

L'INSTRUMENT VOCAL

Ce livre est la somme de plusieurs années de pratique. Il est le fruit de la volonté profonde et sincère de clarifier la technique du chant et de l'analyse en tant que prestation physique et mécanique totale.

*C'est pourquoi ce livre représente à mon sens un réel enrichissement de notre littérature spécialisée. Pendant des années, j'ai pu bénéficier de l'enseignement de l'auteur. Elle m'a accompagné dans la transition précaire de ma voix de contre-ténor à celle de ténor lyrique grâce à quoi, bien plus tard et de façon tout à fait inattendue, j'ai même interprété *Das Lied von der Erde*, la Huitième de Mahler, le Requiem de Verdi, etc.!*

C'est avec conviction que je souscris aux qualités visionnaires de sa méthode.

ZEGER J.R. VANDERSTEENE

Beaucoup a déjà été publié sur l'art du chant, mais celui-ci resta un mystère.

Le livre de Lucie Frateur est une tentative nouvelle et courageuse pour s'approcher de la solution du mystère. De plus c'est une des rares oeuvres récentes sur le sujet du chant dans notre langue.

Que son livre puisse être un secours autant pour ses élèves que pour tous les étudiants de chant, qui n'ont pas eu la chance de recevoir ses cours en "live", pour les professeurs de chant et tous ceux qui sont saisis par le mystère du chant.

RENÉ JACOBS

Lucie Frateur est une femme heureuse. Elle possède un être harmonieux qui rayonne paix et concentration. Elle a une patience immense pour les problèmes de chacun.

Une patience et un dévouement absolu pour le phénomène de la vocalité qui, à mon avis, lui a fait écrire un livre unique. Un livre qui décrit en détail tous les aspects possibles de l'organe vocal. On peut y trouver décrite la solution à chaque problème qui puisse se produire pendant la phonation et tout cela dans un système de recherche pleins de tableaux de sa propre main.

Quelqu'un qui connaît sa technique et qui a étudié ce livre, ne pourra dire qu'il soit ignorant dans le monde du chant.

Que le livre puisse aider de nombreux chanteurs à découvrir leurs possibilités: qu'il puisse éviter aussi les jeunes solistes à faire des erreurs, et quelques-un à avoir des espoirs trop élevés lorsqu'ils se rendent compte de tout ce qui se passe dans une vie bien menée de chanteur.

Un grand remerciement à Lucie et bonne chance aux jeunes chanteurs.

ELLY AMELING

La structuration de ce livre, sans doute une de idées les plus audacieuses et courageuses de "La technique du chant", est le reflet de l'humanité et l'inquiétude qui inspire notre professeur Lucie Frateur.

Lucie Frateur, avec qui j'ai eu le privilège de me perfectionner dans "le chant", est incontestablement un des grands pionniers qui s'est investi dans la réalisation de ce livre qui répond aux besoins du chanteur et du pédagogue. Son livre servira comme ouvrage de référence à de nombreux chanteurs et pédagogues, mais aussi comme un message réel d'espoir.

Je suis très reconnaissante à mon professeur, Lucie Frateur, la Dame avec tant de grandes capacités.

RIA BOLLEN

C'est l'auteur de ce livre, Lucie Frateur, qui a guidé il y a de nombreuses années mes premiers pas sur le chemin difficile de l'art du chant.

Continuant le travail de Lilly Lehmann, Lucie Frateur est fascinée par le côté physiologique du chant – en relation étroite avec le monde médical. Sa nouvelle théorie est une des plus grandes découvertes au service de l'art du chant.

Le lecteur trouve le résultat de son étude intègre et ses échanges d'idées avec les médecins de KNO dans cette oeuvre, qui, j'espère, puisse contribuer à la notion et la discussion de ce phénomène qui domine ma vie: "Chanter".

RUUD VAN DE MEER

Avec grande reconnaissance je complimente votre livre dans lequel je retrouve tant de leçons précieuses que Lucie Frateur m'a données et qui m'ont appris à chanter vraiment. Après avoir séjourné pendant des années au pays de "Dichtung und Wahrheit", des cours de chant basés sur des théories plus ou moins sombres, Lucie Frateur prouve ses théories par les résultats dans la pratique. Dans ce sens on peut parler d'une approche scientifique du chant qui jusqu'à présent n'était pas connue. L'aspiration vers la perfection technique se réalise à mon avis ici. Si au début je considérais Lucie comme une sorte de magicienne qui savait atteindre son but désiré et après avoir pris des cours pendant longtemps, je sais en réalité qu'elle est pour moi LE professeur, mais avec une majuscule.

Le livre sera un succès par son contenu et créera consciemment la beauté dans le chant.

ALEXANDER OFFENBERG

Sans doute les élèves dévoués de Lucie Frateur se réjouiront de cette oeuvre qui leur est dédiée afin que son oeuvre de tout une vie soit écrite noir sur blanc dans l'avenir. Tous ceux qui ont eu le soutien des cours de Lucie Frateur ne seront pas déçus de ces recherches!

Non seulement en donnant des cours, mais aussi par sa recherche scientifique – consignée dans ce livre – Lucie Frateur pourra aider effectivement les amoureux du chant.

Recommandé chaudement!

SYLVIA SCHLUTER

Durant toute ma formation, grâce à vos recherches, j'ai pu me servir de votre approfondissement technique de l'art du chant.

En même temps je vous suis très reconnaissante que votre oeuvre de tout une vie soit écrite dans ce manuel. Il me servira à guider mes élèves. Félicitations pour la publication de votre livre!

JEANINE LAMBRECHTS

D'écrire un mot dans le manuel de la technique de chant de Lucie Frateur n'est pas seulement une tâche honorifique mais également comme amener de l'eau à la mer.

Qu'est-ce qu'on peut ajouter au livre en question? On peut retrouver dans son livre la minutie avec laquelle Lucie Frateur a travaillé pendant ses cours de chant. Avec conscience et une grande connaissance de cause elle a mis sur papier ce qui est devenu sa technique de chant, une technique qui m'a beaucoup apportée personnellement.

De tout coeur je souhaite à ce livre un grand succès et qu'il soit un guide fidèle pour ceux qui parfois dévieront du bon chemin.

CHRIS VAN WOERKOM

Comment se fait-il qu'un chanteur fantaisiste s'égaré dans une technique vocale scientifique et parmi les grands du Bel Canto? Je vous le raconterai.

Il y a des années j'eus des problèmes avec ma voix. Je fus enrôlé en jouant un de mes rôles comique, devenant le sergent-major "hurlant" Major Kees. Je perdais ma voix.

Mon laryngologiste, le Docteur J.B. Van Deinse, me mit en contact avec Lucie Frateur.

Lucie Frateur m'a appris à colorer le mot, "oublier" de chanter quand je dois chanter et "essayer" de chanter quand je dois parler.

Je n'ai plus eu de problèmes avec ma voix et grâce à ce qu'elle m'a appris, avec une technique simplifiée, tous les soirs à huit heures et quant je monte sur scène plein de confiance.

Lucie Frateur: une femme à aimer et admirer pour son habilité, sa mentalité et sa chaleur humaine.

Avec remerciements et respect.

PAUL VAN VLIET

AVANT-PROPOS

Je dédie ce livre à mes nombreux et chers élèves, qui peuvent l’employer comme un guide. Ce manuel pourra les aider à résoudre les problèmes de leurs propres élèves. Ils pourront ainsi jeter un coup d’œil dans mon “livre de recettes”. Ils y trouveront beaucoup de remèdes, de conseils que j’ai appliqués pour éliminer les fautes – qui s’étaient produites à cause d’une utilisation erronée de l’instrument vocal – en rendant leur juste coordination à certains muscles.

Jeunes, nous utilisons nos réflexes inconsciemment, instinctivement. Avec l’âge, ces réflexes deviennent moins spontanés et à ce moment-là il est fort important d’apprendre à les employer consciemment – de plus en plus, à mesure que l’âge augmente – pour garder ainsi le chant en bonne condition.

Une bonne formation vocale implique que le chanteur doit apprendre à maîtriser tout à fait consciemment les muscles de son instrument vocal et qui doit être en état de les laisser travailler aussi bien volontairement qu’involontairement. Cela le conduira à la plus grande des satisfactions. Il va de soi que cela représente de nombreuses années d’étude, car nos muscles doivent réagir de façon réflexe au moindre signal de notre esprit. Si nous comparons cela à la conduite d’une voiture, le chauffeur utilise des réflexes à chaque instant. Lui non plus n’a pas le temps de réfléchir et doit avoir instinctivement la réaction adéquate. En tant que chanteur, nous connaissons aussi ces réflexes quand il faut brusquement prendre un ton aigu. Pour un saut difficile ou pour prendre un grand intervalle, nous devons aussi réagir “subito presto”.

Dans ce livre, je veux surtout expliquer que ma technique de chant est totalement construite sur des bases physiologiques. J’y été amenée par tous les problèmes vocaux rencontrés autour de moi et qui avaient souvent des conséquences dramatiques pour l’avenir du chanteur. Pourquoi tant de chanteurs ont-ils des difficultés dans l’aigu? Pourquoi y a-t-il si souvent une “cassure” (un “clic”) dans la voix? Pourquoi une voix ne porte-t-elle pas, alors qu’elle a pourtant un grand volume? Pourquoi? Pourquoi? Ces problèmes ont suscité en moi une “aspiration à la vérité” et réveillé un “esprit de recherche” pour découvrir les causes de ces difficultés et leur trouver une solution. J’ai analysé le corps en tant qu’“instrument vocal” et j’ai fait jouer consciemment ses muscles en coordination harmonieuse comme quelqu’un qui, pratiquant un sport de haut niveau, apprend à se servir de son corps comme d’un instrument. J’ai consacré toute ma vie à résoudre ces problèmes et j’en ai suivi l’évolution et les résultats avec enthousiasme. Maintenant que “l’œuvre de ma vie” a fait ses preuves, il est logique que je lègue les solutions trouvées, sous forme de guide, à mes nombreux élèves. Si à l’avenir, ils peuvent – à l’aide de ce manuel – rendre leurs pro-

pres élèves conscients de la coordination de tous les muscles, coordination appropriée “de la tête aux pieds”, ils pourront faire de ces êtres – qui chantent consciemment – des instruments merveilleux au service de la musique et du prochain.

Pour terminer, je remercie le Docteur J.B. van Deinse, phoniatre, avec lequel j’ai travaillé durant des années et de qui j’ai beaucoup appris au point de vue médical, sur la fonction du corps pendant le chant.

Je remercie cordialement mon frère August Frateur, peintre professionnel, pour le dessin de la page de couverture et les dessins clairs et précis qui étaient indispensables à cet ouvrage, ainsi qu’au dessinateur médical Herman Van Vinckenroye qui a réalisé le dessin des muscles dans la figure de la page de couverture.

Ma reconnaissance va aussi à l’ingénieur Wim Maschhaupt pour ses photos précises de la bouche et de la langue.

Ma reconnaissance va également à mes anciennes élèves Monique Lurkin et Denise Severin pour la traduction française de ce livre “L’instrument vocal” et à la linguiste Kikou Lacase pour la “supervision” linguistique de cette traduction.

PROLOGUE

A mes lecteurs, je présente par avance, des excuses pour les répétitions qu’ils risquent de découvrir, ce qui, j’en suis consciente, alourdit le style et peut rendre les discours un peu fastidieux.

Néanmoins, je dois avouer que ce processus est assez volontaire: c’est le professeur qui explique, précise, démontre, répète maintes et maintes fois, dans un souci pédagogique de compréhension et de persuasion.

Veillez, chers lecteurs, comprendre et pardonner cet excès, mais soyez assurés que mon seul but est de convaincre, persuader, aider.

Je souhaite créer intelligemment et naturellement des réflexes, des automatismes, pour approcher, pour atteindre la perfection artistique.

Chapitre I

L'INSTRUMENT VOCAL

Aperçu du chapitre I

A. Bref aperçu de l'histoire et du développement de la technique de chant

B. Bref aperçu de l'instrument vocal

C. L'instrument vocal consiste en trois composantes:

1. la partie résonateur: **volontaire**,
2. la partie moteur: **volontaire**,
3. la partie vibrateur: **involontaire**.

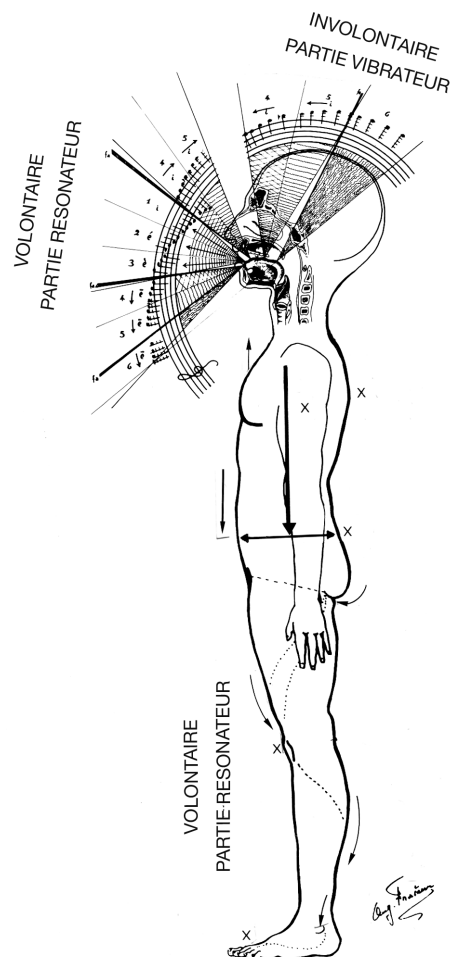


Fig. 1 – Jeu d'ensemble des muscles.

A. BREF APERÇU DE L'HISTOIRE DU DÉVELOPPEMENT DE LA TECHNIQUE DE CHANT

L'être humain a toujours chanté et ce qu'actuellement nous appelons le rythme, n'était la plupart du temps rien d'autre qu'un chant allié à la danse, qui donnait au mots une forme et une expression plus artistique et ce, le plus fréquemment, dans une structure rythmique. Ce lien entre le mot parlé et le mot chanté a eu une influence décisive sur la technique de l'utilisation de la voix. Je veux, dès à présent, mettre l'accent sur le fait que, de ce point de vue, chanter n'est rien d'autre que parler autrement, d'une façon plus développée: un lien qui est par trop négligé, pour ne pas dire "oublié".

La voix humaine fut développée dans un but précis et vint au service de la reproduction musicale. Outre le talent vocal naturel une formation méthodique devint nécessaire et, comme tout le monde le sait, elle se réalisa en Europe Occidentale à la fin du 16e siècle, début du 17e siècle. C'est sous l'impulsion de l'école romaine que dirigea Palestrina dans la deuxième moitié du 16e siècle que le chant connut un grand essor en Italie, ceci sous l'influence, le développement et la culture de la Renaissance.

Cela vaut vraiment la peine de donner ici un petit aperçu de ce qui était exigé dans cette école pour la formation des virtuoses. Dans l'ouvrage de 1695 *ISTORIA MUSICA* de Giovanni Andrea Bontempi, nous lisons ce qui suit:

"Les élèves de l'école romaine sont obligés de faire des exercices d'intonation pure (pour acquérir plus d'aisance dans l'exécution) chaque jour durant une heure. Ils consacrent ensuite une heure à l'étude du trille, une heure aux passages rapides, une heure à l'étude de la littérature et encore une heure à la formation du goût, tout cela en présence du maître qui les fait chanter devant un miroir pour éviter tout vilain mouvement musculaire, aussi bien le froncement du front et le clignement des paupières que le fait de tirer la bouche sur le côté. Tout ceci se fait le matin. L'après-midi ils consacrent une demi-heure à étudier la théorie du son, une heure à l'étude du contrepoint, une heure à étudier les règles que le maître leur enseigne au sujet de l'art de la composition et qu'ils doivent développer par écrit; encore une heure à la littérature. Le reste du temps de la journée l'élève compose un psaume, un motet ou toute autre œuvre, au prorata de son talent. Tous ces exercices se font les jours où les élèves ne sont pas autorisés à sortir de l'école. Par contre, quand ils sont autorisés à sortir, ils se rendent souvent au-delà de la "Porta angelica" dans les parages du "Monte Mario", pour y chanter et entendre leurs fautes grâce à la réponse que leur renvoie l'écho à cet endroit. Parfois ils sont invités à chanter dans les églises de Rome pour des exécutions publiques ou à écouter les différents maîtres de leur époque afin de travailler, une fois rentrés chez eux, selon leur exemple".

Il ressort clairement de cet extrait que la formation donnée au 17e siècle était très sérieuse.

A la Renaissance la polyphonie – ou la musique à plusieurs voix – apparaîtrait, il va de soi qu’il y eut des chœurs polyphoniques, pour lesquels il fallait des sortes de voix différentes. A cette époque nous entendons parler des premiers pédagogues de chant. Le premier qui mérite le nom de pédagogue de chant est l’italien Giulio Caccini, parce qu’il est le premier à employer une technique du chant déterminée pour la formation individuelle au chant solo. Il est né à Rome en 1545 et décédé à Florence en 1618. Hormis un voyage à Rome et à Paris, il vécut à Florence. Il était principalement chanteur, mais également instrumentiste et dirigeant. Compositeur réputé il accentua, dans ses œuvres, l’importance du chant solo. Dans un premier temps, il écrivit des récitatifs très appréciés, puis il composa des scènes isolées pour évoluer finalement vers des drames musicaux complets.

Le livre de Caccini “Le Nuovo Musiche”, écrit à Florence en 1602, est un des principaux ouvrages de cette époque. Il ne contient pas seulement des airs, qui étaient conçus pour la première fois comme des variations strophiques (1), mais également des madrigaux d’un seul tenant, dont le texte devait être interprété au moyen d’ornements pathétiques, qui en ce temps-là étaient appelés “george”. Dans cet ouvrage nous rencontrons pour la première fois des indications au sujet d’une technique de respiration, de formation vocale, d’attaque, etc.

Il est intéressant de savoir qu’un exemplaire inédit magnifique d’airs écrits de sa main se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Bruxelles.

Comme les chanteurs devaient se produire individuellement en tant que solistes, il était exigé davantage d’eux que des choristes. Il va de soi que depuis Caccini, l’art du chant a beaucoup évolué. Après le chant solo, la formation à l’art du chant virtuose se répandit également en dehors de l’église et de plus en plus de chanteurs réputés, ainsi que des compositeurs d’opéras, se mirent à fonder des écoles pour le “bel canto”.

L’art du chant de ces italiens a continué à donner le ton jusqu’au début du 20e siècle. L’invention du **laryngoscope** par **Manuel Garcia**, grand pédagogue de chant et frère des chanteuses **Maria Malibran** et **Pauline Viardot**, – réputées elles aussi – porta la technique du chant à un niveau plus scientifique (2). Dès cette période, la technique du chant progressa, reposant sur une base plus scientifique: **la laryngologie** (3) et **la physiologie vocale** (4) allaient se développer. Lentement mais sûrement, on s’aperçut que ce n’étaient pas uniquement les cordes vocales, mais tout le corps qui jouait un rôle actif pour chanter. Cette idée se développa de plus en plus.

-
1. La variation strophique: est un thème déterminé qui prend toujours d’autres formes au cours de différentes répétitions et modifications.
 2. Le laryngoscope: est un petit miroir rond muni d’un long manche. A l’aide de ce petit miroir il est possible de voir les cordes vocales et aussi de les voir vibrer.
 3. La laryngologie: est l’étude du larynx.
 4. La physiologie vocale: est la science relative à la voix.

La partie résonateur de notre instrument de chant est située, essentiellement, dans la cavité buccale et nasopharyngienne, partie qui est habituellement appelée “le masque”. L’air vibre et le son est amplifié ou diminué dans ses cavités de résonance en concordance avec l’expression musicale.

La **cavité buccale et nasopharyngienne** ou **masque** comporte:

1. la **cavité buccale** ou la bouche,
2. la **cavité nasale** ou les fosses nasales,
3. le **rhino-pharynx** ou le naso-pharynx,
la **cavité bouche et oro-pharynx**,
La **cavité laryngo-oropharyngienne**,
4. les **sinus** de la **mâchoire**,
du **frontal** et du **sphénoïde**.

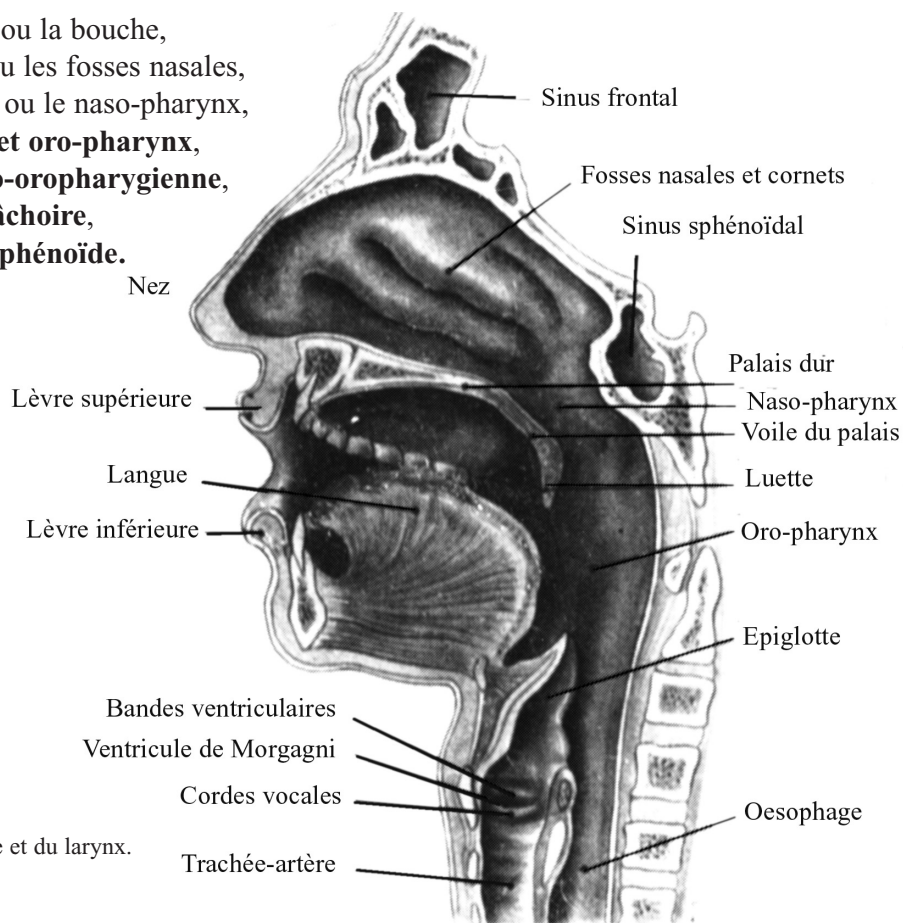


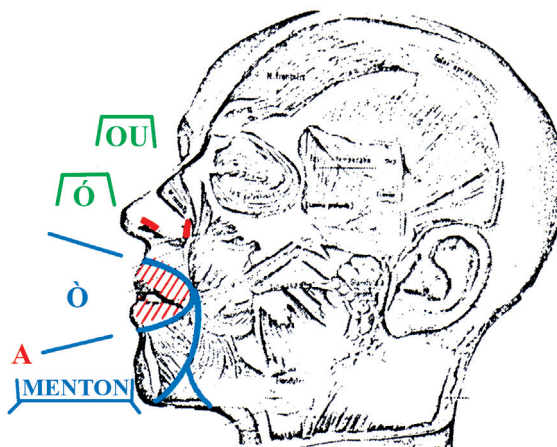
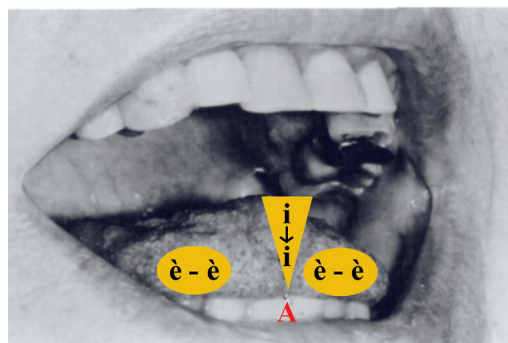
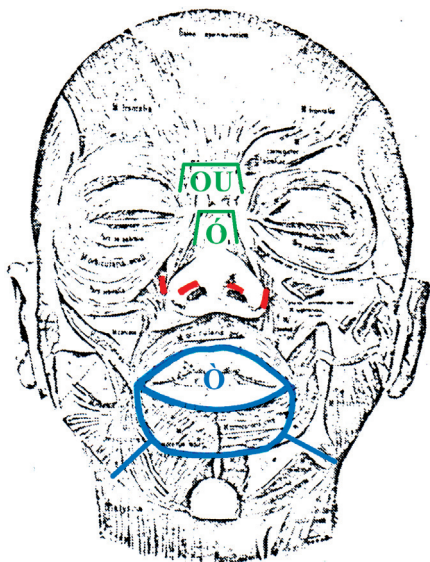
Fig. 2 – Aperçu du masque et du larynx.

1. La cavité buccale

La **cavité buccale** est limitée par les **lèvres** et les **joues**, les **mâchoires supérieures et inférieures**, le **palais dur** et le **voile du palais**. Le voile du palais est très mobile et la **luette** pend un peu vers le bas en son milieu; le voile du palais se sépare vers le bas en deux arcs: les arcs **gauche et droit du palais** qui se terminent par les **piliers antérieurs et postérieurs du voile du palais** entre lesquels se situent les **amygdales palatines**.

Durant le chant, le rayon de la voix doit rester dirigé au-dessus des incisives, en un point déterminé de la gencive. Ce point porte le nom de “**Point de Mauran**” appelé ainsi du nom de l’artiste français J. Mauran qui en souligna l’importance.

B. PARTIE RESONATEUR



C. BREF APERCU DES POINTS DONT IL FAUT TENIR COMPTE POUR LA VOYELLE "A" DANS LE 2ème REGISTRE DU 2ème ORDRE

PARTIES RESONATEUR ET MOTEUR

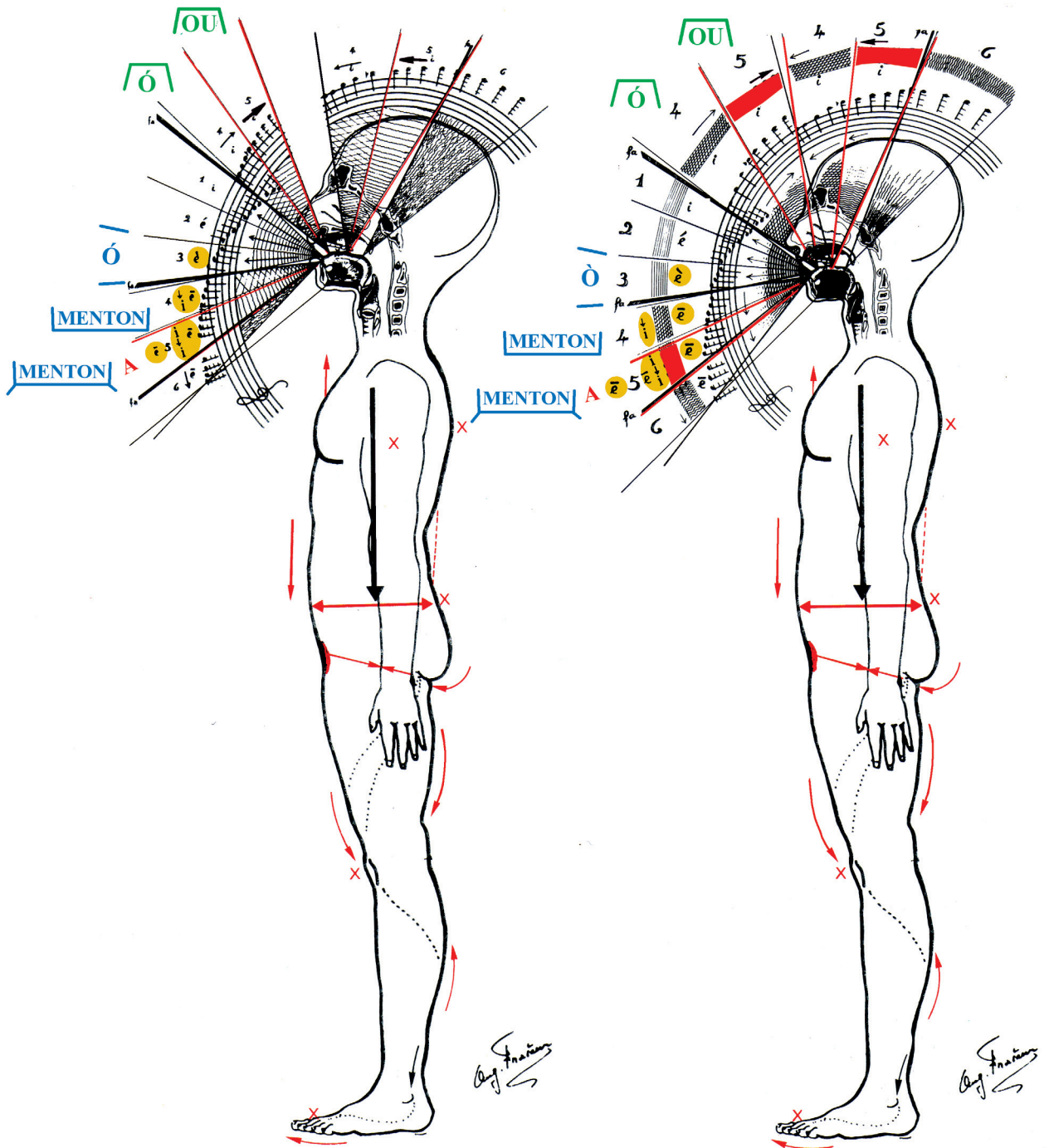


TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	3
Première partie	
THEORIE	
Chapitre I	
L'INSTRUMENT VOCAL	7
A. Bref aperçu de l'histoire et du développement de la technique de chant	8
B. Bref aperçu de l'instrument vocal	10
C. L'instrument vocal consiste en trois composantes	11
Chapitre II	
LE SYSTEME OSSEUX ET LES MUSCLES DES TROIS COMPOSANTES	15
A. La partie résonateur (volontaire)	17
B. La partie moteur (volontaire)	20
C. La partie vibrateur (involontaire)	32
D. La naissance de la voix	48
E. Le "mécanisme de suspension" du larynx	49
F. L'influence de la partie moteur (les muscles respiratoires) sur le larynx	52
G. Le larynx et le mouvements du mécanisme respiratoire	54
Chapitre III	
COUVRIR LA VOIX	57
A. Origine du fait de couvrir la voix	57
B. Couvrir la voix en général	57
C. Considérations générales au sujet du passage	58
D. Que se passe-t-il lorsque nous "couvrons" la voix?	59
E. Quel est le fonctionnement des cordes vocales lorsque nous couvrons la voix ou lors du passage?	61
Chapitre IV	
LES REGISTRES	63
A. La répartition des registres: les registres du 1er et du 2ème ordre	64
B. La direction de la voix: généralités	66
C. Le mélange des voyelles dans les trois premiers petits registres du 1er ordre (en-dessous et y compris le "passage")	68

D. L'application pratique des voyelles dans les trois petits registres du 1er ordre (1-2-3 en-dessous et y compris le "passage")	69
E. Le mélange et la coloration des voyelles pour la voix parlée et chantée	72
F. Comment couvrons-nous la voix, quel mélange des voyelles et quels muscles avons-nous besoin pour y arriver? (au-dessus du "passage")	83
G. Comment couvrons-nous la voix dans le 1er registre du 2ème ordre?	85
H. Bref aperçu et points essentiels pour couvrir la voix dans le 1er registre du 2ème ordre (n° 4 de l'éventail)	86
I. Bref aperçu et points essentiels pour couvrir la voix dans le 1er registre du 2ème ordre (n° 4 de l'éventail)	87
J. Couvrir la voix dans le 2ème registre du 2ème ordre (n° 5 de l'éventail)	88
K. Bref aperçu et points essentiels pour couvrir la voix dans le 2ème registre du 2ème ordre (n° 5 de l'éventail)	89
L. Bref aperçu et points essentiels pour couvrir la voix dans le 2ème registre du 2ème ordre (n° 5 de l'éventail)	90
M. Le 3ème registre du 2ème ordre: le registre de flageolet (n° 6 de l'éventail)	91

Chapitre V

LE JEU CONSCIENT DES TROIS COMPOSANTES DURANT LE CHANT

A. Introduction	95
B. En-dessous et y compris le "passage" – Nos 1-2-3 de l'éventail	97
C. Au-dessus du "passage" – N° 4 de l'éventail	103
D. Au-dessus du "passage" – N° 5 de l'éventail	107
E. La voix de poitrine – En ligne descendante	111
F. La voix de poitrine – En ligne ascendante	116

Chapitre VI

LES PROJECTIONS EN EVENTAIL

A. Comparaison des "projections en éventail" des sensations dans la tête sur toute l'étendue de la voix de soprano ou de ténor selon Lilly Lehmann, Raoul Husson, Lucie Frateur	120
B. Sensation des vibrations dans le palais lors du "passage"	122
C. Comparaison des "projections en éventail" des sensations des vibrations au-dessus du "passage" de Lucie Frateur, que celle-ci a appliquées sur celles constatées par Raoul Husson	123
D. Considérations de Raoul Husson accompagnant des schémas du corps d'une soprano qui a une technique de chant de petite et de grande portée	124
E. Considérations de Lucie Frateur accompagnant le schéma du corps d'une soprano ou d'un ténor qui a une technique de chant de grande portée	125
F. Ce qui est observable, selon Raoul Husson, dans l'aigu lors d'un déploiement maximal de la voix et certainement lors d'un <i>forte</i>	128

332	G. Données complémentaires de Lucie Frateur au sujet de ce qui est observable, selon Raoul Husson, dans l'aigu au-dessus du passage, lors d'un déploiement maximal de la voix et certainement lors d'un <i>forte</i> ou d'un double <i>forte</i> (<i>f</i> ou <i>ff</i>)	129
	CONCLUSION	131

Deuxième partie
PRATIQUE: GENERALITES

Chapitre I

	LE JEU CONSCIENT DES TROIS COMPOSANTES LES PLUS IMPORTANTES DE NOTRE INSTRUMENT VOCAL	135
A.	Bref aperçu	135
B.	Aperçu de la problématique et du fonctionnement: 1-2-3 de l'éventail	138
C.	Aperçu de la problématique et du fonctionnement: 4 et 5 de l'éventail	139
D.	“Couvrir” la voix dans le n° 4 de l'éventail	140
E.	“Couvrir” la voix dans le n° 5 de l'éventail	141
F.	La voix de poitrine	142
G.	Bref aperçu des points dont il faut tenir compte pour jouer consciemment de notre instrument vocal dans la pratique	145

Chapitre II

	APPLICATION GENERALE DES VOYELLES DANS LES DIFFERENTS REGISTRES DU 1er ET DU 2ème ORDRE	147
	La voyelle “I”	148
	La voyelle “É”	166
	La voyelle “È”	185
	La voyelle “U”	202
	La voyelle “EU”	220
	La voyelle “E”	239
	La voyelle “OU”	256
	La voyelle “Ó”	274
	La voyelle “Ò”	292
	La voyelle “A”	310

	BIBLIOGRAPHIE	329
--	---------------	-----