

## Observations sur la technique vocale

Le chant est une exaltation de la parole, élevée au plus haut degré d'expression et de pénétration. Pour savoir bien chanter, il convient d'abord, et tout de suite, de savoir bien respirer. C'est la préparation la plus urgente pour l'art du chant. L'exercice respiratoire ne doit pas être un épouvantail, mais une gymnastique de tous les jours, et posée en trois temps.

Premier temps: inspiration par le nez, silencieusement, profondément, sans effort. Deuxièmement temps: arrêt du souffle emmagasiné. Troisième temps: expiration, le plus lentement, le plus longuement possible. Ce temps d'expiration est d'une grande importance, car c'est de son égalité, de sa souplesse, de sa tenue, que dépendent l'ampleur, la hauteur, l'intensité de la voix. La longueur de l'expiration est primordiale, puisque c'est le souffle qui doit soutenir tout l'équilibre vocal.

Pour acquérir une excellente et facile respiration artistique, il faut, lorsque nous avons emmagasiné l'air dans le thorax, pouvoir le garder longtemps, avec l'appui abdominal et le concours du diaphragme qui, en s'abaissant, a pour résultat d'augmenter la hauteur et la largeur de la capacité respiratoire, la cage thoracique s'écartant à ce moment.

Le diaphragme est un muscle élévateur et dilatateur, donc le muscle respiratoire par excellence, le véritable soufflet vocal. Il permet au chanteur une rapide et sûre attaque du son. L'air expulsé des poumons fait alors vibrer les cordes vocales et produit le son, lequel est porté au dehors par la colonne d'air qui arrive dans le pharynx, où l'articulation se produit par les mouvements combinés du pharynx, du voile du palais, de la bouche, de la langue, des lèvres. Et tant que dure la provision d'air, les vibrations se prolongent.

De son côté, le larynx est parcouru par deux nerfs, que l'on peut appeler nerfs vocaux, du fait de la production des sons au niveau de la glotte, qui est sous leur dépendance.

(Nous parlons toujours de cordes vocales, lorsque nous voulons désigner cette sorte de ruban qui forme les lèvres de la glotte; c'est une vieille habitude, mais cordes ou ruban, il suffit de savoir de quel organe il est question).

Pour que les bords de la glotte vibrent, il faut qu'ils soient tendus et cette tension est obtenue par les muscles du larynx, qui impriment à la glotte des modifications de consistance et d'ouverture. L'air sonore doit venir frapper au plafond du palais, où les cavités buccales, nasales et les sinus forment le résonateur par excellence pour amplifier et fixer les sons.

La voûte du palais est une paroi osseuse, où vient vibrer l'onde sonore; le voile du palais, rideau fragile et mobile, possède deux fonctions, dont il se sert dans un même temps: premièrement, il se soulève et augmente la capacité de résonance; deuxièmement, il ferme les fosses nasales, dont le rôle est capital dans les respiration et la phonation.

La bouche est aussi un excellent résonateur, dont la fonction est prédominante dans le débit des syllabes; puis la langue qui, docile, aide les bons chanteurs, mais gêne considérablement les . . . autres; enfin les lèvres, qui donnent l'expression aux paroles et la variété aux timbres.

Le timbre est le caractère de la voix; il donne aux sons la teinte, la nuance, les coloris les plus variés. Le son se propage par des vibrations dans l'air; l'amplitude des vibrations crée l'intensité du son et la vitesse des vibrations, sa hauteur. Donc durée, amplitude, intensité, hauteur, telles sont les qualités essentielles d'une belle voix. Le son n'est point simple, il est harmonique. Si vous frappez une note sur le piano et que vous ayez l'oreille subtile, vous entendez, en même temps que le son fondamental, une sorte d'accord en profondeur, qui est un ensemble harmonique donné par le timbre. Le son *pur*, c'est-à-dire sans ses harmoniques, n'est pas joli, pas artistique; il est sans caractère, sans intérêt musical.

Toute personne a une voix, longue ou courte, forte ou faible, juste ou fautive, capable, même non éduquée, de chanter dans un rythme plus ou moins bon, tel air, telle chanson. C'est en cultivant ces voix que l'on peut en découvrir le volume, le timbre, l'étendue, ce qui permet de classer telle

voix dans la place qu'elle doit occuper dans l'échelle vocale. Une grande et forte voix n'est pas absolument nécessaire pour bien chanter, pas plus qu'un larynx énorme. Il suffit d'une capacité moyenne des poumons, d'une bonne conformation de la bouche et de cavités nasales en bon état; si nous avons davantage, tant mieux.

Le timbre d'une voix n'indique pas spécialement sa tessiture; il y a des timbres robustes, qui pourraient tromper sur l'étendue et la véritable place de la tessiture. Il n'est pas absolument besoin que le futur orateur ou chanteur soit passé maître en laryngologie ou en phonétique, mais, tout comme les autres musiciens, il faut qu'il connaisse l'instrument sur lequel il devra travailler.

La technique vocale n'exige pas un travail acharné; au contraire, elle demande un travail paisible, réfléchi, mais constant. Il n'est pas non plus de méthode absolue, les artistes ayant chacun leur physiologie, leurs dons, leurs possibilités. Il ne peut être question que de bases, car la méthode est multiple. La base, c'est la personnalité physiologique et c'est la connaissance de cette personnalité qui sera la matière que l'on devra modeler pour accomplir un beau travail vocal. La nécessité est d'avoir des organes en parfait état et d'en connaître au moins les rouages essentiels.

Le point d'appui exact pour tous les genres de voix se trouve dans la cavité bucco-nasale, et *c'est uniquement par la pensée* qu'on peut l'y conduire sans contraction d'aucune sorte. De cet appui « formidable », — le mot n'est pas trop important, — dépendent la beauté, la santé, la durée du son. C'est là que s'affirme tout de suite la belle note de départ qui doit conduire la suite. En cet appui, la voix trouvera non seulement son unité, mais la richesse de son timbre, son intensité, en un mot, son homogénéité. Pas de belle voix sans cela.

La sensation d'élévation du palais se précise en arrière du nez. Cette élévation du palais représente toute la résonance des cavités de la tête (notes aiguës, aériennes.) La position du nez et du palais doit toujours être maintenue, soutenue ou rétablie, si elle faiblit, car c'est le moule du médium (notes moelleuses et chaudes). C'est la base, la fondation

de la voix; il faut l'éduquer et y veiller constamment. C'est ce moule du médium qui soutient les notes graves, pleines et sonores, sans « poitrinage ».

Plus une voix est belle, pure, mieux se remarque la plus légère altération; il convient d'assurer cette voix en constante souplesse par un travail régulier de vocalises simples, sans « tralala ». Pas trop d'arpèges ronflants, pas trop de cascades à l'octave, pas de voltiges trop fréquentes. La voix est un instrument délicat; s'en douterait-on, quand on entend certaines études de vocalises menées tambour battant, à travers un cataclysme d'accords? Les voix fatiguées se ressentent quatre-vingt-dix fois sur cent de ces exercices répétés  $x$  fois par jour et à toute volée. Ce n'est pas le travail bien fait qui fatigue la voix, c'est l'excès du mauvais travail, lorsque le chanteur veut éberluer les autres ou lui-même, en faisant les exercices les plus acrobatiques. Non pas que lesdits exercices soient sans valeur; ils sont tous plus ou moins anciens, ils ont fait, — ou défait, — leurs preuves, selon la manière dont on les a appliqués; mais il faut savoir les manier avec prudence et, comme de toutes les meilleures choses, on ne doit pas en abuser.

Ne « défilez » jamais des gammes ou arpèges avant d'avoir bien établi chaque son, dix fois, afin qu'ils soient bien nets, bien ronds, vibrants, enflés, puis diminués avec régularité et stabilité; aussitôt que les sons extrêmes des exercices ou des vocalises deviennent durs, criards, c'est mauvais. Il faut que la voix soit pleine, bien à la hauteur et dans l'espace; pas de contraction, c'est désagréable à l'oreille et néfaste pour la voix. Vous ne percevez plus le vrai beau son<sup>1</sup>. Pour tous les exercices de vocalises ou de sons simples à poser, respirez, sans trop prendre d'air.

L'exercice des gammes montantes et descendantes par groupes de quatre notes, (piquées, liées, puis balancées), est excellent pour contrôler la position exacte du son descendant, par rapport au son ascendant, car c'est généralement en montant la gamme que les chanteurs mal éduqués laissent percevoir l'inégalité du timbre et de la couleur. Il faut

1. Le cadre de cette étude ne nous permet pas d'indiquer tous les exercices et exemples qui conviendraient aux chanteurs, orateurs, etc. Nous nous en excusons.

rester maître de son larynx, grâce au rigoureux contrôle de l'oreille. C'est par l'éducation affinée de l'oreille que l'on parvient à la mémoire parfaite des sons, à la notion de sensibilité acoustique, pour le volume et la perception des résonances dans le cerveau, ainsi que la détermination de la hauteur exacte du son. Plus votre mécanisme vocal sera exercé, moins vous aurez à y songer lorsque vous interpréterez en public.

Il est indispensable qu'une voix reste dans la couleur, dans la dépendance que la nature lui a assignée. Vouloir être contralto quand on est soprano, ou ténor quand on est baryton, est une erreur que l'on paie parfois très cher. L'étude vocale doit être le perfectionnement de la voix et non le changement de tessiture.

\* \* \*

Les élèves étant très différents, physiquement, moralement, il faut s'efforcer de soumettre à chacun d'eux, un tableau d'exercices variés, s'appliquant autant que possible au cas particulier de telle voix grave, qui ne comporte que des attitudes appropriées à son harmonie, ou de telle autre voix, plus claire, se composant d'attitudes plus déliées, plus dégagées.

Études, exercices et morceaux doivent être soigneusement choisis par le professeur, qui doit découvrir, — et, pour découvrir, il faut se donner beaucoup de peine, quelquefois, ne pas se borner à expliquer des exercices ou des positions, il faut pouvoir donner l'exemple. Les jeunes élèves chanteurs ont besoin, avant tout, d'« entendre » les sons à leur place exacte.

Pour cela, il est nécessaire que le professeur possède encore une bonne voix, ou du moins, une voix absolument juste, comme il a le devoir, s'il veut former des artistes de talent, de continuer lui-même à se cultiver toujours plus avant.

L'élève doit être mis assez vite à même de savoir jusqu'à quel degré de résistance il peut entraîner sa voix et en user avec prudence. Puis, cette voix exige des soins journaliers, (oh! pas très longs ni bien difficiles,) si vous voulez que l'ins-

trument soit docile, bien éduqué. Les vocalises sont la santé artistique, mais l'hygiène de la bouche, du nez, de la gorge, c'est la santé physique, qu'il convient de ne pas négliger.

Pour être un bel artiste, il ne suffit pas d'une belle voix; il faut une sensibilité, un rythme, un style, une vérité d'expression et une constante identification intérieure. Il y a des dons naturels remarquables, mais si l'on ne possède pas ces dons, du moins par un travail assidu et intelligent, on peut se créer un clavier d'expressions, dont on jouera avec goût et musicalité.

Lorsque le chanteur fait ses exercices, il doit éviter de commencer par des vocalises à intervalles trop grands; il faut toujours prendre par tons rapprochés et demi-tons. Cette manière a le double avantage de bien poser la voix et de ne pas la fatiguer; rechercher un étagement de notes, pouvant se mouvoir aisément sur la bonne tessiture, et n'en changer qu'une fois assuré de sa parfaite stabilité. Il est parfaitement inutile de faire tant d'exercices sur des voyelles simples; nous n'avons, pour ainsi dire, jamais à les chanter seules, mais liées à d'autres lettres. Il est préférable d'appliquer tout de suite aux exercices les mélanges de syllabes dont nous aurons besoin plus tard dans les morceaux. C'est beaucoup de temps de gagné et un moyen très sûr de développer tout de suite sa voix dans la place où elle devra évoluer.

La souplesse, la légèreté s'acquièrent par certains exercices, traits, cadences, passages, trilles, etc. Mais il faut surtout savoir ménager son souffle et le distribuer sans heurts, de façon que les nuances restent toujours sur une ligne égale. Cette parfaite égalité s'obtient d'abord au médium de la voix, en martelant par demi-tons, en montant, puis en descendant la gamme. (Bien soutenir chaque son avec la même intensité.) On reprend ensuite toute la gamme, liée. Il faut éviter l'attaque du son par le coup de glotte. Ce n'est tolérable, à notre avis, qu'en des circonstances spéciales, soit dans une phrase lyrique où une certaine fougue, une certaine brusquerie est de rigueur, soit dans une action dramatique où l'artiste doit extérioriser des sentiments de colère, de fureur ou tout ce qui peut être considéré comme une image saisissante et très « en dehors ».

Quelques-uns disent que la manière d'attaquer les sons par l'expiration pouvait n'être pas très sûre en tonalité, (l'attaque glottique peut aussi n'être pas juste), et qu'en plus, elle gaspillait beaucoup d'air. Cette formule n'est vraie que si le chanteur est mal éduqué et on peut très facilement y remédier, à l'encontre du coup de glotte qui, lui, fait des ravages parmi les plus belles voix; car l'oreille et le larynx du chanteur s'habituent progressivement à ces brusques départs et toute la voix, par la suite, se ressent de ce malmenage; elle devient plus dure à entendre, moins souple à conduire et s'use avec rapidité.

Il y a, d'ailleurs, un moyen bien simple d'éviter l'un et l'autre désagrément, c'est de travailler tranquillement, assidûment, les sons piqués, (sans hoquet), avec un appel d'air suffisant. Certains professeurs disent: « N'emmagasinez pas trop d'air ». Eh! oui, bien sûr! Ne vous gonflez pas à bloc, comme un pneu. Mais, justement, il faut toujours, et surtout pour attaquer un son, prendre une certaine quantité d'air, pour ne pas avoir la crainte de manquer la juste hauteur de son son. De cette manière, le chant reste beau, souple, puissant, soutenu et infiniment plus artistique qu'avec le coup de glotte.

La longueur, comme la hauteur, des sons dépend de votre bonne utilisation de la colonne d'air, avec cette différence pourtant que, pour les notes élevées et les notes graves, il faut une tension plus forte pour maintenir l'élément sonore absolument juste. Et s'il est permis de respirer souvent dans des phrases musicales où cela n'est pas spécialement indiqué, il convient de le faire adroitement, mais de toute façon, lorsque, dans une partition, il se trouve trois, quatre, cinq mesures sur une note élevée, vous ne pouvez songer à couper pour respirer. Il est donc de toute évidence qu'il faille une longue inspiration, pour pouvoir durer « en beauté ».

Autrefois, l'idéal du chant, pour l'auditeur comme pour le chanteur, était une sorte de gymnastique vocale, d'où partaient des fusées des roulades, des arpèges, des cadences, des traits, voire toute une floraison de petits « gargouillis » qui, sans doute, mettaient la voix de l'artiste en relief. Mais, que devenait l'œuvre de l'auteur? Quelle espèce de mélodie, d'harmonie pouvait ressortir de tout ce fatras?

Autant une cadence bien placée, une fusée bien envolée sont agréables dans une œuvre de belle tenue, autant les roulades, les arpèges, les trilles accumulés à plaisir deviennent insipides et défigurent totalement une composition.

Je sais bien que certains compositeurs, autrefois, se prétaient volontiers à ce débordement de mauvais goût et escomptaient d'autant le succès de leur œuvre. Ce n'est point une raison pour que, même en notre époque, où les belles œuvres ne manquent pas, nous entendions encore à longueur de journées et de soirées, toujours et sempiternellement, les mêmes cavatines, sérénades et airs « célèbres », chantés, vociférés ou susurrés par X, Y, Z. Une telle indigence dans le choix musical devrait retirer aux artistes le droit de s'intituler artistes, car en rabâchant indéfiniment les mêmes chants, les mêmes œuvres, (même si elles ont encore quelque succès), ils manquent à leur strict devoir de servir l'art et ne font que se cantonner paresseusement dans une musique qui, à la longue, devient une scie redoutable.

A ce point de vue, les musiciens instrumentistes sont plus éduqués, plus subtils et plus courageux, car s'ils avaient gardé, comme la plupart des chanteurs, — à part quelques honorables exceptions, — cette routine néfaste, le public n'aurait jamais connu les grands classiques non plus que la musique moderne, ce qui eut été regrettable, même si cette dernière paraît à quelques-uns peu intéressante.

Le simple fait d'égrener des vocalises avec plus ou moins de virtuosité n'est pas du tout une excuse. Que dirait le public si, par exemple, au cours d'un beau spectacle de danses bien réglées, la danseuse principale se mettait à faire vingt minutes d'exercices à la barre, puis à l'adage, les mêmes qu'elle doit faire à la classe pour s'assouplir, mais point pour être présentés comme ornements artistiques. C'est là de la technique musculaire et non l'essence plastique et harmonique de la danse. Pour les vocalises, c'est, en somme, de la gymnastique vocale que l'on présente ainsi au public. Je dirai même qu'elle n'a pas de principes de pureté ni de simplicité, car elle est faussée par le besoin « d'épater », ce qui lui enlève toute vertu artistique.

Un exemple regrettable entre tous est celui des vocalises de la Reine de la Nuit, dans la *Flûte Enchantée*, vocalises

extra-légères, suraiguës, qui auraient pu être suaves, fulgurantes ou fantastiques et qui ne sont que banales, sans expression, sans charme, de purs exercices d'agilité, faits pour une « bête curieuse » de l'époque, sans doute. On ne peut qu'être navré de cette erreur, quand on songe à la musique si belle, si expressive de Mozart.

Pour terminer cette étude, nous dirons encore qu'il ne suffit pas de bien chanter, mais qu'il faut aussi savoir pourquoi. A plus forte raison, si le chant est mauvais, devons-nous en rechercher la cause et pouvoir en trouver le remède.

Madame PONTALBA.

## Les livres

FRÉGULT, Guy, *Iberville le Conquérant*, 1 vol. in-8, 21; 5 x 14.5 cm., 415(2) p., Montréal, Société des éditions Pascal (1944).

Composer sur Pierre Le Moyne d'Iberville un ouvrage qui eût quelque valeur d'originalité, n'était pas tâche facile, après les très nombreux travaux déjà publiés sur cet intéressant personnage. . . Pourtant M. Frégault y a réussi par un coup de maître, et il nous présente une biographie de d'Iberville qui dépasse tous les ouvrages précédents. Les amateurs de ce qu'on est convenu d'appeler l'histoire romancée (même si les termes histoire et roman se repoussent), trouveront peut-être un peu sévère cette étude strictement historique. M. Frégault ne nous donne pas un d'Iberville poudré et enjolivé par l'imagination et la fantaisie de ces pseudo-historiens qui excellent à mal copier leurs prédécesseurs, mais un d'Iberville vrai dans toute la réalité crue de sa vie d'aventurier et de conquérant, un d'Iberville vu à la lumière des documents. C'est pourquoi l'auteur a voulu appuyer toutes ses assertions sur une documentation solide, qu'il a contrôlée lui-même dans les dépôts d'archives et les bibliothèques. Certes il ne se fait pas fi de tous ses prédécesseurs; mais il n'accepte leurs conclusions historiques qu'après en avoir fait minutieusement la critique. Ce souci de précision dénote précisément chez lui le caractère propre d'un véritable historien. M. Frégault préfère même ralentir son récit par de longues enquêtes et des discussions critiques, plutôt que de laisser un point obscur, une difficulté non élucidée. Aussi son étude, appuyée sur une bibliographie abondante et scrupuleusement établie, et enrichie d'un appareil critique très élaboré, constitue-t-elle un ouvrage historique de toute première valeur.

G.-E. D.