BnF Gallica

Collection de quarante exercices ou études progressifs de vocalisation avec des observations sur le chant et la partie [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

{BnF Gallica

Rodríguez de Ledesma, Mariano (1779-1847). Collection de quarante exercices ou études progressifs de vocalisation avec des observations sur le chant et la partie mécanique de la voix. [s.d.].

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

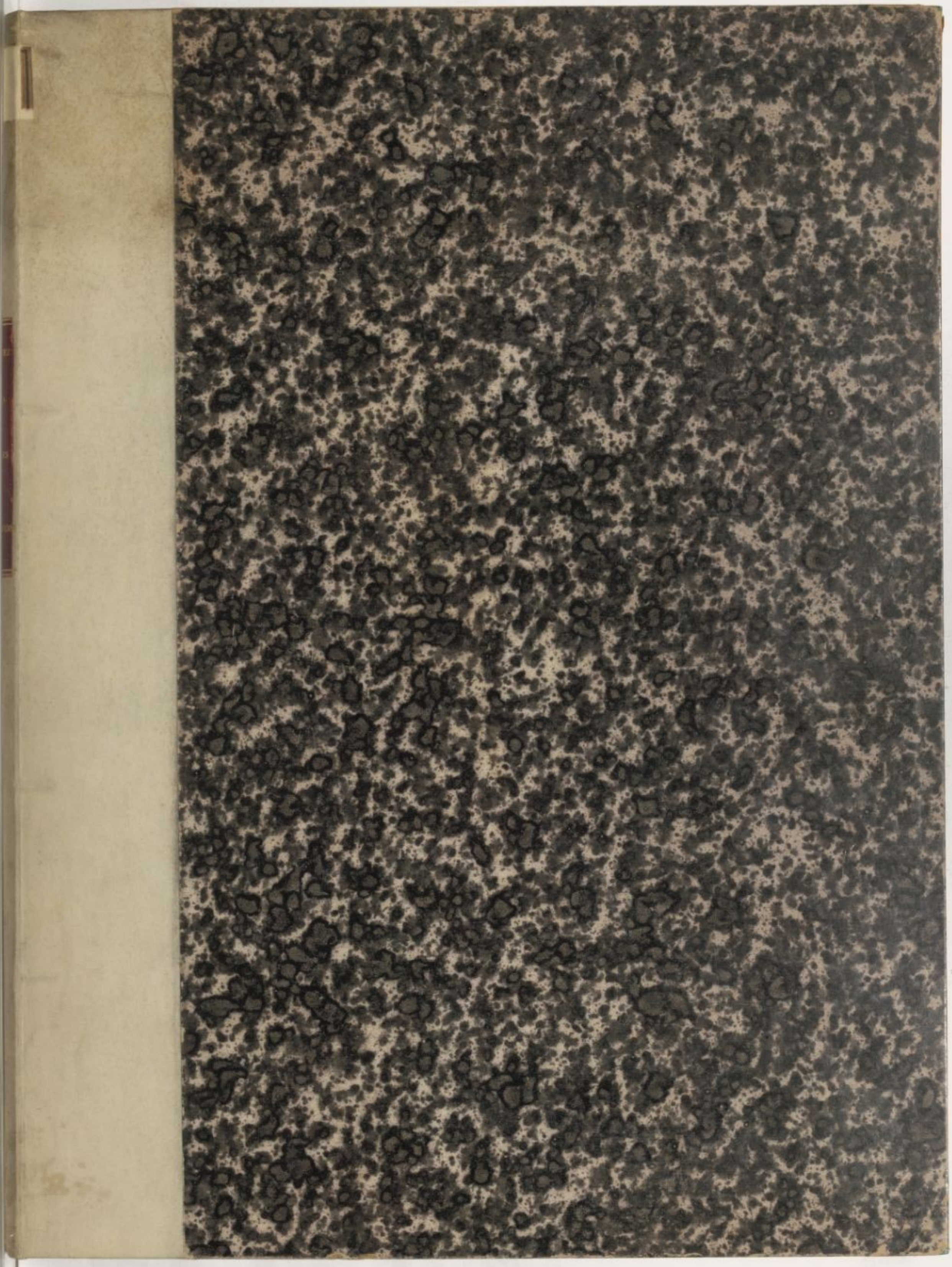
- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
reutilisationcommerciale@bnf.fr.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

V8 m·A 195

Rodriguez de Vedesma. M.

Collection

de

Quarante Exercices ou Etudes Progressifs

De Vocalisation

Vm

2 double

6

COLLECTION
DE
quarante Exercices ou Études progressifs
DE VOCALISATION

BIBLIOTHEQUE IMPERIALE IMPR.

avec des observations sur le Chant
et la partie mécanique de la Voix

Composés et Dédiés avec permission

à Son Altesse Royale la Serenissima Señora Doña

LUISA CARLOTA

Infante d'Espagne

PAR

MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA

Ci-devant, Maitre Compositeur de musique de la Chapelle Royale de S. M. Catholique, Professeur du concert particulier du Roi, Maitre de chant de Son Altesse Royale Doña Luisa Carlota, et de Son Altesse Royale la Princesse Charlotte de Galles (de précieuse mémoire), Professeur et Membre honoraire de l'Académie Royale de Musique de Londres.

Prix : 24f

Prop. de l'Auteur.

à PARIS, chez LAUNER, Boulevard Montmartre, RICHAUT, Boulevard Poissonnier, et SCHLESINGER, Rue de Richelieu.

Vm.8 A. 195

PREFACE.

Après avoir été nommé Professeur à l'Académie Royale de Musique de Londres par le Noble Comité de cet Etablissement, ayant été honoré de la direction d'une des classes du Chant, il m'a semblé nécessaire de composer un traité sur les principes et les progrès de cet Art à l'usage de mes élèves, leur donnant par ce moyen un ensemble systêmatique conforme aux principes qu'un grand nombre d'années d'expérience m'ont démontré être utiles, et qui sont j'ose le dire exclusivement le fruit de mes longues observations sur cet Art.

Mais comme un ouvrage complet dans ce genre exigerait un grand travail et demanderait parconséquent, plus de temps que je ne peux y consacrer, je me suis borné à écrire un certain nombre d'exercices progressifs de Vocalisation, avec quelques observations sur le chant, et la partie organique et matérielle de la voix, auxquelles j'ai ajouté des règles certaines qui d'après cet Art, doivent la rendre flexible, même chez les personnes qui sont peu favorisées de ce don par la nature.

C'est d'après les instances réiterées de mes élèves que je me suis décidé à publier cet opuscule que les Professeurs impartiaux trouveront, je l'espère, basé sur les principes de l'Art et le bon goût moderne sur lesquels en joignant l'utile à l'agréable j'ai cherché à porter l'application de ceux qui se proposent de cultiver leur voix. Quant au langage je réclame leur indulgence en leur rappellant que j'écris dans une langue étrangère et que mes prétentions à cet égard se bornent à me faire comprendre.

Plusieurs personnes m'ont engagé à composer une méthode de chant; mais comme mes idées sur ce point diffèrent beaucoup des leurs, je me suis décidé à ne publier que les exercices ci-après: car faire une méthode générale de chant qui puisse, avec justice, être ainsi appelée, me paraît une chose presqu'impossible. Si la voix humaine était chez tous les individus du même volume, du même caractère, d'une égale étendue, ainsi que d'une égale proportion et d'une égalité de forces pulmonaires, il serait facile de concevoir qu'une méthode de chant présentât peu de difficultés.

Une méthode pour un instrument artificiel est aisée à combiner parceque tous les instruments de cette espèce sont égaux en extension et en caractère: mais il n'en est pas ainsi de l'instrument naturel de la voix; car il n'en existe pas deux qui soient égaux en proportions et en moyens. La voix humaine étant sujette à tant de variétés, naissantes de l'organision particulière de chaque individu, il s'ensuivrait qu'une méthode qui serait favorable à l'un ne serait pas également avantageuse à l'autre; c'est pour cette raison que les chanteurs les plus expérimentés, et qui connaissent par la pratique, la difficulté qu'il y a de faire une méthode de chant convenable à tous ceux qui suivent la même carrière, se sont bornés de donner au public des exercices de vocalisation, qui puissent être utiles à tous ceux qui se destinent à l'étude du chant après qu'ils ont reçu les instructions et les principes nécessaires, qui leur ont été transmis par des Maîtres déjà connus dans cet Art.

La première et la plus essentielle qualité du chant est celle de former des sons agréables. Pour arriver à cette première opération, et posséder les qualités qui constituent un chanteur, les moyens indispensables à ceux qui se destinent à cet art sont aussi distincts que multipliés, car les uns forment avec plus de facilité les sons graves que les sons aigus; d'autres font le contraire; il y en à qui donnent à leur voix dans le medium et dans l'aigu plus de pureté que dans les graves; chez d'autres enfin il y a plus de rudesse et d'âcreté dans le medium de la voix que dans les graves et les aigus.

Quant à la respiration, les uns ont besoin d'aspirer et de respirer avec plus d'intensité que les autres; il y en a même qui, pour former un son quelconque, sont obligés à des efforts pour prendre la respiration longtemps avant le temps nécessaire, parceque leur voix ne peut suivre l'impulsion de leur volonté.

On me dira, peut-être, que la rudesse et l'âcreté de la voix peuvent disparaitre au moyen de bons principes; mais l'expérience nous a démontré que, si cela est possible pour quelques uns, le plus grand nombre néanmoins, ne parvient qu'à diminuer ces obstacles. Car nous avons

entendu des chanteurs de grande réputation et justement acquise, dont les sons graves n'étaient pas aussi purs, (qui même, nous osons le dire, étaient durs) que le médium et les aigus d'autres dont le médium était dur et désagréable, quoique leurs sons graves et aigus fussent purs; d'autres enfin dont le médium et les sons graves étaient purs et d'une bonne qualité, et les aigus très durs.

D'après ces raisons, il faudrait une méthode particulière pour chaque individu, afin de lui indiquer la route qu'il aurait à prendre, dès les premiers principes de Chant qu'il recevrait, prêtant la plus grande attention à diminuer et à déraciner les défauts ou vices de la nature, qui s'opposeraient le plus à arriver à une entière perfection, parceque l'art, bien appliqué et bien dirigé, peut, non seulement purifier et donner de la flexibilité à la voix, mais aussi augmenter et embellir les dispositions les plus heureuses et naturelles.

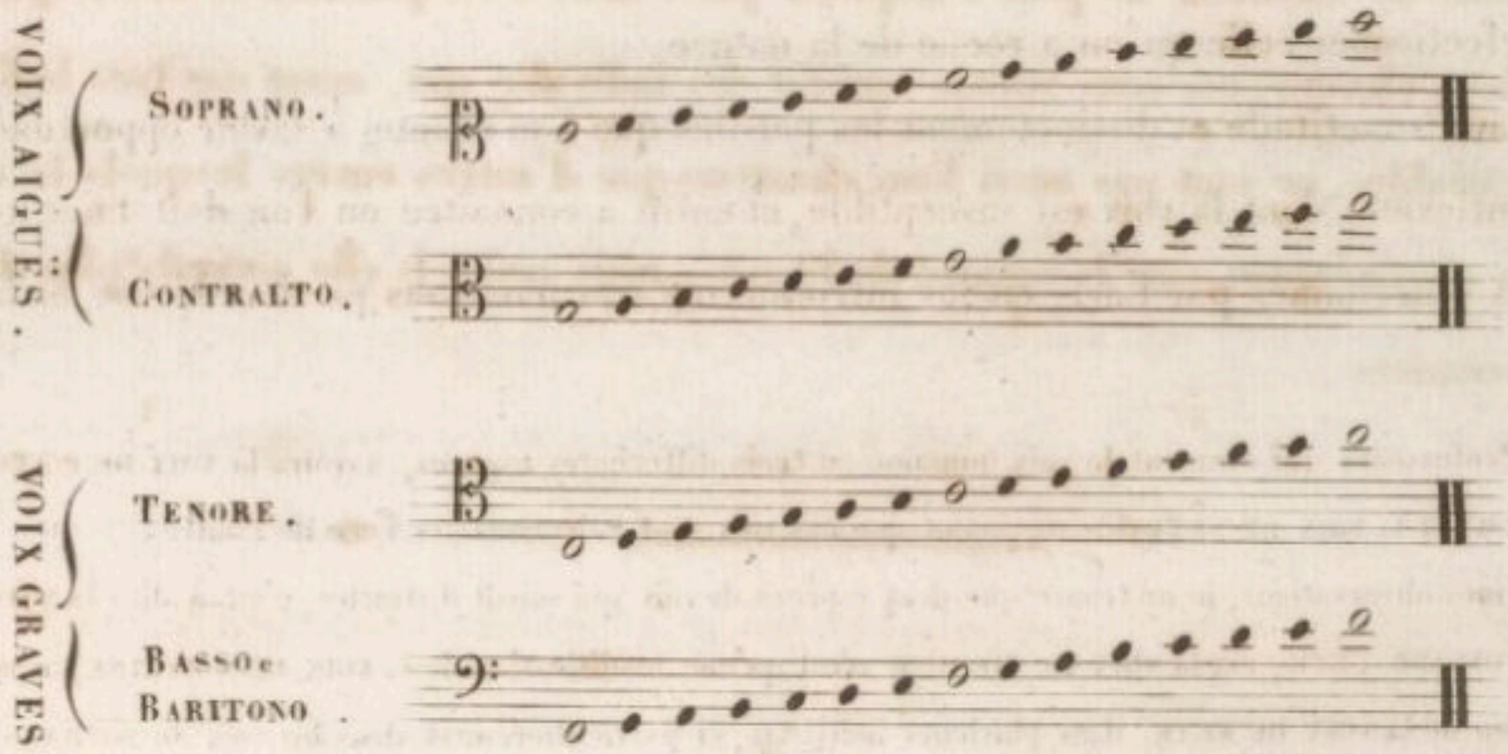
Le génie du chanteur ne peut s'acquérir par l'art; c'est pourtant le don le plus essentiel pour bien chanter: car nous voyons souvent dès individus qui, ayant une très belle voix et des plus agréables, ne sont pas aussi bons chanteurs que d'autres envers lesquels la nature ne fut pas si généreuse sous le rapport de la voix, mais auxquels elle accorda plus de génie qu'aux premiers.

DE LA VOIX.

La voix est un instrument naturel qui, par sa beauté, par son expression et par ses effets, obtient un dégré de supériorité sur tous les instrumens de musique inventés par les hommes. La voix varie selon le sexe et suivant les individus. La même espèce de voix offre une infinité de dégrés distincts, et il serait extrêmement difficile de rencontrer deux voix de même espèce qui se ressemblassent parfaitement.

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE VOIX.

La voix se divise en deux classes, savoir: la VOIX AIGUË et la VOIX GRAVE. La différence qu'il y a entre ces deux espèces de voix est d'une octave. Les voix aiguës sont celles des femmes et des enfans, et les graves sont celles des hommes.



En faisant ces gammes montantes dans toute l'étendue des voix de SOPRANO, CONTRALTO et TENOR, on peut observer facilement qu'il y a changement dans la qualité et le volume de ces voix, dans les notes qui sont entre les lignes et celles qui sont audessus; ce changement se désigne par le mot REGISTRE. On nomme registre de poitrine, ou voix de poitrine, la voix des premières notes, et REGISTRE de tête, ou voix de tête, ou FALSETTO, la voix des secondes. Après la connaissance de la nature des diverses espèces de voix, qui sont l'organe du Chant, (les paroles étant une chose entièrement différente) passons à examiner ce qui constitue

le chant. (1)

DU CHANT.

L'art du chant consiste 1.° à pouvoir faire dans chaque son de la voix les inflexions dont on est capable en soi-même.

2.° A connaître la relation qui existe entre tous les intervalles et les sons montans et descendans.

3.° A savoir les lier entr'eux.

4.° A savoir parfaitement unir la voix de poitrine avec celle de tête, afin que le passage de l'une à l'autre soit imperceptible.

5.° A prolonger la respiration autant qu'il est possible; à savoir faire usage de la force des poumons, et à connaître le moment ou l'on doit respirer.

6.° A donner a la voix toute la légèreté et la flexibilité nécessaires pour exécuter les mouvemens rapides, et perfectionner celle qu'on a recue de la nature.

7.° A prononcer avec exactitude et distinctement les paroles que l'on chante; à savoir opportunément se servir des inflexions dont la voix est susceptible, et enfin à connaître ou l'on doit faire certains agrémens sanctionnés par l'art, en les introduisant à propos sans perdre de vue, et la si-

(1) Il y a des Professeurs qui classent la voix humaine en trois différentes espèces, savoir: la VOIX DE POITRINE, la VOIX DE MEDIUM, et la VOIX DE TÊTE: ils supposent que ces voix sont indépendantes l'une de l'autre.

Mais selon mes observations, je ne trouve que deux espèces de voix qui soient distinctes, c'est-à-dire, la VOIX DE POITRINE et la VOIX DE TÊTE; car la VOIX DE MEDIUM n'est qu'une modification de la VOIX DE POITRINE, ayant une légère participation de la VOIX DE TÊTE dans plusieurs individus, et particulièrement dans les voix de SOPRANO.

Il y a des personnes qui ont une voix tout-à-fait gutturale, il y en a aussi qui mêlent une partie de la voix gutturale à leur voix de poitrine.

La voix purement gutturale ne produit pas un bon effet; mais il serait fort utile aux élèves qui ont une voix de poitrine rude et trop dure de savoir marier une très petite quantité de la voix gutturale à celle de poitrine, afin d'envelopper et de modifier la rudesse de leur voix de poitrine.

L'opération de ce mélange ne parait pas difficile, mais pourtant il n'est pas facile de la bien faire; car il faut beaucoup de goût naturel, et être dirigé par un bon maître et chanteur en même temps, afin que ce mélange soit fait avec jugement, parcequ'il ne faut jamais que la voix gutturale surpasse la quantité de la voix de poitrine; et on ne doit faire usage de la voix gutturale qu'en très petite quantité, seulement assez pour adoucir l'âcreté de la voix de poitrine.

tuation et les sentimens qu'expriment les paroles et la position harmonique de la phrase ou de la période qu'on veut orner.

Tout cela réuni donne de la force, du coloris et de l'accent à la déclamation musicale et constitue ce qu'on appelle une bonne méthode de chant.

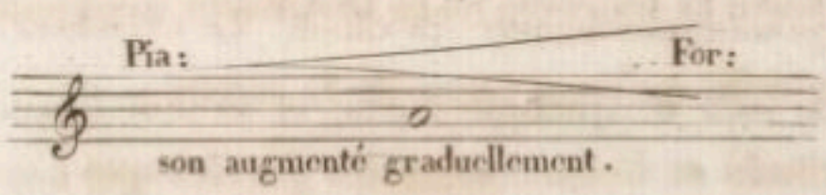
La connaissance pratique de tous ces préceptes ne peut s'acquérir sans approfondir les particularités que remferme chacun d'eux, et que le maître de chant, instruit dans cet art, pourra démontrer par des observations et des exercices analogues, en comptant d'ailleurs sur une constante application de la part de ses élèves.

Tous les exercices de cette explication, et ceux qui la suivent, doivent s'exécuter en vocalisant.

La Vocalisation est le chant avec une voyelle; l'A et l'E sont les plus convenables, ou les plus propres à cet effet.

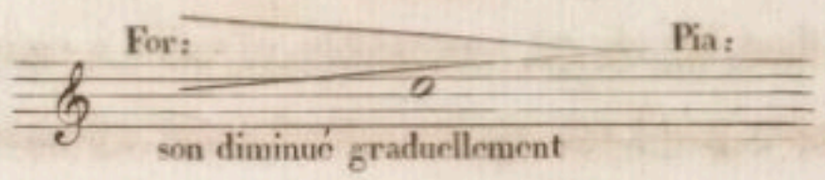
Inflexions dont un son est susceptible.

EXEMPLE.



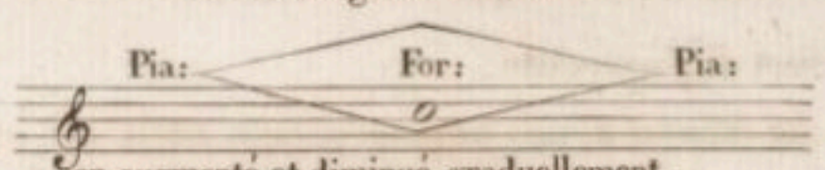
son augmenté graduellement.

EXEMPLE.



son diminué graduellement

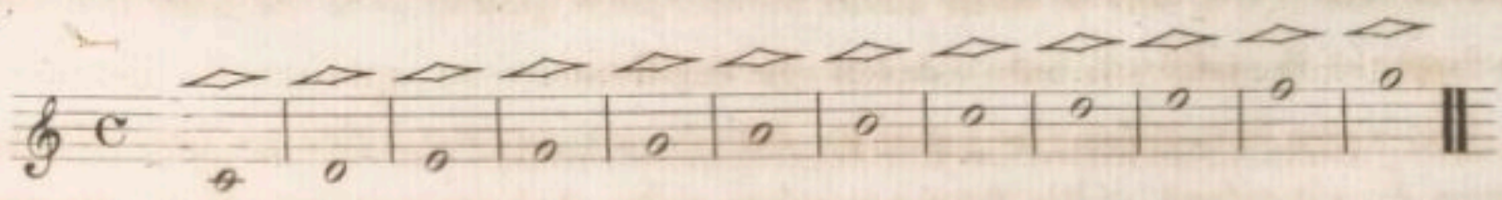
EXEMPLE.



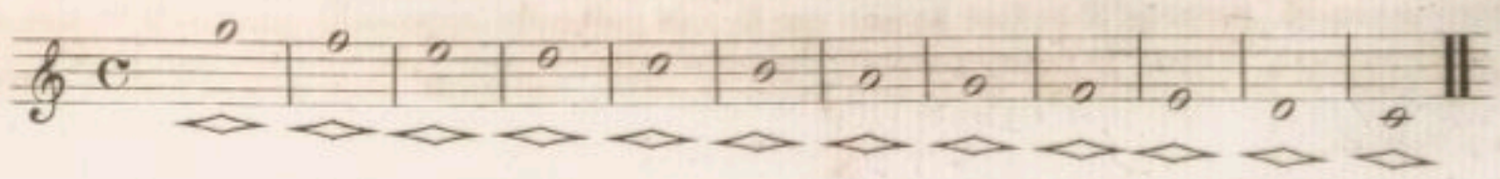
son augmenté et diminué graduellement.

Il est indispensable que ceux, qui désirent apprendre le chant, pratiquent sans cesse cet exercice, afin de faire les inflexions de voix avec facilité, et par les gradations les moins sensibles; et comme le dernier son, augmenté et diminué, comprend les deux premières inflexions, on doit s'y exercer de préférence, en faisant la gamme ascendante et descendante, en exécutant les deux inflexions dans chacun des intervalles.

EXEMPLE.

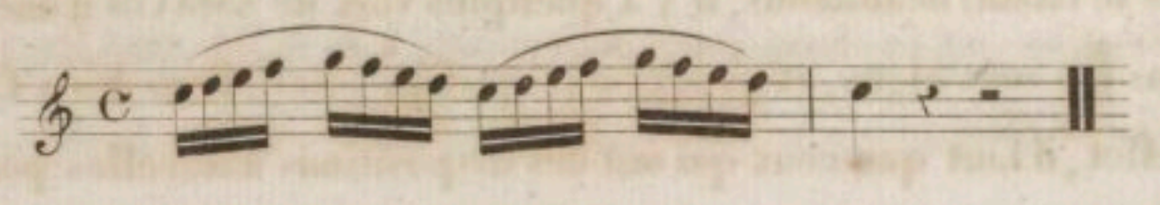


EXEMPLE.



Le Chant et la Musique, en général, ne sont qu'une sucession de sons de différentes distances entr'eux, il en résulte que la connaissance de l'harmonie des distances, qu'on appelle INTERVALLES, est la partie la plus essentielle et la plus nécessaire de l'art. Les exercices notés ci-après ont pour objet de faire que l'élève puisse se pénétrer de l'harmonie des différens intervalles, et se mettre en état de donner à chacun sa juste intonation quoique ce soit sans l'aide de l'accompagnement. En s'éxercant à ces leçons, on doit en même temps avoir soin, comme une circonstance nécessaire, de bien lier les sons entr'eux. Il y a deux modes de lier les sons, le premier s'appelle LEGATURA, et produit le même effet que lorsque les notes sont liées sur le piano, suivant les règles ordinaires, et par le signe suivant.

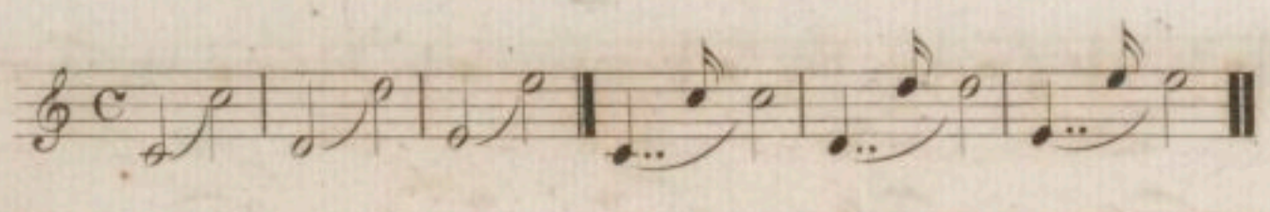
EXEMPLE.



L'autre manière de lier les sons s'appelle PORTAMENTO DI VOCE, dans laquelle les Italiens sont si distingués, et qui est la principale beauté du chant. Le chanteur doit faire usage du PORTAMENTO pour lier les sons qui sont de quelque durée, et on doit l'exercer en parcourant tous les intervalles.

Le PORTAMENTO de voix est une espèce d'anticipation du son de la note suivante, sur laquelle on glisse légèrement la voix, sans laisser appercevoir aucun son intermédiaire, parceque le contraire produirait un effet fort désagréable.

EXEMPLE DU PORT DE VOIX.

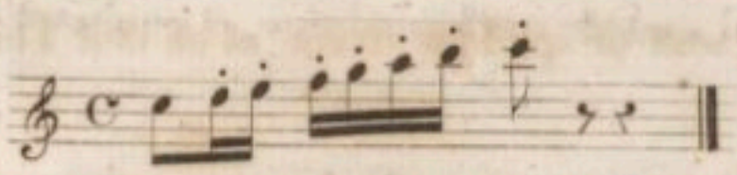


Pour faire un PORTAMENTO ascendant avec précision et délicatesse il faut appuyer la voix sur la note ou commence le portamento, en faisant sur cette note une inflexion de voix CRESCENDO (où SFORZATO) et l'impulsion que l'on donne à la voix dans cette inflexion la conduit bien liée et avec facilité à la note suivante, sans la forcer de nouveau, quoique la distance d'une note à l'autre soit grande. Cette inflexion doit être plus ou moins poussée, ou SFORZATA, en proportion de la grande ou petite distance d'une note à une autre, mais toujours avec délicatesse, et jamais à pleine voix. Dans le PORTAMENTO descendant il n'est pas nécessaire de donner cette impulsion à la voix.

Le PORTAMENTO de voix ne doit se faire, en aucune manière, ni dans les notes qui sont précédées d'une pause, ni dans celles qui commencent un chant. Celles-ci doivent être attaquées décidement, avec franchise et une juste intonation, sans mélange d'aucun autre son. La raison de ce précepte est fort claire: le PORTAMENTO de voix doit unir un son avec l'autre, et le son qui commence un chant, est celui qui est précédé par une pause, sont des sons isolés, dans les quels l'usage du PORTAMENTO serait une grande erreur. La pratique démontrera mieux ce principe que la théorie.

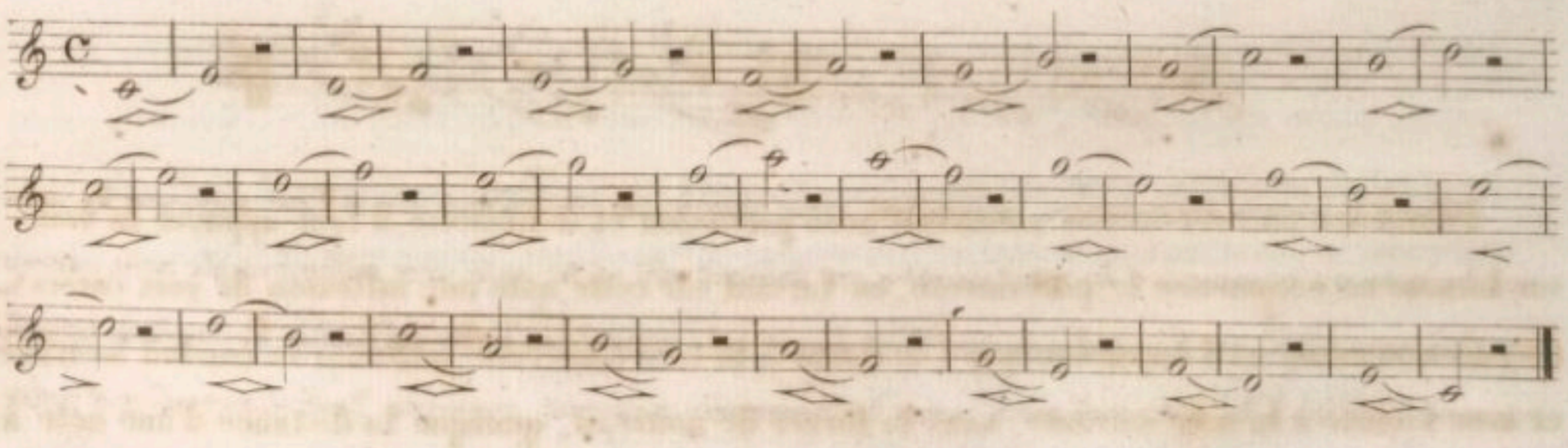
Les notes sont quelques fois marquées d'un point audessus, et s'appellent alors STACCATAS ou PIZZICATO, et doivent être exécutés séparement et détachées les unes des autres, sans faire usage de la liaison, ni du PORTAMENTO. Son exécution est difficile dans un temps vif, et se fait rarement dans le chant: néanmoins, il y a quelques voix de SOPRANO d'une grande étendue qui les exécutent dans les sons aigus, et produisent quelqu' effet. Pour bien faire ces passages, et assurer ce bon effet, il faut que ceux qui ont des dispositions naturelles pour cela s'y exercent beaucoup.

EXEMPLE D'UN PASSAGE DE NOTES STACCATAS.



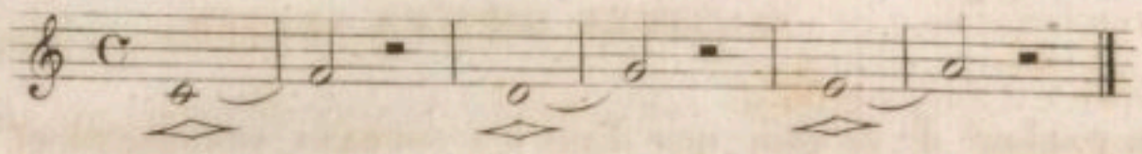
Pour s'exercer aux intervalles des sons liés et PORTAMENTO de voix, il sera fort à propos de faire des exercices du genre suivant.

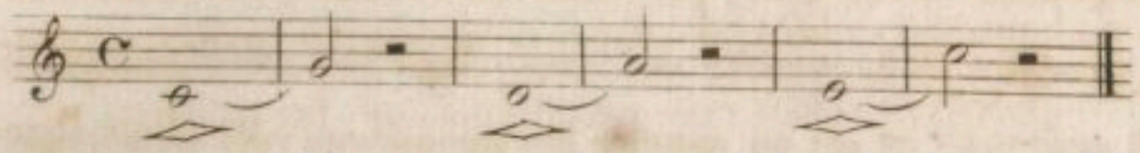
EXEMPLE.

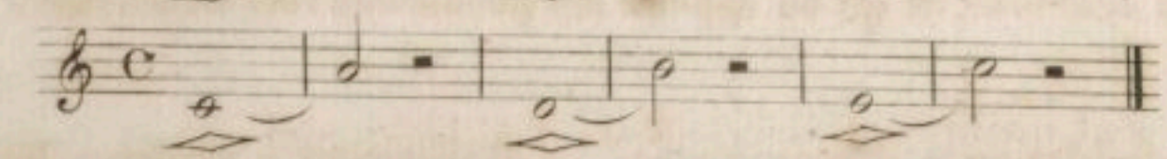


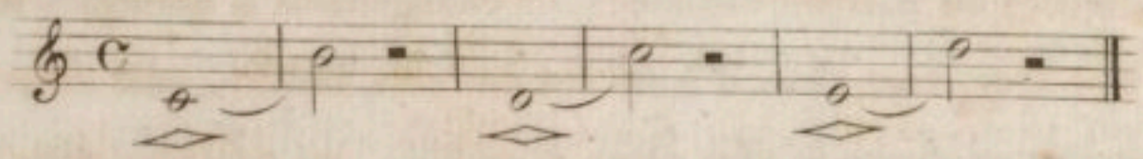
L'exercice précédent est une gamme en INTERVALLES de tierces, d'après lesquels les autres doivent se faire dans le même ordre, et avec la même étendue, si l'organisation particulière de l'individu le lui permet, en INTERVALLES de quartes, quintes, sixtes, septièmes, octaves, neuvièmes et dixièmes.

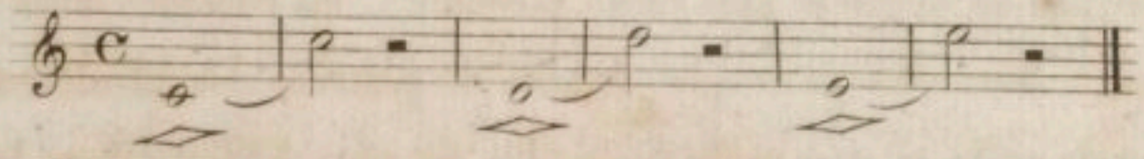
EXEMPLE.

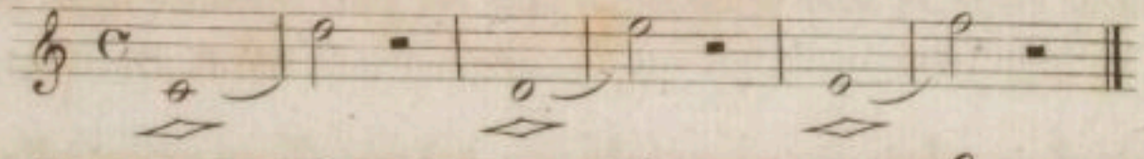
En 4. 

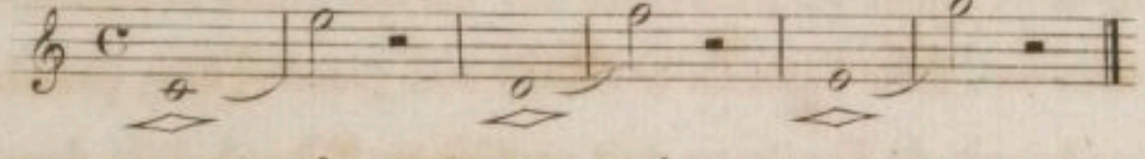
En 5. 

En 6. 

En 7. 

En 8. 

En 9. 

En 10. 

On doit observer que, afin d'avoir la force nécessaire de bien exécuter, il faut d'autant plus s'assurer de la respiration, que la distance d'un intervalle à l'autre sera plus grande. En répètant fréquemment cet exercice, et ayant soin de lier les sons, l'intonnation s'assure, la force de la voix s'augmente, et la beauté du PORTAMENTO s'acquiert.

Il est nécessaire d'avoir soin, dans la pratique de cet exercice, que la voix soit pure et sonore sans aucun mélange de son gutturale ou nasal; il convient aussi d'être debout, la tête un peu haute, dans une attitude noble et la bouche ouverte proportionnellement. Il y a des maîtres de chant qui prétendent donner des règles fixes sur la manière d'ouvrir la bouche, c'est une erreur. La bouche doit-être ouverte naturellement, pour donner passage à la voix et ouverte de manière à ce que la voix puisse sortir, en faisant un effet agréable; mais comme la beauté de la voix dépend de l'organisation particulière d'une infinité de parties intérieures, et comme dans ces parties il peut exister, ou se trouver des dégrès différent d'un individu à l'égard d'un autre, de là vient que les uns ont besoin d'ouvrir plus ou moins la bouche que les autres, afin que l'effet de leur voix devienne agréable; c'est pourquoi on ne peut donner sur ce sujet aucune règle fixe.

Néanmoins on a observé, que, dans la majeure partie des chanteurs, la meilleure manière est de tenir la bouche régulièrement ouverte, en position d'un demi sourire; car il est fort essentiel de ne point défigurer la physionomie, ni de montrer un aspect désagréable aux yeux de ceux qui nous écoutent. Pour éviter cet inconvénient, je conseillerais même aux élèves, lorsqu'ils pratiqueront cet exercice, de le faire devant un miroir afin d'observer la position de la bouche.

DE LA VOIX DE POITRINE ET DE LA VOIX DE TETE.

MANIÈRE DE S'EN SERVIR.

J'ai dit en parlant de la voix, que dans les SOPRANO, CONTRALTO et TENOR il y avait une différence dans la quantité et la qualité des sons, dans les notes comprises dans les lignes, et dans celles qui sont audessus; et qu'on appelle les premières VOIX DE POITRINE, et les secondes VOIX DE TETE.

Dans les voix faibles ou mal accoutumées, ce changement à quelques fois lieu trois ou quatre tons plus bas; il est fort important alors d'habituer ces voix faibles, mal exercées ou vicieuses à prolonger la voix de poitrine au dégré le plus élevé possible (en considération du caractère et de la structure de leur voix) d'un côté parceque, la voix de poitrine est infiniment plus belle; et de l'autre, parceque l'union de celle-ci avec celle de la tête est plus difficile dans les sons graves que dans le medium de la voix.

L'union parfaite de ces deux caractères de voix est une chose essentielle, et donne de très grandes ressources au chanteur. Pour l'obtenir le travail sera grand et long pour la plupart des élèves et particulièrement pour la voix de Tenor; on doit confier au maître habile dans cette matière la direction et la qualité des exercices nécessaires pour cet objet.

La règle générale que je puis indiquer pour obtenir cette parfaite union de voix de poitrine et de tête c'est la suivante: le volume de voix de poitrine étant plus grand que celui de tête, on doit calculer et s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, mesurer le volume ou la quantité des deux, et à proportion que le chanteur s'approche du point ou de l'intervalle ou commence sa voix de tête, diminuer graduellement le volumé de voix de poitrine, jusqu'à se mettre au niveau du volume de voix tête dans son principe.

Supposons par exemple que la voix de poitrine

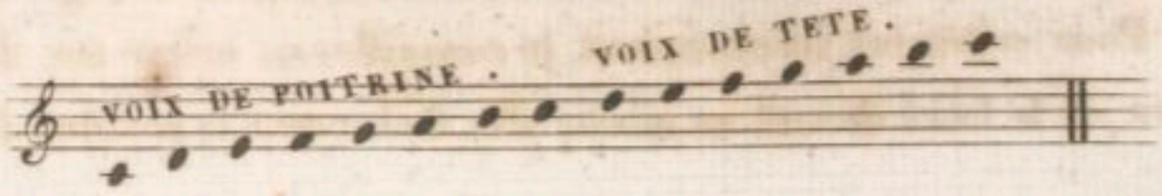
Soit de ce volume - - - - - - - - - - - - - - - VOIX DE POITRINE.

Et que la voix de tête soit de celui ci - - - - - - - VOIX DE TETE.

UNION DES DEUX VOIX.

VOIX DE POITRINE diminuant pour s'unir à la VOIX DE TETE.

Voyez l'exemple Suivant.



VOIX DE POITRINE diminuant pour s'unir à la VOIX DE TETE.

Chaque individu doit faire ce changement de voix dans l'intervalle le plus convenable suivant la force de ses organes. J'ai déjà dit qu'on doit toujours chercher à prolonger la voix de poitrine au dégré le plus élevé possible. Il est nécessaire que les élevès comprennent bien qu'en diminuant le volume de voix poitrine pour l'unir à celui de la tête, ils ne doivent pas diminuer l'énergie nécessaire de la voix pour donner ou former des sons en montant. Je fais cette observation, parceque j'ai vu des personnes, qui étudiaient le chant, ne pouvoir pas comprendre qu'on put donner de l'énergie à la voix sans donner en même temps toute la quantité de sa voix. Il est bien reconnu cependant que, sans donner toute la quantité de voix que possède un chanteur, il peut chanter avec l'énergie nécessaire pour former des sons exacts, dans leur intonation, dans toute l'étendue de sa voix. Je ne parle pas ici de l'énergie que requièrent les paroles que l'on chante, je parle seulement de celle nécessaire pour former des sons exacts et d'un beau caractère.

Un chanteur doit être maître de faire, suivant sa volonté, cinq ou six notes du milieu de son DIAPASON, soit avec la voix de poitrine, ou avec celle de tête, sans qu'on s'aperçoive d'aucune différence; et l'on pourra dire alors qu'il s'est élevé à une grande perfection, s'il peut en liant une de ces notes, passer d'une classe de voix à l'autre; ce qui est véritablement difficile; mais après avoir obtenu ce résultat, son savoir et son exécution dans le chant seront doublés.

DE LA RESPIRATION.

La respiration est la force motrice de la voix: une respiration prolongée est le plus grand avantage que puisse possèder un chanteur.

La respiration se divise en deux parties, savoir: L'ASPIRATION, qui est l'introduction de l'air dans les poumons, et L'EXPIRATION, qui est l'expulsion de l'air qui y est remfermé.

Ceux qui étudient le chant doivent beaucoup s'exercer à aspirer avec facilité, et à introduire en même temps le plus grand volume d'air possible dans leur poumons, sans que les personnes qui sont présentes s'en aperçoivent. Un trop grand effort chez un chanteur en aspirant fatigue le spectateur, et détruit la beauté du chant, il ne peut paraître bien que dans un très petit nombre de cas. Dans une composition ou le chanteur doit exprimer une grande passion, accompagnée d'agitation et de trouble, il peut produire un bel effet.

L'expiration présente aussi de grandes difficultés: il est nécessaire d'avoir un très grand soin d'éviter que l'air qui s'introduit, ne sorte trop rapidement, il faut savoir le contenir, l'économiser, et se garder surtout de le laisser sortir, avant d'articuler le son. Le maître instruit fera connaître à son élève l'utilité de ces préceptes, et il lui indiquera les exercices convenables à faire sur cet objet.

La respiration doit pour ainsi dire, s'accomoder à la ponctuation du discours musical. La terminaison des phrases et un point d'orgue sont à la rigueur les cas ou l'on doive prendre la respiration. Néanmoins pour diriger ceux qui ont une poitrine faible, les demi respirations doivent être permises après une note de longue durée, avant un trille, et après les membres de la phrase musicale: ce que le maître pourra expliquer par la pratique et par les exemples.

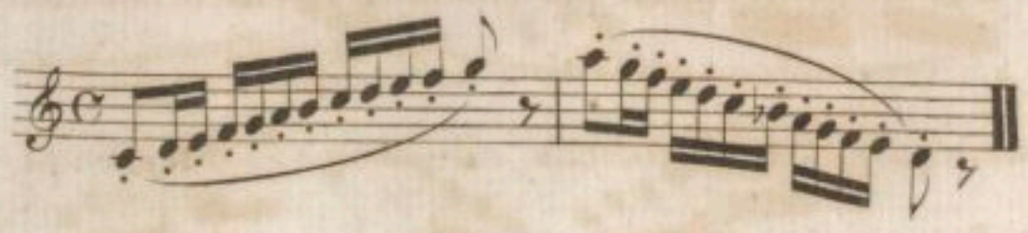
Dans les exercices qui appartiennent à la légèreté et à la flexibilité de la voix, il faut que le son de chaque note soit exact et jamais douteux; l'exécution la plus rapide et la plus brillante produirait sans cela le plus mauvais effet; il est même nécessaire que tous les sons soient égaux en quantité, et bien liés entr'eux, (sans être confondus) suivant les règles prescrites ci-dessus, que chaque son soit éxécuté avec le gosier ou TRACHEA sans remuer la langue ni le menton; et il faut faire attention de donner une plus grande énergie à la voix dans les notes montantes, et la diminuer graduellement dans les descendantes.

DE LA FLEXIBILITÉ DE LA VOIX.

Il y a des individus qui ont une grande facilité pour exécuter avec clarté et rapidité toutes espèces de passages qui appartienent à la flexibilité de la voix: d'autres la possèdent pour les passages en montant, et n'en ont pas autant pour les passages descendants; d'autres qui font le contraire; et quelques uns qui n'en ont pour aucun cas. Tout cela dépend de l'état de rudesse, ou de flexibilité des parties du gosier qui contribuent à la voix, et du plus ou moins d'élasticité de l'épiglotte. L'épiglotte est un corps mouvant qui est sur le larynx; ce corps qui par sa nature, est élastique, se met en mouvement, suivant le plus ou moins de contraction des muscles du pharynx, et en proportion de l'impulsion que l'on donne à la colonne d'air qui forme la voix. Quand l'épiglotte se met en mouvement par ces moyens, elle le fait momentanément, à cause de la propension qu'elle a à reprendre sa position naturelle: mais dans le mouvement que fait l'épiglotte pour rentrer dans sa position naturelle, elle coupe et interrompt, en partie, la colonne d'air qui forme la voix, et ce mouvement est celui qui contribue (d'une manière facile à démontrer)

à la distinction des sons rapides, c'est-à-dire, à ce qu'ils ne se confondent pas les uns avec les autres, ou ne se lient trop avec leurs immédiats. Lorsque l'air, qui forme un son ne reçoit aucune impulsion, ou n'est interrompu par aucun autre corps, le son sera SOSTENUTO; mais, s'il s'entremet entre la colonne d'air un autre corps quelconque, ou qu'il recoive une autre impulsion assez forte pour le faire vibrer, alors le son est interrompu (autant de fois que cela arrive) lorsqu'on donne un son prolongé avec la voix dans un même intervalle, appliquez la main successivement et avec rapidité sur la bouche, et de ce même son, il en résultera un nombre d'autres sons séparés entr'eux dans le même intervalle; ainsi on ne peut former des sons aussi rapides, et distincts les uns des autres, sans que la colonne d'air qui les forme, souffre quelque altération dans son cours: aussi les individus qui ont l'epiglotte plus rude, et moins d'élasticité dans les muscles du pharynx, ont ils une grande difficulté à faire des passages de flexibité de voix; surtout ceux qu'on nomme VOLATAS, parceque comme les agents naturels ne cèdent et ne s'adoucissent pas avec autant de vitesse, ils passent plusieurs sons mélés entr'eux, sans qu'il y ait aucune altération ou interruption dans la colonne d'air qui les forme. Pour que ces individus que la nature à peu favorisés de ces moyens, puissent acquérir la flexibilité nécessaire, il faut qu'ils s'exercent constamment à faire des gammes ascendantes et descendantes dans les modes majeurs et mineurs, et qu'ils commencent par un mouvement lent, en poussant leur voix à chaque intervalle; qu'ils aient grand soin que chaque son soit séparé ou STACCATO du son immédiat, afin qu'ils ne soient pas trop liés l'un avec l'autre: cela fait, on augmentera le mouvement à proportion de la facilité qu'on acquerra, et l'on pourra facilement observer que, plus le mouvement sera rapide, plus les sons se lieront naturellement les uns avec les autres; mais alors l'attention et le soin devront redoubler, afin que ces sons soient distincts, clairs, et d'égale quantité, et qu'ils ne se lient trop, jusqu'au point que beaucoup d'entr'eux se confondent, comme il est facile que cela arrive, s'il n'existe pas la plus grande surveillance de la part du maître et des élèves. Par ce moyen on obtiendra, et on acquerra indubitablement l'agilité de la voix pour exécuter avec facilité, clarté et rapidité les passages de la plus vive exécution. L'expérience m'a démontré que, à proportion que l'élève va accélérant ces gammes, après avoir suivi les règles prescrites, il arrive qu'elles sont plus liées entr'elles, et que tous les sons en sont clairs et distincts, comme pourraient l'être c'eux d'une gamme STACCATA, LEGATA.

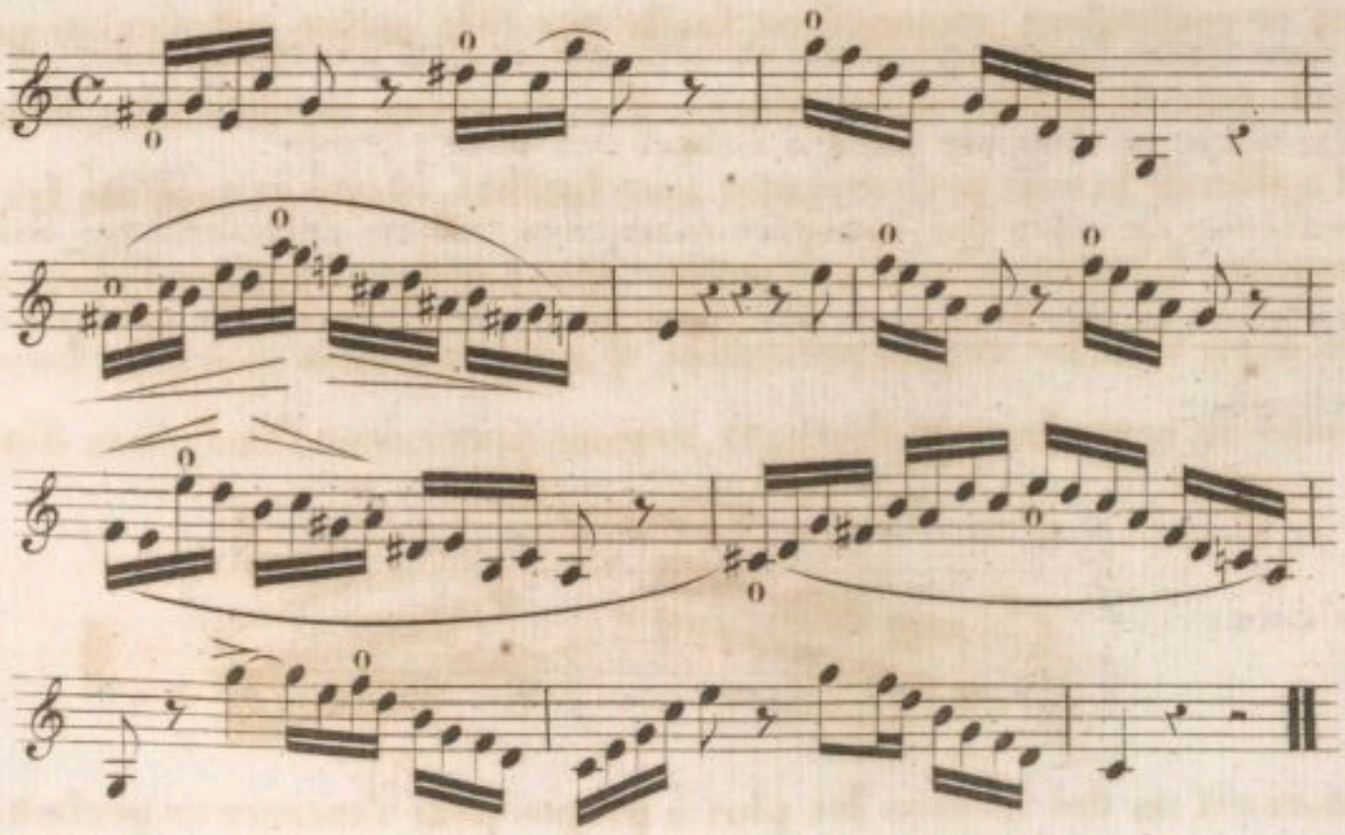
EXEMPLE.



Celui-ci est un des moyens les plus à propos pour s'exercer ou perfectionner le gosier

de ceux à qui la nature n'a pas donné assez d'élasticité dans les organes, et qui aident à obtenir la flexibilité de la voix. Ceux qui sont doués par la nature des moyens pour exécuter avec facilité tous les passages de volubilité de voix, doivent être dirigés de diverses manières, et chercher à améliorer ce don naturel, et en faire un bon usage; parcequ'il y a quelques personnes qui, bien qu'elles possèdent cet inapréciable don, ne peuvent, ou par faiblesse, ou mauvaise direction dans l'étude du chant, faire un son SOSTENUTO, ou ce qu'appellent les Italiens UNA MESSA DI VOCE: ce qui est pourtant absolument nécessaire pour un chanteur.

Comme le mécanisme du chant est susceptible de tant de modifications, par la différence d'un individu à un autre, à cause de la variété de leurs dispositions naturelles, je pourrais m'étendre davantage sur cette matière, d'après les observations pratiques que j'ai faites parmi les divers élèves que j'ai eu occasion d'enseigner ou de diriger, et par le long examen que j'ai fait des organes qui contribuent à la formation de la voix, et particulièrement du larynx de diverses personnes des deux sexes, et de différens âges, à l'époque ou j'ai fait un cours d'anatomie, dans le but d'examiner par moi-même tout ce qui peut contribuer à acquérir plus de connaissances dans cette matière; mais craignant de surpasser les limites que je me suis imposées dans cet ouvrage, je m'abstiendrai de toute autre explication. Cependant je ne puis m'empêcher d'indiquer aux élèves que, dans les passages de flexibilité de voix, composés ou formés en distances d'un intervalle à un autre, il leur sera trés avantageux de se servir de quelques notes de ces passages comme un point d'appui à leux voix, parceque s ils n'emploient pas ce moyen, ils s'exposeront à être inexacts dans les proportions des sons, et leur exécution en deviendra plus difficile.



Toutes les notes qui sont marquées d'un o dans l'exemple précédent sont les points d'appui pour exécuter les passages avec plus de facilité et plus d'exactitude, et dans ces notes, la voix et l'intonation doivent être bien assurées, en leur donnant un tant soit peu plus de valeur qu'aux autres sans manquer à la mesure.

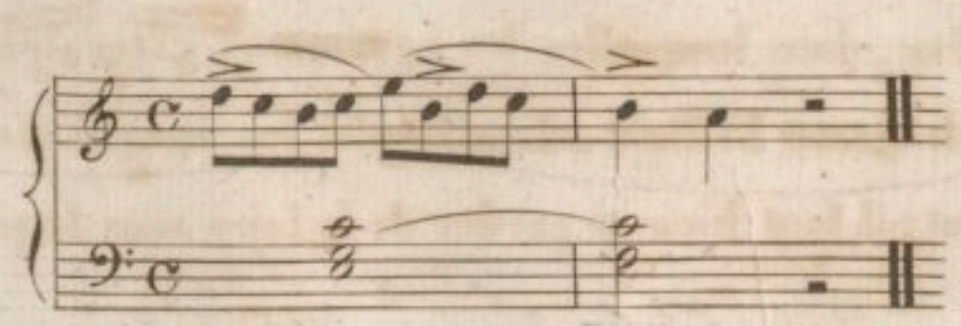
Dans les VOLATAS tant en montant qu'en descendant, on doit attaquer décidément la seconde note de la VOLATA, parceque en le faisant ainsi, cela en rendra l'exécution meilleure et plus facile, surtout aux individus que la nature à peu favorisés sous le rapport de la flexibilité de la voix.

DE L'APPOGGIATURA.

Une des beautés du chant, c'est l'APPOGGIATURA, lorsqu'elle est bien exécutée; son nom même annonce qu'elle doit être un point d'appui pour la voix. Pour l'exécuter avec précision, il est nécessaire de faire une inflexion de voix, ou SFORZATO, dans chaque APPOGGIATURA, afin que celle-ci soit plus forte dans le son, que celui de la note qui lui succède en la liant en même temps avec elle: par ce moyen on donne de l'énergie à la voix et au sentiment de la parole; et de là vient la bonne exécution de la phrase, ce qui donne aussi un beau coloris. Dans les temps ANDANTE, ANDANTINO, LARGO, LARGHETTO, ADAGIO, et dans toute composition sentimentale, L'APPOGIATURA doit être de la plus grande durée possible, et très expressive. Dans le cas ou L'APPOGGIATURA doit être rapide, (comme il arrive quelquefois dans un temps ALLEGRO) elle doit aussi être attaquée avec plus de force que la note qui lui succède. Dans les phrases qui se terminent par deux notes dans un même intervalle, la pénultième devient APPOGGIATURA de la dernière, et c'est une règle générale dans toutes les compositions vocales, qui ne sont pas concertantes, et pour celles dans lesquelles l'harmonie ne s'oppose point à l'objet des dites phrases.

Il y a beaucoup de notes qui, sans être marquées comme APPOGGIATURAS, doivent être considérées comme telles; et dans ce cas, on doit faire la même inflexion de voix que dans les APPOGGIATURAS. Par exemple :

ANDANTE.



La première et pénultième note de l'exemple précédent sont des APPOGGIATURAS, quoiqu'elles ne soient pas marquées de même; ainsi dans le cas où une phrase commence par une note qui n'est pas en proportion harmonique avec la basse, cette note doit-être considérée comme une APPOGGIATURA, et exécutée comme telle, en suivant les règles indiquées; on doit en faire de même, lorsque la penultième de la phrase se trouve hors de proportion harmonique.

Comme le chant peut, par le moyen des paroles produire des sensations qu'il n'est pas au pouvoir des instrumens artificiels de rendre, il n'y a point de qualité préférable dans un chanteur à celle d'avoir une prononciation claire et distincte, surtout s'il a le soin de marquer particulièrement les notes qui sont sur la voyelle ou la syllabe accentuée, et de donner aux paroles l'énergie ou la tendresse qu'exigent la situation et la passion qu'elles expriment; alors il pourra exciter chez le spectateur (par un principe sympathique) toutes sortes de passion, le rendant intrépide, vaillant, aimant, féroce ou tendre et compatissant, jusqu'au point d'arracher des larmes abondantes, tribut que le public offre plus d'une fois involontairement au talent d'un bon chanteur.

Dans aucun cas, l'usage des inflexions de voix n'est jamais plus utile que lorsqu'un chanteur doit exprimer les sentiments des paroles; de manière que lorsqu'il chante des paroles dictées par la passion de l'amour, le caractère et les inflexions de sa voix doivent être différens de ceux qu'il emploie, lorsqu'il exprime les sentiments d'un guerrier et différens encore, quand ils expriment la passion de la colère, et l'état violent d'irritation; le génie du chanteur, s'il en a reçu de la nature, sera le meilleur précepteur, et c'est lui qui lui montrera la route qu'il devra suivre, pour faire les modifications les plus analogues à sa voix, d'après sa propre organisation, et les diverses passions qu'il aura à exprimer; néanmoins on peut faire des progrès sur ce point en écoutant de bons modèles.

Dans la manière d'embellir les compositions qu'un chanteur doit exprimer, il doit être fort sévère et retenu dans le mode de les faire. Il y a des compositions vocales dans le genre simple et ingénu, dans lesquelles les agréments gâteraient l'essence de la composition; même dans le genre brillant, dans lequel les compositions sont le plus susceptibles d'embellissement, il faut bien se garder de le faire sans le plus grand scrupule,

dans la crainte de diminuer ou d'empêcher l'effet général, et de sortir des positions harmoniques de ces passages. Dans le genre héroïque, les agréments DI BRAVURA et des sons simultanés seront plus convenables que le genre du PORTAMENTO. Dans les expressions de tendresse, au contraire, tout doit être PORTAMENTO et grâce, et les agréments se trouveront fort à propos lorsque les distances permettront de les introduire. Dans la compassion et le genre plaintif, on doit faire peu d'embellissements et beaucoup d'inflexions de voix. Dans l'état de fureur et d'agitation, ce n'est que rarement qu'on doive employer les ornements: dans le premier cas, il faut faire un grand usage de la voix de poitrine, et dans le second d'inflexions de voix, aspirant quelquefois sensiblement.

Comme dans l'art du chant, outre des qualités physiques et morales, qui sont nécessaires dans une personne, pour la vraie expression des paroles, il y a un mécanisme qui s'étend à l'infini; j'ai cru convenable de mettre ces petites observations avant les exercices de vocalisation, afin de contribuer davantage, par ces exemples, aux progrès et à l'avancement de ceux qui se destinent à les pratiquer. Si je parviens au but que je me suis proposé par cette publication, mes efforts auront obtenu la récompense que j'ambitionne.

P. S. Il ne convient en aucune manière que ceux, qui s'occupent de ces exercices de vocalisation, s'accompagnent eux-mèmes sur le Piano, parceque outre que l'attention qu'exige l'accompagnement les empecherait d'observer les préceptes établis, la position d'être assis n'est pas favorable pour exercer la voix, ni même pour en permettre librement l'émission. J'ai déjà dit qu'ils doivent s'exercer debout et dans une attitude noble.

Andante.

Ex: 1.

Allegretto.

Ex: 2.

p

f

p

f

p

Moderato.

Ex: 3.

p

Allegretto
con molo.

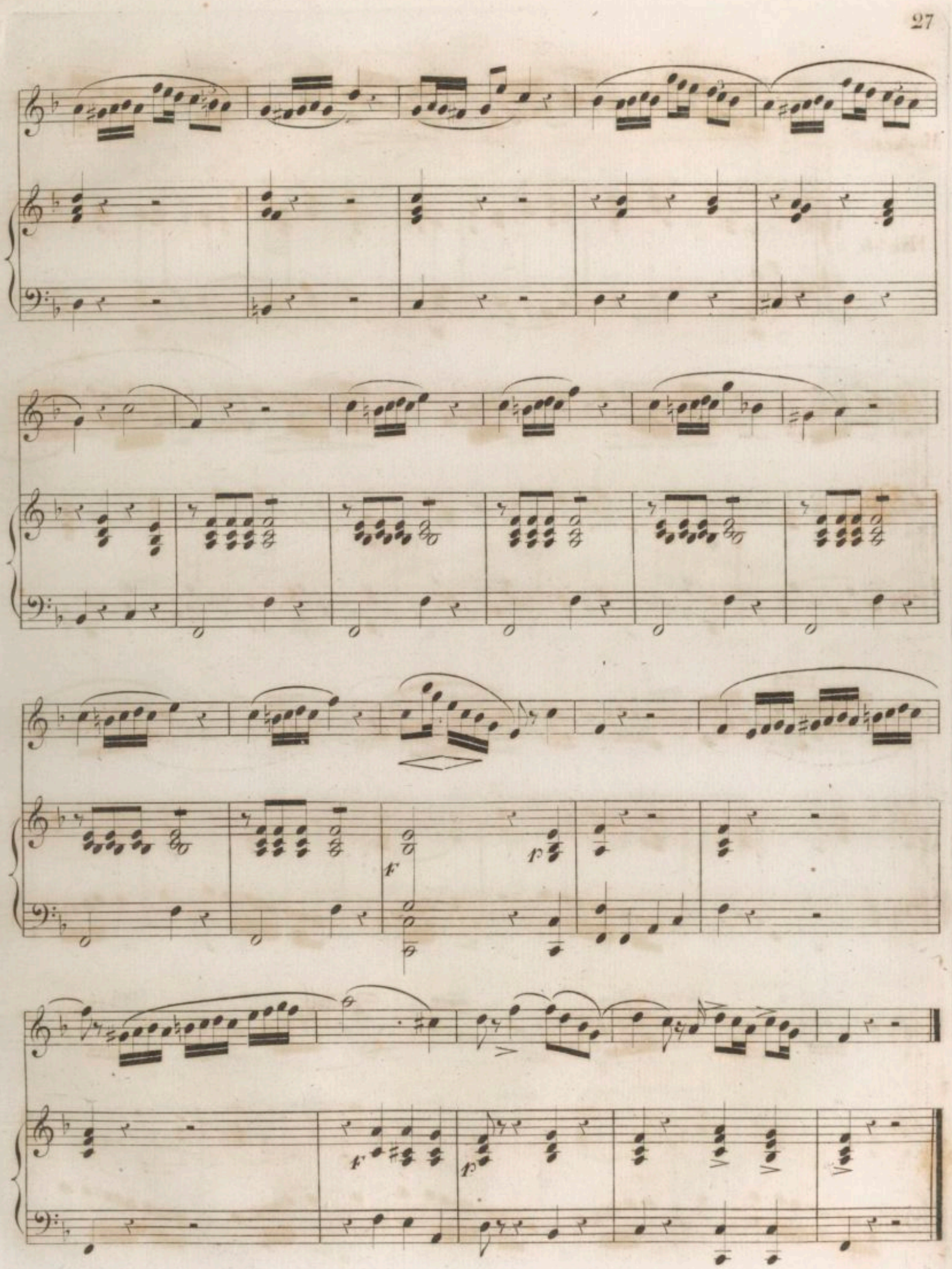
Ex: 4.

Allegro Moderato.

Ex. 5.

p

f



Allegro, giusto.

Ex: 6.

p

Cres.

f

f

Allegro.
Moderato.

Ex: 7.

Cres.

Largo.

Ex: 8.

Allegro.

Allegro.

Maestoso.

Ex: 9.

dolce.

Andantino.

Ex: 40.

p

tr tr tr

tr tr tr tr

3 3 3

p

f

Cres - - - - f

Allegro
Moderato.

Ex: 11.

Più moto.

Più moto.

f

f

Allegro.

Ex: 12.

Maestoso.

Ex: 13.

Più moto.

Più moto.

Sempre Legato

Allegro
Moderato.

Ex: 14.

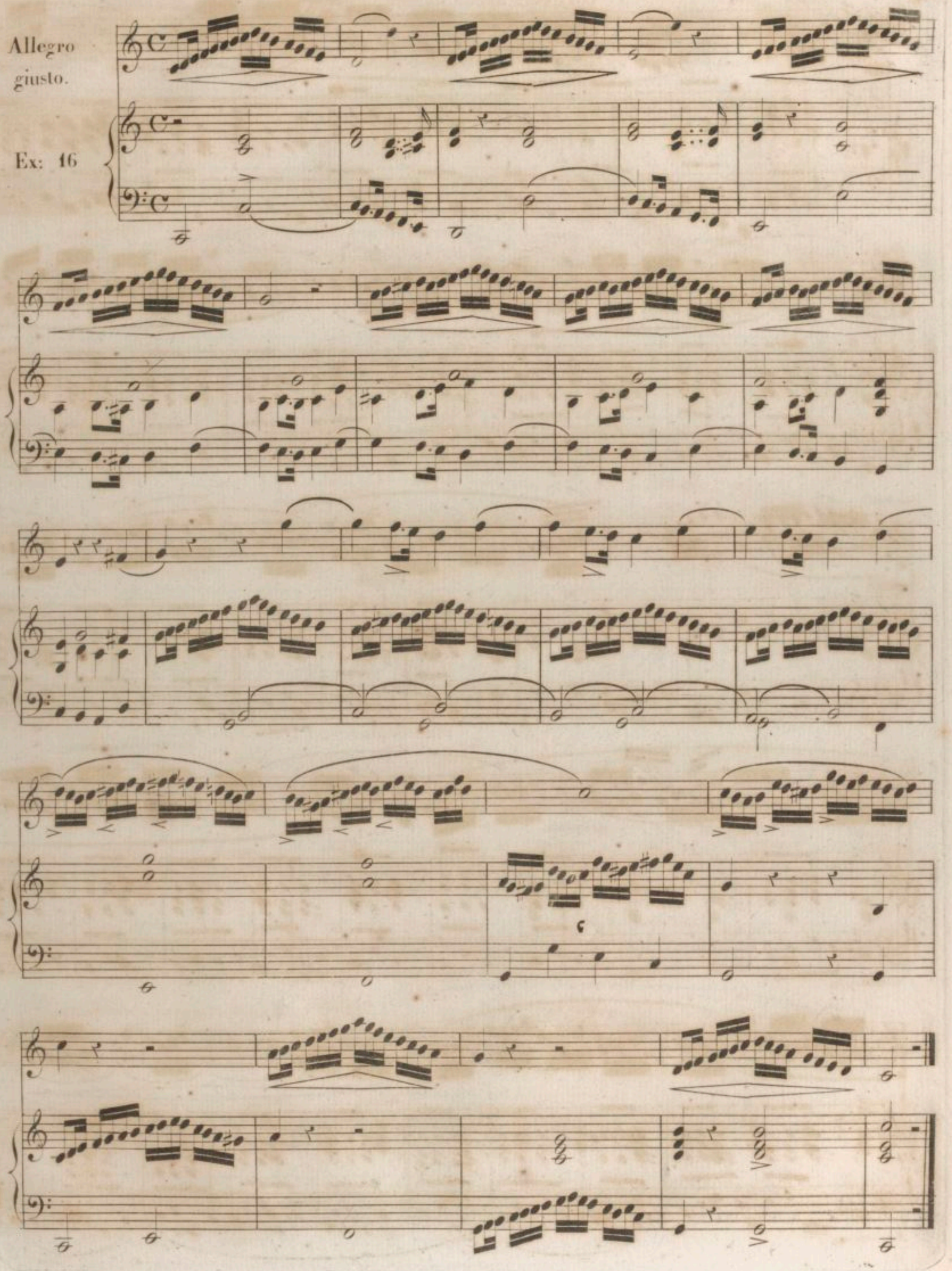
Allegretto.

Ex: 15.

f *p*

Allegro giusto.

Ex: 16



Allegro.

Ex: 17.

Allegretto
con moto.

Ex. 18.

Un poco piu moto.

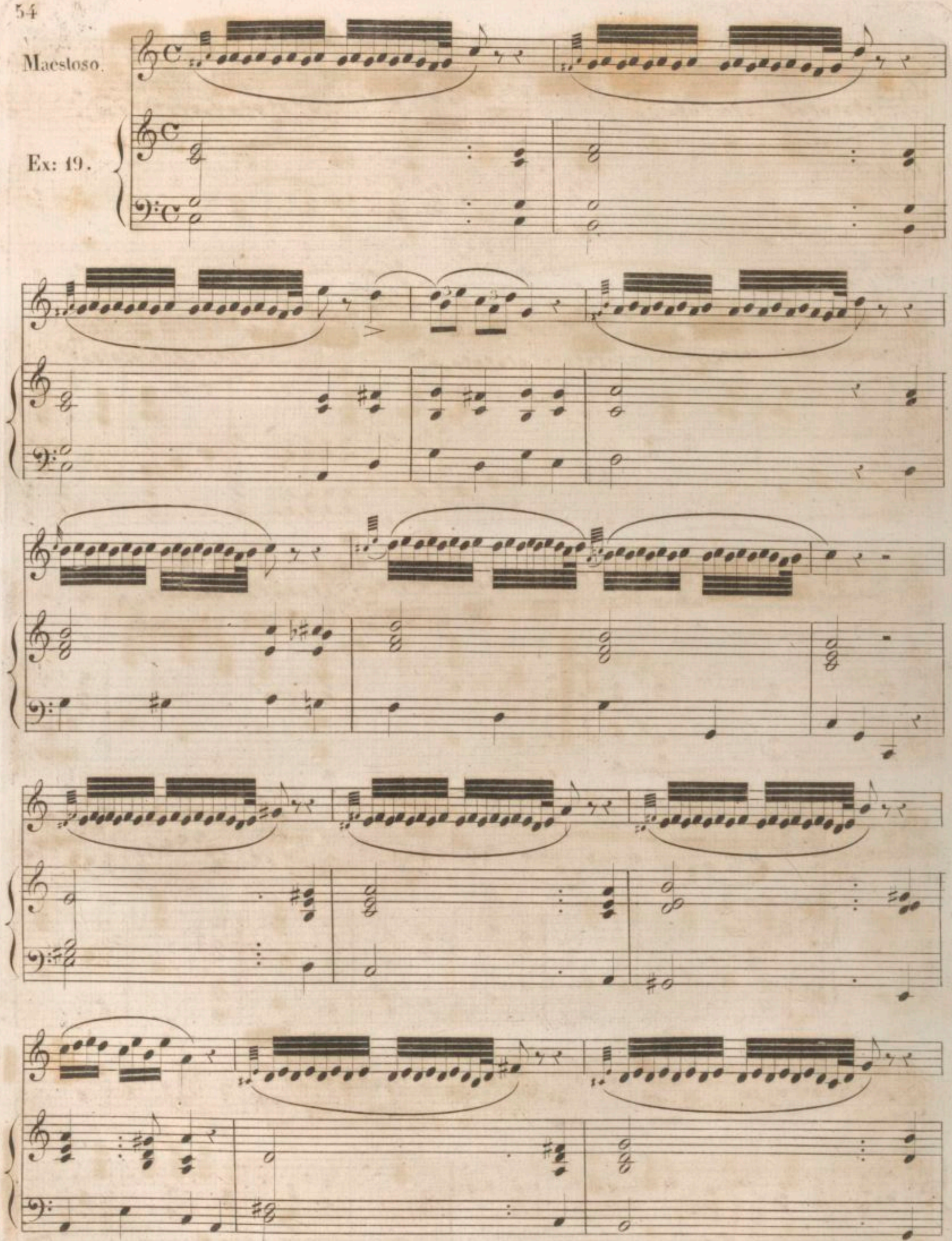
Un poco piu moto.

1° tempo.

1° tempo.

Maestoso.

Ex: 19.



Allegro
Moderato.

Ex: 20.

Allegro giusto

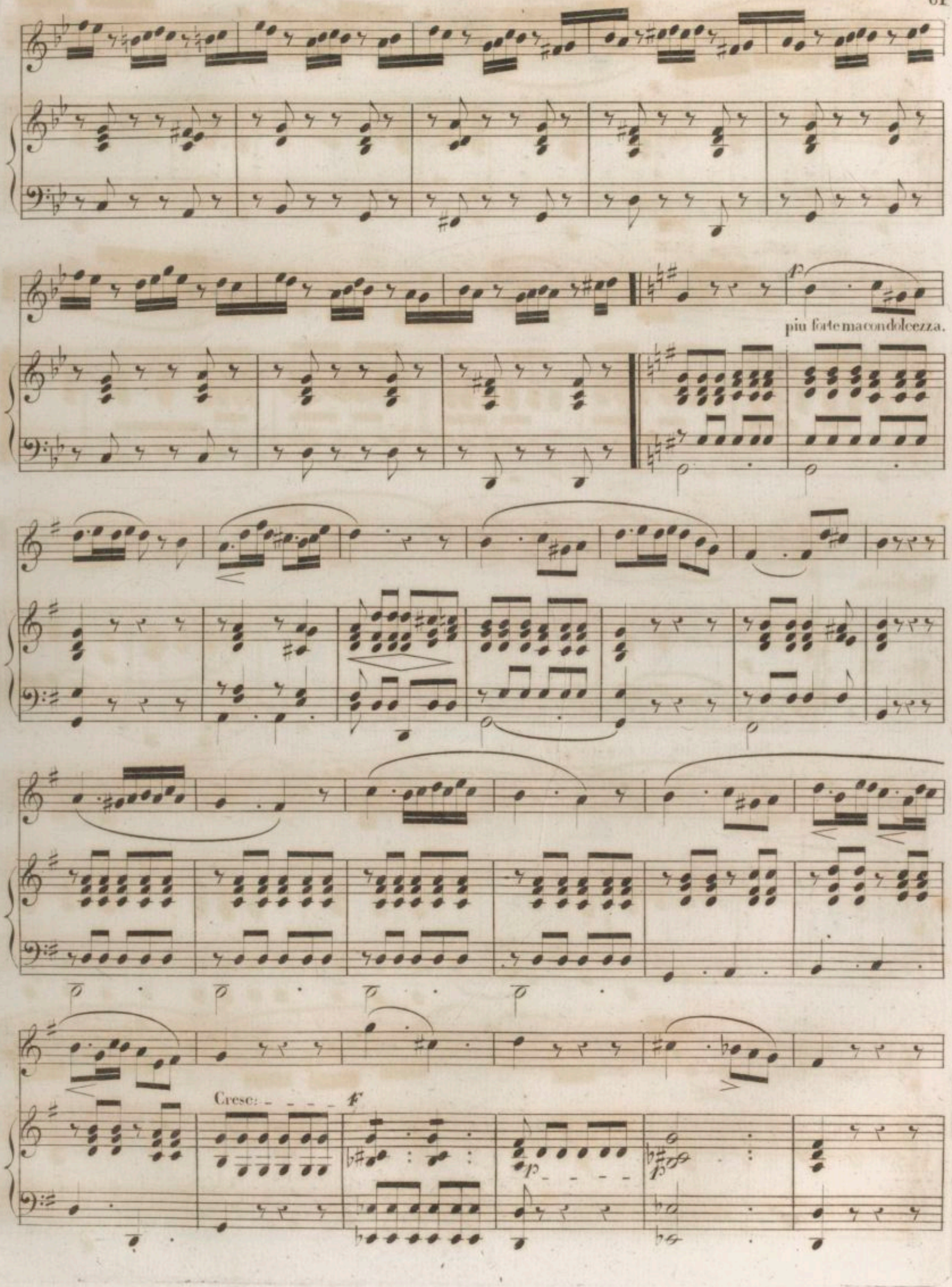
Ex: 21.

p

Sempre legato é a mezza voce.

Allegretto.

Ex: 22.


più fate ma con dolcezza.
Cresc:
f
p

Allegro
Moderato.

Ex: 23.

Maestoso.

Ex: 24.

Allegro.

Ex: 25.

p

Cresc - - - - - - - diminuendo.

Cresc - - - - - - diminuendo.

Cresc - - - - - - - - diminuendo.

Largo.

Ex: 26.

Allegro.

Allegro
Moderato.

Ex: 27.

f p f p Cresc.. f

p Cresc.

f

Allegro

Ex: 28.

Larghetto.

Ex: 29.

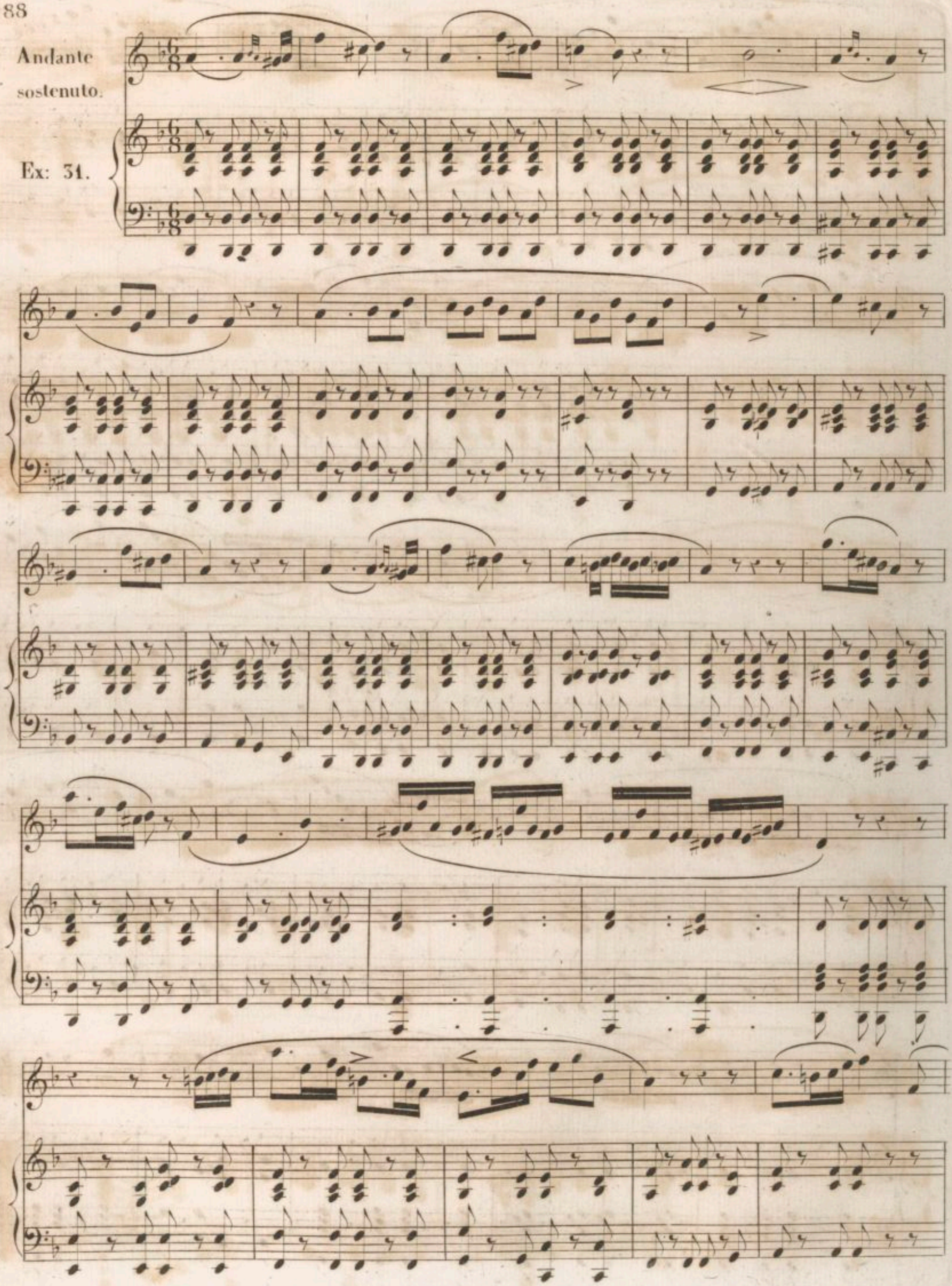
Allegro giusto.

Ex: 30.

fp

Andante
sostenuto.

Ex: 31.



Allegro.

Ex: 52.

Andante
con moto.

Ex: 33.

Smorz:

Allegro.

Ex: 34.

cresc:

f

p

f

risoluto

f

Sempre legato.

Andantino

Ex: 55.

pp

Allegro.

Moderato.

Ex: 36

Allegretto
con moto..

Ex: 37.

f

ritardando gra -

dualmente.

morendo

Allegro.
brillante.

Ex: 38.

fp fp fp fp

f p

Alla breve
non troppo.

Ex: 39.

Cresc- - - - - - -

f

p

Allegro
Moderato.

Ex: 40..

Andante.

FINALE.

Ah che il des _ ti _ _ no, Mio bel te___so_ _ _ ro,

Al _ _ tro che pe___ ne Non ha per me! A te vi _

ci _ _ _ no D'a _ _ mor mi mo__ ro: Non ho mai

be _ _ _ ne Lon _ _ tan da te.

Vocalizzio.

Piu moto.

Piu moto.

F

p

Andante.

Piu mosso.

p

Piu mosso.

f

f

BIBLIOTHEQUE IMPERIALE IMPR.