

laquelle s'embourbe cette institution, que les révélations du B. U. M. A. d'Amsterdam, relativement aux condamnables agissements de M. Clignett donnaient à notre étude un surcroît d'actualité aiguë, agissements que nous avons stigmatisés comme il convenait, ainsi que les explications illusoire de la S. A. C. E. M. à leur propos. Sur ces entrefaites, fondation de l'Union des Compositeurs et des Éditeurs de Musique, grâce au dévouement clairvoyant et énergique de M. René Dommange à la cause de la musique sérieuse ; création d'un Comité Intersyndical destiné à étudier toutes les questions relatives aux rapports des sociétaires de la S. A. C. M. E. avec la Société. Réunion intersyndicale tumultueuse, au cours de laquelle est fait le procès de la S. A. C. E. M. A la suite de la publicité donnée à certaines malversations graves, les compositeurs qui sont la gloire de la musique française nous font l'honneur de protester dans nos colonnes contre les agissements de la Société. De notre côté, nous exposons sur quelles bases repose une organisation de perception et de répartition reconnue modèle, celle du B. U. M. A., après avoir été étudié son fonctionnement sur place, à Amsterdam. Nous avons posé des questions précises au Conseil d'administration, textes en mains, relativement aux billets d'agents exigés des directeurs d'établissements au titre de supplément de droits d'auteurs et dont pas un centime ne revient aux auteurs ; nous en avons posé d'autres au même Conseil, relativement au départ de l'ex-directeur, lui demandant si ce n'était pas pour n'avoir point voulu se plier devant son subordonné M. Rooman, qu'il avait été remercié après avoir reçu une somme relativement considérable pour prix de sa docilité finale et de son silence ; nous

en formulons aujourd'hui-même, à propos du contrat avec l'Autriche, de la Grèce. Comme toutes sont restées, ou resteront vraisemblablement sans réponses, nous sommes fondés — et tous les sociétaires avec nous — à répondre par l'affirmative. Nous avons enfin dit toute la vérité, soigneusement cachée, sur l'affaire de Locarno et étudié les transformations que l'on a fait subir aux statuts et au règlement.

Parmi celles-ci, maintenant acquises, il y en a de déplorables, mais de bonnes aussi. Nous avons conscience d'avoir, par notre campagne, aidé à ce qu'elles fussent telles. Il y a indubitablement un pas de fait. Mais que ceux que l'on a appelé les « réformistes » ne s'illusionnent pas eux-mêmes et ne s'endorment pas sur ce premier et — à tout prendre — maigre succès. La route est longue encore qui mène au but qu'ils se sont assigné, longue et pénible : souhaitons qu'ils aient la force de caractère nécessaire pour ne pas jeter leurs desideratas aux orties après les avoir brisés sur le genou d'une lassitude engendrant l'indifférence mortelle à toute idée de rénovation salutaire.

Pour nous, il ne saurait être question de clore définitivement la porte qui conduit vers le pays de lumière où tout est net, propre, juste et noble. Un vent plus fort que toutes les intrigues, que toutes les basses manigances de politique sociale, saura, d'ailleurs, l'ouvrir à nouveau, l'heure venue, pour balayer de son souffle puissant les myriades de miasmes voltigeant dans l'atmosphère chaptalesque. Conservons soigneusement la foi dans « la cause » et l'espérance dans son triomphe final.

OMER SINGELEE.

ESTHÉTIQUE VOCALE

Pour pouvoir apprécier la valeur artistique d'un chant, il ne suffit pas d'être sensible et de s'émouvoir, il faut encore être musicien et avoir au moins des vues sur la technique vocale.

Car on goûte d'autant mieux une œuvre, dans l'espèce une interprétation vocale, que l'on en comprend la genèse. Sans doute, beaucoup de jugements erronés sur l'art nous auraient-ils été épargnés si les littérateurs qui parlent peinture, musique, interprétation lyrique avaient eux-mêmes brossé des toiles, composé des œuvres musicales ou étudié l'art du chant. Nul ne pensera sans doute que la critique d'art n'ait rien gagné sous la plume d'un Fromentin, d'un Berlioz ou d'un Wagner. « Le critique, disait Sainte-Beuve, n'est qu'un homme qui sait lire et qui apprend à lire aux autres. »

Le fervent auditeur d'œuvres lyriques a tout intérêt à étudier, afin de juger autrement qu'avec ses nerfs et avec ses sens.

« Je voudrais, disait Reyer, que le public, prêché plus souvent par des gens compétents et désireux de l'instruire, comprît qu'il doit se défier un peu plus de ses goûts naturels, de ses préférences pour le joli, le facile, le trivial même ; se défier de ses impressions du moment (1). »

Une interprétation vocale exige de la part de l'artiste une telle somme de réflexion et de travail, qu'il est vraiment indispensable de mettre le public en garde contre toutes les manières de chanter qui ne sont que de l'art incomplet, quand elles ne sont pas du faux art.

Qu'est-ce donc que bien chanter, chanter avec art ? Nous allons le chercher par élimination. Passons en revue quelques exemples topiques d'art vocal erroné ou insuffisant. Erreurs et lacunes nous aideront à définir ensuite l'art véritable.

Regardez ce chanteur, écoutez ce qu'il chante. Sa voix manque d'homogénéité, sa prononciation est incertaine, sans être tout à fait mauvaise. Mais que dit sa phonétique ?

Qu'il ait à dire une phrase d'amour, de joie ou de douleur, peu lui importe : son front se plisse, ses sourcils s'élèvent, son regard est fixe et parfois ses mains se crispent au bout de ses bras dont il ne sait que faire. On le sent préoccupé, inquiet même. Et pourtant, dans la situation, rien ne motive cette crainte. Mais croyez-vous donc qu'il pense à ce qu'il chante et qu'il cherche à nous y intéresser ? Il pense à sa voix et rien qu'à cela : il pense à son larynx, à son souffle, à mettre sa voix, comme on le lui a dit, « dans le masque », quand on ne lui a pas dit de la mettre « entre les deux yeux ». Celui-là fait de la physiologie en chantant, de la physiologie à lui, bien entendu. Pour lui, tout l'art du chant se réduit à analyser ses moyens et à les assurer pendant et au fur et à mesure qu'il chante. Quant à l'accent juste, à la vérité du chant, il n'en a cure. Aussi n'exprime-t-il rien, tout simplement parce qu'il n'a jamais réfléchi à ce simple problème : pour quoi chante-t-on ? et qu'il s'est borné à étudier les moyens non pas même de bien chanter, mais, simplement de sortir sa voix. Aussi n'intéresse-t-il personne, pas même le plus profane des auditeurs. Celui-là est au plus bas échelon de l'art.

Voici venir un ténor qui donne de la voix tant qu'il peut et à tout propos, aussi bien lorsqu'il parle d'amour que lorsqu'il menace un rival. Voyez-le donc : on dirait d'un athlète qui va faire des poids ; il promène fièrement ses « pectoraux d'exposition », semble ramasser tout son souffle à tout bout de champ, gonfle son cou à se rompre les veines. Celui-là, au moins, veut que le public en ait pour son argent. Et serait-il dans le vrai ? Voici qu'une bonne partie de la salle applaudit frénétiquement.

C'est bien là ce que Berlioz appelait « le chant criminel, le chant scélérat qui joint à la scélératesse un fond inépuisable de bêtise, qui ne procède (je cite Berlioz) que par grandes engueulées, se plaît

Aux bruyantes mêlées,
Aux longs roulements des tambours,

aux drames sombres, aux égorgements, aux empoisonnements, aux malédictions, aux anathèmes, à toutes les horreurs dramatiques enfin qui fournissent le plus d'occasions de donner de la voix (2). »

(1) Cité par M. HANRIOT. Dans la préface de *Quarante ans de musique*.
(2) Hector BERLIOZ. *A travers chants*, p. 94.

Or, la force vocale n'est vraiment nécessaire que dans les paroxysmes d'émotions, c'est-à-dire dans des moments exceptionnels. C'est donc une grave erreur d'en donner sans arrêt. Le véritable artiste obtient les effets de force sans jamais forcer la voix. C'est, malheureusement, ce dont beaucoup de chanteurs sont incapables ! Il sait user à propos, et non point à tout propos, des gradations et des accents d'intensité, qui sont l'a b c et la manière la plus pauvre de l'expression.

Le chanteur qui veut faire du volume, chanter constamment à pleine voix, dépense nécessairement beaucoup de souffle et se trouve à tout instant forcé d'en renouveler la provision. Trop préoccupé de sa respiration, prétendant la régler cérébralement et lui faire dépasser ses limites naturelles de profondeur et de durée, il obtient juste le résultat inverse : il s'essouffle. Or, comme le disait Talma, « tout artiste qui se fatigue est un artiste médiocre », et M. Legouvé qui le cite, ajoute, avec raison, qu'un acteur « doit toujours être maître de son souffle, même quand il a l'air de le perdre : un habile acteur n'a le droit d'être essoufflé que par un effet de l'art (1). »

Ce qui est vrai dans l'art dramatique ne l'est pas moins dans le chant.

Après le chanteur qui fait de la force vocale, vient celui qui fait de la hauteur et prétend nous stupéfier en lançant à pleine poitrine et à grand renfort de souffle non seulement les notes extrêmes de sa voix, mais, mieux encore, des notes au-dessus de ses limites naturelles.

En général, les ténors atteignent naturellement la *la* ; il s'agit non seulement alors de donner le *si* mais d'arriver à l'*ut*. Alors les malheureux se mettent au travail ; leurs muscles contractés au maximum ne suffisant plus à cette tâche nouvelle, il leur faut nécessairement faire de grands appels d'air et chanter sous pression, afin de déplacer leur voix et, comme le dit Stéphane de la Madelaine, « de la crucifier sur la quinte exigée ». A ce jeu, « le virtuose qui a fait peau neuve donne enfin l'*ut* de poitrine ; il triomphe pendant un an ou deux aux dépens des oreilles de son public et porte bien haut le système des puissants efforts que les bons esprits de la portion saine des auditeurs appellent prosaïquement l'école du cri ».

Cet étirement de la voix est encore tellement à la mode que beaucoup de barytons et de basses s'efforcent aussi d'étendre leur voix dans l'aigu ; le résultat ne se fait pas attendre : un bon tiers de l'étendue disparaît dans le grave. A ce forcement de la voix de poitrine vers l'aigu, les plus beaux organes perdent leur souplesse, leur douceur, même leur justesse et sont guettés par le chevrottement.

Mozart, soucieux d'obtenir de ses interprètes la justesse d'expression, prenait soin d'écrire tous les rôles d'hommes dans une tessiture moyenne, la seule qui ne mette pas obstacle à la coloration, à l'accentuation de la voix et à la rapidité du débit. En effet, dès que la voix chante fort dans l'aigu, la tension des muscles vocaux ne laisse plus à l'interprète la facilité des inflexions justes.

Les cantatrices ne sont pas moins que les hommes victimes de cette double grisurie de la force et de la hauteur vocales. Que de respirations abîmées ! Que de ravages la voix de poitrine n'a-t-elle pas exercés dans les rangs des sopranos, des mezzos et des contraltos ! Que de fausses falcons dont la voix a été ainsi à tout jamais brisée parce qu'elles étaient tout simplement des mezzos.

Berlioz s'élevait énergiquement contre l'abus des notes extrêmes dans l'aigu ou dans le grave. « Une femme possède-t-elle pour tout bien, dit-il, une étendue exceptionnelle ; quand elle donne à propos ou non un *sol* ou un *fa* grave plus semblable au râle d'un malade qu'à un son musical, ou bien un *fa* aigu aussi agréable que le cri d'un petit chien dont on écrase la patte, cela suffit pour que la salle entière retentisse d'acclamations (2). »

Ainsi, ni la force ni l'étendue de la voix ne sont des qualités de fond que doive rechercher un chanteur soucieux de vérité artistique.

Il reste une qualité de la voix plus séduisante à laquelle se laisse prendre la masse des auditeurs et qui ne laisse pas insensibles les musiciens eux-

(1) Ernest LEGOUVÉ. *L'Art de la lecture*, p. 41.
(2) Hector BERLIOZ. *A travers chants*, p. 349.

mêmes ; une qualité qui fait dire d'une voix qu'elle est d'or, d'argent, de velours, chaude, prenante, sympathique : cette qualité, c'est le *timbre*.

Un beau timbre naturel a au moins sur la force ou l'étendue de la voix l'avantage de n'être pas le fait d'une acrobatie vocale et de tenir plutôt à la personnalité, naturelle ou prudemment acquise de la voix. Le timbre est, en effet, produit à la fois par la conformation générale et l'état de tonicité de nos cavités vocales, modifiable dans une certaine mesure par la disposition volontaire de nos parois vocales ou par leur tension momentanée.

« Le timbre, dit fort justement M. Combarieu, représente à la fois la partie permanente et la partie changeante de notre vie physique et morale... En entendant une personne sans la voir, nous pouvons, d'après la *couleur* de ses paroles, deviner quelquefois son sexe, son âge approximatif, ses sentiments actuels et quelque chose de son caractère (1). »

Le timbre auquel nous reconnaissons une personne sans la voir, peut être appelé *timbre personnel* et distingué du *timbre émotionnel*, celui qui, par ses diverses couleurs, permet à la voix de peindre tous les sentiments.

Pour nous en tenir au timbre personnel, constatons que nous sommes trop souvent victimes de sa séduction qui peut, si nous n'y prenons garde, nous donner le change sur la valeur artistique d'une interprétation. Beaucoup de chanteurs, forts d'un succès facile, se figurent qu'un timbre sympathique est le meilleur des titres au suffrage des auditeurs même les plus délicats. Ils ne prennent aucun souci de rechercher la variété de coloration de la voix, persuadés que les accents et gradations d'intensité suffisent pour assurer pleinement la justesse d'expression.

C'est là une grave erreur : un timbre personnel, si beau soit-il, s'il reste incapable de varier ses couleurs, ne pourra jamais exprimer qu'un sentiment unique, soit une certaine joie, soit une certaine douleur, soit une certaine tendresse ; mais il lui sera impossible d'obtenir la gamme complète de colorations vocales requise par la variété des sentiments humains.

Certains chanteurs utilisent tour à tour deux timbres, le timbre clair et le timbre sombre, mais ce ne sont là, le plus souvent, que de purs effets de voix sans rapport avec la justesse d'expression. Le grand artiste Nourrit ne disait-il pas d'un chanteur qu'il avait entendu à Naples, et qu'il appréciait à certains égards : « Malheureusement, il n'a que deux couleurs à sa disposition, le blanc et le noir » ?

En résumé, ni la force, ni l'étendue, ni le timbre personnel de la voix, ni même ces trois qualités ensemble ne suffisent pour faire un artiste.

La voix la plus belle du monde n'est rien si le travail, et un travail patient, ne s'y ajoute pour en faire un instrument docile, le truchement de la pensée.

Qu'il préfère la force, l'étendue ou le timbre, le chanteur qui ne s'intéresse qu'à sa voix prend le serviteur pour le maître : il ne songe pas même à la *forme* et encore moins au *but* du chant, qui est d'exprimer.

* *

A côté de ces partisans du *son pour le son*, plaçons les chanteurs soucieux de l'exécution, de l'agrément du chant et de l'agilité instrumentale et pour lesquels les paroles ne comptent pour ainsi dire pas.

Ceux-là traitent le chant comme une arabesque vocale, ne rêvent que traits rapides ou points d'orgue. Le mal sévit surtout parmi les cantatrices. « Celle qui, dit Berlioz, ne pourrait faire entendre la moindre mélodie simple sans vous causer des crispations, dont la chaleur d'âme égale celle d'un bloc de glace du Canada, a-t-elle le don de l'agilité instrumentale ? aussitôt elle lance ses serpenteaux, ses fusées volantes à seize doubles croches par mesure, dès qu'elle peut de son trille infernal vous vriller le tympan avec une insistance pendant une minute entière sans reprendre haleine, vous êtes assuré de voir bondir et hurler d'aise »

Les claqueurs monstrueux au parterre accroupis (2). »

Inutile de dire que cette exécution brillante est rarement juste d'expression. Il est vrai qu'elle convenait à merveille à ces « airs à facettes biseautées » qui faisaient les délices de nos arrière-grands-pères ; mais, depuis, la musique a subi une évolution telle que le chant ne peut plus vivre s'il n'est profondément pénétré d'émotion et de vérité.

* *

Il ne suffit plus au public averti des théâtres lyriques d'entendre chanter juste, de goûter un simple plaisir de l'oreille : il veut être touché, et d'abord comprendre.

Le moins que l'on exige aujourd'hui d'un chanteur, c'est de rendre les paroles intelligibles et, pour cela, de bien *prononcer* les voyelles, de bien *articuler* les consonnes et de bien *punctuer* oralement.

Il y a fort peu de chanteurs et surtout de cantatrices qui prononcent bien les voyelles (voyelles simples : *a, e, i, o, u, y* ; voyelles composées : *ai, au, eau, eu*, etc. ; voyelles nasales : *an, in, on, un*).

Un grand nombre de fervents praticiens de la vocalise recherchent toujours, pour lui faire un sort, leur voyelle favorite, celle sur laquelle on leur a appris à vocaliser. Les amateurs de l'A transformeront le vers :

Pour vous persécuter, pour vous sauver peut-être

en cet élégant charabia :

Par vâ parsacata, par va sâva patatra.

Le chanteur habitué à l'A, craint les É, les I et les U qui l'obligeraient à fermer la bouche, alors qu'il est entraîné à l'ouvrir exagérément ; pour passer d'une syllabe à une autre, il produit dans sa voix des changements tels que chaque voyelle est dénaturée au cours de sa durée et que nous entendons par exemple, au lieu de « *je t'aime* », « *j'a t'a-e-ai-me* », parce que la bouche grande ouverte sur A est obligée d'accomplir un long mouvement d'occlusion pour arriver à articuler ME.

Certains chanteurs ont une préférence pour O bref et chantent : « *Adio por toior* ». Beaucoup de cantatrices ont une prédilection pour EU fermé ; d'autres pour OU.

Il y a aussi des prononciations provinciales ou même des parisiennes

qui sont déplorables : les méridionaux remplacent volontiers l'ô par O bref : *trône* et *dôme* deviennent ainsi *tronne* et *domme* ; A bref devient à long : ils disent *fâme* pour *femme*. Les Parisiens, de leur côté, ne se font pas faute de dire *lindi* au lieu de *lundi*.

Certaines cantatrices remplacent l'E muet final par EU ce qui donne ces effets ridicules :

Comme uneu demoisel-leu
Il meu trouverait bel-leu.

Que dire des liaisons ! Il en est de dangereuses, même dans le chant. Par exemple, celle qui consiste à supprimer la nasalité d'une voyelle nasale et à dire : *o' n'arrive* pour *on-(n') arrive* ou encore *aucu-n'homme* pour *aucun-(n') homme*.

Que penser de ces désastreuses liaisons qui déchaîneraient le rire ?

« Je t'adore-ange »
ou « Ingrate-et moi ».

* *

Le chanteur fervent amateur de vocalise articule peu ou pas du tout ; et cela, simplement parce qu'il ouvre trop la bouche et s'efforce de garder le plus souvent possible la langue aplatie. Cette inertie des lèvres et de la langue est absolument contraire à la bonne prononciation des voyelles qui, toutes, à l'exception de l'A, nécessitent un rapprochement plus ou moins accentué du dos de la langue et de la voûte du palais ; elle est également contraire à la bonne articulation des consonnes, qui réclame une mobilité incessante et une action puissante de tous les muscles de la bouche.

Il faut, en effet, se souvenir que « la bouche est le timon de la voix », comme le disait l'illustre Pacchierotti.

« L'articulation est le dessin de la diction », déclare Constant Coquelin, et il ajoute : « elle est, à la fois, l'abc et le plus haut point de l'art. Il faut l'apprendre au début, comme les enfants apprennent la civilité, parce que l'articulation est la politesse des comédiens, comme l'exactitude est la politesse des rois ; et il faut ensuite la cultiver toute sa vie. Je dis qu'elle est une politesse. C'est, qu'en effet, quand on s'adresse au public, il convient de s'en faire comprendre, et, par conséquent, d'articuler nettement (1). »

* *

Pour achever de se faire comprendre, le chanteur doit aussi *construire* la phrase correctement, la jalonner par des respirations, des demi-respirations ou de simples arrêts, destinés à mettre de la clarté dans le texte verbal et dans le texte musical ; en un mot, *punctuer* son chant.

D'une manière générale, le chanteur s'attachera d'abord à faire sentir la ponctuation grammaticale ; mais celle-ci est souvent insuffisante, même dans la simple diction où, par exemple, on observe généralement un arrêt après le sujet d'une phrase principale, bien qu'il ne soit jamais suivi d'un signe de ponctuation. C'est surtout le sens qui doit guider la ponctuation orale.

En outre, dans le chant, qui est une *parole ralentie*, la nécessité de reprendre de l'air est beaucoup plus fréquente que dans la simple diction. C'est une erreur de voir là une infériorité de la voix humaine par rapport aux instruments de musique. Un chanteur habile sait parfaitement respecter l'unité mélodique d'une phrase tout en respirant aussi souvent qu'il lui est nécessaire, aussi bien pour ses reprises d'air que pour la bonne ponctuation de son chant.

Disons même que la ponctuation respiratoire, loin d'être un défaut dans la voix humaine, est, au contraire, un élément d'expression merveilleux, un moyen de donner plus d'ampleur et plus d'intérêt à la phrase en même temps que plus de sécurité à l'auditeur. Le chanteur qui prétend ne respirer qu'à de grands intervalles se trouve forcé de reprendre son souffle brusquement ; ce qui ne va pas sans fatigue pour lui et sans appréhension continuelle pour l'auditeur.

Cependant, il est des occasions où l'expression dramatique exige une respiration entrecoupée, haletante. Un chanteur habile sait toujours simuler ces effets, tout en gardant le contrôle de sa respiration. L'essentiel est que le public ne puisse croire que ces reprises d'air soient dues à un épuisement réel du souffle.

Le sifflement et le hoquet sont deux défauts intolérables qui résultent d'une mauvaise manière de respirer. Un bon chanteur respire toujours silencieusement parce qu'il sait renouveler à propos sa provision d'air et, surtout, ne pas perdre de souffle après avoir fini un son.

Il ne suffit pas que le chanteur prononce et articule correctement, il faut qu'il soit entendu de tous les coins de la salle, malgré la concurrence de ses partenaires, de l'orchestre et des chœurs.

Beaucoup de chanteurs s'imaginent que la portée et la perceptibilité de la voix sont obtenues uniquement par la puissance du souffle. C'est une erreur. La portée du son est due principalement à sa bonne projection par la bouche. Une prononciation distincte et une articulation nette et puissante sont les meilleurs moyens de se faire entendre sans jamais forcer la voix.

* *

Bien respirer, chanter juste en observant la mesure et le rythme, prononcer purement les voyelles, articuler nettement les consonnes, bien punctuer, donner à toutes les phrases la solidité et la clarté, tout cela constitue la correction et l'intelligibilité du chant.

Celui qui possède ces qualités est-il un artiste ? Pas encore : pour animer son chant, pour lui donner la vie, il doit y mettre de la sensibilité et de l'émotion.

Ainsi que l'a dit Joseph de Maistre, la raison ne peut que parler, c'est le cœur seul qui chante.

RAOUL DUHAMEL.

Membre de l'Union professionnelle
des Maîtres du Chant Français.

(1) J. COMBARIEU. *Rapports de la musique et de la poésie*.

(2) HECTOR BERLIOZ. *A travers chants*, p. 109.

(1) C. COQUELIN. *L'Art du comédien*, p. 15.