

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE

ESTHÉTIQUE VOCALE	RAOUL DUHAMEL.	NOTRE COUVERTURE : <i>Lucy Perelli</i>	GEORGES JOANNY.
LES THEATRES		LES DEPARTEMENTS :	
ACADÉMIE NATIONALE : <i>Le Freischütz</i>	CH. TENROC.	THÉÂTRES : <i>Lyon</i> ; <i>nouvelles diverses.</i>	
PORTE SAINT-MARTIN : <i>Une revue</i>			CONCERTS : <i>Angers, Laon, Metz, Saint-Jean-de-Luz.</i>
MEMENTO			
LA QUINZAINE LYRIQUE	L.-CH. BATAILLE.	LA PROCHAINE SAISON THEATRALE A MONTE-CARLO	SÉBASTIEN JASPARD.
LES CONCERTS :		L'ÉTRANGER :	
<i>Société des Concerts du Conservatoire</i>	LOUIS VIERNE.	THÉÂTRES : <i>Leipzig</i> ; <i>Nouvelles diverses.</i>	
<i>Concerts-Colonne</i>	J. CANTELOUBE.	CONCERTS : <i>Anvers, Arnhem, Berlin, Bruxelles, Vienne</i> ; <i>Nouvelles diverses.</i>	
<i>Concerts-Lamoureux</i>	CAROL-BÉRARD.		
<i>Concerts-Pasdeloup</i>	MAURICE IMBERT.	KARL-MARIA VON WEBER	LE FURETEUR.
<i>Concerts-Rouge</i>	A. HMONET.	L'ADULTÈRE PUNI	CAROL-BÉRARD.
<i>Orchestre Philharmonique</i>	CH. TENROC.	BIBLIOGRAPHIE	CH. TENROC.
<i>S. M. I.</i>	L.-CH. BATAILLE.	MUSIQUES NOUVELLES	A. LIR.
<i>M. Risler, Mlle de Valmatèle, M. E. Lévy, M. Tche-repnine, Mme Lampel, Mme V. Gara, M. Hallis, M. Smetelin, M. Solito de Solis, M. Bric-teux, M. Peischer, Mlle de Rivera.</i>	PIERRE LEROI.	ECHOS :	
	HENRI AIMÉ.	PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :	
	F. LE NORCY.	<i>Lucy Perelli, Simone Berriau, Weber.</i>	
	PIERRE WOLFF.		
	MAURICE IMBERT.		
	CAROL-BÉRARD.		
	HENRI AIMÉ.		
	MARCEL-BERNHEIM.		
	PIERRE WOLFF.		

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL :

(Réservé à nos Abonnés)

QUATRAIN ; L'AMITIÉ, mélodies de JACQUES DURAND.

Ces deux joyaux sont extraits du recueil intitulé *Quelques Quatrains du Chansonnier des Grâces de 1828*, mis en musique par Jacques Durand, que vient de publier la grande maison de la place de la Madeleine si bienfaisante à la musique contemporaine. Nos lecteurs liront, savoureront, et tous ceux ayant "une voix" voudront chanter ces pages exquises.

ESTHÉTIQUE VOCALE ⁽¹⁾

Une page de musique vocale est « une écriture qui attend » de vivre par la bouche d'un chanteur.

Elle fixe la courbe mélodique, le mode, la mesure, le rythme et le mouvement, c'est-à-dire tout ce qui, respecté par l'exécutant constituera la correction du chant, mais elle attend de l'artiste sa réalisation sonore et la manifestation de sa beauté : elle attend d'être concrétisée en une matière à la fois sonore et spirituelle, en une sonorité vocale dont la substance même soit faite de toutes les vibrations de l'âme humaine.

A côté des éléments du chant que fixe le compositeur il en est d'autres qui sont pour ainsi dire l'apport du chanteur et qu'il crée par ses propres moyens. Les plus importants de ces éléments sont l'intensité et le timbre.

Longtemps le chanteur n'utilisa comme moyen libre d'expression que l'intensité et ne vit dans la courbe mélodique autre chose que du rythme et du mouvement qu'il s'agissait de compléter et de faire valoir par des accents et des gradations de force vocale.

Ainsi l'artiste faisait consister la passion dans le seul *dynamisme*, dans la fougue, l'emportement, la violence, l'apaisement. La musique était pour lui, selon le mot de Dauriac, uniquement « du mouvement revêtu du son ».

Mais la fougue et l'emportement ne conviennent-ils pas aussi bien à l'amour qu'à la haine ? L'agitato ne peut-il également convenir à des sentiments contradictoires, au désir, à la haine, à l'espérance, au désespoir ? En définitive, rien n'empêche les passions les plus opposées d'avoir les mêmes accents vocaux aussi bien que les mêmes rythmes. Rien dans le dynamisme passionnel ne nous permet de reconnaître quel sentiment le chanteur prétend nous représenter.

Tant que la musique resta un « art » ornamental, uniquement fait pour plaire à l'oreille et que la mélodie fut traitée par les compositeurs comme une « arabesque », les chanteurs pouvaient se contenter de ce dynamisme vocal que l'on a appelé avec raison *la manière pauvre de l'expression*.

Les exemples fourmillent de ces airs qui nous semblent aujourd'hui dénier le sens des paroles. Longtemps, en effet, « le motif à tout faire », selon le joli mot de M. Huvelin, s'adapte avec une touchante docilité aux idées les plus contradictoires.

Dans *Sémiramis*, Rossini met les mêmes vocalises, d'abord dans la bouche d'un roi-mage qui vient saluer le dieu Bélus, puis dans la bouche d'un général ambitieux qui réclame le trône pour prix de ses exploits.

L'expression, dans le chant, consistait alors simplement à observer tout ce que la mélodie contenait de systématique et d'organisé, à suivre avec la voix le parti pris du musicien d'obtenir, comme le dit M. Jean d'Udine, « des courbes et des rythmes symétriques indépendants des paroles chantées et des nuances particulières du sentiment ou de la pensée ».

Malgré les effets pathétiques au moyen desquels Verdi prétendit réagir contre la mode du « son pour le son » et l'art de la virtuosité vocale, on reste aujourd'hui stupéfait de le voir simuler les passions par de grands cris, par des accents outrés et de grands gestes et, en somme, viser moins à charmer qu'à surprendre.

Ecoutez ce père outragé maudire son fils sur un rythme de tarentelle. Que pensez-vous de ces « éternels regrets » vociférés sur des « fanfares de victoire » et de tous ces attentats odieux perpétrés « aux accents d'une mélodie sirupeuse (2) ? »

Evidemment, de tels contre-sens de mouvement et de rythme ne sont point imputables à l'art vocal d'une époque, pas plus, d'ailleurs, que les contre-sens de hauteur mélodique.

Mais il n'en est pas de même des contre-sens d'intensité, si fréquents au théâtre à cette époque, et parfois aujourd'hui, tels qu'un pianissimo dans un passage de désespoir ou un fortissimo dans un passage de tendresse.

Le chant peut imiter autre chose de mieux que les nuances et les rythmes des sentiments.

Si, « même avant d'articuler une langue savante, la voix humaine est déjà le fidèle écho des passions de l'âme », par ses variétés d'accents, comment admettre que le chanteur ne puisse différencier le rire et le sanglot que par les seuls moyens du rythme et de l'intensité ?

Pourtant, dans la parole courante, une simple interjection, par exemple l'interjection *ah !* ne suffit-elle pas pour exprimer tour à tour les sentiments les plus divers, souvent même les plus contradictoires ?

Dans une saynète que cite M. J. Combarieu (3), une jeune fille faisant son entrée dans le monde et suivant scrupuleusement les instructions de sa mère, fait invariablement à toutes les questions qu'on lui pose cette réponse laconique : « Oh ! Monsieur ! » Elle n'en réussit pas moins, avec ces deux seuls mots, à exprimer tour à tour l'amour, la surprise, le regret, la peur, le reproche, la colère.

N'est-ce point la preuve tangible que l'éloquence de la parole n'est pas dans les mots, mais bien dans la voix qui les unit ? « C'est le ton qui fait la chanson », dit le proverbe.

Autrement dit, c'est la musique de la voix qui dénote l'intention. Et, en effet, si le même mot peut être employé dans des acceptations très diverses, nous ne nous méprenons cependant jamais sur le sens qu'il prend dès qu'il est prononcé sur une inflexion déterminée.

Qu'est-ce au juste que l'inflexion ?
À la fois une *courbe mélodique* et un *timbre*.
Dans l'inflexion de la parole, c'est assurément le timbre plus encore que la courbe vocale qui est l'élément spécifique par excellence de l'émotion ou du sentiment.

Si le diseur attache plus d'importance à la courbe vocale, à la série des notes musicales, aux différentes hauteurs de voix, c'est surtout parce qu'il est obligé de s'attacher à les découvrir.

Au contraire, dans le chant, les hauteurs vocales étant fixées par le compositeur, la *couleur* de la voix ou timbre émotionnel reste pour l'artiste le moyen essentiel de spécification du sentiment et aussi le plus évocateur.

En effet, en y prêtant attention, il est facile de reconnaître que chaque état d'âme prend naturellement pour se manifester une sonorité de voix bien à lui et qui ne varie pas sensiblement pendant tout le cours du même sentiment. Même sans le secours des mots, grâce au seul changement de

(2) P. HUVELIN : *Pour la Musique française. — Symbolistes et impressionnistes*, p. 310. — Editeur Crès.

(3) J. COMBARIEU : *Rapports de la Musique et de la Poésie*. — Editeur Alcan.

(1) Voir le *Courrier Musical* du 15 juin 1926.

son timbre, la voix chantée peut peindre tour à tour la douleur, la joie, la colère, la surprise, la haine et même nous donner les nuances de chacun de ces sentiments.

Le timbre de la joie, ou de tel autre état d'âme, aura ainsi toute sa « gamme », toutes ses variétés. N'y a-t-il pas, en effet, comme le dit le célèbre peintre José Frappa, « autant de manières d'éprouver de la joie qu'il y a de tempéraments capables de la ressentir et de causes susceptibles de la provoquer » ?

Comment la voix peut-elle ainsi se métamorphoser ?

Tout simplement par l'intermédiaire du *geste* qui est le promoteur naturel de la voix et lui donne sa signification.

Est-ce que les premiers signes vocaux des émotions, les interjections, ne sont pas avant tout des *gestes de la voix* ?

Animé par la mimique et par les modifications du son vocal suivant l'émotion du moment, le langage instinctif ne vivait-il pas cette émotion, la différenciant par le timbre et par le ton, distinguant sa qualité par les espèces variées du cri, du rire, du sanglot ?

Ainsi les variations de la voix n'étaient à l'origine que les effets immédiats des variations dans les sentiments.

Or, si l'on s'en rapporte à l'opinion des plus grands artistes lyriques de tous les temps, bien chanter, c'est, dans la diction et dans l'expression, se rapprocher le plus possible du langage de l'instinct, c'est emprunter aux signes vocaux spontanés de l'émotion vraie tout ce qu'il est possible d'incorporer à la voix sans en dénaturer le caractère harmonieux indispensable à la beauté du chant ; c'est, dans la joie, éclairer le son, et, au besoin, le rendre éclatant et vibrant, c'est, dans la douleur, le rembrunir, l'assourdir, c'est aller jusqu'à le briser dans le paroxysme du désespoir.

« Maria, comment peux-tu si bien chanter en pleurant ? Comment l'émotion vraie de ta voix ne nuit-elle pas à ton intonation, à la pureté du son ? » demandait un jour la comtesse Merlin à la Malibran.

— « Je n'ai pourtant pas fait d'études pour cela, répondit la Malibran avec simplicité ; mais, lorsque j'étais enfant, je pleurais souvent en prenant ma leçon et, comme j'avais une peur excessive que papa ne s'en aperçût, je me plaçais derrière lui et je pris l'habitude insensiblement de maîtriser le son de ma voix tandis que mes larmes coulaient. » (1)

Ainsi toute émotion, tout sentiment qui se trahit sur notre visage, sur notre front, dans nos yeux, sur nos joues, sur notre bouche, a son retentissement dans la voix.

Chaque état d'âme a donc deux physionomies une *physionomie plastique* qui est la mimique et, plus spécialement, le jeu de notre physionomie, et une *physionomie sonore* qui se compose de plusieurs éléments vocaux parmi lesquels, nous l'avons vu, la couleur de la voix présente une importance toute particulière.

Le *clavier émotionnel* est ainsi à la fois mimique et vocal, et c'est pourquoi le véritable artiste, pour traduire un sentiment, se sert de ces deux langages entre lesquels la concordance doit toujours être absolue et complète pour la raison toute simple que le premier est, au naturel, l'antécédent et la cause et le second le conséquent et l'effet.

« Le geste, disait le célèbre Del Sarte, doit précéder la parole !... La parole n'est qu'un écho, la pensée devenue extérieure et visible... Toute passion énergique, tout sentiment profond s'annonce donc par un signe de la main, de la tête, du regard, avant que la parole ne l'exprime. »

Comment Del Sarte qui passait à son époque pour un novateur un peu hardi, était-il arrivé à dégager cette nécessité de faire concorder le geste avec la voix ?

Il n'était encore qu'un élève lorsque cette idée germa dans son esprit.

Un jour qu'il étudiait un rôle, son professeur, M. Deshayes, en grande conversation avec un ami, lui crie : « Ton geste est faux ! »

Del Sarte s'étonne, et dès qu'il est seul avec son maître il veut savoir comment celui-ci a bien pu deviner l'inexactitude de son geste.

« J'avais compris cela à ta manière de chanter », lui répond Deshayes.

Il y a donc pour la voix chantée un *mécanisme émotionnel*, c'est-à-dire un ensemble de mouvements musculaires et d'attitudes vocales permettant de différencier la voix d'une émotion à l'autre et, mieux, de la nuancer dans la même émotion suivant ses modalités et son intensité.

Certains chanteurs s'imaginent que, dans le chant, l'expression se donne uniquement avec les yeux ! Quelle erreur ! En réalité, au point de vue plastique, il y a dans le visage humain, deux grands *centres mimiques* : les yeux et la bouche. Mais il est évident que pour l'expression de la voix, que l'on pourrait appeler la *physionomie vocale*, c'est la région bucco-nasale qui est le centre mimique prépondérant. Sans aucun doute, l'expression des yeux doit être toujours d'accord avec celle de la bouche ; il est même juste de reconnaître qu'elle n'est pas sans influence sur les mouvements musculaires de la région buccale, tous les muscles du visage étant plus ou moins solidaires.

Les chanteurs qui cherchent l'expression uniquement au moyen du regard sont généralement ceux qui ont travaillé suivant un mécanisme formel et emprisonné ainsi leur voix dans un dessin labial unique.

L'expression de leur regard peut bien être juste parfois, elle n'en reste pas moins en désaccord perpétuel avec leur mimique buccale. L'ensemble de leur jeu de physionomie est incohérent et leur expression vocale presque constamment fautive, parce qu'elle n'a qu'une seule couleur.

Certains voix expriment ainsi toujours une joie vague, certaines une vague douleur ; d'autres n'ont pour elles que le timbre de l'indifférence.

L'expression dans le chant repose donc sur des conditions psychophysologiques précises. Elle a ses lois tout aussi bien que l'expression mimique et, par conséquent, le chanteur qui veut exprimer juste doit être en possession de cette technique vocale des émotions, l'expression étant pour le chant, ainsi que le dit Maurel, « une obligation non pas occasionnelle, mais de tous les instants ».

Il est facile de découvrir dans toute expression vocale d'une émotion spontanée, un certain nombre d'éléments qui, tout en se modifiant suivant l'émotion, se retrouvent néanmoins avec leur caractère essentiel dans toutes les émotions quelles qu'elles soient.

Ce sont ces éléments que nous appelons *caractéristiques vocales des émotions* et dont la connaissance est indispensable à l'artiste qui veut être certain de ne rien omettre dans l'expression de son chant.

Ces caractéristiques émotionnelles constituent un véritable *outillage expressif*.

Sans doute le véritable artiste est un être tout de sensibilité, mais que serait pour lui cette sensibilité sans la faculté d'exprimer que l'on confond trop souvent avec l'émotivité, pourtant, et qui s'en distingue parce qu'elle tient surtout à l'intelligence, c'est-à-dire ici à l'*observation*, à la *mémoire* et au *jugement*.

Pour qu'un chanteur soit en état de donner à point nommé à telle émotion, à tel sentiment, son expression vocale juste, il faut qu'il retrouve dans sa mémoire le souvenir de gestes de jeux de physionomie et, en même temps, d'accents et de couleur de voix par lesquels il a vu et entendu se manifester chez d'autres la même émotion, le même sentiment.

Un chanteur doit donc être un observateur et noter en gestes, en jeux de physionomie, en sonorités de voix tout ce que le peintre note en lignes, en valeurs, en couleurs. Il doit être capable de faire des *gammes d'expression* vocale de façon que l'idée d'une émotion, précisée dans son esprit, éveille immédiatement en lui les « traits », physiologiques et vocaux, qui la caractérisent.

Tous les effets de chant ne doivent-ils pas être calculés, dosés et minutieusement appris ? Si l'artiste veut pouvoir, comme il le doit, *livrer son cœur*, il lui faut *garder sa tête*. Compter sur l'inspiration, c'est livrer au hasard l'expression du chant, c'est choisir à l'improviste des moyens d'expression. A quoi sert de compter sur cette improvisation, si l'on ne s'est pas, au préalable, entraîné à exprimer ; les moyens feront défaut, si l'artiste ne connaît pas et n'a pas à sa disposition, au moment de chanter, c'est-à-dire en toute occasion, la collection complète des éléments de l'expression mimique et vocale.

Le timbre émotionnel est le *grand régulateur* de toutes les qualités de la voix et de la parole chantées : hauteur, intensité, timbre, homogénéité, lié et soutenu, prononciation et articulation.

En effet, considérée et exercée isolément, chacune des qualités du son vocal (hauteur, timbre, intensité) entraîne généralement à chercher des variations de forme de l'orifice et du moule buccal qui apparaissent ensuite comme plus ou moins incompatibles avec celle que réclame le timbre émotionnel. Ces variations de forme nuisent par conséquent au libre exercice de la voix en colorations variées.

Au contraire, les variations de l'orifice et du moule buccal requises par les différentes couleurs du timbre émotionnel n'entravent jamais ni l'accent de hauteur, ni l'accent d'intensité, ni le timbre de la voyelle, ni la verbalisation ; bien mieux elles les facilitent en les disciplinant.

Observez Figaro à son entrée en scène. La gaité se peint sur son visage ; sa bouche dessine un large sourire ; tous les mots qu'il débite avec volubilité passent dans cette forme comme lettres à la poste ; voyelles et consonnes se teignent de la même couleur joyeuse du son et cependant pas une voyelle, pas une articulation, pas un mot ne nous échappent, toutes les notes quelle qu'en soit la hauteur, tous les accents, toutes les gradations ou dégradations d'intensité sont parfaitement réalisées.

Quels que soient le sentiment et la couleur de la voix qu'il requiert, il doit toujours en être de même : toutes les voyelles, toutes les articulations participent obligatoirement de cette couleur et de la forme buccale qui la crée, sans qu'aucune d'elles perde un instant son caractère distinctif.

Lorsque le chanteur se préoccupe, comme il convient, de conserver la même couleur et l'attitude vocale qui la détermine, pendant toute le cours d'un même sentiment, la voix ne présente aucune dispartie de sonorité : le souci de l'unité de couleur crée l'*apparentement* et le *rapprochement* des sons qui consistent à établir entre eux les rapports les plus intimes de sonorité, de volume et d'identité. Ainsi se trouve résolu indirectement le difficile problème de l'*homogénéité*.

L'habitude de conserver l'unité de timbre émotionnel dans le cours d'un même sentiment et d'articuler dans le son ainsi coloré facilite grandement la soudure des articulations entre elles et par suite le *lié* et le *soutenu* qui est, au dire de Faure, « un des plus puissants moyens d'expansion, car il permet à la voix la moins volumineuse de se faire entendre distinctement et même d'en dominer de beaucoup plus fortes ».

Enfin le timbre émotionnel est la base même de l'expression dans le chant. La teinte vocale d'un sentiment s'applique à la façon d'un « glacis » sur un même courant d'émotion. Celui qui sait l'employer n'éprouve aucune difficulté à compléter cette large teinte par l'adjonction, ou, mieux, la superposition des autres éléments d'expression qui achèvent l'effet et donnent ainsi un véritable *portrait vocal* du sentiment.

Il va sans dire que l'expression juste n'est pas la reproduction fidèle, intégrale, servile de tous les éléments de l'émotion spontanée. De vraies larmes couperaient la voix. Ce n'est pas la *vérité* de la passion, le grand jeu de l'émotion, c'en est seulement la *vraisemblance* que l'on demande à l'artiste. L'art du chant n'a pour but que la *représentation du sentiment*.

Comme on le voit, le but du chant est le *naturel*. Mais le naturel n'est pas ici un don de la nature. Il s'acquiert, et même, difficilement. « Un peu d'art en éloigne, beaucoup d'art en rapproche » ; si bien qu'ici encore le génie n'est qu'une longue patience. Talma, Rachel répétaient cent fois chacune de leurs inflexions, chacun de leurs cris ou de leurs sanglots. Et Racine qui, au dire de son fils, avait formé la Champmeslé « lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait ».

Le chant doit être simple, c'est-à-dire ni maniéré, ni déclamatoire. Le chanteur qui se démène et, comme l'on dit, « sue à froid » ne réussit à donner qu'une caricature du sentiment.

Le redoublement continu des consonnes, l'usage des prononciations statiques des voyelles, l'abus des nuances d'intensité ou de coloration, la déclamation outrée sont autant de défauts qui nuisent à la justesse d'expression et à la beauté musicale du chant.

La *sobriété* est une des qualités essentielles du chanteur. L'expression, bien qu'imitée de l'émotion vraie, doit rester légèrement au-dessous d'elle. Notre sensibilité actuelle est, comme on l'a dit très justement, dominée par une sorte d'ironie supérieure et une sorte de pudeur qui contiennent notre émotion sans d'ailleurs lui faire perdre de sa puissance.

Résumer les caractères vocaux de l'émotion, en donner un raccourci simple et saisissant qui soit tout ensemble mélodieux et chargé de pensée, tel doit être en somme le but actuel de l'art du chant.

RAOUL DUHAMEL,
Membre de l'Union professionnelle
des Maîtres du Chant français.

(1) Comtesse MERLIN : *La Malibran*, tome 1^{er}, p. 20.