

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DU CHANT

---

LA  
MÉLODIE

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES VOCALES ET DRAMATIQUES

DE

L'ART DU CHANT

PAR

G. DUPREZ

OUVRAGE COMPLET, net : **25** francs

PREMIÈRE PARTIE, net : **18** francs

DEUXIÈME PARTIE, net : **12** francs

---

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE

HEUGEL & C<sup>ie</sup> ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

*Propriété pour tous pays. — Droits de traductions réservés*

R.

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DU CHANT

# LA MÉLODIE

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES VOCALES & DRAMATIQUES

DE L'ART DU CHANT

PAR

G. DUPREZ



Ouvrage divisé en deux Parties:

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDES VOCALISÉES & GRANDES ÉTUDES

avec paroles françaises.

*Huit morceaux de Concert et de Salon.*

NET : 18 FRANCS.

DEUXIÈME PARTIE

CLASSIQUES DU CHANT DE 1225 A 1800

œuvres des célèbres maîtres

*Avec texte original et traduction.*

NET : 12 FRANCS.

L'Ouvrage complet net : 25 francs.

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 bis, RUE VIVIENNE

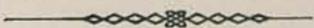
HEUGEL & C<sup>ie</sup>, ÉDITEURS DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DU CONSERVATOIRE

*Propriété pour tous pays. — Droits de traduction réservés.*

A mon Fils

LÉON DUPREZ

*Directeur de l'École spéciale de Chant.*



LA MÉLODIE

ÉTUDES VOCALES COMPLÉMENTAIRES DE L'ART DU CHANT

PAR

G. DUPREZ

*Fondateur de l'École spéciale de Chant. — Chevalier de la Légion d'Honneur.*

*Bibliothèque 436 del lib conserv.<sup>te</sup>*



Paris, Au Ménéciel, 2<sup>me</sup> r. Vivienne.  
Heugel et C<sup>ie</sup> Editeurs.

Imp. Batault, Paris.



Alfred Lemoine d'après Carolus Duran  
Réduction de Pierre Petit

G. DUPREZ

(1871)

# G. DUPREZ

## ÉTUDE D'APRÈS NATURE <sup>(1)</sup>

A M. ALFRED BRUYAS, A MONTPELLIER.

### I.

Il y a déjà dix-huit ans, mon cher Bruyas, que nous nous rencontrâmes pour la première fois, et que nous fîmes amitié dans l'atelier d'Eugène Delacroix, d'immortel souvenir; amitié intellectuelle, la seule pure de tout intérêt vil et la seule durable.

L'illustre Maître faisait votre portrait pour la galerie naissante qui, par votre don magnifique, complète à présent si bien le Musée de Montpellier, et que votre ville natale a voulu nommer de votre nom pour perpétuer votre mémoire et sa reconnaissance.

Pendant que vous posiez devant Eugène Delacroix, qui semblait retrouver en vous un de ses Hamlet si nerveux et si pensifs, nous prenions quelques notes pour l'*Histoire des Artistes vivants*, dont la seconde et dernière partie, fort tardive, vous sera bientôt soumise et dédiée.

Permettez-moi d'en détacher ici, par anticipation, cette Étude d'après nature sur G. Duprez, l'incomparable Maître du chant lyrique et dramatique.

Aussi bien que les Peintres et les Statuaires les plus fameux de notre siècle, Duprez, Rachel et Frédérick Lemaitre enflammèrent notre jeunesse et fixèrent, pour la vie, notre admiration. Chacun d'eux, type unique en son art spécial, a donné à tout la vie, la passion, le caractère, le relief, le geste, la couleur et le son; tous les effets irrésistibles de la nature et de l'âme humaine, conjointes. Duprez, peut-être le plus complet et certainement le plus robuste et

le plus équilibré de tous, avait des accents inconnus jusqu'à lui; et dont le seul souvenir nous berce et nous enlève.

Quand Delacroix, Duprez, Rachel et Frédérick avaient toute leur puissance et tout leur prestige, nous étions bien jeunes et bien enthousiastes. Nous ne sommes plus jeunes; mais, enthousiastes, nous le sommes toujours. Notre ardent amour pour les beautés de l'Art, violente réaction contre les laideurs de la vie, n'était pas feu de paille: c'était, c'est encore ce feu sacré que la conviction entretient et que la raison garde.

### II.

Un dimanche soir de Juin 1844, il se fit une rumeur subite et générale, au théâtre de Toulouse, dès la première scène de la *Favorite*: pendant que les Moines entraient dans la chapelle, le ténor Fernand et la basse-taille Balthazar avaient reconnu dans une loge de balcon G. Duprez, causant incognito avec une dame inconnue. Vivement sollicité, à l'entr'acte, par le directeur du théâtre, Duprez promit des représentations. La curiosité publique prit feu. La jeunesse des écoles ne dormait plus.

Les cafés de la Place du Capitole étaient des fournaises. On y étouffait en discutant, en disputant, en vociférant sur l'Art, sur la Musique, sur Duprez, sur la « voix blanche » et sur la « voix sombre »; on montait sur les tables; on renversait tout. C'était pis qu'au temps où l'on hurlait, debout sur les billards, la *Némésis*, les *Iambes* et le *Retour des cendres de l'Empereur*. On n'a plus l'idée de cette exaltation. Il y avait du bon, de l'excellent dans ce bouillonnement. Si l'artiste ne trouvait pas là des juges raffinés, au moins n'avait-il ni glace à fondre ni feu à souffler, dans un pareil milieu. L'artiste n'a plus affaire à

(1) Cette Étude est extraite du second volume inédit de l'*Histoire des Artistes vivants* par Théophile Silvestre. Le premier volume de l'ouvrage, publié en 1855-56, grand in-8° (E. Blanchard, libraire-éditeur, maison Hetzel, 78, rue Richelieu), contient ces onze Études d'après nature: Ingres, Eugène Delacroix, Corot, Chenavard, Decamps, Barye, Diaz, Courbet, Préault, Rude, Horace Vernet.

(Note de l'Éditeur.)

présent qu'à des spectateurs contentieux et blasés. Il n'y a plus, d'ailleurs, de furie française pour l'Art lyrique et dramatique, depuis que le public de nos théâtres est un public cosmopolite.

Le grand jour de la première représentation de Duprez arrivé, on ne déjeûna pas, on ne dina pas; on fit queue, par un temps torride, *à custodiâ matutinâ usque ad noctem*. On vécut, sur le pavé, de petits pains ou de gâteaux dont on avait bourré ses poches. Au premier entre-bâillement des portes, on entra par trombes. Une fois en place, les plus broyés étaient guéris. L'égoïsme d'un grand plaisir certain étincelait dans tous les yeux. On s'écrase bien encore quelque peu pour l'omnibus et le chemin de fer; mais ce n'est pas la même presse: on est devenu plat. Les cœurs battaient alors pour les belles choses; à présent, ils rampent dessus.

Duprez, à la fois si puissant, si ardent et si précis, enleva du premier coup la salle, du parterre aux loges et des loges au paradis. Impossible de donner une idée de l'irrésistible animalité de son tempérament sur la foule méridionale. Ce parterre tempétueux, si souvent évacué à coups de crosses de fusil, mais pour le moment fasciné, avait un élan muet, une ivresse exaltique. Duprez, au lieu d'enfler ses accents et ses gestes, fut d'un goût plus que jamais sévère et d'une correction parfaite. Il ne fit pas de sacrifices aux grisets braillards des faubourgs. Il n'y a que les orateurs pour quémander par l'abaissement de l'Art l'admiration des cohues. La belle diction, le beau phrasé, le beau geste de Duprez émerveillaient cette population à l'accent affreux, à la mimique incessante et grotesque. Duprez n'épargna pas pourtant sa *bravura* et ses triomphantes sonorités à ce public, adorateur de la force, de l'éclat et du son. Outre la furieuse *stretta*, le flambant *grupetto* et l'*ut* fabuleux de *Guillaume Tell*, l'artiste lui jeta, dans les *Huguenots*, dans la *Favorite*, dans *Lucie*, dans la *Juive*, dans la *Muette* et dans la *Reine de Chypre* des notes étonnantes, tantôt pareilles aux plus beaux tons de couleur, tranchés au couteau à palette, tantôt prolongées en queue de comète ou vibrantes et fendant le ciel jusqu'au zénith, comme des chandelles romaines. Les plus violents hurleurs des bords de la Garonne se cassèrent la voix en essayant d'imiter :

*Sur les bords de l'abîme  
Seigneur, daignez m'entendre!*

A tous les degrés, à toutes les nuances des passions, il fut le Maître, il fut Duprez. Tous ceux que l'Art anime ne manquèrent pas une de ses treize représentations; et l'attente était dure, à la canicule! On séchait, à la queue. Seul un merlan, en habit bleu à la française, affolé sans doute par une insolation, osa pousser un odieux sifflet à Raoul, s'élançant du balcon, parce qu'il n'avait pas hurlé en cabotin gascon :

*Dieu! veille sur ses jours! Dieu secourable!*

Mais, *pif! paf! pouf!* On giffa, on enleva le siffleur...

Trente ans ont passé sur nous sans affaiblir ces émotions. Depuis cette inflammation juvénile jusqu'à la tristesse présente, nous avons souvent jugé et nous jugeons encore en nous-même impitoyablement les côtés malsains et les côtés ridicules des hommes et des choses du théâtre, cet abattoir du naturel, ce charnier des mœurs, qui fut la fête de l'imagination. Mais nous avons, malgré tout, gardé de Duprez une impression si vive et si profonde que, à tout moment heureux ou malheureux de notre vie, nous n'avons pu nous défendre de fredonner, même à voix fausse, mais fort émue, ces accents si doux, si fiers et si poignants, donnés par ce grand artiste à toutes les joies, à toutes les fiertés, à toutes les douleurs humaines.

Si les auditeurs sans nombre qu'il a pu à ce point remuer racontent autour d'eux ce qu'ils ont ressenti, le nom de Duprez ne mourra pas :

« Ah! dit-il, si Dieu m'avait donné, au lieu de notes et de sons fugitifs, un pinceau ou un ciseau, j'aurais fait quelque chose de grand et de durable!... Mais je ne suis qu'un pauvre musicien. »

Frédéric Lemaître, nous donnant un jour son propre portrait, avait écrit, au bas :

« Hélas! l'acteur ne laisse rien après lui! »

Quand l'artiste, quel qu'il soit, a vraiment frappé les hommes, il laisse, au contraire, dans la tradition, une légende infiniment plus belle que sa biographie!

.....

Au commencement de l'été de 1867, fatigué de l'Exposition universelle et de la cohue cosmopolite, nous venions habiter, dans la douce et fraîche vallée du Sausseron, non pas un asile héréditaire, mais une chaumière à bail. En traversant l'unique rue du village de Valmondois, nous vîmes, sous les marronniers en fleurs, à la grille d'une jolie villa, un mon-

sieur entre deux âges, cossu, solide et souriant, assis comme un cube, et tenant une rose à la main. Petit, thoracique et ouvert, ce monsieur-là, nous l'avions reconnu. C'était un vieil ami de notre imagination. Nous l'avions vu autrefois, non le jour mais la nuit, à quelque fête de jeunesse, à quelque solennité de l'Art, aux feux éblouissants des lustres.

Tout de blanc habillé et couvert du panama des planteurs, il rappelait sous ses arbres un héros de la scène par son geste, ses airs de tête, sa rose cuisse-de-nymphe, ses escarpins à nœuds de ruban, ses breloques, ses bagues et sa cravate de couleur tendre, plus étroite qu'une jarretière de femme.

C'était, depuis vingt ans, nous dit quelqu'un, le Maire bienveillant, généreux et fort aimé de ce village même où nous venions chercher la paix et l'ombre. Ce magistrat, ce propriétaire, c'était bien lui, c'était Duprez, notre chanteur, notre enchanteur de Toulouse. Dès qu'il sut le nom de son vieux partisan, son nouvel administré, Duprez voulut voir sa chaumière. Nous, pour raviver en lui la courte royauté de Masaniello, nous le fîmes passer sous un arc-de-triomphe de filets de pêche, séchant sur une corde, dans la basse-cour du logis. Toujours fidèle, même en villégiature, au théâtre, à ses pompes et à ses œuvres, Duprez ne se voyait pas sans surprise sous le vrai chaume de notre mesure délabrée; mais, en faveur de l'homme, il voulut excuser la maison.

Nous visitâmes ensuite avec l'aimable Maître le petit parc de sa villa, vrai décor de *Lucie* par ses grands ombrages, ses belles pelouses et sa fontaine de la Sirène ou du Serment; mais qui rappelle aussi le Palais-Royal par un fac-simile trop bourgeois du fameux canon de midi.

Duprez, qui vit alternativement à la ville et à la campagne, où sa constante bonne humeur trouve le plus mauvais temps « adorable », vint, peu de jours après, avec ses écoliers, chanter ou plutôt leur faire chanter la messe du village, car lui ne chante plus...

En le voyant, dans le chœur de l'église, toutes les joies et toutes les tristesses de vingt-trois ans écoulés nous revinrent au cœur. Cette bouche, autrefois puissante, vibrante, brûlante comme une bouche à feu, se taisait maintenant. Les larmes aux yeux, nous ressentions quelque chose comme l'ardent regret de Marguerite de Navarre, voyant éteintes à jamais les lèvres de Marot.

## III.

Louis-Gilbert Duprez — le treizième des vingt-deux enfants d'un parfumeur de Paris — naquit le 9 décembre 1806, rue Gréneta, fut baptisé à Saint-Nicolas-des-Champs et mis en nourrice dans un village, où il resta quatre ans.

« Voici *le chanteur du village!* dit le père nourricier, rendant l'enfant à sa famille. Le petit Gilbert chante toujours. »

Mis à l'école de son quartier, il fut *le chanteur de l'école*, à la fête du magister, à la distribution des prix, en toute occasion. Il chantait sur tout et sur rien, d'un fort petit filet de voix.

*Gentil Houzard, ah! viens sécher mes larmes!*

*Je te promets de t'aimer tendrement...*

fut la première chose qu'il apprit de ses frères.

Sa famille et celle d'Adolphe Lecarpentier, devenu le Berquin du piano, demeuraient, en 1814, rue Saint-Denis, sur le même palier. Il avait huit ans. M<sup>me</sup> Lecarpentier lui enseigna les notes. A neuf ans, il suivait une classe de solfège, au Conservatoire. Quelques mois après, le jeune Duprez était élève externe à l'*Institution Royale de Musique religieuse*, fondée et dirigée par le fameux Choron.

Voyant bientôt l'écolier prendre la tête de l'école, Choron se fit son père spirituel, et le voulut à sa table et à son feu.

## IV.

Avant la création de son École de Musique qui, de 1817 à 1833, donna d'excellents artistes, tous profondément imbus de la tradition magistrale (1), Alexandre-Etienne Choron, homme profond, bouillonnant, mais bariolé, avait été successivement élève de l'École polytechnique, suppléant de Monge à l'École normale, professeur d'hébreu au Collège de France, instituteur primaire, membre correspondant de l'Institut, maître de Chapelle et directeur de l'Opéra.

L'enseignement de Choron portait infiniment plus sur l'intelligence et l'expression morale de la Musique que sur l'Art et le mécanisme du Chant. Choron, n'étant pas lui-même chanteur, ne pouvait à toute rigueur diriger sûrement la voix humaine,

(1) Monpou, Dietsch, Nicou-Choron, Scudo, Jansenne, Molinier, Guerrier, Saint-Germain, de Lagatine, Albert Domange, Serda, Valiquet, Marié, Duprez, Wartel, la tragédienne Rachel, etc.

instrument dont il n'avait guère joué. Musicien-né, mais n'ayant appris la musique qu'après les sciences exactes, et passé la trentaine, sous la direction de l'abbé Roze, Choron avait particulièrement approfondi les grands Maîtres Italiens. Il en expliquait les beautés avec une lucidité surprenante et un irrésistible ascendant : l'effet de ces beautés était sur lui si vif qu'il en pleurait souvent, à chaudes larmes. Aussi aimait-il à chanter de sa voix brisée des duos choisis avec le jeune Duprez, dont l'ardeur lui semblait un jet de feu de son propre enthousiasme. Dans ces moments, la moindre distraction d'un élève changeait son attendrissement en fureur. Il eût rossé son école pour lui donner du sentiment.

« Quiconque, dit M. Laurentie, n'a pas vu Choron à sa classe de trois heures ne sait rien de ce professeur extraordinaire. Le voilà, un diapason à la main, dans sa chaire, en présence de cent élèves : il frappe le *la*, il prend le ton, il donne le signal, tout le monde part. Cela va bien ! point du tout : Choron trépigne, il frappe du pied et de la main, il ébranle sa chaire, il cherche de son œil en feu un malheureux élève qui braillait à tue-tête, croyant faire mieux qu'un autre. Il découvre le coupable, il le nomme, il lui jette au nez sa petite calotte rouge, avec des injures et des quolibets ; puis il finit par cette effroyable réprimande, dite avec une voix désespérante et courroucée :

*Tu chantes comme au Conservatoire !*

Encore le *la*. Mais cette fois Choron fait un préliminaire sur le morceau qu'on va dire : il expose la pensée du Maître. Cette pensée, il l'a cherchée, il l'a devinée, il la tient : rien n'est plus clair.

« ... On part de nouveau, Choron crie de toutes ses forces : *Bien ! Bien ! Bien !* Mais voici son regard qui s'allume : *Ce n'est pas cela, je me suis trompé !* s'écrie-t-il...

« Alors il reprend le morceau, il médite une minute : *Je m'étais trompé*, répète-t-il. *Voici la pensée qu'il faut rendre* : Et il dit cette pensée ; il la dit avec entraînement, avec conviction, avec éloquence. Quelquefois la parole lui manque ; alors il chante, sa voix est brisée, mais elle est saisissante...

« Encore le *la*. Y êtes-vous ?

Choron reprend ses méditations de philosophe, de poète, d'artiste, de maître d'école : c'est un mélange de gravité et de bouffonnerie devant lequel on se tient immobile de surprise..., mais cela est nouveau,

cela est étrange, cela est saisissant : c'est un spectacle.

... « On part enfin. Voilà la pensée qui se déroule ; voici le flot qui marche ; voici l'œuvre qui se développe ; voici le génie trouvé, établi, exposé dans toutes ses magnificences. Suivez de l'œil Choron, si vous pouvez, suivez ses émotions ; suivez la mobilité de son visage, de ses traits, de tout son être : il pleure, il rit, il chante, il crie, il saute, il frappe des mains, il applaudit, il s'applaudit, il se loue, il loue tout le monde, l'auteur, les maîtres, les enfants : le morceau est trouvé ! »

Dans son *Histoire de Florence*, Machiavel, en quelques traits et quelques anecdotes, fait vivre devant nous Cosme de Médicis. Toute proportion gardée entre les personnages, Choron s'est peint inoubliable, en quelques faits, ici résumés, et par des bouts de conversation avec son médecin :

\*  
\* \*

« Choron, dit le docteur Descuret (1) venait de perdre deux jeunes enfants : il se pressait la poitrine, il se frappait le front, disant qu'il ne se consolait jamais de cet affreux malheur. Tout à coup il entend sonner trois heures... *Trois heures !* s'écrie-t-il, *c'est l'heure de ma classe ; il y a temps pour tout*. Puis, frappant son diapason, il se dirige vers la classe en répétant : *La, la, la, la !* Ce fut une de ses meilleures et de ses plus brillantes leçons. »

\*  
\* \*

« Savez-vous, demandait-il, quel est le Père de l'Église que j'aime le plus?... C'est Saint-Jean de Damas, parce que c'est lui qui a donné la meilleure ou plutôt la seule définition de la Musique :

*La Musique est une suite de sons qui s'appellent...*

Qui s'appellent ? C'est sublime ! Rien que pour cela, il méritait d'être canonisé. »

\*  
\* \*

Pris d'une grave atteinte de choléra et prévenu, s'il bouge, d'une mort imminente, Choron, à neuf heures et demie du soir et par un vent très-âpre, les jambes nues et roulé dans une couverture de laine, est trouvé blotti, aux écoutes, à la porte de son école, où ses élèves exécutent un oratorio de Schneider.

\*  
\* \*

(1) *La Médecine des passions*. Liège, 1831, vol. 8<sup>e</sup>, pp. 422-427.

Il avait découvert en Picardie et amené à Paris un ténor.

« Quel sera le prix de sa pension ? demanda l'économe de l'école.

— Ame vénale ! répondit Choron indigné, je vous parle d'un ténor, et vous allez me parler d'argent ! »

\*  
\* \*

Au milieu d'une très-rude nuit d'hiver, il entend dans la rue une très-belle voix de femme : Il saute du lit, et, simplement couvert d'une redingote, il court après l'inconnue... C'était une fille, entre deux soldats ivres.

« Quel malheur ! s'écria-t-il, transi et désolé ; j'en aurais fait un de mes meilleurs sujets ! »

\*  
\* \*

En 1833, Choron sans ressources, presque sans chemise, avait parcouru la France, un rouleau de musique d'église sous le bras, improvisant des masses chantantes, de cathédrale en cathédrale. L'enthousiasme, le travail, la détresse l'avaient brisé. Il tomba mortellement malade. Au milieu des atroces douleurs d'une entérite et d'une pleurésie aiguës, il déplorait de n'avoir pas universalisé le chant en France. Son rêve était un concert de dix mille voix de soldats, au Champ-de-Mars.

Après avoir reçu tous les sacrements de l'Église et remis sa propre épitaphe (1) à son médecin, il lui dit :

(1) ÉPITAPHE DE CHORON

PAR LUI-MÊME.

ALEXANDER STEPHANUS  
CHORON

*E. Valesio oriundus*

*Natus Cadomi, die XXI Octobris 1771.*

*Litteris, bonis artibus ac scientiis accurate et feliciter studuit,*

*Sed musicam sacram et didacticam*

*Præsertim excoluit,*

*Religioni atque publicæ utilitati*

*Præcipuè consulens.*

*Bonis et bono totus intentus et favens,*

*Se ipsum ac sua prorsus abnegavit*

*Quam multa ad nimium artis damnum imperfecta relinquens,*

*Variis publicis muneribus fructus.*

*Obiit, die. . .*

ORATE PRO EO.

G. Duprez, à qui nous souhaitons la plus longue vie et une mort aussi chrétienne que celle de son maître Choron, s'est fait un jour la plus laconique et la plus expressive épitaphe :

Au-dessous d'un croquis macabre d'Arnold, au simple trait, on graverait :

SUIVEZ-MOI !

T. S.

« En raisonnant mon affaire, je suis parvenu à mettre ma respiration en harmonie avec ma douleur de côté ; j'ai même coordonné le rythme de ma respiration et mes quintes de toux. »

Puis tout à coup :

« Savez-vous ce que c'est que Palestrina ?

... Figurez-vous un immense océan dont les flots roulent avec calme et majesté : c'est la Musique antique...

D'un autre côté, voyez cet océan dont les vagues furieuses s'élèvent jusqu'au ciel, puis tout à coup s'enfoncent dans l'abîme : c'est la Musique moderne...

Eh bien ! Palestrina c'est le point de jonction, le confluent de ces deux océans ; Palestrina, c'est le Racine, c'est le Raphaël, c'est le Jésus-Christ de la Musique. »

\*  
\* \*

Entré à l'école de Choron en 1818, Duprez en était sorti en 1825, tout imbu de la musique des grands Maîtres Italiens, Allemands et Français. Ce fonds d'éducation fut pour lui comme le pilotis d'ébène qui soutient les palais de Venise. Il avait dix-huit ans, une voix assez faible, quelque peu voilée, très-sympathique et fort agile. Comme musicien, comme chanteur, comme compositeur même, on lui trouvait du talent, beaucoup de talent ; mais qui pouvait, dès lors, prévoir l'artiste qu'il allait devenir ?

« Tu n'as pas grand'voix, lui dit un jour l'étonnant Choron ; et tu chanterais avec rien, avec ton genou. Tu deviendras le plus grand chanteur du monde, si tu ne vas pas brailler à l'Opéra. »

Peu après, un pauvre et enthousiaste jeune homme, allant en Italie, par escapade d'ambition et d'espérance, parlait et déparlait sur la musique ancienne et sur la musique moderne à un Allemand riche, sévère et pensif, dans la diligence du mont Cenis : c'étaient Duprez et Meyerbeer.

Duprez n'ayant pu obtenir le moindre emploi par son ami Alexis Dupont, alors premier ténor à la Scala, reçoit de Choron ce billet :

« Voici pour ta route ! Reviens vite, ou j'écris à la police de Milan de te ramener sous bonne escorte. »

V.

Duprez débute à l'Odéon, le 3 décembre 1825, dans le rôle d'Almaviva, du *Barbier de Séville*, marche assez bien, sans bruit, mais, en 1828, l'Odéon ferme la porte au nez à ses chanteurs et à ses créanciers. Marié depuis

1827 avec Mlle Alexandrine Duperron, élève de Choron, Duprez se trouve sans emploi, et tout à fait dans ses petits souliers.

On lui propose de débiter à l'Opéra-Comique, alors salle Feydeau, dans le rôle de Nephthali, l'un des frères de Joseph, précisément celui qui n'a rien à chanter. Il subit l'étrangeté avec une ironique résignation, sous la réserve d'être bientôt dédommagé par des rôles dans la *Dame blanche* et les *Visitandines*. Il chante huit rôles, petits ou grands, dans le seul mois de septembre 1828 ; mais, dégoûté des conditions insuffisantes de la direction du théâtre, il résilie son engagement, et part en novembre pour l'Italie, où sa femme partage ses travaux avec talent et ses épreuves avec courage.

Tout jeune, ignoré, mais sentant son avenir en homme qui n'a pas peut-être douté de lui-même une minute de sa vie, il ne subissait plus qu'en rongéant le frein les conseils, les censures, les caprices du milieu parisien. A Paris, personne ne s'entend, mais tout le monde s'entend à tout : chacun donne son avis, fait ses corrections, ne fût-ce que pour prouver de l'influence, surtout au théâtre, ce miroir grossissant de la vanité, appelé par Shakespeare « le miroir de la vie. » Tout montreur d'artistes les tourmente autant qu'il en est tourmenté, mais « pour leur bien » ou pour les empêcher de devenir quelque chose. Duprez, fuyant le pli de l'Opéra-Comique, allait chercher en Italie un engagement libre et le libre développement de ses moyens.

## VI.

En Italie, l'impresario, tout l'opposé du directeur à la Française, lance l'artiste en toute audace : chacun y va de tout, l'impresario de sa bourse et l'artiste de sa carrière.

L'Italie, en Musique comme pour le reste, vit au jour le jour. Ses seuls instincts sont immuables : Plus vocale, sinon plus musicale que l'Allemagne, l'Italie a pour premier interprète de ses émotions la voix humaine. Vers 1828, le genre surorné de Rossini commençait à baisser : les Italiens voulaient, dans l'opéra lyrique et dramatique, moins de fioriture, plus d'expression ou, comme ils disaient, « plus de philosophie. » Aussi, en écoutant, à la Scala, *la Straniera* et *Il Pirata*, les Milanais s'écriaient-ils :

« *Quanta filosofia c'è nella musica del nostro Bellini!* »

Entre Bellini et Mercadante brillait déjà Donizetti. Duprez, doué de pathétique, malgré son fond

d'humeur spirituel, gai et même bouffon, avait dans sa petite voix de la passion et des larmes. Choron en ressentit maintes fois l'effet :

« Oh ! cet enfant ! s'écriait-il un jour en l'embrassant, je ne lui ai rien appris encore, et il me fait pleurer ! »

Quant aux facultés dramatiques de son élève, Choron n'y croyait pas :

« Tu peux avoir le sentiment du pathétique, mais jamais tu n'en auras la force. Tu ferais rire en donnant un coup de poignard ! »

Duprez n'avait, au contraire, qu'à se laisser aller à ce courant dramatique de l'opéra *seria* Italien, courant qui semblait l'attendre, et qu'il allait creuser, élargir et précipiter par le caractère de son talent expansif et tragique, encore inconnu de tous et de lui-même.

En 1829 et en 1830, Duprez n'était encore qu'un chanteur de demi-caractère, au San Benedetto de Venise, à la Canobiana de Milan, au théâtre de Bergame et au Carlo Felice de Gènes. En Piémont, en Lombardie et dans le Veneto, on ne l'appelait plus que « le Comte Ory, » dont il avait partout créé le rôle.

C'est précisément à son retour de Bergame que Duprez retrouve, au Carcano de Milan, Rubini et la Pasta, créant *l'Anna Bolena* et *la Sonnambula*.

Rubini était alors le premier chanteur de l'Italie ; mais, fort peu de temps avant d'émouvoir toute l'Europe, Rubini n'avait pas même assez de voix pour entrer choriste à la Scala. Aussi racontait-il lui-même comment ce petit filet vocal, sympathique, agile et très-élevé, l'avait fait commencer, sur des scènes infimes, par des rôles de femme. Arrivé à la plénitude de ses moyens, quel chanteur irrésistible, malgré sa laideur triviale, sa nullité mimique et ses tics incongrus !

Avec Rubini triomphaient Galli, « *il basso cantante*, » et la Pasta, une des plus belles fleurs lyriques du style des fameux castrats Crescentini et Veluti. Nature plus instinctive qu'artiste consommée, type ennobli par des traits statuaires, et dont l'élan et la fierté dramatiques sauvaient, exaltaient même le chant défectueux, elle avait enflammé deux ans Paris par son seul geste à retourner l'épée de Tancrede. C'est dans *Tancredi*, dans *Semiramide*, dans *Otello* et dans *Medea*, que Duprez chanta, au Carcano, avec la fameuse diva ; mais il y avait encore peu à glaner pour lui entre Rubini et la Pasta ; la Pasta, mon cher Bruyas, dont le portrait peint par Gérard rappelle à Duprez de si vifs souvenirs, dans votre galerie de tableaux.

En Italie, en France, partout, pas de talent, si tranché soit-il, qui ose, qui puisse être tout de suite lui-même. Il lui faut un succès, un succès renforcé, pour lui faire mettre toutes voiles dehors. Duprez réussissait partout, à la suite des principaux types de ténors qui tenaient depuis quelque temps le public par les oreilles. On disait, ici : « *Carino il Duprez, canta come un vero Rubini* ; » on disait, là : « *come un Davide* ; » ailleurs : « *come un Donzelli*. » Il chantait un peu comme tout le monde, en attendant le moment de pouvoir chanter tout à fait comme Duprez.

## VII.

Ce ne fut qu'en 1831 que ses facultés lyriques et dramatiques éclatèrent. Après avoir relevé, à Turin, *Olivo e Pasquale*, tombé à Milan, il s'essaye pour la première fois à l'*opera seria* dans *Il Pirata*, au théâtre d'Angènes, exclusivement voué à l'*opera buffa*, du vivant du roi Charles-Félix, mais libre, dès sa mort. Duprez y chanta *Il Pirata*, dix-huit fois de suite : jugez de l'effet ! Lui parti, plus d'*Il Pirata* ! On le raya du répertoire. Les fortes passions s'étaient déchainées ; l'homme, enfin, révélé à lui-même, parut transfiguré : La fleur du cactus avait retenti en s'ouvrant.

Duprez venait de passer du léger au sérieux, du demi-caractère à l'entier caractère ; lui, l'artiste le plus entier, le plus caractérisé des artistes. Cet élan vers le grand doubla ses moyens. Le cœur, tout gonflé d'orgueil et de vaillance, il osa tout. De là cette intrépidité, ne connaissant plus les obstacles que pour les briser, et cette muette proclamation qu'il se faisait, à chaque entrée en scène décisive : « CRÈVE OU RÉUSSIS ! »

Parti de Paris, bien certain de n'avoir qu'une faible voix, mais avec toutes les espérances, il était, en somme, stupéfié de sa propre explosion.

L'impresario Lanari, depuis quelques temps à l'affût de Duprez, venait d'engager dans sa troupe, pour les deux saisons musicales de Florence et de Lucques, la Pisaroni, contralto chûté à la Scala. Cet effronté Lanari avait commencé à faire transposer, pour cette chanteuse fatiguée, le rôle d'Arnold, de *Guillaume Tell* ! Apollon ne permit pas la monstruosité. Pour sauver le chef-d'œuvre de Rossini, qui allait sombrer dans le plus profond ridicule, Duprez subit les minimales conditions de Lanari et s'empara du rôle d'Arnold, qui a fait sa gloire.

L'*Anna Bolena* était tombée, à Florence, pendant le Carême de 1832. Duprez l'y relève, après Pâques, et, dès lors, n'a plus qu'à se tailler des rôles dans les grands

opéras italiens. Donizetti écrit pour lui *Parisina*, qui fait merveille avec la Ungher, Porto et Coselli ; troupe d'élite, acclamée sur toutes les scènes, et surnommée, quoique jeune, « la vieille garde. »

Ce petit groupe d'artistes est le premier qui ait renforcé l'expression et l'action dans le chant, et mis le feu sous le ventre au rossinisme, en guirlandé et languissant. Ce succès, à Pâques, précisément dans le répertoire qui avait échoué, au Carême, ne prouvait-il pas sans réplique la réaction accélérée de l'Art dramatique contre l'Art purement vocal ? Réaction, d'ailleurs, sentie par l'auteur de *Sémiramis*, du *Comte Ory* et du *Barbier*, et tellement sentie que Rossini venait, par son *Guillaume Tell*, de s'y jeter, lui, et contre lui-même.

Dès que Duprez eut bien reconnu, dans le rôle d'Arnold, qu'il venait de créer à Florence et à Lucques, que sa voix suffisait à exprimer même à outrance le caractère des passions, il prit la tête de cette nouvelle école large, pathétique, violente en sonorités, et, dans l'action, brûlant les planches. Le baryton Giorgio Ronconi, la basse Domenico Coselli, la Ungher et la Malibran, le secondèrent ; admirables satellites, merveilleuse constellation de talents ! Duprez, au lieu d'avoir pris le pli Italien, avait donné aux Italiens le cachet de Duprez.

Vrai novateur, il implanta, là-bas et bientôt partout, ce genre si frappant. Rubini l'avait à peine ébauché. Ce genre, qui a remplacé l'école légère, fleurie, nonchalante, et, pour ainsi-dire, arraché Rossini à lui-même, prévaut encore, malgré tout ; il a même été le prélude involontaire de la « Musique de l'Avenir. » Mais, dit Duprez, « de la Musique de l'Avenir, je n'en parle pas ; je suis de la Musique du présent et de la Musique du passé. »

Malheureusement pour les imitateurs de Duprez, le public a fini par dénaturer sa belle et forte innovation en n'en tirant que des excès, des violences. Le charme, la grâce, le pathétique de Duprez, ont disparu ; la brutalité a suppléé sa puissance ; enfin on n'applaudit guère plus que les cris. On revient à l'*urlo Francese*. »

Les Italiens avaient pris tellement feu à ce chant nouveau, si dramatique et si puissant de Duprez, que force lui fut, à Bologne, d'intercaler dans *Mathilde de Sabran* le grand air de *Guillaume Tell*, demandé et redemandé à outrance.

Le grand chanteur ne s'épargnait pas : un soir, — salle comble, — très fatigué des travaux de la saison,

il ne put pas chanter le dernier air de la grande scène d'*Il Pirata* :

« *Tocca à voi !* » dit-il au chef d'orchestre ; « c'est à vous de finir. »

Le public, ému de son énergie, lui fit une ovation.

A Foligno, que venait de bouleverser un tremblement de terre, Duprez, s'exaltant devant un public doublement exalté lui-même par l'enthousiasme et le malheur, faillit perdre la voix, après trente-deux représentations (1832). Mais, de plus en plus animé et de plus en plus dur, comme le cheval de bataille, il allait toujours. Cet homme si robuste, dont le cou semble un tronçon de colonne et la poitrine un soufflet de forge ; dont la tête carrée, aux cheveux crépus, a l'énergie du taureau et la tenacité du dogue, bravait tout, se jouait de tout. Parfois, à minuit, trempé de sueur, après cinq actes accablants, il s'en allait à la pêche au flambeau et au trident, dans la rivière de Lucques, exposant au brouillard ses poumons tumescents.

Ainsi faisait le monstre.

« Oh ! dit-il, j'ai fait tout ce qu'il faut pour tuer en moi quatre hommes et un caporal à la fois ; mais n'allez pas croire que j'enseigne cela à personne ! »

A Rome, l'hiver de 1833 ne fut pour lui qu'un triomphe. Un soir, après le premier morceau d'*Anna Bolena* : *Da quel di che l'ei perduto*, la salle entière se leva ; et, dans un transport qui dura dix minutes, impossible d'entendre ni le chant, ni l'orchestre.

A Naples, comme dans toutes les villes de l'Italie, on regarde l'opéra et l'on écoute le ballet, — à part quelques morceaux choisis. C'est ce qui explique les parties négligées de maint compositeur, sachant d'avance à quels endroits on l'attend. A San Carlo (1834), Duprez débute dans *Parisina*, avec la Ungher et Coselli ; dans *Anna Bolena*, avec La Ronzi de Begnis et Lablache ; et joue *la Sonnambula* avec la Malibran. « La chaleur de Malibran et la mienne, dit-il, firent une Somnambule qui empêchait les gens de dormir. »

Malibran ne voulait pas absolument jouer le rôle d'*Inès de Castro*, de Persiani. Elle tournait en ridicule, elle tuait d'avance cet opéra. Duprez, avec qui elle était en grande amitié, et qui sommeillait dans un coin, entend Malibran, chantant son rôle à gorges chaudes à M<sup>me</sup> Duprez. Il se lève, saisit la partition et chante le rôle même de la diva, aussitôt électrisée et tout en larmes.

A la première représentation d'*Inès de Castro*, qu'ils créaient à San Carlo, Duprez et Malibran allèrent aux nues : on rappela les deux artistes jusqu'à cinq fois

pour le même morceau. De là une ordonnance de police ne permettant plus qu'un seul rappel.

En Juin de la même année, encore à Naples, c'était dans *Parisina* :

A l'entrée d'Ugo : « *Si son io !* » Duprez fait un affreux *couac !*

Sifflets unanimes.

« *Da capo !* » dit-il avec son aplomb au chef d'orchestre ; et, après avoir recommencé son air superlativement, il s'arrête et fait au public : « Hein ! qu'en dis-tu ? »

Applaudissement frénétiques.

Après avoir créé l'Edgardo de Donizetti et le Lara de son ami Ruolz, Duprez fait ses adieux à Naples, dans *Il Bravo*, de Marliani (Mars 1836.)

Après ces sept années d'Italie, les premières maigres, les dernières grasses, toutes les sept si laborieuses, Duprez, déjà fameux ténor italien et chef d'école, voulait être un artiste Français et n'aspirait plus qu'à Paris, qui donne le cachet suprême à toute renommée. Parti de Paris fort pauvre, il y revenait, dit-il, dans sa propre calèche, « qui ne faisait pas mal dans le paysage », et descendait « en casquette rouge, à gland d'or », à l'hôtel de Castille, plus fier qu'un Castillan.

Au débotté, Halévy lui fit quelques ouvertures au nom de M. Duponchel, directeur de l'Opéra ; et Meyerbeer l'invita, le soir même, à la cinquième représentation des *Huguenots*. L'oreille italianissime de Duprez n'était pas précisément disposée aux bruyantes splendeurs du chef-d'œuvre. La première audition le laissa plus troublé qu'enthousiaste ; mais, le lendemain, la lecture de la partition l'entraîna : quelques morceaux, notamment le grand duo du quatrième acte, l'enlevèrent.

## VIII.

Vous savez, mon cher Bruyas, où en était l'Opéra lyrique et dramatique, à Paris, au moment où Duprez, déjà fameux en Italie, venait tenter un engagement à l'Académie Royale de Musique, en Mars 1836 :

Dès l'arrivée ou à l'avènement de Rossini en France — 1823 — Paris s'en tenait encore au répertoire, d'ailleurs admirable, des Maîtres du siècle dernier : Gluck, Sacchini, Salieri et, plus tard, Spontini.

L'École Française de chant exigeait de puissants moyens matériels de voix et une chaleur réelle ou apparente. Quelques chanteurs avaient du feu ; d'autres braillaient à froid. La florissante École Italienne

de chant était inconnue ou méconnue en France. Le chant Français, poussé à la déclamation et à la vocifération, s'appelait outre-monts : l'*urlo Francese*.

Rossini bafoué à Venise, non pour son génie, mais pour sa bouffonnerie, arrivait en France, après la chute récente de sa *Semiramide*, avec assez de prestige pour tout changer, à lui tout seul. Sa présence suffit à refaire, chez nous, l'art du chant. La pesante école de la déclamation et de la vocifération fut supplantée par la légère et même trop légère école rossinienne. A excès, excès contraire, en musique et en tout. Rossini, Inspecteur-général du chant, et n'inspectant jamais que son propre intérêt, tira d'abord du Théâtre Italien de Paris une charmante interprète, M<sup>me</sup> Cinti-Damoreau, et refit un chanteur Français de Levasseur, devenu chanteur Italien. Adolphe Nourrit, formé par le fameux Garcia, père de Malibran et de M<sup>me</sup> Viardot, était déjà prêt pour le triomphe rossinien. Aussi l'Académie Royale de Musique avait-elle remplacé l'*Armide*, de Gluck, par le *Siège de Corinthe*, de Rossini; le *Rossignol*, de Lebrun, par le *Comte Ory*, encore de Rossini; et les *Danaïdes*, de Salieri, par *Moïse*, toujours de Rossini.

On commençait à chanter finement; mais l'École nouvelle ne fit pas oublier, tant s'en faut, tous les vices de la vieille École de l'*urlo*. Elle entendait sans doute mieux l'émission de la voix; mais, factice encore, elle suppléait trop souvent l'ampleur et l'intensité vocales par des sonorités aigres et violentes.

Parut, en 1828, la *Muette* d'Auber, ouvrage vif, léger, pétillant, mousseux, bien monté, bien costumé, bien joué, charmant pour le Français, toujours l'ami de l'esprit, souvent l'ennemi du génie.

Rossini, après son *Comte Ory*, un peu *pasticcio*, avait donné en 1829 son *Guillaume Tell*, somme et sommet de son génie.

Pourtant les beaux et grands récits de *Guillaume Tell* n'étaient pris par de frivoles interprètes que pour des sortes de passerelles de tel air à tel duo, de tel duo à tel trio, points culminants du chef-d'œuvre, où la vanité du chanteur avait hâte de faire effet.

Meyerbeer prouva par *Robert-le-Diable*, en 1831, que son génie, si puissant et si fier, non content de se faire d'abord la part du lion, entendait s'entourer de tous les prestiges : orchestration; décors, tableaux; et arracher, à son gré, la voix humaine de son registre naturel pour la pousser, soit en haut, soit en bas, aux effets les plus rares.

Tandis que l'esprit Français était aux aguets pour savoir qui l'emporterait, d'un Italien ou d'un Alle-

mand, de Rossini ou de Meyerbeer, Halévy donna sa *Juive*, qui, sans approcher de *Guillaume Tell*, ni de *Robert-le-Diable*, enthousiasma Paris, en 1835.

Meyerbeer répliqua par les *Huguenots*, son chef-d'œuvre, en 1836.

Le nouvel opéra de Niedermeyer, *Stradella*, donnait des espérances, mais n'était pas de force à entamer ce carré : *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable*, la *Juive*, les *Huguenots*.

Duprez, ayant laissé là ses pourparlers avec l'Opéra de Paris, va faire, en plein choléra, la saison musicale de l'été à Vicence et celle de l'automne à Trieste, d'où le chasse le choléra, de plus en plus intense.

Entre temps, appelé à Paris où *Stradella* ne faisait pas fureur, quoique Nourrit y tint le premier rôle, il est engagé à l'Académie Royale de Musique *ex æquo* avec Nourrit, que la seule idée d'une rivalité met hors de lui; et qui jette à la tête de Duprez tout son monde d'adorateurs.

Pour apaiser et ressaisir Nourrit, on est prêt à sacrifier le nouveau venu, coûte que coûte; mais Duprez, dont l'âme est un bouledogue, à l'épreuve du fer rouge, répond :

« Engagé, je ne me retirerai de l'Opéra qu'après y avoir chanté, dussent vos banquettes se dresser contre moi et votre lustre me tomber sur la tête. »

— En avant donc! — lui fut-il répondu.

Les engagements de Duprez, finis en Italie par *Il Pirata*, *Lucia* et *Marino Faliero*, il fit à Florence le plus fier adieu par le grand air d'Arnold :

« *Gli ultimi miei accenti in Italia*, dit-il en pur Toscan, *furono emessi nella grand' aria che in Francese si dice : ASILE HÉRÉDITAIRE et SUIVEZ-MOI !* »

« Tu pars, lui dit l'impresario Lanari, qui se bâtissait des maisons sur la voix de Duprez, tu pars; mais les Français n'entendent rien à la Musique. Tu ne sais pas chanter Français; ils te siffleront. Tu seras encore bien heureux de me retrouver. »

Le lendemain, Duprez s'embarquait à Livourne, par la mer la plus belle;

*Mais les destins et les flots sont changeants.*

Une affreuse tempête d'équinoxe souffla, toute la traversée. La Favelli pleurait comme une Niobé son petit chien, emporté de ses bras par une vague.

A Marseille, quatre jours de quarantaine, à la Consigne. Tout ce qui venait d'Italie semblait pestiféré. On prenait et on donnait les lettres, au bout d'une pincette. Après les dernières torsions du mal de mer, Duprez essayait sur le pont, à la belle étoile, la

translation en Français de son rôle Italien d'Arnold. En quittant cette langue Italienne, si enveloppante et si sonore, il se demandait : « Que vais-je perdre ? » Mais il sentit qu'il ne perdrait rien. L'expérience devait en effet lui prouver que, dans tous les pays, le public prend toujours feu aux mêmes passages, — dès qu'il fut arrivé, à force de volonté, de souplesse et d'expression, à faire autant d'effet en Anglais, à Londres, et en Allemand, à Hambourg, qu'il en avait fait en Italien, à Rome, et en Français, à Paris. La force du sentiment et de l'expression prime toutes les diverses sonorités de langues.

## IX.

Cependant Nourrit, déjà la mort dans l'âme, préparait ses adieux à Paris, dont il était l'idole. Il les fit brillants et douloureux, la première huitaine d'Avril 1837, dans le rôle d'Eléazar. Ce fut une jonchée de fleurs et de regrets. Duprez, qui allait dire bonjour, ne vit pas Nourrit, disant adieu ; il ne voulut pas voir ce triomphe. En attendant le sien, il ne sortit pas de son antre.

Nourrit parti — (passons sur sa fin désespérée : l'Art est un champ de bataille, et la vanité de l'artiste est mortelle) — la direction de l'Opéra battit le rappel dans la presse et fit entendre, dans son salon, Duprez à la Critique, *quærens quem devoret*. Les débuts du nouveau venu approchant, grande fermentation de curiosité. A l'Opéra, de la loge du portier au cabinet du directeur, hostilité générale, féroce. Les fourmis rouges de l'Envie fourmillaient.

A la première répétition à grand orchestre, tous les musiciens maugréant, le sage Habeneck dit : « Celui-là, Messieurs, sait où il va ; nous n'avons qu'à le suivre ».

Duprez, avec la persistance de tenaille et la politesse acharnée qu'il met aux moindres choses, finit par imposer sa volonté, qui n'a guère connu la volonté des autres.

Le 17 Avril 1837, première représentation de *Guillaume Tell* :

« Allons, mon ami, lui dit M<sup>me</sup> Duprez, allons, va-t'en à la boucherie ! »

Salle comble, deux mille spectateurs, en trois catégories de la plus inquiétante diversité d'impressions : cent personnes au plus croyaient au succès ; quatre cents en doutaient ou s'en souciaient peu ; quinze cents, d'une antipathie préconçue, voulaient, à tout prix, venger Nourrit, l'idolâtré Nourrit.

Duprez, qui s'est toujours flatté d'avoir inventé les

monstres, à l'Opéra, n'avait pas, à la vérité, le physique convenu et adoré de l'emploi des Lavigne, des Lemonnier, des Lafeuillade et des Nourrit, dits les « beaux jolis hommes, aux belles jambes. » Aussi M. Duponchel jugea-t-il nécessaire d'ajouter à la taille du débutant en faisant mettre à ses brodequins des talons d'une excessive hauteur.

L'ouverture finie, le rideau levé, le premier chœur chanté, Arnold descend de sa montagne, au dernier point ému, mais sans flageoler :

« De ma vie, dit-il, je n'ai vu autant de lorgnettes. »

En se tournant vers son père, Melchtal, Arnold laissa voir ses fameux talons à la Duponchel ; et, par là, il était encore plus vulnérable qu'Achille. Un petit ricanement général moqueur : « Ah ! ah ! ah ! » fut son premier encouragement.

Les deux superbes tenues de notes du chœur en *mi naturel* majeur : *Célébrons tous, en ce beau jour....* le mettent en voix. On dresse l'oreille. La scène se vide. L'y voilà seul :

*Mon hymen a-t-il dit ? Jamais, jamais le mien !...*

Jamais Duprez n'avait ouï pareil silence et senti pareil vide. L'émotion n'avait pas tout brisé en lui : quoique privé d'une partie de ses moyens, il arrive au bout de sa période. Un bourdonnement semblable à cent ruches d'abeilles s'élève... C'était un murmure flatteur. Puis, dans la scène suivante, Paris crut entendre pour la première fois cette phrase « immortelle et immortalisée » : *Ah ! Mathilde, idole de mon âme !...*

« Dès lors, dit-il, je pouvais impunément montrer mes ridicules talons. »

Au second acte, le récit du pâtre à la princesse :

*Ma présence pour vous est peut-être un outrage ?*

*Mathilde, mes pas indiscrets....* fait éclater les applaudissements.

Tout le duo d'amour est suivi d'exclamations heureuses : les *oh !* les *ah !* remplacent les applaudissements.

« Entendez-vous comme il dit : *Mathilde ?* Le respect dans l'amour est retrouvé » (1).

Au trio : *Quand l'Helvétie est un champ de supplices...* « nous avons entendu, dit Berlioz, nous avons entendu l'audacieux artiste chanter à *voix de poitrine*, en *accentuant chaque syllabe*, les *si* naturels aigus de l'andante : *O ciel ! ô ciel ! je ne te verrai plus !* avec une

(1) Marquis de Custine, *Ethel*, tome II, pages 64 et suiv.

force de vibration, un accent de douleur déchirante et une beauté de son dont rien jusqu'à présent ne nous avait donné une idée. Un silence de stupeur régnait dans la salle ; toutes les respirations étaient suspendues ; l'étonnement et l'admiration se confondaient dans un sentiment semblable à la crainte ; et, dans le fait, on pouvait en avoir pour la fin de cette période inouïe ; mais quand elle s'est terminée, triomphante, on juge des transports qui ont éclaté, à la dernière mesure. »

« Attendez, nous voilà au troisième acte (aujourd'hui le quatrième) : Ici le chanteur s'est élevé à une hauteur à laquelle nous-même, qui le connaissions, ne l'eussions jamais cru capable d'atteindre ; il a été sublime. Après le thème, dit avec un accablement triste, parfaitement naturel et dramatique, ses notes frémissantes du trio sont revenues pour la phrase : *J'appelle, il n'entend plus ma voix!* et sa douleur a été si noble, si vraie, qu'en vérité, sans exagération aucune, une bonne moitié de l'assemblée n'a pu retenir ses larmes. Alors, de ces deux mille poitrines haletantes s'est élevé une de ces acclamations que l'artiste entend une ou deux fois en sa vie... »

« Avant de laisser commencer l'*allegro*, l'*andante* a été redemandé et répété avec la même supériorité et le même effet. Pour la *stretta* fouguese et véhémence qui lui succède, on n'en a entendu que le thème ; car, à la rentrée : **SUIVEZ-MOI!** à ce prodigieux *grupetto* enharmonique, jeté, toujours en voix de poitrine, du *sol dièze* sur le *sol naturel* par l'infatigable chanteur, des cris que rien n'a pu contenir ont couvert, presque jusqu'à la fin de la scène, les chœurs, l'orchestre et Duprez lui-même, qu'on ne pouvait plus écouter...

» L'Art ne peut ni ne doit ambitionner d'aller plus loin » (1).

Après le fameux **SUIVEZ-MOI!** les trois quarts des spectateurs, ne prévoyant en effet rien de possible au delà, sortirent. A partir de cette mémorable soirée, ce grand air fut transporté, du troisième acte à la fin de la pièce, pour éviter à tous les autres artistes la peine de chanter dans le désert, et pour laisser à Duprez le dernier mot.

Depuis 1829, ce troisième acte de *Guillaume Tell*, jugé sans effet, malgré le poignant **ASILE HÉRÉDITAIRE** et le formidable **SUIVEZ-MOI!** avait été supprimé par Nourrit, dès la quatrième représentation ; et Troupe-

nas, l'éditeur de la partition, avait même détruit les planches gravées de cet admirable morceau. Duprez s'en fit un étendard, et sauva, pour la seconde fois et pour toujours, à Paris et partout, le chef-d'œuvre de Rossini, qu'il avait une première fois sauvé à Florence, comme on l'a vu plus haut. Avant Duprez, on ne jouait guère, à l'Opéra, que le second acte de *Guillaume Tell*, de loin en loin, et devant un ballet ! Et, ce qui est plus fort encore, Rossini, dont la paresse et le cynisme égalaient au moins le génie, ne s'est pas donné la peine ou le plaisir, une seule fois de sa vie, d'entendre Duprez dans ce prodigieux rôle d'Arnold ! Pas un fait, en toute l'histoire de l'Art, qui approche de celui-là.

« Vous aussi, dit un jour Duprez à Daumier, qui n'a jamais quitté Paris, vous aussi vous ne m'avez jamais entendu ?

— C'est vrai, répondit Daumier ; mais je vous connaissais, comme on connaît Napoléon. »

Le lendemain du début de Duprez, on ne s'abordait plus, à Paris, particulièrement à la Bourse, au Palais-Royal et sur le Boulevard, que par ces mots : **SUIVEZ-MOI!**

Bien que Duprez fût proclamé « la merveille du temps », on avait trouvé à son talent quelques cheveux de travers, du commencement à la fin de son rôle :

Accoutumé à ce premier coup de fouet de Nourrit : *Haine et malheur à nos tyrans!* (acte I<sup>er</sup>, scène V), le public ne fut pas enchanté de Duprez, qui trouvait, lui, dans la déclaration d'Arnold à Mathilde, un charme, une passion que Nourrit ne soupçonnait même pas.

Duprez ne crut pas non plus devoir donner au public en voix de poitrine ce second coup de fouet que Nourrit lui cinglait, en voix mixte :

*C'était aux palmes du martyr...*

Autre mécompte de la sainte routine.

Nourrit, pour qui la partition avait été écrite, n'avait, bien caractérisées, ni une voix de poitrine ni une voix de tête ou de fausset. Son registre vocal, quoique étendu et d'une parfaite égalité, allait, mixte, guttural et clair, du *mi naturel* au *ré*, ce qui lui permettait d'attaquer ces passages de force brusquement, violemment, mais sans puissance et sans plénitude, comme dans le duo de *Robert-le-Diable* :

*Des chevaliers de ma patrie...*

(1) Berlioz, *Journal des Débats* du 19 avril 1837.

Là, sur les voyelles *i, e* de patrie, comme dans *Guillaume Tell*, sur les syllabes *tyre* de martyre, Nourrit seul était capable d'effets impossibles à Duprez. Il est vrai que, par cette particularité, Nourrit ne rappelait guère de l'Italie que la Sixtine. Sur ces assonances suraiguës de Nourrit, le vrai chanteur Italien ne peut rien. Rubini lui-même, condamné à *Robert-le-Diable*, eut peut-être fait rire par

*Des chevaliers de ma patrie...*

Malgré tout, les moyens que Duprez venait de montrer firent, par leur puissance, une telle surprise que, pour chercher à s'en rendre compte, on parlait de tous les effets imaginables du soleil de Naples et de tous les philtres imaginaires de l'Italie.

Le merveilleux était tout simplement la somme de ses moyens naturels, développés par l'étude, échauffés par la passion, exaltés par l'enthousiasme et soutenus par la vaillance. On a toujours connu Duprez tellement vaillant que, s'il lui arrivait de ne pas se trouver bien disposé, on ne manquait pas, à l'Orchestre de l'Opéra, de se dire :

« Ce soir, il est mal en voix; comme il va être beau, au second acte! »

Il avait si bien lié ses trois registres : voix de poitrine, medium et voix de tête, qu'il était difficile de s'apercevoir du moment où il passait de l'un à l'autre. Sa voix de tête était d'une extrême puissance; ce qui lui fait dire encore :

« Hélas! ma voix de tête a pris du ventre. »

## X.

Duprez, qui avait tant exalté en Italie le chant lyrique et dramatique, venait de le régénérer en France d'un seul coup, — du récitatif à l'air héroïque, de l'exclamation la plus soudaine à l'accent le plus prolongé. C'est surtout dans le récitatif qu'il parut un incomparable inventeur : au lieu d'y glisser, comme on le faisait avant lui, pour arriver plus vite des effets ordinaires aux grands effets, des points modérés aux points culminants de la partition, il y insistait : il disait, il scandait, il jouait en grand tragédien le récitatif, en même temps qu'il le dorait, l'enflammait de sa voix. Sa prononciation, précise et vibrante, accusait tout, dans une parfaite gradation, écrasant au passage les enflures et les rimes ineptes du libretto. Ses attitudes et ses gestes, toujours naturels et frappants, au lieu d'accompagner le chant, incarnaient le chant même. Chacune de ses représentations était

la résurrection, la vie même du héros de la pièce. Sans précédent, sans pareil, et toujours égal comme musicien, comme chanteur et comme acteur, quelle irrésistible unité dans sa triplicité merveilleuse !

Tous les artistes de marque l'imitèrent, l'imitent, l'imiteront en bien des choses, à commencer par le récitatif dont il a créé de si beaux types, entr'autres celui de la jalousie d'*Othello*; mais personne ne l'a égalé, ne l'égale, et ne l'égalera. Est-ce que la voix de la découverte est jamais égalée, dans la tradition, par une autre voix? Est-ce que le pionnier, qui a trouvé le premier filon d'une mine d'or, n'est pas pour toujours le premier des pionniers?

Et dans les morceaux pathétiques, quel homme! A son ASILE HÉRÉDITAIRE, n'avons-nous pas vu et ressenti d'indescriptibles transports? Et, dans telle scène d'amour déchirante, ne fallait-il pas emporter des loges les femmes évanouies, comme des Ophélie noyées?

A l'héroïque SUIVEZ-MOI! qui rehaussait dans l'imagination la trouée légendaire du héros de Sempach, écartant à brassées les piques ennemies, le formidable *ut* de poitrine fendait l'air comme un projectile enflammé. Cet *ut*, cet *ut* prodigieux, une des forces de la nature, cet élan de poudre et de feu de la voix humaine, on l'entendait en frémissant; on ne l'entendra plus!

Pourtant bien des gens n'ont vu Duprez que dans cet *ut* de poitrine, qui, après tout, n'avait pas pour lui plus d'importance que n'en a pour l'architecte d'une cathédrale le coq de fer planté à l'aiguille du clocher. Les gens de goût tressaillaient et pleuraient, à ses plus doux passages; le troupeau, lui, n'entendait, n'attendait que l'*ut*. De ces *ut* là, heureusement, on n'en écrit guère. Les trouvant écrits, Duprez les chantait, les poussait, comme le canon pousse ses obus.

Comment de ces taches d'encre, appelées des notes de musique, faisait-il des éclairs de vie? c'est le secret de sa nature. Toujours est-il certain que, à première vue, tout ce qu'une partition implique de sentiment, de force, de beauté, était chez lui reçu et rendu, comme par choc et par choc en retour électriques. Dès qu'une impression musicale l'avait frappé, il fallait à tout prix que sa voix l'exprimât dans tout son charme, toute son énergie, toute sa splendeur. Puis il semblait comme étonné d'avoir si pleinement interprété la chose.

Paris, qui a besoin de baptiser à sa façon toute nouveauté, comme s'il en était, non pas le simple

témoin mais le seul auteur, Paris appela la voix de Duprez voix « sombrée », comme on dirait arme brunie au lieu d'arme blanche. Duprez n'a fini par savoir ce que cela pouvait signifier qu'en lisant avec étonnement dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Fétis que la voix « sombrée » est factice et peu durable; ce qui veut beaucoup dire et ne dit rien.

## XI.

Cependant l'Académie Royale de Musique incitait vivement Duprez à se préparer au plus vite à un second grand ouvrage, s'imaginant que *Guillaume Tell* aurait épuisé l'enthousiasme public en quatre ou cinq représentations. *Guillaume Tell*, chanté par Duprez, devait avoir douze ans de succès continu. Notez que Paris n'était pas alors, tant s'en faut, ce qu'il est devenu : le caravansérail des deux mondes.

*Stradella*, repris, eut quelques bonnes représentations; mais il fallut revenir à *Guillaume-Tell*, redemandé de tous côtés, à cor et à cris.

Meyerbeer, ému des faits et gestes de Duprez, le prit un jour par le bras, et lui dit :

« Vous n'aimez donc que la musique Italienne de M. Rossini ? Vous la chantez si bien ! Ne voulez-vous donc rien de moi ? »

— Mais au contraire, avec bonheur, mon très-grand Maître ! Par quoi voulez-vous que je commence, par *Robert-le-Diable* ou par les *Huguenots* ?

« *Robert* est bien lancé ; les *Huguenots* n'ont encore que quarante-quatre représentations. Ah ! reprenez-les : J'en serai bien heureux ! »

— Maître, je suis à vous. »

Meyerbeer n'avait rien oublié de Duprez : ni la conversation hardie du pauvre jeune homme, dans la diligence du mont Cenis, ni la puissance lyrique et dramatique du triomphant ténor de la Pergola. Il lui fallait surtout ce ténor-là, quoique le Bourgeois de Paris, M. Véron, prétende sans vraisemblance dans ses *Mémoires* que, dès 1834, Meyerbeer trouvait Duprez fatigué. Fatigué à vingt-six ans !

Le Bourgeois de Paris, n'ayant pas eu le flair de le découvrir en Italie et de l'engager à l'Opéra, prête sans doute ce dire étrange au Maître. A la vérité, on était alors en plein antagonisme Italo-Allemand; et Meyerbeer pouvait se sentir piqué par les louanges que Rossini, Bellini, Donizetti et Mercadante faisaient de Duprez, leur interprète favori. Ajoutons qu'en 1836 Duprez avait chanté à Meyerbeer lui-même la fameuse réplique de *Raoul*, où courez-vous ? Son interprétation,

quoique Italienne, avait fait sur l'illustre Allemand la plus forte impression.

Musicien consommé, Duprez savait fort bien la partie musicale des *Huguenots*; elle lui était même facile; quant à la partie vocale, il la dorait à l'Italienne. Ennemi *Des chevaliers de ma patrie*, mélodie de trompette, mais adorateur de *Oui, tu l'as dit, oui, tu m'aimes*, mélodie divine, Duprez faisait de cette seule antithèse toute sa profession de foi.

Le voilà donc chargé des *Huguenots*, à la grande joie de Meyerbeer et à la sienne propre, malgré la difficulté de la tâche et la responsabilité qu'il allait encourir, lui l'Italianissime, n'ayant publiquement chanté que l'Art Italien. Aux premières études du premier acte des *Huguenots*, Meyerbeer l'arrêtait à tout pas par des mots et des gestes admirateurs. A la romance : *Plus blanche que la blanche hermine*, Meyerbeer lui dit vivement :

« Ah ! chantez, chantez comme ça, à la première représentation ! Je ne l'entendais pas tout à fait ainsi, moi; mais je le veux ainsi, maintenant. Ah ! mon cher ami, ne l'oubliez pas ! »

— Laissez-moi faire, dit Duprez; je chanterai peut-être autrement, et sans doute mieux; laissez-moi me livrer à moi-même ! »

En treize jours, il était prêt. Le public, plus hostile, plus prévenu que la première fois, venait le rejurer à neuf :

« Duprez n'est bon que pour la musique Italienne, disait-on, et il n'est pas acteur. Vous allez voir. ! »

Cette seconde épreuve fut un second triomphe. A tous les points du rôle de Raoul où l'attendaient la défiance et l'escopette : *Plus blanche que la blanche hermine*, — *Et bonne épée et bon courage*, — *Oui, tu l'as dit, oui tu m'aimes*, — il enleva la salle entière.

Sa Valentine était Falcon, étoile malheureuse, déjà près de s'éteindre. Jeune, belle, douée des plus hautes qualités dramatiques, mais à la voix courte dont le *medium* sentait la faiblesse, dès le Conservatoire, Falcon allait tomber sans voix, à mi-chemin de sa renommée. Avec plus de science, elle eût prévu que ses deux admirables créations, *Rachel* et *Valentine*, la briseraient, vu son *medium* et l'effort exigé de son registre de poitrine et de son registre de tête. Falcon n'était pas assez mûre pour l'Art.

Un soir, après un long repos, elle reparut dans une représentation à son bénéfice, et la dernière de sa vie. Représentation navrante ! A peine pouvait-elle supporter le troisième acte de la *Juive*; et, dans le quatrième

acte des *Huguenots*, Duprez se vit presque obligé de chanter seul les deux rôles de Valentine et de Raoul :

« Falcon ne pouvait plus me répondre, dit-il ; il n'y avait plus d'huile dans la lampe. Au passage : *Oui, tu l'as dit*, plus rien... damnation éternelle ! Je l'aïdais du geste et de la voix ; je chantais sa réplique... »

Pas d'applaudissements, pas un mot, pas un signe. Tout le monde souffrait. C'était un martyr, et pour elle et pour tous. *Assez ! assez !* et la toile tomba, sans que Falcon eût poussé, ni dans le haut, ni dans le bas, le cri suprême de son âme exaltée.

Duprez lui, ne craignait pas et n'avait pas à craindre la fatigue : aussi tous les compositeurs lui passèrent-ils par le gosier, tout entiers, avec leurs arêtes : Après Meyerbeer, Halévy, Auber, Henri de Ruolz, Berlioz, Donizetti et Verdi.

Sans anticiper ici l'ordre de ses rôles, il y avait dans *Guido et Ginevra*, venu après la *Juive* et *Robert-le-Diable*, c'est-à-dire septième, un morceau excessivement dur : *Et je dirais à cet infâme...*

« Voulez-vous que je le change ? demande Halévy.

— Non, dit Duprez ; il est écrit, je le chanterai. » Fut-il jamais plus beau que dans ce rôle ? .. *Quand renâtra la pâle aurore...* ?

Et dans la Pâque de la *Juive*, passée à l'Opéra, rétablie par Duprez ? A la première répétition, Halévy, frappé du style grandiose de son interprète, se jeta dans ses bras.

Dans le genre emporté, quel effet, à la scène du collier rompu et de l'épée brisée, de la *Favorite !* et quel élan dans le *Je crois en Dieu...* des *Martyrs !*

Au quatrième acte de *Lucie : Tombes de mes aïeux...* les notes de Duprez n'étaient plus des notes, c'étaient des étouffements, des sanglots, des lancements, des déchirements. Ses accents si vrais, si véhéments et d'une sonorité si navrante, ses *oh !* ses *ah !* ses *hélas !* transperçaient l'âme ; et le : *Tu mens !* de *Jérusalem* était un foudroiement. Là, quand les passions électrisées, trépignaient et fondaient en pleurs, Duprez était plus que jamais sûr de lui-même : il emportait tout, mais ne s'emportait pas.

Outre *Guillaume Tell*, *Stradella*, les *Huguenots*, la *Juive*, la *Muette* (1), *Robert-le-Diable*, *Guido et Ginevra*, *Lucie*,

Recettes de Duprez du 17 Avril 1837 au 31 Octobre 1837 :

16	représentations de <i>Guillaume Tell</i> . . . . .	141.952	fr. 50
18	— des <i>Huguenots</i> . . . . .	169.571	19
8	— de la <i>Juive</i> . . . . .	61.372	08
5	— de <i>Stradella</i> . . . . .	32.318	75
5	— de la <i>Muette de Portici</i> . . . . .	46.908	99
52	TOTAL . . . . .	452.123	fr. 51

les *Martyrs*, *Jérusalem*, la *Reine de Chypre*, *Charles VI*, Duprez a créé à Paris la *Vendetta*, de Ruolz ; le *Lac des Fées*, d'Auber ; le *Benvenuto Cellini*, de Berlioz ; le *Don Sébastien*, de Donizetti ; et chanté quelques opéras traduits, notamment *Othello*.

## XII.

Après avoir porté douze ans sans fléchir ce répertoire dont il avait d'ailleurs chanté, avons-nous dit, une partie en Angleterre en anglais et en Allemagne en allemand — rare tour de force et de souplesse pour un Français. — Duprez quitta le théâtre, à quarante-deux ans (1849), pour ne plus s'attacher qu'à la composition (1) et à l'enseignement.

Dès 1837, on voulait Duprez pour professeur, au Conservatoire. Il l'a été plus tard. D'abord Cherubini l'avait appelé pour lui présenter les jeunes gens dont se devait composer sa classe. Après avoir entendu une douzaine de sujets, dont huit au moins lui ressassèrent le bel air de *Joseph*, Duprez dit à Cherubini :

« Que voulez-vous faire de tout ça ?

— *E ché*, fit aigrement Cherubini, votre classe.

« Mais, reprit Duprez, il n'y a rien à tirer de cette graine-là !

— *E ché*, grogna Cherubini, *e ché*, on va faire des élèves tout exprès pour vous ! »

On se sépara, sans plus mot sonner.

Ce n'est qu'à l'arrivée d'Auber au Conservatoire que Duprez y accepte le professorat dont il se démet, six ans après, pour fonder une École spéciale de chant, où il puisse être vraiment le maître de ses élèves.

*L'Art du Chant*, à la fois sa méthode, sa grammaire, sa didactique, son esthétique, parut en 1845 avec cette autorité spéciale qui s'impose universellement, et que confirme la plus haute renommée.

Homme d'action surtout, Duprez coule assez facile-

(1) Voici par ordre ses compositions :

- 1826 : *La Cabane du pêcheur*, opéra en un acte ;
- 1845 : *L'Art du Chant*, méthode ;
- 1848 : *Joanita*, opéra en trois actes ; Grand'Messe de la Pentecôte ;
- 1851 : *Lettre au bon Dieu*, opéra en deux actes ;
- 1852 : *Jéliotte*, opéra en un acte ;
- 1853 : *Samson*, opéra en quatre actes ;
- 1857 : *Jeanne d'Arc*, opéra en six tableaux ;
- 1860 : *Améline*, opéra en deux actes ;
- 1865 : Messe de *Requiem* ;
- 1866 : Messe Pastorale. Le *Jugement dernier*, oratorio en trois parties ;
- 1867 : *Zéphora*, opéra en cinq actes ;
- 1873 : *La Mélodie*, complément de *L'Art du chant*.

Morceaux de fantaisie : Quatuors, Trios, Duos, Airs, Romances, Motets et fragments divers de musique religieuse.

ment, dans ce livre, sur ses propres préceptes. Chez lui, l'exemple prime la théorie. Il n'analyse pas avec insistance l'Art qu'il a pratiqué avec tant d'éclat et de puissance; il dit son opinion et prouve son expérience, sachant fort bien, au reste, qu'un homme qui a du sentiment et un homme qui n'en a pas peuvent, à moyens égaux et avec la même théorie, chanter aux antipodes.

L'enseignement de Duprez est fort simple :

On ne chante que de la voix qu'on a, forte ou faible, bonne ou mauvaise; on peut, pour ainsi dire, chanter sans voix, quand l'on a quelque chose dans la tête et dans le cœur. Quiconque a l'instinct du chant, apprend à chanter, arrive à bien chanter, avec les plus faibles moyens physiques. Autant d'hommes, autant de femmes, autant de voix. Malgré ces différences et ces inégalités natives, l'Art fait toujours quelque chose de la voix la plus ingrate et la plus rebelle, si elle a vraiment un sentiment à exprimer. La voix humaine, c'est toujours le verbe vivant, hormis pour les cœurs morts; et l'Art lui donne l'agilité, l'énergie, ou tout au moins plus de facilité et de souplesse. L'Art du chant n'est-il pas la gymnastique de la voix ?

A ce point de vue, Duprez, homme trop positif pour jamais incliner au paradoxe, — trop positif même en bien des choses, — se sent contrarié d'entendre dire d'un bon chanteur, d'un véritable artiste qu'il a une belle voix. Diriez-vous de Bossuet qu'il a une belle plume ? Cela se dit de M. Prudhomme, élève de Brard et Saint-Omer. Malheureusement aussi, depuis que Duprez enseigne, il trouve infiniment plus de belles voix, de bons instruments ou de bons outils que de belles organisations artistes. Toute voix se composant de trois registres, un des secrets de l'enseignement de Duprez, est de bien relier ces trois registres-là.

Un moment on a vainement prétendu que Duprez cassait, brisait la voix de ses élèves. Rien n'est plus vrai, si l'on y tient; mais voici comment : Quelques-uns d'entre eux voulant tout d'abord imiter le Maître, se sont brisé la voix. C'était inévitable. S'étonnerait-on qu'un homme du monde se cassât les reins en voulant porter du premier coup le poids qu'un hercule de Cirque s'exerce à soulever, depuis l'enfance. Les autres voix, brisées à l'école de Duprez, sont, comme partout, celles des fruits-secs et des réfractaires.

Jamais un cri, un *urlo* ne s'entend, chez lui. Qu'est-ce qu'un cri ? c'est une sonorité impuissante ou viciée par l'outrance sans naturel et sans passion. Duprez, lui, avait le cri des passions; mais il ne criait

pas, même pour s'élever au summum de sa voix. Il montait naturellement, par degrés, au bout de son échelle vocale naturelle, sorte d'échelle lumineuse qui portait aux nues l'expression; et son gosier, surpissant, presque surhumain, était on ne peut mieux préparé à l'ardeur croissante et suprême des passions, bouillonnant dans sa poitrine comme la vapeur dans la chaudière, et qu'il poussait à volonté, sans jamais rien perdre par la science du gonflement superbe, irrésistible de la vie.

Duprez, d'ailleurs, n'enseigne pas que le chant large, sérieux et tragique; il enseigne, d'une égale maîtrise, le chant léger, gracieux et fleuri. En ce genre, M<sup>me</sup> Miolan-Carvalho, son élève, est une étoile d'une belle grandeur.

De la gymnastique du chant il passe à l'esthétique, idéalisation de la grâce chez l'un, de la force chez l'autre, du style chez tous; et, par style, il entend non pas une formule, une recette, mais l'expression la plus juste, la plus forte et la plus riche de l'impression individuelle. Plein lui-même d'originalité, d'audace et d'indépendance, Duprez est un modèle et non un moule.

Tel est, en somme, l'Art du Chant, l'abrégé de sa vie.

« Voici, dit-il à ses élèves, voici votre morceau : c'est du noir sur du blanc, de la nature morte; mais la vie s'y trouve latente, en partie double, écrite et notée. A vous de dégager, et supérieurement, pensées et passions de ces paroles et de cette musique. Votre premier devoir d'interprètes est de vous en rendre compte fidèlement. Donnez ensuite à l'ouvrage une plus-value qui est en vous-mêmes : votre intelligence, votre sensibilité, votre caractère, votre action, votre savoir, votre voix. Alors, d'interprètes, vous serez devenus des créateurs, tout au moins les co-partageants du génie lyrique et dramatique. Sans doute les vers de Corneille et de Racine sont complets et sublimes; mais Talma et Rachel, sans ajouter au génie des poètes, ne le rehaussent-ils pas en l'incarnant aux yeux de tout un peuple ? Par leur voix, par leurs gestes, chaque vers héroïque est un héros vivant, surgi du monde idéal dans le monde réel.

Il fallait, comme Duprez, avoir fait de l'Art lyrique et dramatique toute sa vie pour bâtir un théâtre-école dans sa propre maison; moyen nouveau et si agissant de développer toute vocation théâtrale, au théâtre même, et non dans une salle morte.

Depuis 1853 jusqu'à ce jour, l'École spéciale de Chant de la rue Turgot n'a cessé de propager les plus fer-

mes et les plus pures traditions. Que de soins, que de peines Duprez ne s'est-il pas donnés pour en assurer l'éclat et la prospérité !

Aussi quelle vive satisfaction n'a-t-il pas eue de ce théâtre-école renommé, qui s'appelle l'*École spéciale de Chant*, et que Rossini baptisait « le petit temple d'Apollon ! » Les élèves qui en sont sortis, les connaisseurs qui le fréquentent, et les sommités artistes de tous les pays, qui le visitent, ont confirmé le mot de Rossini.

A cette heure, l'*École spéciale de Chant* est dirigée par Léon Duprez, dont le talent dans l'enseignement est la parfaite incarnation de la méthode paternelle.

L'ouvrage aujourd'hui publié par G. Duprez, *La Mélodie*, études complémentaires de l'*Art du Chant*, est l'expression définitive de ses impressions, de ses idées, de son expérience, en deux mots, le Testament et les Mémoires de l'auteur. *La Mélodie* pourrait, par quelques opinions, n'être pas absolument du goût de

tout le monde. Mais, là-dessus, comme en tout, les idées de Duprez sont arrêtées :

Qui pourrait contenter tout le monde et son père ?  
Mais j'ai les miens, la Cour, le peuple à contenter.

En tout cas, Duprez a fait une chose nouvelle en composant, comme préparation à l'exécution de la musique des Maîtres, une série de morceaux sur les divers sentiments exprimables. La musique composée, il en a fait les paroles, les vers. Le compositeur a traduit l'homme, et le poète le musicien.

L'homme est charmant ; l'artiste lyrique et dramatique, admirable et universellement admiré ; le compositeur n'est pas de notre compétence ; et le poète nous échappe, à force d'esprit et de bonne grâce, en disant lui-même de tous les libretti de la terre :

« Les bons vers sont faits pour être lus et les mauvais pour être chantés. »

THÉOPHILE SILVESTRE.

## FAC-SIMILE DE LETTRES ADRESSÉES

à G. DUPREZ,

PAR

CHATEAUBRIAND, ROSSINI, CHORON, MEYERBEER, SCRIBE, DUMAS, HALÉVY,  
 DONIZETTI, MÉRY, CHERUBINI, SPONTINI, PAER, VERDI, FÉTIS, AUBER,  
 LAMARTINE, BERLIOZ, RACHEL, MERCADANTE & BERTON.



Vous n'avez pas besoin, Monsieur, de mon admiration pour vous après celle du public, mais moi j'ai besoin de vous l'exprimer. Je vous remercie pour cette langue de Racine qu'on n'entendait plus, et qui grâce à votre chant, retrouve enfin la supériorité qu'elle n'aurait jamais dû perdre. Je vous l'ai dit, Monsieur vous rappelez Mandini, mais Mandini avec un accent plus profond. Je parle de musique, en aveugle, non pas comme un sourd. Si pour rendre ce que j'ai senti mon ignorance a trouvé des paroles qui vous semblent assez justes, c'est une nouvelle preuve de la puissance de votre talent.

Au revoir de nouveau, Monsieur, je vous prie, l'assurance  
 de ma reconnaissance et l'hommage de mon admiration

Chateaubriand

Diletteissimo mio Interprete.

C'est enor moi, non Abbate paura, è  
 l'autore di Tell. che viene a rai mandarvi  
 Mad<sup>me</sup> Pascal del'Opera, vorrei amato venis-  
 se alla fonte del vostro sapere prima d'era man-  
 siatele cortese come di vostra costumanza, Infun-  
 dete in questo bel corpo l'epuberanza della  
 vostra calda anima, troverete bella voce, e  
 volontà di incare non solo il Precettore  
 ma anche colui che è ognora lieto di dirvi

Vostro Amico Affezionatiss<sup>imo</sup>  
 Rossini

P. S. Fatemi Schiaro  
 a Mad<sup>me</sup> Duprez,

Paris, 23 Janvier 1863 →

Gosse est mort. Il t'ai vu à l'Institut une fois  
 avant. Il y a quelques tentatives de me faire venir, mais les  
 Aristotèles me disent et m'effraye. J'ai voulu de venir  
 le coup de pied de d'acier en introduisant à grimpeur de pied, et  
 ne m'y vois point opposer. C'est resté, je n'ai nul besoin  
 de ce titre, que n'a point vu rien en la considération et  
 les confiances que la république a pour moi.

Adieu, mon cher ami, je me souviens, car il m'est  
 tard et sans me parler au lit. Pour les remontrances  
 de ton Louvain. Ne adieu, Ne en Choron et Me.  
 Solard te d. et met mille choses, ainsi qu'à Mad<sup>me</sup>  
 Duprez

Com affettuosi  
 A. Rossini

Voici mon illustre Tenor le Duo que  
vous desirez arrangé idéalement  
tel qu'il se chante actuellement  
au théâtre. mille vœux réunis  
pour votre bonheur & celui de Madame  
suprême dans l'année 1838 ou nous  
croisons.

Paris le 9<sup>ème</sup> 8h du  
matin

Mon cher & aimable Collaborateur

ne prenez pas la peine de sortir de chez vous  
à Paris - une affaire de la Commission  
Dramatique, dont je suis le président,  
m'oblige à me rendre à la prefecture ;  
d'aujourd'hui je partirai probablement que pour  
aller à notre répétition d'opéra-comique,  
mon-dieu vendredi, j'ai à vos ordres

tout à vous

E. Scribe

tout dévoué  
Meyerbeer

17 ans

Mon cher Gilbert

2000 mille fois merci -

Ensuite j'ai un opéra-comique d'opéra  
en 3 acts. pour Donzette -

Adieu

Edmond

Mon cher & admirable Directeur par ce-ci un  
petit format) voulez vous venir au théâtre et  
me dire quel est le spectacle de demain ? D'ici qui  
serait possible de jouer D. Juan, etc. etc. etc. etc.  
il a été enlevé toute la nuit. Si vous pouvez chanter  
D. Juan jeudi prochain. une commande sera sur le  
chant de nouvelles opéras et tout ira bien par le  
même. etc. etc. en qui vous fatiguer de venir  
à Guillaume ou de la République. je suis  
certain qu'un représentant de vous remplira le  
salle. un acte de rigueur si il vous y a de  
venir, à tout. votre dévoué  
Edmond

Mon cher Guyon

Voici le Tenor engagé par Mr Pillet, je ne fais pas encore  
 l'air quel opera il se debute... mais enfin quelque soit,  
 je te le recommande et beaucoup; Il est très doux de  
 caractère, il t'écouter en tout avec beaucoup de reser-  
 -vance; Il parle assez bien le français / pour  
 un Italien. / l'allemand même: Il est bien joué, et  
 c'est pour cela que je le mets sous ton manteau

Au revoir cher ami. —

mes hommages à madame Guyon, et bonheur à  
 toi et tes enfants comme à nos deux chefs de la  
 brigade — votre affecté.

Donizetti

Venez 29. juin

Cher & illustre Allabonatus  
 quand vous aurez orné de votre belle musique  
 le Cyprien, il sera bon. Maring

La Vierge comme en la Volupté —

je désirerais, Monsieur, vous faire  
entendre les Elèves qui devaient former  
votre classe, au Conservatoire, & à cet effet,  
je vous prie de vouloir bien venir  
rendre à mon cabinet Demain, vendredi,  
30 juin, à 11 heures du matin. Si  
cejour, Monsieur, n'était pas à votre  
convenance, je vous prie de vouloir venir  
pour le lendemain, samedi, à la même  
heure. - veuillez m'en faire savoir par le  
porteur de cette lettre, celui de ces jours  
où il vous sera possible de venir entendre  
les Elèves qui vous seront confiés.

Recevez, Monsieur, l'assurance  
de ma considération très distinguée,  
Le Directeur du Conservatoire de Musique  
& de Chimie,

Monsieur Duprez.

L. Cherubini

Je regrette infiniment qu'un empêchement nous ait privé du  
bonheur de vous entendre embellir mes faibles mélodies, que je  
désire pourtant laisser ici sous l'égide de votre beau talent:  
elles vous seront présentées, veuillez les accueillir en tuteur.  
Reconnaissant de la complaisance, que vous auriez eu, si des  
affaires plus importantes ne s'y fussent pas opposées, j'avais désiré  
vous laisser un faible souvenir de moi, de nulle valeur métallique,  
au lieu de vous la remettre par mes mains, je vous l'adresse  
avec ces lignes, veuillez l'accepter volontiers, et vous rappeler  
quelque fois de votre très dévoué admirateur

Spontani

Paris ce mercredi 7 août  
1784

Alphonse Duprez  
Mon très cher. Ami

S. M. la Reine desire vous avoir à  
son Concert qui aura lieu le 7.ve  
Fevrier. Je l'ai tout ce que j'ai écrit  
à Monsieur du Rochel, et j'espère  
qu'il le prêterà pour vous laisser  
libre. S. M. desire la scène  
de Lara de M<sup>r</sup> Ruoltz -

Mille Compliments à Madame Duprez  
Tout à vous D<sup>r</sup>air

P. S.  
J'ai été si malade ces mes jambes qu'il y a  
longtemps que j'aurais voulu vous voir  
et je n'ai pas pu buyer de cher moi!

Voilà un grand musicien,  
un grand artiste, et un homme  
de courage, avec de beaux yeux  
l'œuvre excellentement; ne se a  
besoins des examens qu'est  
travaillant par qu'on le pousse  
cette œuvre. Ne signez la  
sans un dieu en peine d'ami-je

Mon. cher ami,

Voici deux statuts musicaux pour le concert  
de Dimanche; nous tâcherons que la musique ne soit  
pas trop mauvaise pour vos chères oreilles.

Tout à vous

Petit

M. de

G. Verdi

Mon cher maître, j'ai vu hier Monsieur  
 Appolinaire, le Secrétaire des commandements.  
 Il vous prie de lui envoyer ce matin votre  
 Album, rue de Rivoli n° 16. Il le présentera  
 lui-même à la Princesse, qui demain soir, vous  
 en parlera au concert. Depuis quelques jours  
 elle ne reçoit plus personne le matin.

En voici un petit mot d'adresse à Tadolini  
 vous le trouverez chez lui. Il demeure à deux  
 pas de l'opéra, hôtel des Princes, rue de Richelieu.  
 Je lui ai dit que vous préféreriez chanter l'air  
 de Stradella.

La voiture ira vous prendre demain à huit  
 heures moins un quart, et vous ~~avez~~ avez la  
 bonté de passer chez Madame Furlini qui est  
 présente.

Tout à vous de cœur, cher  
 professeur en Apollon  
 Huber

Voilà, mon cher Duprez, votre  
 place pour dimanche. Je serai  
 très enchanteré que vous veniez  
 illustrer ma salle.

Tout à vous

H. Herzog

M<sup>r</sup> de Lamartine est venu  
 Commerce Monsieur Duprez  
 de la bonté qu'il a bien voulu  
 venir et qu'il n'aurait pas  
 été possible cela m'aurait  
 été salutaire cela m'aurait

M<sup>r</sup> de Lamartine plus  
 heureux, Mad<sup>me</sup> de  
 Lamartine espère que  
 Madame Duprez voudra  
 bien lui faire l'honneur  
 de venir à la soirée

M<sup>r</sup> de Lamartine par Monsieur  
 Duprez d'après l'assurance de  
 tous les Intendants Lamartine

Mon bon Monsieur Duprez

Je vous envoie, et je l'avais bien  
 complètement oublié. Je ne songeais  
 qu'au plaisir d'aller vous voir et  
 d'aller voir Madame Duprez, toujours  
 si aimable pour moi, et mes obligations  
 s'étaient effacées de mon souvenir.

Si j'étais je vous prie, agréer  
 tous deux mes regrets et l'expression  
 de mes sentiments les plus dévoués

Rachel

Amico Profano.

Per quanto ho fatto e detto, non è stato possibile disimpegnoarmi dall'invito di pranzo quest'oggi, del P. S. Giorgi, dunque ti prego, scagiorato, di refragare per poco la francese furia, e accordar mi il favore, d'assistere domani al tuo, di spendo giorno feriale staremo più allegri.

fiuro della tua compiacenza mi ripeto,

L'affetto tuo

Mercadante

Monsieur

Mon Etève, le jeune chullet, s'est empressé de m'informer, que vous aviez bien voulu vous charger du soin, de faire entendre la Cantate à l'académie des Beaux Arts, j'ai eu le plaisir de faire avec lui plus vive satisfaction, mais sans étonnement car je suis qu'il est dans la nature de hommes qui ont un aussi beau talent que le votre, d'aimer à servir les Muses et soutenir leur premier pas dans la Carrière. je vous fais donc mes très sincères remerciements. Chullet sans doute <sup>vous devez</sup> tout son avenir, car avec un servat tel que vous, il ne peut perdre sa course.

agréer je vous prie

Monsieur

Avec une de mes Sentiments distingués

de votre  
Le Chevalier J. B. Bertoni

# LA MÉLODIE

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES VOCALES ET DRAMATIQUES DE L'ART DU CHANT

DE

G. DUPREZ

## SOMMAIRE DU LIVRE

En publiant cet ouvrage, l'auteur a-t-il voulu simplement écrire un nouveau recueil de Vocalises, ainsi que l'ont fait avant lui Crescentini, Bordogni, Panseron et tant d'autres; ou bien, met-il à exécution son projet, conçu depuis longtemps déjà, de corroborer et de compléter le traité de l'Art du Chant qu'il a publié en 1845?

Depuis cette époque, depuis 1850 surtout, lorsqu'il quitta le théâtre pour se livrer exclusivement à la composition et à l'enseignement, il a beaucoup médité sur les progrès que pourraient faire les jeunes artistes par des études plus consciencieuses, plus approfondies que celles qu'ils font ordinairement.

C'est dans cette vue qu'il a cru devoir écrire non plus simplement quelques vocalises nouvelles pour le développement de la voix, mais bien une série complète d'études vocales et dramatiques sur les sentiments et les passions qui peuvent s'exprimer par la *parole chantée*. Ces études sont de tous les genres, de tous les styles.

Ce livre s'ouvre par quatre grands morceaux de chant, sans paroles, c'est-à-dire par quatre grandes études vocales de caractère, à la manière des maîtres qui en ont composé pour leurs divers instruments, tels que Hummel, Baillot, Chopin, Vieuxtemps, etc.

Les huit études qui suivent sont entièrement dramatiques, en même temps que vocales, c'est-à-dire spécialement composées sur des sentiments exprimés par la parole, afin d'enseigner à l'élève à moduler, à varier son organe vocal selon les sentiments à exprimer. Quelques préceptes sont placés devant chacune de ces études afin d'en expliquer la portée et le but.

Pour compléter la première partie de cet ouvrage, il a été ajouté aux vocalises et aux études huit morceaux de fantaisie de différents styles, de différents genres, résumant toutes les difficultés de l'art du chant.

La deuxième partie intéressera les personnes curieuses de connaître les modifications et transformations qui se sont produites dans le style mélodique depuis plusieurs siècles : cette seconde partie constitue un recueil qui, remontant au treizième siècle, s'arrête au dix-neuvième.

L'auteur de la *Mélodie* n'a eu pour but, en faisant et en collectionnant ces recherches spécialement mélodiques, que de faciliter l'exécution d'anciens morceaux

de chant notés pour la plupart en signes et en rythme difficiles à lire, ou même incompréhensibles, et avec des basses continues dont la réalisation était abandonnée au talent de l'accompagnateur. Les reproduire sous cette forme primitive, c'eût été les exposer de nouveau à l'abandon ou bien à des interprétations fantaisistes; aussi a-t-il cru devoir prendre l'initiative de leur exécution, et, à cet effet, il a transcrit la plupart des morceaux anciens dans le langage musical de nos jours, en conservant, autant que possible, le sens, l'esprit, le sentiment de ces œuvres, sans en altérer l'originalité primitive. Il a même traduit *librement* de l'Italien et de l'Allemand les morceaux des maîtres étrangers et écrit des paroles sur d'autres mélodies qui n'en avaient pas, en se pénétrant de leurs divers caractères, pour en rendre l'expression plus sensible.

Les basses continues et chiffrées n'étant plus de nos jours, l'auteur de ce livre a dû accompagner, selon les exigences modernes, toutes les mélodies anciennes, tout en tenant compte de leurs rythmes, de leurs harmonies et de leurs *dessins*.

D'autres avant lui ont fait des recherches de même nature. Diverses collections présentent certainement aussi un grand intérêt musical; mais, ici, l'auteur s'est plus spécialement attaché à la *Mélodie*: il en a caressé le côté suave et coquet, et a cru devoir l'accompagner de manière à en rendre le charme aussi complet que possible. Il a même adapté des paroles à des mélodies purement instrumentales. De tels arrangements ont été déjà faits: par exemple, le bel air de *Stradella*, celui de *la prise de Jéricho*, qui n'est autre chose qu'une mélodie de Mozart au-dessous de laquelle on a placé des paroles; et, dans un autre ordre d'idées, *l'Ave Maria* de Gounod, mélodie inspirée à ce compositeur par le premier prélude de J. S. Bach.

Après cet exposé sommaire de ses idées, l'auteur, pour justifier le titre de l'ouvrage, dira toute sa pensée sur la haute prépondérance de la *Mélodie* dans tous les genres de musique; il l'exprimera avec l'amour de l'art qui est toute sa vie, et avec la conviction, la certitude d'en maintenir ainsi les doctrines les plus nobles, les plus fermes, les plus pures.

G. DUPREZ.

# Table générale des morceaux contenus dans ce livre

L'ouvrage, illustré du portrait de l'auteur, d'après un dessin de CAROLUS DURAN, contient une Étude sur G. Duprez, extraite du second volume inédit de l'Histoire des Artistes vivants, études d'après nature par Théophile SILVESTRE, et VINGT fac-simile de lettres d'AUBER, BERTON, BERLIOZ, CHATEAUBRIAND, CHERUBINI, CHORON, A. DUMAS, DONIZETTI, FÉTIS, HALÉVY, LAMARTINE, MERCADANTE, MÉRY, MEYERBEER, PAER, RACHEL, ROSSINI, SPONTINI, SCRIBE et VERDI.

## PREMIÈRE PARTIE

### QUATRE GRANDES ÉTUDES VOCALES

	Pages.
N <sup>os</sup> 1. — Étude vocalisée en <i>ut</i> , style large et religieux . . . . .	2
2. — Étude vocalisée en <i>mi bémol</i> , cantabile, style fleuri . . . . .	6
3. — Étude vocalisée en <i>ré</i> , tempo di valzer, avec introduction . . . . .	11
4. — Étude vocalisée en <i>la bémol</i> , morceau à deux mouvements : Andante et Marziale . . . . .	20

### HUIT GRANDES ÉTUDES DE STYLE AVEC PAROLES FRANÇAISES

sur tous les sentiments qui peuvent être exprimés en musique

N <sup>os</sup> 1. — <b>Rêver</b> , Andante . . . . .	Méditation, extase . . . . .	27
2. — <b>Pauvre Fille</b> , Lamento pastoral . . . . .	Mélancolie, résignation . . . . .	31
3. — <b>Coquetterie</b> , Scherzettino vocal . . . . .	Étude syllabique . . . . .	35
4. — <b>Promenade en Mer</b> . (Marine.) . . . . .	Le départ, l'orage, la terreur, la prière, le retour . . . . .	41
5. — <b>Au Printemps</b> , Étude, Style leggiéro . . . . .	Grâce et agilité . . . . .	50
6. — <b>La Rieuse</b> Étude Allegretto . . . . .	Le rire en chantant . . . . .	59
7. — <b>Le Présage</b> (grande Étude dramatique) . . . . .	Tristesse, chagrin, larmes, sanglots et désespoir . . . . .	66
8. — <b>Trahison</b> (grande Étude dramatique) . . . . .	Indignation, colère, vengeance, fureur . . . . .	74

### HUIT MORCEAUX DE CONCERT ET DE SALON

N <sup>os</sup> 1. — Invocation au Sommeil, de <b>Joanita</b> , opéra . . . . .	G. DUPREZ . . . . .	80
2. — Boléro de <b>Joanita</b> , opéra . . . . .	— . . . . .	84
3. — Chant de la <i>Pêcheresse</i> , du <b>Jugement dernier</b> , Oratorio . . . . .	— . . . . .	94
4. — Air de <i>Tariotti</i> , de <b>Tariotti</b> , opéra . . . . .	— . . . . .	98
5. — Chant du <i>Cygne</i> , de <b>Jeanne d'Arc</b> , opéra . . . . .	— . . . . .	107
6. — Air de <i>Dalila</i> , de <b>Samson</b> , opéra . . . . .	— . . . . .	112
7. — Cavatine de la <i>Duchesse</i> , de <b>Jéliotte</b> , opéra . . . . .	— . . . . .	119
8. — <i>La Biondina</i> , valse . . . . .	— . . . . .	130

## DEUXIÈME PARTIE

### Classiques du Chant de 1225 à 1800

N <sup>os</sup> 1. — Couplets de <i>Thibaut IV</i> , <b>Comte de Champagne</b> . . . . . vers 1225 . . . . .	138
2. — Thème de la <i>Romanesca</i> (auteur inconnu) . . . . . 1500 . . . . .	140
3. — <i>Qu'on est heureux de vivre</i> , cantate de <b>Carissimi</b> . . . . . 1610 . . . . .	144
4. — <i>Allez avec mystère</i> , air d'ORONTEA de <b>Cesti</b> . . . . . 1650 . . . . .	147
5. — <i>Seuls confidants</i> , air d' <b>Iphigénie en Tauride</b> , de <b>Campra</b> . . . . . 1704 . . . . .	150
6. — <i>Loin de ses charmes</i> , air de RINALDO, d' <b>Hændel</b> . . . . . 1710 . . . . .	152
7. — <i>Le cœur content, ris et chante</i> , cantate sacrée de <b>S. Bach</b> . . . . . 1715 . . . . .	154
8. — <i>Dans ce baiser suprême</i> , tiré d'un opéra de <b>Léo</b> . . . . . 1719 . . . . .	159
9. — <i>Elle est cruelle et je soupire</i> , cantate de <b>Porpora</b> . . . . . 1730 . . . . .	163
10. — <i>Que ne suis-je, ô mon Étoile blonde</i> , cantate de <b>Porpora</b> . . . . . 1730 . . . . .	167
11. — <i>Partez infidèle</i> (le Congé), cantate de <b>Porpora</b> . . . . . 1730 . . . . .	172
12. — <i>Elle voyait (vidit suum)</i> du STABAT de <b>Pergolèse</b> . . . . . 1736 . . . . .	176
13. — <i>Ta bouche mi-close</i> , air d'ENRICO de <b>Galuppi</b> . . . . . 1743 . . . . .	179
14. — <i>Chant et danse</i> , fantaisie sur trois menuets d' <b>Haydn</b> . . . . . 1760 . . . . .	185
15. — <i>Ton charme est enchanteur</i> , adagio d'un quatuor de <b>Mozart</b> . . . . . 1775 . . . . .	192
16. — <i>O toi qui prolongeas mes jours</i> , d' <b>Iphigénie</b> de <b>Gluck</b> . . . . . 1780 . . . . .	196
17. — <i>Arrachez de mon cœur</i> , air de DARDANUS, <b>Sacchini</b> . . . . . 1784 . . . . .	199
18. — <i>On dit très-difficile</i> , ariette de l'OLYMPIADE, <b>Cimarosa</b> . . . . . 1786 . . . . .	202
19. — <i>O des amants déité tutélaire</i> , air de STRATONICE, <b>Méhul</b> . . . . . 1798 . . . . .	206
20. — <i>Sommeil et Réveil</i> , morceau sur la sonate n <sup>o</sup> 14 de <b>Beethoven</b> . . . . . 1800 . . . . .	213

**N. B.** — *L'Art du Chant* de G. DUPREZ, — dont ce nouvel ouvrage est le complément indispensable, — est divisé en trois livres traitant : Première partie, du *Style large, d'expression et de grâce*, contenant la théorie et les exercices et études pratiques, ainsi que les morceaux d'expression propres à ces différents styles. — Deuxième partie, du *Style de grâce et d'agilité*, renfermant les études, les exercices, les tableaux, morceaux et thèmes variés du genre. — Troisième partie, de la *Diction lyrique*, résumant la théorie du grand art du chant dramatique, les fragments mélodiques des œuvres des maîtres, les traits et points d'orgue des grands chanteurs et célèbres cantatrices.

# LA MÉLODIE

## PRÉFACE

La **Mélodie** a toujours été, sera toujours et quand même l'âme et la vie de toute musique.

Ses compléments naturels sont: le **Rythme**, l'**Harmonie**.

Pas de musique sans ces trois éléments essentiels, dont le prédominant est la **Mélodie**.

En dehors de la combinaison de ces trois principes essentiels de vitalité, la science de cet art n'est qu'une science inutile.

La musique, malheureusement pour les élus de cet art, bien que stable au fond, n'en est pas moins sujette à de fréquents changements dans la forme. La musique d'hier n'est déjà plus celle d'aujourd'hui, que remplacera celle de demain. Il faut prendre son parti de ces révolutions incessantes de l'art musical.

Cependant, comment sont arrivées jusqu'à nous quelques bribes musicales des civilisations éteintes? Par la mélodie. C'est en effet par de rares mélodies que nous avons quelque idée de la musique de l'Antiquité, du Moyen âge et de la Renaissance; ce qui prouve que les formules musicales ne sont pas immuables, mais que, si elles avaient quelque chance de l'être, ce serait seulement par le caractère, le style et le juste sentiment de la **Mélodie**.

Le but de toute mélodie, est de flatter, de charmer, d'intéresser, d'émuvoir.

Qu'est-ce qu'une mélodie? C'est un motif inspiré au musicien par un sentiment quelconque; motif qui peut être exprimé sans le secours des paroles, mais qui, par ce secours, devient plus compréhensible.

Le compositeur symphoniste ou dramatique ne peut faire autrement que d'émettre tout d'abord sa pensée par une succession de notes symétriquement rythmées. Cette succession n'est autre chose qu'une mélodie; et, cette pensée, une fois exprimée, est l'âme d'un morceau quel qu'il soit.

L'harmonie, cet art euphonique, doux, agréable, aux sonorités successives, superposées par intervalles qui s'appellent et se conjoignent, ne vient, pour former un tout, qu'après la mélodie et le rythme.

Pour qu'une mélodie soit née viable, il faut qu'elle ait été profondément sentie, qu'elle soit simplement exprimée, et conduite logiquement, du commencement au milieu, du milieu à la fin.

La musique sans les paroles ne peut peindre que de la musique, c'est-à-dire des sonorités rythmées, harmonisées, suaves, douces, lentes, vives, gracieuses, légères, sourdes ou bruyantes; mais, ce serait une singulière prétention que de vouloir lui faire exprimer, sans le secours des paroles, la vertu, le vice, la joie, la peine, la paix, la guerre, l'amour, l'amitié, la pluie, le beau temps; enfin tout ce que s'imaginent nous faire comprendre, par la musique seule, quelques novateurs, qui, en somme, ne nous font entendre que de simples *adagios*, des *vivaces*, des *prestos*, des *dolces*, des *fortes*, des *staccatos*, des *legatos*, des *pizzicatos*, etc., etc.

Il y a pourtant une musique à peu près imitative; mais n'est-elle pas tout à fait de convention dans l'art?

Je défie l'artiste le plus accompli ou le plus subtil de faire entendre et comprendre, sans les paroles, à la masse d'un

public, autre chose qu'une marche guerrière, un air de danse, ou une valse. Que de peine n'a-t-on pas déjà à se faire comprendre, même avec tous les prestiges de la poésie, de la scène, du décor, du costume?

Un art nouveau, qui se traduit par des notes, paraît vouloir surgir, bien qu'il semble pourtant dédaigner, exclure la **Mélodie**, le charme des harmonies agréables, les rythmes naturels, la conduite et la terminaison des phrases. Cet art, malgré ses ambitions à tout peindre en musique, n'obtient guère que des effets puissants et bruyants. Toutes ses combinaisons excentriques, sans temps d'arrêt, s'entre-croisent, s'entrelacent, s'entre-choquent, se ruent, s'acharnent à des accords discordants, pour éclater longtemps après, sur d'autres accords discordants, n'étant eux-mêmes que les précurseurs des mêmes effets, jusqu'à la fin du morceau, qui ne doit pas finir. Tel est le système de cette Ecole. On peut dépenser beaucoup de talent dans le nouvel art qui produit de si vigoureux, de si bruyants effets. Aussi trouve-t-il des amateurs, dont le tympan est à l'épreuve. Mais la musique ne se compose, nous y insistons, que de mélodie, de rythme et d'harmonie, de même que le vin n'est fait que de raisin. Si vous excluez les éléments naturels, que reste-t-il? du bruit savant, du vin fabriqué. Ce vin a la couleur; a-t-il la saveur? Il gratte au passage; mais il ne flatte pas. Le but de la musique, nous y persistons, est de flatter, charmer, intéresser, émuvoir.

Nous n'avons donc pas à nous préoccuper de ce nouvel art, qui n'a aucun besoin du nôtre: nous nous bornerons à approfondir l'art ancien, et nous résumerons, avant tout, les quelques règles générales sur lesquelles doit s'appuyer l'interprétation de toute mélodie, selon les exigences vocales et dramatiques.

Une des premières nécessités musicales dont il faut bien se pénétrer, c'est celle des mouvements et du rythme: le rythme est aussi essentiel à l'exécution que la justesse l'est aux sonorités. L'observation exacte des valeurs est tellement négligée par certains chanteurs, qu'on les croirait, vraiment, inconscients des lois du rythme. Ne vont-ils pas jusqu'à s'affranchir des signes les plus obligatoires, imposés par les compositeurs, qui, malheureusement, n'en trouvent pas assez pour se faire comprendre? Le plus souvent ces signes sont éludés, ou, qui pis est, travestis. Le chanteur, musicien médiocre, n'y fait aucune attention. Il ne prépare ni ses phrases, ni ses respirations; il va, jusqu'à perte de souffle. Que devient alors le rythme? En commençant un morceau, il faudrait tout prévoir: premièrement les points d'arrêt, chose que font si bien les instrumentistes; mais le chanteur, en général, ne s'attache guère qu'à certaines notes qui lui réussissent, à certains traits d'un immanquable effet, et à la déclamation, au détriment de la musique. Abstraction faite des qualités de la voix, que dire de cette façon de chanter?

Aussi, avons-nous accentué chacune des Études, qui vont suivre, de tous les signes usités et *virgulé* chaque respiration. Nous recommandons expressément ces signes spéciaux aux personnes qui suivent notre enseignement, si elles veulent acquérir les qualités qui complètent le chanteur par le musicien.

G. DUPREZ.

DE LOUVEAU DE LA

1912-1913

-----  
*Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.*  
-----

PREMIERE PARTIE



PREMIÈRE PARTIE  
N<sup>o</sup> 1.

PREMIÈRE ÉTUDE

VOCALISE.

QUATRE GRANDES

LA MÉLODIE

ÉTUDES VOCALES

Style large et fleuri.

G. DUPREZ.

Observez bien toutes les nuances, et surtout, ne respirez que là, ou sont placées les virgules.

Moderato, Religioso. (M. ♩ = 52)

CANTO.

PIANO.

*p leg.*

*f*

*tr.*

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The lower staff consists of piano accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation. The upper staff includes a *stentato* marking. The lower staff includes a *cresc.* marking.

Third system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings of *f* and *mf*, and a trill (tr). The lower staff includes a *col canto.* marking and a dynamic marking of *p*.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes a *rall. poco.* marking and trills (tr). The lower staff includes a dynamic marking of *p* and a *suvez.* marking.

Tempo 1°

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment starts with a sustained chord of G4, B4, D5, and E5, followed by a melodic line in the bass clef.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line includes dynamic markings such as *stentato* and *cresc.* (crescendo). The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands.

The third system shows the vocal line with the marking *dolce.* (dolce). The piano accompaniment includes dynamic markings *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music continues with intricate harmonic and melodic development.

The fourth system concludes the page with further vocal and piano notation. The vocal line continues with eighth-note patterns, and the piano accompaniment provides a rich harmonic support.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *affectuoso.* and *a piacere.* The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines, marked *f* and *suivez.*

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line, marked *a tempo.* The lower staff features a piano accompaniment, marked *p*.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *stentato.* and *f*. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines, marked *f*.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, marked *rall. a piacere.* The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines, marked *p*.

# SECONDE ÉTUDE

VOCALISE.

Style grandiose et fleuri.

Adagio cantabile. (M. ♩ = 50.)

CANTO. *deciso.* *f* *sf* *legato.*

PIANO. *f* *sf*

*p* *sf* *f*

*p* *a piacere.* *decresc.* *col canto.*

Observez les nuances et les respirations.

H.4319 (1)

*f* *rall.* *>>>* **1° tempo.** *sf*

*f* *suivez.* *sf*

*pp* **Con portamento.**

*p* *sf* *p*

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system includes a vocal line and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also includes a vocal line and a grand staff. The third system includes a vocal line and a grand staff. Dynamic markings include *f* (forte), *sf* (sforzando), *rall.* (rallentando), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). Performance instructions include **1° tempo.** and **Con portamento.** The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with a vocal line marked *rit.* and *a Tempo.*, featuring a trill (*tr*) and a fermata. The piano accompaniment includes the instruction *suivez.*. The second system features a vocal line with a dynamic marking of *f* and a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The third system continues the vocal and piano parts with various melodic and harmonic developments.

*Tempo 1<sup>o</sup>*

The musical score consists of two systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *sf*, *cresc.*, *decresc.*, and *col canto.*, along with the tempo marking *Tempo 1<sup>o</sup>* and the performance instruction *rall. poco.* The violin part features intricate melodic lines with many slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines.

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte). The second system continues the vocal and piano parts, with a *f* dynamic in the piano part. The third system begins with the tempo marking **Largo.** and includes the instruction *suivez.* (follow) in the piano part. The vocal line features a trill marked *tr* and the instruction *a piacere* (at pleasure). The piano part includes dynamics *f* and *p* (piano). The score concludes with a double bar line.

№ 3  
**TROISIÈME ÉTUDE**  
**VOCALISE**  
Style léger, temps de Valse.

**Andante.** (M. ♩ = 50) *a piacere.*

CANTO.

PIANO.

*rall.* *lento.*

*suivez.*

*ad lib.* **Allegretto molto vivace.** (M. ♩ = 184).

*p leggiero.*

The first system of music consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The melodic line features a series of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The piano accompaniment includes chords and single notes, with some chords marked with a '7'.

The second system continues the musical piece. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *decresc.* (decrescendo). The piano accompaniment shows a transition from a *f* dynamic to a *p* (piano) dynamic. The melodic line has a *f* marking and a *decresc.* marking.

The third system features dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment has a *pp* marking, while the melodic line has a *p* marking. The piano part includes chords and single notes, with some chords marked with a '7'.

The fourth system includes a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment has a *f* marking, while the melodic line has a *f* marking. The piano part includes chords and single notes, with some chords marked with a '7'.

*f* *decresc.*

*pp* *sf*

*f* *col canto.*

*p* *p stacc.*

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *f* and a *decresc.* instruction. It features a melodic line with slurs and accents, transitioning to a *p* dynamic and a *legato.* marking. The lower staff (grand staff) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both treble and bass clefs.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff features a *p leggiero.* marking and includes a 7-measure rest in the treble clef. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. Both the upper and lower staves feature a dynamic marking of *f*. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a complex accompaniment with slurs and accents.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a dynamic marking of *p* and includes a 7-measure rest in the treble clef. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

This page contains four systems of musical notation for piano. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#).

- System 1:** The treble staff begins with a melodic line marked *f* and accents. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- System 2:** The treble staff continues the melodic line. The grand staff features a section marked *pp* (pianissimo) in the bass line, with a *f* (forte) dynamic in the right hand.
- System 3:** The treble staff shows a melodic line with accents. The grand staff has a *sf* (sforzando) dynamic marking in the bass line.
- System 4:** The treble staff continues with a melodic line. The grand staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and includes the instruction *decresc. sensiblement.* (decreasing sensibly).

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the middle of the system.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with a forte *f* dynamic. The grand staff continues the piano accompaniment. A *ritivez.* (ritardando) marking is present in the middle of the system.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with a piano *p* dynamic. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines, also marked with a piano *p* dynamic.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

System 1: Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody features eighth-note patterns with accents and slurs. The piano accompaniment consists of chords with a 'p' (piano) dynamic marking.

System 2: Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody includes a 'p' (piano) dynamic marking and an 'sf' (sforzando) dynamic marking. The piano accompaniment features chords with a 'p' (piano) dynamic marking.

System 3: Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody includes a 'p' (piano) dynamic marking. The piano accompaniment includes 'pp' (pianissimo) dynamic markings.

System 4: Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody includes a 'rit.' (ritardando) marking. The piano accompaniment includes a 'p' (piano) dynamic marking and the instruction 'suivez.' (follow).

Tempo.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *decrec.* (decrescendo). The piece concludes with a *dolce legato.* instruction and a final *pp* dynamic.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score features a variety of musical notations, including slurs, trills (tr), and dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the grand staff. The second system introduces a *p* dynamic in the grand staff and a *f* dynamic in the treble. The third system features trills in the treble and a *p* dynamic in the grand staff. The fourth system has a *p* dynamic in the grand staff and a *f* dynamic in the treble. The fifth system continues with a *p* dynamic in the grand staff and a *f* dynamic in the treble. The sixth system concludes with a *ff* dynamic in both the grand staff and the treble. The score ends with a double bar line.

№ 4.

## QUATRIÈME ÉTUDE

VOCALISE À DEUX MOUVEMENTS.

Andante et Marziale.

Andante. (M. ♩ = 56)

CANTO.

PIANO.

*p*

*f*

*p*

*suivez.*

*legato dolce senza rigore.*

The first system of music features a treble clef staff with a melodic line characterized by slurs and accents. The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs). A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the treble staff.

*allarg.*

The second system continues the musical piece. The treble staff has a dynamic marking 'f' in the first measure. The piano accompaniment includes a section with a crescendo hairpin and a fermata over a chord.

The third system shows further development of the melodic and accompaniment parts. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a more active bass line.

The fourth system concludes the page's musical content. The treble staff has a dynamic marking 'sf' in the first measure. The piano accompaniment features a final cadence with a fermata.

1<sup>o</sup> tempo.

*cresc. molto.* *p*

*f* *suivez.* *p*

*sf*

*f* *suivez.*

*sost.* *ad lib.*

*f*

*f* *p*

*pas trop vite.*

*tr*

Moderato, Marziale (M.  $\text{♩} = 108$ )

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is Moderato, with a metronome marking of quarter note = 108. The score includes various performance instructions such as 'allarg.', 'atempo', 'mf', 'cresc.', 'suivez.', 'deciso.', 'f', 'p', and 'marcato.'

System 1: The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The piano accompaniment starts with a half note chord of G4-Bb4-D4. The system concludes with the instruction 'allarg.' and 'atempo' above the vocal line, and 'p' below the piano line.

System 2: The vocal line features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with the instruction 'cresc. suivez.' above the piano line.

System 3: The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with the instruction 'deciso.' above the piano line.

System 4: The vocal line features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with the instruction 'p' above the piano line.

System 5: The vocal line features a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and A4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with the instruction 'allarg.' above the vocal line, and 'marcato.' above the piano line.

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The first system features a vocal line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section marked *dolce*. The piano accompaniment mirrors these dynamics. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system features a vocal line marked *legato e grazioso*. The sixth system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two flats and a dynamic marking of *pp*. The lower part consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and arpeggiated figures. A *f* dynamic marking is present in the lower right of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a *decresc.* marking. The lower part features chords and arpeggiated patterns, with a *p* dynamic marking in the lower left and another *decresc.* marking in the lower right.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills (*tr*) and a *f* dynamic marking. The lower part continues with chords and arpeggiated figures.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a trill (*tr*) and a *f* dynamic marking, followed by a tempo change to *1<sup>o</sup> tempo deciso*. The lower part features chords and arpeggiated patterns.

*p stacc.*

*ff* *allarg.*

*poco a poco.* *f*

*tr.* *ff*

701.

## ÉTUDE AVEC PAROLES.

## RÊVER !

PREMIÈRE PARTIE

(suite)

HUIT ÉTUDES  
DE STYLE  
AVEC PAROLES

MÉDITATION, EXTASE.

G. DUPREZ.

Soprano ou Tenore

Largo assai. (M. ♩=120)

CANTO.

PIANO.

*P dolce legato.*

Quand la pen-  
\_sé - e S'est bien ber\_cé - e Et cares - sé - e Des doux rêves du  
cœur, Qu'elle descend de la hau\_teur De son nu -  
\_a - ge, Et se dé\_ga - ge, Et se dé\_ga - ge Des pavots du rê-  
sûvez.

(1) Les paroles de ces études, écrites au point de vue du chant, n'ont d'autre but que celui de peindre les divers sentiments dont la voix doit s'étudier à devenir l'interprète.

-veur, Le charme s'éva - po - re, Le rê - ve se dé -  
 -do - re, Et l'on regrette en - co - re Le doux son - ge trom -  
 -peur! En - fin le rêve en - i - vre, Rêver c'est deux fois  
 vi - vre! Rêver c'est le bon - heur! Ah!

*cresc.*  
*p* *rall.*  
*sf*  
*p*  
*ad lib. et rall.*

*rall.* **1<sup>o</sup> tempo.**

Quand la pen\_sé - e S'est bien bercé - e Et cares -

*p colla voce.*

-sé - e Des doux rêves du cœur, Qu'elle descend de la hau -

-teur - De son nu - a - ge Et se dé - ga - ge, Et se dé -

*p*

-ga - ge Des pavots du rê - veur: En - fin le rêve en -

*rall.* *allarg. molto.* *sf*

*suivez.* *legato.* *cresc.*

*p* *rall. poco.*

\_i \_ \_ \_vre! C'est un char - me, un charme enchan-

*p* *suivez.*

\_teur, Rê - ver c'est deux fois vi - - vre!

*cresc.* *p*

*rall. ad lib.* *pp*

Rê - ver, rê - ver, rê - ver, rê - ver,

*suivez.*

*ad lib.* *più lento.*

Ah! rê-ver, ah! c'est le bon - heur!

*Perdendosi.*

ÉTUDE AVEC PAROLES.  
**PAUVRE FILLE!**

LAMENTO PASTORAL  
 Mélancolie, Résignation.

Moderato semplice. (M ♩ = 92.)

PIANO.

The piano introduction consists of two staves in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece begins with a piano (*p*) dynamic.

SOPRANO.

En - fant per - due au pied de la mon - ta - gne, Bien seule, et sans - ap -

The first vocal phrase is set in 6/8 time. The soprano line is accompanied by a piano accompaniment marked *p legato*. The lyrics are: "En - fant per - due au pied de la mon - ta - gne, Bien seule, et sans - ap -".

- pui, Je n'ai pas un a - mi, ni même u - ne com - pa - gne A -

The second vocal phrase continues the melody. The lyrics are: "- pui, Je n'ai pas un a - mi, ni même u - ne com - pa - gne A -".

qui con - ter ma pei - ne, mon en - nui! Je vis pour -

The final vocal phrase concludes the piece. The lyrics are: "qui con - ter ma pei - ne, mon en - nui! Je vis pour -". The piano accompaniment includes a dynamic change from *f* to *p* at the end.

- tant, me berçant d'es - pé - ran - ce, Je vis en Dieu, seul, il m'ai - de -

- ra à sup - por - ter ma ché - tive ex - is - ten - ce; Car i - ci -

*f dim.* *sf* *poco*

- bas, las! qui donc m'aime - ra? Si pauvre et si loin de ce mon - de

*ritard.* *p col canto.*

Où les — heureux, se ten - dant tous la main, Dans leur fé - li - ci -

*p dolce.*

- té — profon - de, Font de la vie un — joyeux — fes - tin,

*sf*

Moi, pauvre fille, hélas! sans espérance, Je vis

en Dieu, qui seul m'aidera A supporter ma chétive existence,

Car ici-bas, hélas! qui donc m'aimera? A moins que

Dieu, dans sa douce clémence A cette enfant

qui toujours, toujours le prie, N'envoie en

- fin ce - lui dont la pré - sen - ce De l'a - ban - don las! la con - so - le -

*f* *affrettando.*

- ra, Ce - lui dont la pré - sen - ce De l'aban -

*a tempo. pp* *suivez* *ritard. poco.*

- don, de l'a - ban - don, las! la conso - le -

*a tempo.* *f dim.*

- ra.

*p* *pp rall. a piacere* *suivez.* *pp*

ÉTUDE AVEC PAROLES.  
**COQUETTERIE**

SCHERZETTINO VOCAL.

Etude syllabique.

Allegretto vivace. (M. ♩ = 126)

PIANO.

Musical score for the piano introduction, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The music is marked with a forte (f) dynamic.

SOPRANO.

First system of the vocal score for Soprano. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "Dans notre printemps On nous trou-ve toujours jo-li - e; So - yez in - dulgents,"

Second system of the vocal score for Soprano. The vocal line continues with the lyrics: "Ils sont in - nocents Nos instincts naissants De coquet - te - ri - e."

Third system of the vocal score for Soprano. The vocal line concludes with the lyrics: "Pourquoi nous blâmer Alors que nous cherchons à plai - re? Pourquoi s'a - larmer?"

La transposition de ce morceau, en MI b, est facile et conviendra au Mezzo-Soprano.

Dé - sir de charmer \_\_\_\_\_ Est bien né - cessai - re Pour se faire ai - mer. \_\_\_\_\_

*suivez.*

*p*  
So - yez in - dulgents, Ces instincts naissants De coquet - te - rie A seize ans  
*a tempo.*

Sont fort in - nocents \_\_\_\_\_ Le plaisir arri - ve,

*sf*

Jeune ardente et vi - ve, On en veut jouir. \_\_\_\_\_

*p* *sf*

*poco meno.*

Qu'on dise ou qu'on fas - se, Je fais la grima - ce, Je fais la grima - ce,

*suivez.*

*ritard.* *a piacere.* **1<sup>o</sup> tempo.** *f*

Si je reste en pla - ce Sans me di - vertir. Mais un bal — est u - ne

*suivez.* **1<sup>o</sup> tempo.** *f*

fê - te, Un plai - sir, un — vrai bonheur, — A triompher je — m'ap -

*p e leggiero.*

- prê - te, — A triompher je — m'appre - te, Je — sens bon - dir mon

*allargando molto.*

cœur! Que je suis la plus jo - li - e

Se - ra le cri - gé - né - ral! De - vant moi

qu'on s'hu - mi - li - e Car je suis rei - ne du

*più lento a piacere.*

bal! É - tre la rei - ne du bal, Est un bon - heur i - dé -

suivez. pp

*più lento.*

, Récit,

- al! Dé - si - rer, pourtant est mal, Que devant sa beau - té toute autre beauté

*ad lib. lento.*

pli - e. Ah! Mais

**1<sup>o</sup> tempo.**

dans notre printemps On nous trou - ve toujours jo - li - e; So - yez in - dulgents,

Ils sont in - nocents Nos instincts naissants De coquet - te - ri - e.

Pourquoi nous blâmer Alors que nous cherchons à plai - re? Pourquoi s'a - larmer?

Dé - sir de charmer Est bien né - ces - sai - re Pour se faire ai - mer.

*suivez.*

a tempo.

*p*  
So - yez in - dul - gents, Ces instincts naissants De coquet - te - rie A seize ans

Sont bien in - nocents, Soy - ez donc in - dul - gents Pour

*stacc.*

ces ins - tincts nais - sants, A l'â - ge de seize ans Ils

sont fort in - no - cents, in - no - cents, in - no -

*f*

- cents in - no - cents!

*tr*

№ 4  
ÉTUDE AVEC PAROLES.  
MARINE.

PROMENADE EN MER.

LE DÉPART, SUR L'EAU, L'ORAGE, LA TERREUR, LA PRIÈRE, LE CALME, LE RETOUR.

Étude d'expression Vocale.

Largo assai. (M. ♩=44)

(LE DÉPART.)

PIANO. *louré pp*

SOPRANO.

A - - mi, par - - tons, Viens, em - - bar - -

(SUR L'EAU.)

-quons, Voguons tous deux au gré de l'onde Et que sur les flots ar - gen -

*pp*

Pour bien rendre cette étude il faut autant que possible en exagérer un peu les nuances: Le calme du départ, La peur de l'orage, La frayeur de la mort, La ferveur de la prière et Le bonheur du retour.

-tés, Ta voix à la mien - ne ré - pon - de Par des chants, des chants aux é -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase that includes a trill-like figure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and moving lines.

-chos je - tés. Le voeu qui tous deux nous ras - sem - ble Est ga -

The second system continues the musical piece. The vocal line has a more rhythmic and melodic character. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

- rant d'un constant accord, La vie est douce a - lors qu'ensemble alors qu'en -

The third system shows the vocal line with a melodic line and some rests. The piano accompaniment continues with a consistent harmonic texture.

- sem - ble On descend jusqu'au der - nier port, — jusqu'au dernier port, — jus - qu'au dernier

The fourth system concludes the page. The vocal line has a melodic phrase that ends with a trill-like figure. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

port, Ah! *à piacerê.*

*suivez. p*

**1<sup>o</sup> Tempo.**

*p*

Voguons tous deux au gré de l'onde Et que sur les flots ar - gen -

-tés Ta voix ta voix à la mienne ré-pon-de à la mienne ré-

*pp*

-pon-de Par des chants aux é-chos jé-tés, Par des chants, des-chants aux é-chos je-

*pp* *f*

(L'ORAGE.)

- tés... Mais vois, vois, là - bas

**Foco più mosso.**

le flot ar - ri - ve, Le vent l'ac - ti - ve; Peut - ê - tre hé - las!

C'est le pré - sa - ge De quel - qu'o - ra - ge, Vi - te au ri - va - ge,

Ah! je trem - ble, j'ai grand peur; Ah! je trem - ble, j'ai grand peur!

Je suis mor - te de fray -

-eur, oui de fray - eur, oui de fray - eur!

## (LA TERREUR)

All<sup>o</sup> con spavento (M<sup>o</sup> = 116)

(1) *ff* Ah! c'est fait de nous! Faut-il que l'on suc - com - be!

*ff* Ces flots en cour - roux Se - ront - ils no - tre tom - be, no - tre

(1) Ce trait doit être vocalisé à pleine voix et dans toute sa puissance, l'auteur ayant voulu donner ici un spécimen de la vocalise expressive qui aide à l'effet dramatique au lieu de l'atténuer.

tom - - be, no-tre tom - - be! A - dieu, a - dieu, c'est

*decresc.*

*ff* *meno.* *ff* *p* *decresc. en suivant.*

(LA PRIÈRE.) (M. ♩=52)

fait de nous!.. A mon heu-re der - - niè-re

*Larghetto. con affanno.*

*p*

A mon der - nier mo - ment Ac - - cueillez

*espressivo.*

ma pri - è - re, Sei - - gneur, so - yez clé - ment,

*rit: a piacere.*

(LE CALME.)

soy- - ez clé - ment, soyez clé - ment!...

*Più lento. ad lib.*

Mais, le cal - - me re - naît Jéus

peur, mer - ci Sei - gneur! Le

*Più lento.*

*a piacere.*

*suivez.*

(LE RETOUR.) 1<sup>r</sup> Mouvement. (M. ♩=44)  
dolce affettuoso.

vœu qui tous deux nous rassemble Est ga - rant d'un constant accord, La

*pp*

vie est douce a\_lors qu'ensemble, alors qu'en - semble: On descend jusqu'au der - nier

port jus - qu'au dernier port jus - qu'au dernier

port. Ah! *a piacere.*  
*suivez.*

Voguons tous deux au gré de l'onde Et que sur les flots ar - gen -

- tés, Ta voix, ta voix à la mienne réponde à la mienne ré-

*pp*

- pon - de Par des chants aux é - chos je - tés, ré - pon - de, ré - pon -

*pp* *f*

- de Par des chants, par des chants aux é - chos je - tés.

*f* *suivez.* *p* *dim.*

*morendo.*

№. 5.  
ÉTUDE AVEC PAROLES.  
**AU PRINTEMPS.**

STYLE LÉGER.

Grâce et agilité.

Moderato assai. (M. ♩ = 80)

PIANO. *dolce.*

SOPRANO.

Elle a donc fui la froi - du - re Des au - tans! — Des au -

- tans! — Salut! ô ri - che pa - ru - re Du prin - temps — Du prin -

- temps! — Ton au - ro - re, Qu'on a - do - - -

*sf* *rinf.*

- re, Nous pro - met, nous - pro - met - d'heu-reux jours. Doux prin -

Tempo 1°

- temps, doux prin - temps, bel - le Flo - re, bel - le Flo - re, Fais é -

- clo - re fais é - clo - re les ro -

- ses, les ro - ses, les ro - ses, tes a - mours...

Allegretto scherzoso. (M. ♩ = 96)

Fais

*pp*

l'her - be de la prai - ri - e Di - a - pré e, Di - a - pré - e,

di - a - pré e et bien fleu - ri - e, Qu'ils soient doux les bruits de

*stacc.*

*stacc. pp*

l'eau, les bruits de l'eau, Du lim - pi - de, du lim - pi - de et clair ruis -

*rall. poco.*

*legg.*

*colla voce.*

- seau. Que l'odeur de l'au - bé - pi - ne

**a Tempo.**

se ré\_pande et pré\_do - mi - - ne Comme le chant des oi - seaux Au

*rall. poco.* *a Tempo.*

fa\_tte des verts or\_meaux. Par les zé - phirs cà - li -

*suivez.* *sf* *p*

- né - es Vers les ap - pro - ches, les ap - proches du soir, Que fi -

- nis - sent tes jour - né - es, tes jour - né - es,

*rall. a piacere.* *a Tempo.*

Fraîches comme un doux es\_poir!... Puis a - près li

*suivez.* *pp*

-vrés — aux son - ges, Dans le cal-me, dans le cal - me, dans le calme et loin des  
 bruits, *pp* Qu'ils — soient heu - reux ces — men - son - ges,  
*stacc. pp* Qu'ils — soient heu - reux ces — men - son - ges, — ces — men -  
*dolce.* — son - ges, En - fants de tes brè - - ves nuits.  
*cresc. morendo.*

**Récit mesuré. ad lib**

Lorsqu'au ré - veil - de la na - tu -

- re Le so - leil - re - pren - dra - son vol, -

Sa - lue, heu - reu - se cré - a - tu - re, Et chan - te, et chan - - te a -

**Allegro. (M. ♩. = 120)**

- vec le - ros - si - gnol! -

Vocalisé, en imitant le chant de l'oiseau.

Ah! ah! ah!

## Scherzo moderato. (♩ = 88)

Bien heureux bien joyeux, Le rossignol se réveille, Et son chant

a-moureux Dans les échos fait merveille, Ah!

Au - jourd'hui, com - me lui, I - mi - tant son

doux ra - ma - ge, Quand l'hi - ver s'est en - fui.

*leggiero.*

Au prin - temps au

prin - temps, au prin -

*f > p*

- temps je rends hom - ma

- ge, Au printemps je rends hom - ma

- ge, je - rends hom - ma

*f* *marcato.*

- ge.

№ 6  
ÉTUDE AVEC PAROLES.

# LA RIEUSE.

(RIRE ET CHANT.)

**Allegretto.** (M. ♩ = 104)  
(RIRE.)

SOPRANO.

ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! Moi je

PIANO.

*pp*

ris, Moi je ris, je suis heu - reu - se, fo - lâ - tre, joy - eu - se, Li -

*sf*

\_bre de cœur — et d'es - prit, Trop tôt, — trop tôt — vien - dra la vieil -

\_les - se, Pro - fi - tons de ma jeu - nes - se, A -

*cresc.* *p*

(RIRE.)

lors - que tout me sou - rit. ha! —

*p*

(CHANT.)

— Moi je ris, moi je ris, je suis heu - reu - se, Fo - lâ - tre et joy-

*pp* *sf*

- eu - se, ah! bien heu - reu - se, ah! — trop

*f* *p*

tôt — trop tôt — vient la ——— vieil — les — se, Profi — tons de ma jeu —

— nes — se, Puis — que tout me ——— sou — rit;

Con — tre l'en — nui j'ai des ar — mes, Le plai —

— sir a tant de char — mes, S'il ——— lui plaît de m'in — vi —

-ter, Com - ment a - lors ré - sis - ter, S'il lui plaît de

*cresc.*

m'in - vi - ter, Le plai - sir a tant de char - mes...

Je ne sais, je ne peux lui ré - sis - ter. ha! ha! ha! ha! ha!

(RIRE.)

*fp* *fp* *fp* *pp*

ha! ha! ha! ha! ha! Mais plus tard, mais plus tard, plus sé - ri -

- eu - se, ne pou - vant, ne de - vant plus fo - lâ - trer, J'au - rai

(RIRE.)

le temps de pleu - rer, le temps - de pleu - rer, ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha!

ha! ha! ha! ha! ha! — Mais, je ris, mais je ris, je suis heu -

- reu - se, fo - lâ - tre, joy - eu - se, ah! — bien joy - eu -

- se, ah! je suis li - bre de

cœur et d'es - prit. Ah!

trop tôt — Oui, trop tôt vient la vieil - les -

- se. Ah! pro - fi -

*cresc.*

- tons de ma jeu - nes - se, de

*cresc.* *ff* *ff* *p*

ma jeu - nes - se

*f*

*1<sup>re</sup> fois.* *2<sup>me</sup> fois.*

puis-que tout me sou - rit. rit. ah! pro - fi - tons de ma jeu -

- nes - se, puis-que tout, tout me sou - rit.

*cresc.* *f*

No. 7.

## ÉTUDE AVEC PAROLES.

## LE PRÉSAGE.

TRISTESSE, CHAGRIN, LARMES ET SANGLOTS, DÉSESPOIR!

Scène vocale de diction et d'expression dramatique.

Récit.

SOPRANO.

Quand fini-ra son ex-il? Et quand me revien-dra-t-il?...

PIANO.

*p*

Lento assai. (M. ♩ = 42.)

(TRISTESSE)

L'â-me souffre et la tris-tes-se Vient s'em-pa-rer de mon cœur;

*p* *f* *pp*

*sf* *p*

Je suis tris-te, est-ce fai-bles-se, Est-ce fai-bles-se Ou

*rinf.* *pp*

H. 4319 (1)

Les deux scènes qui vont suivre (Le présage et Trahison) sont des études de grande passion, les personnes qui les interpréteront feront bien d'en fortement accentuer, d'en outrer même les sentiments, surtout si ces personnes se destinent au théâtre; car là, les grandes passions exigent de grands traits; il ne faut pas les peindre en miniature, pas même en histoire, mais bien en décor.

bien ex\_cès de douleur? Je suis tris - te, Est - ce fai - bles - se, Ou bien ex - cès

de dou\_leur, Ou bien ex - cès de dou\_leur!..

**Andante con moto** (M = 48)

(CHAGRIN) *avec expansion.*

Ah! le chagrin toujours dé\_flo - re, Le cha\_grin toujours déflo - re L'âme

qu'il vient a\_breuver. Qui pourrait me pré\_server de ce\_lui qui me dé\_vo -

re? Qui peut m'en pré-ser-ver! Qui peut m'en pré-ser-ver

m'en pré-ser-ver? Le cha-grin toujours dé-flo-re, Le cha-

*ad lib.*

-grin toujours déflo-re L'âme qu'il vient a-breuver; Qui pour-rait me pré-server

De ce-lui qui me dé-vo-re...

(LARMES ET SANGLOTS)

Moderato doloroso. (M. ♩ = 50)

Cou - lez mes lar - mes Et sou - la -

- gez ce pau - vre cœur, Il est sans ar - mes

Con - tre l'ex - cès de sa - dou - leur, Cou - lez mes lar - mes, Cou - lez mes

lar - mes, Et sou - la - gez ce - pau - vre cœur,

Poco più mosso.

rall.

1° Tempo.

*p* Ce - pau - vre - cœur, Ce pau - vre - cœur Il est - sans

*cresc. sempre.*

*f*

*p*

ar - mes Il - est - sans ar - mes, Ah! sans armes, Ah!

(SANGLOTS)

*sf*

sans ar - mes Con - tre - l'ex - cès de ma dou - leur,

*ff*

*rinf*

*ff*

Con - tre - l'ex - cès de - ma dou - leur!..

*rall. poco.*

*dimin. e rall.*

( On lui apporte un pli )

**Récit.** (presque parlé)

Un messa - ge de là m'apporte u - ne nou - vel - le? Est-ce

*trem. pp*

*f*

*ad lib.*

vie? — est-ce mort? hé-las! que sera-t-el - le? Sachons mon sort, Oh! —

*f*

*pp*

Ciel! c'est mort!... O — dé-ses-poir! oui sa

**(DÉSÉPOIR)** **Agitato, disperato.** (M. ♩ = 108)

*a tempo.*

*ff* *suivez.*

*f marcato.*

vie est bri - sé - - e, Et — loin de moi, — loin de moi dans la

*decrease.*

tom - be il dort, Sur son re - tour je me suis a - bu -

*f marcato.*

- sé - e; Puisqu'il n'est plus, puisqu'il n'est plus, je ne veux que la

mort, Puis - qu'il n'est plus je ne veux que la

mort, je ne veux que la mort! Dé - ses - poir. oui sa vie est bri -

- sé - e Et loin de moi dans la tombe il s'en - dort

Sur son re - tour je me suis a - bu - sé - e; Puis qu'il n'est

plus puis - qu'il n'est plus, je ne veux que

la mort!...

## ÉTUDE AVEC PAROLES.

## TRAHISON.

(INDIGNATION, COLÈRE, FUREUR)

Scène vocale de diction et d'expression dramatique.

Moderato assai. (M. ♩ = 138)

PIANO. *mf*

INDIGNATION.

Ah! je suis — indi-gné-e, L'ingrat m'a dédai-gné-e; Suis-

-je donc ré-si-gnée A su-bir cet af-front, — É-pou-se sans dé-

-fen-se J'op-po-se, sans puis-san-ce, A sa lâche incons-tan-ce — Un

Même recommandation qu'à l'étude précédente.

H. 4319 (1)

désespoir — pro — fond, — J'op — po — se, sans puis — sance Un désespoir — pro —

*poco ritard.*

*suivez.* *p*

COLÈRE.  
(MAJEUR) (M. ♩ = 126)

— fond! — Mais — la co — lè — re — Qui

*poco meno mosso*

m'e — — xas — — pè — — re Ne sau — rait se cal — mer;

*ff*

Car — son ou — tra — ge — Double — u — ne ra — — ge Qui

*deciso.* *p*

ne peut s'ex - pri - mer. De jalou - si - e, De

fré - né - si - e Je sens fré - mir mon cœur, *trainez.*

Il m'aban - don - ne, Il em - poi - son - ne Ma

vie et mon bonheur! *(pleurant de rage)* Ah! c'est in - fâ - me!

*suivez.*

*sf* *p*

Oui, c'est in-fà-me! Moi, moi, sa fem-me, moi, sa

femme, Je cro-yais au ser-ment Que ce par-ju-re,

Qui me tor-tu-re, Tra-hit si lâ-che-ment; C'est in-fà-me,

C'est in-fà-me! Ah! ah! tra-hir un

serment Si lâ-che-ment, Si lâ-che-ment Si lâ-che-

**Allegro molto.** **FUREUR.** **1<sup>o</sup> tempo.**

-ment! J'au- - -rai ven-gean-ce

De la souf-fran - - ce Du cœur qu'il dé-chi-ra,

Si de son cri-me, Si de son cri-me

a tempo poco più mosso.

*trainez.*

Je — suis — vic — ti — me, Le Ciel — le pu — ni — ra! — Ah!

*f* *suivez.*

Le Ciel le pu — ni — ra!

*f* *p*

Ah! — Le — Ciel le pu — ni —

*f*

*p* *più lento*

— ra, le pu — ni — ra, — le pu — ni — ra!

*suivez.* *ff*

## INVOCATION AU SOMMEIL

HUIT MORCEAUX  
de  
DIVERS CARACTÈRES (1)

DE  
**JOANITA.**

Opéra.

PREMIÈRE PARTIE  
LA MÉLODIE (suite)

Paroles de M. ED. DUPREZ.

Musique de G. DUPREZ.

**Allegro.**

PIANO.

*fp*

Detailed description: This block contains the piano introduction for the piece. It is marked 'Allegro' and 'PIANO.'. The music is in 2/4 time and begins with a forte-piano (*fp*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a fermata on a final chord.

JOANITA **Récit mesuré.**

Ne fuis pas leur passa-

*fp* *pp*

Detailed description: This block shows the first line of the recitative. The vocal line is marked 'Récit mesuré.' and begins with the lyrics 'Ne fuis pas leur passa-'. The piano accompaniment starts with a forte-piano (*fp*) dynamic and ends with a piano-piano (*pp*) dynamic. The piano part consists of chords and single notes, providing a steady accompaniment for the vocal line.

-gè - re! Que le som - meil fer - me mes yeux! O mon â - me, quit - te la

Detailed description: This block shows the second line of the recitative. The vocal line continues with the lyrics '-gè - re! Que le som - meil fer - me mes yeux! O mon â - me, quit - te la'. The piano accompaniment consists of chords and single notes, providing a steady accompaniment for the vocal line.

(1) L'auteur a emprunté à ses opéras, oratorios et publications de concert les morceaux les plus propres à résumer toutes les difficultés du chant expressif, fiorituré et de bravoure.

ter-re! Ô mon â-me quitte la ter-re Pour un instant re-mon-te aux

*ad lib.*

*colla parte.*

Andante. (M ♩ = 50)

Cieux! An-ge des doux

*pp*

rè-ves, Au ciel tu t'é-lè-ves, Tu sem-bles me

fuir, Hé-las! quoi! si tôt par-tir!... Ah! res-te sur

*pp*

ter - re, Viens, songe ou chi - mè - re, à ma peine a -

*stentato.*  
- mè - re Ah! rends le sou - ve - nir. Rê - ves d'es - pé -

- ran - ce, Ber - cez ma souf - fran - ce, ber - cez ma souf -

- fran - ce, Cal - mez ma dou - leur, Som - meil que j'im -

*colla parte. p*

- plo - re, Tes bienfaits en - - co - re tes bien - faits en - -  
 - co - - re Font croire au bon - heur.

*rall.*  
*col canto.*  
*Ped. dolce.*  
*sf*  
*pp*

BOLERO  
DE  
**JOANITA.**

Opéra.

Paroles de M. ED. DUPREZ.

Musique de G. DUPREZ.

**All<sup>o</sup> giusto.**

PIANO. *p*

**JOANNA. Récit.**

Des mon\_tagnards!... souve\_nir qui m'enchante! Je n'y résiste

**Récit.** *p*

plus!... messieurs, je chan\_te.

**Allegretto.** (M. ♩ = 152)

*ff* *pp*

Joa - ni - ta, — ma di - vi - ne, — Di - sait un — grand sei -

- gneur, — Ton œil noir — me lu - ti - ne, — Il em -

Facilité.

- bra - se mon cœur, il em - bra - se mon cœur: ah!

*Rall?* *A Tempo*  
il em - bra - se mon cœur! Quit - te ta mon - ta - gne Et

tes pâ - tres grossiers! Par - tons pour l'Es - pa\_gne Sur de no -

*Leggiero*

- bles coursiers! Là, j'ai des de - meu - res Où peut lo - ger un Roi! Que - de

dou - ces que de dou - ces heu - res Pas - se - ront, pas - se - ront près de

toi!... Quit - te ta mon - ta\_gne Et tes pâ - tres grossiers! Par -

*leggiero*

- tons pour l'Es - pa\_gne Sur de no - bles cour - siers!

Oui, tu seras plus bel - le

A - vec tes di - a - mants Que l'in-fante I sa -

bel - le En ses a - tours, en ses a - tours bril - lants. ah!

Variante.

**Lento.** Ad lib: (presque parlé.)

en ses a - tours bril - lants! est-ce tout, Sei -

*Suvenz.*

- gneur? est-ce tout, Sei - gneur? pour me plai - re, N'a - vez-vous rien en -

*P Col canto.*

cor? Et pour me sa-tis-fai-re, Ne faut-il que de l'or?

(M. ♩ = 126.)

Me rendez-vous de ma mon-ta-gne L'air si pur et les bois si

*Legato*  
*pp*

frais? Je les pré-fère à vos pa-lais, Mê-me au pa-lais

du Roi d'Es-pa-gne! Me rendez-

*Cresc:*

(M. ♩ = 116.)

*Tempo di bolero*

-vous mes chants joy-eux, Qu'en travail-lant chacun ré-pè-te? la

la la la la

Me rendez-vous de la fau - vet - te Les ac -

- cents si mé - lo - di - eux? la ah!

Un peu moins vite

Lento

Lento

(M. ♩ = 176)  
All<sup>o</sup> mosso.

Res - tez en Es -

pa - gne, res\_tez en Es - pa - gne, res\_tez en Es - pa -

*pp*

- gne, Res - tez! Mon sei - gneur, Moi, j'ai ma mon - ta - gne, moi, j'ai ma mon -

- ta - gne, moi, j'ai ma mon - ta\_gne, ma ver - te mon - ta\_gne, ma bel - le mon -

- ta\_gue Si chère à mon cœur! Sé - jour ou l'on

*Ad lib:* *A tempo* *p*

*Suivez* *à Tempo* *p*

ai - me, Tou - jours, tou - jours

il — plai — ra! C'est le — bien su — prê — me!

le bonheur, le bonheur, le bonheur est là!

Facilité

la

*Più mosso*

*sf* *fp* *Più mosso*

*Tempo Iº*

Restez en Es — pa —

*Tempo Iº*

*pp*

- gne, restez en Es - pa - gne, restez en Es - pa - gne, Res - tez, mon sei -

- gneur! Moi, j'ai ma mon - ta - gne, moi, j'ai ma mon - ta - gne, moi, j'ai ma mon - ta -

*Ad lib:*

*suivez.*

*Facilité*

- ta

*Più mosso accelerando sempre.*

- gne, moi, j'ai ma mon - ta - gne, j'ai ma mon - ta -

*Più mosso*

*P*

*P accelerando sempre*

- gne

*Rall. poco.*

- gne Si chère

*Rall:*

1<sup>re</sup> fois. 2<sup>e</sup> fois.

à mon cœur! j'ai ma mon - cœur,

si chère si chère à mon cœur, si chère,

si chère à mon cœur!

à mon cœur!

8<sup>a</sup>

# CHANT DE LA PÉCHERESSE.

## Tiré du **JUGEMENT DERNIER** Oratorio.

de **G. DUPREZ.**

Cantabile mod<sup>lo</sup> (M. ♩ = 60).

CHANT.

The first system of the score shows the vocal line (CHANT.) and piano accompaniment (PIANO.). The piano part begins with a forte (*fz*) dynamic and includes a decrescendo (*decresc.*) marking. The music is in a 7/4 time signature with a key signature of two flats.

SOPRANO.

The second system features the Soprano vocal line with the lyrics: "Qu'ai - je fait pour mourir si bel - le? Seigneur, en mes plus beaux". The piano accompaniment is marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "Qu'ai - je fait pour mourir si bel - le? Seigneur, en mes plus beaux".

The third system continues the Soprano vocal line with the lyrics: "jours — Faut-il u - ne peine é - ter - nel - le, é - ter - nelLe Pour quelques a -". The piano accompaniment continues with the *pp* dynamic. The lyrics are: "jours — Faut-il u - ne peine é - ter - nel - le, é - ter - nelLe Pour quelques a -".

*ad lib. rall. poco.* *a tempo.*

- mours, E - ter - nelle pour quelques amours? Ai - mer n'est-il

*suivez.* *a tempo.*

*rall. poco.* *a tempo.*

pas d'u - ne fem - me, Aimer n'est-il

*suivez.*

*rall. poco.* *a tempo.*

pas d'u - ne fem - me Le soin, la

*suivez* *p*

vi - e et le bonheur? Hé - las! devrait -

on punir, punir ainsi l'âme! Pour quel

*ff*

ques faibles - ses du cœur punir

*decresc.*

l'âme Pour quelques faibles - ses du

cœur? Qu'ai - je fait pour mourir si belle! Seigneur, en mes plus beaux

*f* *pp*

jours! Faut-il u-ne peine é-ter-nel-le, é-ter-nelle Pour quelques a-

- mours, é-ter-nel-le ah!

*cresc. molto.*

*cresc.* *cresc.*

Pour des a-mours!

*f*

« Séjour calme »

Air de **TARIOTTI** Opéra  
de G. DUPREZ.

Andantino. (M. ♩ = 52)

PIANO.

CANTO.

Sé - jour cal - me, sé - jour tran - quil - le,  
Qui tran - quil - la al - men - pos - si - o

Où s'é - cou - lent mes heu - reux jours, O ri -  
u - na - la - gri - ma - ver - sar Qui sfo -

*senza vigore decresc.*

*col canto.*

- ant et doux a - si - le, Pro - té - gez pro - té - gez  
- gar il do - lor mi - o qui la guar - mi qui la guar - mi

*f* *rall. ad lib.*

ah! pro - te - gez — en tou - jours le cours!  
 la - guar - mi - e so - spi - rar.

*sf* *p* *col canto* *a tempo.*

Ah! fu - yez — soucis et pei - nes, Nal - té -  
 Sguardo qui — non v'ha pro - fa - no che il mio

*f* *p* *ff*

*stentato.* *rall.*

- rez pas — mon bon - heur, — Ne troublez pas, joies mon - dai - nes, La  
 diuol non può spi - ar — del mio cor — il me - sto ar ca - no posso all'

*f* *col canto.* *p*

*ad lib.* *rall.*

paix — si chère à mon cœur. ah!  
 au - ra almen fi - dar

*1<sup>o</sup> tempo.*

Sé - jour cal - me, sé - jour - - - - - tranqui - - - - - le où - - - - - s'é -  
 Qui - - - - - tran - quil - - - - - la al - men - - - - - poss' i - - - - - o u - - - - - na

*senza vigore.*

- cou - - - - - lent mes heu - - - - - reux - - - - - jours, O - - - - - ri - aut - - - - - et  
 la - - - - - gri - ma - - - - - ver - - - - - sar Qui - - - - - sfo - gar - - - - - il

*col canto.* *col canto.*

doux - - - - - a - si - le, pro - tégez - - - - - pro - tégez - - - - - ah!  
 do - - - - - lor mi - o qui la guar - mi qui la guar - mi la

*rall: ad lib:*

pro - te - gez - - - - - en tou - jours le cours. O - - - - - doux a -  
 - guar - - - - - mi - e - - - - - so - spi - rar - - - - - ah! - - - - - la -

*segue.* *p* *f* *p* *ff*

- si - le ah! pro - té - gez-en toujours le  
 - gnarmi ah! la - gnarmi e so - spi -

Allegretto, (M. ♩ = 72)

cours .  
 - rar .

Allegretto *leggierissimo*.

*con brio.*

Sous un prisme que j'i-  
 Senza pace e senza



- gno - re, Par un mi - ra - ge - ra - di eux,  
spe - me con un cor - che trop - po sen - te

*rall: un poco.* *a tempo.*

*col canto.* *a t.º*

Je vois scin - tiller en co - re Bien d'autres bon - heurs à mes  
do - vro - io - l'è - tà ri - den - te con - su - ma - re nel do -

*ritard* *p*

*ff* *pp col canto.*

yeux... O douce vi - e, O - char - mes enchan -  
- lor - l'è - tà ri - den - te, con - su - ma - re nel do -

*rit: poco.* *ad lib:*

*a Tempo.* *col canto leggero.*

- teurs!.. A mon au - ro - re, Pour moi tout se co -  
- lor! ma no, per me per me brilla una

*Lento.* *a tempo.* *p* *ritard.*

*lento.* *a tempo.* *segue.*

*Più mosso.*

- lo - re, A mon auro - re Tout se colo - re, tout se colo -  
*spe me* non v'è be - ne non v'è be - ne, non v'è be -

*p* *pp*

*I.º tempo.*

- - - re Des plus i - nef - fa - bles bon - heurs. tempo.  
 - - - ne - - - no - - - no non v'è be - ne senza a - mor

*f* *p* *rall.* *tempo.* *sf*

A mon au - ro -  
 non v'è ben' non v'è ben' ah!

*f*

- - - re, Tout se colo - re des plus i - nef -  
 non v'è be - ne

*rall.* *tento.* *marcato assai*

*col canto.*

8

*tr*  
 - fa - bles bonheurs .  
 sen - za a - mor .

*ff*

*ff*

ah!  
 ah!

*con portamento.*

*pp*

*rall:*  
 Sous un Pris - me que j'i - guo - - re, Par un mi - ra - - ge ra - di -  
 Sen - za pu - ce e senza spe - me con un cor - - che trop - po

*pp*

*col canto.*

*a tempo.*

- eux, Je vois sein tiller en-co - re Biend'autres  
 - sen - te do - vro io l'età ri - den - te con - su -

bon - heurs à mes yeux... O douce vi - e!  
 - ma - re nel do - lor l'età ri - den - te

*cresc. p*

*rall: un poco.* *Lento. ad lib.* *a tempo.*

O char - mes enchanteurs, A mon au - ro - re, Pour  
 con - suma - re nel do - lor Ma no per me per

*col canto.* *col canto. a<sup>1</sup> p*

*ad lib.* *1<sup>o</sup> tempo.*

moi tout se co - lo - re, A mon au ro - re Tout se co - lo - re  
 me brilla una speme non v'è be - ne non v'è be - ne

*col canto.* *a tempo. pp*

tout seculo — re Des — plus i — nef — fa — bles bon —  
 non v<sup>e</sup> be — ne — no — no non v<sup>e</sup> be — ne senza a —

*ad lib.*

*f* *p* *segue*

— heurs! A mon au — ro —  
 — mor Ah! ah! ah!

*a tempo.* *p*

— re Tout se colo — re des plus i — nef — fa — bles bon —  
 non v<sup>e</sup> be — ne sen — za a —

*stentato.* *e* *rall molto.* *tr*

*f* *ff col canto.*

— heurs!  
 — mor.

CHANT DU CYGNE

Tiré de **JEANNE D'ARC** Opéra.

Paroles de  
**MM. MÉRY et ED. DUPREZ.**

Musique de  
**G. DUPREZ.**

**Andantino.** (M. ♩ = 52)

PIANO. *p*

JEANNE D'ARC AU BÛCHER.

O mon doux Sau-

- veur, Soyez - moi pro - pi - ce, Cet af - freux sup - pli - ce Me

gla - ce le cœur. Au seuil de la vi - e, Quoi tout va - fi-

- nir Et pour la pa - tri - e et pour la pa - tri - e

Il me faut mou - rir! Au seuil de la vi - e, Quoi, tout va fi -

suivez. pp

ad lib.

8

morendo.

suivez.

bas, dans notre humble chau - miè - re, Je ne te verrai plus, ma

mè - re Pri - er le Ciel pour tes en - fants! Encor quelques ins -

- tants ——— Et de ta fil\_ le bien ai - mé - e Que la flamme au\_ ra con\_ su -

- mé - e, Il ne res - te - ra plus, j'y songe a - vec ef -

- froi!.. Qu'un sou - ve - nir: un peu de cen - dre Que

Dieu, s'il vou\_ lait m'en - ten - dre, Fe\_ rait vo - ler fe\_ rait vo - ler — jus - qu'à

suivez.

toi! — Mou - rir, quand la terre est bé -  
 nie, — Ah! — mou - rir au doux mois de Ma - ri - e, Mou -  
 rir a\_lors — que re - nais\_sent les fleurs! — Hé -  
 las! — comme el - les, — comme el - les é - phé - mè - re, Je

*legato.*  
*pp*  
*ad lib.*  
*suivez.*

n'au - rai pa - ru sur la ter - re Qu'un

seul ma - tin et puis et puis je meurs, Je n'au - rai pa -

- ru, pa - ru sur la ter - re Qu'un seul matin et

*pp*

puis, hé - las et puis je meurs!

*ad lib.*

## AIR

Tiré de **SAMSON** Opéra.Paroles de M  
**ED. DUPREZ.**Musique de  
**G. DUPREZ.**

**Mod<sup>to</sup> assai. Récit.**

DALILA. Séphar comman-de-t'il qu'on lui prou-ve son zè-le Par un

PIANO. *pp*

meurtre odieux!.. laissez-la Laissez-la, Séphar!.. je le veux!.. **Mod<sup>to</sup> (♩ = 63).**

*f*

**Air All<sup>to</sup> grazioso (♩ = 72).**

*pp*  
G<sup>de</sup> Ped.  
*pp*

Cé-dez-moi, cé-dez-moi ce pou-voir cé - les - te, Cédez-

moi ce pouvoir cé - les - te, Pré - sent des -

dieux, pré - sent des dieux dans leur bon - té.

Que nul contre lui, contre lui ne pro-tes - - -

te contre lui ne protes - te: Ils ont fait Rei - ne, ils ont fait

Rei - ne la beau - té! Rei -

*leggiere.*

*sf*

ne sur - tout par la clé - men - ce, Car

sur nos sceptres en - chan - teurs, Ah ah oui, sur nos

*senza rigore.*

*suivez.*

sceptres en - chanteurs      Oui sur nos sceptres en chanteurs Ils

ont gra - vé comme en nos cœurs: A - mour a -

a tempo.      cresc.      1° tempo.

- mour, in - dul - gen - ce,

a piacere.

a - mour, a - mour,

suivez.

Ah! amour, amour, indulgen - ce.

*pp* *perdendosi*

1<sup>o</sup> tempo.

All<sup>to</sup> (♩ = 108).  
con abbandono.  
traînez.

Viens, viens, pauvre étran - gè - re, Je suis dé - sor -

*p*

- mais Le Dieu tu - té - lai - re, le Dieu tu - té - lai - re Qu'en vain tu pri -

*sf* *p*

*rall. poco.*

ais Ah qu'en vain, qu'en vain tu pri\_ais

*a tempo.*

*col canto.*

*legg.*

*sf*

*sf*

Cal - me ta souf - fran - ce, Chas -

*decresc.*

*pp*

*legato.*

se ta ter - reur, Je suis l'espé - ran - ce, je suis l'espé -

*legg.*

*col canto.*

*rall. a piacere.*

*a tempo vivace.*

ran - ce; je suis l'espé - ran - ce Je suis, je suis le bon -

*a tempo.*

*pp*

*leggiero.*

heur ah! je suis le bon - heur

*sf*

oui le bonheur! Ah!

*pp* *sf*

le bon - heur, je suis le bon -

*f*

heur, je suis le bon - heur!

## AIR DE LA DUCHESSE.

Tiré de **JÉLIOTTE** Opéra.Paroles de  
**M. ED. DUPREZ.**Musique de  
**G. DUPREZ.**

Allegretto. (M. ♩ = 100)

CHANT.

L'opé - ra, Sour - ce d'harmoni - e, Oui c'est

là Qu'est le bonheur, la vi - e, Doux séjour,

*f* *p* *suivez.* *a tempo.*

Doux séjour, Temple aux por - tes d'i - voi - re Où l'amour

*pp* *p*

*a tempo.*

Où l'amour sert de guide à la gloire Ah!

*a tempo.*

Ah!

*rall. poco.*

*suivez.*

*a tempo.*

Sert de guide à la gloire.

*a tempo.*

*Meno mosso. (M. ♩ = 84)*

*p* Ja - mais de pleurs: Dans cet em -

*pp*

- pi - re — Tout vient sou - ri - re, Tout n'est que fleurs.

*rall.* La vieillesse y chan - te D'une voix tou - chan - te — Ses plaisirs — pas -  
*suivez.* *rall.* *suivez.*

*a tempo.* - sés, L'aima - ble jeu - nes - - - se Y peint sa ten -  
*a tempo.*

- dres - - se Y peint sa ten - dres - se En sons ca - den -  
*a piacere.* *suivez.*

- cés, *f* La hai - ne el - le - mê - me Chan - te sa - fu -

*ff sec.*

- reur: *ff* Je te hais, *p* je t'ai - me, Tout s'y dit en

*p*

chœur, Ah! ah! *doux et lié, rall.* *ff* 1<sup>o</sup> tempo, L'opé - ra, 1<sup>o</sup> tempo.

*a tempo.* Sour - ce d'harmo - ni - e, Oui, c'est là Qu'est le bonheur, la

*p* *leggiro.* *f a tempo.* *p*

vi - e! Doux séjour Doux séjour, Temple aux por - - tes d'i -

- voi - - - re, Où l'amour, Où l'amour Sert de gui - de à la

*trainez.*

*suivez.* *p*

gloi - - - re!

**Allegro.** (M  $\text{♩} = 104$ )

Mais écou - tez sous la feuil - lé - e, Jen -

*schertoso.*

*leggiero. pp*

- tends la fau - vette éveil - lé -

*tr*

*8*

*p*

- e Oui, je l'en - tends

*ff*

*8*

sous la feuil - lé - e Qui chan -

*tr*

*tr*

*8*

- te le re - tour, le re - tour

*pp*

*rall.* *pp*  
le re - tour Du jour!  
*suivez.* *p 1<sup>o</sup> tempo.*

Non, c'est la flû - - - te harmo - ni - eu - - - se Nar -

- quant, nar - quant l'alou - et - - te joy - - -

- eu - - - se Oui l'alou - et - - -

te joy - eu - - - se Ou sus - pen - dant

suspendant du ros - si - gnot

du rossi - gnot, Le vol.

suivez.

La joie et les lar - mes Ont les mêmes

char - mes, La joie et les lar - mes Ont les mêmes char - mes.

Le printemps, l'hi - ver Ont leur mé - lo - di - e, Le printemps, l'hi - ver

Ont leur mé - lo - di - e, Puis - san - ce in - fi -

- ni - e Qui fait de la vi -

- e Un char - mant con - cert!

Ah! L'opé-

(On peut passer ce trait et attaquer de suite le chant.)

1<sup>o</sup> tempo.

- ra, Sour - ce d'har - mo - ni - e, Oui c'est là

1<sup>o</sup> tempo. *f* *p* *f*

Qu'est le bonheur, la - vi - e, Doux séjour,

*meno f*

Doux séjour, — Temple aux por — — — tes d'i — voi — — — re

*suivez.*

Où l'amour, — — — — — Où l'amour — — — sert de gui — de à — — — la

*p*

gloi — — — — — re Où l'a — mour Sert de gui — de à la

*fff marcato.*

gloi — — — — — re!

*tr.*

# NINA LA BIONDINA

VALSE  
POUR SOPRANO.

(BLONDINE LA VALSEUSE)

PAR  
G. DUPREZ.

Allegretto. (M. ♩ = 160)

CHANT.

The piano introduction consists of two staves in G major, 3/4 time. The right hand features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

a tempo.

PAROLES FRANÇAISES. On l'ap-pel-le la Blon-di-ne, On l'ap-pel-le la Blon-di-ne, ah!

PAROLES ITALIENNES. Son la Ni-na la Bion-di-na... Son la Ni-na la Bion-di-na ah!

*P col canto.*

The first system of the vocal score includes two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal lines are in G major and 3/4 time. The piano accompaniment is marked 'P col canto' and features a simple harmonic accompaniment.

*rall.* *f* *rall.* *a tempo.*

La Blon-di-ne,

*rall.* *lento e stent.*

Son la Ni-na,

a Tempo. *p*

The second system continues the vocal and piano accompaniment. It includes dynamic markings such as 'rall.', 'f', and 'a tempo.' for the vocal line, and 'a Tempo.' and 'p' for the piano accompaniment.

la Blon-di-ne, Qui sur-tout rit et ba-di-ne, Est bien fi-ne, bien lu-ti-ne,

son la Ni-na la Bion-di-na La ca-ri-na figli-no li-na

*sf*

The third system concludes the vocal and piano accompaniment. It includes dynamic markings such as 'sf' for the piano accompaniment.

Tout en elle sédui-ra. A la valse elle excel-le Et peut dé-fi - er  
dell' a - mor Be-ne-det-to pre-di-let-to pre - di -

cel - le, oui dé-fi - er cel - le Qui mieux qu'el - le valse-ra; Oui dé-fi - er, cel - le  
- let - to Sa - ra l'e - let - to del mio cor Sa - ra l'e - let - to

Qui mieux qu'elle val-se-ra. Brillan-te et  
del mi - o cor Non sa -

vi - ve, Jeu - ne vain - queur, El - le cap - ti - ve, Tiens bien ton cœur  
- pre - i ma - vor - re - i tut - ti i co - ri in - fiam - mar

Carson regardte ca - resse son doux charme, sa sou - ples - se Et sa grâce enchanterés - se

A - gli dar - di de' miei guardi tutti ancor conquis - tar A - gli dar - di de' miei guardi

*fp* *fp* *p* *fp* *fp* *fp*

*rall.* *rall. poco.*

Vont t'en - i - vrer de bon - heur! Oui, t'en - i - vrer de bon heur! t'en - i - vrer de bon heur!..

*f* *rall. pochissimo.* *a tempo.* *rall. poco*

Tut - ti ancor con - quis - tar

*f* *suivez.* *pp* *col canto.*

*a tempo.*

La Blon - di - ne, la Blon - di - ne, Qui sur - tout rit et ba - di - ne, Est bien fi - ne

Sou la Ni - na, sou la Ni - na La Bion - di - na La ca - ri - na

*a tempo.*

Bien lu - ti - ne, Tout en elle sédui - ra. A la val - se elle excelle Et peut dé -

fi - glinoli - na dell' a - mor Be - nedet - to pre - di - let - to pre - - -

- fi - er cel - le Oui dé - fi - er cel - le Qui mieux qu'elle val - se - ra, Oui dé - fi - er  
 - di let - to Sa - ra l'e - let - to del mi - o cor Sa - ra l'e -

cel - le Qui mieux qu'elle val - se - ra....  
 - let - to del mi - o cor...

Sé - millan - te, pé - til - lan - te, De la val - se li - dé - al, L'orgueilleu - se Est heu - reu - se  
 Al - legrez - za lég - giez - za lég - gie - rez - za Al - legrez - za lég giez - za

D'ê - tre la Reine du bal! El - le part, s'en - vo - le, Plus vi - ve qu'E - o - le,  
 Nel - la te - ne - ra e tà e - permes - sa e con - ces - sa e con - ces - sa

Et comme u - ne fol - le, Vol - ti - ge en tour - nant — Mais las! — la — co -  
 è — per - mes - — sa e — con - ces - — sa a — chi —

*rall.* *legato.*  
*legato.*  
*sf* *suivez.*

*più lento.*  
 — lom - — be A la fin suc - com - be, Re - naît len - te - ment — Et — puisse ra - ni - mant,  
 no - — di - — a — chi - — no - — di an - cor non ha

*p*  
 El le reprend ha - lei - — ne Et sans la moindre peine Rebondit dans l'a - rè - — ne Dieu air plus tri om -  
 Leggierzza è con ces - — sa a chi no diancor non hà

*ad lib.*  
 — phant. ah!  
*ad lib.*  
 ah!  
*rall.*  
*rall.*

La Blondi - ne, la Blondi - ne, Qui sur - tout rit et ba - di - ne, Est bien fi - ne,  
 Son la ni - na, son la ni - na La Bion - di - na la ca - ri - na

Bien lu - ti - ne, Tout en el - le sé - dui - ra A la valse elle excel - le Et peut dé -  
 Figli - no li - na dell' a - mor Be - nedet - to pre - di - let - to pre -

- fi - er cel - le Qui dé - fi - er cel - le Qui mieux qu'el - le val - se - ra Qui dé - fi - er  
 - di - let - to Sa - ra l'e - let - to del - mio cor Sa - ra l'e -

cel - le Qui mieux qu'elle val - se - ra Et la - Blon - di - ne  
 - let - to del - mio cor Son la ni - na

*pp* *leggiero.*



