MÉTHODE DE CHANT

POUR VOIX DE SOPRANO

Etienne Rey

ŒUVRES VOCALES

MÉTHODE DE CHANT

PRATIQUE, ÉLÉMENTAIRE ET PROGRESSIVE

POUR VOIX DE SOPRANO

BIBLIOTECA NACIONAL

CONTENANT

120 Exercices, 50 Études, 18 Vocalises et 2 Scènes Lyriques

OP. 51

Prix net : 15 Francs

FRANCE ET ÉTRANGER

EN VENTE CHEZ L'AUTEUR, RUE DE MOGADOR, 6, A PARIS

PRÉFACE

Rendre l'étude du chant facile, agréable et prompte, voilà le but que je me suis proposé en écrivant cette Méthode de chant moderne.

Ennemi de tout système et fermement convaincu que l'art du chant ne s'apprend pas théoriquement, je me suis borné, dans la première partie, à mentionner ce que l'expérience a rendu incontestable, et à écrire des exercices gradués suivis d'études mélodiques qui ne dépassent pas les limites ordinaires de la voix.

Dans la seconde partie, spécialement écrite pour les artistes, j'ai réuni toutes les difficultés du chant, depuis les cadences les plus brillantes jusqu'aux vocalises de perfectionnement et aux scènes les plus dramatiques.

Puissé-je avoir réussi, par mes conseils, par le choix de mes exercices, de mes études et par l'appui de nos maîtres, à donner de dignes successeurs aux virtuoses de l'école qui nous a précédés, à populariser le goût du chant, à enrayer, s'il se peut, la décadence qui semble nous envahir ; à empêcher enfin la plupart de nos grands artistes de déserter la belle école française pour courir les théâtres étrangers, but que bien certainement notre Conservatoire ne se proposa jamais.

ETIENNE REY.

CONSEILS AUX PARENTS ET AUX ÉLÈVES

Le premier conseil à donner aux personnes qui se destinent à la carrière lyrique, c'est le choix d'un maître prudent et ennemi de tout système. Les maîtres qui, à tort ou à raison, ont prétendu pouvoir faire des voix n'ont pas été payés d'un bon résultat. On apprend à chanter, sans doute, c'est-à-dire que l'on apprend à tirer de sa voix les ressources qu'elle renferme et à les faire plus ou moins valoir. Mais cette voix, Dieu seul la donne. La mission du professeur est donc de seconder la nature, et son talent consiste à la diriger, à la faire arriver, par degrés successifs, à son complet développement.

Une bonne éducation musicale est indispensable pour arriver à bien chanter, et j'ajoute que le don naturel de la voix a besoin d'un auxiliaire naturel comme elle, qui est ce qu'on est convenu d'appeler l'*organisation*. L'organisation est, à proprement parler, le sentiment inné du rhythme, des nuances et de l'intonation, sans lequel l'étude du chant présente d'insurmontables difficultés.

La première période de l'éducation musicale est remplie par l'étude du solfége, et je ne saurais trop recommander aux parents de s'opposer formellement à ce que les enfants chantent en masse, ainsi que cela se pratique dans la plupart des écoles. Il en résulte que les élèves, ne tenant aucun compte des avis du professeur, s'efforcent de se dominer les uns les autres, et se brisent la voix en outrepassant leurs moyens.

Il est une époque où la voix subit une épreuve qui décide d'elle pour l'avenir. Je veux parler de la mue. A ce moment de transition, la voix se transforme complétement; il se produit chez elle un déplacement progressif de l'aigu vers le grave, dont personne ne peut au juste prévoir le résultat définitif, mais qu'il est permis de conjecturer. Vraisemblablement la voix aiguë et flûtée, dans un jeune garçon, sortira de la mue avec le timbre du ténor; si la voix est basse et sonore, tout fait supposer qu'elle sortira avec le timbre de basse ou de baryton. Chez les jeunes filles où la mue est presque insensible, elle ne se manifeste que par une plus grande intensité de timbre. C'est ainsi qu'agit la nature, si rien ne vient entraver son œuvre mystérieuse.

C'est à cette époque que les parents doivent surtout exercer leur vigilance, parce que le moindre excès de travail, la moindre imprudence peut devenir funeste à la voix dont on augurait le mieux. On a donc proscrit pendant la mue tout exercice vocal de nature à fatiguer l'organe. Mais cette proscription a surtout pour but de ne point laisser l'élève à la merci d'un maître, qui, peut-être imprudent, ou impatient du résultat, pourrait sacrifier l'avenir pour un progrès passager. C'est un axiôme qu'en matière de chant, la voix est la moitié du succès, et parents et élèves doivent être certains que, sans ménagements, sans hygiène, il est impossible de la conserver. Quelque travail qu'on fasse, soit du solfége, soit des exercices, soit des vocalises, je ne saurais assez recommander de ne jamais pousser jusqu'à la fatigue. La musique d'ensemble, si nécessaire pour devenir un bon exécutant, est bien souvent funeste aux organes encore peu robustes. Combien de voix se sont brisées à solfier trop longuement ou à chanter des chœurs!

Tout exercice qui amène la fatigue ne retarde pas seulement les progrès de l'élève, il les recule, les détruit; et quelquefois revenir au point où on s'est arrêté, exige plus de temps et d'efforts qu'on n'en avait mis d'abord à y parvenir.

Vouloir assujettir toutes les voix à une seule et unique émission, c'est se proposer un but chimérique, dont le plus souvent l'élève est la première victime, car il n'existe pas plus deux voix semblables que deux figures identiques. On ne trouve pas non plus des voix complètes : toutes ont quelque imperfection. Le talent du maître consiste à corriger bien plutôt qu'à guérir, à dissimuler les défauts naturels, à développer, en mettant les qualités en relief, l'originalité qui plus tard sera la source et l'élément du succès.

QUELQUES MOTS DE THÉORIE

J'ai dit dans ma préface que je supprimerai en partie la théorie, afin de n'avoir pas de longueur dans cette Méthode. Et en effet, ma conviction est formée à cet égard, que la connaissance anatomique des poumons, du larynx, du pharynx, de la glotte et des organes de la bouche n'a jamais appris le chant à personne. Aussi je n'hésite pas à renvoyer ceux qui désirent connaître l'appareil vocal aux médecins qui en font une étude spéciale.

Il est néanmoins impossible de me dispenser de parler des différents registres de la voix et de la respiration. Pour moi, le classement des registres, la manière de respirer et de distribuer le souffle constituent le principe fondamental de l'étude théorique du chant.

Comme on sait, on distingue dans la voix de femme trois registres, à savoir : le registre de poitrine, s'élevant des sons les plus graves au *fa* ou *fa* dièze, première interligne en clef de sol ; le registre mixte, s'étendant de cette dernière note à l'*ut* du médium, et le registre de tête, qui, partant de l'*ut* du médium, s'élève jusqu'aux sons les plus aigus. Le développement de chacun de ces registres, une fois la nature de la voix constatée, s'opère en appliquant aux diverses notes qui les composent, une des voyelles dont l'émission en augmente la rondeur et l'éclat. La voyelle *a* clair nous semble plus favorable au développement des sons graves ; au-dessus de *fa* dièze, si la voix est naturellement un peu sombrée, cette voyelle convient encore à merveille ; si la voix au contraire est grêle, sans timbre, la voyelle *o* et quelquefois la syllabe *ou* est préférable.

Les sons aigus doivent être toujours puissants et brillants ; c'est, selon nous, la voyelle *é* (accent circonflexe) qui convient le mieux. Malgré cela, il est difficile d'expliquer théoriquement quelle est la voyelle qui s'adapte le plus exactement aux divers registres, les voix étant toutes dissemblables et chacune d'elles ayant des qualités ou des imperfections différentes. C'est donc en présence de la voix de l'élève que ces conseils peuvent et doivent être donnés.

La plus grande ou plutôt la plus générale des imperfections de la voix de femme, c'est la faiblesse du médium ; faiblesse qu'il faut attribuer, quand elle n'est pas naturelle, aux sons aigus forcés chez les sopranos, et aux sons graves forcés chez les contraltos. Le moyen qui m'a toujours le mieux réussi pour combler ce vide, c'est, après avoir choisi la note la plus sonore de ce médium, d'en nourrir progressivement, et par degrés successifs, les notes maigres qui l'avoisinent. Donnons un exemple : supposez que l'**ut** soit la note sonore du médium, je la fais attaquer par l'élève sur la voyelle la plus favorable et je la porte sur le **si**, en ayant soin de ne changer ni la couleur du son, ni la position de la bouche. Peu à peu le **si** prendra la couleur et la sonorité de l'**ut** ; je fais le même travail du **si** au **la**, et ainsi de suite jusqu'à ce que le vide soit comblé.

Une autre imperfection remarquée dans la voix de femme, et sur laquelle j'appelle toute l'attention des professeurs, c'est l'ébranlement des sons aigus. Je n'hésite pas à l'attribuer au développement imprudent de l'échelle de poitrine ; c'est pourquoi j'en arrête la limite au *fa* ou *fa* dièze, à moins que la nature ne permette, d'une manière bien apparente, le développement de ces précieux sons.

Voilà pour les voix de femmes les deux observations principales que j'avais à présenter.

Concernant les voix d'hommes, l'expérience que j'en ai faite sur beaucoup de chanteurs me pousse à reconnaître avec plusieurs maîtres qu'on doit prolonger l'échelle de poitrine jusqu'au *mi* bémol pour les basses, *mi* naturel pour les barytons, et *fa* pour les ténors, selon les facultés de l'élève ; car en matière de chant aucune règle ne peut être donnée comme absolue. Ainsi j'ai souvent remarqué que du *la* au *si* bémol, il existe chez les basses-taille, et aussi quelquefois

chez les barytons une émission différente qui semble arrêter la voix de poitrine à ces sons. En ce cas je n'hésite pas à classer dans le registre mixte les sons supérieurs au *si* bémol. La voyelle *a* est celle qui convient le mieux, généralement.

Au dessus du registre de poitrine, la voix dite de fausset, ou mixte, participe, comme son nom l'indique, du registre de poitrine et du registre de tête, servie dans son émission par les fosses nasales. Du reste, ce qu'on appelle émission, c'est-à-dire la couleur du son, s'acquiert par des exemples et non par des leçons.

Ce que les Italiens appellent la *voce cupa*, et que nous pourrions appeler la voix sombrée et même la voix sourde, est très-utile dans la musique dramatique. Les hoquets sont aussi d'un puissant secours quand ils sont placés à propos; mais, nous le répétons, la théorie n'enseigne rien de tous ces effets. Pour les acquérir et les posséder une fois pour toutes, il est indispensable que les professeurs les démontrent et les rendent sensibles à l'oreille avec leur propre organe.

Les ténors ont souvent de la difficulté à chanter sur le passage de la voix de poitrine à la voix mixte. Le moyen d'en triompher est de donner à la gorge le plus d'élasticité possible, c'est-à-dire de relâcher tous les muscles contracteurs qui ouvrent et ferment tour à tour le larynx, afin de n'opposer au passage de l'air aucune résistance, sans parler de la distribution du souffle qui est surtout le point important.

Le souffle est en effet, selon moi, la clef du chant. Pour être bon chanteur, c'est-à-dire pour être sûr de sa voix, il est essentiel que celle-ci soit bien étayée sur le souffle.

L'organe vocal a un rôle purement passif; c'est un instrument à vent, le souffle seul lui donne la sonorité, le timbre, la vie en un mot. Savoir prendre beaucoup de souffle et le distribuer à propos a toujours été la qualité principale des grands chanteurs et le secret de leurs effets, soit que le travail leur eût conquis cette qualité, soit que la nature leur eût donné, en même temps que l'ampleur des poumons, un appareil vocal supérieurement conformé. Du souffle dépendent la force et la douceur. Qui n'est pas maître de son souffle n'aura à son service qu'un seul de ces deux effets, ce qui n'est pas suffisant pour être le fidèle interprète des grands maîtres.

Quant à établir sur le souffle une théorie absolue, je le déclare à la fois difficile et inutile : difficile, car cette théorie ne serait pas applicable à tous les individus, l'étendue des moyens variant avec chaque sujet; inutile, car cette théorie serait-elle claire comme le jour, que l'élève ne pourrait s'en appliquer les principes qu'à la condition d'être doué d'une organisation exceptionnelle et, par conséquent, de deviner ces principes bien plutôt que de les apprendre.

Quand on voit tous les jours des élèves respirer par le système diaphragmatique, et y perdre pour la plupart les moyens avec lesquels ils chantaient avec charme et facilité; et, d'autre part, quand on entend quelques-uns de nos grands chanteurs produire de brillants effets par ce système, on se trouve sérieusement embarrassé pour préciser une théorie de l'art de respirer.

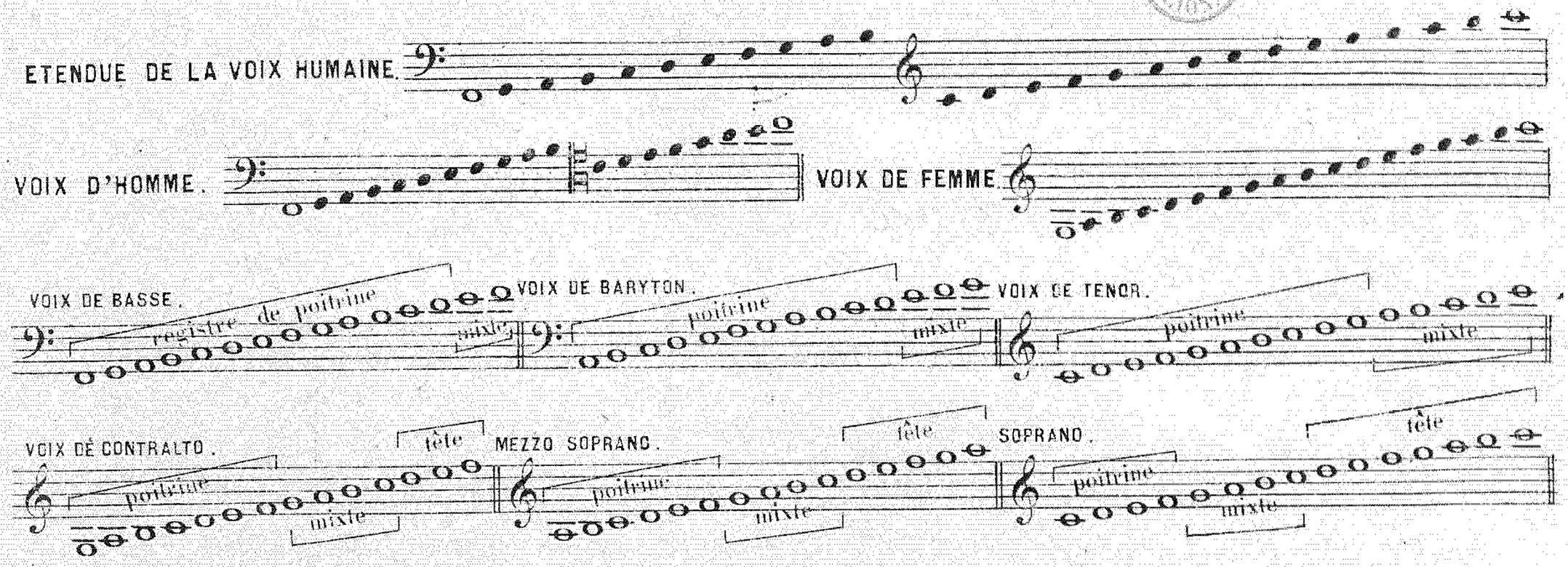
Le seul conseil à donner, c'est de tenir le corps naturellement droit, appuyé sur une seule jambe; de donner à la bouche l'expression du sourire, de tenir la langue plate et unie, de manière à laisser à la bouche le plus de capacité possible et de n'interposer aucun obstacle entre les lèvres et le larynx; d'effacer les épaules en portrant la poitrine un peu en avant, et d'aspirer lentement et amplement, sans contorsion spasmodique, comme on le voit faire parfois à certains chanteurs.

Quand l'élève aura, d'une part, pris l'habitude de ces mouvements, quand il aura acquis assez d'empire pour ne jamais se presser; quand, d'autre part, il aura bien compris que du souffle dépendent tous les effets, que c'est avec beaucoup de souffle qu'on obtient le plus de douceur, que de la douceur naît la force, contrairement à l'opinion commune; alors il sera en mesure de s'approprier toutes les richesses du chant : l'expression, la nuance, le timbre, le coloris, lui deviendront faciles et familiers. Alors il sera capable d'interpréter les grandes œuvres et pourra prétendre à devenir créateur à son tour.

6-2580 PARIS. — TYPOGRAPHIE MORRIS PÈRE ET FILS, RUE AMELOT, 64.

PREMIÈRE PARTIE

CLASSIFICATION DES VOIX



Comme je l'ai déja fait observer dans les quelques mots de théorie qui précèdent, l'étendue des registres peut varier selon les qualités de l'individu. Il serait par conséquent téméraire d'arrêter formellement la limite d'un registre, à quelque voix qu'il appartienne.

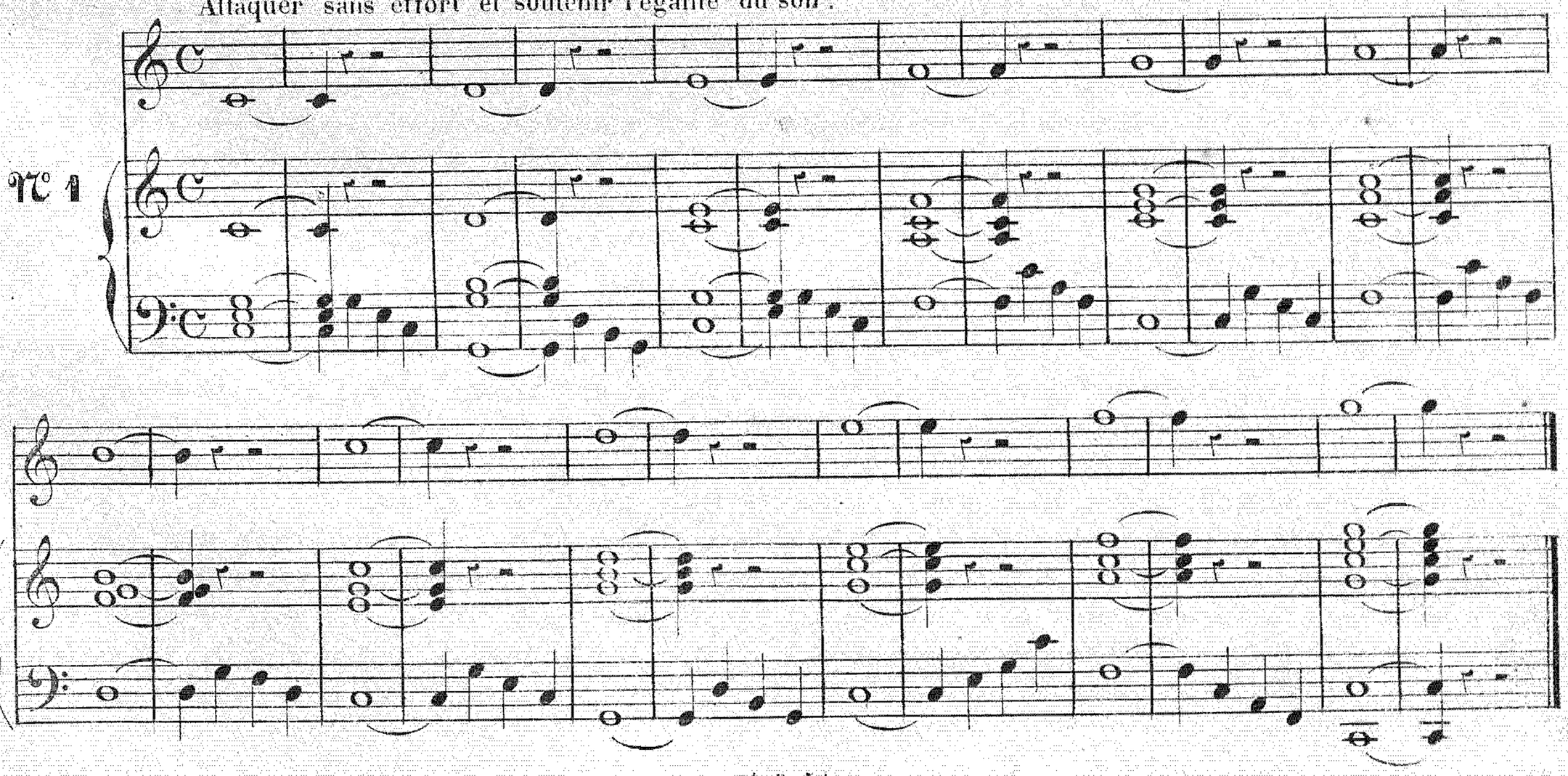
Toutes les notes en dessus ou en dessous doivent être considérées comme exceptionnelles. Il est des voix de baryton, et surtout de ténor, qui donnent aussi des sons aigus en voix de tête ou *fausset*.

POSE DE LA VOIX

Beaucoup de méthodes commencent l'étude du chant par les sons filés: L'expérience nous a appris que filer un son est une des choses les plus difficiles de l'art du chant; aussi ne nous en occuperons nous qu'après avoir donné à la voix un certain développement.

EXERCICE

Attaquer sans effort et soutenir l'égalité du son.



EXERCICE SUR LES SECONDES

Lento.

N°. 2.

EXERCICE SUR LES TIERCES.

N°. 3.

ETUDE SUR LES SECONDES ET LES TIERCES.

Moderato.

N°. 3 bis.

EXERCICE SUR LES QUARTES ET LES QUINTES

N°.4.

Lento.

ETUDE SUR LES INTERVALLES DE SECONDE JUSQU'A CEUX DE QUINTE

N°.4bis

Andante.

p

rall:

EXERCICE SUR LES SIXTES ET LES SEPTIEMES

N°. 5.

ETUDE SUR LES INTERVALLES DE SECONDES JUSQU'A CEUX DE SEPTIEMES

N°. 5 bis

Andantino

p

EXERCICE SUR L'INTERVALLE D'OCTAVE

N°. 6.

ÉTUDE SUR LES INTERVALLES DE SECONDE JUSQU'A CEUX D'OCTAVE.

N° 6 bis

Andante marcato

sf

un poco rit

EXERCICE AU DESSUS DE L'OCTAVE

N° 7

Moderato

ETUDE SUR LES INTERVALLES AU DESSUS DE L'OCTAVE

N° 7

Moderato

p

ETUDE SUR LES SECONDES MINEURES, AUGMENTÉES,

ET LES TIERCES DIMINUÉES

N° 8.

Moderato

p

ÉTUDE SUR LES QUARTES ET LES QUINTES AUGMENTÉES OU DIMINUÉES

N°. 9.

Andantino

p

ETUDE SUR LES QUINTES ET LES SEPTIE-

Lento.

N°10.

p

-MES DIMINUEES.

DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX.[1]

Tous les exercices écrits pour le développement de la voix doivent être chantés lentement d'abord, puis plus vite à mesure que la voix de l'élève devient facile. Ils doivent être travaillés *fort* la première foi *piano* la seconde, et dits plusieurs fois de suite, en observant bien de ne pas changer la position de la bouche quand on passe de la force à la douceur.

N° 1.

2 Fois. 2 Fois. 2 Fois.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

N° 5.

(1) Pour donner à la voix de l'ampleur et une bonne emission, mettez le son sous l'influence d'une pensée, d'un sentiment de grandeur, de majesté et même d'enthousiasme.

N° 6.

p

f

MINEUR.

N° 7.

N° 8.

1re ÉTUDE POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX

All° moderato.

sf

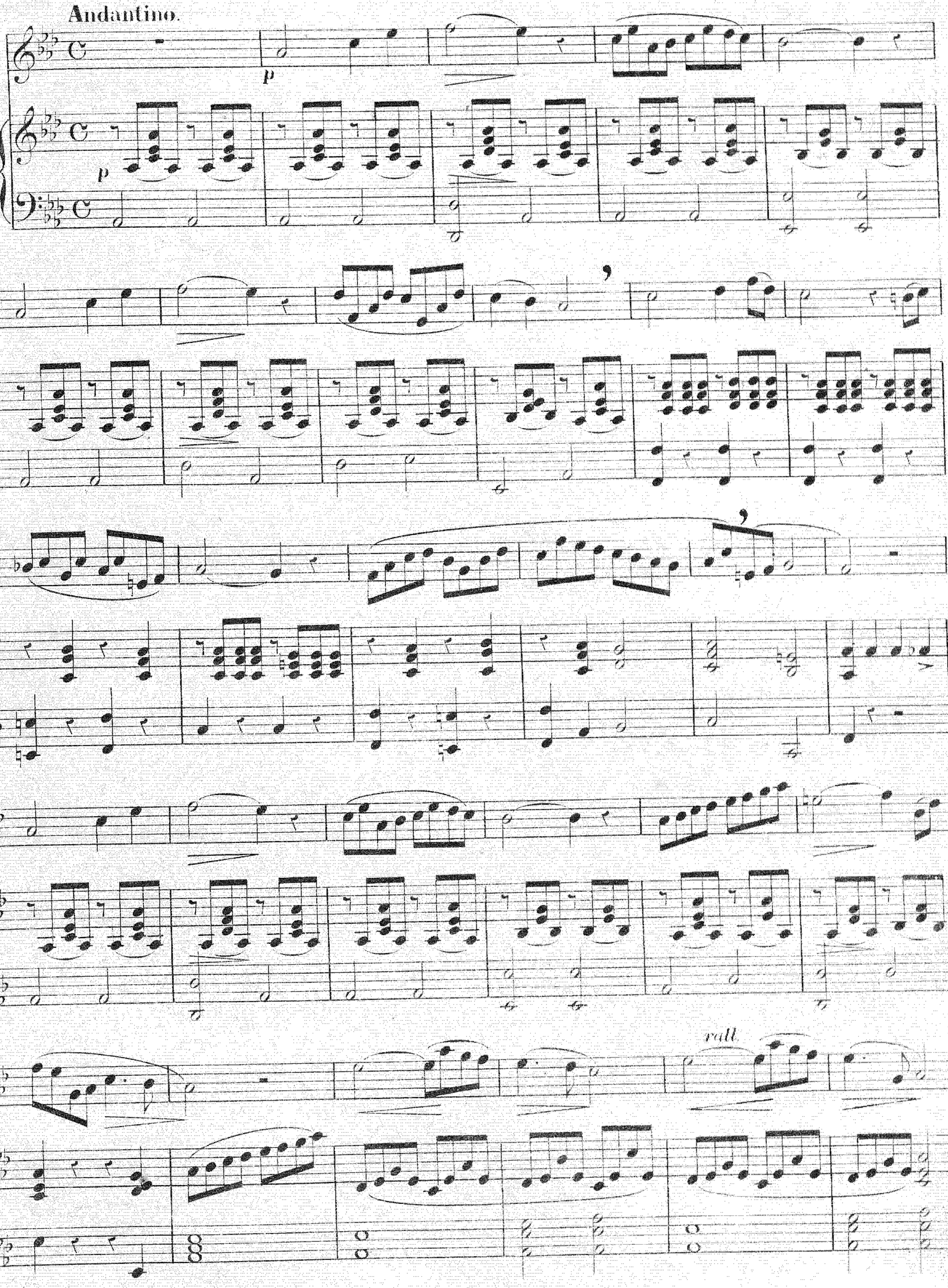
f

2e ÉTUDE POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX.

Moderato.

3e ETUDE POUR LE DEVELOPPEMENT DE LA VOIX.

Andantino.



4e ÉTUDE POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX

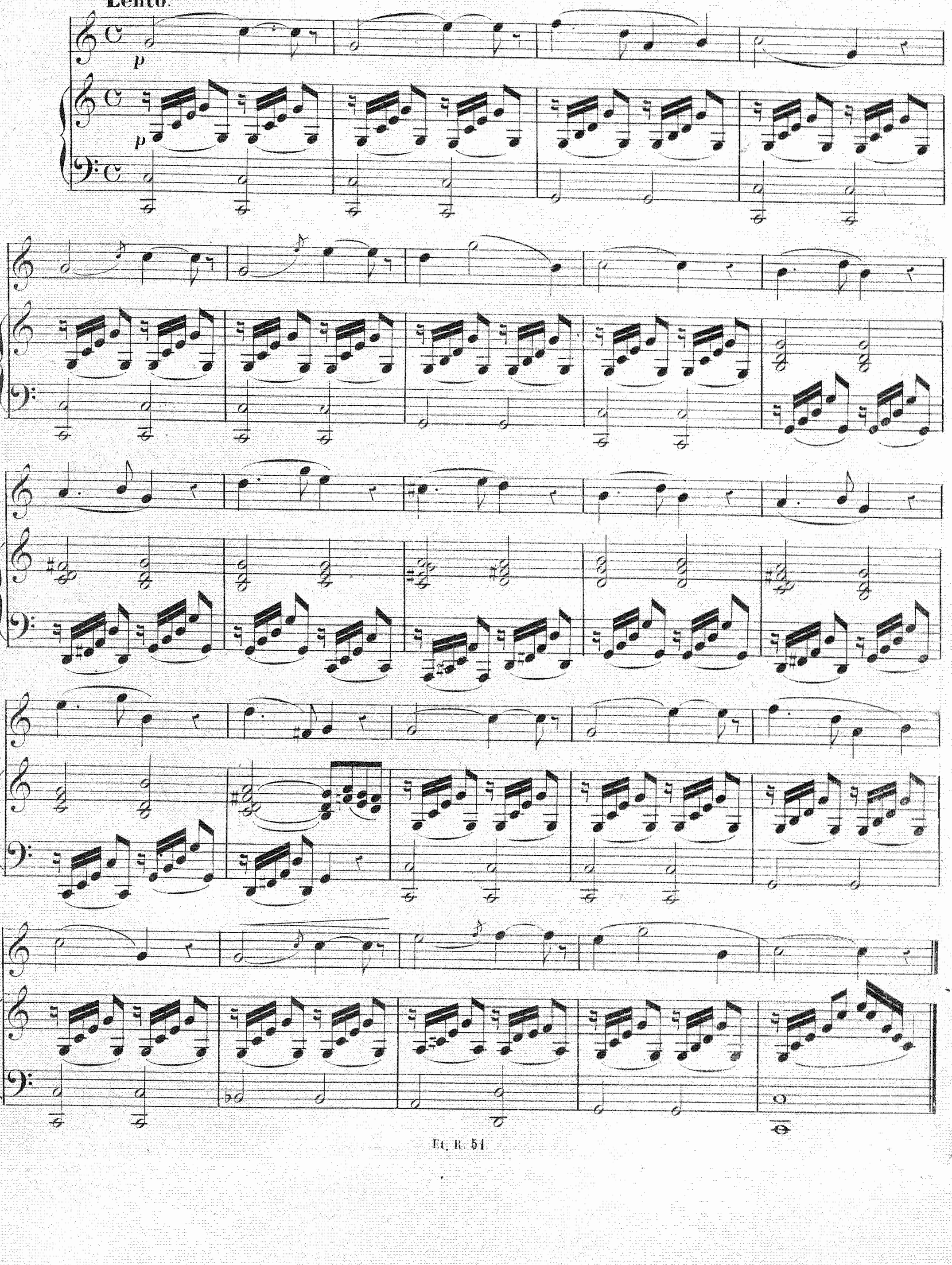
Allegretto

PORTS DE VOIX (PORTAMENTI)

Lier les sons, ou porter la voix, consiste à glisser d'un son à un autre, par une liaison plus ou moins forte, en faisant sentir le moins possible les sons intermédiaires.

ÉTUDE

Lento.



LIAISON DES REGISTRES.

Opposition de la voix de poitrine à la voix de tête chez les femmes. Les sons de poitrine doivent être toujours clairs.

1re ÉTUDE.

Andante.

Poitrine. Tête. poi. tête. poi. tête.

poi. tête. poi. tête.

poi. tête. poi. tête.

poi. tête. poi. tête.

poi. tête. poi. tête.

cresc.

poi. tête. poi. tête. poi. tête.

p

2e ETUDE

Andantino.

poi. tête. poi. tête. poi. tête.

poi. tête. poi.

tête. poi. tête.

rall. poi. tête. *sf* poi. tête. poi. tête. poi. tête.

rall. **a tempo.**

rall. **Largo.**

p poi. tête. *f* poi. tête. *sf* poi. tête.

fp **Largo.** *p*

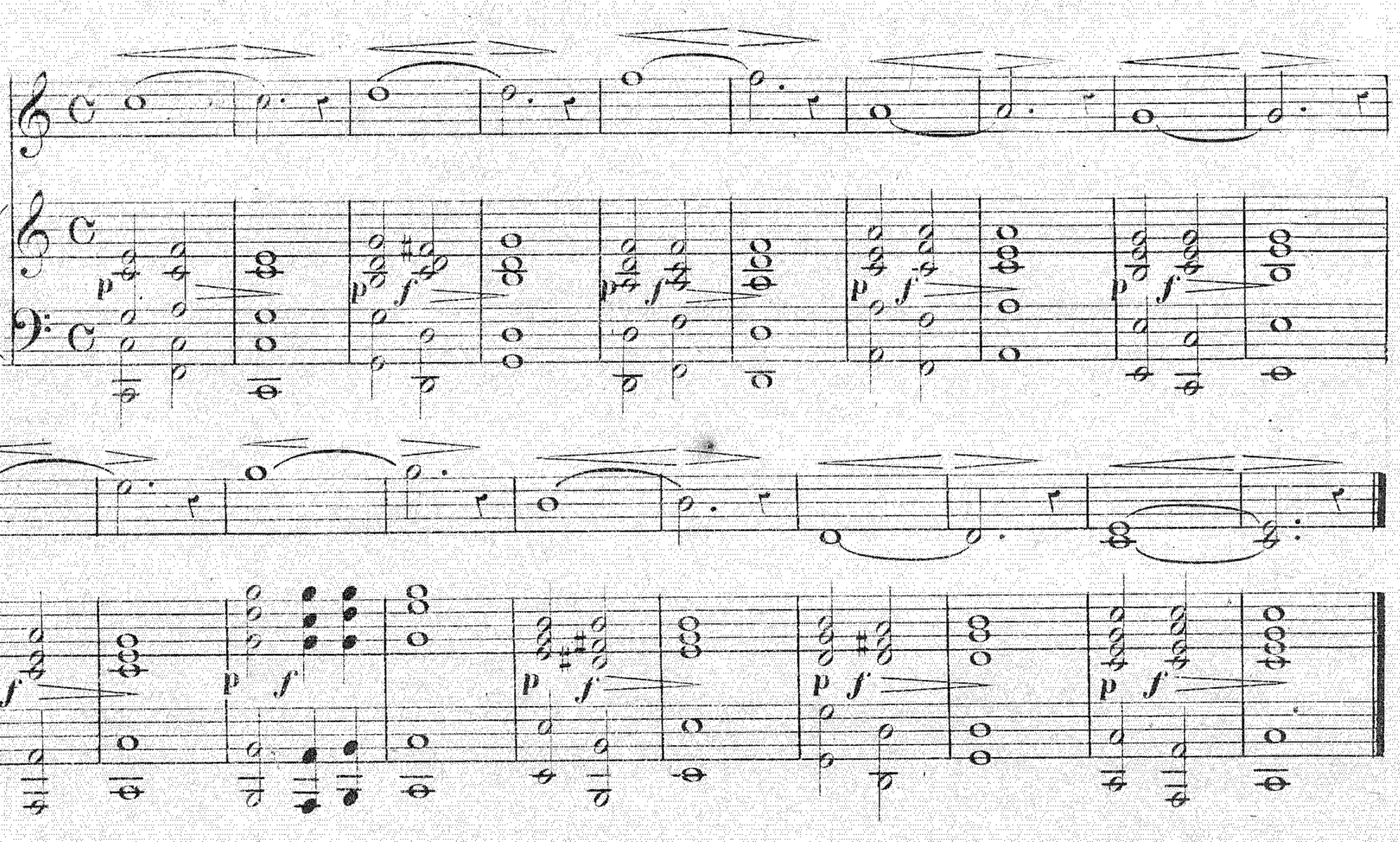
SONS FILÉS

Le son filé consiste à attaquer le son piano, à l'augmenter et le diminuer graduellement.

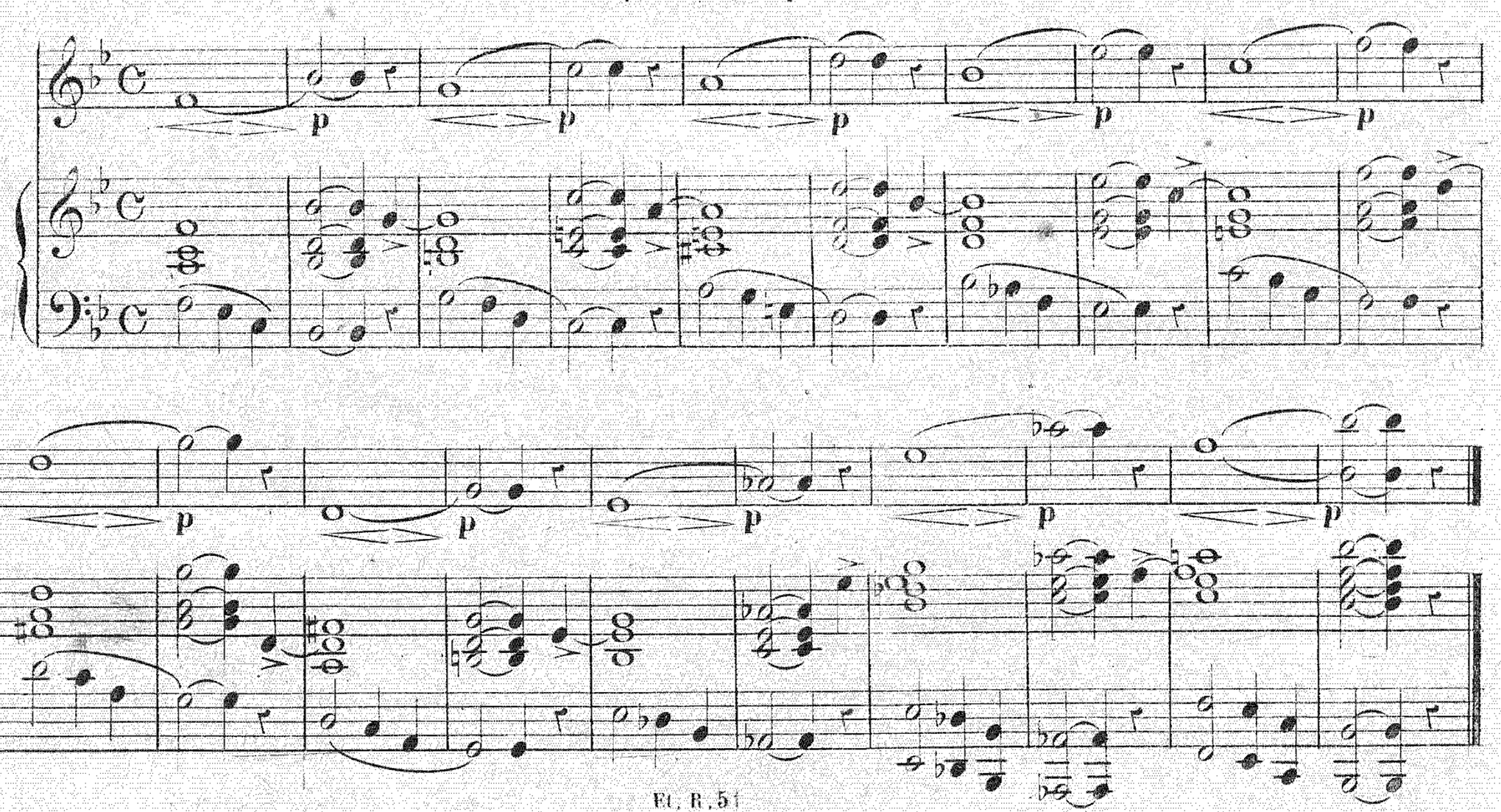
Ils sont naturels chez certaines voix, d'autresau contraire n'y parviennent qu'après un travaille opiniâtre.

La difficulté consiste surtout à éviter le choc qui s'opère à l'extinction du son, au moment ou la poitrine semble cesser de le soutenir, et où celui-ci se dirige vers la tête.

1re ETUDE. (1)



2me ETUDE.



Et. R. 51

(1) Les mouvements des cinq études doivent être lentset proportionés aux forces physiqueset à la quantité de souffle de l'eleve.

3ième ETUDE.

p

p

4.me ETUDE.

5.me ETUDE.

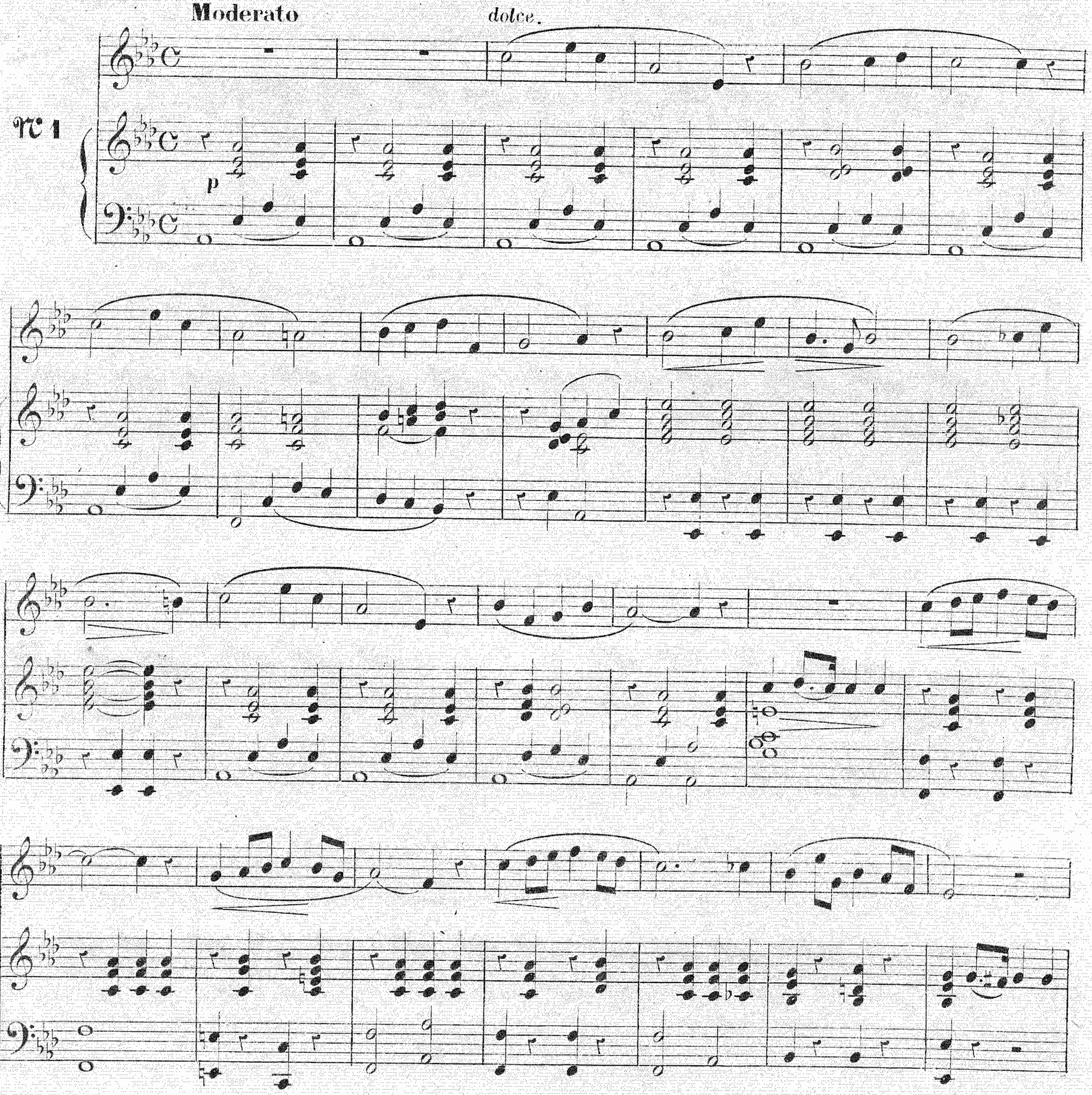
cresc

Avant de commencer l'étude des vocalises expressives, nous croyons le moment venu de prévenir l'élève, qu'ainsi que l'ont remarqué avec justesse, beaucoup de professeurs, toutes les études de chant ne sauraient se faire sur la voyelle *a*. Pour avoir une voix homogène il faut travailler sur les différentes voyelles de la langue qu'on se propose de chanter.

Nous nous dispenserons néanmoins de désigner sur quelle voyelle on devra étudier telle ou telle phrase, les voix étant toutes dissemblables.

En effet il est des voix qui ont plus de sonorité sur l'*i* que sur l'*o* d'autres qui en ont plus sur l'*e* que sur l'*a*. Nous le répétons: la voyelle *a* est plus favorable; c'est donc celle là qu'on doit choisir de préférence, mais sans négliger les autres.

SIX VOCALISES PROGRESSIVES



Andante.

N° 2

p *sostenuto.*

p

p

p

rall.

p

rit. f p

Andantino amoroso.

N° 5.

dolce.

p

rall.

rit.

a tempo.

f

rall.

f

rit.

a tempo.

f

p

rit.

p

sf

f

sf

p

p

tr

f p

p

f

f

p

rit.

f

p

p

pp

pp

ppp

Andantino.

p

№ 4.

p

legato.

f

p

p

f

p

cresc.

cresc.

f

f

p

p

f

f

p

cresc.

p

cresc.

ff

Moderato.

№ 5.

f

p

cresc.

rit.

f p

f f p

f

tri.

p

rit.

f

f

p

rall.

f

Allegretto.

№ 6.

sf

sf

p

f

f

f

p

cresc.

p

cresc.

rall.

f

p

1° Tempo.

cresc.

Les élèves qui auront travaillé avec fruit les exercices, les études et les vocalises qui précèdent, auront la voix posée et suffisamment développée pour entreprendre l'étude du chant large et expressif, mais ceux qui voudront apprendre à vaincre toutes les difficultés, ceux qui, par un travail intelligent et soutenu, voudront assouplir leur organe, afin d'être les interprètes fidèles des beaux ouvrages de l'école italienne et française, ont de nouvelles études à faire. Ces études forment la seconde partie de cet ouvrage.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

Si la première partie de ma méthode s'adresse aux jeunes élèves dont la voix, pressentie plutôt que formée, a besoin de se développer par l'étude du Solfége, la seconde partie s'adresse, elle, à des voix déjà exercées, bien assises, bien posées, rompues aux difficultés élémentaires du Solfége; en un mot elle s'adresse non à des élèves commençants, mais à des chanteurs ou à des cantatrices près de devenir des artistes.

C'est pour ces derniers que cette seconde partie est écrite; c'est pour ceux qui veulent faire du chant une étude approfondie et complète que j'ai composé et rassemblé ici des exercices et des vocalises contenant toutes les difficultés de l'art du chant.

Je me suis attaché à ce que rien ne manquât à cette série d'études; aussi y trouvera-t-on de quoi exercer la voix à tous les genres de difficultés, telles que gammes diatoniques et chromatiques, arpéges, syncopes, triolets, notes répétées, sons piqués, groupes, mordants, trilles, etc.

Si j'ai omis volontairement de parler de ce qu'on appelle fioritures, c'est que les changements, les cadences ou points-d'orgue, toutes les variantes en un mot sont facultatives, spéciales à chaque voix, à chaque nature, à chaque tempérament d'artiste, et doivent être écrites dans un but déterminé.

Pour réussir à donner, aux cantatrices surtout, la faculté d'exécuter ces tours de force d'une variété infinie, il serait nécessaire de multiplier les exemples au-delà de ce que comporte un ouvrage de proportions restreintes. Encore n'en trouveraient-elles avec peine, dans le nombre, que quelques-uns à leur convenance, et appropriés à leurs moyens.

Au surplus, le chant moderne ne fait plus que rarement usage de ces ornements qui ont été le succès de l'école italienne. Nos compositeurs actuels expriment souvent leurs pensées par des effets d'harmonie orchestrale, et s'ils reproduisent un motif, ils ne le font guère qu'en l'enrichissant d'harmonies nouvelles, ce qui ne permet plus au chanteur d'introduire aucune fioriture sans se heurter contre des dissonances réprouvées par l'oreille et les règles de la composition.

La série d'exercices et d'études se termine par douze vocalises dans le style moderne, empreintes chacune d'un caractère différent et devant aguerrir l'élève à toutes les difficultés de l'ancienne et de la nouvelle école.

AGILITÉ

1

2

3

4

5

6

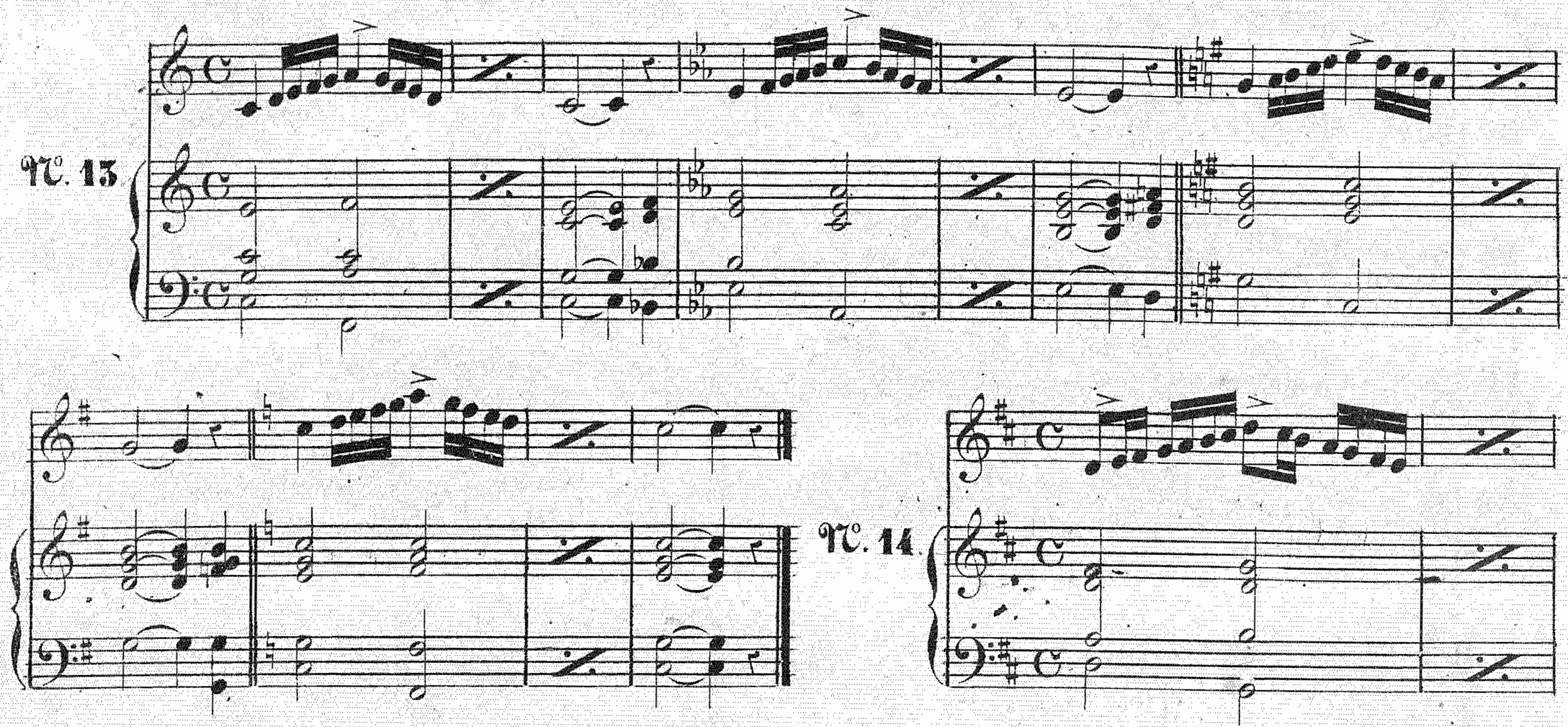
AGILITÉ

7 8 9 10 11 12

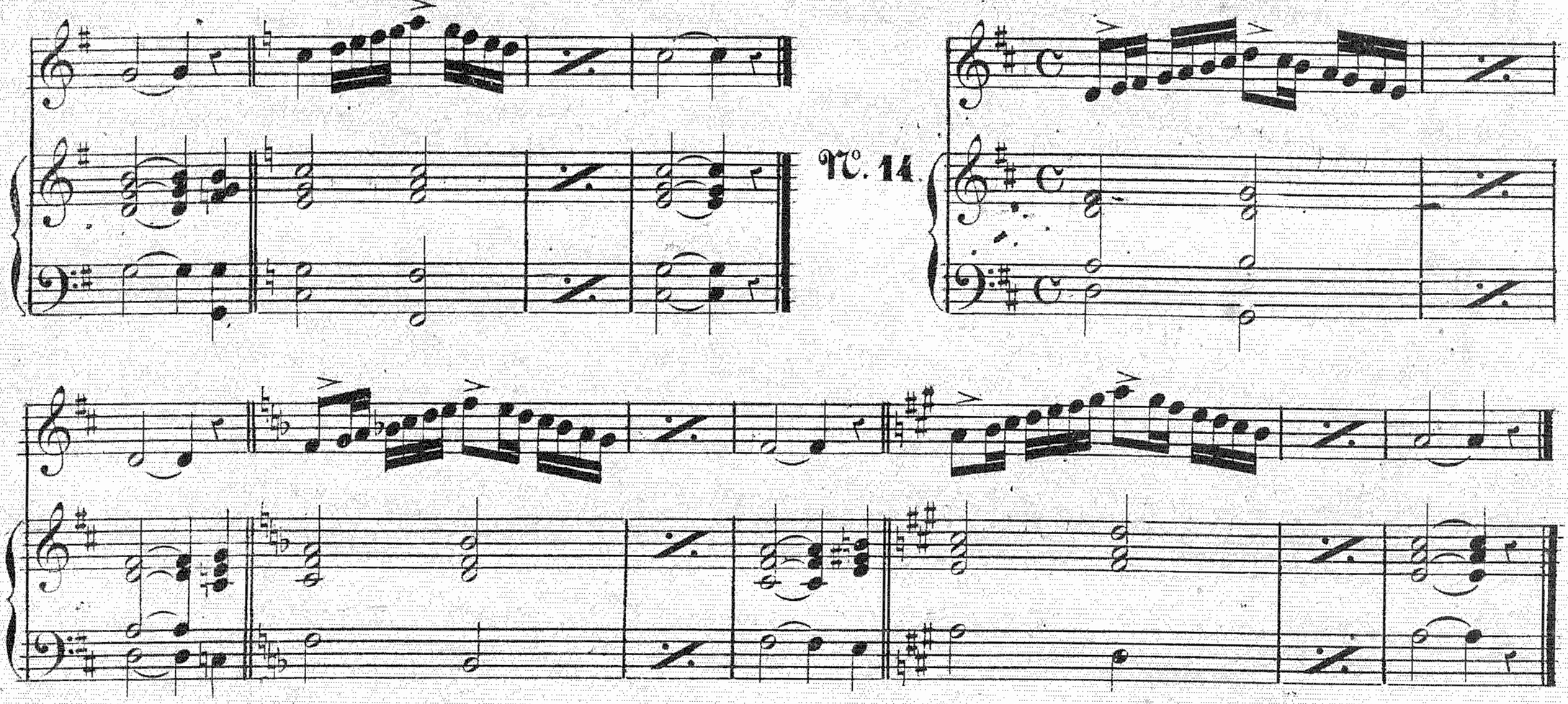
EXERCICES SUR LES GAMMES.

Pour arriver a faire promptement les gammes, je recommande à l'élève de mettre le premier son sous l'influence du dernier, c'est-à-dire, si on va du grave à l'aigu, de mettre le son de poitrine sous l'influence du son de tête, afin d'éviter le choc qui a souvent lieu au passage des deux registres, et *vice versà*, si on va de l'aigu au grave.

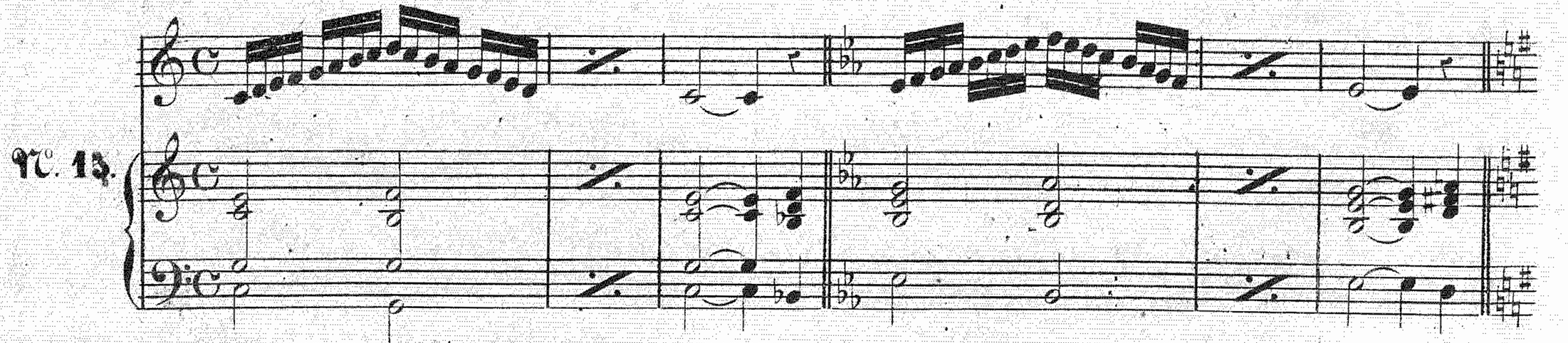
N°. 13



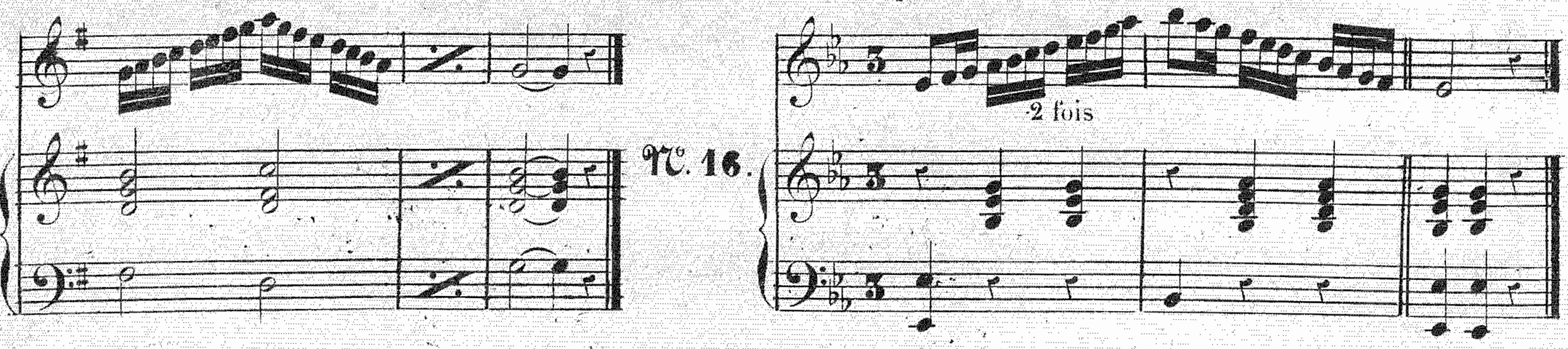
N°. 14.



N°. 15.



N°. 16.



№ 17.

№ 18.

№ 19.

№ 20.

f *p*

N°. 21.

cresc.

cresc.

N°. 22.

MINEUR.

N°. 23.

N°. 24.

2 fois

N°. 25.

2 fois

f

26

27

28

29

30

31

ETUDE SUR LES GAMMES

Moderato.

cresc.

cresc.

f

f

p

p

f

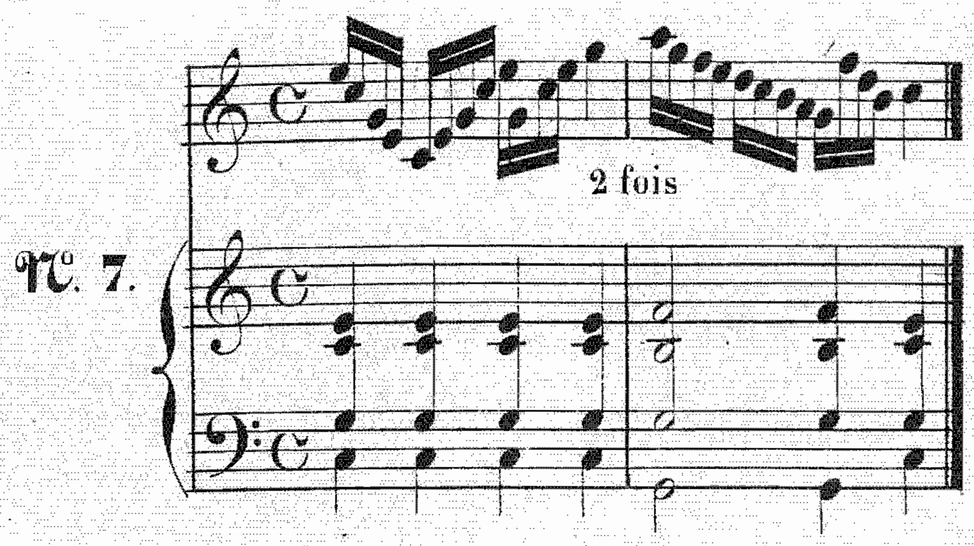
p

p

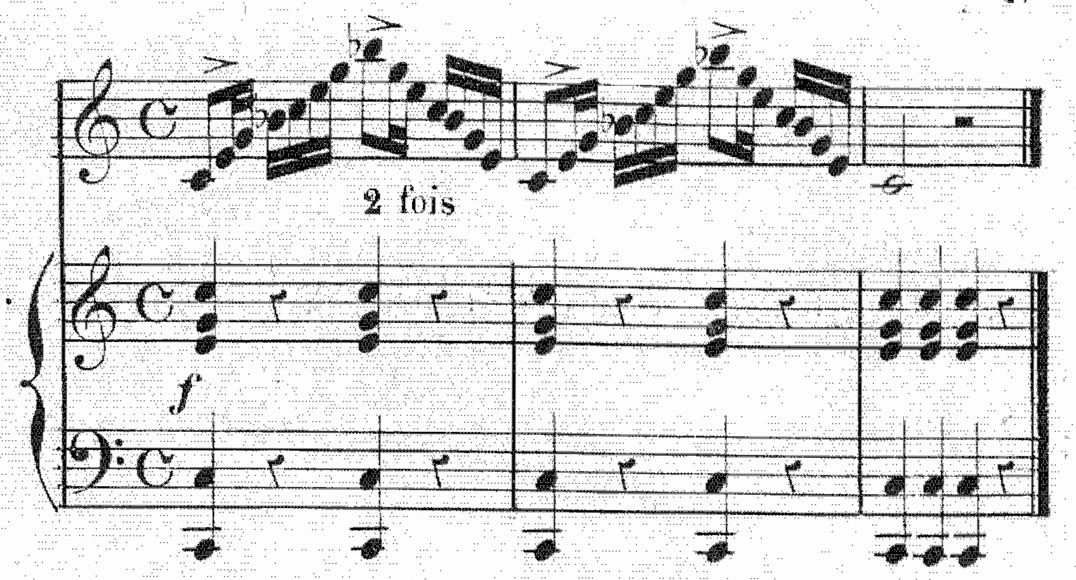
EXERCICES SUR LES ARPÈGES ET LES TRIOLETS

1 2 3 4 5 6

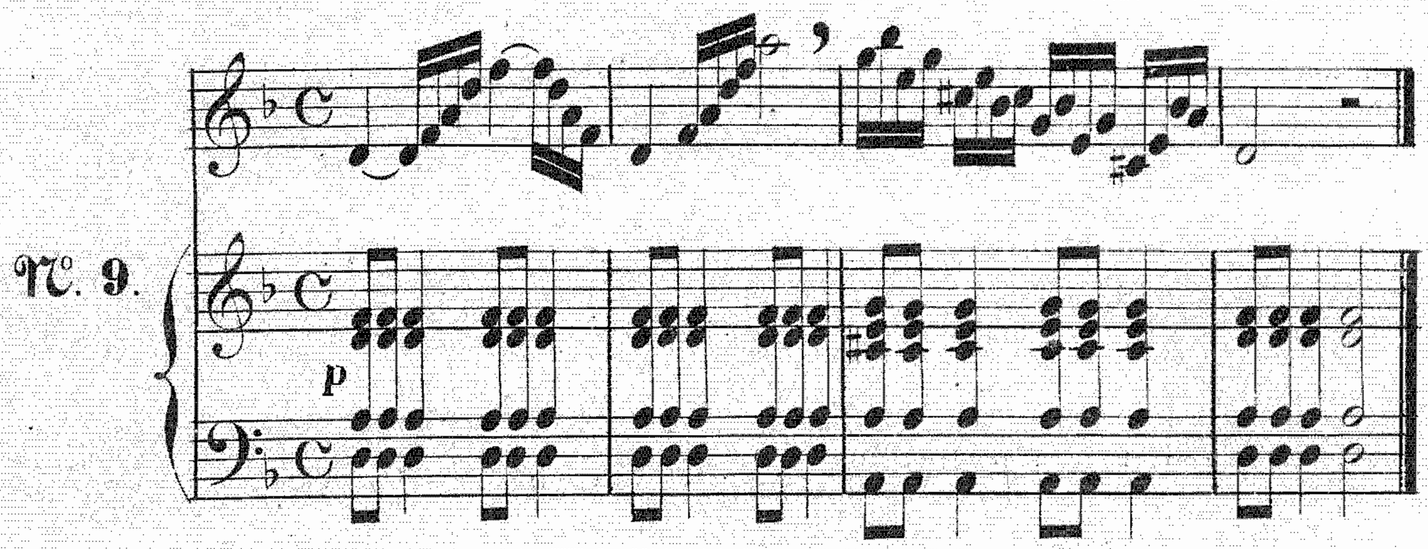
2 fois 2 fois 2 fois 2 fois 2 fois 2 fois



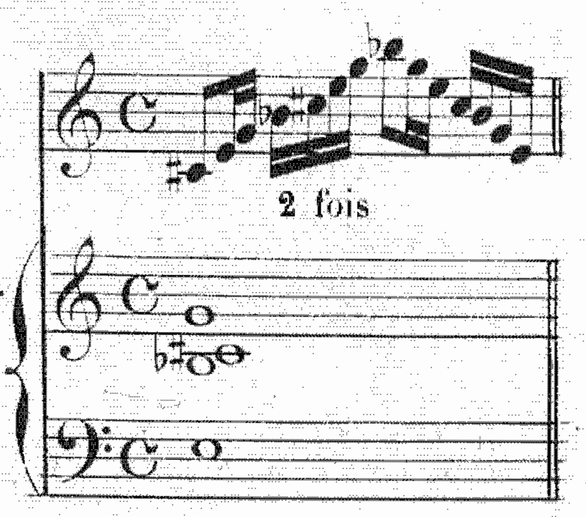
№ 7.



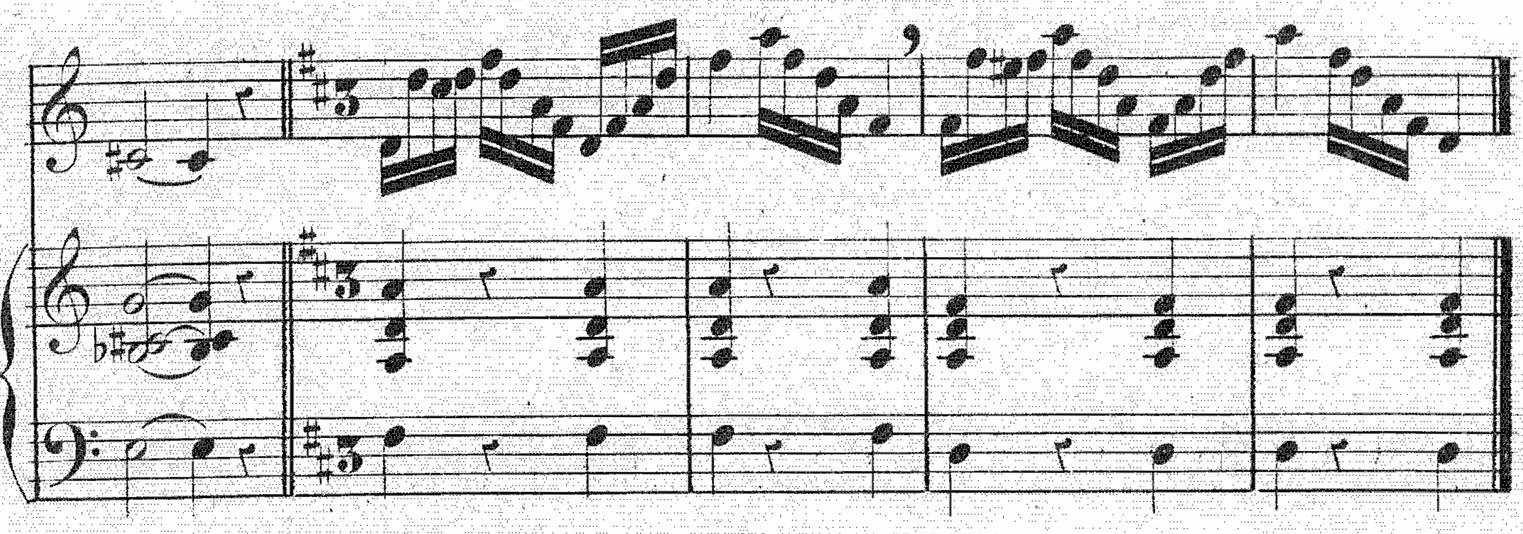
№ 8.



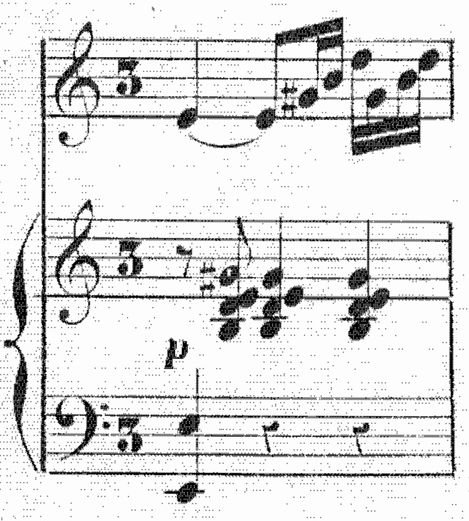
№ 9.

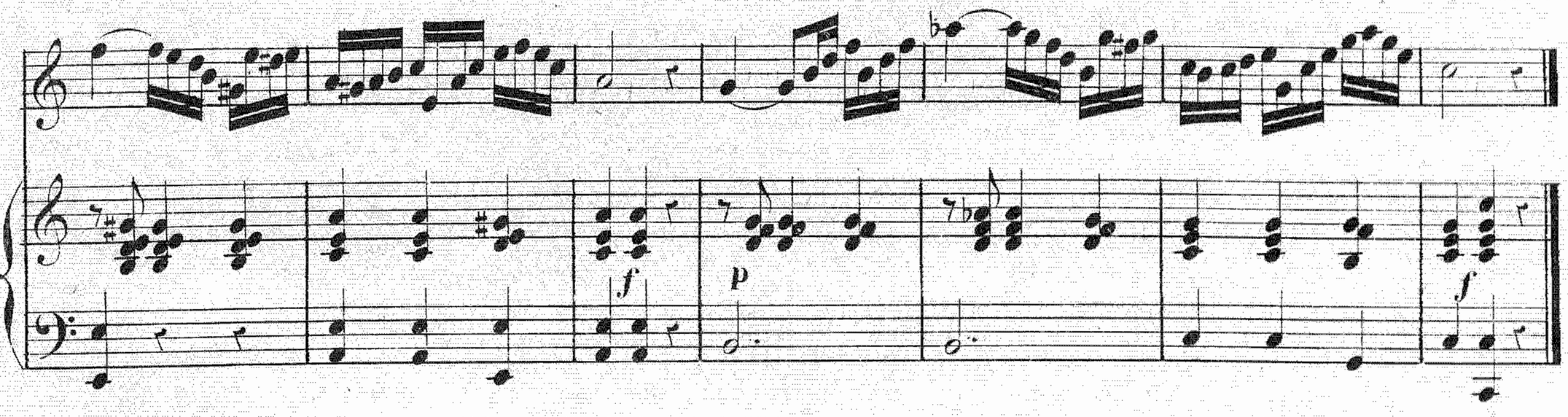


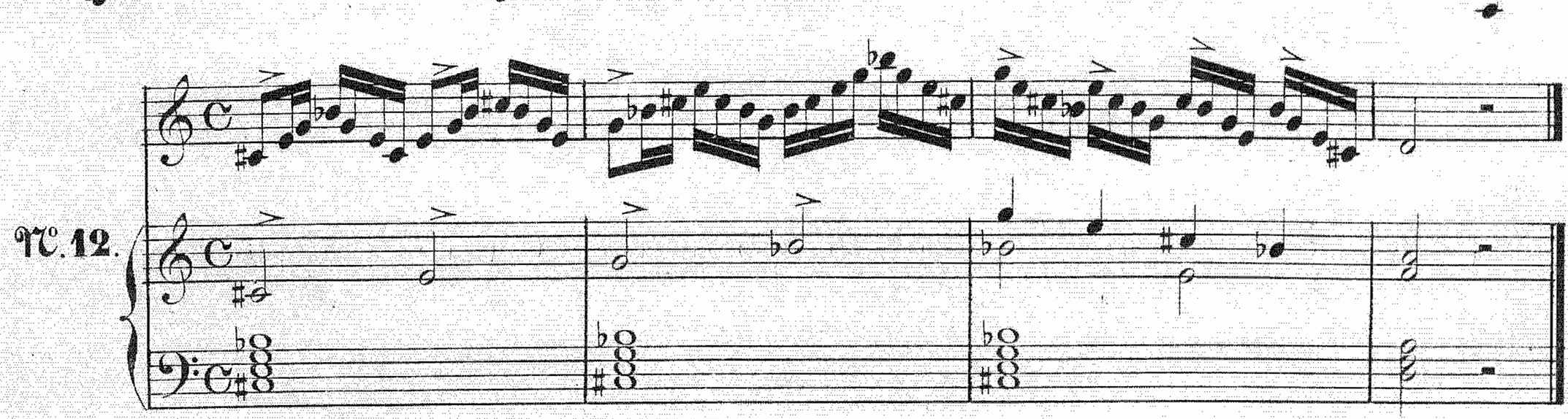
№ 10.



№ 11.







№ 12.

N°. 13.

2 fois

N°. 14.

2 fois

2 fois. *f* la 1°. *p* la 2°.

N°. 15.

2 fois. *f* la 1°. *p* la 2°.

N°. 16.

N°. 17.

cresc.

f

cresc.

f

Allegro.

N°. 18.

p

p

f

f

N°. 19.

2 fois.

p

Moderato.

N°. 20.

p

ETUDE SUR LES ARPEGES

Allegretto.

rall.

rall.

ETUDE SUR LE TRIOLET.

Andantino

rall.

EXERCICES SUR LES SYNCOPES

ET LES NOTES RÉPÉTÉES

Moderato.

f

N°. 1.

f

Allegro

p 2 fois

N°. 2.

p

Moderato.

2 fois

N°. 3.

p

Andantino.

2 fois

N°. 4.

p

Moderato.

f 2 fois

N°. 5.

f

p

p

Allegro.

2 fois *f* la I.e *p* la 2e

N° 6.

Allegro mod.to

2 fois *f* la I.e *p* la 2e

N° 7.

Allegro mod.to

f 2 fois.

p *f* *p*

N° 8.

f *p* *f* *p*

Allegro.

p 2 fois.

N° 9.

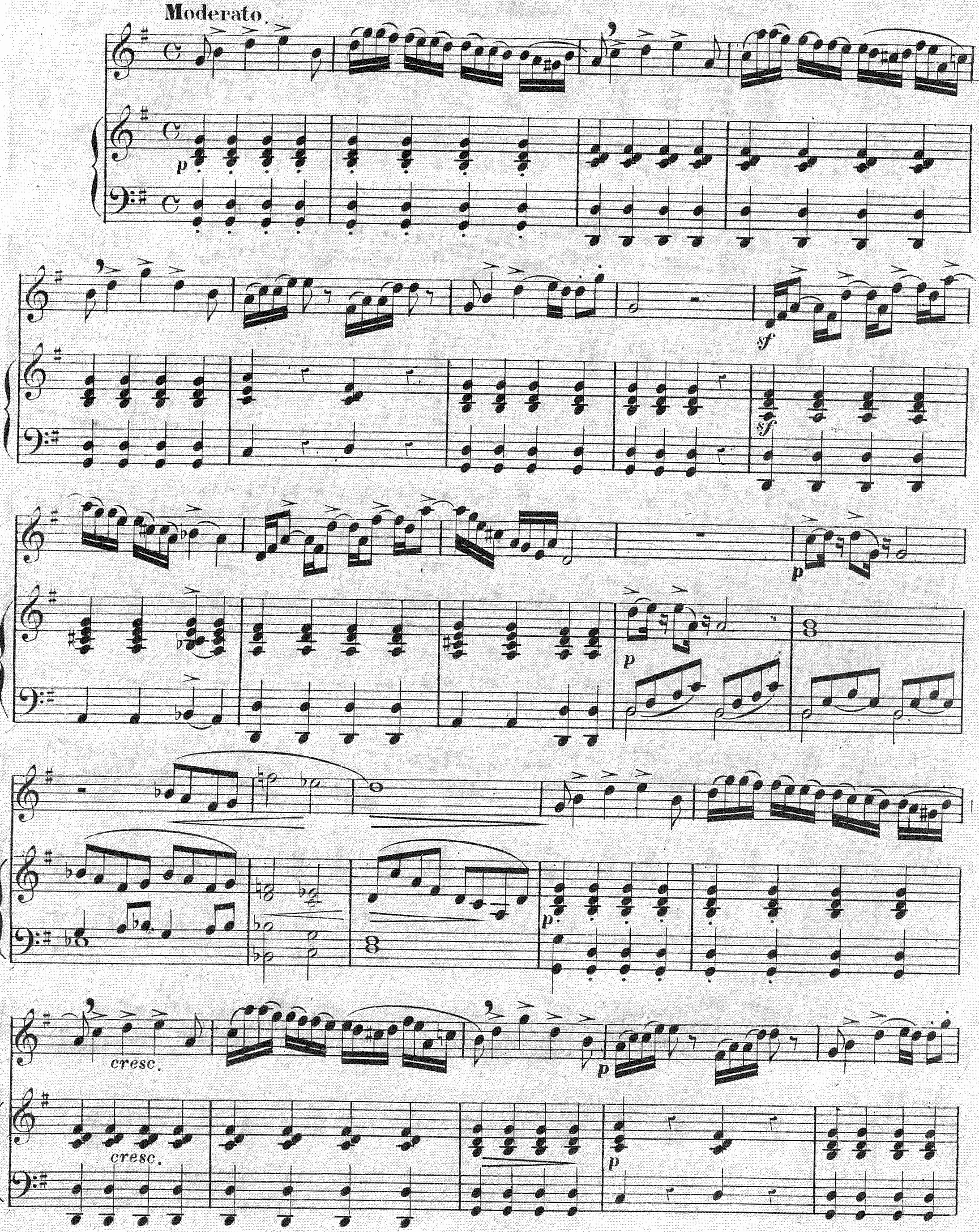
p

Andantino.

N° 10.

ÉTUDE SUR LES SYNCOPES ET LES NOTES RÉPÉTÉES.

Moderato.



sf sf p sf p

cresc. f

cresc. f p

p rall. poco a poco.

p a tempo.

p

cresc. p

p

GROUPES, MORDANTS ET APPOGIATURES.

Dans les groupes, faire bien attention à la justesse de la note sensible qui est souvent un peu basse. Le meilleur moyen pour arriver à bien faire les groupes, c'est, après avoir bien posé le son qui le précède, de diminuer subitement la voix, de manière à donner à la gorge le plus d'élasticité possible.

Lento.

N° 1.

N° 2.

Lento.

cresc.

cresc.

f *decresc.* *p*

f *decresc.* *p*

All.° mod.to

N° 3.

f

GROUPES, MORDANTS ET APPOGIATURES.

Lento.

ÉTUDE SUR LES GROUPES, LES MORDANTS ET LES APPOGIATURES.

Cantabile.

dolce.

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

f *f* *sf*

f *f* **p**

dolce.

p

f *f* *f* *f*

p

EXERCICES SUR LES SONS PIQUÉS.

Mod.to

p 2 fois.

N° 1.

All.tto

p 2 fois.

N° 2.

Mod.to

p

N° 3.

All.tto

f 2 fois.

N° 4.

Allegretto.

p 2 fois.

N° 5.

p

Andantino.

N° 6.

p

Moderato.

p 2 fois.

N° 7.

p

f

Allegro.

f 2 fois.

N° 8.

f

p

Allegro.

2 fois.

N° 9.

p

ÉTUDE SUR LES SONS PIQUÉS.

Allegro.

p

p

p

cresc.

cresc.

f

p

sf

sf

1re fois.

2e fois.

1re fois.

f 2e fois.

p

EXERCICES SUR LES GAMMES CHOMATIQUES

2 fois

N°. 1.

N°. 2.

2 fois. *f* la 1°. *p* la 2°.

N°. 3.

p 2 fois

N°. 4.

2 fois. *f* la 1°. *p* la 2°.

N°. 4 bis.

№. 5.

№. 6.

№. 7.

Allegro.

№. 8.

Moderato.

2 fois.

№. 9.

ETUDE SUR LES GAMMES CHOMATIQUES

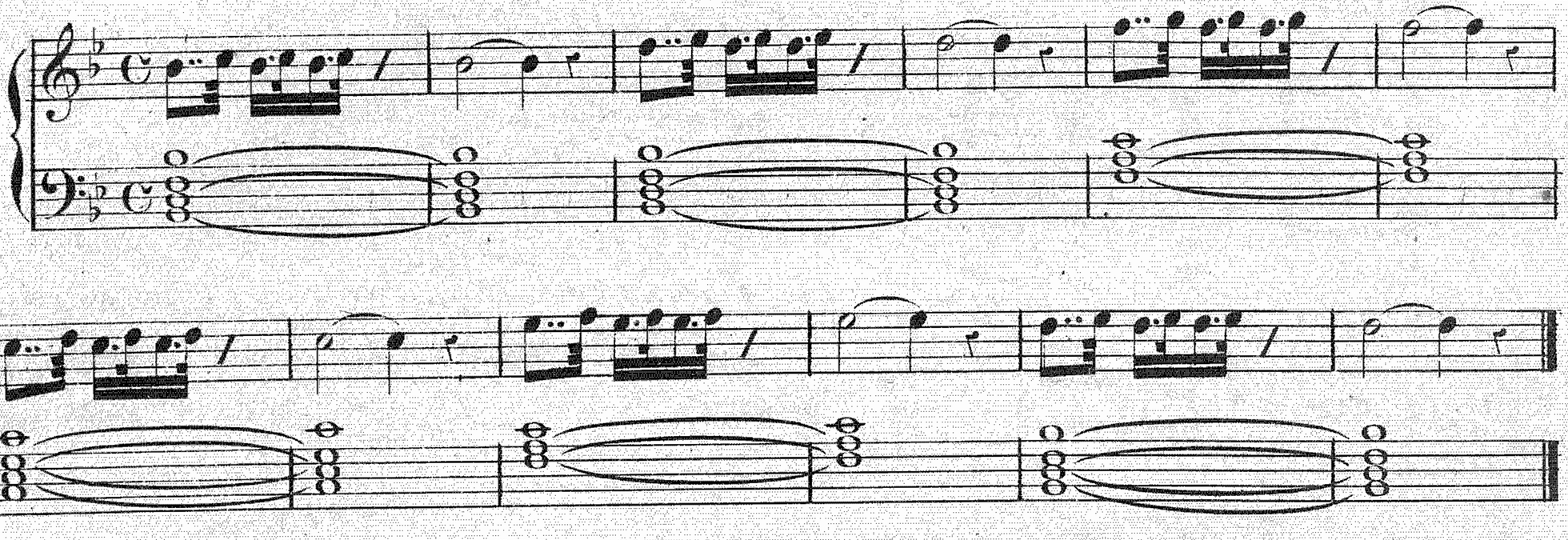
And^no. quasi Allegretto.

EXERCICES SUR LE TRILLE

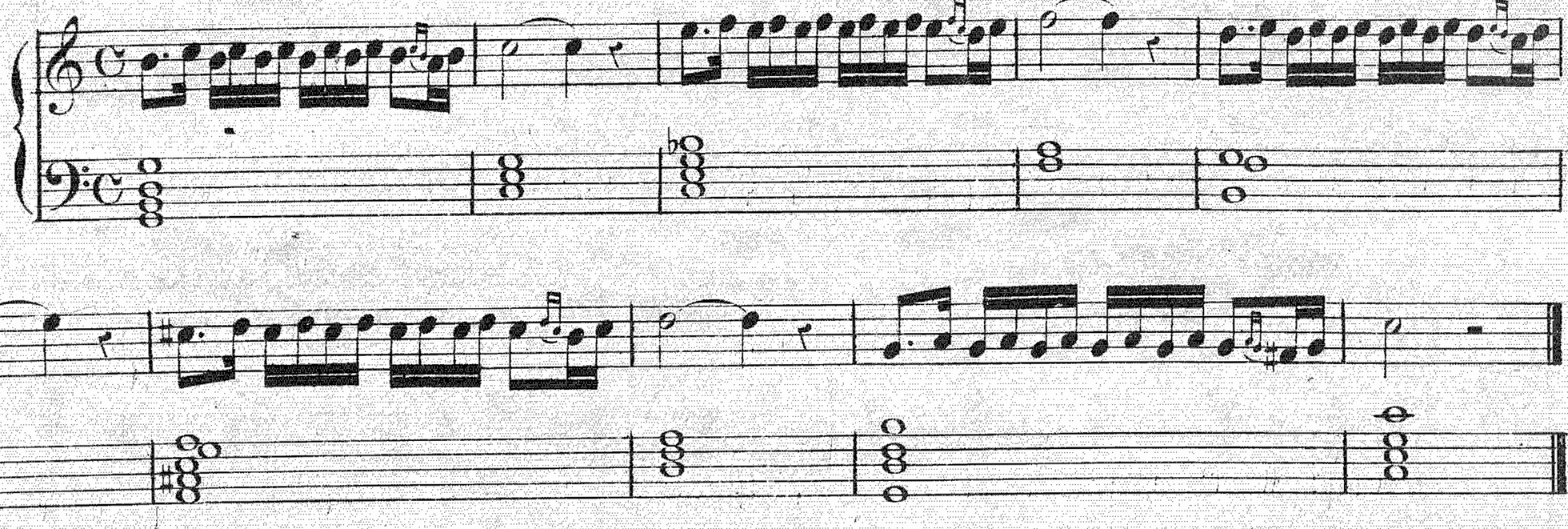
Le trille se travaille généralement lentement, cependant il est beaucoup d'artistes qui ne sont arrivés à l'exécuter qu'en le brusquant. On doit l'étudier préférablement sur les notes les plus posées, les plus naturelles de la voix. Le haut du médium est toujours plus favorable à cet exercice qui demande souvent un travail opiniâtre. Quand on le fait facilement sur une note, on arrive aisément à le faire sur celles qui l'avoisinent.

N°. 1.

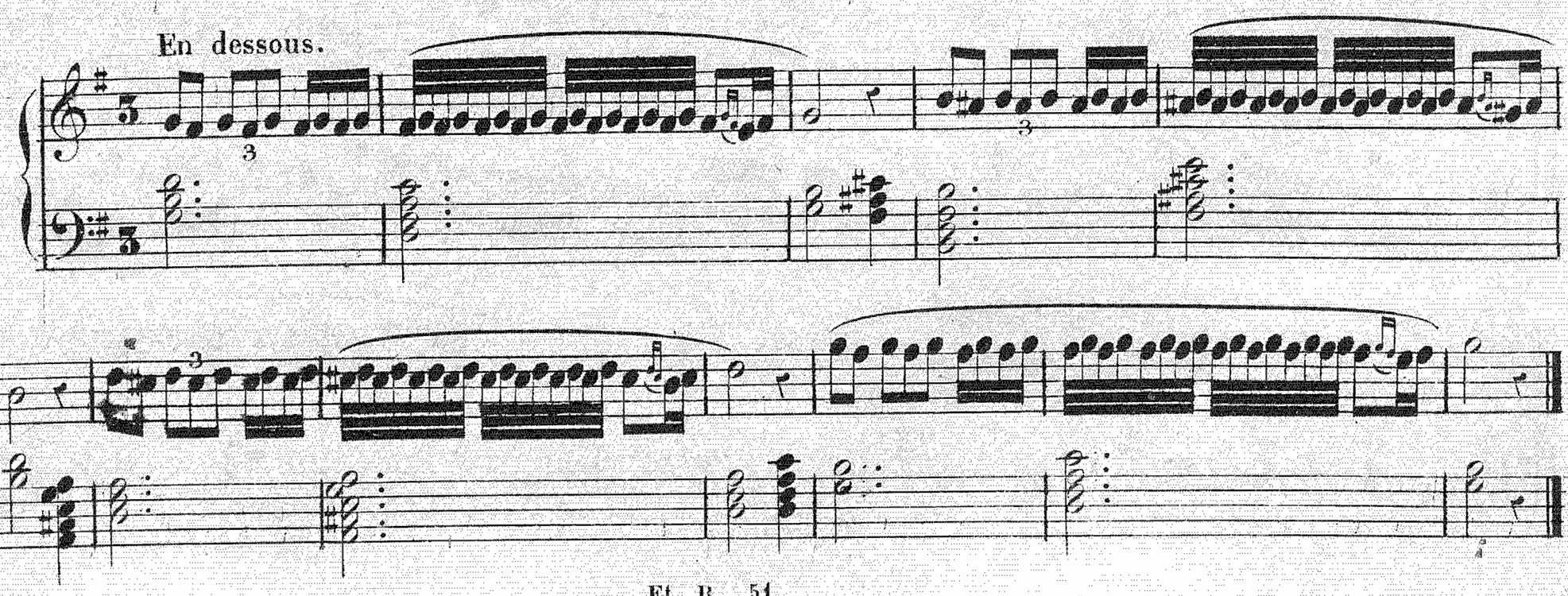
N°. 2.



N°. 3.



N°. 4.



N°. 5.

N°. 6.

N°. 7.

VOIX. **Allegro.**

ACCOMP:

ETUDE SUR LE TRILLE.

Andante.

cresc.

cresc.

cresc.

12 VOCALISES DE STYLE
ET DE PERFECTIONNEMENT.

N°. 1.

All.° moderato.

ad lib.

f

Andante.

rit.

p

p

p

pp

pp

p

f

pp

cresc.

f

pp

cresc.

f

f

f

p

f

p

pp

cresc.

pp

f

f

rall.

f

f

a Tempo.

p

p

p

pp p

pp

pp

f pp

f pp

cresc. f

f p

N°. 2.

Andante.

dolce.

p

pp

pp

tr

tr

12

p

cresc.

sf sf p

dolce.

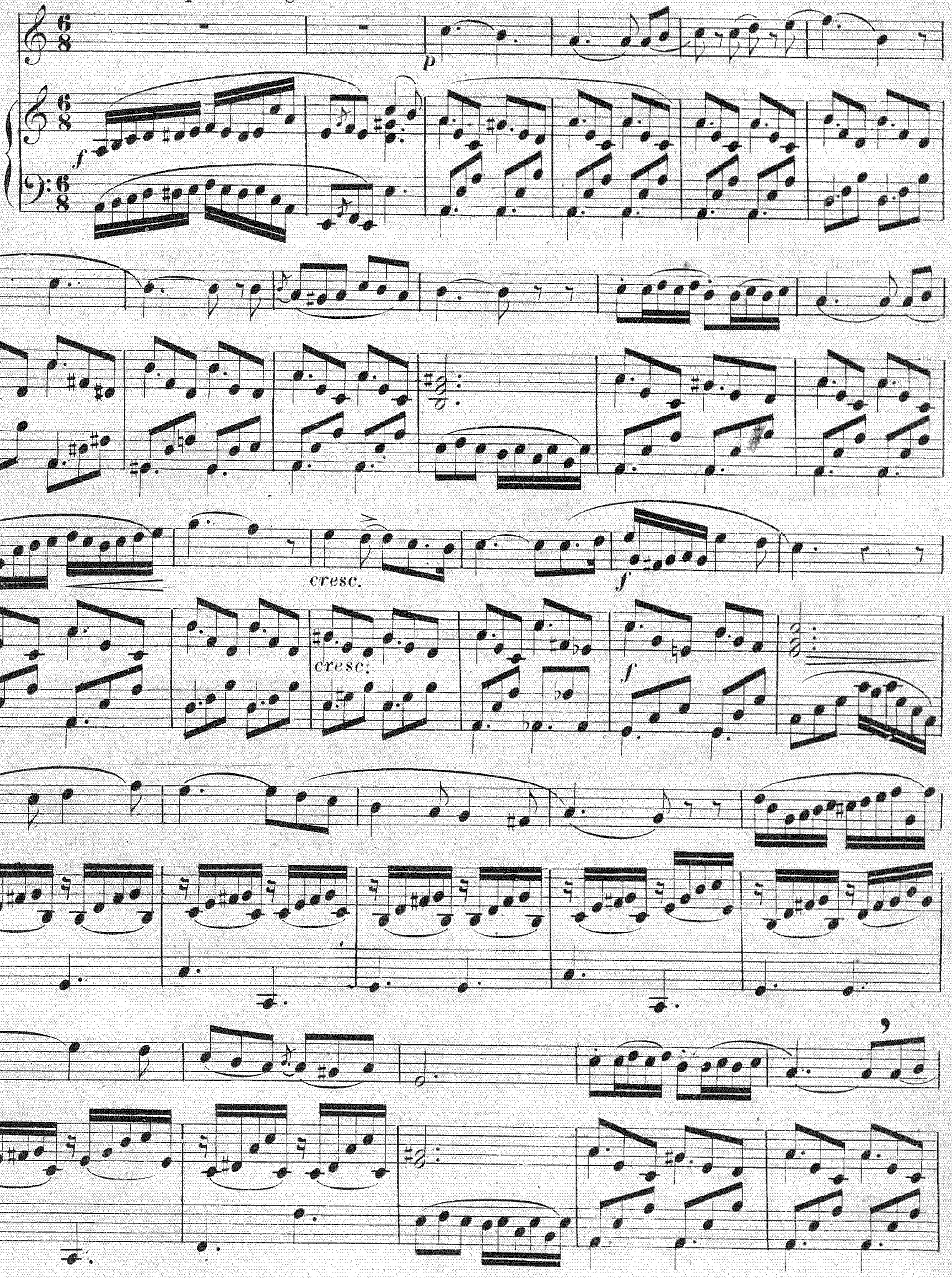
p f pp

cresc. f

tr p tr f f

N°. 3.

Andantino quasi allegretto.



cresc

f

p

a tempo

rall

cresc

Et. R. 51.

N° 4.

Andantino

p

p

f

cresc

f

tr

p

p

All° mod^to

f

p

f

f

p

p

f

f

fp

f

fp

f

cresc

cresc

f

f

rit

f

ff

N° 5.

Andte marcato.

f

p

p

3

3

3

f

pp

cresc

f

f

p tr

f p cresc

f p f

f p cresc f

f p f

f p pp

Allº moderato.

№ 6

f

f

sf

p

sf

sf

sf

sf

f

p

sf

p

sf

sf

p

Andante.

p

p

rit.

All° Moderato.

rit.

cresc.

cresc

f

sf

p

sf

f

p

p

cresc.

cresc.

f

ff

№ 7.

Lento. *dolce.*

p

f *p*

f

sf *p*

FIG. 51.

f

sf

p

cresc.

pp

sf

p

sf

p

rit.

p

f

p

p

p

rall.

pp

p

N° 8.

Largo

sf

sf

p

espressivo.

f

p

f

fp

f

p

f

cresc.

f

ff

N° 9.

Allegretto.

sf

rit.

f

p

p

f *f* *p*

f *f* *p*

sf *p* *sf* *p*

rall *p*

rall

f

p

f

p

cres

cres

p

p

a tempo

All° vivo

N° 10.

Andante

p

p

All°

p

p

p

p

cres

cres

p

cres

cres

ff

pp

ff

pp

p

p

Lento

Lento

N° 11.

Andante

f

f

p

cres

cres

f

f

f *f*>*p* *f*>*p*

f

f

f

All°

f

ff

p

f *p* *f* *p* *f* *p*

p

f

animando

cres

cres

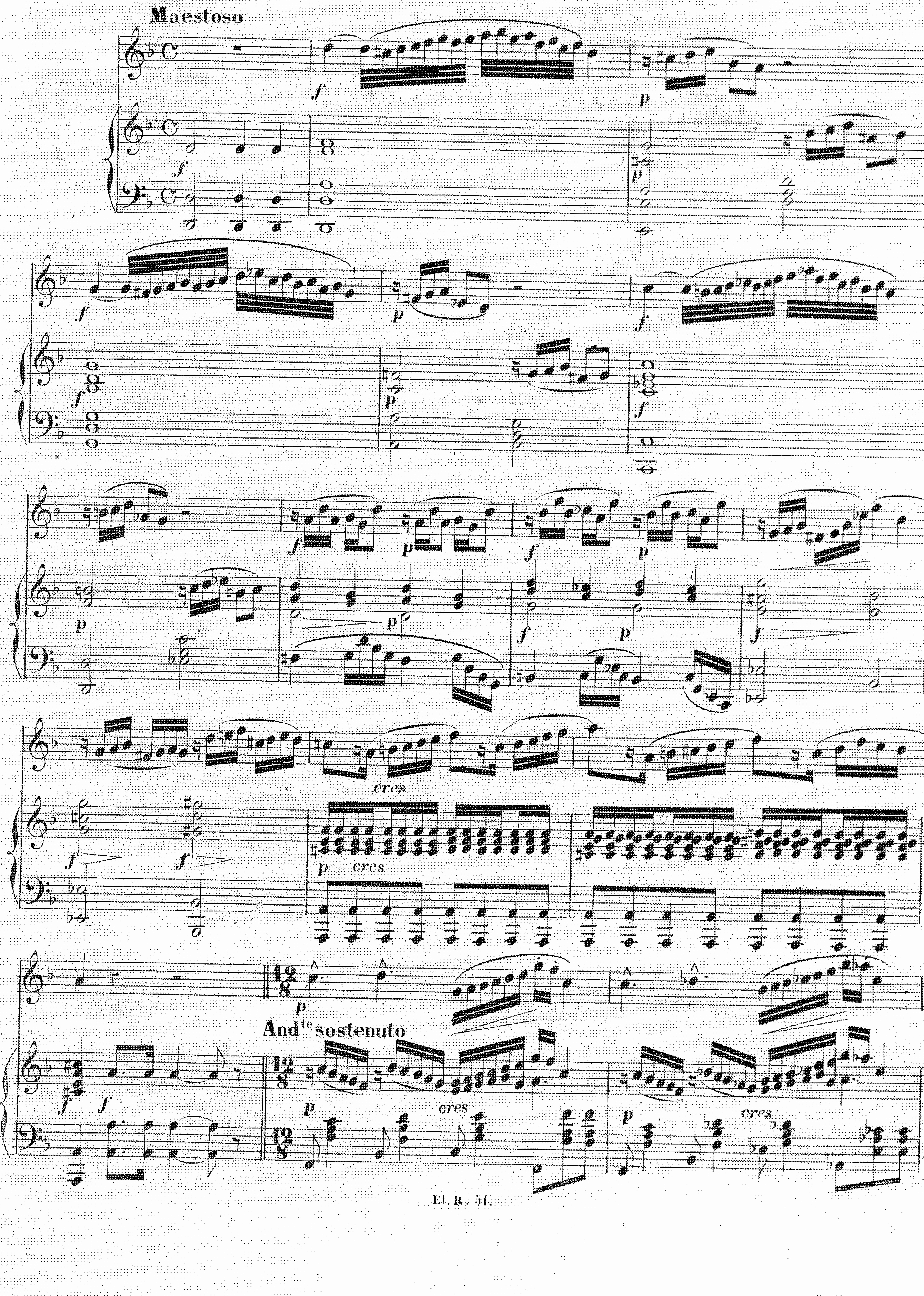
f

p

f

f

Nº. 12.


Maestoso
f
p
f
p
f
f
p
f
p
p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
f
f
f
cres
p
cres
f
f
p
And^te sostenuto
p
cres
p
cres

p

p

sf

sf

rit

f

p

f

All^o. Mod^to.

fp

f

f

fp

f

fp

f

fp

f

pcres

f

p

f

p

cres

f

f

f

rit

p

rit

fp

f

fp

f

cres

f

cres

f

f

f

p

p

f

p

f

f

f

tr

f

ff

DE LA DÉCLAMATION LYRIQUE.

La déclamation lyrique constitue un art plus ardu encore que celui de la déclamation dramatique, parce qu'il ajoute à toutes les difficultés de cette dernière celle non moins grande de se soumettre à la musique, d'y enchaîner ses moyens et d'y conformer ses effets. Articuler nettement, faire passer dans la voix toutes les nuances du sentiment qui anime le personnage, être tour à tour doux, emporté, caressant, tendre, furieux, ironique, et cela sans sortir des règles invariables de l'harmonie musicale, tel est le problème à résoudre, et la solution est, il faut le dire, hérissée de difficultés. Pour les vaincre il est d'abord indispensable de n'avoir plus à se préoccuper de sa voix; il est indispensable que celle-ci soit assouplie par un long travail, disciplinée pour ainsi dire, par un fréquent exercice, soumise absolument à la volonté de l'exécutant. Alors elle devient un secours, au lieu d'être un embarras, et ses ressources si variées aident puissamment à impressionner, ce qui est le but de la déclamation.

Quelques maîtres ont indiqué, en traitant de l'articulation, quelle est la position destinée aux organes de la bouche, pour bien prononcer. Certes il me serait facile d'imiter ces maîtres, et d'écrire cette sorte de grammaire de la prononciation; mais fidèle à mon principe de ne rien mettre d'inutile dans une méthode qui doit cependant embrasser toute l'étude du chant, je ne chargerai point la mémoire des élèves de choses, à mon avis, superflues. Qu'il soit nécessaire de placer la langue de telle ou telle façon pour articuler les labiales, les dentales, les sifflantes, les ronflantes, rien de plus exact; mais la nature nous l'enseigne sans effort dès nos premiers mots. Les corrections qui sembleraient nécessaires peuvent être faites par un professeur avisé et point n'est besoin d'avoir fait une étude anatomique, pour prononcer comme il convient.

J'avais eu la pensée de réunir à la fin de cette méthode les morceaux les plus appropriés au genre d'étude dont je m'occupe, mais une objection très-sérieuse s'est opposée à mon travail. Comment réunir dans un ouvrage, forcément limité, assez de morceaux de maîtres pour passer en revue tout ce qui constitue la haute étude du chant? Le grand nombre d'airs dont l'accumulation eût formé une sorte de pandœmonium musical, eût effrayé l'élève, et, disons-le, coûté fort cher.

D'ailleurs un pareil travail n'eût été qu'une simple transcription des œuvres de nos grands maîtres. Convaincu que ces œuvres sont connues de tous ceux qui s'occupent de musique, qu'elles sont dans toutes les bibliothèques, et aussi, ce qui leur fait honneur, dans toutes les mémoires, je me suis borné à transcrire deux grandes scènes dramatiques, l'une de l'école ancienne, l'autre de l'école moderne, espérant qu'elles suffiront pour faire triompher des plus grandes difficultés de la déclamation lyrique.

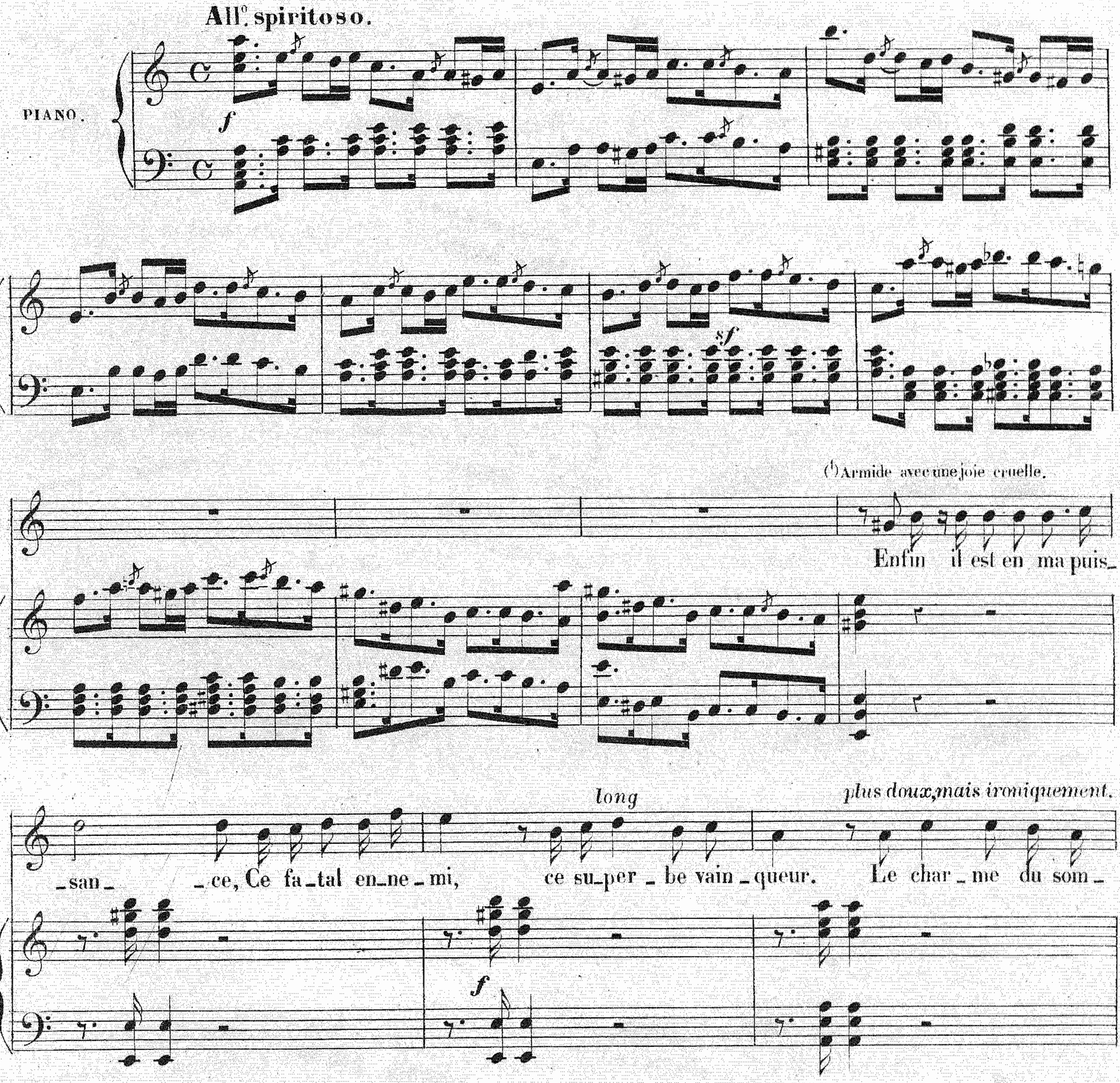
GRANDE SCÈNE

D'ARMIDE

Musique de **GLUCK.**

Comme modèle de récitatif dramatique, j'ai cru bien faire en transcrivant une grande scène de l'Armide de Gluck, dans laquelle le personnage et l'orchestre dialoguent de la manière la plus colorée et la plus émouvante.

Armide voulant se venger de Renaud l'a attiré dans son île par ses enchantements. Armé d'un dard elle se précipite sur lui pour le frapper.



(1) Nous n'avons pas eu le bonheur d'entendre la célèbre madame Branchu, dans ce magnifique rôle d'Armide, mais les indications, conservées religieusement, ont été communiquées à Madame Rey-Balla, qui en 1855, joua le rôle d'Armide au conservatoire, par **M. AUBER** directeur et **M. BATON** alors inspecteur de cette établissement.

accent ferace

_meil le livre a ma ven_gean _ ce; Je veux per _ cer son in_vin_ci_ble coeur.

f *f* *f*

Allegro.

f

Andante.

Armide fait un pas et s'arrête soudain, sentant sa haine diminuer.

Récit

Allegro.

Par lui tous mes cap_tifs sont sor_tis d'escla_

p *f* *f p*

avec toute la force.

Elle se précipite vers Renaud, mais une force invisible retient son bras

_va _ ge. Qu'il é _ prou _ ve tou_te ma ra _ ge!

Andante.

All°

ff *p*

p l'interrogeant.

Quel trou_ble me sai_sit? qui me fait hé_si _ter? Qu'est - ce qu'en sa fa _

p *f*

lent et doux

Elle fait un effort pour frapper, mais sentant son impuissance elle s'écrie douloureusement.

avec force.

_veur la pi_tié me veut di _ re? frappons!

All° *f*

f long. *f deciso.*

Ciel qui peut m'ar_rê_ter? a_chevons!

All.o *f* *p*

Récit. **Lento.** **Allegro.**

p avec stupeur. Faisant un nouvelle effort.

Je frémis! Ven_geons nous!

Allegro. **Lento.**

f *p*

D'une voix faible et traînante. jusqu'à la fin de ce Récit la voix va s'affaiblissant.

p

je soupi_re. Est-ce ainsi que je dois me venger au_jourd'hui?

f *p*

très doux.

Ma colè_re s'é_teint quand j'appro_che de lui; Plus je le vois,

pp *p*

long.

plus ma fureur est vai_ne. Mon bras tremblant se re_fuse à ma hai_ne!

f

Consulter, dans le même genre, les chefs d'œuvre de **Gluck**, Spontini, Sachini; tels que **Alceste, Les deux Iphigenies, Orphée, Fernand Cortez, La Vestale, Oedipe.**

GENRE TRAGIQUE

GRANDE SCÈNE DU SOMNAMBULISME

de

MACBETH

Musique de **G. VERDI.**

Cette Scène tragique est l'une des plus saisissantes, des plus difficiles qui soient au théâtre.

Lady Macbeth dévorée par le remords, épuisée par les insomnies, est en proie a des accès de somnambulisme.

Verdi a admirablement peint les accents déchirants qui s'échappent de l'âme ulcérée de Lady Macbeth.

La physionomie des somnambules doit peindre toutes les agitations de l'âme, sans que le corps y participe de là une raideur naturelle et un certain vague dans le geste. L'œil reste fixe et ne doit point correspondre aux jeux de la physionomie.

(1) Madame Rey-Balla parlait les mots *Une... Deux...* et donnait de cette manière encore plus d'accent dramatique à cette lugubre scène

donnez un peu plus de voix.

deux... l'instant se pas - - se

avec autorité.

En - tre

avec mépris

allary.

done Qui te fait peur?

spiegata.

Quel ef -

deployez la voix

- froi sur ton vi - sa - - ge!

ten.

Es - tu

f *déclamez sans voix*

lâ - - che? Allons cou - ra - ge!

Com - ment

deployez la voix.

croi - - re qu'à son â - - - ge Il eut tant de sang au

f *stent*

cresc.

cœur Ah! comment croi _ _ re Qu'a son â _ ge Il eut tant de sang au cœur, Autant de

avec horreur (1)

Se souvenant d'un autre crime commis par elle; elle dit avec un sentiment de joie intérieur.

Le MEDECIN

LADY. sang! Quel a _ veu! Macduff ta

ff *pp* *f* *pp*

très peu de voix.

fem _ _ _ me, Dis, ta fem _ _ _ me où donc est

f *pp* *f* *ppp*

Changeant subitement de ton et avec épouvante.

elle regarde sa main.

el _ _ le *f* Crime in _ fâ _ me!

ppp *f* *ppp* *f*

con forza, avec force et désespoir

O main san_glan _ _ te, Toujours toujours san _

(1) Les cantatrices qui ont la voix de poitrine développée peuvent produire un grand effet en forçant le *SI* ♭, et en le mettant sous un sentiment d'horreur très accentué.

Diminuez le son et finissez avec

glan_ _ _teComment fai_ _re pour te blan_chir Ah! comment fai_ re pour te blan_

dim.

pp

des larmes dans la voix.

_chir

Essuyant ses mains avec horreur.

ppp

Du sang hu_main, Du sang en_

déclamez.

f *p*

f *avec force*

_co_re! tra_ce main_di_te

doux et plaintif.

Sur cet_te main si pe_

_ti_ _ _te Les plus doux parfums ne sauraient l'an_néan_

Le son doit mourir avec des sanglots dans la voix.

f *dim* *stent.*

_tir nul par_fum Ah! non jamais, non non ja_

f *p*

plaintif.

Peu de voix: chanter comme si l'on craignait d'être entendu.

_mais! hé _ las! Quel vain fantô _ me t'é _ pou_

appuyer chaque note

(1)

_van_te? Sois donc moins pâ _ le, Va! la tombe _____ est dévo _

ran _ _ _te Et Ban _ quo _____ n'en peut sor _

dim.

_tir, n'en peut sor _ tir.

Le MEDECIN.

E _ cou _

LADY *declamez.* *chantez.*

_tez! Rentrons bien vite! Quel re _ mords trop tard _____ t'a _

(1) Donnez de la voix et un sentiment rendant l'idée de l'ambition satisfaite. Les son graves de poitrine doivent être sonores.

déclamez.

_gi _ te? Quel_qu'un frappe!~ Al_lons! viens vi _ te! Ta _____ pâ _

chantez.

appuyer la syncope sur le SI ♭.

déclamez.

_leur pour _ rait te tra _ hir Quelqu'un frappe Rentrons bien vi_te ah! viens Macbeth

(1) stent. rall. a tempo (2)

ah! _____ viens, ta pâ_leur peut te tra _ hir! Ah! viens Macbeth! _____

dolcissimo

ppp suivez la voix

pp e lento. sec. f pp

viens ah! viens par _ tons _____ ah! viens __ ah! viens, Macbeth! ah!

viens! ah! _____ viens!

un fil di voce.

ppp

FIN DE LA MÉTHODE.

(1) Entre les mots *Viens*, et *ta pâleur*, les cantatrices tragédiennes font un long silence qui dramatise singulièrement cette terrible scène.

(2) Jusqu'à la fin de la scène, il faut de la douceur dans la voix, de la pureté dans le son. Lady Macbeth redevient caressante.

L. PARENT, Grav: R. Rodier 49 Et. R. 51. Imp MICHELET rue du Hasard 6