

00

à sa Majesté
VICTORIA,
 Reine d'Angleterre.

M É T H O D E
COMPLÈTE
 ou
ÉCOLE DU PIANO,

Contenant

*Les Principes de cet Instrument
 adaptés à ceux de la Musique, clairement
 démontrés, suivis d'un grand nombre
 d'Exercices préparatoires, de Passages
 dans tous les tons.*

*des Exemples ou modèles de traits pour apprendre
 à jouer la Musique Moderne.*

*des Etudes graduées
 et soigneusement doigtées, afin
 d'abréger du temps aux Elèves par
 des progrès rapides et les faire parvenir
 au dernier degré de perfection.*

Composée

PAR

CHARLES CZERNY

OP. 500

3^e partie



Paris, chez **S. RICHAULT, Editeur,**
 des Quatrez de Ch. Czerny, Boulevard Poissonnière, N° 16 au 1^{er}
 Londres, chez Gask et C^o. Vienne, chez Diabelli et C^o
 Milan, chez J. Ricordi (7091 à 7093. B.) Propriété des Editeurs.

Vm. 8. 187 (3)

(1839)

1801

1801

1801

1801

1801

1801

1801

1801



1801

TROISIEME PARTIE.



DE L'EXPRESSION.

INTRODUCTION.

Les deux premières parties de la méthode traitent particulièrement du mécanisme et des divers moyens de le développer pour obtenir une bonne exécution. mais ces règles variées ne sont que les causes premières du talent; il faut en tirer un parti plus raisonné, plus étendu, et modifier leur application par des nuances qui fassent reconnaître un artiste d'un joueur de piano. Une composition musicale quellequ'elle soit peut avoir un mérite spécial si elle est exécutée avec l'accent qui lui est propre. Il y a plus, les moyens d'exécution et de nuances sont si variées qu'on ne peut assigner de limites aux effets agréables qu'un musicien habile sait produire quand il a du goût, du style de l'âme. De même qu'un pianiste privé de ces avantages, peut, tout en jouant d'ailleurs correctement, dénaturer une belle œuvre musicale.

Dans le 1^{er} chapitre de cette 3^e partie nous indiquerons par quels moyens le pianiste peut acquérir le plus haut degré de perfection dans l'exécution.

Nous distribuerons les règles d'expression en plusieurs chapitres dont voici le sommaire.

1^o. De la stricte observance de toutes les indications ou accents que l'auteur a écrit dans son œuvre.

2^o. De l'expression qu'on peut ajouter aux morceaux soit qu'elle prenne sa source dans l'âme du pianiste ou qu'elle dérive des morceaux mêmes.

Les indications de nuances qui sont à la disposition du compositeur se réduisent à trois.

1^o. Le forte, le piano, le crescendo, le diminuendo, et encore les différens degrés de force ou de légèreté avec lesquels on peut frapper une touche.

2^o. Le legato, le staccato, et encore les différens degrés de les appliquer sur une note isolée, ou sur une note liée à d'autres.

Et le *ritardando*, l'*accelerando*, le *calando*, etc. avec les diverses modifications de mouvement qu'on peut y introduire dans le courant des pièces.

SUR LE FORTE ET LE PIANO.

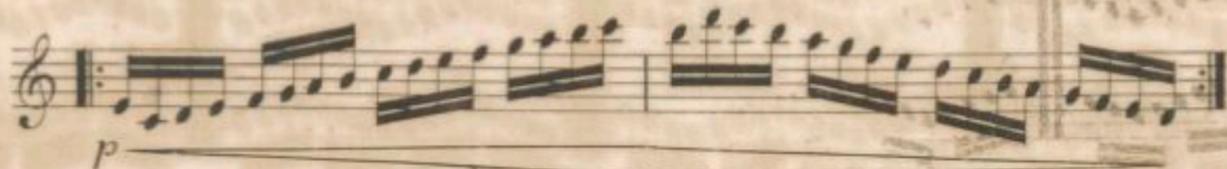
La durée d'une note ou d'un trait peut être modifiée à l'infini ainsi que la puissance d'exécution. C'est ce qui explique pourquoi sur un bon piano on peut obtenir entre le *pianissimo* le plus imperceptible, et le *fortissimo* le plus vigoureux différens degrés de force et de douceur qui à vrai dire ne pourraient être décrits.

Voici un passage duo nous allons observer:



Ce signe $\langle \rangle$ placé sous un passage indique une nuance qui va par gradation du piano au mezza voce, à l'endroit ou l'angle est le plus ouvert puis ensuite en sens inverse du mezza voce au piano.

Les divers degrés qui séparent les deux nuances extrêmes peuvent s'appliquer à un grand nombre de notes comprises sur le même signe.



Il résulte qu'il y a un degré de force qui s'accroît sur chaque note depuis la 1^{re} jusqu'à la 16^e.

S'il y a 32 notes, il y aura 32 degrés d'accroissement du son.

Dans ces diverses nuances on n'a pas employé le *forte* ni le *fortissimo* ni le *pianissimo* qui admettent entr'eux plusieurs degrés de modifications.



Ce qui nous prouve qu'on peut employer au moins cent degrés différens de force et de piano.

Ces divers degrés de nuances exigent de l'exécution, une oreille délicate afin de pouvoir les employer comme des lumières ou des ombres dans un tableau.

Ce sera une étude utile de jouer les gammes dans les nuances suivantes:

- | | | | | |
|-----------------------------------|--|-----------------------------------|--|-----------------------------------|
| 1 ^o <i>Pianissimo.</i> | | 3 ^o <i>Mezza voce.</i> | | 5 ^o <i>Fortissimo.</i> |
| 2 ^o <i>Piano.</i> | | 4 ^o <i>Forte.</i> | | |

et dans tous les degrés de mouvement, depuis *Tempo moderato* jusqu'à *Prestissimo*; et sans employer *crescendo* ou *diminuendo*.

On peut aussi faire usage du *pianissimo* ou du *piano* en augmentant graduellement, par exemple:

du *pp* à *mezza voce*, aller et revenir de la même manière.

du *pp* au *Forte* de même.

du *pp* au *Fortissimo* de même.

du *p* au *mezza voce* au *Forte* ou *Fortissimo*.

Il faut observer d'exactes gradations et tenir compte des divers degrés de mouvemens du morceau où se trouvent le *crescendo* et le *diminuendo*.



Dans un semblable passage on est assez enclin à jouer *forte* au milieu de la première mesure, puis ensuite d'oublier la gradation pour jouer encore piano: c'est un moyen de détruire l'effet saillant du *crescendo*. Il en est de même en sens inverse pour le *diminuendo*.

Un moyen puissant de nuancer c'est de pouvoir à volonté donner les accents sur une note; ce qu'on obtient quand les doigts pratiquent toutes sortes de mouvemens indépendants les uns des autres.

Dans les exemples suivants le chevron \wedge indique la note qui porte l'accent.





Ces exercices d'un doigté uniforme seront aussi pratiqués sur les touches noires.

On peut encore s'exercer à jouer les notes accentuées *forte* et *fortissimo* et les autres *piano*.



Dans ce dernier cas le mouvement doit être lent.

Ce n'est pas le bras ou le poignet qui doit servir pour obtenir de la force, mais le doigt seul et la main doit rester tranquille.

Toutes ces nuances dérivent du *crescendo* et du *diminuendo* dans les cinq degrés suivans: *pianissimo*, *piano*, *mezza voce*, *forte*, *fortissimo*. Aussi l'élève fera bien de travailler les gammes avec ces cinq degrés de nuance.

CHAPITRE I.

INSTRUCTION SUR L'APPLICATION DU FORTE, DU PIANO, ETC.

Dans les compositions modernes les indications de nuances sont si multipliées que l'exécutant finit par douter des intensions véritables de l'auteur. Les anciens ouvrages péchaient par un autre excès; on y trouve de rares indications et il faut une grande habitude pour en connaître l'esprit. Le *forte* et le *piano* se modifie de cinq manières différentes. Le *pianissimo* consiste dans un toucher délicat mais toujours égal et distinct.

Le *piano* a le même caractère de douceur, mais avec plus d'intensité dans le son.

Le *mezza voce* est le juste milieu entre la douceur et la force.

Le *forte* dénote une expression vigoureuse et soutenue toujours au même degré.

Le *fortissimo* marque le plus haut degré d'intensité du son; il ne faut pas qu'il dégénère en charivari.

On l'emploie avec succès dans les airs de bravoure, les marches, etc.

EXEMPLES DIVERS.

All^o moderato



DE L'ACCENT SUR LES NOTES SIMPLES.

De même que dans le discours, la langue musicale reçoit des accens qui modifient le sens des idées et des phrases ces divers accens sont ordinairement indiqués par \gt , \wedge , *rf*, *fz*, *fp* et encore $\bar{\text{—}}$ l'exécutant doit y apporter une grande attention.

1°. Quand une note a une durée plus longue que celle qui la suit il faut l'accentuer avec une certaine force.

Moderato

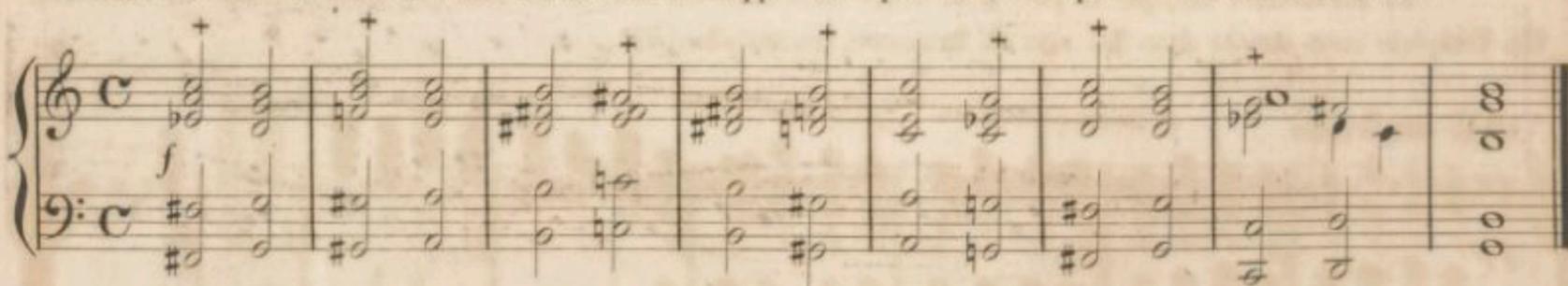


Ici a la mélodie de la main droite, chaque blanche doit recevoir un accent prononcé et il faut ménager la force de l'accompagnement; si cependant les notes étaient de même nature aux deux mains, l'accent devrait porter sur l'accompagnement et la mélodie.



Il faut aussi éviter une accentuation monotone dans ces sortes de passages.

2°. Les accords dissonnans sont ordinairement frappés avec plus de force que les accords consonnans.



Les accords marqués d'une croix exigent un accent vigoureux parcequ'ils se résolvent doucement sur les accords consonnans qui les suivent.

3°. Dans les mouvemens lents il faut jouer doucement les notes isolées qui sont dissonnantes contre l'accomp^{nt}

Andante



D'ailleurs l'exécutant ne doit jamais laisser l'auditeur dans l'incertitude sur la division de la mesure.

Les notes marquées d'une croix sont celles qui portent l'accent, mais il doit être donné avec délicatesse.

Allegro.

L'accent porte sur les notes marquées d'une croix, mais il faut observer l'égalité du trait entier.

Les notes syncopées ont toutes un accent particulier.

Allegretto

La main droite accentuera avec autant de force que la gauche. La même chose aura lieu sur les syncopes isolées.

Allegro

L'accent doit être marqué aux deux mains.

La note liée qui se trouve entre d'autres notes d'une durée égale mais qui doivent être jouées staccato, recevra un accent marqué.

Allegro.

Les signes d'expressions placés sur de simples notes exigent un accent particulier.

Dans les passages marqués *pp* les notes accompagnées d'un chevron $>$, $<$, \wedge , seront jouées *piano*, si le passage était marqué *p* la note accentuée serait marquée *mezza voce*.

Moderato

Le piano, qui ne prolonge pas les sons, oblige de soutenir les notes même dans les *piano* et les *pianissimo*, autrement les mélodies seraient maigres.

Andante.

Avec cette espèce de prolongation et d'accent, les notes de la mélodie doivent être liées l'une à l'autre.

Allegretto

p dol

Dans la résolution des accords dissonans, l'accent porte sur la dissonance.

Quand un trait est répété dans plusieurs mesures; il faut varier chaque fois l'accentuation.

Allegro

p semplice

m.v. > > pp m.v. > > ppp

Et de même dans les passages rapides où l'accent porte tantôt sur le temps faible et tantôt sur le temps fort.

Allegro

Dans les passages rapides il faut accentuer les notes qui portent sur les temps forts et les soutenir un peu.

Molto All^o

Molto All^o

Dans les accords dont les notes aiguës forment mélodie il faut mettre un peu de force.

Moderato.

Un morceau ne finit jamais que pianissimo ou fortissimo et jamais mezza voce.

Dans la partie répétée, après le da capo, il faut mettre plus d'accent que la première fois qu'on exécute cette partie.

La main gauche accompagnera piano les notes longues de la mélodie.

Andantino



Le petit nombre de notes empêche d'employer tous les degrés de nuance, aussi faut il lier toutes les notes et les soutenir, et nuancer toute la partie affectée à la main gauche.

Quand la mélodie se trouve en notes longues dans la partie intermédiaire, il faut la frapper avec fermeté.

Andante



L'effet de ces passages est de les offrir comme s'ils étaient joués sur deux pianos.

Quand une mélodie domine il faut l'accentuer largement.

Andante



Quand la mélodie est à la basse c'est la basse qui doit porter l'accent.

DE L'APPLICATION DU CRESCENDO ET DU DIMINUENDO.

Le crescendo ne doit pas être produit par les efforts des bras de même que le legato ne sera point fait en effleurant les touches.

Comme règle générale les passages ascendants doivent être faits crescendo et les passages descendants diminuendo.

Allegro.

Cette règle doit être suivie quand le compositeur n'a rien indiqué.

Dans des passages analogues, le second temps est plus accentué que le premier.

Allegro.

f *f* *pp leggier*

Quand on joue deux fois un passage il faut employer deux accents différens.

Quand la mélodie domine un accompagnement qui reste dans les mêmes cordes, il faut accorder les règles générales avec l'accent qui convient à cette mélodie.

Andante

p *cres* *dim*

Andante

p *cres* *dim*

Il est bien entendu que l'exécutant ajoute les nuances qui ne sont pas indiquées.

Dans ces sortes de passages chaque parcelle doit être jouée distinctement et accentuée.

Allegro

f

La durée du trille est à la volonté de l'exécutant; il faut finir pianissimo quand on commence forte.

p < f > p *ff > pp*

Un trille de cette espèce ne peut faire de l'effet que par une régularité spéciale et une attention soutenue.

Ici le trille ne doit pas être interrompu, l'accent doit être produit par la pression des doigts sur les touches.
L'exécutant ajoute lui même cet ornement quand une pause se trouve combinée avec le trille; alors il le prolonge à volonté.

Cela a lieu sur un tremolando prolongé ou sur un mouvement de cadence.

Adagio.

Quand on trouve des nuances particulières mêlées au crescendo ou au diminuendo, elles doivent se régler sur ces deux marques d'expression.

Allegretto.

Moderato.

Avec ce signe  placé sous un passage, il faut augmenter graduellement le son et diminuer ensuite jusqu'au pianissimo.

CHAPITRE II

SUR L'EMPLOI DES DIFFERENS DEGRES

DU LEGATO ET DU STACCATO

Les sons enflés les sons diminués et les sons détachés se divisent en plusieurs espèces.

1^o Le *legatissimo* oblige chaque doigt à rester le plus longtemps possible sur chaque note et dans le passage d'une touche à l'autre, il ne faut aucune interruption.

Moderato

La première note de chaque triolet doit être tenue autant qu'une noire pointée.

La même manière est applicable dans les passages où l'on arpege les accords afin de rendre l'harmonie plus pleine.

All^o

2^o Le *legato* consiste à lier toutes les notes et à les faire parler comme si elles étaient articulées par une voix ou un instrument à vent.

3^o Le *Mezzo staccato*: c'est le caractère particulier du style à moitié détaché qui occupe le milieu entre le legato et les notes pointées.

4^o Le *staccato* exige une articulation nette et distincte sur toutes les notes.

5^o Le *marcato* ou *martellato* est le *Mezzo staccato* à son plus haut degré d'intensité ces cinq degrés d'expressions se subdivisent à l'infini nous donnerons seulement des exemples de la règle principale.

Moderato

p legatissimo

legato

mezzo stacc

staccato cres

ff marcantissimo

Les passages compris sous cette dénomination se composent de notes liées qu'il faut accentuer avec goût. On le joue pianissimo ou piano, rarement forte ou fortissimo.

Adagio

P espress legatissimo

sf *pp*

sf *p*

Ce genre d'expression exige une observance exacte des préceptes déjà donnés sur la manière de jouer les notes soutenues. Il faut surtout articuler chaque note selon sa valeur et son rapport avec ce qui suit et ce qui précède. D'ailleurs les modifications de nuances forment les exceptions et le legato ordinaire, forme la règle.

Exemple du legato dans le style ordinaire.

All^o moderato

dol

8

cres

sf dim

p

f

dim P

Le caractère particulier de ce mouvement consiste à jouer les notes avec autant d'égalité qu'on les exécuterait sur un instrument à vent.

Le *legato* exige d'autant plus de soins qu'on l'emploie sur de longues séries de notes affectées à l'une ou à l'autre main exemple.

Lento

Dans les passages en partie à peu près égales entre les deux mains il faut une liaison telle, qu'on croie l'entendre exécutés par une seule main.

Dans les passages en octave on peut attener le 3^e avec le 4^e doigts.

Moderato.

The musical score for the Moderato section consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The right hand features complex fingering for octave passages, with numbers 3, 4, and 5 indicating fingerings for the 3rd, 4th, and 5th fingers. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat signs.

La même règle s'applique aux accords.

Quand il y a des notes jetées fort éloignées il faut viser assez juste pour ne pas atteindre la touche voisine.

All.^o Mod.^o

The musical score for the All.^o Mod.^o section consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (p) dynamic marking and includes the instruction "dol legato" (dolce legato). The right hand features chords and melodic lines, with a "dim" (diminuendo) marking towards the end. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system begins with a fortissimo (pp) dynamic marking and features dense chordal textures in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

On devra essayer d'appliquer les règles précédentes sur l'expression dans l'exécution des notes jetées.

DU MEZZO STACCATO.

Cet accent particulier se divise en deux espèces, sur toutes les notes on l'indique par des points surmontés d'une ligne circulaire sur une seule note on écrit ainsi. —

L'espèce d'accent qui pèse sur ces notes est moins bref que dans le pointé. C'est une séparation légère entre des notes liées.

Andantino.

The first system of the Andantino piece consists of two staves. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff features a rhythmic accompaniment of chords. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

The second system continues the piece. The treble staff has a *dim* (diminuendo) marking. The bass staff has *sf p* (sforzando piano) markings. The system concludes with a *cres* (crescendo) marking in the treble staff.

The third system features a *dim* marking in the treble staff and a *pp* (pianissimo) marking in the bass staff. The system ends with a *smorz* (smorzando) marking in the treble staff.



Dans l'exemple précédent les notes sont détachés légèrement par un mouvement au quel la main participe.
 Dans l'exemple suivant les doigts se meuvent sans déranger la position de la main.

All. moderato.

The first system of the All. moderato piece is in 3/4 time. The treble staff starts with a piano (*p*) dynamic. The bass staff has a simple accompaniment. A *cres* (crescendo) marking is present in the treble staff.

The second system of the All. moderato piece features a *sf* (sforzando) marking in the treble staff, followed by a *dim* marking. The system concludes with a *smorz* marking in the treble staff and a *pp* marking in the bass staff.

Ce genre d'articulation convient surtout à la musique brillante et légère et il reçoit toutes les modifications du piano et du pianissimo.

All.^o vivace.

P leggiermente *cres* *dim*

p *cres*

f *dim* *pp leggierissimamente*

Tous les passages distingués par les mots *leggiermente* ou *legatissimo* rentrent dans les principes de l'exécution précédente. Il ne sera pas inutile de jouer les gammes dans ce style qui admet bien des gradations entre le legato et le staccato.

DU STACCATO.

Le staccato est marqué par des points sur les notes et il sert à les indiquer plus courtes que la valeur réelle. C'est ordinairement la moitié de cette valeur. Le staccato qu'on emploie seulement dans les mouvemens rapides doit être joué avec délicatesse et fermeté. Il faut y appliquer les piano et les forte et s'exercer aussi sur les gammes quand deux ou trois notes sont liées par un trait, la 2^e ou la 3^e doit être détachée.

Moderat^o.

p

Mais à la fin d'une liaison courte quand il y a une note avec un point, il faut l'exécuter courte et à peu près de la moitié de sa durée.

DU MARCATO OU STACCATISSIMO.

C'est la manière la plus brève d'exécuter les notes pointées. Elles doivent être jouées très légèrement et ne faire que passer comme si on les effleurait, on indique cette exécution par des points placés au dessus de la note. Il faut surtout tenir la main élevée dans les notes jetées. Quand il se rencontre des accords et des octaves joués marcato on ne doit pas pousser l'énergie jusqu'au charivari.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It begins with a piano (*pp*) dynamic. The first measure contains a dotted quarter note with a staccato point above it. The second measure features a crescendo (*cres*) leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The final measure of the system is dominated by a series of chords, each marked with a staccato point above the notes.

The second system continues with two staves. It features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in both the treble and bass staves. The notes are frequently marked with staccato points above them, indicating a light, detached touch.

The third system consists of two staves. It includes a decrescendo (*dim*) dynamic marking towards the end of the system. The notation continues with staccato points and light articulation.

The fourth system consists of two staves. It features a decrescendo (*dim*) dynamic marking. The notation continues with staccato points and light articulation.

Voici les cinq espèces de legato et de staccato.

The fifth system is titled *Moderato* and consists of two staves. It begins with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various articulations such as staccato points and slurs. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The system concludes with a decrescendo (*dim*) dynamic.

Dans les passages d'une certaine étendue passant par tout les degrés du legato et du staccato *et vice versa* il faut que le goût guide toujours les doigts parmi les gradations infinies de ces deux nuances.

Ces diverses manières d'exécuter les notes pointées staccato exigeant des mouvemens multipliés de la main et du bras qu'on tient élevés, paraissent plus difficile qu'elle ne le sont réellement.

Ainsi qu'on peut en juger par une comparaison faite sur un même passage.

Moderato. Facilité

Mais si l'on exécute
avec cette articulation.

Ce sera un peu plus difficile et surtout l'effet sera plus brillant quand un auteur affecte ce genre d'exécution, on le nomme style brillant ou *di bravura* et quand un pianiste, en fait usage dans un grand local, il peut en tirer un grand parti et s'attirer des applaudissemens.

Cette exécution convient dans un passage étendu qui demande un accent *forte* ou *fortissimo* et aussi quelquefois dans un accent contraire.

Dans les traits ou octaves ou en accords disjoints il faut les jouer de cette manière.

Allegro.

Il faut encore pratiquer des gammes dans ce genre d'exécution qui n'admet point une trop grande vitesse.

CHAPITRE III

DES CHANGEMENS DE MOUVEMENT SUR LE PREMIER TEMS DE LA MESURE

Ce chapitre est un des plus importants parcequ'il traite des modifications du mouvement sur le 1.^{er} tems en jouant *rallentando* ou *accelerando*. C'est une règle générale de suivre religieusement la mesure indiquée depuis le commencement jusqu'à la fin. Mais on peut cependant modifier cette règle pour rompre la monotonie du rythme.

L'art du pianiste consiste à dévier à cette règle de manière à plaire.

Une pièce de musique ne doit pas être considérée *en entier* mais par fragment détaché; elle exprime une pensée suivie à la quelle le style doit se rapporter.

On conçoit que ces délicatesses ne peuvent être exprimées que par un pianiste qui n'est pas arrêté par les difficultés.

Il ne faut pas abuser de toutes ces modifications que peut recevoir le mouvement pour aider à l'expression; car on finirait par alterer la mesure.

EXPLICATIONS PLUS DÉTAILLÉES

Il y a plusieurs manières de jouer un passage ou une pièce sous le rapport de l'expression et du mouvement.

EXEMPLE

4 manières différentes d'exécution	$\left\{ \begin{array}{l} 1.^{\text{re}} \\ 2.^{\text{e}} \\ 3.^{\text{e}} \\ 4.^{\text{e}} \end{array} \right.$	en mesure	-	-	-	-	-	-	-	
		en mesure	-	-	-	-	<i>poco ritenuto</i>	-	-	<i>smorz</i>
		en mesure	-	-	-	-	<i>poco accelerando</i>	-	-	<i>rallentando</i>
		en mesure	-	-	-	-	<i>molto ritardando</i>	-	-	<i>perdendo</i>

On voit par ces indications qu'elles sont les différences caractéristiques de chaque genre d'exécution.

La 1.^{re} se règle sur la mesure exacte la 2.^{de} prolonge un peu le mouvement pour rester sur les notes la 3.^{me} indique une expression spéciale pour ce passage.

La 4.^e manière à quelque chose de tendre qui demande une touche délicate et fine.

Les changemens soudains du *piano* au *forte* du *diminuendo* au *crescendo* introduisent une variété agréable dans un morceau mais il ne faut pas les multiplier car ce serait une autre sorte de monotonie.

SUR L'EMPLOI DU RITARDANDO ET DE L'ACCELERANDO

Le *ritardando* est plus généralement employé que *l'accelerando* puisqu'il dénature moins le caractère du morceau on ralentit le mouvement plus avantageusement.

1.^o dans un retour au motif principal.

2.^o quand on sépare une phrase de la mélodies.

3.^o sur les notes longues bien accentuées.

4.^o dans la transition d'une autre mesure.

5.^o après une pause 6.^o sur le *diminuendo* d'un passage gai et rapide.

7° Sur les embellissemens impossible à exécuter *a Tempo giusto*

8° Et par occasion sur les *crescendo* bien attaqués qui servent d'introduction ou de terminaison d'un passage important.

9° Dans les passages où l'auteur ou l'exécutant se livre à son caprice.

10° Quand le compositeur a marqué *expressivo*.

11° À la fin des traits qui terminent par un trait ou une cadence.

Le ritardando peut être indiqué par des mots équivalens tels que *rallentando*, *ritenuto*, *smorzando calando*.

EXEMPLE

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) begins with a *dol* marking and includes fingerings 1, 2, 5, and 4. The second system (measures 5-9) features a *crescendo* marked with a dashed line and includes fingerings 5, 6, 6, 6, 6, and 9. The third system (measures 7-10) includes dynamics *f* and *>p*. The fourth system (measures 11-14) includes *dim*, *tr*, *cres*, and *ff*. The fifth system (measures 15-16) continues the piece with fingerings 15 and 16.

ANALYSE DE L'EXEMPLE PRÉCÉDENT.

La 1^{re} mesure doit être jouée strictement selon le mouvement indiqué.

Dans la 2^e mesure on retarde un peu les 3 dernières croches.

Dans la 3^e mesure on retient un peu les accords en arpège.

À la 4^e mesure on presse le mouvement sur les 3 dernières croches dont le sens tombe sur la 5^e mesure.

Dans la 6^e mesure on trouve des broderies multipliées qui forcent à ralentir le mouvement à chaque main.

La 7^e et la 8^e mesure seront jouées dans le mouvement juste, la 9^e exige déjà l'accelerando.

Pour la 2^{de} moitié de la 10^e on prendra une allure plus modéré on ralentira un peu.

Sur la 11^e on retardera un peu.

Les 5 premières croches de la 12^e seront faites en mesure, les 5 dernières seront un peu retardées.

La 13^e en mesure.

La 1^{re} croche de la 14^e mesure sera prolongée et en cet endroit on jouera crescendo jusqu'à la fin de la mesure.

La 1^{re} moitié de la 15^e mesure sera jouée dans le mouvement marqué, la 2^{de} moitié *ritardando*

La dernière mesure sera jouée posément.

Dans toutes les circonstances où l'on a employé le ritardando il ne faut pas que le mouvement soit dénaturé.

Comme chaque partie doit être jouée deux fois il faut en répétant faire sentir plus fortement les nuances.

EXEMPLE

All^o brillante vivo.

1 2 marcato 3 4 5 fz fz

pp 6 7 8 9 10

Brillante

fz 11 12 dim 13 pp leggier 14 15 16 cres

- La 1^e mesure se maintient dans le mouvement, et l'on augmente l'intensité du son jusqu'à la 5^e mesure.
 Le ritardando commence au dernier accord de la 2^e mesure jusqu'à la fin de la 4^e mesure.
 La 5^e mesure est dans le mouvement.
 Dans les 6^e, 7^e et 8^e mesures le ritardando augmente.
 La 9^e et 10^e mesure dans le mouvement mais avec feu.
 La 11^e sera jouée avec énergie, mais le rallentando sera diminué graduellement afin que le tems juste soit repris vers le milieu de la 12^e mesure.
 La 15^e et la 14^e mouvement ordinaire ainsi que les 16^e, 17^e, 18^e et 19^e pour les quelles on met plus de force.
 A la 20^e il faut accentuer l'ur qui commence le trait.
 On retarde le mouvement à la 21^e mesure jusqu'à la 25^e.
 La cadence sur la pause doit être continués jusqu'à la fin de la mesure ou l'on termine avec les 3 doubles croches dans un mouvement lent. Le reste est joué dans la mesure ordinaire.
 Les transitions soudaine dans un autre ton doivent être accentuées et changées de mouvement.

All^o vivo.

Les 5 premières mesures dans le mouvement ordinaire. A la 6. mesure on retarde graduellement le mouvement ; il devient plus régulier dans la 7. mesure.

Quand un passage est répété deux fois comme dans les 2 premières mesures de cet exemple il faut changer les mains selon les circonstances.

Dans le passage d'un ton à l'autre qu'on doit jouer forté, si la transition est au contraire il faut commencer dans la mesure à moins d'indication contraire.

A musical score for piano in C major, 4/4 time. The first two measures are marked *p* (piano). The third measure is marked *poco ritard* (poco ritardando). The fourth measure is marked *ff* (fortissimo) and *in Tempo con anima*. The score shows a transition from a simple melody to a more complex, rhythmic passage.

Quand la modulation qui conduit à un thème ou sur une idée principale se compose de notes ou d'accords, on peut commencer à vers la fin du passage de transition.

Mais si la transition consiste en trait rapide ou en notes jouées il faut s'astreindre à la mesure indiquée ou quelquefois selon le cas, accélérer un peu le mouvement.

A musical score for piano in C major, 4/4 time, marked *Allegro*. It begins with a *ff* (fortissimo) dynamic. The score includes a *cres* (crescendo) marking and a *poco ritardando* (poco ritardando) marking. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

A musical score for piano in C major, 4/4 time, marked *Allegro*. It begins with a *ff Tempo* (fortissimo tempo) dynamic. The score is divided into two sections by a double bar line, with the second section also marked *All.* (Allegro). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

A musical score for piano in C major, 4/4 time. It features a *sempre piu di fuoco* (sempre più di fuoco) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The score shows a transition from a simple melody to a more complex, rhythmic passage.

CHAPITRE IV

DE L'EXECUTION DE LA MELODIE

Comme le piano ne permet pas de soutenir les notes à l'instar de la voix, et des instrumens à vent, ou à cordes, il faut que l'exécutant dissimule cette déféctuosité à force d'adresse.

La mélodie (le chant) doit être jouée avec une expression particulière, et un accent plus prononcé que la partie destinée à l'accompagnement la différence doit être aussi tranchée que dans la comparaison de la voix humaine à un accompagnement de guitare.

The first system consists of four measures. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are used throughout to indicate phrasing and dynamics.

The second system also consists of four measures, continuing the melodic and accompanimental lines. Pedal markings and asterisks are used to indicate phrasing and dynamics.

Quand la contexture des parties semble attribuer autant d'énergie à l'une qu'à l'autre, il faut pour ne pas écraser la mélodie l'accentuer davantage quand bien même elle serait indiquée *piano* en un mot elle doit toujours ressortir à l'aigu au grave ou à l'intermédiaire.

Allegro moderato

The first system consists of four measures. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are used throughout to indicate phrasing and dynamics.

The second system also consists of four measures, continuing the melodic and accompanimental lines. Pedal markings and asterisks are used to indicate phrasing and dynamics.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line. The second system also consists of two staves. The upper staff has dynamics *cres*, *dim*, and *pp* marked. The lower staff continues the melodic line from the first system.

Au 1^{er} exemple le chant est à la basse.

Au 2^d exemple pendant les 4 premières mesures il est à la main droite; dans les 5 mesures suivantes il se trouve à l'aigu et il est double à la partie grave, les doigts du milieu touchent l'accompagnement.

Quand le chant prédomine avec un accent spécial il faut que l'effet soit assez tranché pour paraître à l'auditeur le produit d'un autre instrument ou d'une autre main.

Mais le son doit toujours être plein et agréable quelque soit le degré de pression sur la touche.

Les notes longues seront bien marquées, même dans les piano et les pianissimo; et les doigts tout en gardant une position fixe, tirent de leur propre force l'accent nécessaire au passage. Leur pression sera momentanément suspendue quand ils se rencontrent un trille, un trait ou des fioritures qu'il faut exécuter avec grâce et légèreté.

The first system is marked *Andante* and *p espress*. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a piano accompaniment. Dynamics include *p espress*, *sf*, and *P pesante*. Fingerings 6 and 5 are indicated. The second system is marked *pp* and *Tempo*. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *Tempo*. Fingerings 6 and 7 are indicated. The word *ca - lan - do* is written under the notes.

Il faut tâcher de conserver une égalité générale dans les divers degrés de pression et ne pas produire d'effets heurtés dans la transition d'un trait délicat à une note fortement accentuée.

DE L'EXÉCUTION DES FIORITURES.

Comme dans la 1^{re} partie de la méthode nous avons déjà parlé des ornemens en général on traitera seulement ici des fioritures les plus compliquées.

Il y a trois espèces de gruppetto. Le simple le double et le triple on les joue toujours vite autrement ils ne produiraient point d'effet.

Andante

Les notes réelles doivent être jouées plus vite que ne l'indique leur valeur; celles qui suivent seront attaquées avec vigueur afin qu'on distingue la note qui ferme le gruppetto.

Comme les deux gruppetti de la 3^e mesure tombent sur des croches et qu'ils sont suivis de 4 notes d'égale durée il faut néanmoins accentuer la première.

Dans quelque cas on joue le gruppetto plus lentement mais il faut toujours lui conserver son caractère spécial de terminaison légère et pianissimo.

Andante

Exécution de la 2^e mesure

Ces règles s'appliquent encore au gruppetto indiqué par abreviation \approx

Le gruppetto prend toujours le caractère du passage où il est employé. Il en est de même des trilles qui ne sont que des gruppetti prolongés. Les fioritures quelques longues qu'elles soient ajoutent un charme à la mélodie quand elles sont employées à propos et jouées avec goût.

Il faut surtout se garder d'une précipitation maladroite qui est le signe le plus certain de l'inexpérience.

Les fioriture ne se rencontre que pour la main droite et elles se composent généralement de notes en nombre irrégulier qu'il faut savoir distribuer avec l'accompagnement sans altérer le mouvement. Ces fioritures doivent sembler improvisées par l'exécutant.

1 Moderato
dol

2

3

4

Ce passage est accompagné de 4 fioritures différentes au N^o 1. elles sont trop égales il vaut mieux les jouer ainsi.

pp
un poco smorz

Cette grâce inhérente à la fioriture ne conviendrait pas dans le staccato il faut user ici d'un *crescendo* et d'un *diminuendo* délicat et ralentir un peu sur les six dernières notes.

Au N^o 2. le même ornement est un peu lent vers la fin les 9 dernières notes exigent une expression croissante.

cres e *rallent.*

Le *crescendo* et le *rallentando* doivent être plus marquée que précédemment les notes accompagnées d'un chevron > exigent une expression très prononcée dans un mouvement rapide elles ne produiraient pas un bon effet.

Au N^o 3. le nombre des notes est très grand et forcent à retarder la basse. Tous ces embellissements ne seront pas joués avec trop de force mais on y emploiera de la grâce et du goût les 3 dernières notes seront imperceptiblement ralenties.

pp poco smorz.

L'exécution de ce trait long et rapide tient le milieu entre le legato et le staccato dans lesquels les doigts frappent les touches avec délicatesse sans que la main soit dérangée.

Ce mode d'exécution appliqué au N° 4, oblige à retarder la basse à cause du grand nombre de notes on retardera un peu les 8 dernières notes. Dans ces deux dernières la basse accompagne avec assez de douceur pour ne pas gêner les mouvemens de la main droite. Les retards dans le mouvement doivent se régler sur la disposition de la basse plutôt que sur le caprice de l'exécutant.

On écrit ordinairement le nombre des notes de chaque groupe quand il est impair ce qui rend leurs subdivisions plus faciles.

Andante

Les 19 notes doivent être réparties sur les cinq premières croches et la dernière portera les 4 autres sans qu'on puisse remarquer d'inégalité dans l'ensemble.

À la 2^{de} mesure il faut diviser ainsi les 28 notes 8 pour les 2 premières croches 10 sur les 2 autres 6 sur la 5^e croche et les 4 dernières triples croches sur la dernière note.

Mais on le répète encore toutes ces divisions doivent paraître égales à l'oreille.

Dans la 1^{re} moitié de la 3^e mesure 15 notes tombent sur trois il faut les répartir ainsi 4 pour la 1^{re} croche 4 pour la 2^{de}, 5 pour la 3^e en jouant *smorzendo*.

Les petites notes de la 4^e mesure sont ainsi distribuées sur la basse.

Ces sortes d'effets peuvent être modifiés à la volonté de l'exécutant selon le caractère de la mélodie et le rythme.

Pour bien jouer les ornemens, il faut surtout que les mouvemens des deux mains soient indépendant les uns des autres.

Dans les mouvemens lents surtout, la distribution des doubles croches se fait assez difficilement sur des triolets.

Moderato

Moderato

ou

Ces divisions sont très embarrassantes à réduire en mesure. Ce qu'on peut faire de mieux c'est de les étudier séparément de chaque main et avec égalité.

Quand on trouve des traits en nombre irrégulier comme dans les exemples précédens il ne faut pas scinder ces traits par fraction, mais jouer également d'un seul coup.

Voici des exemples dans lesquels l'accompagnement est toujours en mesure.

Moderato

17

19

19

22

dim pp cres

Dans cet exemple ou l'on trouve des mesures comparativement moins chargées que les autres il faut alors accen-
tuer ces notes et ralentir le mouvement général de la mesure.

Moderato

2^d EXEMPLE

p legato

8 28 15 8

8 25 50 8

7 25

< sf p

Dans le *smorzendo* et le *perdendo* il faut retenir un peu la basse.

DE LA MÉLODIE À PLUSIEURS PARTIES.

La mélodie est souvent accompagnée par des accords plaqués et de l'harmonie.

Comme cette mélodie se trouve généralement à la partie haute, il faut la jouer avec un accent prononcé, sans cependant exécuter le reste aussi uniformément que l'accompagnement.

Chaque partie doit être touchée avec fermeté; et chaque note avec sa juste valeur.

DE L'EXPRESSION QUI CONVIENT AUX PASSAGES BRILLANS.

Nous avons vu que les passages les plus difficiles admettaient des nuances, nous les avons considérés sous le rapport de l'agencement des notes et de leur nombre.

C'est au moyen de nuances variées que les traits rapides peuvent produire sur nous de grands effets.

Il y a quatre formes principales pour ces sortes de passages en notes rapides. 1^o Quand la mélodie est indiquée à chaque temps. Exemple :

ALLEGRO.

Ici la mélodie est prédominante et les notes rapides remplissent la mesure et donnent plus de mouvement au passage.

Ces passages doivent être joués *legato*, mais chaque note être entendue distinctement.

2^o Lorsque, sans former précisément une mélodie on peut produire un grand effet par la seule manière de jouer avec goût.



La plus grande volubilité des doigts sera combinée avec les mouvemens de la main et du bras il faut que les notes soient attaquées avec franchise et qu'elles vibrent avec éclat.

3°. Les passages brillans produisent le plus grand effet quand ils sont joués avec énergie, dans le mouvement convenable, et avec une grande clarté.

All.^o brillante.



Le caractère de ces sortes de passages est brillant, énergique, et noble aussi faut-il que l'exécutant déploie toute sa vigueur et sa prestesse; en un mot le style de *bravura*, afin qu'en se montrant ému il puisse émouvoir les autres.

4°. Il y a des passages qui produisent de l'effet par leur ensemble sans que les notes soient considérées sous un aspect particulier.

Molto allegro.

Ici le mécanisme de l'exécution doit être assez développé pour qu'il n'y ait point de confusion dans ce passage mais que toutes les notes soient entendues distinctement.

Les traits les plus usités dans les Rondeaux, les Concertos, les Variations rentrent dans les quatre espèces qu'on vient de décrire. C'est à l'exécutant à choisir celle qui convient le mieux; mais quand un trait se répète il faut changer de nuance à la seconde fois.

Il ne sera pas sans résultat pour l'élève, d'étudier les gammes d'après ces diverses indications.

DES ACCORDS EN ARPÈGES.

Il y a beaucoup de pianistes qui contractent l'habitude d'arpèger tous les accords, et ne peuvent ensuite frapper avec fermeté un accord plaqué.

Tous les accords composés de plusieurs notes, doivent être frappés avec fermeté et plaqués à moins que le compositeur n'ait indiqué le contraire.

All.^o vivace.

Ici dans les 7 dernières mesures les accords doivent être arpègés rapidement afin de ne point durer au delà de la mesure.

Ces accords demandent une exécution délicate et ils font plus d'effet que s'ils étaient plaqués.

Maestoso.

L'auteur devrait toujours indiquer l'endroit où il désire que les accords soient arpègés. Les passages à plusieurs parties qui forment une liaison étroite, ou qui sont syncopés ou écrits dans le style serré doivent être frappés avec fermeté tels qu'ils sont indiqués. Du reste quand un accord demande un accent particulier il faut l'arpèger.

Les trois accords marqués d'une croix portent un arpège rapide mais sans que le *legato* soit interrompu.

Andante.

On emploie aussi les arpèges à la main gauche.

1^o Sur tous accords qui ne forment pas mélodie.

Andante.

Le dernier accord de la 4^{me} mesure ne doit pas être frappé: il n'est que la prolongation du précédent. Les autres accords seront arpègés assez vite pour ne pas altérer la mesure.

2^o Un accord plus long que ceux qui le suivent doit être arpègé comme l'indique la croix +.

Lento.

Quand un accord de longue durée est suivi dans le même temps par des accords plus brefs il faut le jouer *staccato*, c'est ce qu'indique la croix +.

Moderato.

Dans cette espèce d'arpège chaque note doit être jouée assez vite et assez liée à la suivante pour que l'accord paraisse presque plaqué.

Largo.

Ici les notes se succèdent lentement et le temps ne commence à marquer que sur la note aigüe. Cette prolongation du temps produit une sorte de pause.

Si cependant il était marqué *fortissimo*, l'arpège devrait être plus rapide.

CHAPITRE VI. DES PÉDALES.

Il y a plusieurs pédales qui servent à modifier le son du piano. 1^o La pédale du *Forte* qui lève les étouffoirs et qui est mise en mouvement par le pied droit. Elle est si utile que le pied devrait se poser sur la bascule afin d'être toujours prêt à la presser. 2^o La pédale qui fait mouvoir le clavier de telle sorte que les marteaux ne frappent plus qu'une ou deux cordes, afin de rendre le son très doux. Cette pédale est placée au pied gauche. Il faut avoir soin de ne pas toucher avec trop de force, car les cordes casseraient facilement. 3^o La pédale du *Piano* qui donne à l'instrument un son semblable à celui de la Flûte, se trouve entre les deux autres. L'effet de cette pédale combiné avec celui de la pédale du *Forte* est fort agréable dans les tremolando. Le mot *Pédale* indique toujours la pédale du *Forte*. Ce signe *Ped.* indique qu'on doit la presser et celui-ci * qu'il faut la quitter. La 2^{me} pédale est indiquée par ces mots *una corda*; la 3^{me} par *Flauto* ou *pédale del piano*.

DE LA PÉDALE DU FORTE.

L'effet de cette pédale est d'accroître l'intensité des sons et de paraître multiplier les mains sur le clavier. Il faut la presser avec la pointe du pied et appuyer le talon à terre afin de trouver un point d'appui pour presser ou quitter rapidement cette pédale.

Les pédales permettent de prolonger le son du piano et d'obtenir une harmonie pleine qu'on n'obtiendrait point avec les deux mains seules.

Moderato.

Par le moyen des pédales on peut ainsi prolonger le son d'une basse, tandis que la main droite exécute dans les parties aiguës de l'instrument.

Sans cette pédale on aurait un son maigre et sans ampleur.

L'exécutant ne doit pas quitter la pédale avant que la dernière note ait été exécutée.

Le pianiste travaillera ces effets particuliers. Il ne faut pas qu'on remarque ou qu'on entende les mouvements du pied quand il presse ou qu'il quitte la pédale.

L'effet de la pédale doit être approprié au caractère du passage; car cet effet qui serait agréable dans une suite de quatre accords, produirait un bruit intolérable s'il se prolongeait durant plusieurs mesures. Exemples:

LENTO.

On n'emploie point la pédale sur des passages rapides ou des changemens d'accords.
La pédale fait un bon effet quand la main gauche joue un accompagnement bien rempli, tandis que la gauche exécute des octaves plus élevées.

Dans la 6^{me} mesure on voit qu'à chaque accord il faut presser la pédale. C'est le contraire à la 7^{me} mesure où la pédale reste ouverte sur plusieurs notes ce qui prolonge aussi le son du Mi qu'on entend bien parceque le passage est pianissimo.

Il faut employer la pédale avec tact dans les passages analogues aux suivans.

All.^o

Dans l'exemple précédant on voit qu'il faut de l'adresse pour quitter la pédale avant la fin de chaque mesure et faire sentir l'instant où l'on doit la reprendre.

Quand une note grave de la basse est frappée vigoureusement tandis que les notes suivantes appartiennent aux octaves plus élevées jouées *pianissimo*, le son de cette basse soutenue par la pédale se prolonge pendant tout le passage et produit un contraste de bon effet.

Allegro.

Dans les passages qui demandent un jeu délicat, la basse doit parfois s'ouvrir sur les accords dissonnans elle produit alors une sorte d'ondulation assez semblable à celles de la harpe Éolienne.

Lento.

Dans le *tremolando* la pédale du *forte* est toujours nécessaire.

Adagio.

En quittant la pédale pour la reprendre ensuite, il ne faut pas qu'il y ait d'interruption d'un accord à l'autre.

Lento.

Dans les 8. dernières mesures la pédale est nécessaire parceque la première note grave de chaque accord se prolonge convenablement pour l'harmonie du passage.

Tous les mouvemens de la pédale doivent être dirigés avec assez de prestesse pour que l'exécutant les fasse sans y songer, et sans s'interrompre.

Cette pédale sert surtout pour les accords qui ne pourraient être liés par le doigté ordinaire.

Dans les 4 premières mesures il faut quitter la pédale sur les croches afin de lier les accords dans une terminaison jouée *piano*, et où les accords ne changent pas on peut employer la pédale.

Il faut employer la pédale sur le dernier accord afin qu'il parle distinctement.
 Il ne faut pas faire abus des pédales ce serait nuire aux effets agréables qu'elles peuvent produire.

Cette pédale produit un effet extrêmement doux et agréable surtout dans le style *legato* dans les chants composés de notes à plusieurs parties.

Andante.

A la 9^{me} mesure il faut lever le pied par degrés au *crescendo*, afin qu'à la 18^{me} mesure le clavier ait repris sa position ordinaire, c'est le contraire dans le *diminuendo*.

Dans les arpèges cette pédale produit un bon effet surtout quand elle est combinée avec la pédale du *forte*. Ex:

Andante. *legato*.

Il ne faut pas produire tous les passages *piano* avec cette pédale, mais chercher aussi ses effets par l'emploi du doigté ordinaire.

DE LA PÉDALE DU PIANO.

Cette pédale est surtout en usage en Allemagne. On l'emploie surtout dans le *tremando* sur les octaves graves de l'instrument, et en même temps que la pédale du *forte* on parvient aussi à imiter le bruit lointain du tonnerre.

Adagio. *col pedale del piano*.

Les autres pédales qui imitent le Basson, la Harpe, le Triangle & sont tombées en désuétude et méprisées d'un bon pianiste.

CHAPITRE VII.

DU MÉTRONOME OU RÉGULATEUR DE LA MESURE.

Cet instrument inventé par Winckel et perfectionné par Maelzel et Wagner, a la forme d'une pyramide dont la partie supérieure est garnie d'un couvercle qui se lève ou se baisse à volonté au moyen d'une charnière.

Lorsqu'on ouvre le couvercle qui forme ainsi la partie mobile de l'instrument on aperçoit un balancier partant de la base, et faisant entendre des battemens. Un contrepoids glissant à volonté le long du balancier sert à accélérer ou à ralentir les battemens d'après la position qu'il occupe vis-à-vis des chiffres d'une échelle graduée tracée sur le métronome le chiffre le plus bas est 50 ce nombre donne les oscillations les plus lentes. En suivant l'ordre successif des mouvemens adoptés on arrive jusqu'au numéro 160 qui offre les battemens les plus accélérés.

Lorsqu'on voit en tête d'un morceau de musique le chiffre du métronome suivi d'une note, cela veut dire que chaque battement représente la durée de cette note.

All^o vivace. (♩ = 160) Molto all^o. (♩ = 100)

Presto. (♩ = 144) All^o tempo di Valse. (♩ = 88)

Andante (♩ = 76) Adagio. (♩ = 92)

Presto. (♩ = 152) Prestissimo. (♩ = 116)

CHAPITRE VIII

DU DEGRÉ DE VITESSE QU'IL CONVIENT D'ADOPTER DANS L'EXECUTION D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

DE L'ALLEGRO

Il existe une grande variété dans les mouvemens des pièces comprises entre un *Allegretto* modéré, et un *Prestissimo* brillant; et il est assez difficile de choisir un degré de vitesse convenable quand les auteurs ont négligé de l'indiquer par le moyen du métronome. Les mots Italiens répandus à profusion dans le cours d'une pièce ne peuvent pas servir à déterminer les différences et les nuances délicates qui existent entre des morceaux de caractère différent et quelquefois d'une mesure identique.

Le moyen le plus certain pour fixer le mouvement est d'observer:

1^o Le caractère d'une pièce.

2^o Le nombre et la durée des notes les plus brèves comprises dans chaque mesure.

L'Allegro, offre toutes sortes de variétés: il est brillant, ou modéré, majestueux ou rapide, rêveur ou enthousiaste passionné ou léger &c. Le pianiste doit donc chercher à comprendre le véritable caractère de l'Allegro; et bien que le compositeur ait employé les mots *vivace moderato maestoso* &c, pour déterminer ce caractère, il ne serait pas toujours à propos de nuancer tous les passages de l'allegro, d'après cette indication générale.

La même observation s'applique au Presto.

Toutes les observations écrites ne vaudront jamais la précision du métronome, et il faut conseiller, autant que cela est possible, de marquer le mouvement des pièces par un numéro de ce régulateur indispensable. Quant aux nuances qui exigent du goût, du sentiment, elles sont comprises de suite par ceux qui possèdent ces qualités; quant à ceux qui suivent servilement toutes les indications, ils doivent se soumettre à l'exécution exacte de ce qui est écrit.

DE L'ADAGIO

Entre l'allegretto moderato, et l'adagio, largo ou grave, il existe aussi un grand nombre de gradations de mouvement. L'exécutant doit considérer le caractère du morceau ainsi que la durée des notes. Dans les passages où les notes de grâce doivent être exécutées en même temps que d'autres notes de longue durée, il faut compter mentalement chaque temps de la mesure.

MANIÈRE D'ETUDIER UN MORCEAU

Le temps que l'on consacre à l'étude d'une pièce de musique, doit être divisé en trois périodes.

1^o A déchiffrer et à jouer correctement ce qui est écrit.

2^o A jouer dans le mouvement prescrit par l'auteur.

3^o A acquérir le genre d'exécution qui convient au caractère du morceau.

Dans la 1^o période on s'occupe de l'exécution matérielle, du doigté et de la valeur des notes.

Dans la 2^o on astreint cette exécution au mouvement prescrit par l'auteur.

Dans la 3^o on perfectionne, on nuance, on accélère ou on retarde le mouvement, on accentue telle note, plutôt que telle autre.

Quand on se livre à l'étude il ne faut pas faire succéder trop rapidement une pièce à une autre, mais chercher à perfectionner son jeu plutôt que de lire trop vite et sans goût.

DES DIFFICULTÉS EXCEPTIONNELLES

Les difficultés ne sont pas le but de l'art; mais seulement les moyens d'arriver à ce but qui est d'émouvoir: c'est pourquoi les difficultés ne doivent jamais être comprises comme telles par l'auditeur. Il faut donc les exécuter avec la plus grande aisance et de manière à exciter l'admiration et la sensibilité.

Les principales difficultés consistent:

Dans les passages extrêmement rapides.

Dans les sauts les extensions, dont l'exacte exécution parait être due au hasard.

Dans les passages à plusieurs parties.

Dans les *staccato* en octaves &c qui exigent une grande force dans les mouvemens rapides.

Pour tous ces cas il ne faut pas oublier cette règle fondamentale, une difficulté n'est vraiment belle que quand elle cesse d'être une difficulté pour l'exécutant.

Ce qui doit dominer dans toute exécution, c'est la qualité du son; soit qu'on joue Forte ou Piano, et encore la clarté et la netteté d'articulation jusque dans les passages les plus rapides.

Nous ne répéterons pas ici ce qui a été dit précédemment sur la position du corps; nous insisterons sur la nécessité d'éviter les mouvemens ridicules surtout dans les notes jetées. Il est bon de couper le temps donné à l'étude des passages difficiles, par quelques intermittences de repos autrement on se fatiguerait en pure perte, surtout en travaillant des passages analogues à celui-ci.

Allegro

Le *staccato*, est beaucoup plus difficile, que le legato le plus régulier, aussi faut-il le travailler avec opiniâtreté.

Chaque espèce de difficulté sera étudiée à part; car le mélange de tous les genres ne peut être tenté qu'après des exercices particuliers faits consciencieusement.

DES PIÈCES EXECUTEES DANS UN MOUVEMENT LENT

Il ne faut pas oublier que le mérite de ces pièces consiste dans la perfection non interrompue de l'exécution, puisque l'auditeur, saisit d'autant mieux les intentions de l'auteur, que la pièce est jouée avec lenteur.

Dans l'adagio, le mouvement extrêmement lent, exige de l'exécutant un soin particulier dans la manière de produire le son, dans l'accentuation des notes, des périodes et des phrases.

Quelques pianistes exagèrent le contraste du *piano* au *forte* (*et vice versa*), cette opposition devient insupportable quand elle est continue et elle indique la pauvreté des idées de celui qui joue.

Il y a des adagio de plusieurs sortes et qui exigent chacun une exécution particulière.

Voici plusieurs exemples.

Le 1^{er}, tiré de Beethoven se distingue par un caractère sublime, mélancolique, qui tire son plus grand charme, de la combinaison de l'harmonie.

Adagio

Il faut que l'exécution soit en rapport avec le caractère du morceau, et sans faire de confusion dans les parties on distingue toujours la mélodie.

Chaque accord doit être frappé avec fermeté, mais sans dureté, et les nuances de Forte et de Piano rigoureusement suivies comme elles sont marquées.

Les accords indiqués en arpège ne seront pas joués trop lentement, ce qui nuirait à la mesure.

Dans le 2^e exemple il faut comprendre les adagio dans lesquels la basse fait un accompagnement chantant.

Ces pièces, d'un mouvement lent, ont un caractère tendre et plaintif et n'exigent point l'énergie ni la noblesse qui convient aux adagio précédents.

EXEMPLE

Adagio non troppo

The musical score is written for piano in 3/4 time and B-flat major. It is divided into three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *espress.*. The second system includes the instruction *f*. The third system includes the instruction *dim* and ends with *smorz*. The bass line is characterized by a singing accompaniment style with long, flowing lines.

La basse doit toujours être exécutée Legatissimo pendant les huit premières mesures, et l'expression qu'elle réclame doit se rapporter à celle qu'on donne à la mélodie qu'il ne faut pas exagérer.

Les six mesures suivantes seront jouées sans accentuation particulière à la basse; on emploie la pédale sur les quatre premières croches. Dans les deux dernières mesures on appuie sur la pédale jusque sur les silences.

L'adagio de 3^e espèce est celui qui comporte des ornemens. Il se distingue par l'élégance, la grace et la légèreté.

Dans les diverses sortes d'adagio, l'exécution des broderies doit être en rapport avec le caractère du morceau.

EXEMPLES DIVERS



Adagio

p *pp*

This musical example consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracket. The second system features a piano-piano (*pp*) dynamic and a crescendo leading into a passage of sixteenth-note runs. The third system continues the sixteenth-note runs in the right hand and provides a simple accompaniment in the left hand.

Dans ce passage une accentuation pathétique trop marquée ne serait pas à propos; il suffit ici d'une expression douce et gracieuse. On introduit seulement un crescendo modéré dans la 5^e. mesure, mais il diminue jusqu'au piano sur les trois premières croches de la 6^e. mesure.

Adagio

p *cres* *dim*

This musical example also consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the right hand. The second system features a crescendo (*cres*) leading to a passage of sixteenth-note runs. The third system features a diminuendo (*dim*) and concludes with a final cadence.

Cette pièce a le caractère d'une mélodie triste et douloureuse et elle demande une expression spéciale; les ornemens des 5^e et 6^e mesures exigent une exécution plutôt passionnée que gracieuse, surtout au milieu de la 6^e mesure, les six dernières notes de cette mesure seront jouées diminuendo. Dans la 7^e mesure, il faut exécuter avec plus de chaleur et avec un accent doux et plaintif.

Adagio

fp

cres

sf

dim

p

Le caractère de cet exemple est pompeux. La main droite frappera les notes les plus longues avec énergie et dignité, et tous les ornemens avec plus de brillant que de grâce. Les notes brèves ne seront pas exécutées avec dureté, mais avec égalité et légèreté.

Il y a des pièces de ce genre qui se rapprochent de l'andante, de l'andantino et même de l'allegretto.

Andante quasi allegretto

p



Dans cet exemple une exécution légère est convenable, il faut éviter toute expression rude ou pathétique.

On trouve aussi des adagio dans lesquels tous les genres se trouvent employés. C'est donc la nature du passage qui sert de règle pour l'expression qu'il convient de donner.

CHAPITRE IX

DU STYLE BRILLANT

Pour jouer avec avantage, il convient surtout de régler la force du son d'après le local dans lequel on se fait entendre et le nombre d'auditeurs qu'il renferme.

Dans les chapitres précédens nous avons expliqué la manière de modifier le son et de lui donner un timbre en rapport avec le caractère d'un morceau.

Supposons que le passage suivant:

All.^o moderato

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clefs). The music is in a major key and common time. The tempo is marked *All.^o moderato*. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The score includes the dynamic marking *p dol* (piano dolce). The melody in the right hand features slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

soit exécuté dans une grande salle; dans un mouvement modéré et devant un grand nombre d'auditeurs; il fera impression sur eux, et commandera leur attention.

Si, dans les mêmes circonstances on joue le même passage d'une façon énergique, rapide, avec un accent emphatique, et staccato, on prouve une grande variété dans les moyens d'exécution.

All.^o vivace

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clefs). The music is in a major key and common time. The tempo is marked *All.^o vivace*. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The score includes the dynamic markings *f* (forte) and *sf* (sforzando). The melody in the right hand features slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Le même morceau peut produire de beaux effets même quand il est joué de diverses manières.

Par exemple un concerto de Dusseck, d'une difficulté moyenne, joué dans un mouvement modéré avec des oppositions bien placées de force et de délicatesse, captivera l'attention et fera naître un sentiment de plaisir doux et pénétrant. Mais si ce concerto est joué d'une manière brillante et dans un mouvement plus rapide avec des nuances analogues à ce style, les impressions seront plus fortes et d'autant mieux comprises par la masse des auditeurs qui préfère les oppositions bien tranchées.

On peut tirer cette induction: que le même morceau, est susceptible de recevoir des modifications importantes sous le rapport de l'exécution que l'exécutant doit calculer selon les circonstances, le local où il joue et le nombre des auditeurs.

En général le Public tient peu de compte de la perfection d'exécution sous le rapport du mérite musical d'un ouvrage. Qu'on exécute le quintetto de Beethoven Op: 16, dans lequel la partie de piano n'est pas chargée de difficultés, mais dont l'ensemble est rempli de beautés du premier ordre si l'on joue ensuite un morceau brillant de l'école moderne, par exemple le septuor en Ré mineur de Hummel, le public, s'attachant plutôt aux traits éclatans de la poésie du piano, applaudira cet ouvrage avec plus d'enthousiasme que le premier, et il l'applaudirait de même quand la contexture du morceau serait médiocre.

En tout il faut consulter le goût des auditeurs devant lesquels on se fait entendre.

Le style brillant consiste:

1^o Dans une clarté et une accentuation particulières qui permettent de distinguer toutes les notes; dans l'emploi des diverses sortes de staccato, et dans leur opposition avec le legato.

2^o Dans les diverses formes de volubilité.

3^o Dans la pureté d'exécution de tous les passages difficiles.

4^o Dans un sentiment de confiance en ses propres moyens, et dans un aplomb imperturbable, ce qui est indispensable dans les grandes salles de concert, les théâtres &c.

Mais il ne faut pas croire que la musique bruyante est brillante, et encore moins que tout ce qui est brillant doit être joué avec force.

En général le style brillant comporte un mouvement rapide, mais cela n'exclue pas son emploi dans les mouvemens plus modérés de même que dans l'adagio, on adopte selon la nature des passages; le style brillant ou le legato simple. Les élèves feront bien de travailler les ouvrages composés expressément dans le style brillant et de se préparer à cette exécution en reprenant en sous œuvre les gammes et les exercices donnés précédemment.

Pour étudier un morceau avec soin il faut toujours se figurer qu'on doit le jouer en public et que là, on ne pourra se tromper sans honte.

CHAPITRE X.

SUR L'EXÉCUTION DES MORCEAUX CARACTÉRISTIQUES

Il y a des pièces de musique qui exigent une expression et même un style particulier, soit par la vélocité des doigts, soit par la puissance des sons. Ces pièces se distinguent encore de celles qui sont soumises aux règles du style brillant. Les ouvrages de Beethoven entrent dans cette classe.

Dans les compositions caractéristiques les sons produisent de l'effet en masse, les passages ne sont pas considérés isolément; mais seulement dans leur ensemble et selon l'effet qu'ils produisent dans l'harmonie générale c'est pourquoi les nuances de détail doivent toujours être considérées sous ce point de vue. Il faut dans de tels ouvrages employer de la force; mais cette force ne doit pas dégénérer en bruit.

Les ouvrages caractéristiques que le succès a rendu populaires acquièrent et conservent un cachet particulier qu'il faut conserver dans l'exécution, car il ne faut jamais mêler les styles, ni confondre les écoles. Ceci n'est point dit d'une manière absolue pour empêcher l'exécutant de suivre sa fantaisie pour retarder ou accélérer le mouvement dans de certains cas où la critique ne saurait trouver à dire.

EXEMPLE SUR UN SCHERZO

All.^o molto

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *f*, *fz*, *p*, *ff*, *pp*, *cres*, and *dol*. The notation features complex chordal textures and melodic lines in both the treble and bass staves. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features frequent fortissimo (*fz*) markings. The third system shows a range of dynamics from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The fourth system includes a double bar line and dynamic markings like *f*, *ff*, and *pp*. The fifth system starts with a crescendo (*cres*) and includes fortissimo (*ff*) and piano (*pp*) markings, ending with a *dol* (dolce) marking. The sixth system concludes with a crescendo (*cres*) and fortissimo (*ff*) markings, ending with a fortissimo (*fz*) dynamic.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Dynamics include forte (*f*), piano (*p*), and crescendo (*cres*).

Second system of musical notation, continuing the grand staff notation. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cres*).

Third system of musical notation, including a "TRIO" section. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include fortissimo (*ff*), pianissimo (*pp*), and pianissimo leggieriss (*ppleggieriss*). A "FINE" marking is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include fortissimo (*ff*) and pianissimo (*pp*). A "riten." marking is present.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include piano (*p*), pianissimo (*pp*), and scherzo (*scherz*). A "D.C." marking is present.

Les huit dernières mesures du trio doivent être jouées strictement en mesure. Au Dacapo du scherzo, la 1^{re} partie de la répétition doit être jouée *pianissimo* sans altération, ainsi que la 2^e partie. La 2^e répétition de cette même seconde partie peut être jouée ad libitum, c'est à dire qu'on peut s'y livrer à son imagination.

DE L'EXÉCUTION EN PUBLIC

De même qu'on soigne sa mise pour aller dans le monde, et qu'on choisit ses termes pour bien parler, il faut aussi se préparer lorsqu'on veut exécuter un morceau de musique en public.

L'élève qui aurait suivi ponctuellement les règles tracées dans cet ouvrage n'éprouvera point d'embarras toutes les fois qu'il voudra jouer en public, parceque la précision des principes lui donnera une assurance qui dominera infailliblement la timidité assez naturelle d'ailleurs aux débutans.

Et d'abord il n'est pas inutile d'appuyer sur la nécessité de jouer en public quand on commence à savoir quelques morceaux brillans; cela forme, donne de l'aplomb et excite l'émulation.

Mais il ne faut pas se risquer devant une nombreuse assemblée, ni se poser en soliste quand on ne joue pas dix mesures sans se tromper. On choisit ce que l'on fait de mieux et le morceau qui ne dépasse pas le degré de force qu'on possède.

C'est une excellente étude à faire que celle de la musique d'ensemble; l'élève devra donc s'habituer de bonne heure à jouer sa partie dans les duos, trios, quatuors &c.

Nous ajouterons ici quelques observations qui méritent d'être prises en considération.

Quand un artiste se place au piano pour jouer devant un cercle, il faut éviter et une importance ridicule et un laissez-aller ou une timidité condamnables.

Il faut se poser d'aplomb, conserver le pied sur la pédale afin d'être prêt à la faire mouvoir.

Les longs préludes sont ennuyeux; il ne convient guère de préluder que pour essayer un piano sur lequel on n'a pas l'habitude de jouer.

On peut consulter pour préluder notre oeuvre 100, (art de préluder).

Quand on joue en public, il faut avoir un maintien noble et une mise sérieuse plutôt qu'une toilette qui fixe l'attention.

Quand on doit jouer avec accompagnement d'orchestre, il faut se garder de préluder.

Il faut faire placer le piano de manière à ce que les touches élevées soient tournées vers le public, et les autres vers la scène, ce qui est plus favorable à l'émission du son et au pianiste.

Dans les fortissimo, il ne faut pas lutter de force avec l'orchestre, mais jouer modérément, ou même s'abstenir.

Les ornemens d'un morceau doivent être préparés avec adresse, afin que le public puisse toujours les entendre distinctement.

La force du son doit être proportionnée au local dans lequel on exécute. Quant aux ritardando, et autres nuances de convention, il est nécessaire de s'entendre à l'avance avec le chef d'orchestre, pour éviter les méprises.

Il faut chercher dès le début, à fixer l'attention, ce premier point obtenu, on peut espérer d'être écouté avec plaisir, si l'on soigne son jeu.

C'est pourquoi l'on ne saurait apporter trop de précaution à choisir le morceau sur lequel on fonde l'espoir de réussir la première fois qu'on débute. Il faut qu'il brille par la nature des traits et la beauté des mélodies; un mauvais choix peut dans ce cas, compromettre l'avenir d'un artiste.

Les pianos actuels ont atteint un si haut degré de perfection qu'il n'est pas inutile de s'exercer à jouer sur un de ces puissans instrumens dans un local un peu vaste. On prend ainsi l'habitude de tirer le volume de son nécessaire pour produire de l'effet.

Pour débiter dans un grand local, nous conseillons de choisir de préférence des fantaisies, ou des thèmes variés qui ne rendent pas l'exécutant dépendant d'un Orchestre, si difficile à composer d'artistes de mérite.

En jouant seul on assume sur soi une grande responsabilité et conséquemment on ne doit pas abuser de la bienveillance de l'auditoire en jouant de longs morceaux.

L'artiste doit chercher à captiver la bienveillance du public, et quand il a réussi, qu'on l'accueille avec plaisir, qu'on l'écoute avec attention, alors il choisit des oeuvres classiques de haute réputation pour mériter l'approbation des critiques.

CHAPITRE XII

DE L'EXÉCUTION DES FUGUES ET DES AUTRES COMPOSITIONS DANS LE STYLE SÉVÈRE.

Les fugues demandent une exécution particulière, et présentent des difficultés de style puisqu'il s'agit de donner une intention différente à chaque partie. On rencontre souvent des passages de ce genre dans la musique moderne. La perfection du jeu doit être telle que l'auditeur puisse penser que le pianiste a autant de mains qu'il y a de parties différentes dans la composition.

Le passage suivant à quatre parties, peut servir d'application à ce que nous venons de dire.

Moderato

On peut essayer de jouer chaque partie séparément avec l'accent qui lui est propre, puis ensuite, en les jouant ensemble on tâchera de reproduire ces accents divers.

Rien ne serait plus ridicule et plus contraire aux règles du goût, que d'exécuter ces passages en style fugué. En dénaturant ainsi les intentions de l'auteur.

De cette façon le passage cesse d'être à quatre parties, et l'harmonie est détruite.

La difficulté devient plus grande lorsque les deux parties ne peuvent être exécutées par une seule main; l'autre main doit venir en aide.

Moderato

On comprendra mieux ce genre d'exécution en affectant à chaque main les notes qu'elle doit jouer.

G. veut dire main gauche; D. main droite.

On voit que par cette combinaison, le doigté parait gauche, mais la nature du passage le demandait. Il ne faut pas abuser de ces déplacements ou plutôt de ces empiétements d'une main sur l'autre, et dans tous les cas l'auditeur ne doit jamais les deviner par des interruptions qui échapperaient à l'exécutant.

Quand ces passages sont exécutés avec correction ils produisent le plus grand effet, surtout s'ils sont à quatre parties bien distinctes.

C'est à l'exécutant de combiner ses doigtés pour obtenir un bon résultat.

Le caractère particulier de la fugue se reconnaît à un thème ou motif reproduit successivement, et de divers manières à chaque partie. Ce motif doit donc être bien déterminé.

L'expression de force et de douceur qu'il convient d'adopter doit être subordonnée à la nature du passage. Il faut, en général, accentuer davantage ceux où le motif se montre de nouveau et jouer plus piano ceux qui ne sont que les développemens des idées principales.

Il y a des fugues qu'il faut jouer dans le strict legato et en soutenant exactement la valeur des notes.

D'autres fugues veulent être jouées staccato d'un bout à l'autre comme, par exemple la fugue en Ut mineur, de la 1^{re} partie des 48 préludes de Bach.

Cet ouvrage peut servir de modèle du genre.

Comme règle générale, il faut jouer la fugue dans le mouvement précis sur lequel elle a été composée.

Nous donnons ici deux fugues très courtes, la 1^{re} est dans un mouvement lent, et convient sur l'orgue.

L'autre aucontraire est plus brève et pour cela s'adapte mieux aux ressources du piano.

Lento maestoso

FUGUE
à quatre parties

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are clearly marked throughout the system.

Third system of musical notation, featuring a *dim* (diminuendo) marking. The music shows a gradual decrease in volume. The bass staff has a fermata over a chord.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic themes. The bass staff features a prominent chord with a fermata.

Fifth system of musical notation, including *cres* (crescendo) and *f* (forte) markings. The music builds in intensity. The bass staff has a fermata over a chord.

Sixth system of musical notation, featuring a *dim* (diminuendo) marking. The music tapers off. The bass staff has a fermata over a chord.

Seventh system of musical notation, concluding the piece. It includes *f* (forte) and *p* (piano) markings. The system ends with a double bar line.

À TROIS PARTIES

Allegro

FUGUE
à trois parties

The musical score is a three-part fugue in common time, written in B-flat major, C major, and B-flat major. It consists of six systems of piano and bass staves. The first system is the main title, followed by five systems of musical notation. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *p*, and *cres*. It also features various fingering numbers (1-5) and articulation marks. The piece is marked *Allegro*.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff contains a bass line with fewer notes. Fingering numbers (1-5) are written above several notes in the upper staff. A dynamic marking *fz* is present in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingering. The lower staff has a bass line with some slurs. Dynamic markings *f* and *sf* are present in the lower staff.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff has a very dense melodic texture with many slurs and fingering. The lower staff has a bass line with some slurs. Dynamic markings *ff* and *f* are present in the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff has a dense melodic texture with many slurs and fingering. The lower staff has a bass line with some slurs and fingering.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff has a dense melodic texture with many slurs and fingering. The lower staff has a bass line with some slurs and fingering. Dynamic markings *f*, *sf*, and *p* are present in the upper staff.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various dynamics (f, sf, ff, p, dim, cres), articulation (accents), and fingerings (numbers 1-5). The piece concludes with a *ritenuto* marking and a final chord.

Le doigté sert dans les cas douteux à indiquer avec quelle main il convient de jouer.

CHAPITRE XIII

SUR LA FACULTÉ DE JOUER DE MÉMOIRE

Cet avantage tourne souvent au préjudice de l'élève, parcequ'il se fie sur sa mémoire et n'apprend que d'une manière imparfaite. Pour qu'il profite de cette heureuse disposition il faudrait que le maître eût la persévérance de lui faire jouer le même morceau plusieurs fois en le forçant de regarder les notes et de suivre avec attention. On peut enseigner à jouer par cœur en ayant soin de faire étudier un air facile, une valse, un morceau court, mesure par mesure, en commençant par la main droite, puis l'autre ensuite. On retient dans sa mémoire par divers procédés. Tantôt l'œil distingue la forme des notes et leur agencement, tantôt l'oreille est frappée par des sons qui plaisent, tantôt les doigts retiennent machinalement certains mouvemens, tantôt ces trois procédés ont lieu tout à la fois et facilitent l'opération de l'esprit. Quand on sait une pièce il faut la répéter souvent pour ne pas l'oublier, en apprendre successivement plusieurs afin de ne pas tomber dans cet inconvénient qui semble attaché à la condition de beaucoup d'artistes qui ne savent jamais rien par cœur quand on les prie de jouer.

Ce que l'on sait de mémoire se joue avec une assurance qui prête un charme au morceau le plus insignifiant.

CHAPITRE XIV

DE L'EXÉCUTION A PREMIÈRE VUE

Le talent de jouer la musique à première vue est celui qu'un artiste doit chercher à acquérir, l'habitude le donne et vient en aide à la facilité naturelle de l'exécutant.

Pour y arriver il faut :

- 1^o. En lisant savoir s'isoler de toute idée étrangère et saisir d'un coup d'œil la contexture des phrases.
- 2^o. N'être arrêté par aucune difficulté, c'est à dire qu'il faut posséder un mécanisme parfait.

On ne saurait trop s'exercer à déchiffrer, et surtout à déchiffrer avec gout, afin de se trouver capable de bien jouer à première vue tout ce qui peut être présenté.

Il arrive souvent qu'on engage un pianiste à accompagner un chanteur, à faire de la musique d'ensemble; il n'est guère possible de toujours refuser à moins de passer pour un ignorant.

La connaissance parfaite des élémens de la musique et de l'harmonie est encore indispensable; elle aide à deviner les passages et les accords, l'emploi et l'agencement des notes réelles et des notes accidentelles.

Il est un excès dans lequel il ne faut pas tomber. Plusieurs musiciens lisent tout à première vue, mais ils ne finissent rien et sous le rapport de la perfection ils ont tout à apprendre.

Lire à première vue est souvent une nécessité dans l'éducation complète d'un musicien, mais ce ne peut être le but de ses efforts. On ne peut d'ailleurs produire de grands effets par une semblable exécution, et on préférera toujours, entendre un morceau bien travaillé.

CHAPITRE XV

DU STYLE PARTICULIER DE CHAQUE AUTEUR

Sébastien Bach est le premier auteur, qui porta l'art de jouer l'orgue et le clavecin à un très grand degré de perfection. Scarlatti se distingue dans le style brillant *di bravura*. Vers 1770 l'invention du piano fit une révolution dans le monde musical et depuis, Mozart et Clementi par leurs ouvrages et leur talent d'exécution donnèrent la vogue au nouvel instrument. Clementi, exclusivement occupé du piano, créa un système d'étude, réforma l'enseignement et devint un chef d'école. Il réunissait à la légèreté, à la grace et à la vélocité la plus étonnante, une perfection remarquable dans le style lié et fugué. Tous ses élèves devinrent des maîtres habiles. Dusseck et Cramer furent cités ensuite pour leur jeu plein de douceur, dans lequel on ne saurait trouver aucune trace du charlatanisme de l'exécution moderne.

Le style de Mozart a quelque analogie avec celui de Dusseck et de Clementi, mais il est plus chaleureux. Hummel a suivi les traces de Mozart en apportant des innovations importantes dans l'exécution et dans la contexture des morceaux.

Beethoven fit une grande révolution dans l'art de jouer du Piano, son jeu si extraordinaire, l'emploi si particulier qu'il faisait des pédales, le mérite transcendant de ses compositions, tout en lui devait attirer l'attention des artistes. Quoiqu'il exécutât plutôt en compositeur qu'en pianiste cependant personne n'aurait lutté avec lui quant à la manière énergique et noble d'accentuer surtout dans l'adagio.

C'est depuis Beethoven que s'est fondée l'école moderne du Piano, qui comprend tous les genres et tous les styles.

On peut résumer en quelques mots le caractère distinctif de chacune des grandes époques de l'art.

École de Clémenti: Position régulière des mains, belle qualité de son, clarté d'exécution, légèreté dans le doigté.

École de Cramer et de Dusseck: Beauté des cantabile, égalité surprenante dans tous les traits, legato parfait combiné avec l'usage des pédales.

École de Mozart: Style brillant formé du genre staccato et legato; exécution chaleureuse.

Style de Beethoven: Caractéristique, énergique, passionné, chants délicieux; les moyens d'exécution manquent souvent pour rendre toute la pensée de l'auteur. Cette musique exige bien des qualités de celui qui la joue.

École moderne, Hummel, Kalbrenner; Moscheles: mécanisme extraordinaire, ornemens bien placés, correction d'exécution, difficultés vaincues.

École nouvelle: Fondée sur toutes les autres résumant toutes les difficultés du mécanisme et l'emploi de moyens nouveaux qui ont fait faire un grand pas à l'art du pianiste A. Schmitt, Bertini, Desormery, Thalberg, Listz, Chopin, Ch. Mayer, Kessler, Pixis, Ries et F. Schubert; doivent être cités en première ligne.

Chaque école ayant un style à part, il faut dans l'exécution, chercher à exprimer convenablement les intentions des auteurs et conserver à leurs œuvres, le mérite spécial qui les distingue des autres.

La connaissance des œuvres de chaque école est indispensable pour arriver à un grand talent; parceque l'étude de tous les maîtres, épurant le goût, développant les idées, prépare ainsi la voie dans laquelle peut marcher avec succès le jeune pianiste qui ne veut pas être un servile imitateur.

CHAPITRE XVI

DE LA TRANSPOSITION

Transposer c'est exécuter un morceau dans un autre ton que celui dans lequel il a été conçu.

Le talent de transposer est indispensable à un pianiste, il faut travailler à l'acquiescer dès qu'on connaît les règles du doigté. On doit commencer par des morceaux faciles. La transposition devient d'autant moins difficile qu'on lit avec aisance sur toutes les clés et à première vue.

La connaissance de l'harmonie rend cet exercice assez commode, parceque le ton dans lequel on joue, ayant été une fois fixé, il s'agit seulement de s'attacher rigoureusement à la lecture des notes de distinguer l'espèce de chaque accord. Cela fait, l'opération de la reproduction va très vite.

Un bon lecteur à première vue transpose plus facilement qu'un pianiste inexpérimenté.

Supposons l'exemple suivant.

Allegro

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4. Measure 1 is a whole note chord in C major (C4, E4, G4). Measure 2 is a whole note chord in C major (F4, A4, C5). Measure 3 is a whole note chord in C major (G4, B4, D5). Measure 4 is a whole note chord in C major (C5, E5, G5). The second system contains measures 5 through 8. Measure 5 is a whole note chord in B-flat major (Bb4, D5, F5). Measure 6 is a whole note chord in B-flat major (Eb5, G5, Bb5). Measure 7 is a whole note chord in B-flat major (F5, Ab5, C6). Measure 8 is a whole note chord in B-flat major (Bb5, D6, F6). The tempo marking 'Allegro' is at the top left. The time signature is common time (C). The dynamic marking 'f' is in the first measure of the first system.

Si l'on veut le transposer un ton audessus, en RÉ on verra que l'accord parfait de la 1^{re} mesure se trouve renfermé entre quatre Ré; le 2^d accord de la main droite monte d'une tierce majeure, à Fa♯. La main gauche touche le même accord à une octave audessous. Ainsi on pourrait suivre toutes ces mesures l'une après l'autre puisqu'elles sont numérotées et calculer le mouvement de chaque partie, qui sera nécessairement d'un ton. Mais de tels calculs seraient des niaiseries puisqu'on ne pourrait rien jouer assez vite s'il fallait se réduire à de telles combinaisons.

Il serait utile de transposer un même morceau dans différens tons pour se préparer ainsi graduellement aux transpositions des morceaux les plus compliqués.

CHAPITRE XVII

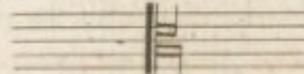
Le plus grand avantage qui distingue le Piano pardessus les autres instrumens, c'est la plénitude de ses sons et la richesse de son harmonie; aussi un bon exécutant peut-il jouer à lui seul des pièces à plusieurs parties. La preuve c'est qu'on arrange facilement pour le piano un opera, une symphonie, un morceau quelconque d'orchestre. Mais ce qui est plus honorable pour le pianiste c'est de faire lui même cette réduction sur la lecture de la partition.

L'usage de toutes les Clés est indispensable pour obtenir un tel résultat.

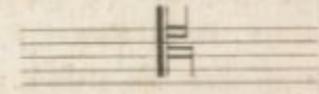
En outre de la Clé de Sol et de la Clé de Fa on emploie encor la Clé d'Ut qui à trois positions.



Clé de Soprano 1^{re} ligne.

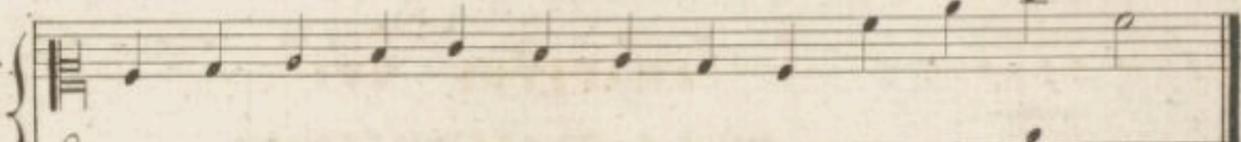


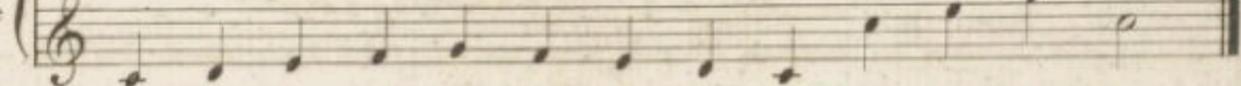
Clé d'Alto 3^e ligne.



Clé de Ténor 4^e ligne.

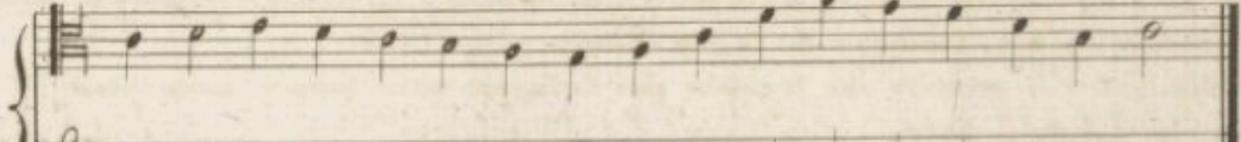
Avec la Clé de Soprano les notes sont écrites, pour l'œil, à une tierce audessus des notes de la Clé de Sol.

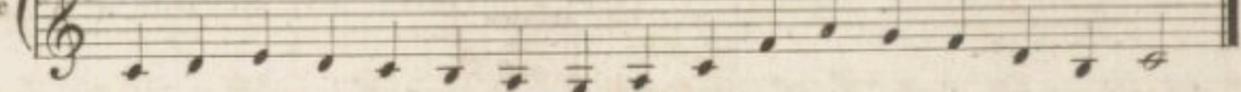
CLÉ DE SOPRANO. 

Le même passage en Clé de Sol. 

Cette Clé sert pour les voix de femmes.

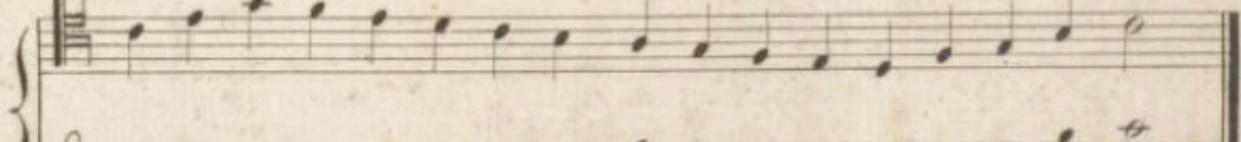
Avec la Clé d'Alto les notes sont écrites, pour l'œil, à une septième audessus des notes de la Clé de Sol.

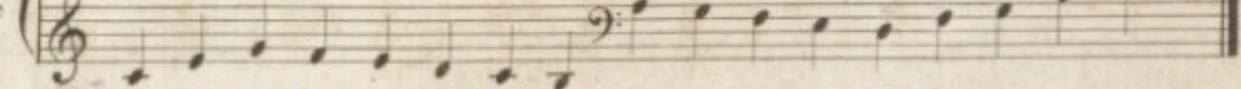
CLÉ D'ALTO. 

Le même passage en Clé de Sol. 

Cette Clé sert pour les voix graves de femmes.

Avec la Clé de Ténor les notes sont écrites, pour l'œil, à une neuvième audessus des notes de la Clé de Sol.

CLÉ DE TÉNOR. 

Le même passage en Clé de Sol. 

Cette Clé sert pour les voix d'hommes.

TABLEAU DES CLÉS COMPARÉES À LA CLÉ DE FA ET À LA CLÉ DE SOL.

Soprano.

Alto.

Tenor.

Basse et clé de SOL.

Ces clés ne sont guère usitées que sur deux octaves. Le passage suivant peut servir d'exemple pour essayer de jouer en partition. Les deux 1^{res} portées seront jouées par la main droite les deux plus graves par la main gauche.

Andante.

Soprano.

Alto.

Tenor.

Basse.

La 1^{re} mesure doit produire cet effet

et ainsi de suite pour tout le reste.

Pour jouer avec facilité dans ce genre il faut choisir des quatuors en partition et d'autres compositions à grand orchestre. Voilà le nom et le diapason des instrumens en usage formant une symphonie.

1^o. Deux Violons (écrits sur la clé de Sol.)

2^o. Un Alto (clé d'Ut 3^{me} ligne.)

3^o. Un Violoncelle et une Contre-Basse sur la clé de Fa; le Violoncelle joue parfois sur la clé de Sol et la clé d'Ut 4^e ligne.

4^o. Deux Flûtes (clé de Sol.)

5^o. Deux Hautbois (clé de Sol.)

6^o. Deux Clarinettes (clé de Sol.) (Voir l'observation plus loin.)

7^o. Deux Bassons (clé de Fa et quelquefois clé d'Ut 4^e ligne.)

8^o. Deux Cors (clé de Sol.) (Voir l'observation plus loin.)

9^o. Deux Trompettes (clé de Sol comme les Cors.)

10^o. Deux Timbales (clé de Fa.)

11^o. Trois Trombones (clé de Fa, clé d'Ut, et clé de Sol.)

Il y a Trois Clarinettes; en *Si b*, en *La*, et en *Ut*. On les indique par Clarinettes en *B b*, en *A*, en *C*.

Clarinettes in *B b*.

On exécute.

Clarinettes in *A*.

On exécute.

Il en est de même pour tous les tons, la Clarinette en *Ut* ou *C* ne transpose pas.

Pour les Cors on écrit en *Ut*, mais il faut indiquer par des lettres quel corps de rechange convient au morceau.

Ainsi Corni in *D* veut dire Cors en *Re*, *C* in *F* veut dire Cors en *Fa* &.

L'étendue du Cor comporte environ deux octaves depuis jusqu'à

Corni in *D*.

On joue.

Corni in *F*.

On joue.

Corni in *F b*.

On joue.

Nous donnerons quelques exemples sur les diverses espèces de Clarinettes et de Cors.

On écrit.

Clarineti in B.

Corni in E \flat .

Sur le piano.

On écrit.

Clarineti in A.

Corni in D.

Sur le piano.

Les Trompettes (Clarini ou Trombe) ont exactement les mêmes propriétés que les Cors, mais à une octave plus haut.

Les Timbales contiennent deux notes la tonique et la quarte audessus ou la quinte audessous.

On écrit cette partie en Ut, et on indique le ton du morceau au commencement.

Indication.

Clarini in D.

Timpani in D.

Exécution.

La Contre-basse joue une octave plus bas que ne l'indique l'écriture.
 Au moyen d'arpèges et de tremolando, on peut jouer sur le piano des passages analogues au suivant qui est écrit pour 2 Violons, Alto, Basse, et Contre-basse.

Allegro.

Violon 1^{er}

Violon 2^d

Alto.

Violoncelle
et Basse.

Exécution sur le piano.

Allegro.

Quand la mélodie est partagée entre les instrumens à vent et à cordes, il faut tâcher de conserver le plus qu'on peut de chaque partie, et dans tous les cas adopter toujours le chant le plus saillant.

Violon 1^{er}
 Violon 2^d
 Alto.
 2 Flûtes.
 2 Hautbois.
 2 Clarinettes
 in B \flat .
 2 Corni
 in E \flat .
 Violoncelle
 et Basse.

On jouera de la main droite le chant de la Clarinette, de la Flûte, et du Hautbois, on suivra autant que possible de la main gauche les intentions de la partition. La marche de la basse ne doit jamais être changée.

PIANO FORTE.

Clar:
 Cor.
 Hautb:
 Cor.
 Fl:
 Hautb:
 Clar:

On voit que si l'on n'exécutait que le chant du Violon, la mélodie serait incomplète. Les notes graves ne doivent pas être séparées ni diminuées autant que cela est possible, on peut les doubler à l'octave.

La lecture de la partition doit être commencée sur des ouvrages très faciles, parce que les réductions bien faites exigent une grande habitude. Quand les parties de l'harmonie sont très éloignées, comme la main ne peut embrasser qu'une octave, il faut prolonger le son au moyen de la pédale céleste.

QUINTETTE.

The musical score is for a Quintet and Piano. It consists of five staves for the strings and one grand staff for the piano. The instruments are Violon 1^{er}, Violon 2^d, Alto 1^{er}, Alto 2^d, and Violoncelle. The piano part is written in a grand staff with a treble and bass clef. The score includes various dynamics such as *sp* (sforzando piano) and *p* (piano), and performance instructions like *pizz:* (pizzicato) and *Ped.* (pedal). The piano part features a celeste pedal effect, indicated by a star and the word *Ped.* above the notes.

Quand on trouve l'indication *pizz:* il faut jouer piano et très staccato.

C'est la même chose quand on rencontre l'expression *col arco*.

On place ainsi les instrumens dans une grande partition: sur les trois 1^{eres} portées les Violons l'Alto, les instrumens à vent sur les autres portées inférieure, et sur les dernières le Violoncelle et la Contre-basse.

Ou bien:

Le quatuor d'instrumens à cordes sur les portées les plus basses, et au dessus chacun selon leur importance, tous les instrumens à vent.

On écrit indifféremment le Violoncelle et la Contre-basse sur une ou deux portées.

Quand la partie de petite Flûte est ajoutée aux instrumens à vent, il faut l'exécuter à l'octave plus élevée.

Les Trombones sont placés quelquefois à trois sur une portée.

Quand les timbales ont un trille le piano le rend par un tremolo.

Exemple.

The example shows a trill in the bass clef, indicated by the word *trillo* above the notes.

au piano.

The example shows a tremolo in the treble clef, indicated by the word *tremolo* above the notes.

Exemples de quelques passages à grand orchestre en partition, et écrit de différentes manières.

1^{re} Manière de disposer la partition.

All.^o moderato.

Violon 1^{er}

Violon 2^d

Alto.

Petite Flûte.

Flûte.

2 Hautbois.

2 Clarinettes en LA.

2 Bassons.

2 Cors en RÉ.

2 Trompettes en RÉ.

Timbales en RÉ LA.

3 Trombones.

Violoncelle et Basse.

The musical score is arranged in a traditional orchestral format. It features 13 staves, each with a specific instrument label on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The third measure is also marked with a piano (p) dynamic. The instruments listed are: Violon 1^{er}, Violon 2^d, Alto, Petite Flûte, Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes en LA, 2 Bassons, 2 Cors en RÉ, 2 Trompettes en RÉ, Timbales en RÉ LA, 3 Trombones, and Violoncelle et Basse.

2^{me} Manière de disposer une partition.

Timbales en RE LA.

Trompettes en RE.

Cors en RE.

Petite Flûte.

2 Flûtes.

2 Hautbois.

2 Clarinettes en LA.

2 Bassons.

3 Trombones.

Violon 1^{er}.

Violon 2^d.

Alto.

Violoncelle et Basse.

Le passage précédent serait exécuté ainsi sur le piano.

All^o moderato.

A musical score for piano in G major, 2/4 time. The piece is marked 'All^o moderato'. It consists of two staves, treble and bass. The melody in the treble staff features a series of chords and moving lines, with dynamic markings of fortissimo (ff) and piano (p). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a steady rhythmic pattern.

L'art de lire la partition paraît extrêmement difficile au premier abord, à cause de la multitude de portées qu'il faut lire à la fois; mais l'expérience surmonte ces obstacles et avec un peu de persévérance et d'attention toutes les réductions se font bien et facilement.

La pratique est un moyen puissant dans les arts c'est par elle que se développent et le génie et le talent qui resteraient à jamais incultes.

CHAPITRE XVIII. DES PRÉLUDES.

Préluder, c'est exécuter à l'instant une introduction à un morceau.

En préluant on a plusieurs objets en vue.

1^o D'exercer et de préparer les doigts à l'exécution qui va suivre.

2^o De fixer de suite l'attention des auditeurs pour les forcer graduellement à écouter le morceau.

Le prélude doit toujours être dans le même ton que le morceau qu'il précède, ou, au moins se terminer dans ce ton.

Il est convenable de jouer quelque prélude avant de commencer une pièce; mais il ne faut pas exécuter des successions de gammes, en guise de prélude; c'est de fort mauvais goût.

Dans les préludes en traits rapides ou dans diverses combinaisons analogues il faut terminer par l'accord de 7^{me} dominante et l'accord parfait. Nous donnons l'exemple de ces formules pour les 24 tons.

UT majeur. LA mineur. FA majeur. RÉ mineur. SI^b majeur. SOL mineur. MI^b majeur. UT mineur.

A musical score for piano in common time, showing a sequence of chords for the first set of keys: UT majeur, LA mineur, FA majeur, RÉ mineur, SI^b majeur, SOL mineur, MI^b majeur, and UT mineur. The chords are arranged in two staves, treble and bass, with a piano (p) dynamic marking.

LA^b majeur. FA mineur. RÉ^b majeur. SI^b mineur. SOL^b majeur. MI^b mineur. SI majeur. SOL[#] mineur.

A musical score for piano in common time, showing a sequence of chords for the second set of keys: LA^b majeur, FA mineur, RÉ^b majeur, SI^b mineur, SOL^b majeur, MI^b mineur, SI majeur, and SOL[#] mineur. The chords are arranged in two staves, treble and bass.

MI majeur. UT[#] mineur. LA majeur. FA[#] mineur. RÉ majeur. SI mineur. SOL majeur. RÉ mineur.

A musical score for piano in common time, showing a sequence of chords for the third set of keys: MI majeur, UT[#] mineur, LA majeur, FA[#] mineur, RÉ majeur, SI mineur, SOL majeur, and RÉ mineur. The chords are arranged in two staves, treble and bass.

N° 1. *fp*

8

p

N° 2. *f*

8

p

p

N° 3. *f*

8

p

N° 4. *f*

8

p

N° 5. *mf*

8

p

8

p

Passage chromatique praticable dans tous les tons.

N^o 6.

Comme nous l'avons dit, il ne faut pas s'en tenir à des gammes, mais y mêler diverses passages dont nous avons donné de nombreuses formules dans la 2^{me} partie. Exemple :

N^o 7.

N^o 8.

D'ailleurs les préludes doivent être joués sans prétention. Mais au fur et à mesure que l'élève devient plus habile, il doit rendre ses préludes plus intéressants en y intercallant des accords et des passages en rapport avec ce qui doit les suivre.

EXERCICES SUR LES PRÉLUDES.

N^o 1.

Allegro.

N° 2.

p
legato.

cresc.
f

N° 3.

p
cres.

f
p

Allegro vivace.
N° 4.

p
leggier:

f
p

N^o 5. *All.^o vivo.*
p *cres.*

N^o 6. *All.^o con brio.*
ff *sostenuto.* *pp*

N^o 7. *And.^o sostenuto.*
pp legatissimo. *calando.* *pp*

Allegro moderato

N° 8.

leggier:

Allegro molto moderato.

N° 9.

dol. *cres.*

legato. *p* *dim.* *calando e riten.* *pp*

N° 10.

All^o vivo.

P leggier:

dim:

pp

Les préludes qui sont attaqués avec énergie sont toujours agréables parceque l'accentuation du rythme fait croire que la pièce est commencée.

Quand on joue en public, il ne faut pas préluder longtemps: quelques accords suffisent par exemple:

Allegro moderato.

N^o 1.

pp

Moderato.

N^o 2.

pp

N^o 5.

p

Dans les pièces à plusieurs parties il faut commencer avec tous les concertans.

Il serait impossible de donner des formes de tous les preludes praticables, leur variété est innombrable, mais il n'est pas inutile d'étudier ceux des grands maîtres afin que la mémoire conserve le souvenir des tournures les plus usuelles qu'on peut modifier selon la circonstance.

Le prélude doit toujours être si simple et si naturel qu'il paraisse le résultat d'une inspiration spontanée.

Il faut surtout qu'il ait du rapport avec le morceau auquel il doit en quelque sorte servir d'introduction.

CHAPITRE XIX.

DE L'IMPROVISATION.

Comme l'auteur de cette méthode a publié (œuvre 200) un traité spécial sur l'art d'improviser, il conseille à l'élève de le consulter pour y profiter de quelques règles dues à une vieille expérience.

Improviser c'est créer du premier jet, sans préparation, sans réflexion, une mélodie, un morceau, tels qu'ils viennent à l'idée, et que les doigts exécutent avec une telle facilité que l'on puisse croire le morceau écrit depuis longtemps et su par cœur.

Pour bien improviser il faut une grande agilité dans le doigté.

Beaucoup de lecture; une connaissance des œuvres des bons maîtres.

Une grande mémoire musicale et de la présence d'esprit.

Des connaissances positives en harmonie.

Des dispositions naturelles à inventer des chants, en un mot à improviser.

L'habitude d'improviser rend l'improvisation assez facile quand on possède les qualités sus énoncées.

Le talent d'improviser ne consiste pas exclusivement à faire succéder des notes à des notes, mais à jouer des pièces qui aient un sens et dans lesquelles on distingue des mélodies comprises par tout le monde et qui se produisent sous des formes variées et agréables.

Il y a des fantaisies sur des motifs d'opéra qui peuvent donner une idée d'un morceau improvisé.

Nous avons dit qu'il fallait des dispositions naturelles pour improviser cependant ce talent n'est pas aussi rare que le petit nombre d'improvisateurs pourraient le faire croire.

C'est que, malheureusement, on cultive rarement les facultés de ce genre dans les élèves. Il serait cependant utile d'exercer un pianiste déjà habile, sur des idées simples qu'il apprendrait graduellement à modifier à transposer avec des nuances, des accentuations, des rythmes différents.

Après avoir travaillé ainsi sur les idées des autres, on inventerait des mélodies analogues à celles que l'on connaît jusqu'à ce que l'esprit dégagé de toutes les entraves que le commencement de l'étude rend nécessaires s'élançât avec hardiesse dans le vaste domaine de l'imagination.

CHAPITRE XX.

DES QUALITÉS D'UN BON PIANO.

MOYENS DE CONSERVATION — MANIÈRE DE L'ACORDER.

Un bon piano doit produire un son plein, sans dureté, sans faiblesse, et d'une égalité relative sur toutes les octaves.

La force du son doit être modifiée à la volonté du pianiste par la manière d'attaquer la corde; il faut pour cela que l'échappement soit bien fait.

Le son doit toujours être égal et d'un beau-timbre dans les piano et les forte; dans l'exécution d'une mélodie ou sur un passage rapide chargé de notes brèves.

La touche ne doit être ni trop dure, ni trop facile à enfoncer; mais elle présentera une répulsion suffisante pour aider à l'élasticité des doigts.

Quand on a frappé la touche on ne doit jamais entendre la corde trembler, friser ou fouetter d'une manière discordante pardessus les autres cordes.

Quand aux autres avantages qui constituent un bon instrument, ils dépendent du facteur.

Il faut seulement faire observer ici que l'instrument se détériore dans un local trop humide ou trop chaud et qu'il devient très difficile de le maintenir d'accord.

Il faut qu'un pianiste sache dans l'occasion, relever une corde qui baisse et au besoin accorder son piano.

Voici quelques instructions à ce sujet.

On se procure d'abord un diapason, une clé de piano, et un coin, petit morceau de bois recouvert en cuir et qui va en s'amincissant. Ces trois objets doivent être achetés en même tems que l'instrument.

On fait résonner le diapason en frappant du côté des branches sur un corps dur on obtient le *La* de la 3^{me} octave.

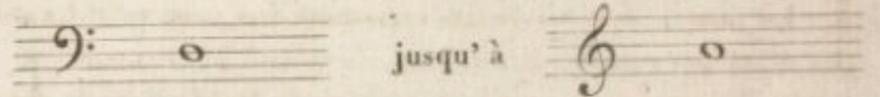


Qui sert de régulateur pour toutes les autres notes.

Quand un piano a trois cordes on met le coin sur deux et on accorde celle qui reste à vide. Après on empêche de vibrer la 3^{me} et on accorde la 2^{me} sur la 1^{re} puis la 3^{me} sur les deux autres.

Il faut éviter de tourner la clé trop vite, aucune corde ne résisterait à une tension subite.

Quand le piano est accordé dans le milieu du clavier c'est-à-dire depuis jusqu'à



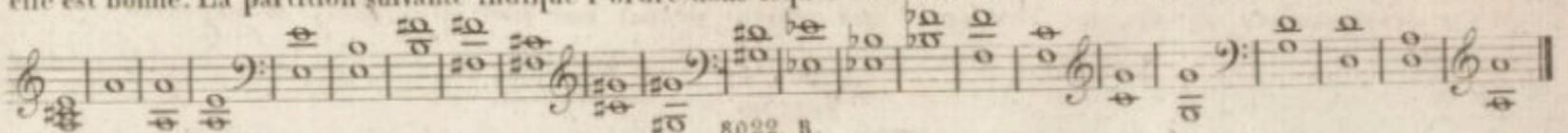
On continue ainsi l'accord.

Les deux intervalles les plus agréables sont l'octave et la quinte, et pour une oreille musicale les dissonances entre l'une ou l'autre s'entendent de suite.

Ces deux intervalles servent donc à régulariser l'accord des autres.

Quand le *La* de la 3^{me} octave sonne exactement en unissons avec le diapason, il faut chercher son octave puis la Quinte *Mi* audessus, puis le *Mi* à l'octave; ensuite la quinte supérieure *Si* puis encore la quinte supérieure *Fa* # puis l'octave inférieure *Fa* # puis encore la quinte supérieure *Ut* #.

Quand cet *Ut* # est d'accord, on peut faire la preuve de l'opération en frappant l'accord parfait majeur, s'il donne juste, elle est bonne. La partition suivante indique l'ordre dans lequel les notes et les accords doivent être touchés.



Quand on sort de ces limites et qu'on trouve l'instrument désaccordé c'est la preuve qu'on a commis une erreur. Il faut la rectifier ainsi.

Il y a trois degrés de perfection dans la manière d'accorder une octave, une quinte, et une tierce.

Dans le 1^{er} degré, on obtient une justesse faible.

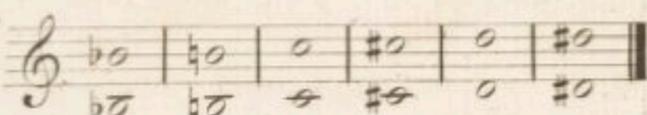
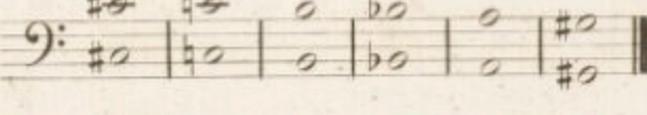
Dans le 2^d degré la justesse est parfaite.

Dans le 3^{me} degré la justesse est forte, c'est à dire un peu haute.

Les 12 demi tons de l'octave sont donc également justes ou également faux quand ils sont tempérés. Car il y a 35 sons dans la gamme physique.

L'art de l'accordeur consiste donc à répartir adroitement les degrés d'abaissement ou d'élévation afin d'arriver à les réduire à douze, les seules usités dans notre système. Cela demande beaucoup d'habitude et une oreille exercée. Quand on trouve des erreurs sur les dernières quintes ou les dernières octaves il faut retourner à la progression précédente.

Quand le milieu du clavier est accordé le reste est facile à régler par octaves de demi tons en demi tons.

Notes graves.  Notes aiguës. 

Pour accorder correctement une note seule, on la frappe avec son octave. Dans la partie aigüe du piano on touche l'octave grave, c'est le contraire dans la partie basse.

CONCLUSION.

L'auteur croit pouvoir assurer à un élève doué d'intelligence un succès complet, c'est à dire une connaissance parfaite de l'instrument sous le rapport théorique et pratique, s'il suit graduellement les errements tracés dans cette méthode.

Une longue expérience, semble justifier cette assertion puisque plusieurs élèves de l'auteur occupent un rang distingué parmi les pianistes.

Si le maître et l'élève se comprennent, que le premier ait de la patience, l'autre de l'activité; six mois suffisent pour étudier la 1^{re} partie de la méthode, et trois mois pour chaque partie suivante, ce qui réduit à un an le cours complet de piano.

Cependant les exercices servant d'application ne devront pas être abandonnés de suite; il faut y revenir souvent pour posséder les règles d'une manière plus sûre.

L'usage des mécaniques qui ont pour but de donner de la souplesse aux doigts, peut être adopté par les élèves qui posent leurs mains contrairement aux règles.

Dans tout autre cas il faut le rejeter, car si l'on suit bien les principes, les mécaniques sont inutiles; et il ne faut pas réduire l'élève au rôle d'automate.

Le maître doit suivre attentivement les progrès de son élève, étudier son caractère et ses dispositions musicales; les développer graduellement en cherchant à lui conserver un cachet d'individualité qui le fasse apprécier plus tard. Il ne faut pas être exclusif dans le choix de la musique car un bon pianiste doit connaître tous les bons maîtres de chaque école.

Il faut être sévère à soi même, surtout dans les commencemens de l'étude. Les vices d'exécution ne se corrigent plus quand ils dégénèrent en habitude; tandis que l'aisance et la régularité du doigté, ne se perd jamais, même dans l'âge mur.

La musique est l'art par excellence, parcequ'il fait naître les émotions les plus vives et les plus spontanées; de tels effets ne peuvent être produits que par un grand artiste; c'est à dire par un musicien passionné pour son art, qui consacre sa vie et son intelligence à chercher les moyens de se distinguer dans sa spécialité. Un tel homme laisse des traces de son passages et il peut espérer qu'on ne l'oubliera pas.

FIN DE LA 3^{me} ET DERNIÈRE PARTIE.