

ÉCOLE DE GARCIA.

Seconde partie.

DE L'ART DE PHRASER.

CHAPITRE I (1).

DE L'ARTICULATION DANS LE CHANT.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous avons étudié les divers éléments du chant au point de vue de l'émission de la voix, de la vocalisation, et du mécanisme qui sert à produire ces phénomènes. Nous allons maintenant nous occuper du chant proprement dit, c'est-à-dire de la parole unie à la musique; nous indiquerons le choix qu'on doit faire entre les divers procédés de l'art pour imprimer à chaque pensée mélodique le caractère qui lui est propre.

„La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des paroles (2).“

Jusqu'ici nous n'avons examiné les voyelles que comme moyens d'émettre la voix, maintenant nous allons les voir se combiner avec les consonnes. Mais en examinant les deux éléments de la parole (les consonnes et les voyelles), nous nous bornerons à les considérer dans leurs rapports avec le chant et sous le point de vue qui nous est spécial.

Lorsque le chanteur n'a pas analysé avec attention le mécanisme qui produit les voyelles et les consonnes, son articulation manque d'aisance et d'énergie, il ignore le secret de conserver à sa voix le développement et l'égalité qu'il obtiendrait dans la simple vocalisation, et il ne peut se servir à son gré du timbre propre à la passion qu'il exprime.

Nous présenterons nos remarques sous les titres suivants:

Voyelles;
Consonnes;
Quantité des voyelles;
Appui de l'articulation (quantité des consonnes);
Largeur ou tenue de la voix sur des paroles;
Distribution des paroles sous les notes;
Observations.

(1) Plusieurs des idées exposées dans le premier et le quatrième chapitre de cet ouvrage ont été déjà livrées à la publicité par un de mes élèves les plus distingués. M. Segond, qui d'ailleurs a eu le soin délicat de reconnaître la priorité de mon droit. *Voy. Hygiène du Chanteur*, par L. A. Segond, docteur en médecine de la Faculté de Paris, p. 99.

(2) Burja. Mémoire de l'Académie des sciences, sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin, année 1803, p. 34.

Garcia's Schule.

Zweiter Theil.

Von der Kunst des Vortrags.

Erstes Kapitel (1).

Von der Aussprache bei dem Gesange.

In dem ersten Theile dieses Werks haben wir die verschiedenen Elemente des Gesanges hinsichtlich der Stimmgebung, der Vocalisation und der Werkzeuge, welche zur Hervorbringung dieser Wunder dienen, kennen gelernt. Nunmehr werden wir uns mit dem eigentlichen Gesange beschäftigen, d. h. mit der Vereinigung des Wortes und der Melodie, und dabei die Wahl der verschiedenen Kunstmittel bezeichnen, welche einem jeden melodischen Gedanken seinen ihm eigenthümlichen Charakter zu verleihen im Stande sind.

„Die Deutlichkeit der Aussprache ist für den Gesang von der höchsten Wichtigkeit. Ein Sänger, der sie nicht besitzt, versetzt seine Zuhörer in eine peinliche Lage und vernichtet ihnen durch die beständige Anstrengung den Sinn der Worte zu erfassen, beinahe die ganze Wirkung des Gesangs (2).“

Bis hierher haben wir die Vokale nur als Mittel untersucht, den Gesangton herzugeben, nun wollen wir auch ihre Verbindung mit den Consonanten beleuchten, bei der Untersuchung der beiden Bestandtheile des Wortes (der Consonanten und Vokale) uns aber nur auf ihre Beziehung zu dem Gesange auf die Betrachtung des für uns besonderen Gesichtspunktes beschränken.

Hat der Sänger den Mechanismus welcher die Vokale und Consonanten hervorbringt nicht mit Aufmerksamkeit zergliedert, so fehlt seiner Aussprache die Leichtigkeit und Kraft, er kennt das Geheimniss nicht seiner Stimme die Entwicklung und Gleichheit zu bewahren, welche er durch einfache Vocalisation erhalten würde, und ist nicht im Stande, nach seinem Belieben dem Ausdrucke der Leidenschaft die erforderliche Klangfarbe zu geben.

In den folgenden §§. werden wir der Reihe nach in Betrachtung nehmen:

die Vokale;
die Consonanten;
die Zeitdauer der Vokale;
die Belautung der Aussprache (Zeitdauer der Consonanten);
die Breite oder das Halten der Stimme auf den Worten;
das Unterlegen der Worte unter die Noten;
besondere Bemerkungen.

(1) Mehrere in dem ersten und vierten Kapitel dieses Werkes ausgesprochene Ansichten wurden durch einen meiner vorzüglichsten Schüler, Herrn Segond, welcher die zarte Rücksicht der Anerkennung meines Autorrechts jedoch dabei beobachtet hat, bereits veröffentlicht. Siehe *Hygiène du Chanteur*, par L. A. Segond, docteur en médecine de la Faculté de Paris, p. 99.

(2) Burja. Mémoire de l'Académie des sciences, sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin, année 1803, p. 34.

Des voyelles.

La voix chantée est produite par le même ensemble d'organes que la voix parlée, et traverse en s'échappant les deux mêmes cavités, la bouche et les fosses nasales.

De ces deux cavités, la première est la plus importante, puisque ses parois et les organes qu'elle contient sont les agents principaux de la parole articulée. En effet, la langue, le voile du palais, les muscles qui entrent dans la composition du tube vocal, les dents et les lèvres, concourent ensemble ou tour à tour à l'articulation des divers éléments de la parole; l'écartement très-variable des mâchoires joue également un rôle considérable dans cette fonction. Ainsi la bouche, grâce à la mobilité d'une portion de ses parois, peut modifier au besoin son diamètre, sa longueur et sa disposition intérieure; chacune des formes qu'elle affecte devient un moule différent où la voix reçoit à son passage une sonorité déterminée. *Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en le traversant.* » Le simple son qui en sort, dit Charles de Brosses (*Traité de la formation mécanique des langues*, t. I, p. 77, an IX), représente à l'oreille l'état où on a tenu le tuyau en y poussant l'air. Les différences du son simple sont comme les différences de cet état; d'où il suit qu'elles sont infinies, puisqu'un tuyau flexible peut-être conduit par gradations insensibles, depuis son plus large diamètre et sa plus grande longueur jusqu'à son état le plus serré et le plus raccourci. Par conséquent, le nombre des voyelles doit nécessairement dépendre de la structure et de la mobilité des organes; aussi voit-on ce nombre déterminé d'une manière très-variable chez les différents auteurs.

Pour la langue française, il a été successivement élevé, par les divers grammairiens, de sept jusqu'à dix-neuf.

Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir: A, E, Ê, I, O, O, U. On pourrait cependant en admettre dix et au delà, car chacune des cinq voyelles offre deux timbres tout au moins.

La pratique des langues justifie pleinement l'assertion de De Brosses et démontre que le nombre des voyelles, ou si l'on veut des nuances des voyelles, est illimité. En effet, bien que l'écriture représente les voyelles au moyen de signes invariables, chacune d'elles nous offre des différences faciles à saisir, quand nous l'entendons émettre par divers individus. Il y a plus, la même personne, prononçant le même mot, ne donne pas aux voyelles qui s'y rencontrent une sonorité et une valeur toujours identiques. Dès qu'une passion quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion et frappent notre oreille par leur nuance plus claire ou plus couverte, par leur timbre plus brillant ou plus sombre. Pour le mot *amour*, par exemple, l'A ne conservera pas la même nuance dans un mouvement de tendresse et dans la colère, dans la raillerie, la prière ou la menace. Chaque voyelle, bien qu'elle reçoive une multitude de modifications, paraît cependant n'en subir aucune et se rapporter constamment à un type invariable. Il est facile d'expliquer cette

Von den Vocalen.

Der Gesangton wird, gleich dem Sprachton, durch das Zusammenwirken der nämlichen Organe erzeugt und durchläuft bis zu seinem Ausströmen dieselben zwei Höhlungen, den Mund und die Nasenhöhlen.

Die erste dieser Höhlungen ist die wichtigste, weil ihre Wände und die in ihr sich befindenden Organe die hauptsächlich wirkende Kraft für die Aussprache des Wortes sind. In der That tragen zu der Aussprache der verschiedenen Elemente des Wortes theils vereint, theils wechselseitig bei: die Zunge, das Gaumsegel, die Muskeln, welche bis in den Bau der Stimmröhre laufen, die Zähne und die Lippen; bei dieser Verrichtung übernimmt ebenso die sehr veränderliche Entfernung der Kinnbacken eine bedeutende Rolle. Auf diese Weise kann der Mund, vermittelt der Beweglichkeit eines Theils seiner Wände, nach Erforderniss seinen Durchmesser, seine Länge und innere Stellung verändern; jede dieser angenommenen Gestaltungen wird so eine verschiedene Form, in welcher die Stimme bei ihrem Durchgang eine bestimmte Klangfarbe erhält. Die Vokale sind also das Ergebniss der Veränderungen welche der Klang bei seinem Durchgang durch die Stimmröhre erhält. »Der daraus hervorgehende einfache Klang (*Charles de Brosses, traité de la formation mécanique des langues*, t. I, p. 77, an XI) versinnlicht dem Ohr die der Stimmröhre durch das Einblasen des Athems gegebene Gestalt. »Die Verschiedenheit des einfachen Klanges verhält sich »wie die Verschiedenheit dieser Gestalt und weil nun eine »biegsame Röhre durch unmerkliche Abstufungen von »ihrem weitesten Durchmesser und ihrer grössten Länge »in den engsten und verkürztesten Zustand versetzt werden kann, so folgt hieraus seine grosse Mannigfaltigkeit.« Folglich muss die Zahl der Vokale nothwendigerweise von dem Bau und der Beweglichkeit der Organe abhängen, und man findet daher auch deren Zahl von den verschiedenen Schriftstellern auf sehr verschiedene Weise angegeben.

Für die französische Sprache wurde sie nach und nach von den verschiedenen Grammatikern von sieben bis zu neunzehn vermehrt.

Die Italiener erkennen gewöhnlich nur sieben Vokale an: A, E, Ê, I, O, O, U. Man könnte jedoch deren zehn und mehr annehmen, da jeder der fünf Vokale wenigstens zwei verschiedene Klänge darbietet.

Die Behauptung von de Brosses wird durch den Gebrauch der Sprachen vollkommen gerechtfertigt, da dieser beweist, dass die Zahl der Vokale in ihrer Schattirung unbegrenzt ist. Denn wenn auch die Schrift die Vokale mittelst unveränderlicher Zeichen darstellt, so ergiebt sich doch bei jedem derselben eine leicht wahrzunehmende Verschiedenheit, sobald wir ihn von verschiedenen Individuen aussprechen hören. Noch mehr, dieselbe Person, dasselbe Wort aussprechend, giebt den darin enthaltenen Vokalen nicht immer weder den gleichen Klang noch den gleichen Werth. Sobald irgend eine Leidenschaft den Sprechenden bewegt, erleiden die Vokale den unwillkürlichen Einfluss dieser inneren Bewegung und ertönen unserm Ohr bald in hellerem, bald in dunklerem Klang. Bei dem Wort *amour* z. B. wird das a nicht gleiche Farbe erhalten bei dem Ausdruck der Zärtlichkeit, des Zornes, des Scherzes, der Bitte oder der Drohung. Obgleich nun jeder Vokal eine Menge Verschiedenheiten erleidet, so scheint er dennoch keiner unterworfen zu sein und sich immer nur

illusion: dans le débit d'une pensée, toutes les voyelles se trouvant altérées dans la même proportion, leurs rapports restent les mêmes, leur ensemble seul a pris une teinte en harmonie avec la passion spéciale qu'exprime celui qui parle ou qui chante.

Deux mécanismes principaux donnent naissance à toute la variété des voyelles pures. Le premier repose sur le changement de longueur et de diamètre qu'affecte le tube vocal en raison du mouvement du larynx et du pharynx. Il en a été parlé en détail aux timbres clair et sombre. (*Mémoire sur la voix humaine*). Ces mouvements suffisent à produire une première série de voyelles comprises entre l'A et l'O ouvert. Le rapprochement graduel des lèvres achève de fermer le timbre de l'O et le convertit ensuite en OU. Le deuxième mécanisme consiste dans les modifications de forme que reçoit le tube vocal en raison des mouvements de la langue. Cet organe applique ses bords de diverses manières contre les dents, et l'A étant pris pour point de départ, il résulte de cette action une série de voyelles comprises entre l'A et l'E, l'E et l'I. Ces deux dernières seront converties en EU et U, si à la disposition des organes propres à produire chacune d'elles on ajoute le rapprochement des lèvres.

Les voyelles impures telles que l'L guttural russe, les nasales françaises, etc., exigent l'action de la base de la langue ou du voile du palais pour être formées (1).

En rapprochant ce qui précède de ce que nous avons dit du mécanisme des timbres, on reconnaîtra entre la production des voyelles et celle des timbres une étroite analogie. De ce rapport de mécanisme résulte nécessairement entre la voyelle et le timbre un rapport de dépendance mutuelle: on ne saurait modifier l'un sans modifier l'autre. Cette observation est féconde en résultats pour le chanteur. Elle lui servira à déterminer dans l'emploi de chaque voyelle le timbre le plus approprié à l'effet qu'il se propose, et lui permettra de maintenir en même temps dans tout le clavier de sa voix une égalité parfaite. En effet, le choix du timbre pour chaque voyelle est subordonné à deux choses différentes: l'accent logique ou déclamatoire, et le besoin de conserver à l'instrument dans toute son étendue une égalité et une pureté irréprochables. Quelques exemples nous semblent nécessaires pour éclaircir notre pensée.

1. Le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent.

Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur, le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée. Par exemple, le ton éclatant qui convient à l'entrée de Figaro:

„Largo al factotum della città,“

ou à l'air de Don Juan:

„Fin ch' han dal vino.“

(1) Les faits particuliers relatifs au principe que nous venons d'exposer sont parfaitement observés et décrits par M. URBAIN GENTELET de Lyon, dans son ouvrage intitulé: *Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation*.

auf eine unveränderliche Grundfarbe zu beziehen. Diese Täuschung findet aber leicht ihre Erklärung bei dem Aussprechen eines Gedankens; alle Vokale verändern sich nämlich in demselben Verhältniss, ihre Beziehungen bleiben aber dieselben und ihre Gesamtwirkung nur nimmt eine der besonderen Leidenschaft des Sprechenden oder Singenden angemessene und übereinstimmende Farbe an.

Zwei Hauptmechanismen erzeugen die ganze Verschiedenheit der reinen Vokale; der erste beruht auf dem Wechsel der Länge und des Durchmessers welchen die Stimmröhre durch die Bewegung des Kehl- und Schlundkopfes erleidet. Ausführlich war hiervon die Rede bei den hellen und dunkeln Klangfarben (Abhandlung über die menschliche Stimme). Diese Bewegungen reichen hin, um eine erste Reihe zwischen dem offenen A und O begriffener Vokale hervorzu- bringen; das allmähliche Zusammenziehen der Lippen schliesst endlich den Klang des O und verwandelt ihn darauf in OU. Der zweite Mechanismus besteht in der veränderten Gestalt welche die Stimmröhre durch die Bewegungen der Zunge erhält. Diese drückt ihren Rand auf verschiedene Weise gegen die Zähne und hieraus entsteht, das A als Ausgangspunkt angenommen, eine zweite Reihe zwischen dem A und E, dem E und I begriffener Vokale. Diese beiden letztern werden in EÜ und Ü verwandelt, sobald zur Thätigkeit der sie hervorbringenden Organe sich noch das Zusammenziehen der Lippen gesellt.

Die unreinen Vokale, wie das russische Kehlen-L, die französischen Nasenklänge u. s. w. erfordern zu ihrer Bildung die Thätigkeit der unteren Zunge oder des Gaumensegels (1).

Das Zusammenhalten des Vorhergehenden mit dem über den Mechanismus der Klangfarben eben Gesagten lässt die grosse Aehnlichkeit der Hervorbringung der Vokale und der Klangfarben erkennen. Aus diesem gleichen Mechanismus entspringt nothwendigerweise ein Verhältniss wechselseitiger Abhängigkeit des Vokals und der Klangfarbe; man kann diesen ohne die andere nicht verändern. Diese Bemerkung ist ein wichtiges Ergebniss für den Sänger, sie setzt ihn in den Stand bei dem Gebrauch eines jeden Vokals demselben die der beabsichtigten Wirkung entsprechendste Klangfarbe zu geben und zu gleicher Zeit in dem ganzen Umfang seiner Stimme eine vollkommene Gleichheit zu erhalten. Die Wahl der Klangfarbe für jeden Vokal wird daher von zwei verschiedenen Dingen abhängig, dem logischen oder deklamatorischen Accent, und der Nothwendigkeit, dem Instrument in seinem ganzen Umfange eine untadelhafte Gleichheit und Reinheit zu erhalten. Einige Beispiele werden hier wohl nothwendig zur leichteren Verständigung unserer Ansicht.

1) Der Klang der Stimme muss, sowie und soviel es die Leidenschaften erfordern, sich verändern.

Sollen Melodie und Worte einen tiefen Schmerz ausdrücken, so wird ein der Stimme Glanz verleihender Klang den Ausdruck entstellen. Zum Beispiel, der für den Auftritt Figaro's passende hell strahlende Ton:

„Largo al factotum della città.“

oder für Don Juans Lied

„Fin che han dal vino.“

(1) Die auf das hier aufgestellte Princip bezüglichen besondern Thatsachen sind vollständig beobachtet und beschrieben in dem Werke von URBAIN GENTELET von Lyon: *Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation*.