

13e.

Traité
 DU
CHANT en CHŒUR
 Rédigé pour l'usage
des Directeurs d'Écoles de Musique
des Chefs de Chœurs d'Église, de Théâtres & de Concerts,
des Maîtres de Pensionnats des deux Sexes & des Instituteurs des Écoles primaires et de Charité.
 PAR
F. J. FETIS
 Maître de Chapelle du Roi des Belges,
 Directeur du Conservatoire de Musique de Bruxelles,
 et Fondateur de la Revue Musicale.

Prop. des Éditeurs.

Prix net .12⁵



PARIS, chez Maurice SCHLESINGER, Éditeur, Rue Richelieu, 97.
 Berlin, chez A. H. Schöningh.

[Vm⁸. A. 91

Maurice Schlesinger

REVUE

L'ouvrage de M. Blain (1) est une œuvre de haute portée scientifique. Il s'agit d'une étude approfondie sur les questions de droit administratif, et plus particulièrement sur les questions de droit des finances publiques. L'auteur aborde avec une grande précision les différents aspects de ces questions, et expose les principes qui les régissent. Son exposé est clair et méthodique, et il est accompagné de nombreuses références bibliographiques. L'ouvrage est donc une œuvre de grande valeur, et il constitue une lecture indispensable pour tous ceux qui s'intéressent à ces questions.

1. Blain, *Le droit des finances publiques*, Paris, 1900.

PRÉFACE.

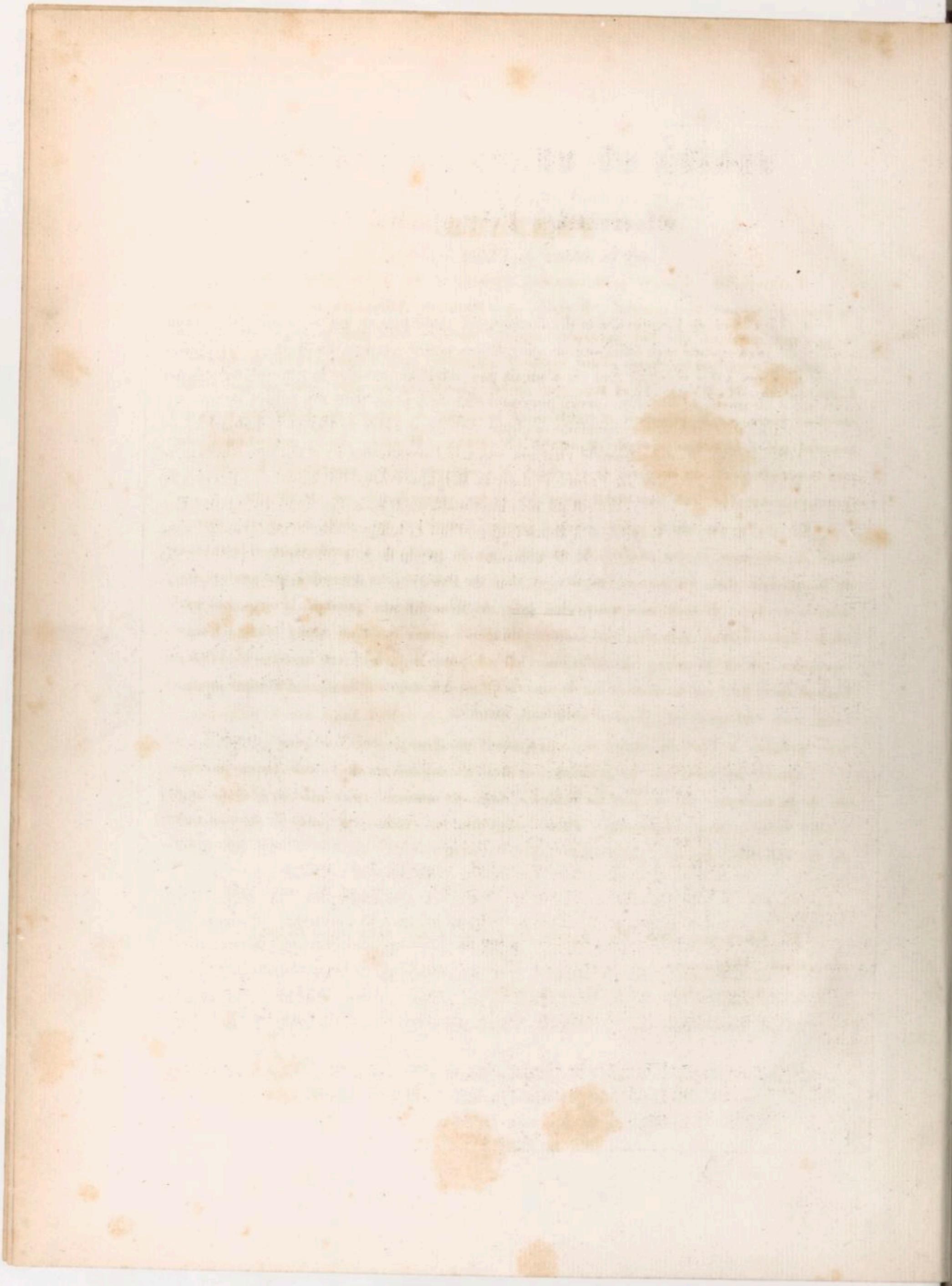
J'entreprends dans ce petit ouvrage d'enseigner une partie de l'art fort négligée, on pourrait même dire ignorée. Il existe sans doute en Allemagne des écoles où l'on met en pratique quelques uns des préceptes exposés dans ce livre, mais personne que je sache, n'a indiqué jusqu'ici les bases d'une méthode rationnelle pour l'enseignement des Chœurs. L'ouvrage de M. Hæser (1) et tous ceux qu'on a écrit sur ce sujet sont presque exclusivement basés sur la pratique, et renferment beaucoup de notions de choses qui n'appartiennent pas à la nature spéciale du CHANT EN CHŒUR. D'autres choses importantes, qui sont essentiellement du domaine de ce chant n'y sont pas même mentionnées. Toutefois, ces ouvrages, estimables ont leur utilité pour les écoles auxquelles ils ont été destinés.

Ce que je me suis proposé, c'est d'appeler l'attention des chefs d'école, des directeurs de musique et des maîtres de chapelle, sur la nécessité de perfectionner l'exécution de la musique dans les masses vocales, et de leur indiquer les procédés qui peuvent conduire à ce but. Il était nécessaire pour cela de formuler ces procédés d'après une multitude d'observations délicates, nées d'une sensibilité musicale assez active, d'une longue expérience, et de beaucoup de réflexions. Je suis loin de croire cet ouvrage aussi bon qu'il faudrait qu'il fut, car la matière est neuve, et l'imperfection est inséparable d'un premier essai; mais, tel qu'il est, j'espère qu'il sera utile, et qu'il fera faire, avec le temps, quelques progrès à l'art de rendre les inspirations des Compositeurs de génie.

Quant aux exercices qui peuvent conduire les masses vocales à une bonne exécution de la musique, ils ne sont qu'indiqués dans cet ouvrage, parceque je n'ai pas voulu rendre celui-ci trop volumineux. Pour compléter son utilité, je publierai des recueils de ces exercices disposés pour divers genres de voix.

(1) *Chorgesangschule Von August. Ferd. Hæser für Schul und Theaterchoere und Angchende Singvereine.*

Mayence et Anvers, chez les fils de B. SCHOTT.



TRAITÉ DU CHANT EN CHOEUR.



Observations Préliminaires

sur la nature du Chant en Chœur.

1. Le Coloris de l'expression et des nuances, qui ajoute tant de puissance aux effets de la musique, a été perfectionné avec beaucoup de soins, depuis trente ans, dans les orchestres, et l'on est arrivé de nos jours à des résultats dont on n'aurait pas autrefois présumé la possibilité. Pourquoi n'en est-il pas de même à l'égard des chœurs? pourquoi sait-on à peine dans nos églises et sur nos théâtres indiquer d'une manière imparfaite quelque différence entre le fort et le faible des voix? pourquoi la justesse, la prononciation, le rythme exact, et l'accent, sont-ils si négligés par les directeurs des masses vocales, surtout en France et dans la Belgique? Autrefois toutes ces parties de l'art, unies à la beauté des voix, ajoutaient un prix inestimable aux belles compositions qu'on entendait dans le chœur de la chapelle pontificale à Rome; aujourd'hui la bonne tradition existe encore dans cette chapelle, mais les voix de soprano et de contralto ont perdu de leur puissance. L'Effet de ces traditions parfaites était si beau, que les compositions de Palestrina et des autres grands maîtres ne semblent plus être les mêmes lorsqu'elles sont exécutées ailleurs que dans la chapelle pontificale. A Berlin, l'Académie de chant d'ensemble, dirigée naguère par Zelter, méritait aussi des éloges pour quelques parties de l'exécution chorale; En France, il n'y a rien de semblable. L'art du chant individuel y est cultivé avec plus de succès qu'en Allemagne; mais l'art d'imprimer la vie artistique aux masses vocales y est absolument inconnu.

2. C'est cet art nouveau qu'on se propose d'enseigner ici; art qu'il n'est plus permis d'ignorer ni de négliger en l'état d'avancement où l'exécution générale de la musique est parvenue, et qui est digne de toute l'attention des chefs d'institutions musicales, des maîtres de chapelle, des directeurs de musique théâtrale et de concert, des grandes écoles populaires de chant, et même des écoles primaires; car on ne peut douter que la musique vocale ne soit bientôt une partie inséparable de tout système d'enseignement élémentaire dans les états civilisés.

Les élémens du chant en chœur sont. 1^o Le choix et le classement des voix. 2^o L'accord et l'exercice des voix à l'unisson ou à l'octave; 3^o L'accord et l'exercice des voix dans l'harmonie de plusieurs sons. 4^o Les modifications du son dans ses diverses nuances. 5^o Les divers accens des voix. 6^o L'accent dans le rythme; 7^o La prononciation et l'articulation. 8^o L'attaque simultanée des temps de la mesure. 9^o L'attaque à contretemps. 10^o Le PHRASÉ mélodique. 11^o Le PHRASÉ harmonique. 12^o Le PHRASÉ rythmique. 13^o Le sentiment collectif. 14^o L'animation.

3. Je ne mets pas au nombre des élémens du chant en chœur la lecture de la musique, parceque ce genre de connaissances appartient à un autre système d'enseignement. Tout choriste est supposé connaître la musique, et la lire avec facilité.

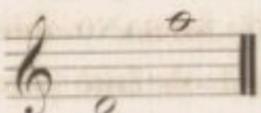
Chapitre 1^{er}

Du choix et du classement des voix.

4. Les voix se divisent en deux espèces principales, savoir: 1^o Les voix de femmes ou d'enfans; 2^o Les voix d'hommes non mutilés.

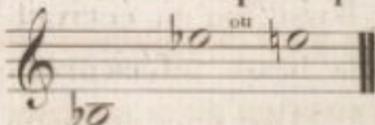
5. Les voix de femmes, d'enfans et d'hommes sont plus ou moins élevées, plus ou moins graves.

6^o Les voix de femmes ou d'enfans les plus élevées sont désignées par les noms de PREMIER DESSUS, ou SOPRANO. L'étendue de ce genre de voix n'est pas déterminée d'une manière absolue. En général, cette étendue est plus bornée dans les enfans que dans les femmes particulièrement dans la partie grève, où les sons ont peu de timbre, à moins qu'on n'ait laissé contracter l'habitude vicieuse des sons gutturaux; défaut qui se rencontre fréquemment chez les enfans de chœur. Il est beaucoup de voix de DESSUS ou de SOPRANO de choristes qui sont renfermées dans les limites d'une douzième, prise du RÉ grève jusqu'au LA aigu, comme dans

cet exemple 

Il en est qui descendent à UT; il en est d'autres qui montent avec facilité à SI \flat , SI \natural , et même à UT; mais l'émission de ces dernières notes n'est souvent possible que dans le forte, et avec de pénibles efforts.

7. Les voix moyennes de femmes et d'enfans se désignent par les noms de SECOND DESSUS, ou MEZZO SOPRANO. Leur étendue est plus circonscrite que celle des premiers dessus, elle est souvent renfermée dans une dixième ou une onzième au plus, qui s'étend depuis SI \flat jusqu'à MI \flat ou MI \natural , comme dans cet exemple.....



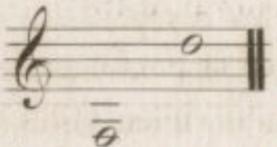
Il y a peu de variétés dans ce genre de voix. On rencontre quelquefois des premiers dessus défectueux dont on fait des seconds, et qui paraissent monter avec plus de facilité; mais la mauvaise qualité de ces voix doit les faire exclure du chœur, à moins que les chanteurs n'y soient en grand nombre. Les voix de second dessus des enfans du sexe masculin ont souvent plus de mordant que celles des femmes.

Les compositeurs modernes font quelquefois monter le second dessus au FA \sharp ou SOL, ces notes ne s'obtiennent que dans le FORT, et presque toujours elles sont dures et criardes. Remarquez que dans tout ce qui précède, comme dans ce qui suit, il s'agit des VOIX de CHŒUR, et non des VOIX DE SOLO, qui peuvent être considérées comme des exceptions.

8. Les voix graves de femmes et d'enfans sont celles qu'on appelle en Italie CONTRALTO et en France BAS DESSUS. Dans ce dernier pays, elles sont fort rares, et la difficulté qu'on éprouvait à les remonter les faisait autrefois remplacer par des voix aiguës d'homme qu'on appelait HAUTES CONTRE. Mais si le but était atteint par cette substitution à l'égard de la similitude des sons quant à l'harmonie, il n'en était pas de même pour l'accent, car cet accent est grève dans les voix de femmes et d'enfans, et sinon AIGU, ou moins CLAIR et en dehors dans

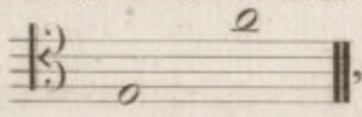
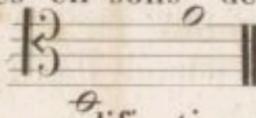
les voix d'hommes. De là vient qu'on employait autrefois dans les chapelles d'Italie et particulièrement dans la chapelle pontificale à Rome, des EVIRATI ou Castrats pour le Contralto. Leurs voix pénétrantes avaient plus de mordant que les voix de femmes et d'enfants, et plus de gravité que les hautes-contre. On avait fait venir quelques uns de ces chanteurs en France pour le service des chapelles de Louis XIV et de Louis XV; mais au théâtre, il n'y eut jamais que des hautes-contre pour le Contralto, et l'effet des chœurs fut toujours criard, à cause de cela.

Dans quelques églises de France, on croit pouvoir éviter l'inconvénient des hautes-contre au moyen des enfans de chœur à grosses voix (1), mais en évitant ce défaut, on tombe dans un autre non moins considérable, qui est celui de l'accent guttural de cette voix factice.

L'étendue du véritable Contralto est celle-ci:  on voit qu'elle

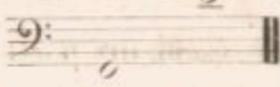
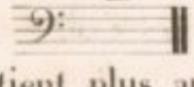
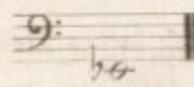
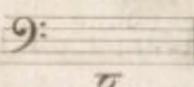
diffère peu du MEZZO SOPRANO à l'aigu. La différence de ces voix, dans cette partie de leur étendue, consiste moins en effet dans leur faculté de s'élever, que dans le timbre et le volume. Bien moins énergique dans le MEZZO SOPRANO que dans le CONTRALTO, le son prend dans celui-ci un caractère de basse du système aigu qu'il n'a pas dans l'autre.

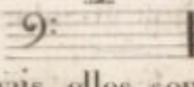
9. Les voix d'hommes se divisent dans le chœur en trois espèces principales qui sont: le tenor élevé, le tenor bas, et la basse. Celle-ci était divisée aussi en deux variétés dans les compositions des maîtres du seizième siècle et de la première partie du dix-septième: la première appelée BASSE-TAILLE en France, et BASSO en Italie, était la basse élevée, la première basse, qu'on écrivait ordinairement à la clef de FA sur la troisième ligne; l'autre était la basse inférieure, que les Français appelaient BASSE - CONTRE et les italiens BARITONO. (2) Par une antilogie remarquable, on appelle aujourd'hui BARITONS les voix de basse les plus légères et les plus élevées. Au reste, on ne distingue plus maintenant de basses de plusieurs espèces dans les chœurs, et ce n'est que dans les rôles d'opéra qu'on en fait des classifications différentes.

Il y a des nuances d'élévation et de gravité dans les tenors comme dans les dessus. Certains pays fournissent abondamment des tenors élevés, d'autres ne produisent que des voix plus basses. Les tenors élevés sont ceux qui s'étendent dans l'intervalle d'une onzième, de MI à LA , et qui font entendre ces notes en sons de poitrine. Le tenor bas, ou second tenor, a son étendue depuis SI jusqu'à FA.  Dans ces deux variétés du même genre de voix on rencontre de certaines modifications de la qualité des sons, si ce n'est dans l'étendue. C'est au directeur de musique qu'il appartient d'en faire l'examen, et de faire le classement des voix du chœur d'après ses observations.

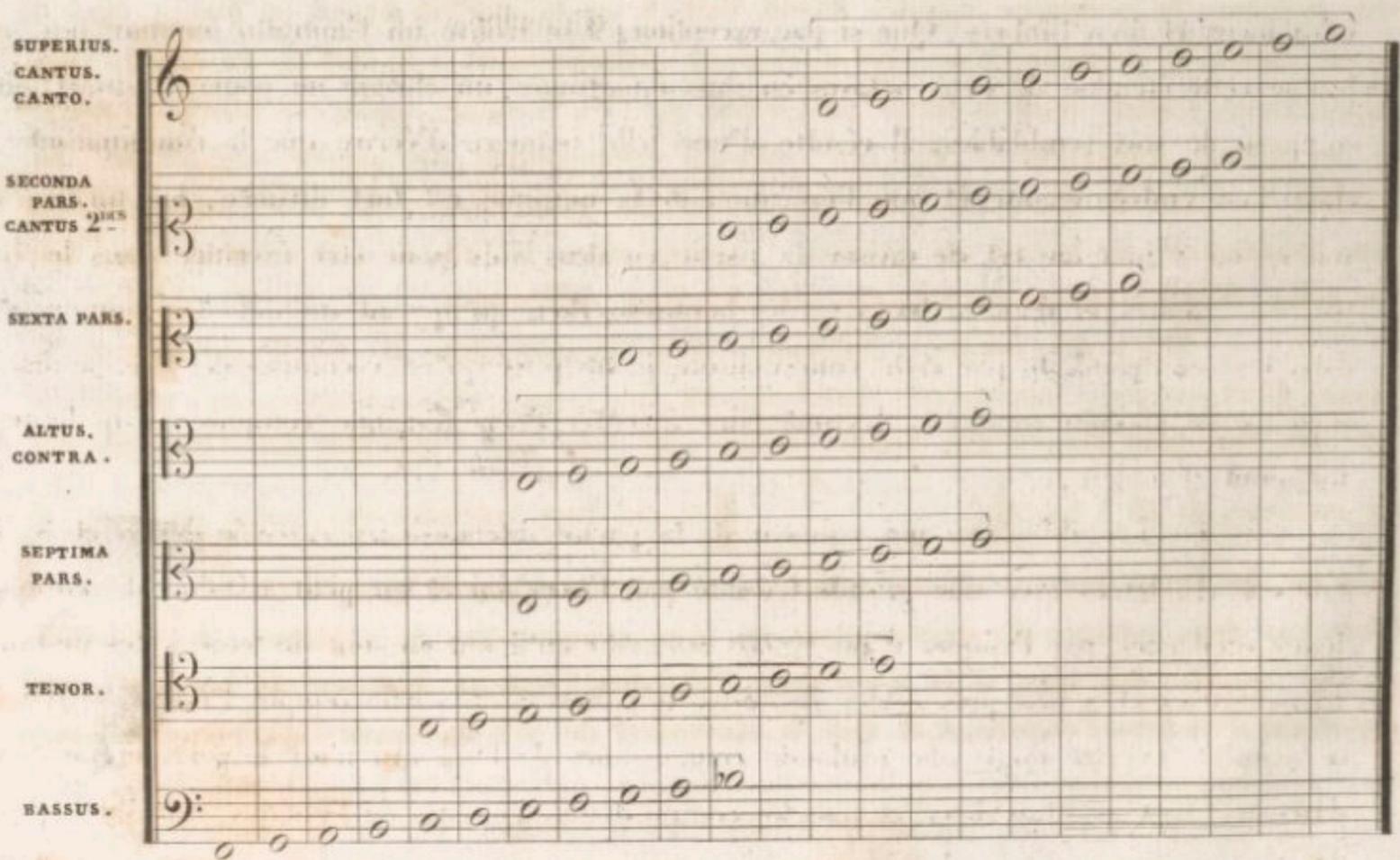
(1) C'est ce genre de voix que Ferrein a cru être le produit d'un organe particulier il s'est trompé à cet égard.

(2) Ce mot vient du Grec *Bary*, Lourde, pesant, et du latin TONUS, ton. BARYTON signifie donc une voix LOURDE, GRAVE, PESANTE, qui n'exécute pas de choses légères. C'est dans le même sens qu'on appelait le cri de l'Elephant BARRITUS.

L'étendue générale de la basse est communément de près de deux octaves, c'est-à-dire, de FA à MI: ; quelques voix de cette espèce montent avec facilité au FA,  mais ces sortes de voix sont ordinairement d'une qualité légère qui appartient plus aux SOLOS qu'aux chœurs. Il est aussi des basses qui descendent avec un son vigoureusement timbré jusqu'au MI bémol,  et même jusqu'au RÉ. 

Ces voix ne montent guère au dessus du RÉ . Ce sont celles qu'on appelle BASSES-CONTRE. Leur sonorité est puissante, mais elles sont lourdes. Ces notes graves ne se rencontrent pas dans la musique moderne, mais on en trouve des exemples, dans les ouvrages de Jean Gabrieli, de Schütz, et de quelques autres anciens maîtres.

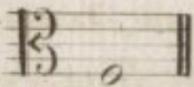
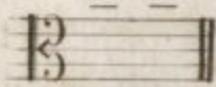
12. Dans les compositions de musique d'église, les madrigaux et les chansons à six, sept, ou huit voix, les maîtres des seizième et dix-septième siècles renfermaient les parties de ces voix dans l'étendue d'une octave ou d'une dixième au plus, afin de placer chaque chanteur dans le médium de son organe vocal, parceque les sons produits dans ces limites sont plus purs, plus égaux et mieux timbrés que ceux des extrémités inférieures ou supérieures des voix. Lorsqu'un directeur de chœur fait exécuter cette ancienne musique, il doit donc faire le classement des voix avec beaucoup de soin, et d'une manière toute différente du classement pour la musique moderne. Aucune des nuances qui se rencontrent dans les voix de même espèce ne doit être négligée par lui, afin que chaque chanteur soit placé dans les limites exactes des meilleurs sons de sa voix. Pour aider à faire ce classement, je crois devoir donner ici le tableau de ces limites telles qu'on les trouve fixées en général dans les productions du célèbre compositeur Palestrina.



The image shows a musical score with seven staves, each representing a different vocal part. The parts are labeled on the left as follows: SUPERIUS CANTUS CANTO (top staff, treble clef), SECONDA PARS CANTUS 2us (second staff, bass clef), SEXTA PARS (third staff, bass clef), ALTUS CONTRA (fourth staff, bass clef), SEPTIMA PARS (fifth staff, bass clef), TENOR (sixth staff, bass clef), and BASSUS (bottom staff, bass clef). Each staff contains a series of notes that define the vocal range for that part. The notes are arranged in a way that shows the relative positions of the parts, with the Soprano (SUPERIUS) at the top and the Bass (BASSUS) at the bottom.

Le classement des voix fait dans ces limites offre le grand avantage de placer chaque chanteur dans les meilleures notes de son organe, et de tirer le meilleur parti des variétés que présente chaque genre de voix. Souvent, dans les compositions de Palestrina et des maîtres de son époque, on trouve des morceaux à six ou sept parties où les voix de basse ne sont pas employées: c'est le Tenor grave qui en tient lieu. Dans ce cas, il y a ordinairement deux parties de Tenor bas, de même étendue, et deux Tenors élevés ou de CONTRA, aussi de même étendue.

13. Dans les compositions à plusieurs chœurs, les voix sont habituellement disposées de la même manière dans tous les chœurs; on y trouve presque toujours un dessus ou Soprano, un Contralto, un tenor et une basse.

14. Si les anciens maîtres des écoles d'Italie, de France et d'Allemagne avaient un soin scrupuleux de renfermer les voix dans des limites étroites, il n'en a pas été de même dans les chœurs écrits par les compositeurs Allemands de l'école moderne, car la partie d'ALTO ou de Contralto, écrite à la clef d'UT sur la troisième ligne, est à la fois trop élevée pour des voix d'hommes, et trop grave pour des voix de femmes ou d'enfants. Par exemple, il n'est pas rare de trouver à cette partie dans la CRÉATION DU MONDE de Haydn, dans le REQUIEM de Mozart, dans des messes de Eybler, et dans quelques ouvrages de Beethoven, le FA grave  et le MI, ou même le FA aigu: 

Or, il est évidemment impossible que des voix de même espèce atteignent à ces limites en sons volumineux et bien timbrés. Que si par exception, il se trouve un Contralto féminin qui embrasse cette étendue de deux octaves en sons énergiques, un chœur ne pourra jamais être composé de voix semblables. Il résulte d'une telle manière d'écrire que la combinaison du chœur est embarrassante, et que l'exécution de la musique est fort difficile. Le meilleur moyen qu'on a imaginé est de diviser la partie en deux voix pour être exécutée dans le haut par des femmes, et dans le bas, par des hommes. Bien qu'il y ait un défaut d'homogénéité dans les sons produits par cette combinaison, je ne puis qu'en recommander l'usage aux directeurs de chœurs lorsqu'ils devront faire exécuter de la musique composée dans le système dont il s'agit.

15. Les difficultés qui naissent de la partie intermédiaire entre le dessus et le Tenor ont été levées avec une grande habileté par Cherubini et un petit nombre de compositeurs modernes, par l'emploi d'un MEZZO SOPRANO qu'il ont eu soin de tenir à des distances harmonieuses et à peu près égales des deux voix dont cette partie remplit l'intervalle. Mais cette manière d'écrire exige une profonde connaissance de l'art qui n'est le partage que de peu d'artistes. Rossini, Meyerbeer, et tous les compositeurs d'opéras de l'époque actuelle font usage d'une autre méthode plus facile, qui consiste à écrire le chœur pour SOPRANO, MEZZO

SOPRANO, DEUX TENORS et BASSE, faisant chanter tantôt à l'octave, tantôt à l'unisson les parties dont le mouvement les embarasse, ensorte que le chœur est à peine à quatre parties réelles, bien qu'il soit écrit pour cinq voix. Dans ce système il faut réunir au premier tenor toutes les voix qui ont de la facilité à faire entendre les notes élevées, et réserver les autres pour le deuxième tenor. Ce classement des chanteurs exige beaucoup de soins de la part du directeur du chœur.

Chapitre 2^{me}

De la proportion des voix dans le Chœur.

16. L'exactitude des proportions dans les diverses parties qui composent le chœur est une des conditions les plus importantes pour l'effet de la musique; mais il ne faut pas croire qu'il suffit, pour que cette proportion existe, qu'on l'établisse dans le nombre des chanteurs de chaque genre de voix; car les qualités vocales des individus peuvent être si dissemblables, qu'une partie produise à peine la moitié de l'effet sonore d'une autre, le nombre des chanteurs fut-il double. Pour obtenir un résultat satisfaisant, il est donc nécessaire que le directeur du chœur après avoir pris connaissance des moyens du chanteur en particulier, fasse des essais de comparaison entre les diverses masses vocales, et en régularise les proportions, soit par le nombre, soit par la qualité des voix. En général, la qualité vaut mieux que la quantité. S'il n'est pas possible de fortifier une partie trop faible, il faut affaiblir les autres, car, encore une fois, l'exactitude des proportions est d'une nécessité absolue. Souvent des chœurs bien rendus ont manqué leur effet, parceque certaines parties trop puissantes ne permettaient pas d'entendre les autres.

17. Il résulte de ce qui vient d'être dit que la proportion des voix dans le chœur s'établit moins par le nombre des chanteurs, que par la nature des voix. Cette proportion ne suppose pas la nécessité de donner une égale force à toutes les parties: l'intensité doit être en raison de l'importance des parties; ainsi le premier dessus, où se trouve en général la mélodie, et la Basse, qui est le fondement de l'harmonie, sont dans presque tous les chœurs des théâtres, un peu plus forts que le

Contralto et le Tenor. Par exemple, si le chœur est de cinquante voix, d'un timbre à peu près égal, il y aura quatorze premiers dessus quatorze basses, douze seconds dessus, et dix tenors.

18. Si le chœur est écrit à la manière moderne pour premier, deuxième dessus, deux tenors et basse, et si la masse vocale est de cinquante chanteurs, il faut diminuer le nombre des dessus et des basses, et augmenter celui des tenors dans la proportion suivante: 12 premiers dessus, 10 seconds ou contraltos, 8 seconds tenors, et 12 basses.

19. Si la musique est dans le style fugué, dont toutes les entrées doivent être également senties, la force des parties doit être maintenue dans une égalité aussi parfaite qu'il sera possible.

20. Dans la musique de l'ancienne école Italienne, particulièrement dans celle de Palestrina et des maîtres Romains, il y a beaucoup de morceaux où il ne se trouve pas de basse, c'est le tenor qui en tient lieu. Dans ce cas, cette voix, faisant l'office de la basse ordinaire, doit être un peu fortifiée.

21. Lorsque les voix employées dans le chœur sont d'espèces analogues, par exemple, de toutes voix de femmes, ou de toutes voix d'hommes, l'expérience a démontré qu'il ne faut pas faire dominer une partie aux dépens des autres, et que le meilleur effet possible résulte de l'égalité la plus parfaite entre les voix. Les chœurs de femmes seules, ou d'hommes, sont souvent écrits à trois parties.

22. On voit par ce qui précède que l'intelligence du maître des chœurs doit être sans-cesse en activité pour varier les proportions des voix, en raison de leur qualité plus ou moins sonore, et du genre de musique qu'on se propose d'exécuter. Il n'y a point de règles précises à cet égard.

On objectera peut-être que ces soins sont minutieux, qu'on s'en dispense d'ordinaire, et que le chœur reste invariablement fixé dans tous les Théâtres, et dans la plupart des Eglises; je le sais; mais je sais aussi que l'exécution en souffre presque toujours. L'art de tirer des masses vocales tout l'effet dont elles sont susceptibles est encore dans l'enfance, surtout en France.

Chapitre 3.^{me}

De l'accord des voix à l'unisson et à l'octave.

23. L'accord, dans sa plus rigoureuse acception, est pour les voix, comme pour les instrumens, une des conditions les plus nécessaires pour le bon effet en musique. Pour l'obtenir, il faut, après avoir disposé les chanteurs du chœur par groupes, en raison de la nature de leurs voix, et avoir fixé le diapason, (1) que le directeur du chœur essaie la justesse par l'unisson des voix, préalablement à tout exercice.

24. Deux procédés sont utiles pour acquérir cette justesse de l'unisson: le premier consiste à faire faire des études partielles entre les voix de même espèce, d'abord en essayant tous les choristes deux à deux, puis trois à trois, quatre à quatre, et ainsi successivement jusqu'à ce que toutes les voix de même espèce soient réunies. La plus grande sévérité est nécessaire, et le maître ne doit jamais admettre que la justesse absolue, et non la justesse aproximative.

Les exercices sur lesquels ces études doivent être faites se trouvent dans les élémens de tous les solfèges. C'est d'abord la gamme diatonique et chromatique; puis ce sont les intervalles d'espèces diverses. Tout cela doit être exécuté lentement dans les premiers jours, et ensuite progressivement plus vite.

Le deuxième procédé consiste à réunir toutes les voix, lorsque les études partielles ont produit les résultats qu'on en attendait, sur l'unisson d'une note entonnée par le maître, en faisant attaquer cette note d'abord par tous les premiers dessus, puis par tous les seconds, ensuite par les tenors, et enfin par les basses, et déterminant toutes les entrées à quatre temps de distance, dans un mouvement lent.

EXEMPLE d'une attaque successive à l'unisson.

Lent (Langsam)

PREMIERS DRESSUS OU SOPRANO.		(Soprano.)
DEUXIÈMES DRESSUS OU CONTRALTO.		(Alto.)
TENORS.		(Tenore.)
BASSES.		(Bass.)

p

(1) Les études, pour être profitables, doivent être faites sans le secours d'un instrument, et par les voix seules; il est donc nécessaire que le directeur du chœur ait un diapason à la main pour rappeler les chanteurs au point de départ, lorsqu'ils ont baissé dans les exercices.



L'unisson de la tonique ne peut guère être pris que dans les tons d'UT et de RÉ; dans les autres tons, la différence des voix oblige à les placer à l'octave. L'étude de l'accord identique de l'octave doit donc suivre celle de l'unisson. Cette étude pourra se faire sur des exercices semblables à celui-ci:

EXERCICES où les voix de premier et second dessus sont à l'unisson entre elles, et à la distance d'une octave du ténor et de la basse.

Lent.

1^{re} et 2^{me} DESSUS.
 TENOR.
 BASSE.

26. L'étude de cet exercice ou d'autres semblables, doit être faite d'abord lentement et à demi-voix, car une des plus grandes difficultés pour le chœur consiste à chanter avec justesse dans le PIANO. Remarquez que dans une semblable étude, tous les sons doivent être égaux en force, et qu'on doit en bannir les nuances. Quand on aura obtenu la plus grande justesse possible, on chantera fort et vite. Remarquez aussi que pour aider les chanteurs et rendre la respiration facile, le meilleur moyen est de faire nommer les notes en chantant.

27. Les exercices d'octaves, où le tenor est à l'octave de la basse, et les voix de dessus à l'octave du tenor, offrent plus de difficultés pour la justesse, parceque l'identité s'affaiblit dans l'intervalle. Les exemples de cette disposition se présentent quelquefois dans les tons de LA, de SI et d'UT. Il est bon d'habituer le chœur à ce genre de difficulté par des exercices de l'espèce de celui-ci.

EXERCICE où le premier dessus est à la distance d'une octave du contralto et du tenor, et ceux-ci à l'octave de la basse

Allegro non tanto.

The musical score is arranged in two systems, each containing four staves for the voices: DESSUS, CONTRALTO, TENOR, and BASSE. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 5/4. The tempo is marked 'Allegro non tanto'. The exercise involves complex intervallic relationships between the voices, particularly focusing on octave relationships as described in the text.

28 Cet exercice du chant en octaves et à demi-voix est un des plus nécessaires et des plus difficiles. Il exige de la part du directeur du chœur une oreille très délicate et beaucoup de sévérité pour la justesse; j'entends par là cette justesse absolue par laquelle l'identité des notes s'établit entre toutes les voix, identité qui doit être l'objet de l'étude.

Quelque soit le degré de perfection ou le chœur parvienne par la suite, il sera nécessaire que le maître fasse faire dans chaque séance quelques exercices d'octaves, afin d'entretenir et de développer le sentiment de la justesse absolue, à laquelle on ne parviendrait pas si l'on n'employait que les exercices d'harmonie. Dans l'harmonie il y a une certaine attraction qui établit immédiatement une justesse approximative; mais la justesse absolue y est plus difficile à apprécier que dans le simple exercice à l'octave.

Chapitre 4^{me}

Accord et exercice des voix dans l'Harmonie.

29. Lorsque la préparation des chanteurs par groupes aura été faite de manière à pouvoir réunir tous le chœur, et après que les exercices à l'octave auront assuré la justesse des intonations, on procédera à l'accord harmonique. Il est une formule que l'expérience a fait considérer comme la meilleure pour donner le sentiment du ton et du mode dans lequel est l'exercice ou le morceau qu'on va chanter: il n'est composé que de trois accords dont le premier se fait sur la tonique, le deuxième sur la dominante, et le troisième sur la tonique. Il est bon que les basses fassent entendre d'abord la première note, qui est la tonique; le ténor entre ensuite, à la quinte par exemple, puis le Contralto à la tierce, et enfin le dessus à l'octave.

EXEMPLE.

Adagio.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, and the bottom for Bass. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#), indicating C major. The tempo is marked 'Adagio'. The score shows three measures of music. In the first measure, the Bass part plays a half note C. In the second measure, the Alto part plays a half note G and the Tenor part plays a half note E. In the third measure, the Soprano part plays a half note C. The Soprano part has a 'p' (piano) dynamic marking. The Alto and Tenor parts have 'f' (forte) dynamic markings. The Bass part has a 'p' (piano) dynamic marking.

30. Les dispositions ne sont pas toujours les mêmes pour mettre les voix dans leur médium. En LA, par exemple, majeur ou mineur, la tonique à l'octave basse serait trop grave pour les basses et les tenors; on les place à l'octave supérieure, ce qui oblige à faire quelque changement dans la disposition des parties supérieures.

Largo. EXEMPLE.

Le directeur du chœur fera faire ces exercices d'intonations dans tous les tons; Il ne sera point obligé de les écrire, car il suffira qu'après avoir donné le ton aux basses, il dise aux tenors, aux Contraltos et aux dessus s'ils doivent prendre la tierce, la quinte, ou l'octave de la note donnée: l'habitude de cet exercice sera bientôt prise par le chœur.

Tout morceau de chant doit être précédé dans l'école par l'intonation harmonique du ton de ce morceau.

31. Après avoir enseigné à faire l'intonation harmonique dans tous les tons, le directeur du chœur fera commencer les exercices des successions d'accords dans les systèmes diatonique et chromatique, ayant soin de les faire exécuter dans tous les degrés de force depuis le PIANISSIMO jusqu'au FORTE le plus intense. Tout ceux qui suivent sont classés par ordre numérique, lorsqu'il sera nécessaire de recommencer une succession, le directeur n'aura qu'à indiquer le numero en deux mots.

Il est nécessaire de laisser un léger intervalle entre chaque succession.

Modéré.

(1) Voici un des exemples de successions les plus difficiles pour le chant d'ensemble, et surtout pour un chœur. La difficulté consiste dans l'octave diminuée qui se trouve entre l'UT du premier dessus et l'UT \sharp de la basse. Le sentiment du premier UT \natural domine dans l'oreille des chanteurs au moment où ils doivent entonner l'UT \sharp , et ce sentiment rend l'intonation de cette dernière note incertaine.

De pareilles successions ne se trouvent pas dans la musique ancienne, mais elles sont fréquentes dans les ouvrages des compositeurs de l'époque actuelle. Il faut les répéter souvent pour y accoutumer les Choristes. — (2) Cette tierce diminuée est aussi un intervalle difficile d'intonation pour les masses vocales; il y faut porter une sévère attention.

(5) Succession difficile.

32. Les modulations chorales aux tons les moins analogues peuvent être exécutées sans beaucoup de difficulté si les mouvemens de chaque partie ne présentent que des intervalles diatoniques ou chromatiques, par demi tons ascendans et descendans; mais si ces modulations donnent lieu à des intervalles de quinte mineure, de quarte majeure, la seconde augmentée, de quinte augmentée, ou de quarte diminuée, alors les intonations deviennent difficiles. Elles le sont en général pour les chanteurs, et le deviennent d'avantage dans les choeurs, où l'incertitude d'un individu se communique à ceux qui l'entourent. Il est donc d'autant plus nécessaire de triompher de ces difficultés par des exercices, que les compositeurs de l'époque actuelle mettent peu de soin à leur manière d'écrire pour les voix, que le style instrumental a passé dans la musique destinée à celles-ci, et que les intervalles dont il est question y sont fréquemment employés. Ces considérations me déterminent à présenter ici quelques successions de cette espèce, sur lesquelles on exercera le choeur.

Par exemple si l'on veut passer du ton d'UT à celui de LA^b en trois accords, la modulation sera facile si on la fait comme dans la succession qui suit sous le N^o 1, parceque les voix ne feront que des mouvemens naturels. Mais si la succession est écrite comme dans le numero 2, elle sera difficile, à cause de la seconde augmentée de la partie du tenor.

The image displays two musical examples, labeled 1 and 2, illustrating a modulation from C major to F major (LA^b) in three chords. Each example consists of four staves: Treble Clef (Soprano), Treble Clef (Alto), Bass Clef (Tenor), and Bass Clef (Bass).
 Example 1 (labeled '1') shows a smooth modulation. The notes for the four parts across the three chords are: C4, E4, G4, C5 (C major); F4, A4, C5, F5 (F major); and C4, E4, G4, C5 (C major).
 Example 2 (labeled '2') shows a modulation with a difficult interval. The notes for the four parts across the three chords are: C4, E4, G4, C5 (C major); F4, A4, C5, F5 (F major); C4, E4, G4, C5 (C major); and F4, A4, C5, F5 (F major). The interval between the C5 in the second measure and the F5 in the third measure of the tenor part is an augmented second.

33. Il y a une observation de quelque importance à faire sur le mouvement de la partie du second dessus de ces deux exemples. Au deuxième temps de la première mesure de chacun de ces exemples, le SOL de cette voix devient une note sensible; or, par un penchant naturel, tous les chanteurs seront entraînés à faire monter cette note à la nouvelle tonique (LA^b,) de là l'incertitude qui se manifestera dans l'attaque du MI^b de la mesure suivante. Le chef du choeur doit être attentif à cette difficulté, et la vaincre par des exercices multipliés chaque fois qu'elle se présente.

EXERCICES

Sur les intonations d'intervalles diminués et augmentés dans les modulations harmoniques et sur les quintes et quartes majeures et mineures (1)

Lento.

1^{er} DESSUS.

2^e DESSUS.

TENOR.

BASSE.

6

7 *

8 (5) *

9

10

11

12

13 *

14

15 *

(1) Les intervalles difficiles d'intonation sont marqués d'une *

(2) Succession fort difficile.

(5) Autre exemple de cette modulation qui ne présente d'autre difficulté que la fausse relation d'octave diminuée entre le premier dessus et le second.

54. Les intonations les plus difficiles pour les chœurs sont celles où les successions harmoniques trompent l'attente des chanteurs par des modulations imprévues qu'on appelle CADENCES D'INGANNO. Il est donc nécessaire que les directeurs de chœurs exercent leurs élèves sur ces sortes de cadence. J'en donne ici quelques exemples.

Ce ne sont pas toujours les harmonies les plus recherchées qui causent le plus d'embarras et d'incertitude; quelquefois il suffit d'un simple changement de mode pour faire naître la surprise des chanteurs et pour donner lieu à de fausses intonations qui gâtent l'effet du morceau. En voici un exemple remarquable tiré de la messe à trois voix (en FA) de M. Cherubini. La modulation a conduit le chœur en FA mineur; elle l'y maintient assez longtemps pour imprimer dans l'oreille le sentiment de ce ton; puis, à l'improviste, dans la cadence, le mode majeur reparaît, et produit une vive sensation de CADENCE D'INGANNO. Voici le passage:

The musical score consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The key signature is one flat (F major). The time signature is 4/4. The music is divided into four measures. In the first measure, the Soprano has a half note F4, the Alto has a half note F4, and the Bass has a half note F3. In the second measure, the Soprano has a half note G4, the Alto has a half note G4, and the Bass has a half note G3. In the third measure, the Soprano has a half note A4, the Alto has a half note A4, and the Bass has a half note A3. In the fourth measure, the Soprano has a half note B4, the Alto has a half note B4, and the Bass has a half note B3. The modulation to F minor is indicated by the change in the Alto and Bass parts in the second and third measures, where the notes are lowered by one semitone.

Après la longue suite du trait en FA mineur, le LA $\frac{3}{2}$ du tenor est une note difficile à entonner; il faut de l'exercice pour l'attaquer avec justesse.

Les successions que je donne ici pour exemple, sont celles qui peuvent se rencontrer le plus souvent dans la musique modulée, particulièrement dans la musique moderne de l'école allemande, où la manière d'écrire pour les voix a beaucoup de rapport avec le style instrumental.



EXERCICES

Dans les successions harmoniques des Cadences rompues
ou d'INGANNO.

1^{re} DESSUS.

2^{de} DESSUS.

TENOR.

BASSE.

7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20

55 Il existe un autre genre de difficulté d'intonation pour les masses vocales dans les transitions enharmoniques (I). Ces transitions jettent de l'incertitude dans l'esprit des choristes, parceque le ton n'est connu d'eux qu'après la résolution de l'accord transitionique. Voici quelques exemples de ce genre de modulations; ils pourront servir à exercer les chanteurs, lorsqu'ils auront acquis un certain degré d'habilité dans les autres systèmes de successions harmoniques.

The musical score consists of three systems, each with four staves representing different voice parts: 1^{er} DESSUS (Soprano), 2^{er} DESSUS (Soprano), TENOR, and BASSE (Bass). The time signature is common time (C). The notes are half notes, and the accidentals (sharps and flats) change from measure to measure to illustrate enharmonic transitions. The first system contains measures 1 through 6, the second system contains measures 7 through 12, and the third system contains measures 13 through 17.

(I) Je me sers ici du mot ENHARMONIQUE dans le sens qu'on y attache dans la musique moderne, afin de me faire comprendre, quoique ce mot n'ait pas de signification rationnelle.

Chapitre Cinquieme

Des modifications du son dans ses diverses nuances.

56. Les modifications du son, qui se font en passant du fort au faible et du faible au fort, composent le coloris de la musique. Non seulement elles peignent les diverses situations de l'âme, dans les morceaux d'une expression déterminée, tels que ceux de la musique vocale, où les paroles indiquent le sujet; mais elles s'appliquent aussi avec une irrésistible production d'effet dans la musique instrumentale qui développe en nous je ne sais quel sentiment vague de plaisir ou de douleur, de joie ou de tristesse, de calme ou d'agitation.

56 (Bis) Les modifications du son se présentent dans la musique sous ces divers effets: 1^o excès du fort. 2^o excès du faible; 3^o demi-fort. 4^o demi-faible; 5^o passage progressif du fort au faible; 6^o passage progressif du faible au fort.

Tous les musiciens savent que le fort s'appelle FORTE, le faible ou doux, PIANO, le passage du faible au fort, CRESCENDO, celui du fort au faible, DECRESCENDO, ou DIMINUENDO. Ils connaissent aussi les signes par lesquels le compositeur indique ces effets aux exécutans. Je n'entrerai donc pas dans l'explication de ces choses, car quiconque est admis à chanter dans les chœurs, est censé savoir la musique.

57. Singularité remarquable, dans la musique vocale, où le sens des paroles devrait faire comprendre la nécessité des nuances, et en indiquer la nature, l'exécution de ces effets est, en général, moins sentie par les exécutans, et plus imparfaite, que dans la musique instrumentale, bien que la voix ait un incontestable avantage sur les instrumens par l'accent, dont je parlerai plus loin. Il n'est si faible amateur de violon, de flûte ou de clarinette, qui ne comprenne la nécessité de nuancer le son lorsqu'il exécute un morceau de musique, ou même lorsqu'il prélude avec négligence; les choristes, au contraire, semblent souvent n'avoir qu'une sorte de son dans la voix, et le son est presque toujours fort. Cependant si les effets du fort et du doux étaient bien rendus dans l'exécution de la musique vocale, ces effets auraient une puissance supérieure peut être à ceux de la musique instrumentale. Il est temps d'opérer une réforme à cet égard dans les chœurs de nos églises et de nos théâtres, et c'est pour hâter l'instant de cette réforme que je me suis décidé à écrire ce petit ouvrage, qui est destiné à servir de guide aux directeurs de chœurs, de concert, de théâtre, et de chapelle. Je ne doute pas qu'on ne finisse par atteindre le but, au moyen de quelques exercices que je vais indiquer.

(Bis) Il n'est pas de compositeur de musique de théâtre ou de chapelle qui n'ait remarqué que ce n'est qu'à grand peine qu'on obtient des choristes de chanter PIANO, et que lorsqu'ils y sont obligés, l'intonation baisse sensiblement, en sorte qu'au lieu d'en tirer un bon effet, on n'a souvent qu'une cacophonie, résultant du peu d'accord qu'il y a entre les voix et les instrumens. De longues études faites sans accompagnement et sans autre guide qu'un diapason auquel on rappèlerade tems en tems les chanteurs, depuis le demi-voix jusqu'au piano le plus absolu, d'abord sur de simples voyelles, ensuite avec l'articulation des paroles, feront disparaître tous les défauts des chœurs à cet égard.

Dans un pareil exercice, le maître ne doit permettre aucune nuance, aucune inflexion suscitée par un désir d'expression individuelle; l'égalité la plus parfaite doit régner sur tous les sons, car l'objet de l'étude est le piano absolu.

Pour que le maître puisse mieux observer dans les premiers tems l'égalité de toutes les voix, il sera bon de choisir d'abord des leçons où toutes les parties seront en harmonie de note contre note, semblable au modèle suivant.

Allegretto.

Sempre Piano.

Sempre Piano.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals (sharps and flats).

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same four-staff structure and key signature. The notation continues with similar rhythmic patterns and harmonic progressions.

The third system of musical notation consists of four staves, concluding the piece. The notation ends with a double bar line. The key signature remains one flat.

J'ai employé dans cet exercice quelques modulations et quelques intonations difficiles, parceque les chanteurs sont toujours enclins à forcer le son quand ils ont de l'incertitude sur la résolution harmonique des sons.

Après les exercices rythmés de note contre note, dans lesquels on cherchera à diminuer la force du son en raison du degré d'habileté où les chanteurs seroient parvenus, on passera à l'étude de la musique non rythmée, où la condition serait de conserver une égalité parfaite dans le PIANO le plus absolu. Il est rare sans doute que l'esprit de la composition exige un semblable mode d'exécution; mais, enfin, cela peut arriver. D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une étude, et que le chœur ne parviendra à bien faire partiellement que ce qu'il aura étudié d'une manière continue.

L'exemple que je donne ici est basé sur le système de l'ancienne musique du style fugué et d'imitation.

The image shows two systems of handwritten musical notation. Each system consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The time signature is common time (C). The first system includes the instruction "Sempre Piano." written on each of the four staves. The notation features imitative entries, with different voices (treble and bass) entering with similar melodic motifs in a staggered fashion. The second system continues this pattern, showing further development of the imitative texture.

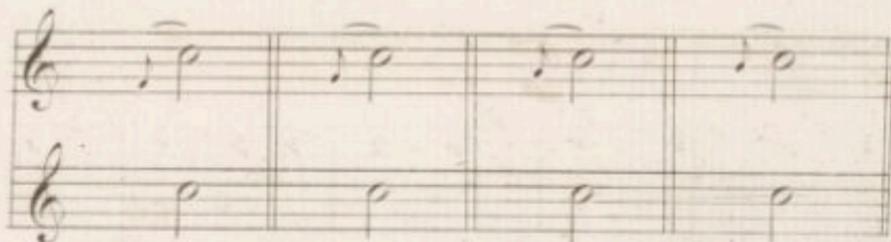


Les compositions de Palestrina et d'autres maitres anciens pourront être étudiées de la même manière avant qu'on s'occupe du soin d'y mettre les nuances; ce n'est qu'après en avoir fait l'essai qu'on comprendra combien elles offrent de difficultés pour les bien rendre dans un PIANO absolu.

59. Chanter fort, avec la plénitude des sons de la poitrine n'est pas moins rare parmi les choristes, que de chanter avec une douceur véritable; car ils ne sont pas moins ennemis de la fatigue que leur cause une émission puissante de la voix, que des soins qu'il faut prendre pour chanter PIANO. Presque toujours c'est avec négligence et sans aucune intention de bien rendre la musique qu'ils jettent des sons qui ne sont ni absolument forts, ni absolument doux, d'où résultent des effets incertains qui anéantissent la pensée du compositeur.

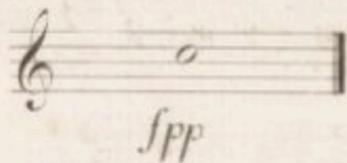
Que si le directeur de musique exige de la force, et finisse par tirer les choristes de leur apathie pour un moment, alors ils font entendre des cris qui, ne propagent pas le son véritable. Prenant presque toujours les notes en dessous par un effort de poitrine, les sons de ces notes n'arrivent point à l'oreille avec pureté; ils sont précédés d'une intonation en dessous, à la quinte, ou à la quarte, ou à la tierce, qui les amènent, tandis qu'elles devraient toujours être attaquées. L'effet dont je parle se produit ainsi à l'oreille:

Au lieu de



Dans l'étude du chant fort, le directeur du chœur doit veiller à ce que ce mauvais effet ne se produise pas, et doit exiger des chanteurs que les sons soient donnés avec franchise et amplitude. Le FORTE absolu et de la plus grande intensité possible ne sera obtenu que par degrés comme le piano, car l'étude seule peut apprendre aux choristes à donner aux sons toute la force dont leur organe vocal est capable.

40. CHANTER FORT dans les notes brèves et dans les mouvemens rythmés avec énergie est plus facile que CHANTER FORT dans les sons soutenus, de là vient que la plupart des choristes ne montrent d'énergie qu'au début des notes, et laissent ensuite tomber le son dans les notes tenues et dans les mouvemens lents. L'effet produit est celui-ci:



Des études bien faites sont nécessaires pour éviter ce défaut. En général, on ne décide pas assez les effets dans la musique; il y règne de l'incertitude. Le directeur du chœur doit faire comprendre aux exécutans qu'un effet décidé de FORTE ou de PIANO ajoute beaucoup de puissance aux compositions.

L'étude du FORTE dans les chœurs doit se faire sur les notes brèves des mouvemens rythmés, parcequ'elle est plus facile: on passera ensuite aux mouvemens lents et aux sons soutenus. Je donne ici des exemples de ces deux genres d'études.



PREMIERE ETUDE de Chant-Fort.

Allegro.

Sempre Forte.
Sempre Forte.
Sempre Forte.

DEUXIEME ETUDE

de Chant-Fort.

Moderato.

The first system consists of four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. Each staff begins with the instruction 'Sempre forte'. The music features a series of chords and single notes, primarily using half and quarter notes.

The second system continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, interspersed with rests.

The third system concludes the piece with four staves. The notation continues with a mix of rhythmic values and rests, ending with a final chord in the bass clef.

41. Après les études de PIANO et de FORTE uniformes et absolus doivent venir les effets nuancés du fort au doux, et du doux au fort. Ces effets sont de quatre espèces principales, savoir: 1^o le passage subit du FORTE au PIANO, 2^o celui du PIANO au FORTE, 3^o le CRESCENDO au passage progressif du PIANO au FORTE, 4^o le DECRESCENDO ou passage progressif du FORTE au PIANO.

42 Les deux premières sortes de nuances sont d'un grand effet, quand elles sont exécutées avec ensemble par de grandes masses de chanteurs. Elles sont plus faciles que le crescendo et que le decrescendo; cependant il est rare que l'effet se fasse avec égalité par toutes les voix. Tantôt la basse, tantôt le ténor, tantôt le soprano dominant ou sont trop faibles, ou bien, des chanteurs de chacune de ces parties n'unissent pas leurs voix avec les autres. Le directeur du chœur doit donner des soins à cette égalité des masses sans laquelle il n'y a pas d'effet possible. Pour s'assurer qu'elle existe, ou plutôt pour l'obtenir, il est nécessaire qu'il examine chaque genre de voix séparément, et qu'il leur fasse faire des études partielles, puis qu'il les réunisse, et qu'il se montre sévère dans l'exécution, n'admettant jamais comme bons que les effets de piano et de forte les plus tranchés rendus avec un ensemble, une homogénéité de voix irréprochables.

EXERCICES

Sur le passage subit du Forte au Piano.

Allegro.

The musical score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a common time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature. The third staff is a bass clef with a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a common time signature. The fifth staff is a bass clef with a common time signature. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The exercise is divided into two sections. The first section starts with a forte (ff) dynamic and transitions to piano (pp) in the second measure. The second section starts with a forte (ff) dynamic and transitions to piano (pp) in the second measure. The dynamics are indicated by 'ff' and 'pp' below the notes.

EXERCICE

Sur le passage immédiat du PIANO au FORTE.

Andantino.

First system of the exercise, consisting of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music is marked 'Andantino'. The dynamic markings for the four staves are: *pp*, *ff*, *pp*, *ff* in the first measure; *ff*, *pp*, *ff*, *pp* in the second measure; *pp*, *ff*, *pp*, *ff* in the third measure; and *ff* in the fourth measure.

Second system of the exercise, consisting of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The dynamic markings for the four staves are: *pp*, *ff*, *pp*, *ff* in the first measure; *pp*, *ff*, *pp*, *ff* in the second measure; *pp*, *ff*, *pp*, *ff* in the third measure; and *pp*, *ff*, *pp*, *ff* in the fourth measure. The fifth and sixth measures show a transition with markings like *p f p* and *f p*.

Third system of the exercise, consisting of four staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The dynamic markings for the four staves are: *f p*, *f p*, *f p*, *ff* in the first measure; *f p*, *f p*, *f p*, *ff* in the second measure; *f p*, *f p*, *f p*, *ff* in the third measure; and *f p*, *f p*, *f p*, *ff* in the fourth measure. The fifth and sixth measures show a transition with markings like *ff* and *pp*.

43. Le CRESCENDO et le DECRESCENDO sont de deux sortes. La première consiste à enfler le son depuis le PIANO le plus absolu jusqu'au degré de force le plus intense, et à faire exactement le contraire dans le DECRESCENDO, c'est-à-dire, à passer de la plus grande force du son à la moindre. La réunion de ces deux effets, quand un chanteur seul les exécute, compose ce qu'on nomme LA MISE DE VOIX. Cette mise de voix, une des plus grandes difficultés de l'art du chant, ne peut exister dans un chœur, car un chœur n'est jamais formé d'une collection de chanteurs habiles; mais il est possible d'atteindre par une réunion nombreuse de voix à un résultat absolument identique, quant aux progressions du faible au fort et du fort au faible, et l'effet produit peut-être d'autant plus sensible, que les choristes peuvent individuellement reprendre haleine pendant que la masse vocale soutient le son, sans que l'auditoire soit averti par son oreille de la supercherie, si le directeur du chœur fait prendre à chacun l'habitude d'en user avec adresse.

44. La plus grande difficulté des sons tour à tour enflés et diminués consiste à employer un temps égal dans la progression de force et dans la diminution. Des choristes qui se connaissent et qui ont l'habitude de chanter ensemble peuvent vaincre cette difficulté et produire les plus beaux effets. On sait que le CRESCENDO d'un son se représente par ce signe: \lessdot , le DECRESCENDO, par celui-ci: \gtrdot , et enfin la réunion des deux effets par ce troisième $\lessdot\gtrdot$. Le chef du chœur doit ranimer incessamment l'attention des chanteurs sur l'exact rendu de ces effets.

45. Lorsque la note tenue, alternativement enflée et diminuée, est en point d'orgue, la progression de force et la diminution doivent se faire avec lenteur, et le chœur doit obtenir l'effet de la plus grande force au milieu, comme celui de la plus parfaite douceur, à la fin. Il y a, dans un tel effet bien rendu, une puissance qui n'a peut-être jamais été appréciée à sa juste valeur, parceque la mise de voix du chœur est presque toujours exécutée avec négligence.

46. En général, un effet de son enflé ou diminué ne doit pas être rendu à demi, et doit toujours parvenir ou à la plus grande force, ou à la plus grande douceur, à moins que la note ne soit de courte durée; dans ce cas, l'effet ne doit être qu'un simple accent de la voix.

EXERCICE

Sur les sons enflés et diminués. (I)

(1) Cet exercice doit être chanté sur une seule voyelle. Le Directeur du chœur en fera varier l'étude, tantôt sur une voyelle, tantôt sur une autre.

Lent.

The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system is marked 'Lent.' and begins with a melody in the upper staves. The second and third systems continue the exercise with similar melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings 'f' and 'p' are used throughout the piece to indicate changes in volume.

47. La deuxième espèce de CRESCENDO et de DECRESCENDO est celle qui se fait sentir dans toute la contexture d'une phrase musicale. Ce genre de nuances, quand l'exécution en est bonne, est d'un grand effet. L'égalité parfaite de la progression, soit en renforçant, soit en diminuant, en est la condition indispensable, car lorsque cette progression se fait par secousses, ou trop lentement, ou trop rapidement, l'effet s'en trouve affaibli et ne répond pas à la pensée du compositeur.

EXERCICE

Sur le CRESCENDO et le DECRESCENDO dans les phrases.

Moderato.

The musical score consists of four systems, each with four staves (two treble and two bass). The first system is marked *Moderato* and includes the dynamic markings *pp*, *crescendo*, *poco a poco*, and *f*. The second system is marked *diminuen - do poco a poco.*. The third system is marked *cres poco a poco.*. The fourth system is marked *dimin. poco a poco.*. The score is written in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.



Chapitre Sixieme.

Des divers accents des voix.

48. Le mélange des instrumens de l'orchestre présente une réunion d'accens qui concourent, dans une bonne exécution, au développement d'une multitude d'effets très différens; car il n'y a pas de similitude entre les sonorités et les accens naturels du Violon, de l'Alto, du Violoncelle, de la Contre-Basse, des Flutes, du Hautbois, de la Clarinette, du Basson, des Trompettes, des Cors,

Outre cela, chaque instrument produit des sons de diverses nature qui forment entre eux d'heureuses oppositions; ainsi le Violon, l'Alto, le Violoncelle et la Contrebasse ont des accents tout différens, suivant que l'archet attaque les cordes près du chevalet ou près de la touche, avec mollesse ou énergie, avec un mouvement allongé ou à petits coups, sur les cordes à vide ou sur les cordes doitées, près de la pointe ou près de la hausse, en notes liés ou détachées; les cordes pincées produisent aussi des sons très dissemblables de ceux rendus par les memes cordes lorsqu'elles sont pressées par l'archet. La clarinette offre des variétés considérables entre les sons du chalumeau et ceux du clairon; dans la flute il semble y avoir deux instrumens, tant il y a de différence entre les sons graves et les sons aigues. Le cor à les tons bouchés et les tons ouverts. Tout cela présente autant d'accens particuliers qui colorent la musique, réalisent la pensée de l'auteur, et quelquefois y ajoutent.

49. Il n'en est pas de meme à l'égard des voix dans le chœur; car si l'on excepte les effets du PIANO et du FORTE, du CRESCENDO et du DECRESCENDO, qu'on obtient à grand peine et par des répétitions multipliées, on ne sait pas ce que c'est que l'accent dans les masses vocales, et les voix qui les composent semblent n'avoir qu'une sorte de sons.

Cependant, le STACCATO lourd ou léger, sec ou moelleux, les sons ouverts ou étouffés, liés par une sorte de PORTAMENTO, ou détachés, seraient aussi des moyens de coloration de la musique vocale à grandes masses; mais on ne s'en est jamais avisé. Tout est à faire en ce genre, et l'on peut affirmer d'avance que le premier directeur du chœur qui parviendra à faire produire par les chanteurs toutes les modifications dont il vient d'être parlé ouvrira un vaste domaine d'effets nouveaux et inconnus.

50. En général, les choristes traînent les notes de l'une à l'autre, même dans les traits dont le caractère exigerait une attaque vive et légère: c'est un très grand mal. Il est nécessaire que les chefs d'écoles vocales d'ensemble et les directeurs de

chœurs fassent faire à ce sujet des études aux chanteurs, et les exercent sur les divers détachés de la voix.

Ces détachés sont de plusieurs espèces. Ceux de la première sont secs, courts, vifs, et exigent que la vibration de la voix soit arrêtée immédiatement après l'attaque de la note. Les paroles sont un auxiliaire indispensable pour la production de cet effet, car elles facilitent par leur articulation l'attaque des sons et le STACCATO qu'on veut leur donner. Dans ce genre d'effet, le son doit être plutôt retenu que poussé; il ne s'exécute guère que dans le PIANO. En voici un exemple: on en peut trouver beaucoup d'autres dans les opéras.

Allegro

Piano e staccato.

Al - lons al - lons a - mis par - tons la nuit nous fa - vo -

Al - lons al - lons a - mis par - tons la nuit nous fa - vo -

Al - lons al - lons a - mis par - tons la nuit nous fa - vo -

Al - lons al - lons a - mis par - tons la nuit nous fa - vo -

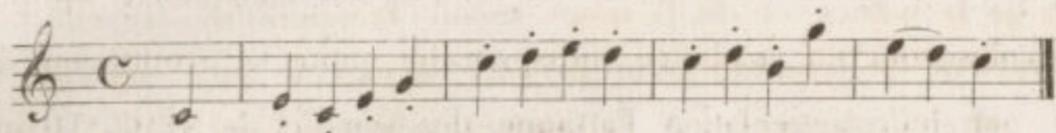
ri - se al - lons par - tons la nuit nous fa - vo - ri - se

ri - se al - lons par - tons la nuit nous fa - vo - ri - se

ri - se al - lons par - tons la nuit nous fa - vo - ri - se

ri - se al - lons par - tons la nuit nous fa - vo - ri - se

Les compositeurs n'écrivent pas toujours le détaché de cette manière ; souvent ils l'indiquent seulement par des points placés au dessus des notes. Par exemple le passage précédent pourrait être noté ainsi :



mais il devrait être exécuté de la même manière que s'il l'était avec des croches suivies de demi-soupirs.

51. Lorsque dans un STACCATO semblable, il y a des notes qui doivent être senties avec plus de force que d'autres par un accent de RINFORZANDO, elles ne doivent pas perdre pour cela leur caractère de détaché. L'exécution de ces notes doit se faire en poussant le son sans effort et détachant en même temps, par l'articulation de la parole. Cet effet exige de l'intelligence, car il n'est pas sans difficulté.

EXEMPLE.

Non troppo Allegro.

A musical score for four staves (two treble clefs and two bass clefs) in common time. The tempo is marked 'Non troppo Allegro'. The music consists of four measures. Each measure contains a pair of notes in the upper staves and a pair in the lower staves. The notes are marked with a piano (*p*) dynamic and a staccato (<) symbol. The notes in the first measure are C4, D4, E4, F4. The second measure is G4, A4, B4, C5. The third measure is B4, A4, G4, F4. The fourth measure is E4, D4, C4, B3.

52. Il est un accent de la voix auquel je ne saurais donner de nom ; accent mystérieux qui exprime la crainte, l'étonnement, qui se produit par des sons concentrés, avec une parole brève sans sécheresse ; accent qui affecte une sorte de STACCATO lourd comme l'effet d'une poitrine oppressée. Cet accent ne peut être enseigné que par l'exemple ; c'est aux professeurs qui ont un vif sentiment de leur art que j'en recommande la démonstration, mais pour faire comprendre à quels cas cet accent est applicable, je vais en indiquer un exemple.

Si l'on considère le DIES IRÆ de la messe de REQUIEM sous le rapport expressif, on conçoit que ces paroles.

Mors stupebit et natura,

Cum resurget creatura,

Judicanti responsura

reveillent l'idée de la nature et de la mort même frappées de terreur, à l'aspect des hommes qui sortent du tombeau pour paraître devant le juge suprême. Or l'accent du chœur doit être l'interprète de la terreur religieuse qui règne dans ces paroles. Supposons que le passage dont il s'agit soit rendu de cette manière par un chœur de basses à l'unisson.

Andante.

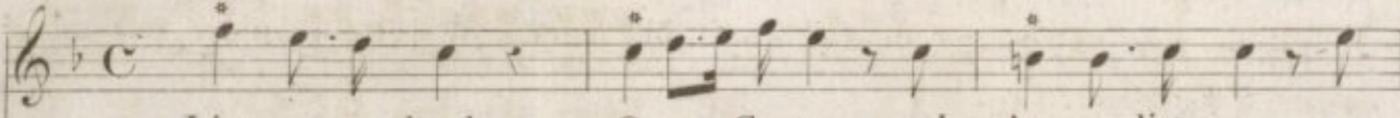
The musical score is written for a choir of basses (basso continuo) and piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Andante.' and the time signature 'C' (Common time). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is written in a bass clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics for the first system are: 'Mors stu-pe-bit et na-tu-ra cum-re-sur-get cre-a-tu-ra Ju-di-'. The second system continues the vocal line with the lyrics: '-can-ti res-pon-su-ra Ju-di-can-ti res-pon-su-ra'. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands.

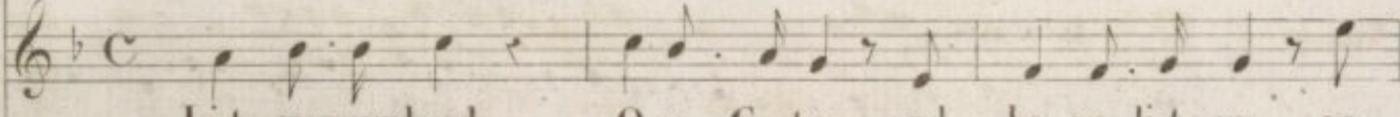
Il n'y aura de convenable pour tout ce passage que l'accent dont je viens de parler, et lui seul pourra exprimer le sens des paroles et la pensée du compositeur.

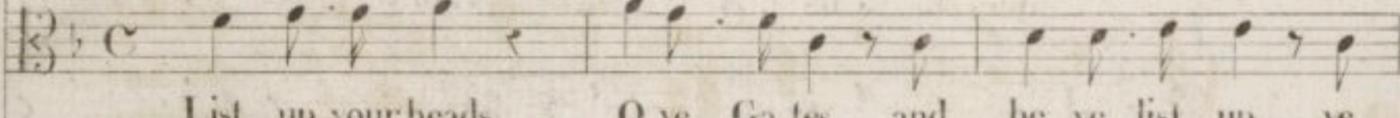
53. L'accent est souvent indiqué par le rythme. Si ce rythme a de la force, de la justesse, les notes y ont une telle signification, que chaque chanteur est conduit par instinct à donner la force du son à celles qui l'appellent. Mais pour tirer le meilleur effet de cet instinct, il faut en rendre les inspirations aussi homonèges que possible entre tous les exécutans, et pour cela, le directeur du chœur ne doit rien négliger. Il est une multitude de chœurs dans les œuvres dramatiques et dans les ouvra-

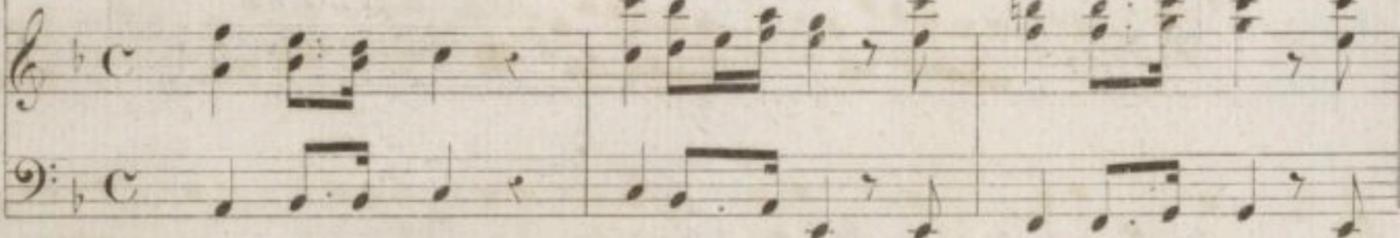
ges de Handel et de Bach qui peuvent être étudiés avec fruit sans ce rapport. Je citerai particulièrement les deux morceaux suivants de l'oratorio LE MESSIE. Dans le premier, les notes du premier et du troisième temps de la mesure appellent l'accent de force, accent qui sera du plus grand effet s'il est unanime. Dans le deuxième qui n'est autre que le sublime ALLELUIA de Handel, il y a un accent sur la première syllabe du mot ALLELUIA. J'ai marqué les endroits où ces accens doivent être placés par une astérisque.

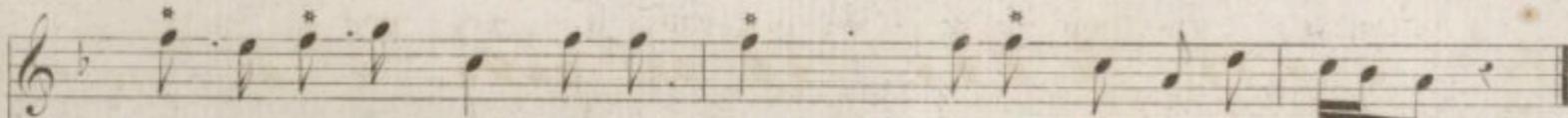
Tempo ordinario.

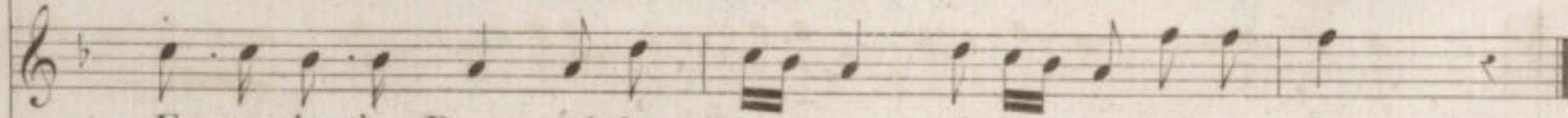
Canto 1.^o  List up your heads O ye Ga-tes and be ye list up ye

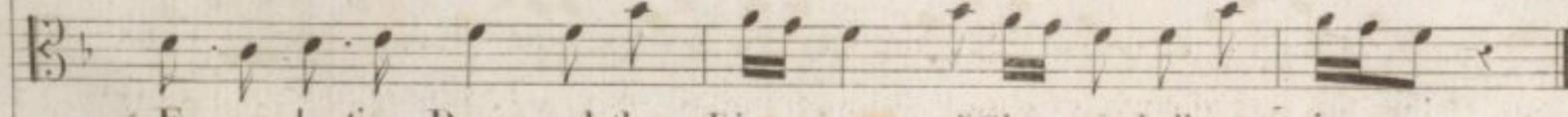
Canto 2.^o  List up your heads O ye Ga-tes and be ye list up ye

Alto.  List up your heads O ye Ga-tes and be ye list up ye

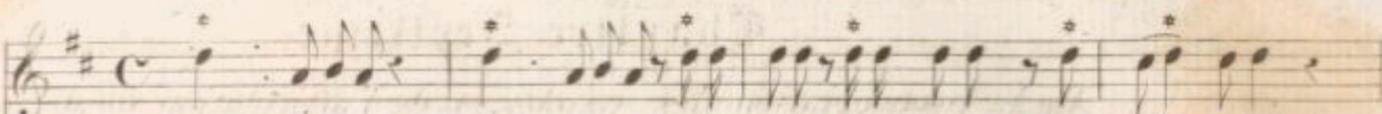
Piano. 

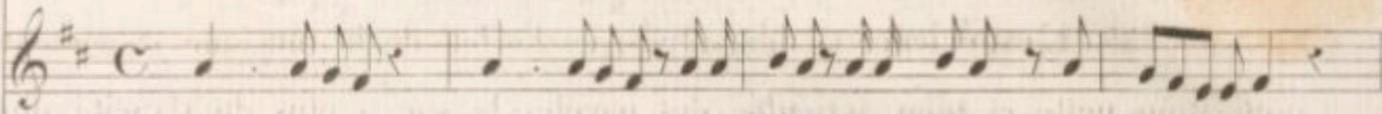
 E - ver las-ting Doors and the King of Glo - ry shall come in

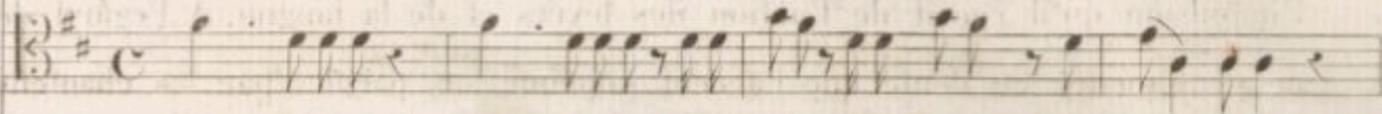
 E - ver las-ting Doors and the King of Glo - ry shall come in

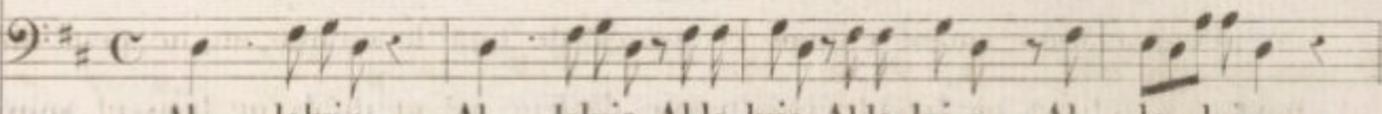
 E - ver las-ting Doors and the King of Glo - ry shall come in

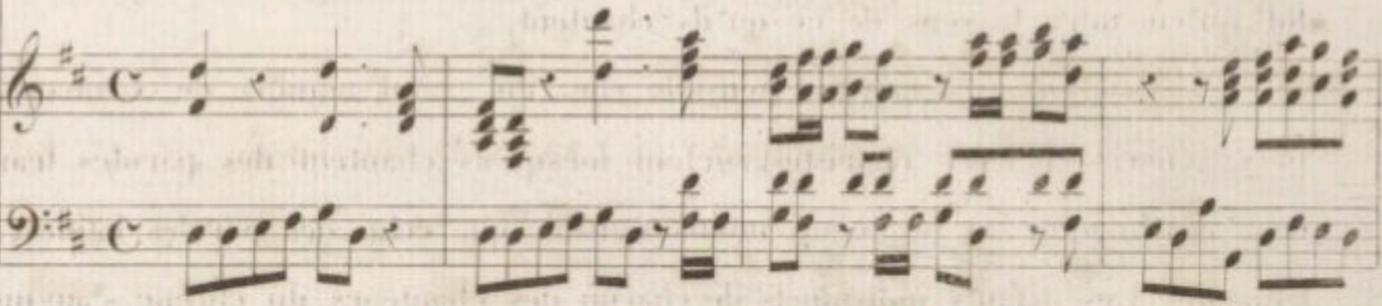


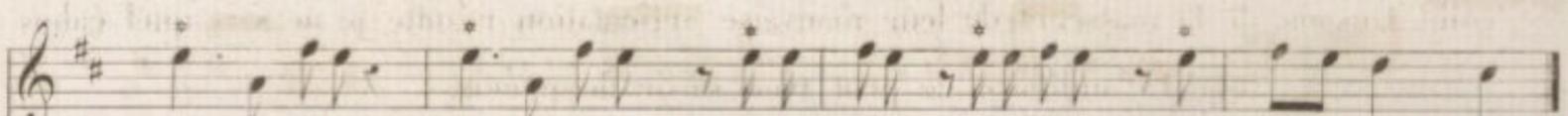
Canto.  Al - le - luj_a Al - le - luj_a

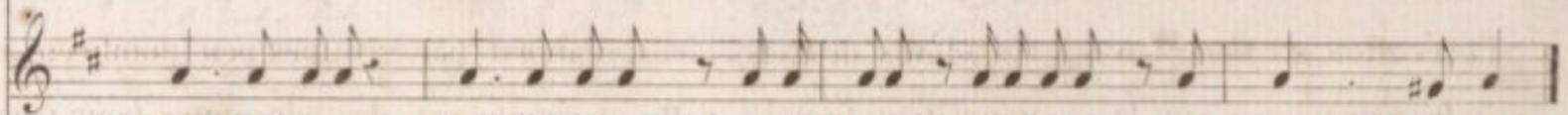
Alto.  Al - le - luj_a Al - le - luj_a

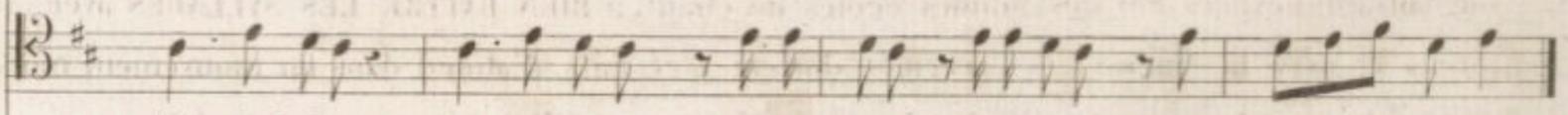
Tenore.  Al - le - luj_a Al - le - luj_a

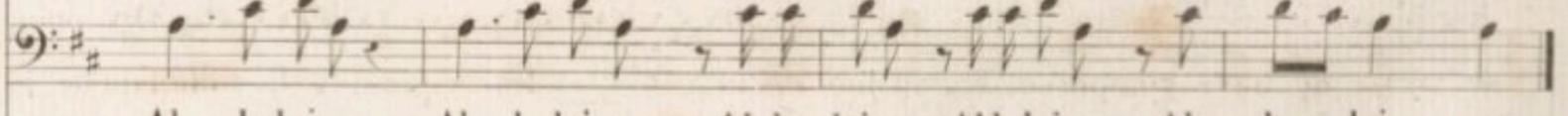
Basso.  Al - le - luj_a Al - le - luj_a

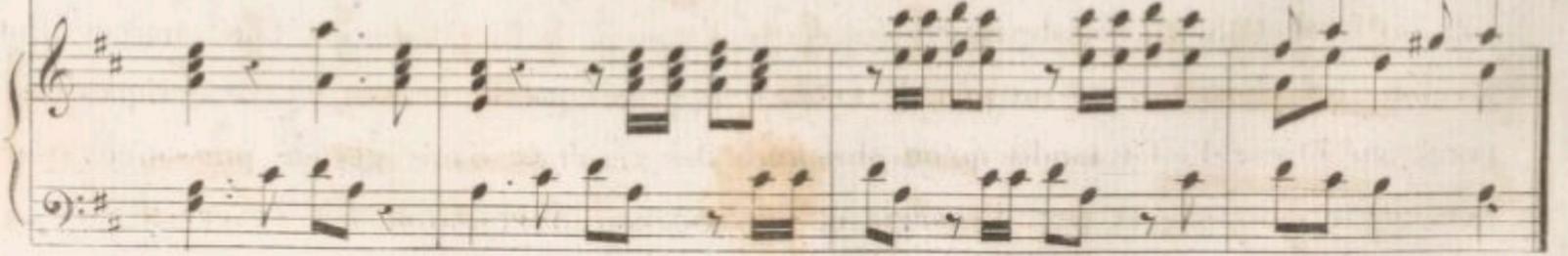
Piano. 

 Al - le - luj_a Al - le - luj_a

 Al - le - luj_a Al - le - luj_a

 Al - le - luj_a Al - le - luj_a

 Al - le - luj_a Al - le - luj_a



54. L'effet de la musique se complète dans le chœur par le sentiment collectif et l'animation, dont je parlerai en dernier lieu.

Chapitre Septième.

De la prononciation des paroles, et de l'articulation vocale.

55. L'expérience a démontré que l'effet de la musique s'augmente par une prononciation nette et bien articulée des paroles; le son a plus de vivacité, plus d'éclat par l'impulsion qu'il reçoit de l'action des lèvres et de la langue. A l'égard de l'expression, on ne peut mettre en doute que l'accent imprimé aux paroles par les chanteurs n'ajoute beaucoup de force au sens des phrases musicales. Cependant bien que les avantages d'une bonne prononciation soient connus et avoués de tout le monde, on ne peut nier que la plupart des artistes négligent cette partie de leur art, et qu'ils ne laissent souvent deviner plutôt qu'entendre le sens de ce qu'ils chantent.

Mais si ce défaut est sensible chez un grand nombre de chanteurs, il est à peu près général chez les choristes, surtout lorsqu'ils chantent des paroles françaises, dont l'accent rythmique est beaucoup moins sensible que celui des paroles latines, italiennes et allemandes. Les défauts individuels de chacun des chanteurs du chœur s'augmentent par les combinaisons de la masse, et de leur mauvaise articulation résulte je ne sais quel cahos de syllabes dans lequel l'auditoire ne peut rien saisir de précis.

56. Le directeur d'une école de choristes doit donner des soins à cette partie de l'exécution, et faire faire à ses élèves des exercices, d'abord par groupes peu nombreux, ensuite par masses, sur la prononciation franche, nette et vigoureuse des consonnes, pour parvenir, suivant l'expression des bonnes écoles de chant, à BIEN BATTRE LES SYLLABES avec les lèvres et avec la langue. Ces exercices doivent être faits d'abord dans un mouvement modéré sur les syllabes simples de deux ou de trois lettres qui n'exigent qu'un seul mouvement des lèvres ou de la langue, telles que BA, CA, DA, LA, MA, PA, TA, TON, TAN, PAN, etc. On pourra se servir de mots composés de syllabes de ce genre, et les disposer à la suite l'un de l'autre, sans qu'il soit nécessaire que ces mots forment un sens entre eux. Le directeur de l'école ou le chef du chœur devront s'assurer si l'attaque de la syllabe est faite simultanément par tous les choristes, car un peu de retard ou d'anticipation de la part de quelques choristes anéantirait l'effet, tandis qu'on obtiendra des résultats d'une grande puissance par l'unanimité d'attaque et par l'énergie et l'articulation. Après avoir fait l'exercice dans un mouvement modéré, on l'accellerera par degrés.

EXEMPLE

Pour acquérir de la force et de la netteté dans la prononciation
des Chœurs.

Mouvement modéré.

Bâ-ton, Ca-non Pan-tin, Lu-tin Ca-non, Bâ-ton

Lu-tin, Pantin Pa-pa, Maman Bat-tant, Content Pi-ment

Pimpant, Ban-dit, Banni Lambeau, Landeau Tom-beau, Tonneau.

57. Après que le chœur aura acquis l'habitude de prononcer avec facilité les syllabes qui se forment par l'action simple des lèvres, de la langue et des dents, le directeur de l'école fera faire des exercices sur les syllabes où les élémens simples se combinent par l'assemblage de deux consonnes avant une voyelle. Ces syllabes sont plus difficiles à faire entendre distinctement dans le chant que les premières.

EXEMPLE

D'un exercice de ce genre.

Blanche fleur, aimable blonde, clair, plaintif et plein ruis -

Blanche fleur, aimable blonde, clair, plaintif et plein ruis -

Blanche fleur, aimable blonde, clair, plaintif et plein ruis -

Blanche fleur, aimable blonde, clair, plaintif et plein ruis -

-seau gland planté, globe, clapier bloc d'albâtre globe bleu

-seau gland planté, globe, clapier bloc d'albâtre globe bleu

-seau gland planté, globe, clapier bloc d'albâtre globe bleu

-seau gland planté, globe, clapier bloc d'albâtre globe bleu

58. Les syllabes appelées RONFLANTES, qui se forment par une vibration du palais, sont celles dont la prononciation est, en général, la plus vicieuse; le grassaiement, plus ou moins prononcé, ou la mollesse d'articulation, s'y font souvent remarquer. Il est donc indispensable de faire faire au chœur des exercices fréquens sur ce genre de syllabes, et de surveil-

ler avec soin ces exercices, dont je donne ici un exemple.

Grand pro - di - ge, cris de ra - ge, bron - ze mar - bre, tronc dur et brut,
 Grand pro - di - ge, cris de ra - ge, bron - ze mar - bre, tronc dur et brut,
 Grand pro - di - ge, cris de ra - ge, bron - ze mar - bre, tronc dur et brut,
 Grand pro - di - ge, cris de ra - ge, bron - ze mar - bre, tronc dur et brut,

crain - tes lar - mes, bruit des ar - mes, ont des charmes pour son coeur.
 crain - tes lar - mes, bruit des ar - mes, ont des charmes pour son coeur.
 crain - tes lar - mes, bruit des ar - mes, ont des charmes pour son coeur.
 crain - tes lar - mes, bruit des ar - mes, ont des charmes pour son coeur.

59. Les syllabes SIFFLANTES de diverses espèces doivent aussi être l'objet d'une étude spéciale. Le mécanisme du sifflement s'établit de trois manières dans le chant, comme dans le parler. Dans la première il résulte du mouvement de la langue vers les dents. C'est par ce mécanisme qu'on fait entendre toutes les syllabes dont l's ou le z sont les premières consonnances. Dans la seconde, l'air est poussé entre les lèvres au moment où elles se détachent l'une de l'autre, comme dans toutes les syllabes où l'F et le PH précèdent la voyelle. Dans la troisième, le son vient de l'arrière bouche, et l'air est poussé entre la langue et le palais.



EXERCICES

Sur la prononciation des Syllabes Sifflantes dans le Chant (1)

Animé.

Sai-sis - sez ces fé - ro - ces sol - dats et cherchez et cher -

Sai-sis - sez ces fé - ro - ces sol - dats et cherchez et cher -

Sai-sis - sez ces fé - ro - ces sol - dats et cherchez et cher -

Sai-sis - sez ces fé - ro - ces sol - dats et cherchez et cher -

chez en ces lieux leurs com - plices as - sis - tez à ces danses ci - vi - ques formez des vœux

chez en ces lieux leurs com - plices as - sis - tez à ces danses ci - vi - ques formez des vœux

chez en ces lieux leurs com - plices as - sis - tez à ces danses ci - vi - ques formez des vœux

chez en ces lieux leurs com - plices as - sis - tez à ces danses ci - vi - ques formez des vœux

francs, gé - né - reux et sin - cè - res cherchez chaque jour à changer vo - tre sort.

francs, gé - né - reux et sin - cè - res cherchez chaque jour à changer vo - tre sort.

francs, gé - né - reux et sin - cè - res cherchez chaque jour à changer vo - tre sort.

francs, gé - né - reux et sin - cè - res cherchez chaque jour à changer vo - tre sort.

(1) La nécessité de rassembler les syllabes les plus embarrassantes dans un court exemple ne permet pas de donner de sens à ces combinaisons de mots sifflants.

60. Après avoir terminé ces études spéciales, dans lesquelles il faudra surtout chercher l'égalité de prononciation et l'unanimité d'attaque, on passera à l'application par l'exécution d'un certain nombre de morceaux choisis dans les œuvres des auteurs les plus célèbres, et l'on prendra de préférence ceux qui présenteront le plus de difficultés pour la prononciation.

61. Dans la musique italienne il faut avoir particulièrement égard à l'accent qui doit être plus énergique sur les pénultièmes longues que dans la musique française, et qui doit se rendre en enlevant et détachant, pour ainsi dire, cette syllabe de la suivante. Une connaissance pratique de la langue italienne est nécessaire au maître qui veut bien diriger ce genre d'étude.

Chapitre Huitième

De l'articulation du gosier ou de la vocalisation dans le Chœur.

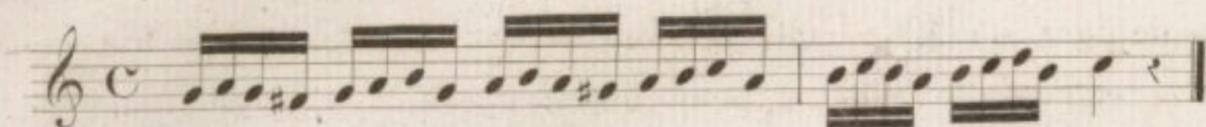
62. L'ancienne musique de l'école allemande, particulièrement les Oratorios de Handel, renferment des chœurs où se trouvent beaucoup de traits d'une exécution difficile, et qui exigent de la part des choristes une certaine connaissance de la vocalisation. Il faut l'avouer, cette qualité est fort rare chez les chanteurs de cette espèce; de là vient que les essais qu'on a faits en France et dans quelques autres parties de l'Europe, pour rendre cette belle musique d'une manière convenable, ont été souvent infructueux, et que l'exécution de la fugue du KYRIE de la messe de REQUIEM de Mozart n'est presque jamais satisfaisante.

63. Deux obstacles s'opposent à la bonne exécution des morceaux de ce genre: le premier consiste, comme je viens de le dire, dans l'incapacité des chanteurs; le second, dans l'ignorance où sont les directeurs de chœur du caractère réel de ces ouvrages, et dans la mauvaise direction qu'ils leur donnent. En France, les mouvemens en sont pris avec trop de rapidité, et les chanteurs, donnant tout le développement possible à la force de leurs poumons, font presque toujours une horrible cacophonie de cette même musique qui, bien rendue, produirait les plus beaux effets.

64. Quoiqu'on ne puisse espérer de conduire de simples choristes à une habileté égale à celle des virtuoses de chant, il n'est cependant pas impossible d'atteindre au degré nécessaire pour l'exécution des morceaux que je viens de citer: ce qui le prouve, c'est la perfection relative qu'on a quelquefois remarqué dans ces chœurs en Allemagne; en Angleterre, dans l'institution de musique religieuse, et en dernier lieu dans l'exécution du MESSIE aux fêtes

musicales données à Bruxelles en 1854. Je sais que pour atteindre à une exécution quelque peu satisfaisante, il faut de longues études; mais en mettant un certain ordre dans ces études, on pourra hâter les progrès des chanteurs.

Les traits qui doivent être vocalisés sur une syllabe, tels que celui-ci:



ne peuvent être étudiés collectivement que lorsque le chœur est devenu habile. Dans les premiers temps, le directeur de l'école, ou le chef du chœur, doivent faire faire des études individuelles, et les faire dans un mouvement lent, ayant soin de faire articuler chaque note par un mouvement souple du gosier, et de les lier l'une à l'autre avec égalité. Lorsque ces études partielles seront assez avancées, on réunira les choristes par groupes de deux, quatre, six, huit d'un même genre de voix; enfin, quand tous les premiers et seconds dessus, tenors et basses seront parvenus à une bonne exécution, on mettra ensemble les quatre parties.

65. Si l'on veut éviter la confusion, il faut exécuter dans un mouvement modéré tous les chœurs dans lesquels, il y a des traits de vocalisation. Cette précaution n'est pas seulement nécessaire pour faciliter aux choristes l'articulation des traits, mais aussi afin de laisser à l'auditoire le temps nécessaire pour discerner les entrées fugées dont tous les morceaux de ce genre sont remplis dans les Oratorios de Handel, de Porpora, et de quelques autres vieux maîtres de leur époque.

Il est nécessaire aussi de modérer la force des voix dans l'exécution des traits rapides répandus dans les chœurs. Le chant à demi-voix est celui qui réussit le mieux dans ces traits. On peut cependant en augmenter l'effet par de légères nuances de CRESCENDO, lorsque le trait est ascendant, et de DECRESCENDO, lorsqu'il est descendant; mais l'ensemble et l'unanimité sont difficiles à établir, quand le chœur est nombreux.

67. Il y a de beaux modèles de chœurs vocalisés dans les ouvrages des auteurs qui ont été nommés précédemment; Handel s'est particulièrement distingué en ce genre. Ses Oratorios en renferment d'admirables modèles; parmi ceux-ci, le MESSIE me paraît tenir la première place. On y trouve une richesse de formes dans les chœurs qui n'existe peut être dans aucune autre composition. J'indiquerai ici comme des objets d'excellentes études quelques uns des plus beaux chœurs vocalisés de ce bel ouvrage.

Chœurs du MESSIE de Handel qui doivent être mis à l'étude pour
la vocalisation des masses Chorales.

Mouvement modéré.

1^{er} Dessus *Diminuez de*

Qui ne se - - rait ra - vi il nous pu - ri - fie - ra

Basse.

Orgue.

force.

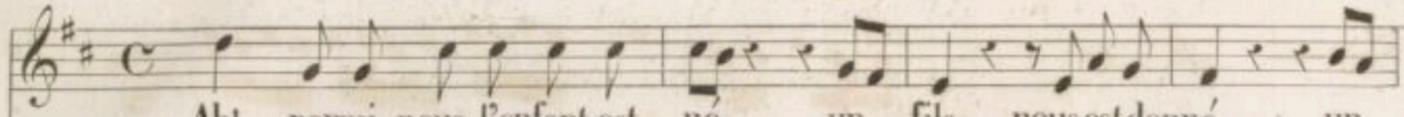
il nous pu - ri - fie - ra

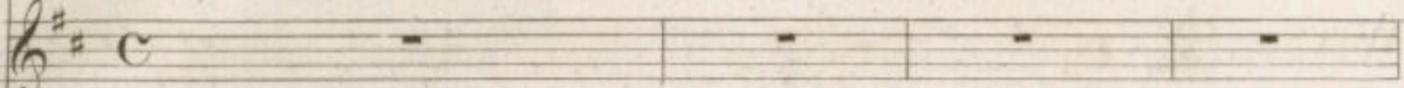
qui ne se - rait ra - vi il

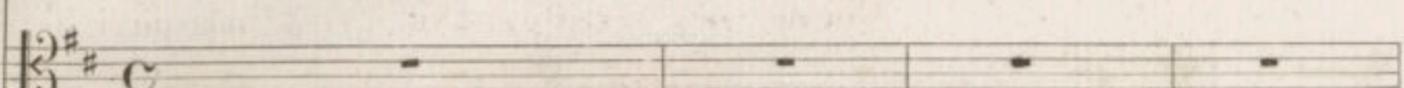
Diminuez de force.

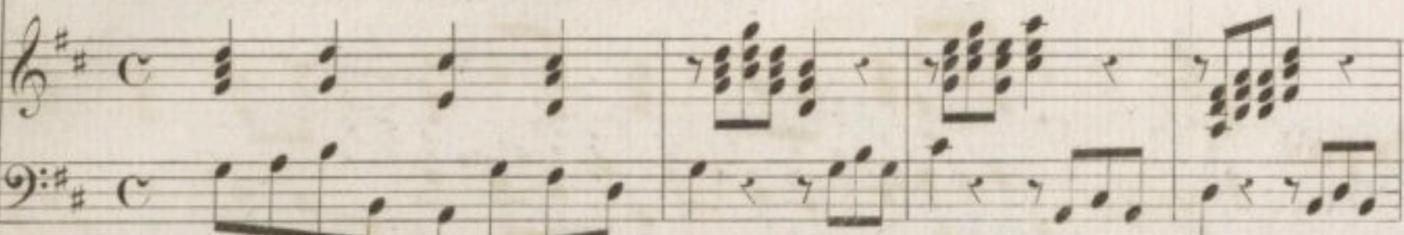
nous pu - ri - fie - ra

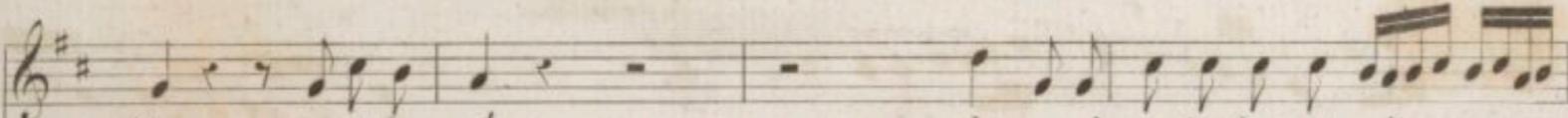
Toute cette introduction doit être chantée avec beaucoup de douceur.

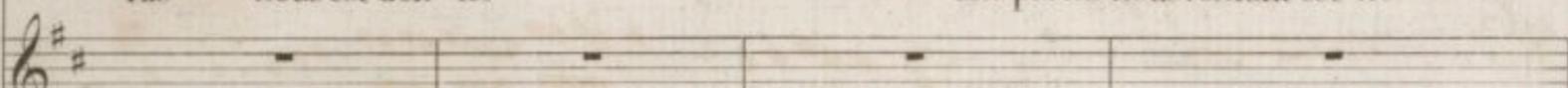
Soprano.  Ah! parmi nous l'enfant est né un fils nous est donné un

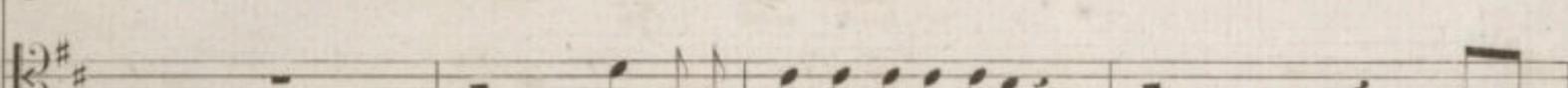
Contralto. 

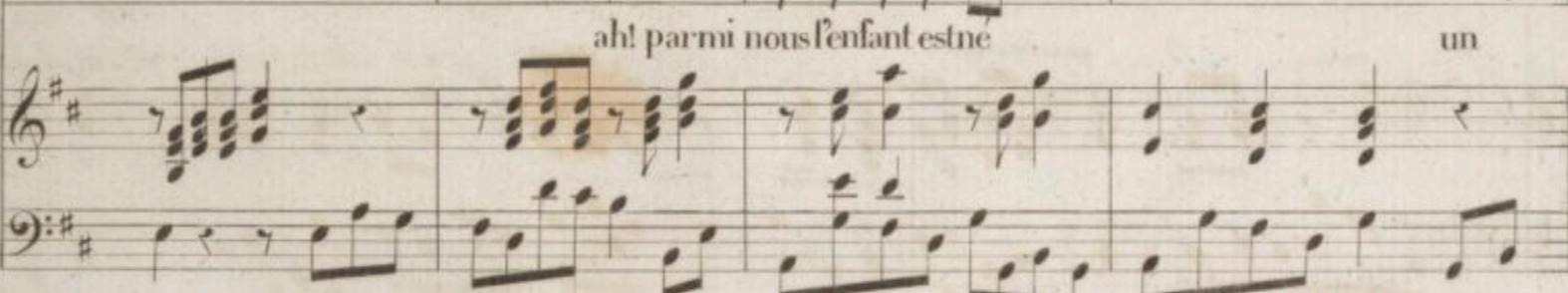
Tenore. 

Orgue. 

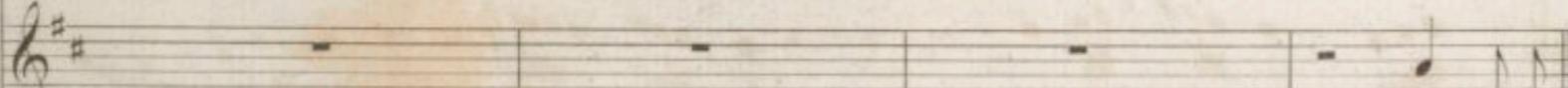
 fils nous est don né ah! parmi nous l'enfant est né

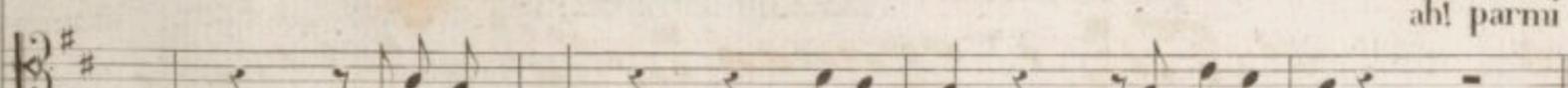


 ah! parmi nous l'enfant est né un



 ah! parmi



 fils nous est don né un fils nous est don né



Allegro moderato

Soprano. Ses lois sont chères et son joug lé-

Tenore.

Basse.

Orgue.

Contralto.

ger et son joug et son joug léger ses lois sont chères

ses lois sont chères et son joug lé-

res et son joug léger et son joug lé-ger

-ger et son joug lé-ger ses lois sont chères et son joug lé-ger

ses lois sont chères et son joug et son joug lé-ger

Chapitre Neuvième.

Du Phrasé Mélodique; du Phrasé Harmonique; du Phrasé Rhythmique.

68. La phrase est en musique un fragment de la pensée du compositeur, renfermé dans un certain nombre de mesures. Plusieurs phrases complètent cette pensée.

69. Il serait impossible de bien rendre ce que le compositeur a imaginé, si les exécutans ne saisissent bien le caractère de sa pensée, or, c'est ce qui n'arrive pas toujours, ou plutôt; c'est ce qui a rarement lieu.

S'il ne s'agissait que de reconnaître si l'objet du morceau qu'on doit exécuter est triste ou gai, calme ou passionné, on ne serait pas longtemps dans l'incertitude, et les chanteurs auraient bientôt compris le caractère qu'il conviendrait de donner à leur exécution. Mais la musique n'a pas toujours la teinte décidée des situations de l'âme dont il vient d'être parlé. Elle peut exprimer les sentimens divers par des multitudes de nuances; souvent même, son charme le plus puissant réside dans un certain vague qui laisse inaperçu l'objet réel de la composition, bien qu'il y ait une pensée dans sa contexture qui n'échappe pas à des musiciens bien organisés.

70. Mais de ce qui se comprend sans peine par un musicien instruit, à la vue d'une partition, ou par un auditoire à l'exécution d'un morceau de musique, est énigmatique pour le symphoniste ou le choriste qui n'ont sous les yeux que des parties intermédiaires, insignifiantes par elles mêmes, et qui souvent ne présentent aucune suite à leur esprit. Tout bon chef d'orchestre, tout bon directeur de chœur, devraient donc, avant de faire commencer l'exécution d'un morceau de musique nouveau, ou du moins inconnu, en analyser l'esprit et le caractère, par une allocution adressée à l'orchestre ou au chœur. Rendus attentifs par l'instruction sommaire qu'ils auraient reçue, les exécutans ne seraient pas obligés d'attendre que de longs et fatigans essais leur eussent révélé péniblement la pensée du compositeur, et le caractère convenable d'expression, d'accent, de douceur ou de force serait donné d'abord par eux à la musique: on ne verrait pas enfin, ce qui arrive tous les jours, des choristes et des musiciens d'orchestre chanter ou jouer leur partie dans de grandes compositions sans y attacher d'autre sens que celui des notes qui sont sur le papier.

71. Saisir le caractère de la pensée d'une composition, et la rendre dans l'exécution s'appelle PHRASER. Le PHRASÉ est de plusieurs espèces. On lui donne, dans l'exécution des chœurs le nom de PHRASÉ MÉLODIQUE lorsque toutes les parties concourent à l'intérêt et ont des rentrées successives, comme la plupart des compositions des maîtres de l'ancienne école italienne, allemande et française. Le phrasé mélodique existe dans tout morceau de musique par la partie supérieure qui a le

chant; à moins que le chœur ne soit que l'accompagnement d'une voix principale. Cette sorte de phrasé, pour atteindre le but du plus grand développement possible de l'effet de la musique, doit être pour la partie supérieure du chœur ce qu'il est pour un chanteur chargé de rendre une mélodie, c'est à dire que l'expression collective de tous les chanteurs chargés de cette partie doit être uniforme, inspirée du même sentiment, et ne doit former dans son ensemble que l'effet d'une voix puissante dont l'expression serait juste et convenable.

Ainsi dans l'exemple suivant, le phrasé mélodique ne peut être que dans la partie supérieure, et tous les efforts du chef du chœur doivent avoir pour objet de rendre ce phrasé uniforme entre toutes les voix de cette partie.

Allegro moderato.

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part: Soprano (top), Alto, Tenor, and Bass (bottom). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The dynamics are indicated as *p* (piano) at the beginning of each staff, followed by *cresc.* (crescendo) and then *poco a poco* (poco a poco). The melody is primarily in the upper voices, with the bass line providing harmonic support.

72. Mais si la composition est dans le style ancien, où toutes les parties font par leurs entrées successives un tout mélodique, et ont un égal intérêt, alors ce ne sera plus seulement la voix supérieure qui prendra part au phrasé mélodique, mais toutes les voix. Les chanteurs, quelles que soient les parties auxquels ils appartiennent dans ce genre de musique, doivent être pénétrés de l'esprit de la composition, et se répondre mutuellement par des intentions analogues. Je suppose que l'on ait à exécuter le morceau suivant, de Palestrina



AGNUS DEI.
De la Messe de Palestrina.
SPEM IN ALIUM.

1^o Soprano.
2^o Soprano.
Contralto.
Tenore.

System 1: Measures 22-28. Treble clef. Measures 22-23: Treble and Bass clefs play eighth notes. Measure 24: Treble clef has a whole rest, Bass clef has a whole note. Measure 25: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 26: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 27: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 28: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note.

System 2: Measures 29-36. Treble clef. Measures 29-30: Treble clef has a whole rest, Bass clef has a whole note. Measure 31: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 32: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 33: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 34: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 35: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 36: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note.

System 3: Measures 37-44. Treble clef. Measures 37-38: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 39: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 40: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 41: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 42: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 43: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 44: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note.

System 4: Measures 45-52. Treble clef. Measures 45-46: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 47: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 48: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 49: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 50: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 51: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note. Measure 52: Treble clef has a whole note, Bass clef has a whole note.

73. A l'inspection de ce morceau, le directeur du chœur reconnaîtra sans peine, par son caractère et par le choix des voix, que la pensée du compositeur à été celle d'une expression douce et dévote, et que de légères inflexions de CRESCENDO et de DECRESCENDO doivent seulement colorer ce chant calme et pur. Il verra que toutes les entrées des voix sont établies jusqu'à la dix-neuvième mesure sur un motif principal qui se reproduit en imitation sous des formes variées; qu'un nouveau motif d'imitation est proposé par le tenore à la vingt-troisième mesure et se développe jusqu'à la trente-sixième mesure, ou un dernier motif d'imitation se produit dans le second dessus et se reproduit jusqu'à la fin dans toutes les parties. Il comprendra, enfin, que tous ces motifs sont empreints du même caractère, et concourent par leur admirable unité de pensée à l'expansion de l'unique sentiment religieux qui a inspiré le morceau. Il en conclura la nécessité indispensable de donner aux entrées de toutes les voix une analogie parfaite dans le phrasé. Ainsi, faisant faire la première attaque du second dessus dans le PIANO le plus absolu, de manière que les voix qui exécuteront cette entrée semblent être celle des anges, il fera conserver, sans aucune inflexion, cette douceur extrême jusqu'à ce que toutes les parties aient fait leur entrée. Le premier dessus, le contralto et le tenore devront aussi faire leurs imitations avec une douceur exquise et sans aucun renforcement, si faible qu'il soit. Ce n'est que dans la douzième mesure qu'un léger CRESCENDO, parfaitement homogène entre toutes les voix commencera à se faire sentir; au premier temps de la quatorzième mesure ce crescendo sera dans toute son intensité relative, puis, subitement, on reprendra la douceur absolue au deuxième temps de la mesure, afin de faire bien entendre dans son caractère propre la nouvelle entrée du motif principal au second dessus. C'est avec des soins semblables, et en ne faisant sentir de nuances de légers renforcements que lorsque toutes les voix sont réunies et lorsqu'il n'y a point d'attaque de motifs d'imitation, c'est-dis-je, avec ces soins que l'on parviendra à rendre la musique selon la pensée de leur immortel auteur, et qu'on aura atteint la perfection de ce que j'appelle LE PHRASÉ MÉLODIQUE.

74. Ce phrasé est indispensable dans l'exécution de toute l'ancienne musique italienne, des oeuvres de Bach, de Handel, et de beaucoup de morceaux de Haydn et de Mozart. Parmi les beaux chœurs de Handel, les occasions se présentent fréquemment où toute la masse chantante doit entrer par le phrasé mélodique dans l'esprit de la composition. Ce phrasé ne consiste pas seulement à exécuter avec plus ou moins de précision les effets de PIANO ou de FORTE, de CRESCENDO ou de DECRESCENDO, mais à donner aussi l'accent de la voix convenable au sens des paroles, et à l'impression dont l'âme doit

être emue. Par exemple, le chœur: AH! PARMi NOUS L'ENFANT EST NÉ, en anglais: FOR UNTO US A CHILD IS BORN, est empreint d'une ineffable joie comme celle que doit réveiller la pensée de la naissance de l'enfant divin, de la venue du messie, du sauveur du monde. Le grand artiste, auteur de ce morceau, a merveilleusement bien exprimé ce sentiment dans le thème principal, et dans ses diverses entrées par toutes les voix. Les notes n'en doivent point être sèches, mais douces et moelleuses; la première note de la phrase, ce AH! si expressif dans le chant doit être, comme un élan de l'âme, une exclamation de bonheur. Ce sentiment se répand dans tout ce qui suit, puis arrive cette exclamation si énergique dans le texte anglais: WONDERFULL! là toute la puissance des voix doit être déployée; là doit s'exhaler avec une force irrésistible le bonheur dont le monde est saisi à l'idée de son salut. Après cet élan, le premier sentiment reparait, et cette alternative d'impressions diverses forme un des morceaux les plus parfaits qu'on puisse citer en son genre. Le style du phrasé des exécutans doit répondre à la beauté de la pensée du compositeur.

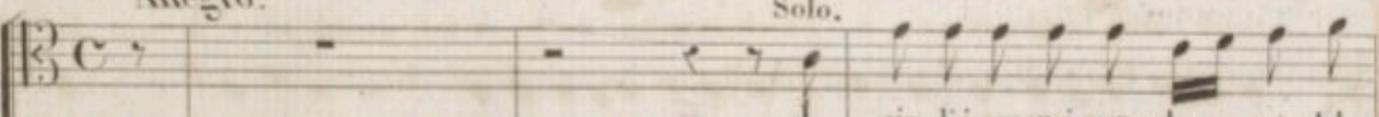
75. Peut-être dira-t-on que j'exige trop d'un chœur, en lui demandant une expression que les chanteurs renommés n'ont pas toujours, et qui d'ailleurs offre d'immenses difficultés. J'avoue que ces difficultés sont grandes; mais ce n'est pas à dire qu'elles soient insurmontables. Il s'agit ici de la perfection vers laquelle tous les efforts doivent tendre dans les écoles, dans les concerts, à l'église, au théâtre, et ce n'est qu'en se proposant un but éloigné, mais qu'il n'est pas impossible d'atteindre, qu'on peut espérer de faire quelque chose qui mérite le nom d'art.

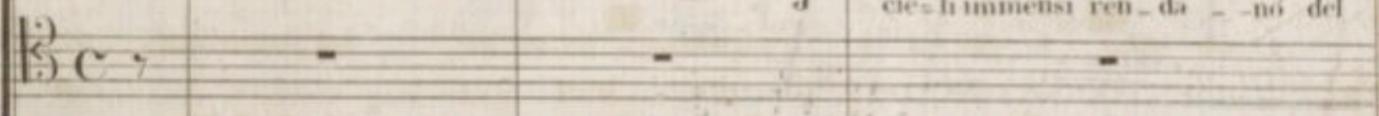
76. Quelquefois le chœur n'est que l'accompagnement d'une mélodie placée en dehors de lui: le devoir des choristes est alors de seconder, par le caractère de l'harmonie qu'ils produisent, le sentiment exprimé par la mélodie qu'ils accompagnent, autant par l'accent de la voix que par les nuances de force et de douceur. L'effet qu'ils mettent en pareil cas dans leur exécution s'appelle le PHRASÉ HARMONIQUE; effet trop souvent négligé; cette sorte de phrasé est encore plus rare que le mélodique. Combien de fois n'entend-t-on pas dans ces morceaux qu'on appelle ARIE CON CORI, le chœur inattentif au chant principal, jeter tout à coup, au moyen de sa rentrée, des éclats de voix absolument étrangers à la situation, au caractère de la musique, à l'esprit, et aux passions des personnages. Si les accords doivent être détachés, on les fait entendre avec sécheresse ou dureté; s'ils sont liés, on les fait lourds ou mous, en un mot, le phrasé harmonique manque presque toujours. Je ne saurais trop le répéter, ce phrasé consiste

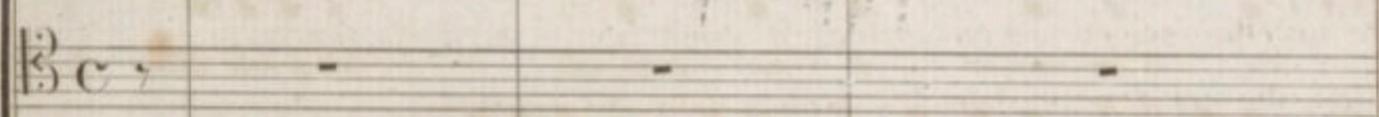
à mettre de l'unité et de la convenance entre l'harmonie du chœur et le sujet de la mélodie. J'appelle sur cet objet toute l'attention des chefs de chœurs et des directeurs d'école.

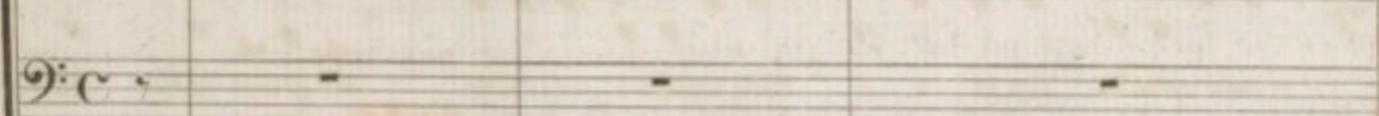
77. Dans le phrasé rythmique il est nécessaire de disposer les nuances de force et de douceur en raison de la nature du rythme, de la manière dont tombent les temps forts ou faibles, et aussi de la nature des paroles. Beaucoup de chefs de chœurs considèrent comme une obligation de marquer la musique rythmée par un léger accent de force sur les temps forts de la mesure: il ne pourrait résulter d'un tel principe appliqué rigoureusement qu'une monotonie fatigante dans l'exécution; que si, au contraire, l'accent ne se fait sentir qu'alors qu'il est réclamé par la nature même de la musique, par le caractère dont elle est empreinte, par la forme de la phrase, alors il y aura variété et convenance dans l'exécution. Citons pour exemple ce beau fragment du dix-huitième psaume de Marcello.

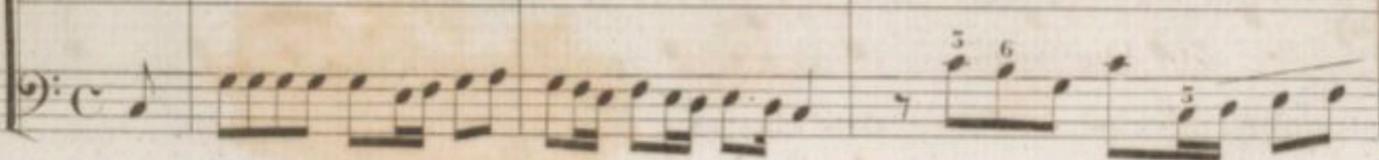
Allegro. Solo.

Contralto. 

1^o Tenore. 

2^o Tenore. 

Basse. 

Orgue. 

grande Iddio la glo-ri-a del grande Iddio la gloria i cieli immensi rendano del grande Iddi-o la



Chœur.

glo - ri - a *pp* J cieli immen - si nar - ra - no del gran - de iddio la glo - ri - a del

pp J cieli immen - si nar - ra - no del gran - de iddio la glo - ri - a del

pp J cieli immen - si nar - ra - no del grande id - dio la glo - ri - a i

pp J cieli immen - si nar - ra - no del grande id - dio la glo - ri - a del

grande iddio la glo - ri - a i cieli immensi narra - no del grande id - di - o la glo - ri - a.

grande iddio la glo - ri - a i cieli immensi na - ra - no del grande iddio la glo - ri - a.

cie - li im - men - si nar - ra - no del grande iddio la glo - ri - a.

grande iddio la glo - ri - a i cieli immensi na - ra - no del grande iddio la glo - ri - a.

Après l'entrée vigoureuse du contralto solo, le chœur doit reprendre PIANO le motif, en détachant les notes avec légèreté, sans mettre d'accent fort sur le premier temps des mesures, mais à la seconde mesure du chœur, sur le mot GLORIA il faut marquer l'accent, ainsi que dans la suivante, au même endroit. Cet accent frappé avec ensemble au milieu du piano de toute la phrase, et de la légèreté des notes, fait un excellent effet. On conçoit qu'il est impossible de donner de règles générales pour le phrasé rythmique, et qu'il varie en raison du caractère du rythme.

Chapitre dixième et dernier.

DE L'ANIMATION.

78. L'exécution de la musique peut être exacte sous le rapport de la valeur des temps, de la justesse et même des nuances, sans que l'effet en soit complètement satisfaisant, faute de L'ANIMATION qui est la vie de l'art. Je ne saurais mieux expliquer ma pensée à cet égard qu'en faisant remarquer qu'à l'Opéra de Paris, par exemple, où la musique est bien rendue par les choristes, au moins quant à l'exécution positive, l'effet est cependant fort inférieur à ce qu'il pourrait être, tandis qu'on a vu des choristes médiocres, au théâtre allemand, en 1829 et 1850, qui par leur exécution animée, pleine de chaleur et de foi dans l'art, excitait un enthousiasme général. C'est que l'art sans amour est impuissant; c'est que l'animation qui se fait sentir au cœur de l'artiste se communique comme le fluide électrique; est que pour émouvoir, il faut être ému, et que pour persuader, il faut croire à ce qu'on dit.

Je ne connais pas de professeur qui puisse enseigner ce que c'est que l'animation, mais je crois à la possibilité de la faire naître en parlant de l'art avec amour à des artistes. Je pense donc que le chef d'école ou le directeur de chœur, dignes de leur mission, peuvent développer l'instinct de cette animation, s'il en existe quelque trace au sein des choristes. Il y a souvent plus de paresse que d'inhabileté; la paresse n'a point de place dans une âme émue; soyez donc éloquent en parlant de votre art, vous qui voulez l'enseigner, et vous aurez bientôt inspiré cette animation, sans laquelle tous vos efforts seraient infructueux.

FIN.



TABLE DES CHAPITRES.

	Page.
Préface	Page.
Observations Préliminaires sur la nature du Chant en Chœur.....	P. 1
Chapitre 1^{er} Du choix et du classement des voix	P. 2
Chapitre 2^{me} De la proportion des voix dans le Chœur.....	P. 6
Chapitre 3^{me} De l'accord des voix à l'unisson et à l'octave.....	P. 18
Chapitre 4^{me} Accord et exercice des voix dans l'harmonie.....	P. 11
Chapitre 5^{me} Des modifications du son dans ses diverses nuances.....	P. 19
Chapitre 6^{me} Des divers accens des voix.....	P. 33
Chapitre 7^{me} De la prononciation des paroles, et de l'articulation vocale.....	P. 39
Chapitre 8^{me} De l'articulation du Gosier, ou de la vocalisation dans le Chœur.....	P. 44
Chapitre 9^{me} Du Phrasé Mélodique, du Phrasé Harmonique, du Phrasé.....	
Rythmique.....	P. 49
Chapitre 10^{me} Et dernier. De l'animation.....	P. 57

FIN.