

opposées. Leurs gestes, leur expression, leur tenue théâtrale sont aussi essentiellement différentes. Tandis que l'un renverse forcément en arrière la tête et le cou pour arriver à des notes plus élevées, l'autre par cela même qu'il *sombre* peut garder sa situation naturelle, et conserver le pouvoir de varier ses mouvements suivant les exigences de la situation.

Cette nécessité physiologique, ignorée de la plupart des critiques, a pu bien souvent leur faire condamner comme un effet de mauvais goût, une attitude vicieuse commandée par la nature même de la méthode adoptée.

Comme dans la *voix sombrée* deux conditions seulement sont nécessaires à l'élévation du ton, pour suppléer à la troisième qui manque, il faudra que ces deux conditions s'accomplissent avec plus d'énergie, la constriction de la glotte devra être plus forte, et l'expiration plus active. L'examen attentif du larynx durant la production de la *voix sombrée*, la fatigue éprouvée dans cette région, les efforts des organes accessoires, l'intervention continuelle et obligée de la volonté révèlent suffisamment la contraction énergique du larynx : pour reconnaître l'accélération du courant d'air on n'a besoin que d'examiner un artiste qui cultive la *voix sombrée*. Les morceaux d'un rythme lent sont ceux qu'il préfère, il peut alors renouveler avec facilité l'air qu'il consomme en abondance : son grand art consiste à multiplier les inspirations ; il a la précaution de respirer toujours avant une note très haute, afin de pouvoir l'exprimer dans toute sa puissance ; mais cette nécessité imposée par la méthode a l'inconvénient de couper fréquemment la phrase grammaticale ou musicale. Ces deux conditions posées, leur étude fournit à nos auteurs l'occasion de relever des erreurs commises par des écrivains qui les ont précédés, et qui comme eux se sont occupés de la théorie des sons. Ils prouvent que, passé un certain degré, le resserrement de la glotte n'agit plus sur l'élévation du ton, tan-