Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

C.

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

L'ART

DE

Phraser et de Cadencer

LEÇONS DE CHANT

POUR

développer le Médium de la Voix

PAR

F. CHIAROMONTE

Prix net: 10f.

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

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

Vm.8 A.55 (1)

Carissimo Chiaromonte,

Ho percorso con vivo interesse e molta attenzione il vostro volume portante il titolo di *Lezioni di Canto per sviluppare il centro della voce*. Mi corre debito felicitarvi pel vostro interessante lavoro, fatto da Maestro, e conoscitore della voce umana, e sebene in tempi di *Barricate*, destinato a rendere i più grandi servigi alla periclitante Arte del Canto!!

Il mio suffragio è di poco valore; ma vi prego crederlo sincero, e proveniente del

Vostro Servo

G. ROSSINI.

Parigi, 25 Ottobre 1864.

Al Signor F. CHIAROMONTE,
Distinto Compositore di Musica.

Al Signor Chiaromonte,

J'ai parcouru avec un vif intêret et beaucoup d'attention votre volume intitulé: *Leçons de Chant pour développer le médium de la voix*. C'est un devoir pour moi de vous féliciter sur votre intéressant travail, fait en maître et en connaisseur de la voix humaine. Quoique nous vivions en temps de *Barricades*, ce travail est destiné à rendre les plus grands services à l'Art du Chant qui s'en va.

Mon approbation est peu de chose, mais je vous prie de la croire sincère et venant de

Votre Serviteur

G. ROSSINI.

Paris, 25 Octobre 1864.

A Monsieur F. CHIAROMONTE,
Compositeur distingué.

CONSERVATOIRE ROYAL
DE
MUSIQUE.

Cabinet du Directeur.

BRUXELLES, le 6 novembre 1865.

Mon cher Monsieur Chiaromonte,

Je viens de lire votre nouvel ouvrage, *l'Art de phraser et de cadencer*, avec l'intérêt que je porte à tout ce qui peut contribuer à la conservation de l'art du chant; car, dans cet art, il n'est pas permis de parler de progrès, les anciens grands chanteurs ayant atteint les limites de la perfection. Je vous félicite du mérite de ces excellentes leçons de chant où vous enseignez si bien l'art de phraser et de déterminer les périodes, que vous appelez avec beaucoup de justesse *l'art de cadencer*. Les soins que vous prenez de développer le médium des voix et d'unir les registres témoignent de votre grande expérience, car c'est précisément là la partie faible, même chez beaucoup de chanteurs de réputation.

Ce n'est pas vous que je devrais féliciter, mon cher Monsieur Chiaromonte, mais bien les artistes et les amateurs à qui vous offrez un excellent guide pour le perfectionnement de leur talent et le développement de leur organe vocal.

Agréez l'assurance de mes sentiments de grande considération.

FÉTIS.

Bruxelles. — Imp. A. MERTENS et FILS

PRÉFACE.

En publiant ces *Leçons de Chant*, précédées de quelques exercices préparatoires, je n'ai eu d'autre but que celui de développer *le médium de la voix*, chose qui n'a pas attiré jusqu'ici l'attention de ces habiles professeurs de chant qui ont publié d'excellentes méthodes; quoique, à vrai dire, la plus grande partie de ces publications ne soient que des recueils de vocalises surchargées de roulades et de fioritures. Au reste, il ne faut pas s'en étonner. A l'époque des *castrats* — qui a été l'âge d'or du beau chant, lorsque brillaient les Farinelli et les Caffarelli, dignes élèves du patriarche de la mélodie italienne, Porpora, et dans un temps plus près de nous, les célèbres Crescentini et Velluti — le chant expressif était en grande vogue à la vérité, mais, d'autre part, le chant fleuri, hérissé de toutes les difficultés de la vocalisation, était presque le seul but de tous les efforts de ces grands artistes. Personne n'ignore qu'à cette époque les compositeurs écrivaient expressément des mélodies fort simples, pour donner un libre cours au savoir, à l'imagination, et parfois même au caprice des exécutants, lesquels défiguraient le chant primitif à tel point qu'il devenait impossible de le reconnaître. Nul doute que les changements ne fussent faits par des hommes d'un talent incontestable et profondément pénétrés de la situation dramatique : néanmoins, et le plus souvent, on sacrifiait tout à un trille, à une gamme chromatique, à une élégante fioriture. Que si par hasard ces embellissements étaient

faits par des artistes manquant du bon goût nécessaire, chacun peut imaginer quelles fautes grossières en résultaient, et partant combien l'art devait en souffrir.

Il est un autre fait dont je dois dire un mot. La musique d'église était alors en très-grande vogue, et cela devait être. Il suffit de rappeler les noms des maîtres célèbres qui s'étaient adonnés aux compositions religieuses, Pergolese, Durante, Leo, Scarlatti, etc., et, avant eux, le plus grand de tous, Palestrina, pour comprendre sans peine à quelle hauteur ce genre de musique était arrivé. Mais les castrats n'entendaient pas de cette oreille; non pas faute de comprendre et d'apprécier les beautés solennelles contenues dans ces compositions, mais parce que le style en étant grandiose et sévère ne leur permettait pas d'en altérer le texte en y introduisant des fioritures, des trilles et des roulades, de tout point antipathiques à la nature de ces créations sublimes. C'est pourquoi les susdits chanteurs — qui alors régnaient en maîtres au théâtre et à l'église, — loin de les propager, tâchaient, par tous moyens, de les faire tomber dans l'oubli. L'illustre Pergolese, qui eut le tort de ne pas naître un siècle plus tard, fut une des nombreuses victimes de ces gazouilleurs enragés ; et ce ne fut qu'après de longues années qu'on rendit à son génie toute la justice qui lui était due.

Voilà pourquoi toutes les vocalises de l'époque en question ne sont que des Airs, ou pour mieux dire des Motets sacrés qui reposaient principalement sur les traits de bravoure , le style fugué et le contrepoint sévère. Tout le monde peut vérifier mon assertion, et les Madrigaux — genre de musique qu'on appelle de chambre — serviront à appuyer ce que je viens de dire. Il faut pourtant excepter du nombre les solfèges d'Aprile, qui, quoique composés dans le style qui régnait alors, sont pleins de mélodies larges et passionnées ; aussi bien que les vocalises de Righini, qui, à mon faible avis, sont le véritable apogée du beau.

Les choses marchaient de la sorte, lorsque la réaction commença à se faire jour. Glück aborda courageusement la réforme, et ses compositions devinrent une espèce de lit de Procuste pour les castrats. Cependant il est vrai de dire que le premier Soprano, ou autre premier Ténor, ou Contralto, etc., avaient toujours leur morceau appelé *de bravoure*, où ils répandaient les trésors de leur vocalisation ; mais ces morceaux étaient placés très-judicieusement là où la situation dramatique n'en souffrait aucunement; et, de la sorte, les exigences des artistes se trouvaient satisfaites, et les compositeurs avaient au moins la consolation de ne pas entendre massacrer leurs compositions musicales.

Dans un temps plus près de nous, un sublime génie, Mozart, marcha, sous ce rapport, sur les traces de Glück. En effet, il plaça toujours les Airs à roulades dans les moments dramatiques d'un intérêt secondaire. Malheureusement, ces chefs-d'œuvre d'outre-monts ne jouirent pas alors de beaucoup de popularité en Italie; et la raison en est que les Italiens possédaient trop de compositeurs illustres et d'excellents chanteurs, pour se soucier beaucoup de ce qui leur venait du dehors. Toutefois, celui qui approcha le plus de notre musique italienne — en gardant toujours son individualité extraordinaire — ce fut Mozart. En effet, si l'on se souvient qu'il n'était pas né en Italie, n'est-ce pas merveille que d'entendre ces récitatifs, non pas confiés aux instruments, mais aux voix, et qu'on appelle *parlés ?* Quelle justesse d'accent ! quelle belle distribution de périodes ! quelle noble déclamation ! Je crois humblement que, sous ce rapport, la partie la plus remarquable des opéras de Mozart c'est le récit parlé : quant au récit instrumental, où la passion et la situation dramatique ouvrent un champ si vaste au développement des idées, il est aisé de comprendre quels chefs-d'œuvre devait produire un génie tel que celui de Mozart.

Voilà où en étaient les affaires théâtrales vers la fin du siècle passé et le commencement de celui-ci, lorsque Rossini parut. Cet homme de génie, avec le courage instinctif de sa force, entreprit la transformation totale du théâtre. Le nouveau maëstro commença par mettre un frein aux caprices licencieux des chanteurs ; il écrivit lui-même tous les embellissements, et jusqu'aux points d'orgue ou cadences; et de la sorte on évita, si j'ose le dire, les barbarismes et les solécismes musicaux, jadis si fréquents, et messieurs les chanteurs furent réduits à leur véritable rôle, à celui d'interprètes fidèles.

Pendant cette deuxième époque, qu'on me passe le mot, une armée innombrable de très-habiles professeurs publia des Méthodes, des Vocalises, des Solfèges, etc., d'une valeur incontestable; et, à mon avis, le travail le plus remarquable et le plus complet du genre que je connaisse, c'est la méthode de Garcia. Néanmoins, généralement parlant, tous ces Solfèges, ces Vocalises, etc., ne sont qu'une imitation, je dirai presque servile, du style rossinien, ce qui n'est certes pas un défaut; de plus il était impossible qu'il en fût autrement. Mais le style orné devait subir un changement et se prêter à des modifications de la plus haute importance.

Rossini, après sa *Sémiramide*, qui est l'apogée du style fleuri — et c'est dans cette partition sublime que l'auteur a, pour ainsi dire, résolu le difficile problème de vocaliser et de déclamer à la fois — à son arrivée à Paris, soumit son style à la dernière, à la plus grande et éclatante métamorphose par la création de *Guillaume Tell*. Cet opéra fut une espèce de soleil vivifiant qui fit éclore une nouvelle et exubérante végétation musicale : et de même que la BIBLE est le livre des livres — qu'on me pardonne la comparaison — *Guillaume Tell* est la musique des musiques.

Un autre compositeur, débordant de sentiment et de tendresse, mettait pour ainsi dire la dernière main à l'édifice

déjà grandiose. Bellini, après son premier opéra, *Bianca e Fernando* (où point çà et là le style rossinien), apparut sous une nouvelle face dans *le Pirate*, et enrichit la scène d'une foule d'opéras très-remarquables, tels que *Norma*, *la Sonnambula*, *I Puritani*, *etc.* Bellini, dans une sphère plus bornée, était un homme de génie : et, pour le croire digne du plus bel éloge, il suffit de dire qu'il s'aperçut que le style rossinien n'était pas imitable ; qu'il comprit que la corde qui vibrait plus fortement, j'allais dire uniquement dans son cœur, était une mélancolie sentimentale qui seule pouvait le faire vivre dans la postérité ; et, finalement, que jamais il ne dépassa les bornes que lui avait imposées la nature spéciale de son talent. Mais comme le plan que je me suis tracé ne me permet pas d'approfondir cette matière, je reviens à mon sujet.

Il est incontestable que la phrase du chant italien a subi un changement très-sensible, aussi bien que la manière de cadencer ; il est également hors de doute que la mélodie actuelle, dénuée presqu'en entier d'ornements, affecte une allure large et pompeuse. Il ne m'appartient pas de décider si c'est là un progrès ou un regrès ; et lors même que je me sentirais de force pour examiner cette question ardue, ce ne serait guère ici le moment de nous en occuper : le fait existe, et personne ne peut le nier. Or, dans ma longue expérience de professeur de chant, j'ai pu observer que mes élèves, après avoir solfié et vocalisé Aprile et Righini, lorsqu'ils passaient aux cantates de Porpora et à la musique dramatique théâtrale, ne savaient ni phraser, ni achever convenablement une période, et, franchement, on ne pouvait pas trop les en blâmer ; car la différence des deux musiques était telle qu'elle rendait impossible toute espèce de rapprochement. Cette pensée a préoccupé bien des fois mon esprit, et c'est elle qui m'a porté à publier ces *Leçons de Chant*, dans le double but de développer le médium de la voix et de donner un aperçu de la nouvelle manière de phraser.

Ce travail est divisé en deux *séries*. La première, en trois parties, contient :

1° Douze leçons préparatoires ; 2° douze leçons sur les intervalles, pour développer et fondre le médium de la voix à l'aide de larges cantilènes (1) et 3° *Douze mélodies caractéristiques*, dans lesquelles j'ai tâché de donner une idée générale de la manière de phraser et de cadencer. J'ai donné tout exprès une certaine importance à l'accompagnement, pour habituer les élèves à soutenir la partie vocale. Dans notre époque, que bien des gens appellent à juste titre de transition, les accompagnements sont presque toujours travaillés ; et qui sait ? un Aristarque sévère dira peut-être que, de nos jours, la mélodie étant plutôt un fruit malingre de pénibles recherches que la création spontanée du vrai génie, elle a besoin de support, et qu'elle le cherche dans l'accompagnement : vrai ou faux, le fait existe, et c'est pourquoi j'ai désiré que, dans un cadre restreint, mes élèves eussent un échantillon de cette nouvelle manière.

La seconde série, en deux parties, est composée pour voix de Soprano ou Ténor. La première partie contient 8 leçons sur les intervalles, et la deuxième, 12 *mélodies caractéristiques*. Je recommande aux professeurs de chant de faire dire, sinon toutes, au moins une bonne partie des leçons contenues dans la

---

(1) Tous les auteurs de méthodes, en général, se sont occupés des intervalles d'une manière trop uniforme ; par exemple : intervalle de tierce *do, mi, re, fa*, etc., en montant et en descendant de la même façon. Au commencement de ma carrière professorale, je suivis ce système ; mais plus tard je dus m'apercevoir que les élèves n'avaient rien gagné à de pareils exercices et en suivant un tel mode d'étude : cela se comprend. Un élève doué d'une certaine organisation musicale, après avoir chanté le premier intervalle, devinera fort aisément les autres, vu que la progression est toujours la même : mais quand les mêmes intervalles se présentaient dans les leçons, l'élève rencontrait une certaine difficulté dans l'intonation. C'est pourquoi j'ai voulu écrire des leçons spéciales sur les intervalles, ayant eu soin de les préparer et de les résoudre de différentes manières.

première série; en ayant égard aux voix qui, n'étant pas complétement développées, ne peuvent pas monter facilement au registre aigu de *fa*, *sol*, *la*, etc.

Espérons ensuite que notre siècle — riche et fier de tant de surprenantes découvertes qui ont procuré de si grands avantages à l'humanité — voudra bien, avant d'achever sa parabole, nous donner un autre homme de génie qui impose de nouvelles formes et un nouveau mode de phraser, et ramène le chant dramatique à sa véritable mission poétique et idéale, en le dépouillant de cette espèce *de positivisme*, auquel semblent vouloir le condamner les compositeurs actuels.

Un dernier mot sur les *Exercices* qui précèdent mes *Leçons de Chant*. — Presque toutes les méthodes regorgent d'exercices pour la plupart très-difficiles : il en est beaucoup dans le nombre qui sont d'une utilité incontestable. Pour répondre au but que je me suis proposé, pour développer le médium de la voix, j'ai choisi ceux qui servaient le mieux mon intention. C'est pourquoi je recommande à MM. les Professeurs et Amateurs — dans le cas où ils jugeront ces études dignes de leur approbation — de les faire chanter d'abord très-lentement, en consultant la force de respiration de l'élève, et de prendre ensuite un mouvement tel qui lui permette de dire la phrase entière, en ne respirant qu'au repos.

J'ai trouvé très utile de faire chanter *les Exercices* susdits en montant d'un demi-ton, et en descendant de même : Ainsi donc :

Les Basses graves pourront partir du La *b* et aller jusqu'au Mi *b*.

Les Baritons, du La *b* au Fa.
Les Ténors, du Si *b* au La *b*.
Le Contralto, du La *b* au Mi naturel.
Le Mezzo-Soprano, du La naturel au Sol.
Le Soprano, du Si *b* au La *b*.

J'ai pour système de ne pas faire chanter trop haut, quelle

que soit d'ailleurs l'étendue naturelle des voix, car dans ma longue expérience j'ai dû m'apercevoir que cette manière d'agir était très-favorable au développement, à la sonorité, à la rondeur et à la fermeté de la voix ; détestant cordialement cette soi-disant manière de chant expressif qui consiste à faire trembloter la voix humaine comme celle d'une chèvre, défaut que les Français appellent avec raison : *Chevrotement*.

Je n'admets d'autres voyelles que l'*A* dans l'étude de la vocalise, et je trouve souverainement fausse la méthode de ceux qui font vocaliser les élèves sur toutes les voyelles.

On trouvera peut-être mes *Exercices* incomplets, vu qu'ils ne donnent pas d'exemples de groupes, d'appoggiatures, de trilles, etc., mais je ferai observer que mon seul but ayant été celui de développer la voix, de faire chanter largement et de bien phraser, je n'ai pas voulu augmenter la difficulté, réservant à une autre publication le soin de combler cette importante lacune.

J'aurais encore beaucoup de choses à dire, mais les bornes que je me suis imposées ne me le permettent pas, sans compter que, si je trouve un lecteur, je ne veux pas abuser de sa patience. Si, par hasard, je suis tombé dans l'erreur, j'espère que les amis de l'Art ne m'en feront point un crime, car j'en serai suffisamment puni en voyant mon travail complètement dédaigné. Mais si le principe est trouvé juste, alors je désire de tout cœur que d'autres fassent mieux, me contentant du plaisir d'avoir excité de plus savants que moi à faire en sorte que, par leur esprit et leurs lumières, mon art favori progresse toujours davantage, car le progrès est le plus ardent de mes désirs.

FRANÇOIS CHIAROMONTE.

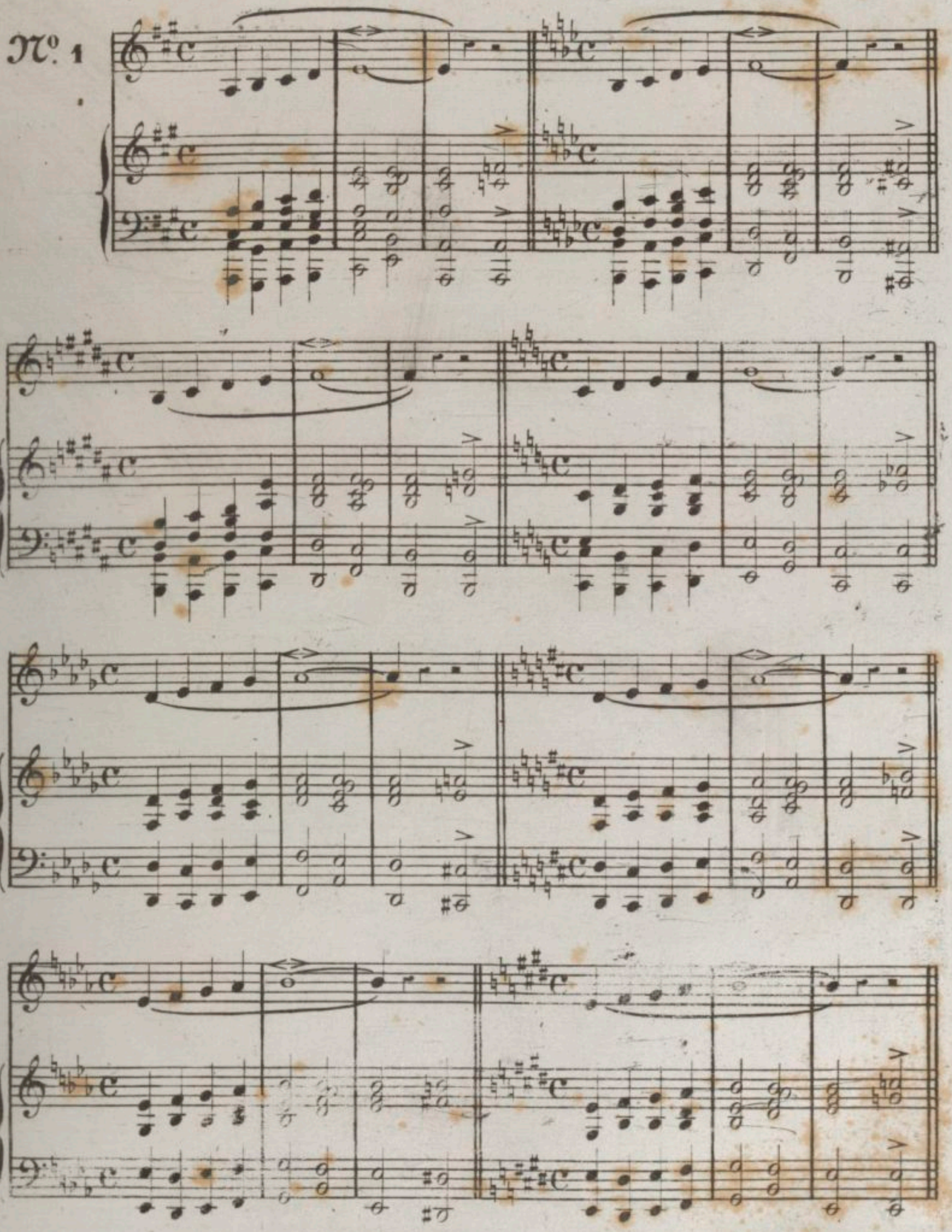
Brux. — Imp. A. Mertens et fils.

1re PARTIE.

EXERCICES JOURNALIERS.

CHIAROMONTE.

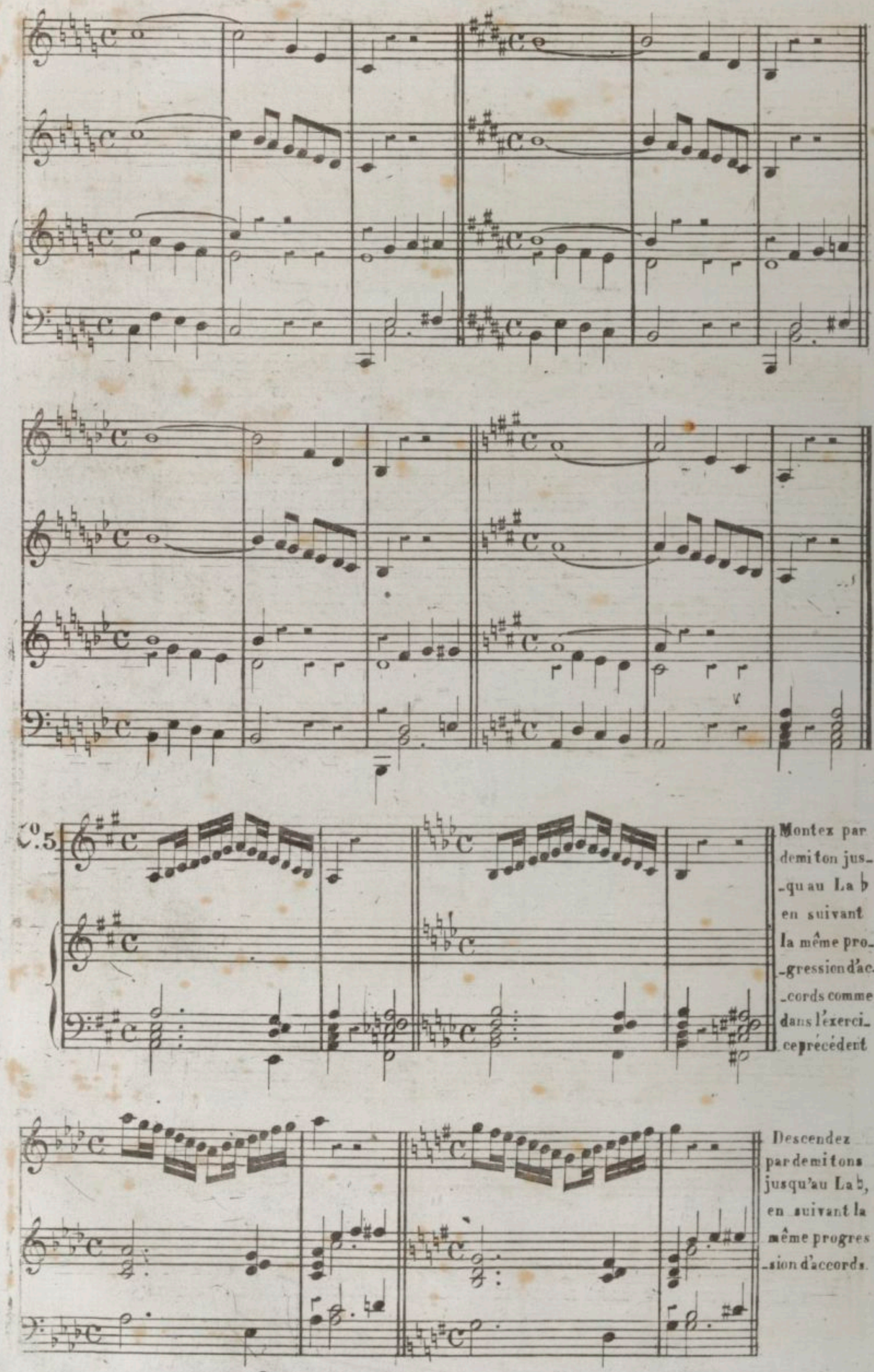
N°. 1



№ 2

№. 3

№. 4

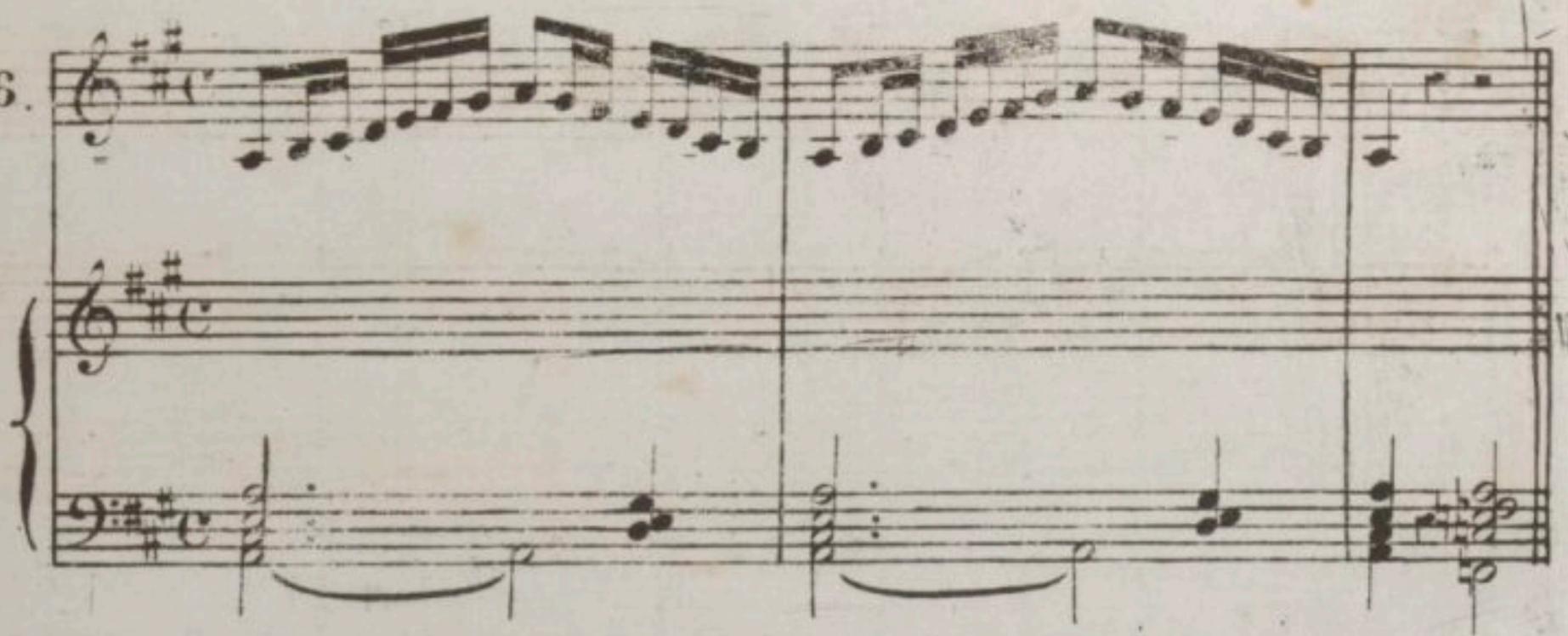


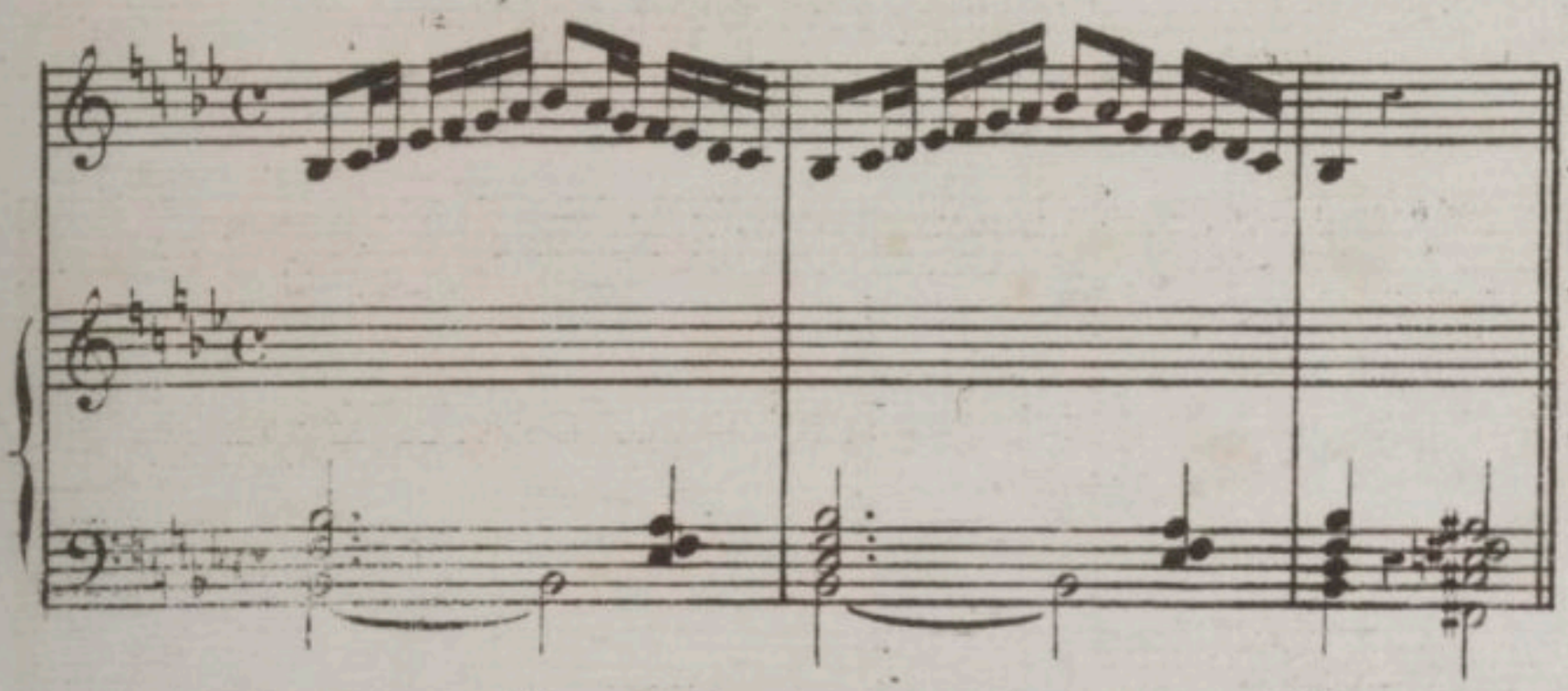
No.5

Montez par demiton jusqu au La ♭ en suivant la même progression d'accords comme dans l'exercice précédent

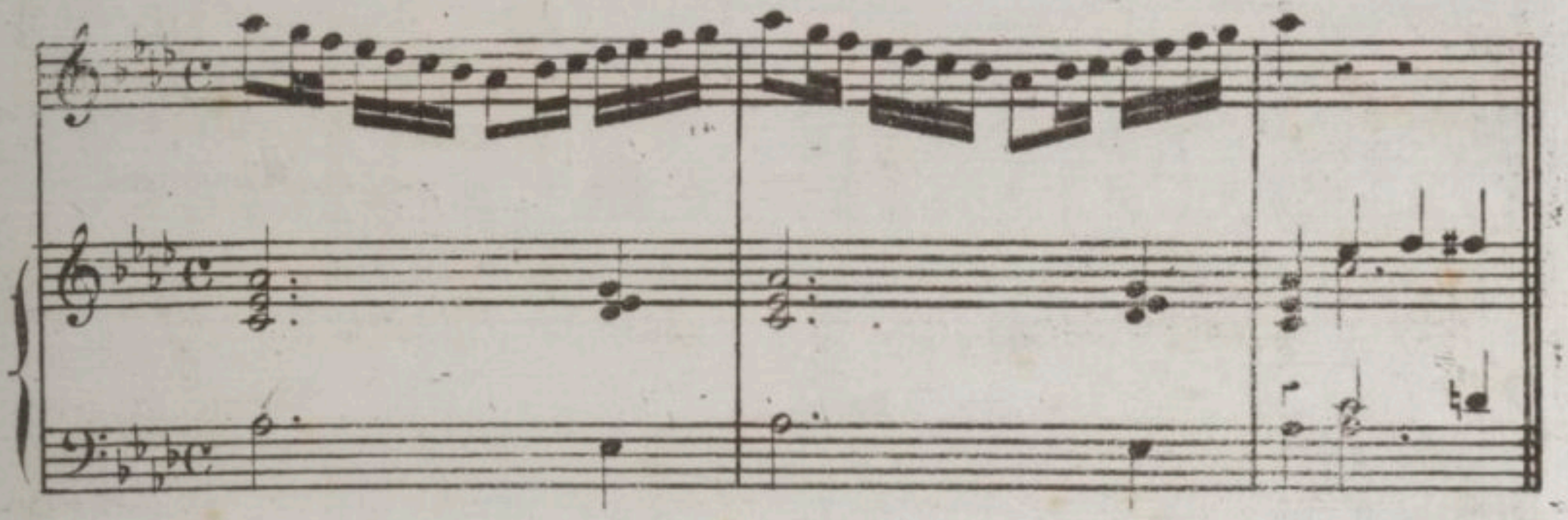
Descendez par demitons jusqu'au La ♭, en suivant la même progression d'accords.

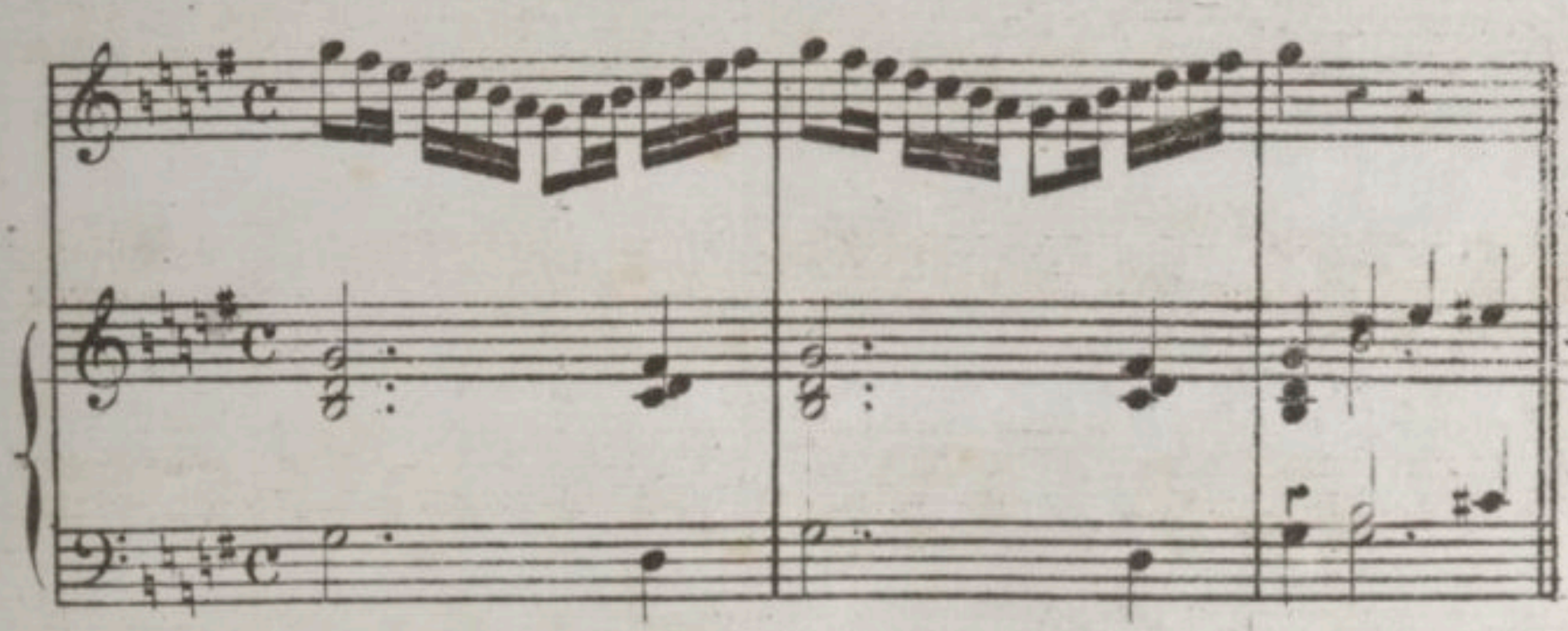
№ 6.





Montez par de-
-mi ton jusqu'au
LA ♭, en sui-
vant la même
progression d'ac-
-cords comme
dans l'exercice
précédent.





Descendez par
demi tons jus-
-qu'au LA ♭, en
suivant la mê-
-me progression
d'accords.

N°. 7.

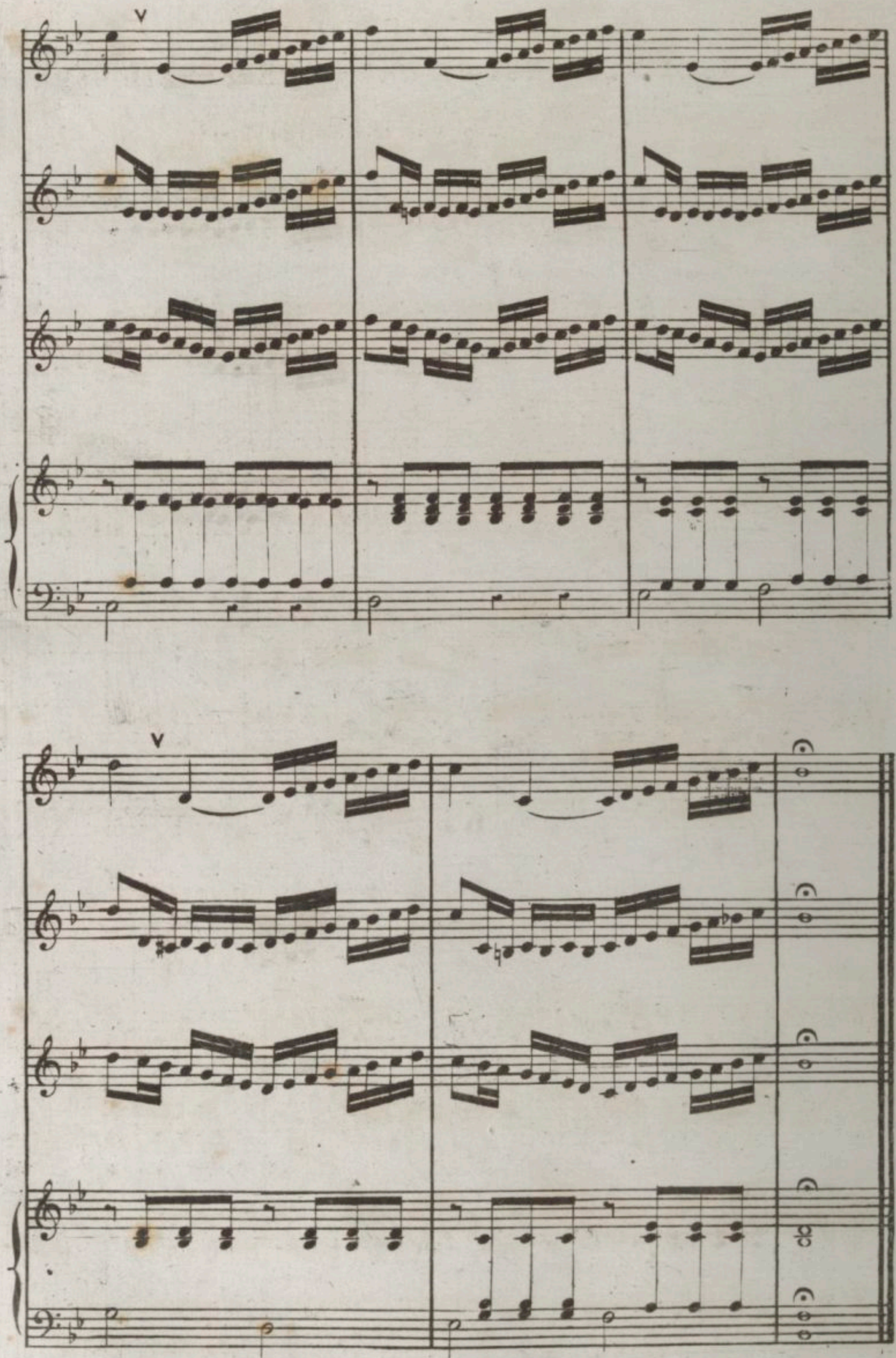
Montez par demi ton jus-qu'au LA♭ en suivant la même pro-gression d'ac-cords comme dans l'exerci-ce précédent

Descendez par de-mi ton jusqu'au LA♮ en suivant la même progres-sion d'accords.

N°. 8.

N°. 9.

N°. 10.



Montez par demi ton jusqu'au RÉ en suivant la même progression d'accords, et descendez par demi ton jusqu'au LA ♭, en suivant la même pro-
-gression d'accords.

2.e PARTIE.

DOUZE LEÇONS DE CHANT PRÉPARATOIRE.

Pour développer le médium de la voix.

CHIAROMONTE.

Moderato.

N.o 1.

PIANO.

Allegretto un peu lent.

dolcissimo.

N°. 2

ppp

cresc.

cresc.

pp

ff

pp

pp

rall.

rall.

più lento.

Andante.

№ 3.

pp

Andante.

pp

dolce.

sotto voce.

cresc.

pp

stentando.

cresc.

lento

pp

col canto.

Affettuoso.

№. 4.

con semplicita e dolcezza.

Affettuoso

cresc sempre.

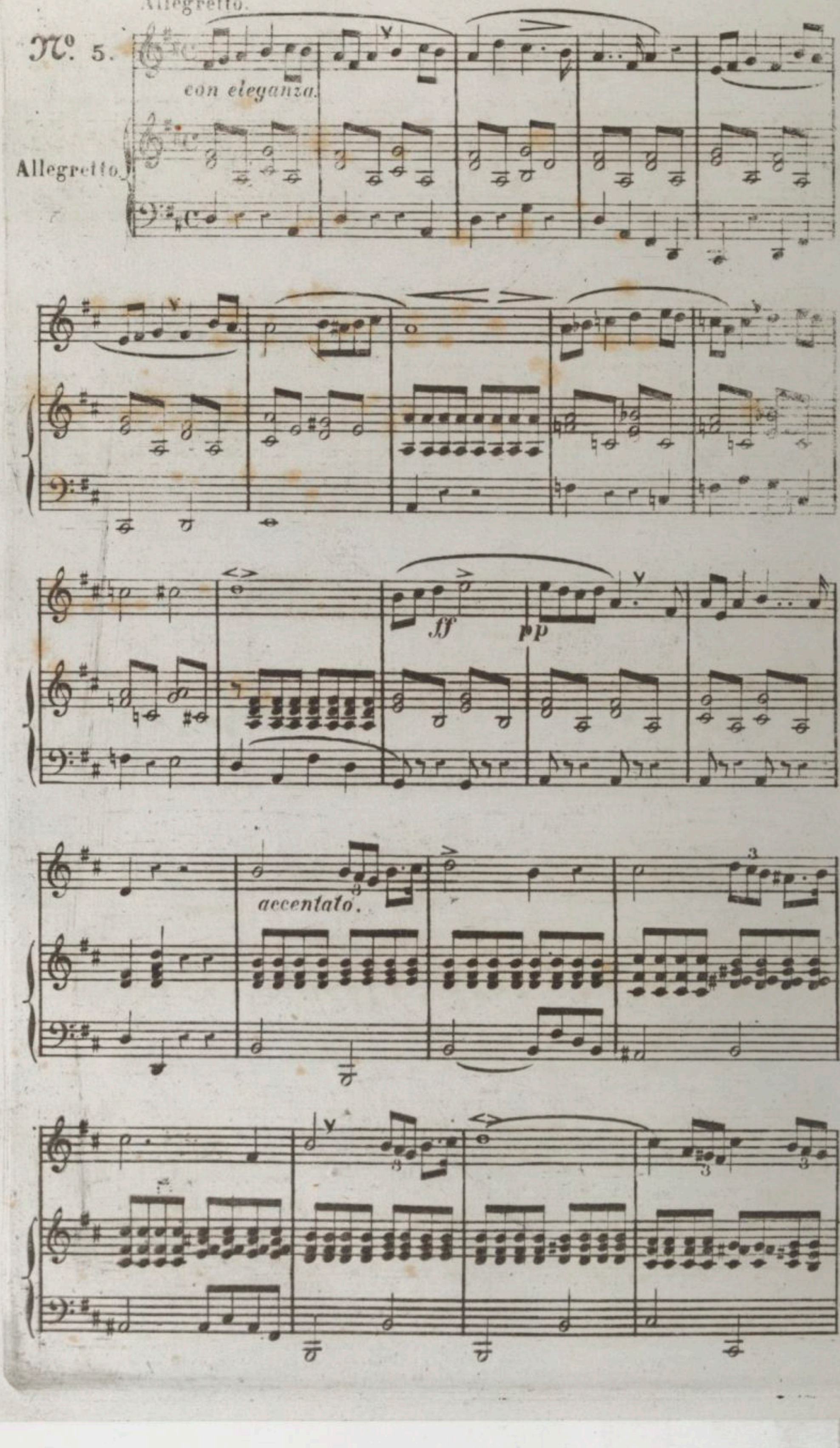
ff

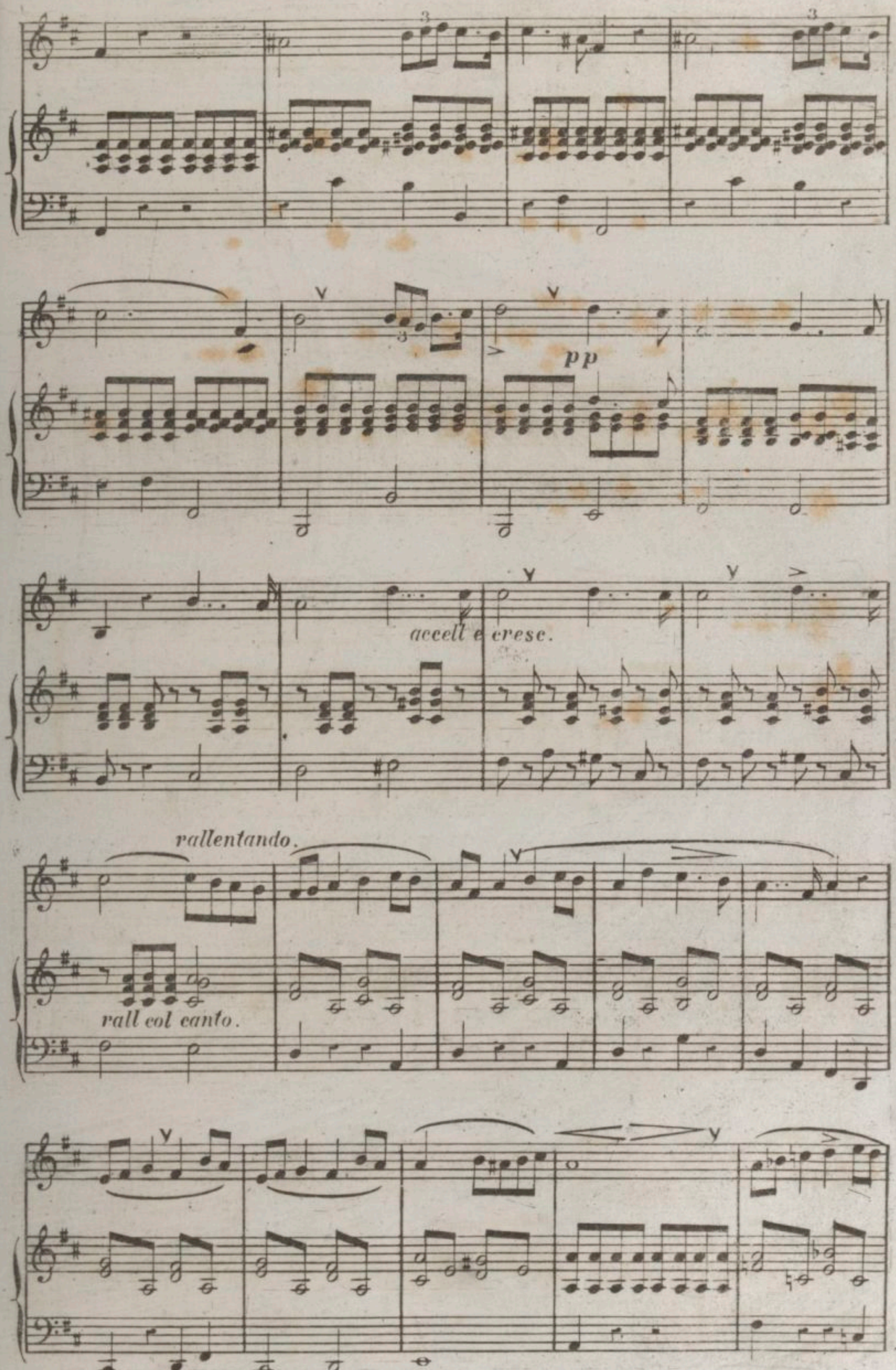
pp

lento.

Allegretto.

N°. 5.




pp
accell e cresc.
rallentando.
rall col canto.

ff

pp

x

pp

y

Andante un poco mosso.

№ 6

dolce.

Andante un poco mosso.

cresc.

pp

pianissimo

cresc. ppp

cresc.

cresc

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

pp

trattenuto

col canto

pp

Andante affettuoso.

№ 7

con calma e dolcezza.

Andante affettuoso

staccato pianissimo.

pp

cresc.

pp

sotto voce.

cresc.

ff

Cresc

Andante affettuoso

No. 8

Andante affettuoso

ppp

con anima.

cresc. *pp* *ppp*

Cresc

cresc con sentimento

pp

Sostenuto

№ 9

grandioso.

Sostenuto

3

3

ppp

cresc.

ppp

ppp

ppp

cresc

Lento e grandioso.

in tempo.

Dolcissimo.

Lento.

Andante giusto.

№ 10

Con espressione.

Cresc. pp

3

pp

Rall

№ 11.

All°. melanconico.

Espressivo.

stacc

ppp

Cresc:

f

pp

ppp

ppp

Crescendo sempre.

ff

Maggiore.

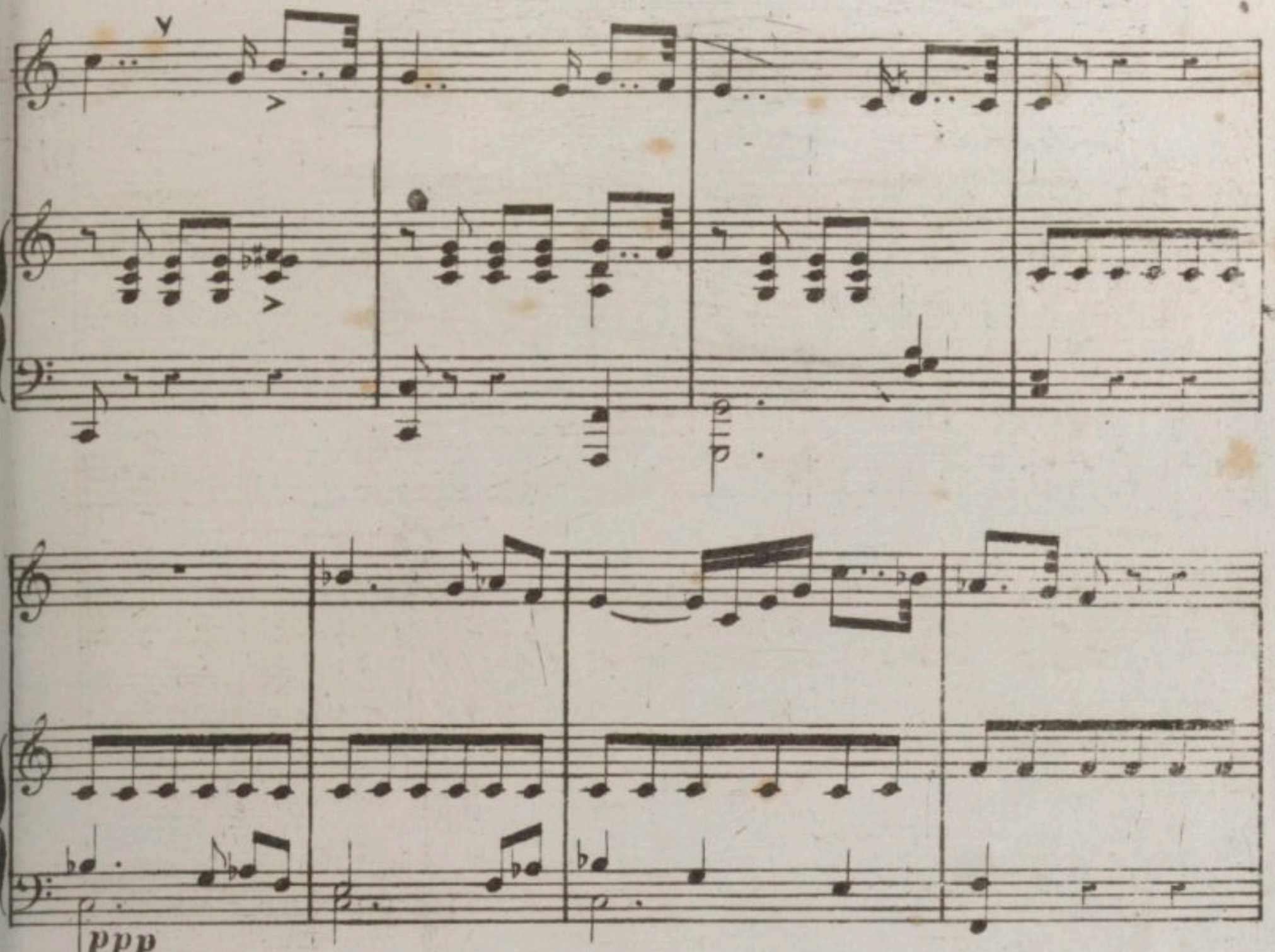
diminuendo *pp*

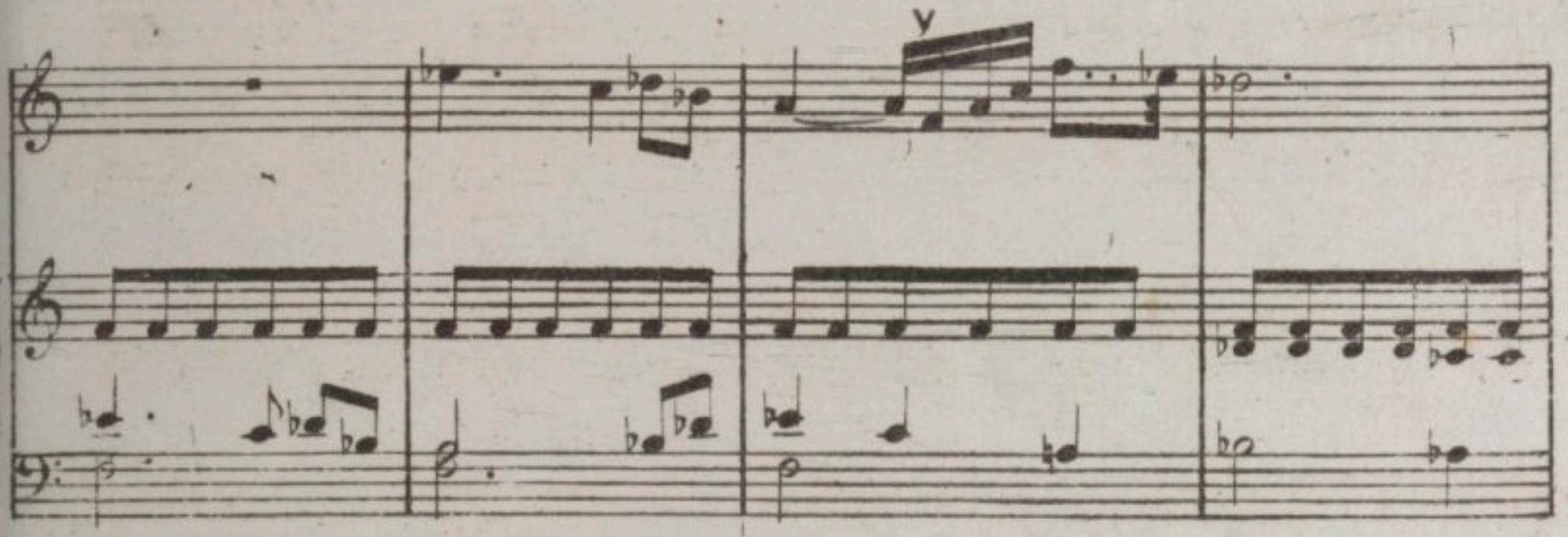
N°. 12.

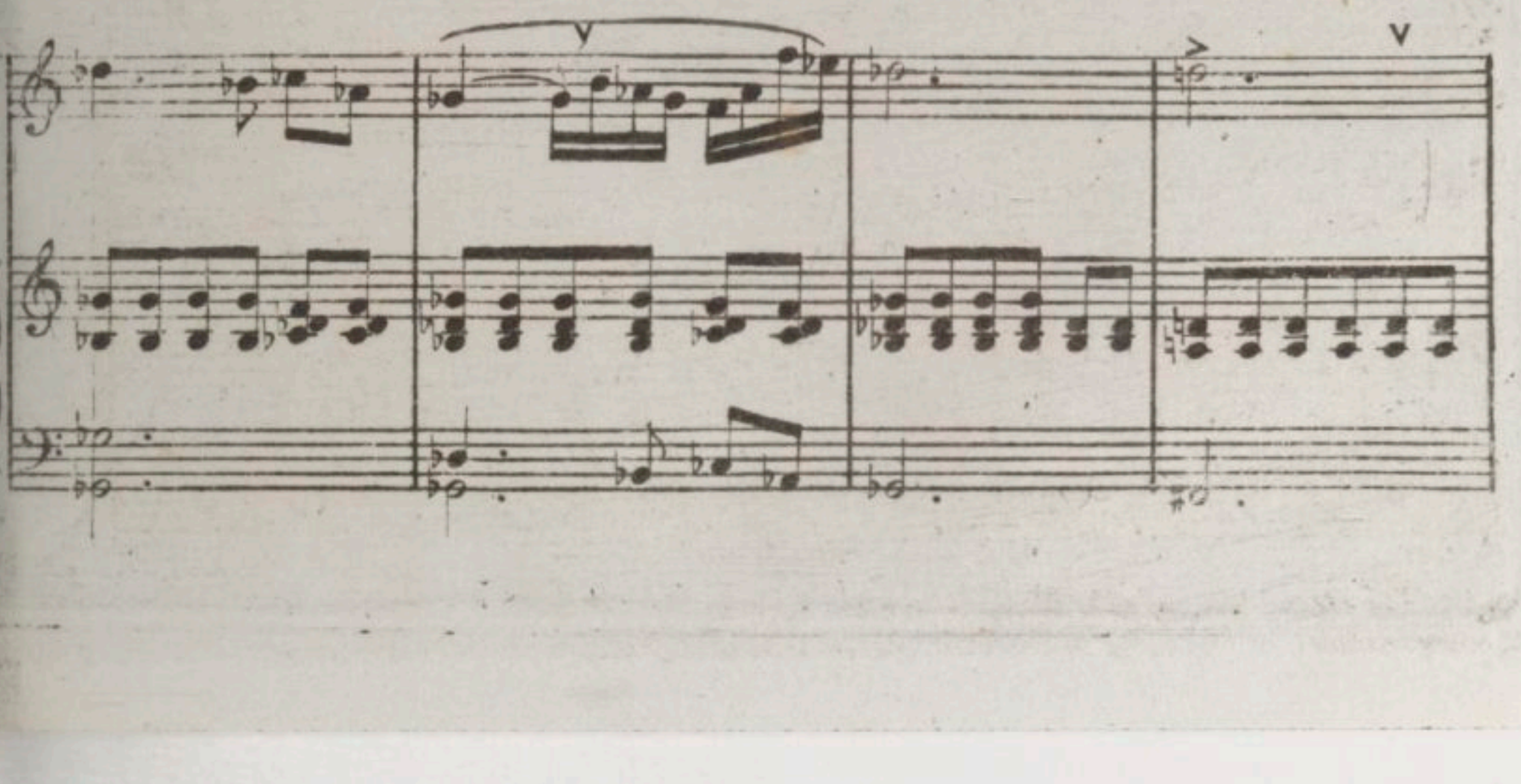
Grandioso.

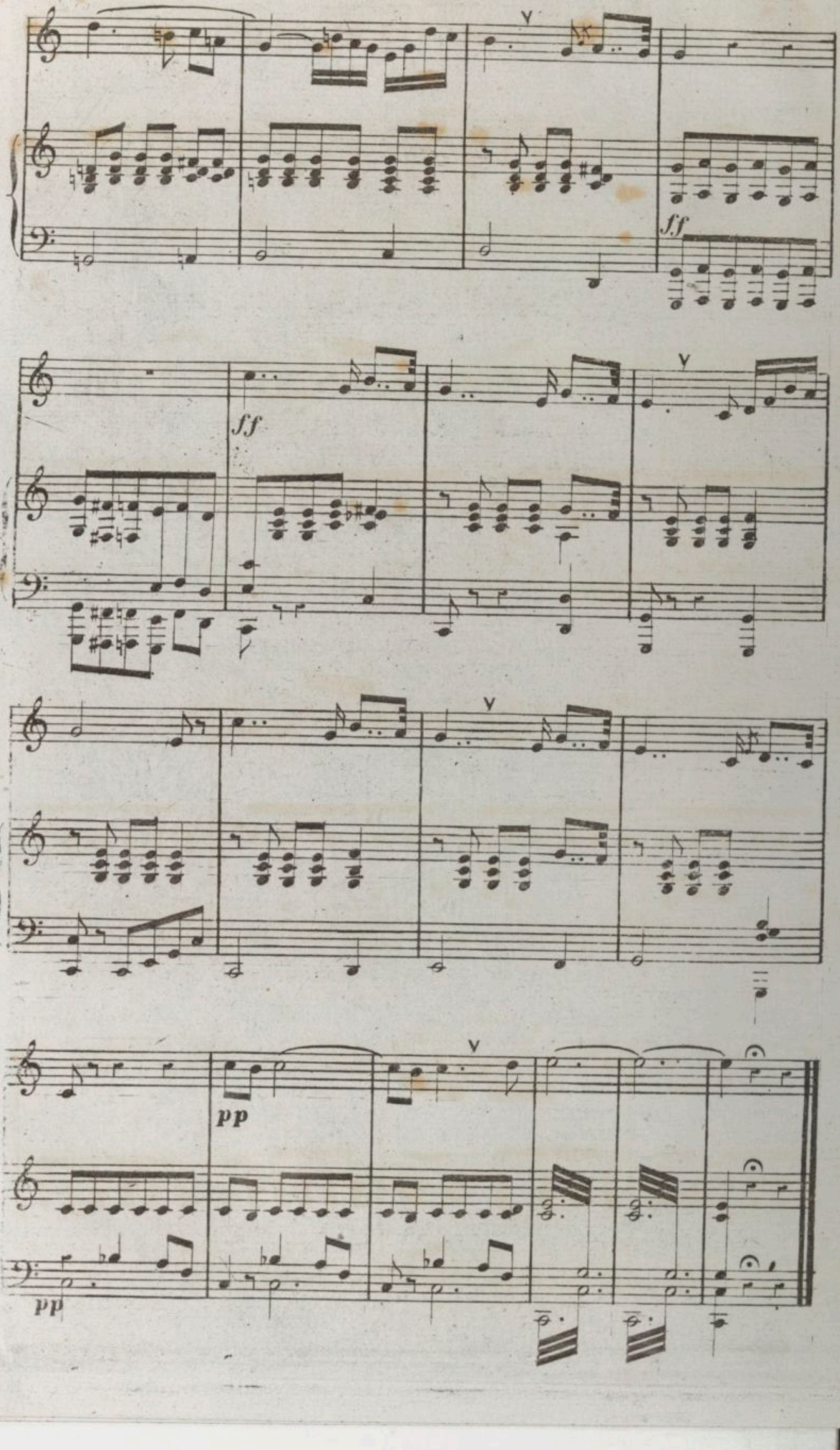
Larghetto

pp


ppp






V
ff
ff
V
V
pp
pp

DOUZE LECONS DE CHANT.

Sur les Intervalles. — CHIAROMONTE.

GAMME.

Sostenuto.

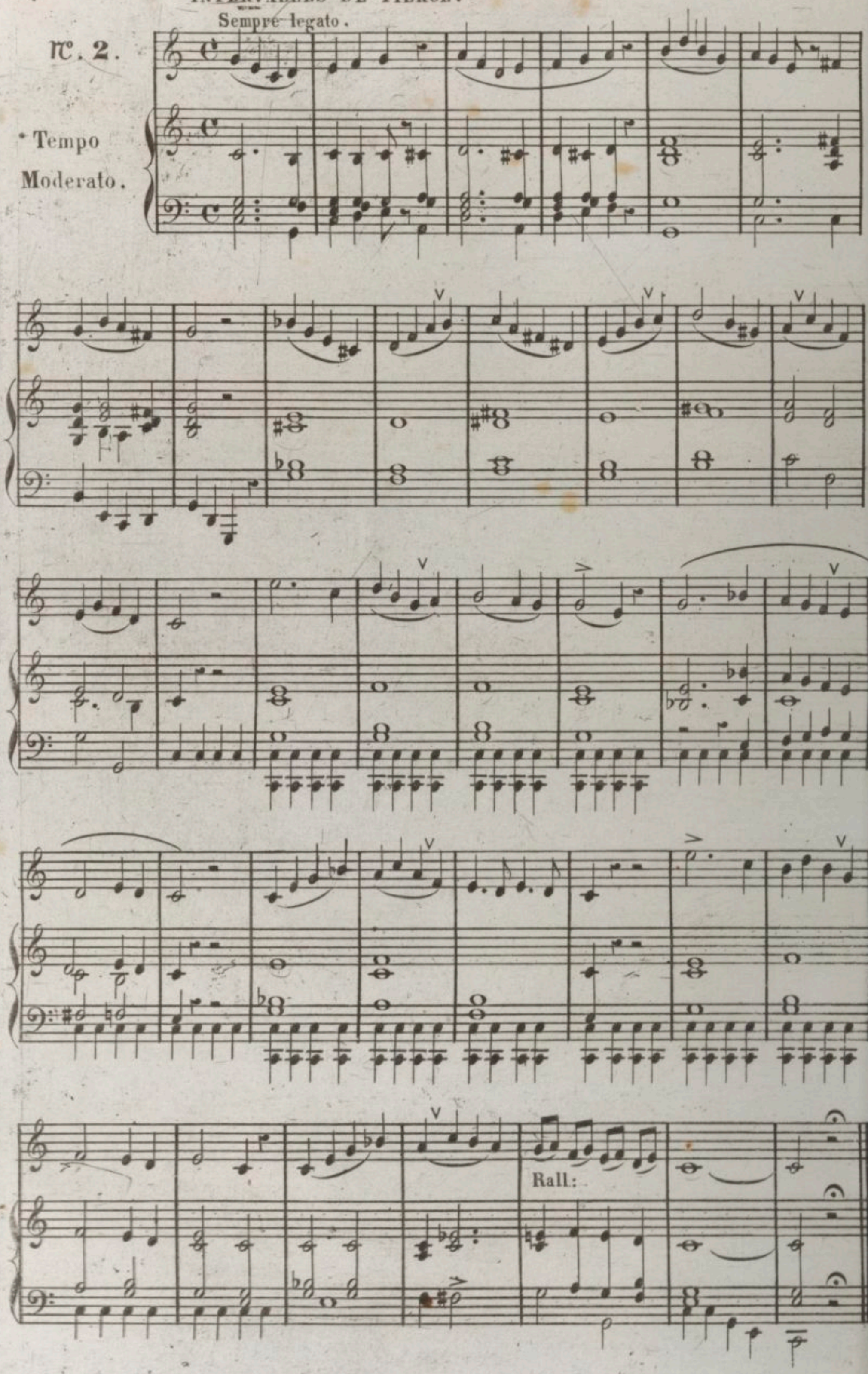
ppp

INTERVALLES DE TIERCE.

Sempre legato.

№. 2.

* Tempo Moderato.



INTERVALLES DE QUARTE.

N° 3.

Dolce.

Larghetto.

pp

Trattenuto.

Sensibile. Pianissimo. Crescendo.

pp

Cresc:

pp

V

Rall.

№. 4.

Sostenuto
cantabile.

V

V

INTERVALLES DE QUINTE.

N°. 5.

Cantabile

attettuoso.

Cresc:

pp

Sotto voce.

INTERVALLES DE SIXTE.

Grandioso.

N°. 6.

Larghetto.

Rall:

Grandioso .

Con energia.

Accel:

Rall:

pp

pp

pp

№. 7.

Andantino
sostenuto.

pp

pp

pp

pp

pp

ppp

Sotto voce.

Trattenuto.

Grandioso.

Smorzando.

INTERVALLES DE SEPTIÈME.

N°. 8.

Sostenuto

Cantabile.

Sempre staccato e

Sotto voce il più possibile.

Ben sostenuta la mélodia.

Pianissimo.

V

Smorzando al pianissimo.

N° 9.

Dolcissimo.

Allegretto
melanconico

Cresc.

ppp

pp

con energia.

3

3

Sotto voce.

3

Cresc:

Cresc:

f

f

pp

Dolcissimo.

ppp

Maggiore .

Pianissimo

Rall:

a piacere.

Col canto.

INTERVALLES D'OCTAVE.

N°. 10.

Grandioso.

Crescendo . . .

№. 11.

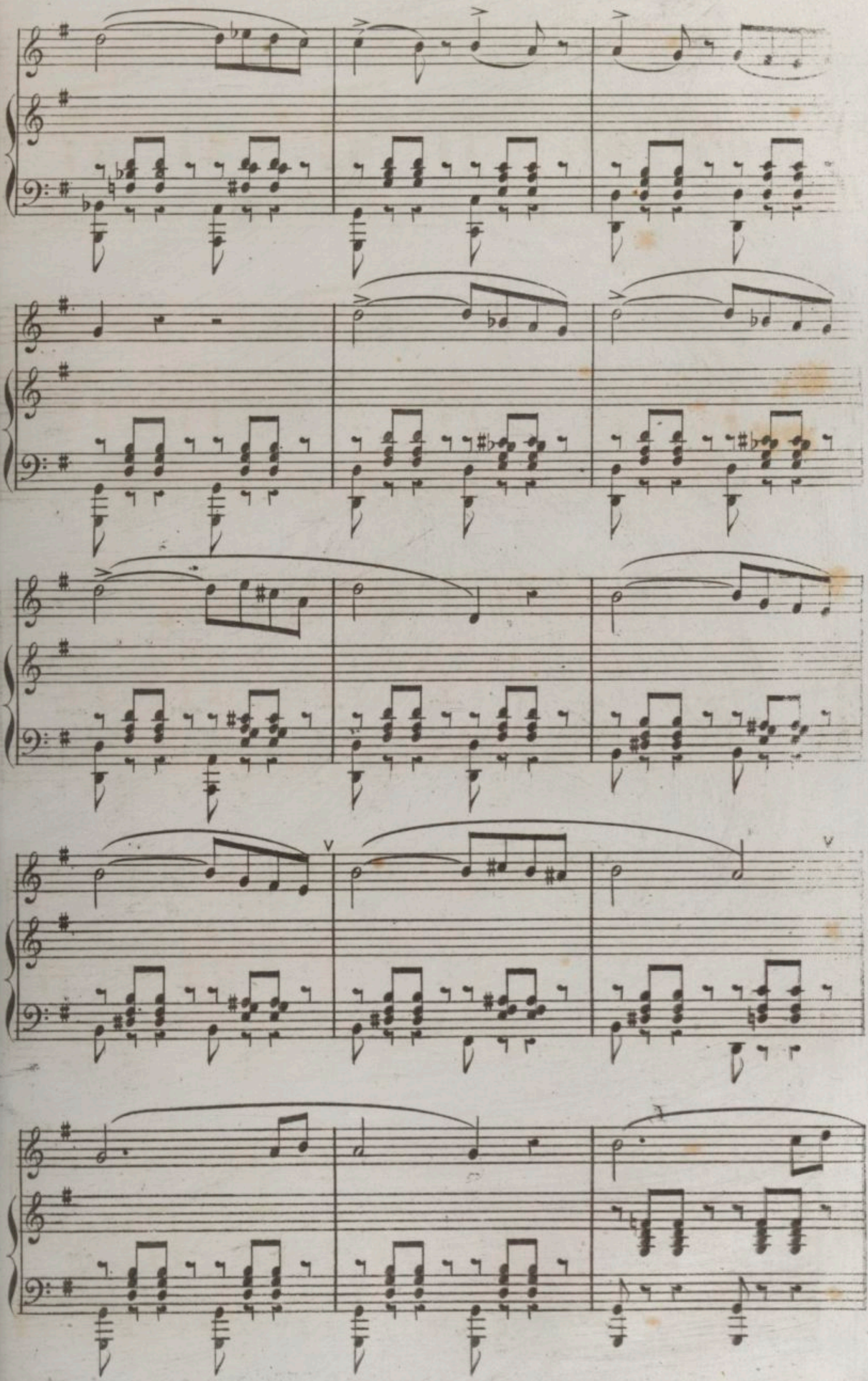
Affettuoso

Cantabile

Con espressione.

Leggiero e staccato.

Sotto voce.



pp

N°. 12.

Allegretto amoroso.

SÉRÉNADE.

Dolcissimo.

V

V

Cresc.

ppp

Un poco trattenuto.

Col canto.

Marcato.

pp

pp

Stentato

intempo

ppp

Con passione

Sotto voce.

V

V

pp

Maggiore.

Sotto voce.

V

PP

pp

Rall:

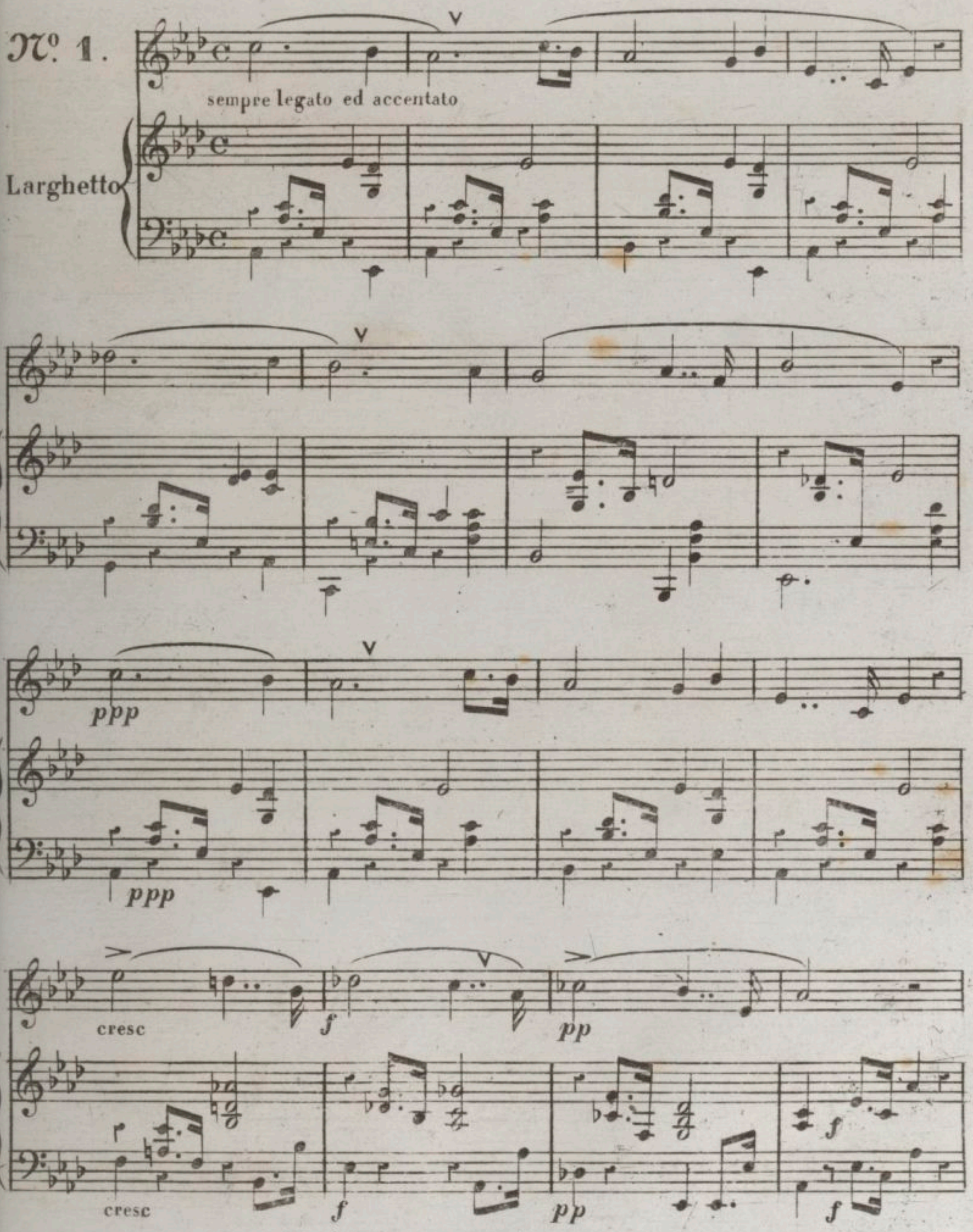
4.me PARTIE.

DOUZE MÉLODIES CARACTÉRISTIQUES

Pour apprendre la manière de phraser.

CHIAROMONTE.

N.o 1.



pp

ppp

pp

cresc

f

N°. 2.

Allegretto affettuoso.

dolce

pp

smorzando

pp

cresc

pp

f

pp

energico

ff

pp

cresc

sempre

f

diminuendo

rall

a tempo

pp

col canto

cresc

pp

f

rall

rall

accentato

grandioso

N°. 3.

Larghetto

pp

staccato

pp
f
ff
pp
v

sost.

pp

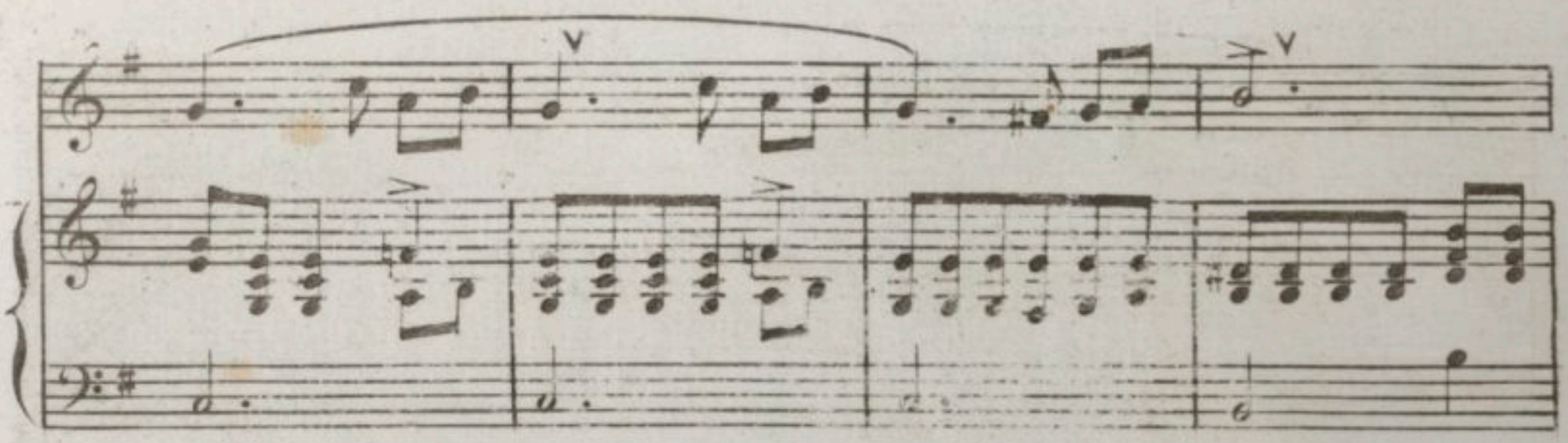
N.o 4.

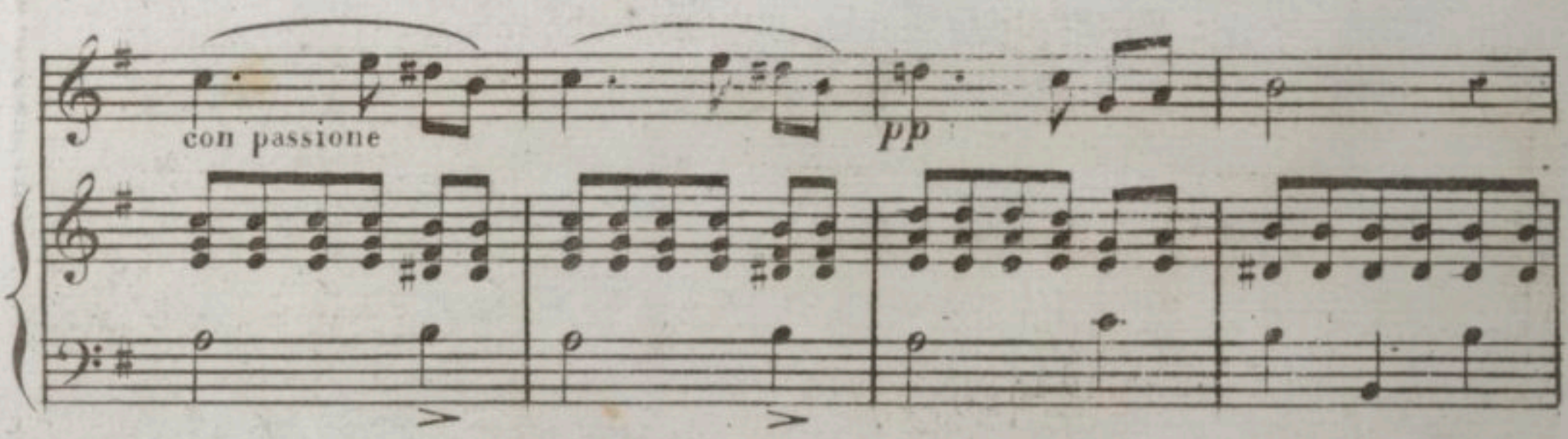
And.te mosso
quasi All.tto

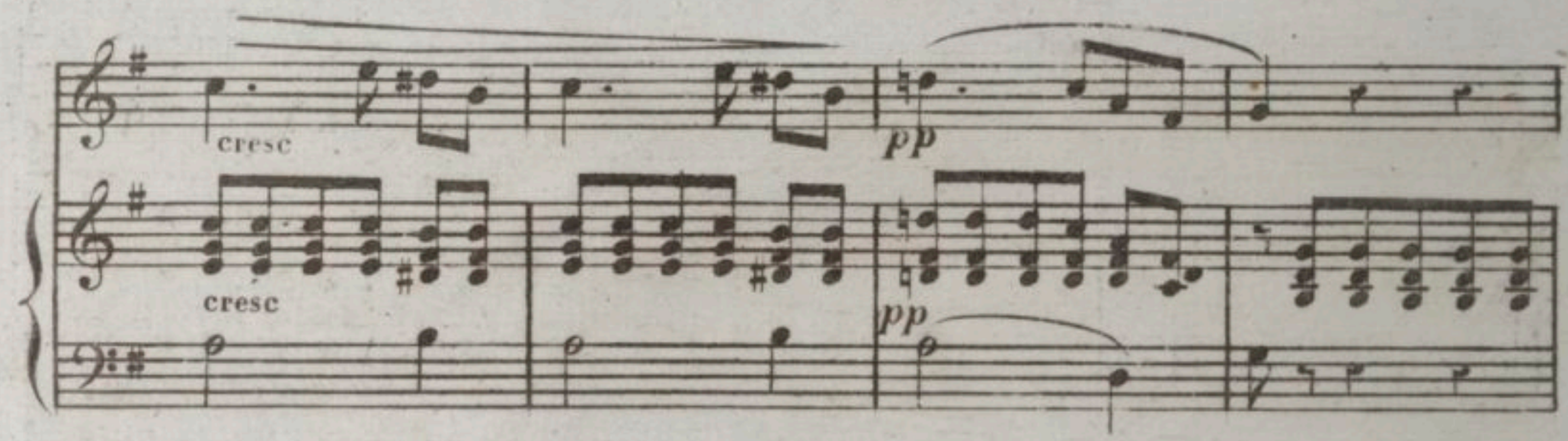
leggier

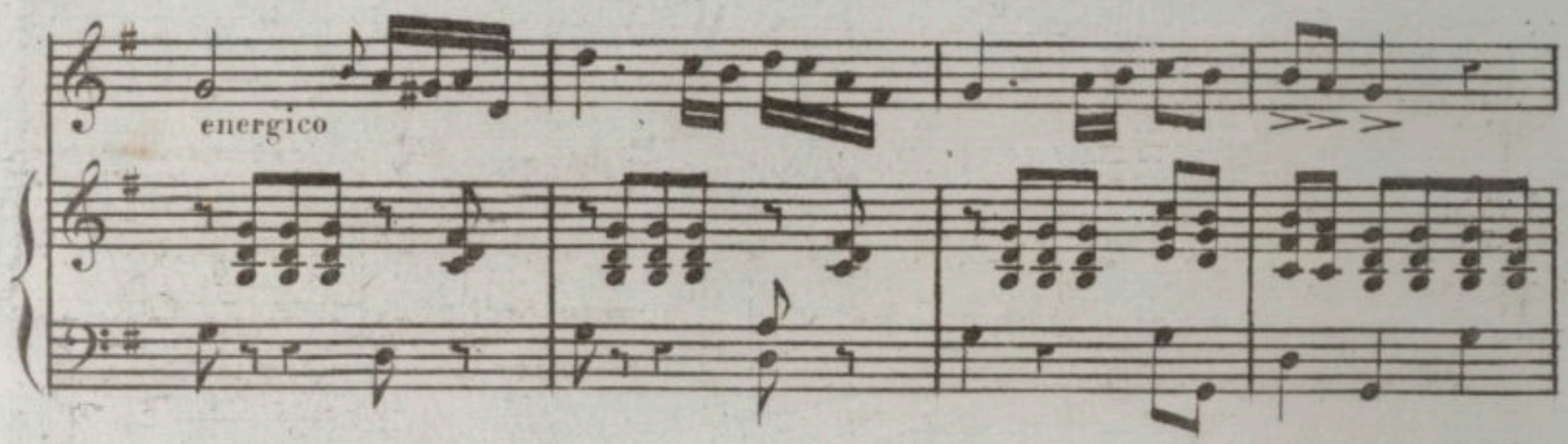
ppp

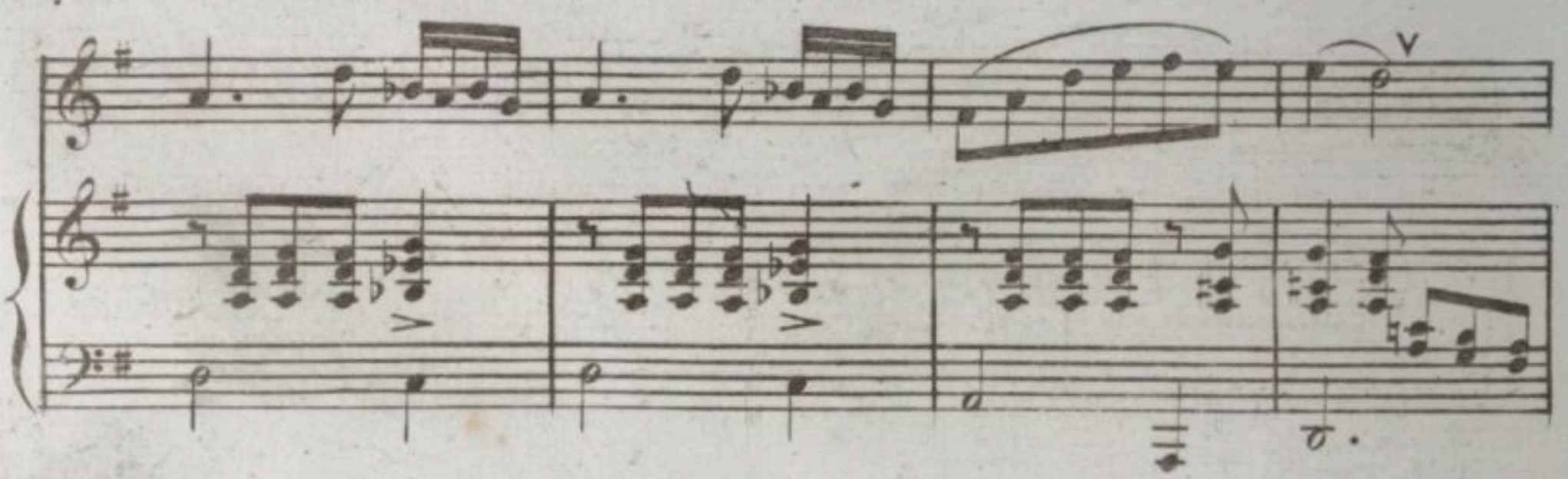
smorzando




con passione
pp


cresc
pp
cresc
pp


energico



ppp

energico

dim

pp

pp

3

№ 5.

Larghetto

pp

pp

cresc

f *pp* *f* *pp*

accentato

sotto voce e cresc. sempre.

ff pp

ff pp

pp pp

sotto voce cresc. sempre

ff pp

cresc

tratto

pp

rall

pp

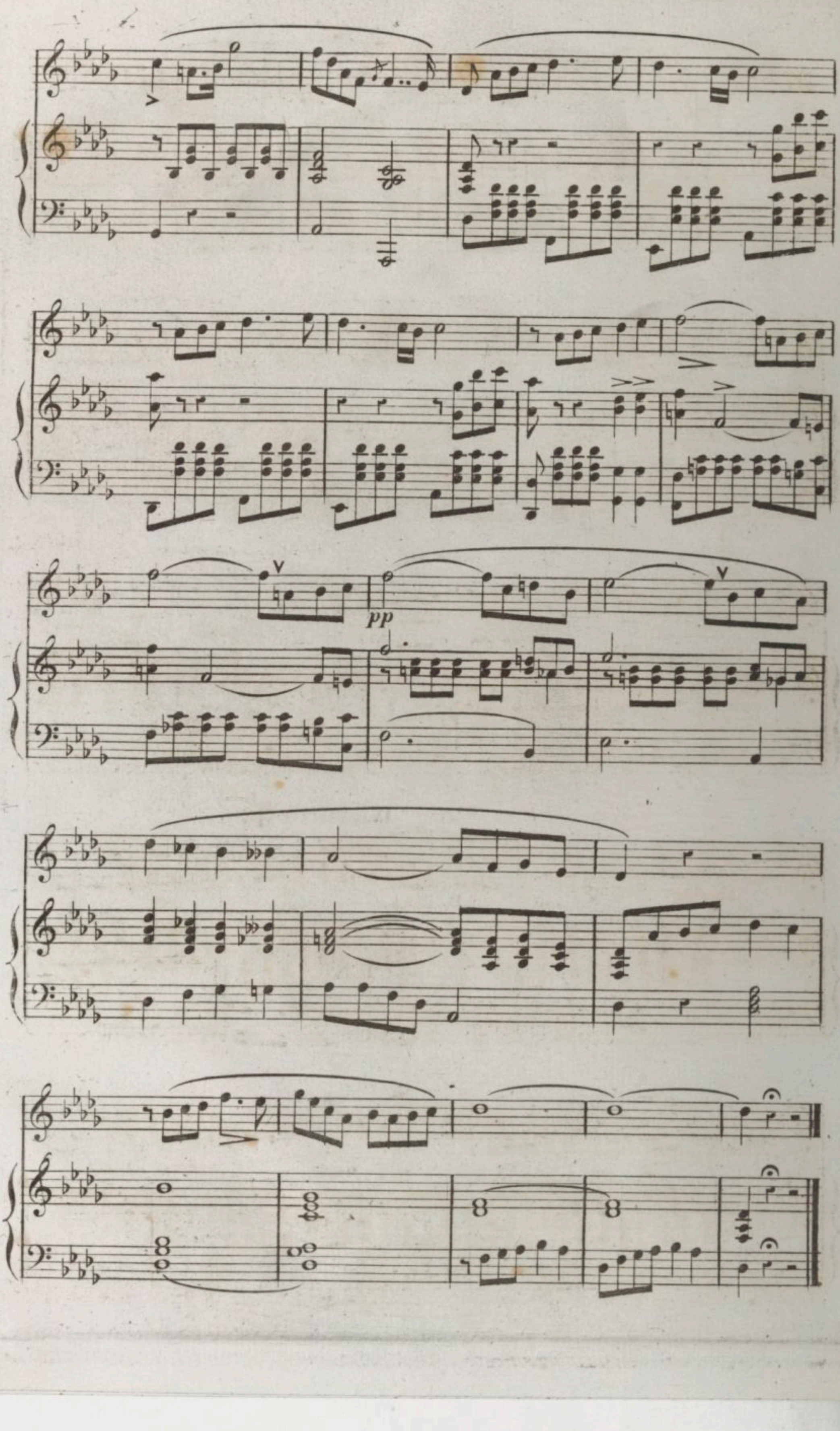
№ 6.

Moderato

con dolcezza

con energico

pp


pp

№ 7.

Larghetto affettuoso

ppp

ppp

pp

pp

pp

pp

dolce

pp

pp

pp

pp

N.° 8.

Allegretto melanconico agitato

pp

pp

ff

smorz

dolcissimo e legato

dol

d.:T

Trem.
ppp

pp

rall

pp

N°. 9.

Andantino espressivo

con calma e dolcezza

pp

smorzate

un poco meno tempo

ff

pp

lento

marcato

in tempo

dolcissimo

dolcissimo

pp

cresc

pp

pp

ppp

N° 10.

Sostenuto

ben marcata la melodia

ppp

BIBLIOTHÈQUE IMPR.

N.o 11.

And.te mosso.

delicato

dolcissimo

sensible

pp

cresc

p

pp

cresc

con passione

p doleissimo

pp

cresc

sotto voce

rall e smorzando fino alla fine

N°. 12.

Andante religioso.

pp

ppp

ppp

riten

ff

col canto in tempo

5.me PARTIE.

HUIT LEÇONS SUR LES INTERVALLES.

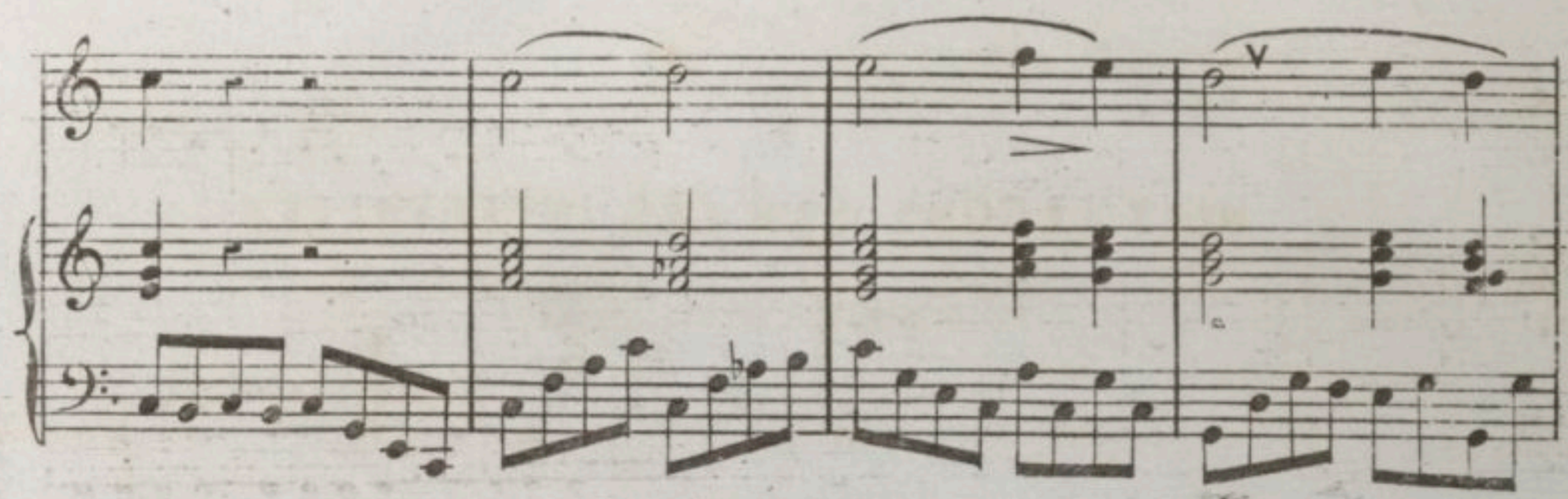
Pour SOPRANO ou TÉNOR.

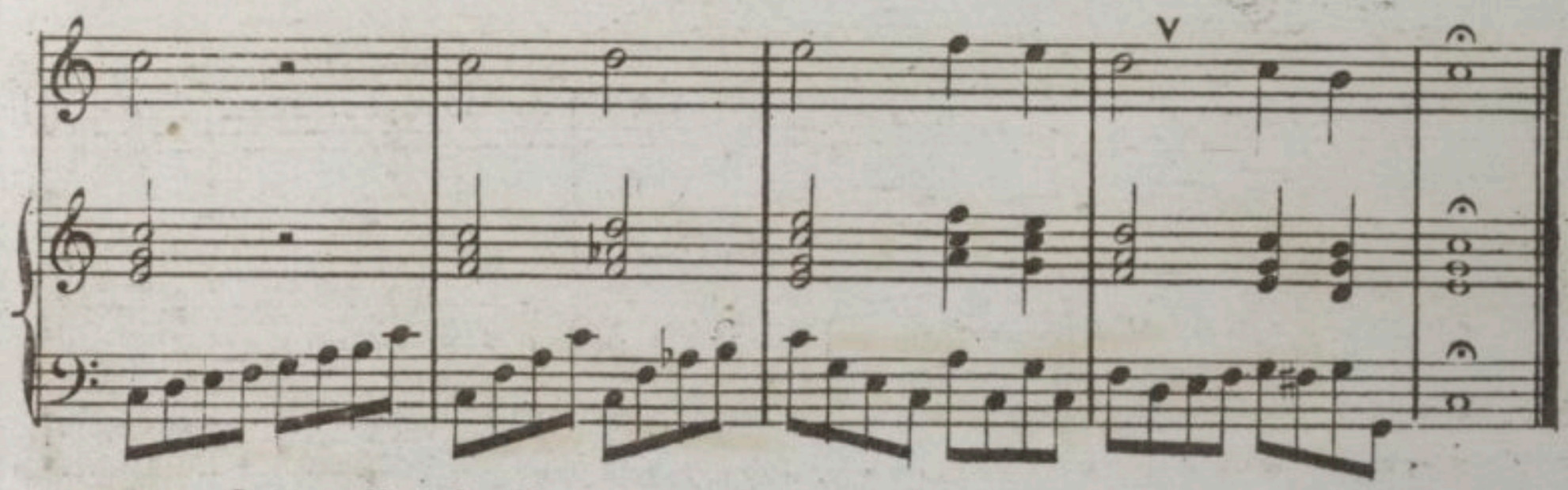
CHIAROMONTE.

N.o 1.

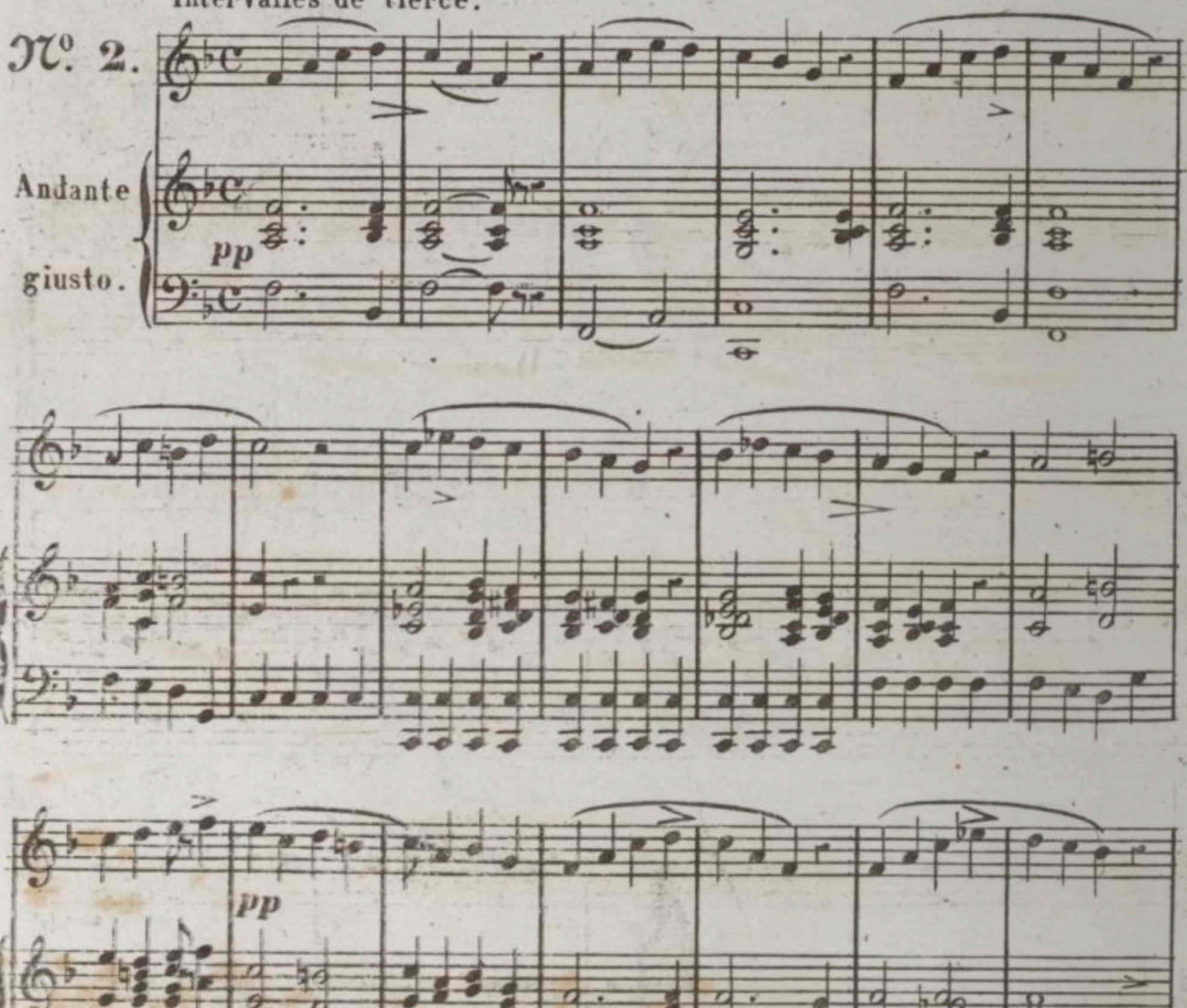
Larghetto

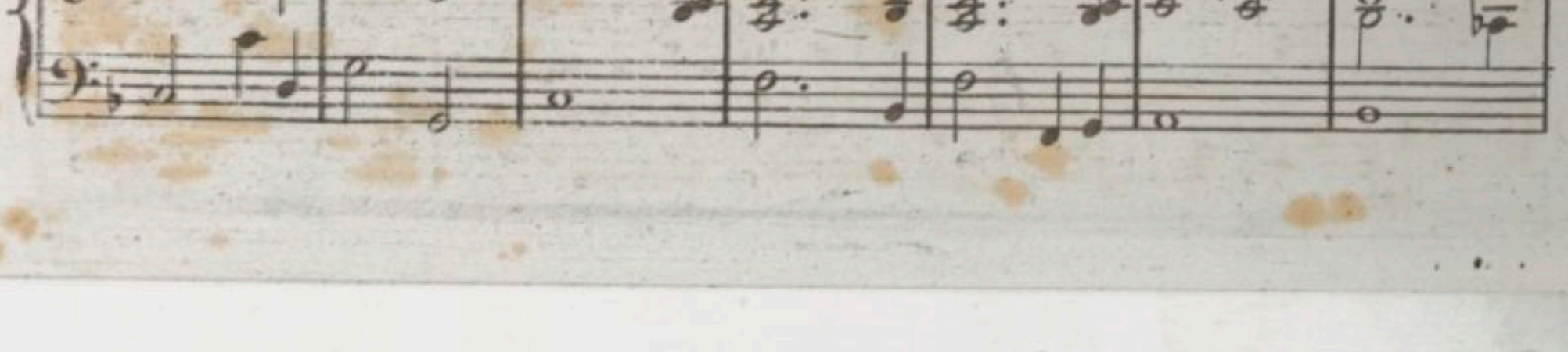
pp





Intervalles de tierce.





Intervalles de quarte

№ 3

Andante
poco lento

cresc. sempre

Grandioso.

Intervalles de quinte

N°. 4.

Dolce.

Allegretto

pp

Moderato.

ppp

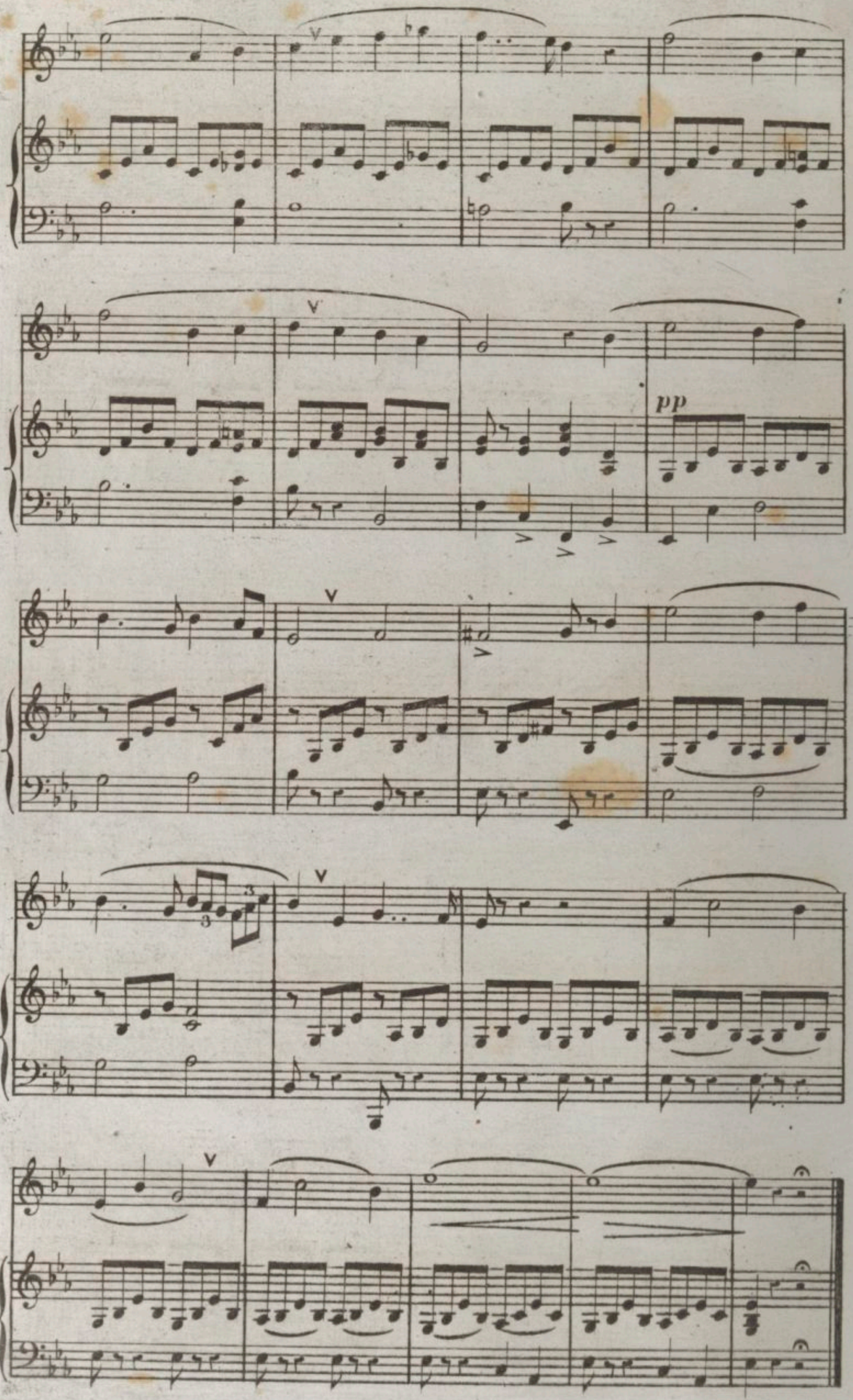
Cresc

ppp

pp

pp

Smorzate.


pp

Intervalles de sixte.

N°. 5.

Larghetto affettuoso.

Sempre legato e sotto voce.

pp

f

f

pp

Sotto voce.

Cresc:

pp

accentato con forza.

ppp

pp

ppp

ppp

Cres

pp

pp

pp

Intervalles de septieme.

№ 6.

Cantabile

pp

pp

ff

pp

pp

pp.

rinf.

pp

accel.

Cresc

f

accel.

Rall

pp

pp

pp

pp

Intervalles d'octaves.

№ 7.

Grandioso.

pp

Grandioso.

ppp

ppp

pp

cres sempre ed accel

pp

grandioso

pp

ppp

tr

tr

marcato

tr

accel cresc

tr

ppp

№ 8.

Con espressionne.

Larghetto.

pp

Cresc.

3

Con espressione

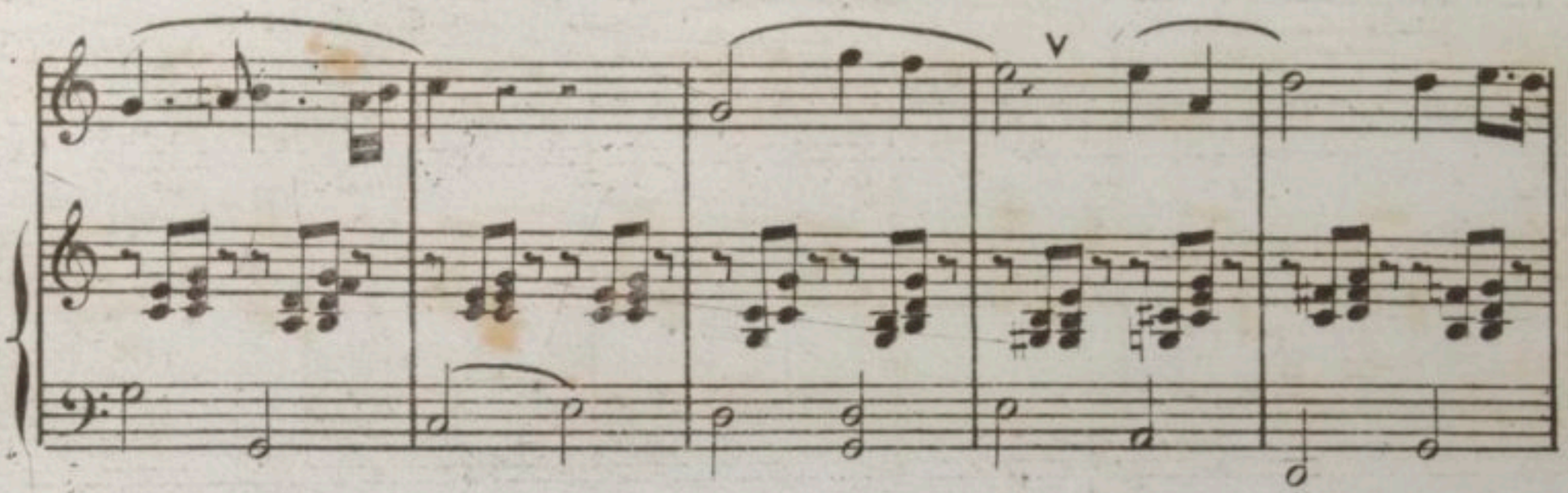
Cresc:

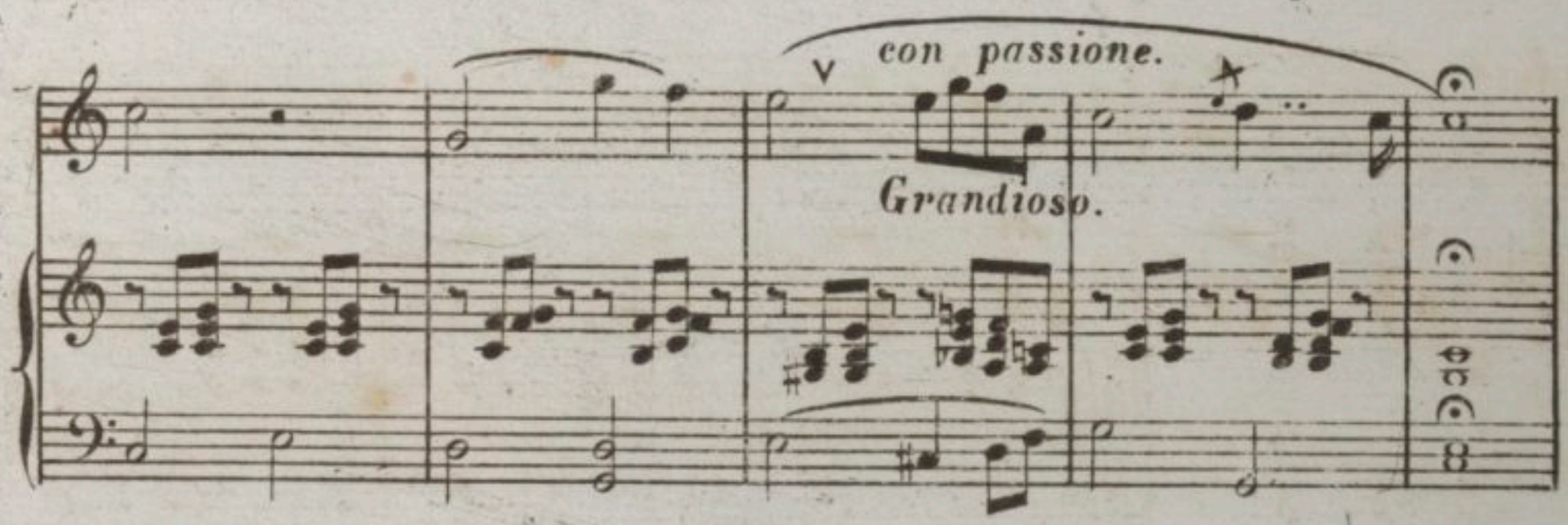
pp

Cresc

pp

pp

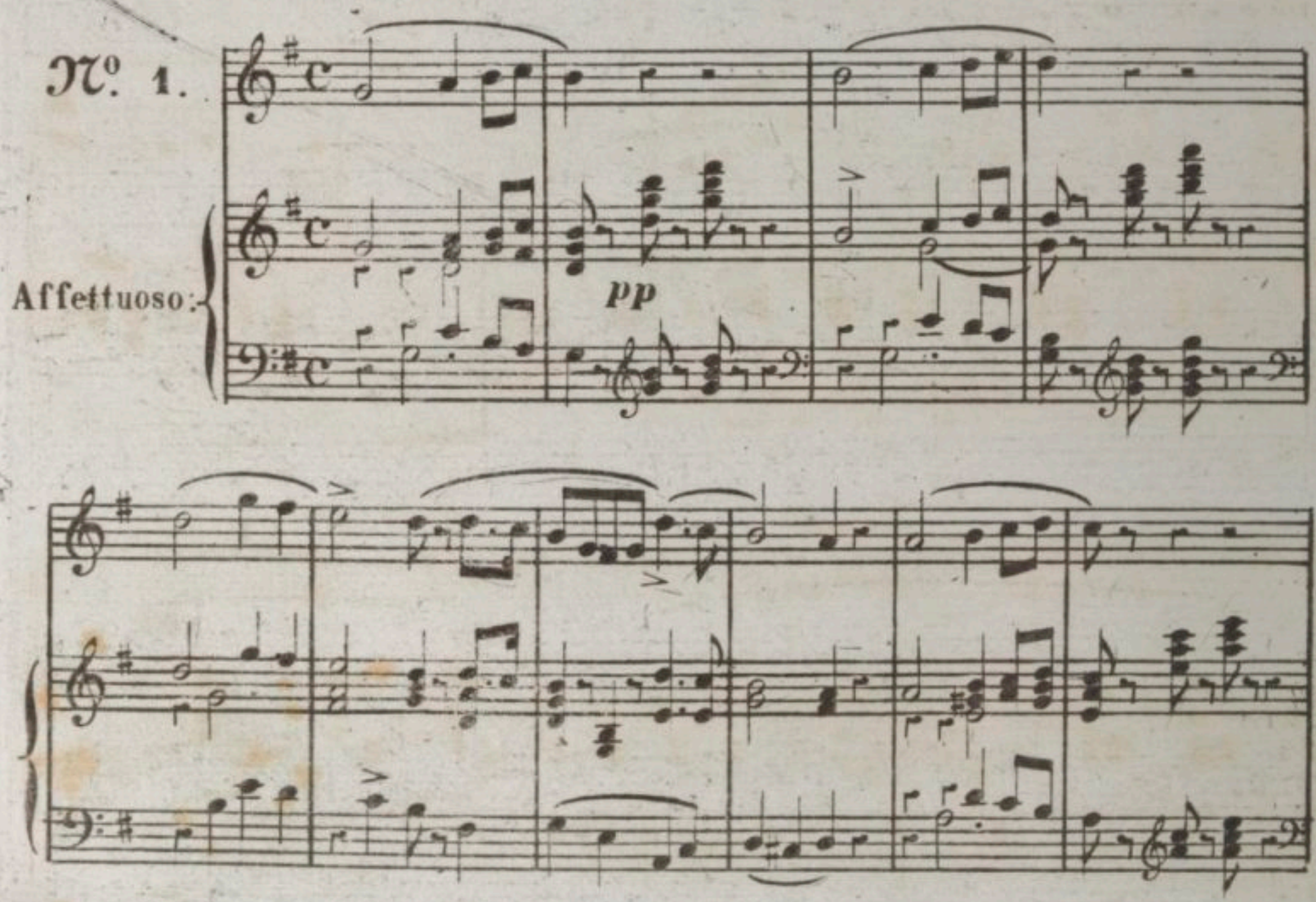




2.me PARTIE.

DOUZE MÉLODIES CARACTÉRISTIQUES.

Pour apprendre la manière de phraser.



Cresc.

f

pp

Affettuoso.

Cresc:

f

ff

pp

ff

ppp

№. 2.

Andante poco mosso.

ppp

pp

Sotto voce con espressione.

ff

pp

ff

pp

pp

ppp

pp

ff

ff

pp

Grandioso.

pp

f

ppp

ff

pp

Grandioso.

cresc ed accel:

pp

Lento.

pp

Col canto.

N°. 3.

Largho

Sostenuto.

Cresc.

ppp

pp

ff

pp

pp

pp

ppp

Dolcissimo.

ppp

ppp

Cresc.

Nº. 4.

Moderato

Cantabile.

ppp

elegantemente.

ppp

Smorzate.

accentato.

f *PP* *f*

Cresc: *PP*

PP

Cresc: *PP*

Smorzando.

ppp

Accel : e cresc :

Cresc :

1º. Tempo . pp

ff pp

Grandioso a piacere .

Col canto .

Rall .

№. 5.

Marcato.

Larghetto.

ff

ff

f *pp* *f*

pp *pp* *f* *f*

f *ppp*

f

Sotto voce assai.

pp leggiero.

ff

Sotto voce.

ppp

Nº. 6.

Larghetto
Sostenuto.

Sotto voce.

Dolce.

Cresc:

Smorz:

ppp

Cresc:

ppp

Dolce.

trattenuto.

in tempo.

Crescendo.

Dimin:

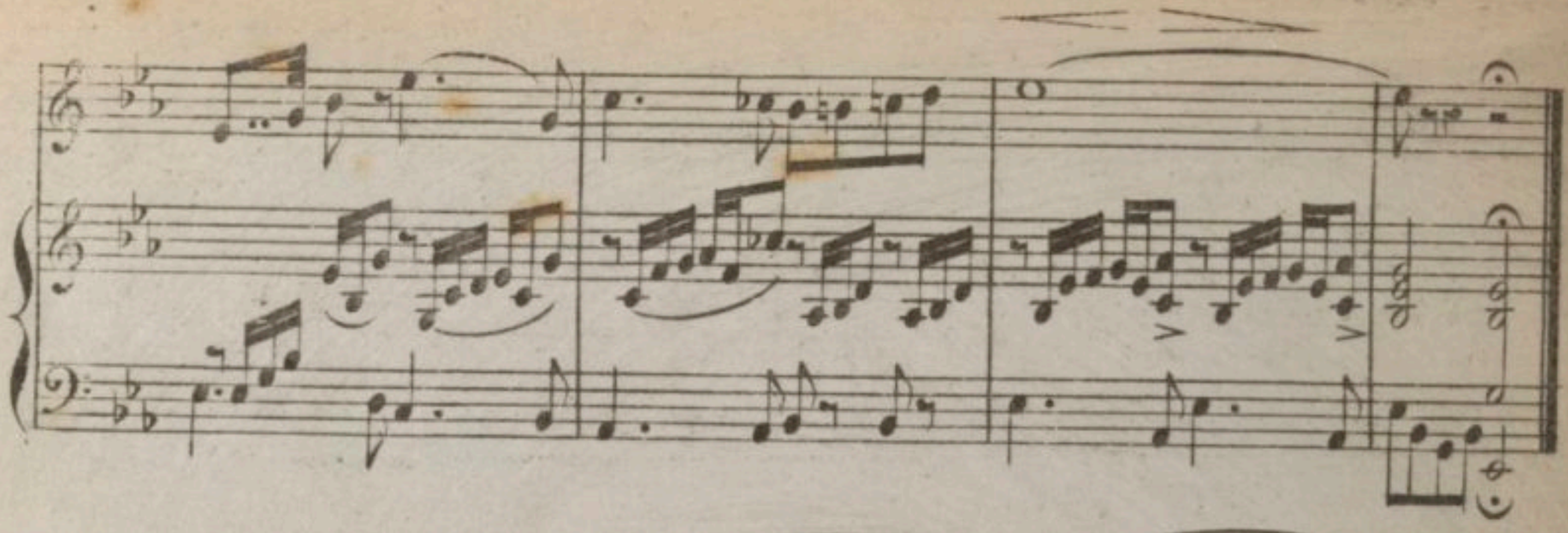
Sotto voce.

pp

Cresc:

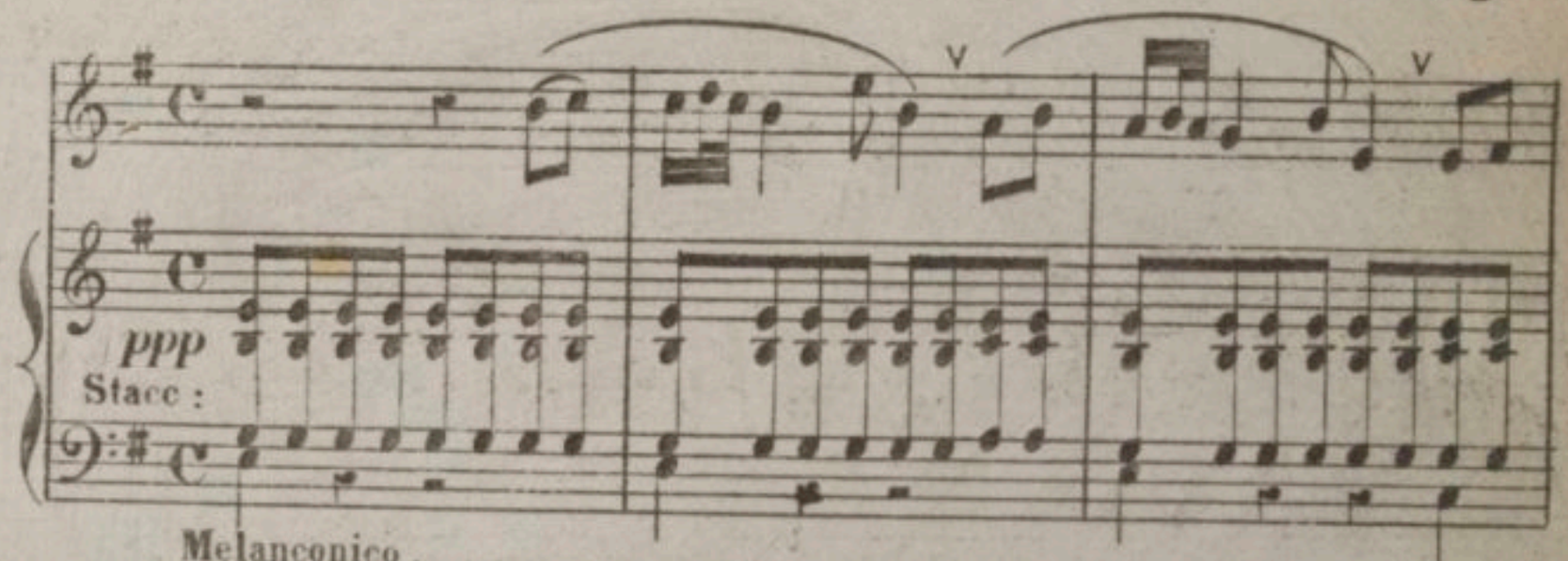
Smorz:

pp

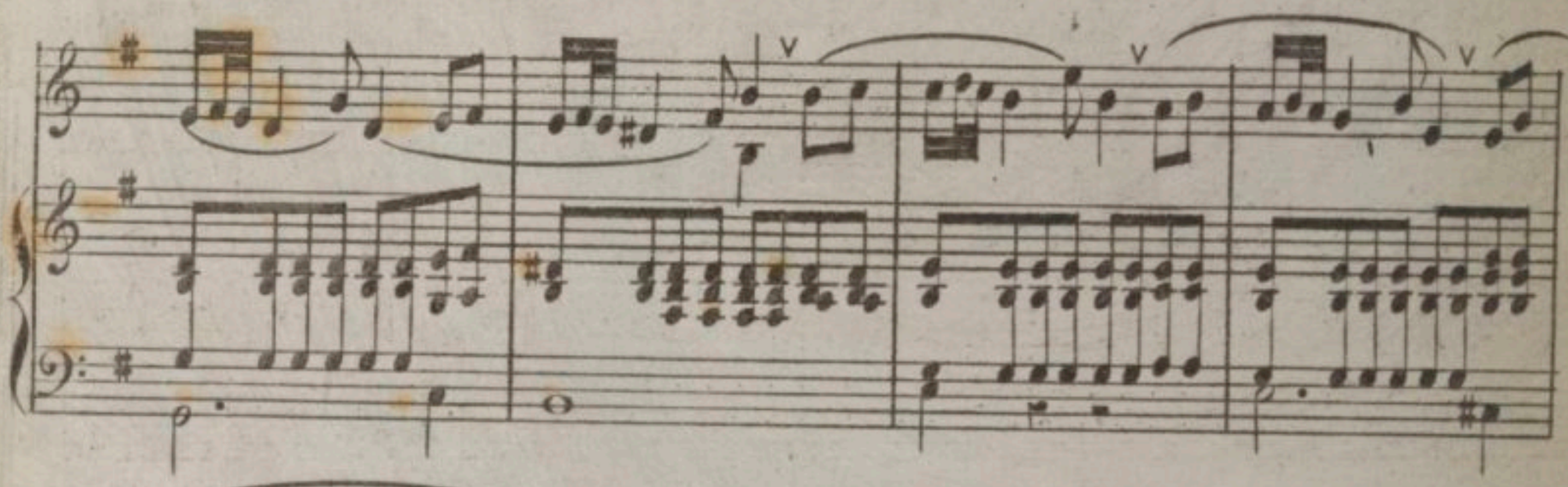


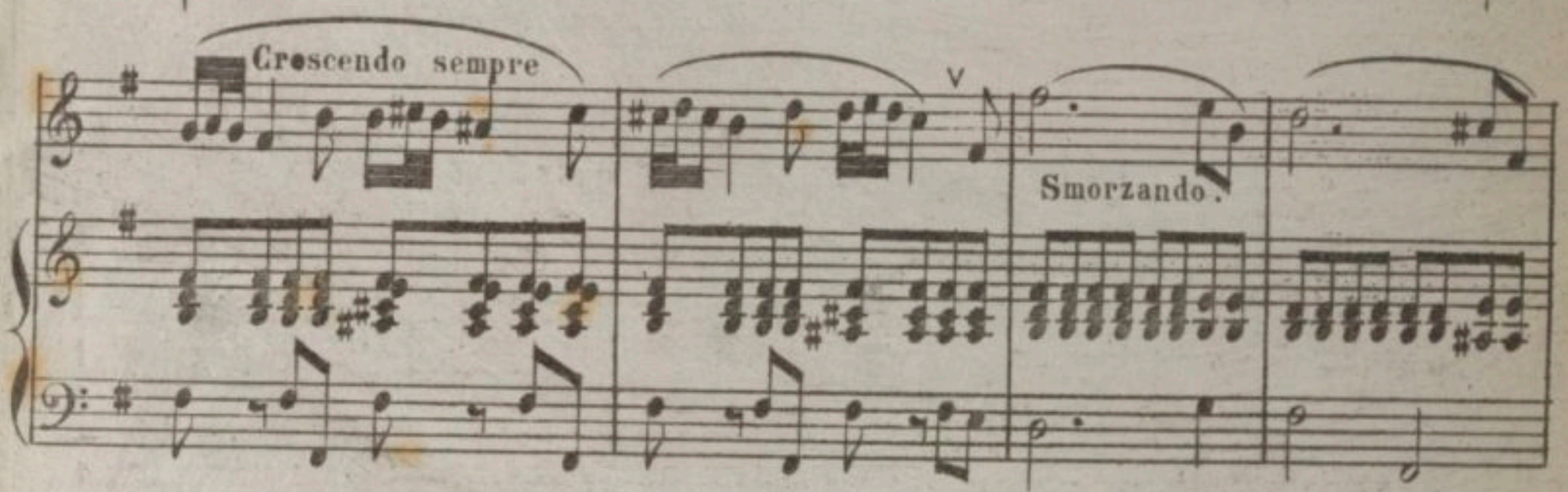
N°. 7.

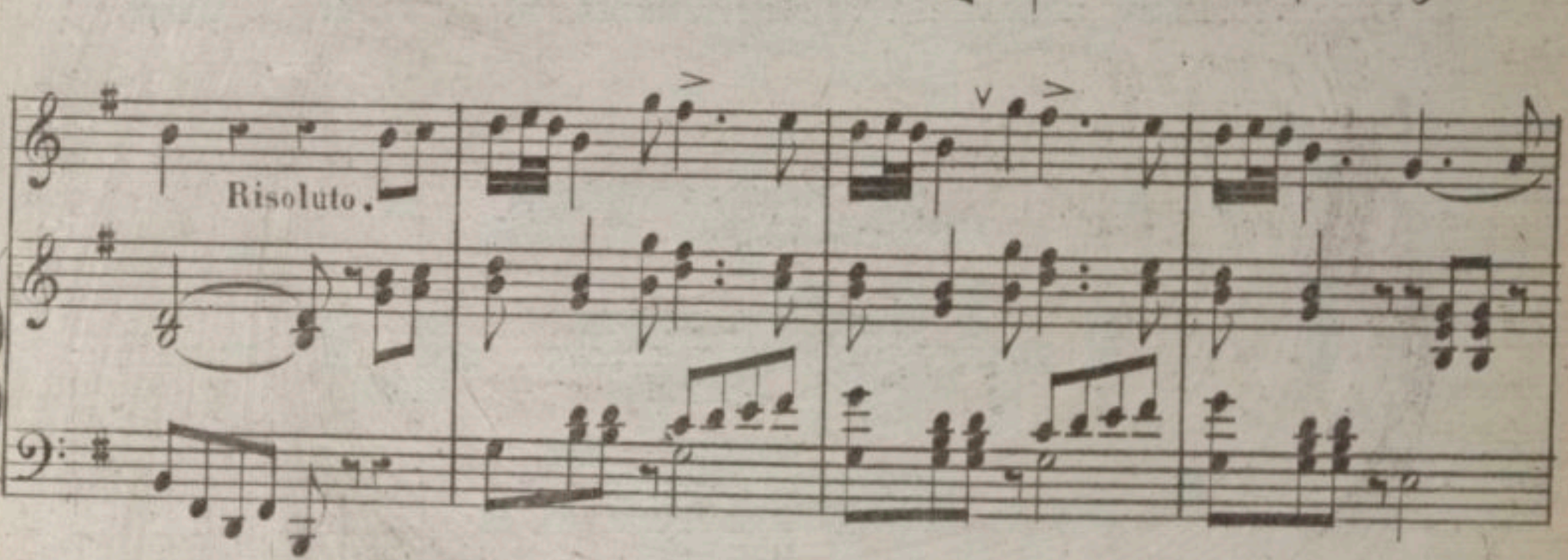
Allegretto
Moderato
assai.



Melanconico.







Rall. un poco.

Sotto voce.

ppp

Cresc:

ppp

f marcato.

pp

Crescendo poco a poco

pp

Dolcissimo.

Cresc.

Con passione.

Rall:

In Tempo.

Pianissimo.

Crescendo.

Crescendo.

Pianissimo e diminuendo.

Diminuendo al pianissimo.

№. 8.

Andante

Affettuoso.

Dolce.

Con eleganza.

pp

ff

pp

Rall.

Col canto.

Dolcissimo.

Con anima.

ff

pp

tr

Accell:

a Tempo.

Rall: dolcissimo.

PPP

3

Nº. 9.

Dolcissimo.

Allegretto

ppp

Cantabile.

Smorzate.

Dolcissimo.

Sotto voce.

Cresc:

Trattenuto.

Sotto voce.

Diminuendo.

Sotto voce.

Leggierissimo.

Rall:

Diminuendo.

№ . 10.

Sostenuto .

pp

Cresc.

f

Nr. 11.

Affettuoso

Cantabile.

Dolce.

ppp

ppp

Smorzate.

pp

ff

pp

Rinforzando.

pp

pp

6

pp

pp

6

6

Accell: e cresc:

f

pp

Smorzando

№. 12.

PASTORALE.

ppp

Sotto voce.

Cresc:

Sotto voce.

BIBLIOTHEQUE IMPERIALE IMPR.

E. UEBING Gest.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04861019 1