisse, ou la note basse monte; souvent chacune de ces notes tend à se rapprocher de l'autre. La tierce majeure dans l'exercice de tierce et la sensible dans celui de septième, n<sup>os</sup> 13 et 17, donnent lieu à ces observations. La tendance à diminuer les distances se manifeste aussi dans les exercices du n<sup>o</sup> 128 au n<sup>o</sup> 137.

Elle se manifeste encore dans les distances ascendantes d'octave et de dixième (voyez les n<sup>os</sup> 28, 29 et 30). La note supérieure est généralement prise trop bas par les élèves, et la note inférieure trop haut dans les mêmes circonstances.

Les exercices qui présentent l'intervalle de triton, compris entre le 4<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degré, méritent une attention particulière. Les trois tons entiers consécutifs sont durs à l'oreille, et l'on est toujours tenté de baisser d'un demi-ton la quarte augmentée. Cet abaissement détermine une modulation que nous voulons éviter partout où elle n'est pas marquée, afin d'habituer l'élève à cette difficulté. En général, les quartes et les quintes sont d'une intonation difficile; il convient donc de s'y exercer.

Si les premières notes de la gamme descendante glissent, il faudra les assurer sans élargir le gosier, ni grossir la voix (1). Si la même chose arrivait pour les derniers sons de la gamme, il faudrait les ralentir en les renforçant et en les marquant (voir page 13). On fera un temps d'arrêt sur l'avant-dernière note. Exemple :



Et ainsi de suite pour toutes les autres gammes.

Dans les exercices 24 et 25, en indiquant la dernière note de chaque gamme comme aussi courte que les autres, nous avons en vue de la faire quitter instantanément; si, en étudiant les exercices, on a contracté le défaut de traîner le dernier son en faisant ce qu'on appelle vulgairement des *queues*, ce défaut reparaitra infailliblement dans des morceaux.

(1) Sans écarter les tendons vocaux supérieurs.



Le demi-ton du 3<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré et du 7<sup>e</sup> au 8<sup>e</sup> sera juste si l'on a soin de tenir haut le 3<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degré, c'est-à-dire la médiate et la sensible. Dans ces intonations, et principalement dans la sensible, on péchera moins par l'excès que par le défaut d'élévation. Le contraire aurait lieu sur le 4<sup>e</sup> degré allant au 3<sup>e</sup>. Quand une gamme descendante est fautive, on peut être assuré que les demi-tons sont trop grands, c'est-à-dire le 3<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degré sont trop bas.

Pour peu que l'on accélère le mouvement des gammes, dont la première note est tenue comme aux n<sup>os</sup> 21, 33, 128, etc., il est difficile de se détacher de cette première note à l'instant précis, et on en exagère presque toujours la valeur. Ce défaut ralentit le mouvement des gammes, qu'il faut annoncer dès la première note.

Dans les exercices n<sup>os</sup> 40 et 41, on pourra réunir les mesures 1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup> en une seule respiration, en supprimant la mesure qui les sépare, et accompagner chaque gamme par un seul accord.

Les notes des triolets n<sup>os</sup> 43, 44, 45, etc., doivent être toutes les trois égales en valeur; pour y réussir, il faut donner un accent à la note qui échappe : généralement, c'est la seconde. Le caractère du triole exige d'ailleurs que l'on accentue la première note.

La division par six (sextuple) s'accroît, non par trois, ce qui donnerait à ce dessin le caractère du triole, mais par groupes de

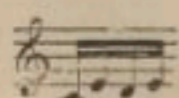
deux ou de six notes. En général pour rythmer d'une manière quelconque, il faut accentuer la première note du groupe.

Lorsque la voix se maintiendra pure sur la voyelle *a*, il sera temps de parcourir les autres voyelles *e*, *è*, *o*, *ô* (voyez la 2<sup>e</sup> partie). Les voyelles *i* et *u* s'étudieront aussi, mais seulement autant qu'il sera nécessaire, pour que la voix s'y habitue.

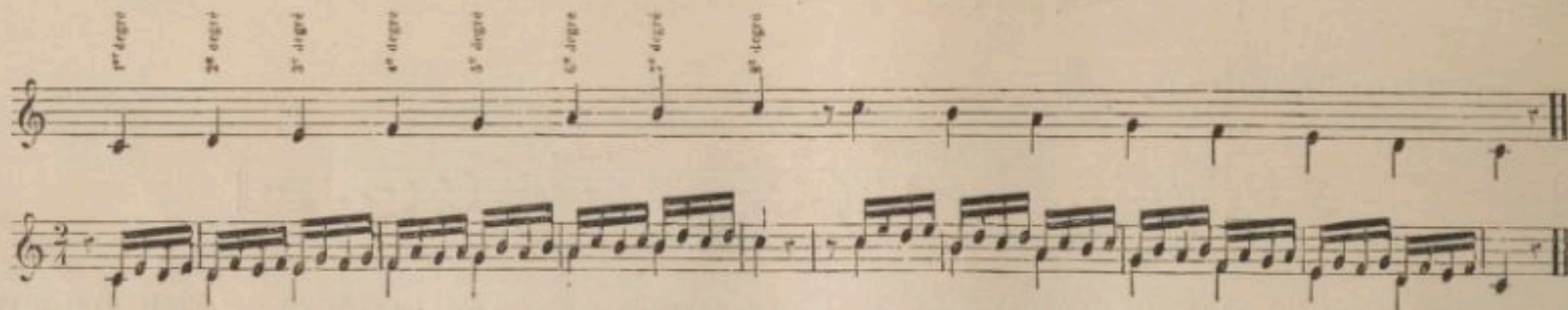
Aux formes que nous avons indiquées, nous aurions pu en ajouter une foule d'autres, le nombre des combinaisons s'étendant à l'infini. Nous engageons l'élève à développer par écrit, et dans les tons qu'il peut parcourir, toute forme qui l'embarrasserait. Ce moyen épargnera beaucoup de tâtonnements à l'organe.

On remarquera que tous les exercices, depuis le numéro 40 jusqu'au numéro 137, sont formés sur la gamme diatonique du mode majeur, en reproduisant simplement sur chaque degré de la gamme le trait que l'on doit étudier.

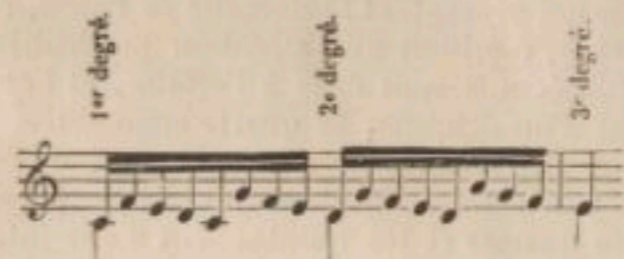
Lorsqu'une forme devra être développée, l'élève la disposera ainsi que nous l'avons fait, en répétant le trait sur chaque degré de la gamme diatonique, soit en montant, soit en descendant. Si l'on

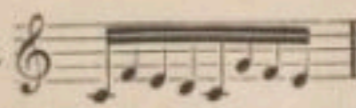
voulait, par exemple, s'exercer sur le trait , il faudrait

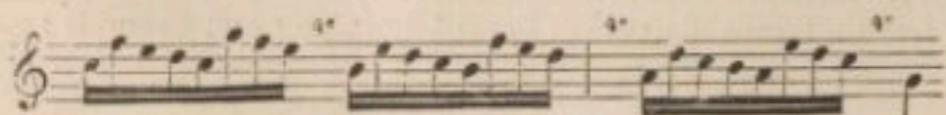
écrire le même dessin sur chaque degré de la gamme, sans altérer pourtant les intervalles de celle-ci. Exemple :



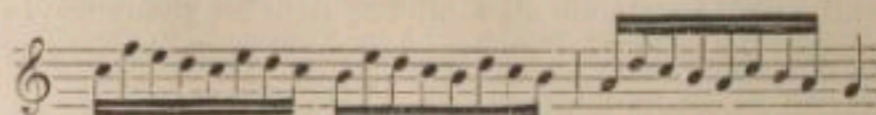
Il y a des traits dont la réponse descendante se présente gauchement; on est forcé ou de la varier, ou de la renverser. Exemple :



Le trait  dont est formé l'exercice devrait descendre ainsi :



mais, la distance de quatre étant forcée, nous adoptons de préférence la forme suivante, en changeant l'intervalle de quinte contre celui de tierce :



Si, plus tard, dans les morceaux, un trait ne réussissait pas, il faudrait à l'instant le détacher de la phrase et le disposer en exercice par un des procédés que nous avons décrits, ou bien même l'élève se contenterait de le transposer en entier par demi-tons. De cette façon, l'organe s'assouplit dans toute son étendue, et sa flexibilité se développe d'une manière égale.



### CHAPITRE IX.

#### EXERCICES DE VOCALISATION.

### Tableau général pour l'émission des sons.

Chaque espèce de voix s'abstiendra de dépasser les limites qui lui sont propres.

Voix de Contralto, Mezzo-Soprano, et Soprano. N<sup>o</sup> 1.

Voix de Basse-Taille et Baryton. N<sup>o</sup> 2.

Voix de Tenor et Haute-Contre. N<sup>o</sup> 3.

### Exercice spécial

pour l'union des registres de poitrine et de fausset.

N<sup>o</sup> 4.

poitrine      fausset.

etc de même sur le      sur le      sur le

N<sup>o</sup> 5.

poitrine      fausset.

etc de même sur les sons      sur les sons

N<sup>o</sup> 6.

poitrine      fausset.

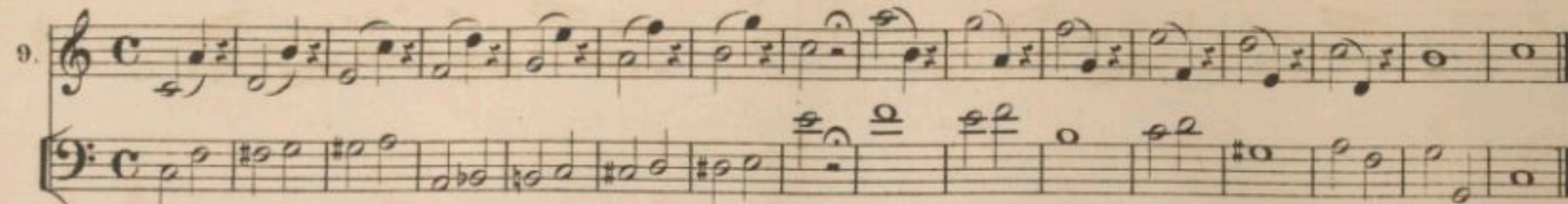
etc de même sur les sons

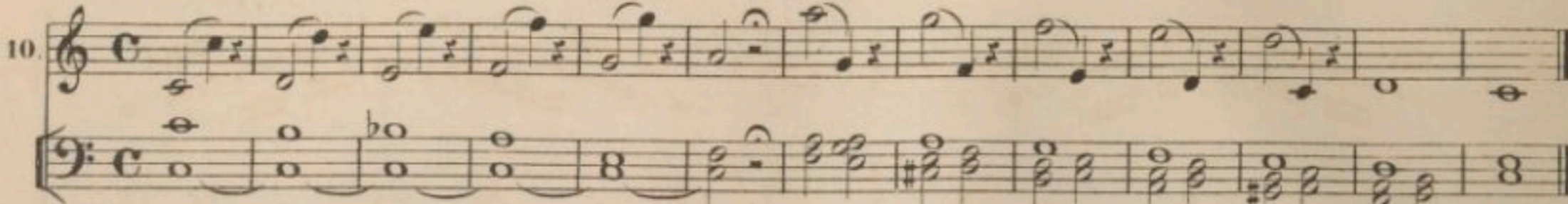
7.

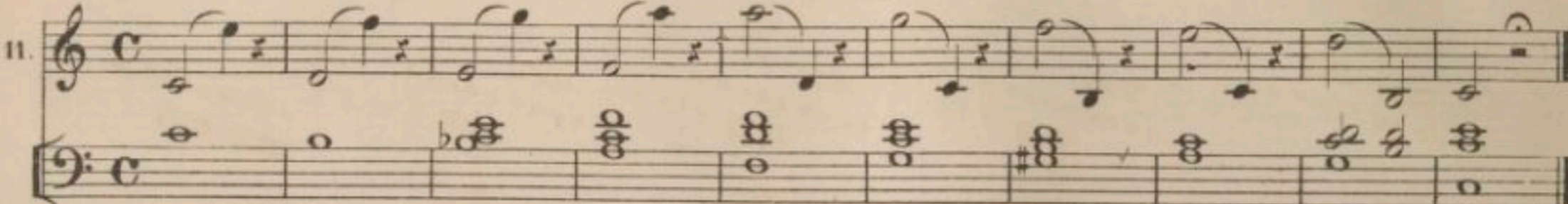
8.

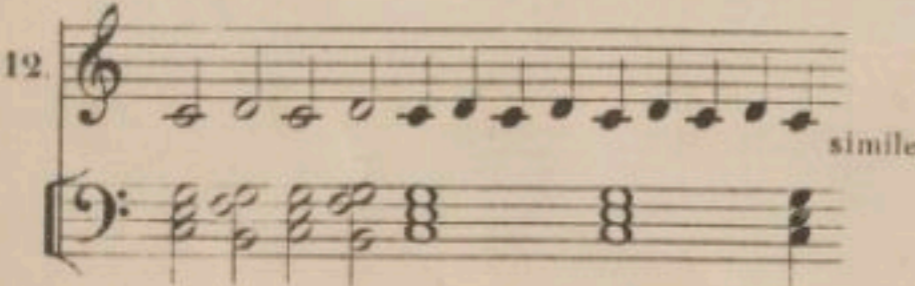
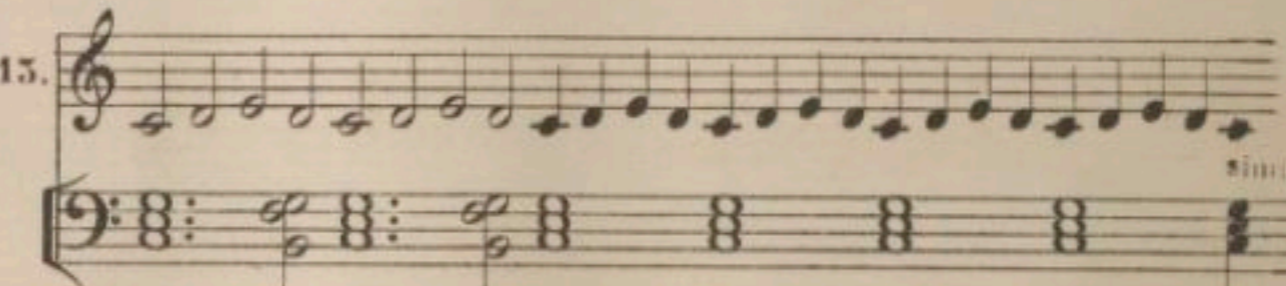


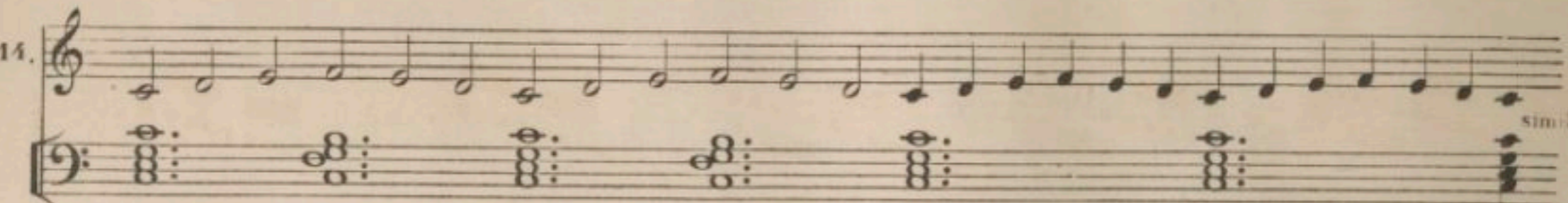


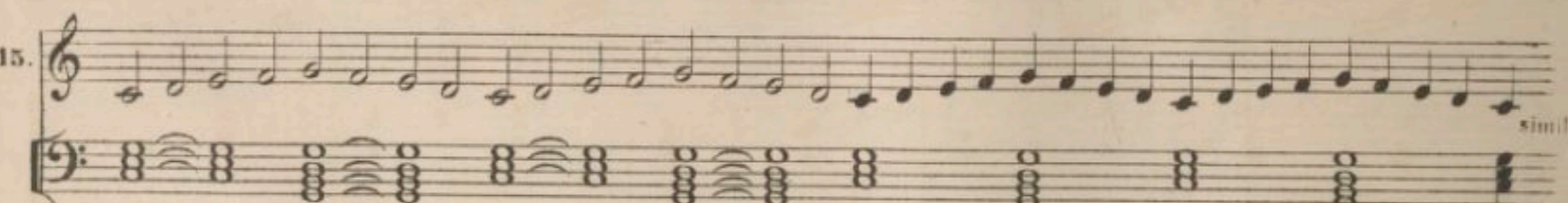
9. 

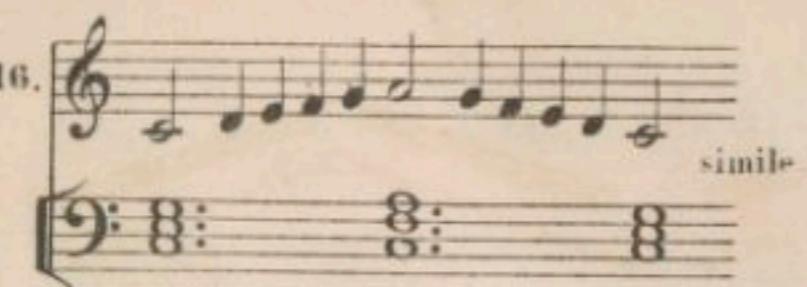
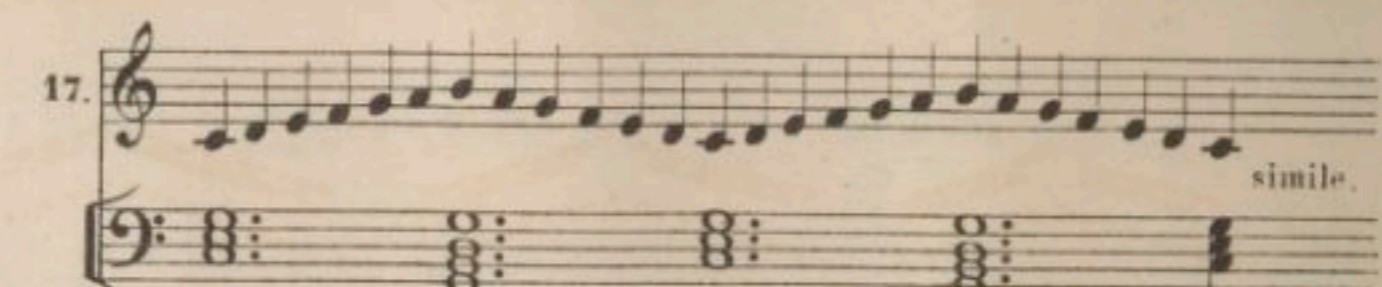
10. 

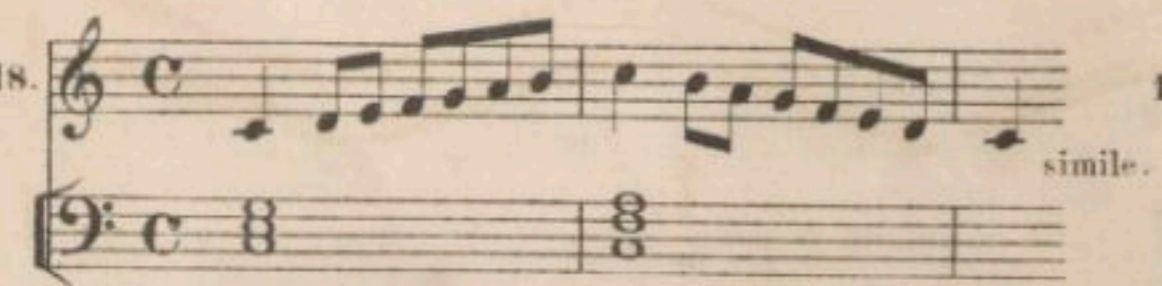

11. 

12.  

14. 

15. 

16.  

18.  



20. *simile.*

21.

22.

23.

24. *pp*

25.

26.

27.



28. Musical notation for measures 28-30 in 5/4 time. The system consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

29. Musical notation for measures 29-31 in 5/4 time. The system consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

31. Musical notation for measures 31-33 in 5/4 time. The system consists of three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

34. Musical notation for measures 34-35 in common time (C). The system consists of four staves. The top three staves are treble clefs, and the bottom staff is a grand staff. The music features complex rhythmic patterns and slurs.



Musical notation for measures 33-35. The system consists of five staves: two treble clefs and two bass clefs. The first four staves feature a complex, repetitive melodic pattern with many slurs and ties. The fifth staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a simple accompaniment.

Musical notation for measures 36-38. The system consists of five staves: two treble clefs and two bass clefs. The first four staves feature a complex, repetitive melodic pattern with many slurs and ties. The fifth staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a simple accompaniment.

Musical notation for measures 39-47. The system consists of nine staves: seven treble clefs and two bass clefs. Measures 39-41 are labeled "Dessins de deux notes" and measures 42-47 are labeled "Dessins de trois notes". The first seven staves feature a complex, repetitive melodic pattern with many slurs and ties. The eighth staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a simple accompaniment. The ninth staff is a grand staff with a treble and bass clef, containing a simple accompaniment.



Dessins de quatre notes.

48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63.

L'élève développera tous les dessins qui ne sont ici qu'indiqués, voir le Chap. VIII: *Manière de composer des exercices.*

65. 64. 65. 66. 67.



Dessins de six notes.

This musical score consists of 15 staves of sixteenth-note exercises, numbered 68 through 82. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 6/8. The exercises are highly technical, involving rapid sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns. The first four staves (68-71) feature a consistent rhythmic motif. Staves 72-82 introduce variations in the rhythmic patterns and melodic lines. At the bottom of the page, a grand staff (treble and bass clefs) contains measures 83 through 86, which appear to be a continuation or a related exercise to the previous ones.

83. 84. 85. 86.

Four short musical phrases, numbered 83 through 86, are shown at the bottom of the page. Each phrase is written on a single treble clef staff and consists of a few notes, likely serving as a summary or a specific exercise related to the main piece.



Dessins de huit notes.

This musical score consists of 13 staves of treble clef notation, numbered 87 through 99, and a grand staff at the bottom. Each staff contains a sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. The notes are arranged in a way that suggests a specific melodic contour or 'design' of eight notes. The grand staff at the bottom shows a bass line with simple rhythmic accompaniment and a treble line with chords.

A single staff of music containing seven numbered measures: 100, 101, 102, 103, 104, 105, and 106. Each measure contains a sequence of notes, similar in style to the previous staves, with some measures showing more complex rhythmic patterns.



The main body of the page contains 14 staves of music, all using a treble clef. Each staff begins with a 'z' time signature. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four. The music is organized into measures, with some measures containing multiple beams of notes. The bottom-most staff is a grand staff, consisting of a treble clef on top and a bass clef on the bottom, with a brace on the left side. It contains fewer notes than the staves above, appearing to be a simplified or accompaniment version of the main melody.

This section at the bottom of the page consists of seven staves of music, each numbered from 107 to 113. The staves are numbered 107, 108, 109, 110, 111, 112, and 113. Each staff begins with a treble clef and a 'z' time signature. The notation is similar to the main score above, with beamed eighth and sixteenth notes. The staves are separated by double bar lines, indicating the end of each numbered section.



114

115

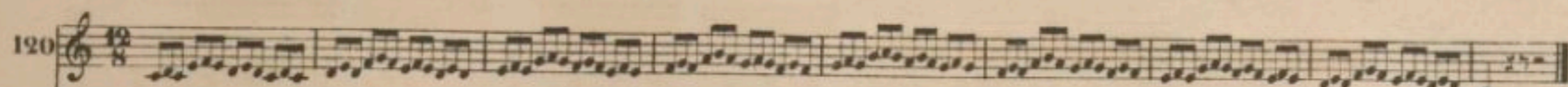
116

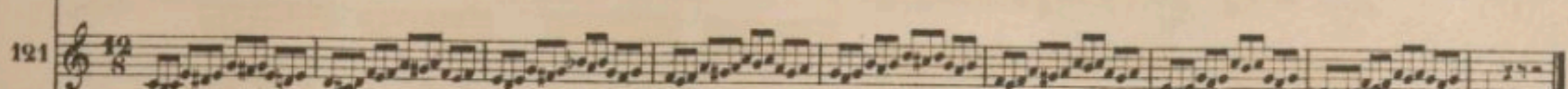
117

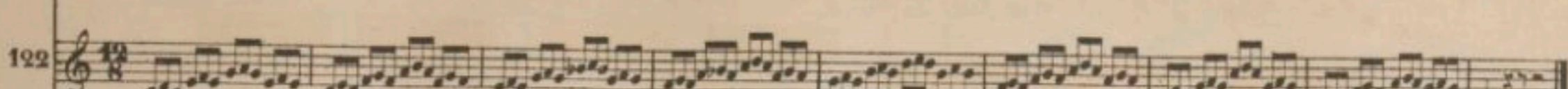
118

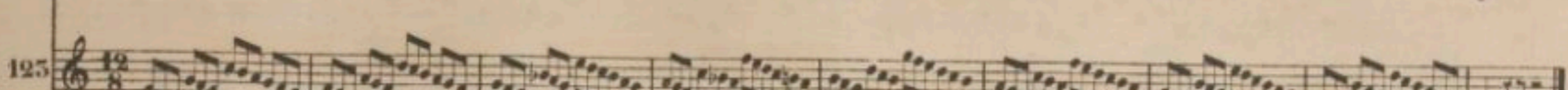
119

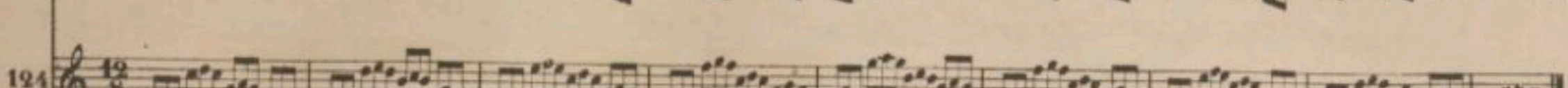


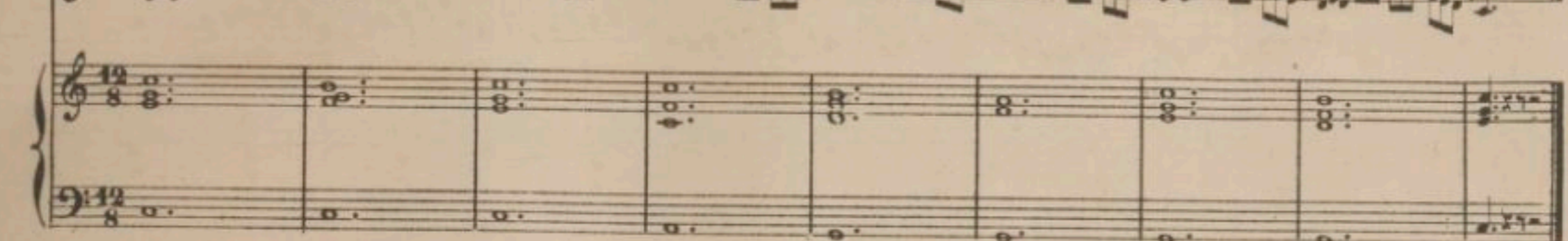
120 

121 


122 

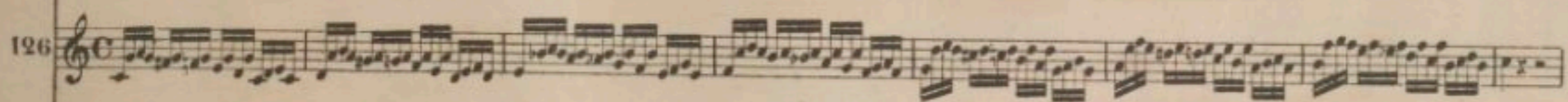
125 

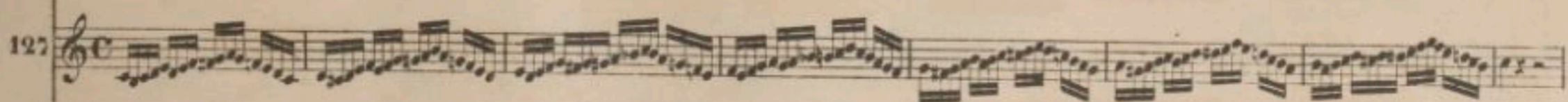
124 

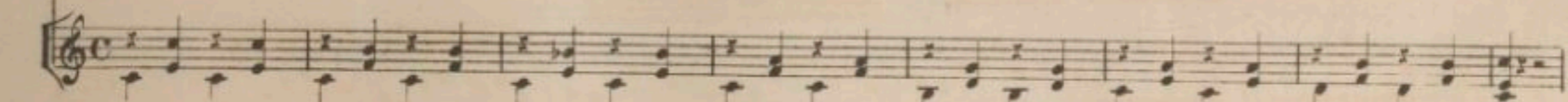



Dessins de 16 notes.

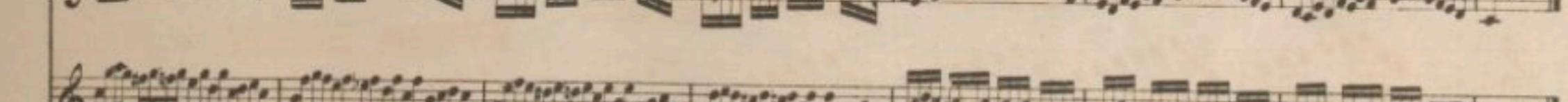
125 

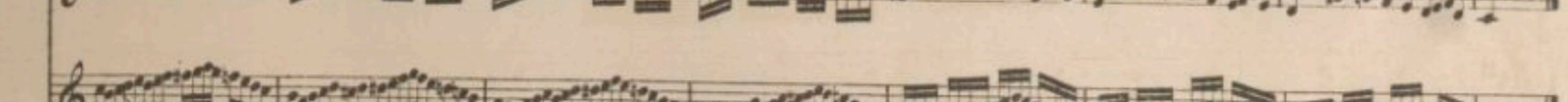
126 

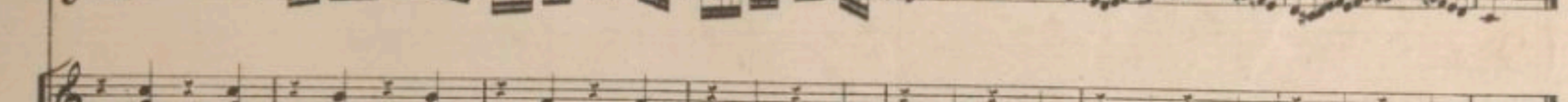
127 

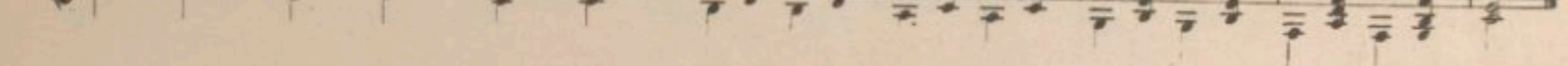














Dessins de 52 notes.

Musical score for measures 128-133. Measures 128-132 are single-staff treble clef staves with a common time signature 'C'. Each measure contains a complex melodic line with many notes, often beamed together in groups. Measure 133 is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a common time signature 'C'. The bass line is simpler, with fewer notes than the treble line.

Musical score for measures 134-139. Measures 134-138 are single-staff treble clef staves with a common time signature 'C'. Each measure contains a complex melodic line with many notes, often beamed together in groups. Measure 139 is a grand staff with a treble clef and a bass clef, both with a common time signature 'C'. The bass line is simpler, with fewer notes than the treble line.

Musical score for measures 154-157. Each measure is a single-staff treble clef staff with a common time signature 'C'. Each measure contains a complex melodic line with many notes, often beamed together in groups.



158

Musical notation for measures 158 and 159. The system includes a treble clef staff with a common time signature (C) and a grand staff with treble and bass clefs. Measures 158 and 159 feature dense, rapid sixteenth-note passages in the treble clef. The grand staff accompaniment consists of chords in the treble clef and single notes in the bass clef.

140

Musical notation for measures 140 and 141. The system includes a treble clef staff with a common time signature (C) and a grand staff with treble and bass clefs. Measures 140 and 141 feature a treble clef staff with sixteenth-note passages. The grand staff accompaniment consists of chords in the treble clef and single notes in the bass clef.

141

Musical notation for measures 141 and 142. The system includes a treble clef staff with a common time signature (C) and a grand staff with treble and bass clefs. Measures 141 and 142 feature a treble clef staff with sixteenth-note passages. The grand staff accompaniment consists of chords in the treble clef and single notes in the bass clef.

Musical notation for measures 142 and 143. The system includes a treble clef staff with a common time signature (C) and a grand staff with treble and bass clefs. Measures 142 and 143 feature a treble clef staff with sixteenth-note passages. The grand staff accompaniment consists of chords in the treble clef and single notes in the bass clef.

142

Musical notation for measures 142 and 143. The system includes a treble clef staff with a common time signature (C) and a grand staff with treble and bass clefs. Measures 142 and 143 feature a treble clef staff with sixteenth-note passages. The grand staff accompaniment consists of chords in the treble clef and single notes in the bass clef.



Temps d'arrêt.

Le temps d'arrêt est une prolongation momentanée de valeur donnée à une note prise au hasard dans un trait composé de notes d'égale valeur.

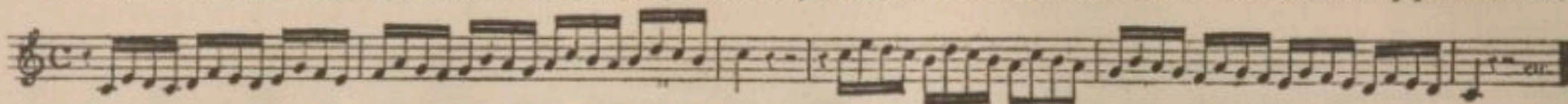
Si, dans les exemples suivants, on veut faire un temps d'arrêt sur les notes marquées par +,



ces traits se trouveront ainsi modifiés :



Le temps d'arrêt, en donnant un appui à la voix, lui permet de



- piano.....
- un peu fort.....
- demi-fort.....
- fort.....
- très fort.....

Lorsque l'élève saura donner à tout un exercice une teinte unique et bien égale, ce qui n'est pas aisé, il s'étudiera à rompre les teintes, c'est-à-dire que le même exercice sera divisé en groupes égaux ou inégaux de notes qui, alternativement, seront vocalisées *piano* et *forte*. On divisera et on subdivisera ces groupes de plus en plus, jusqu'à terminer par les inflexions partielles

rendre distinct ce qui aurait manqué de netteté, et les traits y gagnent beaucoup d'effet.

Quand on sera parvenu à exécuter tous les exercices précédents avec les voyelles italiennes, *a, e, è, ò, ù*, dans la vitesse  $\frac{7}{8}$  120 métronomie Maëzler, et en conservant la même valeur à toutes les notes, qui seront d'ailleurs d'une pureté et d'une clarté parfaites, on passera aux nuances, aux inflexions.

Inflexions.

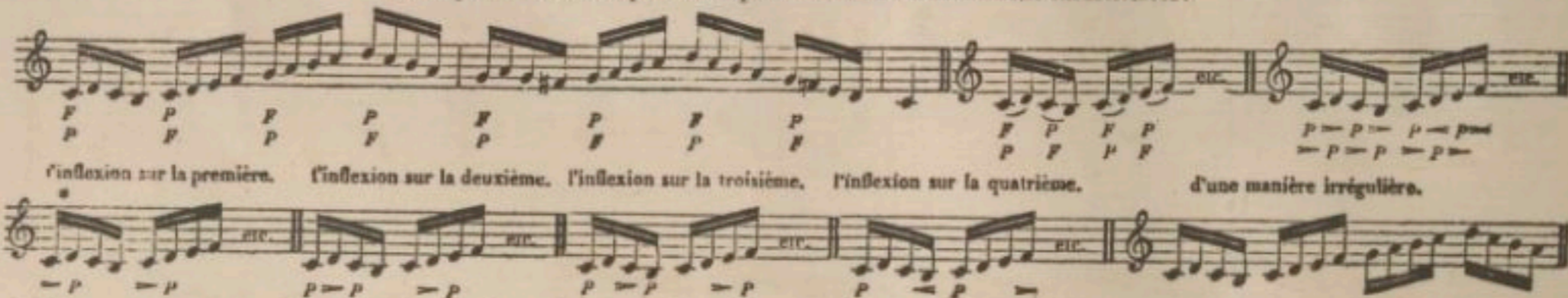
Nuancer les traits, c'est en varier la force et la vitesse; ainsi un trait purement vocalisé sous le rapport de l'uniformité de timbre, de l'égalité de valeur et de force des sons entre eux, sera dit d'abord aussi piano que possible, puis un peu plus fort, puis en demi-force, ensuite fort, et enfin dans toute la plénitude du son, mais *sans violence*. Chaque exercice passera par ces cinq degrés de force.

Nous engageons l'élève à conserver exactement à chaque note, pendant toute sa durée, le même degré d'intensité, en évitant avec soin d'éteindre le son comme une tendance naturelle l'y porterait. Ex. :

Celles-ci sont un renfort que l'on donne à une seule des notes du dessin ou de l'exercice, toutes les autres demeurant égales et plus faibles. Chaque note du trait doit recevoir à son tour cette inflexion.

Les inflexions partielles s'indiquent en plaçant sur chaque note le signe >.

Exemples d'inflexions partielles qui doivent être franchement caractérisées.



L'élève ne nuancera par masse, c'est-à-dire n'ira *crescendo* et *diminuendo*, et *vice versa*, dans toute l'étendue du trait, que lorsqu'il saura nuancer par inflexion.

Exemple de nuances d'ensemble :



On passera ensuite aux sons piqués, c'est-à-dire que l'on étudiera en *piquant* tous les exercices de quatre, de six et de huit notes.

On pourra encore combiner les sons liés et les sons détachés, comme nous l'avons fait voir pour le *piano* et le *forte*; ainsi :

La 1<sup>re</sup> note de chaque temps sera piquée, les trois autres liées.  
La 2<sup>e</sup> note de chaque temps sera piquée, la 1<sup>re</sup>, la 3<sup>e</sup>, la 4<sup>e</sup> et la 1<sup>re</sup> du temps suivant liées.

La 3<sup>e</sup> note de chaque temps sera piquée, la 1<sup>re</sup>, la 2<sup>e</sup>, la 4<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> du temps suivant liées.

La 4<sup>e</sup> note de chaque temps sera piquée, la 1<sup>re</sup>, la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> du temps suivant liées. — Et ainsi de tous les autres dessins.

On pourra ensuite lier deux, et piquer trois; Puis lier trois, et piquer trois.

Et de même dans toutes les combinaisons possibles. Exemple :





Quand on lie deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, il faut quitter la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup>, la 4<sup>e</sup> note aussitôt qu'elle a été touchée, soit en montant, soit en descendant.

Les liés et les piqués occupent tellement tous les moyens du gosier, qu'il peut rarement ajouter à ces nuances d'exécution les inflexions et les marqués.

Tous ces moyens ou manières de dire les traits, à savoir:

- Les ports,
- Les marqués,
- Les liés,
- Les piqués,

en y appliquant toutes les voyelles et leurs timbres;

- Les temps d'arrêt,
- Le forte,
- Le pianissimo,
- Le fortissimo,
- Le piano,
- Les inflexions,
- Le mezzo-forte,

et les diverses combinaisons de ces moyens, forment le fond inépuisable où le chanteur trouve les ressources brillantes qui donnent de la vie à son exécution. Nous nous occuperons de l'emploi de ces moyens à l'article *Art de phraser*.

L'étude alternative des exercices contenus dans les paragraphes qui précèdent conduit à surmonter les difficultés l'une par l'autre. Un même trait, soumis à tous ces divers procédés d'exécution, deviendra la matière d'une longue étude et changera autant de fois de physionomie qu'on l'aura soumis à des combinaisons différentes.

L'application de la méthode à suivre dans le choix et la distribution de ces exercices exige une longue habitude et beaucoup de sagacité de la part du maître. On ne saurait lui tracer d'avance une marche invariable.

### Arpèges (Arpeggi).

Il faut, dans l'arpège, passer avec précision et fermeté d'un son à un autre, quelque distance qui les sépare, non pas en détachant les notes ni en les portant, mais en les enchaînant avec spontanéité comme sur le piano. Pour cela, il faut éteindre chacun des sons au moment où on l'abandonne, et prendre avec une légère impulsion le son suivant; d'ailleurs, la position du gosier reste bien arrêtée, libre et naturelle, sans relâchement ni roideur.

Les arpèges droits seront lancés légèrement; il faut, en les poussant, resserrer un peu le gosier.

### Arpèges.

Dessins de 4 notes.

145

Dessins de 6 notes.

146



Dessins de 8 notes.

147

148

149

149

150

151

152

153



153

Gammes mineures.

154

155

Gammes et traits du genre chromatique.

Si la justesse irréprochable de chaque degré, si l'égalité et la pureté des sons constituent la perfection de tout passage d'agilité, c'est surtout dans les gammes et les traits chromatiques que ces caractères sont indispensables.

Les passages et les traits chromatiques, étant les plus difficiles à chanter et à saisir, ne sont par cela même agréables que lorsque l'enchaînement des notes est marqué avec tant de justesse et de pureté que l'on puisse compter successivement chacune d'elles.

Le partage exact d'un intervalle quelconque en demi-tons exige à la fois une grande assurance dans la voix et un sentiment exquis de l'intonation. Pour peu que la mémoire des intonations se trouble, ou que la voix vacille, les intervalles deviennent ou trop resserrés, ou trop étendus. Dans le premier cas, l'exécutant excédera ; dans le second, il n'atteindra pas le nombre des sons renfermés dans la distance qu'il doit parcourir ; et, dans l'une ou l'autre circonstance, le trop ou le trop peu aura produit un détestable effet, et l'on aura chanté faux.

Pour acquérir la délicatesse et l'assurance d'intonation néces-

saires, l'élève étudiera les exercices chromatiques dans un mouvement très-modéré ; il s'aidera en fixant à l'avance, dans son esprit, les notes première et dernière de la gamme déterminée ; puis, divisant celle-ci par groupes de deux, trois ou quatre notes, suivant le besoin, il les comptera mentalement, en faisant tomber la première note de chaque groupe sur le frappé de chaque temps.

On transposera ces exercices comme les précédents, par demi-tons.

Je pense que l'on doit, même dans les morceaux, éviter de donner à l'exécution de ce genre de traits un mouvement très-vif, afin de laisser à celui qui écoute le temps de les comprendre.

La gamme chromatique appartenant à tous les tons à la fois, l'oreille de l'élève hésite d'abord à reconnaître le rapport des intonations, et, si sa voix était livrée à elle-même, elle pourrait perdre de sa justesse ; aussi nous permettrons-nous ici de déroger momentanément à la règle qui nous défend de doubler la voix par le piano. Pendant les premiers essais, l'on jouera la gamme en même temps que l'élève la chante, et, pour rendre ce secours efficace, on veillera à ce que l'instrument soit parfaitement d'accord. Mais, aussitôt que l'élève commencera à juger son exécution, on abandonnera sa partie pour revenir à l'accompagnement ordinaire.



Gammes chromatiques.

156 *Tonique.* 2<sup>de</sup> 3<sup>de</sup> 2<sup>de</sup> *Tonique.* 1<sup>er</sup> degré. 3<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> d. b. 1<sup>er</sup> d.

157 1<sup>er</sup> degré. 3<sup>e</sup> 6<sup>e</sup> d. b. 1<sup>er</sup> d.

158 1<sup>er</sup> degré. 3<sup>e</sup> 5<sup>e</sup> #. 8<sup>ve</sup> 8<sup>ve</sup> 6<sup>e</sup> b. 3<sup>e</sup> 1<sup>er</sup>

159 1<sup>er</sup> degré. 3<sup>e</sup> 5<sup>e</sup> #. 8<sup>ve</sup> 10<sup>e</sup> 10<sup>e</sup> 8<sup>ve</sup> 6<sup>e</sup> b. 3<sup>e</sup> 1<sup>er</sup>

160 1<sup>er</sup> 2<sup>e</sup> #. 3<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> 9<sup>e</sup> #. 12<sup>e</sup> 12<sup>e</sup> 10<sup>e</sup> 8<sup>ve</sup> 6<sup>e</sup> b. 3<sup>e</sup> 1<sup>er</sup> d.

161 1<sup>er</sup> 3<sup>e</sup> 5<sup>e</sup> #. 8<sup>ve</sup> 10 12<sup>e</sup> #. 15<sup>e</sup> 15<sup>e</sup> 12<sup>e</sup> 10<sup>e</sup> 8<sup>ve</sup> 6<sup>e</sup> b. 3<sup>e</sup> 1<sup>er</sup> d.

162

163



164

Musical score for measures 164 and 165. The top two staves (treble clef) show a melodic line with eighth-note patterns. The bottom two staves (grand staff) show a piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 164 includes a fermata over the first measure of the piano part.

166

Musical score for measures 166 and 167. The top two staves (treble clef) show a melodic line with eighth-note patterns. The bottom two staves (grand staff) show a piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 166 includes a fermata over the first measure of the piano part.

167

Musical score for measures 167 and 168. The top two staves (treble clef) show a melodic line with eighth-note patterns. The bottom two staves (grand staff) show a piano accompaniment with chords and a bass line. Measure 167 includes a fermata over the first measure of the piano part.



Tenue de la voix.

La parfaite harmonie des timbres, l'assurance continue et l'inaltérable justesse des sons, constituent la tenue de la voix. Cette qualité, base d'un bon style, est à la fois des plus utiles et des plus rares. Tous ceux qui poussent la voix par éclat, par soubresauts, qui chantent à coups de poumons, qui morcellent les chants mal à propos, qui quittent et reprennent un timbre hors de saison, manquent de tenue.

Ces défauts différents se rattachent à deux causes principales :

1° La dépense irrégulière de l'air pendant l'émission de la voix ou l'exécution d'un chant; cette irrégularité produit les secousses, la maigreur, l'inégalité des sons;

2° Les variations fréquentes de timbre qui détruisent l'unité de couleur et choquent l'oreille.

Le jeu bien soutenu de la respiration, le mécanisme du pharynx, déterminé par le besoin des traits et l'unité de timbre, mécanisme qui doit être indépendant de l'action de la poitrine, sont les conditions matérielles qui assurent la tenue dans le chant, les seules qui conduisent à obtenir un calme et une assurance inébranlables dans les morceaux.

Sons soutenus ou prolongement du son pendant toute la durée de la respiration.

L'élève, avant de se livrer à l'étude des sons soutenus, doit être assez maître du mécanisme de la voix pour n'avoir plus à craindre de tâtonnements et pouvoir espérer un progrès de chaque essai

nouveau. L'étude de ces sons repose sur les principes posés aux articles *Respiration* et *Tenue de la voix*.

Les sons soutenus offrent quatre variétés :


- Les sons tenus de force égale;
- Les sons filés;
- Les sons filés avec inflexions;
- Les sons répétés.

Sons tenus d'une force égale.

Ainsi que l'indique leur désignation, ces sons se soutiennent avec une invariable intensité, qu'on les attaque piano, demi-fort ou fort.

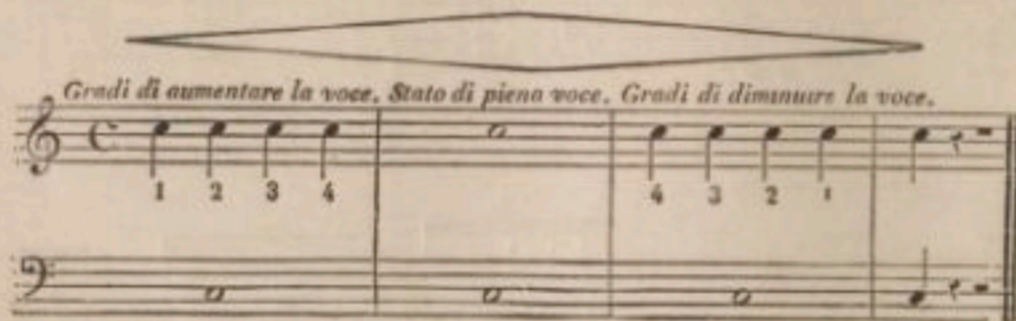
Sons filés (*messa di voce, spianata di voce*).

Ces sons commencent pianissimo, et reçoivent par degrés une force croissante jusqu'à la plus grande intensité, qui tombe sur la moitié précise de leur durée; puis, suivant une marche rétrograde, le son parcourt en décroissant la même échelle jusqu'à ce qu'il achève de s'éteindre.

On désigne les sons filés par 

Il sera bon de partager d'abord cet exercice. De la même respiration, on ira du pianissimo au forte; puis, d'une seconde respiration, du forte au pianissimo. Cette étude, d'ailleurs, est tout aussi nécessaire que la précédente.

Les meilleurs maîtres de chant figuraient anciennement la *messa di voce* par l'exemple suivant (1) :



Pendant le pianissimo, le pharynx sera réduit à ses moindres dimensions, et il se dilatera seulement en raison de l'intensité du son; puis, en proportion de l'affaiblissement de la voix, il reviendra par degrés à sa première forme. Il faut éviter de hausser ou de baisser l'intonation en renforçant ou en diminuant les sons. Ces deux tendances sont générales. Il faut, pour les combattre, s'attacher au système de compensation que nous allons exposer (2). Lorsque le chanteur maintient les cordes vocales dans un état quelconque, s'il vient à pousser l'air avec plus de vigueur, la note s'élève malgré lui, parce que la pression croissante de l'air augmente la tension des tendons vocaux et produit des battements et des explosions plus rapides. Il est facile de s'assurer de ce fait. Pendant qu'on émet une note, il suffit d'une secousse brusque à la région de l'estomac pour forcer la voix à s'élever d'une seconde, d'une tierce et au delà, et cette élévation, qui résulte de la pression, n'a comme elle qu'un moment de durée. Dès lors, pour qu'une intonation puisse demeurer invariablement la même depuis le pianissimo jusqu'au fortissimo, il faut qu'une détente volontaire des cordes vocales rétablisse à chaque instant l'intonation qui tend à s'élever. Le contraire aura lieu pour revenir du fortissimo au pianissimo.

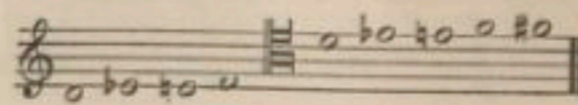
(1) Voy. Anna-Maria Pellegrini Celloni, *Grammatica, o sieno regole di ben cantare*, Roma.

(2) Voyez J. Müller, *Physiologie du système nerveux*, traduite par Jourdan.

Quant à la voyelle, elle ne doit pas être altérée.

Nous recommandons encore de ne pas attaquer le son par une traînée inférieure, ni par un coup de poitrine; on doit l'entamer avec limpidité dans la glotte. En le quittant, l'élève n'abandonnera pas ce qui lui reste d'air par la chute de la poitrine et le relâchement du creux de l'estomac; la négligence de cette précaution produirait un gémissement dans les dernières parties du son. Il n'attendra pas non plus que l'épuisement le force à abandonner la note. Mancini dit quelque part : « Gardez toujours par-devers vous un reste de souffle pour terminer les sons avec aisance. »

On éprouve une grande difficulté à filer les sons sur les deux registres à la fois, ce qui a lieu pour les femmes et pour les ténors dans cette étendue.



L'élève commencera le son piano en fausset et en timbre sombre. Comme on l'a vu, ce procédé fixe le larynx et resserre le pharynx. Ensuite, sans varier la position, et, par conséquent, le timbre, on passera au registre de poitrine, en fixant de plus en plus le larynx, afin de l'empêcher de faire le mouvement brusque qui produit le hoquet au moment de la séparation des deux registres. Une fois entré dans



le registre de poitrine, on remontera le larynx, et on dilatera le pharynx pour éclaircir le timbre, de sorte que, vers le milieu de la durée du son, celui-ci ait et tout son éclat et toute sa force. Pour éteindre le son, l'élève fera l'inverse, c'est-à-dire qu'avant de passer au registre de fausset, lorsque la voix est diminuée, il assombriera le son de poitrine, toujours en fixant le larynx en bas et en resserrant le pharynx, afin de l'appuyer et d'éviter la saccade du changement de registre. Alors il passera lentement du registre de poitrine à celui du fausset; après quoi, il assouplira le pharynx et éteindra le son. Je déduis cette règle du fait physiologique que le larynx, étant fixé en bas par le timbre sombre, peut produire les deux registres sans se déplacer. Or, le déplacement entraîne le hoquet qui les sépare si désagréablement l'un de l'autre. Ici, comme partout, on attaquera les sons par un coup sec de la glotte; mais l'énergie de l'attaque sera proportionnée au degré de force que l'on veut communiquer au son.

Sons filés par inflexion, à échos (*flautati*).

Ils consistent en une série non discontinuée de petits sons filés de proportions différentes, et aussi multipliés que le permet l'étendue de la respiration.

On peut disposer ces inflexions de différentes manières: elles peuvent être de durée et de force égales (1); elles peuvent suivre une progression croissante ou décroissante, etc. Les grands chanteurs les emploient le plus familièrement dans la disposition

suivante: ils filent d'abord, avec le tiers de la respiration, un son soutenu; puis ce son est suivi d'un autre moins fort et moins étendu, puis vient enfin une longue succession d'échos de plus en plus affaiblis et rapprochés, dont le dernier arrive à peine jusqu'à l'oreille. Il faut que le gosier se resserre et se dilate avec souplesse à chaque inflexion (2).

Martellement ou répétition du même son.

Les sons répétés en restant sur la même voyelle sont une variété des tenues de force égale; seulement, ici, la voix, sans s'interrompre, subdivise par différentes percussions la note qu'elle aurait soutenue dans le premier cas.

Chacune de ces percussions s'articule par un des mouvements d'abaissement et d'ascension que le pharynx exécute dans le trille. Ces mouvements sont légers, vifs; la note devra être repincée par une sorte d'appoggiature inférieure de moins d'un quart de ton pour chaque répétition. On évitera avec soin d'aspirer les articulations différentes de la même tenue, et de les exécuter par un tremblement ou un chevrottement de la voix; ces percussions, ne pouvant être senties et offrir quelque charme que lorsque des organes déliés les produisent, ne conviennent guère qu'aux voix de femme. Ces percussions ne devront pas dépasser quatre doubles croches pour chaque temps du n° 100 du métronome Maëzel; leur succession doit toujours être douce et délicate pour produire un bel effet.

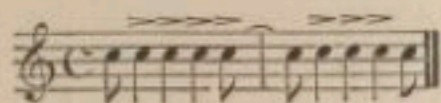
Sons filés.



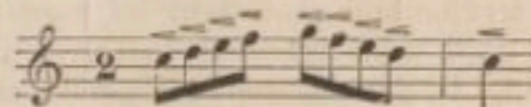
Il est inutile de filer les sons qui descendent au-dessous du *do*. L'occasion ne se présente jamais de les employer de cette manière. Quant aux notes supérieures au *la*, elles ne sont pas plus difficiles, mais plus pénibles à filer que les notes inférieures, et, par cette

raison, on fera bien de les négliger jusqu'au moment d'en faire l'application dans les morceaux. Le tableau ci-dessus fournira aussi matière à l'étude des tenues égales, des sons filés, et des sons filés à inflexions ou à échos.

(1) Quelques auteurs appellent cela faire vibrer la voix (*vibrer la voce*). M. Caruffo, dans sa méthode de vocalisation, indique cet effet au moyen des syncopes:



(2) Velluti s'exprime ainsi: *L'eco si fa flautato, e per riuscirlo si ingrandisce tutto l'arco di dentro.*



Les sons à écho s'exécutent du faible au fort.



Martellement et sons répétés.

Quand l'élève devra respirer, il s'arrêtera conformément à ce qui a été dit page 3.

169

Il existe une autre manière de répéter les sons; elle s'emploie uniquement dans les successions rapides de notes répétées une fois chacune. On peut la dire exceptionnelle. C'est ce que nous avons nommé *vocalisation aspirée*.

EXEMPLE :

a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Le moyen d'exécuter ces traits, consiste dans une légère expiration placée devant la répétition de chaque note. Cette expiration part de la glotte, qui laisse échapper une parcelle d'air insonore entre les deux uissons. Ce procédé conduit à les rendre suffisamment distincts; tandis que, dans les traits aussi rapides que ceux qui nous occupent, si l'on employait le moyen que nous avons prescrit plus haut, les répétitions seraient confuses, inintelligibles.

170

171



Appoggiatures et petites notes (*appoggiature*).

De tous les ornements du chant, l'appoggiature est le plus facile à exécuter, et en même temps le plus fréquent et le plus nécessaire. L'appoggiature, ainsi que le nom italien l'exprime, est une note sur laquelle appuie la voix. Cette note est généralement étrangère

à l'harmonie; elle précède et sert à attaquer une des notes réelles de l'accord. Chaque son est entouré de quatre appoggiatures, deux supérieures et deux inférieures; les supérieures comme les inférieures sont l'une à un ton de ladite note, l'autre à un demi-ton. Dans le style moderne, l'appoggiature montante d'un ton est la moins usitée; voici un exemple qui réunit les autres trois espèces :

MOZART.  
Clemenza di Tito.

Récit. un ton demi-ton demi-ton un ton

Ses-to che t'a - ma piú del-la vi-ta su - a che per tua col - pa di - ven-ne re o

Parmi les appoggiatures, il faut distinguer l'*acciaccatura*. Celle-ci est une petite note vive qui précède, à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, une seconde note aussi courte qu'elle. La voix précipite

et brusque, pour ainsi dire, ces deux notes, et ne s'arrête que sur la troisième. Ex. :

Exécution.

Bon. Bon Mauvais.

La forme présentée dans le dernier exemple ôterait à l'*acciaccatura* le caractère vif et décidé qui la distingue pour lui donner celui des triolets.

Les appoggiatures peuvent être simples ou doubles. Il n'y a pas lieu à s'exercer séparément sur les premières. Leur exécution matérielle ne présente aucune difficulté. Il suffira de les étudier dans les morceaux; l'art consiste à en saisir les nuances et à les employer avec goût.

Mordant (*gruppetto*).

Parmi les diverses combinaisons que présentent les doubles appoggiatures, il faut distinguer celles formées de deux ou de trois notes consécutives descendantes et ascendantes.

Quelques auteurs nomment les deux premiers exemples *mezzi gruppetti*; les deux autres portent toujours le nom de *gruppetto* et s'indiquent par le signe  $\sigma$ .

Toutes les autres combinaisons d'appoggiatures, telles que

rentrent dans le domaine des doubles appoggiatures ou petites notes. (Voy. les exercices n<sup>os</sup> 184 à 199, page 41.)

Le *gruppetto* est, après l'appoggiature, l'ornement le plus ordinaire, et par cela même le plus nécessaire du chant. Comme il se compose uniquement de la réunion des appoggiatures inférieure et supérieure à la note principale, on doit lui appliquer la règle établie pour les appoggiatures, et qui prescrit de mettre toujours un demi-ton de distance entre la petite note en dessous et la grande note; de là il résulte, ainsi que l'observe la Méthode de chant du Conservatoire, que le *gruppetto* ne peut excéder une tierce mineure sans perdre de sa grâce et de sa légèreté.

On doit obtenir le *gruppetto* par un *sforzando* sur la première des trois notes qui la composent, en l'attaquant librement, avec hardiesse, de manière qu'elle se distingue par-dessus la note qui la précède et celle qui la suit. L'effort donné à cette note doit enlever les

deux autres à sa suite. On l'étudiera d'abord lentement, afin d'établir les proportions, la clarté et l'intonation; puis on augmentera graduellement la vitesse.

Le *gruppetto* peut occuper trois places différentes relativement au son qu'il est destiné à orner.

Il peut 1<sup>o</sup> attaquer le son, 2<sup>o</sup> en occuper le milieu, 3<sup>o</sup> le terminer. Dans le premier cas, on doit lui consacrer le premier instant de la valeur de la note. Ex. :

ROSSINI.  
Semiramide.

Las mu - cha - chas de l'Ha - va - na

Dans le second cas, on posera d'abord la note, et sur le milieu de sa durée on exécutera le mordant. Ex. :

ROSSINI.  
Semiramide.

Bel - la i - ma - go

Dans le troisième cas, on achèvera la valeur de la note par le mordant. Ex. :

Il Matrimonio segreto.  
Cin arrosa.

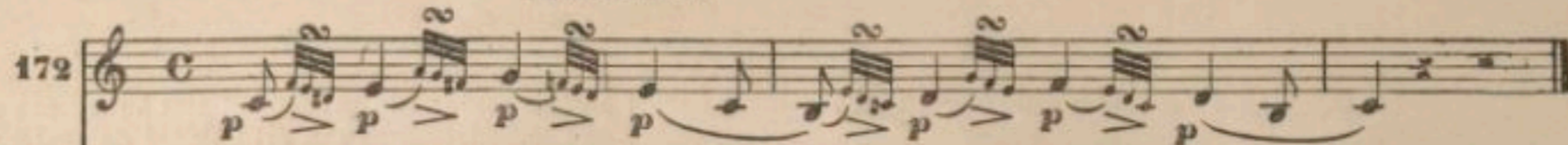
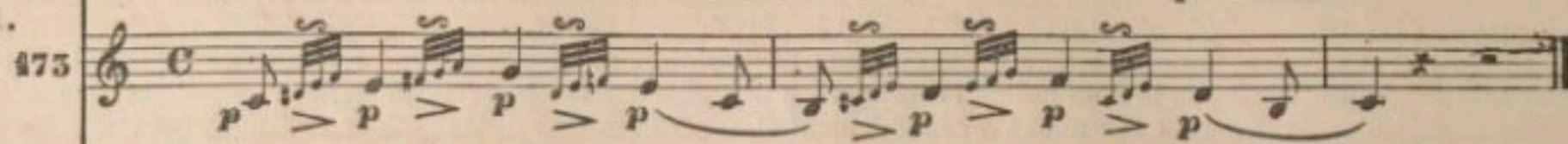
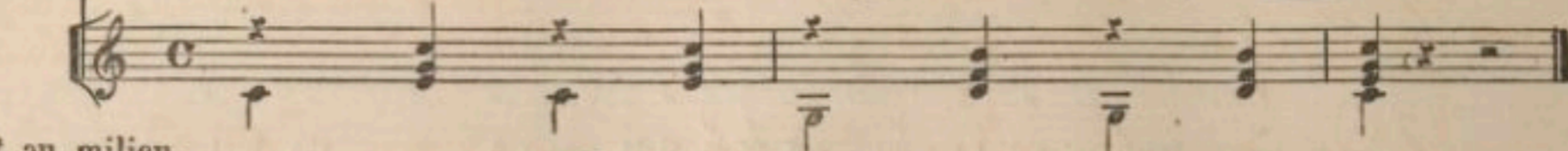
Pria che spun-tin cie - - - - - l'au-ro--ra.

Le caractère spécial du mordant étant d'être rapide et incisif, on doit le resserrer dans la valeur d'une double croche au n<sup>o</sup> 100 du métronome Maëzel. Placé sur une note quelconque des exercices contenus dans les pages 22, 27 et 28, il ne prendra que la valeur de la double croche, ou que la valeur de trois quadruples croches.

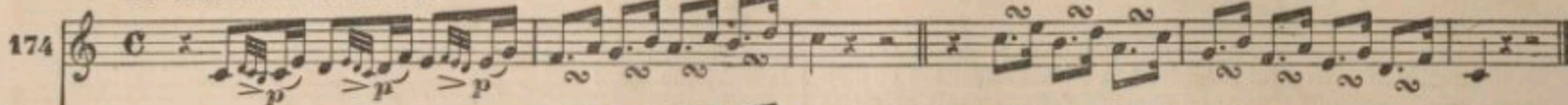
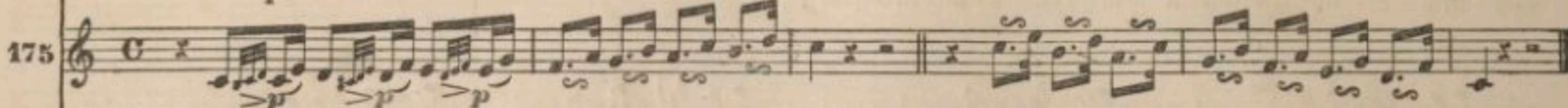
Dans ces exercices, toutes les notes doivent se chanter piano, à l'exception des trois qui forment le mordant (*gruppetto*).



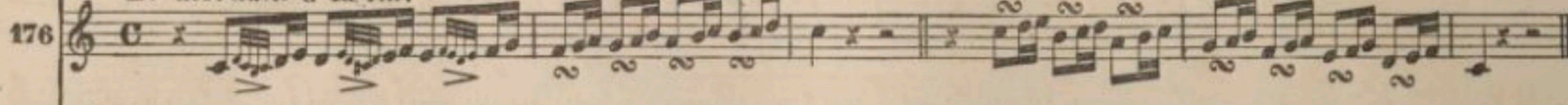
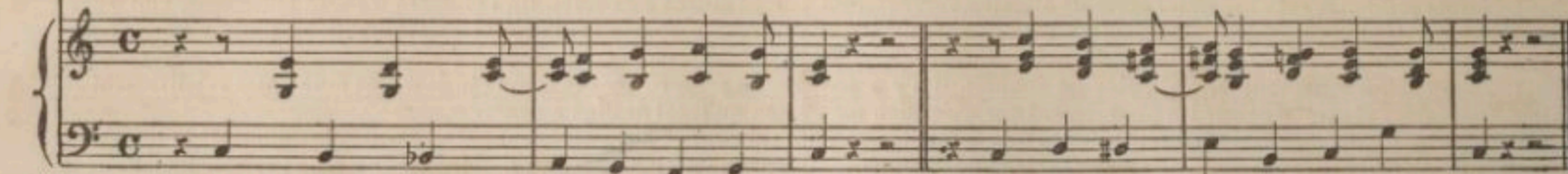
Le mordant  
au commencement.

172   
173   


Le mordant au milieu.

174   
175 

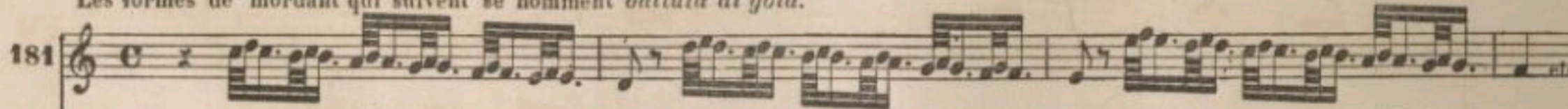

Le mordant à la fin.

176   


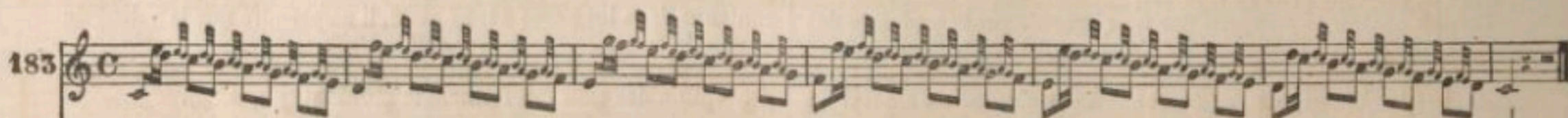
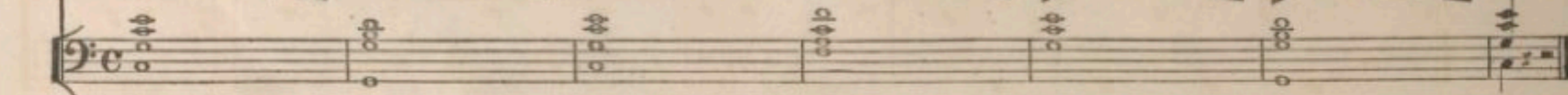
Application du Mordant au N° 48.

à la première note:  faites   
à la deuxième note:  faites   
à la troisième note:  faites   
à la quatrième note:  faites 

Les formes de mordant qui suivent se nomment *battuta di gola*.

181   
182   


Acciaccatura.

183   




### Petites notes.

Lorsque plusieurs petites notes attaquent ensemble un même son, on les enlève avec rapidité, netteté et brillant.

The musical score consists of 16 staves of music, numbered 184 to 199, and a grand staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped together. Specific performance instructions are written above certain staves: "Gruppetto." above staves 188, 189, and 192; and "Trille mordant." above staff 191. The grand staff at the bottom shows the piano accompaniment with a treble and bass clef.



Trille (*trillo*).

Le trille est une succession alternative, martelée, rapide, égale, de deux sons contigus à la distance d'un demi-ton ou d'un ton entier.

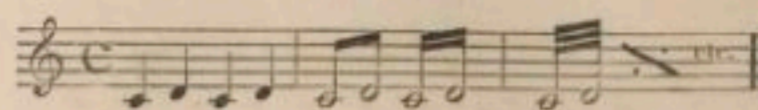
On l'indique par les lettres *tr*. Lorsque ce signe est placé sur une note, il signifie que le trille doit se composer de cette note et de la note supérieure, à un demi-ton ou à un ton de distance, suivant l'accord. La note qui porte les initiales se nomme note principale, et jamais elle ne se combine en succession trillée avec les sons inférieurs. La note supérieure se nomme note auxiliaire.

Outre ces deux notes, il en existe une troisième qui est à un demi-ton ou à un ton au-dessous de la principale, et qu'il faudrait nommer note de préparation ou de terminaison, parce qu'elle rem-

plit ces deux fonctions; mais toujours le trille commence et finit par la note principale.

On a généralement adopté le préjugé que le trille est un don de la nature, et que la voix qu'elle a privée de cette grâce du chant doit y renoncer. Rien n'est plus erroné que cette opinion.

Le trille ne résulte pas de deux notes frappées l'une après l'autre et accélérées jusqu'à la plus grande vitesse, comme par exemple :



Ce passage ne sera jamais qu'un trait d'agilité qui peut précéder ou suivre le trille; c'est une variété du trille que l'on nomme *trillo molle* lorsqu'il est placé comme il suit :

Rossini  
dans  
le  
Barbier.

Si Lin - de - - - ro mio sa - - - - - ra.

Si Lin do - - - ro mio sa - - - - - ra.

Le trille (1) n'est qu'une oscillation régulière de bas en haut, et *vice versa*, que reçoit le larynx. Cette oscillation convulsive prend naissance dans le pharynx par une oscillation toute pareille des muscles de cet organe. Les vieillards dont la voix est vacillante nous offrent l'exemple d'un trille involontaire. Chez eux le trille est irrégulier par faiblesse; chez les sujets plus jeunes, il doit devenir régulier par flexibilité. Nous allons nous attacher au fait mécanique qui nous donnera pour résultat le fait acoustique.

Il faut imprimer au larynx un mouvement oscillatoire régulier du haut en bas; ce mouvement, pareil à celui du piston jouant dans le corps de pompe, s'opère dans le pharynx (2). Ces mouvements, appréciables au toucher, s'annoncent plus ou moins à l'extérieur, en proportion de l'embonpoint du cou.

Plus ces mouvements réguliers sont égaux et libres, plus la distance des sons est juste.

La voix, ainsi ébranlée dans un intervalle de seconde, passe par tous les sons intermédiaires; mais, comme elle renferme régulièrement ses excursions entre deux limites invariables, ces deux points extrêmes appellent seuls l'attention.

Le lecteur doit déjà comprendre que, plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, plus le trille embrasse de distance. Ainsi on peut la porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons, à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornements ne serait sans doute pas de bon goût, et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprenne le mouvement oscillatoire. Nous ne pouvons, il est vrai, nous emparer de chacun de ces mouvements en particulier, mais nous pouvons les exciter et les arrêter à volonté, puis fixer les limites de leur étendue et maintenir leur parfaite isochronéité. Quelquefois,

(1) Les Anglais nomment le trille *shake*; ce mot, qui signifie tremblement, me semble très-approprié.

(2) On peut obtenir un trille factice en agitant extérieurement le gosier avec les doigts. Nous donnons ce fait comme une preuve de la justesse de notre description.

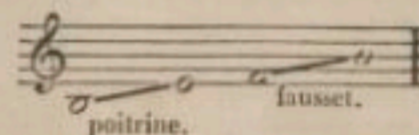
La succession du trille est la plus rapide de toutes les vocalisations, mais tellement rapide qu'entre le degré de vitesse 152 =  $\frac{1}{2}$  du métronome Maëzel, dernier terme que puisse atteindre l'agilité, et celle de la vitesse du trille 200 =  $\frac{1}{2}$  il existe une grande lacune. On peut donc établir ce tremblement convulsif comme limite possible de toute vitesse dans la vocalisation.

dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement; quelques mois d'études doivent suffire à tout élève doué de dispositions ordinaires.

Dans presque toutes les méthodes de chant, et notamment dans celle de Martini, après lui dans celle du Conservatoire, et plus tard, enfin, dans un grand nombre d'autres, on recommande d'étudier le trille en pointant la note principale.

En comparant ce procédé à l'essence même du trille et à l'application que tous les bons chanteurs en ont toujours faite, nous ne pouvons nous empêcher de le déclarer radicalement mauvais. J'engage les élèves à chercher le trille par le tremblement spontané du gosier, et non par le mouvement progressif des deux notes.

On fera bien de s'exercer d'abord dans les limites de cette octave,



dont le diapason exige moins de contraction que les sons plus aigus. Quand le mouvement du trille sera large et facile, il faudra immédiatement en régulariser la forme.

Le trille majeur ou mineur, si l'on tient compte des différentes manières dont les chanteurs célèbres l'ont toujours employé, offre les variétés suivantes :

Ou il peut appartenir à une seule note, ou il peut être employé dans le corps des phrases en *succession mesurée*: si le trille est isolé, il peut prendre le caractère de *trillo mordente* (trille mordant), de *trillo raddoppiato* (trille redoublé), ou enfin de *trillo lento* ou *molle* (trille lent ou mou). S'il est employé en succession mesurée, on peut l'appliquer soit à une *succession de degrés disjoints*, soit à la *gamme diatonique*, soit à la *gamme chromatique*, soit enfin au *port de voix*.

1<sup>o</sup> Trille isolé, majeur ou mineur.

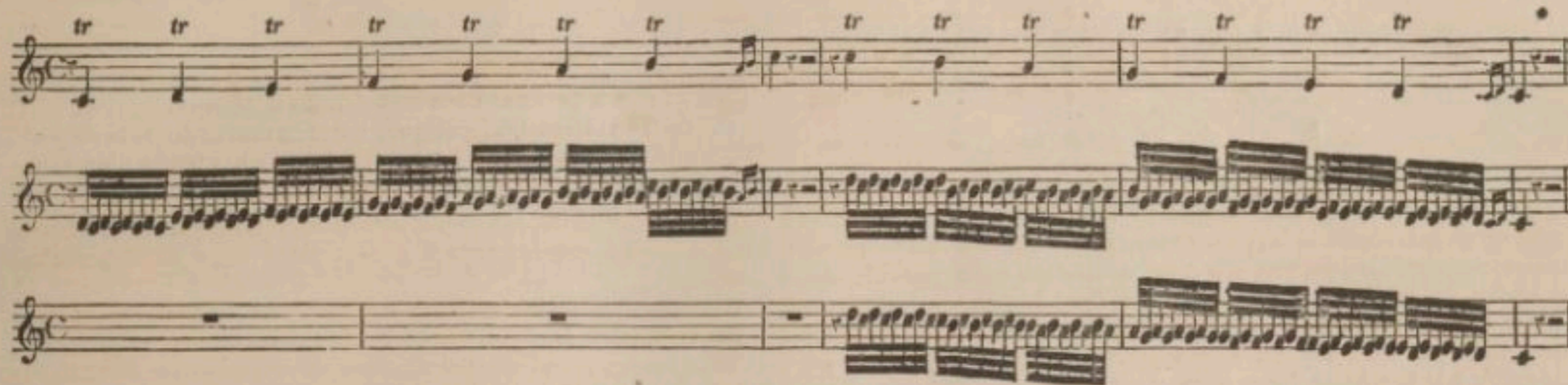
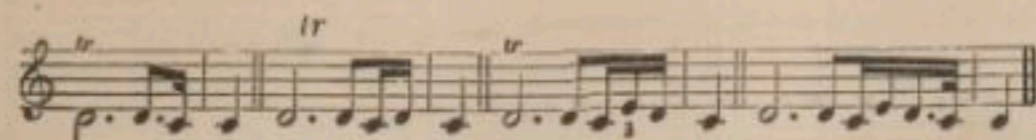
Si le trille est libre, comme on le voit dans les points d'orgue, ou si, étant mesuré, il a une valeur suffisante, tous les bons chanteurs l'attaquent et l'abandonnent par une préparation et une terminaison régulières qui en rendent l'effet très-agréable. La préparation consiste à faire précéder par le demi-ton ou le ton inférieur les deux notes



dont se compose le trille. Ces deux notes, par une accélération graduelle et de courte durée, conduisent à l'effet de l'oscillation. Le trille ainsi préparé se développe suivant les règles des sons tenus ou *messa di voce* (voy. page 36). La terminaison se fait piano, ainsi que la préparation, et consiste à placer immédiatement, après le trille brusquement arrêté, la note inférieure, qui est elle-même suivie de la note principale ou d'un trait final. Exemple :



Exemples de terminaisons plus simples :

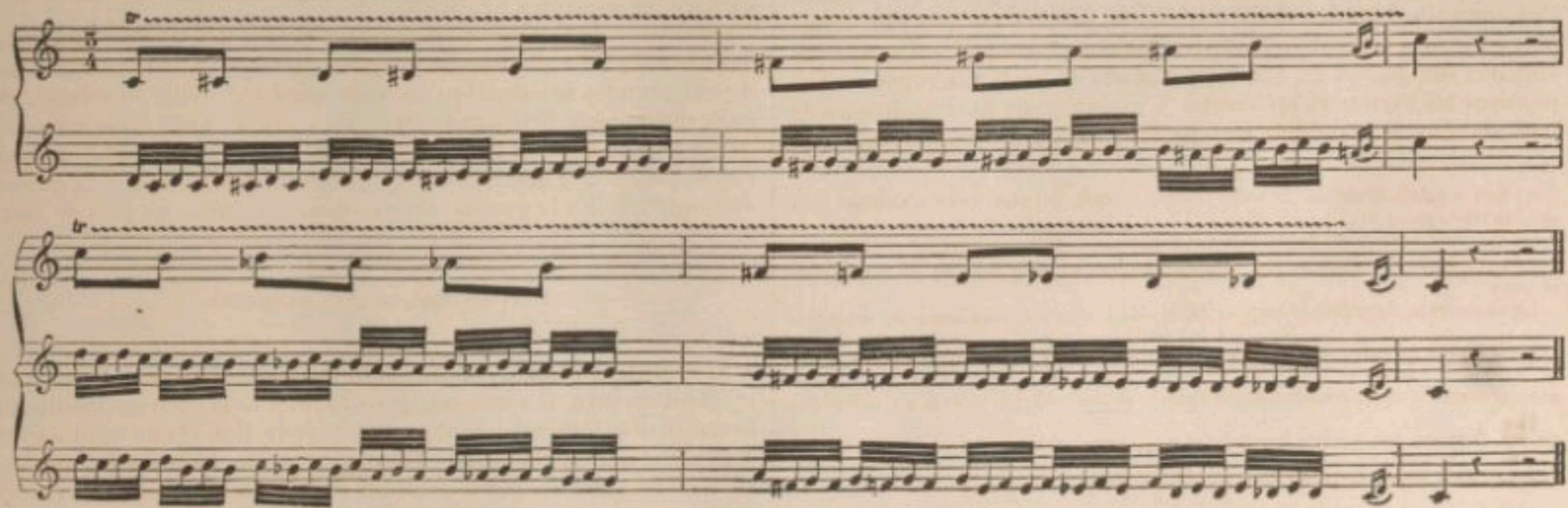
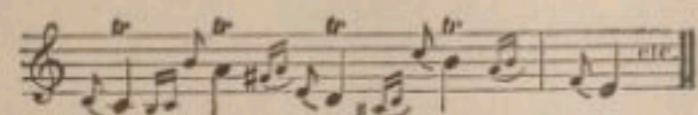


On a à choisir, suivant nous, entre les deux manières indiquées dans la progression descendante.

On ne doit supprimer la terminaison de chaque trille que lorsque le temps manque pour l'exécuter; d'ailleurs, la terminaison ravive l'effet.

3° Trille en succession de degrés disjoints.

On attaque les trilles par l'appoggiature supérieure lorsque la succession se fait par degrés disjoints; mais alors chaque trille reçoit sa terminaison. Exemple :

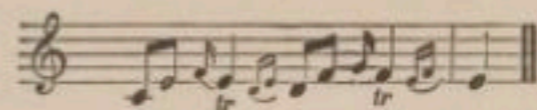


Cette préparation et ces terminaisons sont les plus simples; on peut les varier à l'infini; nous donnons quelques exemples de ces combinaisons, page 47.

L'élève doit rester maître d'arrêter à son gré le trille, et il l'arrêtera invariablement sur la note principale; sans une attention particulière, il ne pourrait interrompre à temps l'oscillation imprimée au gosier.

2° Trille en progression du genre diatonique.

Lorsque les trilles sont placés dans le corps des phrases en succession mesurée ascendante ou descendante, on ne les prépare généralement point, parce que d'ordinaire on n'en a pas le temps. Alors on les attaque brusquement par la note supérieure, et le dernier trille seul reçoit la terminaison.



C'est par ces formes que le gosier se familiarise le plus rapidement avec les difficultés du trille, et se trouve conduit à toutes les autres formes dont nous allons traiter. Elles ont pris naissance dans les différentes applications du trille isolé ou mesuré, faites par d'habiles chanteurs.

4° Trille en succession chromatique.

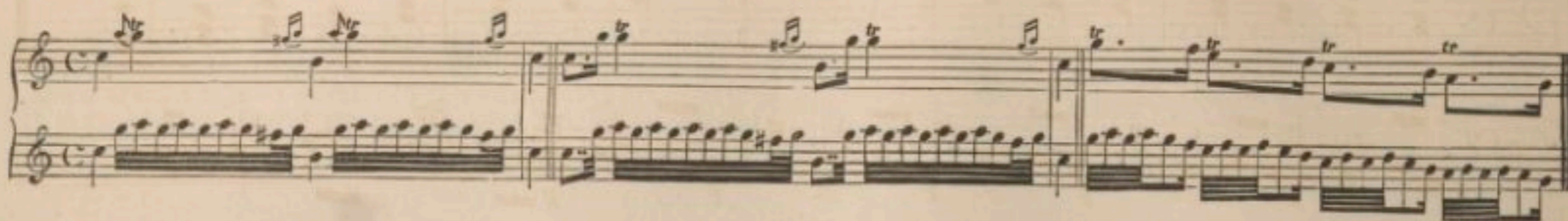
Le trille chromatique, soit ascendant, soit descendant, s'attaque également par sa note supérieure avec des intervalles de demi-ton ou de ton entier, en suivant la tonalité de la phrase dans laquelle on l'exécute. Exemple :



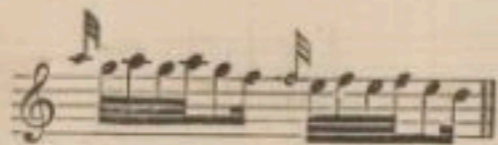
5° Port de voix trillé.

Ce trille peut être appliqué au port de voix, soit en montant, soit en descendant. Tosi, qui le premier, à ma connaissance, a parlé de cette espèce de trille, dit qu'on l'obtient en faisant monter ou descendre imperceptiblement la voix d'un comma à l'autre par un trille continu, de manière que l'auditeur ne puisse analyser l'élévation ni l'abaissement du son.

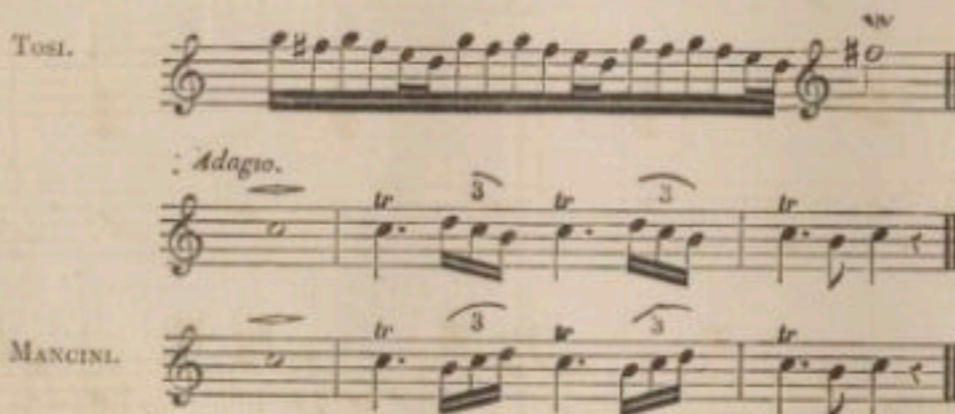
Dans ce cas, ce port de voix est fort lent.



Entre ces diverses formes, la dernière est la plus exacte et la plus sobre. Celle-ci est la plus brillante :



Le trille mordant, bien exécuté, conduira au trille redoublé :



6° Trille mordant (*trillo mordente*).

Celui-ci s'attaque avec plus de rapidité que les autres sortes de trilles; mais, à peine attaqué, il cesse immédiatement; sa durée, comme celle du mordant, est instantanée; on l'indique par ce signe ~~~.

Après Tosi, l'abbé Lacassagne, en 1766, plus tard la méthode du Conservatoire, et beaucoup d'autres, ont noté ce trille à peu près de la même manière, tout en le désignant sous les différents noms de tremblement, martellement, cadence ou trille jeté, trille tronqué, etc.

7° Trille redoublé (*trillo raddoppiato*).

C'est encore à Tosi que nous empruntons la définition de ce trille. On l'obtient en intercalant quelques notes au milieu du trille majeur ou mineur. Ces notes suffisent à former différents trilles d'un seul. Purement exécuté par une voix suave, cet agrément est d'un bel effet, surtout lorsque les interruptions alternatives sont produites par des notes articulées avec assurance. Ce trille convient en particulier aux sons de tête de la voix de femme. Il s'indique par le signe ~~~. Exemple :

8° Trille lent (*trillo lento, molle*).

C'est le moins important de tous; nous en avons parlé page 42.

9° Défauts du trille.

Les défauts principaux du trille résultent de l'inégalité des battements. Cette inégalité le rend souvent boiteux et pointé; elle peut lui faire embrasser l'étendue exorbitante de tierce, de quarte; quelque-

fois au contraire elle le renferme dans la seconde inférieure, au lieu de l'étendre à la seconde supérieure, ou le fait finir dans un intervalle différent de celui où il a commencé; d'autres fois la seconde supérieure est mineure lorsqu'elle devrait être majeure. Souvent encore les mouvements d'oscillation sont remplacés par une espèce de hennissement ridicule produit par la petitesse et la roideur du tremblement, connu sous les noms de *trillo caprino* ou *trillo cavallino*.

Le trille, l'appoggiature, le gruppetto et leurs différents modes d'exécution ne sont ici que décrits; c'est dans la seconde partie de cet ouvrage que ces articles recevront tout leur développement.



Trille mesuré.

L'appoggiature qui attaque le trille doit ressortir par-dessus toutes les autres notes.

L'élève devra tantôt supprimer, tantôt conserver la terminaison.

200

201

202

Trille mordant.

203



### Trille chromatique.

Avant d'essayer le trille chromatique, répétez quelquefois la gamme chromatique qui le porte; c'est le moyen de fixer dans votre mémoire les intonations délicates et difficiles qu'il doit parcourir.

The image displays four musical exercises, numbered 204, 205, 206, and 207, arranged vertically. Each exercise is presented in a system of three staves: a top staff for the vocal line, a middle staff for the right hand of a piano accompaniment, and a bottom staff for the left hand. Exercise 204 is in C major, 205 in C minor, 206 in B-flat major, and 207 in B-flat major. The exercises consist of a melodic line with trills and a harmonic accompaniment. The first exercise is labeled 'Effet.' and includes a 'c' time signature. The notation includes various trill markings (tr.) and chromatic scales.

L'élève, après avoir étudié séparément chaque moitié d'un même exercice, pourra essayer de les réunir dans une seule respiration. Le dernier exercice ainsi exécuté serait un véritable tour de force, dont le chevalier Balthasar Ferri a seul donné l'exemple. Ce chanteur florissait vers 1660 (voy. l'*Istoria musica d'Angelini Bontempi*).



### Exemples sur la préparation et la terminaison du trille libre.

L'élève, arrivé à ce point, aura acquis un développement de forces suffisant pour essayer de réunir la trille à *la messa di voce*, ou à quelque autre trait qui le prépare. Pour cela, il calculera la longueur de sa respiration de façon à pouvoir développer également les trilles et *la messa di voce* ou le trait qui le précède.

The first system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by a trill on G4, and then a melodic phrase. The second staff is in treble clef with a common time signature, featuring a continuous sixteenth-note trill on G4. The third staff is in treble clef with a 3/4 time signature, showing a trill on G4 followed by a melodic line. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, providing a simple harmonic accompaniment.

The second system consists of seven staves, all in treble clef with a common time signature. Each staff features a trill on G4, followed by a melodic phrase. The trills vary in their preparation and termination, with some including grace notes or specific rhythmic patterns. The melodic phrases are also varied, often moving in a stepwise fashion.

The third system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature and is labeled "Trillo molle." It features a trill on G4 with a soft dynamic. The second staff is in treble clef with a common time signature, showing a trill on G4 followed by a melodic phrase. The third and fourth staves are in grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature, providing a harmonic accompaniment for the exercises.



Résumé de l'agilité.

Il serait impossible d'enregistrer toutes les modifications du mécanisme de l'agilité : l'expérience seule les enseigne. Pourtant on peut partir de ces considérations fondamentales, basées sur la dépense de l'air et l'action du pharynx.

Tant que l'agilité s'exécute pianissimo, il faut retenir l'expiration et ne la dépenser que par un filet d'air. Le pharynx réduit et rapetissé, suivant la conformation que lui donne le timbre, élabore et façonne les traits. La bouche est entr'ouverte. Si du pianissimo on passe au mezzo-forte, on dépense un peu plus d'air, mais on conserve le jeu du pharynx.

Enfin, dans le forte, il faut appuyer les traits par une vigoureuse pression du soufflet, pression qui provoque une plus grande dépense d'air. Le pharynx offre alors au son une route plus spacieuse, plus développée en hauteur ou en largeur suivant le timbre ; les mouvements dont nous venons de parler sont moins souples et moins fréquents, et la bouche de son côté présente au son une issue plus facile.

Mais l'agilité elle-même est de deux natures différentes : *di forza* (de force, d'élan), et *di maniera* (d'adresse). Ces deux natures se trouvent rarement réunies dans le même organe.

Dans l'agilité *di forza*, il faut comprendre les traits vigoureusement exécutés, mais surtout les roulades vives, puissantes, les arpèges lancés. Lorsque cette sorte de traits monte, il faut nécessairement les jeter au moyen d'une pression très-soutenue du soufflet ; cette pression augmente avec la force et la vitesse du trait ; le pharynx, moins mobile que la roulade et l'arpège que pour tout autre dessin, passe par les divers degrés d'ampleur que comportent les intonations et la force des sons, en conservant la forme générale du timbre. Cette agilité a emprunté son nom d'a-

gilité *di bravura* à la hardiesse, à la force et à la précision qui la caractérisent.

Dans l'agilité *di maniera*, tout repose au contraire sur l'adresse du chanteur. Le pharynx rétréci opère des mouvements légers et souples, tels que les exigent les intonations délicates et mobiles des traits brisés. Il suffit ici d'un filet d'air. Il ne faut donc pas lancer les traits, mais se contenter d'alimenter les sons.

L'agilité *di maniera* ne réussit jamais aussi légère que l'agilité de force ; il faut même la retenir un peu pour en rendre bien distinctes les intonations difficiles. On n'aura égard à cette recommandation que dans les morceaux.

Les inflexions s'obtiennent en laissant au gosier la facilité de se dilater légèrement par l'impulsion de chaque son renforcé ; le gosier retombe dans sa première position pour le son suivant.

Dans la demi-vitesse, le plus souvent les traits échappent ; c'est en appuyant sur les notes, en distendant le pharynx, et en étalant pour ainsi dire la respiration, que l'on remédie à ce défaut.

Des principes que nous venons de poser, il résulte qu'il est bien plus facile de vocaliser *piano* que *forte*, que la même facilité s'obtient plutôt avec le timbre clair qu'avec le timbre sombre, car le premier ne contracte point le pharynx. Les voyelles ouvertes sont plus favorables à l'agilité fine que les voyelles obscures.

Les notes pointées et les syncopes, matière de l'orthographe musicale, tiennent de plus près aux accents du chant qu'à la vocalisation. C'est pourquoi nous les renvoyons à la seconde partie. Il en est de même du *tremolo*.

Dans cette première partie, nous avons présenté à l'élève les premiers éléments de l'enseignement vocal ; nous lui avons tracé les préceptes qui aplanissent pour lui les difficultés de l'exécution. Dans la seconde partie, nous traiterons de l'application de toutes ces ressources aux différentes productions de l'art.