

entendu deux de mes élèves: "Voilà deux sujets qui sont prêts à faire leur début chez nous et j'espère que vous nous en donnerez encore."

Lorsque j'assistais à un concert, je suis toujours surpris de constater que les artistes dont l'émission est sourde et relâchée, voix sans timbre et ne portant pas plus loin que la rampe, ont souvent l'approbation du public. Pourquoi cet état de choses? Parce que notre éducation est à refaire au point de vue du chant; nous nous sommes laissés tromper par des appréciations américaines qui ne sont que du bluff; tout l'art américain se borne au piano automatique et au phonographe. Nous sommes latins et notre goût est d'essence trop raffinée pour se laisser influencer par des gens qui ne sont pas artistes le moins du monde. Si l'art souffre à mourir, c'est grâce à eux. Je sais d'avance que quelques-uns me jetteront la pierre, mais les cailloux ont le même effet sur moi que l'eau sur le dos d'un canard; on peut m'en jeter autant que l'on voudra: cela ne me fera pas oublier les bourdes que j'ai entendues quelquefois. Par exemple une jeune fille de 38 ans m'affirmait que son professeur lui avait dit (il était de Montréal celui-là) de ne pas travailler son aigü, que les notes élevées viendraient avec l'âge. Connaissant son baptistère, je lui répondis simplement: "Mademoiselle, il serait peut-être temps de vous en occuper."

Une voix peut s'allonger au moins d'une tierce et même d'une quinte, et pour preuve prenez la peine de consulter tel ou tel ouvrage compétent qui traite de la question. Ceux qui persistent à soutenir le contraire s'avouent par le fait même d'une ignorance impardonnable.

Une comparaison, s'il vous plaît. C'était à Lyon, en juin 1923. J'avais été invité par les membres du jury à prendre place parmi eux, pour le concours d'Opéra. Il y avait entre autres au programme le 4ème acte des Huguenots. Le ténor qui tenait le rôle de Raoul de Nangis, un jeune, n'avait pas attendu d'avoir ses quarante ans pour att.indre ses notes élevées. Avec une voix riche et ample il chanta toute cette scène, qui demande aussi beaucoup de jeu à la satisfaction de tous. Pour terminer il lança le contre ré bémol riche de sonorité avec une très grande facilité. La salle du théâtre était archi comble et le public lui fit une ovation. Il décrocha un premier prix, ce qui n'était que juste. Voilà une récompense qui ne se paie pas avec un billet de 10 ou 20 dollars: c'est le résultat d'un travail sérieux avec des maîtres compétents.

Au début de ce petit travail, mon intention était bien arrêtée de ne parler que des trois gestes phonétiques. Mais je me vois entraîné à mentionner un autre geste qui a pourtant une importance capitale: je veux dire la respiration. La respiration que l'on appelle ingénument abdominale n'est autre que la respiration diaphragmatique et sur cent professeurs de chant, je ne me tromperai pas beaucoup en disant qu'il y en a 99 qui préconisent cette dernière respiration. Or pourquoi cet entêtement puisqu'il est mauvais, voire même mortel?

N'oublions pas que le professeur de chant fait de la physiologie quand il explique les différents modes respiratoires, mais encore faut-il, comme je l'ai déjà dit ailleurs, qu'il soit d'accord avec les physiologistes. Le professeur de chant doit se conformer au mode respiratoire que nous recommande la science, sinon il risque de compromettre la carrière de beaucoup d'artistes, et le pauvre élève est là qui fait de grands efforts pour prendre sa respiration, encore plus pour la garder.

J'ai pour habitude de ne jamais ennuyer l'élève au sujet de la respiration, si elle est bonne. Pourquoi? puisqu'il respire bien, et que son expiration est bonne, qu'elle se fait graduellement, qu'il n'y a pas de dépense inutile?

Nous savons que le mode respiratoire change suivant les mouvements de notre corps. Par exemple, si vous êtes debout, il n'est pas le même que si vous êtes couché: Si vous levez un bras, ou les deux, ce sont là des changements de modes respiratoires que le professeur de chant devrait connaître. Disons-le

cependant, cette connaissance peut être inutile, car au fond il n'y a qu'un qui réponde à tous les mouvements sans aucun changement; c'est la respiration la plus simple et la plus utile. C'est-à-dire celle de l'amplication thoracique. Avec cette respiration vous pourrez chanter debout, couché, etc.

Mais cette respiration, il faut savoir en donner soi-même des exemples, dire comment elle doit se pratiquer, car ceux qui respirent mal éprouvent de grandes difficultés à comprendre comment se fait l'amplication du thorax.

A l'apparition de l'article dont je parle plus haut, publié dans "La Musique", en 1919, on m'a injustement critiqué, reprochant à cette revue de laisser passer des inexactitudes grossières. Et voilà que "Comcedia" de 1920 imprimait aussi des inexactitudes semblables signées de R. Hahn et M. Tenroc. Or ces articles, les leurs et le mien, se ressemblent étonnamment. Il est vrai que le mien est moins littéraire mais il veut dire la même chose, et c'est très heureux qu'il soit venu le premier: Autrement on m'accuserait d'avoir copié.

Voici ce que disait M. R. Hahn:

"Le chant est le seul art dont les représentants ne se donnent pas le peine d'apprendre les éléments essentiels," et M. Tenroc de continuer: "C'est ainsi que pullulent à Paris et ailleurs les ratés, les empiriques, les navets à qui la plus élémentaire justice devrait réserver le même châtimeur qu'aux rebouteurs, manipulateurs d'onguents et dislocateurs de membres. Les uns se paient de théories stupides sur la gymnastique du diaphragme, des côtes et des cavités de la tête; celui-là parle de supprimer la glotte, coupable de donner la voix glottique. L'anarchie complète règne dans la physiologie de l'émission que les uns veulent nasale, les autres palatale ou labiale disposant au hasard de l'abaissement du larynx les sons de poitrine; faisant passer l'aigu derrière la tête, et autres balivernes. Celui-ci défend au chanteur de respirer par la poitrine, sous prétexte que les oiseaux respirent par le diaphragme. Tous ces empiriques n'ont d'autre souci que de se singulariser par la réclame d'une originalité soi-disant pédagogique, et d'attirer par le bluff d'un système excentrique les naïfs et les crédules.

"Bref, si l'on peut admettre la liberté de l'enseignement du piano et d'autres instruments, il est inadmissible qu'on l'autorise pour le chant, car l'instrument vocal et physiologique fait partie de l'organisme humain: sa culture, comme disait à l'Académie de médecine, le professeur Dieulafoy, doit être 'physiologique'.

Voici ce que dit M. Victor Morel:

Vous paraissez soucieux de l'importance du "coup de glotte" et de l'emploi de la "voix de poitrine". Bien que le premier ait été prôné par Garcia et Foure; bien que Duprez ait illustré le second, laissez-moi vous assurer que vous faites à ces pratiques un bien gros honneur en les poussant au premier rang. En ce qui concerne le "coup de glotte", si l'on veut y voir une pratique doctrinale systématique pour l'attaque des sons, je pense alors qu'il s'agit là d'une manœuvre technique fâcheuse et d'ailleurs dangereuse. Toutefois, force m'est d'ajouter que ce procédé peut trouver son emploi légitime mais passager, à l'occasion de certaines obligations techniques, telles que notes piquées, par exemple. C'est question de jugement et d'observation de la part des maîtres. Il faut tenir compte de certaines conformations individuelles. Mais pour la plus grande majorité des cas, j'estime qu'il y a lieu de respecter les limites naturelles de ce qu'il convient d'appeler "Les registres vocaux". Les exigences essentielles de notre art sont d'ordre expressif. Il faut partir de là pour construire et imposer la technique qui permette de les satisfaire.

"Musicalité stricte et compréhensive; expression vocale et mimique juste et complète: telles sont les dominantes synthétiques de toute interprétation."

"M. Salignac prétend que le coup de glotte si prôné au temps