

ÉCOLE DE GARCIA

DE LA PAROLE UNIE A LA MUSIQUE

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE I.

De l'articulation dans le chant (4^e mécanisme).

Dans la première partie de cet ouvrage, nous avons reconnu que le mécanisme du chant comprend quatre appareils distincts :

- | | |
|--|----------------|
| 1 ^o Les poumons, | soufflerie. |
| 2 ^o Le larynx, | vibrateur. |
| 3 ^o Le pharynx, | réflecteur. |
| 4 ^o Les organes de la bouche, | articulateurs. |

En même temps nous avons étudié les phénomènes qui se rattachent aux trois premiers mécanismes, l'émission de la voix et la vocalisation ; nous allons maintenant, ajoutant le quatrième mécanisme aux trois autres, nous occuper du résultat entier que donne cette réunion, c'est-à-dire du chant proprement dit ou de la parole unie à la musique.

« La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des paroles (1). »

Lorsque le chanteur n'a pas analysé avec attention le mécanisme qui produit les voyelles et les consonnes, son articulation manque d'aisance et d'énergie, il ignore le secret de conserver à sa voix le développement et l'égalité qu'il obtiendrait dans la simple vocalisation, et il ne peut se servir à son gré du timbre propre à la passion qu'il exprime.

Nous présenterons nos remarques sous les titres suivants :

- Voyelles ;
- Consonnes ;
- Quantité des voyelles ;

Appui de l'articulation (quantité des consonnes) ;
Largeur ou tenue de la voix sur des paroles ;
Distribution des paroles sous les notes ;
Observations.

Des voyelles (ou timbres).

La voix chantée est produite par le même ensemble d'organes que la voix parlée, et traverse en s'échappant les deux mêmes cavités, la bouche et les fosses nasales.

De ces deux cavités, la première est la plus importante, puisque ses parois et les organes qu'elle contient sont les agents principaux de la parole articulée. En effet, la langue, le voile du palais, les muscles qui entrent dans la composition du tube vocal, les dents et les lèvres, concourent ensemble ou tour à tour à l'articulation des divers éléments de la parole ; l'écartement très-variable des mâchoires joue également un rôle considérable dans cette fonction. Ainsi la bouche, grâce à la mobilité d'une portion de ses parois, peut modifier au besoin son diamètre, sa longueur et sa disposition intérieure ; chacune des formes qu'elle affecte devient un moule différent où la voix reçoit à son passage une sonorité déterminée.

Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en le traversant. « Le simple son qui en sort, dit Charles de Brosses (*Traité de la formation mécanique des langues*, t. I, p. 77, « an IX), représente à l'oreille l'état où on a tenu le tuyau en y « poussant l'air. Les différences du son simple sont comme les différences de cet état ; d'où il suit qu'elles sont infinies, puisqu'un « tuyau flexible peut être conduit par gradations insensibles, depuis « son plus large diamètre et sa plus grande longueur jusqu'à son « état le plus resserré et le plus raccourci. »

Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir : *a, e, è, i, o, ò, u*. On devrait cependant en admettre au moins neuf, car dans les notes élevées des deux registres, on ne peut se dispenser des voyelles françaises *e* et *u*.

La pratique des langues justifie pleinement l'assertion de de Brosses et démontre que le nombre des voyelles, ou si l'on veut des nuances des voyelles, est illimité. En effet, bien que l'écriture représente les voyelles au moyen de signes invariables, chacune d'elles nous offre des différences faciles à saisir, quand nous l'entendons émettre par divers individus. Il y a plus, la même personne prononçant le même mot, ne donne pas aux voyelles qui s'y rencontrent une sonorité et une valeur toujours identiques. Dès qu'une passion

(1) Burja, Sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Mémoires de l'Académie des sciences de Berlin, année 1803, p. 34.

quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion, et frappent notre oreille par leur nuance plus claire ou plus couverte, par leur timbre plus brillant ou plus sombre. Pour le mot *amour*, par exemple, l'*a* ne conservera pas la même nuance dans un mouvement de tendresse et dans la colère, dans la raillerie, la prière ou la menace. Chaque voyelle, bien qu'elle reçoive une multitude de modifications, paraît cependant n'en subir aucune et se rapporter constamment à un type invariable. Il est facile d'expliquer cette illusion; dans le débit d'une pensée, toutes les voyelles se trouvent altérées dans la même proportion, leurs rapports restent les mêmes, leur ensemble seul a pris une teinte en harmonie avec la passion spéciale qu'exprime celui qui parle ou qui chante.

En rapprochant ce qui précède de ce que nous avons dit du mécanisme des timbres, on reconnaîtra entre la production des voyelles et celle des timbres une étroite analogie. De ce rapport de mécanisme résulte nécessairement entre la voyelle et le timbre un rapport de dépendance mutuelle : on ne saurait modifier l'un sans modifier l'autre. Cette observation est féconde en résultats pour le chanteur. Elle lui servira à déterminer dans l'emploi de chaque voyelle le timbre le plus approprié à l'effet qu'il se propose, et lui permettra de maintenir en même temps dans tout le clavier de sa voix une égalité parfaite. En effet, le choix du timbre pour chaque voyelle est subordonné à deux choses différentes : l'accent logique ou déclamatoire, et le besoin de conserver à l'instrument dans toute son étendue une égalité et une pureté irréprochables. Quelques exemples nous semblent nécessaires pour éclaircir notre pensée.

1° Le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent.

Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur, le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée. Par exemple, le ton éclatant qui convient à l'entrée de Figaro :

« Largo al factotum della città, »

ou à l'air de Don Juan :

« Fin ch'han dal vino, »

serait criard et déplacé dans l'air d'Edgard :

« Fra poco à me ricovero, »

ou dans l'air d'Orphée :

« Che farò senza Euridice. »

Si la mélodie, au contraire, exprime des sentiments brillants, le timbre clair peut seul fournir et la couleur de la passion et l'émission éclatante du son. Le timbre couvert produirait l'effet de l'enrouement.

2° Mais, tout en modifiant les timbres de la voix autant que la passion l'exige, il faut conserver une égalité parfaite dans tous les tons; et, à cette occasion, nous poserons une règle importante.

Pour que l'oreille apprécie l'égalité de la voix, le chanteur, par un jeu habile de l'instrument vocal, doit modifier insensiblement la voyelle. Il doit l'arrondir modérément et par des nuances progressives pour les sons hauts. De même, pour les sons graves il l'éclaircira, de façon que l'égalité apparente de la voix soit le produit d'une inégalité réelle, mais bien ménagée, de la voyelle (1).

(1) Un défaut commun chez les élèves est une certaine roideur dans l'action des muscles releveurs de la mâchoire. Il suffit, pour la faire disparaître, de placer latéralement entre les mâchoires un petit morceau de bois ou de liège; on peut encore poser sur le menton, et immédiatement au-dessous de la lèvre inférieure, un ruban dont les bouts

Ce procédé, appliqué aux diverses voyelles, nous fournit le tableau suivant :

L'*a* s'approche de l'*o* ouvert :
L'*è* ouvert s'approche de l'*é*, puis de l'*eu*;
L'*i* s'approche de l'*u*, sans le secours des lèvres;
L'*o* s'approche de l'*ou*.

L'application de ce précepte comprend chaque registre dans son entier. Si la voyelle restait constamment ouverte comme l'*a* dans le mot *armée*, par exemple, elle communiquerait de l'éclat aux sons bas et moyens; mais les notes élevées seraient criardes. Au contraire, la voyelle qui serait invariablement couverte, comme l'*o* dans *apôtre*, donnerait aux notes élevées une couleur pleine et arrondie, tandis qu'elle rendrait les sons bas, ternes et sourds.

Chaque voyelle, lorsqu'elle s'éclaircit, suit la marche contraire à celle qu'indique le tableau ci-dessus. Par exemple, l'*ou* s'approche de l'*o*, l'*o* de l'*a*, etc.

Remarquons encore que les voyelles trop pointues, comme l'*u*, l'*i*, italiens, et l'*u* français, resserreraient l'organe et le gêneraient dans toutes les parties. Pour éviter cet inconvénient, le chanteur aura soin d'ouvrir ces voyelles un peu plus que ne le comporte la prononciation parlée.

Le besoin de maîtriser toutes les teintes de la voix nous a fait imaginer l'exercice suivant; nous le considérons comme un des plus utiles que nous ait suggérés notre pratique. *Passer sur la même note et d'une seule respiration par tous les timbres graduellement amenés, depuis le plus clair jusqu'au plus sombre, et puis, d'une autre respiration, passer du timbre sombre au timbre clair.* Le son doit garder un degré de force uniforme pendant toute l'opération. Cette étude n'est vraiment efficace que dans le registre de poitrine et entre les sons *la*₂ et *fa*₃; aidée de l'exercice qui réunit les registres, elle enseigne à maîtriser tous les mouvements du gosier et à produire à volonté les sons de diverse nature.

Nous avons vu que l'émission de la voix s'opérait par deux tubes. Le second de ces tubes est le nez. Sa fonction est de contribuer à la sonorité de la voix lorsque la bouche est ouverte, et de modifier complètement les sons en leur imprimant un retentissement nasal lorsque la bouche est fermée, soit par la langue pour l'*n*, soit par les lèvres pour l'*m*.

Les Italiens n'ont pas de voyelles nasales proprement dites; chez eux, le nez ne communique son retentissement qu'à l'*m* et à l'*n*, lorsqu'une de ces deux consonnes commence ou termine la syllabe, mais jamais pendant la durée de la voyelle (2).

Ex. : A...ngelo. Te...mpo. N...e...mbo. M...a...nto.

Les voyelles doivent s'attaquer toujours par le coup de la glotte, et

vont se nouer derrière la nuque, et on s'exerce alors à prononcer toutes les voyelles avec le moins d'effort possible.

(2) Les nasales *m* et *n* prennent dans la langue française deux retentissements différents et sont produites par deux moyens très-distincts. Le premier retentissement, identique en tout point à celui des consonnes italiennes, se fait entendre lorsque l'*m* et l'*n* se trouvent placées devant les voyelles : *Mégère*, *Néron*; le deuxième, plus empâté, si je l'ose dire, se reconnaît lorsque les mêmes consonnes suivent les voyelles, et constitue la résonnance propre aux voyelles nasales : *temps*, *Rhin*. La langue ni les lèvres n'ont aucune part immédiate à cette résonnance, elle est uniquement due à la direction que prend la colonne sonore relativement au voile du palais. Lorsque cet organe se trouve placé au milieu de la colonne sonore, il la divise en deux courants, qui s'échappent, l'un par les narines, l'autre par la bouche. Le bruit qui est ainsi produit remplit indistinctement les fonctions de l'*m* ou l'*n*.

Dans le chant français on peut souvent entendre le retentissement nasal, non-seulement après la voyelle, mais encore pendant qu'elle se produit. Cette méthode régulière dans le débit et dans la déclamation nous semble incompatible avec l'agrément de la voix chantante, et nous osons d'autant plus librement la rejeter, que déjà elle a été proscrite par des musiciens et par des grammairiens français. Nous citerons, entre autres, des autorités qui nous semblent irrécusables : Brossard, Bérard, de Brosses.

Il faut d'abord prononcer purement et simplement la voyelle, continuer le même son pendant tout le passage, et ne donner que sur la dernière note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de nez qui fait entendre l'*m* ou l'*n*.

dans le degré de force qui convient à la phrase. On doit éviter scrupuleusement de les faire précéder de l'aspiration dont le signe est *h*. L'usage de l'aspiration sera réservé pour les soupirs, etc. (Voy. chap. Expression); son emploi dans toute autre circonstance dénature le sens des mots, ou entraîne les fautes dont nous avons parlé dans la 1^{re} partie.

Des consonnes.

Les consonnes sont produites par deux opérations différentes des organes de l'articulation. Elles naissent : 1^o ou de la *pression* de deux parties de l'instrument l'une contre l'autre, et de l'*explosion* de l'air qu'on entend au moment où ces deux parties se séparent; 2^o ou du *rapprochement incomplet* et variable de ces mêmes organes, et des bruits divers et *continus* que fait entendre l'air gêné dans son émission.

De ces deux procédés résulte la classification des consonnes en *explosives* et *soutenues*, division qui a la plus haute importance dans le chant.

Consonnes explosives.

Ces consonnes, et c'est leur caractère distinctif, ne produisent aucun bruit avant l'explosion qui les fait entendre. Pour les former, les organes se mettent d'abord en contact d'une manière absolue, et, après quelques instants de pression, ils se séparent, et la consonne se fait entendre. Ces deux mouvements contraires et indispensables se nomment, le premier, la *préparation*, le second, l'*explosion* de la consonne. De ce procédé naissent les lettres *p, f, t, c* (italien *cio*), *k*. Pendant la préparation, l'air est intercepté et s'amasse. L'explosion qui suit est d'autant plus forte que la préparation a été plus longue, et l'obstacle opposé à l'air plus complet. Cet effet est l'analogie de celui du coup de glotte pour l'attaque des sons.

On range parmi les explosives, les lettres *b, d, g* dur; toutefois l'explosion est précédée d'un léger retentissement qui dure le temps très-court que la bouche ou le pharynx mettent à se remplir d'air, la première cavité pour le *b* et le *d*, la deuxième pour le *g* dur. Sans ce retentissement, ces trois lettres seraient confondues avec les explosions correspondantes *p, t, k*.

Consonnes soutenues.

Ces consonnes produisent un sifflement que l'on peut prolonger à volonté; par exemple: *ch, x, s*; ou bien elles font entendre un bruit continu comme les lettres *m, n, gn, l, gl*. Les premières naissent du rapprochement des organes, s'opérant de diverses façons que nous n'essayerons pas de décrire; les secondes exigent que les mêmes organes se placent dans un contact parfait. Le bruit qu'elles font entendre peut être facilement converti en un son musical. Ainsi transformé, ce bruit permet à la voix de se prolonger d'une syllabe à la syllabe suivante, et le chant y gagne beaucoup de largeur.

Les organes de l'articulation se combinent deux à deux, et cette opération s'effectue de cinq manières principales :

Les lèvres se combinent l'une avec l'autre; exemple, *p, m*.

Les dents supérieures avec la lèvre inférieure : *f, v*.

Le bout de la langue avec les dents : *t, d*.

La partie antérieure de la langue avec le palais : *n, l*.

La base de la langue avec l'arcade palatine : *k, g* dur.

Chaque système d'organes ne peut former ainsi qu'une consonne seulement; on peut donc assurer qu'il n'y a d'explosives pures, dans un idiome quelconque, que cinq consonnes, toujours les mêmes et servant pour ainsi dire de type à toutes les autres.

Chacune des combinaisons ci-dessus énumérées fait naître une

famille différente de consonnes, et ces familles réunies offrent la totalité des consonnes en usage. Dans le tableau qui suit, j'ai distribué par familles les consonnes qui me sont connues, les groupant d'après le nom des organes qui servent à les produire, et en raison de leur caractère explosif ou soutenu.

1 ^{re} FAMILLE.	Labiales.	Explosive P.....	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive B.....	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenue M.....	Rapprochement complet, bruit nasal soutenu, explosion.
2 ^e FAMILLE.	Labio-dentales.	Explosive F.....	Rapprochement complet, préparation muette, explosion. <small>L'F peut être rangé parmi les explosives ou parmi les soutenues, en raison de l'énergie déployée dans l'articulation. Le premier caractère, qui est aussi le plus franc, sert à compléter la classification des cinq familles : je l'ai préféré.</small>
		Soutenue V.....	Rapprochement incomplet, sifflement soutenu. <small>Le V peut être, au gré de celui qui articule, ou explosive mixte, ou soutenue. J'ai préféré le deuxième de ces deux caractères.</small>
3 ^e FAMILLE.	Linguo-dentales.	Explosive T.....	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive D.....	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenues TH anglais, C espagnol (<i>cena</i>), Z.	Rapprochement incomplet, sifflement soutenu.
4 ^e FAMILLE.	Linguo-palatales.	Explosive C italien (<i>cio</i>)...	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Soutenues L, GL, N, GN..	Rapprochement comp., préparat. soutenue de diverses nuances.
		Soutenue R.....	Vibration soutenue de la pointe de la langue. <small>J, français, CH, X, S dur, S doux.</small>
5 ^e FAMILLE.	Linguo-gutturales.	Explosive C dur, K, Q, synonym.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive G dur.....	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenue J espagnol, vibration de la luette,	Rapprochement incomplet, bruit soutenu de nature différente.

RÉSUMÉ. 5 explosives pures — P, F, T, C italien, C, K, Q (synonymes), préparation muette, explosion.
3 explosives mixtes — B, D, G dur, léger bruit préparatoire, explosion.
5 soutenues — M, N, GN, L, GL, préparation soutenue, explosion.
Soutenues — R, CH, X, Ç, S dur, S doux, Z, TH, V, bruit ou sifflement continu.

L'élève doit se rendre exactement compte du point par lequel les organes se mettent en contact, et du mode d'action qui leur sert à former chaque consonne.

Faute d'avoir donné à cette étude tout le soin qu'elle réclame, quelques chanteurs joignent aux mouvements nécessaires l'action d'organes inutiles, et mettent en œuvre, par exemple, les lèvres ou la mâchoire quand la langue seule devrait agir.

D'autres produisent les consonnes par un mécanisme mal dirigé; ils prennent l'appui sur un point trop étendu, ou déplacent le point d'appui comme dans le *d* et le *t* affectés.

Contento, Temepo, Queseto, Calema,
pour *Contento, Tempo, Questo, Calma*, etc.

D'autres adoptent les mouvements durs des organes, tandis qu'il fallait employer les mouvements doux; ils disent :

Sarrò, farrò, il corre, abandonna, crudelle,
pour *Sarò, farò, il core, abandona, crudele*.

Chamais, chénéreux,
pour *Jamais, généreux*.

D'autres, dont la syllabation est trop faible, disent :

Lamepo, meseta, malegré, parefaitement,
pour *Lampo, mesta, malgré, parfaitement.*

Belo, dona, ampleso, semble,
pour *Bello, donna, ampleso, sempre.*

D'autres ont le défaut de grasseyer, de *bléser* ;
D'autres enfin mâchent les mots ou les prononcent entre leurs
dents de façon à se rendre inintelligibles.

Lorsque les consonnes *m, n*, terminent les syllabes dans le chant
italien, elles exigent une vigueur particulière pour être clairement
entendues (1).

Des accents.

La voix humaine offre les quatre caractères suivants :

- 1° La durée variable des sons ;
- 2° Leur timbre ;
- 3° Leur élévation ou leur abaissement dans la gamme ;
- 4° Leurs divers degrés d'intensité.

Ces caractères, si l'on y joint la variété des consonnes, les sou-
pirs, la force et le mouvement du débit, forment l'ensemble des élé-
ments qui constituent les *accents* dans les diverses langues.

Dans chaque idiome, on peut facilement discerner diverses
espèces d'accents.

- L'accent grammatical,
- L'accent écrit,
- L'accent logique,
- L'accent pathétique,
- Enfin l'accent national.

Nous nous bornerons à analyser l'accent grammatical et l'accent
pathétique, les seuls dont l'étude soit du ressort de notre sujet.

De la quantité (*accento tonico*).

Dans le langage, celui qui parle, entraîné par le travail rapide
de la conception, ne s'arrête qu'à un seul point de chaque mot, à
une syllabe unique qui domine toutes les autres et sur laquelle se
déploie l'action des organes. L'éclat qui détermine l'importance de
la syllabe privilégiée constitue ce qu'on appelle la prosodie. Elle se
marque, dans presque toutes les langues, sur une seule syllabe du
mot, quelque étendu qu'il soit, et ne se produit que par une pro-
longation de durée.

Un peu d'attention suffira pour distinguer la syllabe accentuée
parmi toutes les syllabes du mot. Ex. :

- Nessun maggior dolore
- Che ricordarsi del tempo felice
- Nella miseria..... » DANTE. »
- Champs paternels, Hébron, douce vallée,
- Loin de vous a languì ma jeunesse exilée, etc. »

Tous les mots ont une syllabe accentuée; les monosyllabiques
eux-mêmes ne font pas exception à cette règle; mais l'accentuation
comporte diverses nuances proportionnées à la valeur des mots
qui composent la phrase. Aussi le mot principal reçoit, en raison

(1) On peut s'exercer par le chuchotement, moyen facile qui ménage la voix.

Le bégaiement se corrige souvent par l'effet du rythme. L'esprit, sollicité par le sen-
timent de la mesure à dire régulièrement une chose qu'il sait d'avance, fait obéir les
organes sans la moindre hésitation.

Si les lèvres sont aplaties contre les dents, la voix sera meilleure et les paroles plus
claires.

de son importance, un accent plus marqué que ceux qui l'en-
tendent.

De l'appui des consonnes.

Outre l'accent prosodique, on doit prendre en considération,
dans les mots, l'appui des consonnes; cet appui consiste en une
impulsion plus forte et plus longuement préparée qui porte prin-
cipalement sur quelques consonnes particulières. Ex. :

t m m pp
toujours, méchant. — *Sempre, troppo.*

Cet appui pour les consonnes répond à la quantité pour les voyelles.
Dans quelles circonstances faut-il appuyer les consonnes ?

- 1° Pour surmonter la difficulté mécanique de l'articulation ;
- 2° Pour fortifier l'expression du sentiment ;
- 3° Pour donner plus de portée à l'articulation dans une vaste
enceinte ;

1° Il faut appuyer la syllabation lorsqu'on veut vaincre la résis-
tance que les groupes de consonnes opposent aux organes, soit par
leur nombre, soit par leur nature. Cet effort donne à l'articulation
le degré d'énergie et de netteté convenable.

Ce principe s'applique plus ou moins rigoureusement dans les
différentes langues. En italien, toutes les fois que l'on doit articuler
plus d'une consonne, soit qu'une même consonne se trouve répétée,
ou qu'il y ait rencontre de consonnes différentes, on sépare les con-
sonnes par un appui qui sert à préparer la seconde.

Ex. : *Bella, troppo, contento, sempre, risplendere*, qu'il faudra prononcer : Bel...la,
trop...po, con...ten...to, sem...pre, ris...plendere, etc.

En français on applique ce même principe à la consonne initiale
d'un mot lorsque cette consonne se trouve être déjà la finale du mot
qui précède.

Ex. : « Le soc-qui fend la terre. »
« L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux. » (Racine.)

2° Il faut appuyer l'articulation pour fortifier à propos le *sentiment*.
*La consonne exprime la force du sentiment comme la voyelle en exprime
la nature.* Tous les mots énergiquement accentués ont de l'effet sur
l'âme, parce qu'ils semblent dictés par une *impression vive*. C'est
surtout le mot important de la phrase qui doit recevoir cet appui.
La phrase bien connue

ROSSINI
Otello
Finale 2° Atto.

seil padre m'abbandona seil padre m'abbandona
p bb d p bb

doit la moitié de son effet aux lettres *p, b* et *d*.

L'attaque de la voyelle par le *coup de glotte* peut seule être aussi
efficace; mais, dans plus d'un endroit, cette manière serait déplacée.

3° L'articulation étant l'élément le plus nécessaire d'une pronon-
ciation intelligible, le besoin d'être compris fait qu'en général on
appuie sur les consonnes en raison de l'intensité de la voix et de la
grandeur du local; par conséquent, l'on appuie plus fortement
quand on déclame que lorsqu'on parle, et plus fortement encore
lorsqu'on chante.

Sans ce surcroît de ressort dans les organes, l'attaque de la con-
sonne, le mordant de la syllabation, disparaissent par le fait même
de l'intensité du son ou par la dispersion de la voix dans un vaste
local (2).

(2) Le timbre sombre, en obscurcissant les voyelles, contribue aussi à rendre confuse
la prononciation.

Musicalement, les deux éléments de la parole s'associent aux deux éléments de la mélodie, les voyelles aux sons, les consonnes à la mesure. La consonne présente au chanteur les mêmes ressources qu'offre à l'instrumentiste le coup d'archet ou le coup de langue. En effet, la consonne sert à frapper la mesure, à la rendre incisive, à presser ou à ralentir le mouvement, à accentuer les rythmes. Elle précise encore l'instant où l'orchestre doit faire sa rentrée et la basse se réunir à la voix, après les *ad libitum*, les conduits, les points d'orgue; c'est par la consonne, enfin, que l'on enlève les *stretta* et les cadences finales. On doit toujours préparer d'avance les consonnes, afin qu'elles ne frappent pas trop tard, de telle sorte que leur effet tombe toujours sur le frappé du temps.

Largeur ou tenue de la voix sur les paroles.

Lorsqu'on chante la musique avec les paroles, si l'on ne sait rendre l'émission de la voix indépendante des mouvements des consonnes, l'organe reçoit un certain ébranlement qui détruit l'intensité, l'assurance et la liaison des notes. Pour obvier à ces inconvénients, il faut, dans l'ensemble des mouvements nécessaires au chant, distinguer la nature des fonctions et le mode d'action qui est réservé à chacun des quatre mécanismes de l'appareil vocal.

Lorsque le chanteur sait faire fonctionner chaque appareil dans la sphère d'action qui lui est propre, sans troubler l'opération des autres appareils, la voix nourrit toutes les parties de l'exécution, et enchaîne les différents détails de la mélodie dans un ensemble plein et continu qui constitue la largeur du chant. Si, au contraire, l'un des mécanismes remplit mal ses fonctions; si la poitrine brusque ou abandonne la respiration; si la glotte manque de rigidité et de précision; si la voix s'interrompt ou faiblit après chaque syllabe; si le pharynx forme des timbres mal appropriés au sentiment ou dispartes entre eux; si les organes de l'articulation mal assouplis agissent d'une manière molle, brusque ou incorrecte, la voix sort fautive, saccadée et vicieuse de qualité, la prononciation est défectueuse et parfois inintelligible. On dit alors que le chanteur manque de méthode.

Outre ces dangers qu'évite un chanteur habile, nous pouvons en signaler un autre non moins grave. Nous voulons parler du *scrocco di voce*, en français, *couac*, ridicule éclat de son qui, d'ordinaire, se fait entendre dans les notes de poitrine placées au-dessus du *mi* chez les ténors, et une octave au-dessus dans la voix de tête chez les soprani. Si, au moment d'articuler certaines consonnes ou de vocaliser certains passages sur ces notes élevées, on néglige de soutenir l'expiration, la glotte, forcée naturellement à se contracter pour produire ces notes élevées, se ferme complètement, et la voix s'arrête tout d'un coup pour reparaitre l'instant d'après avec une explosion exagérée ou ridicule.

De ces préceptes généraux, passons à quelques observations de détail. On doit prolonger la voix sans secousses et sans affaiblissement d'une syllabe à une autre, d'une note à la note qui suit, comme si l'ensemble ne formait qu'un son égal et continu. Il faut attribuer à la voyelle la plus grande partie de la valeur de la note qui lui appartient, et n'employer que la fin de cette valeur à l'articulation de la consonne qui suit.

La voix se prolonge ainsi à travers les consonnes permanentes sans éprouver la moindre interruption. Ainsi l'*m* et l'*n* (1) laissent entendre un retentissement nasal: *co...nte...nto. m...ourir. L'l* et le *gl* produisent deux courants sur les deux côtés de la langue; *co...lle. l...anguir, e...glino, etc.*, ainsi de suite pour les autres consonnes. Sans ce secours, les trop fréquentes interruptions morcelleraient le chant et le feraient paraître maigre et décousu.

Jusqu'au moment où la préparation commence, aucun bruit de consonne ne doit se mêler à la voix qui conservera toute sa pureté.

(1) Le passage à travers la cavité buccale étant complètement intercepté par la langue à l'occasion de l'*n*, et par les lèvres à l'occasion de l'*m*.

La consonne ne se prononce qu'à la fin de la syllabe et du son, quelle qu'en soit la durée. Exemple :

ROSSINI
Otello
Preghiera.

Desdemona.

deh cal - ma o ciel nel son - no

deh ca - l ma - o ci - el nel so - n - no

DONIZETTI
Lucia
Aria finale.

bell' alma in - namo - ra - ta bell' alma in - na mo - ra - ta

Dans les groupes de notes rapides, la consonne permanente communique son retentissement au dernier son en entier.

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

il mio lun - go pal - pi - - tar

il mi - o lu - n - go pa - l - pi - - tar

Les consonnes explosives seules arrêtent complètement la voix pendant leur préparation. Exemple :

ROSSINI
Guillaume Tell
Trio.

Arnold.

Mon pè - re tu m'as du mau - di - re

p

Pour obtenir la largeur de la voix sur les paroles, je fais aussi débiter quelques vers sur le même son à la manière du plain-chant.

Entra l'uomo allor che nasce
In un mar di tante pene
Che s'avvezza dalle fasce
Ogni affanno a sostener, etc.

METASTASIO. *Il sacrificio d'Abramo*. Oratorio.

Nous engageons l'élève à s'exercer sur les morceaux ou les fragments ci-dessous indiqués. Ils réunissent les plus grandes difficultés de la syllabation (2).

- | | |
|--------------------------|--|
| (2) Aria pour Basse. | « Amor, amor, perchè mi pizzichi. » FIORAVANTI. |
| — | « A un dottor della mia sorte. » (<i>Barbiere di Siviglia</i> .) ROSSINI. |
| — | « Largo al factotum della città. » |
| | (<i>Barbiere di Siviglia</i> .) ROSSINI. |
| — | « Già d'insolito ardore. » (<i>Italia in Algieri</i> .) ROSSINI. |
| — | « Si vada si sprezi la vita. » (<i>Gazza ladra</i> .) ROSSINI. |
| — | « Vous me connaissez tous. » (<i>Philtre</i> .) AUBER. |
| Variations pour Soprano. | « La Biondina in gondoleta. » PAER. |
| Duo pour Sopr. et Tenor. | « Io ti lascio, io ti lascio. » (<i>Matrimonio segreto</i> .) CIMAROSA. |
| Duo pour Sopr. et Basse. | « Per piacere alla signora. » (<i>Turco in Italia</i> .) ROSSINI. |
| — | « Come frenar il pianto. » (<i>Gazza ladra</i> .) ROSSINI. |
| — | « Ah! di veder già parmi. » (<i>Corradino</i> .) ROSSINI. |
| — | « Quanto amor. » (<i>Elisir</i> .) DONIZETTI. |
| — | « Se dovessi prender moglie. » (<i>Italiana in Algieri</i> .) ROSSINI. |
| Duo pour 2 Basses. | « Un segreto d'importanza. » (<i>Cenerentola</i> .) ROSSINI. |
| — | « D'un bel uso di Turchia. » (<i>Turco in Italia</i> .) ROSSINI. |
| — | « Che l'antipatica vostra figura. » (<i>Chiara di Rosenberg</i> .) RICCI. |
| — | « Mentre Francesco faceva il brodo. » (<i>Coccia</i> .) |

Distribution des paroles sous les notes.

La distribution des paroles sous la musique doit se faire de façon à en marquer la mesure avec régularité. On y parvient en faisant tomber l'accent commun (1) sur le temps premier de la deuxième,

troisième ou quatrième mesure, selon l'étendue que présente la phrase ou le membre de phrase musicale relativement au vers. La raison en est que ces temps premiers marquent la limite du membre de phrase ou du vers mélodique. La rencontre de ce temps premier avec l'accent commun peut seule indiquer la cadence rythmique. Exemples :

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Voi che sa - pe - te che co - sa ea-mor don-ne ve - de - te s'io l'ho nel cor

MEHUL
Joseph
Air.

Champs pa - ter - nels Hé - bron dou-ce val - lé - e loin de vous a lan - gui ma jeu - nesse e - xi - lé - e

Pour observer ce précepte, il faut avoir présentes à l'esprit les lois de formation de la phrase musicale, celles de la prosodie de la langue dans laquelle on chante, et celles de la versification (2).

Dans l'exécution on applique une syllabe à chaque note isolée ou à chaque groupe de notes liées ou barrées ensemble. Lorsque chaque syllabe répond à une note unique, les notes s'écrivent isolé-

ment ; lorsque chaque syllabe répond à un groupe de notes, celles-ci sont réunies par une ou plusieurs barres, si leur valeur en comporte, ou par une liaison si cette valeur exclut les barres, dans ce dernier cas, chaque groupe ne représente que la place d'une syllabe.

Dans l'air suivant de Haendel, le traducteur a mal disposé les paroles.

HAENDEL
Dalila.
Samson
Aria.

a me ti fi - da o mio di - let-to vie-ni in se - no d'a - mor ti piaccia in se - no d'a - mor

Il fallait les disposer ainsi :

o mio di - let - to vie-ni in se - no d'a - mor ti piaccia in se - - no d'a - mor

Il arrive très-fréquemment dans le chant italien que le nombre des places est moindre que celui des syllabes à placer. Ceci a lieu lorsque diverses voyelles se rencontrent ; il faut alors les contracter. Pour reconnaître dans quels cas l'on doit contracter les voyelles entre elles, et dans quels cas au contraire on doit les isoler, il faut considérer la place qu'occupe l'accent tonique. Si un groupe de voyelles quelconques est privé d'accent, la voix ne doit s'arrêter sur aucune d'elles ; s'il se trouve un accent dans ce groupe, la voix doit courir jusqu'à la voyelle accentuée et s'y fixer, puis glisser également sur toutes les voyelles qui viennent après, en les réunissant dans une seule émission. Cette voyelle peut se trouver placée en tête, au milieu ou à la fin du groupe.

Exemples de deux, de trois ou de quatre voyelles :

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Voi che sa - pe - te che co - sae a - mor

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

piu bel-lo piu bel-lo eame - no

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

di gio - ja di gio - ja e a - mor

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

fin che l'aria è ancor bru - na e il mon - do ta - ce

Cette contraction de plusieurs voyelles en une seule émission est une des principales difficultés qui arrêtent les étrangers dans le chant italien.

Quelquefois on sépare les voyelles contiguës de deux mots qui se suivent pour se ménager une respiration.

MOZART
Clemenza di Tito
Aria.

di - scen-da I - me - ne di - scen-da I - me - ne

Chaque voyelle doit être formée distinctement, mais non point détachée par une saccade. La bouche seule modifie instantanément le son qu'émet le larynx sans que celui-ci articule une note différente pour chaque voyelle, et aussi sans que la liaison des voyelles soit accompagnée d'un effet pareil à celui d'un bâillement.

Il faut supposer que la note qui porte les deux ou les trois voyelles est divisée en autant de fractions qui se succèdent sans intervalle.

(1) On appelle accent commun l'accent qui tombe sur la pénultième syllabe des vers *piani*.

(2) Voy. page 56 : chap. II, et Scoppa, *Traité de versification*.

Lorsque la voyelle est répétée, nous avons recours à l'élosion, qui n'est qu'une sorte de contraction.

Autant que possible, la répartition des syllabes pour la mélodie devant se faire de manière à en marquer la mesure avec régularité, on ne dérogera au principe que nous venons d'exposer que lorsque son application présentera des inconvénients palpables.

Le besoin de faciliter l'émission de la voix et la netteté de la vocalisation force à enfreindre la règle et à choisir dans les paroles quelques mots ou quelques syllabes plus favorables à l'effet, et que l'on répète sans s'astreindre à un ordre régulier.

Voici divers cas qui peuvent encore se présenter :

1° Lorsqu'on rencontre un trait de vocalisation assez développé, on doit choisir pour l'exécuter les voyelles ouvertes *a, è, ò*. Ces voyelles donnent à l'organe de l'agrément et de la facilité. Ex. A.

2° Lorsque des syllabes multipliées coupent trop fréquemment un passage et tendent à alourdir la voix, il est mieux de réunir le passage entier dans une seule syllabe. La variante du passage B peut servir d'exemple.

3° Quelquefois on n'arrive à dégager l'exécution qu'en supprimant quelques mots, comme dans le même exemple B.

Les dispositions de l'exemple C permettent également d'éviter l'articulation sur des notes aiguës et sur la voyelle *i*.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

ROSSINI
Donna del lago
Rondo.

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Hors les cas de même nature que ceux-ci, on évitera de répartir les syllabes d'une manière inégale et irrégulière.

Pour éviter la syllabation sur un son aigu, on peut encore avoir recours à une petite note plus grave convenablement placée, sur laquelle on articule d'avance la syllabe, ou bien à un port de voix.

DONIZETTI
Lucia
Aria.

La syllabe posée sur la petite note inférieure permet à l'organe de gagner, au moyen d'un port de voix léger et rapide, la note élevée; cette petite note et le port de voix seront pris sur la valeur de la note haute et sur le premier instant de cette valeur.

Dans quelques cas, on peut se faciliter encore l'attaque de la note élevée si l'on met à profit le léger bruit interne que produit la préparation de certaines consonnes, celle de *m*, de *n*, de *d*, de *b*, etc.,

par exemple. Ce bruit, précédant d'un instant l'explosion de la voix, permet d'essayer la justesse du son et la fermeté de la glotte, et éloigne le danger de produire ce qu'on appelle un *couac*. Ex.:

DONIZETTI. Anna Bolena. Aria.

L'altération de la voyelle est dans certaines syllabes une ressource heureuse. Exemple :

WEBER
Robin des Bois
Air.

L'*i* a été converti en *u*.

Au reste, de quelque manière qu'on s'y prenne, l'organe pourra

toujours aborder avec succès ces notes difficiles, pourvu qu'il ne soit pas pris au dépourvu, mais qu'au moment de les produire on l'ait disposé convenablement; c'est là l'unique but des divers procédés que nous indiquons.

Observations.

Dans les règles qui précèdent, nous avons présenté les modifica-

tions introduites dans l'ordre écrit qui ont pour objet de faciliter l'exécution. Nous allons nous occuper d'autres altérations introduites dans le but d'ajouter à la vigueur et de compléter l'effet du chant.

Nous parlerons de la répétition, de l'intercalation d'un mot ou d'une phrase.

1° La répétition a pour but de fortifier l'expression. Exemple de répétition :

MOZART. *Don Giovanni*. Recitativo.

D. Atina.

e l'in - de gno che del po - ve - ro vecchio e ra più for - te com pieil mis fatto su - o com pieil mis fatto su - o col dar gli mor - te

2° Le maestro et le chanteur ont la liberté d'ajouter, si le sens s'y prête, un des monosyllabes : *Ah! si, no*; soit pour augmenter le nombre des syllabes, soit pour en déplacer d'autres.

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

na - tu - ra na - tu - ra non non bril - lò non bril - lò

tura ah! non bril - - - lò ah non brillò

Les règles que nous venons de poser pour la langue italienne s'appliquent également au chant français, à l'exception toutefois de la dernière.

CHAPITRE II.

De la phrase musicale.

L'art de phraser occupe le point le plus élevé dans la science du chant. Il embrasse la recherche de tous les effets et des moyens propres à les produire. Pour y exceller, le chanteur doit réunir à un *mécanisme complet et irréprochable* l'intelligence des difficultés et des arrangements matériels que présente l'exécution.

Les sons n'expriment pas, comme les mots, des idées précises, ils éveillent simplement des sensations. On conçoit qu'une mélodie donnée puisse se plier à des expressions très-diverses, en raison des différentes manières de l'accentuer. L'instrumentiste possède une liberté fort étendue quant à l'expression et aux ornements; et si l'on excepte quelques accents déterminés d'avance que prennent les progressions, les appoggiatures, les sons tenus, les syncopes, les chants d'un rythme très-prononcé, l'exécutant est à peu près libre d'imprimer à la mélodie telle couleur qu'il lui plaît, pourvu qu'il se renferme dans le caractère général du morceau. Les effets de la mélodie vocale laissent beaucoup moins de place à l'arbitraire: ils sont déterminés en partie par les accents musicaux que nous venons d'indiquer, en partie par les syllabes longues, qui toujours dominent le chant, et enfin par l'expression des paroles, qui fixe le caractère général de la mélodie. Cependant ces conditions ne suffisent pas pour arrêter d'une manière invariable le sens et l'expression d'un chant; une grande part reste encore livrée à l'inspiration et à l'habileté de l'artiste.

Les éléments principaux de l'art de phraser seront traités sous les titres :

Prononciation, — Formation de la phrase, — Respiration, — Mesure, — Forte-piano, — Ornements, — Expression.

Ce que nous avons à dire sur la prononciation a déjà été exposé dans le chapitre précédent, sous le titre de *l'Articulation dans le chant*. Nous n'y reviendrons pas.

Avant d'entrer dans l'examen des autres moyens qu'embrasse l'art de phraser, nous allons expliquer sommairement la formation de la phrase musicale; l'étude de ce point très-important nous enseigne à distinguer les idées qui composent une mélodie, et par là nous prépare à employer à propos la respiration; elle sert à nous faire discerner les portions de la pensée musicale qui comportent simplement le forte-piano d'avec celles qui exigent en outre l'emploi des ornements, etc.

Formation de la phrase.

La musique, comme le langage, a sa prose et ses vers. On sait que le prosateur n'est point assujéti à toutes les difficultés qui gênent le poète. La rime, la césure, le nombre limité des pieds, la cadence régulière des accents, sont les entraves, et aussi les grâces particulières de la poésie.

La prose mélodique ne tient non plus aucun compte du nombre des mesures, de la symétrie des cadences, souvent pas même de la régularité de la mesure; par exemple: — Le psaume LXII de *Marcello*, pour basse: « Dal tribunal augusto, » — Le largo du *Convitto d'Alessandro*, de HAENDEL: « Ah! di spirti turba immensa. » — Les chœurs *Alla Palestrina*, le plain-chant, le récitatif.

Ce dernier genre de prose mélodique n'obéit qu'aux accents de la prosodie et au mouvement de la passion.

Dans ce que j'appellerais le *vers mélodique*, au contraire, règne la régularité la plus parfaite. Ici l'instinct rythmique exerce un empire absolu. Pour le satisfaire, on établit entre les différentes parties de la mélodie une symétrie complète, on les renferme dans certaines limites de durée qu'on marque par des repos faciles à saisir: de cette façon, l'oreille peut, sans incertitude, reconnaître chaque élément de la phrase, de même que dans le vers elle reconnaît les accents, la césure, la rime, etc.

La première question que nous avons maintenant à nous poser est celle-ci: Quelles sont les dimensions du vers mélodique?

Si la phrase mélodique prenait un trop grand développement, le sentiment du rythme serait perdu pour l'oreille, et la forme du vers disparaîtrait.

Si, au contraire, la phrase était coupée par des repos fréquents, notre instinct, obéissant à certaines lois qui le gouvernent à notre insu, éprouverait le besoin de réunir ces fragments pour en composer des phrases régulières. Exemples :

ROSSINI
Cenerentola
Finale 1^{re}.

zit-to zitto pia-no piano senza strepi-to e ru - more

HAENDEL
Rinaldo
Aria.
Collection de chants classiques par L. B. C.

Larghetto.
las-cia ch'io pian-ga la du - ra sor-te

Ces généralités établies, passons aux détails.

Pour mesurer avec précision une mélodie ou les parties qui la composent, nous avons recours à une série de percussions régulièrement espacées et marquant ce qu'on appelle les *temps* de la mesure. Mais cette série de frappements successifs, si elle était constamment la même, ne produirait, au bout de quelques instants, qu'une impression vague et monotone. Pour échapper à cette uniformité l'on donne à certains frappements de la succession, symétriquement espacés, une force, un accent plus caractérisés. Le temps accentué de cette façon, et que l'on nomme *temps fort* par opposition aux temps non accentués appelés *temps faibles*, sert à grouper les percussions par deux et par trois et à former les deux mesures élémentaires qui sont la base de toutes les autres (la mesure *binnaire* formée d'un temps fort et d'un temps faible, et la mesure *ternaire*, formée d'un temps fort et de deux faibles). A l'aide de ces accents, l'oreille distingue aisément les groupes qui s'y rattachent, et compte autant de mesures qu'il y a de temps premiers perçus par elle.

Le temps dont la fonction se borne à déterminer le mouvement ne peut être complet que lorsqu'une seconde percusion s'est fait

entendre, de sorte que chaque temps est toujours enfermé entre deux percussions. Pareillement, la mesure qui a pour objet de grouper les percussions par deux ou par trois ne se complète qu'après la percusion du temps initial de la mesure suivante. Alors seulement l'oreille reconnaît l'espèce de mesure qui règne dans le morceau.

L'étendue d'une mesure enfermée entre deux temps premiers constitue un *membre de phrase*.

La mesure, à son tour, joue par rapport à la mélodie le rôle de percusion ou temps simple. Ici encore l'oreille, pour saisir d'un trait un grand nombre de détails, réunit par deux et par trois les mesures elles-mêmes, et se forme ainsi une nouvelle mesure ou binaire ou ternaire d'un ordre supérieur. Il suffit de la plus légère attention pour être frappé de l'analogie qui existe entre la réunion de plusieurs temps simples constituant une mesure, et l'agrégation de plusieurs mesures constituant une pensée musicale. Pour bien comprendre une pensée musicale, nous avons besoin d'être frappés à des intervalles égaux par des accents plus vigoureux, qui, en groupant les mesures elles-mêmes, offrent à notre oreille de nouveaux points de repère. Ces accents, d'une nature encore plus caractéristique que ceux de la mesure, sont formés par le concours de l'harmonie et des repos, et servent à grouper les mesures par deux et par trois, une forte et une faible, ou bien une forte et deux faibles. C'est cette dernière étendue de deux ou de trois mesures enfermées entre trois ou quatre temps premiers qu'on appelle d'ordinaire *phrase musicale*, et que nous avons nommée *vers mélodique*.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

Ninetta.
tut-to sor - ri-de-re mi veggo in - tor - no
membre de phrase membre de phrase
phrase

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

Dn Giov :
la cida - rem la ma - no la mi dirai di si
membre de phrase membre de phrase
phrase

DONIZETTI
Lucia
Aria.

Edgardo.
Fra po - co a me ri - co - ve - ro

Dans les mouvements vifs, le sentiment peut admettre jusqu'à huit ou neuf mesures. Exemple :

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Allo.vivace. D. Giov.
finche han dal vi - no cal - da la tes - ta u - na gran fes - ta fa pre - pa - rar

Arrivé à ce point, c'est un instinct plus élevé qui nous guide, c'est le sentiment de la symétrie et de la cadence rythmique appliqué aux grandes divisions de la mélodie.

Les repos des phrases ont reçu le nom de *demi-cadence*.

Une phrase seule ne donnerait qu'une impression vague et isolée. Cette impression, pour être précise et complète, doit se reproduire

par le retour d'une phrase de même étendue que la première. La comparaison que l'oreille fait instinctivement entre les deux phrases successives entraîne l'idée de symétrie, et par conséquent de cadence rythmique. L'ensemble de ces deux phrases est le moindre développement que puisse recevoir la *période* musicale.

Exemple de période mélodique :

MOZART
Don Giovanni
Duo.

Dn Giov :
Zerlina.
la ci da - rem la ma - no la mi di - rai di si ve - di non è lon - ta - no par - tiam mio ben da qui vor -
- rei e non vor - re - i mi tre ma un poco il cor fe - li - ce è ver sa - re - i ma puo bur - lar - mian - cor ma puo bur - lar mi an - cor

Observations diverses.

Avant et après les temps premiers des mesures, on a dû remarquer diverses notes; elles sont indispensables pour remplir la mélodie: elles permettent la distribution des syllabes faites ou chargées des accents moins importants; elles font partie constitutive du dessin mélodique, mais elles n'accomplissent pas la cadence rythmique; elles ne sont, pour ainsi dire, que l'appendice du temps initial. Nous les appellerons *notes complémentaires*. En voici un nouvel exemple:

ROSSINI
Gazza
Cavatina.

Ninetta.

tut-to sor-ri-de-re mi veggo in-tor - - no

On a dû également remarquer dans divers exemples des pauses placées dès la première mesure, souvent même après la deuxième note, comme dans ceux-ci:

HAENDEL
Collection de chants
classiques par L. B. C.

las-cia ch'io pian-ga la sor-te mi-a

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

Semiramide. A A

bel rag-gio lu-sin-ghie-ro

Dans tous ces cas, le soupir fait partie intégrante du motif; il indique un accent expressif et non un repos. Ces deux, ces trois notes forment des *dessins* mélodiques.

Le dessin est dans chaque phrase la distribution de valeurs la plus courte qui puisse représenter une idée. Pour former un dessin, il faut au moins deux notes. Les dessins se séparent les uns des autres par quelque différence qui distingue la fin d'un dessin du commencement d'un autre. Cette différence consiste dans un petit repos A, dans l'emploi d'une note de plus longue valeur B, dans le retour de la même forme mélodique, c'est-à-dire des mêmes valeurs ou des mêmes intonations C (1).

COPPOLA B Nina. dessin B B B
Nina
Rondo.

co me mai nel nuo-vo in-can-to

MOZART
Nozze
Aria.

Cherubino. C dessin. C C

non so più co-sa son co-sa fac-cio

Dans l'aperçu que nous avons donné de la phrase musicale, les mots dont le sens est précis sont:

Temps, mesure, membre de phrase, vers mélodique ou phrase. Ceux dont le sens, en raison de leur nature, reste un peu vague et indéfini, sont: rythme, dessin.

Le mot *rythme* représente, non la partie matérielle, la forme de l'idée, mais cette impression produite par les accidents périodiques du mouvement et des intonations. Le *dessin*, en raison de sa forme accentuée et vive, ou lente et sans caractère, sert à fortifier ou à affaiblir le mouvement rythmique. On dit aussi d'un motif qu'il est bien rythmé lorsque la valeur qui y domine est courte et incisive. On dit au contraire qu'il manque de rythme lorsque les mêmes valeurs sont lentes et sans accent; en voici un exemple:

HAYDN
Stabat mater
Collection de
chants classiques
par L. B. C.

Largo assai.

fac me ve-re te cum flere te cum fle-re

Les bonnes mélodies sont, comme les discours, divisées par des points de repos. Les repos se règlent, ainsi que nous venons de l'expliquer, sur la distribution et la longueur des idées partielles qui composent la mélodie. Pourtant, dans certaines circonstances, la période se développe sans présenter un seul repos, sans que le mouvement uniforme des notes se trouve nulle part interrompu. Cependant l'oreille reconnaît facilement les points où l'on pourrait introduire des repos, par exemple:

scu-re ah

scu-re ah

ROSSINI
Gazza
Finale.

Fernando.

un pa-dre u-na fi-glia fra cep-pial-la scu-re ah tan-te scia-gu-re chi mai reg-ge-ra

membre de phrase

Le petit repos de la quatrième mesure, qui interrompt le mouve-

(1) En général, les notes pointées, les triolets, les formes de 4, 6, 8, 16, etc. notes, sont des dessins.

ment égal des doubles croches, suffit pour marquer les deux membres de phrase différents. Il est toujours facile de couper de la sorte un mouvement uniforme de notes, comme aussi de le rétablir dans le cas où il aurait été coupé.

Tous les repos que nous venons d'indiquer appartiennent exclusivement à la mélodie combinée avec l'harmonie, et sont tout à fait distincts de ceux que comportent les paroles, bien qu'ils doivent concorder avec ces derniers.

Passons actuellement aux différentes parties de l'art de phraser.

De la respiration.

Il est indispensable, pour le chanteur, de prendre à propos et de ménager sa respiration; car la respiration est, pour ainsi dire, le régulateur du chant. C'est pendant les repos qu'on doit respirer, mais seulement pendant les repos qui se rencontrent à la fois dans les paroles et dans la mélodie. Ces repos doivent être introduits lorsqu'ils servent, soit à

mieux faire ressortir la distribution des idées, soit à faciliter l'exécution. Les respirations ne doivent tomber que sur les temps faibles ou sur la partie faible des temps forts, ou bien encore sur la fin de la note qui termine le dessin; ce qui permet d'attaquer la note suivante au commencement de sa valeur, et de conserver intact l'accent de la mesure.

Comme les repos qui séparent les phrases et les membres de phrases ont plus d'étendue que ceux qui séparent les dessins, ce sont aussi ces repos plus longs que l'on doit choisir pour prendre la grande respiration. Le peu d'étendue des repos qui séparent les dessins ne permet de prendre que des inspirations fort courtes, et qu'on nomme, par cette raison, *mezzi respiri*. Ils sont rarement notés; c'est au chanteur à les placer à propos. Les exemples suivants satisfont aux diverses règles que nous venons de poser :

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina.
bat-ti bat-tio bel Ma-zet-to la tua po-ve-ra Zer-li-na sta-rò qui co-me a gnel-li-na le tue botte ad as-pet-tar

Ma-zet-to la tua Zer-li-na sta-rò li-na le tue

MOZART
Don Giovanni
Aria.
fin cl'handal vi-no cal-da la tes-ta u-na gran fes-ta fa pre-pa-rar se trovi in piaz-za qual che ra gaz-za te-co ancor

tes-ta gaz-za

quel-la cer-ca me-nar teco ancor quel-la cer-ca me-nar cer-ca me-nar cer-ca me-nar senza alcun or-di-ne la danza si-a

me-nar me-nar me-nar me-nar

En introduisant des repos comme nous venons de le prescrire, on se ménage le moyen de renouveler ses forces et d'achever les phrases dans la plénitude de l'effet.

Il sera permis dans certains cas, pour agrandir l'effet d'une phrase, d'en réunir les divers membres, en supprimant les pauses qui les séparent. Ex. A.

D'autres fois, au contraire, pour rendre la mélodie plus vive et plus dégagée, on indique tous les repos des dessins, soit en respirant à chaque fois, soit en quittant simplement le son sans respirer, ce qui est, dans quelques circonstances, une obligation expresse. Ex. B.

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.
A
del mio pri-mie-ro a-mo-re ah non a-ves-si il pet- - - to

a-mo-re ah

PACINI
Niobe
Cavatina.
B Allegro
i tuoi fre- quen- ti pal- pi- ti

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.
B Allegretto.
ah figlio an-zioso il coril cor t'at- ten-de an-zio so t'at-tende t'attende il cor deh vola rapi- do non tar-dar

quitez la note sans respirer. quitez la note sans respirer. quitez la note sans respirer. quitez la note sans respirer.

Lorsque deux membres de phrase, ou seulement deux notes, se trouvent réunis par un port de voix, et qu'il faut nécessairement respirer entre les deux phrases ou les deux notes, on ne respirera qu'après avoir exécuté le port de voix ; puis on attaquera la deuxième note. Ex. :

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

All^o Ninetta.

quan-ti con-ten-ti si al-fin go-drò tut-to sor-ri-de-re

ROSSINI
Sigismondo
Cavatina.

qual mag-gior fe-li-ci-tà più non sen-te le sue pe- - - ne

Hors les cas que nous venons d'indiquer, on ne peut respirer sans commettre une faute.

Le chanteur doit mesurer sa respiration de manière à n'être pas forcé de la reprendre au milieu d'un mot ou bien entre des mots étroitement unis par le sens. Souvent, dans les chants continus, il ne se présente que peu de repos assez longs pour permettre de prendre une respiration entière : si on les laisse échapper, on se trouvera gêné dans tout le morceau.

Quelquefois pourtant, dans les phrases mal calculées pour les repos, on peut être obligé de couper un mot, une pensée par la res-

piration, mais alors le chanteur doit dissimuler cette liberté avec assez d'art pour qu'elle échappe complètement à l'auditeur. La trahir par un bruit, par un retard, par un mouvement de corps, ce serait commettre une faute grave.

Voici une observation dont on pourra tirer parti dans certains cas : si l'on rencontre deux consonnes consécutives, il sera facile de cacher l'inspiration, pourvu que la seconde consonne soit explosive. On profitera de la préparation de cette seconde consonne pour respirer par le nez. Ex. :

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

Moderato. Tancredi.

ah dol-ci con- - - te - - - - n-ti - - - sa-rò

Lorsqu'à la suite d'une longue tenue on rencontre un point d'orgue, on doit profiter du bruit de l'accompagnement pour respirer.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

And^{te} D^a Ottavio.

a ven-di-car-ti io va - - - do

De la mesure.

Il tempo, è l'anima della musica, dit Anna-Maria Celloni (1). La mesure, par la régularité de sa marche, donne à la musique la fermeté et l'ensemble : ses irrégularités prêtent à l'exécution de la variété et de l'intérêt. La mesure est correcte lorsqu'on remplit la valeur entière des pauses aussi bien que celle des notes. Cette exac-

titude introduit l'aplomb dans le mouvement, qualité très-importante, et que peu d'artistes possèdent.

Pour accuser franchement la mesure, il faut en attaquer les temps forts, surtout les temps premiers, par un accent. C'est de cette manière que l'on fait ressortir les cadences finales dans les morceaux terminés avec chaleur. On peut citer comme exemple :

- L'allegro du trio de *Guillaume Tell*. « Embrassons-nous. »
- L'allegro du duo d'*Otello*. « L'ira d'avverso fato. »
- La stretta du finale d'*Otello*.
- La stretta du finale de *Don Giovanni*.

(1) Grammatica, o siano regole di ben cantare. Roma.

En pareil cas, la voix produit l'effet d'un instrument à percussion, et procède pareillement en frappant des coups détachés (1).

Considérée dans sa marche, la mesure se présente sous trois aspects différents ; elle est régulière, libre ou mixte.

1° La mesure doit être régulière lorsque l'air renferme un rythme bien décidé. Un pareil rythme, nous l'avons dit, se compose en général de notes de courte valeur. Les chants guerriers, les élans d'enthousiasme, demandent surtout une mesure très-accentuée et régulière. Ex. A.

Les compositions de Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, etc., exigent une exactitude complète dans le mouvement rythmique. Tout changement introduit dans les valeurs doit, sans altérer le

mouvement de la mesure, ressortir de l'emploi du *tempo rubato*.

2° La mesure est libre, lorsqu'elle suit, comme le discours, le mouvement de la passion et les accents de la prosodie : le plainchant et les récitatifs sont des exemples de mesure libre.

3° Enfin la mesure est mixte lorsque l'expression du morceau produit de fréquentes irrégularités dans le mouvement de l'ensemble ; c'est ce qu'on peut souvent reconnaître dans la manifestation des sentiments tendres et douloureux. D'ordinaire, dans ces morceaux, la valeur des notes est longue, et le rythme peu sensible. Le chanteur doit alors éviter de trop accentuer la mesure, et de lui donner un caractère de régularité et de roideur. Ex. B.

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.
A Allegro. Figaro.

Non piu andrai far - fal - lo - nea - mo - ro - so

ROSSINI
Otello
Cavatina.
A Allegro Otello.

ah si per voi già sen - - to nuo - vo valor nel pet - - - - to

DONIZETTI
Lucia
Aria.
B Edgardo.
Larghetto. a piacere. a piacere.

fra - po - co a me ri - co - ve - ro da - rà ne - gletto a - vel - lo
bien - tôt l'her - be des champs croitra sur ma pierre i - so - lé - e

Les irrégularités de la mesure sont le *rallentando*, l'*accelerando*, les *ad libitum*, *a piacere*, *col canto*, etc.

Du *rallentando*.

Le *rallentando* exprime le décroissement de la passion, et consiste à ralentir la mesure dans toutes les parties à la fois, afin de donner plus de charme et de grâce à certains passages. On l'emploie aux rentrées de certains motifs.

ROSSINI. Guillaume Tell. Duo.

Mosso. Arnold. *ff* *rall.* 4^o Tempo.

à ses regards cachons nos pleurs je n'en dois plus qu'à nos mal - heurs oh ciel

ff *rall.* *smorzando.* 1^o Tempo.

et que du moins cette journée un peuple échappe à ses malheurs et que du moins u - ne journée un peuple échappe à ses mal - heurs

De l'*accelerando*.

L'*accelerando* est l'inverse du *rallentando*. Il presse de plus en plus la mesure pour augmenter la vivacité de l'effet (2).

(1) Cette attaque s'opère au moyen du coup de glotte ou par un appui sur la consonne, suivant que le mot commence par une voyelle ou par une consonne. Si l'on frappait mollement ces notes, on détruirait l'élément périodique, et partant le rythme lui-même.

(2) Dans le quintetto de la *Beatrice di Tenda*, les quarante-quatre dernières mesures de ce morceau vont constamment en augmentant de vitesse.

La musique de Donizetti et surtout de Bellini renferme un grand nombre de passages qui, sans porter l'indication du *rallentando* ou de l'*accelerando*, en comportent l'emploi.

De l'ad libitum.

Dans les phrases *ad libitum*, on ralentit toujours la mesure. Mais cette espèce d'allure libre ne s'introduit point arbitrairement. Lorsque le chanteur croira devoir risquer ces prolongations, il ne ralentira point la mesure dans son ensemble, mais il aura recours au *tempo rubato*, dont nous allons parler à l'instant.

Certains morceaux présentent tour à tour un fragment presque libre dans le chant et un fragment sévèrement rythmé dans l'accompagnement. Nous en avons cité un exemple à propos de la mesure mixte, page 61.

Les suspensions et les points d'orgue arrêtent tout à fait l'accompagnement, et laissent pour quelques instants une indépendance absolue au chanteur.

Temps dérobé (*tempo rubato*).

On appelle temps dérobé, la prolongation momentanée de valeur que l'on accorde à un ou plusieurs sons au détriment des autres.

Cette distribution des valeurs en longues et en brèves, en même temps qu'elle sert à rompre la monotonie des mouvements égaux, favorise les élans de la passion. Ex. :

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.

Anna. All^o. Moderato.

ti rammenta il mi-o cor-do-glio non la-sciar-ti non la-sciar-ti lu-sin-gar

exécution. non la-sciar-ti non lasciar-ti lu-sin-gar

ROSSINI
Gazza
Cavatina.

All^o Ninetta.

ah gia di-men-ti-co i miei tor men-ti quan-ti con-ten-ti

Exécution. di-men-ti-co i miei tor men-ti quan-ti con-ten-ti

Pour rendre sensible l'effet du *tempo rubato* dans le chant, il faut soutenir avec précision la mesure de l'accompagnement. Le chanteur, libre, à cette condition, d'augmenter et de diminuer alternativement les valeurs partielles, pourra donner à certaines phrases un relief tout nouveau. Les *accelerando* et les *rallentando* exigent que l'accompagnement et le chant marchent de concert et ralentissent ou accélèrent ensemble le mouvement. Le *tempo rubato*, au contraire, n'accorde cette liberté qu'au chant seul. On commet donc une faute grave, lorsque, pour rendre avec chaleur les cadences finales des

morceaux, on emploie tout à coup le *ritardando* sur l'avant-dernière mesure au lieu d'employer le *tempo rubato*.

Par ce premier moyen, en recherchant l'enthousiasme, on tombe dans la gaucherie et la pesanteur.

On accorde cette prolongation (1) aux appoggiatures, aux notes qui portent la syllabe longue, aux notes naturellement saillantes dans l'harmonie, ou à celles que l'on veut faire ressortir. Dans tous ces cas, on regagne le temps perdu en accélérant les autres notes. C'est un des meilleurs procédés pour donner de la couleur aux mélodies. Ex. :

DONIZETTI
Lucia
Cavatina.

Larghetto. Lucia.

per-chè non ho del ven-to l'in-fa-ti-ca-bil vo-lo

Deux artistes d'un genre très-différent, Garcia (mon père) et Paganini, excellaient dans l'emploi du *tempo rubato* appliqué par phrase. Tandis que l'orchestre soutenait régulièrement la mesure, eux, de leur côté, s'abandonnaient à leur inspiration, pour ne se rencontrer avec la basse qu'à l'instant où l'accord changeait, ou bien à la fin même de la phrase. Mais ce moyen exige avant tout un sentiment

exquis du *rhythme* et un aplomb imperturbable. On ne peut guère employer un pareil procédé que dans les passages où l'harmonie est stable ou légèrement variée. Hors ces exceptions, il paraîtrait singulièrement dur à l'oreille, et présenterait de grandes difficultés à l'exécutant. Voici toutefois une application heureuse de ce moyen difficile (2).

ROSSINI
Barbiere
Duetto.

Conte. All^o.

del vol-can del-la mi-a men-te qual-che mos-tro sin-go-lar

del vol-can del-la mi-amen-te qual-che mos-tro sin-go-lar

cresc. sf dim.

(1) Le temps d'arrêt, 1^{re} partie, page 30, est le premier élément du *tempo rubato*.

(2) Cet exemple offre l'indication approximative d'un des emplois que mon père faisait du *tempo rubato*.

Le tempo rubato est encore utile sous un autre rapport ; il facilite la préparation du trille en permettant de prendre cette préparation sur les valeurs qui précèdent. Ex. :

Conte. Andante.

ROSSINI
Barbieri
Cavatina.

ec-co ri-dente il cie - - - lo spun-ta la bel - la au - ro - - - ra

spun-ta-label-la au-ro - - - - - ra

Employé sans discernement et avec affectation, le tempo rubato aurait pour effet de détruire l'équilibre et de tourmenter la mélodie.

Quelquefois même l'accent porte uniquement sur le temps faible ou sur la moitié faible des temps, et déplace l'accent tonique (1). Les syncopes et les contre-temps en présentent des exemples.

Du forte-piano.

Des inflexions ou accents.

Syncopes.

Le forte-piano, considéré comme nuancant des notes isolées, s'appelle inflexion. A ce mot, on substitue généralement celui d'accent, qui se restreint alors dans son acception pour recevoir un sens tout spécial.

On place toujours l'accent sur les syncopes, et cet accent doit être exécuté du fort au faible, et non pas comme les échos, qui suivent la marche inverse. Ex. A.

Les accents les plus réguliers de la mélodie chantée ont pour base les accents du langage parlé et tombent sur le frappé des temps forts de la mesure et sur les syllabes longues des mots. Mais comme cette disposition dans les accents ne suffirait pas à caractériser les diverses espèces de rythme, les accents ne se placent pas exclusivement sur les temps forts ; ils peuvent porter également sur le frappé des temps forts et sur celui des temps faibles. Ex. :

Pour produire l'effet du contre-temps, on place l'inflexion exclusivement sur les temps faibles ou sur la moitié faible des temps. Ce procédé rompt momentanément la régularité du rythme et rend l'effet plus piquant. Ex. B.

L'accent se place encore sur les *appoggiatures*, sur les notes pointées. Ex. C.

Sur la première note de tout dessin qui se répète. Ex. D.

L'accent se place encore de préférence sur les notes qui forment des intonations délicates et difficiles à saisir, les *dissonances*, par exemple ; dans ce cas, on accompagne l'accent de la prolongation, ou bien, au gré de l'instinct musical, on place l'accent sur telle ou telle note que l'on veut choisir dans des passages de notes égales. On ne consulte que le besoin d'échapper à l'uniformité. Ex. E.

Amina.

BELLINI
Somnambula
Rondo.

ah non giun-ge u-man pen-sie-ro

A Lindoro.

ROSSINI
Italiana in Algeri
Duetto.

ah mi per-do mi con-fon-do qual im-bro-glio ma-le-det-to

sei dighiaccio sei di stu-co sei dighiaccio sei di stu-co vie-ni vie-ni che t'a-rres-ta

A Lucia.

DONIZETTI
Lucia
Aria.

per-me-per-me

C Niobe.

PACINI
Niobe
Aria.

i tuoi frequen-ti pal-pi-ti deh fre-na o co-re a-man-te

B Figaro.

ROSSINI
Barbieri
Duetto.

zit-to zit-to che Lin-do-ro per par-lar-vi qui ver-rà

D. Crociato.

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.

ah fi-glio-an-zioso il cor il cor t'at-tende

E cie-lo il mio lab-broins-pi-ra

ROSSINI
Bianca e Faliero
Quartetto.

cie-lo il mio lab-broins-pi-ra

E Rosina.

ROSSINI
Barbieri
Duetto.

ah tu so-lo a-mor tu se-i

(1) Les Espagnols, bien plus souvent que les Italiens, ont recours à cette liberté dans leurs chants populaires ; et, bien que la langue espagnole ait une prosodie aussi accentuée que la langue italienne, les chants populaires règlent presque toujours l'accent des

mots sur le besoin de la musique. Cette liberté est même un des caractères qui distinguent le plus spécialement leur musique nationale, et je ne sais s'il se rencontre au même degré dans celle d'aucun pays.

On peut remarquer que l'accent et la prolongation suivent à peu près les mêmes lois.
Le forte-piano d'ensemble embrasse une phrase dans sa totalité.

Port de voix.

Le port de voix est un moyen, tour à tour énergique ou gracieux, de colorer la mélodie. Appliqué à l'expression des sentiments vigoureux, il doit être fort plein et rapide. Ex. :

ROSSINI Desdemona. *doux.* *fort.*
Otello Aria.
se il pa-dre m'abban-do-na se il pa-dre m'ab-ban-do-na

ROSSINI Tancredi. Duetto.
Tancredi.
al vi-vo lam-po di quel-la spa-da
al vi-vo lam-po spa-da

BELLINI Norma. Finale 2°. *lent doux.* *plein.*
Norma.
deh non troncar sul fio--re quella in-nocen-te e-tà
car sul quel-l'in-nocen-tee-tà

Employé dans les mouvements tendres et gracieux, il sera plus lent et plus doux. Ex. :

HAENDEL Largo.
Convitto di Alessandro Aria.
Collection de chants classiques par L. B. C.
senza gloria al nu-dosuo! al nu-do suo!

BELLINI Norma di forza.
Norma Cavatina.
e vi-ta nel tuo se--no e pa--tria e cie-lo a-vrò
Accent donné par M^{me} Pasta.
e vi-ta nel tuo se--no e pa--tria e cie-lo a-vrò

MOZART Don Ottavio.
Don Giovanni Duetto.
ti par-lail ca-ro a-man-te hai spo-so e pa-dre hai spo-so

Le port de voix placé entre deux notes ayant chacune une syllabe particulière, s'exécute en conduisant la voix avec la syllabe de la première note, et non pas comme on le fait trop souvent en France, avec la syllabe de la note suivante prise par anticipation. On doit même faire entendre un instant d'avance la note qui répond à la deuxième syllabe; mais on n'articule cette syllabe qu'au moment où commence la valeur indiquée de la note. Ex. :

CIMAROSA Sara.
Sacrificio d'Abraham Aria.
deh par--la--te et non deh par--la--te

Les circonstances où il convient d'employer le port de voix sont difficiles à préciser et ne sauraient guère être déterminées d'une manière certaine au moyen de règles générales. On peut dire cependant que le port de voix sera bien placé toutes les fois que, dans le langage passionné, la voix se traînerait sous l'impression d'un sentiment énergique ou tendre. Supprimez le port de voix dans la phrase de Mozart : « *E sposo in me,* » et l'expression tendre disparaîtra.

Mais ce moyen, en raison même de son efficacité, ne doit être employé qu'avec réserve; on risquerait, en le prodiguant, de rendre l'exécution faible et languissante.

Quelques chanteurs, soit par négligence, soit par défaut de goût, ne se contentent pas de multiplier les ports de voix; ils commettent la faute de les adapter à toutes les notes sous forme de trainée inférieure, en plaçant, comme nous venons de le dire, sur cette trainée,

La deuxième syllabe prise par anticipation. Cette méthode a pour résultat de détruire le frappement de la deuxième note et le rythme lui-même; le chant ainsi affaibli devient d'une langueur nauséabonde.

Dans l'exemple suivant, nous voyons ce procédé gâter une heureuse inspiration.

MEYERBEER
Robert le Diable
Air.

Isabelle.

grâ - ce grâ - ce pour toi mé - me pour toi mé - me

La facilité de cette manière tente malheureusement les élèves. Comme il leur en coûte de syllaber sur les notes élevées, pour échapper à la difficulté, ils placent la syllabe sur la note plus grave et s'élèvent à la note aiguë à l'aide d'un port de voix. Il existe un autre procédé qui présente les mêmes avantages sans exposer aux mêmes inconvénients. Il suffit de convertir la traînée inférieure en un port de voix régulier, ou bien d'employer les petites notes inférieures. Exemple :

DONIZETTI
Lucia
Rondo.

Lucia.

spar - gi d'a - ma - ro pian - to

spar - gi d'a

spar - gi d'a

Ces deux moyens sont une ressource offerte aux voix peu étendues dans les passages trop élevés. (Il en a été parlé à la page 55. Voy. : Paroles sous la musique.)

Nous devons encore signaler à l'attention des élèves un autre dé-

faut non moins grave dans la manière d'exécuter le port de voix. C'est une espèce de miaulement qui ne manque pas de se produire lorsque, en portant la voix sur des notes élevées, on traîne le son en ouvrant le timbre. Pour éviter cette faute, il faut donner au port de voix un peu plus de mouvement dans la partie élevée que dans la partie basse, et surtout couvrir le timbre, mais avec précaution et en gardant une juste mesure.

Sons filés (*messa di voce*).

Nous avons parlé, dans la première partie, des différentes espèces de sons filés. Voyez, pour l'emploi que l'on en doit faire, le *Canto spianato*.

Sons liés (*suoni legati*).

Voyez : largeur ou tenue de la voix sur les paroles.

Sons piqués.

Les sons piqués doivent être formés purs et veloutés, comme ceux de l'harmonica. Ils se prêtent surtout à l'expression des sentiments touchants ou gracieux.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Donna Anna.

a

MOZART
Flauto magico
Aria.

All^o assai.

e - - -

Nous citons ce passage sans oser cependant le proposer pour l'étude.

Lorsqu'on communique aux sons le prolongement et le renfort (dont il a été parlé à la page 30, 1^{re} partie), mais sans détacher les

notes entre elles, on produit une certaine ondulation, ou écho, qui donne à la phrase l'effet de l'indécision et de la tendresse. Ce moyen convient surtout aux notes élevées, et sert à en corriger la maigreur naturelle. Exemple :

BELLINI
Pirata
Aria.

ah non fia sempre o-dia - - ta la mia me-mo-ria spe - ro se fui

Sons détachés (*staccati*).

En général, on ne fait pas ressortir cet accent avec assez de précision. Il consiste à quitter le son aussitôt qu'on l'a attaqué. L'intonation doit être de la plus grande justesse, et les sons parfaitement nets pour qu'on puisse les apprécier à l'instant.

ROSSINI
Cenerentola
Sestetto.
ques t'èun nodo av vi-fup - pa-to ques t'èun gruppo rin trec-cia - to

ROSSINI
Barbiere
Terzetto.
zit-to zit-to pia-no pia - no non fac - cia-mo con-fu - sio - ne

Sons marqués.

Les sons marqués conviennent à toutes les voix, mais surtout aux basses-tailles.

ROSSINI. *Semiramide*. Terzetto.
And^{te} maestoso.

a quei del tia quel as - petto fre - mer sen - to il cor nel petto fre-mer sen-to il cor nel pet-to ce - lo a sten - to il mi o terror

Sons martelés.

Les sons martelés ne me semblent d'un bon effet que dans les voix argentines et déliées; j'en conseillerai l'usage aux voix de femme seulement.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.
Ninetta.
l'uno al sen mi strin-ge - ra l'al-tro l'al-tro ahl che fa - ra

Notes pointées.

Dans les dessins formés par les notes pointées et d'un caractère aussi prononcé que les exemples suivants, on doit attribuer une voyelle et le *sforzando* à la note courte aussi bien qu'à la longue. Ce procédé rend plus sensible la note brève, et lui conserve, malgré son peu de durée, toute l'importance qu'elle doit avoir.

ROSSINI
Semiramide
Duetto.
Semiramide. *All^o.*
la for - za pri - mie - ra ri - - pi - glia
for - za - a pri - i - mie - e - ra ri - - pi - i - glia

Autant nous croyons nécessaire de pointer fortement les exemples ci-dessus et les autres de même genre, autant nous blâmerions l'habitude qui porterait à pointer les notes de valeur égale.

Forte-piano d'ensemble.

Après avoir parcouru les accents partiels qu'on peut communi-

quer aux détails de la mélodie, examinons quelles sont les couleurs d'ensemble que peuvent recevoir les diverses pensées.

Le forte-piano, appliqué à diverses notes réunies, peut comprendre depuis les dessins jusqu'aux périodes entières, c'est-à-dire toute pensée musicale, depuis la plus courte jusqu'à la plus étendue.

Le forte-piano offre les variétés élémentaires qui suivent :

L'intensité uniforme.....

Le *crescendo*

Le *diminuendo*.....

Le *crescendo* suivi du *diminuendo*.....

Le *diminuendo* suivi du *crescendo*.....

Enfin l'intensité uniforme rompue par des inflexions.....

On pourra, par exemple, dire une première phrase dans l'une des couleurs ci-dessus indiquées. La deuxième phrase recevra la même couleur, ou bien une couleur différente qui lui sera appropriée, et ainsi de suite. Cette marche, appliquée à chaque mélodie jusque dans ses moindres détails, permet de colorer les phrases les unes après les autres, et de leur donner toute la variété que l'intérêt exige. Les exemples suivants éclairciront notre pensée.

Période force égale, piano.

ROSSINI
Barbieri
Terzetto.

Allegro. Piano.

zit - to zit - to pia - no pia - - - no non fac - cia - mo con - fu -

Phrase, force égale, forte.

Ibidem.

ff

per la sca - la dal bal - co - - ne presto an - dia - mo via di quà

Deux phrases l'une cresc. : l'autre dimin. : Ibidem.

Ibidem.

p *cresc.* *sf* *p*

per la sca - la dal bal - co - no pres - tò an - dia - mo via di quà

Phrase force égale, piano.

ROSSINI
Mose
Quartetto.

p

mi manca la vo - ce mi sen - to mo - ri - re

Phrase du fort au faible.

ROSSINI
Otello
Duo.

Desdemona. Forte.

dimin. *doux.*

quanto son fie - ri i pal - pi - tiche desta in noi che desta in noi che desta in noi l'a - mor

Deux membres de phrase, l'un piano, l'autre forte.

ROSSINI
Barbieri
Cavatina.

Rosina.

p *f*

p *pleine voix.*

u - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - nò

u - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - nò

Deux des dessins, le 1^{er} fort, le 2^e faible.

ROSSINI
Mose
Quartetto.

f *mp*

piu fie - ro mar - ti - re

Deux dessins, l'un cresc. : l'autre dimin. :

Ibidem.

Cresc.

di ques - tonon v'ha

Dans un grand nombre de cas, les applications du clair-obscur doivent être abandonnées aux inspirations du sentiment. D'autres fois, au contraire, on peut s'aider de certaines considérations, et déterminer avec certitude la couleur que doivent recevoir les phrases ou les portions de phrases.

En général, le compositeur répond à une portion de phrase par une autre portion d'égale étendue, composée de valeurs identiques ou de valeurs différentes. Remarquons ici que c'est par les valeurs identiques, plus que par les intonations, que se constate la corrélation des idées mélodiques. Cette remarque servira de base aux considérations que nous allons présenter. Si ce lien commun entre les phrases et les membres de phrases, l'égalité de valeur, n'existait pas, les pen-

sées seraient distinctes; elles pourraient s'enchaîner entre elles, mais non dériver les unes des autres par une loi de filiation rigoureuse qui les soumettrait à un coloris prévu et déterminé: aussi, dans ce que nous avons à dire, nous supposerons l'identité de valeurs entre les portions de la mélodie que nous voulons comparer entre elles.

Lorsque le second membre de phrase se compose des mêmes valeurs que le premier, la couleur du second membre n'est déterminée par celle du premier que si les intonations procèdent par progression mélodique, ou bien lorsque les mêmes intonations du premier membre se reproduisent dans le second. Toute autre disposition dans les intonations n'impliquerait aucune dépendance nécessaire entre la couleur des deux membres. Ex. :

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

1^{er} Anna. 1^{er} membre 2^d membre

fug - gi cru - de - le fug - gi la - - scia che muo - ra anch'i - o

La deuxième portion de la pensée est du même ordre que la première; elle sert à la compléter, mais elle est entièrement indépendante quant à l'effet.

Mais lorsque la deuxième partie est égale à la première en valeurs

et en intonations, et on peut établir d'avance qu'il faudra dans cette deuxième partie employer, soit le temps dérobé, soit le contraste d'effet, et opposer entre eux le *piano* et le *forte*.

Lorsque la pensée se répète identiquement plusieurs fois de

suite (1), ou lorsque la pensée suit une progression ascendante ou descendante,

MOZART. *Don Giovanni*. Aria.

Don Giovanni.

DONIZETTI. *Sancia*. Cavatina.

PERGOLESE. *Siciliana*.

Andante.

il faut, suivant le sentiment de la phrase, soumettre ces divers développements au *crescendo* ou au *diminuendo*, à l'*accelerando* ou au *ritardando*, plus rarement aux accents isolés et au *tempo rubato*.

Le *forte* doit répondre au *forte* dans les sentiments énergiques; dans les sentiments gracieux, au contraire, c'est le *piano* qui répond au *forte*. Toute transition d'un degré de force à un degré de force différent produit un effet sensible. Le *forte* succédant au *piano* frappe l'oreille, de même que le *piano* remplaçant le *forte*: seulement, lorsque c'est le *pianissimo* qui termine, il faut le séparer du *forte* par une légère pause, en frappant la note un instant après la basse, comme l'indique l'exemple suivant:

Larghetto.

ROSSINI *Desdemona, crescendo.*

Otello
Pregliera.

Attaquez le C après la basse.

Ce silence repose l'oreille des intonations fortes, et la prépare à saisir les effets même les plus délicats qui peuvent suivre; mais cela surtout, quand on a soin, après le silence, de frapper nettement la première consonne qui se présente.

A l'exception des cas qui précèdent, le *forte*, le *piano*, le *crescendo* et le *diminuendo* ne s'emploient qu'en raison du sentiment, et non en raison de la forme musicale. Par conséquent, les formes qui montent peuvent recevoir le *rinforzando* si le sentiment s'anime, et le *diminuendo* si le sentiment s'adoucit. Il en est de même pour les formes descendantes.

La règle admise dans plusieurs ouvrages, et qui prescrit d'appliquer toujours le *crescendo* aux formes montantes, et le *diminuendo* aux formes descendantes, ne gouverne donc que certains cas particuliers, et ne saurait être posée en principe général.

On peut, comme nous l'avons vu, colorer la musique dans son ensemble ou dans ses détails. Pour colorer d'une manière large, on imprime à chaque phrase un même degré de force, un seul timbre, un effet unique. On phrase alors par phrases et par périodes, en ayant soin seulement que ces périodes ne soient pas trop longues. Cette manière de nuancer est toute théâtrale, et convient *uniquement* aux pensées qui se déploient avec lenteur.

(1) Ces répétitions sont fréquentes chez tous les auteurs, mais surtout chez Mozart.

Pour colorer en détail, on s'attache à faire ressortir toutes les finesses des idées mélodiques. Chaque dessin en particulier, chaque intention doit avoir son effet. Cette manière peint mieux le mouvement des idées vives et courtes, et convient au style gracieux et au style bouffe. On l'applique avec un égal succès aux morceaux de salon et sur le théâtre.

Si l'on veut que les nuances de forte-piano produisent de l'effet, on doit, en général, maintenir la diction naturelle et très-égale. C'est une erreur commune à plusieurs artistes de croire que l'habileté consiste à donner une extrême vigueur à toutes les parties de l'exécution indistinctement. Lorsque tout est énergique, l'énergie ne se trouve en réalité nulle part. En général, la source des effets les plus caractérisés est dans la variété et le *contraste* des intentions. C'est en préparant un effet par l'effet contraire que l'on obtient les résultats les plus brillants: par exemple, un *forte* ne ressortira complètement qu'à la condition d'être précédé d'un *piano*. Un passage composé de notes rapides devra venir à la suite de plusieurs notes tenues, etc., etc.

Suspensions. — Terminaisons. — Reprises des phrases.

L'allure franche et dégagée de la diction dépend en grande partie de la manière de commencer, de suspendre et d'enchaîner les divers membres d'une mélodie.

L'entrée en matière ne doit être ni brusquée ni heurtée. L'oreille et le sentiment exigent que l'introduction, tout en conservant beaucoup de franchise, soit d'abord reposée et contenue. Les nuances amèneront par degrés le développement de chaleur que comporte le morceau. Les effets les plus énergiques déplaisent alors qu'ils sont produits par secousses. Cette observation s'applique non-seulement à l'attaque d'un chant, mais encore à celle des sons en particulier. Lors même que ceux-ci sont destinés à recevoir une grande intensité, on doit les préparer par un *renfort*. Cette précaution est surtout nécessaire pour les notes élevées, qu'on ne peut forcer sans faire perdre au chant son harmonie et sans lui communiquer la sécheresse du cri.

Des suspensions et des reprises.

Lorsqu'un chant a été suspendu par un repos momentané, on le reprend dans le même degré de force et dans le même timbre

qu'avant l'interruption. Ainsi, la terminaison des *conduits* (1) doit être ralentie et adoucie par degrés toutes les fois que la mélodie exprime un sentiment doux. Voici des exemples qui se présentent fréquemment :

MEYERBEER
Crociato
Aria.

fug - gi a sempre pian-ge-re

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Aria.

la trai fe-de - li a-man - - - - - ti go - - - - - dre-mo - i

Dans cette phrase, on doit ralentir, adoucir, et porter graduellement la voix jusqu'à la première note du motif. Cette espèce de passage change entièrement de caractère pour les sentiments énergiques. Dans l'exemple qui suit, le conduit doit être vigoureux.

DONIZETTI
Torquato
Duetto.

deh ta - ci ah l'af-fan no in cui pe - na - i

Dans tous les exemples de point d'orgue, de conduit ou de reprise à *tempo* après une phrase à *piacere*, on indique, au moyen d'une consonne, le moment précis où l'accompagnement doit reprendre (2). Le chanteur doit achever lentement la phrase, tenir dans une juste mesure la voyelle longue qui précède la consonne *résolutive*, et faire surtout comprendre, par la préparation prolongée, le moment où celle-ci frappe *in tempo*. La phrase qui reprendrait brusquement à *tempo*, sans annoncer l'instant de l'attaque, par exemple :

DONIZETTI
Torquato Tasso
Aria.

ah si ah si pal-pi-te - rà per me per me per me per me pal-pi-te - ra

jetterait le désordre entre l'accompagnement et le chant. Il faudrait lui donner une terminaison qui indiquât le moment de la reprise, comme par exemple :

per me palpi-te-ra

Terminaisons.

La manière dont se terminent les dessins, les membres de phrases, les phrases, les périodes, les morceaux, mérite toute notre attention. Les divers repos de la mélodie sont indiqués au moyen d'un silence qui suit la note finale des phrases ou des portions de phrase. En conséquence, cette note, dans les dessins, les membres de phrases, les phrases, doit être quittée avec légèreté et instantanément. Si on prolongeait trop cette dernière note, la pensée perdrait ses articulations et cesserait d'être élégante (3).

(1) Espèce particulière de point d'orgue qui sert à ramener le motif.

(2) Voyez *consonnes*, page 53.

(3) La prolongation de ces finales alourdirait le chant et absorberait une partie du temps nécessaire pour renouveler la respiration. Cette prolongation malencontreuse s'appelle vulgairement une *queue*. Il faut aussi éviter avec soin de brusquer cette dernière note pour vite prendre la respiration nouvelle, et d'abandonner à la suite l'air

Dans les mouvements lents, tels les *cantabili*, *larghi*, etc., ces mêmes finales prennent plus d'étendue; mais cette étendue est toujours en raison des valeurs qui précèdent et du repos qui suit.

La note qui termine la période finale, les points d'orgue, les récitatifs *instrumentés*, doit être plus longue que toutes les autres finales, car elle indique l'achèvement de la pensée ou celui du discours. Ajoutons que ces finales seront plus fortes dans les mots *tronchi* (masculins) que dans les mots *piani* (féminins), et plus longues dans la musique *seria* que dans la musique *buffa*. Ex. :

WEBER
Annette.
Robin des bois
Prière.

veil-le grand Dieu sur son re - tour

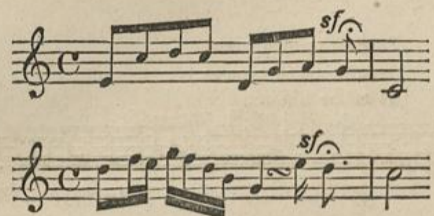
ROSSINI
Otello
Romanza.

i sos - pi - ri d'Isau-ra ed il mio pian-to

La fin de phrase doit toujours se maintenir dans le sentiment de la que la poitrine pourrait contenir. Dans ce cas on produirait un gémissement; dans le précédent, une secousse.

phrase, c'est-à-dire que cette fin sera douce, moyenne ou forte, seulement en raison de l'expression de la mélodie, et non toujours forte par système, ou toujours faible par mollesse, comme on peut souvent l'observer chez quelques chanteurs.

Dans le corps des phrases, il faut éviter de tomber lourdement sur les notes qui demandent une résolution. Ex. :



Cet accent est trop vif pour être prodigué, même à la fin des points d'orgue.

Dans les mouvements d'un rythme très-accentué, les cadences finales sont le dernier éclat de la passion. L'articulation vigoureuse de la mesure au moyen de la consonne et de l'inflexion, les appoggiatures, l'ornementation, la chaleur, tout concourt, chez les chanteurs habiles, à donner à ce moment décisif le dernier degré de l'effet.

CHAPITRE III.

Des changements.

Nous nous occuperons dans ce chapitre des moyens particuliers qu'on désigne sous le nom de *changements*.

On introduit des changements dans les morceaux, soit par nécessité, soit pour ajouter à l'effet.

La nécessité d'opérer des changements dans les notes peut résulter de diverses causes. Supposons un opéra d'une contexture (*tessitura*) dont le diapason soit ou trop élevé ou trop grave pour la voix de l'exécutant ; supposons encore que le style de l'ouvrage, déclamé ou

fleuri qu'il soit, ne se trouve pas en rapport avec celui du chanteur ; on comprend alors que l'artiste doit modifier sur quelques points la composition : ainsi, il abaissera ou élèvera certains passages, il les simplifiera ou les chargera pour les ajuster à ses moyens ou au caractère de son talent. S'il ne s'agissait que d'un air ou d'un duo détaché, il faudrait les transposer en entier plutôt que d'en déplacer les effets essentiels. Cependant, quelque habileté qu'on pût déployer dans les arrangements, il est rare que l'on parvienne à satisfaire l'auteur ou le public. Il serait plus sage au chanteur d'abandonner un ouvrage mal approprié aux ressources de son talent que de s'exposer à forcer ses moyens, à heurter les traditions reçues, à dénaturer des œuvres remarquables.

Passons aux changements motivés par le besoin d'introduire des effets nouveaux. Lorsque l'accent ne suffit point à colorer la mélodie dans quelques-unes de ses parties ou dans son ensemble, on a recours à l'emploi des ornements (*fioritures*), qui reçoivent eux-mêmes les nuances décrites dans les chapitres précédents. Presque toute la musique italienne composée avant le XIX^e siècle se trouve dans ce cas. Les auteurs, en traçant leur idée, comptaient sur l'accent et les accessoires que le talent du chanteur saurait y ajouter. Il est différents genres de morceaux qui, en raison de leur nature, sont confiés à l'inspiration libre et savante de l'exécutant ; tels sont les variations, les rondo, les polacca, etc.

Au reste, avant de développer les préceptes relatifs aux ornements, disons que l'élève devenu artiste ne doit les employer qu'à propos et avec sobriété. Ajoutons que, dès le moment où l'on aborde ces exercices, des connaissances en harmonie deviennent presque indispensables.

Comme on ne peut d'avance établir des catégories de fioritures adaptées au besoin des divers sentiments, l'élève doit considérer les ornements, non en eux-mêmes, mais par rapport au sentiment qu'ils expriment. Ce sentiment tiendra son caractère, non pas seulement du choix des notes et de la forme des traits, mais plutôt encore de l'expression que leur communique le chanteur. C'est donc l'intention particulière des paroles et de la musique qu'il faut incessamment consulter dans la recherche des fioritures. Celles qui peindraient un sentiment grandiose ne conviendraient pas, par exemple, à l'air de *Rosine*, etc. Un simple désaccord entre le mouvement du morceau et celui des fioritures suffirait pour constituer une faute. Exemple :

Almaviva. Andante. sempre a tempo.

ROSSINI
Barbieri
Cavatine.

ec - co ri - dente il cie - - - - lo spun - ta la bel - la au - - - - ra e tu non sorgian -
ec - co ri - dente il cie - - - - lo spun - ta la bel - la au - - - - ro - - - - ra e tu non sorgi an -

- co - ra e puoi dor - mir co - si ah sor - gi mia bel - la spe - - - - me
- co - ra e puoi dor - - - - mir co - si ah sor - gi mia bel - la spe - - - - - me

• vie - - - ni bel i - - - - dol mi - - - o ren - di men cru - do oh di - o lo stral lo
vie - - - ni bel i - - - - dol mi - - - o ren - di men cru - do oh di - o lo stral lo

stral che mi fe - ri lo stral che mi fe - ri

stral che mi fe - ri lo stral che mi fe - ri

On sent bien que la manière du deuxième exemple est trop languoureuse pour le caractère du personnage. Nous insistons sur le besoin d'affinité entre la nature de la composition et celle des ornements, puisque, sans cet accord, il n'est pas possible de conserver à chaque auteur et à chaque composition l'originalité qui leur est propre.

En général, les ornements sont exclusivement réservés pour la voix qui tient la mélodie; encore faut-il que la mélodie reste libre, c'est-à-dire qu'elle ne soit ni assujettie à une harmonie trop serrée, ni accompagnée ou doublée par aucun instrument *obligé*.

Dans les duos, les deux parties peuvent combiner leurs fioritures; mais dans les morceaux d'ensemble écrits en parties concertantes, on doit s'interdire même le plus léger changement.

L'application des fioritures donne lieu aux mêmes observations que celles du forte et du piano. Le procédé est absolument pareil (1). Il suffit de placer les ornements là où l'on aperçoit le retour des mêmes valeurs et où le coloris peut paraître insuffisant.

Les fioritures bien appropriées produisent toujours beaucoup d'effet lorsqu'elles terminent un membre de phrase.

BELLINI
Somnambula
Rondo.

Amina. *And^{te} sostenuto.*

po-tria-no-vel vi - go - - re il pianto il pian-to mio re - car - - ti

Variante de M^{me} Malibran.

go - - re re - car - - ti

C'est qu'elles tombent sur la partie faible de la mesure, celle qui se prête le plus naturellement aux changements. Les fioritures ainsi placées ont le charme de l'imprévu, et n'altèrent pas la mélodie dans sa partie essentielle, c'est-à-dire les notes qui frappent les temps forts. Ces notes, outre qu'elles font valoir l'accent rythmique, remplissent encore des fonctions très-prononcées dans l'harmonie; d'où il résulte qu'on ne doit les modifier par des ornements qu'avec une extrême réserve, sous peine de dénaturer complètement la pensée mélodique.

Règle générale. On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répète soit en totalité, soit en partie: cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention de l'auditeur.

Les morceaux qui reposent sur le retour d'un motif, les rondo, les variations, les polacca, les airs et les cavatines avec une seconde partie, sont particulièrement destinés à recevoir des changements (2). Ces changements, dans leur disposition, doivent suivre une progression croissante. On ménage d'abord les moyens d'effet, et on conserve à l'exposition du motif toute sa simplicité; puis on mêle à la première reproduction quelques fioritures ou quelques accents différents des premiers; enfin, on augmente et on varie de plus en plus, à chaque nouvelle répétition, les ornements et les accents (3).

Ce précepte de variété, ainsi que nous venons de le dire, suit la pensée dans ses détails les plus minutieux.

ROSSINI
Donna del lago
Rondo.

Eleonora.

a me do - - nar a me do - - nar

a me do - - nar

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

Tancredi.

ti ri-ve - drò ti ri - ve - drò ti ri - ve - drò ti rive - drò

- (1) Voyez formation de la phrase.
- (2) Il est des morceaux dont le motif est si heureux et si bien caractérisé, qu'on ne pourrait le modifier sans l'altérer d'une manière fâcheuse. Telle me semble la Sicilienne de Pergolèse.
- (3) Les morceaux suivants me paraissent bien choisis pour ce genre d'étude:
- | | | |
|--------|----------------------------------|--------------|
| CAV. | « Sovra il sen la man mi posa. » | Somnambula. |
| RONDO. | « Ah non giunge uman pensiero. » | Somnambula. |
| CAV. | « Una voce poco fa. » | Barbiere. |
| RONDO. | « Nacqui all' affanno. » | Cenerentola. |

- | | | |
|-------------|--------------------------------------|-----------------------------|
| RONDO. | « Tanti affetti al cor d'intorno. » | Donna del Lago. |
| VARIATIONS. | « Nel cor più non mi sento. » | La Molinara. |
| AIR. | « Di piacer mi balza il cor. » | Gazza ladra. |
| AIR. | « La placida campagna. » | La principessa in Campagna. |
| AIR. | « Jours de mon enfance. » | Pré-aux-Clercs. |
| AIR. | « Dieu! que viens-je de lire? » | Ambasadrice. |
| AIR. | « Dès l'enfance les mêmes chaînes. » | Serment. |
| AIR. | « Voyez-vous là-bas. » | Sirène. |
| AIR. | « Ah! je veux briser ma chaîne. » | Diamants de la Couronne. |

La nature des changements doit correspondre à celle de la pensée | brillant du trait ou par le nombre de notes ajoutées que l'on obtient de l'auteur et présenter le même accroissement d'effet. C'est par le ce résultat. Exemple :

ROSSINI
Barbiere
Duetto.

Rosina.

ah tu so - lo a - mor tu sei che mi de - vi con - so - lar

solo a - mor mi de - vi con - - - so - lar

Les règles qui précèdent sont confirmées par l'exemple des meilleurs compositeurs eux-mêmes, qui ne reproduisent jamais plusieurs fois la même pensée sans la rajeunir par des effets nouveaux confiés aux voix ou aux instruments.

Mais la reproduction des mêmes valeurs n'est pas le seul indice du besoin ou de l'à-propos des ornements.

S'il y a lieu de peindre par imitation le sentiment ou la pensée, il ne faut pas en négliger l'occasion : on plait ainsi tout à la fois à l'esprit et à l'oreille. Le sens des paroles détermine, ici comme ailleurs, les ornements et le caractère que comporte l'exécution.

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Cenerentola. con brio.

co - me un ba - le - - - no ra - - - - - pi - do

ROSSINI
Otello
Romanza.

Desdemona. Recit.

i sos - pi - ri d'I - sau - ra ed il mi - o pian - to

pi - - ri d'Isaura ed il mio pian - to

CIMAROSA
Matrimonio segreto
Aria.

con tutta forza.

i ca - val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - - - cie - rà

val - li - di ga - lop - po senza po - sa cac - - - cie - rà

Les effets de ce genre s'adaptent fort bien aux mots qui offrent des images d'étendue, de mouvement, ou une harmonie imitative des sons. Par exemple, *vittoria, eco, lampo, eterno, courage, chimère, gloire, triomphe*.

Nous pouvons encore ranger dans cette catégorie les mots qui expriment des sentiments dans lesquels notre âme se complait.

Dans le récitatif qui précède l'air de Nina, on doit attribuer une grande valeur aux notes suivantes, et principalement à la dernière, qu'il serait bien de filer avec des inflexions.

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina.

lun - go lon - ta - no e - ter - no eil tuo vi - ag - gio

Dans la cavatine de Rosina, M^{me} Malibran donnait toute la plénitude de sa voix aux notes *mi ri-suo-nò*, et l'effet en était surprenant.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Rosina. lent plein.

qui nel cor mi ri - suo - nò

Ajoutons enfin les accents imitatifs de la passion, dont nous parlerons au chapitre *Expression* : ici, tout est imitation.

Les fioritures sont indispensables pour remplir les conduits et les points d'orgue.

Parmi les traits de toute nature que l'on peut employer dans le but d'ornez les phrases, nous fixerons principalement notre attention sur les appoggiatures, les mordants et les trilles, parce que leur application est soumise à des règles plus précises.

Appoggiature (*Voy. première partie*).

L'appoggiature, comme son nom l'indique, est une note sur laquelle la voix marque un appui, et à laquelle elle accorde en outre une prolongation de valeur plus sensible qu'à la note résolutive

Cette note est presque toujours étrangère aux accords et doit se résoudre sur une note réelle de l'harmonie. Les harmonistes ne considèrent comme appoggiatures que les secondes majeures et mineures non comprises dans l'accord et attaquées par des intervalles conjoints, mais les chanteurs doivent, je crois, outre ces secondes, regarder comme appoggiatures ou tout au moins soumettre aux mêmes règles tous les intervalles qui en remplissent la fonction, tels que les retards et les intervalles disjoints.

Dans le chant italien, l'appoggiature peut à peine se considérer comme un ornement, tant elle est nécessaire à l'accent prosodique. Ainsi envisagée, elle est un accent musical qui tombe toujours sur le frappé des temps et sur la syllabe longue des mots *piani* ou *sdruc-cioli*. Cette circonstance conserve aux mots leur cadence et leur mélodie.

Le passage de l'appoggiature à la note suivante s'opère avec limpidité en liant la voix sans la traîner.

Appoggiatures descendantes.

Seconde mineure

GLUCK
Orfeo
Aria.

Orfeo.

che fa - rò sen-za Euri - di - ce

Seconde majeure

HAENDEL
Resurrezione
Aria.

can-cel-li il mio do - lor le mie me mo-rie

Appoggiatures ascendantes.

Seconde mineure

ROSSINI
Mosè
Coro.

Mosè. Andante.

dal tuo stel-la - to soglio

BELLINI
Norma
Cavatina.

ques - - te sa-cre queste sa-cre anti-che pian - te

Seconde majeure

GLUCK
Armide
Air.

Andante.

plus j'ob - ser - ve ces lieux et plus je les ad - mi - re

Les appoggiatures s'écrivent de deux manières : en petites notes et en notes ordinaires. Dans toute la musique ancienne, à l'exception des récitatifs, l'appoggiature n'était que le simple ornement d'une note. On l'écrivait en petit caractère, et on pouvait la supprimer sans rien déranger dans les paroles; car elle n'avait pas de syllabe qui lui fût propre. Dans le récitatif, au contraire, l'appoggiature avait fort souvent une syllabe particulière.

Après Mozart et Cimarosa, on a commencé dans beaucoup de cas à écrire les appoggiatures en grosses notes et à leur attribuer des syllabes propres.

Leur valeur n'est déterminée que dans le deuxième cas. Dans le premier, leur durée change en raison du caractère du morceau, de l'espèce de la mesure et de la note à laquelle elles appartiennent. La durée de l'appoggiature est très-variable. Si la mesure est paire,

l'appoggiature s'attribue la moitié de la valeur de la note qu'elle est destinée à orner. Si la note principale est pointée ou si la mesure est impaire, l'appoggiature emprunte à la note les deux tiers de sa valeur. L'appoggiature peut enfin être excessivement rapide. La nature de la mélodie déterminera le choix de ces différentes applications plus sûrement que les préceptes ne pourraient le faire.

Outre les appoggiatures simples dont nous avons parlé, il y a des groupes de deux, de trois et de quatre appoggiatures qui s'ajoutent aux notes réelles ou même aux appoggiatures simples. Ces groupes suivant le nombre et la disposition des notes qui les composent, prennent le nom de doubles, de triples appoggiatures, d'*acciaccature*, de mordants ou *gruppetti*. On les désigne encore sous le nom collectif de petites notes (voy. la première partie : *Battute di gola*, p. 40).

Double appoggiature

DONIZETTI
Linda
Aria.

Linda.

no no che in - fe - li-ce ap - pie - no non mi vo-les-tio

BELLINI
Pirata
Duetto.

Gualtiero.

gior - no fia cheti traggiade - - gli al - ta - rial piede il tuo do - lo - - re

NICOLINI
Cavatina.

il braccio mi - o con - qui - se qui - se

ROSSINI
Otello
Romanza.

l'au - ra fra ra - mi fle bi - le ne ri - pe - te - - va il suon

Lorsque les deux premières notes de la mesure terminent un membre de phrase, la première porte toujours l'accent prosodique, et par cette raison il faut la convertir en une appoggiature. Ex. : A; l'effet de deux notes égales C ne serait pas supportable. On doit excepter de cette règle les cas où les deux notes font la partie essentielle du motif B. Les phrases qui suivent peuvent servir d'exemples :

PUCITTA
Principessa
in campagna
Cavatina.

la cal - maed il di - let - to la cal - maed il di - let - to

let - to let - to

HAENDEL
Collection de morceaux
classiques par L. B. C.

la scia ch'io pianga la du - ra sor - te e che sos - pi - ri la li - ber - tà

Quelquefois l'harmonie, soit dans les morceaux d'ensemble, soit dans le solo, ne permet pas que l'on altère la première des deux notes. Il faut alors, pour rompre la monotonie, placer deux ou trois appoggiatures entre les deux sons. Exemples :

BELLINI
Norma
Duetto.

oh non tre - ma - re

BELLINI
Norma
Terzetto.

mo - rir men dan - no
d'u - di - re il ve - ro

En réunissant diverses manières de varier, à l'aide des appoggiatures, les deux notes suivies d'une pause, nous avons le tableau suivant :

Au lieu de convertir la première note en une appoggiature, on peut sauver la monotonie des deux notes égales, en faisant entendre comme deuxième note une note réelle de l'accord, différente de la première.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

bat - ti bat - tio bel Ma - zet - to la tua po - ve - ra Zer - li - na

au lieu de li - na

Mais les changements de cette dernière espèce sont plutôt du domaine du compositeur qu'ils n'appartiennent à l'artiste; les exemples en sont nombreux. Souvent on fait suivre l'appoggiature de diverses petites notes. Exemple :

ROSSINI
Otello
Finale 2^e.

Desdemona. Andante.

in me per - - do - na do - na do - na

Tous ces préceptes peuvent s'appliquer utilement au chant français.

RODE
Variations

il dol - ce can - to il dol il dol il dol il dol

Le mordant qui ne commence pas le son se fait après avoir bien posé la note à laquelle il appartient, soit sur la moitié de la durée de cette note, soit sur la fin.

ROSSINI
Tancredi
Cavatina,

Amenaïde.

e tu quan-do tor-ne - ra-i al tuo ben mio dolcea - mor al tuo ben mio dol - ce a - mor

ben mio dolcea - mor al tuo

Cet ornement, le plus prodigué de tous, suit le sentiment de la musique, il est vif pour les sentiments qui exigent de la verve et de l'énergie; il est lent (*molle*) dans les sentiments tendres et mélancoliques; ces modifications lui sont communes avec le trille (1).

Trille (*voy. trille, première partie*).

Le trille a été longtemps l'indispensable terminaison de la cadence, comme la fin obligée de tous les morceaux de chant. Il était surtout en grand honneur dans la musique d'église.

Le trille était toujours précédé d'une préparation plus ou moins longue et travaillée. C'était un préambule pour arriver au battement, et toujours il se terminait d'une manière régulière. Exemple :

ROSSINI
Armida
Duetto.

Trait de G. David.

ca - - - - - ra ca - ra pertè ques - l'a - ni - ma

Lorsque le trille est en succession par intervalles disjoints, on peut ne pas le préparer, mais il est bien de terminer tous les trilles de la succession. Exemple :

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

Allegro.

più lie - to gior - no

(1) Dans les chants espagnols on attaque soudainement les notes par des mordants rapides. Madame Pasta faisait un grand usage de cette manière. C'était un des caractères marqués de son style.

Acciacatura (*voy. la première partie*).

L'acciacatura ne s'emploie qu'en descendant. Exemple :

ROSSINI
Bianca e
Falier,
Quartetto.

ad ot - te - ner pie - tà

Mordant (*Voy. la première partie*).

Ainsi que nous l'avons dit dans la première partie, le mordant se place au commencement, au milieu ou à la fin d'un son.

Le mordant s'emploie pour relever une note, un détail, et le plus souvent dans ces formes :

Le temps a introduit de nouvelles habitudes. On prépare ou on ne prépare pas le trille, on l'arrête brusquement ou on y ajoute une terminaison en raison de la valeur qu'on peut lui attribuer. S'il est long, on le prépare et on le termine régulièrement dans tous les cas. Cette méthode est la plus élégante. Elle est pratiquée par tous les bons musiciens toutes les fois que le trille se place sur les tenues libres des points d'orgue et des conduits, ou sur les notes mesurées d'une longueur suffisante. Exemple :

Si le trille est bref, on se dispense de le préparer, mais on le termine.

Presto.

teco an - cor quel - la cer - ca me - nar ah la mia lis - ta

Quand il est en succession diatonique ou chromatique, on ne prépare que le premier trille, et l'on ne termine que le dernier. Tous les autres s'attaquent brusquement par la note auxiliaire et se succèdent sans terminaison. Ce procédé ajoute à l'énergie du passage tout ce

qu'il lui fait perdre en élégance. Il convient donc de l'appliquer aux mouvements pressés et vigoureux. La préparation et la terminaison individuelles dans une série de trilles exigeraient le mouvement lent des *adagio*, des *cantabile*. Exemple de trilles en succession diatonique:

MERCADANTE
Briganti
Aria.

Amelia.

sa - - rò spen-ta di pia - cer di pia - cer

Il y a, comme nous l'avons vu, deux manières d'exécuter le trille en succession chromatique (voyez la première partie), savoir : en attaquant chaque trille sur chaque demi-ton, ou en trillant un port de voix contenu et d'une égale progression.

Toutes les fois que le trille se réunit immédiatement à une gamme descendante, on peut, sans manquer à l'élégance, supprimer la préparation. Exemple :

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Almaviva.

non ha chee - gual non la chee - gual non ha oh dol - ce con - ten

Dans les sentiments tristes, pour ôter au trille son éclat naturel, qui formerait contraste avec l'expression générale de la mélodie, on le fait en notes comptées et non battues par le larynx. Il prend alors le nom de trille mou (*molle*). Exemple :

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Rondo.

Romeo.

ma che val il mio duol il mi - - - - - o duol

[Du trille redoublé (voy. la première partie).

Le trille redoublé ne peut se placer que sur les tenues libres ou sur les notes de longue valeur. Exemple :

Exécution du trille mordant.

Exécution du trille mordant.

PUCITTA
Principessa
in campagna
Aria.

scher - zan-do vâ la pla - cida campagna la pla - cida

Ces formes peuvent s'employer sur toutes les notes d'un accord. La forme suivante est réservée à la tierce, à la quinte, et à la septième des accords composés de ces mêmes intervalles.

5^{te} 3^{ce} 7^e

Du trille mordant (*ribattuta di gola*, voy. la première partie).

Le trille mordant, ainsi que nous l'avons dit, consiste dans un double battement du larynx terminé par un mordant. Exemple :

ROSSINI
Otello
Cavatina.

Otello. All.
per voi d'un nuo - vo af - fet - to sen - to sen-to in fiammarsil cor

ou bien

On fait quelquefois un simple battement (*battuta di gola*).

Quelquefois on supprime le mordant, et les deux battements prennent le nom de *ribattuta*.

Observons que le trille redoublé, le trille mordant, la battuta et la *ribattuta di gola*, le mordant (tour de gosier), l'*acciaccatura*, le martellement (dit aussi *ribattuta di gola*) (1), ne sont que les divers effets que présentent les modifications du battement ou tremblement du gosier. Ce sont des fragments du trille, dont quelques-uns se remplacent mutuellement afin d'orner une note, soit en l'attaquant, soit au milieu de sa valeur, soit pour la finir. L'extrême légèreté de ces ornements leur a assuré de tout temps, ainsi qu'aux appoggia-

tures, le privilège de trouver facilement place dans tous les styles.

Point d'orgue (*arbitrio*, *fermata*, *cadenza*).

Le point d'orgue est une suspension du sens musical qui peut n'être que momentanée, ou qui peut donner lieu à un repos final nommé *cadence parfaite*. On indique le point d'orgue par le signe \frown . Le mot *point d'orgue* désigne aussi par extension les fioritures que l'on y place fort souvent.

Les suspensions momentanées se placent principalement sur les deux accords parfaits, majeur et mineur, sur l'accord de la septième de la dominante, et sur les renversements que fournissent ces trois espèces d'accords.

Les suspensions qui précèdent un repos complet se placent exclusivement sur les accords de quarte et sixte suivis de la septième de la dominante, sur ce dernier accord tout seul ou sur les neuvièmes.

Sur l'accord de 3

ROSSINI
Donna del lago
Rondo.

Elena.
oh qual be - a - to is - tan - - - - - te

7 MOZART
5 Clemenza
3

Vitellia.
in - fe - li - ce qual or - ro - re

6 MOZART
5 Nozze di Figaro
Aria.

Contessa.
di quel lab-bro men-zo - gnier

6 5 MOZART
4 3 Don Giovanni
Aria.

Zerlina.
do - ve mi stà do - ve dove dove mi stà

6 7 RODE
4 3 Variations.

ques-to do - len - te co - re deh vie nia conso - lar

(1) Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 1703. Les doubles emplois que l'on peut remarquer dans ces mots techniques proviennent de ce que les anciens auteurs manquent de précision dans leur langage.

Les points d'orgue ont pour effet de doubler au moins la durée de la note ou de la pause qui les porte, et dans presque toute espèce de musique, représentent des cadres où le chanteur place ce qui peut faire briller son goût ou déployer la puissance de ses ressources. Pendant l'exécution des traits, l'accompagnement reste suspendu. Quelles que soient l'imagination et la facilité d'un élève, il doit se soumettre rigoureusement aux règles suivantes :

Le point d'orgue se renfermera exclusivement dans l'accord qui le porte. Jusqu'au xviii^e siècle (voir BAÏNI et REICHA), le chanteur modulait à peu près au gré de son caprice. Aujourd'hui cette liberté est exclusivement permise aux artistes qui joignent à une science profonde un goût infailible.

Cet exemple, bien qu'il appartienne au célèbre chanteur Millico, nous semble trop irrégulier pour être imité.

GIORDANI
Artaserse
Aria.
« Se al labbro mio. »
Composé en 1772.

Le point d'orgue ne doit se placer que sur une syllabe longue. Il faut en outre que le chanteur se ménage une ou deux syllabes qui serviront à terminer le point d'orgue. En général, pour terminer avec plus d'énergie, il est avantageux de se réserver deux syllabes.

Lorsque les paroles n'en offrent pas l'occasion, on ne doit pas craindre de répéter le même mot si le sens le permet; dans le cas contraire, on vocalise le point d'orgue sur l'exclamation *ah!* Ex. :

ROSSINI
Cenerentola.
Cenerentola
Rondo.

Le point d'orgue doit être fait d'une seule respiration. Il est donc essentiel de mesurer ses forces et de n'entreprendre que ce qu'elles peuvent accomplir. Cette précaution est d'autant plus nécessaire, que l'on doit filer la note qui porte le point d'orgue avant d'exécuter

le trait qui la suit. On ne peut transiger avec cette règle, pratiquée dans toutes les bonnes écoles, qu'en composant le point d'orgue de plusieurs mots, ou en répétant les mêmes mots et en respirant dans l'intervalle. Exemple :

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

Amina. All^o. Moderato.

Il vaut mieux, sans contredit, user de ce moyen que de couper les mots par la respiration, comme le pratiquent à tort plusieurs chanteurs inhabiles (1).

Les points d'orgue syllabiques peuvent donner par la force et l'expression des mots, plus d'effet scénique aux chants déclamés. Ex. :

MEYERBEER
L'étoile du Nord

Cadenza.

Ils sont la ressource des chanteurs bouffes ou sérieux qui manquent d'agilité.

Les petites mélodies qui servent à remplir les points d'orgue et à former les conduits, doivent offrir un sens complet et en harmonie avec le caractère du morceau. Il en est de même des paroles sur lesquelles les points d'orgue sont placés.

Pour éviter la monotonie dans les points d'orgue développés, on

les compose de deux, de trois et même de quatre dessins différents. On a soin d'établir une certaine inégalité entre les valeurs des notes dans les différents dessins ou une variété marquée de forte-piano, deux moyens dont l'emploi anime ces petites mélodies et éloigne l'idée d'une vocalise ou d'un exercice de gosier. (*Voyez les points d'orgue à la fin de l'ouvrage.*)

Les points d'orgue se placent encore au commencement de quelques morceaux dont le début est libre; dans le courant de la mélodie, à certaines cadences signalées par le compositeur; à la fin des récitatifs qui en sont mieux couronnés.

(1) Ce point d'orgue, composé principalement de syllabes, pourrait se nommer *point d'orgue syllabique*.

Souvent, afin d'éviter un surcroît d'ornement, on réunit les deux accords, de quarte et sixte et de septième. On supprime ainsi le point d'orgue qui correspondrait au premier accord. Exemple :

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

Amina. And^{te} mosso.

amor la co-lo - rò a - - - mor a - - mor del mio di - let-to amor la co-lo

rò ah a - mor a-mor del mio di - let - to

con brio.

CHAPITRE IV

De l'expression.

L'accent pathétique est l'expression ajoutée à la mélodie. « La grande loi des arts, a dit M. Cousin, est l'expression. » L'artiste chercherait vainement à agir sur l'âme de ses auditeurs, s'il ne se montrait lui-même vivement affecté de l'émotion qu'il veut communiquer aux autres; car c'est surtout par la sympathie que se transmettent les émotions. On comprend donc que l'artiste ne produise sur nous que des impressions analogues à celles qu'il ressent lui-même; dès lors résulte pour lui l'obligation d'animer, d'ennoblir ses pensées.

L'exécution musicale, réduite à un simple mécanisme, fût-elle accompagnée de la correction la plus parfaite, si on pouvait la supposer indépendante de l'expression, laisserait le chant froid et inanimé; mais, il faut le dire, cette correction elle-même n'est possible qu'autant qu'elle est soutenue d'un certain degré de chaleur et d'énergie.

Le chanteur, pour se familiariser avec les accents de la passion et se préparer à les appliquer en maître, doit perfectionner sa propre sensibilité et analyser ses sensations. « C'est en réfléchissant, bien plus qu'en exerçant, qu'on se perfectionne dans les arts (1). »

Il commencera par s'abandonner aux impressions que fait naître chaque sujet intéressant; puis il les soumettra à un examen attentif, afin d'apprendre à les employer avec à-propos et mesure.

Des passions et des sentiments.

La nature attache à chaque sentiment des caractères distinctifs, un timbre, un accent, une modulation de la voix, etc. Si l'on priait ou si l'on menaçait dans des timbres, avec des modulations, des accents autres que ceux qu'exigent la menace ou la prière, loin d'intimider ou d'attendrir, on n'arriverait qu'à se rendre ridicule. Chaque individu a également, en raison de sa nature et de sa position, une manière à part de sentir et de s'exprimer. L'âge, les mœurs, l'organisation, les circonstances extérieures, etc., modifient chez des personnages divers un même sentiment et obligent l'artiste à en varier habilement la couleur. Pour découvrir le ton propre à chaque affection, et les nuances qu'elle comporte (le timbre, le mouvement, le degré de forces dans l'articulation, etc.), l'élève doit lire attentivement les pa-

roles, puis s'entourer de toutes les données qui lui feront connaître à fond le personnage; ces précautions prises, il récitera son rôle en le parlant. Dans ce dernier travail, il mettra autant d'abandon et de naïveté que dans l'expression d'un sentiment qui lui serait propre.

L'accent vrai qui se communique à la voix alors qu'on parle sans apprêt, est la base sur laquelle se règle l'expression chantante. Les clairs-obscurs, les accents, le sentiment, tout prend alors une physionomie éloquente et persuasive. L'imitation des mouvements naturels et instinctifs doit donc être, pour l'élève, l'objet d'une étude toute spéciale.

Le chanteur, alors même qu'il ressent les plus vifs transports de la passion, doit conserver assez de liberté d'esprit pour analyser les signes au moyen desquels ces transports se sont manifestés, pour les juger un à un, et les soumettre à un scrupuleux examen (2). Cette importante opération donnera le secret des procédés matériels, dont les principaux vont être l'objet de notre attention.

De l'analyse.

Jusqu'ici nous avons exclu, comme autant de fautes graves, l'emploi des timbres étouffés et criards, le tremblement du son, la respiration bruyante ou placée au milieu d'un mot, etc., etc. Nous avions à poser les principes généraux qui répondent au premier besoin de l'art; nous considérons la voix comme un instrument dont il fallait développer l'étendue et former la pureté, la flexibilité, éléments indispensables de la correction du style. Maintenant notre tâche s'agrandit; nous arrivons aux ressources plus intimes de la science, aux moyens irréguliers et en apparence défectueux qu'elle permet ou conseille même d'employer sous l'inspiration d'un mouvement hardi et passionné.

Les signes par lesquels la passion se révèle chez l'homme sont :

- 1° Les mouvements de la physionomie.
- 2° Les altérations diverses de la respiration.
- 3° L'émotion de la voix.
- 4° Les différents timbres.
- 5° L'altération de l'articulation.
- 6° Le mouvement du débit.
- 7° L'élévation ou l'abaissement des sons.
- 8° Les divers degrés d'intensité de la voix.

Chacun de ces sujets va donner lieu à de nouvelles observations.

(2) Une pratique habile et soutenue nous permet d'arriver à exprimer la passion la plus vive tout en restant complètement froids nous-mêmes. Talma, dans les dernières années de sa carrière, a porté cet art à ses dernières limites.

(1) Jacquemont, t. I, p. 73.

De la physionomie.

Tout se tient dans l'homme, et chaque mouvement de l'âme se fait ressentir dans l'économie entière; il en résulte que le geste et la voix doivent être naturellement en accord dans l'expression de la même pensée; par exemple, la colère se trahit à la fois par l'action extérieure et par l'émotion de la voix. Il en est de même des autres passions. La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale, qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive. Cet accord des traits et de la voix est le procédé ordinaire, celui de toute passion franche. Le désaccord entre l'action extérieure et l'accent de la voix ne peut être que l'expression d'un sentiment vif que l'on cherche à dissimuler: c'est par là que se trahissent l'embarras, le mensonge, etc. Ainsi donc, communiquer à la physionomie et à la voix deux expressions contraires, ce serait faire un véritable contre-sens.

Des altérations de la respiration.

La respiration subit, en raison de l'état de l'âme, des modifications

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina.

la-scie-rò ca-var-mi gliocchie le ca-retue ma-ni-nelie-ta poi saprò bac-ciar

Lorsqu'on a recours au deuxième moyen, c'est-à-dire à l'expulsion de l'air, on produit le soupir proprement dit et le gémissement. Le soupir précède une note ou la suit. Quant le soupir précède la note, si elle est placée sur une voyelle, il la convertit en une expiration chantée; si elle est placée sur une consonne, il forme, devant cette consonne, le son *heu!* aspiré. Exemple des deux cas.

ROSSINI
Otello
Finale 1^o.
Desdemona.

L'er-ror l'error d'un in-fe-li-ce ha-padre

heull'errorheull'error d'un in-fe

Quand le soupir achève la note, c'est par une forte expulsion de l'air qu'il se produit. Exemple:

a ah! pa-dreh

ROSSINI
Otello
Romanza.
Desdemona.

ma stanb calh fin heudi sparge-re mes-ti sos-pi-rie pian-to heumo-ri heu l'affit-ta vergi-ne ahidi quel salce ac can-to ma stan-ca al fin di pian-ge-re mo-ri l'afflit-ta ver-gi-ne mo-ri che duol l'in-grato ah

Du rire.

Le rire est une espèce de spasme convulsif qui ne permet à la voix de s'échapper que par saccades, par secousses. Elle parcourt alors, en montant et en descendant, une gamme peu régulière, mais assez étendue. La respiration demande à être fréquemment et rapidement

très-diverses: elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc.; quelquefois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs, etc. Nous nous occuperons seulement des procédés les plus difficiles dans l'exécution, savoir: les soupirs, les sanglots, le rire.

Les soupirs, dans toutes leurs variétés, sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Lorsqu'on use du premier moyen, on peut modifier le frottement de manière à obtenir le *sanglot*, le râle même, si les cordes vocales sont mises en jeu. Les sanglots s'obtiennent par une aspiration courte et saccadée. Exemple de sanglots:

ROSSINI
Turco in Italia
Duetto.
Fiorilla.

voive-de-te il pian-to mi-o de te il pian-to

Ou bien on laisse d'abord tomber la voix pour chasser ensuite l'air, ce qui produit la plainte.

MOZART
Don Giovanni
Recitativo.
D. Anna.

pa-dre mio ca-ro pa-dre ah pa-drea-ma-to a ah! pa

Le soupir s'obtient encore au moyen d'un port de voix ascendant que l'on assourdit par le bruit de l'air. Ce port de voix, à sa naissance, ne doit être que le frottement de l'air. Exemple:

ha hl

Tous ces procédés formés par l'inspiration et l'expiration se combinent de différentes manières, comme on le voit dans les exemples suivants.

renouvelée, et ce besoin, joint au resserrement qui s'opère dans l'organe, occasionne à chaque inspiration un râle assez fort. Dans les morceaux on doit éviter le plus possible la roideur et la sécheresse de la note écrite, on doit au contraire imiter l'abandon et la cantilène du rire naturel. Un rire franc et musicalement rythmé ne peut s'obtenir qu'à la suite d'un long exercice.

Le rire appartient exclusivement à l'opéra *buffa*; l'opéra *seria* ne peut l'admettre que dans un sentiment pénible déguisé par un rire forcé, ou dans la folie.

Émotion de la voix.

Il est une espèce d'agitation intérieure qui nous vient de la pléni-

tude d'un sentiment éprouvé, et qui se trahit au dehors par l'altération de la voix et du débit. Cet état de l'âme, qui s'appelle l'émotion, est la disposition nécessaire où doit se placer quiconque veut agir puissamment sur les autres. Si cette agitation a pour cause l'indignation, la joie excessive, la terreur, l'exaltation, etc., la voix sort par une espèce de secousse.

Agitation causée par l'effroi. **DONIZETTI** Lucrezia. All. vivace.
Lucrezia Borgia Terzetto.
in - fe - li - ce il ve - le - no be - ves - ti non far mot - to tra - fit - to ca - drestì

Agitation causée par la joie. **ROSSINI** Desdemona.
Otello Finale 1.
sal - vo sal - vo dal suo pe - ri - glio al - tro non bra - mail cor

Agitation causée par l'indignation. **MOZART** D^a. Anna. Rec.
Don Giovanni Scène et Air.
que gli eil car - ne - fi - ce del padre mio non du bita - te più gli ul - timi ac - centi che l'empio profe - ri

Agitation causée par l'indignation et la colère. **ROSSINI** Fernando.
Gazza Terzetto.
vi - tu - pe - rio di - so - no - ro ab - bas - tan - za
hò tol - le - ra - to uom ma - tu - ro e ma - gis - tra - to vi - do - vres - te ver - go - gnar

Agitation causée par l'effroi et les remords. **SACCHINI** OEdipe.
OEdipe à Colonne Recitativ.
un temple o jour d'ef - froi o suppli - ce o tourment

Agitation causée par l'indignation, le mépris et le désespoir. **ROSSINI** Desdemona.
Otello Duetto finale.
ah di - o fi - dar - ti a lui po - tes - ti un vi - le tra - di - tor

Lorsque la même agitation est produite par une douleur si vive qu'elle nous domine complètement, l'organe éprouve une sorte de vacillation qui se communique à la voix. Cette vacillation s'appelle *tremolo*. Le *tremolo*, motivé par la situation et conduit avec art, est d'un effet pathétique assuré. Ex. :

ROSSINI Arnold.
Guillaume Tell Trio.
ses jours qu'ils ont o - sé pros - cri - re je ne les ai pas dé - fen - dus mon père tu m'as dû mau - di - re de remords mon cœur se dé - chi - re oh! ciel oh! ciel je ne te ver - rai plus

ROSSINI Desdemona.
Otello Romanza. Recit.
io cre de - va che al - cu - no oh co - me il cie - lo s'u - ni - sceamiei la - men - ti

MEYERBEER Valentine hors d'elle-même.
Huguenots Duo du 4^{me} acte.
ah! ma raison s'é - ga - re ah forfait ex - é - crable Ra - oul ils te tue - ront ah pi - tié je meurs ah! elle s'évanouit.

Ne chantez pas, mais déclamez avec une voix déchirante et dans le plus grand désordre, les mots : « Raoul! ils te tueront; » puis, la respiration oppressée et défaillante, achevez les mots : ah! pitié! je meurs! ah! »

Le *tremolo* ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément : l'angoisse de voir quelqu'un qui nous est cher dans un danger imminent, les larmes que nous arrachent certains mouvements de colère ou de vengeance, etc. Dans ces circonstances mêmes, l'usage en doit être réglé avec goût et mesure ; sitôt qu'on en exagère l'expression ou la durée, il devient fatigant et disgracieux. Hors les cas spéciaux que nous venons d'indiquer, il faut se garder d'altérer en rien l'assurance du son, car l'usage réitéré du tremblement rend la voix chevrotante. L'artiste qui a contracté cet intolérable défaut devient

incapable de phraser aucune espèce de chant soutenu. C'est ainsi que de belles voix ont été perdues pour l'art.

Le chevrotement de la voix n'est, dans tous les cas possibles, qu'une affectation de sentiment que certaines personnes prennent pour un sentiment véritable. Quelques chanteurs croient, à tort, rendre par ce moyen leur voix plus vibrante, et de même que plusieurs violonistes, cherchent à augmenter la force de leur instrument par l'ondulation du son. La voix ne peut vibrer que grâce à l'éclat du timbre et à la puissance de l'émission de l'air, et non par l'effet du tremblement.

Des timbres (*metalli della voce*).

Il suffit de quelques essais pour s'assurer que chaque passion, si légère qu'en soit la nuance, affecte à sa manière l'organe vocal et en modifie la capacité, la conformation, la rigidité, en un mot toutes les conditions physiques. L'organe alors est un moule qui se transforme sans cesse sous l'action des passions diverses, et communique leur empreinte aux sons qu'il laisse échapper. Grâce à son admirable souplesse, cet organe aide encore, jusqu'à un certain point, à la description des objets extérieurs, comme on peut l'observer même dans la simple conversation. S'agit-il par exemple, de représenter un objet creux, étendu ou grêle, l'organe produit, par un mouvement mimique, des sons creux, étendus ou grêles, etc.

Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vraie d'un sentiment sincère, qu'on ne saurait en négliger le choix sans tomber infailliblement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime que les paroles n'expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire.

Nous avons dit plus haut (première partie, chap. VI), que chaque son pouvait recevoir le timbre clair ou le timbre sombre, et que chaque timbre pouvait au gré du chanteur devenir éclatant ou terne. Ces caractères offrant des combinaisons très-nombreuses, permettent à l'élève de varier à propos l'expression de la voix (1).

Les exemples qui suivent serviront à faire comprendre l'importance de cette observation. L'imprécation d'Edgard

Maledetto sia l'istante
(Finale, Lucia, DONIZETTI.)

exige non-seulement le timbre clair, mais encore tout l'éclat de la voix. Au contraire, les mots :

Io credeva che alenno
(Récitatif, Otello, ROSSINI.)

doivent, en raison de l'épuisement moral qui accable Desdemona, être prononcés d'une voix claire, mais éteinte, terne. Le défi orgueilleux d'Otello :

Or or vedrai qual chiudo
(Duo, Otello, ROSSINI.)

ne peut se rendre qu'en voix ronde et éclatante ; tandis que la terreur qui s'empare d'Assur à l'aspect de l'ombre de Ninus :

Deh! ti ferma, ti placa, perdona,
(Air, Sémiramide, ROSSINI.)

Qual mesto gemito
(Finale, Sémiramide, ROSSINI.)

exige pour être vraie, l'emploi du timbre sombre et la voix sourde. Essayons de changer dans ces exemples les caractères de la voix, le clair, le sombre, l'éclatant, le mat, et l'effet deviendra détestable. Cet emploi fait à contre-sens explique pourquoi les sons qui plaisent dans certains mouvements, déplaisent ailleurs ; pourquoi le chanteur uniforme ne dit bien que certains passages. Le timbre clair et éclatant, mis hors de sa place, semble criard ; le timbre clair et mat, niais ; le timbre sombre et éclatant semble grondeur ; le timbre sombre et sourd produit l'effet de l'enrouement.

Le choix du timbre ne dépendra jamais du sens littéral des mots, mais des mouvements de l'âme qui les dicte. Les sentiments doux et langoureux à la fois, ou bien encore les sentiments énergiques, mais concentrés, ne dépassent point la série des timbres couverts. Par exemple : dans la prière, la timidité, l'attendrissement, la voix doit être touchante et légèrement couverte. Parfois il s'y mêle le bruit de l'haleine dans la tendresse.

Exemple :

ROSSINI
Otello
Pregliera.
Desdemona.
deh cal-maociel nel son - no

WEBER
Freyschütz
Air.
Annette.
sous le voi-le du mys - tè-re

AUBER
Muette
Prière.
Masaniello.
du pau-vre seul a-mi fi - dè - le des - cends à ma voix qui t'ap - pel - - le

MOZART
Nozze di Figaro
Duetto.
Conte.
Tendre reproche.
cru - del perchè fi - no-ra far - - mi lan-guir co - si

ROSSINI
Guillaume Tell
Air.
Arnold. And.
Attendrissement.
a - si-le hé-ré-di - tai - re où mes yeux s'ou-vri - rent au jour

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina. And. Graz.
Ton cajoleur.
bat-ti bat-tio bel Ma - zet - to la tua po-ve - ra Zer - li - na

(1) Nous rappelons ici une règle posée plus haut, et qui est celle-ci : les modifications de timbre que subissent les sons dépendent de la position qu'ils occupent dans l'étendue. L'étendue comprise entre les notes *mi* \flat 3... et *ut*4 de poitrine chez les ténors répondra au timbre ouvert des notes inférieures, non pas absolument par le même timbre,

mais par une nuance plus sombre du même timbre. Cette observation s'applique encore à la voix de tête comparée à la voix de fausset, chez les femmes. Le registre de poitrine doit également recevoir, sur les notes *mi* \flat 3... *fa* \sharp 3, une teinte plus ronde que les notes inférieures.

L'indignation, l'imprécation, la menace, le commandement sévère, arrondissent la voix en la rendant brusque, hautaine, Ex. :

Indignation. **DONIZETTI** Favorite. si - re je vous dois tout

Menaces. **ROSSINI** Otello Aria. or or ve - drai

Imprécation. **DONIZETTI** Anna Bolena Rondo. cop-pia i - ni-qua l'es tre - - ma ven - det - ta

L'exaltation, martiale ou religieuse, arrondit la voix en la rendant claire et éclatante.

Exaltation martiale. **ROSSINI** Guillaume Tell Arnold. Aria. a - mis a - mis se-con-dez ma vengean-ce

Exaltation religieuse. **ROSSINI** Moïse Moïse Récitatif. e - ter - no im - men - so in - comprensi - bil Di - o ar - bi - tre su - prè - me du ciel et de la ter - re

La menace contenue, la douleur profonde et le désespoir concentré prennent un timbre caverneux. Ex. :

Menace excitée par la haine contenue. **DONIZETTI** Lucrezia Terzetto. *Duca Larghetto.* guaise ti sfugge undet-to se ti tradisce un mo-to

Douleur profonde. **ROSSINI** Mosè Quartetto. *Ande.* mi manca la vo - ce mi sen-to mo - ri - re

Ici les accents de douleur sont nuancés, tantôt par une teinte de mélancolie, tantôt par des éclats de douleur, tantôt par un sombre désespoir. La terreur et le mystère assourdissent les sons, et les rendent sombres et rauques. Ex. :

Terreur. **ROSSINI** Sémiramide Finale. *Semiramide. Ande.* qual mes-to ge - mi-to daquel-la tom - ba

Mystère nuancé par l'épouvante et l'indignation. **MOZART** Don Giovanni Récitatif. *D^a Anna.* e - ragiàalquanto avan - za-ta lanotte quando nel-lemie stanze o-ve so-let-tami trovai per sven - tu-ra

Dans l'abattement qui suit une forte commotion, la voix sort mate, parce que la respiration ne peut être retenue, et vient se mêler aux sons.

Abattement. **ROSSINI** Otello Récitatif. *Desdemona.* io cre-de - va che al - cu - no

Plainte. **ROSSINI** Semiramide Aria. *Arsace.* gia lan - gue op - pres - so

Ce caractère mat de la voix est l'opposé du timbre éclatant, métallique, qui convient aux sentiments vigoureux. Le caractère doux et affectueux que prend l'organe pour exprimer l'amour participe plus du timbre clair que du timbre sombre. Ex. :

Tendresse. **MOZART** Don Giovanni Duetto. *D^a Giovanni. Ande.* là ci-da-rem la ma-no là mi di-rai di si

CIMAROSA Matrimonio Aria. *Paolino. Ande. sostenuto.* pr a che spun-tiin ciel l'au - ro - ra in ciel l'au - ro - ra

Dans la joie, le timbre devient vif, brillant et délié. Ex. :

MOZART *D^a Giovanni.*
Don Giovanni
Aria.
fin ch'han dal vi - no cal - da la tes - ta u - na gran fes - ta fà pre - pa - rar

ROSSINI *Figaro. All^o.*
Barbiere
Aria.
lar - go al fac - to - tum del - la cit - tà lar - go

MOZART, *Zerlina All^o.*
Don Giovanni
Coro.
gio - vi - net - te che fa - teal - l'a - mo - re che fa - teal - l'a - mo - re

PUCITTA
Principessa
Aria.
la pla - ci - da cam - pa - gna ah quan - to mi di - let - ta

Dans le rire, la voix est aiguë et glapissante, entrecoupée, convulsive. Ex. :

CIMAROSA *Carolina. And^e grazioso.*
Matrimonio
Terzetto.
lei ri - der mi fà ah ah ah ah ih ih ih ih oh oh oh oh uh uh uh uh

La raillerie rend l'organe cuivré, criard.

MEYERBEER *Bertram.*
Robert le Diable
Duo.
et quoi dé - jà dé - jà tu trembles d'ef - froi dé - jà tu trembles d'ef - froi dé - jà

La menace, la douleur, le désespoir qui éclatent, adoptent le timbre ouvert et déchirant. On en voit des exemples remarquables dans les passages qui suivent.

ROSSINI *Otello.*
Otello
Recitativo.
ah non - tremenda e fie - ra qual' io la bra - mo qual' a mor la ri - chie - de

CIMAROSA *Sara. All^o. moderato.*
Sacrificio d'Abramo
Aria.
so - che spi - ra quel - l'os - tia si ca - ra veg - go il san - gue che tin - ge quel - l'a - ra
sen - to il fer - ro che il sen - le fe - ri deh par - la - te che for - se ta - cen - do men - pie - to - si più bar - ba - ri sie te

DONIZETTI *Edgardo. a piacere.*
Lucia
Finale.
hai tra - di - to il cie - lo ea mor ma - le - det - to ma - le - det - to sia l'is - tan - te

Les notes de poitrine au-dessus du *fa*, sont insupportables lorsqu'on les emploie en timbre clair dans les chants modérés; mais ici, en raison même de leur effet criard, elles s'approprient aux accents du désespoir et de la rage. On pourrait en dire autant du passage :

CIMAROSA *Lisetta.*
Matrimonio
Io voglio sus - sur - ra - re sus - sur - ra - re sus - sur - ra - re io vo - gli - o sus - sur - rar - re la ca - sa e la cit - tà

Des observations qui précèdent il résulte, ce nous semble, plusieurs conséquences importantes : le timbre convenable, doivent servir à exprimer les sentiments qui portent le trouble dans l'âme et entraînent l'affaissement des organes de la voix. Ces sentiments sont la tendresse, la timidité, la

crainte, l'embarras, la terreur, etc. Au contraire, les sons qui ont tout leur éclat servent à exprimer les sentiments qui excitent l'énergie des organes, la joie vive, la colère, la rage, l'orgueil, etc.

2° Les deux séries de timbres opposés suivent une marche parallèle à celle des passions. Les timbres partent d'un point intermédiaire, où se trouve placée l'expression des sentiments doux, puis ils s'éloignent en sens inverse. Les timbres arrivent à leur dernière exagération lorsque les passions elles-mêmes ont atteint leur dernière limite; les passions gaies ou terribles qui éclatent avec violence prennent les timbres ouverts. Les sentiments sérieux, élevés ou concentrés, prennent les timbres couverts (1).

Ces deux premières séries de faits, produits par l'altération de la respiration et par l'emploi des divers timbres, forment une langue inarticulée, composée de pleurs, d'interjections, de cris, de soupirs, etc., qu'on pourrait nommer proprement le langage de l'âme. Ces moyens émeuvent plus puissamment encore que la parole, et prennent naissance principalement dans les poumons et le pharynx. La connaissance exacte de cette dernière partie de l'instrument vocal, dans ses rapports avec ce genre de produits, doit être familière à tout chanteur dramatique, et deviendra la principale source de ses succès.

Des altérations de l'articulation.

L'articulation, par ses divers degrés d'énergie et ses altérations,

ROSSINI Podesta. Mod.^e Ninetta.
Gazza ladra Terzetto.
eh vi-a fer - - fer - - - fer - nan-do

ROSSINI Desdemona. And.^e rall.
Otello Aria.
da chi spe rar p..p.. pie ta seilp. pa.. - dre m'abban - do-na

Quelques accidents que la syllabation puisse éprouver, le chanteur n'oubliera jamais que les paroles doivent arriver parfaitement claires à l'oreille de l'auditeur; car si elles cessent un moment d'être distinctes, l'action perd tout son intérêt. Le besoin de netteté se fait surtout sentir dans le chuchotement du pianissimo, où rien ne saurait la remplacer.

Du mouvement, du débit (*Voy. récitatif*).

Élévation ou abaissement des sons (*Voy. changements*, chap. III, p. 70).

Intensité de la voix.

Le choix de la partie de la voix qui répond le mieux à un sentiment appartient au compositeur. Cependant le chanteur, pour placer les changements qu'exige son organe, ou les ornements que lui suggère le sentiment, peut partir de ce principe, que, dans les voix blanches, la partie moyenne et grave est plus touchante que la partie élevée, et que celle-ci, au contraire, répond mieux aux effets brillants. Chez les hommes, ce sont les notes élevées de poitrine qui ferment les caractères de l'expression.

Quant aux divers degrés de l'intensité, voyez l'article *Inflexion* et *Forte-piano*.

(1) Le caractère de ces timbres est nécessairement relatif à l'âge et à la nature de l'organe de chaque individu; disons même que chez les jeunes chanteurs la fraîcheur extrême doit être la qualité dominante: elle indique un organe qui est dans toute sa virginité. Lorsqu'une voix a été éprouvée par les passions, l'âge, le travail, elle se modifie: la fraîcheur et l'éclat du timbre font place à la solidité et à l'ampleur. Quelques jeunes gens ont le travers de vouloir imiter l'organe des artistes mûris par la scène et les années, et, à force d'obstination, ils réussissent à vieillir leur voix avant le temps. Quelquefois, par une erreur contraire, des chanteurs, déjà vieillies, empruntent, pour se rajeunir, un timbre enfantin. La voix, comme tout le reste, doit suivre le progrès du temps.

marque les nuances des passions diverses, et fortifie l'expression des sentiments. Elle est énergique dans les mouvements vigoureux et animés. C'est ce qui a lieu dans les mots des passages suivants:

C'était aux palmes du martyre à couronner tant de vertus.

ROSSINI, cadences finales du trio de *Guillaume Tell*.

Trema, trema, scellerato. MOZART, premier finale de *Don Juan*.

Fuggi, crudele, fuggi. MOZART, duo de *Don Juan*.

Ah! vieni, nel tuo sangue. ROSSINI, duo d'*Otello*.

Parti, crudel, etc. ROSSINI, premier finale d'*Otello*.

Oh! cielo, rendimi. ROSSINI, duo de la *Gazza ladra*.

Coppia iniqua. DONIZETTI, rondo d'*Anna Bolena*.

Largo al factotum. ROSSINI, aria nel *Barbiere di Siviglia*.

Fin ch' han dal vino. MOZART, air de *Don Juan*.

Amor, perchè mi pizzichi. FIORAVANTI, aria.

Un segreto d' importanza. CIMAROSA, duo nel *Matrimonio segreto*.

Un bel uso. ROSSINI, duo nel *Turco in Italia*.

L'articulation se radoucira dans les mouvements tendres et gracieux. Les morceaux suivants peuvent servir d'exemple:

Voi che sapete. MOZART, *Nozze di Figaro*.

Batti, batti. MOZART, *Don Giovanni*.

Deh! calma, o ciel. ROSSINI, *Otello*.

Descends. AUBER, *la Muette*.

Le trouble, la honte, la terreur, etc., nuisent à la fermeté des mouvements des organes: la voix devient balbutiante. Les sanglots, la suffocation et l'angoisse achèvent de la rendre irrégulière. Ex.:

Unité.

L'art embrasse tous les procédés d'exécution; mais il ne les emploie pas tous indifféremment et au hasard. Au contraire, il n'appelle à son secours que les ressources qui conviennent au besoin particulier de chaque situation, de chaque mouvement. Ce choix sévère et intelligent des moyens et des effets constitue ce qu'on appelle *unité*. On peut la définir: la convenance parfaite entre les diverses parties d'un tout. La science qui fait ainsi converger vers un même but tous les efforts du talent, et multiplie la puissance des moyens par leur harmonie, est le dernier degré de perfection dans tous les arts. Or, cette science difficile repose sur l'intelligence exacte de la valeur des idées.

Pour obéir à ce principe de l'unité, dans les applications particulières, le chanteur doit d'abord se faire une idée arrêtée de la passion principale qui règne dans le morceau. D'ordinaire, chaque passion remplit par ses développements une des grandes divisions d'une pièce musicale, désignée par les mots *adagio*, *andante*, *allegro*, etc. Dans les morceaux composés de plusieurs divisions, on réserve pour les mouvements lents l'expression de la terreur, de la surprise, de l'abattement et des sentiments contenus. Les sentiments vifs, tels que la fureur, la menace, les transports d'allégresse, l'enthousiasme, l'ardeur guerrière, etc., se renferment dans les rythmes animés. Après avoir étudié la passion dominante du morceau, on passera à l'examen des sentiments particuliers qui la développent ou la modifient. On déterminera quelles intentions devront être mises en saillie, et quelles autres rejetées dans les plans secondaires; quels effets seront amenés par gradation, quels autres produits par contraste.

L'unité de la passion dominante se retrouve et se fait sentir dans les oppositions les plus imprévues, aussi bien que dans les transitions les mieux ménagées. Ainsi nous voyons Othello tour à tour en proie à l'amour, à la rage, à la joie féroce, aux larmes, et cependant nous acceptons ainsi réunis, nous comprenons l'unité de tous ces

mouvements contraires, parce que tels sont les élans, telle est la marche naturelle de la jalousie. Cette passion est ici le centre où se ramènent et viennent se lier ces émotions diverses.

Sur cette grave question des transitions et des contrastes, il est difficile ou impossible de poser des règles précises. Le succès des transitions dépend moins du nombre et de la durée des détails qui les composent, que du choix heureux de ces détails et de l'habile emploi que l'on en sait faire. La justesse des conceptions de l'artiste et le tact avec lequel il les présente font qu'on entre immédiatement dans son impression. C'est le privilège du grand artiste de s'emparer tout d'un coup de notre esprit et de notre âme. Cependant on peut dire, en général, que la passion ne peut ni s'échauffer ni s'éteindre instantanément, et il faut, lorsque des contrastes se succèdent tout d'un coup, ne mettre en regard que des sentiments d'une vivacité égale. L'âme, une fois ébranlée, peut franchir toutes les distances, mais ne peut s'arrêter brusquement.

L'artiste, pour communiquer au public l'impression générale qu'il a mise dans un morceau, doit s'attacher aux moyens principaux qui déterminent le caractère de l'exécution, au mouvement, à l'expression de la voix, etc.

Il s'agit ici de bien saisir ce qui distingue un *cantabile* d'un autre *cantabile*, un *agitato* d'un autre *agitato* ; par exemple, le *cantabile Casta diva* est empreint d'une extase pleine de tendresse et de dignité, tandis que le *cantabile Fra poco a me ricovero* peint l'accablement d'une âme brisée par la douleur. Quant aux idées particulières, on en étudie l'intention et l'exécution dans chaque période, dans chaque phrase, prise l'une après l'autre. On doit choisir, parmi les nuances du sentiment qu'expriment ces idées, la teinte qui est le mieux appropriée à la passion dominante.

On choisira en particulier le clair-obscur, l'accentuation, le degré d'ornement, le timbre, etc., qui les font mieux valoir en elles-mêmes et dans leur rapport avec ce qui précède et ce qui suit. La phrase : *Frères ingrats, je devrais vous haïr* (air de *Joseph*), semble exprimer la menace, et cependant le chagrin qu'éprouve Joseph veut qu'elle soit dite avec émotion, et non pas avec dureté.

Les mêmes accents ne conviennent pas toujours à des situations qui, au premier abord, paraissent identiques. Ainsi Desdémone et Norma, toutes les deux filles coupables, implorent de leur père le pardon d'une faute ; mais l'une prie pour elle, et l'ose à peine, retenue par la confusion et la honte ; l'autre, au contraire, oublie son humiliation, et prie avec l'angoisse, la véhémence d'une mère qui craint pour son enfant. La moindre modification dans les sentiments influe sur l'expression et suffit pour en changer le caractère.

Les larmes, la fureur, la joie féroce, sont communes à Shylock et à Othello ; mais l'un, usurier avili et persécuté, nourrit une sourde haine contre ses oppresseurs ; l'autre, guerrier généreux et farouche, s'abandonne avec rage aux transports de la jalousie.

Enfin l'élève ne doit négliger aucun des traits même les plus minutieux. Point de détail si indifférent qui ne tienne sa place dans l'ensemble. Rien, c'est beaucoup, disait Voltaire.

Le membre de phrase, les dessins, la quantité, le mot important, les progressions, les inflexions partielles, les appoggiatures, les sons filés, les ports de voix, les temps dérochés réclament toute notre attention. Il faut se demander lequel de l'accent ou des ornements peint le mieux une image, lequel de ces deux moyens varie le plus convenablement le retour des mêmes idées, etc. De cet examen, où l'on s'attache à découvrir tout ce qui convient à un morceau plutôt qu'à tout autre, où l'on tourne tous les traits particuliers au profit de l'idée dominante, sortiront la variété, l'harmonie et l'originalité du débit.

Ce que nous venons de dire d'un morceau s'applique également à un rôle tout entier. Il faut envisager ce rôle dans son caractère général, puis songer à en approprier les détails au personnage représenté plutôt qu'à tout autre, attribuer à chaque caractère, à chaque personnage ce qui lui est individuellement propre, c'est le moyen de convertir tous ses rôles en autant de types frappants de vigueur et d'originalité.

L'ensemble des choses que nous venons d'examiner se retrouve d'une façon plus ou moins développée dans toute phrase.

Le fragment de récitatif :

ROSSINI
Otello
Récitatif Romanza.

Io cre-de-va che al-cu-no oh! co - meil cie - lo s'unis-ce a mie - ih! hla-men-ti

se divise en deux effets. Par les mots : *Io credeva che alcuno*, Desdémone exprime l'abattement qui suit une commotion violente. Dans les vers suivants : *Oh ! come il cielo s'unisce a miei lamenti !* la douleur reprend tout son empire. Des sons monotones et presque éteints, faute de respiration, sont suffisants à rendre le premier effet. Le second demande des moyens plus multipliés et incomparablement plus énergiques. Il faut que l'exclamation *Oh !* s'échappe avec vio-

lence et comme à travers des sanglots ; que les syllabes *co* et *cie* soient frappées et soutenues avec force ; que la syllabe *miei* reçoive un mordant outre la prolongation et l'appoggiature ; enfin, que les mots *miei... lamenti*, soient pleins d'émotion et séparés par un gémissement.

Si nous changeons de genre, les effets seront différents, mais tout aussi complexes. Soit la cavatine :

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

ec - co ri-den-teil cie - - lo spun-ta la bel-la au - ro - - - ra

Le premier membre de phrase est soumis au crescendo : en outre, il est indispensable de faire ressortir les inflexions des notes *do, do*. Le *fa* et le *mi* de la troisième mesure seront clairs et vibrants ; la préparation du trille sera portée, adoucie et formée par anticipation ; puis le trille lui-même sera renforcé avec éclat. Le *sol* de poitrine recevra le timbre couvert ; les autres notes, au contraire, prendront le timbre ouvert. Il faut respirer devant le mot *aurora*, afin d'achever la phrase avec plénitude. Du reste, la tendresse, la grâce et la pureté doivent caractériser l'expression de cette phrase.

Le choix de la nuance dans chaque effet est de la plus grande importance. Certains chanteurs ont un sentiment très-juste ; mais leur expression, trop concentrée, ne se manifeste pas assez, et leurs efforts nous laissent froids. Ne conviendrait-il pas d'adopter la nuance la plus vive, la plus méridionale, sans pourtant la rendre ni grimaçante, ni commune ?

De l'emploi varié que l'on peut faire des divers éléments que nous venons d'étudier naissent les styles différents.

Avant de passer à la question des styles, nous croyons nécessaire

de signaler quelques circonstances qui souvent obligent l'artiste à modifier l'emploi de ses moyens et le système de son exécution. Ce sont : 1° la grandeur et la nature du local ; 2° les ressources qu'il peut mettre au service de la composition ; 3° les préjugés et le degré d'intelligence des auditeurs.

Premièrement. On conçoit qu'à l'église il faille moins de passion qu'au théâtre et plus d'onction et de simplicité. On conçoit encore que dans un vaste emplacement, des sons étendus, des couleurs jetées par masses et des contrastes prononcés soient préférables à des intentions fines et détaillées, et que celles-ci, au contraire, sont d'un effet plus heureux dans un local resserré. Gluck disait, à l'occasion de l'opéra d'*Orphée*, qu'il composait pour le théâtre de Parme : « *Gran sala, grosse note.* »

Lorsqu'on chante dans une vaste enceinte, on court le double danger de rester en deçà ou d'être à côté du résultat qu'on veut obtenir. Pour mettre l'exécution dans un juste rapport avec le local, le chanteur doit agrandir les effets, non par la violence des procédés, mais par le choix intelligent des moyens et la proportion exacte des détails avec l'ensemble. C'est surtout dans un vaste emplacement qu'il importe d'employer précisément le mécanisme capable de produire l'effet auquel on prétend ; par exemple, pour prêter à la malédiction d'Edgard son dernier degré d'énergie, il ne faut recourir ni à une forte poussée de l'air, ni à un volume considérable de son, mais à l'explosion déchirante de la consonne et au timbre clair dans tout son éclat. On doit désirer que le texte présente à propos l'occa-

sion d'appliquer ce procédé. Supposons, pour l'exemple dont il s'agit, les trois versions suivantes :

DONIZETTI Edgardo.
Lucia
Finale.



e fè Ma - le - det - to
A - na - te - ma
Tra - di - tri - ce

C'est la troisième qui serait la plus vigoureuse, et la deuxième la plus froide.

De même pour exprimer l'agitation d'Assur :

Fremer sento il cor nel petto. ROSSINI, introduction de *Semiramis*.

C'est aux sons marqués, c'est aux secousses nées des poumons, et non à un autre procédé, qu'il faudrait s'adresser.

Secondement. La même manière de rendre un morceau ne saurait convenir à des chanteurs doués d'une puissance, d'une organisation et de ressources différentes.

Souvent même, par cette raison, des artistes différents seront amenés à présenter dans une même composition tout autant de nuances diverses qu'en comporte la passion unique qui l'anime. Cette liberté est parfaitement légitime, à la condition toutefois que l'harmonie générale n'en souffrira pas.

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.



pleine voix. Élan plein de vigueur et de sensibilité. La voix étendue et sans ralentir la mesure.

Soupir. Élan de bonheur. pianissimo. Doux écho.

très-lié. doux lié.

miri-ve-dra - i ti ri-ve-dro ne tuo i bei ra - i mi pasce - rò

miri-ve-dra - i ti ri-ve-dro ne tuo i bei ra - i mi pasce - rò

miri-ve-dra - i ti ri-ve-dro ne tuo i bei ra - i mi pasce - rò

Lorsqu'un chanteur n'est pas doué d'une voix assez puissante pour remplir un grand local, il doit bien se garder d'avoir recours aux efforts ni à l'exagération. Ces procédés au lieu d'accroître les moyens de l'instrument, auraient pour effet de lui enlever le charme et la tenue, de lui communiquer un timbre rude et guttural, et, dans tous les cas, de l'exposer à de graves atteintes. L'expérience prouve que le seul moyen d'augmenter la portée des voix consiste à les renforcer avec modération et à les nourrir d'un courant d'air ménagé et continu. Une poussée régulière et prolongée peut seule ébranler et faire résonner la masse d'air contenue dans une vaste enceinte.

Troisièmement. Nous laissons à l'intelligence de l'artiste le soin de remplir ce paragraphe. Nous nous permettrons seulement de dire qu'il doit sacrifier le moins possible au faux goût. La mission de l'artiste est de former le goût du public, et non de le fausser en le flattant.

Les divers moyens que l'étude de la passion met à notre disposition constituent plus particulièrement la science du chanteur dramatique ; mais ces ressources, ajoutées aux effets du style fleuri, forment un ensemble parfait qui permet à celui qui le possède d'arriver aux plus grands effets musicaux et dramatiques. Un organe pur, flexible, se pliant à toutes les nuances des timbres, à tous les besoins

de la vocalisation ; une syllabation ferme et correcte ; une physionomie expressive ; toutes ces qualités jointes à une âme qui ressent vivement les diverses passions, à un sentiment musical qui comprend tous les styles : tel devrait être l'ensemble offert par tout chanteur qui aspire au premier rang.

CHAPITRE V

Des styles divers.

Aux divers styles de composition répondent dans l'exécution autant de styles différents.

En 1723, Tosi reconnaissait trois sortes de styles : *stilo di camera*, *stilo di chiesa*, et *stilo di teatro*. *Per il teatro*, dit toujours Tosi, *vago e misto* ; *per la camera*, *miniato e fiorito* ; *per la chiesa*, *affettuoso e grave* ; c'est-à-dire : pour le théâtre, agréable et varié ; pour les salons, fini et orné ; pour l'église, touchant et grave.

Aujourd'hui que ces genres ne sont plus aussi distincts qu'aux deux derniers siècles, c'est la nature de la composition qui doit dé-

terminer dans le choix du style. Si l'on tient compte des caractères différents que présentent la mélodie et les diverses manières de l'exécuter, on trouve qu'il y a trois styles principaux d'où dérivent tous les autres, à savoir :

- Le style large, *canto spianato* ;
- Le style fleuri, *canto fiorito* ;
- Le style dramatique, *canto declamato*.

Le style large ne se subdivise pas. Le *canto fiorito* peut se diviser en chants dits d'*agilità, di maniera, di grazia, di portamento, di bravura, di sforza, di slancio*. Le style *declamato* se divise en sérieux et en bouffe.

Ces noms expriment la nature du morceau ou les caractères dominants de l'exécution. Ainsi, par exemple, les mots *portamento, bravura, maniera*, indiquent le rôle principal que jouent dans l'un, les ports de voix, dans l'autre, les traits puissants, dans le troisième, les formes gracieuses, etc.

Récitatifs.

Déjà, dans l'article du *Rythme*, nous avons dit que tantôt la musique suivait rigoureusement la mesure, et que tantôt elle s'en affranchissait. Le premier genre renferme les morceaux mesurés, auxquels on donne vulgairement le nom de *chant, canto*. Au deuxième genre appartiennent les morceaux non mesurés que l'on appelle *récitatifs*, du mot italien *recitare*, qui veut dire *déclamer*.

Le récitatif est donc une déclamation musicale libre. On en distin-

gue deux espèces : le récitatif parlé (*recitativo parlante*) et le récitatif chanté (*recitativo instrumentale*). Dans les deux cas, il a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pauses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièveté prosodique des syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours. L'application de ce précepte est absolue, et suppose chez l'exécutant la connaissance parfaite de la prosodie de la langue dans laquelle il chante, et l'intelligence de ce qu'il débite. Cet avantage peut seul l'empêcher de déplacer les accents, et de dénaturer le sens des paroles par de fausses inflexions, ou par des repos mal placés.

Récitatif parlé (*recitativo parlante*).

Le récitatif parlé est exclusivement réservé au genre et à l'opéra bouffe (1). Il est syllabique, et se rapproche du simple discours parce qu'il se parle en même temps qu'il se chante. La *cantilène* de ce récitatif est, en général, écrite pour le *medium* de la voix, et se débite comme la comédie, avec grâce, avec verve et naturel. Le compositeur module de temps en temps pour rompre la monotonie de la même gamme et pour mieux exprimer toutes les variétés de la diction. La cantilène doit se parler tant que dure le même accord ; mais, dès que la modulation se présente, il faut graduellement reprendre l'intonation, afin de rendre sensible la résolution des accords. Le moment de cette reprise est presque toujours indiqué par la septième de la dominante, que le *maestro al cembalo* ou les basses doivent, autant que possible, faire entendre d'avance.

MOZART
Don Giovanni
Cavatina.

Don Giovanni.

al - fin si-am li - be - ra - ti Zer - li - net - ta gen - til da quel scioc - co - ne chene di - te mio ben so far pu - li - to

Il serait plus exact d'écrire le récitatif en indiquant les intonations, mais sans en indiquer les valeurs. Ex. :

MOZART
Nozze di Figaro
Récitatif.

e Su - zan - na non vien sono an - zio - sa di sa - per come il con - te ac - col - se la pro - pos - ta

Comme les récitatifs ne sont, en général, qu'une espèce de lieux communs, l'artiste a le droit, sans manquer au compositeur, d'en changer la mélodie ; il le peut surtout, lorsque la résolution de l'accord embarrasserait sa mémoire. Il doit, dans cette circonstance, varier hardiment la cantilène, sans sortir de la gamme dans laquelle il chante et sans toucher à la septième de la dominante, jusqu'au moment où les accompagnements la font entendre. Alors, il résoudra sa partie à la tierce majeure de l'accord que présente la résolution régulière. Cette note, étant note réelle dans plusieurs accords à la

fois, éloigne pour lui la chance de se trouver hors du ton. La plus longue routine ne peut suppléer qu'imparfaitement à la connaissance de l'harmonie dans l'application de cette règle. Exemple d'une longue tirade sur le même accord :

Presto, va con costor, etc. Don Giovanni.

Le récitatif parlé souffre rarement des fioritures ; les seules qu'on se permette en général sont les *gruppetti*, et c'est par eux que l'on termine. Ex :

MOZART
Don Giovanni
Récitatif.

Don Giovanni.

so - li sa - re - mo e là gio - jel - lo mi - o ci spose - remo

e là gio - jel - lo mi - o ci spose - remo

e là gio - jel - lo mi - o

(1) Voir les récitatifs du *Barbiere di Siviglia*, du *Matrimonio segreto*, de *Don Giovanni*, de la *Cenerentola*, etc.

L'appoggiature trouve aussi sa place dans le récitatif, non pas comme ornement, mais comme élévation de la voix pour exprimer l'accent tonique des mots *piani* ou *sdrucchioli* suivi d'une pause. Cette élévation tombe toujours sur la première des deux ou des trois notes égales, en raison de l'espèce du mot.

Dans le corps des phrases, on supplée souvent à l'appoggiature par la prolongation du son. Dans les deux cas, la note qui porte la

syllabe longue doit avoir au moins une valeur double des syllabes brèves. Nous avons désigné ces notes par le signe +.

Les chanteurs habiles ont grand soin d'introduire une certaine variété dans la forme et dans le mouvement des cantilènes, c'est-à-dire qu'ils évitent les valeurs égales, le retour des repos placés à distances égales, la répétition des mêmes intonations et la symétrie des accents.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

Don Giovanni.
una al-tra sor-te vi pro-cu-ranque gliocchi briccon cel-li quei lab-
bret-ti si bel-li quel-le di-tuccia candide o-do-ro-se par-mi toc-car giun-ca-ta e fiu-tar ro-se
bret-ti si bel-li quel-le di-tuc-cia candide o-do-ro-se par-mi toccar giun-ca-ta

Lorsque la cantilène est fréquemment rompue par des distances de tierce, quarte, quinte, on la rendra chantante en employant les notes de passage qui se trouvent entre ces intervalles.

Récitatif instrumenté (*recitativo instrumentale*).

Le récitatif instrumenté est *libre* ou *obligé* (mesuré). S'il est obligé, on le considérera comme un fragment d'air, et il devra, en conséquence, être soumis aux règles du genre. Le récitatif instrumenté exprime les sentiments élevés et pathétiques, et doit se chanter d'une manière large et soutenue.

Aux règles relatives à la prosodie, nous ajouterons les observations suivantes. Les valeurs écrites des notes et des pauses n'étant déterminées que par le besoin de diviser régulièrement la mesure, elles ne sont, à vrai dire, qu'un indice du mouvement que doit avoir la pensée. Le mouvement véritable sortira du sens des vers et de celui des phrases musicales.

Les deux notes égales suivies d'une pause ne se disent jamais comme elles sont écrites. Le besoin de marquer l'accent exige, aussi bien dans le récitatif sérieux que dans le bouffe, que l'on change la première des deux notes en une appoggiature supérieure ou inférieure, suivant que le goût le conseille. En effet, chantez scrupuleu-

sement, note par note, le récitatif qui commence la scène d'Orphée :

Sposa Eurioice, GLUCK, *Orphée*;

celui de dona Anna près de son père mourant :

Ma qual mai s' offre, oh Dei, MOZART, *Don Juan*;

ou bien la scène de Sara :

Chi per pietà mi dice, CIMAROSA, *Sacrifice d'Abraham*;

et ces trois chefs-d'œuvre de déclamation deviennent insupportables au bout de quelques mesures.

Quelquefois on intercale entre les deux notes une double appoggiature, ainsi que cela a été vu page 74.

Sans pouvoir déterminer l'emploi particulier des appoggiatures supérieure et inférieure, nous dirons cependant que l'appoggiature inférieure est plus pathétique que la supérieure.

Dans le récitatif français, au lieu d'employer l'appoggiature sur la première des deux notes, on prolonge souvent la note qui porte la syllabe longue, c'est-à-dire la première des deux notes : cette habitude tient sans doute à ce qu'en français la voix s'éteint sur les terminaisons féminines. Néanmoins, dans beaucoup de cas, l'appoggiature peut être employée avec avantage. Ex. :

SACCHINI
OEdipe à Colonne
Air. Récitatif.

un temple o jour d'ef - froi ô suppli-ce ! ô tourment !

On termine heureusement le récitatif instrumenté par des ornements qui donnent de la rondeur à la pensée musicale. La couleur

de ces ornements doit toujours répondre à celle du récitatif lui-même. Ex. :

ROSSINI
Otello
Romanza. Récitat.

Desdemona.
i sos-pi-ri d'Isau-ra
pi - - vi d'i-sau-ra ed il miopian-to
éd

p égales et couvertes. *Long.*

Dans le récitatif instrumenté, la voix doit rester entièrement dégagée de l'accompagnement. C'est pourquoi les accords ne se frapperont que lorsque le chant aura cessé, *et vice versa*. Ex. :

MOZART
Don Giovanni
Duetto. Recit.

Donna Anna.
Laissez s'éteindre les derniers accords avant de commencer.

quel sangue quel-la piaga quel volto tin-toe co - perto del color di morte

MEHUL
Joseph.
Air. Recit.

Joseph.
Laissez finir la voix avant de frapper l'accompagnement.

au mi - lieu des hon - neurs de la ma - gni - fi - cen - ce

Souvent, pour dégager la voix, on réunit des accords qui étaient séparés par du récit. Ex. :

BELLINI
Beatrice
Cavatina. Recit.

Beatrice.

che non mi dèe l'in - gra - - - - to ah! - me l'in - gra - - - to

che non mi dèe l'in - gra - - - - to ah! me

Lorsque la mélodie est faible, on lui prête un tour plus heureux par l'emploi des traits, de la répétition des mots, des accents, des couleurs de toute espèce ; bref, on peut tout se permettre, pourvu que l'on fasse ressortir avec ensemble, et dans leur véritable caractère, les sentiments que l'on exprime (1).

Terminons cet article en avertissant l'élève de mettre de grandes pauses après les ritournelles qui ouvrent les récitatifs. L'auditeur sera mieux préparé à l'écouter, et son chant se détachera de tout ce qui a précédé. C'est d'ailleurs un moyen de reprendre le calme que l'aspect du public fait perdre d'abord à presque tous les artistes. Quelques inspirations faites avec lenteur, et conservées jusque vers les dernières mesures de la ritournelle, ont pour effet de ralentir la circulation, et de rendre à l'appareil respiratoire et au larynx la liberté et le calme dont ils ont besoin.

Canto spianato (*chant simple et chant large*).

Ce genre, le plus élevé de tous, mais aussi le moins piquant, à cause de la lenteur de son mouvement et de la simplicité de ses formes,

(1) Voyez, pour les récitatifs instrumentés, le rôle de donna Anna dans *Don Giovanni*, tous les rôles dans *Guillaume Tell*, les partitions de *Sémiramide*, *Otello*, *Lucia*; les ouvrages de Gluck, les cantates de Porpora, etc.

repose uniquement sur les nuances de la passion, et la variété du clair-obscur musical. Ici, rien ne pourrait suppléer à l'exactitude de l'intonation, à l'expression de la voix, à la pureté et aux effets de la syllabation, au coloris musical. Ce style a pour ressources principales la netteté de l'articulation et les divers degrés d'énergie qu'elle comporte ; la tenue et l'égalité de la voix ; la convenance, la fusion ou la délicatesse des timbres ; l'emploi des sons filés dans toutes les variétés ; les nuances les plus fines du forte-piano, les ports de voix, le *tempo rubato*. L'artiste qui a obtenu ce résultat difficile de donner avec ces seules ressources leur effet complet aux *cantabili*, sait phraser toutes sortes de chants.

Dans le chant *spianato*, qui est le moins favorable à l'ornementation, la flexibilité mécanique du gosier ne saurait jouer le premier rôle. La surabondance des fioritures, qui étouffe sous la masse des détails les effets d'un style large et sévère, est le défaut que l'on pardonne le plus difficilement. Sans pouvoir déterminer d'une manière précise les ornements qu'il faudrait écarter de ce style, on peut établir, en général, qu'il faut en exclure les arpèges et les fioritures composés d'intervalles durs et difficiles. Les diverses appoggiatures, les *mordenti molli*, les trilles, trouvent heureusement ici leur place, et donnent à la mélodie un certain relief qui plaît. Les autres ornements, lorsqu'on y a recours, doivent être employés avec réserve, et répondre, par la gravité de leur mouvement et la douceur de leur expression, à la largeur et à la couleur du genre.

Il va s'en dire que, s'il faut s'interdire la précipitation, les traits exécutés d'une manière brillante et rapide, les couleurs trop détaillées, il est également nécessaire d'éviter la prolongation pesante des notes suivies d'une pause, la langueur dans les terminaisons, l'abus des sons filés, des ports de voix, etc.

Un des caractères distinctifs de ce style, c'est que le chant doit être constamment uni et lié, ce qui oblige à opérer sans *expiration*, saccade ni sécheresse, le passage d'un son au son voisin. Il faut également que les changements de registre s'exécutent assez habilement pour rester inaperçus.

Dans ce style, les sons filés jouent un rôle très-important. L'élève

profitera donc des occasions de faire une belle tenue sur les notes les plus claires, les plus sonores et les plus fermes de sa voix. Le lecteur se rappelle les divers procédés que nous avons indiqués comme devant servir à l'exécution des sons filés (première partie). Nous ne parlerons donc que des cas où il est bon d'y avoir recours. On filera (1) :

1° La note placée sous le point d'orgue, qu'elle soit seule ou suivie d'un trait. Ex. : A.

2° Toute note de valeur arbitraire placée au début d'un morceau. Ex. : B.

3° Toute note de valeur suffisante partout où elle s'offre dans les *cantabile*. Ex. : C.

DONIZETTI
Lucia
Rondo.

A Lucia.

io preghe - rò per - tè

ROSSINI
Barbieri
Duetto.

B Rosina.

dun-queio son dités. dun - queio son

CIMAROSA
Sacrifizio
Aria.

B Sara.

All. agitato.

deh! par-la-te deh par - la - te

MOZART
Don Giovanni
Aria.

C Don Ottavio. Andante.

cer - ca - te di a - sciu - gar cer - ca - - - - te di a - sciu - gar

Dans ces divers cas, la longueur du son filé se calcule sur l'étendue du trait qui suit et sur la quantité d'air nécessaire à ce dernier.

Le besoin de gradation se fait si impérieusement sentir dans ce style, qu'on ne peut, sans blesser l'oreille, attaquer brusquement les phrases; celles même qui demandent le plus de hardiesse doivent être annoncées par un piano. La même observation s'applique aux mots isolés.

Ces règles du *canto spianato*, telles que nous venons de les donner, ne s'appliquent dans toute leur rigueur qu'au *largo*. Exemples de *largo* :

Ahi! di spirti turba immensa. HENDEL. Convitto d'Alessandro.
Tutta raccolta in me. HENDEL, Nell' Ezio.
Fac me vere. HAYDN, Stabat.

Collection de Chants classiques, par L. B. C.

Les autres *cantabile*, tels que les *adagio*, les *maestoso*, les *andante*, etc., bien qu'ils retiennent du *largo* une certaine gravité, vont se modifiant successivement par des emprunts faits au style fleuri, et présentent alternativement de grandes tenues et des traits vigoureux et déployés. Les morceaux suivants nous en offrent des exemples :

ARIA. — « Casta diva. »	Norma.
— « Ahi! se tu dormi svegliati. »	Capuletti e Montecchi.
— « Idolo del mio cor. »	Romeo e Giulietta.
— « Bel raggio lusinghiero. »	Semiramide.
— « Per che non ho del vento. »	Lucia.
— « Qui la voce sua soave. »	Puritani.
— « In si barbara sciagura. »	Semiramide.
— « Sois immobile et vers la terre. »	Guillaume Tell.
— « Dove sono. »	Nozze di Figaro.
— « Ah non credea mirarti. »	Sonnambula.

(1) Ces règles relatives aux sons filés ne s'appliquent pas exclusivement au style *spianato* : elles s'étendent à tous les styles. On voudra bien se souvenir de cette observation dans les paragraphes suivants.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les musiciens débutaient habituellement par une *mesa di voce* pour captiver immédiatement l'attention du public.

Le *largo* pur convient aux sentiments pathétiques; les autres genres mixtes sont mieux appropriés aux sentiments nobles et élevés, quelle que soit la passion qu'ils expriment, gaieté, tristesse, etc.

Dans le chant *spianato*, il faut, en raison même de la simplicité des formes, que l'artiste remue l'âme, sous peine de paraître plat et languissant.

Beaucoup de chanteurs, je le sais, prétendent que l'étude de la vocalisation est complètement inutile pour qui ne vise qu'au chant large. Cette assertion, plus commode que fondée, est contraire à l'expérience. Le chant large devient d'autant plus facile, que l'on a plus complètement formé l'organe aux difficultés de la vocalisation; disons même que cette souplesse est indispensable à qui veut exceller dans le *largo*. Les voix lourdes ne peuvent arriver à la perfection dans aucun genre. Nous pourrions citer au besoin des artistes qui savaient réunir une tenue de voix qui ne laissait rien à désirer à une agilité des plus brillantes.

Canto fiorito (style fleuri) (2).

Ce nom générique comprend tout style qui abonde à la fois en ornements et en couleurs. Le style fleuri permet au chanteur de déployer la fertilité de son imagination, et de faire valoir la sonorité et la souplesse de sa voix. Ici, comme dans le *canto spianato*, on emploie la *mesa di voce*, le *tempo rubato*, les ports de voix, le *fortepiano*, en un mot tous les accents musicaux dont il a été parlé dans le chapitre consacré à l'art de phraser. Mais le principal effet de ce style se base sur les traits. On doit avant tout les approprier, par leur harmonie, leur caractère et leur exécution, à l'harmonie et au caractère du morceau, ainsi qu'au sens des paroles.

Comme les passions modifient diversement les moyens mélodiques, et leur impriment différents caractères de grâce, de sensibi-

(2) Garcia, Pellegrini, M. Tamburini, mademoiselle Sontag en 1829, madame Damoreau.

lité, de force, etc., le style fleuri prend, en raison même de ces caractères, les noms de :

Canto di agilità.

Canto di maniera qui comprend le *canto di grazia*
et le *canto di portamento.*

Canto di bravura, qui comprend le *canto di forza.*
di slancio.
di sbalzo.

Ces variétés se trouvent tantôt isolées, tantôt réunies dans la même composition. Essayons de caractériser séparément chacune d'elles.

Canto di agilità (1).

Ce style brille surtout par le mouvement rapide des notes.

Les roulades, les arpèges, les trilles y abondent. La facture des traits doit être franche, l'exécution légère, et la voix ménagée. Ce style s'adapte parfaitement à l'opéra buffa, aux *allegro* des airs gais, aux mouvements vifs des *rondo*, des variations (2).

Canto di maniera (*maniera*, synonyme d'*adresse*) (3).

On a dû sans doute la création de ce genre à des chanteurs dont la voix manquait de puissance, et dont les organes, quoique assouplis à l'exécution d'intervalles difficiles, ne possédaient pas une extrême agilité. Pour suppléer aux moyens les plus brillants de la vocalisation, la roulade vive, l'arpège lancé, les traits déployés sur une syllabe, etc., ces artistes ont eu recours aux ornements composés uniquement de petits dessins, de traits brisés, arpégés, et souvent coupés par les syllabes, le temps d'arrêt et les inflexions. Ils se sont ainsi formé un genre élégant et délicat dont les tournures reçoivent le nom de *modi di canto*. Leur vocalisation est, il est vrai, conduite avec art, et bien nuancée par les timbres et l'expression; mais elle est dépourvue de puissance, de *brio*.

Le genre *di maniera* convient aux sentiments gracieux, que l'expression soit gaie ou sentimentale; c'est pourquoi on le nomme aussi *canto di grazia*. Les chanteurs consommés peuvent seuls y exceller.

A ces considérations générales viennent s'ajouter quelques préceptes de détail en partie consignés à la page de l'art de phraser. Ils sont tous inspirés par le besoin de fondu et de fini. Le son qui termine les dessins, les membres de phrases, lorsqu'il est suivi d'une respiration ou d'un silence, sera toujours court ou du même degré de force que la fin de la note précédente. La finale des périodes doit être un peu plus longue, mais *sans queue*.

Après le silence qu'exige le *respiro* et le *demi-respiro*, après les notes quittées, ou après un passage ou un conduit interrompu, il faut reprendre la mélodie dans le même timbre et le même degré de force qu'on avait eu quittant, puisque la pensée n'est que momentanément suspendue et non changée.

Ajoutons encore quelques détails relatifs au développement des

(1) Garcia, Rubini, M. Tamburini, mesdames Malibran, Damoreau, Sontag.

(2) AIR S. « Il dolce canto del Dio d'amore. » RODE, *variations*.

— « Non, je ne veux pas chanter. » *Billet de Loterie.*

— « Idole de ma vie. » *Robert le Diable.*

— « Plaisirs du rang suprême. » *Muette de Portici.*

— « La donna ha bello il core. » MARTINI.

— « La placida campagna. » PUCITTA.

AIR T. « Pria che spunti in ciel l'aurora. » *Matrimonio segreto.*

— « Languir per una bella. » *Italiana in Algieri.*

— « I tuoi frequenti palpiti. » *Niobe.*

AIR B. « Sorgete, e in si bel giorno. » *Maometto.*

— « Ah! si questo di mia vita. » *Zaira.*

Duo S. T. « Amor possente nume. » *Armida.*

Duo S. B. « Di capricci. » *Corradino.*

Duo T. B. « All'idea di quel metallo. » *Barbiere di Siviglia.*

(3) Mesdames Pasta, Persiani, M. Velluti.

caractères que comporte ce genre. Les phrases se colorent par des-
sins, par progressions, par inflexions, plutôt que par membres de
phrases. C'est pourquoi l'on détache par des *demi-respiri*, ou par un
simple silence, toutes les petites pensées dont se compose chaque
phrase. Le même artifice permet de préparer les consonnes et de
donner une certaine finesse à chaque détail (4).

Le clair et l'obscur, le piano et le forté, doivent être employés
toujours par gradations bien nuancées, et jamais d'une manière
brusque et heurtée. Il faut que les notes soient parfaitement liées
entre elles, sans qu'aucune séparation, aucune secousse en marque
le passage. Les éclats de voix, les sons lourds, les consonnes dure-
ment articulées et l'exagération des effets seront toujours exclus de
ce genre délicat.

La voix, dans les notes élevées et soutenues, doit être adoucie
jusqu'au *pianissimo* le plus délié et le plus suave. La bouche facilite
ce *pianissimo* en souriant à demi.

On ne renforce jamais en descendant les passages gracieux.

Les notes répétées doivent être touchées très-légerement avec le
gosier.

Le mécanisme du *canto di maniera*, qui comporte à un haut de-
gré la délicatesse et le fini, exige que l'on ménage sa respiration,
que tous les intervalles soient conduits par les mouvements souples
des organes, au lieu d'être jetés par des coups de poitrine; c'est
ainsi que l'on exécute les passages d'une intonation difficile, les
mordenti molli, les terminaisons douces et les mélodies qui se chan-
tent à *fior di labbro*, comme disent les Italiens, et autres morceaux
di mezzo carattere.

Lorsque les ports de voix dominant, on nomme ce genre *canto*
di portamento. Dans ce style, on a souvent recours aux appoggia-
tures inférieures de toutes distances; l'emploi de ce moyen imprime
au chant de la douceur (5).

Canto di bravura (6).

Le *canto di bravura* n'est autre chose que le *canto di agilità*, auquel
seulement sont venues s'ajouter la puissance et la passion. L'artiste
peut chanter *di bravura* lorsqu'il possède une voix éclatante et
pleine, une agilité franche et vigoureuse, de la hardiesse et de la
chaleur. Dans ce genre, l'élan de la passion se marie à la plus riche
parure du style: arpèges, roulades, trilles, ports de voix éclatants,
couleurs vives, accents énergiques, etc.

Le chant de bravoure convient à toute musique brillante et pas-
sionnée.

Ce genre exige que l'on renforce les notes graves des traits des-
cendants. Chez les femmes, les sons de poitrine sont les seuls qui
peuvent satisfaire à ce besoin d'énergie et de puissance.

Le style de bravoure appliqué à l'*agitato* comporte un des mou-
vements les plus passionnés de la musique, et demande non-seule-
ment du feu, de l'abandon, mais encore une espèce d'exaltation
et de délire. C'est ainsi qu'on peut exprimer avec force et vérité la
douleur, la colère, la jalousie et les autres passions impétueuses.
Les accents, les syncopes, le temps dérobé, les timbres expressifs,
quelques ornements bien appropriés aux paroles et exécutés avec
la rapidité et la force nécessaires, servent à peindre le désordre et
la fougue des diverses passions. Exemple :

Trio *Donna del Lago* ;

Duo *Elisabetta* entre *Elisabetta* et *Norfolk*.

(4) Le chant *miniato*, dont parle Tosi pour le style *da camera*, devait sans doute s'ob-
tenir par ces procédés.

(5) ROMANCE. — « Assisa al piè d'un salice. » ROSSINI, *Otello*.

CAVATINA. — « Il braccio mio. » NICOLINI.

— « Di tanti palpiti. » ROSSINI, *Tancredi*.

PREGHIERA. — « Deh calma o ciel. » ROSSINI, *Otello*.

ARIA. — « Ombra adorata. » ZINGARELLI, *Romeo e Giulietta*.

TERZETTO. — « Giovinetto cavalier. » MEYERBEER, *Crociato*.

(6) Garcia dans *Otello*, mesdames Catalani, Malibran, Grisi.

Le *canto di bravura*, lorsque les grands intervalles mélodiques y dominent, prend le nom de *canto di slancio*.
Exemple de trait de bravoure :

COPPOLA
Nina.
Cavatina.

di tom-ba si - len - zio ge - lar ge - lar mi - fa ahl

ROSSINI, Otello.
Desdemona.

con-ten - - - - - ta conten - - - - - - la contenta io mo-ri - rò

Chants caractérisés, populaires.

Comme les chants nationaux font essentiellement partie du style fleuri, nous les classerons dans ce paragraphe. Ces chants sont certainement ceux dont la mélodie est le mieux caractérisée. Je ne dirai un mot que du style des airs espagnols, celui qui m'est le plus familier.

L'Espagnol parsème son chant de mordants nombreux qui attaquent les notes, et de syncopes fréquentes qui déplacent l'accent tonique, afin d'ajouter plus de piquant à l'effet par un rythme inattendu. C'est seulement à la fin de la phrase que le chant coïncide avec la basse. La dernière syllabe du vers ne tombe pas sur le temps fort de la dernière mesure comme en italien, mais sur le dernier temps, c'est-à-dire sur le temps faible de la mesure qui précède.

Les coloris sont vifs et tranchés. Toutes les finales sont courtes, exceptés dans le *Polo*, où la dernière note est longue et tremblée. Dans ce dernier genre la voix prend une physionomie mélancolique. Les autres genres sont légers, voluptueux et flexibles.

Les phrases finales des chants de cette nature se terminent presque toujours en jetant la voix sur un son élevé et indécis semblable à un petit cri de joie. Les Napolitains le font entendre également ; mais le style de leurs chants diffère moins du style régulier que celui des mélodies espagnoles.

Canto declamato.

Les chants dramatiques sont presque toujours monosyllabiques ; ils excluent à peu près toute vocalisation. Ce genre, fait pour les sentiments passionnés, a sans doute recours aux accents musicaux, mais son effet principal repose sur l'accent dramatique. Le chanteur doit, par conséquent, faire tout converger vers ce but. La syllabation, la quantité grammaticale, la force de la voix bien graduée, les timbres, les accents hardis, les soupirs, les transitions expressives et inattendues, enfin quelques apoggiatures et ports de voix, tels sont les éléments auxquels il a recours.

La diction doit être non-seulement juste, mais noble, élevée ; les formes affectées, triviales, exagérées, ne conviennent qu'à la parodie, aux *buffi caricati*. Pour exceller dans le style dramatique, il faut une âme de feu, une puissance gigantesque : l'acteur doit constamment dominer le chanteur. Mais on aura soin de n'aborder ce genre qu'avec modération et réserve, car il épuise promptement les ressources de la voix. Le chanteur dont la constitution

est consolidée, mais qui, par un long exercice de son art, a perdu la fraîcheur, la jeunesse et la flexibilité de la voix, doit seul l'adopter. L'emploi en est réservé à la dernière période de son talent (1). « *Tutto quello che è di forza non è per li stessi mezzi che quello che è di grazia e di dolcezza.* » (Anna-Maria Celloni.)

Style parlante (*buffe*).

Le style *parlante* est l'âme de l'opéra *buffa*. Ce genre est monosyllabique comme le précédent, mais d'un caractère tout opposé. Il exige que les mots se succèdent très-rapidement avec une netteté parfaite (2).

Ici, plus encore que dans la déclamation sérieuse, la parole et les intentions du comédien doivent dominer.

Dans ce genre, l'esprit et la verve comique sont merveilleusement secondés par l'agilité des organes vocaux. Les femmes et les ténors ne sauraient s'en passer. Lorsqu'elles possèdent ces qualités, les basses chantantes (*buffi cantanti*) s'en servent avec le plus grand avantage (3). Le *buffo caricato* est le seul qui parle le chant et à qui l'agilité soit inutile. Il doit être avant tout comédien. On attend de lui la verve bouffonne, les lazzi spirituels, et non l'élégance du chant.

Arrivé au terme d'une œuvre ingrate et laborieuse, je ne me dissimule point tout ce que son imperfection laisse à désirer : j'avais compris d'avance l'extrême difficulté d'une pareille tâche. Décomposer avec précision, réduire en système pour les mettre à la portée de tous, ces procédés heureux que les chanteurs consommés rencontrent le plus souvent par le seul instinct de l'art, voilà ce que j'ai tenté, ce que je n'espérais pas faire.

Il me suffit de penser que j'ai peut-être offert au public les éléments d'un ouvrage utile, et que quelques questions soulevées dans cette méthode appelleront l'attention de maîtres plus habiles à les résoudre. J'ai ébauché l'œuvre ; la science et le talent y mettront la dernière main.

(1) Les opéras de Gluck ; les airs : Rachel, quand du Seigneur, de *la Juive* ; Quand renaîtra, de *Guido et Ginevra*.

(2) Bien poser la voix et bien articuler tout à la fois sont deux mérites rares, mais pourtant conciliables et très-nécessaires. Nous en avons eu la preuve et le modèle dans Lablache. Nous rappelons encore que la glotte doit, au moyen d'un souffle nourri et de vibrations continues et sonores, prolonger les sons comme s'ils n'étaient pas divisés par les paroles, tandis que les organes de l'articulation impriment aux notes le mouvement des consonnes.

(3) Garcia, Pellegrini, MM. Tamburini, Ronconi.

Dans cette seconde partie, comme dans la première, on doit transposer les exemples en raison du diapason des voix.

Exemples de Cadences finales.

S'in - - - vo - - - lò. Fe - - - del - - - tà.
Che l'e gual non hà. non a - me - rò che te.
Vo - lo a tri - - - on - far. D'ar - dir m'ue - cen - - de il cor.
Vo - - lo a tri - - on - - far. Sen - - to in-fiam - mar - - si il cor.

No il cor non hà il cor non hà. Ah! che mai sa - rà che mai sa - rà.
No il cor non hà il cor non hà. Ah! che mai sa - rà che mai sa - rà.
No il cor non hà il cor non hà. Ah! che mai sa - rà che mai sa - rà.

Si fe - - - li - - ci - - tà fe - - li - - ci - - tà.
No per me non v'è per me non v'è.
No per me non v'è per me non v'è.
Ah tan - ta mi - a fe - li - ci - tà ah tan ta mi - a fe - li - ci - tà.
Vor - rei con tè con te res - tar vor - rei con te con tè res - tar.
Fra le pal - me a tri - - on - far fra le pal - me a tri - on - far.
Pa - go sa - rai sa - rai mio cor pa - go sa - rai sa - rai mio cor.

Si fe - - li - - ce o - - gnor fe - - li - - ce o - - gnor.
Bar - - ba - - ro do - - lor si do - - lor.
Si di pa - - ce a - - mor di pa - - ce a - - mor.
e - i ne in - vi - ta a ri - de - re e scher - zar ne in - vi - ta a ri - de - re e scher - zar.
No per me non v'è mag - gior pe - nar no non v'è mag - gior pe - nar.
Non per me non non per me non v'è.
Dal cor gia s'en v'è dal cor s'en v'è.
Si scher - zan - - do v'è scher - zan - - do v'è.
gia spe - ran - - do v'è spe - ran - - do v'è.
dal pia - - cer sal - tan - do v'è sal - tan - do v'è.

Di quà di là vola il pen-sier di quà di là di quà di là vola il pen-sier vola il pen - sier di qua di là di qua di là.
va di quà di là vo - la di quà di là.
Già fre - - men - - do v'è fre - me - do v'è fre - men - do va.
Vo - - la il pen - sier di quà di là di qua di là.
Non per me per me non v'è pie - ta non v'è pie - - tà.
Ah! v'in - - gan - - ne - - ra v'in - - gan - - ne - - ra.

Exemples de points d'orgue à une et à deux voix.

Pour éviter que la voix ne soit couverte par l'accompagnement, le chanteur commencera seulement quelques instants après qu'on aura frappé les accords.

Guer - - - ra. Guer - - - ra.
Pal - - - pito. All' ar - - - mi.

Mi fà ge-lar. O diar o diar - mi al-lor.
Sen - za di tè che mai che ma - - i fa-rò. Del te - - - nero mio cor.
Tu - - - o bel cor O diar - - - mi al-lor.

O diar - - - mi ah non o diar - mi al - lor.
O diar - - - mi al - lor.

Lento.
D'affan - - - no io d'af-fan-no mo - - ri - rò.

Per - ples - - - so il. cor. Do - - - ve an drò.
Il mi - - - o va - lor. Mo - - - ri - rò.

Ah! la vin - cc - rò.
 Per me ah! si per me can - giù.

Morrò di do-lor. Mor-rò di do-lor.
 Amor ci con - durrà. Implo - ro implo - ro ognor.

Ah! can - giù.

Sem - pre, sem - pre pe - nar per tè
 Brill - la il guar - do e bal - za il cor.
 E vo - la al ciel vo - la vo - la al ciel.
 On deg - gia nel se - no ondeg - gia nel se - no il cor.

Brill - la il guar - do e bal - za il cor.
 L'e gua - le non si dà.

Ritard.

ta - - - - - ci o cor.

Sen - - - - - to sen - - - - - to lan - guir. Ah del suo do - lor.
Sen - - - - - to lan - guir. E a - mor.
Sen - - - - - to lan - guir. M'incal - - - - - za o - gnor.

Ah! l'es - - - - - ser mobil, mo - bil e in - fe - del.

Che di ra. Che fa - ro.

p *trés long*
Te - - - - - co o - gnor.

Var - - - - - ca i mon - - - - - tie il mar.

Ah ah si spa - ri. Ah spa - ri.

Sen - - - - - za poter mo - - - - - rir.

Ah: il se - gre - to del mio cor.

Ah: di gioja pal - - - pi - tar.

E gra - - - - - to o - gnor con - te.

Non vi - di più.

Nol spe - ra - re. Non tar dar.

In fe - - - - - del - tà. Qua - - - - - le or - ror.

a Tempo. O - diar - - - - - mi al - lor, non o - diar - - - - - mi al - lor, non o - diar - - - - - mi al - lor. *ritard.*

O - diar - - - - - mi al - lor, non o - diar - - - - - mi al - lor, non o - diar - - - - - mi al - lor.

Ah! che gio - - - - - va il pal - - - pi - tar.

Ah! che gio - - - - - va il pal - - - pi - tar.

CANTO. *longue.* L'es - - - - - ser mo - bil ed in - fe - del.

Accomp. Clarinetti. *p*

Per-don ah! ah!

Per-don signor per-don

Ah! perdon del mio fal-lir si-gnor per-don.

Ah! perdon del mio fal-lir si-gnor per-don.

E-ter-no eil do-lor.

E-ter-no eil do-lor.

très lié.
Il cor non ha non ha.

Il cor non ha non ha.

E fa sperar e fa spe-rar.

rall.
Il ca - - - pi-rà il ca - - pi - rà.

Il ca - - - pi-rà il ca - - pi - rà

A - - - men, a - - - men.

A - - - men, a - - - men.

