Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française

Band: 3 (1903-1904)

Heft: 45

Artikel: De la voix : considération sur l'art vocal, sa technique et ses manifestations [à suivre]

Autor: Zibelin-Willmerding

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029759

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Troisième Année N° 45 15 Décemb. 1903

Abonnement Suisse: Un an. Fr. 6.—

LA MUSIQUE EN SUISSE

Abonnement Etranger: Un an. Fr. 7.—

ORGANE DE LA SUISSE FRANÇAISE

Paraissant le 1er et le 15 de chaque mois

RÉDACTEURS EN CHEF: E. JAQUES-DALCROZE et H. MARTEAU GENÈVE.

ÉDITEURS-ADMINISTRATEURS: SÄUBERLIN & PFEIFFER, IMPRIMEURS VEVEY

De la voix.

Considération sur l'art vocal, sa technique et ses manifestations.

Conférence donnée au Casino de St-Pierre (Genève) le 10 octobre, par Mme Zibelin-Willmerding.

I

Mesdames et Messieurs,

Après tout ce qui a été dit et écrit sur la voix, ce n'est pas sans quelque embarras que je m'adresse à vous aujourd'hui. Mon ambition n'est pas de mettre sous vos yeux un résumé scientifique ou historique du sujet qui nous occupe.

Qu'ajouterais-je à tant d'excellents ouvrages que vous pouvez feuilleter à loisir et que ne risquerais-je pas d'omettre dans un champ aussi vaste et aussi riche.

Laissons donc ce domaine commun et laissez-moi vous présenter quelques impressions personnelles sur l'art vocal, dont je m'occupe depuis nombre d'années et que j'aime — oui, que j'aime — je répète ce mot, car c'est là ma raison, c'est là mon excuse, si vous voulez, pour vous en parler aujourd'hui.

Je ne vous apporte rien de bien nouveau, mais de même que nous voyons une bulle d'air faire revêtir au monde environnant des reflets capricieux et changeants, de même, en chacun de nous, les sujets aimés forment des images variées, différenciées, qui, sur le fond de l'éternelle nature, mettent un instant l'empreinte de notre moi passager.

Une impression fortement subie devient le sentiment, la pensée, qui nous appartient, palpitante; elle retourne au monde d'où nous l'avons reçue, non pas une chose nouvelle assurément, mais du moins une chose vécue, pouvant peut-être vivifier à son tour. Encore une fois, mesdames et messieurs, voilà mon excuse pour avoir pris sur moi de vous réunir ici quelques instants.

Cette causerie nous montrera, je l'espère, que le premier et le dernier mot de l'étude, c'est l'amour de l'art — le désir de nous rendre dignes d'être ses interprètes, par la sincérité et la persévérance apportées au travail préparatoire d'abord, à l'interprétation artistique ensuite. Il va sans dire que les remarques générales qui seront faites sur la technique du chant ne sauraient constituer un enseignement. — Il n'en est pas de plus délicat, de plus apparemment capricieux même, que celui qui nous occupe. Il n'en est pas qui demande une plus grande souplesse, une attention plus soutenue, les voix variant à l'infini et se transformant par l'étude. Notre but sera atteint si nous faisons comprendre à quelques-uns l'importance qu'il y a à ménager leur voix, don infiniment

précieux de la nature, et surtout si nous rendons ce penchant à la musique plus vif et plus sérieux dans quelques jeunes cœurs.

II

Avant d'aborder mon sujet, permettez que je m'arrête au souvenir de celle à qui je dois tant, de celle qui fut non seulement une grande artiste, mais encore un professeur admirable, de celle à qui Meyerbeer demanda avec instance de créer le rôle de l'Africaine : j'ai nommé Madame Sensine — mais jamais celle-ci ne monta sur la scène et ses élèves, ses intimes seuls savent combien il lui eut été facile d'acquérir ce qu'on nomme la célébrité, si tel eut été son désir. — Ils savent aussi tout ce que, eux, auraient perdu si leur maître s'était consacré au public.

Je ne vous parlerai ni de la voix merveilleuse, ni de l'âme d'artiste, ni des connaissances approfondies, ni même de la méthode impeccable de Mme Sensine. Ce que je veux vous dire, ce qui, à l'heure qu'il est, me fait battre le cœur, c'est le souvenir de l'amour, de la passion qu'elle apportait à son enseignement. — Chaque voix était pour elle une chose infiniment intéressante, une chose à améliorer, presqu'à créer. Les succès de ses élèves étaient ses succès, leurs joies étaient ses joies. Elle entraînait, elle vivifiait, elle faisait aimer son art.

Je me suis familiarisée avec bien des méthodes, je dois beaucoup à plus d'un maître, mais à elle, à Mme Sensine mon grand tribut d'admiration et de reconnaissance.

Je ne crois pas, Mesdames et Messieurs, avoir à m'excuser de la digression que nous venons de faire. Les sentiments personnels et intimes dont je viens de vous entretenir illustrent et confirment ce que j'ai à vous dire de plus important aujourd'hui, ils touchent à cette grande question de la vitalité qui contient toutes les autres et à laquelle nous reviendrons tout-à-l'heure.

III

Le futur pianiste apprend à se servir d'un instrument où le son de chaque note, déjà formé, ne dépend de lui que d'une façon toute relative ; le futur chanteur doit commencer par faire son instrument. Il le porte en lui, à lui de le rendre juste, puissant, doux, sonore, etc., à lui, en un un mot, d'obtenir cette *pose de voix,* si nécessaire, si souvent négligée, qui sera sa force et sa sécurité. Il est difficile pour un commençant, possédant une jolie voix, une manière agréable de dire, de comprendre la nécessité du travail aride, ennuyeux, horriblement terre à terre que lui demande son professeur. Il lui est encore plus difficile de se rendre compte des défauts en germes qui percent presque toujours dans cette jolie voix et qui risquent, non seulement de lui enlever son charme, mais de la détruire peu à peu, de la faire sombrer sur l'écueil du chevrotement, d'un appui guttural ou nasal, d'un timbre éraillé, etc.

Aussi ne saurais-je trop répéter avec Duprez : « On ne doit pas considérer une belle voix comme la chose *la plus essentielle* pour faire un chanteur » — et plus loin il ajoute : « Vous possédez donc un organe vocal quelconque, du goût et du penchant à le développer — étudiez ».

Et puisque nous sommes exhortés au travail, disons rapidement quelques mots de ce qu'il doit être pour donner des résultats satisfaisants.

IV

Tout d'abord la *tenue.* — Il est fâcheux de se pencher de côté et d'autre, comme pour demander appui et protection à un piano, une chaise ou un cahier de musique. — Il faut éviter les mouvements inutiles qui, loin de donner de l'aisance, rendront le maintien de plus en plus embarrassé. Les talons rapprochés, les épaules rejetées en arrière, l'abdomen effacé par un mouvement des hanches en avant, donneront une attitude convenable. — Je ne saurais trop recommander certains mouvements

de gymnastique, connus je pense de beaucoup d'entre vous et dont le détail nous entraînerait trop loin aujourd'hui.

V

Passons à la *respiration*. — La respiration abdominale, recommandée par Faure, n'est pas, quoi qu'ayant de grands avantages, sans certains inconvénients, et le mieux est de s'habituer à respirer, non pas, il va sans dire, en soulevant la poitrine et les épaules, mais en écartant les côtes. — Il faut savoir respirer vite, il faut savoir respirer lentement, il faut surtout savoir retenir le souffle, une fois bien pris, et s'en servir comme d'un tremplin, non pas le laisser s'échapper indiscrètement des lèvres, compromettant par là le *son* au lieu de l'affermir. Nous ne soufflons pas en causant, pourquoi souffler en chantant? Ce défaut vient peut-être de l'illusion assez commune, que la voix acquerra plus de force en étant, pour ainsi dire, *poussée*. Quelle erreur! et combien il faut se garder d'avoir un tel but en vue, surtout au début des études. La voix, en se posant, augmentera de volume pour ainsi dire toute seule, surtout si elle est exercée *doucement*; l'on sera étonné de voir que, sans la chercher, l'on aura obtenu cette force, que des efforts prématurés auraient peut-être compromise à jamais. « Que l'on ne vous entende pas de la chambre à côté quand vous étudiez » disait un célèbre chanteur à son élève et M. Hugo de Senger, le musicien, l'artiste dont chacun ici vénère la mémoire, disait parfois en entendant certains éclats de voix : « En voilà encore une à qui l'on arrache une dent. » Il est bon d'impressionner son auditoire, mais pas de cette façon-là n'est-ce pas? Et le fameux chevalier Lamperti, de Milan, exigeait de ses élèves, non seulement de ne pas expirer en chantant, mais encore d'aspirer. Nous voici bien loin de la *poussée* de la voix, bien loin même du *coup de glotte*, recommandé pour assurer la justesse de la voix, mais combien préjudiciable, dans la plupart des cas, à la beauté du timbre, au sens artistique de la phrase. Je n'insiste pas sur ce point, très discuté d'ailleurs, et je passe aux *trois registres de la voix*.

I. Registre de poitrine.
II. Registre mixte ou médium.
III. Voix de tête — Notes de *transition*.

Dans la classification qui suit, je parle de la généralité des voix sans m'arrêter à celles qui, d'un timbre très élevé ou très bas, peuvent y faire exception.

VI

Le mécanisme du baillement est assez semblable à celui qui produit la voix de poitrine. Il n'est pas prudent de faire usage de ce timbre grave plus haut que le *ré* ou *mi* (clef de sol, 1re ligne). Plus d'une élève m'est venue avec une voix compromise, presque perdue, pour s'être laissée entraîner à forcer le timbre de poitrine jusque sur le *sol*, le *la*, le *si* même. Les résultats sont déplorables — la voix craque et se vieillit — le *la*, *si*, *do*, deviennent des notes de transition, au lieu d'éclater fermes et pures, en plein médium — les notes hautes se perdent. Et que l'on ne m'accuse pas ici de me battre contre des moulins à vent, d'enfoncer des portes ouvertes. — Ce n'est pas *un* cas, ce sont beaucoup de cas semblables et que j'ai eu l'occasion d'observer, de raccommoder si vous voulez, dans l'exercice du professorat et j'ai été stupéfaite en voyant cette classification recommandée, jusque dans la méthode de Duprez, excellente pourtant autant qu'une méthode peut l'être.

VII

Registre mixte ou médium. — Celui-ci doit partir du *mi* ou *fa* d'en bas et peut aller jusqu'au *ré* ou *mi* suivant les cas. Il comprend donc presque une octave. Les notes inférieures — *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ne sauraient être trop étudiées. Souvent faibles, elles demandent à être assimilées, faites égales aux autres. C'est sur ces sons, sur ces notes si fragiles, que reposera la rondeur,

la beauté, l'égalité de la voix et surtout sa durée. Il m'est malheureusement im-impossible, dans une causerie, d'entrer dans des détails techniques à ce sujet — je ne puis que chaudement recommander l'usage des exercices phonétiques employés, si je ne me trompe, au Conservatoire de Paris à l'heure qu'il est. Ces exercices font passer le son tout d'abord par le nez — non certes pour produire un timbre nasal, mais pour donner une bonne direction et de la rondeur à la voix. — Je répète ce mot, *bonne direction*, sans avoir besoin d'expliquer son importance. — Vous savez tous combien une voix qui perd son chemin et sort par les oreilles, ou reste dans la gorge, en un mot qui n'est pas sur les lèvres, est désagréable à entendre.

VIII

Pour la *voix de tête*, qui peut se donner depuis le *mi* bémol, *mi* ou *fa* d'en haut, je ne ferai qu'une remarque toute négative. — Que l'élève, avant d'avoir le médium bien posé, ne cherche pas à monter, comme dit la chanson, « si haut qu'elle peut monter ». Elle risquerait ce qu'elle a sans obtenir ce qu'elle n'a pas. En quelques mois j'ai vu des voix arriver au *ré* suraigu en travaillant sagement le médium — surtout — et peu à peu les notes de tête — et si la nature est récalcitrante, à quoi bon la contrarier? Je vous ai parlé de *faire* une voix — le terme est impropre, mais je m'en suis servie à dessein pour accentuer tout ce que peuvent le travail et la volonté. — Le mot propre est *cultiver*. Si riche que soit la moisson, la terre ne donnera jamais que ce qui en germe lui a été confié. *(A suivre)*

Musiciens suisses.

Frédéric Hegar.

II.

Ce fut donc en 1863 que Frédéric Hegar arriva à Zurich. Jetons un coup d'œil sur les conditions dans lesquelles se trouvait cette ville au point de vue musical avant son arrivée.

En 1862, les membres de la Société générale de musique, de la Société de Sainte-Cécile, de la Société de l'orchestre, de l'Harmonie et de la Société des chanteurs de la ville s'étaient tous associés pour fonder nn grand chœur mixte.

Cette association générale provoqua en 1863 la fondation du *Chœur mixte de Zurich* (der gemischte Chor) qui n'était en réalité que la réunion de l'ancienne Sainte-Cécile et de l'Harmonie — fusion analogue à celle qui avait existé autrefois entre la société de chant dite aussi *Müllerverein* et la Société des chanteurs de la ville. Edouard Munzinger (plus tard directeur à Neuchâtel) fut le premier directeur du Chœur mixte. A cette époque, le Chœur mixte, numériquement assez considérable, était encore peu formé. A Zurich, on n'avait alors aucune idée d'œuvres telles que les différentes « Passions » de Bach ou d'autres œuvres grandioses : la « Création » et les « Saisons » de Haydn étaient toujours les morceaux de résistance des programmes du Vendredi-Saint. En 1865, Edouard Munzinger dut diriger son « Helgi et Kara », tandis que Frédéric Hegar occupait à l'orchestre le pupitre du premier violon. Comme E. Munzinger prolongeait outre mesure une répétion, le chœur et l'orchestre commencèrent à perdre patience, d'autant plus que Munzinger, s'efforçant en vain d'arriver à chef avec les récitatifs, n'était pas en état de battre la mesure. Hegar se mit à les diriger sans quitter sa place, arriva ainsi à faire marcher correctement tout le monde et supplia les membres surexcités et furieux de vouloir bien rester jusqu'à la fin de la répétition. Hegar réussit à gagner aussitôt la sympathie de toute la société, et comme en 1865 Ed. Munzinger dut, pour différents motifs, renoncer à son poste, Frédéric Hegar fut nommé par acclamation et avec enthousiasme directeur du Chœur mixte de Zurich.

Presque à la même époque, Hegar alors âgé de 24 ans, fut chargé de la direction des concerts d'abonnement. En 1851 et en 1852,