

services qu'elle peut rendre aux chanteurs ; enfin, ils établissent avec habileté de quelle manière et dans quelles limites elle doit être utilisée pour agrandir la sphère, augmenter la force, et varier l'expression de l'instrument. Des exemples nombreux permettent à chaque pas l'application des règles établies ; et, ainsi que MM. Pétrequin et Diday l'expriment avec bonheur, en faisant servir la science à l'art, ils font servir aussi l'art à la science.

Nous avons indiqué plus haut comment se produit la *voix sombrée* : Pour l'acquérir, il sera bon de s'exercer d'abord sur les notes un peu élevées, comme les plus favorables à son émission. Un ténor choisira le *fa* de la dernière ligne ; une basse-taille l'*ut* de la portée (clef de sol). Ceci posé, au lieu de renverser la tête en arrière comme pour donner les notes de *voix blanche*, il faut la maintenir droite ou légèrement abaissée, en contractant vivement les muscles du cou ; on s'applique surtout à resserrer énergiquement la glotte, et on exécute en même temps de toute force une expiration large et franche : le son, dès-lors, sort avec une intensité et un timbre tout-à-fait caractéristiques. Ces conseils, sans doute, insuffisants pour les personnes tout-à-fait étrangères à l'art du chant, pourront efficacement diriger dans leurs études ceux qui ont déjà quelque habitude de l'instrument vocal, surtout s'ils ont soin d'observer les artistes qui emploient ce mode de vocalisation.

Le mode même par lequel la *voix sombrée* s'obtient, nous conduit à établir (l'expérience démontre la justesse de cette observation) que, vu la force nécessaire pour remplacer le déplacement du larynx dans la *voix blanche*, c'est surtout lorsqu'on monte une gamme *en sombrant* que le timbre spécial se prononce : au contraire, si on descend, il perd d'une manière graduée son caractère distinctif qui finit par disparaître complètement au dessous d'une certaine limite. Cette limite