

SAMUËL DAVID

UNE

**CAUSE IGNORÉE**

DE LA

**PÉNURIE DES VOIX**

Prix : 1 franc.

*Used shelf* PARIS  
ALPHONSE LEDUC, ÉDITEUR

3, rue de Grammont

1877

MT

B20

II24



UNE  
CAUSE IGNORÉE  
DE LA  
PÉNURIE DES VOIX

---

I

SÉPARATION INCOMPLÈTE DES MÉTHODES DE SOLFÈGE ET DE CHANT.

L'étude du chant, telle qu'elle est pratiquée généralement, pour ce qui est de la voix de femme surtout, repose sur une erreur.

Les exercices qu'on fait faire sont mal placés, et, par cela, nuisent au développement de l'organe vocal, en affaiblissent le timbre, en détruisent le charme, empêchent son homogénéité de se produire, en compromettent la justesse.

Je vais prouver ces assertions.

Au siècle dernier et au commencement de ce siècle, l'étude du chant et du solfège se confondaient. Les méthodes de chant étaient en même temps des méthodes de solfège.

De nos jours où toutes choses sont plus approfondies, où l'instruction est plus généralisée, où les moyens pratiques pour développer les études en général ont fait des progrès notables, on a séparé et il n'en pouvait être autrement, ces branches d'enseignement si distinctes, le *solfège* et le *chant*.

Ce fut un pas en avant ; ce progrès, il nous faudrait le faire, si nos devanciers ne se fussent chargés de ce soin. Mais la reconnaissance que nous leur devons ne doit pas nous empêcher d'examiner leur œuvre et de nous poser ces questions :

Leur but a-t-il été atteint ?

Ont-ils employé les moyens pratiques nécessaires pour atteindre ce but ?

A ces deux questions, je réponds : Non.

Ils voulaient obtenir ce résultat : séparer deux choses aussi distinctes que la lecture et la déclamation, l'écriture et le style, le moyen et le but. Ils avaient compris que les mêmes procédés ne pouvaient convenir à l'étude de ces deux arts : l'art de bien lire, et l'art de bien dire.

Ils auraient dû, pour cela, éliminer des méthodes de chant tout ce qui avait pour cause leur corrélation avec l'étude du solfège.

Sans doute, ils n'ont rien conservé de ce qui touche à la pratique de la mesure et autres exercices ou définitions absolument inhérents à l'étude du solfège ; mais, un point leur a échappé, et ce point est la principale cause de la pénurie des voix dont nous souffrons.

Je suis forcé, pour démontrer ceci, d'entrer dans quelques considérations techniques.

La voix n'a de préférence pour aucun ton.

Le solfège, qui s'étudiait à l'aide du clavecin, instrument à tonalité fixe, s'est trouvé avoir, pour le début des études, une sympathie forcée et exclusive pour le ton de *do* (ou *ut*).

Ce ton de *do*, où ne se rencontre ni dièse, ni bémol, a toujours servi, dans les solfèges et méthodes d'harmonie, comme type et point de départ.

Par une erreur incompréhensible, les méthodes de chant, en se détachant des méthodes de solfège, ont conservé ce ton typique de *do* comme point de départ de leurs exercices.

Les auteurs de ces méthodes ont-il craint, en procédant ainsi, de se dégager trop violemment des habitudes depuis longtemps contractées, ou bien ont-ils simplement ignoré les dangers que présente la vocalisation prenant un tel point de départ ?

Je penche vers cette dernière hypothèse, car leur erreur s'est perpétuée jusqu'à nos jours ; les méthodes se sont succédées, se répétant les unes les autres, et ne différant guère que par le nom de l'auteur.

## II

DES TROIS REGISTRES DE LA VOIX DE FEMME ; DE LEUR SÉPARATION, LEUR ÉTENDUE, LEUR EMPLOI. INUTILITÉ DES EXERCICES FAITS EN VUE DE DÉVELOPPER LE REGISTRE DIT DE POITRINE.

Je vais expliquer en quoi cette méthode est défectueuse, et indiquer les causes qui font qu'on doit rompre définitivement avec elle.

Plus haut, j'ai dit : « La voix n'a de préférence pour aucun ton. » Ceci reste absolument exact. Mais, étant donné le diapason normal dont la fixité, reposant sur des faits scientifiques modernes, est inaltérable, la pratique de l'art du chant nous apprend que la voix de femme, par exemple, est divisée en trois registres spéciaux, dont les césures sont fixes et qui prennent le nom de *poitrine*, de *fausset* et de *tête*.

Ces dénominations sont sans doute arbitraires, car on chante uniquement du larynx et non de la poitrine ni de la tête.

S'il existe quelques divergences d'opinion sur la place exacte que doivent occuper chacun des registres mentionnés ci-dessus, cela tient à la différence des diapasons qui existait encore il a quelques années. Les points d'intersection entre les registres de la voix de femme sont donc des faits scientifiquement démontrés sur lesquels aucune dissidence sérieuse n'est possible.

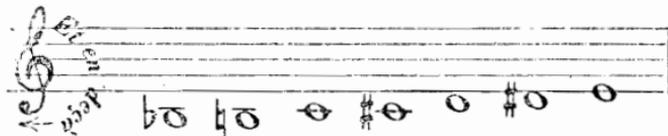
J'ai dit les *points d'intersection* et non les points de départ et d'arrivée, ces derniers points ne pouvant être fixes que pour la voix de fausset, qui occupe le milieu de l'étendue de la voix de femme. La nature s'est réservé d'étendre à son gré en deçà ou

au delà les registres extrêmes de la voix de femme. On ne peut assigner de limites fixes à ces registres, sauf, en ce qui concerne la note la plus haute de la voix de poitrine ou la note la plus basse de la voix de tête.

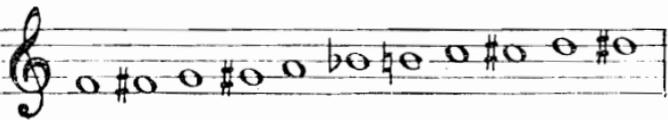
Dans le tableau que je présente ci-après, je n'indique, pour les points de départ de la voix de poitrine et les points d'arrivée de la voix de tête, que les limites les plus ordinaires.

### VOIX DE FEMME

Registre  
de la voix  
(dite)  
de poitrine

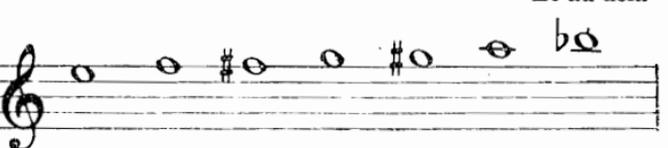


Registre  
de la voix  
(dite)  
de fausset



Et au-delà

Registre  
de la voix  
(dite)  
de tête



On voit, par ce tableau, que la voix de femme, (pas plus que la voix d'homme), n'a de liens d'attache plus grands pour un ton que pour un autre.

En désigner un de préférence à d'autres est un acte inconsidéré. Faire que ce ton soit le même que celui qui, pour des causes naturelles sert de type aux auteurs de méthodes de solfège et d'harmonie, c'est sûrement tomber dans l'erreur. Autant voudrait guérir par la même thérapeutique l'entorse et le coryza.

L'usage du registre de poitrine, pour la voix de soprano, est presque nul dans la pratique du chant ; celui de la voix de fausset est le plus fréquent. La voix de tête est moins souvent employée, mais, comme ce registre renferme les notes les plus brillantes de l'organe vocal féminin, il réclame un soin tout particulier. L'étendue, la puissance, le charme des notes du registre de la voix de tête, décident le plus souvent du succès de l'artiste qui les a cultivées.

La voix de poitrine a ceci de particulier, que, non-seulement elle est le moins employée, mais aussi que les sons qui la composent sont d'une nature telle, que le travail le plus obstiné ne peut avoir qu'une légère influence sur leur volume et leur beauté.

J'en ai souvent fait l'épreuve par le moyen contraire. C'est-à-dire qu'ayant laissé une élève pendant une année ou plus sans pratiquer le registre de poitrine, je la priai de vouloir bien me faire entendre quelques notes de ce registre. Les sons étaient aussi beaux, aussi limpides, aussi sonores, aussi fermés que s'ils eussent été cultivés et développés par un long travail. Ces épreuves souvent répétées, sur des sujets différents, m'ont toujours donné des résultats invariablement identiques.

### III

#### CAUSES DU NON-DÉVELOPPEMENT DE L'ORGANE VOCAL.

Qu'on me permette de répéter ici ce que j'ai dit au début : « Les exercices qu'on fait généralement faire sont mal placés, et, par cela, nuisent au développement de l'organe vocal, ils en affaiblissent le timbre, en détruisent le charme, empêchent son homogénéité de se produire, en compromettent la justesse. »

Je vais examiner chacune de ces assertions en particulier.

Le développement de l'organe vocal est un des résultats qu'on doit se préoccuper d'obtenir par l'étude du chant.

Dans quel sens ce développement doit-il avoir lieu ?

Sans aucun doute, dans la partie la plus élevée de la voix.

L'absence d'une note élevée peut priver un soprano d'exécuter un bon tiers de ce que le répertoire vocal ancien et moderne contient de plus beau.

L'absence de deux notes le privera d'un autre tiers de ce répertoire.

Que sera-ce lorsqu'il manquera à un sujet trois ou quatre notes, ou plus encore ?

Qu'on veuille bien me pardonner si, dans cette dissertation, je me trouve souvent forcé de me répéter ; mais les questions

diverses qui sont traitées ici, et qui se touchent par tant de points, rendent par leur corrélation ces répétitions nécessaires à la clarté de mes démonstrations.

J'ai dit plus haut : « La voix de tête renferme les notes les plus brillantes de l'organe vocal féminin : par leur étendue, leur puissance, leur charme, elles décident le plus souvent du succès de l'artiste qui les a cultivées. » C'est donc *dans la partie élevée de la voix que devra se produire son développement*. Ceci est en dehors de toute contestation.

La pratique du professorat m'a démontré que rien n'est plus nuisible à l'obtention de ce résultat que les exercices faits en vue du développement de la voix de poitrine pour laquelle, d'ailleurs, les compositeurs n'écrivent pas.

La voix humaine, comme tout dans la nature, subit la loi de la gravité. Sa tendance est de descendre. C'est pourquoi les professeurs rencontrent si peu de difficultés à faire chanter dans le registre de poitrine. Cela n'exige aucun effort. C'est sur ces notes qu'on parle (1). La conversation seule est pour elle un exercice suffisant. Les exercer, c'est vouloir créer ce qui existe. Ce but ne me paraît pas suffisamment ambitieux.

(1) C'est la première fois que cette remarque est faite.

Les voix de femmes parlent généralement sur le *ré* b grave. Elles s'écartent quelquefois d'un demi-ton ou d'un ton au-dessus et au-dessous de cette note ; très-rarement davantage.

L'épreuve du ton où l'on parle peut se faire de la manière suivante. On récitera ces deux vers :

*D'un souffle l'aquilon écarte les nuages,  
Et chasse au loin la foudre et les orages.*

RACINE.

en ayant soin de fondre peu à peu la voix parlée dans la voix chantée.

On procédera ainsi : on dira les mots : *D'un souffle l'aquilon écarte* avec la voix parlée, en ayant soin d'employer le même son pour chaque syllabe, c'est-à-dire en évitant de laisser la voix monter et descendre comme cela a lieu dans une récitation ordinaire. Puis, à partir des mots *les nuages*, on allongera peu à peu les syllabes en les liant l'une à l'autre toujours davantage, en enflant les sons et en leur donnant le caractère chanté. Arrivé au mot *orages*, on s'arrêtera sur l'*a* en faisant sur cette voyelle un son continu. Il sera facile alors, à l'aide d'un piano ou d'un orgue, de constater la place qu'occupe, dans l'échelle musicale, la note chantée, obtenue ainsi.

Le développement de la partie la plus élevée de la voix exige un rapprochement de plus en plus grand des cordes vocales.

L'exercice de la voix de poitrine, au contraire, relâche de plus en plus ces organes et leur donne l'habitude de s'écarter. Cet éloignement des cordes vocales est leur manière d'être la plus habituelle, puisque, je l'ai dit plus haut, la parole se produit sur les sons les plus graves de la voix.

Ouvrez une partition et voyez sur quelles notes sont écrits les rôles de soprano et souvent de contralto. Les notes qui se trouvent en dehors des deux registres les plus élevés se comptent environ dans la proportion de une sur cent. Souvent même, elles ne passent qu'accidentellement et contribuent, pour une très faible part à la formation de la phrase mélodique qui les renferme.

Mieux encore. Les recueils de mélodies sont souvent écrits pour des voix peu exercées. Malgré cela, les notes du registre de poitrine qu'on y rencontre sont presque aussi rares que dans le premier exemple.

La voix humaine, comme toutes choses, est limitée dans son extension. Il arrive donc ceci : au moment d'aborder un répertoire, les sujets s'aperçoivent que leur organe vocal s'est étendu dans un sens contraire au but qu'ils se proposent. Alors commencent des efforts pour atteindre le diapason relativement élevé sur lequel écrivent les compositeurs. Ces efforts pourraient réussir, car la voix est un organe souple et obéissant entre tous. Malheureusement les vieilles habitudes sont là. On continue les anciens exercices par suite de cette propension fatale et inhérente à l'espèce humaine qui nous porte à conserver des usages nuisibles. L'organe vocal se trouve ainsi tiré dans deux sens différents.

Neuf fois sur dix, il se rompt.

Que de fois entendons-nous dire : « *Cette personne a perdu la voix* ». Perd-on, dans la jeunesse, l'usage des yeux, des bras, des jambes ? Non ; la voix ne se perd que lorsqu'on a fait des efforts multipliés pour la détruire.

Le grand, l'unique coupable, celui qui fait verser tant de larmes et suscite de si amers regrets, celui qui frappe en pleine

jeunesse des sujets qui promettaient de tant nous charmer, qui nous prive de tant d'heures agréables, qui brise les plus chères espérances, je le dis et le répète, cet ennemi implacable, c'est le ton de *do* !

C'est lui, et nul autre.

#### IV

##### CAUSES DE L'AFFAIBLISSEMENT DU TIMBRE VOCAL ET DE LA DESTRUCTION DE SON CHARME.

L'axiôme, « ce qui est inutile est nuisible », trouve ici une application des plus complètes.

Le travail fait en vue du développement inutile de la voix de poitrine est mortel pour les deux autres registres ; ils en souffrent tous deux d'une façon égale ; mais, comme le registre de fausset est le plus faible parmi ceux de la voix de femme, et en même temps le plus proche de celui de poitrine, c'est celui-là qui paraît le plus affecté de ce pernicieux travail. J'ai vu des sujets s'exerçant dans ce sens, dont la voix de fausset n'existait presque plus ; les sons en étaient d'une mollesse extrême incolores, sombres, incapables d'expression, ayant une tendance marquée à descendre, attirés vers le grave par le développement du registre le plus bas.

Toute la chaleur de la voix étant refoulée vers sa partie grave, le registre extrême de la voix de tête ne produit plus que des sons aigres, chétifs, malingres, sans éclat, et, en attendant leur disparition graduelle, ne s'obtenant qu'avec des efforts pénibles.

La physionomie que doit exprimer les sensations éveillées par la nature tendre, animée, énergique, rêveuse ou contemplative du morceau exécuté, ne reflète plus que l'expression d'une souffrance causée par l'accomplissement d'un acte douloureux.

## V

## CAUSES QUI EMPÊCHENT L'HOMOGENÉITÉ DE LA VOIX DE S'ÉTABLIR.

J'aborde une des questions les plus graves parmi celles qui doivent préoccuper ceux qui professent le chant : l'homogénéité de la voix.

Les trois registres de la voix de femme n'ont pas entre eux une parenté égale.

Les registres de fausset et de tête ont entre eux des liens d'attache beaucoup plus grands qu'ils n'en ont tous deux avec la voix de poitrine. Ce qui nuit à l'un, nuit aussi à l'autre. Ce qui leur est bon est également commun entre eux. En aucun cas, le développement en charme et en puissance de l'un de ces registres ne peut être préjudiciable à l'autre.

Si, d'une part, le passage de l'un à l'autre des registres les plus élevés est peu sensible, le passage de la voix de poitrine à la voix de fausset est plus marqué. Il y a entre ces deux registres une cassure, une anfractuosité qui, par un travail mal entendu, devient peu à peu un ravin, puis une vallée.

Le danger de cette solution de continuité n'est sérieux que pour les voix de contralto qui, comme dans la romance de la *Cenerentola*: *Una volta c'era un rè*, ou dans l'arietta de *Linda di Chamounix*: *Cari luoghi*, saute constamment de l'un de ces registres à l'autre. Ces exemples se trouveraient difficilement dans le répertoire moderne.

Pour arriver à chanter d'une manière unie les mélodies placées de cette façon, il suffira de suivre les recommandations qu'on trouve à chaque page de la présente étude. La culture de la voix de médium, beaucoup plus faible que la voix de poitrine, lui donnera peu à peu le coloris, le charme, l'ampleur, qui lui permettront de s'unir à celle-ci, sans césure apparente.

L'inconvénient le plus grave parmi ceux qu'entraîne la rupture qui existe entre la voix de poitrine et la voix de fausset, c'est que les notes de ce dernier registre, qui avoisinent le passage à la voix de poitrine, sont molles et friables; celles qui

avoisinent la voix de tête sont affectées des mêmes défauts quoiqu'à des degrés inférieurs. Le passage de la voix de fausset à la voix de tête devient, si l'on n'y prend garde, pénible et difficile.

« Cette personne a un trou dans la voix, » ai-je entendu dire souvent. A coup sûr, la nature ne prend pas plaisir à perforer ainsi les voix d'une manière permanente. S'il y a un trou, qu'on se persuade bien qu'il a été fait ou élargi à grands coups de bêche. Sans doute, quelques légères excavations naturelles se produisent dans les voix; il suffit d'un travail bien entendu pour faire remonter bien vite ces parties concaves au niveau général.

Si la première césure de la voix, au lieu d'être réparée, se trouve augmentée en suite de la pratique d'exercices mal placés, une seconde brisure se produit bientôt après. La voix, divisée en trois tronçons, devient incapable d'exécuter les morceaux les plus simples. Si l'on n'y met ordre, ces trois fractions s'isolent de plus en plus les unes des autres. Subissant l'attraction du vide, les divers registres voient leur volume diminuer graduellement; l'organe vocal, déjà paralysé par ces divisions, présente, dans ses brisures, des parois fraîchement mis à nu, n'offrant aucune solidité, et incapables de résistance. Le travail de destruction, opérant alors dans un espace restreint, de plusieurs côtés à la fois, contre un organe désuni et désarmé, s'achève quelquefois avec une effrayante rapidité. Le mal est irréparable: l'aphonie devient un état chronique.

Tel est l'usage que nous faisons d'une des plus belles facultés que la nature nous ait octroyée: la faculté de chanter.

Que faut-il donc faire pour obtenir cette homogénéité indispensable à toute exécution vocale?

Supprimer, dans les exercices, l'emploi inutile de la voix de poitrine.

On donnera ainsi une plus grande valeur aux deux autres registres, et, jouissant des mêmes bienfaits, héritant tous deux des soins et du temps consacrés naguère à l'ennemi commun, soumis aux mêmes travaux, ils suivront bientôt leur tendance naturelle, qui est de s'unir, et donneront à la voix, par leur entente désormais sans entraves, cette homogénéité sans laquelle aucune bonne exécution vocale n'est possible.

VI

CAUSES QUI EMPÊCHENT LA JUSTESSE ABSOLUE DE SE PRODUIRE.

Disons-le de suite et sans ambages, dussions-nous être accusés de peu de galanterie.

Les voix fausses sont plus rares chez les personnes du sexe masculin que chez celles de l'autre sexe.

Cela ne s'explique pas tout d'abord.

Le larynx féminin étant de dimension plus petite que celui de l'homme, devrait être plus aisé à manier, et la justesse des sons plus facile à fixer.

La preuve de ce qui précède, c'est que les basses, dont le larynx est plus développé que celui des ténors, sont plus susceptibles que ceux-ci d'éprouver des écarts d'intonation.

Le manque de justesse dans la voix de femme tient surtout à ce que les exercices qu'on fait faire sont placés trop bas.

« La tendance de la voix est de descendre » ai-je dit plus haut.

En s'exerçant sur la partie grave de la voix, on habitue le larynx à s'ouvrir autant que cela lui est possible. Cette habitude est conforme à sa tendance, puisque, j'insiste sur ce point, la parole, dont l'intonation est toute spontanée, se produit inconsciemment sur le registre grave de la voix. Ceci s'applique aux voix d'homme et de femme.

Cette tendance des cordes vocales à se disjoindre doit, non-seulement ne pas être encouragée, mais être combattue énergiquement. C'est cette propension trop développée qui est la cause physique de la fausseté des voix.

Les écarts d'intonation dans les voix de femme se produisent presque toujours, pour ce qui est du registre de fausset, de haut en bas. La perforation de la voix entre les deux registres graves produit cet accident. De même, les pierres tombent plus volontiers dans le ravin au bord duquel elles sont placées, qu'elles ne remontent vers la plaine. Supprimez le ravin, et toute chose restera en place.

Il arrive quelquefois l'inconvénient, chez les artistes lyriques surtout, que les sons de la voix de tête montent au lieu de descendre. Voici la cause de cet accident : ces artistes n'étaient pas préparés par leur éducation vocale et leurs travaux journaliers à faire briller les notes si importantes du registre de tête. Lorsque le moment fatal arrive où il faut faire usage de ces notes, on se livre sur le registre aigu à des exercices fatigants qui surmènent l'organe, tendent outre mesure les cordes vocales, et, par cette tension momentanée, produisent la surélévation des sons.

Je juge utile de noter ici quelques remarques sur la justesse d'intonation. (1)

Je vais avoir l'air de dire une énormité :

Il y a deux genres de justesse, la justesse relative et la justesse absolue.

Ceci est pourtant rigoureusement vrai.

Que de voix dont on ne peut dire qu'elles sont absolument fausses ou complètement justes ! « Cette personne a une voix désagréable » dit-on quelquefois, lorsqu'il serait plus à propos de dire : « Cette personne ne chante pas absolument juste. » Le caractère triste et larmoyant d'une voix vient souvent de ce qu'elle s'éloigne d'un vingtième ou d'un trentième de ton de la justesse absolue.

Quoique connaissant parfaitement cet état de choses, les épreuves que j'ai faites de ces écarts infimes m'ont toujours causé un certain étonnement.

Des personnes réputées pour chanter juste et croyant posséder cette faculté se firent entendre à moi.

Leur ayant fait tenir un son en même temps que je faisais entendre le même son sur un orgue-harmonium, elles furent

(1) La cause directe de la fausseté de la voix n'est jamais, comme beaucoup de personnes le croient, le manque de justesse de l'oreille. Cela tient uniquement à l'inhabileté du chanteur.

Peu de compositeurs ou d'instrumentistes chantent juste. Cependant leur oreille est généralement très exercée. Ils chantent faux pour la même cause qu'ils joueraient faux, si, n'étant pas violonistes, ils essayaient de former une mélodie sur le violon.

frappées, ainsi que les assistants, de l'écart très léger et néanmoins très sensible qui s'établissait entre leur voix et l'instrument, alors que celui-ci continuait de faire entendre le son que la voix avait cessé d'émettre.

Ces personnes possédaient la justesse relative. Il faut le constater, la grande majorité des artistes et amateurs pratiquant l'art du chant n'ont que celle-là, croyant avoir la justesse absolue.

Il arrive quelquefois qu'une artiste possède un bel organe vocal, des qualités dramatiques éminentes, un physique sympathique, et cependant, malgré tout cela, le succès ne vient pas répondre à son espoir. Elle ne possède pas la justesse absolue.

Personne ne se rend compte de ce fait. Il manque quelque chose, on ne peut dire quoi. Souvent même on ne constate rien, on trouve que c'est parfait ; mais on reste froid, l'enthousiasme ne naît pas, l'attention se détend, et on finit par déclarer que l'artiste est accomplie, mais que la chance l'a mal servie. On cherche des causes extérieures, on en trouve même, et la conclusion de tout cela est contraire à la réalité des faits.

Quelqu'un qui s'aviserait de dire : « Ne cherchez pas si loin, l'artiste a chanté faux et voilà tout, » se ferait conspuer par des gens de bonne foi, et malgré cela aurait raison.

Pour obtenir la justesse absolue, je recommande l'emploi de l'orgue-harmonium pour accompagner les sons tenus ou filés, les notes répétées, etc., etc. Dans les exercices de rapidité on se contentera de tenir les notes formant les points de départ et d'arrivée. La note devra être maintenue sur l'orgue après que la voix aura cessé de la faire entendre, afin que la constatation puisse s'opérer facilement (1). Ceci est un moyen pratique en dehors de mon sujet. J'ai l'espoir, en l'indiquant ici, d'être utile aux personnes qui jugeront bon de l'employer. Les résultats qu'elles en obtiendront les rendront indulgentes pour l'inopportunité de cette recommandations à cette place.

(1) Les notes dont la tendance à baisser est la plus marquée sont : 1<sup>o</sup> la note sensible ; 2<sup>o</sup> la médiate ; 3<sup>o</sup> la sus-dominante.

Mais, pour que ce travail soit efficace, il faut cesser absolument de chanter dans le registre grave. Les exercices devront commencer de la note *fa*, et, le plus souvent du *sol* ou *la bémol*, et même au-dessus. De plus, pendant un certain temps, ils ne devront se faire qu'en montant.

## VII

### UNE DERNIÈRE PREUVE A L'APPUI.

Est-il nécessaire d'apporter de nouvelles preuves à l'appui de ce qui précède ? Il en est une cependant si concluante, que je ne puis résister au désir de la présenter ici.

La nature a doué un grand nombre d'êtres féminins de la faculté de chanter. Les accidents de la mue sont inconnus aux personnes de ce sexe. Leur éducation, où la place réservée aux choses agréables est plus grande que chez les personnes de l'autre sexe, les porte naturellement à l'étude de l'art si dominateur du chant. Avec peu d'efforts, elles peuvent obtenir plus de succès, dans les salons, que des instrumentistes ayant consacré de longues années à l'étude de leur art. Les succès de salon ou de théâtre obtenus par le chant donnent le vertige à beaucoup de jeunes imaginations, et la perspective d'une carrière brillante ou de succès mondains fait faire à grand nombre de personnes des sacrifices sérieux.

Ce point établi, le nombre de personnes pratiquant le chant avec succès devrait être beaucoup plus considérable qu'il ne l'est en réalité.

Chose étrange ! les cantatrices de théâtre, ayant plus ou moins de talent, mais pouvant aborder les répertoires, se rencontrent assez souvent lorsque, d'autre part, les diva de second ordre, capables de briller dans les salons, sont d'une grande rareté.

D'où vient que, dans l'armée des cantatrices, il y a plus d'officiers que de soldats ?

Cette singularité tient uniquement à ceci : les personnes dont le larynx est constitué d'une manière très vigoureuse, peuvent seules supporter les exercices, si contraires à la physiologie, qu'on leur a fait faire. De là, la pénurie des voix de femmes, et la rareté des exécutants amateurs appartenant à ce sexe.

## VIII

### CONCLUSION.

Consultez la table des matières d'un livre de médecine. La liste des maladies qui peuvent nous atteindre est vraiment effrayante. Tous les jours des noms nouveaux, étranges, parfois poétiques, viennent s'ajouter à la nomenclature des maux auxquels nous sommes assujettis. Cependant, interrogez un médecin sérieux sur l'origine de toutes ces affections; il vous dira que toutes ont une cause à peu près identique, et que, si nous savions régler plus sagement notre existence, la maladie à laquelle la plupart d'entre nous succomberait ne seraient autre que la vieillesse.

Il en est de même de la voix. Les altérations si diverses auxquelles elle se trouve soumise ont une cause qui leur est commune. Elle demande à vivre, on la tue. Ce que je propose pour elle n'est pas une thérapeutique, c'est un régime.

Le lecteur qui m'aura suivi dans mes démonstrations aura vu que ce que je préconise, c'est surtout l'abstention de ce qui est nuisible. S'abstenir en agissant, n'est-ce pas diriger vers le bien ce qui avait une tendance contraire et malfaisante?

Ma conclusion est celle-ci : Si l'on est soucieux de conserver sa voix, de lui faire acquérir l'homogénéité, la justesse, le charme, de la rendre apte à exprimer toutes les sensations de l'âme, à se plier à toutes les exigences d'une bonne diction et d'un style pur, si l'on est préoccupé de mettre cet organe à l'abri des accidents que le temps peut lui amener, il importe de faire re-

poser l'organe vocal sur des assises plus rapprochées de son centre et de rompre avec une méthode fatale qui n'a, pour origine, qu'une erreur et dont l'application est depuis si longtemps la cause de tant de maux.

Telles sont les observations que je livre à l'examen des personnes qui ne sauraient rester indifférentes aux questions qui concernent l'art du chant et ses progrès.

## SAMUËL DAVID.

