AIRE
55

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

L'ART

DE

Phraser et de Cadencer

LEÇONS DE CHANT

POUR

développer le Médium de la Voix

PAR

F. CHIAROMONTE

Premier Volume avec les 25 leçons sur le Rytme. Prix net 15 fr

Second Volume Prix net 15 fr

Second Volume avec les 25 leçons pour le Rytme. Prix net 20 fr

Les deux Volumes reunis Prix net 25 fr

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR.

PARIS, SCHOTT, Editeur,
Rue Auber 1 (Maison du grand Hôtel.)
MAYENCE,
les fils de B. Schott.

BRUXELLES, SCHOTT, Frères,
82 Montagne de la Cour.
LONDRES,
Schott et Cie

[Vm.8 A.55 (2)

PRÉFACE.

L'accueil généreux et sympathique que la presse Belge et Française a fait à mon premier volume, aussi bien que les paroles encourageantes de Rossini et de Fétis, m'enhardissent à présenter un second volume au public. Le principe est toujours le même. Il n'y a pour moi d'autre voie de salut pour le chant actuel que le sentiment dramatique et la juste expression. Jadis on étudiait le chant d'une autre manière. La musique théâtrale offrait un champ plus vaste pour faire briller sous toutes les faces imaginables le talent des exécutants; et il n'était pas rare que le mécanisme l'emportât sur la passion. Mais si les célébrités chantantes d'autrefois revenaient aujourd'hui, elles n'obtiendraient peut-être qu'un mince et pauvre succès. Dans notre répertoire actuel, où sont les Agitato, les airs interminables par triolets avec variations, etc., etc.? Est-ce bien ou mal que ce genre soit maintenant banni de la scène? Je n'hésite point à répondre que c'est un bien, un progrès raisonnable et philosophique. Le besoin d'un poëme qui intéresse l'auditoire est un fait incontestable et journellement prouvé. Combien d'opéras écrits par de très-habiles compositeurs ne sont-ils pas tombés, faute d'intérêt, et, pour le dire sans ambages, faute de bon sens dans le poëme? C'est chose vraiment pénible à voir que des *Maestri* d'un mérite incontestable se laissent prendre au leurre d'une situation qui offre un certain intérêt; et que, à la lecture d'un canevas informe présenté par le poëte, leur imagination se monte avec la presque certitude d'écrire une page sublime dans un duo, un trio, etc.! Bref, le compositeur accepte le poëme qui se change bientôt pour lui en un manteau de plomb. L'art nous offre à chaque instant un triste et douloureux spectacle.

Le choix du poëme doit être donc de la plus haute importance pour l'artiste; et je crois que le compositeur ne devrait pas se fier d'une manière exclusive à son propre jugement. Ce n'est pas que je mette le moins du monde en doute l'intelligence et le discernement d'une foule d'artistes très-habiles; mais il me semble qu'il est un fait sur lequel on ne saurait trop insister. Il arrive fort souvent que le compositeur n'envisage le poëme que du côté musical et nullement de celui de l'intérêt que le public et les artistes exécutants y doivent trouver. C'est une vraie fatalité que l'expérience ne produise guère d'enseignements utiles : je ne parle pas des chutes des autres, car, par malheur, on n'apprend qu'à ses dépens. Et combien de compositeurs très-renommés ne sont-ils pas là pour attester la vérité de ce que je dis?

La *Muette de Portici*, voilà un poëme qui intéressera toujours, orné qu'il est d'une musique sublime depuis la première jusqu'à la dernière note. Mais qui aurait eu l'audace de choisir un sujet où le protagoniste ne chante pas? Il fallait être Auber, et se sentir bien fort, pour entreprendre pareille tâche. Quelle couleur locale, quelle surabondance mélodique, quels rhythmes puissants, irrésistibles...! cet opéra restera éternellement au répertoire; car la lutte d'un peuple opprimé contre l'oppresseur est de tous les temps et de tous les pays. Un autre modèle c'est la *Juive* d'Halevy. Quel n'est pas l'intérêt excité par le poëme! et quel mélange d'admiration et d'enchantement ne réveille-t-elle pas cette musique savante, mélodieuse, et si étroitement liée avec le poëme! Et Gounod ne fut-il pas inspiré dans le choix de son *Faust*? Il est inutile que je répète tout ce que la presse et l'approbation de l'Europe entière ont dit de ce bijou de l'art contemporain.

On me dira peut-être qu'il n'est pas toujours possible de trouver des sujets aussi intéressants que ceux que je viens de citer. Et moi je répondrai : Que messieurs les poëtes, à qui les droits d'auteur assignent une si belle part dans les bénéfices, parcourent les pages immortelles de l'histoire et surtout celle du moyen-âge, et ils y trouveront une ample moisson; et qu'ils oublient tant soit peu la routine, et ces poëmes qui sont plutôt faits pour les yeux que pour le cœur. Il est vrai que ce genre d'opéra à grand spectacle a été mis en vogue par Meyerbeer; mais je n'approuve guère ce genre. A mon avis, l'auditoire ne doit pas être continuellement distrait par des changements de décoration, par des processions, des cavalcades, etc. Mais lorsqu'un poëte pourra présenter à un compositeur des livrets tels que *Robert, les Huguenots, le Prophète*, que ce dernier accepte hardiment; car le cœur et les passions humaines occupant une place éminente dans ces poëmes, ils seront de tous les temps et de tous les pays. Le puritanisme musical doit s'incliner devant les pages sublimes des chefs-d'œuvres que je viens de nommer; ils défient le temps, et la postérité la plus reculée saluera ces efforts surhumains du talent. Il n'en sera pas de même de l'*Africaine* qui, sous le rapport mélodique, est peut-être plus riche que les autres opéras du même théâtre : mais où trouver un poëme plus incohérent et plus nul? Sa vie dépendra du mérite incontestable de la musique; car le 1er, le 4^{e} et le 5^{e} actes sont des créations dignes de l'auteur des *Huguenots*.

J'ai parlé jusqu'ici de Compositeurs et de Théâtres français; qu'il me soit permis de

dire un mot des Italiens : avant tout, je ne puis passer sous silence un fait assez désagréable. Aussitôt qu'on représente un opéra italien à Paris, on dirait qu'il y a un mot d'ordre donné à la presse, pour lui faire dire tout le mal possible du livret. Certes il ne m'appartient pas de me poser en champion des librettistes italiens ; mais je voudrais qu'avant de condamner, la presse fût plus équitable, et qu'elle prît connaissance de la manière dont les poëtes écrivent leurs livrets. Et d'abord, la rétribution de ce travail atteint tout au plus le chiffre d'un millier de francs une fois payés. Est-ce que de vrais hommes de lettres peuvent se résigner à travailler quatre ou cinq mois pour un dédommagement aussi misérable ? La réponse n'est point douteuse. Si l'on ajoute à cela que la plupart des compositeurs recevaient le livret des mains de l'*Impresario*, lequel tâchait naturellement de le payer le moins possible, on comprendra sans peine ce qui en devait résulter. Quant à la *Censure* — ce mot vaut à lui seul un volume — je relaterai un fait qui sera plus éloquent que maintes pages. A Naples où l'on représentait la plus grande quantité d'opéras nouveaux sous le règne des Bourbons, la Censure *ecclésiastique* avait défendu d'écrire le mot *Dieu*, peu importe où ni quand. Et la censure qu'on appelait *politique* faisait main basse sur tout : noms propres, histoires, légendes populaires, tout devait disparaître et l'on devait y substituer les choses les plus stupides et les plus vulgaires. Exemple : Dans le duo des deux basses, dans les *Puritains*, le vers : *Gridando libertà*, avait été changé en : *Gridando lealtà* ; c'est-à-dire que, au lieu de : criant *liberté*, la censure avait jugé à propos de faire chanter : criant *loyauté*. Et l'on poussait la franchise, ou, pour mieux dire, l'impudence jusque là que le censeur vous disait (je garantis le fait, car cela m'est arrivé lorsque j'ai donné mon premier opéra au théâtre du *Fondo*) : *Nous sommes payés par le Roi pour biffer tout ce qui peut se trouver de bon et de généreux dans un poëme...* Et bien, malgré toutes ces entraves, si ces malheureux poëtes ne pouvaient pas composer de bons livrets, ils prouvaient du moins qu'ils savaient choisir leurs sujets. Pour cet astre musical, qu'on appelle Rossini, ils écrivirent *Mosè*, *Maometto Secondo*, *Semiramide*, *il Barbiere*, etc. Pour Donizetti, *Lucia*, *Lucrezia Borgia*, etc. pour Bellini, *Norma*, *La Sonnanbula*, etc. pour Mercadante, la *Vestale*, *i Normanni a Parigi*, *Virginia* (ce dernier opéra a eu un très-grand succès.) ; pour Verdi, *Nabucco*, *I Lombardi*, *Attila*, etc. Et si tous ces sujets ils avaient pu les traiter convenablement, et non comme le prétendait la censure autrichienne, peut-être qu'ils eussent fait des chefs-d'œuvres. On me dira sans doute que tous ces sujets sont tirés du théâtre français ou anglais, ou de Walther Scott, etc. Je ne dis pas le contraire ; mais au moins les poëtes faisaient preuve de bon sens dans le choix de leurs sujets. Verdi, plus que tout autre, a su reconnaître les besoins de son époque, de cette époque de craintes et d'espérances, de luttes et de tyrannie, et les aspirations patriotiques débordent dans ses opéras; et ses sentiments chaleureux — quoique rendus bien souvent par une poésie détestable — revêtus de mélodies fortement rhythmées et populaires, ont fait de Verdi, et à juste titre, le compositeur de l'époque en Italie ; et plus tard l'Europe entière a

sanctionné d'une manière solennelle la valeur du *Maestro* ; car *Rigoletto* et le *Trovatore* se trouvent dans tous les répertoires, et sont traduits dans toutes les langues.

J'ai réservé en dernier lieu une place à part à mon maître Donizetti. L'art du chant Italien, qui est le but de mon discours, doit infiniment à cet athlète multiforme et infatigable. Quelle merveilleuse fécondité ! que d'opéras de lui sont restés célèbres! Tous les genres lui étaient faciles : la tragédie, le drame, la comédie, tout. Pourra-t-on jamais oublier l'*Elissire*, *Don Pasquale, la Figlia del Reggimento* etc.? et surtout *la Favorite?* Voilà un opéra écrit pour le cœur et non pour les yeux, opéra qui est toujours nouveau, parce qu'il est vrai, et que la vérité est de tous les temps : et les représentations sans nombre qu'on en a données et qu'on en donnera toujours attestent mon dire. Le choix du poëme était plus aisé pour Donizetti, car, étant poëte lui-même, il changeait tout ce qui ne lui convenait pas; et bien souvent, pour ne pas dire toujours, les changements valaient mieux que l'original. Après avoir payé ce faible tribut à la mémoire de mon maître, ou plutôt de mon second père, je reviens à mon sujet.

D'après ce que je viens d'exposer au lecteur, il aura su comprendre que je n'ai pas eu pour but de critiquer tant de chefs-d'œuvres, mais d'en parler uniquement, en tant qu'ils se rapportent à mon sujet. De toutes ces célèbres partitions qui excitent l'admiration du monde civilisé, le mérite principal consiste dans le sentiment dramatique, unique base sur laquelle peut reposer un aussi grand édifice. La partie mécanique du chant s'est réfugiée dans quelque cavatine de *Prima Donna*, et dans ces moments où le drame, pour ainsi dire, se reposant un peu, le compositeur a voulu faire briller le talent spécial de quelque chanteuse célèbre, comme, par exemple, la *Marguerite* et l'*Isabelle* de Meyerbeer; mais *Valentine*, qui soutient le rôle dramatique et passionné, chante d'une toute autre façon, si on en excepte la fin du duo avec *Marcel*, que l'auteur aurait pu et peut-être dû supprimer : car, vraiment, toutes ces vocalises dans un moment si dramatique — quel qu'en soit l'effet sur le public — sont une tache très-visible dans un tableau si parfait; mais ce sont-là de petites taches qu'il faut pardonner, car, peut-être, ce n'a été qu'une condescendence du compositeur pour la cantatrice, ou quelque petit mystère théâtral. En effet, à l'auteur d'une partition si sublime, on ne peut pas faire le tort de le croire capable de gâter sciemment une si belle page.

Quant à moi, je crois que des circonstances toutes particulières l'ont obligé à ce sacrifice. On me dira peut-être : Vous n'admettez donc pas le chant fleuri, l'agilité ? Aucune personne de bon sens ne me croira coupable de pareille énormité. Je dis et je répète que le mécanisme ne doit pas être l'occupation unique et le but principal des travaux de l'artiste chanteur, mais, si l'on veut, une grande partie de son talent. Son but suprême doit être le sentiment dramatique, sans exagération, sans cris, sans cortorsion, c'est-à-dire, simple et naturel autant que la situation le permet. Et c'est à obtenir ce but que les professeurs de chant doivent diriger tous leurs efforts et tout leur savoir. Pour parvenir à des résultats bons et sûrs, il faut, dès l'abord, initier l'élève à cette étude : malheureusement dans tout ce qu'on a écrit sur le chant, solféges, vocalises, exercices, etc., c'est la partie mécanique qui tient la première place, c'est la *virtuosité*, comme disent les

Français : on laisse le cœur dans l'oubli le plus profond; et c'est pour cela que, — à part quelque nature puissante et riche de sentiment dramatique — tous les chanteurs dans les premières années de leur carrière sont froids, gauches, et ne parviennent presque jamais à contenter les justes exigences du public. Et à vrai dire, il n'en peut être autrement. Après qu'ils se sont fait dans leur esprit une espèce de divinité du mécanisme, tout fiers des compliments qu'ils reçoivent de leurs professeurs pour une gamme chromatique bien faite, pour un trille bien perlé, ils se croient de grands artistes : mais lorsqu'arrive le récitatif — ce terrible écueil où vont se briser barques et vaisseaux — les voilà réduits à bien peu de chose, à presque rien. Toutefois ils ne se découragent pas, car ils disent intérieurement : Vienne la Cavatine, et le public sera ébloui par l'éclat de mes gammes, et par mon point d'orgue — ancre de salut de tous les talents les plus médiocres. — Et ce grand enfant qu'on nomme le public se laisse prendre dans ces minces filets, et applaudit à tout rompre. Et voilà l'artiste persuadé plus que jamais que son professeur est un grand homme, parce qu'il lui a fait étudier le mécanisme plus que tout le reste, et que c'est là l'unique moyen d'aller à la gloire et surtout à la fortune.

J'espère que personne ne voudra prendre à rebours mes paroles, ni m'accuser d'être par trop partial ou sévère. L'éducation musicale d'un chanteur est chose très-grave et de la plus haute importance. Que de sommes fabuleuses l'inexpérience des professeurs ne fait-elle pas jeter aux parents? En calculant les émoluments que les dits chanteurs reçoivent, ce que je dis ne sera pas taxé d'exagération. C'est pourquoi je vais soumettre quelques idées aux grands maitres qui dirigent les études musicales.

Après que l'élève aura bien étudié le solfége, et un peu le piano pour pouvoir s'accompagner convenablement, et lorsque l'âge sera jugé opportun par le professeur de chant, tout d'abord il faut inspirer à l'élève le sentiment dramatique. Et, pour y parvenir, il n'y a qu'à choisir ces solféges qui enferment et développent graduellement ce principe. Malheureusement, si on en excepte quelques leçons noyées dans des milliers de pages de vocalises, il n'existe point de méthode simple et progressive qui réalise mon idée. Et personne ne s'en étonnera. Si le chant, comme je l'ai dit dans le 1^er^ volume, a subi une transformation complète, il est évident qu'il faut une nouvelle méthode pour ce nouveau chant. Et voilà pourquoi je me suis décidé à présenter au public mon ouvrage, sans avoir l'orgueil de le croire parfait, ni même bon. Ma seule consolation est de savoir que Rossini et Fétis, et la presse en général, ont trouvé utile le principe. Que de plus habiles que moi se mettent à l'œuvre, pour doter l'art d'une méthode de chant qui contente les besoins de l'époque, et je m'estimerai fort heureux d'avoir excité quelque grand compositeur à faire beaucoup mieux que moi. Oui, c'est un grand compositeur qui doit s'occuper d'une telle méthode, (1) car il est absurde que la musique des solféges puisse être écrite par le premier

(1.) Il sera facile de comprendre que ce n'est pas mon intention de parler avec peu de respect de tous les auteurs célébres qui se sont occupés de l'art du chant. Je suis plein de respect et d'admiration pour les solféges de Fétis, de Cherubini, de Méhul, de Gossec, de Mengozzi, etc., aussi bien que pour ceux de Crescentini, de Garcia, de Garaudé, de Panseron (qui a rendu de très-grands services à l'art), et de bien d'autres, dont l'énumération serait trop longue. J'entends seulement parler du nombre infini de ceux qui ne connaissent pas le mécanisme de la voix, ni les règles primordiales de la mélodie et de l'harmonie; et qui, par une ignoble spéculation, imposent à leurs malheureux élèves, non-seulement l'achat de methodes informes. mais, ce qui pis est, les obligent à s'en servir et à s'exercer journellement dans ces compositions monstrueuses. L'expérience ne nous prouve que trop quels en sont les résultats. J'ai voulu illustrer ce paragraphe, pour éviter qu'il ne donne lieu à quelque interprétation maligne.

venu, comme si l'expérience ne nous montrait pas fatalement, et chaque jour, la pauvreté absolue des chanteurs; et il est plus que certain que les causes de cette grande pauvreté sont au nombre de deux : d'abord l'oubli complet de développer le médium de la voix, et ensuite le mauvais choix des solféges et des vocalises, qui, étant arides et ennuyeux, dégoûtent l'élève de l'étude, au lieu d'en stimuler le goût et, je dirai presque, la curiosité. La méthode pour l'enseignement littéraire est tout autre ; et, s'il y avait une observation à faire, ce serait de dire que les chefs-d'œuvres grecs, latins, français, italiens, etc., sont mis entre les mains des jeunes gens peut-être un peu trop tôt. En musique au contraire, il y a des professeurs, et en grand nombre, qui ne se soucient ni de solféges ni de vocalises, mais seulement de quelques exercices, faits, Dieu sait comme : et après quelques mois ils donnent à étudier une partition célèbre. D'autres, un peu plus consciencieux, font solfier et vocaliser pendant longtemps; mais quels solféges, quelle musique! Des leçons, excellentes peut-être pour donner au gosier la facilité nécessaire pour rendre toute sorte de difficultés : mais la phrase, la mélodie originale, la distinction, l'élégance ne se rencontrent pas généralement dans ces compositions Voilà pourquoi, je le répéte, un grand compositeur peut seul combler cette importante lacune; et c'est alors, qu'en très-peu de temps on verrait quels immenses progrès une pareille méthode ferait faire à l'art vocal.

Maintenant que les congrès scientifiques ont pris une certaine vogue, je pourrais suggérer une autre idée. Je crois qu'il serait fort utile d'en convoquer un à Paris, par exemple, dans lequel on examinerait s'il ne serait pas bon, comme je viens de le dire, qu'un grand compositeur s'occupât d'un travail spécial sur le chant. Une commission nommée *ad hoc* assemblerait toutes les méthodes anciennes et modernes qui jouissent de quelque célébrité, et choisirait dans l'immense quantité de ces méthodes ces leçons qu'elle croirait les plus utiles. Ces leçons seraient publiées dans un ou plusieurs volumes ; et ce travail, approuvé d'abord par la commission et ensuite par le congrès, pourrait devenir une espèce de code de l'art du chant. Et, de cette façon, le monde artistique tout entier concourrait à ce grand et nécessaire progrès. Plaise à Dieu que ces quelques paroles trouvent de l'écho dans un cœur noble et généreux dont la voix pleine d'autorité puisse se faire entendre, et appliquer un remède salutaire à la complète décadence du noble art vocal. (2).

---

(2). Dans ces derniers temps, le Gouvernement français a pris l'initiative d'une réforme très-salutaire qui aura les plus heureuses conséquences : je veux parler du *Diapason* qui était devenu impraticable et forçait les plus belles voix à périr complètement au bout de deux ou trois années. En effet, avec la musique que l'on compose à présent, avec des orchestres formidables, des bandes militaires sur la scène, une déclamation violente, le malheureux chanteur était obligé de faire des efforts surhumains, pour parvenir à se faire entendre. Qu'on ajoute à tout cela un diapason très-élevé, et l'on comprendra sans peine quelle est la cause de la ruine des voix. Or le Gouvernement français, pour remédier en partie à un aussi grand désordre, ordonna qu'on réunit une commission composée des maitres les plus célèbres, Rossini, Auber, etc., lesquels eussent à aviser. Après un examen minutieux, le diapason fut baissé d'un demi ton à peu près, et ce nouveau diapason fut imposé à tous les théâtres subventionnés. Les musiciens de l'Orchestre commencèrent d'abord par crier au scandale ; mais toute jérémiade fut inutile, il fallut se soumettre. Tout le monde affirmait qu'un pareil changement n'aurait pas trouvé d'imitateurs; mais cette prophétie ne s'est pas vérifiée, car la Russie, la Belgique, et une grande partie de l'Italie ont déja adopté le nouveau diapason, et bientôt l'Europe entière suivra l'exemple de la France. Les idées justes et

Le lecteur voudra bien me pardonner, si je me suis étendu un peu trop ; mais le sujet est si important, qu'avec la meilleure volonté d'être bref, je n'ai pu y parvenir. Et que de choses ne devrais-je pas dire encore ? Maintenant pour ne pas abuser de la patience du lecteur, je tâcherai de parler aussi briévement que possible du second volume que je publie. Il commence par 25 leçons pour développer le sentiment du rhythme. Ces leçons trouvent leur place dans le 1er volume après les 12 leçons préparatoires et les 12 sur les intervalles. L'expérience m'a convaincu que mon premier volume avait besoin de plus de développement en ce qui touche au rhythme, au médium de la voix, et à la manière de phraser. Viennent ensuite quelques exercices journaliers sur la gamme, base absolue du chant. Quant aux *gruppetti* de 2, 3 et 4 notes, je les écris de deux manières pour faire comprendre à l'élève le temps qu'il doit employer dans leur exécution. La première contient la valeur intrinsèque du *gruppetto* ; la seconde, la valeur conventionnelle. Il est bien vrai que le goût du professeur et celui de l'élève jouent un rôle important dans la dite exécution ; mais il me semble que ce qui en facilitera l'intelligence, ce sera d'avoir une idée approximative de la valeur intrinsèque de l'exécution. A la suite on trouve 12 leçons que j'appelle préparatoires et qui serviront en grande partie à développer les exercices précédents *arpéges*, *trilles*, *gruppetti*, etc. J'ai voulu donner quelques exemples de chants nationaux, Espagnols et Siciliens, quoique ces chants aient entr'eux une assez grande ressemblance : et j'aurai bien voulu en donner aussi d'autres nations, si je n'avais craint d'être trop long : sans compter que le peu d'influence qu'ont sur notre rhythme les chants des autres peuples m'a déterminé à renoncer à cette publication. La 12e leçon est un *Ave Maria* en italien et en latin. On croit, sans trop de raison, que la poësie italienne de cet *Ave Maria* est de Dante. Quoi qu'il en soit, je ne voudrais pas qu'on me supposât l'idée d'offrir cet *Ave Maria* comme un modèle de chant religieux : à Dieu ne plaise ! je connais trop l'importance du sujet ; sans compter que l'*Ave Maria* de Cherubini s'élève comme un géant contre lequel un pygmée ne saurait lutter. C'est une leçon de chant, et rien de plus. Je vais maintenant parler de la partie la plus importante de mon travail, but unique de la présente publication.

Dans l'*avant-propos* du 1er volume, aussi bien qu'au commencement de celui-ci, j'ai tâché de faire voir que le chant actuel n'a qu'un seul moyen de fixer l'attention du public,

---

raisonnables trouvent toujours des adversaires, surtout chez les routiniers : mais la lumière se fera, et ces messieurs seront obligés de baisser pavillon et de se taire. Je crois qu'un congrès musical pour ce qui regarde le chant est aussi nécessaire que tout autre chose. Des savants se réunissent pour la botanique, la numismatique, l'archéologie ; ils se réunissent pour améliorer la race bovine, chevaline, etc., etc., et le chant, ce don sublime du ciel, ce civilisateur par excellence, cette source de distinctions et de richesse, doit-il languir encore longtemps dans un état aussi déplorable ? On me dira peut-être qu'aux professeurs qui ne font pas partie d'un conservatoire on ne pourra pas imposer l'usage d'une pareille méthode, plutôt que celui de toute autre. Sans doute ; mais cette raison très-vraie serait détruite par l'exemple, et par la voix puissante de l'aréopage musical. En effet il faudrait supposer dans les élèves, et ce qui importe davantage, dans les parents, une dose de bonhommie qui dépasserait toutes les bornes, s'ils n'adoptaient pas une méthode qui aurait été approuvée par un congrès aussi compétent. Et il ne serait que juste de demander au professeur : « De quelle méthode faites-vous usage ? » D'après sa réponse on saurait à quoi s'en tenir. L'art devant y gagner énormément, j'espère que cette idée du congrès trouvera de puissants appuis pour la réaliser.

et que ce moyen n'est autre que l'expression dramatique. Voilà pourquoi j'ai écrit douze leçons dramatiques ; et pour donner un intérêt réel à ces leçons, chacune d'elles porte un titre, de manière que quelques explications du professeur et la lecture de ce chapitre mettront l'élève non-seulement à la portée de comprendre la leçon, mais, pour me servir d'une expression artistique, le mettront en *situation*. Chaque leçon exige un petit programme ; procédons par ordre.

N° 1. Première partie. — *En allant à l'église.* La cloche avec son *Mi* obstiné invite les fidèles à la prière. Une jeune fille s'achemine vers l'Église ; ses lèvres murmurent un nom chéri ; car elle est pure comme un ange. L'Éternel accueille ses prières. Deuxième partie. *Dans l'église.* L'orgue fait entendre un prélude ; tout porte au recueillement et à la prière. La jeune fille prie pour ses parents, pour ses amis. Elle prononce souvent le nom du bien-aimé devant Dieu qui est son confident.

N° 2. *Le calme.* Ce seul titre dit tout . tranquilité d'âme, douce extase, abandon. Qui n'a pas éprouvé au moins une fois dans sa vie ce bien-être ineffable dans une campagne silencieuse? Un ruisseau tranquille coule à vos pieds ; l'horizon est pur et sans bornes. Oh Sicile, ma patrie ! je me souviens des jours de ma jeunesse calme et douce : c'est alors que j'ai souvent éprouvé pareille émotion.

N° 3. *L'amour.* Quel grand mot ! voilà tout le poëme du cœur humain. Quel est le profane, l'audacieux qui ose exprimer par des sons l'arcane tout-puissant de la nature ? J'entends une voix qui ne cesse de me crier à l'oreille : sacrilége ! C'est vrai ; mais je ne prétends pas mener à bonne fin une entreprise qui est, non seulement ardue, mais que je crois impossible. Je n'ai d'autre but que de présenter une idée. Qui sait si un élève doué d'une grande sensibilité ne pourra pas renouveler le miracle de Pygmalion ? La ritournelle représente la voix mystérieuse qui commence à se faire entendre dans un jeune cœur. Le chant qui suit est la sensation reçue qui se développe, s'accroit au possible, et se termine par une espèce de crescendo, résultat naturel des grandes émotions.

N° 4. *L'abandon.* Qu'ils sont courts les moments heureux de la vie ! après tant de serments, tant de promesses d'une fidélité éternelle, voici une malheureuse, seule, abandonnée, qui pleure le départ de son bien-aimé. Tantôt elle est tendre et passionnée, tantôt au comble de l'agitation. Les racines de cette passion sont au fond de l'âme. Cette leçon doit exprimer la tendresse et la douleur, mais sans violence.

N° 5. *Un mauvais rêve.* Qui n'a pas eu de ces rêves, après avoir beaucoup souffert des peines de cœur pendant le jour? Le prélude exprime l'idée d'un fantôme qui se présente ; il est grand, immense, il vous poursuit. On pleure, on prie, on se débat contre cette ombre. Cette leçon présente beaucoup de difficulté dans l'exécution, à cause de la variété constante de la mélodie, et par la mobilité qu'exige le passage d'un extrême à l'autre, sans gradation, sans préparation. Je recommande au professeur de tâcher par tous les moyens que cette leçon soit parfaitement exécutée, mais sans exagération.

N°6. *La jalousie.* Lorsque cette ennemie de l'homme a pris possession d'un cœur, malheur à lui ! Il n'y a plus de repos, plus de paix. Elle médite profondément une vengeance

atroce. De temps en temps elle éclate comme la foudre, puis elle redevient calme en apparence : enfin elle renverse tout obstacle, lorsqu'elle ne doute plus de l'existence d'un rival. Voilà pourquoi cette leçon se compose d'un *Largo* et d'un *Allegro*. Je ne m'étends pas sur la manière de l'interprèter, car je crois plus que suffisants les quelques mots qui précèdent.

N°7. *Mélancolie*. Le titre de cette leçon dit tout, et la composition musicale exprimera, j'espère, cet état pénible du cœur. En tout cas, je m'en rapporte à l'intelligence du professeur, pour mettre en évidence les moindres gradations.

N° 8. *Le désespoir*. Une douleur sans espérance, douleur profonde, résignée, terrible. La tendresse parait de temps en temps, mais c'est un éclair passager. Le ton de cette leçon se comprend aisément. Le poëme du cœur humain avec ses puissantes passions est fini.

N° 9. *Sur mer*. La tempête, et, après la tempête, la prière. Ce titre est si clair qu'il me dispense d'expliquer longuement cette leçon.

N° 10. *Une légende*. Il n'en est pas de même de celle-ci, qui nécessite un peu d'explication. C'est l'automne. Dans un site pittoresque et solitaire, une jolie paysanne chante une ballade favorite. Tout-à-coup il lui semble entendre du bruit dans un buisson : elle en est effrayée, et interrompt son chant. Le bruit cesse, le calme se rétablit, et la jeune fille se moque de sa peur. La ballade recommence ; mais le bruit se renouvelle et augmente. Finalement un jeune inconnu paraît devant la paysanne. Elle voudrait fuir, mais ne peut pas. Le jeune homme veut parler, mais elle refuse de l'entendre. Finalement, l'inconnu lui fait le récit de tout ce qu'il a souffert, à cause de l'amour qu'il a pour elle, etc. Par un *Agitato*, la paysanne lui exprime sa terreur de se trouver seule avec lui. Que diront ses parents, s'ils apprennent qu'elle a eu un entretien secret avec un homme ? Elle pleure, elle le prie, le conjure de partir. L'autre insiste, et répète son chant. Elle est finalement subjuguée par tant de tendresse. Après avoir reçu la promesse qu'il s'aboucherait avec ses parents, elle lui demande : Ainsi donc vous m'aimez ? — Oui, répond-il, de toute la force de mon cœur. — Et votre amour sera constant, éternel ? — Jusqu'à la mort. — Alors la jeune fille éclate avec tout l'élan de la passion par un chant en *Re b*. Il en résulte un grand duo. Je recommande beaucoup l'exécution de cette leçon, et surtout la partie du piano, qui joue un rôle très-important, vu qu'il représente le ténor.

N° 11. *Le printemps*. Le réveil de la nature, le sourire du ciel, le calme, le chant des oiseaux, voilà le tableau que j'ai voulu peindre ; mais Dieu sait si j'ai réussi. Pour de tels sujets, il faudrait un Poussin musical, un Rossini. Juste ciel, quel abime m'en sépare. Que l'art accepte au moins mon intention, et que d'autres, comme je ne cesse de le répéter, fassent mieux que moi.

N° 12. *Un automne à Naples*. Voici un peuple bruyant qui ne connait pas d'autre dieu que la joie et l'oisiveté. A vrai dire, il est si beau le *dolce far niente* ! Le voilà tout réuni, et assis à terre sur la *Rive de Chiaja*. L'assemblée choisit une jeune fille de Procida pour danser et chanter la *Tarentelle* : elle s'y abandonne avec tout son élan méridional; mais pendant que danse et chant sont à leur apogée, vient à passer une procession. Le peuple se met à genoux, se recueille et prie. Mais à peine la procession est-elle pasée, que la belle

Procidienne demande si elle doit recommencer. Les vieillards ne voudraient pas, mais les jeunes gens y consentent, et voilà que la danse et le chant recommencent de plus belle et plus animés que jamais (3).

Voici, cher lecteur, ce que j'ai voulu exprimer dans ces 12 leçons dramatiques. Y suis-je parvenu ? c'est là la grande question. En tout cas, je demande de l'indulgence à ce seul titre que j'ai tâché de faire-de mon mieux. Si je n'ai pas atteint le but, la faute en est uniquement à l'impuissance de mieux faire.

Maintenant résumons en quelques mots le plan de nos études. Après que l'élève sera rompu au solfége, qu'il attaque le premier volume, pour apprendre à poser la voix et à respirer — point capital dans l'art du chant — à développer la voix et à phraser. 2e volume. Après les exercices et les 12 premières leçons préparatoires, qu'il aborde les vocalises d'Aprile et de Righini. C'est pourquoi je n'ai pas écrit d'étude spéciale pour la vocalise. A Messieurs les professeurs qui voudront suivre ma méthode, je recommande les vocalises d'Aprile, surtout pour ce qui regarde les *Appoggiature*, chose très-difficile dans l'ancienne musique italienne. Après Aprile et Righini, les 12 leçons dramatiques. Finalement, les grandes partitions, en commençant par Rossini, puis Bellini et Donizetti, etc. J'insiste pour que l'on commence par Rossini, non-seulement à cause de la sublimité de sa musique, mais aussi de la manière dont les voix y sont traitées, manière qui décèle bien que le grand compositeur savait chanter lui-même admirablement : et puis cette musique est si limpide, si bien rhythmée, qu'il faut être né sous une mauvaise étoile pour en manquer la moindre phrase. Un dernier mot sur mes 12 leçons dramatiques : je les ai faites expressément sans paroles, pour tâcher de développer dans l'élève le sentiment dramatique *réel*, si j'ose m'exprimer ainsi, et non par celui de *commande*. Il me semble qu'avec les paroles le chant devient plus facile.

En prenant congé du lecteur, je répéterai ce que j'ai déjà dit bien des fois : si on trouve utile le principe, que d'autres fassent mieux que moi : c'est là tout ce que je désire.

F. CHIAROMONTE.

---

(3) J'apprends en ce moment que Rossini a composé, il y a quelques années, une pièce identique à celle que j'annonce ici. Je déclare formellement que je n'en avais nulle connaissance ; car autrement je me serais bien gardé de choisir un sujet déjà traité, et certes traité admirablement, par le maître des maîtres.

C

Vingt cinq Leçons de Chant pour développer le sentiment du rythme.

CHIAROMONTE.

№ 1.

Canto.

grandioso

Maestoso.

f

ppp

cresc.

f

smorz. ppp

ppp

cresc.

f

ff

pp

cresc. f

№ 2.

Canto.

Andante giusto.

№ 3.

Canto.

Allegretto.

№ 4.

Canto.

legato

Moderato.

pp

cresc.

cresc.

pp

pp

pp

pp

cresc.

f

ff *pp*

lento

№ 5.

Canto.

Larghetto giusto.

ppp *pp* *cresc.* *pp* *ppp* *ppp*

cresc. a gradi.

f

primo tempo

Canto.

№ 6.

Andante giusto.

pp

ppp

cresc.

ppp

ppp

cresc.

cresc.

ff

grandioso

f

ff

pp

rall.

lento

rall.

№ 7.

Canto.

Allegretto

Moderato.

cresc.

cresc.

f

f

pp

pp

f

f

pp

f *pp* *ppp*

pp

cresc. *f* *pp*

ppp

cresc.

f

pp

f

cresc.

f

№ 8.

Canto.

con dolcezza

Andante poco mosso.

ppp

ppp

cresc.

f

pp

smorzando

ppp

f *pp* *ppp*

cresc. *ppp*

cresc. *ppp*

meno mosso *più lento ppp*

meno mosso *più lento ppp*

№ 9.

Canto.

Allegretto assai Moderato.

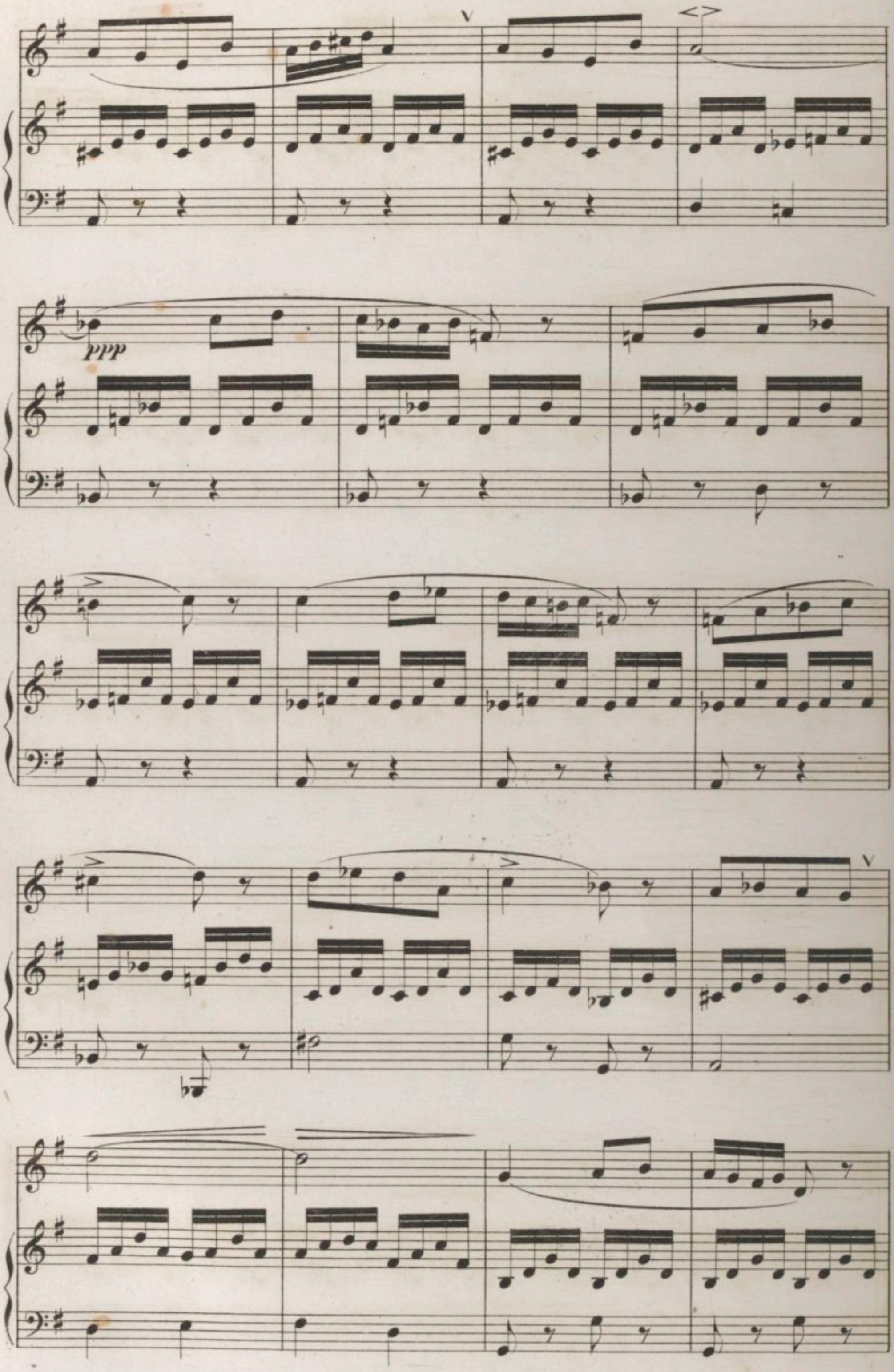
pp

№ 10.

Canto.

Andantino.

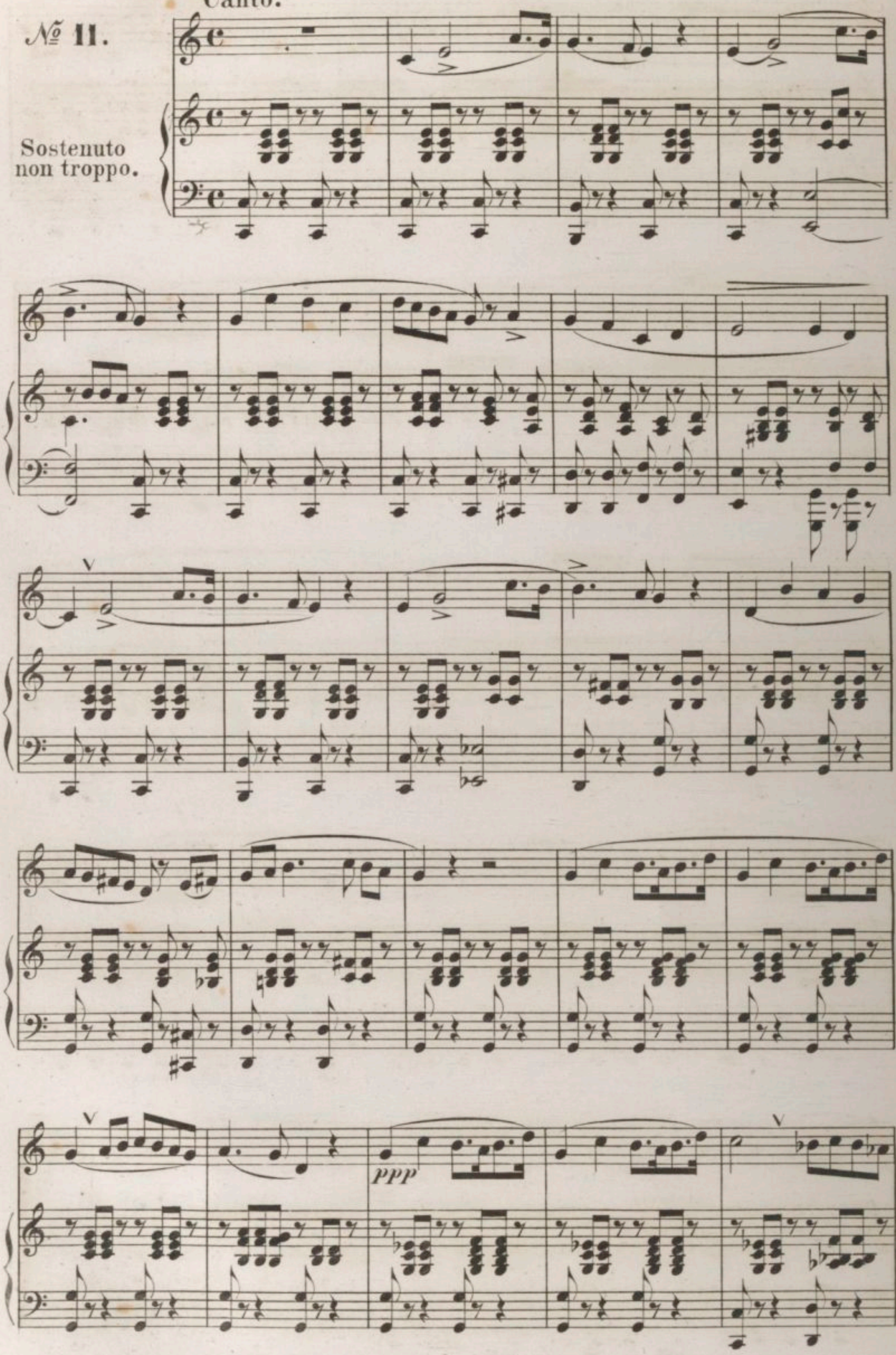
pp


ppp

№ 11.

Canto.

Sostenuto
non troppo.



cresc.

f

ppp

ppp

cresc.

Canto.

№ 12.

affettuoso

Quasi Allegretto.

ppp

pp

V

V

V

V

№ 13.

Canto.

Andante giusto.

pp

pp

marcato

№ 14.

Canto.

Andante
un poco mosso.

dolcissimo

cresc.

f

ppp

ppp

dolcissimo

ppp

V

V

pp

V

V

ppp

ppp

pp

ppp

cresc.

f

ppp

ppp

ff

ff

№ 15.

Canto.

largamente

Larghetto.

cresc.

cresc.

cresc.

f

pp

cresc.

ff

pp

ritard.

№ 16.

Canto.

Quasi Allegretto.

pp

ppp

cresc.

f

ppp

pp

ppp

cresc.

f

rall.

rall.

a tempo

a tempo

№ 17.

Canto.

Larghetto
poco
sostenuto.

ppp

pp

pp

pp

cresc.

f

ppp

pp

pianissimo

ppp

Canto.

№ 18.

Larghetto.

ppp

pp

ppp

cresc.

pp

pp

pp

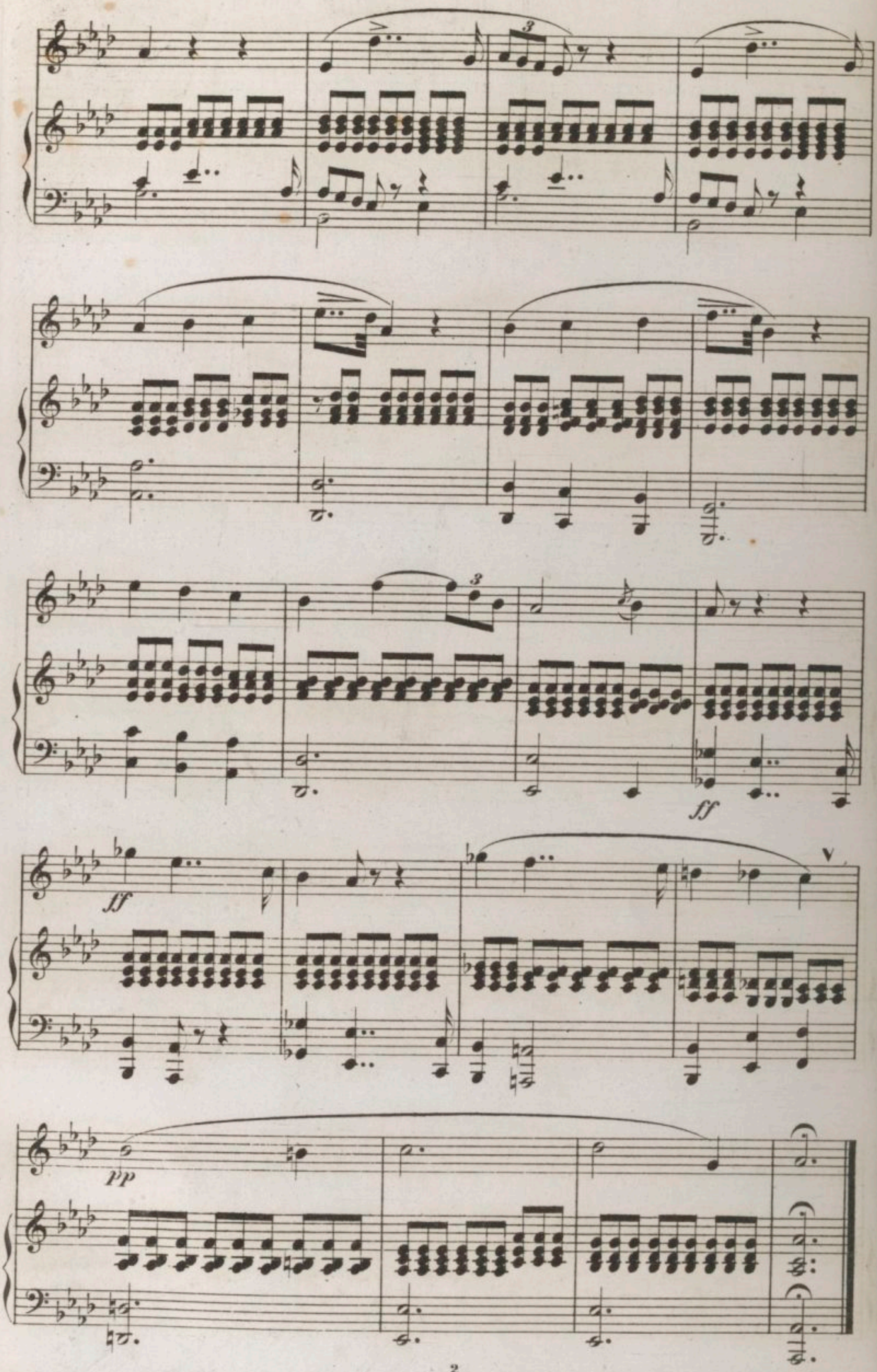
cresc.

cresc.

f

f

ppp


3
3
ff
ff
V
pp

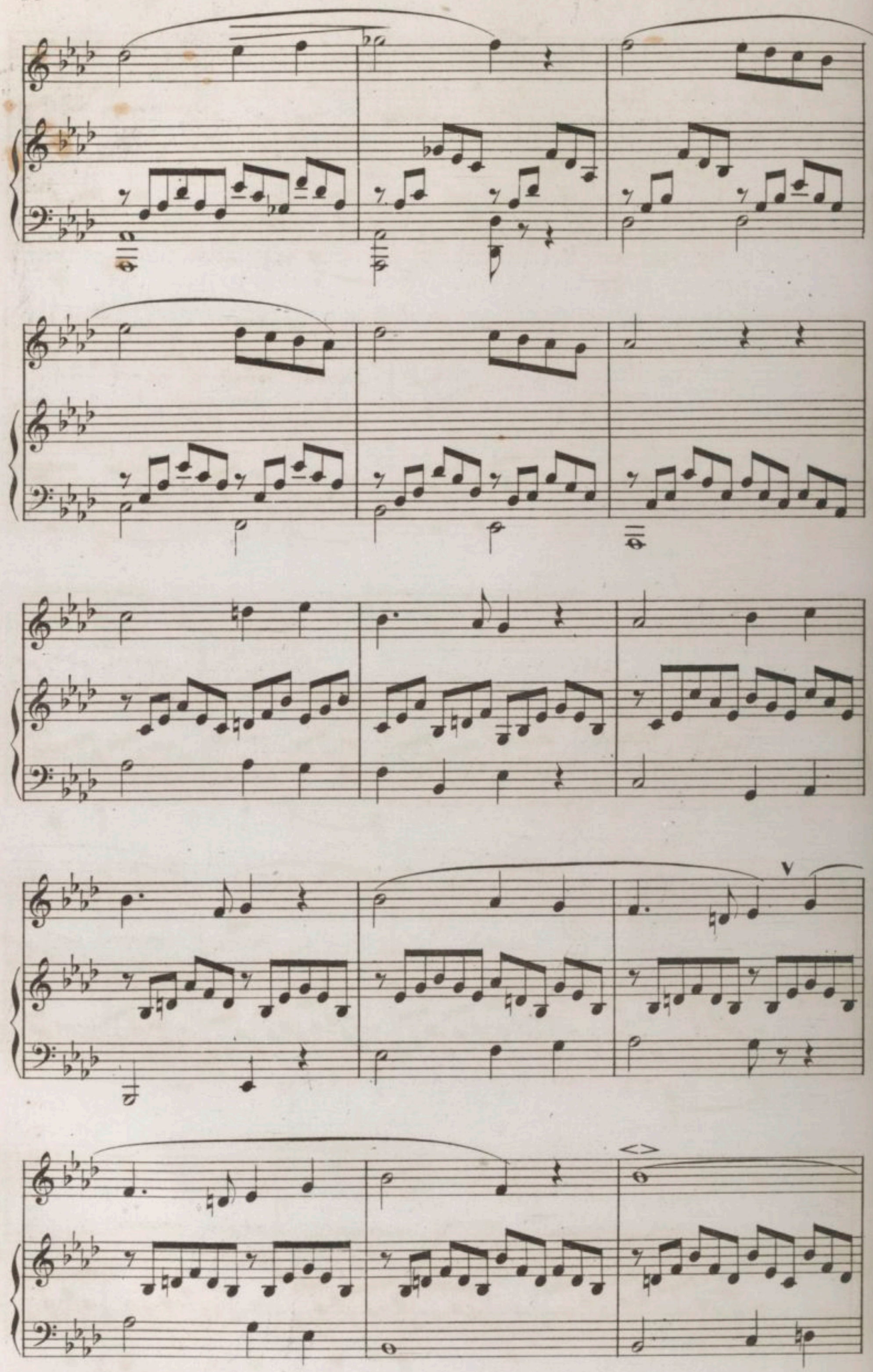
№ 19.

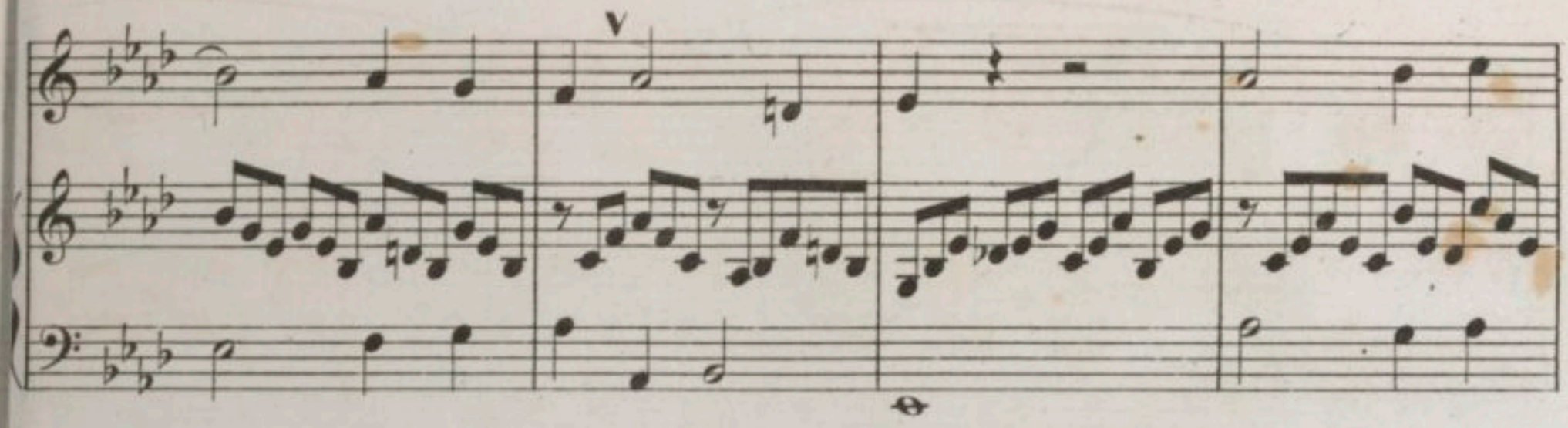
Canto.

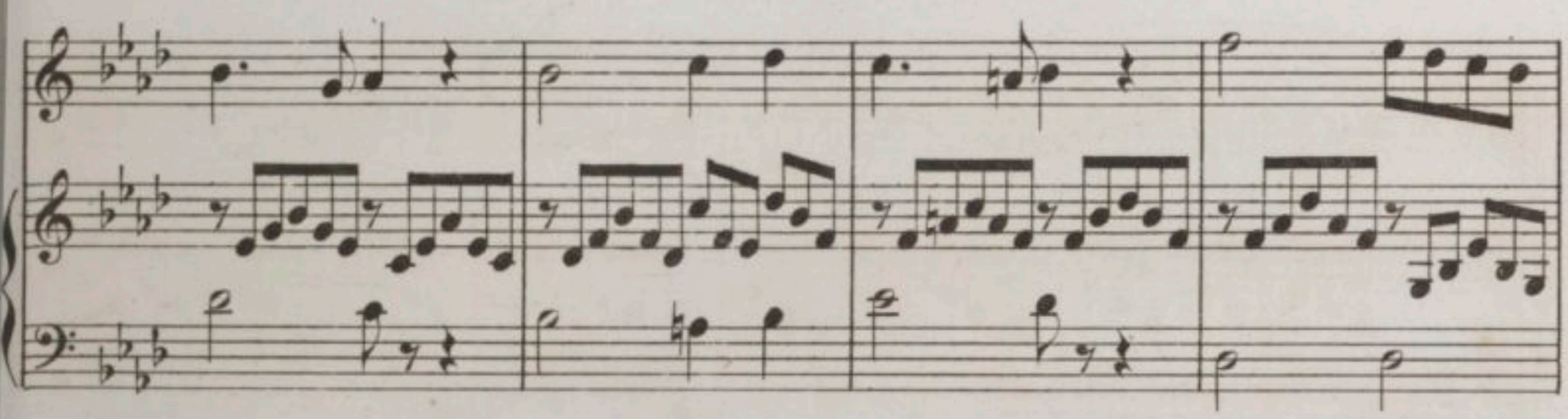
grandioso

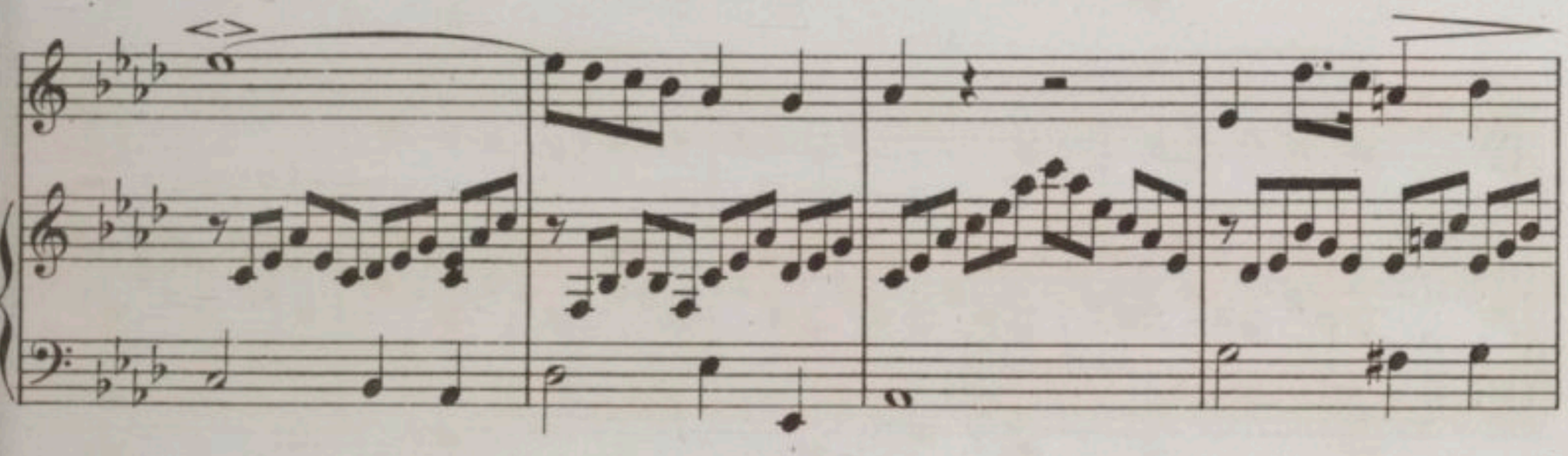
Larghetto.

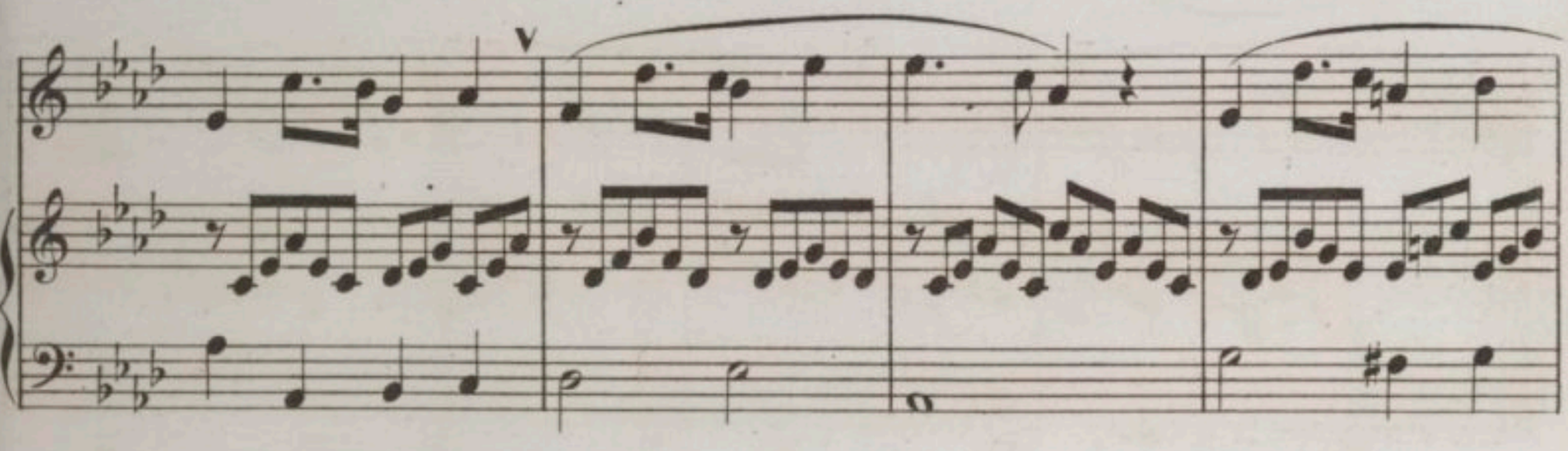
pp











Canto.

№ 20.

Affettuoso.

staccato ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

cresc.

f

f

ff

ppp

pp

sotto voce

ppp

№ 21.

Andante poco sostenuto.

Canto.

pp pp ff

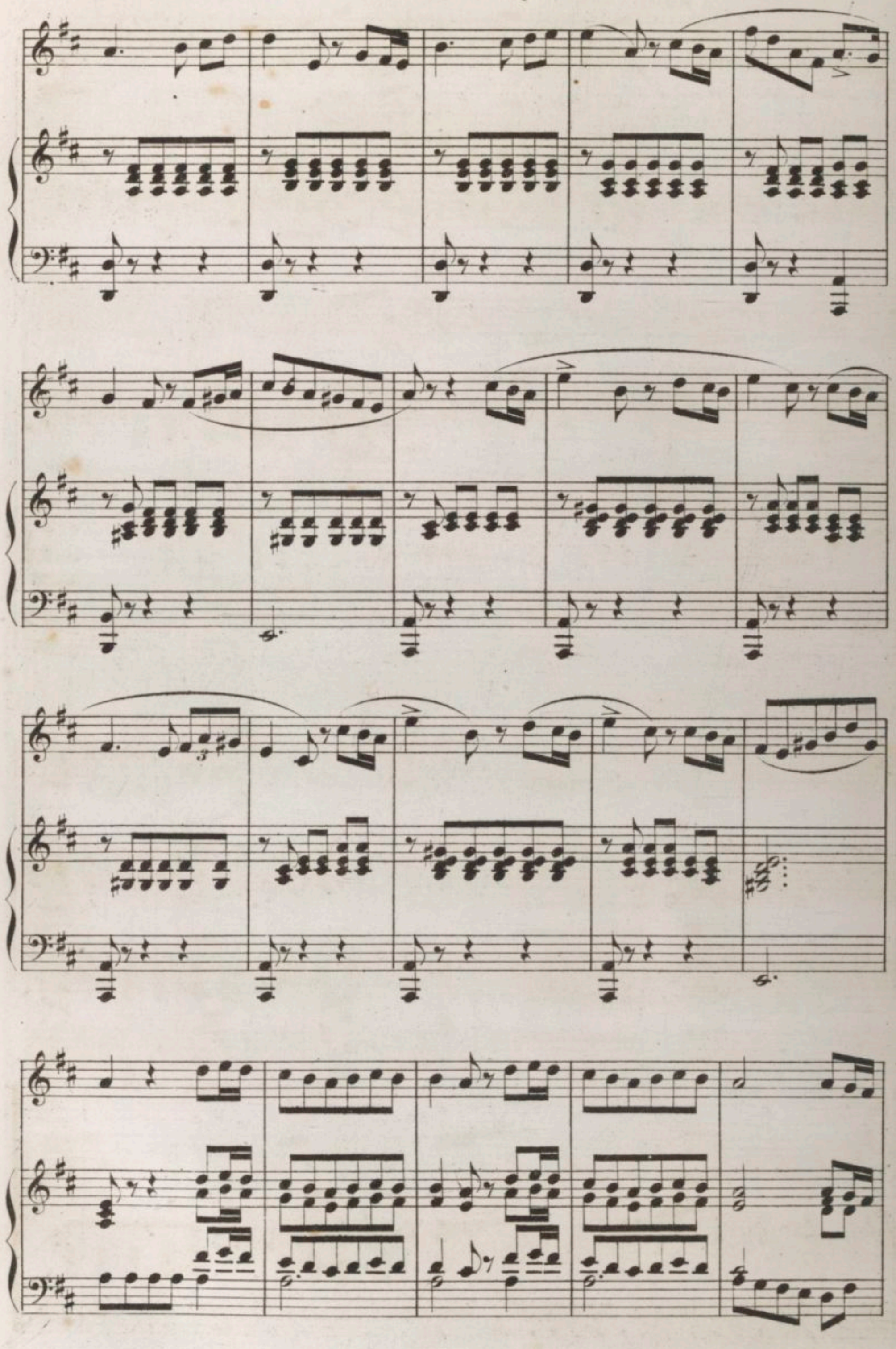
cresc. cresc. f f pp pp

f f ppp pp

cresc.

f f pp pp

cantabile



cresc.

f

ff

pp

f

f

rall.

№ 22.

Canto.

Andante un poco mosso.

dolce

ppp

ppp

cresc.

f

grandioso

pp

ppp

f

Maggiore.

f *p* *grandioso* *pp*

lento

№ 23.

Canto.

dolce

pp

ffettuoso.

cresc.

f

pp

cresc.

ff

pp

pp

cresc.

ppp

cresc.

ff

pp

pp

rall. apiacere

in tempo

col canto

in tempo

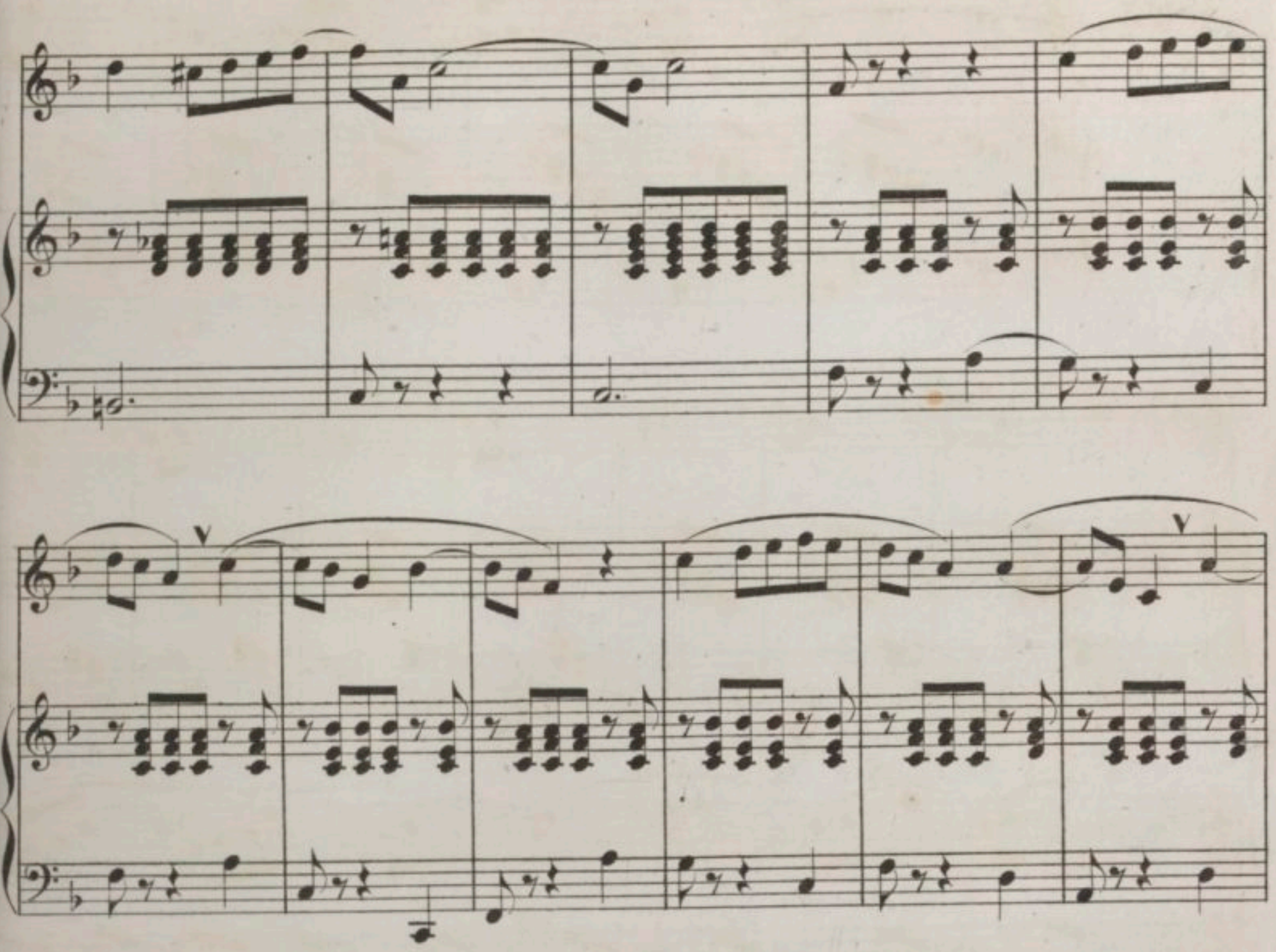
№ 24.

Canto.

con eleganza

Andante.

ppp



Canto.

№ 25.

Larghetto.

cresc.

f

ff

f

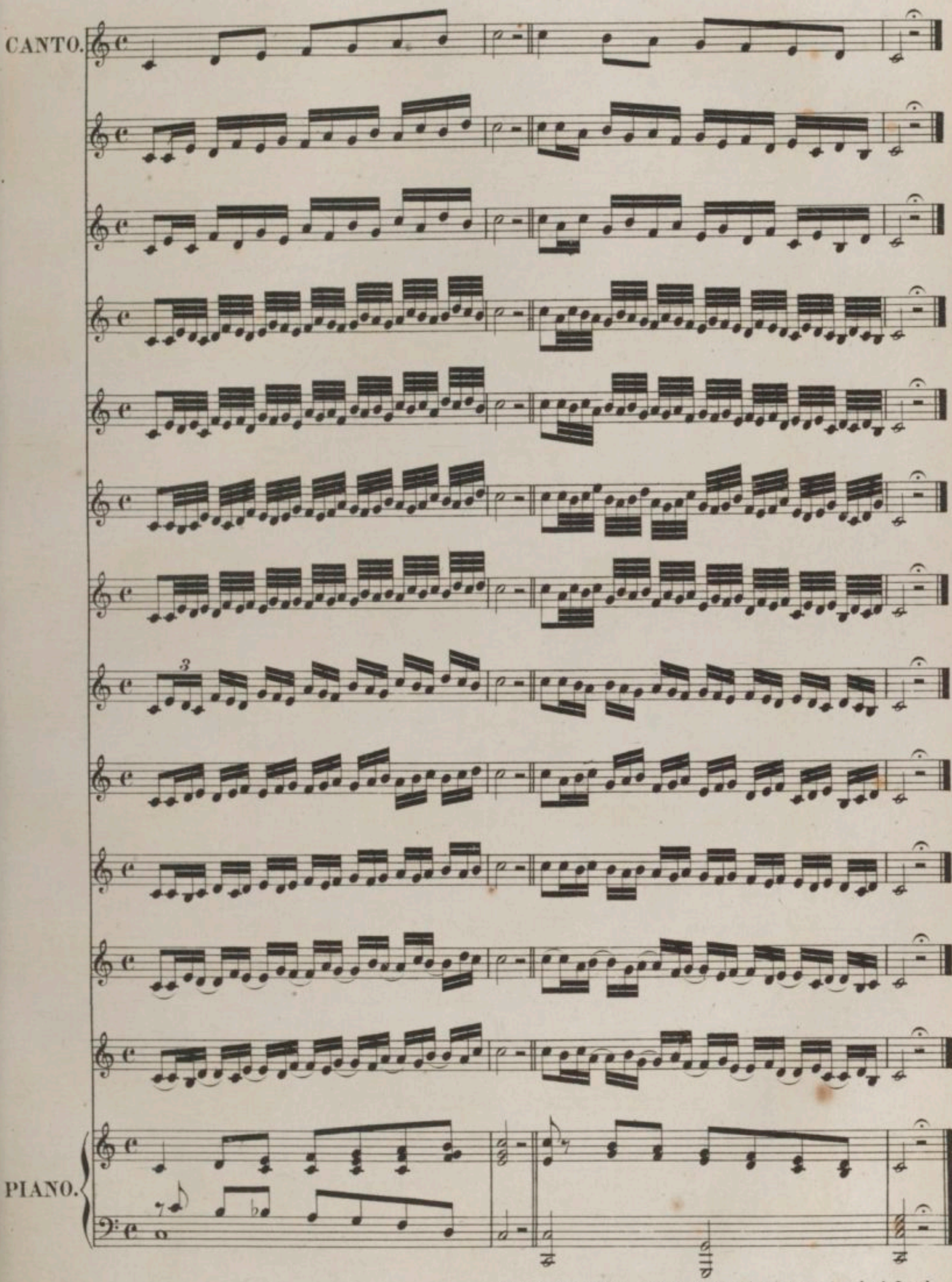
pp

f

pp

ff

Exercices journaliers.



II Montez et descendez de demi ton jusqu'au la bémol.

CANTO.

PIANO.

Montez et descendez de demi ton jusqu'au la bémol.

CANTO.

PIANO.

Montez et descendez de
demi ton jusqu'au la bémol.

CANTO.

PIANO.

Montez de demi ton jusque au sol.

CANTO.

PIANO.

CANTO.

PIANO.

Montez jusqu'au mi bémol.

Con portamento.

Canto.

dolce

Affettuoso

sostenuto.

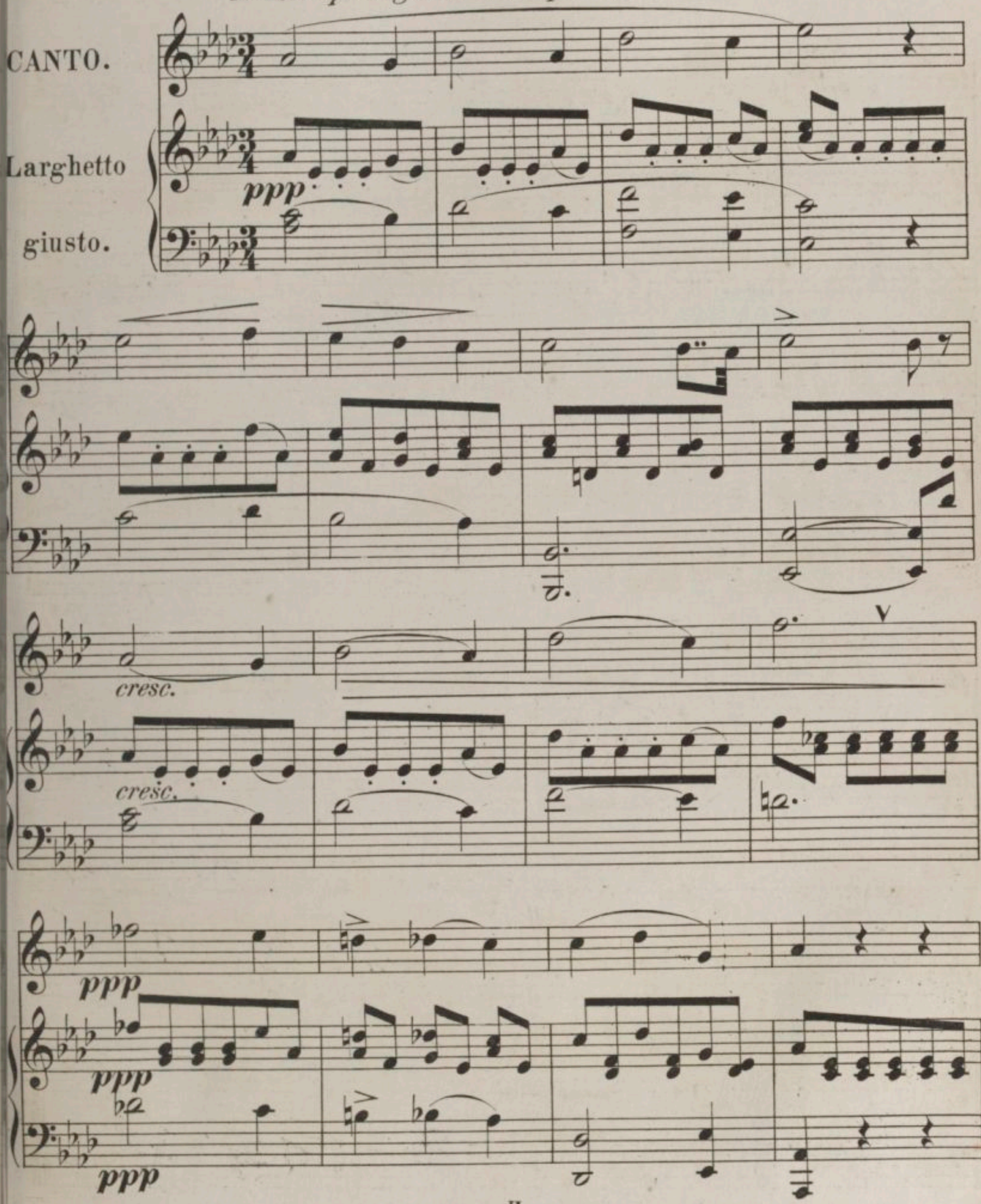
Exercice pour le trille.

Montez de demi ton jusqu'au do.

Montez de demi ton jusqu'au sol.

Douze Leçons de Chant préparatoires.

Nº 1. *sempre legato e con espressione.*



pp

pp

pp

rall.

in tempo

pp

cresc.

in tempo

col canto

cresc.

ppp

cresc.

V

pp

V

cresc.

f

dim.

dim.

ppp

f

ff

dolcissimo

V

ppp

ppp

dolcissimo

cresc.

pp

pp

lento

in tempo

perdendosi

col canto

in tempo

Nº 2.

Canto.

pp

Allegretto alla siciliana.

cresc.

ppp

dolcissimo

ppp

cresc.

ppp

cresc.

cresc.

pp

cresc.

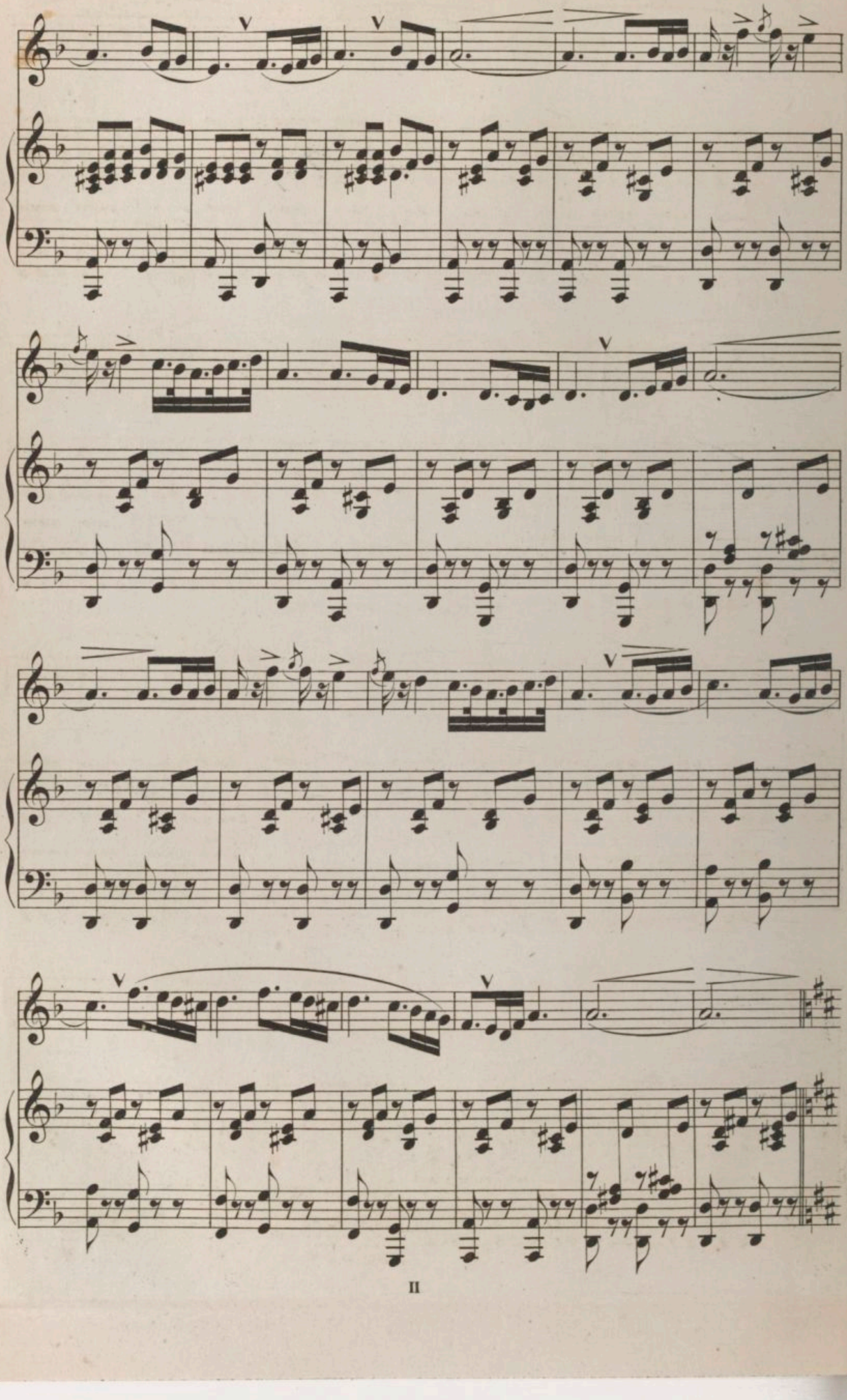
pp

f

pp

f

pp



dolcissimo

ppp

ppp

cresc.

pp

cresc.

f

dimin.

ppp

ppp

V

ppp

ppp

pp

ppp

ppp

f

N°3. Exercice pour l'élégance.

Canto.

dolce

Allegretto.

ppp

dimin.

rall.

suivez le chant

a tempo

3

tr

3

fun accento

f

pp

f pp

f

rall.

a tempo

tr

3

3

suivez

f pp

pp

f

pp

f

p

f pp

pp

rall.

a tempo

f

p

suivez

a tempo

f

pp

dimin.

rall.

suivez

a tempo

rall.e dimin.al pianissimo

ppp

ppp

Nº 4.

Canto.

Andante malinconico.

dolce *cresc.* *pp*

con passione *dolce* *cresc.*

con passione *stentando ed accentando*

cresc. *cresc.*

cresc. *ppp*

pp

con agilagione

pp

f

ppp

cresc.

f

ppp

smorzando

ppp

con

slancio

ppp

con slancio

ppp *ff* *dolce*

col canto

energico *pp*

energico *cresc.* *ff*

ff

ppp

più sensibile

f con agitagione

ppp

ppp

Maggiore.

cresc. al fort.

ppp

pp

stentando

pp *col canto*

pp

con sentimento

cresc.

cresc.

dimin.

pp

ff pp ff

cresc.ed accel. trallenuto

secondando col canto

in tempo

pp in tempo

Nº 5. Harpêges.

Canto.

Allegretto

mosso.

pp tr f pp

ff ppp tr

f

ppp

tr

ff

accel.

pp

ppp

ppp

ppp

tr

ff

accel.a gradi

f

V

V

vivace

Nº 6. Serenata spagniola *(Sérénade espagnole.)*

Canto.

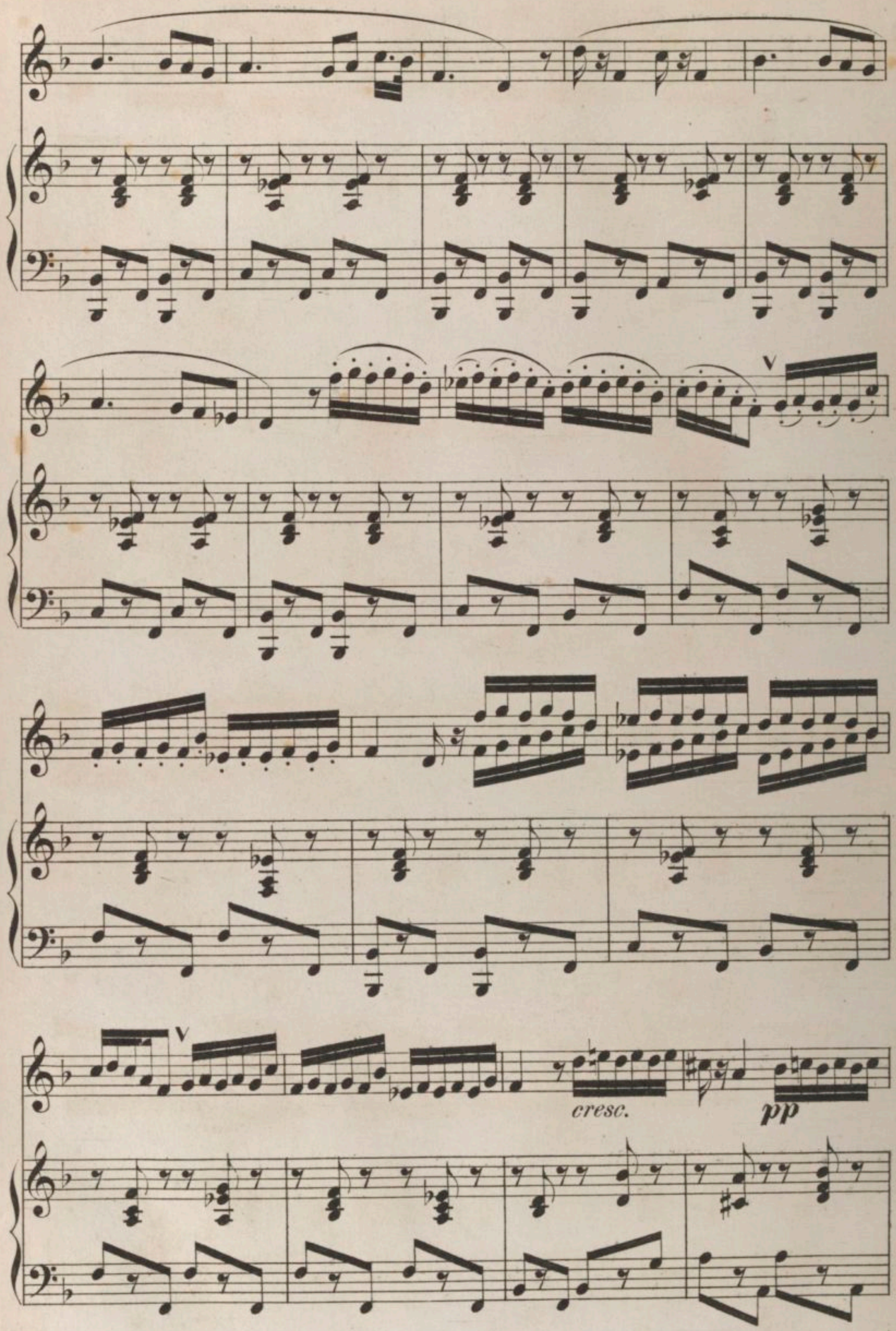
dolcissimo

Andante malinconico non lento anzi mosso.

come pizz.

ppp

elegante


V
V
cresc.
pp

cresc.

ppp

ppp

ppp

cresc.

cresc.

sotto voce

in tempo

lento assai

lento assai

in tempo

Nº 7.

Canto.

Allegro moderato.

pp

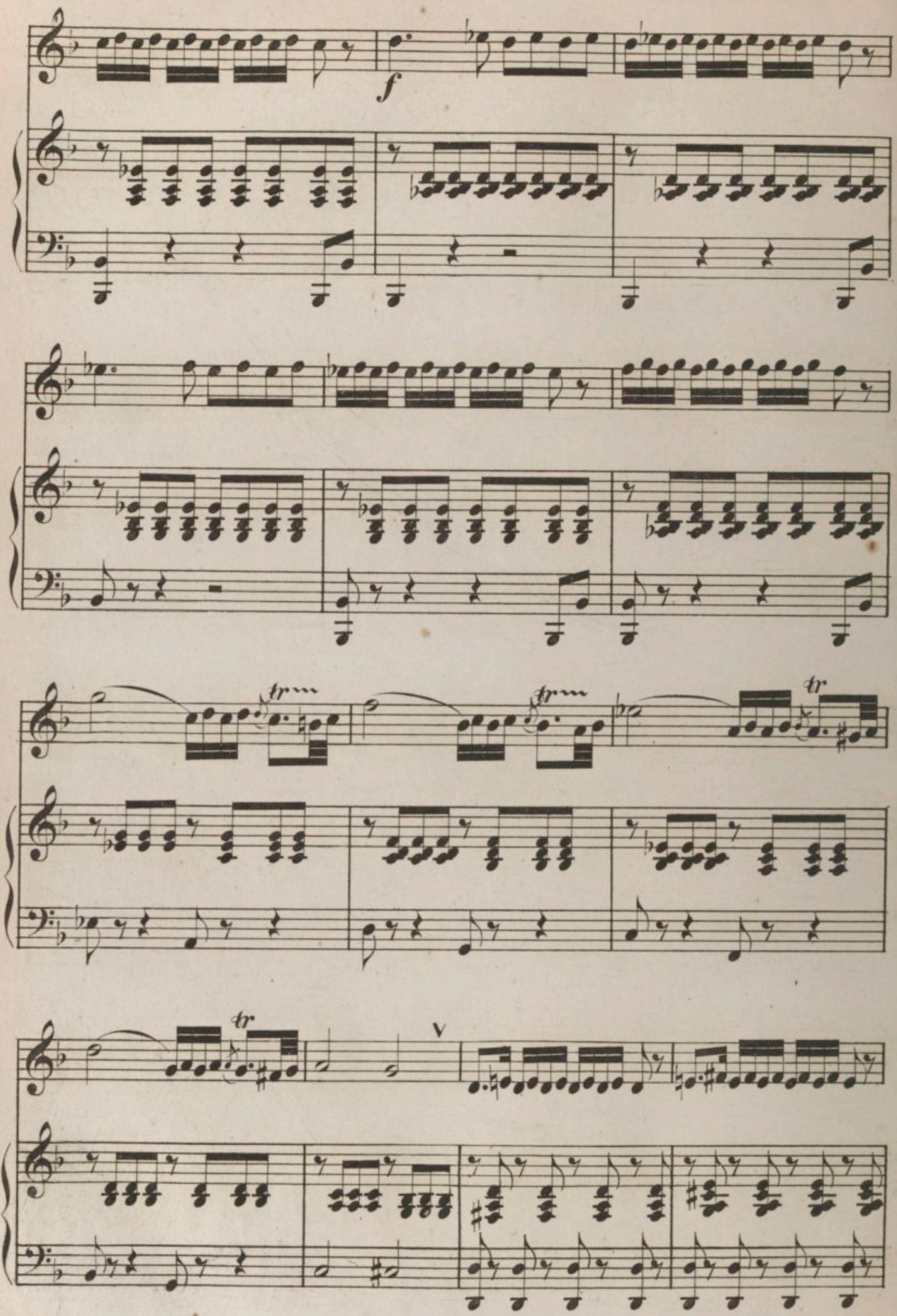
cresc. *f*

ppp

V

ppp

cresc.


f
tr
tr
tr
V

ppp

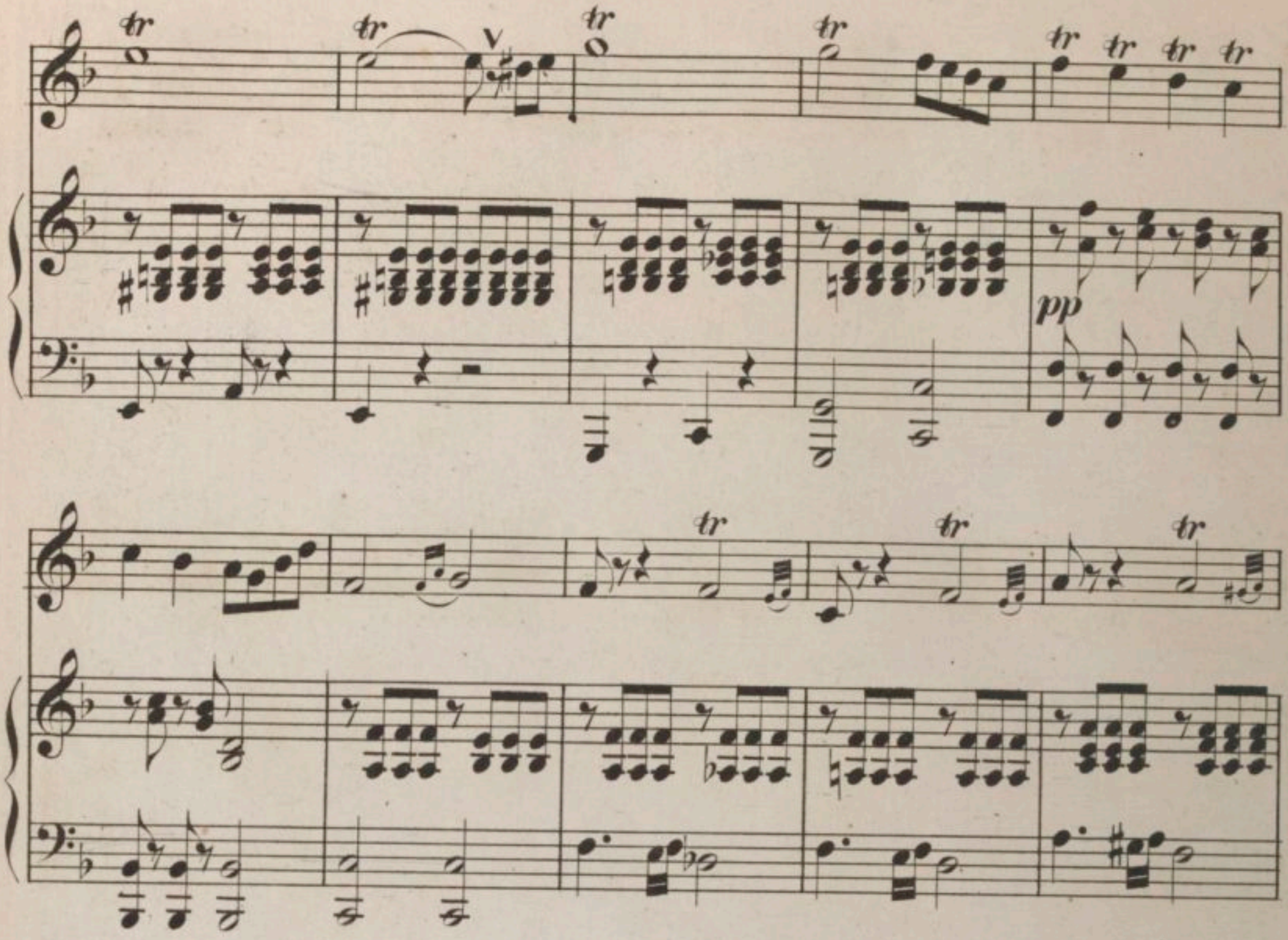
ppp

V 3

3

tr

tr


tr
tr
tr
tr
tr tr tr tr
pp
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
f
pp
f
pp
pp

Nº 8.

Canto.

dolce

Allegretto.

pp

tr

V

V

rinforzando

dimin.

rall.

rall.

pp

ppp

in tempo.

tr

in tempo.

f *pp*

f *pp*

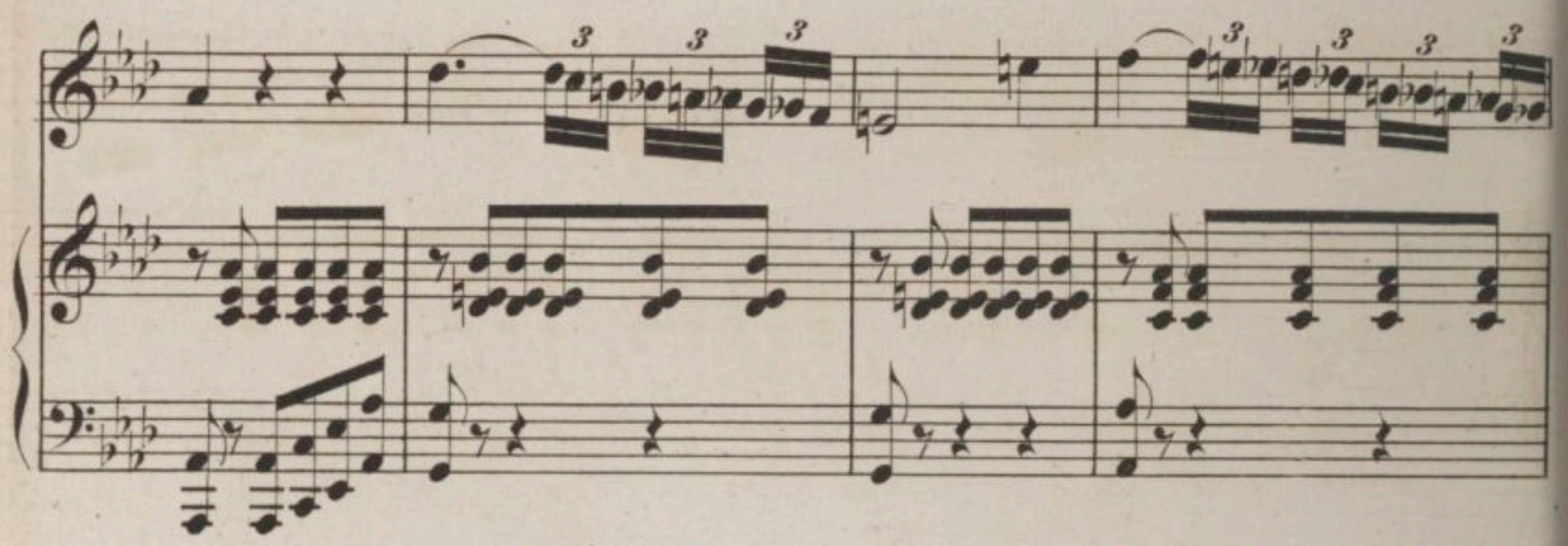
f *pp*

f *p*

pp

f pp
f pp

V



V

cresc. sempre

V

V

V

tr

tr

ppp

f

pp

tr

rinforzando

dim.

pp

ppp

rall.

in tempo

rall.

in tempo

tr

con grazia

ppp

pp

cresc.

pp

cresc.

f

ff

f

ff

Nº 9.

Canto.

dolce

Andante mosso.

ppp

con espressione

cresc. sempre

stentando *grandioso*

f

Maggiore.

dolcissimo

Maggiore.

cresc. sempre

ff *ppp*

ff *ppp*

ppp

pp

accel. quasi Allegro

quasi Allegro

ff

ff

Nº 10.

Canto.

Andante sostenuto.

pp *cresc.* *pp* *cresc.*

legato *ppp*

ppp

suivez a tempo

pp

ppp

pp

ppp

rall.

a tempo

suivez

a tempo

ff

pp

rall. *in tempo*

Allegro.

con brio

Allegro.

ppp

ppp

con espressione

ff

ff

Nº 11.

Canto.

Allegro non mosso.

ff

pp

ff

pp

ff

pp

ff

ppp

ff

ppp

II

un poco meno

pp

primo tempo

ppp

primo tempo

ppp

crescendo sempre

pp

ppp

suivez.

fff

fff

pp

fff

pp

fff

ppp

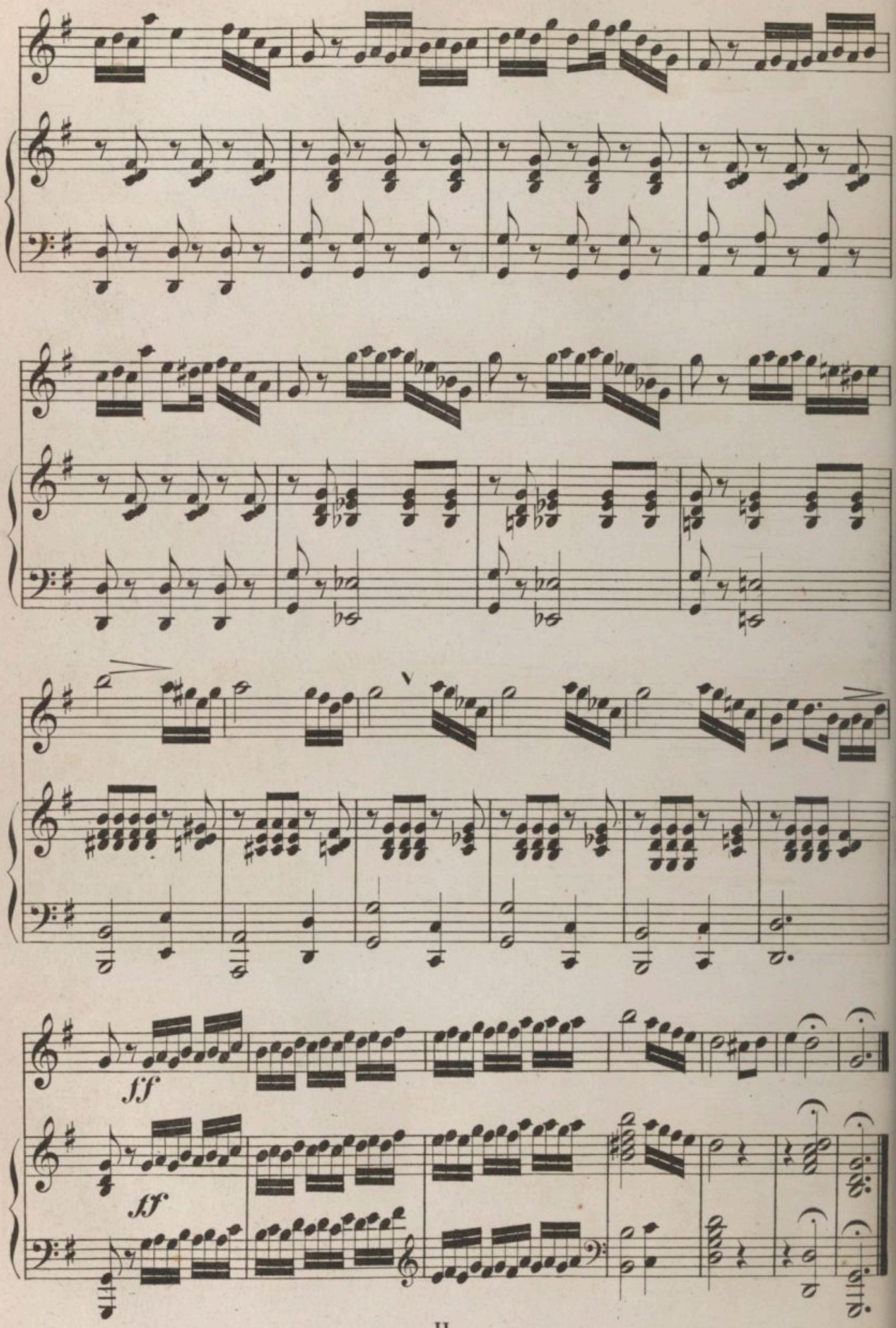
ppp

Maggiore.

dolcissimo

pp

pp


ff

Ave Maria di Dante Alighieri.

Nº 12. Largo grandioso.

Canto.

Pianoforte oppure Organo.

A - - - ve Re-gi - na

A - - - ve Ma-ri - a

Ver - gi-ne Ma - ri - a pie - - na di

gra - - - ti-a ple - na A - - ve Ma-

gra - - zia e Dio e sem - - pre

ri - - a gra - - tia gra-tia

a

te - - co e be - ne-det - to il

ple - - na Do - - mi - nus

portando la voce

pp

frut - - to al qua - le al

te - - cum be - - ne-dic - ta

pp

qua - le io prie - go e be - ne-det - to il

Tu in mu-lie - ri - bus et be-ne - dic - tus

pédale

frut - to al qua-le io prie - go che ci

fruc - tus ven-tris tu - i be - - - ne -

guar - - di da mal Chris - to Je -

dic - - - tus fruc - - - tus

su e che alla nos-tra fin ci ti-ri-se- -

cresc.

ven - tris fruc - tus ven-tris tu i Je- -

co e che alla nos-tra fin e che al la nos-tra

su be- - ne- - dic- -

fin ci ti-ri-se- - co

pp

tus fruc-tus ventris tu i Je - sus

affettuoso

Ver-gi-ne be - ne-detta sempre tu

rinforzando

o-ra per noi a Dio che

Sancta Mari-a ma ter De - i

o-ra pro nobis pecca

ci per do - ni e che a vi - ver ci dia si ben quag giù

to - ri - bus nunc et in ho-ra mor-tis no - - strae

che a nos - tra fin Pa - ra-di - so ci do - - -

cresc.

dimin.

o - - ra pro no - bis pec - ca - to - - ri

cresc.

ppp

ni ver - gi - ne be - ne - det - ta

bus sanc - ta Ma - ri - a

pp

cresc. sempre

o - ra per noi a Di - o che - ci per-

Ma - - ter De - i o - ra pro

pp

cresc. sempre

do - - ni che-ci per - do - - -

no - - bis pro no - bis pec - ca -

stac.

dimin.

ni - - - che ci per do - ni ci per do - -

to - - - ri - bus pro no - bis pec - ca to - ri -

ff *pp*

ni e che a vi - - ver ci di - - a si

bus sanc - - ta Ma ri - - a

ppp

cresc. sempre

ben - - - qua giu che a no - - stra

Ma - - - ter De - i o - - ra pro

cresc. sempre

pp

fi - - ne Pa - ra - di - so ci do - -

no - - bis pro no - bis pec - ca -

stac.

dimin.

pp

ni Pa - ra - di - so ci do - ni a -

to - - ri-bus pro no-bis pec-ca - to - ri - bus a -

ff *pp* *ppp*

a piacere lento

men a - - - men

men a - - - men

col canto

a piacere

ppp

Douze Leçons de Chant Dramatiques.

Nº1. Avant l'Eglise et dans l'Eglise.

Canto.

Andante poco sostenuto.

cloche

pp

pp

con dolcezza è simplicità *pp*

ppp

pp *ppp* *rinforzando*

pp

pp

rinf.

rinforz.

ppp

ppp

ppp

pp

Dans l' Eglise.

pp Dans l' Eglise.

pp

Prière.

Sostenuto cantabile.

pp *pp* *cresc.*

ppp è legato *cresc.*

ppp

dolcissimo

ppp

cresc. *f* *ppp*

cresc. *f* *ppp*

ppp

ppp

in tempo

rall.

rall.

in tempo

ppp

ppp

ppp

Nº 2. Le Calme.

Canto.

Andante poco sostenuto.

calmo e tranquillo

ppp

pp

cresc.

pp

cresc.

f

pp

trattenuto con espansione

con accento

pp

pp

pp cresc.

con eleganza

3

cresc.

ppp

cresc.

ppp

ppp

dolcissimo

ff ppp cresc.

pp ppp

ppp ppp

ppp ppp

Nº 3. L' Amour.

Canto.

Larghetto affettuoso.

ppp

cantabile

dolciss.

ppp

con passione

cresc.

cresc.

ppp

pp

cresc. ff pp

pp cresc. ff pp ppp

dolce

sensibile ppp

sensibile

ppp *cresc.*

f con gran-

de passione *ppp accel.*

primo tempo

ppp

cresc. pp ppp accel.

cresc.

dolciss.

primo tempo ppp

cresc.

3

ppp

dolcissimo

V

cresc.

V

smorzando

V

con grande passione

V

cresc.

ppp

smorz.

cresc.

f

pp

f

pp

V

più piano possibile

perdendosi a poco a poco

Nº 4. L' Abbandono. La Délaissée.

Canto.

Allegro smanioso.

con grande passione

conslancio

con affanna

cresc. sempre

cresc. sempre

ff pp ff

ff pp ff

pp ppp

pp ppp

con dolore

pp ppp

quasi piangendo

con tutta la passione

con affanno

ppp

f

pp

V

V

cresc. accel.

ff

pp

cresc. sempre

ff

cresc.

un poco trattenuto

con grande passione

rallent. a gradi

col canto **pp** **f** **pp**

ppp **ppp**

rall.

Nº 5. Un mauvais Rêve.

Canto.

Sostenuto.

fortissimo e strappato

tr tr

ppp

ff **ff**

con dolore

tremolo **ppp**

cresc.

tremolo **ppp**

pp

f **pp** **ff**

f **pp** **ff** *tr* *tr*

comme une prière

ppp

ppp

ff

con smania

ppp

ppp

ff

pp

f

ff

incalzando semp.

ff

ff

con tutta la passione

pp

ppp

quasi piangendo

pregando rall. a poco

ppp col canto

a poco

in tempo

in tempo

rinf.

pregando e rall. poco a poco

col canto

pppII

in tempo

pp

in tempo

ppp

pp

ppp

ppp

Nº 6. La Gelosia. La Jalousie.

Canto.

sombre

Largo un poco sostenuto.

assai marcato

cresc.

ff

ff pp

cresc.

accel. e cresc. sempre

diminuendo

accel. e cresc. sempre

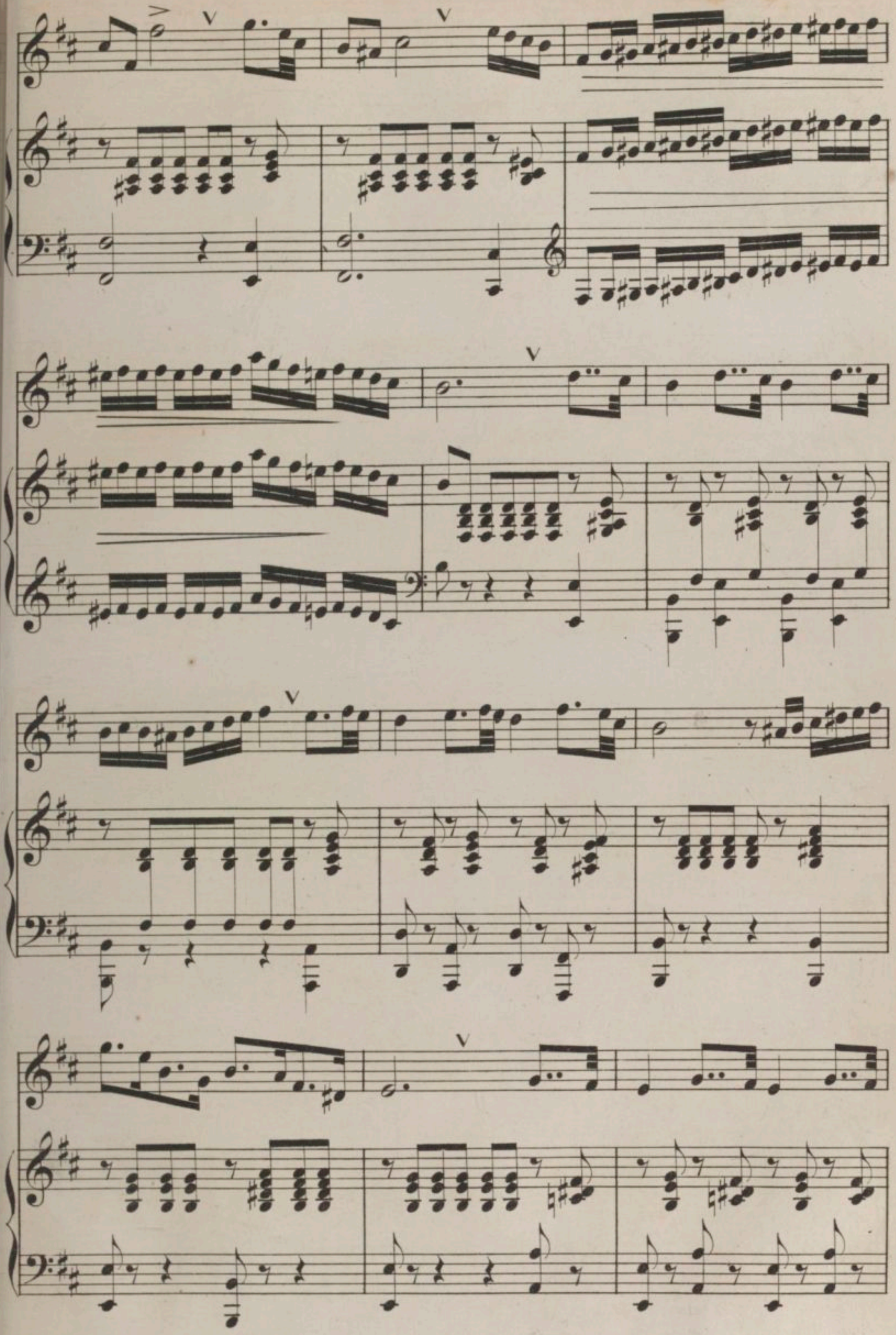
stentando con passione

rall. a gradi

ff animando il movimento

Allegro giusto.

a tutta forza



ff

ff

ff

V

V

tr

tr

Nº 7. Melanconia. La Tristesse.

Canto.

Andante
assai lento.

ppp *ppp* *ppp*

ppp

straziante

ff

con tutta la passione

cresc.

riten.

dolcissimo e quasi singhiozzando

cresc.

pp

cresc.

pp

ppp

ff

ff

sombre

ppp

ff

ppp

ff

ppp

pp

ff

ff

pp

ppp

pp

ppp

Nº 8. Le Désespoir.

Canto.

Largo sostenuto.

sotto voce

tr

f

sotto voce

f tr

ppp

pp ppp

ff

pp

ff

pp

con dolore

ppp

ppp

pp

cresc.

con espressione

pp

ppp

ff

quasi piangendo

dolcissimo

con slancio

ppp

accel.

f

ppp

ff

pp

ppp

ppp

quasi piangendo

ppp

tr

f *ppp*

ppp *ppp*

dolcissimo

ppp

con slancio

cresc. ed accel.

ff

ppp

rall. un poco più **p** *possib.*

ppp

ppp

col canto

ff

ff

ff

rall. a piacere

pp

pp

ppp

№9. Sur la Mer, la Tempête, Prière après la Tempête.

Canto.

Sostenuto.

Calme

ppp

ff

ppp

ff

ppp

ppp

ff

ppp

ff pp

cresc.

pp

dolcissimo

pp

ff

pp

leggiero e sotto voce

ff

V

pp

ppp

ff

cresc.

f

ppp

pp

ff pp

ff pp

cresc. sempre

Allegro.

ff

pp

ff

stentando

a tutta forza

in tempo

pp

ppp

dimin.

dimin.

al pianissimo

al pianissimo

pp

ppp

ppp

ff pp

sf pp

ff

ff pp

ff

ff pp

Larghetto.

ppp

cresc.

ppp

ppp

con affetto devoto

cresc.

ppp

ff ppp ff ppp

ppp

cresc.

cresc.

Nº 10. Une Légende.

Canto.

Allegretto.

ppp

ppp

Ballade.

leggiero

pp

in tempo

pp rall. brillante

pp rall. in tempo

in tempo

rall.

rall. in tempo

rall.

rall.

in tempo

brillante

in tempo

in tempo

rall.

rall.

Quasi Allegro.

con spavento

avec effroi

pianissimo

pp

a piacere

assai lento

ppp

f

col canto

ppp

Allo. brillantemente

pp

cresc.

f

ff

dim.

Primo tempo.

pp

ppp

ppp

rall.

a tempo

rall.

a tempo

pp

Allegro vivo.

pp

cresc.

f

Andante con espressione.

rall.

staccato e ppp

con sparento

ppp

con grand espressione

ppp

rall. a piacere pp

dolcissimo

cresc. *cresc.*

sempre cresc. di passione *stentando col canto*

quasi Allegro.

ppp *ppp* *ppp*

con passione

3 3

cresc. f

pp

ff

rall. con grande espressione

primo tempo

con grande espressione

con

tutta la forza

accell.

ppp

con tenerezza

cresc. di passione

quasi Allegro

sostenuto cantabile

dolce

con slancio appass.

ff

cresc. di passione

non lento

ppp

ppp

f

ppp

f

cresc.

ff

misterioso

con esaltazione di gioja

pp

pp

ppp

ppp

ppp

dolcissimo

Nº 11. La Primavera. (Le Printemps.)

Canto.

Sostenuto.

ppp

leggierissimo

tr

rall.

ppp

cresc. f ppp cresc.

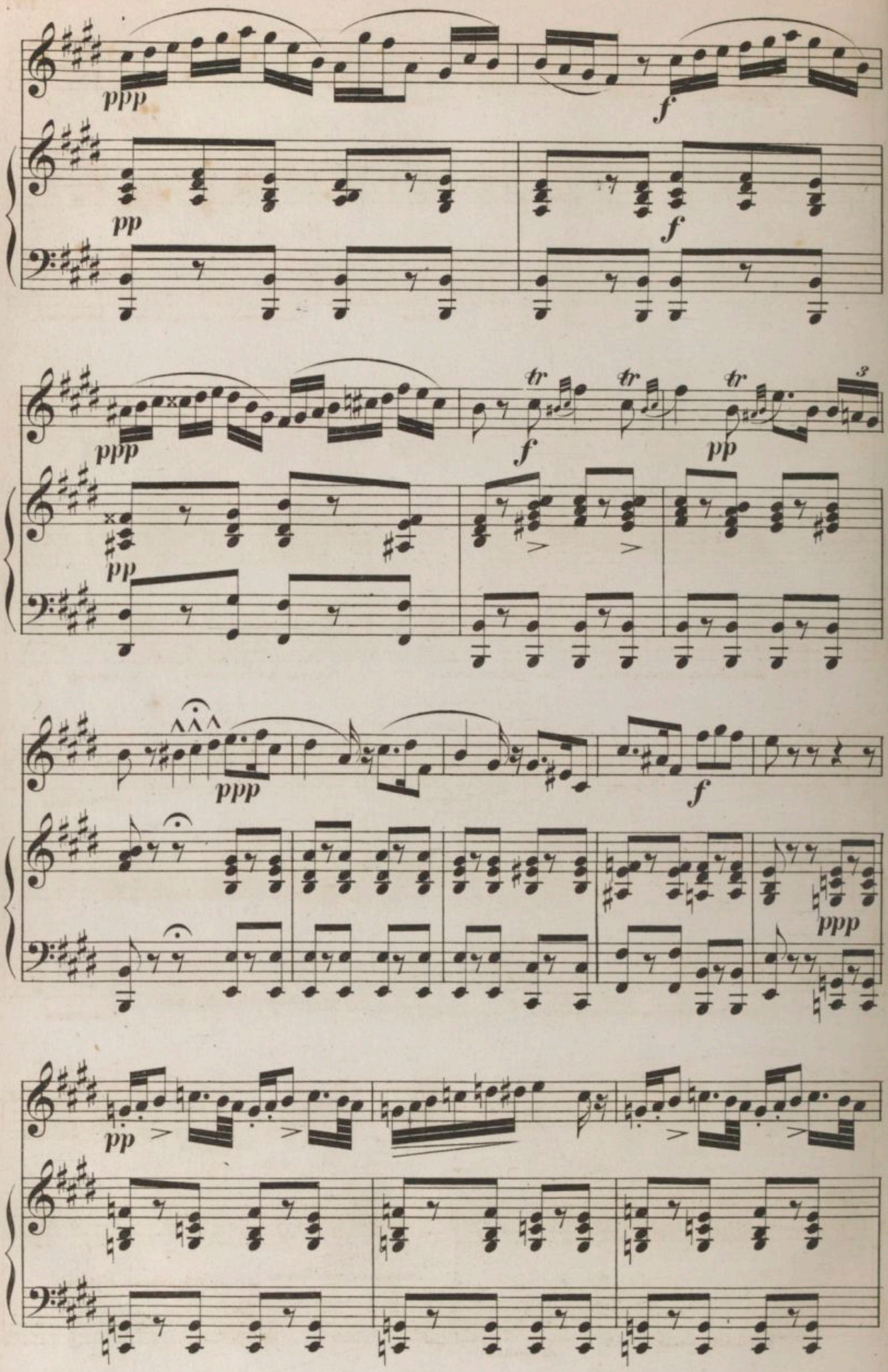
f *un poco più mosso* *ppp*

ppp

f *pp*

p

ff


ppp
f
pp
f
ppp
pp
tr
f
tr
pp
tr
3
ppp
f
ppp
pp

pp

3

cresc.

cresc.

f

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

tr

sotto voce

leggiero **ppp**

ppp

V

3 3 3

V

Cadenza

imitando il canto

ff *ppp* *ff* *ppp*

ff *ppp* *ff* *ppp*

a tempo

ff

ff

ff

Nº 12. Un' Autunno a Napoli. (Un automne à Naples.)

Canto.

Allegro grandioso.

ff

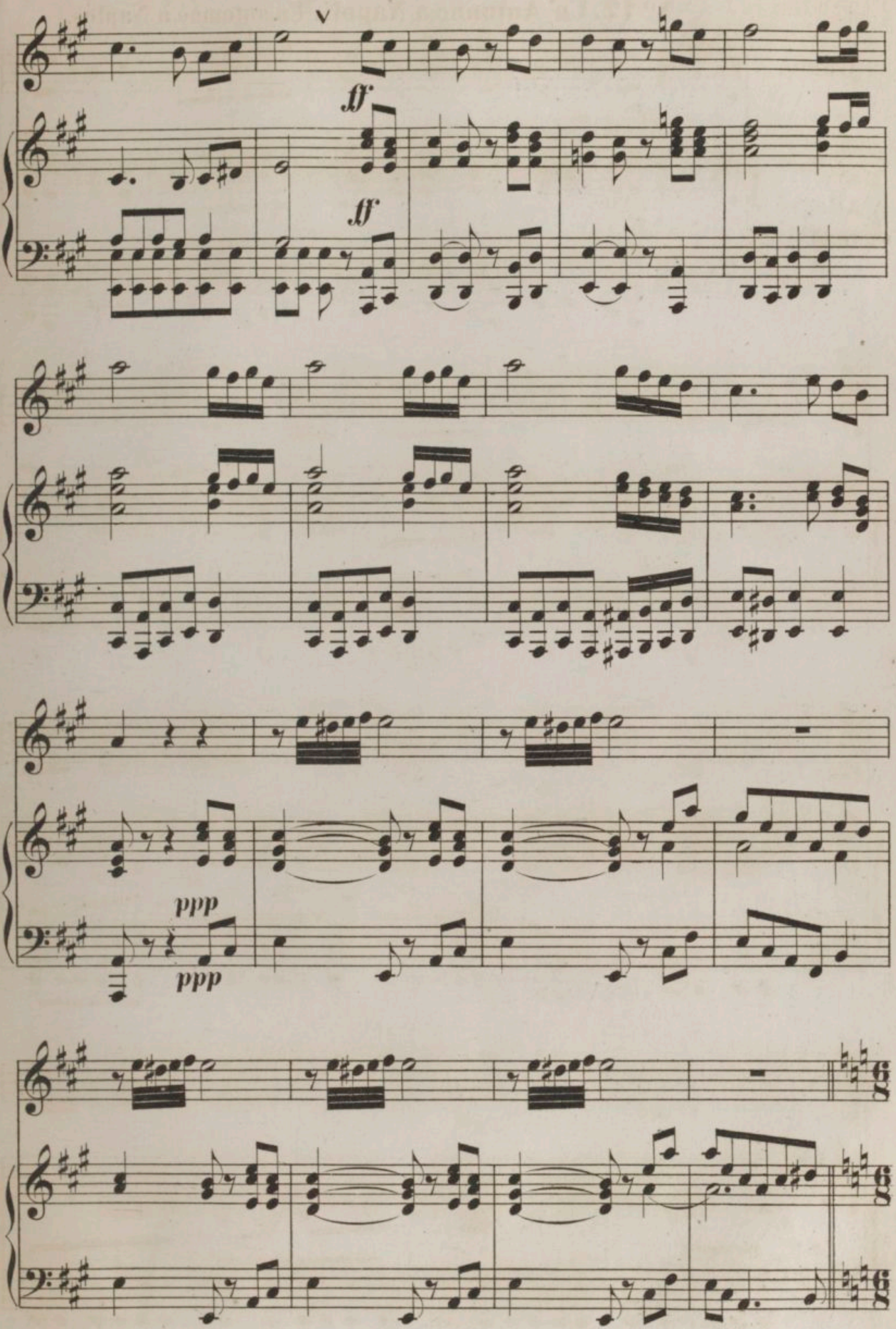
ff

pp

pp

ppp

ppp


V
ff
ff
ppp
ppp

Allegro.

ppp

pp

ppp

f

f

vivace assai.

Tarantella con brio.

f

ppp

cresc.

f

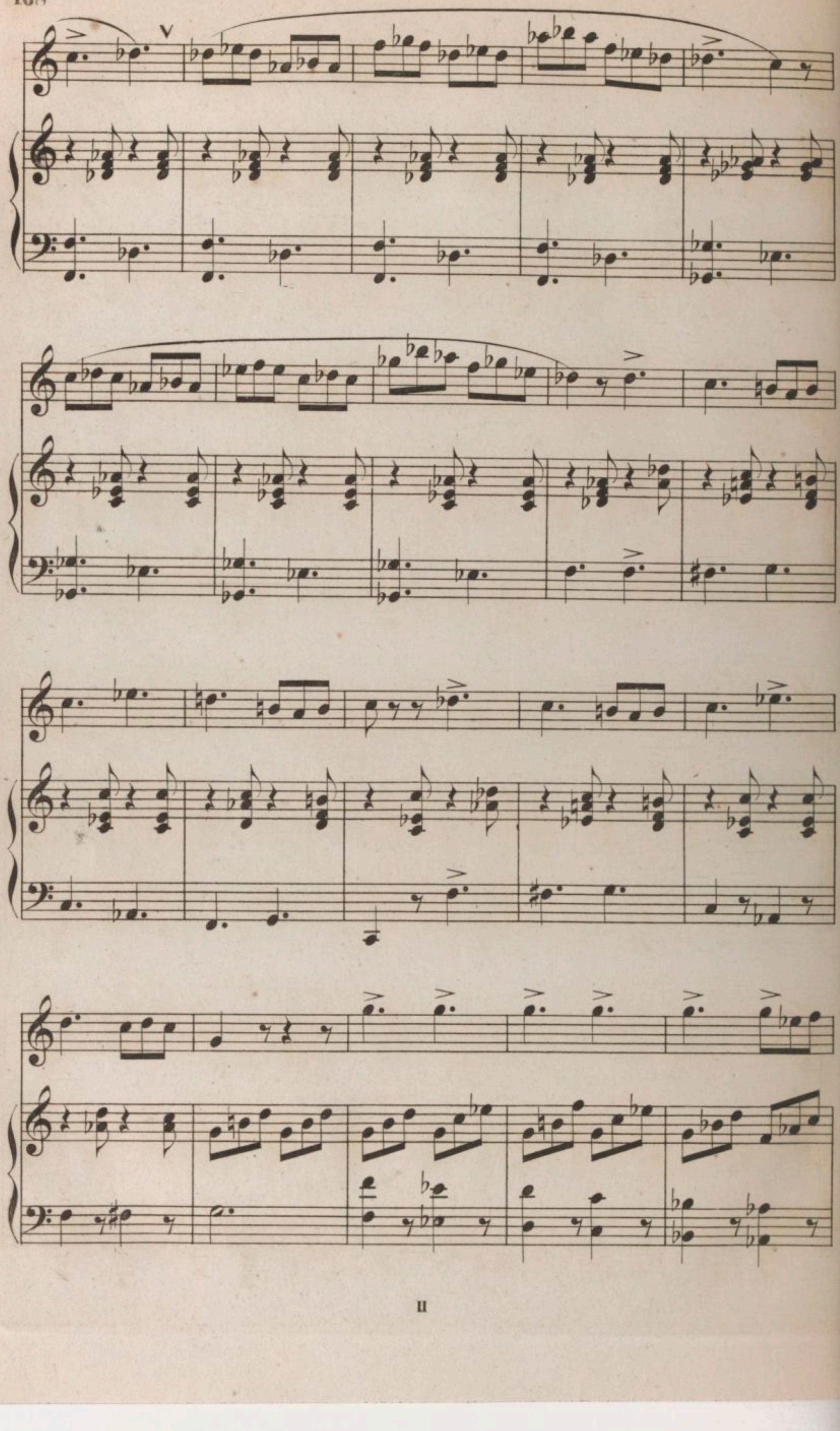
ff

pp

pp

ff

ppp



ppp

ff

brillante

pp

pp

f

cresc.

f

ff

Andante religioso.

La procession passe et interrompt la danse

ppp *a una corda*

dolcissimo

ppp

cresc.

ppp

ppp

dolcissimo

ppp

sotto voce

Allegretto.

pp

ppp

accel.un poco

cresc.

più mosso

più mosso

ff

ff

V

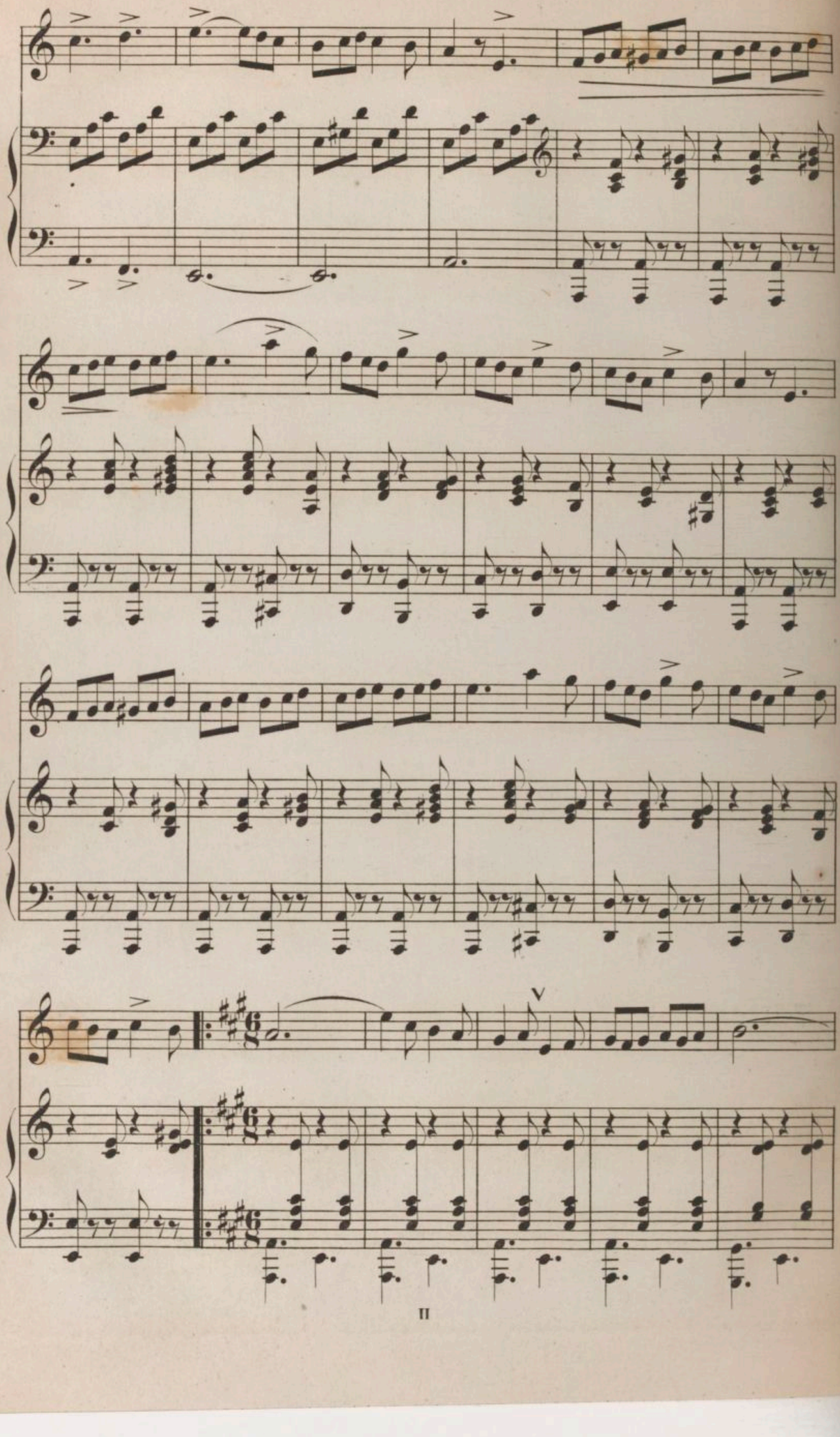
f

cresc.

ppp

f

ff



ppp

prestissimo

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04861124 9