



## L'Esthétique de SCHOPENHAUER

(Suite) (1)

A maintes reprises Schopenhauer a dit à ses disciples qu'il tenait sa *théorie de la musique* pour une des parties les plus cohérentes et les plus solides de son œuvre. Fondée ou non, cette conclusion est un fait psychologique dont il fallait rendre compte. C'est ce que nous avons essayé de faire plus haut. Mais on ne peut nier que les disparates de cette doctrine, à la fois audacieusement nouvelle et assez étroitement conservatrice, ne laissent dans l'âme de l'historien un véritable malaise. Alors même qu'on est résolu à l'étudier avec sympathie et à se départir de tout dogmatisme, on ne peut éviter de se demander si c'est là, dans la vie, une doctrine de réaction ou d'avant-garde, et comment le philosophe a pu éclairer Wagner... en vantant Rossini. C'est dans les particularités d'une éducation musicale insuffisante qu'il faut chercher, selon moi, l'explication de ce singulier déséquilibre que l'on se borne d'ordinaire à constater ou à blâmer.

Certains passages du *Monde comme Volonté et Représentation* suffiraient à prouver que Schopenhauer a étudié de bonne heure l'acoustique et l'harmonie. Les traités de Chladni semblent avoir particulièrement fixé son attention. Mais, on ne devient pas musicien à étudier l'acoustique; à ce compte, il suffirait d'être grammairien pour bien écrire!... L'essentiel, pour s'initier aux œuvres des grands maîtres, est d'entendre de la musique ou d'en jouer... ce qui est peut-être la meilleure manière d'en entendre. Or, qu'en est-il de la culture proprement musicale du philosophe?

Les deux instruments qu'il ait cultivés sont la flûte et accessoirement la guitare, encore semble-t-il qu'il ait très vite délaissé celle-ci. Or, la flûte est avant tout un instrument d'orchestre et, comme tel, elle a des mérites que personne ne songe à contester. « Comme la harpe et le cor », dit Mr. Gevaert, « elle a un caractère poétique très marqué : témoin l'un des chefs-d'œuvre dramatiques de Mozart où elle symbolise le pouvoir surhumain des sons... Lorsque ses notes limpides sont illuminées par le mode majeur, elles aiment à traduire les voix de la nature... La flûte magique de Tamino dompte les forces brutes de la création... Mais, par la simple substitution du mode mineur au mode majeur, le timbre lumineux de la flûte pâlit et prend une teinte morne; ce changement de coloris est surtout frappant dans les tons à

(1) Publiée avec l'autorisation de Félix Alcan, éditeur.

par Rossini et ses successeurs, Auber, Hérold, Meyerbeer, Halévy. Résolument il élèvera une barrière entre les spectateurs et son orchestre, il plongera ce dernier dans une fosse, en partie sous la scène... et la voix planera de nouveau sur l'ensemble, le chanteur, soumis désormais aux désirs impérieux du compositeur, n'en règnera pas moins sur la scène.

Tout est donc disposé pour donner au poème toute son importance. Mais le poème dans un opéra c'est quelque chose de niais et d'absurde, l'art n'a rien à y voir. Pourvu que la situation soit dramatique et prête à la musique, les mots comptent peu et tout souci d'écriture en est absent. Vaut-il falloir mettre au premier plan, en pleine lumière une aussi piètre littérature?

Non, Wagner est poète autant que musicien.

Sa poésie a soulevé, soulève encore bien des objections. Ne la discutons pas. Des Allemands seuls seraient qualifiés pour le faire. Il est indéniable que Wagner est un poète à l'imagination puissante, au verbe hardi, qu'il parle une langue bien à lui, originale, où il redonne une vie nouvelle à certains procédés perdus tels que l'allitération. C'est avant tout un poète-musicien et sa préoccupation est d'écrire des vers dont la musique puisse traduire facilement à la fois le dessin, le rythme et les images (1).

L'union intime de la musique et de la poésie ne peut suivant lui être réalisée si le musicien n'est son propre librettiste; la mélodie sort des mots eux-mêmes, en écrivant ses vers Wagner sent sourdre en lui même les phrases musicales qui doivent les commenter, ainsi l'unité parfaite de l'œuvre se trouve réalisée.

Méprisant les sujets historiques où l'histoire est si souvent torturée et qui laissent plus de place au décor qu'aux sentiments, méprisant tout sujet qui ne donne pas à penser et n'évoque pas un symbole pénétrant, le compositeur ira chercher ses sujets dans les plus vieilles légendes. La mythologie germanique, les vieux contes bretons, les « sagas » scandinaves, les récits merveilleux des matelots seront la source de son inspiration. Il en tirera des drames d'une grandeur épique, parfois d'une émotion profonde que sa musique magnifiera et dont elle arrivera facilement à masquer les défauts certains, difficilement évitables d'ailleurs, peut-être même inhérents à ce genre: la puérilité, parfois et l'emphase, la longueur aussi (vraiment démesurée) des passages explicatifs nécessaires peut-être à l'intelligence du processus.

(à suivre)

H. WOOLLETT

(1) Tout ceci perd la moitié de sa valeur à la traduction, si soignée soit elle. La musique, heureusement est assez grande pour dissimuler dans ce cas les faiblesses du texte.

là les de bravi plus, Wagner tendra à ne plus se servir que de cette forme. Il répudiera pour interrompre les formules stéréotypées des récitatifs anciens, ces moules dans lesquels les compositeurs avaient coulé leur langage et dont Rossini et Meyerbeer se servaient encore. Sa déclamation, à lui, tiendra le milieu entre la mélodie continue, une action plan défini, sans phrases symétriques était de la récitatif pur. Il respectera scrupuleusement la prosodie et l'accent oratoire aussi bien que l'accent tonique, mais sa véritable mélodie (sauf exception) sera dans l'orchestre. Aux instruments de traduire les sentiments multiples des personnages et de les amplifier. Leurs voix pénétrantes auront plus d'intensité, plus de couleur et de variété. Le timbre seul et la mélodie orchestrale ne suffisant pas encore à ce rôle, Wagner inventera le « leit-motiv ».

Ce système, dont la fortune fut prodigieuse, est encore discuté de nos jours. Les jeunes compositeurs ont tendance à y renoncer. Il est discutable en effet. Il comble la surcharge pourtant aux ouvrages de Wagner placer un intérêt puissant, en relie les scènes, donne à l'ensemble une unité de conception qui en est une des principales variétés. Il demande dans son maniement un tact et une force d'invention qui ne sont pas à la portée de tous. Il n'est pas présumé de conclure que Wagner seul s'en est servi de façon magistrale.

Chaque personnage du drame sera représenté dans l'orchestre par un ou plusieurs motifs caractéristiques, symbolisant les états d'âme successifs; chaque événement nouveau influant sur la marche du drame, chaque objet même prenant dans le drame une importance spéciale auront aussi leur « leit-motiv ». — Ces thèmes seront développés à l'orchestre, triturés, variés, mélangés même, suivant les besoins de l'action, la soulignant, l'interprétant, en débarrassant à l'auditeur les ressorts les plus capotés. Ces développements constitueront une véritable symphonie, à tel point que, dans les dernières partitions de Wagner, serait possible de supprimer totalement les parties de chant sans nuire à l'intérêt musical de l'œuvre.

Le rôle de virtuose du chanteur est donc limité. Plus de vocalises, plus d'effets vocaux, plus de points d'orgue, l'étendue même se restreindra de plus en plus. Il faut entendre le texte et les grands éclats de voix nuisent à l'intelligence de la partition. Mais cet orchestre dominateur où le compositeur va introduire de nouveaux éléments, des timbres cuivrés plus abondants, pour obtenir plus de son mais bien plus variétés, cet orchestre ne va-t-il pas couvrir la voix, l'écraser de ses multiples mélangés, de ses rythmes mouvants, de ses harmonies complexes? Wagner a vu le danger, lui qu'on accusa, tout le temps de sa vie, d'adorer le vacarme et de rendre sourds ses auditeurs, lui qui cependant a écrit de son théâtre la grosse caisse et les cymbales et le tambour tant employés

bémols ; c'est la flûte élégiaque... D'ailleurs le registre grave dont la sonorité est si pénétrante n'a été employé par aucun des trois grands symphonistes ».

Mais, comme instrument isolé de culture musicale, la flûte est très inférieure au vulgaire piano. Celui-ci peut, en effet, être comparé à un orchestre réduit ; il est susceptible d'habituer l'oreille à percevoir les harmonies complexes, les tenues prolongées, l'intervention des différentes voix qui s'enchevêtrent dans la fugue et se resserrent dans la strette. Il nous donne des symphonies une image réduite, mais souvent fidèle. Il prépare admirablement à l'audition des grandes œuvres et rend leur puissance émotive aux souvenirs d'un beau concert. A moins d'avoir souvent l'occasion de jouer sa partie dans un ensemble — et ce ne fut pas le cas pour notre auteur — le flûtiste, fût-il un virtuose, ne peut profiter de ces avantages. Il pourra se donner à lui-même l'audition de telle mélodie classique adaptée aux exigences de son instrument, mais il doit presque renoncer à l'accompagner ; il en est réduit à imaginer les basses et les plus remarquables effets de la polyphonie.

Ces simples remarques permettront, je crois, de voir plus clair dans la théorie que nous étudions. *La passion de Schopenhauer pour Rossini s'explique* ; car c'est un des compositeurs qui ont utilisé les bois avec le plus de fréquence et de bonheur. Nous savons, par M. Robert de Hornstein, que le philosophe possédait une partition de tous les opéras de Rossini, arrangés pour flûte-solo. Il les revoyait chaque année d'un bout à l'autre durant l'heure qu'il consacrait tous les jours à la musique. On avouera que, portant sur la musique de Wagner, un pareil arrangement donnerait de bien tristes résultats... D'ailleurs, les morceaux de Beethoven que Schopenhauer admire le plus sont ceux où le chant de la flûte domine l'ensemble et occupe, pour ainsi dire, la première place. Se trouvant, un jour, réuni au flûtiste Drouet, virtuose célèbre à son époque, il tint à lui jouer le second morceau de la Pastorale, cette scène du ruisseau qu'il aimait entre toutes.

Par contre, il ne semble pas avoir apprécié à leur valeur les symphonies plus difficiles, notamment l'*ut mineur* et la *neuvième*. Ce qui frappe surtout, c'est la singulière opinion qu'il professe sur le rôle et l'emploi de la basse. Déjà, dans la première édition du *Monde comme Volonté et Représentation*, il commet la lourde erreur de confondre la *mélodie* et la *voix haute*. Comme on s'explique, après cela, qu'il n'ait pas une seule fois, que je sache, dans toute son œuvre, prononcé le nom de celui qu'on a pu appeler le père de la musique moderne, le nom de Bach ! La mélodie, nous dit-il, est exécutée par la voix principale, la voix haute, la voix chantante, la voix qui dirige l'ensemble. Et, plus tard, dans la seconde édition, il renchérit : « le soprano est le représentant de la conscience portée à son degré extrême, au sommet de l'échelle des êtres. Les raisons inverses lui donnent pour opposé la basse..., aussi

sa nature propre et son origine dépendent-elles de celle-ci de se charger du chant... Une mélodie confiée à la basse, avec plein accompagnement ne nous procure jamais un plaisir aussi pur et aussi entier qu'un air de soprano ; c'est seulement chantée par le soprano que la mélodie est vraiment naturelle... »

Or, une pareille théorie aurait gâté à Schopenhauer, s'il l'eût appliquée rigoureusement, les morceaux même qu'il admire ! Au début du premier temps de la *Pastorale*, le retour de la mélodie à la basse et sa descente progressive vers les sons les plus graves de l'échelle musicale ne fournit-il pas à Beethoven un de ses plus admirables effets ?

Mais ce n'est pas en jouant la partie de flûte d'une symphonie, ni même la réduction d'un opéra pour flûte seule qu'on s'éduque l'oreille et l'habitude à l'exacte appréciation des basses. Bien autrement instructives seraient la moindre sonate, la moindre fugue pour piano !... Et le plus grave est que Schopenhauer ne pouvait corriger, par la fréquentation du concert, cette insuffisance de son éducation musicale. Sans doute, au cours de ses voyages, dans les grandes villes, à Hambourg, à Dresde, à Weimar, à Berlin, il dut profiter de plus d'un beau programme. Mais il était, à cette époque, obsédé par des préoccupations d'ordre théorique. Plus tard, à Francfort, quand il aurait pu s'abandonner librement aux charmes de la musique orchestrale, les occasions, semble-t-il, lui manquaient. On ne le voit pas sans tristesse aller chercher consolation à Mayence « dont il visitait l'été les concerts militaires... » Comment s'étonner dès lors qu'avec cette éducation musicale il ait pu, dans un jour de pleine franchise, proclamer la supériorité de Rossini sur Beethoven et sur Mozart ?

Mais les remarques précédentes nous fournissent une explication psychologique d'un fait bien autrement curieux : la condamnation de la musique wagnérienne.

Wagner est un poète, disait couramment Schopenhauer, ce n'est pas un musicien. Il faut d'ailleurs faire remarquer à sa décharge, qu'il le jugeait sur une œuvre de jeunesse : le *Vaisseau Fantôme*, dont l'exécution, comme le conjecture à bon droit Ed Grisebach, devait alors laisser beaucoup à désirer.

Mais Schopenhauer eût-il entendu à Bayreuth les chefs-d'œuvre de Wagner : la *Tétralogie Tristan et Yseult*, les *Maîtres Chanteurs*, *Parsifal*, qu'il est peu probable que son jugement se fût modifié. Certes, l'évolution de la poésie wagnérienne n'aurait pu que confirmer le jugement favorable que, de prime abord, il avait porté sur le penseur et l'écrivain ! Mais jamais il n'aurait pu goûter le récitatif ni le leit-motiv : l'esprit de système et surtout l'insuffisance de sa culture technique l'en eussent empêché. Les mélodies qu'il admire concluent toutes, en effet, nous l'avons vu, soit par la cadence parfaite, soit par une demi-cadence, soit à la rigueur par une cadence imparfaite ou suspendue. Mais la mélodie ouverte, le développement chromatique et surtout la cadence « évitée », qui consiste à faire suivre l'accord de dominante d'un autre accord déter-

minant ou préparant une modulation, sent sans aucun doute, froissé son oreille dans laquelle chantaient toujours les phrases fermées et cycliques de Rossini.

Incompris par celui qu'il nommait maître, Wagner n'en a pas moins su vivre dans l'*Esthétique de Schopenhauer* source abondante de beauté et de vie d'être, comme tant d'autres, dupe de la légende qui s'est formée autour du philosophe, il a su reconnaître dans ce prétendu lade, aigri par de menus échecs, un peu affectueux et tendre dont la vie a bafoiné rêves et que torture le sentiment de solitude (1), dans le petit bourgeois de Francfort, ménager de sa fortune, économe et prudent, un écrivain jaloux de son indépendance et soucieux de consacrer toutes ses forces à tout son patrimoine (2) à l'accomplissement de sa mission. La même intuition lui a vu l'homme et l'œuvre. Il suffisait pour convaincre de relire les lettres à Roederer à Mathilde Wesendonck. Mais depuis l'année dernière, le second volume de l'autobiographie est venu, par des textes précis et pé-

(1) Cf. à ce sujet les pages où Karl raconte (Gespräche, 12 avril 1856 et 15 mai 1856) son entrevue avec Schopenhauer. Le hasard de la conversation amena les deux causes de sa tristesse : parler d'une poésie de Goethe que Schopenhauer admirait entre toutes : *La vie terrestre de l'artiste...* (Künstlers Erdenwallen). Alors, l'émotion poignante fit trembler sa voix et qu'il en vint à réciter ces vers :

So hab'ich, emsig, ohne Kenner,  
Und... ohne Schüler mich gequalt.

lorsqu'ensuite il les répéta lentement, en chantant chaque mot, Karl Bähr se sentit jusque dans les entrailles. Pas une fois le philosophe ne fit allusion à ses souffrances personnelles. Mais on sentait que ces vers débordaient de cœur comme un sanglot. Enfin, au moment de quitter le jeune homme, il ajouta sur un ton douloureux : « Oui, les voilà bien, ces hommes nécessaires et souvent misérables, ces hommes en qui vous glorifierez plus tard les grandeurs de l'humanité, et dont vous ferez presque des dieux ! Oui, regardez-les bien, ce sont eux ! Telle est la vie de l'artiste sur la terre. N'attendez donc pas pour faire montre de votre titre et de sympathie qu'ils reposent dans la tombe ! Aidez-les, tandis que leur estomac se réveille et tandis que leurs lèvres... ont besoin d'un baiser d'amour ! »

(2) Cf. p. ex. l'admirable dédicace adressée par Arth. Schopenhauer à son père (VI, 384) ; en voici un fragment :

... Noble et bienfaisant esprit, auquel je suis ce que je suis, auquel je dois ce que j'ai fait, si j'ai vécu pour la vérité sans devenir martyr, c'est grâce à toi ! Grâce à toi aussi j'ai pu m'abandonner à mon besoin insatiable d'érudition, de pensée, de science, sans cela en être réduit à végéter, à mendier, à céder à la tentation de ravalier la philosophie au rôle d'un instrument d'intérêt vulgaire. Ton vieil ami Voltaire le dit bien : « n'avons que deux jours à vivre, ce n'est que la peine de les passer à ramper sous les quins méprisables !... »

Aussi je te consacre mon œuvre qui n'est que l'abri de ton ombre tutélaire ; mon œuvre c'est aussi la tienne ; ma voix te le dira jusque dans la tombe. A toi seul une reconnaissance me lie :

Nam Caesar nullus nobis hæc otia fecit !

Permetts donc que ma gratitude te rende la seule chose qu'elle te puisse donner ; permets-moi de faire revivre ton nom aussi longtemps que vivra le mien ! ... »



l'art de Wagner, corroborer cette certitude. Comment douter, après avoir lu ces pages, que, dans la *Tétralogie*, dans *Tristan et Yseult*, dans *Parsifal* enfin, l'Esthétique de Schopenhauer a trouvé son plus beau, son plus durable commentaire? La rébellion de Brunehilde contre la pensée de Wotan dont elle est née, c'est déjà la volonté en conflit avec elle-même. *Tristan et Yseult*, c'est l'Eros dont parle Schopenhauer, c'est le filtre d'amour inséparable du filtre de mort; et la pitié, entendue au sens le plus profond, le plus plein, fait seule de *Parsifal* un nouveau rédempteur.

Ce n'est pas que du premier coup et sur tous les points, Wagner ait fait confiance au philosophe. Pourquoi ne pas dire « oui » à l'existence? Ce problème qui n'a cessé d'agiter Friedrich Nietzsche l'inquiète lui aussi...

Mais, cette théorie de la musique lui paraît si belle, cette esthétique lui semble si profonde qu'elle le conquiert et décide de son adhésion à l'ensemble du système. Aussi ne peut-on reconnaître que l'art de Wagner est un des plus grands événements de l'histoire moderne sans proclamer, par là-même, que l'esthétique exposée dans le présent livre fait époque. Profondément allemande, elle demeure largement humaine. Oui elle rend des ailes au Songe qui hantait le sage antique dans sa prison: « Fais de la musique, o philosophe, disais la voix, cultive la musique »

André FAUCONNET.

## L'École de Chant

### Jules CHEVALLIER

Au moment où le *Monde Musical* va tenter par une consultation générale de tous les grands chanteurs, des principaux maîtres de chant et des physiologistes, de fixer les bases essentielles de l'enseignement vocal, il lui a paru intéressant, d'étudier les résultats obtenus dans les écoles les plus réputées et de fournir aux maîtres l'occasion de faire leur profession de foi.

La récente audition, donnée à la Salle Malakoff, par l'École Jules Chevallier nous autorise donc à lui accorder toute notre attention.

Les élèves de cette école sont enseignés par M. et par Mme Jules Chevallier. Disons tout de suite ses références. A son livre d'honneur, elle a déjà inscrit le nom de l'incomparable et sublime MARY GARDEN; de la regrettée Mlle MARGYL, superbe interprète, à l'Opéra, de Dalila; de Mlle LINDSAY qui quitta prématurément l'Opéra après y avoir brillamment chanté Elsa, Elisabeth, Marguerite, Juliette, etc., etc... et qui enseigne maintenant à New-York; Mlle Jane HENRIQUEZ, tour à tour pensionnaire de nos trois grandes scènes lyriques de Paris; Mme Jeanne CALAS, aujourd'hui à l'Opéra-Comique; l'admirable cantatrice de concert Mme MELLOT-JOUBERT; l'émouvante Mlle Hélène LUQUIENS, la distinguée Mlle Anne Vila; Mlle Magdalena TAGLIAFERRO, qui sera la révélation de demain; les réputées cantatrices mondaines, Mmes Hunebelle et J. Vaucai-

re; enfin, au music-hall même Mlles Lanthéna, Rachel Launay, etc...

Ce n'est évidemment pas par hasard que tant d'étoiles sortent d'une même école et il faut que M. et Mme Jules Chevallier aient eux-mêmes une instruction vocale et musicale des plus soignées pour obtenir de tels résultats.

Mme Jules Chevallier soprano léger, élève de Mme Sainte-Foy, a reçu des conseils de Faure, le célèbre baryton, et de sa femme, Mme Faure-Lefebvre. Elève aussi de son mari, elle a chanté dans de nombreux concerts et soirées, se spécialisant dans l'interprétation des « modernes », et des musiciens étrangers; elle fut une des premières qui ait chanté à Paris la *Chambre d'enfants* de Moussorgski, et les *Histoires naturelles* de Ravel.

M. Jules Chevallier, né à Cette, est venu à Paris chantant déjà le répertoire de baryton d'opéra-comique; il reçut les conseils de Vergnet et de Warot. M. Chevallier étant un chanteur doublé d'un pianiste, fut choisi par ce dernier maître, professeur au Conservatoire pour accompagner sa classe. Il éduqua surtout sa voix personnellement, et de baryton ne tarda pas à devenir ténor, sa vraie tessiture; il interpréta (afin de se préparer à la carrière théâtrale qu'il ambitionnait tout particulièrement) dans de petits théâtres les opéras-comiques en un acte (le *Chalet*, le *Maître de Chapelle*, les opérettes d'Offenbach, etc.). Cependant, il devint le répétiteur de plusieurs chanteurs célèbres, notamment de M. Fugère, et sut pour son éducation personnelle, bénéficier de la haute maîtrise de ces artistes. Le Conservatoire le désigna bientôt pour être le répétiteur d'une classe d'opéra-comique. Abandonnant momentanément son projet de « faire du théâtre » il resta à ce poste presque dix années, se familiarisant avec l'étude de la mise en scène et de l'interprétation des rôles du répertoire. Et de l'interprétation des rôles du répertoire. Et de quoi se sentant une vocation professionnelle il fonda avec sa femme l'école d'aujourd'hui.

Quelle est leur théorie, quels sont leurs principes? C'est ce que nous avons voulu savoir et voici comment les éminents professeurs nous les ont exposés eux-mêmes :

« Nous avons constamment recherché, nous déclarent-ils, l'adoption et l'application d'une méthode vocale scientifique, donnant à la voix sa portée naturelle, en même temps que toute sa souplesse. Le Dr Pierre Bonnier, par ses remarquables ouvrages sur la Phonation, nous a précieusement aidés dans cette voie.

« Chaque fois qu'un son possède toute sa portée, c'est qu'il est émis suivant les principes d'une physiologie rationnelle; il est juste, expressif, et nullement dangereux pour l'appareil de phonation.

« L'instinct, dans ce sens, guide sûrement l'homme, quand il se sert de sa voix parlée pour appeler une autre personne éloignée, par exemple à quarante ou cinquante mètres, distance qui, dans les grandes salles sépare le chanteur des auditeurs les plus éloignés; le larynx prend sa bonne position les lèvres et la langue aussi, le souffle est bien dirigé par les muscles qui servent à l'expiration; à ce moment on ne pense qu'à être entendu, c'est-à-dire, à faire porter sa voix. De même, en chant (l'Art reproduit la Nature); il faut recourir à ce moyen synthétique, et c'est chaque fois que nous offensons cet instinct que notre émission est répréhensible.

« Il découle de cela qu'il faut travailler sa voix dans des salles suffisamment spacieuses; depuis plusieurs années, nous éduquons personnellement nos élèves à la salle Lemoine. Il en résulte qu'avec la souplesse du larynx et une « direction » soutenue du souffle, il ne reste plus qu'à faire résonner la salle en formant scrupuleusement chacune des voyelles; de ce fait, l'articulation très judicieuse de chaque syllabe devient la base de la bonne méthode.

« Il faut bannir tout traité de chant qui prétend faire obtenir de bons résultats par l'étude exclusive d'une voyelle, de *ou* par exemple, ou de *a*, ou des *nasales*; de même le traité qui recommande de remplacer les *ou* par des *a*, et réciproquement. Il est évident que dans certains cas, ces moyens exceptionnels, qui ne peuvent constituer une méthode, peuvent être efficaces avec certaines physiologies rebelles; car il faut admettre que si les principes fondamentaux de souplesse et d'articulation sont indispensables à chaque élève, au point de vue synthétique, bien souvent nous sommes astreints pour corriger certaines erreurs à recourir à l'analyse et à employer des moyens divers, tendant à faire acquérir ces principes, base constitutionnelle de la méthode physiologique rationnelle.

« Chacun de nous peut chanter, si toutefois l'appareil vocal est sain; mais ceux dont l'éducation vocale nous intéresse tout particulièrement, les professionnels, ne peuvent prétendre « faire carrière » sans avoir appris à connaître cette méthode physiologique. Le maître doit soumettre l'élève à un entraînement lent et régulier; ainsi, celui-ci se familiarise peu à peu avec le mécanisme de l'appareil vocal; il apprend à discerner les différents résonateurs que comporte cet appareil et duquel d'entre eux il faut user suivant la hauteur et l'intensité du son. Il évitera ainsi le « malmenage » et acquerra la justesse et l'ampleur vocales; sa voix pourra vieillir avec l'âge; elle ne s'altérera jamais. »

Ne pas craindre d'exagérer l'articulation, à la condition qu'elle soit le fruit de la souplesse (par articulation, nous entendons la formation de chaque voyelle et la prononciation de la consonne qui l'accompagne). Voilà le conseil quotidien que nous donnons à chacun de nos élèves; en résumé, l'idéal, notre idéal est d'obtenir et de faire obtenir le maximum de portée avec le minimum d'efforts.

Pour ce qui est du style, notre musicalité nous en suggère l'enseignement, mais c'est surtout des mots que nous dégageons l'expression; on ne doit pas oublier, qu'à part certaine musique vocale très instrumentale signée Bach ou Haendel, c'est le mot qui a suggéré la mélodie au compositeur.

\* \* \*

L'audition de l'École de chant Jules Chevallier, à la salle Malakoff nous a permis de faire d'importantes remarques: ici, aucune voix n'est forcée; toutes chantent avec leurs propres moyens. Les maîtres ont compris que la beauté du chant ne réside pas dans sa puissance, mais dans sa souplesse et dans son expression; ils savent qu'une petite voix peut porter autant qu'une grande, si elle est bien à sa place et si elle est appliquée à des airs appropriés. Ils exigent une diction parfaite et n'admettent pas que l'on chante avec la musique sous les yeux. Leur méthode triomphe en Mme René Vaucaire qui pourrait être une des reines non seulement de la chanson ancienne mais du lied moderne. On ne chante pas avec plus d'art, ni avec une diction plus intelligente et plus spirituelle. Mlle J. Calas, de l'Opéra-Comique, fut exquise de virtuosité et de musicalité dans un air de Rosine du *Barbier*. Mlle Tagliaferro montra pour son début que sa réputation de cantatrice égalerait bientôt celle qu'elle a acquise comme pianiste; sa voix, d'un timbre chaud est prenante et son interprétation est empreinte d'une belle émotion musicale. Mme dal Piaz, chanteuse de