



DIALOGUES

Indubitablement, ce Grandgousier juvénile avait tout fait pour me plaire ! A table, pour célébrer l'hôtesse suivant l'antique usage au pays des vikings, il avait attaqué violemment, sur le timbre, une chanson à boire, enflant la première note et se gonflant lui-même à faire peur, jusqu'à ce qu'écarlate, il la dut quitter sous peine d'éclater. Après avoir copieusement repris de l'air, il continuait, scandant avec rudesse chaque syllabe jusqu'au point d'orgue final, qui répétait sa prouesse du début. Plus tard, il fit trembler les cristaux et les vitres avec l'Invocation du grand-prêtre de la *Flûte enchantée*. Chacune de ses notes, attaquée légèrement en dessous, passait à la suivante par un portamento onctueux et il ne manqua jamais d'élargir démesurément chaque fin de phrase dans le grave, ses lèvres largement évasées ne reprenant une apparence buccale qu'après avoir lentement reconquis leur rétractilité suspendue par l'effort.

Son professeur, canonique personne abondamment baguée et décolletée, le produisait avec la confiante fierté de l'élève qui n'a pas lésiné sur le sainfoin.

Sollicité de donner mon avis, je me bornai à dire que le maintien de la nuance *piano*, indiquée au début, pouvait n'être pas sans charme et, loin de tenter le moindre effort de prosélytisme en faveur de la polyphonie, je demeurai dans une réserve qu'il prit naturellement pour une approbation. Aussi me combla-t-il jusqu'aux

adieux, d'allusions ésotériques au rôle d'Arkel, qu'il venait de créer, renouvelant plus volontiers celle qu'il supposait surtout favorable à son creux :

et éloigner un moment les me...na....ces
de.....' la.....' Mmooort !

Et, me souvenant qu'un jour, nous avions remarqué ensemble que les danseurs et les musiciens gagneraient à se connaître mieux, je pensais : Ne devrions-nous pas souhaiter aussi que musiciens et chanteurs cessent de s'ignorer tant ?

— Certainement, et la tâche serait pour ceux-ci facilitée du fait qu'une documentation existe pour aider à un rapprochement qui servirait autant le Chant que la Musique. Deux ouvrages remarquables qu'il est curieux de mettre en parallèle : *La Voix et le Chant*, de Faure et le livre : *Du Chant*, de Reynaldo Hahn peuvent être plus particulièrement choisis pour cela. Leurs auteurs qui se rencontrent très fréquemment, ne sont jamais inconciliables dans leurs divergences mêmes, ce qui prouve que les sommets, dégagés des petits travers du vulgaire, peuvent s'entendre toujours, même lorsqu'ils sont éloignés.

Il en est de la plupart des chanteurs comme de la plupart des exécutants, ils ne devraient jamais se passer des conseils d'un musicien pour l'interprétation des œuvres qu'ils ont choisies. Mais, bien au contraire, ils mettent généralement un singulier amour-propre à ne point les solliciter ou à n'en pas tenir compte, quand ils ont dû les subir.

— Connaissez-vous ce don José exténué, qui tient au physique du perceuteur-poète et use ses dernières forces dans les emplois de second-baryton-typographe ? Il dut, au temps où il brandissait la navaja de fer blanc, avoir maille à partir avec les chefs d'orchestre, car son ressentiment est tenace. Le musicien, pour lui, voilà l'ennemi ! Il le proclame chaque fois qu'il le peut et, ne reconnaissant qu'aux seuls chanteurs le droit de professer, il leur

dénonce le danger de laisser s'immiscer parmi eux les accompagnateurs, compositeurs, chefs d'orchestre ou instrumentistes en les conjurant de s'unir pour enrayer le fléau et abattre l'hydre.

— Que peut-il donc penser, alors, de ce qu'écrivit Faure, dans son avant-propos : " S'il est préférable, au point de vue mécanique de l'art du chant, de prendre les conseils d'un artiste ayant pratiqué au théâtre, à condition cependant qu'il n'ait ni système exclusif, ni parti-pris, il n'en faut pas conclure qu'on doive écarter les professeurs n'ayant jamais abordé la scène, soit, par insuffisance de moyens vocaux, soit par suite d'une trop grande susceptibilité nerveuse, ou pour toute autre cause. Si c'était là d'ailleurs une condition indispensable pour professer l'art du chant, les artistes qui n'ont plus de voix ne pourraient plus donner de leçons..."

— Et José Thomas lui-même...

— " Les Romani, Choron, Trévaux et tant d'autres qui ont donné à la scène tant de chanteurs distingués n'avaient pas passé par l'école du théâtre. Une longue expérience, l'intuition, peuvent tenir lieu de pratique chez les accompagnateurs, les compositeurs et les instrumentistes ".

— José Thomas doit tenir pour suspect un chanteur qui fit tant de cas des musiciens. Lui, s'est érigé le champion de ceux qui ont une belle voix et s'en servent mal.

— Là encore on peut offrir tour à tour à sa méditation les réflexions de son illustre aîné et celles de Reynaldo Hahn, qui les complètent si bien : " Une grande voix n'est pas indispensable pour réussir au théâtre, il ne saurait y avoir aucun doute à cet égard. En effet, combien de chanteurs, ayant à lutter avec des artistes infiniment mieux doués sous le rapport de l'éclat et du volume de la voix, les ont néanmoins surpassés par le charme, la douceur et l'expression. De tous les effets, ceux de douceur sont toujours les plus appréciés, un filet de voix intelligemment conduit est suffisant lorsqu'on sait se faire écouter. Mais sous le rapport

de l'intelligence, de l'oreille et du sentiment musical, on ne saurait se départir d'une trop grande sévérité ".

" La voix a de l'importance, mais une importance secondaire. Une belle voix n'est pas forcément compatible avec l'instinct vocal. Une belle voix, cela pousse n'importe où et le tort qu'on a est de croire que là où il y a une belle voix on trouve forcément un chanteur. C'est comme si l'on disait qu'une femme qui a de jolies jambes dût forcément devenir une grande danseuse. Le don vocal peut, à la rigueur, se passer de voix, du moins s'il ne s'agit que de faire plaisir à des connaisseurs, tandis que *la voix ne peut pas se passer du don vocal* ou, du moins, pour charmer les gens de goût ".

S'il est possible que les musiciens, jadis, aient mieux connu le chant, il ne paraît pas que les chanteurs aient jamais ignoré plus la musique. Mais du moins connaissaient-ils le chant, qu'ils ignorent presque maintenant, leurs études étant devenues de plus en plus hâtives. Faure, déjà, signalait le péril en attribuant la cause au souffle de rationalisme qui frappa d'un coup fatal l'ancienne école italienne et fit oublier ses traditions de virtuosité. Depuis, la gymnastique vocale a été de plus en plus négligée, puis presque délaissée par ceux qui ne considéraient son utilité qu'au seul point de vue de son application pratique dans la musique et ignoraient que ses bienfaits ne se limitaient pas à servir seulement la virtuosité. Mais les chanteurs ne sont point curieux. Leurs professeurs, le plus souvent, ne le sont pas non plus et adoptent simplement une attitude charlatanesque qu'ils croient infaillible pour acquérir et conserver une clientèle. Ils ne trouvent certainement pas, avec Reynaldo Hahn, que la méthode de Faure, d'un style clair et sûr, avec, dans le ton, quelque chose de supérieur et de dédaigneux qui impose, soit le livre le plus captivant qu'on ait écrit sur le chant.

Les principes didactiques les plus courants s'y trouvent, en effet, singulièrement bouleversés, dès l'introduction : " Si l'examen de l'appareil vocal, en permettant de reconnaître que tel chan-

teur est un ténor ou une basse, telle chanteuse un soprano ou un contralto, faisait découvrir en même temps ce qui donne aux sons leurs qualités particulières de charme, d'éclat, de douceur et d'accent, et surtout, s'il y avait possibilité de tirer parti de ces observations, l'anatomie du larynx deviendrait assurément une étude indispensable aux personnes qui se destinent à la carrière du chant. Mais comme les Rubini, les Nourrit, les Duprez et tant d'autres grands artistes n'avaient sur la formation de la voix que les idées vagues qu'on s'en faisait à leur époque, qu'ils n'ont pas été cependant surpassés et qu'on ne peut citer aucun chanteur devant sa supériorité à ces études spéciales, on peut en conclure que ces connaissances n'ont aucune influence sur l'art de diriger la voix. Je renverrai donc ceux qu'un pareil travail pourrait séduire, aux ouvrages des médecins et même des artistes, qui ont fait du larynx et de la voix l'objet de leurs recherches. " Faudrait-il donc alors renoncer à tout l'appareil scientifique qui donne à l'enseignement un si bon air d'importance ?

— Les pauvres gens ne réfléchissent pas que le professeur de cor ou de clarinette ne s'est jamais embarrassé d'un tel équipement. Aussi bien, dans quel mépris peuvent être tenus ces maîtres inférieurs ! Et cependant, tous les instrumentistes à vent donnent sans cesse aux chanteurs de merveilleux enseignements. Quand, par exemple, ils ne peuvent pas coordonner leurs respirations à la césure musicale, avec quel art savent-ils les dissimuler dès qu'elles ne doivent plus être justifiées ! Les chanteurs, pour la plupart, ne s'inquiètent guère de cela, pas plus qu'ils n'ont souci d'accorder entre elles la ponctuation littéraire et celle de la musique. Combien ne lisent même pas le texte et se contentent, avant d'entreprendre les études d'un morceau, d'en fredonner l'air en posant ça et là, d'un crayon désinvolte, au bord des fils télégraphiques de la portée les hirondelles ménagères de leur prochain essoufflement.

— A n'être point curieux, ils demeurent souvent ignorants des moyens qui leur sont offerts pour venir à bout de difficultés prétendues insurmontables. J'ai bien étonné deux excellentes ar-

tistes en leur indiquant, pour triompher de la plupart des aridités vocales de Wagner, le chapitre de Faure relatif à l'appareillement de la voix par le son type. Si ce chapitre remarquable était mieux connu, si l'étude en était plus généralement adoptée, combien d'impossibilités disparaîtraient et particulièrement toutes celles relatives au terrifiant *passage* !

Bien moins que tous les autres interprètes, le chanteur peut s'objectiver, il ressent obscurément cette infirmité sans pouvoir se l'expliquer nettement, aussi s'attache-t-il à des préjugés naïfs, à de puériles superstitions qui augmentent souvent, au lieu de les calmer, ses appréhensions.

Le débutant qui pénètre pour la première fois sur cette scène illustre ne va pas tarder à être entrepris par les anciens de la maison : " Attention l'ami ! Du trou du souffleur à la quatrième planche du plateau, *tu peux encore* chanter piano, mais au delà, garde-toi bien des douceurs, *tu ne passeras pas la rampe* ! Et puis, méfie-toi aussi de l'orchestre qui *accompagne* toujours trop fort ici. " Voilà une recrue qui restera bien sceptique quand vous lui parlerez du livre où Reynaldo Hahn, en prétendant qu'on peut dire, d'une façon générale, que tout le monde chante trop fort, oppose plaisamment l'admirable exemple de la puissance d'expression qu'atteint Chaliapine, en ménageant la sonorité, à la vocifération habituelle de Des Grieux, dans le parloir de Saint-Sulpice,

— Peut-être pourrait-on lui lire quand même ces quelques lignes, de Faure, qui me remplirent d'aise quand je les découvris, parce qu'elles répétaient presque mot pour mot un avis que j'avais si souvent donné : " Le moyen le plus sûr pour être discrètement accompagné, c'est d'exagérer les nuances dans la douceur. Si nombreux et si bruyant qu'il soit, l'orchestre est alors obligé pour entendre et suivre le chanteur de diminuer ses sonorités. Si au contraire, on veut lutter de force avec quatre-vingts ou cent musiciens, on court grand risque d'être terrassé. "

Parmi les innombrables moyens empiriques employés pour attirer et retenir plus sûrement l'attention du public, il en est deux

qui jouissent d'une ferveur toute particulière : La multiplication des R et la dissimulation des syllabes muettes. Un chanteur qui a des R est l'objet de l'admiration et de la convoitise de ses camarades. Pourquoi R et non pas L, cette dentale sonnante plutôt qu'une explosive : Mystère. J'ai connu un brave homme de basse-profonde qui, toujours, lorsqu'il descendait en scène, toussotait, crachait et essayait ses R en *parlant à sa voix* :

Hum, hum !... ferr... ferrr... corrd'... miserrricorrrd'... corrd'... brriqu'... tiens, tiens, qu'est-ce qu'il y a ?... qu'est-ce que TU as ?... Voyons, voyons ! ça ne va pas ce soir ?...

Un Pelléas fâcheux, que j'aimerais tant à pouvoir oublier, avant que l'épée fraternelle nous ait enfin fait justice, prenait le temps de faire valoir la supériorité de ses R en *déclamant* :

On a brrrisé la glace avec des ferrrs rrrrougis...

et d'assouvir sa haine des syllabes muettes en rectifiant deux fois, de suite à sa façon, le rythme de Debussy qu'il ne supportait pas à cet endroit :

On dirait de l'eau pure sur mes lèvres

On dirait de l'eau pure sur mes mains,

où il remplaçait simplement chaque noire par une croche sur les syllabes muettes !

Il est à remarquer que cette phobie disparaît, dès qu'un effet coïncide avec une syllabe muette. Ainsi, dans *Lakmé*, à la fin de la cantilène du dernier acte, aucun Gérald n'a jamais été offusqué de tenir autant qu'il le pouvait — et plutôt trop que peu — son délicieux si bémol de tête sur :

l'aile.....

.....de l'Amour a passé.

Mais cela, c'est la tradition et les traditions sont intangibles. Elles sont souvent, d'ailleurs, comme les œillères des chanteurs !

On croit trop généralement cependant que le seul souci de l'effet les a causées, qu'un *cédé* est devenu progressivement un *ritenuto*, puis un *allargando* et enfin un *point d'orgue*, ce qui est exact, fréquemment. Mais on pense rarement qu'elles puissent être aussi, et dans ce cas surtout, conséquentes de l'incapacité d'un chanteur ou même d'un chef d'orchestre. Soyez sûr que le stupide second point d'orgue du tutti, à la fin du tableau de Transylvanie, dans *Manon* :

Ah ! pi..... tié.

a été imaginé par un de ces pauvres martyrs du bâton, qui ne parvenait pas à faire tomber en place la double-croche de l'extrémité de la mesure.

Quand on confronte la partition d'orchestre de cette œuvre de Massenet, dont il n'existe encore qu'un tirage, et les innombrables rééditions de la partition piano et chant où ont été ajoutées, au fur et à mesure, toutes les traditions de toutes les provinces, on reste atterré devant tant de sottise et tant de laideur accumulées.

— Reynaldo Hahn trouve qu'on est bien naïf de croire aux traditions, mais il se rencontre cependant avec Faure pour célébrer l'une des plus fameuses, celle de l'interprétation de l'air : *J'ai perdu mon Eurydice*, par M^{me} Viardot. D'autre part, l'auteur d'*Orphée*, à ce qu'on prétend, aurait déclaré lui-même au sujet du même morceau : " Si l'on change la moindre chose dans la manière de l'exprimer, il devient une danse de bouffons. Une note plus ou moins tenue, un renforcement négligé du mouvement ou de la voix, une appoggiature hors de place, un trille, un passage, une roulade, peuvent ruiner tout une scène dans un opéra semblable ". Voilà bien un dilemme que je ne me chargerai pas de dénouer.

— Je pense que Faure et Reynaldo non plus que M^{me} Viardot, n'auraient pu choquer Glück, mais je suis sûr que le Chevalier aurait certainement éloigné d'une dédaigneuse chiquenaude, cette personne qui peut à la rigueur évoquer pour nos yeux le castrat Guadagni, mais blesse notre oreille en confondant étran-

gement le Styx avec le canal Saint-Martin, faisant dire ainsi à une spirituelle écouteuse : " Pourquoi donc M^{lle} Mesnil-Muche tient-elle tant à chanter des rôles qu'elle n'aime pas ? "

Pour bien chanter, il faut aimer le chant, bien sûr, mais il faut aimer aussi la musique. Or, la plupart des chanteurs croient aimer le chant et ne se soucient pas de la musique. Et cependant, quand par hasard ils réunissent ces deux conditions essentielles, avec quelle quiétude pouvons-nous alors, ravis et reconnaissants, les écouter et les admirer !

J'ai pu entendre M. Fugère, alors âgé de soixante-dix-sept ans, chanter fréquemment le rôle de Bartholo. Chaque fois je fus émerveillé par sa maîtrise à maintenir le rythme à cet endroit si particulièrement difficile du final, au second acte :

quel tumulte, quel tapage.

Tandis que ses partenaires, bien qu'excellents artistes, allongeaient peu à peu la double-croche de chacune des courtes vocalises de chaque mesure, donnant alors l'impression de deux triolets et parfois même de deux croches égales, lui, conservant impeccablement, sur quelque note ou quelque syllabe que ce fût, le rythme immuable, sortit toujours seul, victorieux du tournoi.

Maîtrise splendide aussi que la science et l'esprit avec lesquels il interprétait différemment chacun des innombrables couplets du " Elle m'aime " de *la Basoche* et maîtrise encore que sa charmante soumission aux musiciens !

— Cette soumission cordiale, tous les vrais artistes devraient y consentir, quel que soit leur talent et quelle que soit même leur culture *musicale*. Les plus éminents n'y ont jamais rien perdu de leur prestige, bien au contraire. Les interprètes les plus remarquables sont parfois tentés malgré eux par la fantaisie (ô divin mensonge !) il leur est impossible d'en entendre les effets, rarement heureux, et c'est au musicien, quand il sait *écouter*, qu'il devrait toujours pouvoir appartenir de dire le dernier mot, sans rigueur mais sans faiblesse.

Il eût suffi de bien peu, par exemple, pour que nous fussions enchantés certain soir par une debussyste fête galante qui pouvait être si réussie. Pourquoi fallait-il que la prestesse des *la la la* de ses *Fantoques*, soit alourdie d'un accent ajouté à chaque triolet et que son amoureux rossignol, pour clamer sa détresse, augmentât au lieu de diminuer sur sa vocalise du *mi* au *la* ?

Quelles recherches personnelles pourraient être autant profitables que les conseils d'un Reynaldo Hahn, qu'il s'agisse d'une chanson populaire ou d'un air classique ? Peut-on chanter bien *Le parfum impérissable*, sans avoir lu *tout* ce qu'il enseigne, et avec quelle clairvoyance, pour l'interprétation de l'une des plus belles mélodies de Fauré, mais la plus difficile, peut-être ? Ce qu'il dit au sujet du rythme, du goût, de la respiration, de la diction, du style, de tout... tout cela est ignoré encore, ou à peu près, des chanteurs qui restent si peu curieux du seul musicien qui les connaisse vraiment !

— Qui nous disait l'autre soir qu'un chanteur de théâtre ne pourrait jamais réussir au concert ? Et pourquoi donc ? Combien d'exemples peut-on citer pour infirmer cette opinion généralement admise ! Simplement, le jeune baryton que nous venions d'entendre en est au moment le plus périlleux de sa carrière. Il sort à peine de l'ombre, et les premières ivresses du succès pourraient bien, comme à tant d'autres, lui être funestes. Saura-t-il se garder d'un travers fréquent de la jeunesse, qui a cela de beau, a dit Anatole France, qu'elle peut admirer sans comprendre, et qui prétend trop souvent réussir à faire beaucoup de besogne en peu de temps ? L'acquis d'une carrière déjà longue est plus nécessaire encore pour parvenir à bien chanter une douzaine de mélodies que pour tenir quatre actes d'un opéra et le temps est indispensable pour découvrir les mystérieux secrets que le génie de Debussy a mis dans les trois ballades de Villon. Le temps, et aussi le tutélaire appui d'un musicien clairvoyant.

— Mais les chanteurs ne sont pas curieux, et ils sont de plus en plus pressés à s'affranchir des tutelles, voilà bien les raisons

les plus essentielles de la décadence du chant. C'est peut-être aux seuls musiciens qu'il pourrait appartenir d'arrêter le désastre. Mais les musiciens — entendons ceux qui méritent vraiment d'être nommés ainsi — n'ont pas assez souvent, hélas, le courage d'affronter les disgrâces, toujours passagères cependant, qui ne manquent jamais d'atteindre ceux qui prêchent la vérité. Il est juste de reconnaître aussi qu'ils peuvent craindre fréquemment l'indifférence ou même la désapprobation des chefs dont ils dépendent. Un grand directeur, mêlant avec esprit la rimé à l'ironie, me disait bien un soir, en écoutant une tapageuse vedette : " Ça n'a plus de personnalité, c'est devenu une *marque*, comme l'*Urodonal* ", mais il n'en avait pas moins supporté toujours sans réagir, les pires méfaits de la virago.

Et puis, trop de musiciens, qui ne se soucient même pas de connaître les rudiments de l'art du chant entretiennent, au lieu de l'apaiser le permanent conflit que nous déplorons tant. On comprend bien que M^{me} Mary Garden, excédée par l'ankylose convaincue d'un chef d'orchestre, déclarât un jour : " Je ne peux pas chanter avec cet homme, il m'enroue ! "

En relisant une critique bien injustement railleuse des si ingénieuses vocalises avec paroles de la méthode de Faure, qui

peuvent aider tellement à aplanir d'innombrables difficultés, celles afférentes aux voyelles fermées et aux nasales sur les notes élevées par exemple, je pensais qu'il serait temps que le conseil supérieur du Conservatoire mît enfin en vigueur, cette décision votée le 18 juin 1870. " Sur la proposition de M. Reber, tous les élèves de composition devront assister à toutes les classes de chant ".

Que les musiciens commencent donc à ignorer moins les chanteurs, et ceux-ci ne demanderont qu'à les écouter, on le peut affirmer. En cela comme en tout, il suffit de trouver la manière. Je conserve le plus cordial souvenir de mes transactions avec un excellent chanteur, philatéliste passionné, qui m'abandonnait avec la meilleure grâce des licences, cependant consacrées par l'usage, pour les vignettes qui manquaient encore à sa collection.

Si les français voulaient, ils pourraient être les premiers chanteurs du monde, a dit Reynaldo Hahn. Cette parole devrait prendre la force d'une prophétie, dans le pays de Ninon Vallin, qui eût la sagesse d'allier une science patiemment acquise aux dons les plus rares et les plus merveilleux ; dans celui de Jean Périer, qu'on s'honorerait en haut lieu en l'appelant enfin pour contribuer à la renaissance de l'art du chant en France.

D.-E. INGHELBRECHT.

