



PHYSIOLOGIE VOCALE

LA POSE DE LA VOIX

Comme suite à l'article: *L'Enseignement du Chant et la Physiologie*, paru dans le *Monde Musical* du 15 février, nous sommes heureux de pouvoir publier la 5^e Conférence faite par le D^r Pierre Bonnier au Conservatoire national de Musique, sur La Pose de la voix :

Il faut entendre par pose de la voix la recherche de l'attitude vocale qui permet de réaliser le maximum d'effet avec le minimum d'effort.

L'effet cherché est le suivant : faire entendre à une distance donnée, c'est-à-dire au point où se trouvent les auditeurs, le meilleur son possible. Il importe peu au public que vous chantiez parfaitement pour vous-même ou pour vos partenaires sur la scène ; il demande avec raison que vous chantiez pour lui. Il en est de votre voix comme du maquillage, comme du décor ; elle doit comme eux faire son juste et plein effet là où il se trouve, lui auditeur et spectateur. Il faut donc que vous appreniez à former votre voix non pour la scène, mais pour la salle, à chanter dans la salle, car la véritable voix, celle-là seule qui compte, est celle que l'on entend au fond de la salle.

Le fait seul que vous chantiez dans un théâtre, dans une salle de concert, impose à votre voix une condition impérieuse, la portée.

Que vous chantiez fort ou faible, mince ou large, à pleine voix ou en *à parlé*, aigu ou grave, vite ou lentement, toutes vos syllabes, vos voyelles, vos consonnes, vos virgules même doivent avoir une seule et constante portée, c'est-à-dire la distance qui vous sépare de l'auditeur. La portée de la voix est la seule chose qui ne doive pas varier dans le chant et la parole, car la distance entre le chanteur et l'auditeur ne varie pas.

Rien n'est plus insupportable, quand on y fait attention, que d'entendre, dans la même phrase, des syllabes fortes retentir dans la salle, parvenir au fond des baignoires et des loges, alors que la syllabe faible qui lui fait immédiatement suite reste sur la scène, dans l'orchestre, dans le trou du souffleur. La plupart des chanteurs et des acteurs ne font porter la voix que dans les syllabes accentuées, poussées, et la rentrent aussitôt qu'ils passent à des syllabes faibles, sans accent. Il en résulte que ces dernières, à la fois faibles et rentrées, se trouvent, pour l'auditeur, à un plan tout autre que celui que viennent d'atteindre les syllabes fortes, et l'oreille de l'auditeur doit, pour suivre la parole, faire, par une accommodation incessante et variable à la distance et à l'intensité, le travail que n'a pas fait la voix du chanteur. L'oreille doit aller sur la scène chercher les syllabes que laisse tomber le chanteur, ou se contenter des syllabes que celui-ci a bien voulu lui envoyer dans la salle. Cela produit un chatolement désagréable et fatigant au possible ; de plus, non seulement cela est contraire au développement mélodique de la phrase et à la compréhension du texte tant musical que littéraire, mais cela est certainement contraire à l'expres-

sion elle-même, car si l'auteur a désiré que le chanteur fit entendre au public des syllabes fortes et faibles, il n'a jamais songé que les unes devaient être entendues à cinquante mètres et les autres en-deçà de la rampe. Quand l'orchestre donne un peu fortement, toutes les syllabes non envoyées restent closes pour l'auditeur, et nous entendons ainsi, trop fréquemment, des phrases formées de cris variés, qui nous apparaissent dénuées de sens mélodique, incompréhensibles et inesthétiques à tous égards.

Un bon chanteur doit faire toutes ses nuances là même où on doit les entendre ; il doit chanter à dix, à vingt mètres, et à cette distance tout doit porter, avec les divers accents d'intensité, de hauteur, de timbre et d'intention que comporte la phrase, mais sur une portée uniforme. Faute de savoir tenir sa voix à la distance exigée par le théâtre même, le chanteur ne donnera que les sommets espacés de sa voix, ou, ce qui est souvent pis, il donnera toute sa voix sur toutes les syllabes, accentuant les *e muets*, appuyant sur les syllabes faibles, de telle façon que sa phrase n'appartient plus à aucune langue connue.

Un bon chanteur, un bon orateur saisissent dès leur première syllabe la sonorité de la salle dans laquelle ils donnent leur voix. En réalité le procédé consiste à ajouter aux cavités organiques dans lesquelles nous formons notre voix, la vaste cavité que forme la salle elle-même, et à la faire contribuer à la résonance de cette voix. Au lieu de placer la voix dans notre poitrine, dans notre gorge, dans notre masque ou dans notre nez, nous la plaçons dans la salle, là où elle doit être entendue. Chanter dans la salle, c'est faire chanter la salle elle-même avec soi. C'est produire le maximum d'effet, car les oreilles du public font partie de la salle devenue sonore ; c'est aussi se donner le minimum d'effort.

Prenons une comparaison. Pour faire bien entendre un piano dans une salle de concert, le plus simple est de l'ouvrir, c'est-à-dire de mettre la sonorité de sa caisse en communication directe avec la cavité de la salle. Si en plus on lâche les cordes et si on leur donne leur maximum de liberté de vibration en appuyant sur la pédale de force, on obtient ainsi le maximum de sonorité avec le minimum d'effort dans la percussion. Il semblerait absurde de fermer le piano, d'étouffer les cordes avec la pédale de sourdine et de chercher à donner le plus de son possible en frappant fort. C'est cependant ce dernier procédé qu'emploient beaucoup de chanteurs et de professeurs. Sombrier la voix, l'enfermer dans la poitrine, la gorge, la bouche ou le nez, c'est fermer le piano ; serrer la voix, appuyer, écraser le son, donner tout son souffle, chanter sous pression, c'est à la fois mettre la sourdine et frapper de toutes ses forces, c'est donner toute la vitesse en serrant les freins. Aucune voix n'y résiste. Beaucoup de professeurs font même fermer la bouche pour mieux poser la voix. Il est impossible de chanter en pinçant en plus les narines, sans quoi il se trouverait des professeurs qui préconiseraient ce mode de travail.

Il est regrettable que vous, qui vous destinez à chanter dans de grandes salles, vous appreniez à chanter dans des petites salles. Pour apprendre à tirer, il faut voir le but, et non regarder la crosse de son fusil. La première chose à éduquer chez vous, c'est l'oreille, qui seule doit guider et contrôler le développement de votre voix. Or, la véritable sonorité de votre voix, sa valeur d'usage, c'est la sono-

rité qu'elle prend dans une salle de dimension donnée. Il faut que vous ayez le recul qui vous permette de la juger à distance, pour rectifier votre tir et la portée du son envoyé. Faute de ce recul, et de la pratique de cette perspective vocale, vous êtes amené à vous en rapporter à l'effort que vous donnez en chantant, et à mesurer votre voix au mal qu'elle vous donne, et que vous lui faites.

Si les pianos parlaient, ils vous diraient sans doute qu'ils donnent bien plus de son quand toute leur sonorité reste enfermée en eux et qu'on les frappe à bras raccourcis, tandis que dès qu'on les ouvre, tout le son s'en va. De même beaucoup de chanteurs, en fermant la voix et en appuyant de toutes leurs forces, ont la sensation qu'ils font alors beaucoup de bruit, et en effet il est effrayant de voir ainsi chanter, et bien plus navrant encore de regarder ce qu'est devenu un larynx après un morceau chanté de cette façon. Ils donnent le maximum d'effort avec le minimum d'effet. Au contraire dès que le chanteur ouvre la voix, il sent celle-ci le quitter, se faire loin de lui ; il a la sensation qu'il chante moins fort et qu'on l'entend peu, tandis que c'est précisément à ce moment que sa voix porte le plus. Ses cordes vocales restent blanches ; il garde la ferme direction de sa voix et la moindre nuance est perçue au loin ; il donne le maximum d'effet avec le minimum d'effort.

Sa voix lui semble étrangère, il se sent chanter au loin, et à conscience que la salle l'aide à chanter, chante avec lui et pour lui. Et c'est ce qui se passe en réalité. Sa voix lui revient en écho ; il peut à volonté, dès qu'il ouvre la bouche, frapper instantanément la paroi opposée, et la voix qu'il entend est bien celle que le public entend, car elle se forme à même la salle.

De tous les renforcements que la nature permet à notre voix, aucun ne vaut, pratiquement, celui que la salle fournit gratuitement au chanteur.

Comment se forme en effet notre voix ? Je vous rappellerai brièvement les notions exposées précédemment par la comparaison de l'appareil vocal avec le violon, que vous connaissez tous.

Dans le violon l'archet frotte la corde, et celle-ci vibre d'autant plus que l'archet frotte plus fort, à la condition que la pression de l'archet ne dépasse pas le but et ne paralyse pas la vibration de la corde en lui enlevant toute liberté d'oscillation.

La corde par elle-même ne produit guère de son, mais elle donne le branle au chevalet sur lequel elle repose, celui-ci communique la vibration à la table d'harmonie, et, sous cette paroi vibrante, l'air contenu dans le violon entre en pulsation. Cette pulsation de l'air contenu dans le violon se communique à l'air ambiant par les *f* entaillées dans la paroi, et c'est la pulsation de l'air extérieur que notre oreille perçoit comme son.

Ce qui fait la qualité d'un violon, ce n'est ni l'archet ni les cordes, c'est d'une part sa forme, et d'autre part, et surtout, la vibration de la paroi. Le bois de la table d'harmonie tire toute sa valeur du vernis qui l'a pénétré et lui confère une élasticité, une tension, une tonicité particulières grâce auxquelles la vibration prend un caractère de netteté, de beauté qui s'impriment à celle de l'air enfermé dans la caisse.

Nos cordes vocales, elles non plus, ne produisent guère de sonorité propre, mais elles donnent le branle à la paroi de nos cavités respiratoires, et leur contenu aérien devient

LE SAMUD

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris



DOGME MUSICAUX

Différentes formes d'éductions musicales

Il n'est pas sans intérêt — avant d'examiner en détail quelques-unes des lois qui régissent la composition et l'exécution musicales — de faire, en résumé, la description des méthodes employées actuellement dans les pays latins (1) pour l'étude de la musique.

Il est impossible de discuter ici, ni même d'énoncer, beaucoup de systèmes musicaux exposés en des livres nombreux, encore peu répandus, et dont aucun — à ma connaissance — ne paraît contenir rien qui paraisse digne d'être retenu, si ce n'est dans des détails, dans des définitions qui n'ont rien à voir avec la ligne générale d'un système, moins encore avec la simplicité des vérités naturelles (2).

I

ENSEIGNEMENT ACCOUTUMÉ

De manière générale on étudie la musique comme il va être dit (3).

a) **SOLFÈGE.** — L'élève est d'abord initié à la notation.

On ne lui en explique ni les origines, ni la raison d'être, ce qui lui en faciliterait la compréhension.

On la lui impose telle qu'elle existe de nos jours.

On lui apprend à solfier, à transposer et à écrire sous la dictée, à quoi il devient parfois d'une habileté invraisemblable.

Pour cela on applique son oreille à apprécier le son isolé plus que les rapports des sons (4).

On lui enseigne naturellement la valeur des notes et des mesures et des silences. C'est tout ce qu'il sait du rythme et de la ponctuation.

Les indications de nuances. C'est tout ce qu'il sait de l'accent.

Les deux gammes majeures et mineures. C'est tout ce qu'il sait des modes.

Il ne solfie jamais de chants grégoriens ou orientaux; on l'habitue à considérer les sys-

(1) En Allemagne, sous l'influence d'un vénérable savant, M. Hugo Riemann, des essais intéressants ont été tentés; il en sera rarement question ici, car une longue étude sur M. Riemann serait nécessaire. Dans ses ouvrages, la musique est surtout considérée, en tant qu'esthétique, comme « un état d'âme » et non comme une avidité sensorielle. M. Riemann l'explique, physiologiquement par un système acoustique ingénieux, mais discutable et basé surtout sur des hypothèses.

(2) Beaucoup de ces méthodes, qui prétendent enseigner la musique sans étude ou en peu de temps, ou par des moyens mécaniques, sont grotesques et peuvent devenir néfastes. Il faut cependant citer un bel ouvrage de M. Max George, un inconnu: *Harmonisation*. Ces pages où il y a des pensées élevées et beaucoup de science renferment des erreurs, mais plus de vérité que les traités habituellement adoptés. Naturellement elles ont passé inaperçues.

(3) Souvent, très souvent on apprend la musique aux enfants — et même on en fait des professionnels — alors qu'ils n'ont montré, pour cet art, aucune disposition naturelle, bien mieux on le leur enseigne souvent contre leur gré.

(4) J'ai connu une fillette, prodigieuse solfiste, qui n'était pas capable de reconnaître une mélodie qu'elle savait par cœur si on la lui faisait entendre dans un autre ton que celui dans lequel elle l'avait apprise.

peut être certain que sa voix porte, et il peut dès lors chanter en toute conscience, ménager ses effets à coup sûr, car sa voix est comme en dehors de lui, elle se fait dans la salle et il l'entend avec le recul que prend le peintre pour juger de son œuvre. Il suffit, pour y arriver, qu'il pense à se faire entendre à telle distance.

Cette émission est celle qui coûte le moins au chanteur, car il fait de la salle une cavité de résonance ajoutée à ses cavités vocales; sa voix est ouverte, ses cavités vocales en facile communication avec la cavité extérieure, pas assez ouvertes pour que les parois de renforcement soient relâchées, pas assez fermées pour que la voix reste close et sombre. Il a la sensation que sa voix ne pèse plus sur l'appareil vocal, et il en tire une aisance qui le rend, à peu de frais, maître de tous ses moyens. Sûr d'être entendu, il distribue ses nuances vocales avec le minimum d'efforts, la plus grande sécurité et une grande sûreté artistique.

Quand le chanteur ne sait pas ainsi extérioriser sa voix, il n'en connaît pas la portée et ne peut que s'en rapporter à l'effort qu'il fournit. Or, c'est un très mauvais guide, car, comme pour le piano dont je parlais tout à l'heure, plus le son est renfermé en vous, plus il vous semble fort et puissant; plus vous vous donnez de mal, plus vous êtes portés à vous attribuer des effets plus grands. Le public ne juge pas comme vous; il sent votre effort et en apprécie peu les résultats. Car ce qui nous intéresse, nous, public, ce n'est ni le mal que se donne le chanteur, ni la quantité de voix qui reste enfermée en lui; c'est, au contraire, la quantité de voix qui parvient à nos oreilles et aussi le mal que celles-ci se donnent à aller chercher la voix sur la scène au lieu de l'attendre dans la salle, où elle doit en réalité se former.

Combien d'élèves ont émerveillé leurs camarades par la puissance de leur voix, dans vos petites classes, qui les ont également surpris plus tard au théâtre par le peu de portée de cette même voix! Et inversement, combien de voix semblent très ordinaires dans les classes, qui gardent la même force dans les plus grandes salles de spectacle, et semblent même acquiescer plus de portée dans de grands espaces. Vos voix se développeraient bien plus si vous appreniez à chanter dans la cour du Conservatoire que dans n'importe laquelle de vos salles de cours. Ce qui fait la puissance et la facilité des voix du Midi, c'est précisément la possibilité que le climat leur procure de chanter en plein air, à pleine portée.

En résumé, poser la voix, c'est exactement la placer dans la salle; et si vous entendez celle-ci chanter avec vous, vous éprouvez que c'est alors que la voix pèse le moins sur votre appareil vocal et que vous la maniez le mieux; c'est alors aussi qu'elle donne avec le moins d'effort le plus grand effet. Ne pensez donc pas à placer votre voix dans la gorge, ou dans la bouche, ou dans le nez, ou dans le masque, à la projeter sur la voûte palatine, entre les dents, entre les yeux, pensez à appuyer directement sur le fond de la salle, à la former instantanément dans la résonance même de la salle sans la pousser devant vous péniblement à force de poumons. Si votre voix résonne à dix mètres, à cinquante mètres de vous, soyez certain que votre attitude vocale est bonne, que votre effort est juste, et que votre voix est posée. C'est seulement alors que vous pouvez apprendre à chanter sainement, correctement et avec art.

Dr PIERRE BONNIER.

ainsi sonore. La forme de ces parois, celle de nos cavités aériennes, prête à chacun de nous une voix personnelle qui se distingue des autres voix par ses caractères propres de sonorité. Mais la tension des parois vivantes qui limitent ces cavités pneumatiques donne à notre voix toutes ses qualités musicales. Corde, cheville, table d'harmonie, âme et parois des cavités aériennes, tout est vivant chez nous, tout se tend, car tout est musculaire; tout peut à chaque moment faire varier sa tension, sa tonicité, son élasticité, sa consistance, et de plus, la forme des cavités à chaque instant varie et s'accommode.

Je vous ai exposé ce merveilleux mécanisme, et j'en reviens à la pose de la voix.

Nous pouvons à volonté modifier dans une large mesure la forme, la capacité de nos cavités pneumatiques, et avec elles le timbre de notre voix; nous pouvons aussi, à volonté, faire varier la tension, la résistance des parois de ces cavités par la contraction musculaire et donner ainsi à notre voix diverses formes de renforcement qui prennent le caractère de la région contractée. Renforcement de poitrine, de gorge, de bouche, de nez: autant de caractères que nous donnons à volonté à notre voix.

Nous pouvons de plus, par des contractions musculaires à différents niveaux des voies aériennes, retenir, renfermer en quelque sorte notre voix dans certaines de ces cavités pneumatiques. C'est ce qu'on appelle *sombrer*. On peut sombrer en poitrine, en gorge, en bouche et en nez. Nous sentons alors au maximum la vibration de notre voix, car elle retentit d'autant plus en nous qu'elle porte moins au dehors.

Quelle est donc la meilleure attitude vocale?

Trop sombrer exagère le caractère personnel de la voix, mais lui enlève de la portée, et le chanteur, pour atteindre le but, a une tendance à forcer, à pousser. Trop ouvrir donne beaucoup d'aisance et de facilité, beaucoup de portée, mais rend la voix blanche et sans caractère.

Il en est de toutes ces tensions musculaires, aussi bien des cordes vocales que des parois de renforcement, comme de l'archer sur la corde. Il doit frotter assez fort pour donner une belle vibration, pas assez pour la gêner et l'arrêter. Les cordes vocales, les parois musculaires doivent être assez tendues pour vibrer fortement, pas assez pour arrêter le son. Comment le chanteur saura-t-il quand il est dans la bonne attitude vocale, quand il donne l'effort juste, utile et suffisant?

Il a pour cela deux guides. C'est d'abord son oreille, qui juge de la sonorité produite, et sa sensibilité interne, qui apprécie l'effort fourni par l'appareil vocal.

Le chanteur doit s'attacher à apprécier par l'oreille, non pas le son qui est en lui-même, mais le son émané de lui et répandu dans la salle qui l'entoure. Il doit écouter le son que donne la salle mise par lui en vibration. Quand il ne l'entend pas résonner, sa voix n'est pas sortie, elle ne porte pas et il peut être certain qu'elle ne produit pas l'effet qu'il en attend. Il ne sait donc pas ce qu'il fait de sa voix et il en dirige mal les effets. Il est comme un tireur qui ne voit pas la cible. Il chante dans le vide, sa voix rayonne sans doute plus ou moins loin selon qu'elle est plus ou moins partie active de la sonorité produite, elle ne chante pas avec lui.

Si, au contraire, il entend sa voix dans la salle, loin de lui, si les parois de la salle lui renvoient leur sonorité et chantent avec lui, il