



Nouvelle
MÉTHODE DE CHANT,
à l'usage des Elèves

de la Maison Royale de S.^r Denis,

Contenant les Préceptes de cet Art, 100 Exercices pour la Voix
avec la Basse Chiffre, et 25 Vocalises ou Morceaux de Chant sans
paroles, avec Accompagnement de Piano ou Harpe.

PAR
A. GARAUDÉ,

Membre de l'Ecole Royale de Musique et de la Chapelle du Roi,

Auteur des SOLFÈGES ou Méthode de Musique des Pages de S. M. (Prix 24^f.)

Œuvre 25. Prix 24^f.

à Paris,

Chez l'Auteur, Professeur de Chant, Rue Neuve S.^t Eustache, N^o 17.

^{50.}
A. Garaudé

MÉTHODES

Garaudé, nouvelle méthode de chant
à l'usage de la MAISON
ROYALE, de St Denis contenant
les préceptes de cet art, 100 Exercices
pour la voix avec la basse chiffrée et 25
Vocalises ou morceaux de chant sans pa
rôles, avec acc. de piano ou harpe, œuvr 25 24
Petite Méthode de chant con
tenant les préceptes de cet art, 50 Exer
cices pour la voix, et 12 Vocalises avec la
basse chiffrée, œuvre 15 9
Petite Méthode de Piano for
tissimo dédiée aux amateurs de chant qui
desirent apprendre à s'accompagner,
contenant les principes généraux de
cet instrument, le doigté de toutes les
mains, 18 Exercices pour les 2 mains,
et 12 leçons, ou Sonatines progressives
dont le doigté est indiqué œuvre 19 . 6
GARAUDÉ, SOLFEGES avec la Basse chif
frée ou Méthode de musique des PAGES 24
du ROI, La 1^{re} Partie Separée 15
La 2^{de} Partie, suivie de Prin
cipes d'accompagnement de la Basse chif
frée 15

Recueil de Romances avec accomp.
de piano dédiées à M^{me} Duret St. Aubin 5
1^{re} Harmonie 1 5
2^{le} Le moment 1 5
3^{le} Romance de M^{re} de Ségur . . . 1 5
4^{le} La Vénus française 1 5
5^{le} La Rose et l'Esprit 1 5
6^{le} Ménage de garçon 1 10
Recueil de Romances avec accomp.
de piano (paroles et musique du même
auteur) 3
7^{le} Elle 1 5
8^{le} La Mélodie 1 10
9^{le} La Jalousie 1 5
10^{le} Le chevalier, du même auteur . 1 10
Recueil de Romances avec accomp.
de piano (paroles et musique du même)
auteur) 3
11^{le} Les Souvenirs 1 10
12^{le} Plus d'espérance 1 10
13^{le} Le Retour 1 5
14^{le} Il 1 10
Recueil de Romances avec accomp.
de piano dédiées à S. A. I. la Princesse
line g^{de} duchesse de Clèves et
arg. (paroles et musique du même) 3
15^{le} La Victoire 1 10
16^{le} L'amabilité 1 10
17^{le} La Séparation 1 10
18^{le} Romance Erotique 1 10
19^{le} Recueil de Romances avec accomp.
de piano (paroles et musique du même). 3
20^{le} Départ 1 10

N°2 La Fidélité 1 10
N°3 Le Bonheur 1 10
Le Vaillant Ogier, R^{ce} historique. 1 10
6^{le} Recueil de Romances avec accomp.
de piano dédiées à M^{lle} Isabella Colbran
(paroles et musique du même) . . . 3
N°1 Clara romance à 3 notes . . . 1 10
N°2 L'amour au village 1 10
N°3 La Constance 1 10
Bonomelli, Faut il céder, R^{ce} . 1 10
7^{le} Recueil de Romances avec accomp.
de piano (paroles et musique de A. G.) 3
N°1 La Vie de garçon 1 10
N°2 L'hymen, ou l'amende honorable 1 10
N°3 Le Veuve 1 10
Pradher, La Feuille sèche . . . 1 10
8^{le} Recueil de Romances avec accomp.
de piano dédiées à M^{lle} Daubermesnil. 3
N°1 Le voyage du Troubadour . . 1 10
N°2 L'autrec 1 10
N°3 Heure d'amour 1 10
Bouffet, La Paresse 1 10
9^{le} Recueil de Romances avec accomp.
de piano (paroles et musique de A. G.) 3
N°1 Les Adieux du guerrier . . . 1 10
N°2 L'absence d'un bon père . . . 1 10
N°3 L'heure du diner 1 10
Stances à l'ami R^{ce} entrio (ad lib.) 1 10
L. Jadin, C'est un enfant . . . 1 10
Romagnési, La bergère de Vin
cennes 1 10
L. Balochi, l'Ermitte de S^{te} Avelle. 1 10
Spontini, Mystère et mort . . . 1 10
Sola, le Rossignol R^{ce} à 2 voix . . 1 10
D^o, le Printemps id. 1 10
Polonaise avec acc. de piano (paroles
et musique du même auteur) (1^{re}) 2
Cantique à voix seule ad lib: dédié à
S. A. S. le prince archichancelier Cam
baccères paroles de J. Pain . . . 3
Tancredi et Clorinde, Scène française
par V. Douren 2 10
Garaudé, Cantate à 3 voix, analogue
aux fêtes et distributions de Prix des
Pensionnats de jeunes Demoiselles. 6
4 Romances à 2 voix à l'usage
des Pensionnats, 1^{re} Recueil . . . 5
Garnault, 6 Canons à 3 voix . . 6
Airs à grand Orchestre.
GARAUDÉ, Scène pour la Basse taille. . 7 50
Reine des Fleurs, Rondeau . . . 7 50
Adieux à l'Amour, Récit et Rondeau 7 50
(Nel bel giardino d'amor) Rondeau 7 50
(Dans le jardin d'Amour)

Musique de CHANT paroles
italiennes avec traduction
française et acc. de piano.
Garaudé, 2 Cavatines et 4 Nocturnes
à 2 voix, dédiés à F. Paër, œuvre 24. 7 10
2 Cavatines et 4 Nocturnes
à 2 voix, dédiés à
œuvre 26 7 10
Nel bel giardino d'amor Ron
deau 7 10
Io ti vidi, Duo chanté dans i Nemici
generosi par M^{re} et M^{me} Barilli . . 4 10
Prenderò quel Brunettino, Duo
chanté dans Così fan tutte par M^{mes}
Barilli et Néri 3 10
Di Scrivermi Quintetto de Così
fan tutte 3 10
Deh vieni alla finestra, chanté
dans Dom Juan par Tachinardi 1 10
Notturmo à 2 voci par L. Balochi 1 10
F. Blangini, 6 nouveaux Nocturne
à 2 voix, opera 20 9
Siboni, 4 Ariettes italiennes 4 10
Musique pour le VIOLON
Garaudé 3 grands Quintettes pour
2 violons, alto et 2 violoncelles, dédiés
à L. Duport, œuvre 16, 1^{re} 2^e et 3^e
livraison à 5
Scène pour le violon à grand
orchestre ou en quintette dédiée à son
ami Boucher 5
1^{re} Air varié avec accomp. d'un
2^d violon, alto et basse, dédié à son Ex.
le Prince Giustiniani 3 12
2^d Air varié idem, dédié à
Lafont 3 12
3^e Air varié idem, dédié à
M^{me} Giulia Parravicini 3 12
3 Duos faciles pour 2 violons
dédiés aux Elèves des Lycées, œuvr 2
Garaudé, 6 Duos concertans
et d'une exécution brillante,
œuvre 28, 1^{re} et 2^e L^{on} chaque . . 7 10
Soirées de Tivoli ou Recueil de Contredanses
Waltzes, Sautaises, Anglaises pour 2 Violons
N°1. 2, à 3 60

Musique pour le VIOLONCELI
Garaudé, Scène pour le violoncelle
à g^d orchestre ou en quintette ad libi
dédiée à M^{me} Pain
Andante varié avec acc. de
violon, alto et basse
Musique pour le PIANO FORT
Garaudé 3 Mélanges ou Pots pourri
non difficiles, œuvr 21, 1^{re} 2^e 3^e livraison
Contredanses et Waltzes de Tivoli
pour piano et violon (ad lib) 1^{re} 2^e 3^e liv^{on}
JOURNAL D'EUTERPE, ou non
veau Journal de chant, 1^{re} 2^e et 3^e
année, chaque (Prix d'abonnement).
Les mêmes se vendent en morceaux dé
tachés
Musique pour la HARPE
Garaudé et Bédard 3 Mélanges, ou
Pots pourris non difficiles, 1^{re} 2^e 3^e liv^{on}
Musique pour la FLûTE
Garaudé, 3 Quatuors concertans, pou
flûte, violon, alto et violoncelle, dédiés
à Tulou, œuvre 23
1^{re} Air varié avec acc. de violon
alto, et basse
2^d Air varié idem
3^e Air varié idem
Scène p^r la flûte à g^d orchestre
ou en quintette (ad libitum).
Garaudé, 3 Duos concertans
pour Flûte et Violon
MAIRE, 24 Variations ou étude pour la Flûte
Musique pour la CLARINETTE
Garaudé 3 Quatuors concertans pou
clarinette, violon, alto et violoncelle .
3 Thèmes ou andante variés p^r
la clarinette en si avec acc. de violon,
alto et basse 1^{re} 2^e 3^e liv^{on} à 3
6 Duos concertans
pour Clarinette et Violon,
1^{re} et 2^e L^{on} chaque 7
Musique pour la GUITARRE
Presque tous les morceaux de chant ci
dessus sont arrangés avec accomp. de
guitarre à
depuis le N° 1 à 150.

LISTE DE MM. LES SOUSCRIPTEURS
À LA NOUVELLE MÉTHODE DE CHANT DE A. GARAUDÉ

Exemplaires.

A.

M ^{me} ACQUART	à Paris	1.
M ^r . ADAM, Compositeur et Professeur de Piano au Conservatoire Impérial de Musique	à Paris	1.
M ^{me} ALCAN	à Paris	1.
M ^{me} ALEXANDRE	à Paris	1.
M ^{lle} ADELE ALLIEZ, Chez M ^r son père, Sous-Commissaire de la Marine	à Rochefort	1.
M ^r . Ferd. ARTARIA, M ^d de Musique	à Milan	2.
M ^{lles} AUDEAU FASI	à Genève	1.

B.

M ^r . BAILLI, Professeur de Musique	à Lille	1.
M ^r . BATISTE, Artiste du Théâtre Feydeau	à Paris	1.
M ^r . BARNI DE LAMBRES, M ^d de Musique	à Amiens	2.
M ^r . BAYLE, Avoué en la Cour Impériale	à Bordeaux	1.
M ^{me} Adeline BECHET, Prof ^r de Piano et de Chant	à Paris	1.
M ^r . BÉCORDELLE	à Amiens	1.
M ^r . Angelo BENINCORI, Compositeur et Professeur de Chant	à Paris	1.
M ^r . Lipmann BERR	à Nancy	1.
M ^r . H. BERTON, Compositeur, membre du Conservatoire Impérial	à Paris	1.
M ^r . BERTRAND	à Narbonne	1.
M ^{me} BLANCHARD	à Paris	1.
M ^r . BLANGINI, Directeur de la Musique de S.M. le Roi de Westphalie	à Cassel	1.
M ^r . BLONDEL, M ^d de Musique	à Nancy	7.
M ^r . BOISTARD, Banquier	à Nantes	1.
M ^{me} la Baronne de BOQUESTANT	à Paris	1.
M ^{lle} Jenny BORDIER SALARD	à Genève	1.
M ^{me} BOULART	à Paris	1.
M ^r . Alex. BOUCHER, Directeur de la Musique et l ^r Violon de S.M. le Roi CHARLES IV	à Marseille	1.
M ^r . BOUFIL, Artiste du Théâtre Feydeau	à Paris	1.
M ^r . BOUFFET, Prof ^r de Chant et de la Musique de l'Emp ^r	à Paris	1.
M ^{lle} Pauline BOYER	à Paris	1.
M ^r . Bernardy VALERNES, Pres ^t de beaucoup d'academies de musique	à Apt	50

Exemplaires.

M ^{lle} BRÉHIER	à Nantes	1.
M ^r . BRUÈS ST ANDRÉ, Professeur de Musique	à Bordeaux	1.
M ^{me} BUFFAUT	à Paris	1.

C.

M ^{me} CAMPOREZZI, 1 ^{re} Cantatrice des Concerts de la Cour	à Paris	1.
M ^r . N. CARBONEL, Compositeur et Professeur de Piano et Chant	à Paris	1.
M ^r . CAROYON, Secrétaire de Préfecture	à la Rochelle	1.
M ^{lle} Cécile de CASTÉRA	à Paris	1.
M ^r . CATALAN fils, Dentiste	à Paris	1.
M ^r . CATRUFFO, Compositeur et Prof ^r de Chant	à Paris	7.
M ^r . CHABERT, Professeur de Musique	à Paris	1.
M ^{me} CHAISE	à Paris	1.
M ^{me} Sophie de CHAMBURES	à Paris	1.
M ^r . de CHAMPFLOUR	à Moulins	1.
M ^r . CHAUDOUËT	à Paris	2.
M ^r . CHÉNIER, Comp ^r Prof ^r de chant, de la musique de S.M. l'Emp ^r	à Paris	1.
M ^{lle} Clélie CHEVASSUT	à Paris	1.
M ^r . Alex. CHORON, Correspondant de l'Institut	à Paris	1.
M ^{lles} de CHORIER	à Paris	1.
M ^r . CICERELLI, Professeur de Chant	à Paris	4.
M ^r . CLAUDEL, Artiste	à Paris	1.
M ^{lle} Victorine COLAS	à Nantes	1.
Miss Anna COPE	à Valenciennes	1.
M ^r . COUDERC, Organiste de la Cathédrale	à Cahors	1.
M ^r . CROZILHES CALVET, M ^d de Musique	à Toulouse	3.

D.

M ^{lles} DARICAU	à Bruges	1.
M ^r . DAVAU	à Paris	1.
M ^r . DAUVIN, Libraire	à Poitiers	1.
M ^{lle} DELAVENUE	à Paris	1.
M ^r . DELSALLE DUHOCQUEL, M ^d de Musique	à Lille	7.
M ^r . DENY	à Paris	1.
M ^r . X. DESARGUS, Professeur de Harpe et de la Musique de S.M. l'Empereur	à Paris	1.

SUITE DE LA LISTE DE MM. LES SOUSCRIPTEURS.

Exemplaires

Exemplaires

M^r. DESMOULINS, Directeur des Douanes Imp^{les} à Marseille . . . 1.
M^r. DESROCQUES, M^d. de Musique et d'Instrumens à Rouen . . . 1.
M^r. V. DOURLIN, Compositeur et Prof^r. de Piano . . . à Paris . . . 2.
M^r. DROCOURT, ancien maître de musique de la
Cathédrale . . . à Poitiers . . . 7.
M^r. DUBOIS, Musicien de la paroisse S^t. Wast . . . à Béthune . . . 1.
M^r. DUFRESNE, Artiste pensionnaire de l'Acad-
emie Imp^{le}. de musique . . . à Paris . . . 1.
M^m. DURET, Artiste du Théâtre Feydeau, et de la
musique de l'Empereur . . . à Paris . . . 1.
M^r. J. B. DUVAL, Professeur de Chant . . . à S^t. Omer . . . 1.
E.
M^r. Frédéric ECK, ci devant Directeur de la musi-
que de S. M. le Roi de Bavière . . . à Nancy . . . 1.
M^{lle}. Virginie EDON . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. Hébé EDOUARD . . . à Paris . . . 1.
M^r. EMY DE LYLETTE, auteur et Prof^r. de musique à Paris . . . 1.
M^{lle}. Louise d'ESPINAY . . . à Paris . . . 1.
F.
M^{lle}. FAURE, Professeur de Harpe . . . à Paris . . . 1.
M^r. Félix FÉREY . . . à Paris . . . 1.
M^m. FESTA, l^a donna de l'opéra seria e buffa . . . à Paris . . . 1.
M^r. FILIATRE, M^d. de Musique . . . à Bordeaux . . . 1.
M^r. Charles de FLAHAULT . . . à Paris . . . 1.
M^r. Gabriel FOIGNET, Professeur de Harpe . . . à Paris . . . 1.
M^r. de FOLLY, Professeur de Musique . . . à Nancy . . . 1.
M^r. FREY, Professeur et M^d. de Musique . . . à Paris . . . 1.
G.
M^m. Sophie GAIL . . . à Paris . . . 1.
M^r. GARAT, Prof^r. de Chant au Conservatoire Imp^l. à Paris . . . 1.
M^r. F. GARAT . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. Benoite GARDA . . . à Paris . . . 1.
M^r. GARNAUT . . . à la Rochelle . . . 1.
M^r. GAUBERT, Prof^r. de Chant, et de la musique de
l'Empereur . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. Ernestine GÉLOT . . . à Paris . . . 1.
M^m. de GENLIS . . . à Paris . . . 1.
M^r. le Pasteur GERLACH . . . à Genève . . . 1.
M^r. Alp^r. de G. . . à Boulogne sur mer . . . 1.
M^r. GIACOMELLI, Professeur de Chant, ci devant
maître de chapelle . . . à Paris . . . 8.
M^r. GIARD, Libraire . . . à Valenciennes . . . 1.

M^r. GILLES, Prof^r. de Chant, artiste de l'opéra buffa . . . à Paris . . . 5.
M^r. GOULÉ, Professeur de Chant . . . à Rouen . . . 1.
M^m. GOULET . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. GOUTELLI, de la Musique de l'Empereur . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. GRANVILLE, de la Musique de l'Empereur . . . à Paris . . . 1.
M^r. GRÉVILLE . . . à Nancy . . . 1.
M^{lle}. Euphrosine de GUERLE . . . à Paris . . . 1.
M^r. GUENÉE, de la musique de l'Empereur et de l'A-
cademie Impériale de musique . . . à Paris . . . 1.
M^r. GUÉNIN fils, Professeur de Chant et de la mu-
sique de l'Empereur . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. Adèle GUICHARD DE MAREIL . . . à Paris . . . 1.

H.

M^r. HAM, Professeur de Musique . . . à Lille . . . 1.
M^r. P. HÉDOUIN . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. Hyacinthe HYON . . . à Paris . . . 1.

J.

M^r. L. JADIN, Compositeur, Professeur de Piano au
Conservatoire . . . à Paris . . . 1.
M^r. JACQUET, Organiste de la Cathédrale . . . à Beauvais . . . 2.
M^r. JIMBAULT, de la musique de l'Empereur, et M^d.
de musique de L. L. M. M. I. I. . . à Paris . . . 7.
M^r. de JOLIMONT fils . . . à Rouen . . . 1.

K.

M^r. KREUTZER, l^r. Violon de S. M. et de l'Acade-
mie Imp^{le}. de musique . . . à Paris . . . 1.

L.

M^r. LADURNER, Comp^r. et Prof^r. de Piano . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. LALLEMENT, Professeur de Piano . . . à Nancy . . . 1.
M^r. LAMOTTE . . . à Séda . . . 1.
M^r. G. LAZZERINI, Professeur de Chant, ci devant
l^r. ténor de l'opéra buffa . . . à Paris . . . 1.
M^r. LEBON, Prof^r. et M^d. de musique . . . à Lorient . . . 7.
M^r. LEBRETON, Professeur de musique . . . à Rennes . . . 2.
M^r. LE JEUNE, M^d. de musique . . . à Genève . . . 1.
M^{lle}. Virginie LEMÉRER, chez M^r. son père, Commis-
saire des guerres . . . à Rennes . . . 1.
M^r. G. LE MOYNE, Compositeur et Professeur de
Piano et Chant . . . à Paris . . . 1.
M^{lle}. LE PELLETIER . . . à Paris . . . 1.
M^r. LE PLUS MERLIN, Prof^r. de musique . . . à Lille . . . 15.
M^{lle}. LE ROYER EYNOUF . . . à Genève . . . 1.

SUITE DE LA LISTE DE M.M. LES SOUSCRIPTEURS.

Exemplaires		Exemplaires	
M. ^r LIPPI, M. ^d de Musique	à Marseille . . . 2.	M. ^r de PRONY, membre de l'Institut, et inspecteur général des Ponts et Chaussées	à Paris 1.
M. ^r LOUIS, M. ^d de Musique	à Paris 7.	R.	
M. ^{lle} Adèle LUCZOT, chez M. ^r son père, Ingénieur des Ponts et Chaussées	à Rennes . . . 1.	M. ^r RAILLARD, M. ^d de Musique	à Lyon 2.
M.		M. ^{me} RAOUL, née de S. ^t HILAIRE	à Paris 1.
M. ^r MAGEN, Professeur de Chant	à Bordeaux . . 2.	M. ^r RAU, Professeur de Piano	à Nantes . . . 1.
M. ^r MARTIN DE BALAU	à Sedan . . . 1.	M. ^{lle} Lucie RICHE	à Paris 1.
M. ^r MARTINI, Compositeur, Pensionnaire du gouvern. ^t à Paris	à Paris 1.	M. ^r G. RIEGER, Compositeur et Prof. ^r de Piano	à Paris 1.
M. ^r de MARTINS	à Paris . . . 1.	M. ^r H. RIGEL, Compositeur et Pianiste des Concerts de l'Empereur	à Paris 1.
M. ^r MASDRUBBELE, Prof. ^r de Musique	à Lille . . . 1.	M. ^r ROLLE, Conservateur de la Bibliothèque de la Ville	à Paris 1.
M. ^r MATHIEU	à Nancy . . . 1.	M. ^r ROMAGNÉSI, Auteur et Prof. ^r de Chant	à Paris 1.
M. ^r J. M. Simon MAYER, Maître de chapelle	à Bergame . . 1.	M. ^r ROGER M. ^d de Musique	à Montpellier . 1.
M. ^r MEISEMBERG, Prof. ^r de Piano et M. ^d de Musique	à Paris 1.	M. ^r B. ROQUEFORT, H. ^{me} de lettres et prof. ^r de musique	à Paris 1.
M. ^r MEISSONNIER, Auteur et Prof. ^r de Musique	à Paris 1.	M. ^r ROUCOURT, Prof. ^r de Chant	à Paris 3.
M. ^r Al ^p . MEURGER	à Metz 4.	M. ^r F. ROUSSEAU, Prof. ^r de Chant et de la musique de l'Empereur	à Paris 6.
M. ^r MEREAX, Compositeur et Prof. ^r de Piano	à Paris 1.	M. ^r G. ROY	à Nevers . . . 1.
M. ^r MEURGER, fils aîné, Organiste de la Cathédrale	à Rouen . . . 1.	M. ^r RYSS, Prof. ^r de Musique	à Sedan . . . 4.
M. ^{me} Victoire MICHELAN	à Liège . . . 1.	M. ^r G. RICORDI, M. ^d de Musique	à Milan . . . 7.
M. ^r J. MONIÈRE	à Nancy . . . 1.	S.	
M. ^{lle} Jenny MONOIR	à Genève . . 1.	M. ^r SAVE	au Havre . . . 1.
M. ^r Alexis, Baron de MONTAILLEUR	à Genève . . 1.	M. ^r SAUZEAU M. ^d de Musique	à Nantes . . . 2.
M. ^r MOREAU, Professeur de Chant	à Paris 1.	M. ^{me} SCOFFIER	à Paris 1.
M. ^r MUNTZ BERGER aîné, Prof. ^r de Musique	à Genève . . 1.	M. ^r SELVAGGI, Prof. ^r de Chant	à Paris 7.
N.		M. ^{me} Julie SIMONS- CANDEILLE	à Paris 1.
M. ^{lle} NERI, l. ^a donna de l'opéra seria e buffa	à Paris 1.	M. ^r SOLA, Auteur et Prof. ^r de Musique	à Genève . . . 8.
M. ^r NICOLO, Compositeur	à Paris 1.	M. ^r SOSTER, Prof. ^r de Musique	à Caen 1.
M. ^r de NIVELLE, Professeur de Chant	à Nantes . . . 4.	M. ^r G. SPONTINI, Comp ^t , Directeur de l'opéra seria e buffa	à Paris 1.
P.		M. ^r J. STORK, M. ^d de Musique	à Strasbourg . 1.
M. ^r B. PARISOT, Professeur de Chant	à Nancy . . . 2.	T	
M. ^r PERNE, Professeur d'harmonie, de la Musique de l'Empereur	à Paris 2.	M. ^r TARCHI, Compositeur et Prof. ^r de Chant	à Paris 1.
M. ^r PETIT, Agent de change	à Paris 1.	M. ^r Pascal TASKIN, Auteur et M. ^d de Musique	à Paris 2.
M. ^r PFEFFINGER, Compositeur et Prof. ^r de Piano	à Paris 1.	M. ^r L. TERRY, M. ^{ds} de Musique	à Bruxelles . . 2.
M. ^r Pietro PIZZOTTI, M. ^d de Musique	à Livourne . . 7.	M. ^r TROLÉ, Commandant	à Sedan . . . 1.
M. ^r PLANTADE, Compositeur et Prof. ^r de Chant	à Paris 1.	V.	
M. ^r PLATELET, chef de Musique au 8 ^e Régiment d'artillerie	à Douay . . . 7.	M. ^r VANDERPOOTE, Négociant	à Bruges . . . 1.
M. ^{lle} Aurélie PLOU, Prof. ^r de Chant et Piano	à Niort 7.	M. ^r de VANZUT, Secrétaire de Préfecture	à Châlons sur marne . 1.
M. ^r M. S. PONS, Professeur de Musique	au Mans . . . 1.	M. ^{lle} Orange VERN	à Genève . . . 1.
M. ^r P. PORRO, Compositeur et M. ^d de Musique	à Paris 1.	M. ^r WACHER, de la Musique de l'Emp ^r et de l'académ ^{le} Imp. ^{le}	à Paris 7.
M. ^r POTHIER, Prof. ^r de Chant et de la musique de l'Emp ^r	à Paris 1.	M. ^r WEYGAND, M. ^d de Musique	à La haye . . 7.
M. ^r L. PRADHER, Compositeur et Professeur de Pia- no au Conservatoire	à Paris 1.	M. ^r B. WILHEM, Auteur et Prof. ^r de Chant	à Paris 1.
		M. ^r WOELFFLE, Prof. ^r de Musique	à Lille 1.
		MM. WOLFF et HAULOGH, M. ^{ds} de Musique	à Genève . . . 1.

EXTRAITS des divers Journaux qui ont fait l'analyse de la NOUVELLE MÉTHODE DE CHANT à l'usage des Elèves de l'institut des Maisons Impériales NAPOLEON (Prix 24^f) par A. GARAUDÉ.

Extrait du Journal de Paris, du 9 Février 1813.

M^r GARAUDÉ est déjà connu par des compositions, les unes savantes, les autres agréables, et qui annoncent un talent très-distingué. Il a développé dans l'ouvrage élémentaire qui nous occupe de vastes connaissances, et a trouvé le secret d'être en même tems clair, facile et agréable; ses leçons fruit d'une expérience consommée, sont aussi étendues qu'elles doivent l'être; en maître habile, il y prévoit les difficultés et donne le moyen de les vaincre sans effort; les morceaux de chant qu'il nomme *Vocalises*, divisés en 25 parties, s'appliquent chacun à une de ces difficultés; il les distribue, il en gradue la composition avec art, et les fonde sur des motifs si heureux et si chantans, que le charme que les élèves y trouveront couvrira pour eux les épines du travail. M^r GARAUDÉ cherche aussi à venger notre langue du reproche que lui fait J.-J. Rousseau de n'être point du tout propre à la musique; il s'occupe surtout de la prononciation, cette partie si importante de l'art du chant, et il donne à ce sujet d'excellens préceptes. Concluons. La Méthode de chant de M^r GARAUDÉ ne fera point oublier le solfège de Rodolphe, ni celui d'Italie; mais l'étude en sera nécessaire après celle de ces deux ouvrages pour former les élèves qui se destineront au chant. On peut comparer ces deux solfèges à de bonnes grammaires, et la Méthode de M^r GARAUDÉ à un bon traité de rhétorique. J. D.

Extrait de la Gazette de France, du 16 Février 1813.

La nouvelle Méthode de M^r GARAUDÉ est aussi complète dans sa partie purement dictatique, que pleine de sagesse et de goût dans ses développemens. Elle traite avec détail des *différentes espèces de voix*, de la *respiration*, de la *vocalisation*, de la manière de *filer*, *porter* et *attaquer* les sons, suivant les règles de la bonne école Italienne. Chaque agrément bien classé y a son précepte particulier, et pour être exécuté avec aisance, se répète sous des formes variées dans plusieurs exercices ou solfèges d'étude.

Dans les Chapitres sur la *prononciation*, l'*accent* et la *prosodie*, l'auteur paraît persuadé, ainsi que M. Scoppa, que la langue française a aussi sa quantité prosodique, dont le talent du poète et du compositeur peut tirer un grand avantage, et dont un chanteur habile dissimule sans peine quelques syllabes sourdes ou nasales. Les belles compositions de Gluck, Piccini et Sacchini, couvrent cette opinion d'une puissante autorité.

Quand M. Garandé vient à parler du *caractère des divers morceaux de chant*, du *style*, du *goût* et de l'*expression*, il pose avec discernement les limites de l'art et de l'abus. Il s'élève également contre les chanteurs italiens qui dénaturent le récitatif sérieux par des traits presque toujours opposés au sens des paroles, et contre les chanteurs français qui s'obstinent à faire de notre langue et de notre musique une caricature italienne. « Souvent on se persuade dit-il, faire preuve de goût en défigurant par de prétendus embellissemens les plus beaux airs, dont la facture est d'une riche simplicité. Comment les chanteurs ne réfléchissent-ils pas qu'un compositeur n'a trouvé qu'avec beaucoup de peine, dans le silence du cabinet, une phrase de chant qui n'a pas encore été dite; et que si on change cette phrase pour y substituer ces lieux communs de broderies soi-disant italiennes, on retombe sans cesse dans ces tournures usées et banales dont tous les chanteurs nous accablent à chaque instant? Il est d'ailleurs un fait bien constant: c'est qu'en rassemblant tous les traits, roulades ou tournures de chant, d'*espèce tout-à-fait différente*, ou n'en formerait guère au-delà de deux ou trois pages de musique, et qu'en les plaçant à tort et à travers dans toutes espèces de morceaux, on leur donne à tous un même air de famille qui fatigue l'auditeur par de monotones redondances. N'est-il donc pas mieux de croire que les intentions raisonnées et calculées d'un compositeur produiront un effet meilleur et plus juste, qu'un fatras de notes que rejette le bon goût? »

On ne peut rien dire de plus sensé. N'oublions pas, au reste, le secret que nous révèle ici un homme de l'art. Quand nous entendrons de ces chanteurs que signale M. Garandé, souvenons-nous que toute leur magie consiste à tourner un petit cylindre qui re-produit sans cesse un nombre très-borné de ritournelles, et que dans tout cela il n'y a de prodigieux que l'orgueil de ces ignorantes serinettes. L'auteur n'est point ennemi des ornemens naturels et raisonnables; on peut en juger par les 25 *Vocalises* ou morceaux de chant sans paroles qui terminent sa méthode, et offrent un plan d'études progressives, dont l'idée lui appartient entièrement. L'art de nuancer et de respirer à propos y est indiqué avec un soin particulier; les tournures du chant et toutes ses finesses y sont présentées d'une manière à déguiser l'aridité de l'étude, et sous les formes charmantes et variées des *Cantabile*, des *Scènes*, des *Rondeaux*, des *Polonaises*, des *Boléros*, des *airs de bravoure* &c.

Le style et le fond de cet ouvrage annoncent de l'esprit d'observation et des connaissances de plus d'un genre, qui ne sont pas toujours familières aux enfans de Polymnie. M^r GARAUDÉ a fait depuis long-tems ses preuves comme musicien. On possède de lui beaucoup de *Quintetti*, de *Quatuor*, de *Scènes*, de *Nocturnes*, de *Rondeaux* et de *Romances*. On lit à la tête de la nouvelle méthode la liste nombreuse de ses souscripteurs; presque tous les artistes et professeurs distingués de la capitale y ont inscrit leurs noms. Cet empressement est la meilleure garantie de la confiance que mérite M. GARAUDÉ. Heureux qui peut ainsi être jugé favorablement par ses pairs! car je crois que la famille des musiciens n'est pas plus exempte que celle des poètes, des passions qui caractérisent le *genus irritabile*.

Le *Journal de l'Empire*, du 5 Décembre 1812, et le *Journal des Arts*, des 20 et 25 Décembre, s'exprime à peu près dans les memes termes.

PROSPECTUS DE L'ABONNEMENT au JOURNAL D'EUTERPE,
ou Journal de Chant, avec accompagnement de Piano ou Harpe.

Les abonnés reçoivent, (N^a Ce Journal est composé de morceaux classiques choisis pour la leçon et les concerts) le 5 de chaque mois une Livraison, ou Cahier de 4 N^{os}, orné d'une jolie gravure, contenant deux Romances ou un Rondeau Français, de MM. BLANGINI, PLANTADE, F. GARAT, RIGEL, PRADHER, GARAUDÉ, LAMBERT, BOUFFET, L. JADIN, ROMAGNESI, ROUCOURT, BALOCHI, B. WILHEM, DOURLIN &c. ... ainsi qu'un ou deux morceaux Italiens, avec traduction française, choisis parmi les plus saillans des nouveaux Opéras Italiens représentés sur les théâtres de Paris, Naples, Rome, Milan, Turin &c. ...

Les Morceaux contenus dans les 48 N^{os} qui paraîtront dans une année d'abonnement, s'élèveront à environ 80^f, prix marqué. Malgré cet avantage sur les autres Journaux du même genre, le prix annuel de l'abonnement au JOURNAL D'EUTERPE est de 24^f franc de port par la poste. L'abonnement, qui ne peut être moindre d'une année, datera toujours d'un premier Janvier à l'autre.

AVIS. Les lettres et envois d'argent, joints aux demandes de Méthodes et d'abonnement, doivent être adressés, franc de port, à M^r GARAUDÉ, rue neuve S^t Eustache N^o 17.

PRÉFACE.

L'art du chant, aujourd'hui si cultivé, est cependant en général peu connu dans ses vrais principes. Beaucoup d'amateurs et même de professeurs ne peuvent concevoir l'utilité d'un ouvrage, qui soit spécialement consacré à les développer. Ils répondent « nous avons les solfèges de Rodolphe, ceux d'Italie, du Conservatoire ; et cela suffit à l'enseignement du chant. »

Je répondrai d'abord à cette singulière observation qui m'a souvent été faite, que beaucoup de ces solfèges, surtout ceux de Rodolphe sont écrits sur un diapason si haut et si criard, qu'il semble qu'on les ait composés tout exprès pour détruire la voix, au lieu de la former. J'ajouterai, ainsi que le savent tous les bons professeurs, que ce qu'on appelle *Solfège* ou *Méthode de musique* n'a nulle espèce de rapport avec une *Méthode de chant*. Celle-ci commence où finit la dernière page des solfèges élémentaires, et il faut être déjà bon musicien, pour être en état de s'en servir.

Sans avoir jamais pris de leçons de chant, toutes les personnes douées d'une voix plus ou moins belle, chantent des Romances, des Duos, et même de grands Airs. Cette facilité due à la nature et à d'heureuses dispositions, porte à l'art le plus grand préjudice. Il est impossible que ces personnes puissent chanter le morceau le plus simple sans faire beaucoup de fautes très graves, soit contre les règles de la vocalisation, soit contre celles de la méthode. On prend sa respiration avec un effort ridicule, ou bien aux endroits où il n'est pas permis de respirer ; on termine la plupart des sons par un hoquet désagréable ; on fait un usage abusif du port de voix en le faisant ressembler à une espèce de miaulement, qu'on prend pour de l'expression ; on jette sa voix par saccades sur quelques notes, et on la laisse tomber tout à fait en chantant celles qui suivent, auxquelles on ne donne qu'un son sourd et écrasé ; on prononce et on prosodie mal ; ajoutez à cela la fureur de placer à tort et à travers quantité de traits et de roulades de mauvais goût, que la voix ne peut qu'exécuter très mal si l'on n'en a fait une étude particulière ; et on aura une idée des nombreux vices de méthode auxquels sont sujets tous les chanteurs, qui n'ont jamais pris de leçons de chant, ou qui en ont pris de mauvaises, ou enfin qui n'en ont pris qu'un trop petit nombre d'un bon professeur.

Lorsque l'on apprend le Piano ou le Violon, on se résigne sans peine à consacrer quelques années à l'étude des exercices et des ouvrages classiques, qui seuls peuvent faire acquérir une belle exécution. Les maîtres de chant sont moins heureux. Cette malheureuse facilité de mal chanter toute sorte de morceaux sans méthode vient à chaque instant éliminer la nécessité indispensable de faire au moins quelques études préparatoires au chant.

L'élève a rarement la patience de filer des sons, et d'exercer tout ce qui a rapport à la vocalisation; il croit faire de rapides progrès en apprenant dans un an un certain nombre de morceaux, et au bout de ce tems il tombe, à chaque mesure, dans la plupart des vices de méthode que j'ai signalés plus haut, et il ne serait pas seulement en état de bien chanter la moindre phrase de *Cantabile* où il n'y aurait que des rondes ou des blanches à soutenir.

Tous les auteurs didactiques, qui publient un nouvel ouvrage élémentaire, sont à peu près obligés de faire part au public des motifs qui les ont décidés à refaire un travail déjà fait par plusieurs auteurs. Cette première obligation en entraîne malheureusement deux autres. La plus pénible est de se trouver forcé de mettre au jour les imperfections des ouvrages déjà connus, qui traitent de la même matière; mais la plus difficile est l'espèce d'engagement, que l'on contracte de chercher à mieux faire que ses prédécesseurs.

Il existe déjà plusieurs bons ouvrages dont plusieurs parties prises séparément, ne peuvent que devenir très utiles aux progrès de l'art du chant; mais on se plaint de ce que dans les uns, la partie littéraire théorique est faible et tout à fait insuffisante; et que dans les autres, cette partie théorique quelquefois traitée d'une manière diffuse et surabondante, est suivie de solfèges plutôt destinés à l'étude de la musique, tandis qu'ils devraient l'être à l'usage spécial des chanteurs, c'est à dire, à exercer la voix à rendre tous les effets de flexibilité et d'expression, dont elle est susceptible. D'autres, solfèges consacrés seulement à la vocalisation n'offrent aucune progression méthodique. Le plus facile d'entreux réunit, à la fois, toutes les diverses parties, qui constituent la *Méthode de chant* au lieu de présenter une à une chacune de ces parties en en répétant l'étude particulière dans une *Vocalise* (*) composée *ad hoc*.

Je suis loin sans doute de posséder le talent des compositeurs qui ont écrit avant moi sur le perfectionnement de l'école de chant; mais passionné pour mon art, guidé par les précieux conseils que j'ai reçus des grands maîtres italiens et français, mûri par douze années de méditations et d'expérience pratique sur tout ce qui peut avoir rapport à la bonne méthode de chant, j'ai pensé qu'il serait peut-être utile de joindre mes propres observations à la masse de celles déjà faites par nos meilleurs professeurs, et j'ai osé entreprendre cet ouvrage, sans doute bien au dessus de mes forces. Je sais malheureusement que pour le rendre parfait il faudrait posséder et réunir, dans un degré éminent, les talents d'homme de lettres distingué, de savant compositeur, et celui d'un professeur habile qui sut allier à un jugement sain et réfléchi, à un tact observateur, fin et délicat, ce goût pur, cette imagination brillante et féconde, et cette chaleur expansive, qui donne au chant ce coloris, cet accent, cette expression pathétique, qui seuls peuvent plaire, émouvoir et toucher.

J'aime à espérer que le plan de cet ouvrage, que je crois plus complet que tous ceux qui l'ont précédé, palliera aux yeux des véritables artistes, quelques unes des imperfections de ses détails.

J'y traite successivement des différentes espèces de voix de Femmes et d'hommes, et de leur

(*) Je sais que le mot *Vocalise* n'est pas français; mais j'ai cru pouvoir le créer comme le seul qui exprimât dans un seul mot une composition musicale d'un stile agréable, destinée à être chantée sur la voyelle A ou E et à servir d'étude spéciale de tout ce qui a rapport à la bonne Ecole de Chant.

division en différens registres ; de la respiration , de la manière d'attaquer , filer et porter les sons ; de l'appoggiature simple et double , des différentes espèces de *gruppetto* ; du trille , &c. ; en un mot, de toutes les diverses espèces d'agrémens usités dans le chant français et italien .

Je parle ensuite avec détail de la prononciation et de la prosodie française et italienne, de la phrase musicale , du style et de l'expression convenable aux différens genres de morceaux de chant, tels que le *récitatif*, le *cantabile*, l'*air de bravoure*, l'*agitato*, la *scène*, le *rondeau*, la *cavatine*, la *romance*, &c. J'ai surtout tâché de bien établir le génie particulier des langues française et italienne dans leurs rapports avec le chant, soit du grand opéra, soit de l'opéra comique.

J'ai terminé cet ouvrage par vingt-cinq *Vocalises* ou morceaux de chant sans paroles, dont chaque phrase offre une étude particulière de tout ce qui constitue une bonne Méthode de Chant. Les deux premières sont uniquement consacrées à des phrases où il ne se trouve que des sons *filés et portés* à tous les intervalles; la suivante ne contient principalement que des sons *attaqués*; deux autres contiennent toutes les diverses espèces d'*appoggiatures*; six autres de ces *vocalises* sont spécialement consacrées à l'étude des *gruppetti*, du trille, des *semi-tons*, des sons *coupés*, des notes *piquées*, de la *roulade*: de manière que chaque partie constitutive de l'art du chant a ses préceptes détaillés avec clarté, plusieurs exemples explicatifs, plusieurs exercices, et plusieurs vocalises analogues, avec accompagnement de piano assez facile pour pouvoir être exécuté sur la harpe. J'ai donné aux dernières vocalises de cette NOUVELLE MÉTHODE la forme de *scènes*, *cantabile*, *air de bravoure*, *rondeaux*, *boleros* &c., et j'ai fait mon possible pour en rendre l'étude agréable en y employant les phrases et les motifs les plus chantants, ainsi que les traits et tournures de chant qui ont le plus d'élégance et de fraîcheur; j'y ai marqué avec soin les endroits où l'on peut prendre la respiration, j'ai même cherché à marquer l'expression de chaque phrase en employant tous les signes connus pour renforcer et diminuer le son; en un mot, je pense que les élèves qui parviendront à rendre le véritable effet de ces vocalises, seront en état de bien chanter toute espèce de morceaux que leur maître voudra leur enseigner.

Au moment où je termine cette préface, je reçois le brevet honorable de l'adoption de ma Nouvelle Méthode pour l'usage des Elèves de l'Institut des Maisons Impériales Napoléon, et j'ai la satisfaction flatteuse de voir la liste de mes souscripteurs s'orner des noms les plus recommandables comme compositeurs et professeurs de chant.

Cette double faveur me fait espérer que ceux de ces derniers auxquels j'avais communiqué mon manuscrit ont daigné juger que cette nouvelle Méthode avait un but d'utilité plus réel que celles déjà connues, et que concurremment avec leurs excellens conseils, auxquels elle servira de développement et d'exemples explicatifs, elle pourra contribuer à ranimer chez leurs élèves le goût des bonnes études, que l'on peut faire dans cet art enchanteur.

(Nota) 3 ans après la publication de cette Méthode de chant j'ai composé et fait graver des *Solfèges* avec la basse chiffrée ou Méthode de Musique (prix 24^f). L'attention spéciale que j'ai eue de ne point y écrire d'intonations hautes, la clarté et la régularité du plan et des détails de cet ouvrage le feront distinguer des autres du même genre. Dans les 250 Solfèges, environ, qui le composent on en trouvera un grand nombre qui seront de bonnes études de vocalisation, et qui par conséquent, deviendront une excellente préparation à cette nouvelle méthode de chant, dont mes solfèges plus élémentaires et plus faciles deviendront un complément indispensable. MM. les Professeurs trouveront donc un grand avantage à employer conjointement ces deux Méthodes, pour accélérer les progrès de leurs élèves.

Nouvelle Méthode de Chant

Par A. GARAUDÉ

de la Musique particulière de S. M. l'Empereur

CHAPITRE I^{er}

De la Voix.

La voix est l'instrument de la nature; aussi son charme, son expression, la beauté de ses effets l'emportent-ils de beaucoup sur les instrumens créés par les hommes. J'entends ici par le mot *voix* l'organe du chant, et non celui de la parole. Ces deux espèces de voix sont absolument distinctes l'une de l'autre. Il arrivera souvent qu'un orateur doué d'un organe sonore et éclatant ne parviendra jamais à chanter le moindre morceau de musique. Souvent aussi, un chanteur, dont la voix est belle et étendue, ne fait entendre dans la conversation qu'un organe sourd et désagréable; en un mot, il serait impossible de reconnaître à sa *voix de chant* la personne avec laquelle on aurait conversé très souvent, si on ne l'avait jamais entendue chanter.

Les *Poumons*, la *Trachée artère*, le *Larynx*, les *Sinus frontaux*, les *Sinus maxillaires*, les *fosses nasales* concourent au mécanisme de la voix, à sa formation et à sa modification; le *Palais*, la *Langue* les *Dents* et les *Lèvres* ne sont pour rien dans l'intonation; mais l'effet en est bien grand pour la *résonance*. Le nom de ces diverses parties du corps humain indique suffisamment leur substance, leur usage et leur situation; je pense donc que de plus longs détails sur cet objet seraient mieux placés dans un traité d'anatomie que dans une Méthode de chant.

La voix varie selon les sexes, et selon les individus. La même espèce de voix offre une infinité de nuances différentes. Il serait presque aussi difficile de trouver deux voix de femmes, qui se ressemblassent parfaitement que deux visages, qui fussent absolument les mêmes.

CHAPITRE II.

Des différentes espèces de Voix, et de leurs Registres.

Les voix se divisent en deux classes; Savoir: les *voix aiguës* et les *voix graves*. Leur différence est d'une octave entr'elles, tandis qu'elles semblent chanter à l'unisson.

Les voix aiguës sont celles des femmes, des enfans, et de certains chanteurs d'Italie. Les voix graves sont celles des hommes.

Le tableau suivant fera connaître la dénomination de chaque espèce de voix, l'étendue de son diapason, et les différens registres, qui leur sont particuliers.

The diagram illustrates the vocal ranges and registers for two voice types: Soprano (or high voice) and Contralto (or low voice). Each range is divided into three registers: 1^{er} (First), 2^d (Second), and 3^e (Third).

- Soprano (ou 1^{er} dessus):**
 - 1^{er} Registre:** 1^{er} sons de poitrine.
 - 2^d Registre:** 8 sons du médium qui se forment dans la partie supérieure du larynx.
 - 3^e Registre:** 6 sons de tête qui se forment dans les sinus frontaux.
- Contralto (ou bas dessus):**
 - 1^{er} Registre:** 15 sons de poitrine.
 - 2^d Registre:** 2 sons de tête.



Je n'ai point classé dans ce tableau, comme espèce particulière, la voix dite *Mezzo Soprano* ou 2^d dessus, qui n'est autre chose qu'une voix mixte privée des avantages d'étendue du *Soprano* et du *contralto*. Il en est de même de la voix d'homme appelée *Haute contre*; ce n'est qu'une voix de *Tenor* réunissant quelques sons de poitrine de plus dans le haut; elle s'écrit avec la clef d'ut 3^e ligne, et est principalement employée dans les chœurs.

Quant à la *Basse contre*, cette espèce de voix, infiniment rare, ne se distingue de la *Basse taille* que par plusieurs sons graves qu'elle peut y ajouter.

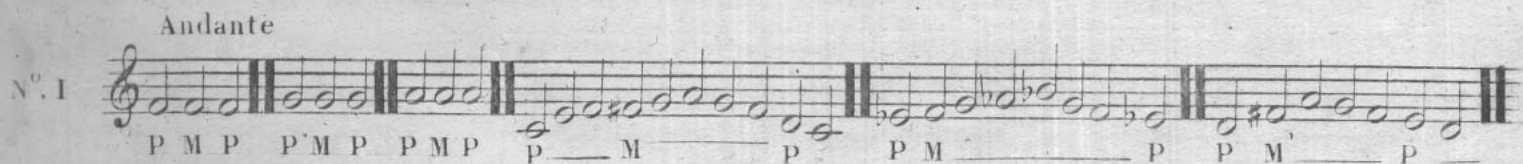
En faisant chanter les gammes, dans toute leur étendue, à une voix de soprano ou de ténor, on s'apercevra facilement que la qualité de son des notes qui se trouvent au delà des barres de séparation n'est plus la même que celle des notes qui s'y trouvent renfermées. Le mot *Registre*, qui sert depuis long tems à indiquer le changement de jeu de l'orgue, a été adopté pour indiquer aussi le changement de son qui existe entre les voix de poitrine, du médium, et de tête.

La réunion parfaite et imperceptible des différens registres de la voix forme une partie essentielle de l'art du chant. Il faut éviter toute espèce de hoquet qui résulterait du passage de l'un à l'autre; ce défaut n'est malheureusement que trop fréquent dans beaucoup de voix. Les exercices suivans, travaillés avec soin, donneront aux Elèves le moyen de vaincre un obstacle aussi contraire aux principes de la bonne école de chant, et leur feront acquérir ce que les italiens entendent par *voce spianata*, *voix applanie*.

Voix de Soprano.

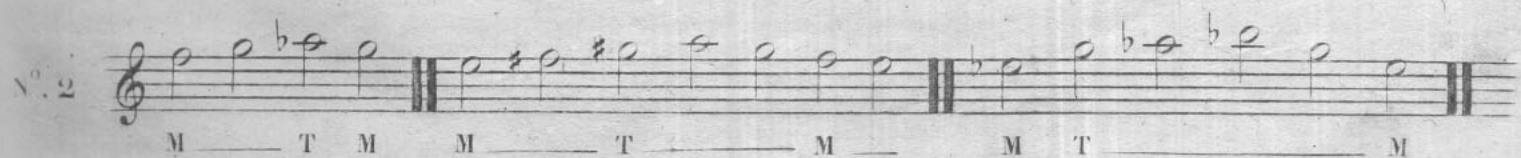
Pour le changement des deux premiers registres, il faut adoucir la voix de poitrine, et renforcer celle du médium. L'élève travaillera en conséquence l'exercice suivant.

(La lettre P indique la voix de poitrine, et la lettre M celle du médium.)



Pour réunir le registre de la voix du médium à celui de la voix de tête, il faut au contraire renforcer le dernier son de la voix du médium et adoucir la voix de tête.

(La lettre T indique la voix de tête.)



Nº. 3

P M P M T M P M T M P

Voix de Tenor.

* Cette voix n'a, comme je l'ai dit plus haut, que deux registres. Pour passer aisément de l'un à l'autre, il faut adoucir le dernier son de la voix de poitrine, et nourrir et renforcer le premier son de tête, comme étant plus faible par sa nature.

N^o. 4

Lentement

The musical score for N^o. 4, marked 'Lentement', consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of notes, each marked with a dynamic (p or T) and an articulation mark. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It continues the sequence of notes with dynamic and articulation markings. The tempo is indicated as 'Lentement' at the top left.

Voix de basse Taille.

Cette voix, étant la plus grave de toutes, est destinée spécialement à faire entendre avec rondeur, et plénitude les sons qui forment la base de l'harmonie. Le registre de poitrine est donc le seul qui lui soit convenable. Cependant, quelques Basses tailles, de l'espèce de celles nommées en Italie *Baritono* ou *primo Buffo cantante*, emploient souvent les sons de tête, et font presque tous les traits ou tournures de chant composés pour les voix de *Tenor*.

L'exercice N^o 4 transposé un ton plus bas, leur facilitera les moyens de réunir les sons de poitrine aux sons de tête.

Il y a beaucoup d'exceptions à faire dans la circonscription des registres de la voix de *Soprano* et de *tenor* énoncée dans les exercices N^o. 1.2.3 et 4. Le changement des sons de poitrine, du médium, ou de tête s'opère quelque fois un ton plus haut ou plus bas. Un maître intelligent doit juger la voix de ses élèves, et modifier ou transposer en conséquence, les exercices ci dessus, et même tous ceux qui se trouvent dans cette Méthode.

CHAPITRE III.

De la Respiration.

Une longue respiration est un des plus grands avantages que puisse posséder un chanteur. De là dépend la manière de phraser avec goût et sentiment. Quoique cela paraisse être un don de la nature, on peut cependant l'acquérir en s'exerçant souvent à prendre et à retenir sa respiration le plus long tems possible.

La respiration se compose de *l'Aspiration*, qui est l'introduction de l'air dans la poitrine par la dilatation des poulmons, et de *l'expiration*, qui est l'expulsion de l'air contenu dans les poulmons. Je ne saurais trop recommander aux Elèves de s'exercer à *Aspirer* avec aisance, et sans que l'on puisse presque s'en appercevoir. Il n'est malheureusement que trop commun d'entendre beaucoup de chanteurs aspirer avec un effort bruyant qui fatigue les auditeurs. *L'expiration* présente aussi un autre défaut capital, dont on ne saurait trop se corriger : c'est celui de laisser échapper avec violence le reste de l'air contenu dans la poitrine ; ce qui produit une espèce de hoquet très désagréable.

La respiration sert à ponctuer le discours musical. Il est donc bien important de savoir discerner les endroits où l'on peut respirer. Les silences, les terminaisons de phrases, ce qui précède les notes soutenues très

Lors qu'on n'attaque pas isolément chaque son, on les lie entr'eux par un *coulé* ou *port de voix*, que les italiens nomment *Portamento*.

Il y en a de deux espèces. La première consiste dans une liaison distincte de plusieurs notes d'égale valeur, on peut lui donner le nom de *coulé*.

Exemple



En liant ces sons, il faut avoir bien soin que chacun d'eux ait son intonation bien distincte et bien assurée, afin d'éviter le défaut de les unir entr'eux par une trainée. Les sons coulés, pour le chant, doivent à peu près faire l'effet qu'ils produiraient sur le Piano, lorsqu'on les lie d'après les règles connues.

La 2^{de} espèce peut plus particulièrement être nommée *Port de voix*. C'est une anticipation du son suivant, sur lequel on glisse légèrement la voix; et c'est là réellement le véritable *Portamento* des italiens. Il se fait en montant et en descendant.

Exemple



Dans le Port de voix ascendant, il faut passer du doux au fort de la voix avec un coup de gosier moelleux et lié. Dans le Port de voix descendant, il faut, au contraire, passer du fort au doux, afin d'éviter un son de voix désagréable qui en résulterait. (Nota) après avoir travaillé chacun des exercices suivans, il sera très utile de vocaliser les *Solfèges* de ma *Méthode de musique* qui ont rapport aux mêmes intervalles. Je désignerai ci après les divers N^{os} de ces *Solfèges* qu'il est avantageux de vocaliser. (voyez Nota de la Préface, page 7.)

N^o 6
Port de voix
de Seconde



Vocalisez les Solfèges, N^{os} 3, 4, 5, et 6, dans ma *Méthode de musique*, Pages 12, 13.

N^o. 7
Port de voix
de tierce

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 7, 8, et 9, *Méthode de musique*. Pages 13 et 14.

N^o. 8
Port de voix
de quarte

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 10, 11, 12 et 13, *Méthode de musique*. Pages 14 et 15.

N^o. 9

Port de voix
de quinte

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 14, 15, 16 et 17, *Méthode de musique*, Pages 15 à 17.

N^o. 10

Port de voix
de sixte

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 18, 19 et 20, *Méthode de musique*, Pages 17 et 18.

N^o. 11

Port de voix
de septième

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 21, 22 et 23, *Méthode de musique*, Pages 18 et 19.

N^o. 12Port de voix
d'octave

N^o. 12

Port de voix
d'octave

6 4 6 6

6 5

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 24 et 25, *Méthode de musique*, Page 19.

N^o. 13

Port de voix
de neuvième

N^o. 13

Port de voix
de neuvième

The musical score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music consists of a series of eighth-note chords, each followed by a double bar line. The Treble staff contains the upper voice, and the Bass staff contains the lower voice. The notation includes various fingerings and articulation marks.

N^o. 14

Port de voix
de dixième

N^o. 14

Port de voix

de dixième

N^o. 15

Résumé du Port
le voix de tous
les intervalles

N^o. 15

Résumé du Port
le voix de tous
les intervalles

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system covers intervals from 'seconde' to 'neufième'. The second system covers 'dixième' to 'treizième'. The third system covers 'quatorzième' to 'seconde' (octave). Each interval is represented by a specific musical notation in both staves, with some intervals having additional numerical figures (6, 4, 7) below the bass staff. The intervals are labeled in French above the treble staff.

seconde tierce quarte quinte sixte septième octave neu-
vième dixième onzième douzième treizième treizième douzième onzième dixième
quatorzième quatorzième treizième douzième onzième dixième
neufième octave septième sixte quinte quarte tierce seconde

Vocalisez les Solfèges, N^{os} 26 et 27, *Méthode de musique*, Page 20, ainsi que tous les Solfèges faciles, à dater de la Page 22.

L'effet du Port de voix est très flatteur à l'oreille ; mais il a ses écueils, ainsi que ses avantages. Il faut que la trainée d'une note à une autre, en quoi il consiste réellement, se fasse sans saccades de gosier, et sans que la durée en soit trop longue. C'est surtout dans le Port de voix descendant que ce dernier défaut devient encore plus marquant. Beaucoup de chanteurs, croyant augmenter par là leur expression, font ressembler ce Port de voix à l'effet d'un baillement, ou d'un gémissement ridicule.

D'autres personnes font un abus continu du Port de voix en l'employant à presque toutes les notes d'un morceau ; il résulte de là une monotonie fatigante, et qui en dénature le caractère musical. Il faut employer, tour à tour, et avec discernement, le Port de voix, les Sons coulés et les Sons attaqués.

(Voyez la 1^{re} et 2^{de} Vocalise. Pages 50 et 51, pour s'exercer à *filer et porter les sons*.)

Ce serait une faute très grave que d'employer le Port de voix pour toute note précédée d'un silence, ou commençant un chant, il faut, au contraire, l'attaquer franchement et avec justesse, sans y arriver par aucune trainée. Les exercices suivans, que l'élève pourra entremêler avec ceux destinés au Port de voix de divers intervalles, feront acquérir l'habitude de bien attaquer les Sons. On les travaillera d'un mouvement modéré, qu'on pourra ensuite beaucoup presser.

On observera aussi de chanter piano les Sons graves qui commencent chaque exercice, en en augmentant la force jusqu'au Son le plus aigu. La règle inverse aura lieu en descendant.

N^o. 16 Allegro assai

Pour attaquer l'intervalle de Seconde

N^o. 17

Pour attaquer l'intervalle de Tierce

Allegro assai

N^o. 18

Pour attaquer
l'intervalle
de Quarte

Allegro assai

N^o. 19

Pour attaquer
l'intervalle
de Quinte

Allegro assai

N^o. 20

Pour attaquer
l'intervalle
de Sixte

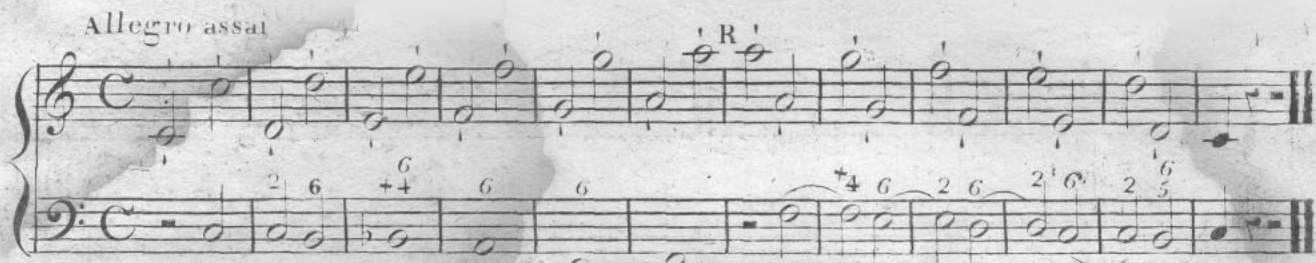
Allegro assai

N^o. 21

Pour attaquer
l'intervalle
de Septième

N^o. 22

Pour attaquer
l'intervalle
d'Octave

N^o. 23

Pour attaquer
l'intervalle
de Neuvième

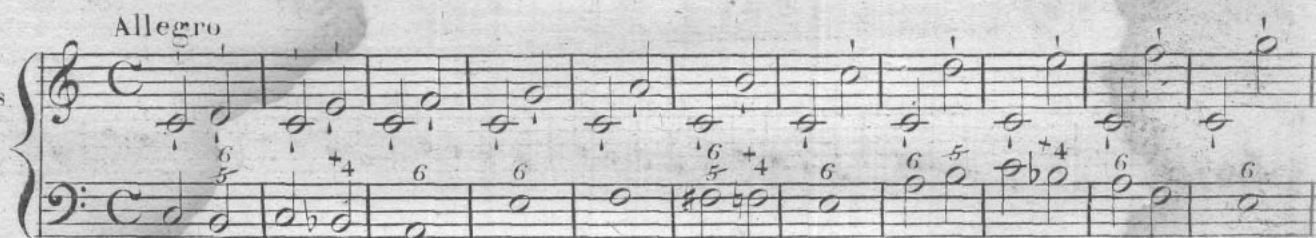
N^o. 24

Pour attaquer
l'intervalle
de Dixième



N^o. 25

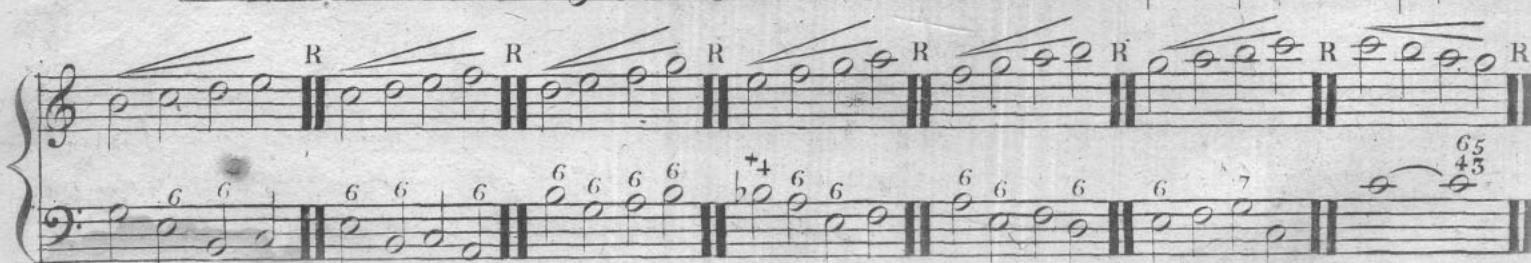
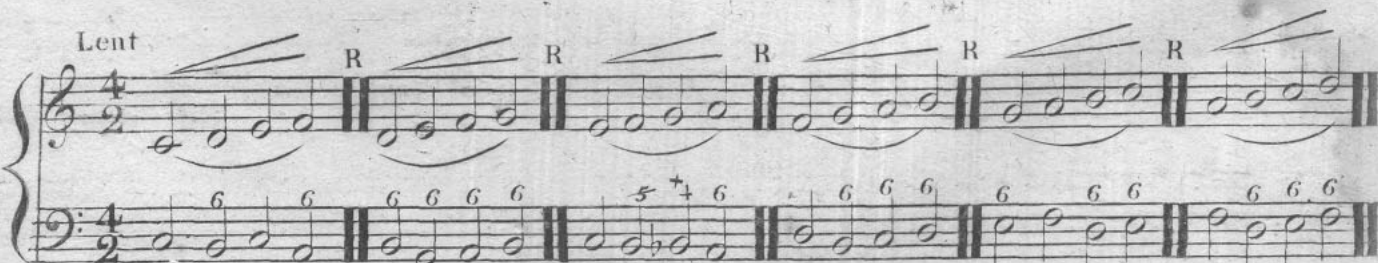
Résumé des Sons
attaqués à tous
les intervalles

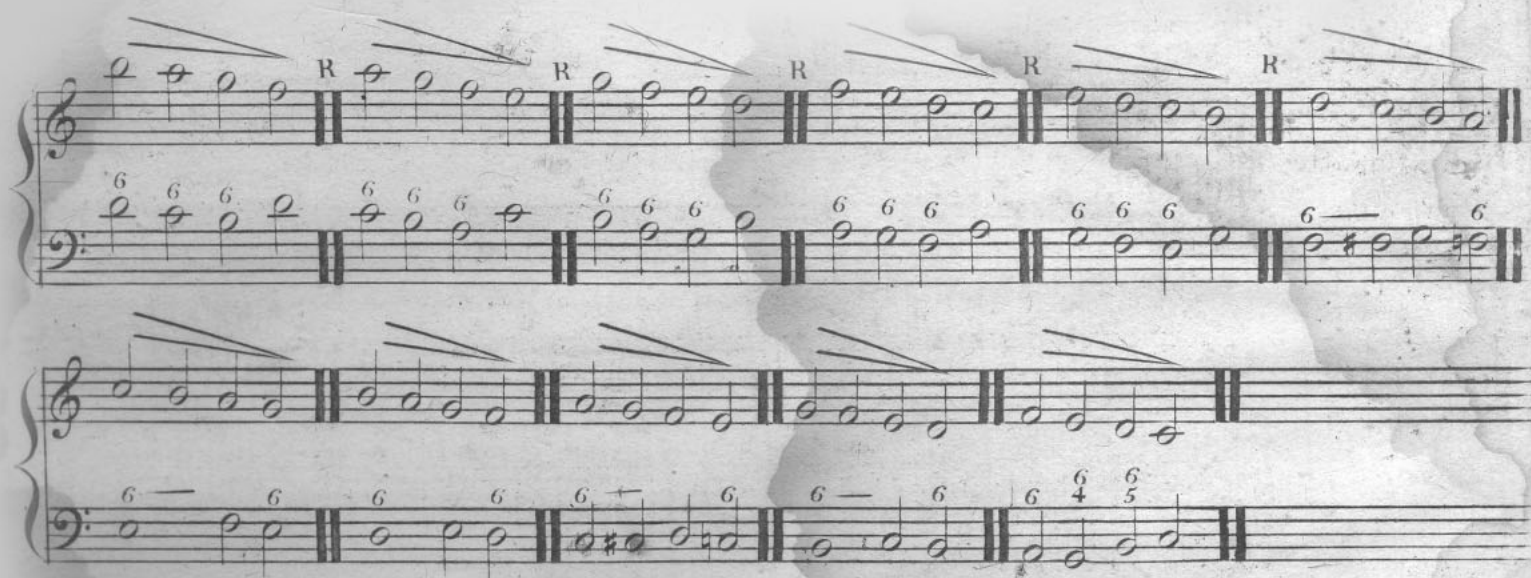


Il faut aussi s'exercer à enfler et diminuer le son sur une phrase de plusieurs notes. En travaillant l'exercice suivant, on aura soin que la gradation de force et d'affaiblissement du son soit imperceptible.

N.º 26

Lent





Dans l'exercice suivant, on attaquera les notes, comme dans ceux N° 16 à 25. On observera d'augmenter la force du son des notes graves aux aiguës, et de l'affaiblir en descendant.

En général, cette dernière règle relative à la gradation du son est la base principale de l'expression d'une phrase musicale, et je ne saurais trop recommander aux élèves de l'observer dans tout ce qu'ils chantent.

Mouvement pressé

N° 27

(Voyez la 3^e. Vocalise pour s'exercer à attaquer les sons, page 52.)

Les gammes peuvent encore présenter deux autres genres d'exercices, savoir: les gammes en semitons, et celles en notes piquées. Comme elles sont d'une exécution très difficile, et que l'élève peut chanter beaucoup de morceaux sans avoir occasion d'en faire usage, j'ai pensé que le plan progressif et méthodique que je cherche à donner à cet ouvrage exigeait que je n'en parlasse qu'après les diverses espèces d'*appoggiatures* et de *Grupetti*, dont l'emploi est très fréquent dans toute espèce de musique.

CHAPITRE V.

Des principaux agrémens du chant. (Nota) Cet article est traité avec plus de détails dans ma MÉTHODE DE MUSIQUE, Page 73.

Des Appoggiatures.

On les distingue en simples et en doubles. L'appoggiature simple n'est autre chose qu'une petite note sur laquelle on appuie la voix, et qui se place en dessus ou en dessous de la note principale, dont elle vaut la moitié. Lorsque l'appoggiature est placée en dessous, son intervalle doit toujours former un demi-ton. Lorsqu'elle est placée en dessus, on est libre de former l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton.

Exemple

Effet

Andante

N^o. 28

(Voyez la 4^e. Vocalise pour s'exercer à faire les *Appoggiatures simples*, page 54)

Il existe aussi plusieurs agrémens du même genre, qu'on peut nommer *doubles appoggiatures*. On les écrit de diverses manières; mais c'est toujours une petite note, répétition du son précédent, sur laquelle on appuie la voix. Les exercices suivans feront connaître ces doubles appoggiatures, et la manière de les exécuter.

Andante

N^o. 29

N^o. 30

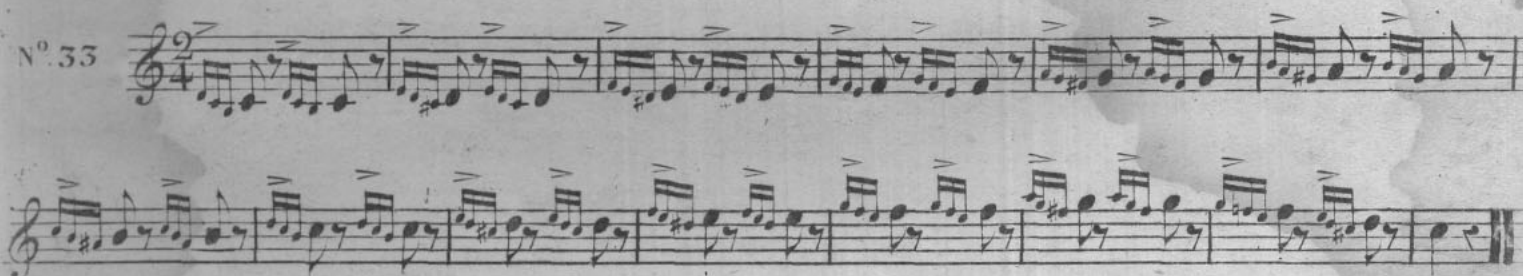
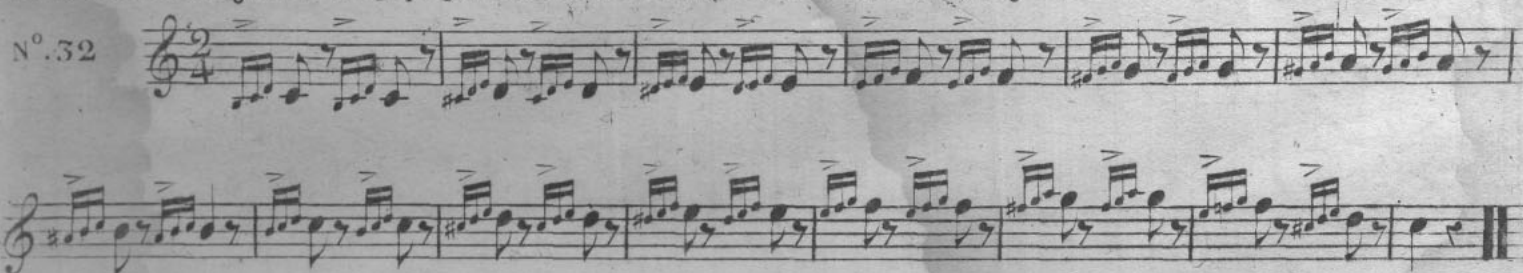
N^o. 31

Les appoggiatures placées à propos donnent du coloris et de l'accent à la phrase musicale. Leur multiplicité convient mieux au chant italien qu'au chant français. C'est surtout dans les operas de Gluck qu'il faut bien se garder de l'abus que l'on fait aujourd'hui de cet agrément, qui porte souvent atteinte à l'harmonie, et dénature l'intention drammatique de l'auteur. Toute note commençant un chant, ou précédée d'un silence ne doit jamais porter d'appoggiatures. On verra d'ailleurs, dans mes Vocalises, toutes les diverses espèces de manières et d'occasions de les employer.

Du Gruppetto.

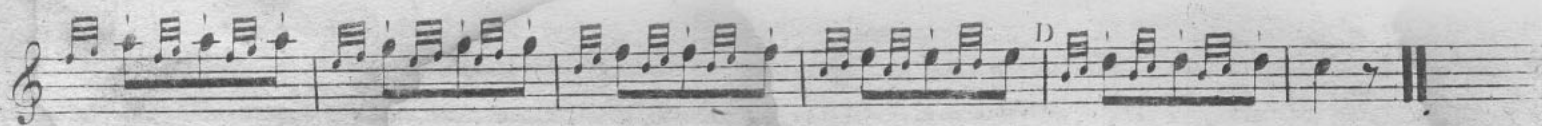
Le Gruppetto est un agrément composé de trois petites notes, qui doivent toujours former une tierce mineure ou diminuée; il se fait en montant et en descendant. Il doit s'exécuter avec beaucoup de légèreté, en fixant un peu la voix sur la première petite note. Son mouvement doit être modifié d'après celui du genre de morceau où l'on en fait usage.

(Nota) L'effet de cet agrément est expliqué plus clairement dans ma MÉTHODE DE MUSIQUE, Pages 73 et 74.



Le mot *Gruppetto* signifiant *assemblage*, il convient de donner ce nom aux *petites notes jetées*, qui se trouvent dans les 2 exercices suivans. Leur emploi judicieux donne de l'élégance aux phrases d'un genre gracieux ou léger.





Il existe encore une autre espèce de Gruppetto, ou assemblage de notes, dont l'effet ne se fait entendre qu'après la grande note. On le marque ainsi ∞.

Exemple



Moderato

Nº. 36



De tous les agrémens du chant, le *Gruppetto* est le plus fréquemment employé; on en fait malheureusement un abus excessif, qui nuit à la pureté du stile, et y répand de la monotonie et du ridicule. L'espèce de *Gruppetto*, à l'étude duquel est consacré l'exercice Nº. 32, s'emploie avec grace pour la répétition d'une même note formant phrase finale, telle que dans celle ci

Mes Vocalises offriront de fréquens exemples des

diverses phrases aux quelles peuvent s'appliquer les différentes espèces de *Gruppetto*.

Voyez la 6^e. Vocalise servant d'exercice à ce sujet, page 57.

Des semi tons.

Les Semi tons, dont j'ai cru devoir placer ici l'étude, pour la facilité des élèves, ne sont point un agrément du chant, et rentrent dans la classe des diverses espèces de gammes.

Les gammes par Semi tons. sont d'une utilité reconnue par tous les grands maitres. Elles concourent à unir entr'eux les différens registres de la voix, et elles se trouvent d'ailleurs employées accidentellement dans toute espèce de musique. On les travaillera d'abord très lentement, et ensuite on en accélérera peu à peu le mouvement jusqu'à ce qu'on puisse en faire une longue suite d'un mouvement très vif. Cet effet, quoique très difficile, n'est pas impossible; c'est donc aux élèves à travailler avec le plus grand soin les exercices nécessaires pour y parvenir. Ce genre de trait demande une perfection d'exécution aussi rare que difficile à acquérir, et on ne doit le risquer qu'autant que l'on est très sur d'y réussir; car ses ecueils sont encore plus dangereux que ses avantages ne sont séduisants.

Il faut bien éviter de confondre entr'eux les semi tons par un coulé trop marqué; il n'en résulterait qu'un gémissement ridicule. Telle vite que cette gamme puisse être exécutée, chaque semi-ton doit être casé dans son intervalle, et l'intonation ne doit jamais en être douteuse. Ces gammes doivent être nuancées d'après la règle relative à toutes les gammes ascendantes et descendantes

Nº. 37



FR

N° 38

Voyez la 10^e Vocalise, pour s'exercer à faire les Semi tons, page 63.

Des sons coupés.

Les *sons coupés* sont des notes liées de deux en deux, sur la première desquelles on fait une inflexion de voix, et qui sont séparées de celles qui suivent par un silence de courte durée. Cet agrément sert à exprimer avec un accent pathétique la vive émotion, la douleur expansive, ou l'abandon de la sensibilité. Il est sensé alors que l'extrême agitation que l'on éprouve ne permet pas de soutenir également les sons, et force le chanteur à les entre couper par des soupirs étouffés.

Moderato

EXEMPLE

Phrase simple

la même en Sons coupés

fz

N° 39

Andantino

R



(Voyez les 11^{ème} et 12^{ème} Vocalises, pour s'exercer à faire les sons coupés, pages 65 et 67)

Des notes Syncopées.

La Syncope est une valeur plus grande entre deux plus petites, et dont la tenue est coupée par les tems de la mesure. Dans les mouvements lents, il faut appuyer un peu la voix sur chaque note syncopée. Lorsque le mouvement est *Allegro*, l'inflexion de la voix doit être plus marquée, surtout dans les morceaux dont le Rythme est plus cadencé, tel que la Polonaise, le Boleros &c. Il faut cependant éviter de jeter la voix, de manière à produire des saccades, dont l'effet devient burlesque.

On peut prendre une demi-respiration avant les notes syncopées.



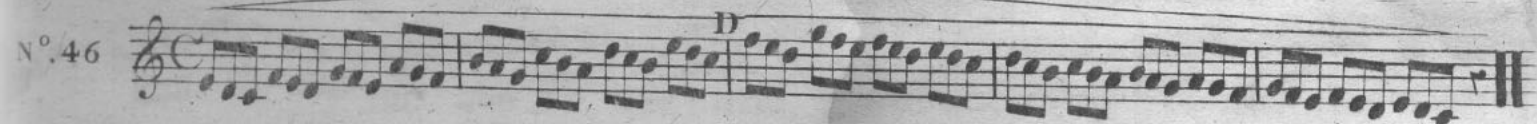
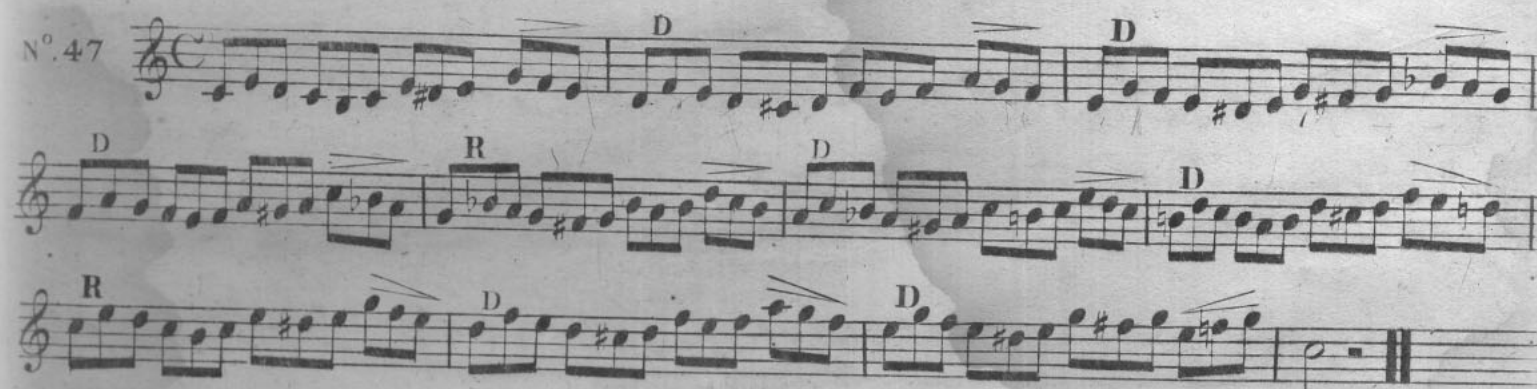
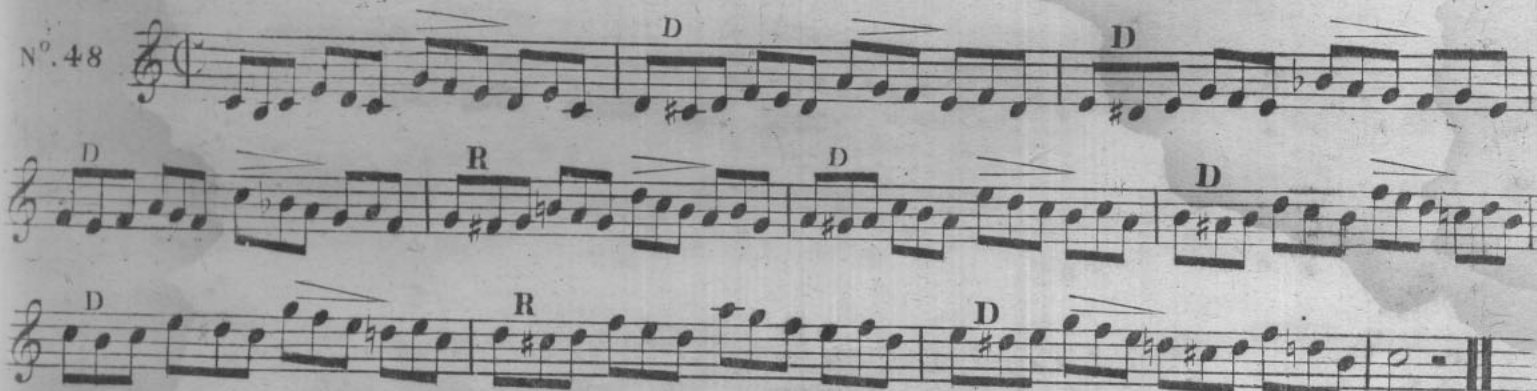
(Voyez la 15^{ème} Vocalise, pour s'exercer à faire les notes syncopées, page 69.)

Des Traits ou tournures de chant.

Un *Trait* est une suite de notes par degrés disjoints, qui sert à répandre de la variété dans le chant, soit en brochant une phrase un peu trop nue, soit en changeant un passage déjà entendu, et dont la stricte répétition deviendrait monotone.

Dans le chapitre IX sur le *Goût* et le *Stile*, j'omettrai quelques réflexions sur l'emploi abusif des traits. Je me bornerai maintenant à en faire connaître les principales espèces qui, étant exercées avec soin, donneront de la souplesse et de la légèreté à la voix. Il faut observer de les travailler d'abord très lentement; et ce n'est que lorsqu'on les aura perfectionnés ainsi, qu'on en pressera le mouvement.



N^o. 45N^o. 46N^o. 47N^o. 48N^o. 49N^o. 50N^o. 51

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The notation includes treble clefs, various time signatures (C, 2, 3, 7/8), and key signatures (one sharp, one flat). The music consists of continuous eighth-note and sixteenth-note patterns, often grouped by slurs. Dynamic markings 'R' (Ritardando) and 'D' (Diminuendo) are present above several staves. The staves are numbered 52 through 57 on the left margin.

Staff 52: Treble clef, C time signature. Markings: R, D.

Staff 53: Treble clef, C time signature. Markings: R, D.

Staff 54: Treble clef, 2 time signature. Markings: D, R.

Staff 55: Treble clef, C time signature. Markings: D, R.

Staff 56: Treble clef, 7/8 time signature. Markings: R, D.

Staff 57: Treble clef, 3 time signature. Markings: D.

27

N° 58

N° 59

N° 60

Moderato (N^a. Il faut ralentir cet exercice à mesure que les intervalles deviennent plus éloignés.)

Voyez la 14^{me} Vocalise, pour exercer différents traits, page 73.

Des Traits en batteries.

Les *Batteries* appartiennent plutôt à la musique instrumentale qu'à la vocale; mais aujourd'hui la voix veut malheureusement rivaliser avec les instruments, et on est quelquefois obligé de sacrifier le

bon goût aux caprices de la mode, qui étend son frivole empire sur le chant comme sur la parure. Les exercices suivans accoutumeront la voix à faire les traits en batteries, dont l'étude soignée présentera d'ailleurs l'immense avantage de bien assurer les intonations difficiles.

Moderato

N^o. 61

Moderato

N^o. 62

N^o. 63

N^o. 64

N^o. 65

N^o. 66

N^o. 67

N^o. 68

N^o. 69

N^o. 67 *Andante*

Des traits Arpègés.

Ils offrent les mêmes inconvéniens et les mêmes avantages que les traits en batteries.
 Leur étude deviendra cependant très utile pour la réunion des différens registres de la voix, ainsi que pour s'exercer à bien poser le son des intonations éloignées.

N^o. 68 *Andante*

N^o. 69 *Andante*

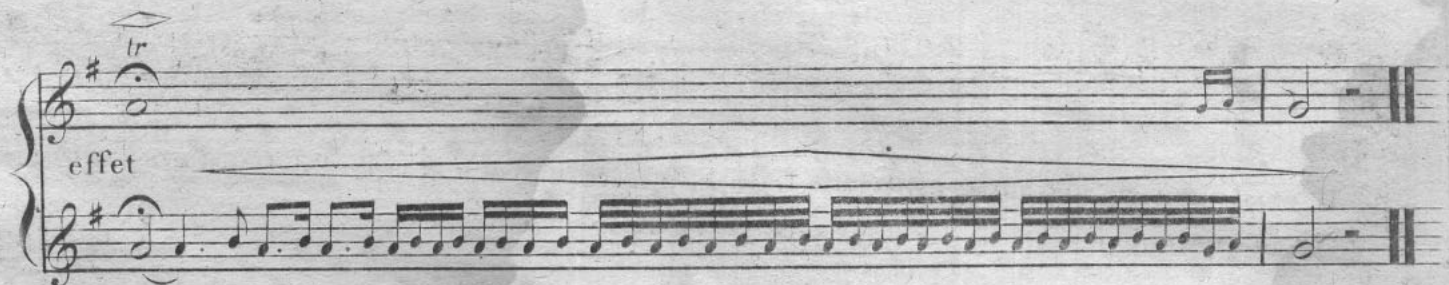
N^o. 70

N^o. 71 *Moderato*

N^o. 72 *Moderato*

Du Trille.

Le *Trille* est plus connu en France sous la dénomination de *Cadence*, dénomination tout à fait vicieuse, puisque ce mot *Cadence* signifie déjà une terminaison harmonique de phrase musicale, ou un *Point d'Orgue*. Le trille consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est placé, avec une autre note à un degré au dessus. Ces deux notes doivent être articulées du gosier alternativement avec une certaine vitesse. Il se marque par son abbréviation *tr*, et s'exécute comme dans l'exemple suivant, sans remuer la langue ni le menton, et en n'en prenant le mouvement oscillatoire que dans le gosier.



Quelques chanteurs, favorisés de la nature, font très bien le trille sans l'avoir jamais exercé. Malheureusement, ce don est infiniment rare; mais le travail peut y suppléer. Cet agrément, l'un des plus brillants du chant, demande une étude longue et suivie avant d'oser le risquer. Il faut l'exercer d'abord très lentement, et n'en augmenter le mouvement que peu à peu. Le trille bien exécuté doit faire entendre une espèce de martellement lié. Les deux sons qui le composent doivent être parfaitement distincts l'un de l'autre, car s'ils se confondaient en imitant un petit tremblement, il en résulterait l'effet désagréable qu'on nomme *Chevroter*.

L'étude du trille devient une excellente préparation à celle de la roulade. Dans un mouvement lent, il doit être nuancé par la *mise de voix*.

Il n'y a point de règle bien précise pour la préparation du trille. Les grands maîtres diffèrent d'avis entr'eux à cet égard. La plupart ne le préparent point du tout; comme dans l'exemple suivant.



D'autres le préparent par la note supérieure



D'autres le préparent par le Gruppetto.



Sans prétendre décider laquelle de ces préparations est la meilleure, je pense que l'adoption de l'une d'elles dépend principalement de la phrase musicale qui amène le trille. On ter-

mine ordinairement cet agrément par 2 ou 3 petites notes qui varient selon l'intention du compositeur qui les écrit presque toujours. Lorsqu'on fait une suite de notes trillées, la terminaison n'a lieu qu'à la fin de la dernière.

Exemple

effet



31

N^o. 73 *Largo*

N^o. 74 *Largo*

Il existe encore une autre espèce de trille, plus ordinairement appelé *Mordente*; on le marque ainsi $\sim$ et quelque fois *tr*. L'exemple suivant en fera connaître l'usage.

Exemple

effet

N^o. 75

Voyez la 15^{me} Vocalise, pour exercer le trille, page 76.

Des Notes détachées et piquées.

On nomme *Notes détachées* celles qu'on ne lie point avec les suivantes, dans la vocalisation. Le son doit en être coupé sec, comme si elles étaient suivies d'un silence. On les marque ainsi (t) et elles s'exécutent comme dans l'exemple suivant.

On peut prendre une demi respiration après chaque note détachée.

Exemple

effet

N^o. 76

N^o. 77

Andante

N^o. 78

N^o. 79

N^o. 80

Lorsqu'il se trouve plusieurs notes détachées de suite, elles prennent alors le nom de *Notes piquées*. On les exécute par des coups de gosier secs et doux, partant de la poitrine, et du ventre.

N^o. 80



Ce genre de trait n'appartient guères qu'aux Sopranes dont la voix de tête est très aigüe; il servait jadis de fondement principal aux airs de bravoure des anciens operas français. On l'emploie rarement aujourd'hui; cependant il est certains cas où, en en faisant un usage modéré, l'effet en devient agréable.

Voyez la 16^{me} Vocalise, pour s'exercer à faire les notes détachées et piquées, page 79.

Les notes piquées, peuvent encore présenter un autre genre de trait, ou pour mieux dire, de tour de force. L'exécution en est extrêmement difficile, et me paraîtrait presque impossible si je ne l'avais entendu faire avec beaucoup de perfection et de brillant à l'une de nos meilleures cantatrices. Ce trait consiste dans une gamme descendante de deux mêmes notes piquées et liées à la fois, de manière à produire un martellement bien distinct. Il vaudra mieux l'exécuter, selon la double indication inférieure.



Ce trait ne peut guères se placer que dans une des phrases finales d'un air de bravoure; mais beaucoup de cantatrices échoueront dans son exécution, si elles veulent le risquer avant de l'avoir travaillé très longtemps. Ayant cherché à placer toute espèce de traits dans les 25 Vocalises qui terminent cette Méthode, on en trouvera quelques uns de ce genre dans la 24^{eme}. (Voyez page 107.)

De la Roulade.

Les grands maitres italiens de l'ancienne école *chantaient*, et ne faisaient pas de roulades. Cet agrément, dont on abuse tant aujourd'hui, leur était inconnu. Ils savaient, à la vérité mieux que les modernes, soutenir, filer et porter les sons, donner au chant ce charme d'inflexions qui vivifie la poésie lyrique; mais ils faisaient rarement plus de deux notes sur la même syllabe.

Il n'y a guères plus de soixante ans que *Caffarello*, élève de *Porpora* inventa les airs de bravoure, et prodigua les roulades dans tous les morceaux qu'il chantait au théâtre. Ce qui étonne a toujours eu, de tout tems, plus de sectateurs que ce qui charme par la grace et la simplicité; aussi *Caffarello* et ses successeurs excitèrent-ils un enthousiasme qui n'a fait que s'augmenter depuis.

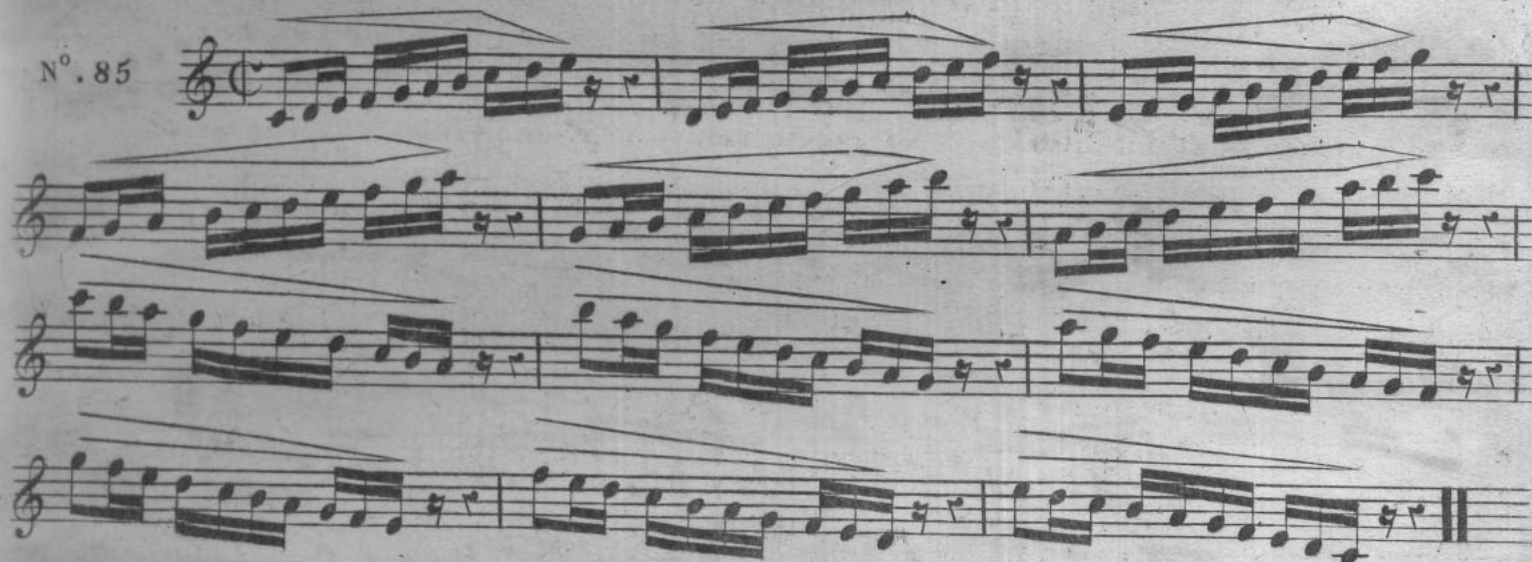
La Roulade est une suite de notes par degrés conjoints. Pour la bien exécuter, il faut que tous les sons se forment dans le gosier, sans remuer la langue, ni le menton; ils doivent être liés et martelés en même tems. La Roulade demande à être travaillée d'abord d'un mouvement lent, afin d'éviter le défaut de chévroter. Il faut que le son de chaque note qui la compose soit assuré, et ne soit jamais douteux. On répétera souvent les exercices suivans, en observant ces préceptes avec soin.

Le meilleur moyen de faire la roulade avec netteté et facilité est de donner une impulsion graduelle de force à celles ascendantes, de fixer un peu la voix sur une ou plusieurs notes qui en forment la sommité, et de bien poser, sans presser, les quatre ou cinq premiers sons d'une roulade descendante. En général, la roulade demande de l'éclat, et de la largeur dans l'exécution. Elle devient pénible et fatigante pour l'auditoire, si on s'aperçoit que le chanteur n'y met point cette aisance et ce brillant facile qui en font le charme principal.

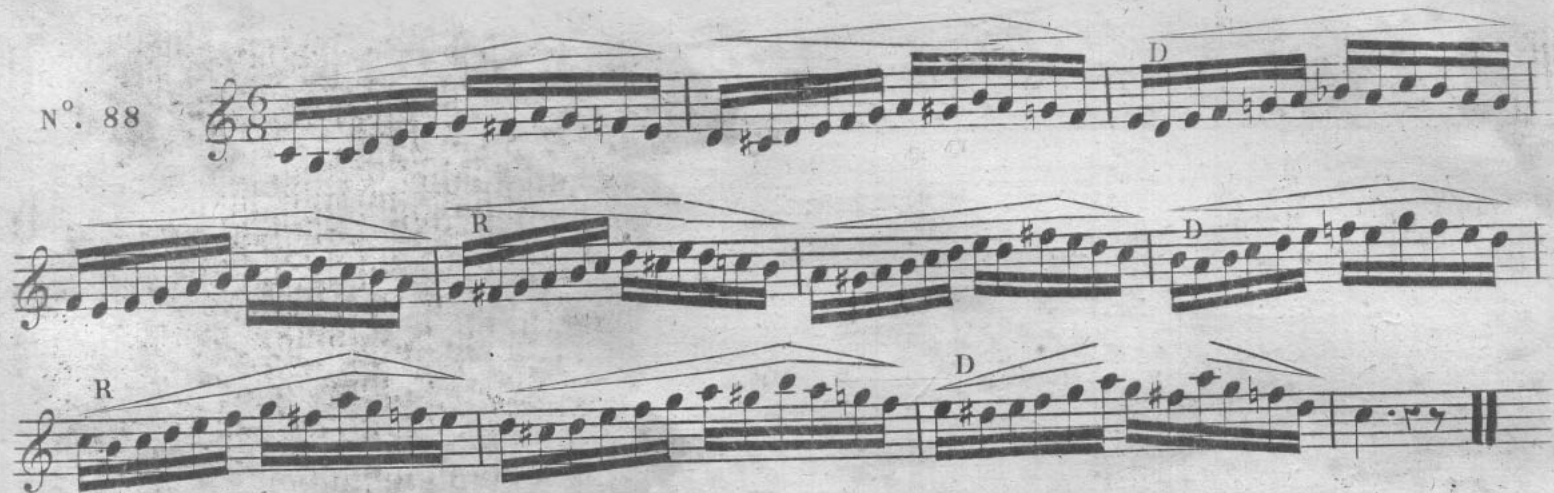
Quelques personnes exécutent très bien la roulade, sans l'avoir jamais exercée. Cette facilité naturelle est un don aussi rare que précieux; mais à moins d'avoir un timbre de voix extrêmement fort, ou très dur, ou très grave, on peut être assuré d'acquérir par le travail, la flexibilité et la légèreté nécessaires.

N^o. 83

The musical score for exercise N° 83 consists of three systems, each with a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a series of ascending and descending sixteenth-note runs, and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system continues the treble staff's melodic development with more complex patterns, while the bass staff provides harmonic support. The third system features a treble staff with rapid sixteenth-note passages and a bass staff with sustained notes and occasional melodic fragments. Fingerings (6, 7) are indicated throughout the piece.

N^o. 84N^o. 85N^o. 86N^o. 87

Nº. 88



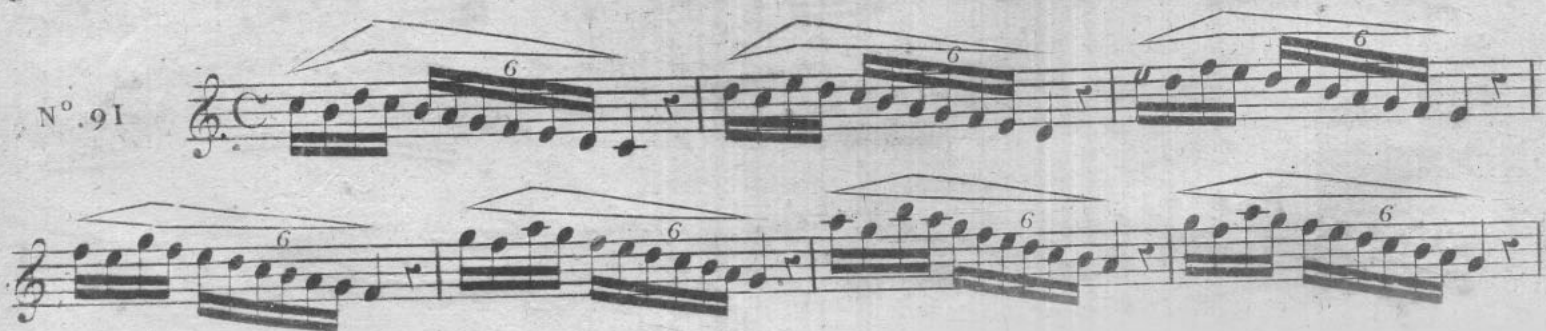
Nº. 89



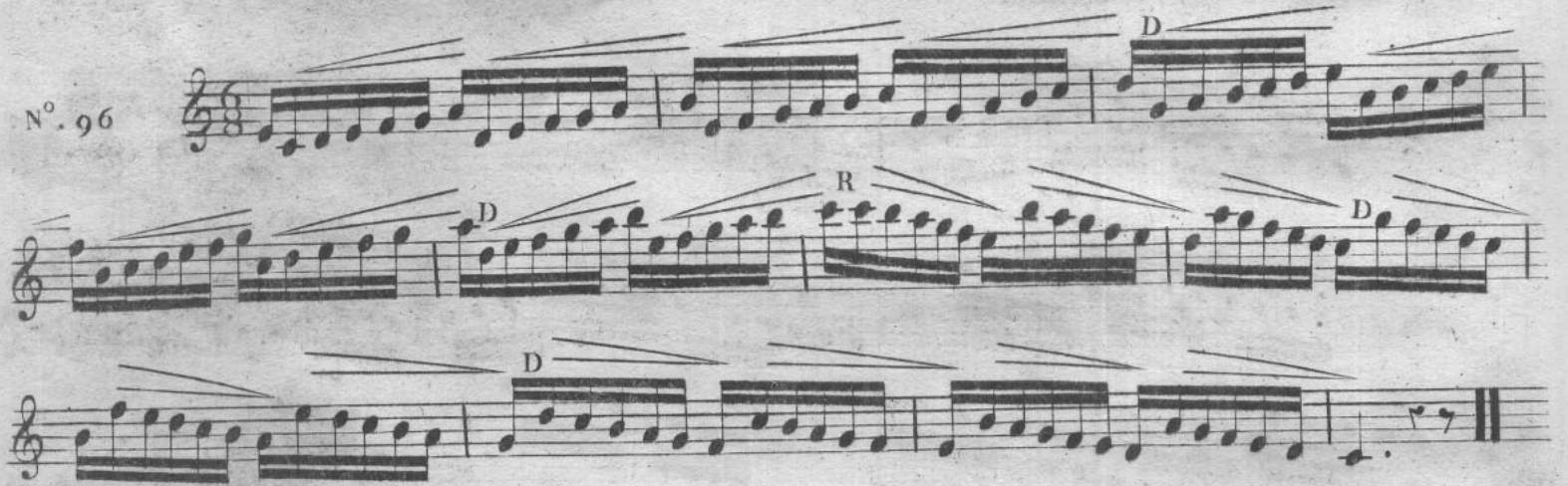
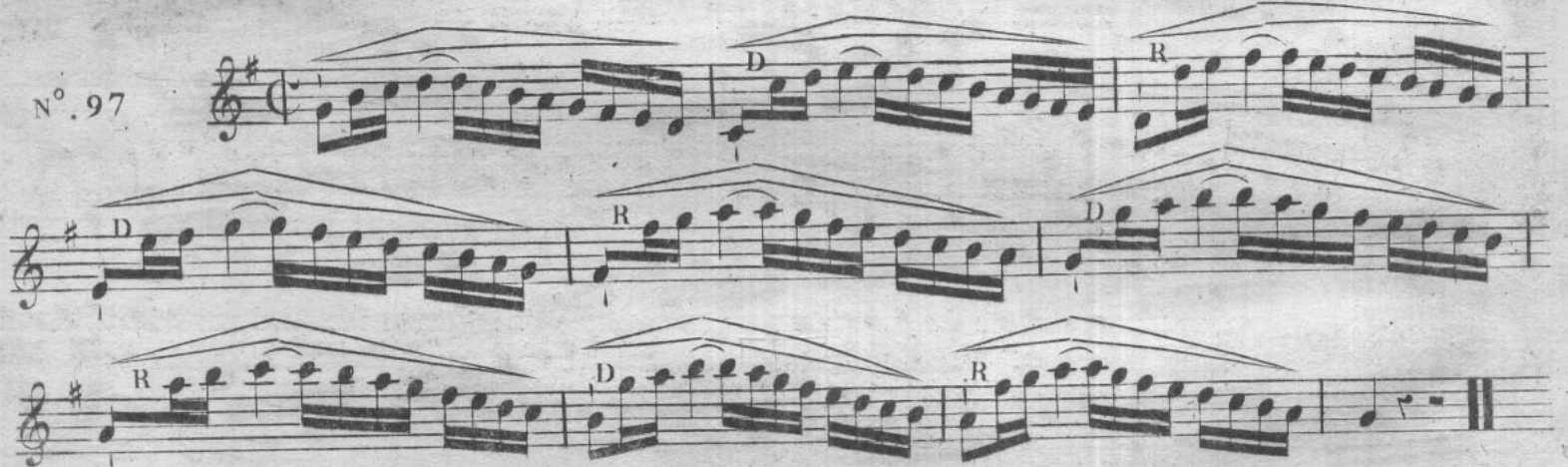
Nº. 90



Nº. 91



N^o. 92N^o. 93N^o. 94

N^o. 95N^o. 96N^o. 97N^o. 98



Nº. 99



Moderato

Nº. 100



CHAPITRE VI.

De la phrase musicale.

Il existe des phrases en musique, comme dans le discours. L'art du chanteur en fait sentir les diverses périodes, les divers membres, et il les ponctue par la respiration.

Lorsque la phrase musicale est bien faite, elle est ordinairement composée de quatre mesures, souvent de deux, et quelquefois de trois. Le sens de la phrase, qui jusqu'alors, n'était qu'une suite de sons formant la même idée, et tellement enchaînés qu'on ne pourrait les interrompre sans faire un contre-sens dans le chant, ce même sens, dis-je, se termine sur un repos par une des cadences harmoniques.

Une longue respiration, qui est un si grand avantage pour tout ce qui a rapport au chant, devient encore bien plus précieuse pour exprimer avec sentiment la phrase musicale.

Il est de règle, de ne respirer qu'après la fin de la phrase; cependant (ainsi que je l'ai déjà indiqué au chapitre *de la Respiration*) les chanteurs à qui la faiblesse de la poitrine ne le permettra pas, pourront prendre des demi respirations à certains endroits, que le jugement et le conseil des maîtres feront appercevoir.

Exemple.

Phrase de 4 mesures. 

Phrase de 3 mesures. 

Phrase de 2 mesures. 

Il y a de longues phrases surchargées de notes, dont il est difficile d'indiquer les demi respirations. Dans les 25 vocalises qui terminent cette méthode, on en trouvera des exemples assez fréquens pour faire juger des petits repos intermédiaires où il est permis de prendre la demi-respiration.

La manière de bien phraser est tout pour le chant. Le goût et l'expression sont tout pour la phrase musicale; c'est au chanteur à varier ses inflexions selon le sens des paroles, des intentions que le compositeur a indiquées, et à chercher à puiser dans son intelligence et sa sensibilité, des accens, qui puissent plaire et toucher.

CHAPITRE VII.

De la Prononciation, de l'Accent et de la Prosodie.

En vain aurait-on travaillé avec soin tout ce qui peut faire acquérir une bonne méthode de chant, si l'on ne prononce pas, si l'on n'articule pas distinctement les paroles qu'on chante, on n'obtiendra jamais qu'un demi succès; ce défaut devient d'autant plus saillant qu'il est à portée d'être senti par les auditeurs, quels qu'ils soient.

On doit distinguer la prononciation de l'articulation. Les règles de la *prononciation* sont purement grammaticales; elles consistent à donner aux voyelles et aux consonnes le son qui leur est propre, et surtout à éviter de prononcer quelques unes de ces dernières avec les défauts indiqués ci-après. Ces défauts deviennent encore plus désagréables dans le chant que dans la déclamation, et je ne saurais trop inviter les personnes qui y sont sujettes, à s'en corriger, en observant les préceptes que je vais détailler.

Pour éviter le sifflement du *C* placé devant l'*E* et l'*I*, il faut porter le bout de la langue sur les gencives inférieures.

Pour éviter de donner le son du *Z* au *G* placé devant les deux mêmes voyelles, il faut l'articuler avec un peu de force, en tenant la langue détachée du palais, et suspendue horizontalement.

Le grassèyement de l'*R* est le défaut le plus commun en France et le plus rare en Italie; cette prononciation vicieuse se fait dans la gorge, on parviendra à s'en corriger et à donner à l'*R* un son clair et distinct, en portant avec vitesse le bout de la langue vers les gencives supérieures.

L'*articulation* constitue principalement le degré de force imprimé aux syllabes d'après le sens des paroles, et le plus ou moins d'étendue du lieu où l'on chante. Relativement à cette dernière observation, les règles de l'acoustique nous apprennent que pour chanter sur un théâtre ou dans une salle de concert, on doit articuler plus fortement les consonnes que dans une chambre, où les auditeurs sont moins éloignés.

Il y a, dans le chant, deux espèces d'accens, savoir: l'*accent des passions*, dont je parlerai au chapitre de l'*Expression*, et l'*accent prosodique* ou *grammatical*. Ce dernier n'est que l'observation scrupuleuse des longues et des brèves. Lorsque le sens des paroles et de la phrase musicale n'a qu'une intention vague, cette observation doit diriger les inflexions de la voix. Dans la langue italienne surtout, les syllabes longues doivent être articulées avec une certaine force, en évitant toutefois le défaut de quelques chanteurs italiens, qui laissent souvent un long silence entre la syllabe longue et celle qui la suit, comme dans cet



Cette affectation outrée jette du ridicule sur les phrases les plus pathétiques.

La langue italienne est la plus accentuée, et par conséquent la plus propre à la musique. Les mots en sont partagés en 3 classes, savoir: les *Tronchi* (comme *Verrò*) dont l'accent aigu est placé sur la dernière syllabe, les *Piani* (comme *cielo*) dont la pénultième est longue, et les *Sdruciolì* (comme *facile*) dont l'accent est sur l'antépénultième. Il résulte de la différence de placement de cet accent, une variété de prosodie, qui s'unit parfaitement au discours musical et à l'accent oratoire, qu'un chanteur habile sait y ajouter.

On prétend que la langue française, au contraire, étant, en général, dépourvue d'accens, et réunissant une multitude de syllabes sourdes ou nasales, à la rencontre fréquente des *E* muets, ne peut jamais devenir une langue musicale. Je crois cette assertion dénuée de fondement.

La plupart des syllabes françaises ont aussi leur quantité prosodique. La tenue longue n'est pas accentuée aussi fortement que dans l'italien; mais toujours est-il constant que dans les mots *Empire, Hymèn, Aimable* il est facile de distinguer la syllabe sur laquelle on doit appuyer la voix. Si on ajoute à cela les sons purs et flatteurs que peuvent offrir les mots surmontés des accens circonflexes, graves ou aigus, tels que dans les mots *Trône, Succès, Vérité* on se persuadera que notre langue n'est pas aussi anti-musicale qu'on cherche à nous le faire croire. C'est aux poètes lyriques à choisir avec adresse et discernement les mots où il entre le plus de voyelles et d'accens, et à écarter de leurs vers les syllabes, dont le son dur et écrasé, repousse la mélodie. *Gluck, Piccini* et *Sacchini*, ont enrichi notre théâtre d'une foule de chefs-d'oeuvres composés sur des paroles françaises; le succès prodigieux qu'ils ont obtenu est, en faveur de la langue française, un argument auquel il est difficile que ses détracteurs puissent répondre.

CHAPITRE VIII.

Du caractère des divers morceaux de chant.

Le RÉCITATIF est une espèce de discours lyrique approchant beaucoup de la déclamation. C'est dans ce morceau principalement que le chanteur doit faire sentir par la variété de ses inflexions, tout ce qu'expriment les paroles. Les chaînes de la mesure ne sont plus une entrave pour son génie; il met de la lenteur ou de la rapidité dans son débit, selon les divers accens des passions, qu'il éprouve; il peut s'abandonner à son ame, et en suivre à son gré toute l'impulsion, en se supposant lui même le personnage de l'action qu'il chante.

La médiocrité devient insupportable dans ce genre de morceau. L'énergie, la sensibilité, l'abandon, le désespoir doivent tour à tour agiter l'ame du chanteur et des auditeurs. Si l'on ne sent point inné en soi le foyer musical, qui inspire tous ces sentiments, il faut bien se garder de chanter les Récitatifs où leur accent serait indispensable; car rien n'imité plus la caricature que de chanter d'un ton tranquille et monotone, des vers qui expriment les passions les plus impétueuses.

Plusieurs chanteurs, en voulant éviter ce défaut, tombent dans un autre qui est pire, sans doute. Ils forcent leurs moyens, et se battent, en vain, les flancs pour produire des effets dramatiques. Croyant chanter avec énergie et expression, ils ne réussissent qu'à crier.

Les chanteurs italiens sacrifient trop souvent la vraie déclamation du récitatif sérieux au désir d'arracher quelques applaudissemens en le surchargeant de traits presque toujours opposés au sens des paroles. Ceci me rappelle le mot du célèbre *Grétry* qui, entendant un tenore faire une roulade très longue sur la première syllabe de *Vado à morte* (je vais à la mort,) s'écria: "j'ai cru qu'il allait ailleurs."

Le Récitatif obligé, dit *mezzo carattere*, dans les opéras bouffes, est celui où le chanteur peut le plus donner carrière à son imagination.

Les italiens emploient souvent une espèce d'appogiature ou petite note placée au dessus et en place de la première, dans le tems fort de la mesure. Cette petite note que l'exemple

suivant fera sentir, donne de la grâce et de la mélodie au récitatif.

Exemple.

Mar. che. se co. sa fa. i perche pa. venti. &c.

Effet.

Mar. che. se co. sa fa. i perche pa. venti.

Le récitatif des grands opéras français doit être, pour ainsi dire, parlé et chanté à la fois; on doit s'y permettre peu d'appoggiatures et encore moins de traits ajoutés. Il est cependant quelques cas où cela est toléré; mais on doit y employer un petit nombre de notes, qui puissent concourir à donner de la grâce ou de l'expression à la phrase musicale, plutôt qu'un amas de roulades, qui forment presque toujours un contresens avec l'idée du poète.

Le CANTABILE est un morceau qui, par son style large, majestueux et simple exige beaucoup d'art et de perfection: c'est la pierre de touche du chanteur. L'habitude de bien prendre et retenir longtemps sa respiration, la manière de bien poser la voix, de soutenir et de filer les sons, le moëlleux et l'expression des ports de voix, telles sont les qualités rares et précieuses, qu'il faut acquérir pour bien chanter le *Cantabile*, Ce sont ces mêmes qualités, qui constituent dans son véritable sens, ce qu'on entend par la *bonne méthode Italienne*, dont tout le monde parle et que presque personne ne connaît. Depuis le célèbre *Farinelli*, on a rarement chanté le cantabile avec la pureté de style et la sensibilité expansive qui en font l'essence et le charme principal. La plupart des chanteurs modernes ont chacun leur petite provision de traits insignifiants qu'ils ajustent tant bien que mal, à toute espèce d'airs d'un mouvement lent; ils ajoutent à cela des aspirations forcées qu'ils prennent pour de l'expression, des ports de voix traînés en miaulemens, qu'ils supposent être l'accent du sentiment, et voilà ce qu'on appelle aujourd'hui *chanter le Cantabile*.

Les mêmes préceptes (à quelques modifications près) appartiennent à l'ADAGIO et à l'ANDANTE. Ce dernier est d'un style moins sévère. On doit l'orner de traits gracieux et d'une simplicité élégante.

Le *Cantabile*, l'*Adagio*, et l'*Andante* doivent être chantés à demi-voix, afin de se ménager de plus grands effets de contraste dans les inflexions et dans les nuances.

L'ALLEGRO est plus propre que tout autre morceau à faire briller le gosier du chanteur. C'est une espèce d'arène, où il peut déployer toutes ses forces, et entasser sans conséquence, traits sur traits, roulades sur roulades.

Un homme d'esprit, qui de sa vie n'aurait entendu de musique, serait à coup sûr fort étonné, si, pour la première fois, il entendait ce qu'on appelle un AIR DE BRAVOURE; mais on est convenu depuis 70 ans, d'applaudir ce genre de morceau, qui demande beaucoup d'éclat, de brillant, et de flexibilité dans la voix; et il y a bien plus longtemps encore qu'on est convenu d'admirer ce qui étonne et ce qu'on ne comprend pas.

L'AGITATO au contraire, est un des morceaux les plus passionnés qu'il y ait en musique. Il demande une espèce de délire et d'exaltation, qui puisse peindre avec force et vérité la douleur, l'abandon, la colère et la jalousie. C'est principalement dans ce genre de morceau qu'on peut employer avec discernement le retardement d'une ou de deux notes d'une mesure, pour ne les faire entendre que dans la mesure suivante, sans cesser pour cela de suivre scrupuleusement le mouvement primitif des accompagnements. Cet effet étant bien saisi, ajoute beaucoup à l'expression dramatique de l'*agitato*; mais il faut avoir bien de l'aplomb pour oser se permettre de manquer ainsi à la mesure, et il faut surtout prendre bien garde d'en abuser.

Piccini, Sacchini et Gluck ont laissés des *agitato* d'un pathétique sublime.

La SCÈNE est ordinairement composée d'un *Récitatif*, d'un *Cantabile* et d'un *Allegro*, ou *Agitato* final. Cet ensemble demande des intentions dramatiques largement dessinées, et selon le sens de l'action, que le poète et le compositeur ont voulu peindre. Ce genre de morceau est le plus difficile de tous. Il n'appartient qu'aux grands talens de le bien chanter. On ne doit donc le hasarder qu'autant que l'on est sûr de posséder tous les moyens nécessaires pour y parvenir. Ces moyens sont indiqués dans les articles sur le *Récitatif*, le *Cantabile*, l'*Allegro* et l'*Agitato*, et dans le chapitre ci-après sur le *Style*, le *Gout* et l'*Expression*. J'y renvoie le lecteur, afin de ne point faire d'inutiles répétitions.

La CAVATINE est un des morceaux les plus agréables de la musique italienne. Il y en a de deux espèces.

La première est appelée ordinairement CANZONETTE. C'est un *Andantino* gracieux, dont la première reprise n'a guères que 8 mesures, et la seconde de 16 à 24. On peut l'orner de tournures de chant et de quelques traits, dans le choix desquels le bon goût et la fraîcheur deviennent indispensables.

La seconde espèce de *Cavatine* se nomme plutôt RONDEAU A 2 MOUVEMENTS, dont le premier, qui est lent se trouve ordinairement placé entre deux récitatifs. Le dernier de ces récitatifs amène le second mouvement, qui est un véritable rondeau ou un air final. Le genre en est gracieux, gai ou triste, selon le caprice du compositeur. Le premier de ces deux mouvemens doit être chanté à peu près comme le *Cantabile*; mais étant d'un style moins sévère, on peut ajouter d'élégantes broderies au canevas tracé par le compositeur.

Le RONDEAU à un seul mouvement, est ordinairement vif et gai. Le motif doit d'abord en être chanté simplement; et ce n'est que lorsqu'on y revient qu'il faut y ajouter des ornemens, qui puissent embellir l'idée du compositeur, sans la masquer entièrement.

La POLONAISE se chante conformément aux règles du rondeau; mais son rythme est plus cadencé et plus marqué; les sincopes qui s'y trouvent doivent être, en quelque sorte, jetées, et il faut une grande flexibilité dans la voix pour exécuter avec aisance les traits nombreux dont ce genre de morceau est surchargé. C'est une espèce d'air de bravoure; mais au moins celui-ci plaît par sa variété. Tout est du ressort de la polonaise; on peut y répandre de la grâce, du sentiment, de la légèreté, de la chaleur et du brillant. C'est, si j'ose le dire, un papillon qui aime à se parer de toutes les couleurs, et auquel toutes les fleurs doivent un tribut. Une polonaise bien chantée est le bouquet d'un concert.

Les NOCTURNES sont de petits Duos ou Trios composés ordinairement pour des Voix de Soprano et de Tenore, ou quelquefois pour deux ou trois Voix égales. Ce genre de morceau demande à être chanté avec un parfait ensemble d'accens et de nuances. Il faut, en général, donner aux Nocturnes une couleur mystérieuse et expressive, et les chanter à demi-Voix.

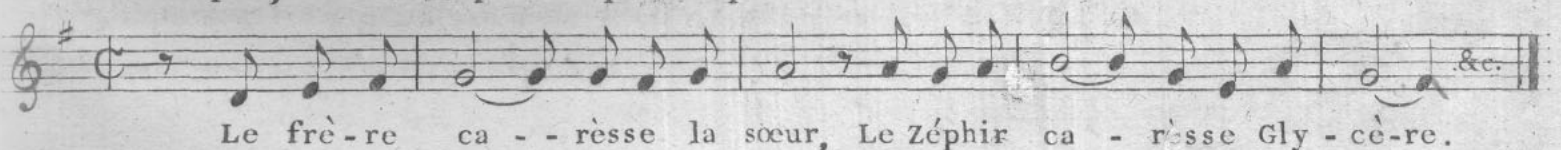
La ROMANCE a été créée jadis sous nom de *Lay*, ou *Virelay* par ces Troubadours et ces Menestrels, dont les chants amoureux, plaintifs, ou guerriers ont célébré les premiers tems de la Chevalerie. Les Romances étaient alors de longues histoires composées de cent et quelques couplets; mais, dans ce tems, la France était loin d'avoir produit l'énorme quantité de Compositeurs qui s'y trouvent aujourd'hui. Ces Romances étaient la seule Musique de ce tems.

Les Poètes de nos jours, moins féconds que les Musiciens, ont heureusement réduit aujourd'hui la Romance à quelques couplets, dont le sens touchant et naïf dispose les cœurs à l'attendrissement. Ce genre de morceau est un rien sans doute, mais ce rien plait, et n'est pas aussi facile à bien chanter qu'on le pense. Il demande une profonde sensibilité, et ce charme touchant, ces accens du cœur, que le sentiment peut seul produire, et qui font quelquefois répandre de douces larmes.

On a généralement tort de gâter la simplicité de la Romance en y ajoutant des traits. Il y a cependant quelques cas où le sens des paroles peut en comporter, principalement dans le genre bâtard de Romance, qu'on doit plus particulièrement nommer COUPLETS, ou CHANSON. Le sujet en étant léger, vif, spirituel ou gracieux, invite à varier quelques phrases des derniers couplets, mais il est de rigueur de chanter toujours le premier, tel que le compositeur l'a écrit.

On ne saurait apporter trop de soins à bien prosodier les couplets des Romances. Il est extrêmement rare que l'Air du premier couplet puisse se chanter exactement, tel qu'il est noté pour les autres, dont les Vers ont plus ou moins de syllabes. Il faut donc en altérer les valeurs, et quelquefois même ajouter ou supprimer quelques notes, selon que le sens du Vers l'exige, afin d'éviter de faire un repos ridicule sur des syllabes brèves ou sur la moitié d'un mot.

Ce défaut n'est malheureusement que trop commun. J'ai entendu des Amateurs et même des Professeurs chanter une Romance très connue, intitulée LES CARESSES; dès le deuxième couplet, ils ne manquaient pas de prosodier ainsi:



CHAPITRE IX.

Du Style, du Goût et de l'Expression.

LE STYLE qu'on peut adapter aux divers morceaux de Chant, dépend du caractère et du mouvement de ces mêmes morceaux. Il varie selon le sens des paroles et selon le génie des compositeurs.

Le GOÛT est l'appui inséparable du Style, et c'est principalement de leur union que dépend une bonne Méthode de Chant. Il serait difficile d'en donner ici des règles fixes et détaillées:

car le goût ne peut guères se définir, et il est presque subordonné aux intentions du chanteur. En général, on ne saurait trop recommander de rechercher toujours la pureté et la vérité d'expression, qu'indique le sens des paroles, de dessiner ses intentions largement et avec ordre, parce qu'un amas d'idées incohérentes et qui ne sont point préparées l'une par l'autre, entraîne nécessairement dans le chant, une confusion que réprouve le bon goût.

L'Ecole Italienne a opéré en France une révolution Musicale, dont les heureux effets ont perfectionné le style et le goût; mais comme il est presque impossible que de grands avantages n'entraînent pas avec eux quelques inconveniens, on a souvent abusé de la richesse d'idées, que nous avait apportée cette Ecole; on a surtout commis de grandes erreurs en cherchant à l'adapter, avec une espèce d'exagération, à une langue qui est loin d'offrir, comme l'Italien, cette multitude de voyelles sonores si favorables au chant. Beaucoup de syllabes françaises produisent un Son sourd, nasal ou guttural peu propre à être surchargé de traits.

Poussons plus loin cet examen, et mettons au jour les véritables motifs qui devraient diriger et régler le goût du chanteur.

La plupart des Vers Italiens (ceux de Métastase et quelques autres exceptés) ne sont guères qu'une espèce de canevas rempli de mots sonores et lyriques, tels que *addio, mio ben, mio, dolce amore, idolo mio, ti lascio, m'uccise il dolor, tornerò à goûter la vera felicità* &c. Presque chacun de ces mots suggère au chanteur une expression particulière; mais, étant pris collectivement, il n'offrent le plus souvent qu'une redondance des mêmes idées, dont le plan et la signification n'offrent aucun intérêt à l'auditeur. Le Poète s'est voué à une nullité absolue pour faire briller l'ame et le gosier du chanteur. Ce dernier peut, sans craindre de blesser la raison et le jugement, se livrer tout entier à la vivacité de son imagination, et mettre en usage tous les traits brillans, qu'elle lui fournit, sans trop s'inquiéter s'ils se trouvent parfaitement en rapport avec la situation dramatique du morceau.

Le Poète français, au contraire, ne pense presque point au Musicien, lorsqu'il compose pour lui. Il choisit avec soin ses epithètes, ses inversions poétiques; mais point du tout ce qui pourrait faire briller un chanteur; ajoutons cependant, pour l'excuser, que quand même il aurait la stérile complaisance d'asservir entièrement sa muse au goût lyrique, le génie délicat de la nation française plus spirituel que musical, ne pourrait tolérer des Vers, qui ne présenteraient ni sens, ni ordre.

Ce même ordre, cette même clarté de jugement dans les idées doivent donc diriger le goût du chanteur. Il faut qu'il ait sans cesse devant les yeux, le génie de sa langue, et les intentions du poète et du compositeur; il faut qu'il en tire cet accord heureux, qui fait le charme de la mélodie, et qu'il se suppose toujours lui même dans la situation dramatique qu'expriment les paroles qu'il chante. Il arrivera de là qu'il ne surchargera point de traits les phrases qui ne demandent que de la simplicité et de l'expression, que ses intentions dramatiques seront toujours amenées avec ordre, et sans exagération, et que la verve déréglée de son imagination ne l'emportera point au delà des bornes prescrites par le bon goût et la raison.

On acquiert du style en entendant souvent les grands maîtres en composition et en chant, et (si j'ose m'exprimer ainsi) en se nourrissant de bonne musique. Le goût s'acquiert aussi à

peuprès de la même manière, mais ses véritables fondemens étaient innés en nous, et on ne peut que l'épurer et le perfectionner.

La bonne tradition de la véritable Ecole de Chant est généralement si méconnue aujourd'hui que les élèves doués d'un goût naturel, risquent souvent d'en corrompre la pureté, en fréquentant les Concerts et même nos grands Théâtres. La plupart des chanteurs ont été gâtés par la partie la moins instruite du Public, dont ils briguent cependant d'autant plus le suffrage inconsidéré, que de bruyans applaudissemens sont toujours le prix d'une roulade bannale placée à contresens. Malheureusement le vrai connaisseur ne rectifie jamais tout haut ces faux jugemens, qui entraînent avec eux la perte de l'Art; il se contente d'analyser en silence le débit déclamatoire et mélodique du chanteur, et de gémir sur les écarts du mauvais goût et du caprice de la mode, dont l'empire s'aggrandit et s'élève chaque jour sur les ruines de la bonne école.

Souvent on se persuade faire preuve du goût en défigurant par de prétendus embellissemens, les plus beaux airs dont la facture est d'une riche simplicité. Comment les chanteurs ne réfléchissent-ils pas qu'un compositeur n'a trouvé qu'avec beaucoup de peine, dans le silence du cabinet, une phrase de chant, qui n'a pas encore été dite, et que si on change cette phrase pour y substituer ces lieux oratoires, ou pour parler avec plus de vérité, ces lieux communs de broderies, soi-disant italiennes, on retombe sans cesse dans ces tournures usées et bannales, dont tous les chanteurs nous accablent à chaque instant? Il est d'ailleurs un fait bien constant, c'est qu'en rassemblant tous les traits, roulades ou tournures de chant *d'espèce tout à fait différente*, on n'en formerait guères au delà de 2 ou 3 pages de musique, et que, conséquemment, en les plaçant continuellement à tort et à travers dans toute espèce de morceaux, on leur donne à tous un même air de famille qui fatigue l'auditeur par de monotones redondances. N'est il donc pas mieux de croire que les intentions raisonnées et calculées d'un compositeur, produiront un effet meilleur et plus juste, qu'un fatras de notes que rejette le bon goût?

La source de la véritable EXPRESSION est dans la sensibilité de l'âme. Les froids calculs de l'art en anéantiraient l'inspiration brûlante, il n'appartient qu'au génie de développer tout son essor.

L'expression du chant peut, pour ainsi dire, se diviser en deux caractères différens. Le premier se compose principalement de cet accent pathétique, simple et naturel, qui donne un coloris particulier à chaque mouvement différent des passions, dont le cœur est ému, et de ce je ne sais quoi de touchant dans les inflexions, qui a seul le pouvoir d'attendrir, et d'arracher des larmes. Ce caractère d'expression est extrêmement rare, c'est un don précieux de la nature que l'art ne peut jamais imiter.

Le second, se compose de la chaleur, de l'énergie, et d'une espèce d'exaltation dans les idées, qui imprime un cachet de grandiose, de majestueux, d'entraînant, de sublime aux morceaux que l'on chante. Ce caractère d'expression qui demande, de la part du chanteur, de grands moyens physiques élève l'âme des auditeurs et entraîne leur suffrage et leur admiration.

Un chanteur habile et consommé dans son art, pourra pallier quelquefois son manque d'expression naturelle, en diversifiant avec soin les nuances et les inflexions de son chant, d'après les règles générales de la bonne école; mais jamais cette sensibilité factice ne touchera l'âme, et ses auditeurs resteront aussi froids que lui.

L'expression d'un artiste demande à être alimentée sans cesse par la fréquentation et les entretiens des grands maîtres, en tout genre. Tous les beaux arts se lient entre eux et se prêtent un secours mutuel, ils composent une même famille, dont le Génie et l'Expression sont les guides et les soutiens assurés.

Les chefs d'œuvre de *Raphaël*, de *Michel-Ange* et du *Dominiquain*, les admirables tragédies de *Corneille* et de *Racine*, les écrits sublimes de *Rousseau*, de *Bossuet* et de *Metastase*, telles sont les sources fécondes où l'artiste peut puiser pour développer en lui les germes de la véritable expression.

CHAPITRE X.

De la Mue de la Voix, et de sa conservation.

LORSQUE les enfans des deux sexes entrent dans l'âge de puberté, il s'opère un changement de Son dans leurs Voix, qu'on nomme *Mue*.

Si la Voix d'un jeune-garçon était avant cette époque, un Soprane étendu et sonore, le résultat de la Mue lui donnera une Voix de Tenor. Si au contraire, les sons graves avaient plus de force que les sons aigus, sa voix deviendra Basse-taille ou *Baritono*.

La Voix d'une jeune personne ne change point de nature après la Mue, mais elle acquiert de la force, du timbre, et souvent de l'étendue.

Un maître doit user de beaucoup de prudence et de ménagemens pour faire chanter les élèves dans le moment de la Mue. Il faut transposer ou supprimer tous les Solfèges, dont le défaut général est d'être écrits trop haut. Le travail des sons trop graves devient quelquefois nuisible; il faut alors se borner à faire chanter l'élève dans l'octave du *Médium*. Si l'on n'observe pas avec soin ces précautions, on sera certain de gâter les plus belles Voix, en les rendant aigres, criardes, sifflantes et peu étendues.

La Voix une fois formée après la Mue, il n'est malheureusement encore que trop facile d'en altérer le timbre, l'étendue et la justesse.

Il y a certains maîtres qui ne savent point juger la voix de leurs élèves. S'ils entendent nos meilleures cantatrices de théâtre chanter un grand Air avec les traits, qui sont particuliers à leurs voix et aux études qu'elles ont faites, ils ne manquent pas de faire chanter cet Air à toutes leurs écolières indistinctement, et avec ces mêmes traits, qui ne convenant nullement à leurs moyens, rendent criards et faux, les sons de tête qui devraient être éclatans et sonores.

Un bon maître doit savoir choisir avec discernement les morceaux qui sont plus particulièrement dans les cordes de la Voix de ses élèves, il doit enseigner à chacun.

d'eux le même air d'une manière différente, soit sous le rapport des embellissemens ajoutés, soit même sous le rapport de l'expression: car le même accent oratoire ou pathétique a un coloris tout différent dans telle voix et dans telle autre. Nous entendons aujourd'hui, au théâtre français *Talma* et M^{lle} *Duchesnois* débiter avec un calme concentré tels vers que *Le Kain* et M^{lle} *Clairon* déclamaient autrefois avec véhémence et fureur, et cependant, ces deux manières opposées entr'elles ont produit chacune, le plus grand effet.

Il n'appartient qu'aux véritables artistes de bien saisir cette nuance d'expression oratoire, de se bien pénétrer de toutes les pensées accessoires qu'elle comporte, et d'en rendre le véritable esprit d'une manière énergique et naturelle.

Il devient aussi très nuisible à la voix de travailler longtems de suite dans les cordes hautes. Les sons aigus doivent être amenés par degrés conjoints, et ne pas se présenter trop fréquemment dans le même morceau. Dans ce cas, l'auditeur partage ordinairement la fatigue, qu'éprouve le chanteur.

Beaucoup de Dames montent à peine au *Fa* et au *Sol*, et un petit nombre peut monter jusques au *La*, au *Si* et à l'*Ut*. Il est prouvé que le travail fait gagner un Ton et demi ou deux Tons d'étendue dans le haut, mais ce travail doit être d'une gradation imperceptible, afin de ne point fatiguer la poitrine ni l'organe. On détruirait même entièrement la Voix, si on voulait travailler, au delà de ses moyens d'étendue, quelques uns des exercices contenus dans cette Méthode: je laisse à la prudence des maîtres le soin de les transposer ou de les supprimer tout à fait, selon que les circonstances l'exigeront. *

Toute espèce d'intempérances, les exercices forcés, tels que la course, la Danse trop vive et trop longtems prolongée, l'étude des instrumens à cordes, l'application assidue à écrire, concourent plus ou moins à faire perdre ou à détériorer la voix. Une vie sobre et réglée, un travail modéré dans toute sorte d'études, l'attention d'éviter de passer subitement du grand chaud au grand froid, tel est, à peu près, le régime à observer pour conserver sa voix dans toute sa pureté et dans toute son étendue.

(*) La plupart des 25 vocalises suivantes ne contiennent que peu d'intonations hautes; encore sont t'elles amenées avec gradation et préparées par des gammes diatoniques ou des semi-tons: ce qui est le meilleur moyen de gagner peu à peu de l'étendue dans les sons du 3^{ème} registre de la voix. Cependant, pour mieux développer la voix de l'élève, sans la fatiguer, il sera très utile d'entremêler les 25 vocalises de cette Méthode de chant avec les Solfèges de ma Méthode de musique (*) Les intonations de ces derniers sont presque toujours dans le médium de la voix et ne montent qu'au *Fa* et au *Sol*; ils sont beaucoup plus faciles comme valeurs de notes et comme exécution; en un mot, ils sont une préparation nécessaire aux vocalises suivantes avec lesquels un maître intelligent saura les entremêler habilement. Ces Solfèges ainsi choisis deviendront de nouvelles vocalises qui quadrupleront le nombre de celles ci-après. On en trouvera sur toutes les clefs et pour toute espèce de voix. La 2^{de} partie de ces Solfèges contient des vocalises à 2 et 3 voix, ce qui deviendra un exercice très utile pour l'élève. MM. les professeurs qui en feront usage auront soin seulement d'en désigner les respirations, ainsi que les nuances de la phrase musicale, lesquelles, dans le but primitif de cet ouvrage, ne devaient pas être indiquées. Lorsqu'il s'y trouvera plusieurs mêmes notes de suite, il faudra y supposer une liaison ou, quelquefois, les considérer comme notes piquées.

VOCALISES

ou

Morceaux de chant sans paroles

(★ Nota) On trouvera dans ma *Méthode de musique*, Pages 104 à 200, beaucoup de Solfèges qui pourront être vocalisés par les voix de Tenors, de Contr'alto et de Basse-taille

Ces Vocalises doivent être chantées sur la voyelle A ou E, en observant exactement les nuances et les respirations qui y sont indiquées. Les respirations entières sont, ainsi que je l'ai déjà dit, marquées par un R ou par un silence, et les demi respirations par un D.

Ces Vocalises sont principalement composées pour la voix de Soprane; cependant, presque toutes les voix de Tenors pourront aussi les exercer avec fruit. Les voix de Baritone, et même celles de basse taille pourront aussi chanter toutes celles d'un mouvement lent, et non surchargées de traits: en ayant soin, toutefois, de les transposer une tierce plus bas. ★

La même espèce de voix offrant un grand nombre de variétés, relativement à l'étendue et au changement des différens registres, il y a beaucoup de traits dans ces Vocalises qui conviendront à tel chanteur, et dont l'étude deviendrait nuisible ou impossible pour tel autre. Je laisse donc à la sagacité des maîtres le soin de discerner tout ce qui ne serait pas convenable à la voix de leurs élèves, et d'y substituer les traits ou tournures de chant que leur imagination et leur jugement leur dicteront.

Pour s'exercer à *Filer les sons*, et à faire le *Port de Voix* de divers intervalles.

(Voyez Pages 11 à 16)

1^{re}

VOCALISE

CHANT

PIANO

Adagio / sostenuto

2^e
VOCALISE
CHANT

PIANO

Adagio

52

rinf

F

R

dol

Pour s'exercer à *attaquer les sons.*
(Voyez Pages 16 à 19)

3^e

VOCALISE

CHANT

PIANO

Allegro agitato

fz

P

fz

cres

F

p

P

fz

cres

fz

First system of musical notation. Treble clef, piano (*p*) dynamic. The melody features eighth and sixteenth notes with slurs. The piano accompaniment consists of dense sixteenth-note chords in the right hand and eighth-note chords in the left hand.

Second system of musical notation. Treble clef, dynamics include *cres* and *F*. The piano accompaniment includes *cres* and *F^b*. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the piano part features dense sixteenth-note chords.

Third system of musical notation. Treble clef, dynamics include *F* and *fz*. The piano accompaniment includes *fz* and *F^b*. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the piano part features dense sixteenth-note chords.

Fourth system of musical notation. Treble clef, dynamics include *fz*, *p*, and *FF*. The piano accompaniment includes *p* and *FF*. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the piano part features dense sixteenth-note chords.

Fifth system of musical notation. Treble clef, dynamics include *D^{fz}*, *dol*, *p*, and *fz*. The piano accompaniment includes *p* and *fz*. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the piano part features dense sixteenth-note chords.

Musical score for page 54. The score is written for piano (left hand) and vocal (right hand). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *Andantino*. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *fz* (forzando), and *Ritard* (ritardando). There are also articulations like accents and slurs. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment. The vocal part consists of a single melodic line with various notes and rests.

(Nota) Vocalisez les Solfèges, N^{os} 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, et 85, *Méthode de musique*, Pages 46 à 51.

Pour s'exercer à faire les *Appoggiatures simples*.
(Voyez Page 20)

4^e

VOCALISE

CHANT

PIANO

Andantino

Musical score for page 50. The score is written for piano (left hand) and vocal (right hand). The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Andantino*. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *fz* (forzando), *cres* (crescendo), *dol* (dolce), and *R* (ritardando). There are also articulations like accents and slurs. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment. The vocal part consists of a single melodic line with various notes and rests.

First system of a musical score. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains several measures with notes, rests, and dynamic markings including 'R' and 'D'. Above the staff are two diamond-shaped ornaments. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, featuring a continuous, fast-moving accompaniment of eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score. The top staff continues the melody with notes, rests, and dynamic markings 'D' and 'R'. The bottom staff continues the accompaniment. A diamond-shaped ornament is placed above the top staff.

Third system of the musical score. The top staff includes dynamic markings 'D', 'R', 'cres', and 'dol'. The bottom staff continues the accompaniment, with a '5' marking appearing in the right hand.

Fourth system of the musical score. The top staff features a 'D' dynamic marking. The bottom staff continues the accompaniment.

Fifth system of the musical score. The top staff includes a '5' marking and a 'D' dynamic marking. The bottom staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Pour s'exercer à faire les *doubles Appoggiatures*.
(Voyez Pages 20 à 21)

5^e

VOCALISE

CHANT

PIANO

Cantabile

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The vocal line (CHANT) is written in a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment (PIANO) is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is marked 'Cantabile'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'P' (piano) and 'D.' (diminuendo). There are also decorative elements like diamond-shaped ornaments above some notes. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Cantabile'. The second system has a 'P' marking. The third system has a 'D.' marking. The fourth system has a 'D.' marking and a '6' marking. The fifth system has a 'D.' marking. The score ends with a double bar line.

Pour s'exercer à faire le *Gruppetto* de diverses espèces.
(Voyez Page 21)

(N^a) Il serait de très mauvais goût de placer dans un morceau de chant une aussi grande quantité de *Gruppetti* qu'il s'en trouve dans la *Vocalise* suivante. On sentira aisément que je ne les ai ainsi multipliés que pour en rendre l'étude plus fréquente. Cette observation doit aussi s'appliquer à la plupart des *Vocalises* élémentaires de cette *Méthode*.

6^e
VOCALISE
CHANT

Allegro ma non troppo

PIANO

7:
VOCALISE

CHANT

PIANO

Andante

Dynamic markings and performance instructions include: *fz*, *D*, *cres*, *R*, *F*, *D*, *P*, *D*, *R*, *rinf*, *dol*, *D*, *fz*, *D*, *5*, *p*, *dol*, *D*.

50

First system of musical notation. The vocal line (top) includes dynamic markings *fz* and *PP*. The piano accompaniment (bottom) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

(N^a) Quoique jusqu'à présent, je n'aye pas encore parlé du *Trille*, j'ai été entraîné par mon sujet à en placer quelques uns dans cette Vocalise et dans plusieurs autres qui précèdent celle N^o 15, qui y est entièrement consacrée. J'invite donc les Elèves, qui ne font pas le trille naturellement, à supprimer ceux indiqués, jusqu'à ce qu'ils aient suffisamment travaillé ce qui est contenu dans les Pages 50 et 51.

8^e VOCALISE

CHANT

PIANO

Cantabile

Second system of musical notation. The vocal line begins with a *Cantabile* marking. Dynamic markings *p* and *D* are present. The piano accompaniment continues with a similar texture.

Third system of musical notation. The vocal line includes dynamic markings *P* and *D dol*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes dynamic markings *D*, *dol*, and *R*. The piano accompaniment continues with a similar texture.

Fifth system of musical notation. The vocal line includes dynamic markings *D*, *cres*, *D*, *fz*, and *R*. The piano accompaniment continues with a similar texture.

61

musical score for page 61, featuring a piano and a vocal line. The score is in 2/4 time and consists of 16 measures. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings and performance instructions include:

- fz** (forzando) at the beginning of the first measure.
- D** (Dolce) at the beginning of the second measure.
- dol** (Dolce) at the beginning of the eighth measure.
- R** (Ritardando) at the beginning of the tenth measure.
- cres** (crescendo) at the beginning of the fourteenth measure.
- F** (Forte) at the beginning of the sixteenth measure.
- tr** (trill) at the beginning of the sixteenth measure.
- fz** (forzando) at the beginning of the sixteenth measure.

The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixteenth measure.

VOCALISE

CHANT

PIANO

Adagio

The musical score is for a vocalise in 3/4 time, key of B-flat major. It is divided into a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The tempo is marked Adagio. The score consists of six systems of music. The vocal line includes various dynamics (p, f, ff, dol, pp) and articulations (tr, R, fz, D, >). The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and a final section with a tremolo effect. The score is written for a vocal soloist and a piano.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a vocal score for a soprano and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegretto". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, pp). The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and other musical notations. The score is for a vocal solo and piano accompaniment. The tempo is marked "Allegretto". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, pp). The piano accompaniment includes chords, arpeggios, and other musical notations.

Pour s'exercer à faire les *sémi-tones*.

(Voyez Page 22 et 23.)

10^e
VOCALISE

CHANT

PIANÒ

Andantino

10^e
VOCALISE

CHANT

PIANO

Andantino

R D

R P D P



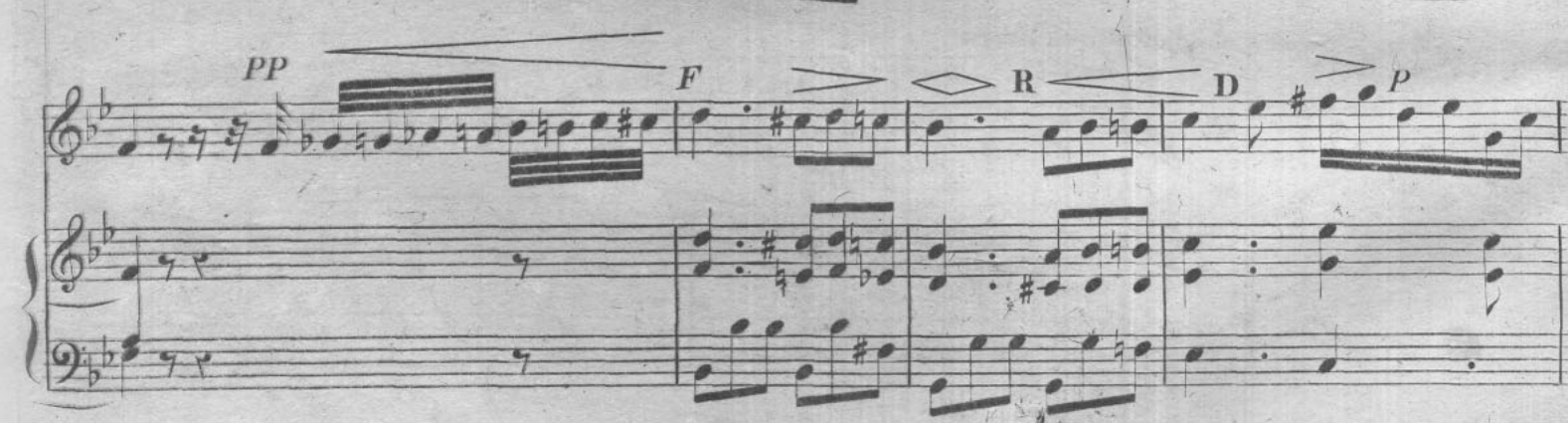
First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including trills and grace notes. It is marked with a dynamic *D* and a breath mark *R*. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



Second system of musical notation. The upper staff continues the intricate melodic pattern with trills and grace notes, marked with a dynamic *R* and a breath mark *D*. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.



Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills and grace notes, marked with a dynamic *R* and a breath mark *D*. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.



Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills and grace notes, marked with a dynamic *PP* and a breath mark *F*. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.



Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills and grace notes, marked with a dynamic *R* and a breath mark *D*. The lower staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

Pour s'exercer à faire les sons coupés.
(Voyez Page 23 et 24.)

II^e
VOCALISE
CHANT

PIANO

Andantino siciliano

This musical score is for a piano and voice piece, page 66. It consists of six systems of staves. The first system features a vocal line with lyrics 'D' and 'R' and piano accompaniment. The second and third systems show the piano part with complex chordal textures. The fourth system continues the piano part with a 'P' dynamic marking. The fifth system includes a vocal line with lyrics 'R' and 'dol' and piano accompaniment. The sixth system shows the piano part with a 'P' dynamic marking. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, fz, dol, P, cres), articulation (tr, >), and phrasing slurs.

mf *D* *cres* *fz* *dol* *R* *tr* *>*

P *P* *P*

cres *tr* *R* *dol* *mf*

dol *P* *cres* *R*

First system of music, measures 1-3. The vocal line features a forte (F) dynamic, a piano (p) dynamic, and another forte (F) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes.

Second system of music, measures 4-6. The vocal line includes a piano (p) dynamic and a forte (F) dynamic. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Third system of music, measures 7-9. The vocal line features a piano (p) dynamic and a forte (F) dynamic. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

12^e
VOCALISE

CHANT

PIANO

Cantabile

Fourth system of music, measures 10-12. The vocal line includes a piano (p) dynamic and a forte (F) dynamic. The piano accompaniment consists of chords and single notes.

Fifth system of music, measures 13-15. The vocal line features a piano (p) dynamic and a forte (F) dynamic. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

The first system of musical notation on page 68 consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melodic line begins with a series of eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic and an accent (>). It includes a triplet of eighth notes marked with a '5' above it. The system concludes with a half note chord marked with a 'D' above it.

The second system continues the musical piece. The melodic line features a half note marked with a 'tr' (trill) and an 'cres' (crescendo) marking. It is followed by eighth notes, a half note marked with a 'D' above it, and a half note marked with an 'R' above it. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both staves.

The third system of musical notation shows the melodic line with a half note marked 'mf' (mezzo-forte), followed by a half note marked 'F' (forte), and then eighth notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The system ends with a half note marked with a 'D' above it. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

The fourth system of musical notation features the melodic line with a half note marked 'F' (forte), followed by eighth notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The system concludes with a half note marked with a 'D' above it. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both staves.

The fifth system of musical notation shows the melodic line with a half note marked with a 'D' above it, followed by eighth notes marked with a 'D' above it. The system concludes with a half note marked with an 'R' above it and a 'cres' (crescendo) marking. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

tr

D

Pour s'exercer à faire les *notes syncopées*.
(Voyez Page 24.)

13^e
VOCALISE

CHANT

PIANO

Andante (Nota) Vocalisez les Solfèges, N^{os} 51, 52 et 53, *Méthode de musique*, Pages 37 et 38, ainsi que les N^{os} 65 à 71, Pages 43 à 45.

This musical score is for a piano and violin duo, spanning page 70. The score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system features a violin melody with dynamic markings *R*, *D*, *fz*, and *R*, and a piano accompaniment. The second system continues the violin melody with a crescendo hairpin and a triplet of eighth notes. The third system shows the violin playing a series of eighth-note chords, while the piano accompaniment consists of eighth-note chords. The fourth system features a more complex violin melody with slurs and accents, accompanied by eighth-note chords in the piano. The fifth system includes dynamic markings *D*, *cres*, *F*, *R*, *3*, and *P* in the violin part, with a triplet of eighth notes. The sixth system concludes with a repeat sign in the violin part and a final chord, while the piano part plays a series of eighth-note chords, marked with a *cres* hairpin.

The first system of musical notation on page 71 consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The melodic line features a series of eighth and sixteenth notes, with a sharp sign indicating a key signature change. It includes dynamic markings such as *R* (ritardando) and *D* (diminuendo), and is adorned with various ornaments like slurs and accents. The piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation with chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical piece. The melodic line begins with a *D* (diminuendo) marking and a triplet of eighth notes. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with a key signature change to one flat. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern, using chords and single notes in both staves.

The third system of musical notation shows the melodic line with a key signature change to one flat and a series of eighth notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure, with chords and moving lines in both hands. The system concludes with a key signature change to two flats.

The fourth system of musical notation features the melodic line with a key signature change to two flats and a series of eighth notes. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern, using chords and single notes in both staves. The system concludes with a key signature change to one flat.

The fifth system of musical notation shows the melodic line with a key signature change to one flat and a series of eighth notes. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern, using chords and single notes in both staves. The system concludes with a key signature change to two flats.

First system of musical notation, measures 1-4. The top staff features a melodic line with accents and dynamic markings: *fz*, *p*, *fz*, *R*, *p*, *fz*, and *R*. The bottom two staves provide harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff continues the melodic line with a diamond-shaped phrasing mark over measures 7-8. The bottom two staves continue the accompaniment.

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff features a melodic line with a crescendo hairpin and a *p* marking. The bottom two staves continue the accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The top staff features a melodic line with a crescendo hairpin, a *p* marking, and a *D* marking. The bottom two staves continue the accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The top staff features a melodic line with accents and dynamic markings: *R*, *D*, and *fz*. The bottom two staves continue the accompaniment.

Pour s'exercer à faire différens traits et tournures de chant.

(Voyez Pages 24 à 27.)

14^e

VOCALISE

CHANT

PIANO

Allegro moderato.

The musical score is written for a vocal part and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato.'.

The vocal line (CHANT) includes several slurs and dynamic markings: *D* (dolce), *p* (piano), *rf* (rasserenato), *p* (piano), *fz* (forzando), and *p* (piano). The piano accompaniment (PIANO) features a variety of textures, including chords, arpeggios, and moving lines. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano grand staff.

First system of music. Treble clef staff features a melodic line with dynamic markings *F*, *FF*, *R*, *F*, *dol*, *R*, *F*, and *fz*. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and single notes.

Second system of music. Treble clef staff begins with *fz*, followed by a repeat sign, *cres*, *R*, *tr*, *P*, and *R*. The piano accompaniment continues with harmonic support.

Third system of music. Treble clef staff includes *D* and several accents (>). The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern with eighth notes.

Fourth system of music. Treble clef staff includes *D*, *F*, and *D* with accents. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

Fifth system of music. Treble clef staff includes *fz*, *cres*, *R*, *F* Risoluto, and *D*. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

The first system of musical notation on page 75 consists of a single melodic line in treble clef and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats. The melodic line features a series of eighth-note runs, with dynamic markings *F* and *bo* above it. A *D* marking is placed above a final eighth-note run. The grand staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system continues the musical piece. The melodic line has a *cres* (crescendo) marking. The grand staff accompaniment continues with complex chordal textures and moving bass lines.

The third system features a melodic line with a *cres* marking and a *D* marking. The grand staff accompaniment includes a *R* (ritardando) marking. The melodic line ends with a *F* (forte) marking.

The fourth system shows a melodic line with a *dol* (dolcissimo) marking and a *D* marking. The grand staff accompaniment features a *D* marking. The melodic line ends with a *D* marking.

The fifth system features a melodic line with a *fz* (forzando) marking and a *dol* marking. The grand staff accompaniment includes a *P* (piano) marking. The melodic line ends with a *D* marking.

First system of music. The vocal line (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*fz*) section. The piano accompaniment (grand staff) features a right-hand part with a fortissimo (*rf*) section. The second system continues the vocal line with a piano (*p*) section and ends with a *Smorzando* (diminuendo) marking. The piano accompaniment continues with a fortissimo (*rf*) section.

Pour exercer le *Trille*.
(Voyez Pages 30 et 31.)

15°
VOCALISE
CHANT

Siciliano Larghetto
dol

PIANO

Second system of music. The vocal line (treble clef) includes trills (*tr*) and rests (*R*). The piano accompaniment (grand staff) features a 6/8 time signature and a complex rhythmic pattern. The third system continues the vocal line with trills and rests, and the piano accompaniment with a fortissimo (*fz*) section. The fourth system concludes the vocal line with a fortissimo (*fz*) section and the piano accompaniment with a fortissimo (*fz*) section.

tr R *crec* tr tr R D 5

tr tr tr tr 5 3 R P

mf F *fz* R *crec* tr tr D P

F *rinf*

tr *dol* 3 3

dol R PP R

This page of musical notation consists of three systems, each with a single melodic staff and a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols and dynamics:

- System 1:** The melodic staff features trills (tr) and a piano (p) dynamic. The grand staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*, *tr*, *R*, and *fz*.
- System 2:** The melodic staff includes a piano (p) dynamic, a crescendo (cres), and a forte (F) dynamic. The grand staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *R*, *fz*, *p*, *cres*, *F*, and *tr*.
- System 3:** The melodic staff includes a piano (p) dynamic, a crescendo (cres), and a forte (F) dynamic. The grand staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *R*, *fz*, *p*, *cres*, *F*, and *tr*.

Pour s'exercer à faire les notes *Détachées et Piquées*.

(Voyez Page 31 et 32)

16^e

VOCALISE

CHANT

PIANO

Allegro

dol.

The musical score is written for a vocal part and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro' with a 'dol.' (doloso) marking. The score consists of eight systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment in the right hand, often using sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. The vocal line includes various ornaments, such as diamond-shaped marks above notes, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'fz' (forzando). The piece concludes with a final chord in the piano part.

This musical score is for a piano and voice piece, page 80. It features a vocal line and a piano accompaniment in B-flat major. The score is divided into six systems, each with a vocal staff and a piano grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part consists of dense chordal textures and arpeggiated figures. The vocal line includes melodic phrases with some trills and slurs. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1: Vocal staff begins with a rest, then a melodic phrase marked *R* (ritardando) and *fz* (forzando). The piano accompaniment features a dense, arpeggiated texture. Dynamics include *cres* (crescendo) and *fz*.

System 2: Vocal staff continues the melodic line with a slur and a crescendo. The piano accompaniment maintains the arpeggiated texture. Dynamics include *F* (forte) and *FF* (fortissimo).

System 3: Vocal staff has a rest followed by a melodic phrase marked *P* (piano). The piano accompaniment features a dense, arpeggiated texture. Dynamics include *P* and *cres*.

System 4: Vocal staff continues the melodic line with a slur and a crescendo. The piano accompaniment maintains the arpeggiated texture. Dynamics include *P* and *pp* (pianissimo).

System 5: Vocal staff has a rest followed by a melodic phrase marked *P*. The piano accompaniment features a dense, arpeggiated texture. Dynamics include *P* and *D* (diminuendo).

System 6: Vocal staff continues the melodic line with a slur and a crescendo. The piano accompaniment maintains the arpeggiated texture. Dynamics include *P* and *D*.

This musical score is for a piano and voice piece, page 84. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, each with a vocal staff and a piano grand staff. The piano part includes complex textures with sixteenth-note patterns and chords. The vocal part includes various dynamics and articulations.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase marked *crec* (crescendo) and *F* (forte). The piano accompaniment features a steady sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

System 2: The vocal line has a rest followed by a phrase marked *R* (ritardando) and *F*. The piano accompaniment continues with similar textures, including a *rinf* (rinfacciato) marking.

System 3: The vocal line features a phrase marked *R* and *F*, followed by a triplet marked *Lento*. The piano accompaniment has a more static texture with sustained chords.

System 4: The vocal line begins with a phrase marked *P* (piano) and *R*. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth-note patterns in the right hand, with *P* and *F* markings.

System 5: The vocal line has a phrase marked *dol* (dolce) and *R*. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns and a *dol* marking.

This page of musical notation consists of two systems, each with a single melodic staff and a multi-voiced accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various dynamics, articulations, and performance markings.

System 1:

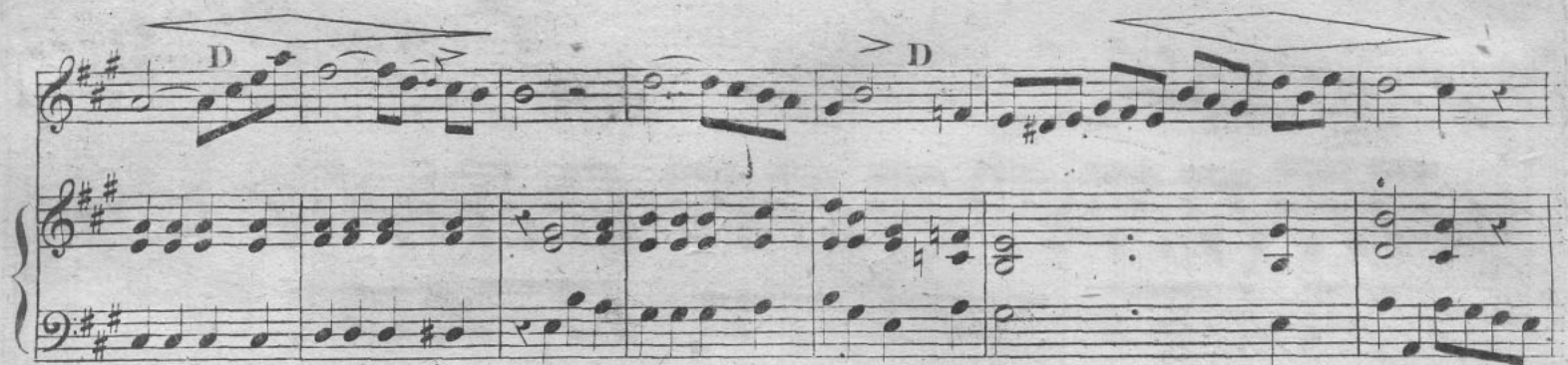
- Melody:** Starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note Bb4. A slur covers a series of eighth notes: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, Bb-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, Bb-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, Bb-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, Bb-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, Bb-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, Bb-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, Bb-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, Bb-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, Bb-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, Bb-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, Bb-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, Bb-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, Bb-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, Bb-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, Bb-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, Bb-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, Bb-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, Bb-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, Bb-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, Bb-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, Bb-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, Bb-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, Bb-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, Bb-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, Bb-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, Bb-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, Bb-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, Bb-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, Bb-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, Bb-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, Bb-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, Bb-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, Bb-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, Bb-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, Bb-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, Bb-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, Bb-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, Bb-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, Bb-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, Bb-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, Bb-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, Bb-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, Bb-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, Bb-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, Bb-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, Bb-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, Bb-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, Bb-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, Bb-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, Bb-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, Bb-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, Bb-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, Bb-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, Bb-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, Bb-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, Bb-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, Bb-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, Bb-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, Bb-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, Bb-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, Bb-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, Bb-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, Bb-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, Bb-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, Bb-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, Bb-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, Bb-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, Bb-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, Bb-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, Bb-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, Bb-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, Bb-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, Bb-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, Bb-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, Bb-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, Bb-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, Bb-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, Bb-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, Bb-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, Bb-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, Bb-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, Bb-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, Bb-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, Bb-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, Bb-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, Bb-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, Bb-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, Bb-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, Bb-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, Bb-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, Bb-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, Bb-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, Bb-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, Bb-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, Bb-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, Bb-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, Bb-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, Bb-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, Bb-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, Bb-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, Bb-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, Bb-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, Bb-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, Bb-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, Bb-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, Bb-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, Bb-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, Bb-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, Bb-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, Bb-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, Bb-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, Bb-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, Bb-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, Bb-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, Bb-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, Bb-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, Bb-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, Bb-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, Bb-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, Bb-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, Bb-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, Bb-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, Bb-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, Bb-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, Bb-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, Bb-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, Bb-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, Bb-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, Bb-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, Bb-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, Bb-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, Bb-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, Bb-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, Bb-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, Bb-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, Bb-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, Bb-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, Bb-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, Bb-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, Bb-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, Bb-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, Bb-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, Bb-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, Bb-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, Bb-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, Bb-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, Bb-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, Bb-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, Bb-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, Bb-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, Bb-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, Bb-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, Bb-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, Bb-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, Bb-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, Bb-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, Bb-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, Bb-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, Bb-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, Bb-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, Bb-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, Bb-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, Bb-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, Bb-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, Bb-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, Bb-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, Bb-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, Bb-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, Bb-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, Bb-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, Bb-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, Bb-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, Bb-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, Bb-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, Bb-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, Bb-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, Bb-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, Bb-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, Bb-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, Bb-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, Bb-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, Bb-290, A-290, G-290, F-290, E-290, D-290, C-290, Bb-291, A-291, G-291, F-291, E-291, D-291, C-291, Bb-292, A-292, G-292, F-292, E-292, D-292, C-292, Bb-293, A-293, G-293, F-293, E-293, D-293, C-293, Bb-294, A-294, G-294, F-294, E-294, D-294, C-294, Bb-295, A-295, G-295, F-295, E-295, D-295, C-295, Bb-296, A-296, G-296, F-296, E-296, D-296, C-296, Bb-297, A-297, G-297, F-297, E-297, D-297, C-297, Bb-298, A-298, G-298, F-298, E-298, D-298, C-298, Bb-299

Pour s'exercer à faire la *Roulade*.
(Voyez Pages 33 à 39.)

17^e
VOCALISE

CHANT

PIANO



First system of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a diamond-shaped accent mark above the first measure, a dynamic marking 'D' above the first measure, and a crescendo hairpin above the second measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps, providing a harmonic accompaniment.



Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a diamond-shaped accent mark above the first measure, a dynamic marking 'D' above the first measure, and a crescendo hairpin above the second measure. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.



Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a diamond-shaped accent mark above the first measure, a dynamic marking 'P' above the first measure, and a crescendo hairpin above the second measure. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.



Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a diamond-shaped accent mark above the first measure, a dynamic marking 'R' above the first measure, and a crescendo hairpin above the second measure. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.



Fifth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a diamond-shaped accent mark above the first measure, a dynamic marking 'F' above the first measure, a crescendo hairpin above the second measure, and a dynamic marking 'D' above the third measure. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

The first system of musical notation on page 85. The treble clef staff features a series of ascending sixteenth-note runs, marked with accents and a trill (tr). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

The second system of musical notation on page 85. The treble clef staff continues the ascending runs, marked with accents, a trill (tr), and dynamic markings *R* (ritardando), *F* (forte), and *R* (ritardando). The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

The third system of musical notation on page 85. The treble clef staff features a series of ascending sixteenth-note runs, marked with accents, dynamic markings *P* (piano), *fz* (forzando), *F* (forte), and *dol* (dolce). The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

The fourth system of musical notation on page 85. The treble clef staff features a series of ascending sixteenth-note runs, marked with accents, a trill (tr), and dynamic markings *D* (diminuendo), *fz* (forzando), and *D* (diminuendo). The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

The fifth system of musical notation on page 85. The treble clef staff features a series of ascending sixteenth-note runs, marked with accents, a trill (tr), and dynamic markings *F* (forte) and *D* (diminuendo). The bass clef staff continues the harmonic accompaniment.

First system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings: *R* (ritardando), *fz* (forzando), *D* (diminuendo), and *R* (ritardando). The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line with slurs and dynamic markings: *P* (piano), *fz* (forzando), *P* (piano), *fz* (forzando), *D* (diminuendo), *R* (ritardando), and *F* (forte). The left hand maintains the accompaniment pattern.

Third system of piano accompaniment. The right hand concludes the melodic phrase with a final flourish. The left hand continues with the accompaniment, ending with a double bar line.

18°
VOCALISE

BOLLEROS.

Allegro ma non troppo

CHANT

PIANO

Section titled 'BOLLEROS.' in 3/4 time. The tempo is 'Allegro ma non troppo'. The vocal line (CHANT) begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment (PIANO) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *D* (diminuendo) and *F* (forte).

Final system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and dynamic markings: *R* (ritardando), *cres* (crescendo), and *P* (piano). The left hand continues with the accompaniment, ending with a double bar line.

This musical score is for a piano and voice piece, page 87. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a grand piano accompaniment. The second system also has a vocal line and a grand piano accompaniment. The third system has a vocal line and a grand piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'.

System 1:

- Vocal line: Starts with a half note D, followed by a quarter note R. There is a crescendo hairpin over the first measure.
- Piano accompaniment: Features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The right hand has a melodic line with some accidentals.

System 2:

- Vocal line: Starts with a half note D, followed by a quarter note P, and then a half note R. There is a crescendo hairpin over the first measure.
- Piano accompaniment: Continues the complex rhythmic pattern. The right hand has a melodic line with some accidentals.

System 3:

- Vocal line: Starts with a half note D, followed by a quarter note F, and then a half note R. There is a crescendo hairpin over the first measure. The line ends with a half note D. There is a 'fz' (forzando) marking over the last measure.
- Piano accompaniment: Continues the complex rhythmic pattern. The right hand has a melodic line with some accidentals. There are 'rinf' (rinfacciato) markings under the last two measures.

System 4:

- Vocal line: Starts with a half note D, followed by a quarter note R, and then a half note R. There is a crescendo hairpin over the first measure. The line ends with a half note R. There is a 'dol' (dolce) marking over the last measure.
- Piano accompaniment: Continues the complex rhythmic pattern. The right hand has a melodic line with some accidentals. There is a 'Fin' marking above the first measure.

System 5:

- Vocal line: Starts with a half note D, followed by a quarter note R, and then a half note R. There is a crescendo hairpin over the first measure. The line ends with a half note R. There is a 'dol' (dolce) marking over the last measure.
- Piano accompaniment: Continues the complex rhythmic pattern. The right hand has a melodic line with some accidentals. There is a 'fz' (forzando) marking over the last measure.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings and performance instructions visible include:

- p* (piano)
- fz* (forzando)
- cres* (crescendo)
- F* (forte)
- P* (piano)
- R* (ritardando)
- D* (diminuendo)
- fz* (forzando)
- rinf* (rinforzando)

The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The piano part features a dense texture of chords and moving lines. A dynamic marking *p* (piano) is present in the lower right of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff continues the piano accompaniment. A dynamic marking *R* (ritardando) is placed above the upper staff in the middle of the system.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking *F* (forte) at the beginning and a *R* (ritardando) marking in the middle. The lower staff continues the piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a *R* (ritardando) marking at the beginning and a *p* (piano) marking later. The lower staff continues the piano accompaniment.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a *fz* (forzando) marking at the beginning and a *R* (ritardando) marking later. The lower staff continues the piano accompaniment with a *fz* marking in the middle.

19^e
VOCALISE
CHANT
PIANO

Allegro

P *R* *lento* *D* *p* *R*

D *P* *cres* *D*

This musical score is for a piano and violin duo, spanning page 91. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems, each with a violin staff and a piano staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords or single notes in the right hand. The violin part is more melodic and technically demanding, featuring various dynamics and articulations.

System 1: The violin staff begins with a forte (*F*) dynamic and a *D* (accents) marking. It includes a *FF* (fortissimo) section and a *R* (ritardando) marking. The system concludes with a *D* (accents) marking and a *Risoluto* (resolute) instruction.

System 2: The violin staff starts with a piano (*p*) dynamic and a *D* (accents) marking. It features several accents and a *D* (accents) marking.

System 3: The violin staff begins with a forte (*F*) dynamic and a *D* (accents) marking. It includes a piano (*p*) dynamic section and a *D* (accents) marking.

System 4: The violin staff starts with a fortissimo (*fz*) dynamic and a *D* (accents) marking. It includes a *R* (ritardando) marking and a *P* (piano) dynamic section.

System 5: The violin staff begins with a *dol* (dolando) marking and a *D* (accents) marking. It includes a *R* (ritardando) marking and a *P* (piano) dynamic section.

System 6: The violin staff starts with a *dol* (dolando) marking and a *D* (accents) marking. It includes a *R* (ritardando) marking and a *P* (piano) dynamic section.

Risoluto

F

D

p

R

20^e

VOCALISE

CHANT

Larghetto

PIANO

D

D

P

R

P

R

tr

D

Musical score for piano and violin, page 93. The score consists of six systems of staves. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano (treble and bass). The music is in B-flat major and 4/4 time. It features various musical notations including dynamics (R, D, F, P, mf, fz), articulation (accents, slurs), and repeat signs with first and second endings. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Dynamics and markings in the violin part include: *R*, *D*, *P*, *R*, *F*, *P*, *R*, *mf*, *fz*.

The piano part includes first and second endings marked "1^{re} fois." and "2^{de} fois." in both staves.

dol *cres* **D** **F** *dol* **D**

cres **D** **R** *lento*

R **D** **fz** **P** **D**

fz **P** **R** **fz** **D** **P** **D** **P** **cres** **D**

R **P** *cres* **D**

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings: *R*, *> cres*, *fz*, *P*, and *> P*. The piano accompaniment is in 6/8 time and includes a fermata over the final measure.

21^e
VOCALISE

Allegretto
dol

RONDEAU

CHANT

PIANO

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings: *D* and *D*. The piano accompaniment is in 6/8 time and includes a fermata over the final measure.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings: *rinf*, *>*, and *R*. The piano accompaniment is in 6/8 time and includes a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes dynamic markings: *F* and *D*. The piano accompaniment is in 6/8 time and includes a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly rests. The piano accompaniment is in 6/8 time and includes a fermata over the final measure.

This musical score is for a piano and violin duo, spanning five systems. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 7/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

System 1: The violin part begins with a melodic line marked *dol* (dolce) and *D* (dolce). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked *P* (piano).

System 2: The violin part continues with a melodic line marked *D* (dolce). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 3: The violin part continues with a melodic line marked *rinf* (rinfresco) and *P* (piano). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 4: The violin part continues with a melodic line marked *rinf* (rinfresco) and *R* (ritardando). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 5: The violin part continues with a melodic line marked *D* (dolce) and *R* (ritardando). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the same key and time, using both treble and bass clefs. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a prominent "D" note in the second measure. The piano accompaniment features a steady rhythm of eighth notes in the right hand and a mix of eighth and sixteenth notes in the left hand. The score is presented on a single page with a decorative border.

The image shows a page from a musical score for 'L'Allegretto' by Franz Schubert, Op. 137, No. 3. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of 12 measures. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system shows the continuation of the melody and accompaniment. The third system shows the end of the piece with a repeat sign and a fermata.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dol" (dolce) and "R" (ritardando). There are also some handwritten annotations and symbols, including a diamond shape with a cross and a circled 'x'.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It begins with a diamond-shaped ornament over a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet. A dynamic marking 'P' (piano) is placed above the staff. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a series of chords and single notes, including a long melisma line at the end. The handwriting is in ink on aged paper.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a crescendo hairpin, a fermata, and dynamic markings *cres*, *R*, *F*, and *.R*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a fermata. The lower staff features a dense, rhythmic accompaniment starting with a forte (*F*) dynamic.

Third system of musical notation. The upper staff is mostly empty, while the lower staff continues the accompaniment with a fortissimo (*FF*) dynamic and a *rinf* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes a *dol* marking and a diamond-shaped phrasing bracket. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a *dol* marking, a diamond-shaped phrasing bracket, and dynamic markings *D*, *cres*, *R*, and *F*. The lower staff continues the accompaniment.

Handwritten musical score on page 99, featuring piano and violin staves. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score consists of three systems, each with a piano staff and a violin staff. The first system shows a piano introduction with a bass line and a violin melody. The second system features a more complex piano accompaniment with chords and a violin melody with a trill. The third system includes a piano part with a bass line and a violin melody with a trill and a crescendo. The score is marked with various dynamics and articulations, including *p*, *cres*, *tr*, *dol*, and *b*. The page number 99 is in the top right corner.

Violin staff (Right Hand):

- First system: Melody with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.
- Second system: Melody with eighth and sixteenth notes, including a trill marked *tr*.
- Third system: Melody with eighth and sixteenth notes, including a trill marked *tr* and a crescendo marked *cres*.

Piano staff (Left Hand):

- First system: Bass line with eighth and sixteenth notes, including a double bar line.
- Second system: Bass line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked *tr*.
- Third system: Bass line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked *tr* and a crescendo marked *cres*.

This page of musical notation consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1: The vocal line begins with a half note D, followed by a diamond-shaped articulation, then a half note R, and continues with a melodic line. The piano accompaniment features a series of chords. Dynamics include *mez F* and *rin f*.

System 2: The vocal line continues with a melodic line, ending with a half note D. The piano accompaniment consists of chords. Dynamics include *rin f* and *mez F*.

System 3: The vocal line features a melodic line with a crescendo (*cres*) and a half note R, followed by a half note F, and ends with a half note D. The piano accompaniment consists of chords. Dynamics include *rin f* and *mez F*.

System 4: The vocal line begins with a half note D, followed by a diamond-shaped articulation, then a half note R, and continues with a melodic line. The piano accompaniment features a series of chords. Dynamics include *rin f* and *mez F*.

System 5: The vocal line continues with a melodic line, ending with a half note D. The piano accompaniment consists of chords. Dynamics include *rin f* and *mez F*.

System 6: The vocal line features a melodic line with a crescendo (*cres*) and a half note R, followed by a half note F, and ends with a half note D. The piano accompaniment consists of chords. Dynamics include *rin f* and *mez F*.

22^e
VOCALISE

CAVATINE avec des agréments différens pour chaque Reprise

Adagio

1^{re} Reprise2^{de} Reprise

PIANO

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the first and second reprises. The second system includes the third and fourth reprises. The third system includes the fifth and sixth reprises. The score ends with a final cadence. Various ornaments (trills, grace notes, etc.) and dynamic markings (p, mf, f) are used throughout the piece.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'R' (ritardando), 'D' (diminuendo), and 'P' (piano). The piece concludes with a double bar line.

25^c
VOCALISE

Tempo di polacca

CHANT

PIANO

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 5/4. The tempo is marked 'Tempo di polacca'. The score is divided into four systems, each with a vocal staff and a piano grand staff. The vocal line includes various ornaments and dynamics such as 'D' (dolce), 'R' (ritardando), 'fz' (forzando), 'P' (piano), and 'F' (forte). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fin'.



First system of musical notation. The top staff features a melodic line with a diamond-shaped dynamic marking, followed by a rest (R), a piano (P) section with a crescendo (cres) marking, and a forte (D) section with a decrescendo (decres) marking. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Second system of musical notation. The top staff begins with a *dol* (dolce) marking, followed by a forte (D) section and a piano (P) section. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with dense chordal textures.



Third system of musical notation. The top staff includes a forte (D) section, a *fz* (forzando) marking, a rest (R), another forte (D) section, a crescendo (cres) marking, and a final rest (R). The bottom staff maintains the harmonic accompaniment.



Fourth system of musical notation. The top staff features a piano (P) section, a forte (D) section, and a crescendo (cres) marking. The bottom staff consists of sustained chords in both treble and bass staves.



Fifth system of musical notation. The top staff starts with a forte (F) section, followed by a rest (R), a forte (D) section, and a crescendo (cres) marking. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation, measures 1-5. The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 1 has a *dol* (dolce) marking. Measures 2-5 contain various melodic and harmonic figures, including a *P* (piano) marking in measure 4.

Second system of musical notation, measures 6-10. The system consists of three staves. Measure 6 has a *cres* (crescendo) marking and a *D* (Dynamics) marking. Measure 7 has a *tr* (trill) marking. Measures 8-10 continue the melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, measures 11-15. The system consists of three staves. Measures 11-12 have a *p* (piano) marking. Measure 13 has a *cres* marking and a *D* marking. Measure 14 has a *fz* (forzando) marking. Measure 15 has a *fz* marking. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The system consists of three staves. Measures 16-17 have a *fz* marking. Measure 18 has a *P* marking. Measure 19 has a *D* marking and a *fz* marking. Measure 20 has a *fz* marking. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The system consists of three staves. Measure 21 has a *D* marking. Measure 22 has a *mf* (mezzo-forte) marking. Measure 23 has a *dol* marking. Measure 24 has a *D* marking. Measure 25 has a *D* marking. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a forte (*F*) dynamic marking and a crescendo hairpin. The music is in a key with two flats and a common time signature.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a forte (*F*) dynamic marking, a crescendo hairpin, and a *dol* (dolce) marking. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a *P* (piano) dynamic marking and a trill (*tr*) marking. The music features a diamond-shaped hairpin in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a piano (*P*) dynamic marking and a *lento* marking. The music is characterized by a slower tempo and a more sustained melodic line.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff includes a piano (*P*) dynamic marking, a *D* (diminuendo) marking, and a *fz* (forzando) marking. The bass staff includes a *fz* marking and a *P* marking.

fz R *dol* D FF tr
 fz FF

24^e
VOCALISE

Cantabile

SCENE.

CHANT

PIANO

ad libitum R p *ad libitum* f
 cresc p

mf

p legato

cresc F_{tr} cresc rinf

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a diamond-shaped ornament and a dynamic marking of *D*. The lower staff provides a harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The upper staff begins with the dynamic marking *mez F* and includes a crescendo marking *cres*. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff contains dynamic markings *P*, *D*, and *P*. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes the text *ou bien* above a melodic line. The lower staff continues the accompaniment.

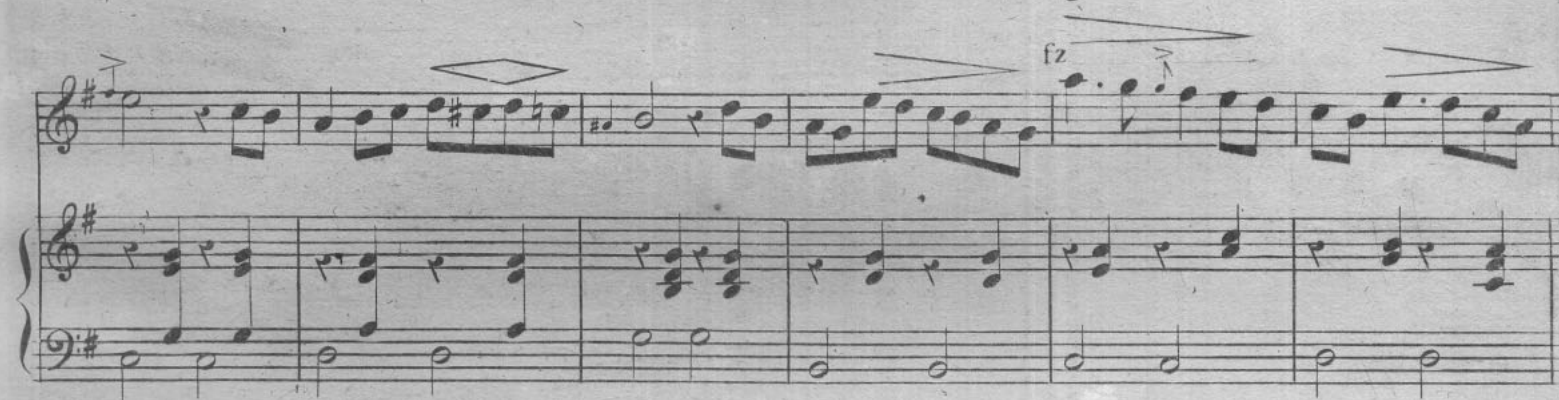
Fifth system of musical notation. The upper staff includes the marking *recitativo* and a dynamic marking *D*. The lower staff includes the marking *all^o recitativo* and a dynamic marking *F*.



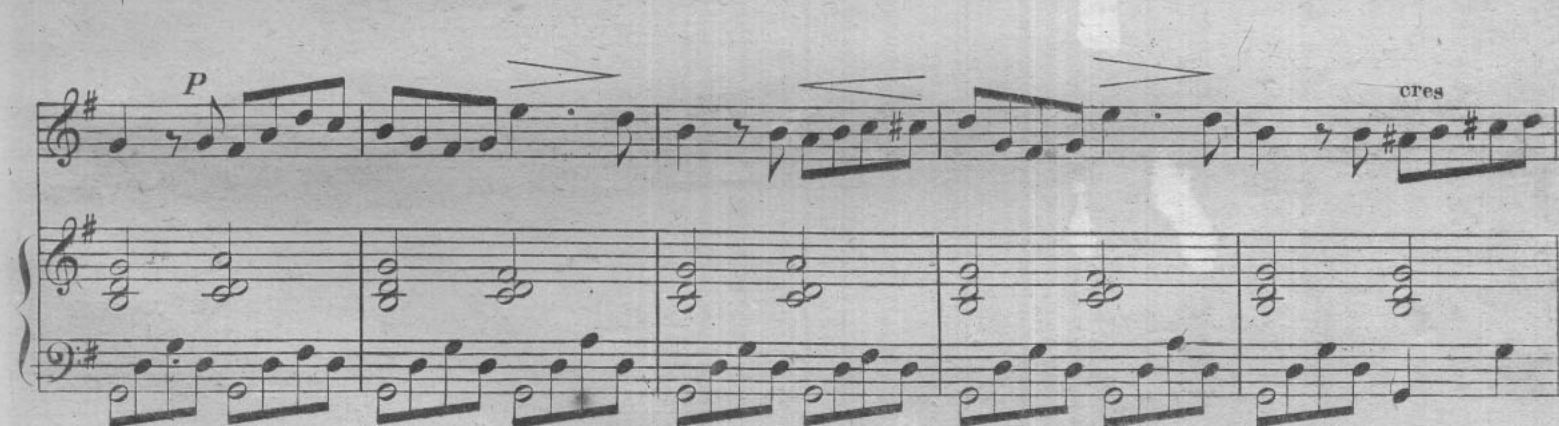
First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a fermata. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with a fortissimo 'F' dynamic marking and a fermata.



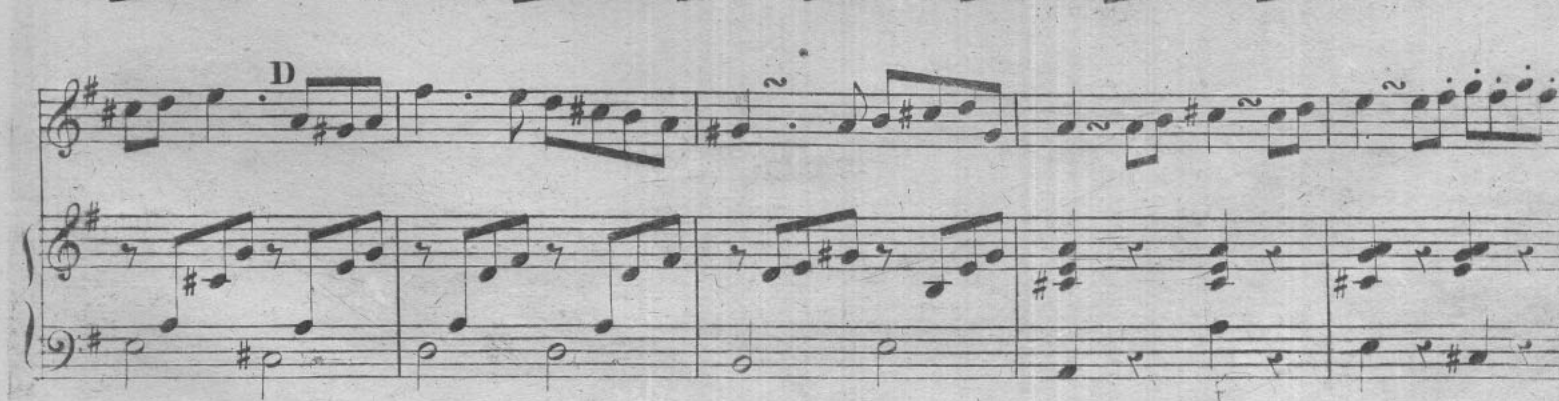
Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a diamond-shaped breath mark, followed by a melodic line with a fortissimo 'F' dynamic marking and the instruction 'risoluto'. A sixteenth-note triplet is marked with a '6'. The system concludes with the tempo marking 'Allegro' and a piano 'P' dynamic marking. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a bass line with a fermata.



Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a fortissimo 'fz' dynamic marking and a fermata. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a bass line with a fermata.



Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a piano 'P' dynamic marking and a crescendo 'cres' marking. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a bass line with a fermata.



Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a 'D' marking and a fermata. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a bass line with a fermata.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef staff features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking **D**. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef staff includes trills, a triplet of eighth notes marked **3**, and dynamic markings **F**, **R**, and **P**. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef staff begins with the instruction "ou bien" above a bracketed alternative melodic line. It includes trills, a dynamic marking **D**, and a fortissimo (**fz**) marking. The piano accompaniment features chords and eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef staff has a dynamic marking **F**. The piano accompaniment is marked with **FP** (Forzando Piano) and features dense chordal textures.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble clef staff includes a **dol** (dolce) marking. The piano accompaniment is marked with **FP** and continues with dense chordal textures.

This musical score is for a piano and violin duo, spanning page 111. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is organized into three systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below.

System 1: The violin part begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a half note with a *mez F* (mezzo-forte) dynamic marking. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A *F* (forte) dynamic marking appears in the violin part.

System 2: The violin part features a half note with a *F* dynamic marking, followed by a half note. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A *P* (piano) dynamic marking is present in the violin part.

System 3: The violin part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note with a *fz* (forzando) dynamic marking. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A *P* dynamic marking is present in the violin part.

System 4: The violin part begins with a half note, followed by a half note, and then a half note with a *dol* (dolce) dynamic marking. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A *P* dynamic marking is present in the violin part.

System 5: The violin part starts with a half note, followed by a half note, and then a half note with a *P* dynamic marking. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A *R* (ritardando) dynamic marking is present in the violin part.

System 6: The violin part begins with a half note, followed by a half note, and then a half note with a *tr* (trill) dynamic marking. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. A *R* dynamic marking is present in the violin part.

This musical score is for a piano and voice piece, page 112. It consists of six systems of staves. The first system shows a vocal line with a melodic phrase marked 'R' and a piano accompaniment. The second system features a vocal line with a melodic phrase marked 'F', a piano accompaniment, and a vocal line with a melodic phrase marked 'ou bien'. The third system shows a vocal line with a melodic phrase marked 'F' and a piano accompaniment. The fourth system shows a vocal line with a melodic phrase marked 'mf' and a piano accompaniment. The fifth system shows a vocal line with a melodic phrase marked 'D' and a piano accompaniment. The sixth system shows a vocal line with a melodic phrase marked 'F' and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

112

R

D. cres

ou bien

F

R

tr

D

F

cres

mf

cres

D

F

D

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes notes marked with accents and dynamic markings 'R' and 'F'. The piano accompaniment consists of chords and a moving bass line.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The vocal line has notes marked with 'D' and 'D'. The piano accompaniment continues with chords and a moving bass line.

25°
VOCALISE

AIR DE BRAVOURE

All^o. fieramente

CHANT

PIANO

Third system of musical notation, featuring the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has notes marked with 'F' and 'fz'. The piano accompaniment continues with chords and a moving bass line.

Fourth system of musical notation, featuring the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has notes marked with 'dol'. The piano accompaniment continues with chords and a moving bass line.

Fifth system of musical notation, featuring the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has notes marked with 'D' and 'rinf'. The piano accompaniment continues with chords and a moving bass line.

This musical score is for a piano and voice piece, page 114. It consists of six systems of staves. The first system shows a vocal line with a forte (*F*) dynamic and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with a *dol* (dolce) marking and a piano accompaniment. The third system features a vocal line with a *fz* (forzando) marking and a piano accompaniment. The fourth system shows a vocal line with a *D* (diminuendo) marking and a piano accompaniment. The fifth system features a vocal line with a *dol* marking and a piano accompaniment. The sixth system shows a vocal line with a *P* (piano) marking and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

F *F* *dol* *fz* *R F* *D* *R* *F* *dol* *D* *P R* *R*



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with 'R' and '>'. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and single notes.



Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs, accents, and a triplet marked '3'. The piano accompaniment continues with chords and single notes.



Third system of musical notation. The treble clef staff includes slurs, accents, and markings 'R', 'F', 'D', and 'D dol'. The piano accompaniment features a dense texture of chords, with a section marked 'F' and 'p'.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff has slurs, accents, and markings 'D', 'fz', 'R', and 'fz'. The piano accompaniment is characterized by a dense, rapid sequence of chords.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes slurs, accents, and markings 'R' and 'F'. The piano accompaniment consists of chords and single notes.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with three eighth notes marked with accents (>) and a crescendo hairpin. The bottom staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. It starts with a piano (p) dynamic and a 'cres' (crescendo) marking. The system concludes with a fortissimo (FF) dynamic marking.



Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with a grand staff. A fortissimo (ff) dynamic marking is present in the middle of the system.



Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with a grand staff, showing a continuation of the rhythmic pattern.



Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a piano accompaniment with a grand staff, showing a continuation of the rhythmic pattern.



Fifth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes dynamic markings: *F* (forte), *D* (diminuendo), *fz* (forzando), *D* (diminuendo), and *P* (piano). The bottom staff features a piano accompaniment with a grand staff and a key signature of one sharp. It includes a *dol* (dolcissimo) marking. The system concludes with a double bar line.

dol

D

R

cres

R F_{tr}

dol

dol

mf

P

D

This musical score is for a piano and violin duo, spanning page 118. The key signature is D major (two sharps). The score is organized into four systems, each with a violin staff and a piano grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** The violin part begins with a melodic line marked with a crescendo hairpin and an accent, featuring a trill on a D note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.
- System 2:** The violin part continues with a melodic line marked with a crescendo hairpin and an accent, featuring a trill on a D note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.
- System 3:** The violin part continues with a melodic line marked with a crescendo hairpin and an accent, featuring a trill on a D note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.
- System 4:** The violin part continues with a melodic line marked with a crescendo hairpin and an accent, featuring a trill on a D note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Dynamic markings include *F* (forte), *fz* (forzando), *dol* (dolce), *R* (ritardando), *p* (piano), *rinf* (rinforzando), and *F risoluto* (forte risoluto). The score also includes various musical notations such as trills, accents, and hairpins.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature is one sharp (F#). Measure 1 has a fermata over the first half. Measure 2 has an accent (>) over the first half. Measure 3 has a forte (fz) dynamic marking. Measure 4 has a 'R' marking and a fermata over the first half.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 5 has a 'D' marking and a fermata over the first half. Measure 6 has a 'R' marking and a fermata over the first half. Measure 7 has a 'D' marking and a fermata over the first half. Measure 8 has an accent (>) over the first half.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 9 has a 'dol' (dolce) marking. Measure 10 has a '5' marking. Measure 11 has a '5' marking. Measure 12 has a '5' marking.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 13 has a 'dol' (dolce) marking. Measure 14 has a '5' marking. Measure 15 has a 'D' marking and a fermata over the first half. Measure 16 has a 'tr' (trill) marking.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The system consists of a single treble staff and a grand staff. Measure 17 has a fermata over the first half. Measure 18 has an accent (>) over the first half. Measure 19 has a fermata over the first half. Measure 20 has an accent (>) over the first half.

This musical score page contains measures 1 through 8 of a piece in D major. The notation is arranged in four systems, each with a violin staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score includes various musical markings:

- Measure 1:** Violin starts with a diamond-shaped breath mark. Piano accompaniment begins with a *P* (piano) dynamic.
- Measure 2:** Violin has a *D* (dolce) marking. Piano accompaniment continues with chords.
- Measure 3:** Violin has a *fz* (forzando) marking. Piano accompaniment has rests.
- Measure 4:** Violin has a *fz* marking. Piano accompaniment has rests.
- Measure 5:** Violin has a *R* (ritardando) and *F* (forte) marking. Piano accompaniment has chords.
- Measure 6:** Violin has a *R* marking. Piano accompaniment has chords.
- Measure 7:** Violin has a *D* (dolce) marking. Piano accompaniment has chords.
- Measure 8:** Violin has a *F* marking. Piano accompaniment has chords.

 The page ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE.....	Page 5	3. ^e VOCALISE.	
CHAPITRE I. ^{er}		ALLEGRO AGITATO, pour s'exercer à	
DE LA VOIX.....	8	ATTAQUER LES SONS.....	52
CHAPITRE II. ^e		4. ^e VOCALISE.	
DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE VOIX		ANDANTINO, pour s'exercer à faire les	
ET DE LEURS RÉGISTRES.....	8	APPOGGIATURES SIMPLES.....	54
CHAPITRE III. ^e		5. ^e VOCALISE.	
DE LA RESPIRATION.....	10	CANTABILE, pour s'exercer à faire les	
CHAPITRE IV. ^e		DOUBLES APPOGGIATURES.....	56
DE LA VOCALISATION, ET DE LA MANIÈRE		6. ^e VOCALISE.	
DE FILER, PORTER ET ATTAQUER LES SONS.....	11	ALLEGRO, pour s'exercer à faire le GRUP-	
CHAPITRE V. ^e		PETTO de diverses espèces.....	57
DES PRINCIPAUX AGRÈMENS DU CHANT.....	20	7. ^e VOCALISE.	
DES APPOGGIATURES SIMPLES ET DOUBLES.....	20	ANDANTE.....	59
DU GRUPPETTO.....	21	8. ^e VOCALISE.	
DES NOTES JETTÉES.....	21	CANTABILE.....	60
DES SEMITONS.....	22	9. ^e VOCALISE.	
DES SONS COUPÉS.....	23	ADAGIO.....	62
DES NOTES SYNCOPÉES.....	24	10. ^e VOCALISE.	
DES TRAITS OU TOURNURES DE CHANT.....	24	ANDANTINO, pour s'exercer à faire les	
DES TRAITS EN BATTERIES.....	27	SEMITONS.....	63
DES TRAITS ARPÉGÉS.....	29	11. ^e VOCALISE.	
DU TRILLE.....	30	ANDANTINO SICILIANO, pour s'exercer à	
DES NOTES DÉTACHÉES.....	31	faire les SONS COUPÉS.....	65
DES NOTES PIQUÉES.....	32	12. ^e VOCALISE.	
DE LA ROULADE.....	33	CANTABILE.....	67
CHAPITRE VI. ^e		13. ^e VOCALISE.	
DE LA PHRASE MUSICALE.....	40	ANDANTE, pour s'exercer à faire les	
CHAPITRE VII. ^e		NOTES SYNCOPÉES.....	69
DE LA PRONONCIATION, DE L'ACCENT, ET		14. ^e VOCALISE.	
DE LA PROSODIE.....	40	ALLEGRO MODERATO, pour s'exercer à faire	
CHAPITRE VIII. ^e		différens TRAITS, et TOURNURES DE CHANT.....	73
DU CARACTÈRE DES DIVERS MORCEAUX DE		15. ^e VOCALISE.	
CHANT.....	42	SICILIANO LARGHETTO, pour exercer le	
DU RÉCITATIF.....	42	TRILLE.....	76
DU CANTABILE.....	43	16. ^e VOCALISE.	
DE L'ADAGIO, ET DE L'ANDANTE.....	43	ALLEGRO, AIR DE BRAVOURE pour s'exercer	
DE L'ALLEGRO, dit AIR DE BRAVOURE.....	43	à faire les NOTES DÉTACHÉES et PIQUÉES.....	79
DE L'AGITATO.....	44	17. ^e VOCALISE.	
DE LA SCÈNE.....	44	ALLEGRO, pour s'exercer à faire la ROULADE.....	83
DE LA CAVATINE.....	44	18. ^e VOCALISE.	
DU RONDEAU.....	44	BOLLEROS.....	86
DE LA POLONAISE.....	44	19. ^e VOCALISE.	
DES NOCTURNES.....	45	ALLEGRO.....	90
DE LA ROMANCE.....	45	20. ^e VOCALISE.	
CHAPITRE IX. ^e		LARGHETTO.....	92
DU STYLE, DU GOÛT ET DE L'EXPRESSION.....	45	21. ^e VOCALISE.	
CHAPITRE X. ^e		RONDEAU.....	95
DE LA MUE DE LA VOIX, ET DE SA CONSER-		22. ^e VOCALISE.	
VATION.....	48	CAVATINE.....	101
1. ^{re} VOCALISE.		23. ^e VOCALISE.	
ADAGIO SOSTENUTO, pour s'exercer à FILER		TEMPO DI POLACCA.....	103
LES SONS, et à faire le PORT DE VOIX de di-		24. ^e VOCALISE.	
vers intervalles.....	50	SCÈNE.....	107
2. ^e VOCALISE.		25. ^e VOCALISE.	
ADAGIO.....	51	AIR DE BRAVOURE.....	113