
METHODE
THEORIQUE ET PRATIQUE
DE CHANT

A L'USAGE DES CLASSES ELEMENTAIRES

OU

GUIDE DU MAITRE DE CHANT ET DE CEUX QUI VEULENT
ETUDIER LA MUSIQUE VOCALE PAR EUX-MEMES
SUIVI DE DIX-SEPT CHANTS A QUATRE PARTIES DONT PLUSIEURS INEDITS.

PAR

L. E. RIVARD

Ancien instituteur

L. E. RIVARD, LIBRAIRE-EDITEUR

133, RUE ST-PIERRE, MONTRÉAL.



METHODE
THEORIQUE ET PRATIQUE
DE CHANT

A L'USAGE DES CLASSES ELEMENTAIRES

OU

GUIDE DU MAITRE DE CHANT ET DE CEUX QUI VEULENT
ÉTUDIER LA MUSIQUE VOCALE PAR EUX-MÊMES

PAR

L. E. RIVARD

Ancien instituteur

MONTREAL

L. E. RIVARD, LIBRAIRE-EDITEUR

133, RUE ST-PIERRE, ET 564 $\frac{1}{2}$, RUE CRAIG

LA MUSIQUE, a-t-on dit avec raison, est un don du ciel ; ce n'est pas le seul, mais c'est assurément un des plus précieux. Au son de la musique, le soldat dans sa longue marche oublie la fatigue ; au combat, il redouble d'ardeur. Le chant adoucit les mœurs ; dans la famille, il fait oublier les griefs ; il ramène la sérénité sur les figures moroses ; il fait qu'on se rapproche, qu'on s'aime davantage ; il fait tomber une goutte de bonheur dans le cœur qui éprouve la souffrance. "Compagne fidèle de l'homme, dit Castil-Blaze, la musique embellit son existence, et l'aide à supporter les fatigues d'un pénible voyage." Celui de la vie, sans doute. Et Mme de Staël : "La musique, dit-elle, double l'idée que nous avons des facultés de notre âme ; quand on l'entend, on se sent capable des plus nobles efforts."

Propager la connaissance du chant, c'est donc faire acte d'utilité publique, et, partant, de patriotisme. Mais, dit-on, la musique est difficile à apprendre. Oui, en effet, comme il est difficile d'apprendre à lire, mais pas davantage. Ce qui fait que la musique, le chant reste à l'arrière-plan dans nos écoles, c'est qu'on en ignore l'importance comme éducateur de la jeunesse ; c'est aussi qu'on ne sait pas l'enseigner et que la plupart des méthodes françaises ne sont pas assez pratiques.

Le présent manuel remplira-t-il une lacune ? J'ose l'espérer jusqu'à un certain point ; autrement, je n'aurais pas couru le risque de la publication. Plus étendu et contenant plus d'exercices, aurait-il eu plus de valeur ? J'en doute, sans compter que le prix s'en serait trouvé sensiblement augmenté. L'étude des exercices ou solfèges, c'est l'épellation musicale ; or, il n'est pas désirable de faire épeler au-delà de ce qui est strictement nécessaire. Quelques mélodies simples ont infiniment plus d'attrait pour les élèves que ces ennuyeux solfèges. En outre, la présente Méthode permet d'abandonner l'épellation et de passer à la lecture musicale beaucoup plus tôt qu'avec les autres méthodes françaises du jour. Je fais cette remarque avec d'autant plus de liberté que je ne suis pas l'inventeur de la méthode de transposition enseignée dans ce manuel, méthode qui simplifie considérablement l'étude des gammes, et par conséquent la lecture musicale. (Voir le 160^e paragraphe de l'ouvrage.)

Le plan suivi dans cette *Méthode de Chant* ne permettait pas de la subdiviser en chapitres ou en leçons. Le numérotage de chaque paragraphe, ainsi que de nombreux renvois, rendra, je crois, plus facile la consultation de l'ouvrage, en augmentera l'utilité et sera trouvé préférable.

Puisse cette petite Méthode contribuer quelque peu à faire aimer l'étude du chant, de sorte que, après en avoir fait l'expérience, on puisse dire avec le poète :

La musique est dans la jeunesse
Utile et doux amusement.
On chante encor dans la vieillesse....
O gracieux délassement!

Par le chant l'âme est réjouie.
Sur nos jours il répand des fleurs ;
Il nous épargne dans la vie
Bien des pièges et des erreurs.

METHODE THEORIQUE ET PRATIQUE DE CHANT.

1. Il est important que le maître prépare chaque leçon avant de se présenter devant la classe.
2. Il faut d'abord montrer ou faire entendre aux élèves, selon le cas, ce qu'on va leur enseigner.
3. Ne jamais expliquer plusieurs choses à la fois, surtout aux premières leçons; après avoir énoncé un principe, l'appuyer par des exercices pour qu'il se grave dans la mémoire. Autrement, les progrès seront très lents.
4. Pour mieux faire comprendre notre méthode, nous supposons un cas. Un enfant n'a jamais vu de rose. Quelle sera la meilleure manière de la lui faire connaître? Lui en expliquer tous les détails de conformation, ou bien, tout d'abord, la lui montrer, la lui faire examiner et sentir, puis la lui nommer? Il est certain que dans ce dernier cas il n'oubliera jamais le nom, l'odeur et la beauté de la rose. L'enfant aura ainsi appris dans une minute ce qu'une heure d'explication n'aura pu lui faire comprendre. D'ailleurs, c'est la méthode naturelle. L'enfant apprend à parler avant d'étudier la grammaire. Autant que possible, procédons de cette manière dans les leçons qui vont suivre.
5. *Nota.*—Les chiffres entre parenthèses, placés çà et là dans le texte, renvoient aux paragraphes servant d'éclaircissement ou rappelant un principe oublié.
6. Pour COMMENCER et TERMINER chaque leçon, faire chanter deux ou trois versets d'un chant simple et, si possible, connu de tous; par exemple, un cantique choisi parmi les suivants des *Ch. Ev.* (Chants Evangéliques): Nos. 1, 2, 4, 8, 21, 38, 46, 61, 65, 68, 111, 146. On pourrait continuer ainsi

jusqu'à ce que les élèves pussent lire la musique et apprendre des chants nouveaux. Cet exercice les dispose à mieux écouter les instructions du maître et les habitue à chanter avec plus d'ensemble, plus d'accord.

Nota.—Les *Chants Evangéliques* sont indiqués, ici comme plus loin, pour la raison qu'ils sont probablement le recueil de chants le plus à la portée de ceux qui feront usage de cette Méthode. Il va sans dire que le maître sera libre d'adopter tel autre recueil de sa préférence.

7. Après avoir deux ou trois fois chanté seul la **Gamme** montante et descendante, le maître la fera chanter par les élèves—sans la montrer—d'abord par les noms ou syllabes: *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do* (35-41); puis par les chiffres; 1, 2 jusqu'à 8; ensuite par la syllabe *la*; puis enfin par la voyelle *a*, jusqu'à exécution satisfaisante.

NOTE HISTORIQUE.—Les six premiers sons de la gamme furent nommés par Gui d'Arezzo, moine italien, qui vivait au onzième siècle; le septième son, *si*, fut ajouté par Jean Lemaire, musicien français du dix-septième siècle. *Ut* fut le premier nom de la première note de la gamme et l'est encore dans certain pays. Son changement en *do* est de date récente. Tout dernièrement, certains auteurs, très forts en *Sol-Fa*, ont changé *si* en *tí*, et *sol* en *soh*. Ces changements sont loin d'être aussi heureux que celui d'*ut* en *do*.

8. Dans l'exercice de *a*, faire que chaque son soit détaché, distinct.

9. Ensuite, faire chanter la gamme par portions, le maître disant le chiffre, sans chanter; les élèves chantant, très lentement, les tons de la gamme par leurs noms, attaquant le son dès que le chiffre est donné.

10. On pourrait placer les chiffres sur le tableau noir, et, au lieu de les nommer, les indiquer avec la baguette. (23.)

11. Le maître donne le ton et dit ou montre 1.—La classe fait le ton de *do*. Le maître indique 2.—La classe fait *ré*, etc. Continuer comme suit cet exercice d'intonation.

12. 1, 2, 1, 2, 1, 2, etc.—1, 2, 3, 1, 2, 3, etc.—1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, etc.—Continuer avec 1 à 5, 1 à 6, 1 à 7, 1 à 8, faisant ainsi toute la gamme montante. Puis 8, 7, 8, 7, etc.—8, 7, 6, 8, 7, 6, etc.

Continuer avec 8 à 5, 8 à 4, 8 à 3, 8 à 2, 8 à 1 pour la gamme descendante, faisant tous les tons intermédiaires de chaque série. Par exemple, s'il s'agit de la série 8 à 1, on dira : 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Dans ces exercices, le tiret (—) sépare chaque série. *L'et cætera* (etc.) signifie qu'il faut répéter jusqu'à bonne exécution.

13. Il est difficile de soutenir longtemps l'attention des élèves. C'est pourquoi il est bon de varier les exercices : faire chanter la plupart du temps assis, mais aussi de temps en temps debout ; faire battre la mesure ; questionner un moment sur les principes, appris, puis recommencer, à chanter. Cela récréé la classe, lui fait trouver les leçons courtes et lui fait faire des progrès rapides.

14. Battre la mesure est une chose des plus ignorées ou négligées ; c'est néanmoins aussi important que de savoir lire la musique. Il faut y habituer les élèves avant même d'en traiter la question au long. (88, 89, 91, 105, 118, 126.)

15. Sans autre explication pour le moment que d'indiquer comment se faire aller la main, faire battre la mesure (104) à **4 temps**, le maître donnant l'exemple et les élèves comptant avec lui : 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, etc. : *un* en bas, *deux* à gauche, *trois* à droite, *quatre* la main levée ou en haut (126), disons durant cinq minutes.

Nota. En battant la mesure, la main seule (la droite) se meut, le bras reste immobile contre soi.

16. Puis continuant à faire battre la mesure, faire chanter en même temps la gamme par les noms : *do, ré, etc.*, par les chiffres et par les syllabe *la* ou la voyelle *a*. Passer de la gamme aux intervalles 1, 3, 5, 8, 8, 5, 3, 1, toujours en battant la mesure.

17. (Exercices d'intonation) continués, sans battre la mesure. (Voir 11e et 12e paragraphes) : 1, 2, 3, 1, 3, 1, 3, etc.—1, 2, 3, 4, 1, 4, 1, 4, etc.—1, 2, 3, 4, 5, 1, 5, 1, 5, etc.—1, 2, 3, 4, 5, 6, 1, 6, etc.—1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 1, 7, etc.—1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 8, etc.—8, 7, 8, 7, etc.—8, 7, 6, 8, 6, 8, 6, etc.—8, 7, 6, 5, 8, 5, etc.—8, 7, 6, 5, 4, 8, 4, etc.—8, 7, 6, 5, 4, 3, 8, 3, 8, 3, etc.—8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 8, 2, 8, 2, etc.—8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 8, 1, 8, 1, etc.

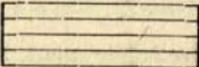
Nota.—Dans ces derniers exercices, on ne répète que les deux derniers chiffres.

18. Faire battre la mesure à **3 temps** (118). Voir les observations aux Nos. 15 et 16.

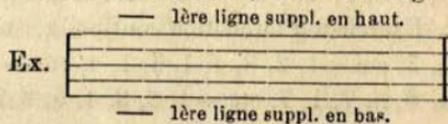
19. Les exercices suivants étant difficiles pour les commençants, le maître devra souvent aider aux élèves à attaquer la note. Et, comme ils seront longs et fatigants, on pourra mettre à profit les remarques du No. 13: 1, 3, etc.—2, 4, etc.—3, 5, etc.—4, 6, etc.—5, 7, etc.—6, 8, etc.—8, 6, etc.—7, 5, etc.—6, 4, etc.—5, 3, etc.—4, 2, etc.—3, 1, etc.—1, 2, etc.—1, 3, etc.—1, 4, etc.—1, 5, etc.—1, 6, etc.—1, 7, etc.—1, 8, etc.—8, 7, etc.—8, 6, etc.—8, 5, etc.—8, 4, etc.—8, 3, etc.—8, 2, etc.—8, 1, etc.—1, 3, 5, 8, etc.—8, 5, 3, 1, etc.—1, 5, 3, 8, etc.—5, 8, 3, 1, etc.—5, 3, 8, 1, etc.—8, 3, 5, 1, etc.—1, 8, 3, 5, etc.—8, 1, 5, 3, etc.—8, 5, 3, 1, etc.—1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

20. Les **Notes** sont des signes qui représentent les sons (48, 50).  Montrer la ronde (O) sur le tableau.

Nota.—A partir de ce numéro, les élèves devront apprendre par cœur les paragraphes avec mots en caractères noirs.

21. La **Portée** est un assemblage de *cing* lignes horizontales et de *quatre espaces* ou *interlignes* sur laquelle on place les notes   La montrer sur le tableau. L'expliquer plus tard (45).

22. Des **Lignes supplémentaires** s'ajoutent en haut et en bas de la portée quand cela est nécessaire. On dit: Première ligne supplémentaire en haut, ou au-dessus; deuxième ligne supplémentaire en bas, ou au-dessous, etc. La première au-dessus ou au-dessous est celle qui est le plus près de la portée.



23. Pour une classe nombreuse, il faut faire usage d'un tableau noir avec portées peintes en blanc; pour 4 ou 5 élèves, une grande ardoise suffira; pour un ou deux élèves, le *Manuel* pourra, au besoin, remplacer l'un et l'autre.

Pour une école où le chant entre dans le programme des études, ce qui vaudrait mieux que le tableau noir, ce serait un certain nombre de tableaux contenant la portée, la gamme, les notes, des exercices, etc. faits de substance durable, toile ou carton, et de manière à pouvoir être suspendus au mur et ôtés facilement. Ils ne devraient pas dépasser deux pieds à deux pieds et demi de hauteur ; dans le sens horizontal, il pourraient avoir de quatre à six pieds.

Il est nécessaire de revenir souvent sur les principes et les exercices qui ont été étudiés et qui demandent l'usage du tableau. Or le maître ne peut pas passer son temps la craie à la main ; il ferait languir les élèves et amènerait le désordre dans la classe. Et ce qu'il peut mettre sur le tableau avant la leçon ne suffit pas toujours, sans compter le temps que cela lui fait perdre.

24. Mettre sur le tableau les exercices suivants et indiquer les notes avec la baguette. A chaque exercice, 1o. Faire nommer les notes ; 2o. Les faire solfier (205) lentement plusieurs fois, en accélérant le mouvement d'une fois à l'autre ; 3o. Les faire chanter par *la* ou *a*, quelquefois fort, quelquefois doux ou *piano* ; ou bien commencer *piano* et terminer fort ; ou bien encore commencer doux, augmenter jusqu'à fort, au milieu, et terminer doux.

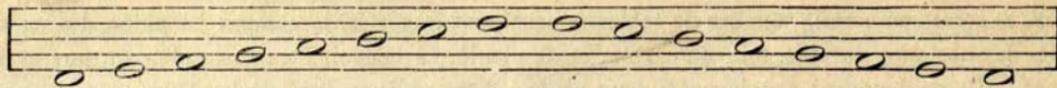
25.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Si | La | Sol | Fa | Mi | Ré | Do |
| la | la | la | la | la | la | la | la | la | la | la | la | la | la | la | la |

26. Faire chanter par la syllabe *la*, et encore mieux par la voyelle *a*, est un des meilleurs exercices pour former la voix et habituer les élèves à chanter la bouche ou plutôt de larynx ouvert.

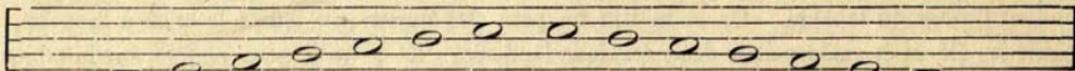
27. Une gamme peut commencer sur un degré quelconque de la portée.

28.



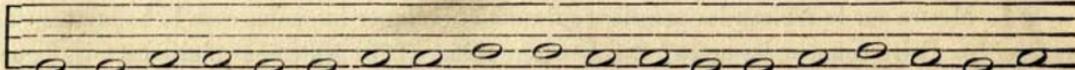
1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
 Do Ré Mi Fa Sol La Si Do Do Si La Sol Fa Mi Ré Do
 la la

29.

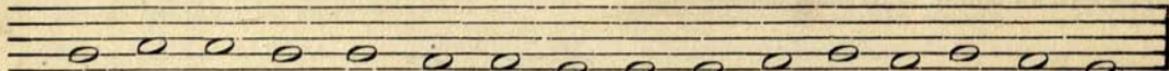


Do Ré Mi Fa Sol La Si Do Do Si La Sol Fa Mi Ré Do

30.

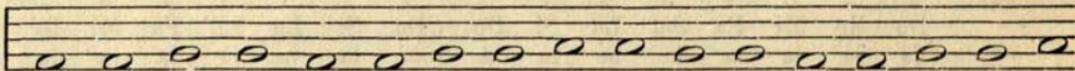


1 1 2 2 1 1 2 2 3 3 2 2 1 1 2 3 2 1 2
 Do Do Ré Ré Do Do Ré Ré Mi Mi Ré Ré Do Do Ré Mi Ré Do Ré
 la la &c.

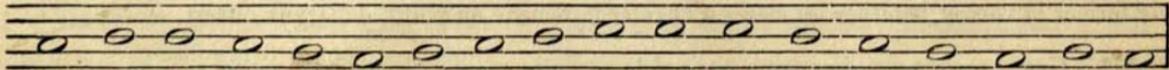


3 4 4 3 3 2 2 1 1 1 2 3 2 3 2 1
 Mi Fa Fa Mi Mi Ré Ré Do Do Do Ré Mi Ré Mi Ré Do

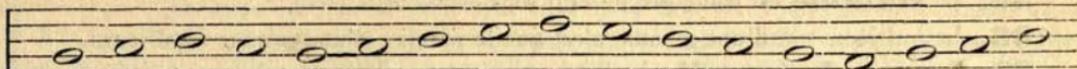
31.



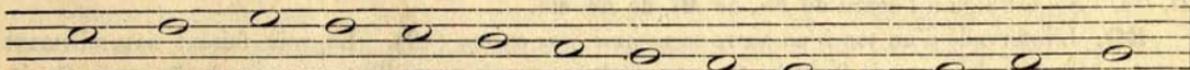
1 1 2 2 1 1 2 2 3 3 2 2 1 1 2 2 3
 Do Do Ré Ré Do Do Ré Ré Mi Mi Ré Ré Do Do Ré Ré Mi



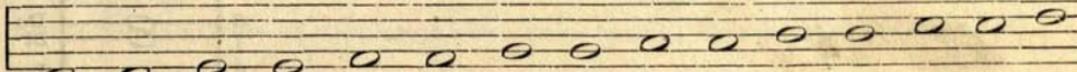
3 4 4 3 2 1 2 3 4 5 5 5 4 3 2 1 2 1
 Mi Fa Fa Mi Ré Do Ré Mi Fa Sol Sol Sol Fa Mi Ré Do Ré Do

32.

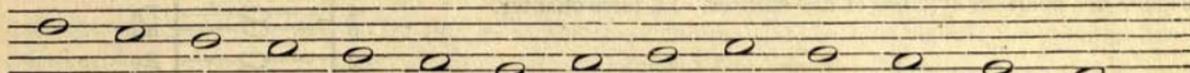
1 2 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 ou 8 7 1 2 3
 Do Ré Mi Ré Do Ré Mi Fa Sol Fa Mi Ré Do Si Do Ré Mi



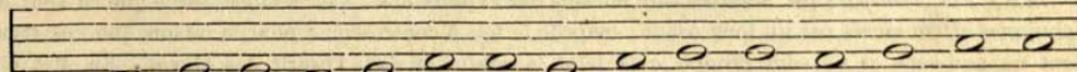
4 5 6 5 4 3 2 1 7 6 5 6 7 8 ou 1
 Fa Sol La Sol Fa Mi Ré Do Si La Sol La Si Do

33.

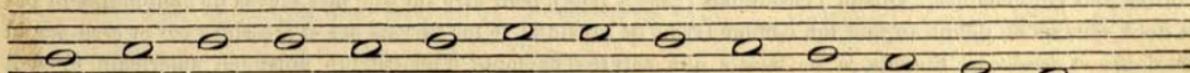
1 1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 6 7 7 8



8 7 6 5 4 3 2 3 4 5 4 3 2 1

34.

1 2 3 3 2 3 4 4 3 4 5 5 4 5 6 6
 Do Ré Mi Mi Ré Mi Fa Fa Mi Fa Sol Sol Fa Sol La La



5 6 7 7 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
 Sol La Si Si La Si Do Do Si La Sol Fa Mi Ré Do

35. La **Gamme** est composée de huit sons consécutifs (63).

36. Le huitième son d'une gamme n'est que le premier d'une gamme supérieure.

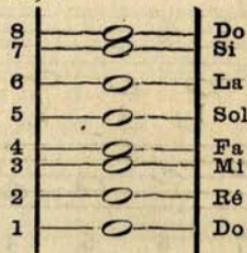
37. On appelle **Intervalle** la distance qui sépare deux sons du grave à l'aigu.

38. Les tons graves sont bas, les tons aigus sont hauts. *Do* est un son grave à l'égard de *Ré*, de *Mi*, etc. *Sol* est aigu à l'égard de *Fa*, de *Mi*, de *Ré*, etc.

39. L'intervalle d'un ton à un autre se nomme *pas* ou *ton* (42). La voix faisant naturellement un intervalle moindre entre la 3e et la 4e note de la gamme, et pareillement entre la 7e et la 8e, on nomme ces intervalles *demi-pas*, *demi-tons*, ou *semi-tons*. De sorte que :

40. La gamme contient cinq *pas* (tons) et deux *demi-pas* (demi-tons).

41. La gamme représentant les intervalles et accompagnée des noms ou syllabes et des chiffres. La faire chanter.



42. *Pas, demi-pas ; ton, demi-ton.*—Je me sers des expressions *ton* et *demi-ton*, parce que ce sont des termes techniques et consacrés par un long usage ; mais je le fais à contre-cœur, pour la raison que ces termes expriment un non-sens et ne sont propres qu'à jeter la confusion dans l'esprit des élèves. En effet, n'est-ce pas absurde de dire que de tel ton à tel ton, il y a un ton. Je ne puis concevoir que des hommes instruits, comme il y en a eu de tout temps parmi les musiciens français, n'aient jamais songé à remplacer ces expressions par d'autres plus convenables. Quand j'enseignais (1854 à 1868), pour être sûr que mes élèves ne confondissent pas les deux sens qu'on donne au mot *ton* comme terme de musique, je me servais des expressions *pas* et *demi-pas* au lieu de *ton* et *demi-ton*. En cela, je ne faisais que suivre l'exemple d'un célèbre musicien américain, (Lowell Mason) docteur en musique, mort vers l'année 1872. Et pourquoi ne pas adopter le terme *pas*, puisque souvent on donne à la gamme le nom (d'échelle musicale) et qu'on monte à une échelle en faisant des pas ?

Néanmoins, en se servant de ce manuel, le professeur reste libre de se servir de l'un ou de l'autre de ces termes. Une fois les principes de la musique appris, il n'est plus possible de confondre les divers sens du mot *ton*. Il faut au besoin suivre la mode et savoir prononcer le schibboleth des musiciens.

On aime l'approbation, même indirecte, de quelqu'un de plus autorisé que soi. Après avoir écrit ce qui précède, j'ai été tout heureux de trouver les lignes suivantes, qui prouvent que d'autres ont éprouvé la difficulté que présente le double sens du mot *ton*. Voici ce qu'on lit dans le grand dictionnaire de Littré: "DIATON. Terme de musique proposé par (Choron), pour distinguer l'intervalle qui sépare les sons, des sons eux-mêmes. Ainsi *ut* est un ton; *ré* est un autre ton; mais nous disons aussi qu'il y a un ton d'*ut* à *ré*. Dans cette phrase *ton* signifie l'intervalle, tandis que dans les précédentes il indique les sons eux-mêmes. C'était pour ce son d'intervalle que Choron réservait le mot *diaton*; il disait de même que de *mi* à *fa* il y a un *semi-diaton*, quand nous disons qu'il y a un *demi-ton*."

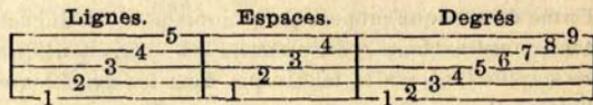
NOTE HISTORIQUE.—Alexandre-Etienne Choron, compositeur français, vécut de 1771 à 1834.

43. Questionnaire.—Qu'est-ce que les notes (20)?—Qu'est-ce que la portée (21)?—Que fait-on lorsque la portée ne suffit pas quant au nombre de lignes (22)?—Sur quel degré de la portée la gamme commence-t-elle (27)?—De quoi est composée la gamme (35)?—Que signifie l'expression "sons consécutifs?" Réponse. Sons qui se suivent immédiatement l'un l'autre. Qu'est-ce qu'on appelle intervalle (37)?—Que sont les tons graves (38)?—Que sont les tons aigus (38)?—Des deux tons *Do* et *Mi*, lequel est grave?—Des deux tons *Fa* et *Ré*, lequel est aigu? (On pourrait repasser tous les tons de la gamme en questionnant sur les tons aigus ou graves).—Qu'est-ce qu'on nomme *pas* ou *ton* (39)?—La gamme contient combien de pas (40)?—Combien de demi-pas?—Où se trouve le premier demi-pas dans la gamme montante (39)?—Le second demi-pas?—De combien de sons consécutifs est composée la gamme (35)?—Entre quels chiffres de la gamme se trouve le premier demi-pas?—Le second demi-pas (39, 41)?—Quel intervalle y a-t-il entre *Do* et *Ré* (37)?—Quel intervalle entre *Ré* et *Mi*?—*Mi* et *Fa*?—*Fa* et *Sol*?—*Sol* et *La*?—*La* et *Si*?—*Si* et *Do*?

44. Il ne faut pas craindre de multiplier les questions et d'y faire répondre ou par la classe tout entière, ou par banc ou par un élève à la fois, à la discrétion du maître, et de revenir sur les mêmes

questions, leçon après leçon, jusqu'à ce que les élèves possèdent parfaitement chaque principe. Les réponses, autant que possible, doivent être données complètes et dans les paroles du texte. A la question : *De quoi est composée la gamme ?* il ne faut pas se contenter de la réponse : *De huit sons* ; mais il faut exiger la phrase entière : *La gamme est composée de huit sons consécutifs*. L'expérience prouve qu'il y a une mémoire de la langue aussi bien que de la tête.

45. On nomme **Degré** chaque ligne et chaque espace de la portée. Donc, la portée contient *neuf degrés*. On compte les lignes, les espaces et les degrés de bas en haut (21, 58, etc.).



Nota.—Quelques auteurs nomment degrés les lignes seulement.

46. On a vu au No. 20 que : Les **Notes** sont des signes qui représentent les sons.

47. Les **Silences** remplacent les notes quand la voix doit s'interrompre.

| | | | | | | | | |
|-----|----------|---|---|---|---|---|--|---|
| 48. | Notes | Ronde | Blanche | Noire | Croche | Double-croche | Triple-croche | Quadruple-croche. |
| | |  |  |  |  |  |  |  |
| | Silences | Pause | Demi-pause | Soupir | Demi-soupir | ¼ de soupir | 8e de soupir | 16e de soupir. |
| | |  |  |  |  |  |  |  |

49. Mettre ces caractères (48) sur le tableau, sans leur nom, et les faire nommer plusieurs fois de gauche à droite, de droite à gauche, puis mêlés, puis enfin une note ici, un silence là, jusqu'à ce qu'on les sache parfaitement. Faire la même chose à la leçon suivante.

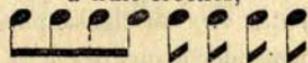
Nota.—Si les élèves préparent leurs leçons et suivent eux-mêmes les recommandations, comme, par exemple, celles qui viennent d'être faites, ils feront beaucoup plus de progrès ; une leçon du maître leur en vaudra deux.

50. Tableau comparatif de la valeur des notes :

La ronde est égale

à deux blanches,

à quatre noires,

à huit croches,

à seize doubles-croches,

à trente-deux triples-croches,

à 64 quadruples-croches.


51. La pause (—) a la même valeur que la ronde (O); la demi-pause (—) que la blanche (P), etc. (48 et 103).

52. La **Double-note** (||P|| ou ==) a deux fois la valeur de la ronde.

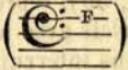
53. (Les sons) d'un chant ou d'un morceau de musique ayant (différentes valeurs), les uns étant plus longs, les autres plus courts, on a donné différentes figures aux notes, de sorte que chacune représente une (durée relative); c'est-à-dire que si dans un chant, le son représenté par la *ronde* durait quatre secondes; dans un autre, trois secondes; et, dans un autre, deux secondes; la *blanche* ne vaudrait toujours que la moitié, et la *noire* que le quart de la *ronde*. Dans le premier cas, la durée de la *blanche* serait de deux secondes, celle de la *noire* d'une seconde; dans le dernier cas, la durée de la *blanche* serait d'une seconde, celle de la *noire* d'une demi-seconde.

54. Pour rendre cette durée relative plus frappante, le maître pourrait chanter lentement un chant connu qui présentât une grande variété dans la durée des sons, en faisant d'abord tous les sons de la même longueur et sans s'arrêter à la fin des vers ou lignes, puis redire le même chant en observant la mesure (*Ch. Ev. 7, 31, 145*); ensuite, demander lequel des deux chants sonne le mieux.

55. Questionnaire.—Qu'est-ce que la portée (21)?—Que nomme-t-on degré (45)?—La portée contient combien de degrés?—Comment compte-t-on les lignes, les espaces et les degrés?—Comment nomme-t-on les caractères dont on se sert pour représenter les sons de la musique (46)?—Qu'est-ce que les notes (46)?—Qu'est-ce que les silences (47)?—Les notes ont-elles toutes la même valeur (53)?—De combien de sortes de notes fait-on usage (48)?—Quelle est celle qui a le plus de valeur? La *ronde* est égale à quelles deux notes (50)?—A quelles quatre notes?—A quelles 8 notes?—A quelles 16 notes?—A quelles 32 notes?—A quelles 64 notes?—La *blanche* a la valeur de quelles deux notes?—La *noire*?—La *croche*?—Combien faut-il de *blanches* pour égaler la *ronde*?—Combien de *noires*?—De *croches*?—De *doubles-croches*?—Combien de *croches* pour égaler la *noire*?—Combien de *doubles-croches*?—N'y a-t-il pas une note qui a plus de valeur que la *ronde* (52)?—Si le son de la *ronde* durait 4 secondes, combien de temps durerait celui de la *blanche* (53). De la *noire*?—De la *croche*?—Si la *ronde* durait 2 secondes, combien durerait la *blanche*?—La *noire*?—La *croche*?—Quel est le silence qui a le plus de valeur (48)?—La pause est égale à quelle note (48, 51)?—La demi-pause?—Le soupir?—Le demi-soupir?—Combien faut-il de soupirs pour égaler la pause?—Pour égaler

la demi-pause?—Comment nomme-t-on la note qui a la valeur du soupir?—Du demi-soupir?—De la demi-pause?—Du quart de soupir?—Du huitième de soupir?—De quel côté de la ligne se place la pause?—La demi-pause?—Quel est le silence qui ressemble au chiffre 7?—A un sept tourné (48)?  Ne pas oublier les observations Nos. 14, 15 et 16. Voir aussi 24; faire repasser les exercices 28 à 34 et le questionnaire 43.

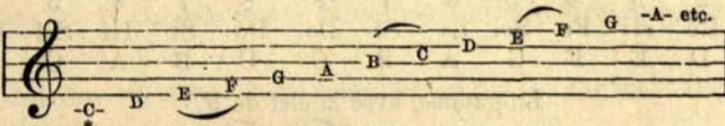
56. Les **Clefs** dont on fait usage dans la musique sont au nombre de trois: 1o. la *clef de G*

() placée sur la 2e ligne de la portée; 2o. la *clef de F* () placée sur la 4e ligne; 3o. la *clef de ténor*, de *do* ou d'*ut* () qui se place sur différents degrés de la portée. On se sert rarement de cette dernière.

Nota.—*Clef* en anglais se dit *clef* en français, hormis la prononciation; mais *key* se traduit par *ton* ou *tonique*. Avis à ceux qui ont d'abord étudié le chant en anglais (155).

57. Les clefs servent à déterminer la place qu'occupent sur la portée les sept premières lettres de l'alphabet: A, B, C, D, E, F, G, dont on fait usage dans la musique. Chacune de ces lettres représente un ton absolu (62).

Les lettres sur la portée avec la clef de G.

58. 

Les lettres sur la portée avec la clef de F.

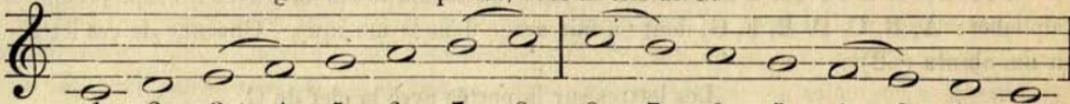
59. 

60. Entre E et F, de même qu'entre B et C, il y a toujours un demi-pas (39) indiqué dans les exemples 58 et 59 par ce signe . Il est de la plus grande importance que la place des lettres dans les deux clefs, ainsi que les intervalles entre chacune de ces lettres, soit étudiée, à fond, ce qu'on peut faire en y revenant souvent au moyen d'une partie du questionnaire No. 66. Sans cela, on ne pourra pas facilement faire comprendre la transposition des gammes.

61. C clef de G première ligne supplémentaire en bas, et C clef de F première ligne supplémentaire en haut (Voir *, 58, 59), représentent exactement le même ton; de sorte que si l'on rapproche l'une de l'autre ces deux clefs avec leur portée, ne laissant que la place d'une ligne supplémentaire entre les deux, on aura ainsi, sans interruption, plus de trois gammes bout à bout.

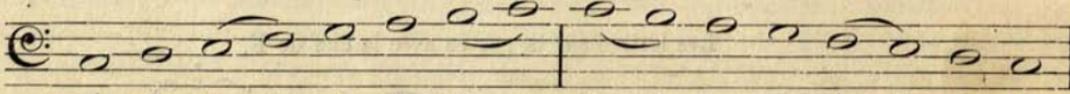
62. On a vu (27) que la gamme change de position et peut commencer sur un degré quelconque de la portée; mais il n'en est pas de même de la place des lettres: elle ne change jamais. Avec la clef de G, G occupe toujours la deuxième ligne, et avec la clef de F, F occupe toujours la 4e ligne; et cette position détermine celle de toutes les autres lettres. Il faut pourtant excepter la clef de Do (56).

La gamme sur la portée, avec la clef de G.

63. 

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Si | La | Sol | Fa | Mi | Ré | Do |
| C | D | E | F | G | A | B | C | C | B | A | G | F | E | D | C |

La gamme, avec la clef de F.

64. 

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Si | La | Sol | Fa | Mi | Ré | Do |
| C | D | E | F | G | A | B | C | C | B | A | G | F | E | D | C |

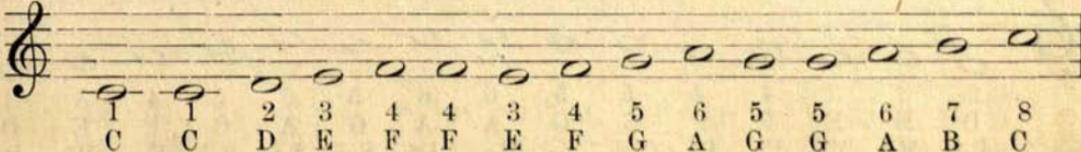
Nota.—Dans ces exemples, le coulé (117) est employé pour indiquer les intervalles d'un demi-pas.

65. On appelle **gamme modèle** celle dont le premier ton, la tonique, est C. (152 à 154).

NOTE HISTORIQUE.—Les anciens Grecs se servaient, dans leur musique, des caractères de leur alphabet ; mais au lieu de leur donner une valeur numérique qui marquât les intervalles, ils se contentaient de les employer comme signes, les combinant en diverses manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les genres et les modes. Les Latins les imitèrent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet, et il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique naturelle. (Gui Arétin) (Le même que Gui ou Guy d'Arezzo.—L.E.R.) imagina les lignes, les portées, les signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *notes*, et qui sont aujourd'hui la langue musicale de l'Europe.—Bescherelle.

66. Questionnaire.—De combien de clefs fait-on usage dans la musique (56)?—Nommez-les.—Sur quel degré de la portée se place la clef de G?—La clef de F?—La clef de ténor?—Cette dernière n'a-t-elle pas d'autres noms?—S'en sert-on souvent?—A quoi servent les clefs (57)?—Nommez ces lettres. Que représentent-elles?—Où se place la clef de G (56)?—La clef de F?—La clef de ténor?—Entre quelles lettres se trouvent les demi-pas (60)?—Quel intervalle y a-t-il entre C et D?—D et E?—E et F?—F et G?—G et A?—A et B?—B et C?—Quelle est la lettre qui représente le même ton sur les deux portées avec clef de G et de F (61)?—Où ce C se trouve-t-il placé sur la portée avec clef de G?—Avec clef de F?—La gamme change-t-elle de position sur la portée (62)?—Les lettres changent-elles de place sur la portée?—Avec la clef de G, où se place la lettre G (58)?—La lettre E?—D? etc. Continuer à questionner sur la place de toutes les lettres sur les portées avec clef de G et de F. (Voir 15, 16 et 18.)

☞ Pour les exercices suivants, on observera les remarques No. 24. On fera en outre chanter par les lettres.

67. 

8 7 6 5 6 5 4 4 5 6 5 4 3 2 1
 C B A G A G F F G A G F E D C

68.

1 2 3 2 3 4 3 2 2 3 4 4 3 2 3 3
 C D E D E F E D D E F F E D E E
 Do Ré Mi Ré Mi Fa Mi Ré Ré Mi Fa Fa Mi Ré Mi Mi

2 2 1 1 2 3 4 4 5 4 3 2 3 2 1
 D D C C D E F F G F E D E D C
 Ré Ré Do Do Ré Mi Fa Fa Sol Fa Mi Ré Mi Ré Do

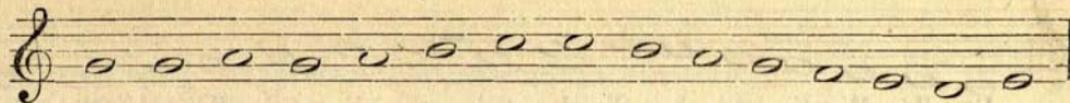
69. Pour laisser reposer les voix, repasser le questionnaire No. 43.

70.

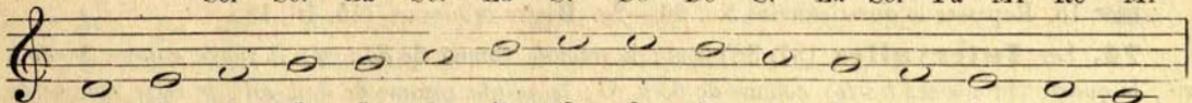
3 3 2 2 3 4 5 5 6 6 5 5 4 3 2
 E E D D E F G G A A G G F E D
 Mi Mi Ré Ré Mi Fa Sol Sol La La Sol Sol Fa Mi Ré

2 3 3 4 4 5 5 6 6 5 6 5 4 3 2 1
 D E E F F G G A A G A G F E D C
 Ré Mi Mi Fa Fa Sol Sol La La Sol La Sol Fa Mi Ré Do

71.



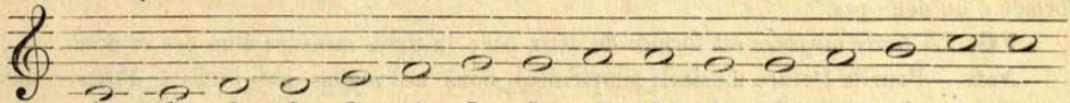
5 5 6 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 3
 G G A G A B C C B A G F E D E
 Sol Sol La Sol La Si Do Do Si La Sol Fa Mi Ré Mi



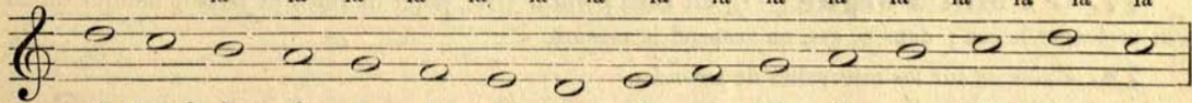
2 3 4 5 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
 D E F G G A B C C B A G F E D C
 Ré Mi Fa Sol Sol La Si Do Do Si La Sol Fa Mi Ré Do

☞ Remettre le questionnaire No. 55.

72.

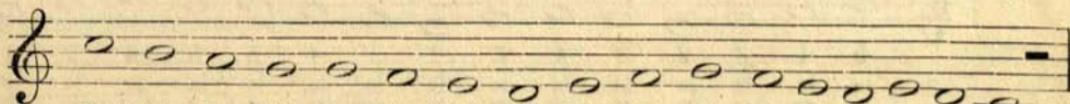


1 1 2 2 3 4 5 5 6 6 5 5 6 7 8 8 ou 1
 la la



2 1 ou 8 7 6 5 4 3 2 3 4 5 6 7 8 2 8
 la la

73.



Do Si La Sol Sol Fa Mi Ré Mi Fa Sol Fa Mi Ré Mi Ré Do
 O Fau-ves Par-fums des fo-rêts! O doux cal-mes des so-li-tu-des!

Do Ré Mi Fa Sol La Si La Sol Sol La Sol Fa Mi Ré Ré Do.
 Qu'il fait bon, loin des mul-ti-tu-des, Re-cher-cher vos â-pres at-traits!
 Ls. Fréchette.

10. Repasser le questionnaire No. 66.—20. Battre la mesure (15, 16, 18).

74. Les Intervalles (37, 38) sont : la *seconde*, comme de *do* à *ré* ; la *tierce*, comme de *do* à *mi* ; la *quarte* (prononcez *karte*), comme de *do* à *fa* ; la *quinte*, comme de *do* à *sol* ; la *sixte*, comme de *do* à *la* ; la *septième*, comme de *do* à *si* ; l'*octave*, comme entre les deux notes extrêmes d'une gamme : de *do* à *do*.

75. On appelle *seconde majeure* celle qui est formée d'un pas, et *seconde mineure* celle qui est formée d'un demi-pas.

76. La *tierce majeure* est formée de deux pas ; la *tierce mineure* d'un pas et demi.

Nota.—Pour la lecture musicale simplement, nous ne voyons pas l'utilité d'entrer dans plus de détails sur les intervalles.

77. Le **Point d'orgue** (∩), dit aussi *point d'arrêt*, *point de repos* et *fermat* indique qu'on peut prolonger le son ; dans ce cas, on suspend la mesure.

78. Exercice sur les intervalles de *secondes*.

5 4 3 2 3 4 3 2 3 4 5 5 6 5 4 3
 la
 G F E D E F E D E F G G A G F E
 Sol Fa Mi Ré Mi Fa Mi Ré Mi Fa Sol Sol La Sol Fa Mi

3 2 1 2 3 4 5 5 6 7 8 2 1 ou 8 7 8
 la
 E D C D E F G G A B C D C B C
 Mi Ré Do Ré Mi Fa Sol Sol La Si Do Ré Do Si Do

79. Exercice sur les intervalles de *tierces*, par noms, lettres, chiffres et *la*, comme plus haut. On continuera ainsi pour l'exercice 81 et les suivants.

Do Ré Mi Do Mi Do Mi Do Ré Mi Fa Ré Fa Ré Fa Ré Mi Fa
 Sol Mi Sol Mi Sol Mi Fa Sol La Fa La Fa La Fa Sol La Si Sol Si
 Sol Si Sol La Si Do La Do La Do La Do Si La Sol Fa Mi Ré Do

80. L'exercice ci-dessus, après l'avoir suffisamment étudié, pourrait être refait à reculons.

81. Exercice sur les intervalles de *quartes*.

1 2 3 4 1 4 1 4 1 2 3 4 5 2 5 2 3 4 5 6 3 6

3 6 3 4 5 6 7 4 7 4 7 4 5 6 7 8 5 8 5 8 5 3 1

82. Voir 80.

82. Exercice sur les intervalles de quintes.

Do Ré Mi Fa Sol Do Sol Do Sol Do Ré Mi Fa Sol La Ré La

Ré La Ré Mi Fa Sol La Si Mi Si Mi Si Mi Fa Sol La Si

Do Fa Do Fa Do Fa Do Si La Sol Fa Mi Si Mi La Ré Sol Do

83. Exercice sur les intervalles de sixtes.

1 2 3 4 5 6 1 6 1 6 1 6 1 2 3 4 5 6 7 2 7 2 7 2 3 4

5 6 7 8 3 8 3 8 3 8 7 6 5 4 3 8 7 6 5 4 3 2 1 8 5 3 1

84. Exercice sur les intervalles de *septièmes*.

Do Ré Mi Fa Sol La Si Do Si Do Si Do Ré Mi Fa Sol La Si Do Ré Do Ré Do Ré

Do Si La Sol Fa Mi Ré Do Ré Do Ré Do Si La Sol Fa Mi Ré Do Si Do Si Do

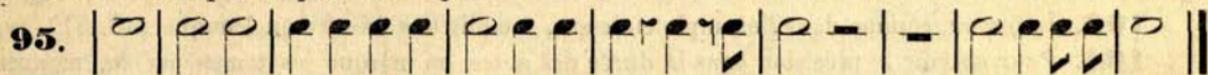
85. Exercice sur l'intervalle d'une *octave*.

1 2 3 4 5 6 7 8 1 8 1 8 1 8 7 6 5 4 3 2 1 8 1 8 1

86. Exercice de récapitulation sur les intervalles de la gamme.

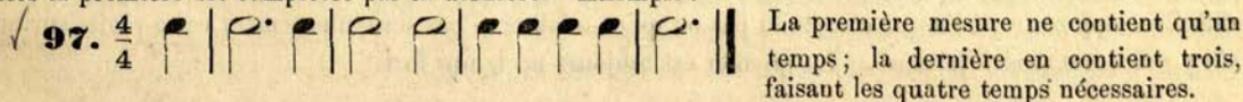
de celle à 3 temps et se bat à 3 temps; la *mesure à 12 temps* est composée de celle à 4 temps et se bat à 4 temps; en sorte que trois temps d'une mesure composée (ternaire) sont comptées comme un temps d'une mesure simple (binaire). Chaque temps d'une mesure composée équivaut à un *triolet*, terme qui sera expliqué plus loin (133).

94. Chaque mesure contient, en notes et en silences, une somme égale de valeurs. Par exemple, si une ronde remplit la mesure, chaque mesure du même morceau contiendra la valeur de la ronde représentée d'une manière quelconque. Exemple :



Dans cet exemple, la mesure pourrait être à deux temps, indiqués en tête du morceau ainsi : $\frac{3}{2}$ ou C ; ou elle pourrait être à 4 temps, indiqués ainsi : $\frac{3}{4}$ ou C. Dans le premier cas, la ronde vaudrait 2 temps; dans le dernier, elle vaudrait 4 temps. *Nota.*—On rencontre des exceptions, très rares il est vrai, à la Combien de mesures principales y a-t-il (92)?—De quelle mesure est composée la mesure à 6 temps (93)? règle donnée au No. 95, dans lesquelles deux espèces de mesures s'entremêlent dans le même chant (*Ch. Ev.* 24).

96. La première et la dernière mesure d'un morceau de musique ne sont pas toujours pleines; alors la première est complétée par la dernière. Exemple :



98. Le **Chiffre supérieur**, placé à la clef, quelquefois au milieu d'un morceau de musique, indique le temps; le **chiffre inférieur** (celui de dessous) indique l'espèce de note qu'il faut pour un temps.

99. Quand la blanche (O) vaut un temps, le chiffre inférieur est un 2, parce que la blanche ne vaut que la moitié de la (P) ronde (O), qui est l'unité (50).

Exercice où les temps forts et les temps faibles ne s'accordent pas avec les paroles.

108.
 Dieu de bon - té re - çois nos vœux; En-tends nos voix du haut des cieux.

109. Que le maître chante de suite les exercices 107 et 108 en accentuant fortement les temps forts; puis, qu'il demande à la classe lequel sonne le mieux.

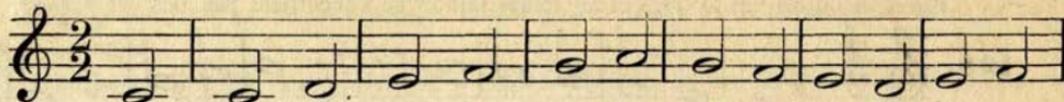
110. **1er Exemple**
 Gloire à l'a - gneau de Dieu.
 Do Do Sol Do Ré Sol

2nd Exemple
 Gloire à l'a-gneau de Dieu.
 Do Do Sol Do Ré Sol.

Dans les CHANTS EVANGÉLIQUES, publiés par l'auteur de ce Manuel, on trouve le beau cantique *Gloire à l'Agneau de Dieu*, dont le commencement est comme au premier exemple ci-dessus. Avec cet arrangement, les temps forts s'accordent avec les mots importants et les font ressortir avec avantage. Dans certains recueils, on trouve ce cantique commençant comme au second exemple. De cette manière, les temps forts tombent sur les mots insignifiants *à* et *de*, et les mots importants perdent toute leur force; le sens des paroles est détruit. Des hommes d'ailleurs instruits, mais qui ignoraient ce simple principe du chant, adaptant des paroles françaises à des airs anglais, ont publié des recueils de cantiques inchantables, et qui ont été forcément abandonnés peu après leur apparition.

111. Pour les exercices qui suivent, faire d'abord nommer les notes, puis les faire solfier sans observer la mesure, puis faire solfier et battre la mesure; puis enfin les faire chanter par la syllabe *la*. Terminer par les paroles, quand il y en a. C'est ainsi qu'on fera faire aux élèves une chose, puis deux, puis trois à la fois. Faire répéter les passages difficiles jusqu'à parfaite exécution.

112.



La po - li - tesse est à l'es - prit Ce que la grâce est



au vi - sa - ge: De la bon - té du cœur elle est la



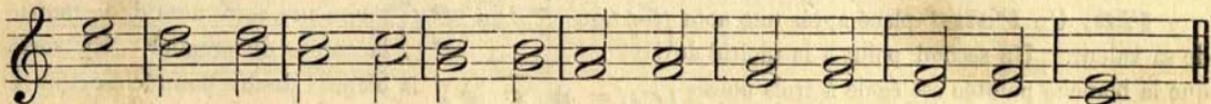
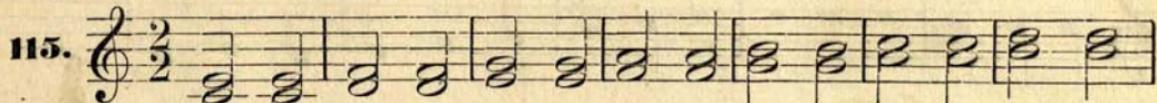
douce i - ma - ge Et c'est la bon - té qu'on ché - rit.

113.





Après avoir étudié l'exercice suivant comme les autres (111), faire chanter les notes hautes par les filles et les notes basses par les garçons, avec la syllabe *la* seulement.



Do Mi Sol Do Sol Mi Sol Sol Do Ré Mi Fa Ré La Fa Ré Sol Sol Do
 la la

117. Le **Coulé** et la **Liaison** (—) sont deux signes semblables. Le *coulé* unit des notes placées sur différents degrés de la portée. La *liaison* unit des notes placées sur le même degré de la portée. En chantant les notes unies par la liaison, on ne nomme que la première. Les notes (unies par le coulé ou la liaison se) chantent à une seule syllabe (116, 125).

118. Dans la **mesure à 3 temps**, on frappe le premier temps, on porte la main à gauche pour le deuxième, puis on relève la main pour le troisième (105, 126). *Nota.*—En France, au contraire, pour le 2e temps, on porte la main à droite.

119.



120. Un **Point** placé après une note (♩· ou ♪· ou ♫·) augmente cette note de la moitié de sa valeur. Un second point a la moitié de (♩· ou ♪· ou ♫·) la valeur du premier. En sorte que la blanche pointée est égale à trois noires (♩. = ♩ ♩ ♩); la blanche double pointée est égale à trois noires et une croche (♩.. = ♩ ♩ ♩ ♪)

121. Les silences se pointent avec le même effet que les notes.

122.



123.



LE MATIN.

Naegeli.

124. 

1. L'om - bre vain - cu - e Fuit ce sé - jour Ter - re sa -
2. L'hom - me s'é - veil - le, Court aux la - beurs, Com - me l'a -
3. Aux pa - tu - ra - ge, Va le trou - peau. Sous le feuil -
4. E - tre su - pré - me ! Pè - re de tous ! L'hom - me qui

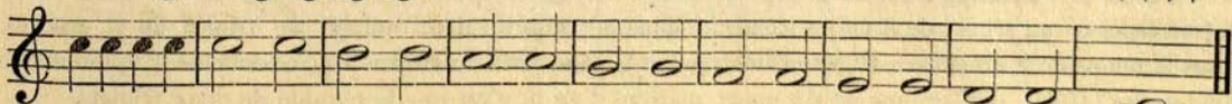


lu - e L'as - tre du jour.
 beille - le Cher - che les fleurs.
 la - ge Chan - te l'oi - seau.
 t'ai - me Prie à ge - noux.

125. Dans la musique vocale, la réunion des crochets des notes, comme dans l'exercice 124, remplace le coulé ou la liaison (117).

126. Dans la **mesure à 4 temps**, on frappe le premier temps, on porte la main à gauche, puis à droite, puis on la lève (105, 118, 89).

127. 



Do-o Do-o

31

Do-o-o-o

LA PROMENADE.

L. E. R.

128. 

1. L'é-cole est en fê - te ; Nous allons aux champs :
Aux champs rien n'ar-ré - te Nos jeux et nos chants. Le dé - part s'ap - pré - tel Nos pas pleins d'ardeur
Vont à la con - qué - te D'un monde en - chanteur.
2. Le ciel qui ray - on - ne, L'ombre au fond des bois,
L'é - cho qui ré - son - ne Au bruit de nos voix. Tout nous en - vi - ron - ne D'un charme in - fi - ni :
C'est Dieu qui le don - ne Ét nous parle ain - si.
3. Cherchons à lui plai - re ! A - mi, aimons - nous !
Des jours de la ter - re Voi - ci le plus doux : Une au - tre car - riè - re Bien - tôt s'ou - vri - ra !
Le tra - vail sé - vè - re Nous ap - pel - le - ra.

129. La Reprise  indique qu'il faut répéter depuis le commencement ou depuis ce signe forte barre avec les points à  droite. *Nota.*— Dans certains ouvrages européens, la reprise n'est  indiquée que par deux points au lieu de quatre.

130. D. C., abréviation de *Da Capo*, signifie qu'il faut répéter depuis le commencement jusqu'au mot *Fin*.

131. D. S., mis pour *Dal segno*, ou *Al segno* (depuis le signe), et ordinairement accompagné de ce caractère ; indique qu'il faut recommencer à l'endroit ou l'on a d'abord rencontré le **renvoi** . *Nota.*— Le renvoi se fait de plusieurs manières qui se ressemblent plus ou moins.

132. 

133. Le Triolet est un groupe de trois notes égales qui n'ont que la valeur de deux de la même espèce ; un triolet de 3 noires s'exécute dans le temps de deux noires ; un triolet de 3 croches, dans le temps de 2 croches. Il est ordinairement accompagné du chiffre 3 placé au-dessus, quelquefois au-dessous (132). Un groupe de six notes, marqué d'un 6, n'est que la réunion de deux triolets.

134. Questionnaire.—Qu'est-ce qu'on appelle intervalle (37)?—Nommez les principaux intervalles (74).—Donnez un exemple d'une seconde.—D'une tierce.—D'une quarte.—D'une quinte.—D'une sixte.—D'une septième.—D'une octave.—Qu'appelle-t-on seconde majeure (75)?—Seconde mineure?—De quoi est formé la tierce majeure (76)?—La tierce mineure?—Quel est l'usage du point d'orgue (77)?—Lorsqu'on prolonge le son, continue-t-on à battre la mesure?—Qu'appelle-t-on mesure (89)?—Que nomme-t-on barres de mesure (90)?—Comment nomme-t-on les divisions de la mesure (91)? Combien de mesures principales y a-t-il (92)?—De quelle mesure est composée la mesure à 6 temps (93)?—A 9 temps?—A 12 temps?—Comment bat-on la mesure à 6 temps?—A 9 temps?—A 12 temps?—Toutes les mesures d'un chant doivent-elles avoir la même valeur (94)? Si la ronde remplit la mesure, combien faut-il de noires pour la remplir (95)?—Combien de blanches?—Combien de croches?—Combien de demi-pauses?—De soupirs?—De pauses?—Avec une blanche, combien faut-il de demi-pauses?—De soupirs?—Avec une noire, combien faut-il de soupirs?—Avec 2 noires?—Avec 3 noires?—On place souvent à la clef, en tête du morceau, deux chiffres superposés. Qu'indique alors le chiffre supérieur (98)?—Le chiffre inférieur?—Lorsqu'on prend la blanche pour un temps, par quel chiffre le représente-t-on (99)?—Où le place-t-on?—Lorsqu'on prend la noire pour un temps, par quel chiffre le représente-t-on (100)?—Quel chiffre si c'est la croche (101)?—La pause peut-elle remplir la mesure à 3 temps (103)?—A 6 temps?—Comment marque-t-on les temps de la mesure (104)?—Comment appelle-t-on ce mouvement de la main?—A quoi sert-il?—Dans la mesure à 2 temps, quel est le temps fort (106)?—Dans la mesure à 3 temps?—A 4 temps?—A 6 temps?—Quel temps est toujours fort?—Quelle est la fonction du coulé (117)?—De la liaison?—En chantant les notes unies par la liaison, nomme-t-on chacune des notes?—Quelle est la valeur d'un point placé après une note (119)?—D'un second point?—Quelle est la valeur d'une blanche pointée?—D'une noire pointée?—D'une croche pointée?—La blanche double-pointée est égale à quelles trois notes?—A quelles quatre notes?—La noire double-pointée est égale à quelles trois notes?—A quelles quatre notes?—Pointe-t-on les silences

(121) ?—Quel est l'usage de la reprise (129) ?—D.C. est l'abréviation de quel mot (130) ?—Quel est son usage ?—Qu'est-ce que le triolet (133) ?  On pourrait faire chanter ici l'exercice 159, de même que quelques-uns des derniers qu'on a déjà vus.

135. On nomme **Syncope** deux notes posées sur le même degré, unies par une liaison, et dont la première est un temps faible; la syncope est aussi formée d'une seule note qui se partage également entre un temps faible et un temps fort (106). Exemple de quatre syncopes :



136. Ces points (' ou *) marquent le **Staccato** ou *détaché*. Celui qui est allongé se place sur les notes dont le son doit être sec ; l'autre, sur les notes dont le son est moins sec. Exemple :

Ecrit ainsi :

Se chante ainsi :

Ecrit ainsi :

Se chante ainsi :



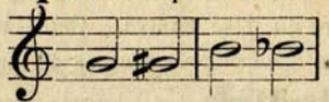
137. Comme il y a un pas entre la plupart des tons de la gamme (35, 39, 40, 41), ces pas peuvent se diviser en deux demi-pas, ce qui permet, sinon pour les yeux, du moins pour l'oreille, d'introduire un autre ton entre chacun de ces tons. Mais entre 3 et 4 ou 7 et 8, l'intervalle n'étant que d'un demi-pas, il n'est pas possible d'y introduire un autre ton.

138. L'introduction d'un nouveau ton entre deux tons dont la distance du grave à l'aigu (38) forme un intervalle d'un pas, s'opère en élevant le ton grave ou en baissant le ton aigu au moyen de deux signes, le dièse et le bémol.

139. Le **Dièse** (#) est un signe qui, placé devant une note, hausse le ton de cette note d'un demi-pas.

147. Faire exercer quelques chants faciles en C, d'abord le soprano par les syllabes, par *la* et par les paroles, toute la classe y prenant part; puis de même avec les autres parties, l'une après l'autre, ou tout du moins avec la basse; puis enfin ensemble, le soprano par les filles et les petits garçons, et la basse par les voix d'homme. (Voir, par exemple, *Ch. Ev.* 55, 10, 58, 99, 141. Ces chants sont ici indiqués par ordre de difficultés, bien que tous faciles.)

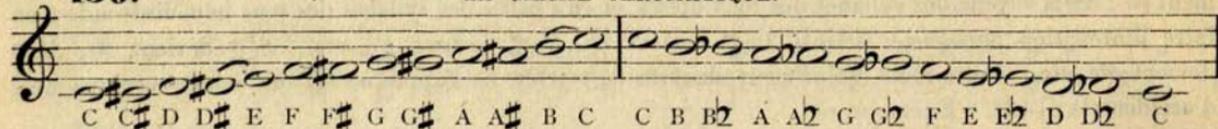
148. On appelle **Intervalle chromatique** celui qui se trouve entre deux tons différents représentés sur le même degré, comme entre *sol* et *sol dièse*, entre *si* et *si bémol*. Exemple:



149. La **Gamme chromatique** est formée de treize tons consécutifs ayant l'intervalle d'un demi-pas entre chaque ton. Les tons se disent C, C dièse, D, D dièse, etc.

150.

LA GAMME CHROMATIQUE.



151. On connaît déjà la **Gamme diatonique** (63 à 65), celle dont les tons ne sont affectés par aucun accidentel, et ainsi nommée pour la distinguer de la *gamme chromatique*. On la nomme aussi *gamme majeure*, sa tierce étant majeure, pour la distinguer de la *gamme mineure*, dont la tierce est mineure.

152. La **Gamme mineure** a deux formes. Dans la première forme, les demi-pas se trouvent de 2 à 3, de 5 à 6, et de 7 à 8, ce qui donne un pas et demi de 6 à 7. Dans la seconde forme, les demi-pas se trouvent de 2 à 3 et de 7 à 8 en montant, mais de 5 à 6 et de 2 à 3 en descendant, ce qui fait que dans cette forme la gamme descendante n'est accompagnée d'aucun accidentel (195, 63 à 65).

GAMME MINEURE, 1ère FORME.

153. $\frac{1}{2}$ pas $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 7 2 1
 A B C D E F G# A A G# F E D C B A
 La Si Do Ré Mi Fa Sol ou Si La La Sol ou Si Fa Mi Ré Do Si La

GAMME MINEURE, 2de FORME.

154. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1
 A B C D E F# G# A A G F E D C B A
 La Si Do Ré Mi Fi Si La La Sol Fa Mi Ré Do Si La

155. On nomme **Tonique** la note fondamentale d'un morceau, laquelle, d'après cette méthode, est toujours *Do* en mode majeur, et *La* en mode mineur. (56 *Nota*.)

156. Tout morceau ou chant commence sur la tonique *Do*, ou *Mi*, ou *Sol* dans le mode majeur ; et sur la tonique *La*, ou *Do*, ou *Mi* dans le mode mineur. Les exceptions, il s'en rencontre, sont excessivement rares.

157. Il y a en musique deux modes ; 1o. le mode majeur, dont la tierce est majeure ; et, 2o. le mode mineur, dont la tierce est mineure (76).

158. Questionnaire.—Qu'est-ce que le dièse (139)?—Le bémol (140)?—Le bécarré (141)?—Quand le dièse ou le bémol influe-t-il pendant tout le morceau de musique (142)?—Sur quelles

notes influe-t-il?—Lorsqu'il est introduit dans le cours du morceau, sur quelles notes influe-t-il?—Comment se nomme-t-il alors?—Son influence ne s'étend-elle pas quelquefois sur les notes de plusieurs mesures? Jusqu'où s'étend l'effet du bécarre (141)?—Quelle est la fonction du double-dièse (143)?—Du double-bémol (144)?—Devant quelle espèce de tons change-t-on en *i* la voyelle des noms des notes (146)?—Quand la change-t-on en *é*?—Quelle est l'utilité de ce changement?—Qu'est-ce qu'on nomme tonique (155)?—Quelle syllabe donne-t-on à la tonique?—Dans quel mode la nomme-t-on *Do*?—Dans quel mode la nomme-t-on *La*?—Combien y a-t-il de modes (157)?—Qu'appelle-t-on tierce majeure (76)?—Tierce mineure?—Qu'est-ce qui fait la différence entre la gamme majeure et la gamme mineure (151)? *Nota.*—Les points de peu d'importance pour la lecture musicale ne sont pas suivis de questions. Cela est laissé à la discrétion du maître.

159. 

160. DE LA TRANSPOSITION.—Me voilà arrivé à la question qui fait la différence essentielle entre cette méthode et toutes les méthodes en langue française.

Les Français aiment passionnément le chant, on le sait. J'ai le sentiment que si depuis longtemps en France on avait connu et enseigné la méthode rationnelle de la transposition, méthode qui a obtenu un succès merveilleux dans d'autres pays, on ne serait pas toujours à la recherche d'un moyen de simplifier l'étude de la

musique vocale. Les méthodes en chiffre, de Sol-Fa, etc., qui ne valent pas grand'chose, n'obtiendraient pas autant de faveur auprès des maîtres de chant.

Le système auquel j'en veux, c'est celui qui enseigne que les syllabes de la gamme ne changent pas de place sur la portée; que, par exemple, avec la clef qu'on appelle *Sol*, la note placée sur la 1ère ligne se nomme toujours *Mi*, sur la 2e ligne *Sol*, etc. Le résultat est qu'aussitôt qu'on est sorti du ton de *Do*, pour en prendre un autre, la gamme ne vaut plus rien. En effet, après avoir appris la gamme majeure correctement, en plaçant les demi-tons (demi-pas) à la place qui leur convient, étude si nécessaire, à la bonne intonation de chaque son, qu'arrive-t-il lorsqu'on établit une gamme sur *Ré*, sur *Mi*, sur *Fa*, etc.? C'est que l'ordre des intervalles se trouve tout déplacé. Théoriquement, on comprendra l'usage des dièses et des bémols; les yeux et l'intelligence seront peut-être satisfaits; mais l'oreille et la voix resteront intraitables. Il en résulte que la plupart de ceux qui ont appris le chant d'après cette méthode sont obligés d'avoir l'aide d'un instrument pour pouvoir faire les tons juste d'un chant écrit dans un autre ton que celui de la gamme modèle. Avec la méthode que nous suivons, le moins habile, pourvu qu'il sache la gamme, fera tous les tons, juste, même sans comprendre la transposition.

La difficulté que présente le changement de place des syllabes de la gamme d'un degré à l'autre, de la portée, n'a rien de comparable à la difficulté qu'on éprouve à faire l'intonation des notes, diésées, ou bémolisées. D'ailleurs, l'objection n'est pas sérieuse, puisqu'on fait bien usage de la clef d'*ut*, qui établit la tonique sur différents degrés de la portée, et qu'à chaque déplacement de cette clef les notes se prouvent également déplacées.

Nota. Les méthodes françaises parlent de *transposition*; mais il ne s'agit pas de la même chose que ce qui est traité dans ce manuel. On entend par transposition la lecture d'un chant dans un autre ton que celui dans lequel il est écrit. On l'entend aussi, par exemple, d'un chant qu'on trouverait trop haut en *B \flat* (*Sib*), ou trop bas en *F* (*Fa*) et qu'on récrierait en *G* (*Sol*).

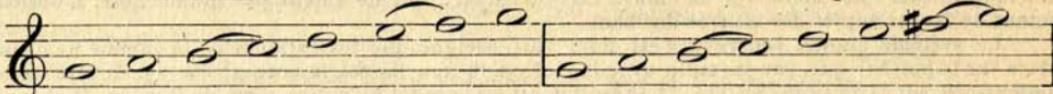
161. La **Transposition** de la gamme consiste à prendre un autre ton que *C* pour le premier ton (la tonique), de la gamme transposée (155).

162. Dans la transposition, il faut maintenir intact l'ordre des intervalles de la gamme: les cinq pas de 1 à 2, de 2 à 3, etc. (35, etc.), et les deux demi-pas de 3 à 4 et de 7 à 8 (41).

163. Toutes les transpositions à l'aide des dièses se font en prenant la quinte en montant ou la quarte en descendant de la tonique, d'abord *C*, puis de la tonique de la dernière gamme transposée. Avec les bémols, on prend la quarte en montant ou la quinte en descendant. Chaque nouvelle transposition demande un nouveau dièse ou bémol.

164. La première transposition s'opère en prenant la quinte de *C* en montant ou la quarte en descendant, ce qui donne *G*, lequel au lieu de 5 (*sol*) devient 1 (*do*) de la nouvelle gamme.

10. Gamme de G fautive 20. Gamme de G parfaite

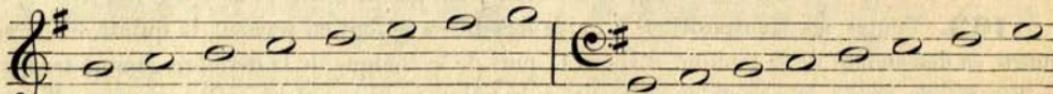
165. 

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| G | A | B | C | D | E | F | G | G | A | B | C | D | E | F# | G |

166. Des deux gammes ci-dessus, la première est fautive pour la raison que l'un des demi-pas se trouve de 6 à 7, entre E et F, au lieu d'être de 7 à 8. Tous les autres intervalles d'une lettre à l'autre s'accordent avec les intervalles de la gamme modèle. Pour y remédier et obtenir un pas de 6 à 7, on dièse le F, ce qui, avec le demi-pas qu'il y avait déjà de E à F, nous donne un pas entier. Par ce moyen, on a corrigé du même coup un autre défaut: on a maintenant de 7 à 8 le demi-pas qu'il fallait, au lieu du pas entier qu'il y avait. En effet, de E à F#, il y a un pas, et de F# à G un demi-pas. La seconde forme est donc ainsi devenue parfaite.  Pour chacune des transpositions, se servir du tableau et de la baguette.

167. Les dièses ou les bémols nécessaires au changement des tons dans la transposition se placent à la clef et ne se répètent pas dans le morceau (139 à 142).

GAMME DE G MAJEUR. CLEF DE G. MÊME GAMME. CLEF DE F.

168. 

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| G | A | B | C | D | E | F# | G | G | A | B | C | D | E | F# | G |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

169. On appelle **Armature** l'ensemble de la clef, des dièses ou bémols et des chiffres placés en tête du morceau. *Nota.*—Les dictionnaires disent *armature*; la plupart des méthodes de musique, *armure*. Qui a raison?

170.

Do Do Ré Ré Mi Fa Sol Fa Mi Mi Fa Sol Mi Fa Sol La La Sol Fa Mi Mi Ré Do

Do Do Si Si Do Ré Si Sol Do Do La Si Do Ré Mi Fa Fa Mi Ré Do Sol Sol Do

171. L'accolade est un trait vertical simple ou double, comme dans l'exercice 170, servant à réunir les parties qui se chantent ensemble, quel qu'en soit le nombre.

172. Les parties ordinaires du chant se composent du **Soprano**, chanté par les voix hautes de femmes ou d'enfants; de l'**Alto**, par les voix basses de femmes ou d'enfants; du **Ténor**, par les voix hautes d'hommes; de la **Basse**, par les voix graves ou basses d'hommes. La basse chantée par des femmes n'est pas du tout la basse.

Au culte public, où il ne s'agit pas de quelques voix qui chantent pour plaire à l'auditoire, mais où tous doivent se joindre au chant pour l'édification mutuelle de tous, les voix d'hommes se font entendre avec avantage dans le soprano.

Lorsque le ténor est écrit en clef de G, il se trouve chanté ou joué une octave plus bas que les notes ne représentent les sons (58, 59).

CHANT DE MAI.

Stoepel.

173. 

1. Par-tout la na - tu - re Re - prend ses cou - leurs; Par - tout la ver-
2. La sainte al - lé - gres - se E - clate en tout lieu. Le cœur plein d'i-
3. C'est Dieu qui nous don - ne L'air doux qui ra - vit, Le jour qui ray-



du - re, La joie et les fleurs.
vres - se S'é - lan - ce vers Dieu.
on - ne, Le fruit qui mu - rit.

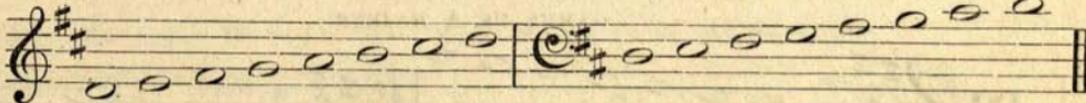
174. L'exercice 173 peut se chanter avant ou après avoir fait chanter des chants faciles dans le ton de G. (*Ch. Ev.* 1, 4, 8, 38, 49, etc.).

175. Questionnaire.—Dans la transposition, que faut-il maintenir intact (162)?—Combien de demi-pas y a-t-il dans la gamme?—Entre quels chiffres se trouvent-ils?—Entre quelles syllabes?—Comment se font les transpositions par dièses (163)?—Par bémols?—Comment s'opère la première transposition (164)?—Quel chiffre de la gamme de C devient 1 de la gamme de G?—Quelle syllabe applique-t-on à G dans la gamme de C?—Dans la gamme de G?—Quel intervalle y a-t-il de G à A (165)?—De *Do* à *Ré*?—De A à B?—De *Ré* à *Mi*?—De B à C?—De *Mi* à *Fa*?—De C à D?—De *Fa* à *Sol*?—De D à E?—De *Sol* à *La*?—De E à F?—De *La* à *Si*?—Ces deux intervalles s'accordent-ils?—Que faut-il pour les faire accorder (166)?—Quel intervalle y a-t-il de E à F#?—De *La* à *Si*?—De F# à G?—De *Si* à *Do*?—Où se placent les dièses ou les bémols nécessaires à la transposition

(167)?—Se répètent-ils dans le cours du morceau?—Qu'est-ce que l'armature (169)? Comment nomme-t-on ce trait, simple ou double, servant à réunir les parties qui se chantent ensemble (171)?—Combien de parties l'accolade peut-elle réunir?—Par quelle espèce de voix se chante le soprano (172)? L'alto?—Le ténor?—La basse?—Quand les hommes peuvent-ils chanter l'air ou soprano et mêler leurs voix aux voix de femmes? (Les questions suivantes sur l'exercice 170 devront se répéter à chaque chant ou solfège avant de le commencer. Il faudra naturellement varier les questions suivant la composition du chant à étudier.)

176. Questionnaire.—Comment appelle-t-on la clef de la portée supérieure? (56, 170)—Quel est le signe qui suit immédiatement la clef?—A quoi sert ce dièse?—Quel est l'usage du chiffre supérieur de l'armature (100)?—Le chiffre inférieur?—Toutes les mesures sont-elles pleines?—Comment le voit-on?—Comment nomme-t-on le silence qui se voit au milieu et à la fin de l'exercice?—Le soupir a la valeur de quelle note?—Les mesures qui n'ont qu'une seule note chacune sont-elles pleines?—La blanche est égale à quelles deux notes?—Comment nomme-t-on le premier signe de la seconde portée?—Sur quel degré est-il placé? *Réponse.* Sur la 4e ligne (au lieu de dire : sur le 7e degré).—Sur quel degré est placée la clef de G?—Combien de mesures y a-t-il dans ce morceau? etc.

GAMME DE D MAJEUR.

177. 

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| D | E | F# | G | A | B | C# | D | D | E | F# | G | A | B | C# | D |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

178. De même que la première transposition (164) se fait en prenant la quinte de C, qui est G; de même la deuxième transposition s'opère en prenant la quinte de G, qui donne D (163).

179. Voici comment il faut procéder pour trouver la raison de chaque dièse et de chaque bémol de l'armature. Partant de la tonique, on dit, par exemple pour la gamme de D : De *Do* à *Ré*, il faut un pas ; de *D* à *E*, il y a un pas. Accord. De *Ré* à *Mi*, il faut un pas ; de *E* à *F*♯ (Diésé pour la gamme de *G*, 166), il y a un pas. De *Mi* à *Fa*, il faut un demi-pas ; de *F*♯ à *G*, il y a un demi-pas. De *Fa* à *Sol*, il faut un pas ; de *G* à *A*, il y a un pas. De *Sol* à *La*, il faut un pas ; de *A* à *B*, il y a un pas. De *La* à *Si*, il faut un pas ; de *B* à *C*, il n'y a qu'un demi-pas. En diésant le *C*, on obtient un autre demi-pas, ce qui, de *B* à *C*♯, nous donne un pas entier. De *Si* à *Do*, il faut un demi-pas ; de *C*♯ à *D*, il y a un demi-pas. La gamme de *D* se trouve ainsi complète.

180. Do Ré Mi Fa Sol La Sol Fa Sol Fa Mi Sol La Si Do Ré Do Si Do

Voir 176. Faire exercer des chants faciles dans le ton de D. (*Ch. Ev. Sup.* 3, ce dernier à 2 temps au lieu de 4,—10, 4, *Ch. Ev.* 19, 20.)

GAMME DE A MAJEUR.

181.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| A | B | C♯ | D | E | F♯ | G♯ | A | A | B | C♯ | D | E | F♯ | G♯ | A |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

Pour la transposition ci-dessus, suivre la raisonnement comme à 179 (163).

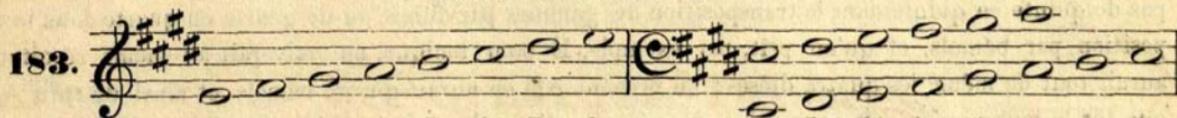
182. Do Ré Mi Fa Mi Ré Do Mi Sol Mi Ré Do



Do Si Do Ré Do Sol Mi Do Si Do La Fa Mi Do Sol Fa Mi

Voir 176. Faire exercer des chants faciles dans le ton de A. (*Ch. Ev.* 114, 97, 144, 134, *Sup.* 17, 16.)

GAMME DE E MAJEUR.



| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| E | F# | G# | A | B | C# | D# | E | E | F# | G# | A | B | C# | D# | E |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

Pour la transposition ci-dessus, suivre le raisonnement comme à 179 (163).

184. Mi Fa Sol Do Si La Sol Mi Ri Mi Sol La Fi Sol Fa Mi Ré



Do Ré Mi Sol Fa Mi Do Si Do Ré Do Si Ré Do Si

Voir 176. Ne pas oublier le dièse et le double-dièse des 5e et 6e mesures de l'exercice ci-haut. Faire exercer des chants faciles dans le ton de E. (*Ch. Ev.* 42, 65, 51, 101.)

GAMME DE F MAJEUR.

185.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|-----------|-----|----|----|----|----|----|----|-----------|-----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| F | G | A | B \flat | C | D | E | F | F | G | A | B \flat | C | D | E | F |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

Pour la transposition ci-dessus, suivre le raisonnement comme à 179 (63). Seulement, maintenant qu'il s'agit de faire usage des bémols, il faut reprendre C pour point de départ. Lors même qu'on n'irait pas de quinte en quinte dans la transposition des gammes par dièses, ou de quarte en quarte dans la transposition par bémols, et qu'on prit, par exemple, E pour tonique, on arriverait au même résultat : on aurait tout de même les quatre dièses ; en prenant A \flat , on aurait quatre bémols, et ainsi de suite, quelle que fût la lettre qu'on prit pour point de départ. Cependant, on n'établit pas de tonique sur certaines lettres diésées ou bémolisées qui exigeraient l'emploi à la clef du double-dièse ou du double-bémol.

186. Do Ré Mi Sol Fa Mi Ré Mi Fa Sol La Sol Fa Mi Sol La Si Do Sol Mi Ré Mi Ré Do

Do Si Do Mi Ré Do Si Do Ré Mi Fa Mi Ré Do Mi Fa Sol La Mi Do Si Do Si Do

Voir 176. Pour la mesure à 6 temps, voir 95. Faire exercer des chants faciles dans le ton de F (Ch. Ev. 2, 46, 61, 31, 108, 64).

187.

LE SOLEIL COUCHANT.

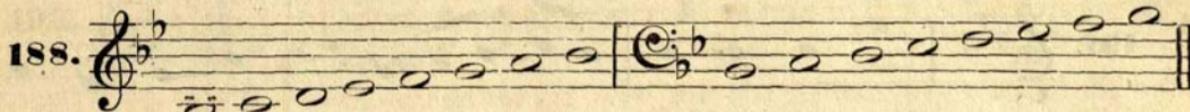
Naegeli.

Lento.



1. Quand le ciel se do-re, An-non-çant la nuit, J'aime à voir en-co-re L'as-tre qui s'en-fuit.
 2. Sa lu-eur mou-ran-te, Fil-le du ma-tin, D'u-ne vie er-ran-te Fait sen-tir la fin.
 3. Sa roy-a?-le flam-me, Son pro-chain re-tour, Par-lent à mon à-me D'un di-vin sé-jour.

Nota.—Si l'on préfère, on peut répéter la dernière moitié du chant No. 187.

GAMME DE B \flat MAJEUR.

- | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|----|----|-----------|-----|----|----|-----------|-----------|----|----|-----------|-----|----|----|-----------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| B \flat | C | D | E \flat | F | G | A | B \flat | B \flat | C | D | E \flat | F | G | A | B \flat |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

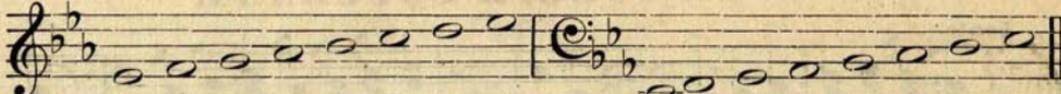
Voir 179, 63, 185.

189. Sol La Si Do Sol Do Mi Do Mi Ré



Voir 176. Faire exercer des chants faciles en B \flat . (*Ch. Ev.* 29, 56, 119, 133, 146, 140.)

GAMME DE E \flat MAJEUR.

190. 

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|----|----|-----------|-----------|----|----|-----------|-----------|----|----|-----------|-----------|----|----|-----------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| E \flat | F | G | A \flat | B \flat | C | D | E \flat | E \flat | F | G | A \flat | B \flat | C | D | E \flat |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

Voir 179, 63, 185. On remarquera que les notes de la gamme de E \flat occupent les mêmes degrés que celles de la gamme de E (183) et se lisent pareillement. Il y a cependant un demi-pas entre les tons de l'une et de l'autre.

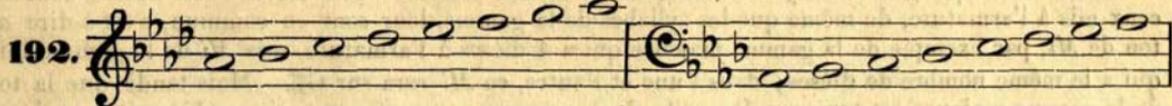
CANON À 4 VOIX.

191. 

Les prés, les fleurs, les ruis - seaux Dé - las - sent notre
 à - me. Le chant des pe - tits oi - seaux Ré - jou - it et char - me.

Pour exécuter le chant No. 191, il faut quatre voix ou quatre groupes de voix. L'un des groupes commence, et dès qu'il va attaquer la deuxième partie, à B, un deuxième groupe part à A. Quand ce dernier groupe est rendu à B, le troisième groupe part à A. Puis quand ce dernier a fini la 1ère partie, le quatrième groupe part aussi à son tour à A. Dès que le premier groupe est rendu à la fin, il recommence immédiatement, et, les uns après les autres, tous les groupes font pareillement; et comme cela aussi longtemps qu'on y trouve du plaisir. Tous chantent en même temps, mais les groupes disent des paroles différentes.

GAMME DE Ab MAJEUR.

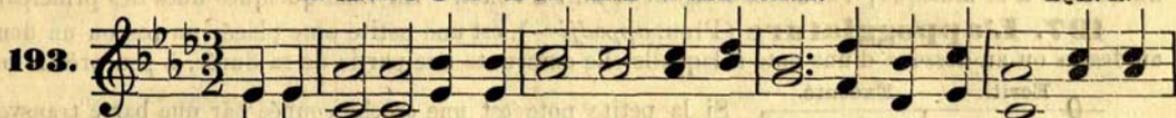


| | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| Ab | Bb | C | Db | Eb | F | G | Ab | Ab | Bb | C | Db | Eb | F | G | Ab |
| Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Do | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

Voir 179, 63, 185. La gamme de Ab se lit comme celle de A (3 dièses, 182). Faire exercer des chants en Ab. (*Ch. Ev.* 21, 36, 86, 111.)

L'AMOUR DE LA PATRIE. 318

L. E. R.



1. O Pa-tri-e, Sois ché-ri-e! De tes fils sois les a-mours! En leur
 2. O Pa-tri-e! No-tre vi-e Est à toi jus-qu'au tré-pas! De ta
 3. O Pa-tri-e Sois bé-ni-e! Que Dieu donne à tes co-teaux La ri-



à-me U-ne flam-me Pour toi brû-le-ra tou-jours, Pour toi brû-le-ra tou-jours.
 gloi-re La mé-moi-re En nos cœurs ne s'é-teint pas, En nos cœurs ne s'é-teint pas.
 ches-se, Et sans ces-se Te com-ble de biens nou-veaux, Te com-ble de biens nou-veaux!

Nota.—C'est une erreur de croire que les blanches indiquent un mouvement plus lent que les noires. Dire que la ronde vaut toujours 4 temps, c'est dire une absurdité, puisqu'aucun musicien ne se conforme à cette règle. On devra donc suivre le même mouvement pour le chant No. 193, que pour le No. 125.

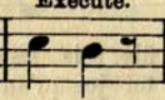
194. Il est très rare de trouver des chants avec 5 ou 6 dièses ou le même nombre de bémols à l'armature (201).

195. Chaque gamme majeure a sa gamme relative mineure. Les dièses et les bémols constitutifs, ceux mis à l'armature, de même que les syllabes de la gamme, leur sont en commun, c'est-à-dire que le ton de *Mi*, par exemple de la gamme majeure qui a 4 dièses à l'armature, sera *Mi* de la gamme mineure qui a le même nombre de dièses; dans l'une et l'autre, ce *Mi* sera sur G \sharp . Mais tandis que la tonique de la gamme majeure est toujours *Do*, celle de la gamme mineure est toujours *La*, soit une tierce mineure (74, 76) au-dessous de la tonique majeure. Le *Sol* de la gamme mineure est presque toujours diésé (152 à 154 et 201).

196. On appelle **Notes d'agrément**, celles qui ne sont pas indispensables à la phrase musicale et ne comptent pas dans la mesure, et que l'exécutant peut omettre ou varier. On les écrit en caractères plus petits. L'emploi modéré de ces notes, dans les solos, peut, dit avec raison un auteur, ajouter du charme à la musique; l'abus est fatigant et nuit à l'effet. En voici quelques unes des principales.

197. L'appoggiature (Pron. *appodji*—), est une petite note placée un pas ou un demi-pas au-dessus ou au-dessous d'une note à laquelle elle emprunte une partie de sa durée, à peu près la moitié.

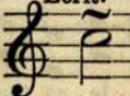
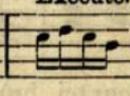
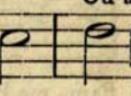
Ex.

| | |
|---|---|
| Écrit. | Exécuté. |
|  |  |

Si la petite note est une croche coupée par une barre transversale, la voix ne fait que glisser rapidement de cette note à la suivante.

198. Le **Grupetto** (\sim) est une appoggiature de trois ou quatre notes qui s'exécutent avec rapidité. Il se place au-dessus ou à la suite de la note qu'il affecte.

Ex.

| | | | |
|---|---|--|---|
| Écrit. | Exécuté. | Ou ainsi. | Ou ainsi. |
|  |  |  |  |

199. Le **Mordant** (\mathcal{M}) indique une appoggiature de deux notes qui doivent s'exécuter le plus vite possible.

Ex.

| | |
|---|---|
| Écrit. | Exécuté. |
|  |  |

200. Le **Trille** (tr) indique une succession alternative et rapide de deux notes. C'est un mordant plusieurs fois répété (199). On donne quelquefois au trille le nom de **Cadence**.

201. Tableau de la Tonique des gammes majeures et mineures les plus usitées :

| | GAMMES MAJEURES. | GAMMES MINEURES. |
|----|------------------|------------------|
| C | | |
| G | | |
| D | | |
| A | | |
| E | | |
| F | | |
| B♭ | | |
| E♭ | | |
| A♭ | | |

A ce tableau, ajoutons que 5 dièses donnent le ton de B; 6 dièses, de F♯; 7 dièses, de C♯; 5 bémols, de D♭; 6 bémols, de G♭; 7 bémols, de C♭

202. Il est important de savoir par cœur la tonique des neuf principales gammes majeures en clef de G (201), et les hommes doivent en outre savoir celles des gammes en clef de F. Quant aux gammes mineures, on les connaît quand on a appris les majeures. Pour ceux qui ne peuvent pas se rappeler la tonique, voici un moyen facile qui pourrait leur aider. Le dernier dièse, le plus éloigné de la clef, est sur *Si*, tandis que le dernier bémol est sur *Fa* du chant que l'on veut étudier.

203. Le **Diapason** marqué C donne le son de :

| | | | | |
|-----|------------------|---|---|---------|
| Do | de la gamme de C | | | |
| Sol | " | " | " | F (1b) |
| Ré | " | " | " | Bb (2b) |
| La | " | " | " | Eb (3b) |
| Mi | " | " | " | Ab (4b) |
| Fa | " | " | " | G (1#) |

Le C des autres gammes étant diésé, il faut s'y prendre autrement pour avoir le ton. On parcourt la gamme de C, on s'arrête à la syllabe qui correspond au ton cherché, et on la change en *Do*. En d'autres termes : On fait sonner le diapason qui nous donne le son de Do (C), et l'on dit : Do, Si, La, Sol ; on s'arrête à *Sol* dont on change le nom en *Do*, et l'on a le son de G. On procède de même pour les autres tons par dièses.

Pour D (2#), on s'arrête à Ré, qu'on change en Do.

" A (3#), " " " La, " " " Do.

" E (4#), " " " Mi, " " " Do.

" B (5#), " " " Si, " " " Do.

204. Pour **copier la musique**, si le chant a plus d'une portée, 1o. Ecrire l'armature (169). 2o. Poser les notes du soprano, ayant soin de les espacer assez l'une de l'autre pour qu'il soit facile d'écrire les paroles de manière à ce que chaque syllabe s'accorde avec la note qui lui appartient. Ordinairement, environ un tiers de pouce suffit entre chaque note. 3o. Mettre les barres de mesures vis-à-vis l'une de l'autre sur toutes les portées avant de copier les autres parties. 4o. Copier les autres parties, ou mettre les paroles d'abord, selon que c'est le plus avantageux.

Quant à la manière de séparer les mots, on pourra facilement l'apprendre en examinant attentivement un chant quelconque. La seule difficulté qui se présente à ceux qui n'ont pas l'habitude de copier la musique, c'est lorsqu'un mot est terminé par une syllabe muette suivie d'une voyelle. Dans le chant No. 128, par exemple, ce cas se rencontre six fois. Ici, le mot *école*, bien que formé de 3 syllabes, ne prend que 2 notes ; les mots *monde*, *ombre*, *charme*, *parle* et *une*, bien que composés de 2 syllabes, se chantent cependant à une seule note, pour la raison qu'ils sont suivis chacun d'une voyelle. Dans tout autre cas, ils exigeraient chacun deux notes.

205. Termes de musique, la plupart italiens, servant à indiquer le mouvement, l'expression, etc.

Adagio. Très lent.

Ad libitum. Au goût de l'exécutant.

Al segno. (Voir 131)

Allegro. Vif, gai.

Allegretto. Moins vif qu'*allegro*.

Andante. Exécution distincte et agréable ; aussi, mouvement entre l'*adagio* et l'*allegro*.

Andantino. Plus vif qu'*andante*.

Anthem, mot anglais, ne se traduit pas par *antienne*, mais par *chœur*. Voir ce mot.

A tempo, ou *Tempo primo*. Reprendre le premier temps.

Baryton. Voix qui se trouve entre le ténor et la basse.

Bis. Terme employé quelquefois au lieu de la reprise. (129)

Cadence. (200)

Cantabile. Demande une exécution élégante, gracieuse.

Chœur. Morceau de musique à plusieurs parties, chanté par toutes les voix, ou joué par tout l'orchestre, tous les instruments. Place des chanteurs. L'ensemble des chanteurs mêmes.

Contralto. La plus grave des voix de femme ; se dit pour l'*alto*. (172)

Crescendo. (—cen=sain). Marqué *cres*, ou < indique qu'il faut augmenter graduellement le son.

Dal segno. (131)

Decrescendo. Marqué *decresc*. Même sens que *diminuendo*.

Dessus. Premier dessus, second dessus, se dit pour *soprano*. (172)

Détaché. (136)

Diapason. 1o. Petit instrument d'acier à deux branches, qui donne le ton. 2o. Etendue de la voix du grave à l'aigu. (38)

Diminuendo. Marqué *dim* ou >, indique qu'il faut diminuer graduellement le son.

Doux. Doux.

Dolcissimo. Très doux.

Duo, ou *Duetto*. Musique pour deux voix ou deux instruments.

Fausset. Espèce de voix sortant du diapason aigu de la voix naturelle ; c'est ce qu'on nomme voix de tête. L'homme qui essaie d'imiter la voix de femme fait la voix de fausset.

Forte. (te=tè), marqué *F* ou *f*. Signifie fort.

Fortissimo, marqué *FF* ou *ff*. Très fort, sans crier.

Fugue. Morceau de musique dont un passage est commencé par une des parties et répété par les autres parties.

Termes de musique. (Suite.)

Grave. Lent et solennel. Se dit aussi des voix les plus basses (38).

Harmonie. L'art de combiner les accords d'un chant ou d'un morceau de musique à deux ou à plusieurs parties.

Largo. Excessivement lent et sévère.

Larghetto. Moins lent et moins sévère que largo.

Legato. Demande une exécution liée, unie, coulante. C'est l'opposé du staccato. (136)

Lentando. En diminuant de force et de vitesse.

Lire à livre ouvert. Exécuter toute musique qui se présente en jetant les yeux dessus.

Maeccioso. Majestueux.

Mezza voce. A demi-voix.

Mezzo forte, *Mf.* Entre piano et forte.

Moderato. Modéré; entre andante et allegro.

Motet. Psaume ou toutes paroles sacrées rimées ou non, mises en musique. On dit plutôt *chœur*.

Orchestre (ch=k). Place des musiciens; leur réunion.

Piano, *P* ou *p.* Doux, le contraire de fort.

Pianissimo, *PP* ou *pp.* Moins fort que piano.

Presto. Vite.

Prestissimo. Très vite.

Quatuor. (koua-). Morceau de musique vocale ou instrumentale à quatre parties.

Quinque (kuinkué.) Morceau de musique à cinq parties. C'est aussi le nom d'un oiseau de la Chine qui tient du merle. Dans ce cas il se prononce *kinke*.

Quintette (kin-). Morceau de musique à cinq parties, plus usité maintenant que le quinque ou le quintetto.

Quintetto (kuin). Morceau de musique à cinq parties, moins étendu que le quintette.

Rallentando. En diminuant de force et de vitesse.

Refrain. Terminaison de tous les couplets par le même chant et les mêmes paroles.

Répétition. Action de répéter, d'essayer un ou plusieurs chants ou morceaux de musique pour les mieux apprendre. Le mot *pratique*, employé dans le même sens, est un anglicisme.

Ritardando, ritard. En diminuant de vitesse.

Rinforzando, ou Rinforzo, marqué *rinf.*, ou <, ou >, indique qu'il faut augmenter et diminuer soudainement le son.

Septuor. Morceau à sept parties.

Sextuor. Morceau à six parties.

Solo. Musique pour une seule voix.

Soli. Pluriel de solo. Signifie que le morceau ou la phrase musicale ne doit être chantée qu'à une seule voix par partie.

Sforzando ou Sforzato, *sf* ou *sfz*, < ou ^. Même chose que Rinforzando.

Staccato. (136)

Solfège. Morceau qu'on chante en nommant les notes. Recueil qui contient des solfèges.

Solfier. C'est prononcer les syllabes de la gamme en chantant les notes.

Symphonie. Phrase ou morceau de musique exécuté par des instruments.

Syncope. (135)

Trille. (200)

Trio. Musique à trois parties et chantée par trois voix.

Tutti. Tous ensemble.

Unisson. Musique où toutes les voix chantent la même partie.

Verse. Même signification que solo.

Virtuose. Celui, celle qui a des talents pour la musique.

Vivace. Vif, animé.

1. Que se - rait no - tre vi - e, Sans le char - me tou - chant D'u - ne douce har - mo - ni - e Et
 2. Un con - tre - temps m'ar - rê - te, Faut - il me re - bu - ter? A vain - cre je m'ap - pré - te Et
 3. La gen - tille a - lou - et - te, Le ros - si - gnol des bois, La caille et la fau - vet - te Font

d'un gra - ci - eux chant! Voy - a - voir sur la ter - re, Fa - ti - gué du che - min, Quand
 sais en - cor chan - ter. Ra - ni - mant mon coc - ra - ge, Le chant est à mon cœur, Ce
 ré - son - ner leurs voix Dans l'air, dans la pra - i - e, J'ai - me leurs chants Joy - eux; Aus -

je chan - te j'es - pè - re, Ou - bli - ant le cha - grin.
 qu'est au vert bo - ca - ge Du ma - tin la frai - cheur.
 si, tou - te la vi - e, Je veux chan - ter comme eux.

ALLONS A L'ECOLE.

Musique de L. E. Rivard.



1. Al-lons à l'é-co-le, La cloche a son - né, Que le jeu fri - vo-le Soit a-ban-don-né.
 2. Ap-pre-nons à li-re Bien dis-tinc-te-ment; Et tâ-chons d'é-cri-re Vite et pro-pre-ment.
 3. La gé-o-gra-phi-e, L'his-toire à son tour, Vont fai-re par-ti-e Des tra-vaux du jour.



D'a-bord, en pri - è - re, Cher-chons le se - cours Du cé - les-te Père, Du Dieu plein d'a - mour.
 A l'a-ri-th-mé - ti-que Soy-ons ex - er - cés, Et dans la mu - si-que Bien-tôt a - van - cés.
 En - fin la gram-mai-re Doit nous oc - cu - per. Elle est né - ces - sai - re Pour bien s'ex - pri - mer.



4

5

A la voix du maître
 Sachons obéir;
 Il ne doit pas être
 Forcé de punir.
 Oui, soyons dociles;
 Demandons à Dieu
 De nous rendre habiles
 Et surtout pieux.

Car qu'est la science
 Sans la piété?
 Qu'est l'intelligence
 Sans la charité?
 Ah! que l'évangile
 Range notre cœur
 Sous le joug facile
 Du puissant Sauveur.

NOTRE ECOLE.

Musique de L. E. Rivard, 1861

1. Que Dieu bé - nis - se notre é - co - le, Qu'il y fasse ha - bi - ter sa paix, }
 Que son é - ter - nel - le pa - ro - le Nous y com - ble de ses bien - faits } Et

que tou - te cho - se fri - vo - le En soit é - loi - gnée à ja - mais, Et que tou - te cho -

se fri - vo - le En soit é - loi - gnée à ja - mais.

2
 Oui, bénissons Dieu qui déploie
 Pour nous son amour éternel.
 Car il nous montre ici sa voie :
 C'est le sentier qui mène au ciel.
 Ah ! recevons tous avec joie } *Bis.*
 De lui ce bienfait paternel. }

3
 Ah ! qu' à notre école bénie
 Nous accourions d'un cœur joyeux !
 Que notre âme soit réjouie,
 Seigneur, d'y venir sous tes yeux.
 Se former à la sainte vie
 Qu'elle poursuivra dans les cieux } *Bis.*

Paroles du Dr C. Malan.

L'HEURE DU JEU.

Musique de L. E. Rivard.



1. A - mu - sons-nous, A - mu - sons-nous, Ac - cou - rons tous Rem-plis de joi - e; Et
A -
2. Cou - rons, sau - tons, Cou - rons, sau - tons, C'est le mo - ment de l'al - lé - gres - se; Nous
Cou -
3. Oui, de - vant Dieu, Oui, de - vant Dieu, Soy - ons joy - eux, car il nous ai - me; Et
Oui,



qu'à nos jeux Cha-cun de nous Gai - ment s'em - ploi - e, Gai - ment s'em - ploi - e.
mu - sons-nous, Ac - cou - rons tous Rem-plis de joi - e, Rem-plis de joi - e.
ré - jou - ir C'est à pré - sent No - tre sa - ges - se, No - tre sa - ges - se.
rons, sau - tons, C'est le mo - ment De l'al - lé - gres - se, De l'al - lé - gres - se.
ren - dons - lui, Même en nos jeux, L'hon - neur su - pré - me, L'hon - neur su - pré - me.
de - vant Dieu, Soy - ons joy - eux, Car il nous ai - me, Car il nous ai - me.



L'HEURE DU JEU (Suite).

D. S. **8**

Car l'heu - re du re - pos Suit cel - le des tra - vauX.
 Bien pro - fi - ter il faut Du temps qui fuit bien - tôt.
 Sur nous est son re - gard, Oh! quel - le bon - ne part.

8

323

MA MERE.

Paroles tirées des
 "Chants pour les Salles d'Asile."

Musique de L. E. Rivard.

1. Qui donc m'a don - né la nais - san - ce? Qui me soi - gna dans mon en - fan - ce? C'est celle à
 2. Qui me ché - rit a - vec ten - dres - se Et pour moi tra - vail - le sans ces - se? Qui donc sur
 3. Qui, lors - que je souff - re s'é - veil - le? A mes plain - tes pré - tant l'o - reil - le, Près de moi
 4. Pour - rais - je par l'in - gra - ti - tu - de Pay - er tant de sol - li - ci - tu - de? Que te ché -

MA MÈRE (Suite).



qui du rant les jours Je pen - se; Oh! ma mè - - re, sois mes a-mours, Tou-jours,
 son sein tous les jours Me près-se? Toi, ma mè - - re; sois mes a-mours, Tou-jours,
 qui pas - se les jours Et veil-le? Toi, ma mè - - re; sois mes a-mours, Tou-jours,
 rir soit de mes jours L'é - tu - de; Oh! ma mè - - re, sois mes a-mours, Tou-jours,



Oh! ma mè - re, Sois mes a - mours Tou - jours, tou-jours, tou - jours.
 Toi, ma mè - re; Sois mes a - mours Tou - jours, tou-jours, tou - jours.
 Toi, ma mè - re; Sois mes a - mours Tou - jours, tou-jours, tou - jours.
 Oh! ma mè - re, Sois mes a - mours Tou - jours, tou-jours, tou - jours.

5

Quand je serai dans la jeunesse
 Tu toucheras à la vieillesse;
 Alors je soutiendrai tes jours
 Sans cesse;
 Ma mère sera mes amours
 Toujours.

6

Si jamais j'offensais ma mère,
 De Dieu la céleste colère
 Rendrait la suite de mes jours
 Amère:
 Oh! qu'elle soit donc mes amours
 Toujours. 60

LA TOILETTE DES PETITS OISEAUX.

Paroles et mélodie tirées des
"Chants pour les Salles d'Asile."
Harmonie de L. E. R.

Allegretto.

1. Quand l'au - ro - re ver - meil - le A bril - lé dans les cieux,
Le jeune oi - seau s'é - veil - le Et chan - te tout joy - eux : C'est la dou - ce pri -

2. Se - cou - ant de son ai - le Le plu - ma - ge lé - ger,
Du bec il le dé - mé - le Et sait le net - toy - er ; Sa toi - lette il a -

è - re Qu'il sait of - frir A Dieu dont la lu - miè - re Vient nous ra - vir.
chè - ve Di - li - gem - ment, Puis dans les airs s'é - lè - ve Propre et con - tent.

3. Ce que sait ainsi faire
Un tout petit oiseau
Près du nid de sa mère
Au sommet de l'ormeau,
L'enfant docile et sage
Sans hésiter,
Doit avoir le courage
De l'imiter.
4. Qu'à son réveil il prie
Dieu qui veilla sur lui,
Et qu'il le remercie
De son céleste appui.
L'oiseau qui n'a pas d'âme
Chante au Seigneur ;
L'enfant que Dieu réclame
Lui doit son cœur.
5. Et quand l'aube colore
Le ciel d'un jour nouveau,
Qu'il prenne exemple encore
Sur le petit oiseau,
Pour conserver l'usage,
En se levant,
De laver son visage
Soigneusement.

Paroles de J. D. Rossier.

LE SAINT-LAURENT.

Mélodie du Dr. W. N. Côte, 1860.

Harmonie de L. E. R.

1. O Saint-Lau-
rent! Fleu-ve de gloi-
re Qui bai-gne les no-
bles ci-tés, De nos
2. Tu les as
vus sur tes ri-
va-ges Qu'ar-ro-
sa leur sang main-
tes fois, Au sein
3. Ils dor-ment!
Tu cou-les en-
co-re Ma-jes-
tu-eux, calme et pro-
fond! Au loin
4. Oh! cou-le
donc! pres-se
tes on-des! Rou-
le tes flots lar-
ges et bleus! Fais re-

pè-res tu sais l'his-
toi-re, Tes vas-tes
flots les ont por-
tés, Quand sur les
des peu-pla-
des sau-va-
ges E-ta-
blir les pre-
miè-res lois, Lut-
ter, souf-
bril-lant com-
me l'au-ro-
re A-vec la-
quelle on te
con-fond; Se-mé
par-
ten-tir tes
voix pro-
fon-des En un
con-cert mys-
té-ri-eux! Chante,
ô na-

LE SAINT-LAURENT. *(Suite.)*

ri - ves d'es - pé - ran - ce Cher - chant u - ne nou - vel - le Fran - ce, Ils trou -
 frir, vi - vre de pei - nes, Et chan - ger en fer - ti - les plai - nes Le dé -
 tout de blan - ches voi - les Qui, com - me des grou - pes d'é - toi - les, Sem - blent
 tu - re ma - gni - fi - que! Ton chant su - blime est le can - ti - que Qui rend

vè - rent la li - ber - té, Ils trou - vè - rent la li - ber - té.
 sert des fiers I - ro - quois, Le dé - sert des fiers I - ro - quois.
 ray - on - ner jus - qu'au fond, Sem - blent ray - on - ner jus - qu'au fond.
 hom - mage au Dieu des Cieux, Qui rend hom - mage au Dieu des Cieux.

RENDEZ-MOI MON PAYS.

Musique de L. E. Rivard, 1858.

Moderato.

1. Au - de - là des mon - ta - gnes Aux bleu - â - tres cou - leurs, Il est d'au - tres cam -
 2. Du haut de sa col - li - ne, Où brille un ciel d'a - zur, Des par - fums d'au - bé -
 3. Son clo - cher so - li - tai - re S'é - lève à l'ho - ri - zon Dans les touf - fes du
 4. Dans ma dou - ce pa - tri - e, Je goû - tais le bon - heur. O beaux jours de ma

pa - gnes D'au - tres bois, d'au - tres fleurs. Il est sous le feuil - la - ge Pai -
 pi - ne Se mê - lent à l'air pur; L'on - de qui le par - ta - ge Bai -
 hier - re Sur un toit de ga - zon; Au pied le saule om - bra - ge Les
 vi - e, Tou - jours chers à mon cœur! Sur un loin - tain ri - va - ge Je

RENDEZ-MOI MON PAYS. (Suite.)

si - ble - ment as - sis, Un mo - des - te vil - la - ge, C'est là, c'est là qu'est mon pa -
 gne ses prés fieu - ris... C'est là qu'est mon vil - la - ge, C'est là, c'est là qu'est mon pa -
 ai - eux en - dor - mis.. C'est là qu'est mon vil - la - ge, C'est là, c'est là qu'est mon pa -
 souf - fre.. je lan - guis.. Ren - dez - moi mon vil - la - ge, Ren - dez, ren - dez - moi mon pa -

ys, Un mo - des - te vil - la - ge, C'est là, c'est là qu'est mon pa - ys!
 ys, C'est là qu'est mon vil - la - ge, C'est là, c'est là qu'est mon pa - ys!
 ys, C'est là qu'est mon vil - la - ge, C'est là, c'est là qu'est mon pa - ys!
 ys, Ren - dez - moi mon vil - la - ge, Ren - dez, ren - dez - moi mon pa - ys!

327

Paroles de A. Gérin-Lajoie.

UN CANADIEN ERRANT.*

Air populaire.
Harmonie de L. E. R.

Lentement **Solo**

1. Un Ca - na - dien er - rant, Ban - ni de ses foy - ers, Par - cou - rait en pleu - rant
 2. Un jour, triste et pen - sif, As - sis au bord des flots, Au cou - rant fu - gi - tif,
 3. "Si tu vois mon pa - ys, Mon pa - ys mal - heu - reux, Va dire à mes a - mis

* D'abord, jusqu'à la reprise, le soprano chante seul ou légèrement accompagné d'une voix de ténor, puis on répète en chœur.

Tutti

Des pa - ys é - tran - gers, Par - cou - rait en pleu - rant Des pa - ys é - tran - gers.
 Il a - dres - sa ces mots, Au cou - rant fu - gi - tif, Il a - dres - sa ces mots:
 Que je me sou - viens d'eux, Va dire à mes a - mis Que je me sou - viens d'eux.

4. O jours si pleins d'appas,
 Vous êtes disparus
 Et ma patrie, hélas!
 Je ne la verrai plus!

5. Non, mais en expirant,
 O mon cher Canada!
 Mon regard languissant
 Vers toi se portera...."

LE PAYS.

Air de *God Save the Queen* (or King),
attribué à Lulli.

Andante

1. A - mis, voy - ez ces dons, Ces champs, ces bois, ces monts, Ces fruits si bons. O Ca - na - diens heu - reux,
2. Ca - na - da beau pa - ys. Dans tes foy - ers bé - nis, Heu - reux tes fils! Ail - leurs s'ils font sé - jour,
3. Pour toi sont nos dé - sirs, Chez toi sont nos plai - sirs, Nos sou - ve - nirs. Ber - ceau de nos a - mours,
4. Que di - sent tous ces dons, Ces champs, ces bois, ces monts Que nous chan - tons? Oh! cet - te voix des cieux,

Chan - tez d'un cœur pi - eux: Ces tré - sors pré - ci - eux Vien - nent des cieux.
E - coute à leur re - tour, E - cou - te cha - que jour Leurs chants d'a - mour.
Le meil - leur des sé - jours, Oh! puis - sent tes beaux jours Du - rer tou - jours!
Ain - si qu'à nos ai - eux, De - mande à leurs ne - veux Un cœur pi - eux.

1. O ma chère pa-tri-e! Ma voix, par un chant ré-pé-té, Di-ra ton in-dus-tri-e, Ta
 2. Que j'ai-me tes cam-pa-gnes, Tes ri-viè-res, tes beaux ruis-seaux Et tes ver-tes mon-ta-gnes Et
 3. Ah! de chan-ter la gloi-re De nos lacs et du Saint-Lau-rent, Vaut mieux que la mé-moi-re Du

dou-ce li-ber-té!
 les char-mants co-teaux!
 plus grand con-qué-rant.

O Ca-na-da, oui, sois tou-jours Mon pa-ys, mes a-mours.
 * *Ce passage pourrait se chanter SOLI par le soprano et l'alto seulement. La petite note du soprano montre une des variantes de cette mélodie populaire.*

1. Ter-
 2. Mes
 3. Qu'à

re di-gne d'en-vi-e, Pai-si-ble soient tes jours!
 chan-sons, mes com-pa-gnes, C'é-lè-brent tes beaux jours.
 ja-mais dans l'his-toi-re L'on dise heu-reux nos jours!

4.
 Fille de l'esclavage,
 L'ignorance il nous faut ban-
 Et, pour notre partage,
 Les lumières choisir.
 O Canada! oui, sois toujours
 Mon pays, mes amours.
 Soyeys un peuple sage,
 Et beaux seront nos jours!

5.
 Enfants des fils de France,
 D'Albion, de tous les pays,
 Jurons-nous confiance
 Amis, soyeys unis!
 O Canada! oui, sois toujours
 Mon pays, mes amours.
 La paix et la science
 Embelliront nos jours.

LA PRIMEVERE.

Paroles et Mélodie du Dr. C. Malan.
Harmonie de L. E. R.

Allegretto

1. Qu'elle est fraîche et jo - li - e Cet - te pre - miè - re fleur! Elle est é - pa - nou - i - e A
 2. Ai - mable a - vant - cou - riè - re Du ma - tin des beaux jours, Tu nous dis, Pri - me - vè - re: "L'hi -
 3. Mais ain - si que la vi - e Des mor - tels, i - ci - bas, Ta fleur fraîche et jo - li - e, Hé -

la dou - ce cha - leur Que le prin - temps ra - mè - ne, Dès que la neige a fui, Sur la pre - miè - re
 ver a fait son cours;" Et c'est toi la pre - miè - re, Qui don - nes dans les prés, A l'a - beille ou - vri -
 las! ne du - re pas. Le lieu qui t'a vu naî - tre Et qui te voit fleu - rir. De - main, de - main peut -

plai - ne Où le so - leil a lui.
 à - re, Ses sucs doux et do - rés.
 é - tre, Te ver - ra te flé - trir.

4. Tu me dis, Primevère !
 " Veille ! car de tes jours,
 Tu peux voir, sur la terre,
 Soudain finir le cours.
 L'enfance et la jeunesse
 N'ont que de courts moments :
 Enfant ! à la sagesse
 Donne ce peu de temps ! "

5. J'écoute ton langage,
 Fleur fragile d'un jour !
 Oui, je veux être sage
 Au terrestre séjour.
 Vers Dieu, dont la clémence
 Nous comble de bienfaits,
 Je veux, dès mon enfance,
 Tourner tous mes souhaits.

LE PRINTEMPS.

Paroles et Mélodie du Dr. Malan.
Harmonie de L. E. R.



1. C'est le prin-temps, Sor-tions aux champs; La cam-pagne est fleu-ri - e, Du ciel ver-meil, Un doux so - leil
2. L'air par - fu - mé, Tout em-bau-mé, Ra - ni - me la na - tu - re, De tou - tes parts, A nos re - gards,



Bril - le sur la prai - ri - e, Du ciel ver-meil, Un doux so - leil Bril - le sur la prai - ri - e.
Se mon-tre la ver - du - re, De tou - tes parts, A nos re-gards, Se mon-tre la ver - du - re.



3.
Comme une fleur,
Riche en couleur,
Balançant sur sa tige,
Près des mugnets,
Si blancs, si frais,
Le papillon voltige.

4.
Toujours volant
Et bourdonnant,
L'abeille diligente,
Sans se lasser,
Vient s'adresser
A toute fleur naissante.

5.
Le limaçon
Rompt sa el'ison,
Et l'écureuil agile
Revient danser
Et s'élançer
Sur la branche fragile.

6.
Hors du terrain
L'on voit soudain
Germer la faible plante,
Qui s'affermite,
Et s'agrandit,
Et devient odorante.

7.
Sur nos guérets,
Déjà tout prêts
Tombe une douce pluie;
Et la moisson
Sort à foison
De la terre bénie.

8.
Ah ! qu'au Seigneur
Notre heureux cœur
Rende grâce avec joie,
De ce printemps
Que dans son temps
Sa bonté nous renvoie.

*Paroles de Dr. C. Malin.***L'ADMIRATION.***Musique de L. E. Rivard, 1864.**Andante*

1. Qu'il est beau ce so-leil, Dont l'é-clat sans pa-reil, Ré-pand sur cet-te ter-
2. Que la lune, à son tour, Est belle a-près le jour, Quand en paix elle a-van-
3. Qu'ils sont beaux dans les cieus, Ces as-tres si nom-breux, Qui pa-rent l'é-ten-du-



re Sa puis-san-te lu-mière, Sa puis-san-te lu-mière!
 ce Et luit dans le si-len-ce, Et luit dans le si-len-ce!
 e Quand la nuit est ve-nu-e, Quand la nuit est ve-nu-e!



4.

Que le matin est beau,
 Quand vient un jour nouveau,
 Quand toute la nature
 A repris sa parure!

5.

Qu'il est grand ce bon Dieu,
 Qui fait voir en tout lieu,
 Avec tant d'abondance,
 L'œuvre de sa puissance!

Paroles du Dr. C. Malan.

L'ÉTE.

Musique de L. E. Rivard, 1859.

Allegro

Le printemps est pas - sé. D'un plus é - pais feuil - la - ge Se cou - vrent les ver -
 Dé - ja de quel - ques biens la terre est en - ri - chi - e: Au ce - ri - sier se
 Dans les buissons touffus, sous l'a - bri de l'om - bra - ge, On en - tend mur - mu -
 Oh! que la main de Dieu se montre bien - fai - san - te; Oh! que l'homme est in -

gers et les som - bres fo - rêts; Et sous un ciel brillant, les monts, sur
 cueille un fruit ra - fraî - chis - sant, La poire et l'a - bri - cot s'en - fient en
 rer les pe - tits des oi - seaux; Les pois - sons ar - gen - tés s'é - bat - tent
 grat, s'il l'ou - blie en son cœur! Oui, Chré - tien! sou - viens - toi de bé - nir

L'ETE. (Suite.)

leurs som-mets, Sont par-tout re - vé - tus d'un plus vert pâ - tu - ra - ge.
 jau - nis - sant, Et l'on trouve aux jar - dins la gro - seil - le rou - gi - e.
 dans les eaux, Et le la - pin s'é - gaie et se cache au bo - ca - ge.
 ton Sei-gneur Pour ces biens que l'é - té de sa part te pré - sen - te!

334
CANON A 4 VOIX.

Allegro Moderato

Tra - vail - lez, tra - vail - lez: Pre-nez de la pei - ne, pre - nez de la
 pei - ne: C'est le fonds qui man - que le moins, C'est le fonds qui man - que le moins.

LES OISEAUX BLANCS.

Paroles de Louis Fréchet, tirées des "Fleurs boréales," poésies canadiennes couronnées par l'Académie française.

Musique de L. E. Rivard, Août 1884.

1. Quand, sur nos plai - nes blan - ches, Le gi - vre des hi - vers Com - mence à fondre aux bran - ches Des
 2. Loin des ri - ves plus dou - ces, Loin des cli - mats bé - nis, Où d'au - tres dans les mous - ses Ca -
 3. Quand votre ai - le soy - eu - se, Pe - tits oi - seaux, pa - rait, Plus d'une âme est joy - eu - se, Qui

CHŒUR À VOIX

sa - pins tou - jours verts ; Quand chez nous se four - voi - o A - vril, le mois des fleurs, Le prin - temps nous en -
 chent dé -jà leurs nids, Votre es - sor se dé - ploie Vers nos pâ - les sé - jours : C'est mai qui vous en -
 na - guè - re pleu - rait ; Oui, vous fai - tes de joi - e Bien des cœurs s'é - mou - voir : C'est Dieu qui vous en -

LES OISEAUX BLANCS. (Suite.)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with a repeat sign is present, followed by a section marked with an asterisk (*). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lyrics are printed below the upper staff.

vo - e Ces gais a - vant - cou - reurs, Ces gais a - vant - cou - reurs.
vo - e Nous par - ler des beaux jours, Nous par - ler des beaux jours. Du froid, de la nei - ge, Des
vo - e, Doux mes - sa - gers d'es - poir, Doux mes - sa - gers d'es - poir!

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, starting with a dynamic marking of *f* (forte). It includes a section marked *dim.* (diminuendo) and ends with a *pp* (pianissimo) marking. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The lyrics are printed below the upper staff.

vents et des eaux, Que Dieu vous pro - tè - ge, Pe - tits oi - seaux, Pe - tits oi - seaux.

* Le passage entre les étoiles s'apprendra plus facilement, on en fera certaines parties plus juste si on le chante comme s'il était écrit en *Bb*. Dans ce cas, l'alto seul observera le bécarré. Voir No. 141.

Paroles du Dr. C. Malan.

LE CLAIR DE LUNE.

Mélocle du Dr. C. Malan-
Harmonie de L. E. R.

Moderato

1. Tout est si - len - ci - eux, Et de ses som - bres voi - les La nuit cou-
 2. Mais je vois le flam-beau De la lune ar - gen - té - e, Qui le long
 3. Je la vois va - cil - ler Au tra - vers du feuil - la - ge, Et par mo-

vre les cieus, La nuit cou-vre les cieus, Que pa - rent les é - toi - les.
 du co - teau, Qui le long du co - teau, Len - te - ment est mon - té - e.
 ment bril - ler, Et par mo - ment bril - ler, Sur le bord d'un nu - a - ge.

- | | | |
|---|---|---|
| <p>4. Du limpide ruisseau Elle blanchit la rive Et jette son réseau (2 fois.) Sur l'onde fugitive.</p> | <p>6. Tandis que d'un vent frais Le souffle qui murmure, Des roseaux du marais (2 fois.) Courbe la chevelure.</p> | <p>8. La Lune cependant, Sa course continue, Comme un vaisseau d'argent (2f) Qui vogue sur la nue.</p> |
| <p>5. Dans le bois ses rayons Ont lancé leur lumière, Et les ombres des troncs (2 fois) S'allonge sur la terre.</p> | <p>7. J'entends, dans le lointain, Le cri de la chouette, Et le bruit du moulin (2 fois.) Qu'un faible écho répète.</p> | <p>9. Dans ce calme, ô mon cœur ! Dans ce profond silence, Invoque le Seigneur (2 fois.) 76 Et cherche sa présence.</p> |

TABLE DES MATIERES.

| | |
|---------------------------------------|----------------|
| | No. |
| Accidentels | 142 |
| Accolade | 171 |
| Armature | 169 |
| Barres de mesures | 92 |
| Battre la mesure..... | 15, 104 |
| Bécarre..... | 141 |
| Bémol..... | 140, 142 |
| Chiffres supérieurs et inférieurs | 98 |
| Clefs..... | 56, 57, 61 |
| Copier la musique..... | 204 |
| Coulé..... | 117, 125 |
| Degrés..... | 45 |
| Diapason | 203, 205 |
| Dièse..... | 139, 142 |
| Double-bémol..... | 144 |
| Double-dièse..... | 143 |
| Double-note..... | 51 |
| D. C..... | 130 |
| D. S..... | 131 |
| Fi pour fa..... | 145 |
| Gamme..7, 35, 40, 41, 62, 63, 65, 151 | |
| Gamme chromatique..... | 149, 150 |
| Gamme mineure..152, 153, 154, 195 | |
| Intervalles | 37, 74, 75, 76 |
| Intervalles chromatiques..... | 148 |
| Lettres..... | 57, 58, 59 |
| Liaison..... | 117, 125 |

| | |
|--|------------------|
| | No. |
| Lignes supplémentaires..... | 22 |
| Liste de termes de musique.. | 205 |
| Mesure 89, 92, 93, 94, 96, 102, 105, 118 | |
| Modes..... | 157 |
| Notes | 20, 48, 50 |
| Notes d'agrément..... | 196 |
| Notes historiques..... | 7, 42 |
| Parties classées..... | 172 |
| Pas et demi-pas..... | 39, 42, 60 |
| Point après une note..... | 120 |
| Point d'orgue..... | 77 |
| Portée..... | 21, 45 |
| Questionnaires 43, 55, 66, 134, 158, | 175, 176 |
| Renvoi | 131 |
| Reprise | 129 |
| Silences..... | 47, 51, 103, 121 |
| Staccato..... | 135, 205 |
| Syncope..... | 135 |
| Tableau des tons | 201 |
| Temps....(voir mesure) 15, 91, 95 | |
| Temps forts..... | 106 à 110 |
| Tonique..... | 155 |
| Ton et demi-ton..... | 39, 42 |
| Transposition..... | 160, 161, etc. |
| Triolet | 133 |
| Voix, leur classement..... | 172 |

CHANTS.

| | |
|--------------------------------|-------|
| | No. |
| La politesse..... | 112 |
| Le matin..... | 124 |
| La promenade..... | 128 |
| Chant de mai | 173 |
| Le soleil couchant..... | 187 |
| Canon à 4 voix | 191 |
| L'amour de la patrie | 193 |
| | Page. |
| Le Chanteur..... | 55 |
| Allons à l'Ecole..... | 56 |
| Notre Ecole..... | 57 |
| L'Heure du jeu | 58 |
| Ma Mère..... | 59 |
| La Toilette des Petits Oiseaux | 61 |
| Le Saint-Laurent | 62 |
| Rendez-moi mon pays..... | 64 |
| Un Canadien errant..... | 66 |
| Le Pays (God save)..... | 67 |
| Ma Patrie..... | 68 |
| La Primèvere | 69 |
| Le Printemps | 70 |
| L'Admiration | 71 |
| L'Été | 72 |
| Travaillez (Canon) | 73 |
| Les Oiseaux Blancs..... | 74 |
| Le Clair de Lune | 76 |

* * * * *

L. E. RIVARD,
Libraire, marchand de musique à bon marché,
D'OBJETS DE FANTAISIE, ETC.

(Catalogues fournis gratis sur demande.) 133 RUE SAINT-PIERRE, MONTREAL.

LE MELODISTE, collection de chants nationaux, chants populaires, chansons, cantiques, chœurs, etc. la plupart pour quatre voix mêlées, devant paraître par séries de quatre pages et contenir chacune au moins un chant inédit. La première série a paru et contient : Sol canadien, terre chérie, — La France est belle, — Les ouvriers au travail, — Le retour du Suisse à la patrie, — Les saisons. Prix de chaque série, 15c., la douzaine \$1.50.

CHANTS EVANGELIQUES pour le culte public et l'éducation particulière, avec musique à quatre parties. 5e édition, augmentée de 17 mélodies. In-16, cartonné, 50c.; la douz. \$5 franco.

Relié toile, tranche rouge, titre sur le plat. 75c. franco.

Relié chagrin, tranches dorées. \$1.50, franco.

Le même, sans musique, in-18 relié toile souple. Prix réduit à 20c.; la douzaine, \$2, franco.

L'AMI DU CHANTEUR, recueil de chœurs, de cantiques, de chants populaires et patriotiques de la Suisse, pour 4 voix d'hommes, publié par G. Salmen. 75c, port 2c.

CHANTS CHRETIENS. (dits de Paris), 200 cantiques dont 150 avec musique à quatre parties 85c, port 5c.

REPERTOIRE MUSICAL pour les écoles, par L. Kurz.

1er. Volume, pour 1, 2 et 3 voix. 60c, port 2c.

2e. Volume, pour 2, 3 et 4 voix. 75c, port 3c.

3e. Volume, pour 4 voix. \$1, port 4c.

CANTIQUES DE REVEIL, recueil de 160 pages contenant 149 cantiques avec musique à deux, trois ou quatre parties. Près de la moitié des cantiques sont traduits des célèbres chants de Sankey, et ont la même musique. Cartonné toile, 30c, port 1c.—La douzaine, \$3, port 12c.

CHŒURS ET CANTIQUES chrétiens mis en musique, par Ami Bost, père. Nouvelle édition, revue et corrigée par ses fils J.-Aug. et Elisée Bost. Grand in-40 de 108 pages. \$1.75, port 4c.

CHANSONS POPULAIRES du Canada, recueillies et publiées avec annotations, etc., par Ernest Gagnon, ouvrage contenant 100 chansons des plus connues comme *Vive la Canadienne*, *Le Juif errant*, *C'est la belle Française*, etc. In-8 de 350 pages. \$1, port 4c.

MELODEON, recueil de chants populaires, anciens et nouveaux, à une ou plusieurs voix, ou avec accompagnement de piano, pour les écoles et les familles : 75c, port 2c.

* * * * *