



HENRI HERZ.

C.

162

M E T H O D E

Complète,

DE PIANO.

P A R

H E N R I H E R Z



Op: 100.

Prix: 30^c

Paris.

Chez J. Meissoumier, Éditeur Rue Dauphine 22.

Londres, chez Dalmonde & C^{ie} Mayence & Amers, chez les Fils de B. Schott

Propriété des Éditeurs.

Vm^s. 322

J. Meissoumier

RUE DAUPHINE N°22.

REVISED

1850

1850

1850

1850

1850

1850

1850

1850

1850

PRÉFACE.

Plus un art se popularise, plus il devient difficile de s'y faire un nom. A une époque peu éloignée de nous, l'usage du piano était un privilège exclusif de l'opulence et de l'aristocratie. Alors, quelques sons chevrotans tirés du *clavecin*, dans l'exécution d'une *Ronde* ou d'un *Mennet*, excitaient l'enthousiasme et emportaient les applaudissemens d'un cercle du beau monde.

Depuis, l'art a marché... et, dans l'intervalle d'un demi-siècle, quel espace n'a-t-il pas franchi! De grands compositeurs, qui furent aussi de grands exécutans, ont imprimé au piano, dans le siècle dernier, une impulsion qui ne devait plus se ralentir, et lui ont assigné la place qu'il devait occuper dans la musique moderne. Sur leurs pas se sont élancés des artistes dignes de continuer l'œuvre des fondateurs; parmi nous s'est élevé un peuple nombreux d'exécutans qui se sont approprié les conquêtes de l'art tandis que les maîtres en reculaient les bornes; enfin, les facteurs, offrant au génie, à mesure qu'il s'élevait plus haut, un plus noble interprète de ses inspirations, ont eu, aussi, dans ce rapide progrès, leur part d'influence et de gloire.

Mais, par une loi commune à tous les arts, parcequ'elle est fondée sur la nature de l'homme, avec la puissance d'émouvoir s'est accru le besoin d'émotions, et, successivement, la difficulté d'y satisfaire. Delà, pour les compositeurs, la nécessité de chercher dans le cœur humain des fibres qui n'eussent point encore vibré. Cependant, les procédés nouveaux, les combinaisons harmoniques, les grands effets trouvés par l'école moderne n'ont pas rencontré toujours un accueil bienveillant auprès des partisans exclusifs du passé. Nous avons perdu, disent-ils, la manière large, la noble simplicité des anciens; et ils déplorent la décadence de la musique, comme si cet art, se dépouillant à la fois de sa liberté et de son originalité, devait se copier servilement lui-même, au lieu d'imiter la nature, intarissable source de ses productions.

Nous professons, sans doute, une admiration sincère pour les chefs-d'œuvre que le temps a consacrés, mais, sans préjudice pour les gloires légitimement acquises, ne pouvons-nous avoir un caractère qui soit le nôtre? si le *travail* est la condition du *beau* dans les arts d'imitation, le pre-

mier devoir d'un siècle, dans ses créations artistiques, n'est-il pas de se ressembler à lui-même?

Loin de nous, toutefois, la pensée de renouveler ici ces querelles où l'opinion publique n'est comptée pour rien, où les succès sont foulés aux pieds par ceux-là même qui en sont le plus avides. Dans leur intérêt, comme dans celui de l'art dont ils semblent plaider la cause, puissent-ils ne jamais oublier que le devoir d'un véritable artiste ne consiste pas à poursuivre de stériles regrets un passé qui ne saurait revenir, mais à chercher dans le présent une nouvelle moisson de travaux et de gloire.

Pour moi, en ce qui concerne l'art de toucher le piano, et, surtout, quand il s'agit d'enseignement, je regarde tout système exclusif comme une injustice ou une erreur. Au lieu d'imposer mes goûts personnels, j'adopte tout ce qui est beau, dans l'opinion générale, et je ne crois avoir rempli ma tâche qu'après avoir conduit progressivement l'élève à une exécution irréprochable de toute bonne musique, à quelque école qu'elle appartienne.

Aussi me suis-je attaché particulièrement à concevoir l'ensemble et à marquer les divisions de ma Méthode de manière à ce que rien d'utile n'y fût omis, et qu'un maître pût la faire suivre, sans que l'élève se trouvât rebuté par des règles trop compliquées ou des exercices trop arides. J'y ai réalisé, à cet égard, toutes les améliorations que m'a suggérées la longue expérience que j'ai faite sur moi-même avant de l'appliquer aux autres. Car, si j'ai pu contribuer pour ma part aux progrès de l'art du pianiste, ce n'est pas comme on pourrait le croire, à une organisation plus heureuse que j'en suis redevable, mais à la marche que j'ai suivie depuis mon enfance, et, aussi, à l'usage du *Dactylion*⁽¹⁾ dont j'ai constaté l'utilité générale par tant d'expériences et de succès.

L'empressement avec lequel on s'est emparé d'une invention si simple m'a convaincu qu'elle est de celles qui se propagent d'elles-mêmes; et l'*Institut Royal de France*, en l'honorant de son suffrage, a hautement sanctionné celui du public.

Si, par la propagation toujours croissante de ce puissant moyen mécanique et par la publication de cet ouvrage élémentaire, je puis être utile encore à l'art dont l'étude a fait mon bonheur, je croirai avoir atteint mon but et reçu la plus douce récompense de mes travaux.

(1) On sait qu'une exécution parfaite des exercices des cinq doigts est la preuve la plus irrécusable d'un bon mécanisme et la meilleure préparation aux grandes difficultés du piano. Le *Dactylion* a pour but d'alléger ce travail, et l'expérience atteste qu'une heure d'exercice par jour avec cet instrument, suffit pour accélérer les progrès des élèves et pour entretenir le talent des artistes.



ÉLÉMENTS DE MUSIQUE.

La *Musique* est l'art de peindre, par la combinaison des sons et du rythme, les sentimens et les effets qu'elle peut imiter.

Elle se divise en deux parties: la *mélodie* et l'*harmonie*. La *mélodie* est la combinaison des *sons successifs*; l'*harmonie* est celle des *sons simultanés*.

L'*harmonie* est à deux, trois, quatre parties, selon qu'elle combine deux, trois ou quatre sons ensemble. On appelle *Solo* un morceau exécuté par une seule voix ou un seul instrument; *Duo*, un morceau qui combine deux voix ou deux instruments; *Trio*, etc. L'*unisson*⁽²⁾ est l'émission simultanée du même son par plusieurs voix ou plusieurs instruments; L'*accord* est l'émission simultanée de plusieurs sons différens, combinés selon les lois de l'*harmonie*.

Le *Son* est l'élément essentiel de la musique: Cependant tout son n'est pas musical. On appelle *son*, en général, tout ce que l'oreille entend; on nomme *son musical* tout son appréciable compris dans l'étendue des voix et des instruments.

Les sons musicaux diffèrent entre eux, 1.^o par le *Timbre*; 2.^o par l'*Intonation*; 3.^o par l'*Intensité*; 4.^o par la *Durée*.

Le *Timbre*⁽³⁾ est la différence de qualité entre les sons; l'*Intonation*, la différence de ton: par exemple, dans l'*unisson*, les sons des voix ou des instruments réunis ne diffèrent que par le timbre, l'*intonation* étant la même; dans l'*accord*, ils diffèrent par le timbre et par l'*intonation*, les sons combinés étant plus graves ou plus aigus les uns que les autres. Soit dans l'*unisson*, soit dans l'*accord*, soit même dans un son isolé, l'*intensité* et la *durée* peuvent varier à l'infini, et ces deux différences sont indépendantes l'une de l'autre et de celles qui précèdent.

La réunion de tous les sons compris dans l'étendue des voix et des instruments, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu, forme l'*Échelle générale des sons musicaux*.

Elle se divise en *échelles partielles* appelées *gammes*. La *gamme* est une série de sept sons, dont cinq tons⁽⁴⁾ et deux demi-tons. Les deux demi-tons sont placés, dans la *gamme ascendante*, l'un du 5.^e au 4.^e degré; l'autre du 7.^e au 8.^e La *gamme* est *ascendante* quand on suit l'ordre des intonations du grave à l'aigu; *descendante* quand on suit l'ordre inverse.

Quelque nombreux que soient les sons dont se compose l'*échelle générale*, on n'a donné de noms qu'à ceux compris dans une seule *gamme*; il n'y a conséquemment que sept noms pour tous les sons musicaux: *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*.

Après la septième note, et successivement, de sept en sept notes, la même série recommence. De là vient que les noms d'*ut*, de *ré*, de *mi*, etc, se répètent autant de fois qu'il y a de gammes.

La *gamme* peut commencer par chacune des sept notes qui la composent: de là viennent les dénominations de *gamme d'ut*, *gamme de ré*, *gamme de mi*, etc; et comme ces gammes représentent les tons, on dit aussi le ton d'*ut* pour la *gamme d'ut*, le ton de *ré* pour la *gamme de ré*, etc.

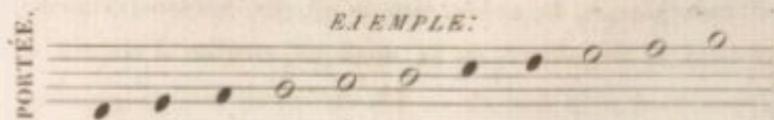
Dans ces gammes, la première note exprime toujours le ton le plus grave: on l'appelle *Tonique*, parcequ'elle donne son nom au ton représenté par la *gamme* qu'elle commence, et dont elle est la note fondamentale. Les notes suivantes prennent les noms de *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixte*, *septième*, *octave*, selon le degré qu'elles occupent. Ainsi, l'*octave* est l'intervalle d'un son à un autre son de huit degrés plus grave ou plus aigu; la *septième* est l'intervalle d'un son à un autre son de sept degrés plus grave ou plus aigu, et ainsi des autres.

La note placée un demi-ton au dessous de la tonique s'appelle *sensible*, parceque son effet suspensif réveille le sentiment de la tonique qui la suit toujours et lui sert de complément.

NOTATION MUSICALE.

La *Notation Musicale* est l'art de figurer aux yeux les sons, le silence et le rythme.

Pour représenter l'*échelle générale* des sons musicaux, on est convenu de se servir de cinq lignes parallèles, horizontales, dont la réunion se nomme *Portée*. On les compte de bas en haut. Les petits ovales, pleins ou vides, que l'on trace sur les lignes et dans leurs espaces ou interlignes, s'appellent *notes* et représentent les intonations des sons.



On conçoit que cinq lignes ne peuvent, par elles-mêmes, contenir toutes les notes de l'*échelle musicale*, composée de sept octaves. Pour les rendre suffisantes, on a adopté trois moyens: 1.^o les *lignes additionnelles*; 2.^o les *Clefs*; 3.^o les *Dièses* et les *Bémols*.

(1) Nous parlerons du Rythme dans un chapitre spécial. Page 8.

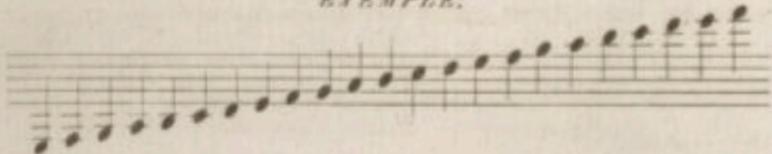
(2) Unisson signifie un seul son.

(3) Il n'est pas dans le plan de cet ouvrage de traiter du timbre particulier à chaque instrument, nous nous bornons donc à le définir en général.

(4) Le ton est composé de deux demi-tons; le demi-ton est le plus petit intervalle qu'admette le piano.

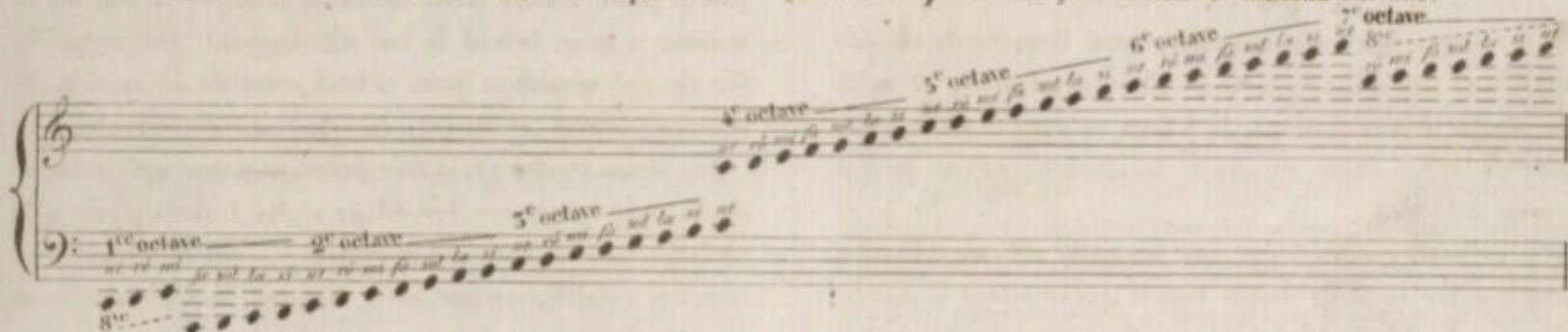
Les *lignes additionnelles* ne sont qu'un supplément accidentel aux lignes de la portée, quand celles-ci sont insuffisantes, c'est-à-dire, lorsque les sons, aigus ou graves, montent ou descendent au delà de son étendue. Elles ne servent que pour une note chacune, et se tracent parallèlement à la portée, dont elles figurent l'extension.

EXEMPLE:



Les *Clefs* sont un moyen ingénieux d'éviter la multiplicité des lignes additionnelles, et, par cela même, de faciliter la lecture musicale, en ramenant sur la portée les sons qui en dépassent les limites.

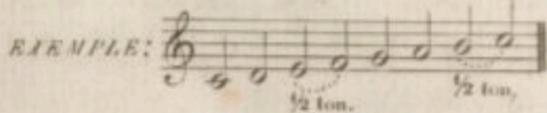
La musique de piano s'écrit sur deux portées: l'une à la *clef de sol*, l'autre à la *clef de fa*. L'exemple suivant



Il y a dans la gamme, comme nous l'avons dit, cinq tons et deux demi-tons. Chacun des cinq tons peut se diviser en deux demi-tons, ce qui fait douze demi-tons pour la gamme entière. À l'aide du *dièse* (\sharp) et du *bémol* (\flat), on peut représenter par demi-tons toute l'échelle musicale, sans augmenter le nombre des lignes de la portée.

Le dièse élève et le bémol baisse d'un demi-ton la note qui le suit. Le *bécarre* (\natural) détruit l'effet du dièse et du bémol, et rend à la note son intonation naturelle.

Nous avons dit que, dans la gamme d'*ut*, les deux demi-tons sont placés, l'un du 5^e au 4^e degré, l'autre du 7^e au 8^e.



Pour ramener les gammes ou tons de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la*, de *si*, au type de la gamme d'*ut*, c'est-à-dire, pour rendre aux deux demi-tons, dans toutes ces gammes, le rang qu'ils occupent dans la gamme d'*ut*, on se sert des dièses et des bémols: au moyen de ces signes, toutes les gammes sont assimilées à la gamme d'*ut* et présentent la même coordi-

en indique la forme et la position.

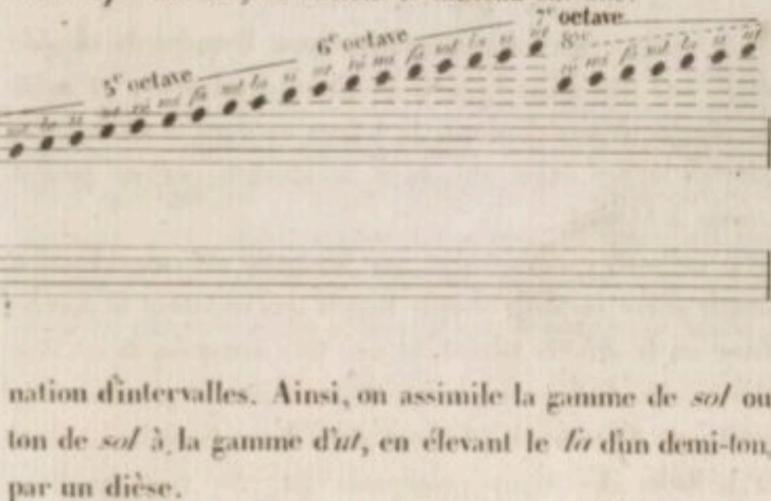


La *clef de sol*, placée sur la 2^e ligne, transfère sur la portée les sons *aigus*, et indique la note *sol*.

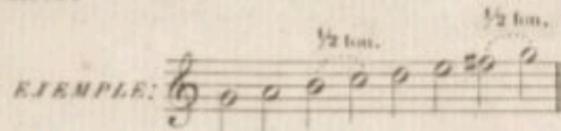
La *clef de fa*, placée sur la 4^e ligne, transfère sur la portée les sons *graves*, et indique la note *fa*. L'*accolade*, qui unit les deux portées, exprime la coïncidence et la simultanéité des sons et des mesures qu'elles contiennent.

La *clef d'ut*, qui transfère sur la portée les sons *intermédiaires*, n'étant plus en usage dans la musique de piano, nous nous abstenons de la décrire.

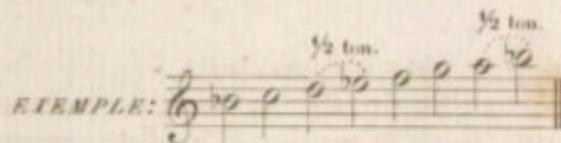
Une clef quelconque, en fixant le nom et la place d'une seule note, détermine par cela même le nom et la place de toutes les autres, puisqu'elles se suivent invariablement dans l'ordre direct ou inverse des gammes: ainsi, en parcourant tous les degrés ascendants ou descendants de l'échelle du *piano à sept octaves*, on obtient le tableau suivant:



nation d'intervalles. Ainsi, on assimile la gamme de *sol* ou ton de *sol* à la gamme d'*ut*, en élevant le *fa* d'un demi-ton, par un dièse.



On assimile la gamme de *si bémol* ou ton de *si bémol* à la gamme d'*ut*, en baissant le *si* et le *mi* d'un demi-ton, par des bémols.



Afin de ne pas répéter pendant toute la durée d'un morceau de musique les dièses ou les bémols qui déterminent le ton dans lequel il est écrit, on les pose à la clef, et alors ils annoncent que les notes qui leur correspondent, par leur position sur la portée, doivent être, dans toutes les octaves, élevées ou baissées d'un demi-ton, à moins que le bécarre ne vienne les remplacer.

Les dièses se succèdent et se posent, après la clef, par quintes ascendantes, à partir du *fa* dièse.

EXEMPLE:

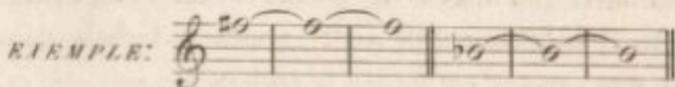
Fa ♯, *Ut* ♯, *Sol* ♯, *Ré* ♯, *La* ♯, *Mi* ♯, *Si* ♯.

Les bémols se succèdent par quarts ascendantes, à partir du *si* bémol, de manière que leur ordre est en sens inverse de celui des dièses.

EXEMPLE:

Si ♭, *Mi* ♭, *La* ♭, *Ré* ♭, *Sol* ♭, *Ut* ♭, *Fa* ♭.

Les dièses et les bémols s'emploient aussi, accidentellement, dans le cours d'un morceau: dans ce cas, ils n'ont de valeur que pendant la durée de la mesure où ils se trouvent. Cependant, quand la note finale d'une mesure est marquée d'un dièse ou d'un bémol, et qu'elle se prolonge à la mesure qui suit, l'effet de ces signes l'accompagne sans qu'il soit nécessaire de les répéter.



Certaines règles d'harmonie exigent l'emploi du *double dièse* (x) qui élève la note de deux demi-tons, et celui du *double bémol* (bb) qui la baisse de deux demi-tons. Ces doubles signes, étant purement accidentels, ne se posent jamais à la clef.

Ce ne sont, généralement, que les notes affectées déjà d'un simple dièse ou d'un simple bémol qui reçoivent le double dièse ou le double bémol⁽¹⁾ et, une fois marquées de ces doubles signes, le bécarre ne peut les ramener qu'à leur état antérieur de notes simplement diésées ou bémolisées: c'est là le sens des signes composés ♯♯, ♭♭, bécarre-dièse, bécarre-bémol.



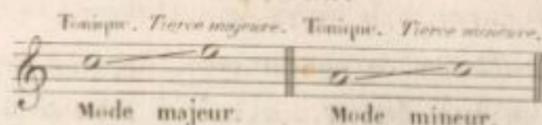
DES MODES.

On appelle *mode* la manière d'être d'une gamme par rapport à la distribution des tons et des demi-tons dont elle se compose. Il y a deux modes: le *majeur* et le *mineur*. Le *mode majeur* est celui dans lequel la troisième note de la gamme ascendante forme une *tierce majeure* avec la tonique; le *mode mineur* est celui dans lequel elle forme une *tierce mineure*.

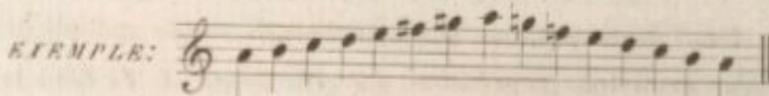
La *tierce majeure* est l'intervalle de deux tons; la *tierce*

mineure l'intervalle d'un ton et demi.

EXEMPLE:



Il y a, entre les deux modes, une autre différence caractéristique: au mode majeur, que les traits ou les phrases s'exécutent dans l'ordre ascendant ou descendant de la gamme, on parcourt la même série d'intonations; au mode mineur, les intonations éprouvent un changement qui consiste en ce que la sixte et la septième, qui sont majeures dans la gamme ascendante, deviennent mineures dans la gamme descendante. (2)



Tout mode majeur a pour *relatif* un mode mineur, et tout mode mineur a pour *relatif* un mode majeur. Le *relatif* du mode majeur se trouve une tierce mineure au-dessous de la tonique de ce mode. Ainsi, le ton d'*ut* majeur a pour relatif celui de *la* mineur, et le ton de *la* mineur a pour relatif le ton d'*ut* majeur. De même le ton de *sol* majeur a pour relatif celui de *mi* mineur, et réciproquement: il en est ainsi de tous les autres tons.

Les deux modes étant liés entre eux par une relation d'harmonie commune, les dièses et les bémols posés à la clef des tons majeurs s'appliquent également à leurs tons mineurs relatifs, comme on le voit par le tableau suivant.



Mais le nombre de dièses ou de bémols posés à la clef ne pouvant suffire pour distinguer les tons majeurs de leurs tons mineurs relatifs, et réciproquement, le sentiment musical, développé par l'habitude, est, à cet égard le meilleur guide à suivre.

(1) Quand le x ou le bb affectent une note z ou z, ils ne l'élèvent ou ne l'abaissent plus que d'un demi-ton.

(2) La gamme mineure, ascendante ou descendante, est sujette à certaines variations dont nous parlerons au chapitre des gammes.

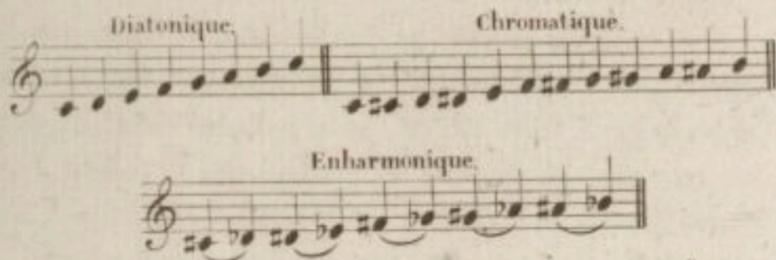
Cependant, il est un moyen matériel, ordinairement applicable, de faire cette distinction. Il consiste à voir si la *note sensible* du ton mineur relatif apparaît dès les premières mesures: dans ce cas, le mode est mineur. Le mode, soit majeur, soit mineur, se reconnaît aussi à la tonique, qui domine, en général, au commencement et à la fin du morceau.

DES GENRES.

Les sons musicaux, considérés sous le point de vue de l'intonation, se rapportent à trois systèmes ou *genres*. Le *diatonique*, le *chromatique* et l'*enharmonique*.

Le genre *diatonique* est basé sur les intonations naturelles de la gamme; le genre *chromatique*, sur l'usage des demi-tons représentés par les dièses et les bémols; le genre *enharmonique*, sur le changement de nom et de figures que subissent les notes, sans changer d'intonation: Je dis *sans en changer*, car, si la voix et les instruments à intonations mobiles, tels que la flûte, le violon, etc, peuvent en faire sentir la légère différence, le piano, instrument à intonations fixes, ne saurait la rendre.

EXEMPLES DES TROIS GENRES:



DURÉE DES SONS ET DU SILENCE.

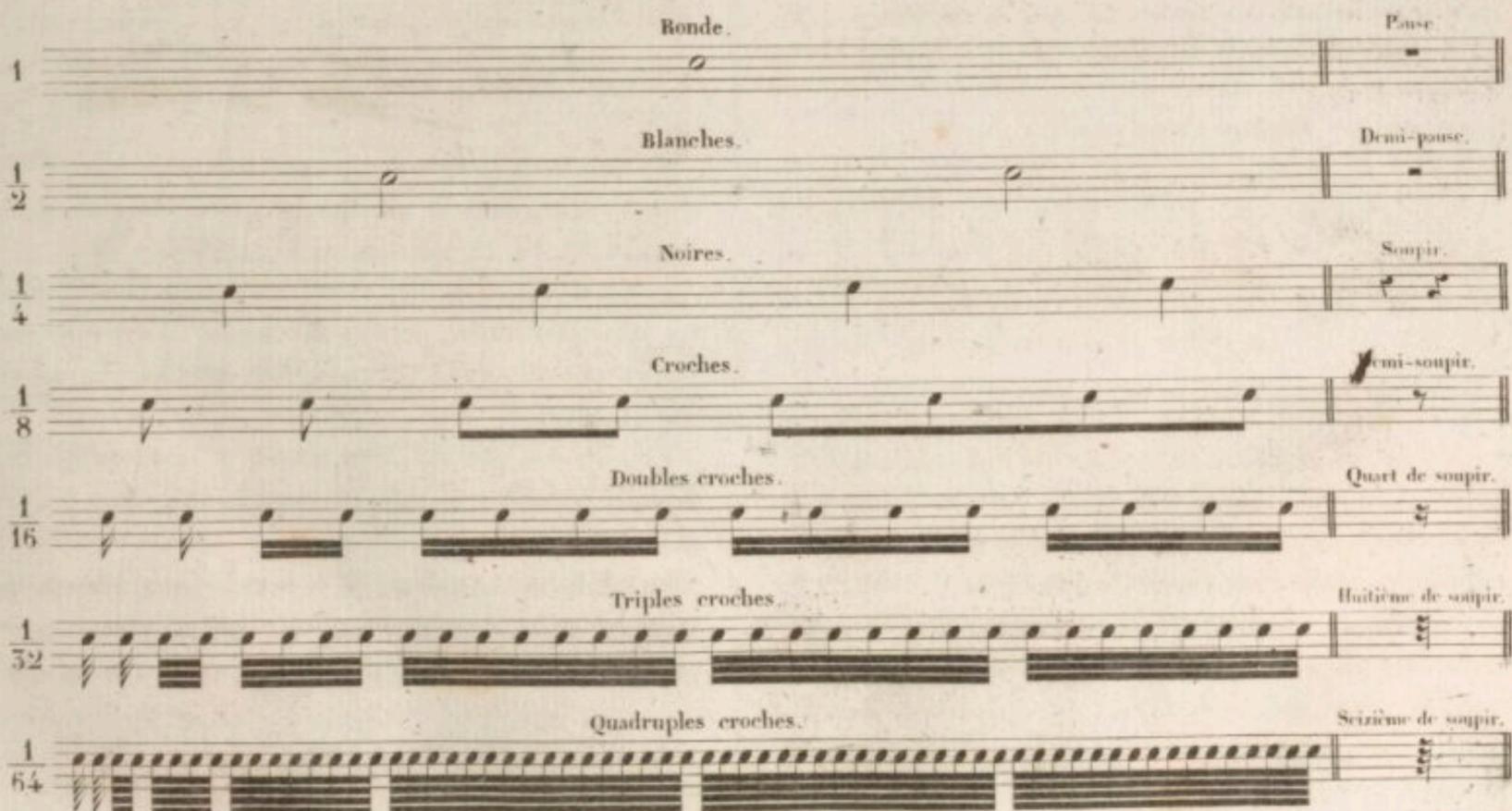
Jusqu'ici nous avons traité de l'étendue des sons musicaux, de leur division, de leur notation, puis de leur intonation selon les modes et les genres auxquels ils appartiennent: nous allons traiter de la *durée des sons et du silence*.

Ce n'est pas seulement dans la combinaison des sons, mais aussi dans l'emploi du silence que consiste la musique: en effet, quel que soit l'espace pendant lequel on suppose qu'un son se prolonge, on peut concevoir le silence prolongé pendant un espace égal. De là, la nécessité d'avoir, dans l'écriture musicale, des signes de la durée du silence équivalents à ceux de la durée des sons. Les uns et les autres se réduisant à un système commun, nous les exposerons simultanément, et nous les réduirons en un même tableau synoptique, pour rendre leur analogie plus frappante.

La durée des sons et du silence se divise en *durée relative* et *durée absolue*.

DURÉE RELATIVE.

On entend par *durée relative*, celle qu'un son a comparativement aux autres sons, un silence comparativement aux autres silences. Elle est indépendante du *mouvement*: ainsi, quel que soit le degré de vitesse ou de lenteur indiqué, les sons et les silences restent toujours, les uns à l'égard des autres, dans la proportion indiquée au tableau suivant de leur durée relative et des signes qui la représentent.



Dans ce tableau, le premier signe, appelé *ronde*, exprime l'unité de durée. Les signes qui viennent après représentent les fractions de cette unité, et ces fractions se succèdent en se divisant *par deux*, jusqu'à $\frac{1}{64}$ de la ronde, dernière fraction usitée.

Chaque signe de silence exprime une durée égale à celle de la note à laquelle il correspond dans le même tableau, et se trouve, à l'égard des autres signes de silence, dans le même rapport que cette note à l'égard des autres notes.

POINT, POINT-D'ORGUE, TRIOLETS, SEXTELETS, ETC.

Les signes de la durée relative du son ou du silence

EXEMPLE:

Quelquefois il y a deux et même trois points après un signe de durée, et alors, le second point vaut la moitié du premier, le troisième la moitié du second.

EXEMPLE:

Le *point-d'orgue* (\odot), placé audessus ou audessous d'une note ou d'un silence quelconque, en marque le prolongement *ad libitum* (à volonté).

EXEMPLES:

Il y a, entre le point et le point-d'orgue, une différence notable: Les points ont, comme les signes dont ils tiennent la place, une valeur déterminée dans la mesure; le point-d'orgue exprime une valeur indéterminée et ne compte pour rien dans la mesure.

Les signes accessoires *diminutifs* se réduisent à certains groupes de notes surmontées de chiffres, pour indiquer qu'elles n'ont pas toute la valeur représentée par leur figure, mais seulement une valeur égale à la part de durée qui leur est attribuée dans le rythme.

peuvent augmenter ou diminuer de valeur, suivant certains signes accessoires dont ils sont marqués et qui sont *augmentatifs* ou *diminutifs*.

Les signes accessoires *augmentatifs* sont le *point* et le *point-d'orgue*.

Le *point*, placé à la droite d'un signe quelconque de la durée relative, en augmente la valeur de moitié. Il équivaut, par conséquent, à la moitié de la note ou du silence qui le précède. Ainsi, une *ronde pointée* vaut une ronde et demie, ou trois blanches, six noires, douze croches, etc. Le *point* produit le même effet sur les signes de silence, comme on peut le voir par ce tableau comparatif.

La durée relative des notes, comme on l'a vu par le tableau que nous en avons donné, est ordinairement dans la proportion de 1 à 2, à 4, à 8, à 16, à 32, à 64, et c'est ce qu'on appelle *proportion binaire*. Mais, dans l'espace que rempliraient 2, 4, 8 notes, si l'on veut en faire entrer 3, 6, 9, 12, etc, pour indiquer cette *proportion ternaire*, on marque les groupes qui la représentent, des chiffres 3, 6, 9, 12, etc, et ces groupes prennent les noms de *triolet*, *sextelet*, etc, suivant le nombre de notes qu'ils renferment.

EXEMPLE:

On rencontre même des proportions plus irrégulières encore: ainsi, dans la musique de piano, il y a des traits de 5, 9, 11, 14, 17 notes, et autres semblables. Mais, quelles que soient ces anomalies, il suffit, pour les bien interpréter dans l'exécution, de se souvenir que ces groupes n'ont jamais plus de durée qu'il n'en faut pour que la mesure soit complète.

Les silences peuvent aussi entrer dans la proportion ternaire et offrir les mêmes irrégularités: Dans les *triolet* et *sextelet* qui suivent, chaque silence a, dans la mesure, la même valeur qu'auraient les notes dont il tient la place.

EXEMPLE:

DURÉE ABSOLUE.

La durée absolue des sons et du silence est indépendante de leur durée relative. La durée relative est invariable; la durée absolue varie au gré du compositeur.

Ainsi, la ronde, sans cesser de valoir deux blanches, quatre noires, huit croches, etc, exprime une durée absolue plus ou moins longue, selon le mouvement indiqué par l'auteur. Il en est de même de la pause et de toutes les figures de notes et de silences. Les signes de la durée relative n'ont donc une valeur déterminée que par ceux de la durée absolue, dont l'indication en tête du morceau est indispensable.

Les signes de la durée absolue consistent 1^o dans des expressions empruntées à la langue italienne, 2^o dans l'indication métronomique.

EXPRESSIONS INDICATIVES DU MOUVEMENT, DEPUIS LE PLUS LENT JUSQU'AU PLUS RAPIDE.

<i>Largo.</i>	} Nuances presque insensibles d'un mouvement très lent.
<i>Lento.</i>	
<i>Sostenuto.</i>	
<i>Larghetto</i>	Assez largement.
<i>Adagio</i>	Lentement.
<i>Mae-sto-so</i>	Majestueusement.
<i>Andantino</i>	Sans trop de lenteur.
<i>Andante</i>	Mouvement décidé.
<i>Moderato</i>	Modérément.
<i>Grazioso</i>	D'un mouvement gracieux.
<i>Tempo di marcia</i>	Mouvement de marche.
<i>Tempo giusto</i>	D'un mouvement animé, mais pas trop rapide.
<i>Allegretto</i>	Assez gai, mais pas trop vite.
<i>Allegro</i>	Gai, animé.
<i>Con brio</i>	Avec éclat.
<i>Scherzando</i>	D'un mouvement léger et badin.
<i>Vivace</i>	Avec vivacité.
<i>Presto</i>	Très vite.
<i>Prestissimo</i>	Excès de vitesse.

Ces expressions sont quelquefois modifiées par les mots *un poco*, (un peu) *molto* ou *assai*, (beaucoup) *non troppo*, (pas trop). Ainsi, *un poco Adagio* signifie un peu lent; *Allegro assai*, fort animé, *Allegro non troppo*, pas trop vite.

Mais, comme elles peuvent être diversement interprétées par chaque exécutant, suivant sa manière de comprendre ou de sentir, les compositeurs, pour ne laisser aucun doute sur leur intention, se servent aujourd'hui du *Métronome* de Maelzel. Cet instrument dont la construction est basée sur la division d'une minute en un certain nombre de mesures ou de temps de mesures, indique la durée absolue avec une précision mathématique.

L'indication se fait par une note suivie d'un chiffre. La note exprime une valeur relative quelconque, et le chiffre énonce combien de fois cette valeur est contenue dans l'espace d'une minute.

EXEMPLES:

Allegro (♩=120). *Moderato* (♩=64). *Andantino* (♩=76).

Noires, 120 par minute. Croches, 64 par minute. Noires pointées, 76 par minute.

Pour obtenir ces divers résultats, il suffit de placer, sur le chiffre indiqué, le poids fixé au balancier du métronome: dans le premier des trois mouvements indiqués ci-dessus, chaque battement représentera une noire; dans le second, une croche; dans le troisième, une noire pointée.

DES PETITES NOTES OU NOTES D'AGRÈMENT.

On appelle ainsi certaines notes, soit isolées soit groupées ensemble, qui ne figurent dans la mélodie que comme ornemens accessoires, et qui, n'ayant point de valeur déterminée dans la mesure, empruntent leur durée sur celle de la note qui les suit. Afin de les distinguer des notes principales de la phrase, on les écrit en plus petit caractère. Leur vitesse est proportionnelle à celle du mouvement adopté.

Les notes d'agrément isolées sont longues ou brèves. Longues, elles prennent le nom d'appogiature, du verbe italien *appoggiare*, (appuyer), parcequ'elles appuient sur la note suivante qui, le plus souvent, est la pénultième de la phrase. Leur durée équivaut ordinairement à la moitié de cette note.

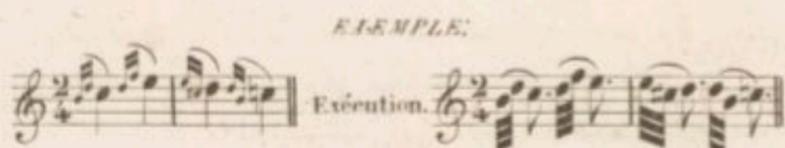
EXEMPLE:

Exécution:

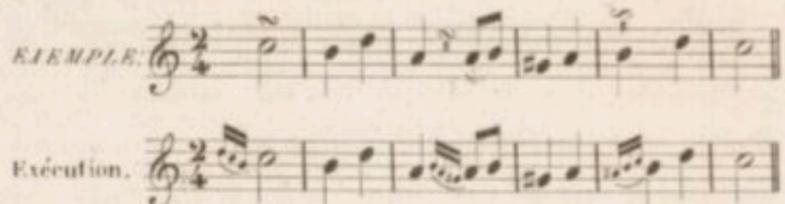
Lorsqu'elles sont brèves, une petite barre les coupe transversalement, et, dans ce cas, elles fuient si rapidement que leur durée est à peine sensible.



Les notes d'agrément groupées se réunissent par deux, par trois, etc, et sont nommés *grupetti*, mot italien qui signifie *petits groupes*.



Le *grupetto* composé de trois notes est indiqué quelquefois par les signes abrégatifs ∞ pour l'ordre ascendant, et ∞ pour l'ordre descendant, et ces signes sont marqués d'un dièse, d'un bémol ou d'un bécarré, quand le *grupetto* renferme une note affectée elle-même de l'une ou l'autre de ces altérations.

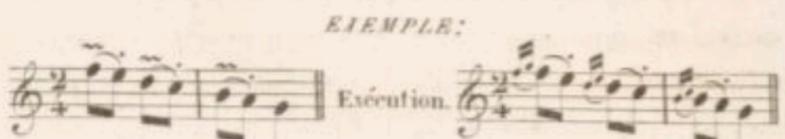


Quand les petites notes sont groupées en plus grand nombre, elles sont ou des *points-d'orgue*, ou des traits dont l'exécution est facultative.

Le *trille*, appelé aussi *cadence*, est l'émission rapide et alternative de deux notes de degrés conjoints; souvent il précède immédiatement la note finale de la phrase, dont il prépare ou suspend agréablement la chute. Sa durée est toujours égale à celle de la note marquée du signe d'abréviation *tr*.



Le *Mordente*, représenté par le signe ~ est un trille plus brusque en raison de sa durée plus courte.



Nous entrerons, dans la partie pratique de cette métho-

de, en des explications plus détaillées sur les différents modes d'exécution dont les agréments sont susceptibles.

DU RHYTHME.

Le *Rythme* consiste dans un rapport symétrique⁽¹⁾ entre la durée du temps et celle du son, et dans le retour périodique du même dessin.

Soit que l'on considère le rythme dans les sons parlés, comme dans la poésie; dans les sons chantés, comme dans la musique vocale; dans les sons artificiels, comme dans la musique instrumentale; dans les sons non musicaux, comme dans les batteries du tambour, ou même dans les mouvements du danseur et les gestes du pantomime, il repose toujours sur le même rapport.

Dans le système moderne ce rapport est déterminé par le Métronome dont les battemens, plus ou moins rapprochés, correspondent, comme nous l'avons dit, à autant de fractions de la minute et représentent la durée du temps, tandis que les voix et les instruments mesurent la durée des sons sur ces mêmes battemens, tantôt en embrassant plusieurs dans un même son, tantôt précipitant plusieurs sons dans l'intervalle d'un battement à l'autre. C'est en variant ce rapport par mille proportions diverses que l'on donne au rythme tant de caractères différents et qui produisent sur l'âme tant d'impressions opposées.

Pour diviser le rythme et pour rendre plus frappants les temps partiels dont il se compose, on a adopté une coupe à laquelle on a donné le nom de *mesure*.

DE LA MESURE.

La *Mesure* est l'unité de durée prise pour diviser la phrase musicale en parties égales appelées *temps*.

Il y a deux sortes de mesures: la *binnaire*, et la *ternaire*. La mesure binaire est celle qui se divise par deux; la ternaire, celle qui se divise par trois; mais toutes deux se subdivisent en un grand nombre d'autres.

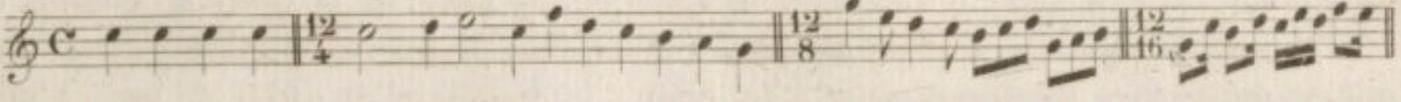
La mesure adoptée par le compositeur se marque en tête de la portée par le signe C (ou 4), si la ronde est l'élément constitutif de cette mesure; si la valeur est moindre, par deux chiffres dont le premier exprime le nombre, et le second la nature des fractions de la ronde contenues dans chaque mesure. Ainsi $\frac{2}{4}$ indique deux quarts, $\frac{6}{8}$ six huitièmes, $\frac{9}{16}$ neuf seizièmes de la ronde contenus dans chaque mesure, et ainsi des autres.

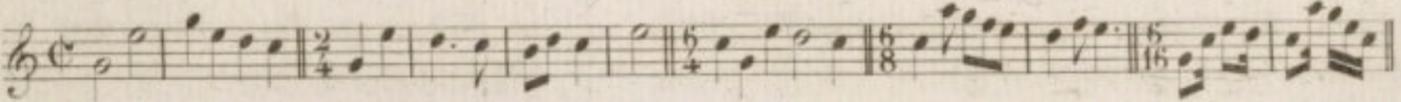
(1) Symétrique veut dire de mesure commune.

Chaque mesure se marque sur la portée par deux barres verticales qui enferment les signes de durée qu'elle contient. Les *temps* sont les parties égales dont se com-

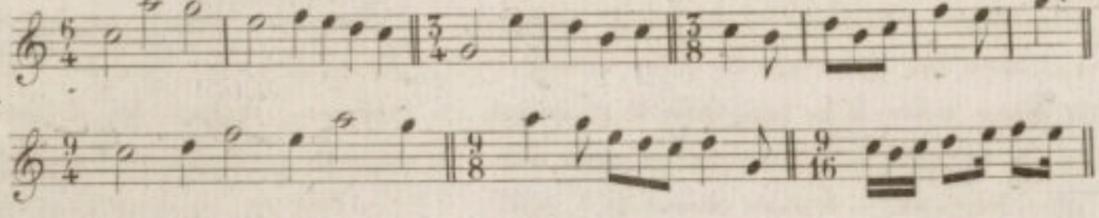
pose la mesure. On appelle temps *forts* ceux qui constituent essentiellement le rythme; temps *faibles* ceux qui ne sont qu'accessoires.

MESURES BINAIRES.

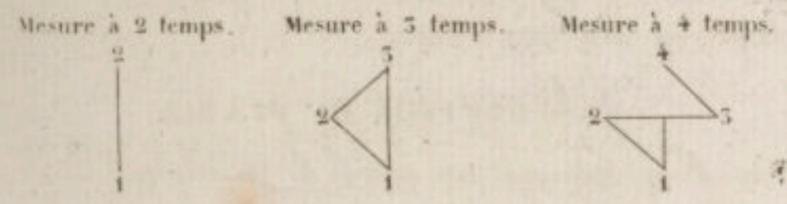
À QUATRE TEMPS. 

À DEUX TEMPS. 

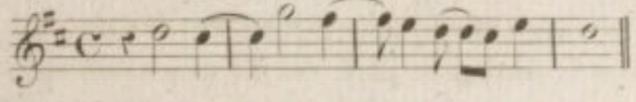
MESURES TERNAIRES.

À TROIS TEMPS. 

La mesure se bat avec la main: delà cette autre distinction des temps qu'on appelle temps *frappés* ou *levés* selon qu'ils se marquent en frappant, ou bien en levant la main. On peut figurer ainsi les mouvemens que la main doit décrire pour marquer les temps :



Le prolongement d'un son coupé par le temps fort se nomme *syncope*. La syncope est applicable à toutes les valeurs admises dans la musique.

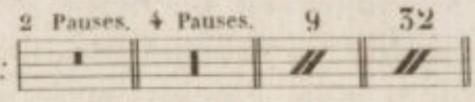
EXEMPLE: 

Pour prolonger, sans interruption, la durée d'une note au-delà de sa valeur naturelle, et même pendant plusieurs mesures, on répète la figure de la note avec le signe de liaison , déjà employé dans le même sens pour exprimer l'effet de la syncope.

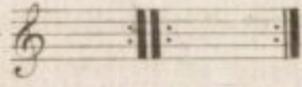
EXEMPLE: 

Nous avons dit que la ronde représente la plus grande durée relative du son, et que la pause exprime un silence de la même durée. Lorsque l'exécutant doit garder le silence pendant plusieurs mesures, au lieu de répéter la pause à chaque mesure de silence, on abrège l'é-

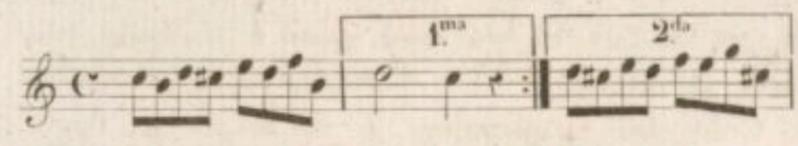
criture au moyen de *bâtons* de deux et de quatre pauses: si le nombre de mesures de silence est trop considérable, on remplace les bâtons par deux *barres*, avec le nombre indicatif audessus.

EXEMPLE: 

Pour marquer la répétition d'un certain nombre de mesures, on se sert du signe de *reprise*, en observant que les points doivent être placés, du côté même ou sont les mesures à répéter.

EXEMPLE: 

Lorsqu'à la fin d'une reprise une ou plusieurs mesures sont exclues de la répétition, on les désigne ainsi:



Quand les deux barres ne sont pas accompagnées de points, elles indiquent seulement une séparation, un changement de mesure, ou de ton, ou la fin du morceau.

Da capo veut dire *reprise générale*, depuis le commencement jusqu'au mot *fine*, et exclut toute reprise partielle.

Nous nous bornons ici à ces notions élémentaires, pour ne pas répéter les règles particulières qui seront développées ultérieurement dans la partie de la méthode où chacune d'elles trouvera sa place.

DU PIANO

DE L'ÂGE AUQUEL
IL FAUT COMMENCER L'ÉTUDE DU PIANO.

Le Piano est l'instrument de prédilection de la société moderne: il n'en est aucun dont l'usage soit aussi généralement répandu en Europe. Il ne doit pas au caprice de la mode la popularité dont il jouit, mais à des avantages solides dont l'expérience même a fait sentir le prix. En effet, embrassant à lui seul toute l'étendue de l'échelle musicale, il est, de tous les instruments, le plus propre à résumer l'orchestre, et, par conséquent, à retracer le souvenir et reproduire les effets des œuvres dramatiques. L'orgue et la harpe partagent, il est vrai, avec lui, l'avantage de faire entendre jusqu'à dix ou douze notes à la fois; mais le piano est supérieur à l'un en ce qu'il se prête aux nuances d'expression les plus délicates, à l'autre, en ce qu'il garde mieux l'accord et qu'il est plus propre à rendre les modulations les plus compliquées.

Mais, si l'on convient du mérite de cet instrument, on n'est pas également d'accord sur l'âge auquel il faut en commencer l'étude. Les parents, sous prétexte d'attendre le développement des facultés physiques de leurs enfans, perdent un temps précieux, quelquefois irréparable. Car la main, à mesure qu'elle se fortifie, perd en souplesse ce qu'elle acquiert en force, à moins que l'exercice n'en accompagne et n'en modifie le développement avec une sage prévoyance.

Les Allemands, dont on reconnaît la supériorité, comme instrumentistes, la doivent, je pense, en partie, à l'excellente méthode d'enseignement qu'ils suivent. Au lieu d'attendre, comme en France, jusqu'à l'âge de dix à douze ans, ils commencent dès celui de quatre ou cinq. Ainsi, les premières forces trouvent une application utile; la main s'assouplit et croît, si je puis le dire, dans le sens de l'art; et, plus tard, quand le sentiment musical prend l'essor avec l'imagination de l'élève, celui-ci trouve, dans le mécanisme de ses doigts, un interprète plus docile et plus fidèle. Pour moi, lorsqu'il s'agit de former un artiste, je voudrais qu'au lieu de livrer son enfance à des jeux stériles, on lui donnât, pour premier joujou, l'instrument qu'on veut lui faire apprendre.

Un autre préjugé non moins funeste est de croire tout maître assez bon pour les premières études: je ne saurais trop insister sur la nécessité de commencer par un maître exempt de reproche; car nos pre-

mières impressions sont les plus profondes, et nos premières habitudes souvent incorrigibles.

DU CHOIX D'UN PIANO.

La nature de l'instrument influe peut-être plus qu'on ne pense sur le succès des premiers travaux. Le *Piano à queue* est préférable à tout autre, par sa construction et sa qualité de son. A défaut de celui-ci, on choisira un *Piano carré* dont les sons soient plutôt doux et moëlleux qu'éclatans, et le mécanisme, d'une égalité parfaite. Je ne conseillerai le *Piano droit* que comme second Piano et pour l'accompagnement.

Un piano d'étude ne doit être ni trop dur ni trop facile à jouer; car, dans les premiers temps des exercices, surtout, les défauts de l'instrument sont contagieux pour l'élève. Un autre point, non moins important, est de ne donner à ceux qui commencent que des pianos qui gardent bien l'accord: une oreille novice ne doit entendre que des sons justes.

Je m'abstiendrai de parler ici des pianos qui sortent de la manufacture que je dirige: il me siérait peu, dans un ouvrage purement artistique, d'affecter un intérêt commercial qui est loin de ma pensée; d'autant plus que l'estime et la faveur dont ils jouissent me dispensent d'en faire l'éloge.

DESCRIPTION DU PIANO.

Le *Piano-forte* doit son nom à la faculté qu'il a de modifier les sons du *faible* au *fort* par degrés imperceptibles. Par abréviation, on l'appelle aujourd'hui simplement *Piano*. Les *Touches* sont l'extrémité antérieure du levier que le doigt met en mouvement pour obtenir un son. Le *Clavier* est la réunion des touches. Les *Pédales*, qui se meuvent par la pression du pied, sont un moyen mécanique d'augmenter ou de diminuer l'intensité du son. L'école moderne a fait justice du mauvais goût qui en avait ridiculement compliqué le système. Elles se réduisent maintenant à deux: la *grande Pédale*, qui, en levant les étouffoirs, laisse aux cordes une vibration libre, et *l'una corda*, qui, par un léger déplacement du clavier, dans les pianos à queue et les pianos verticaux, ne laisse porter les marteaux que sur une seule des deux ou trois cordes dont se compose l'unisson de chaque touche. Dans les pianos carrés, les facteurs substituent à cette dernière un autre système qui consiste à opposer, sur toute l'étendue du clavier, une peau délicate aux marteaux, pour en affaiblir le coup et produire cet effet suave qui a reçu le nom de *jeu céleste*.

DU CLAVIER.

Le Clavier le plus généralement adopté embrasse une étendue de six octaves et demie, qui commencent par *l'ut* grave et s'élèvent au *fa* aigu de la septième octave. Depuis quelques années, on fait des pianos qui montent quatre notes au-dessus et comprennent, par conséquent,

sept octaves complètes, souvent nécessaires pour l'exécution des œuvres modernes.

Comme il est facile de se familiariser avec les touches complémentaires du piano à sept octaves, nous nous bornerons à indiquer, par le tableau suivant, le nom et la position de chacune des touches d'un clavier à six octaves et demie.

TABLEAU DU CLAVIER A SIX OCTAVES ET DEMIE.

The diagram illustrates a piano keyboard with six octaves and a half. It consists of two staves of musical notation, one for black keys and one for white keys, with a central keyboard illustration. The black key staff (top) shows notes: Ré♭ Mi♭, Sol♭ La♭ Si♭, Ré♭ Mi♭, Sol♭ La♭ Si♭. The white key staff (bottom) shows notes: Ut Ré♯, Fa♯ Sol♯ La♯, Ut Ré♯, Fa♯ Sol♯ La♯. The keyboard illustration shows 78 keys, with black keys grouped in sets of two and three. Vertical dotted lines connect the notes on the staves to their corresponding positions on the keyboard.

On voit, par ce tableau, que chaque série de douze touches, représentant une octave, offre invariablement la même disposition et les mêmes dénominations dans toute l'étendue du clavier, en sorte que, pour distinguer toutes les octaves, il suffit d'en bien connaître une seule. On rendra même cette distinction frappante au premier coup d'œil, si l'on observe que toujours *l'ut* est représenté par la touche blanche suivie de deux touches noires, et le *fa*, par la touche blanche suivie de trois touches noires.

On remarque, dans le même tableau, que chaque touche noire est susceptible de plusieurs dénominations, selon qu'un dièse ou un bémol altère l'intonation qu'elle représente: de même, celles des touches blanches qui représentent des notes placées entre elles à la distance d'un demi-ton, telles que *mi*, *fa*, et *si*, *ut*, peuvent recevoir les noms de *fa* bémol, *mi* dièse, et d'*ut* bémol, *si* dièse.

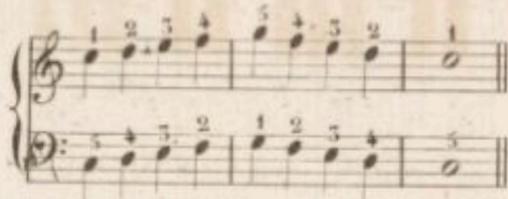
Les touches blanches qui représentent les notes pla-

cées entre elles à la distance d'un ton, sont également susceptibles d'appellations nouvelles quand une double altération a lieu, c'est-à-dire, quand elles sont élevées ou baissées de deux demi-tons par le double dièse ou le double bémol. Ainsi, la touche *ré* représente aussi *ut* x ou *mi* bb; la touche *sol*, *fa* x ou *la* bb; la touche *la*, *sol* x ou *si* bb, et ainsi de suite. Au reste, en ce dernier cas, la dénomination des notes est seule changée et l'intonation reste la même: ces changements ne sont donc que des formes prescrites par certains rapports d'harmonie. Ils ne peuvent offrir aucune difficulté réelle à quiconque se rappelle que la gamme est composée de douze demi-tons auxquels correspond un nombre égal de touches sur le clavier: car, sans s'occuper du nom de la note, il suffit, en exécutant, de la prendre une ou deux touches plus haut ou plus bas, selon le dièse ou le bémol simple ou double dont elle est marquée. Mais, avant de parler de l'exécution, donnons ici les notions préliminaires qu'elle suppose.

POSITION DU CORPS ET MOUVEMENT DES MAINS.

Pour conserver une attitude commode et naturelle en jouant du Piano, l'élève doit avoir un siège proportionné à sa taille et à la hauteur du clavier, s'asseoir droit, en face, au milieu, les pieds posés vis-à-vis les pédales, de manière à pouvoir y atteindre facilement et sans se déplacer. La hauteur de ce siège et la distance du Piano doivent être réglées ensorte que, l'arrière bras de l'élève tombant verticalement le long du corps, le coude se trouve un peu plus haut que les touches. La position de l'avant-bras doit être horizontale, la main arrondie, les doigts recourbés sans rigidité: ils doivent être assez avancés sur les touches blanches pour atteindre aisément les touches noires.

Quand les mains sont ainsi placées, et que les doigts se trouvent audessus des touches qui représentent les notes suivantes:



pour faire sonner successivement chaque note, on lève tour-à-tour chaque doigt perpendiculairement à la touche à laquelle il correspond, et on l'y laisse retomber en observant qu'il n'y doit rester appuyé que le tems indiqué par la valeur de la note, afin d'éviter la confusion des sons.

Il faut que chaque doigt ait un mouvement propre et indépendant, c'est-à-dire que, lorsque l'un se lève ou se baisse, les autres ne doivent prendre aucune part à ces mouvements. Pour éviter de toucher avec les ongles ou avec le plat du doigt, on ne courbera les doigts ni trop ni trop peu.

Le bras doit rester en place tant que la main ne change pas de position. Lorsqu'on porte les mains de droite à gauche, de gauche à droite, ou que l'on quitte le clavier pour observer des *silences*, c'est l'avant-bras qui doit agir, l'arrière-bras, du coude à l'épaule, demeure immobile.

Le changement de position des mains s'exécute de deux manières, soit en levant la main entière pour la transporter de droite à gauche ou de gauche à droite soit en faisant passer rapidement le pouce audessus des doigts ou les doigts audessus du pouce. Pour bien

exécuter ces derniers mouvements, on aura soin, dans le premier cas, de ne déranger la position des doigts que lorsque le pouce sera placé, et, dans le dernier, de ne déranger le pouce que lorsque, après avoir passé les autres doigts, l'un d'eux sera sur la touche nouvelle qu'il doit attaquer.

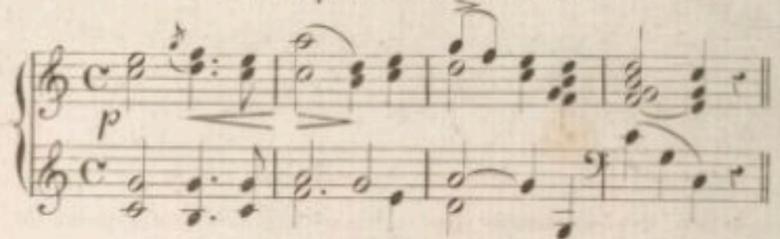
Mais, avant de traduire ces préceptes en exemples, je dois traiter de la notation particulière à la musique de Piano.

NOTATION DE LA MUSIQUE DE PIANO.

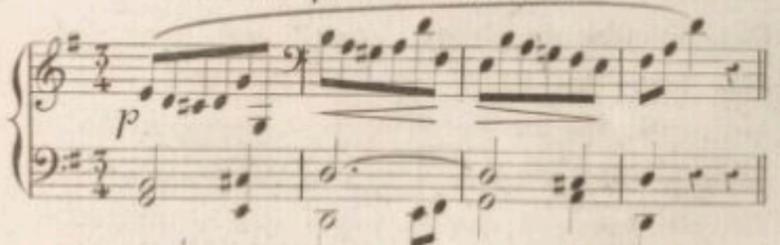
Ainsi que nous l'avons déjà dit, la musique de Piano s'écrit sur deux portées réunies par une accolade. On emploie ordinairement la clef de *sol* pour la portée supérieure et la clef de *fa* pour la portée inférieure. Quelquefois cependant on se sert de la même clef pour les deux portées, suivant que toutes les notes d'un passage sont dans le grave ou dans l'aigu: par exemple, dans les morceaux à quatre mains, la partie haute est ordinairement écrite sur deux clefs de *sol*, et la basse sur deux clefs de *fa*. Quelquefois aussi, dans les traits d'ensemble, on réunit les deux parties sur une même portée.

EXEMPLES:

Les deux portées à la clef de Sol



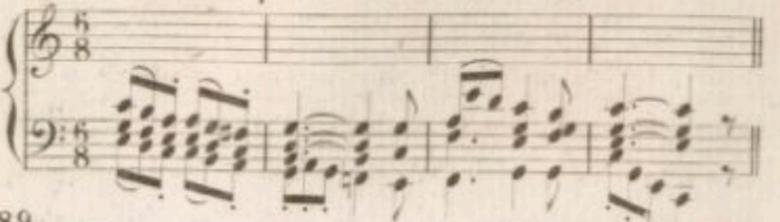
Les deux portées à la clef de Fa



Les deux parties sur une seule clef de Sol.



Les deux parties sur une clef de Fa.



Afin de faciliter la lecture, les compositeurs écrivent une octave plus bas les passages de la dernière octave aigue du piano, en les surmontant du signe 8^{va} ----, pour marquer qu'il faut les exécuter une octave plus haut. L'endroit où se termine cette transposition est indiqué par le mot *loco*, ou seulement par la fin de la chaîne, qui se prolonge au-dessus des notes.



La même règle est observée pour la dernière octave de la basse, qui se joue une octave plus bas.



L'indication *con 8^{va}* signifie que l'octave supérieure doit être ajoutée et frappée simultanément, tant que la chaîne continue.



Il en est de même pour les octaves inférieures de la basse: mais alors le signe *con 8^{va}* indique l'addition de l'octave inférieure.



DIFFÉRENTES MANIÈRES DE TOUCHER, ET SIGNES QUI LES REPRÉSENTENT.

C'est une erreur de croire que le mécanisme du piano ne se prête point à toutes les délicatesses de l'expression. Il est vrai que, dans la plupart des instruments, l'exécutant exerce une action plus directe sur le principe sonore: entre le doigt et la corde du violon, entre le souffle et le tube qu'il anime, il n'y a point d'intermédiaire; l'âme est, pour ainsi dire, intimement

unie à l'instrument qui lui sert d'interprète. Le Piano, au contraire, met, entre le doigt et la corde, une touche, un levier, un marteau; de là la difficulté d'animer cet instrument. Le talent du véritable artiste consiste à faire disparaître cet intermédiaire par la puissance du toucher, en sorte que les sons, quoique produits par un mécanisme, semblent émaner de l'âme elle-même.

Autant il y a de nuances dans le sentiment musical, autant il y en a dans le toucher. Toutefois, ces diverses modifications, en théorie, peuvent se réduire à cinq principales d'où naissent toutes les autres. On les figure ainsi:



L'exécution du N. 1 consiste à jouer les notes simplement, sans les lier ni les détacher. Le N. 2 demande de la légèreté: les doigts seuls, en se retirant vers l'intérieur de la main, produisent le détaché moelleux qu'il exige. Le N. 3 est un *staccato* plus prononcé et plus sec; il s'emploie ordinairement dans le *forte*, dans les accords, et pour les notes qui doivent ressortir. On l'exécute en levant la main après chaque note ou accord, et en attaquant les touches vivement et avec élasticité. Le N. 4 indique le jeu lié, dans lequel les diverses notes qui composent une phrase ne doivent offrir qu'une même continuité de sons fondus les uns dans les autres. Quelquefois un jeu très-lié se marque par une double liaison \equiv . Le N. 5, usité surtout dans les périodes chantantes, se rend par un léger accent sur chaque touche: il prête à la phrase musicale une expression plus pénétrante, qui s'obtient en appesantissant les doigts sur les touches, sans frapper, et en ménageant, entre les notes, un intervalle à peine appréciable.

Souvent, les mots italiens: *leggiero*, *staccato*, *legato*, *portamento*, accompagnent ces divers signes de nuances pour en préciser l'exécution.

DES ACCORDS BRISÉS.

Lorsque les notes qui composent un accord ne doivent pas être frappées ensemble, mais successivement, de la plus grave à la plus aigüe, on emploie ce signe:  mais alors les notes doivent fuir si rapidement qu'on ne puisse les compter, et que l'accord en acquière seulement un effet plus doux et plus prolongé. Si l'accord est *tenu*, chaque doigt reste appuyé sur la touche qu'il vient de frapper, mais il s'en détache immédiatement si l'accord est *staccato*.



Le compositeur désigne par des *petites notes* les sons qu'il veut éteindre avant les autres dans un accord.



DU TREMOLO.

Le *tremolo* exige tour-à-tour, et souvent à la fois, beaucoup de souplesse et de force. Exécuté parfaitement, il imite le prolongement des sons de l'orgue ou de l'orchestre. Voici les différentes manières de l'écrire.



Dans l'exécution des traits de ce genre, on ne compte plus les notes, on en fait entrer le plus possible dans un espace donné. Pour y parvenir, on lève très-peu les doigts, afin de presser les sons, et l'on fait sentir les temps de

la mesure par une légère accentuation.

La grande pédale, que l'on doit quitter à chaque changement d'harmonie, est d'un grand usage dans l'exécution du *tremolo* dont elle augmente l'effet.

DU DOIGTÉ EN GÉNÉRAL.

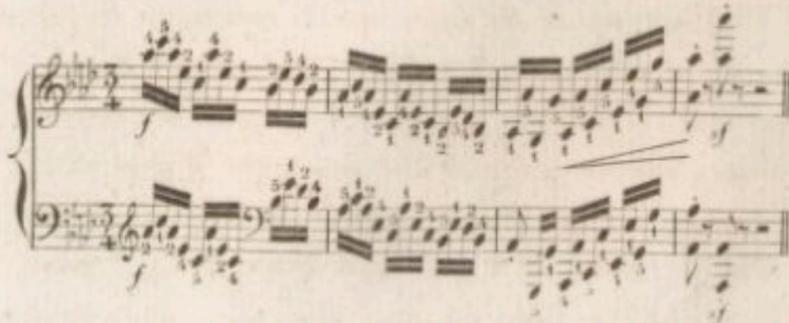
La perfection du toucher dépend, en grande partie, de celle du *doigté*, qui assigne à chacun des doigts sa part d'action dans le mécanisme de la main.

La musique moderne offre, à chaque pas, des traits nouveaux et imprévus dont le doigté ne saurait être déterminé par des règles fixes. Qui pourrait, en effet, assigner des limites à la fonction des doigts et aux combinaisons innombrables dont elle est susceptible?

Mais, s'il convient en général de faire une large part à l'intelligence et au goût de l'exécutant dans le choix et la fixation du doigté, on ne peut se refuser néanmoins à admettre, en théorie, certaines règles fondamentales que nous allons exposer, et qui, toutes, ont pour but de simplifier et de faciliter l'exécution.

Avant d'entrer dans des détails aussi spéciaux, l'élève qui suit notre méthode doit connaître à fond le doigté de toutes les gammes, afin de l'appliquer aux passages qui rentrent dans leur système. Nous renvoyons donc à ce chapitre, page 40. Dès que les règles en seront familières, on pourra tirer parti des notions suivantes.

Nous ne sommes plus au temps où il y avait défense formelle de mettre le pouce ou le petit doigt sur les touches noires; il ne faut pas, pourtant, abuser de ce doigté et l'employer sans discernement. Certains traits, et les tous qui admettent plusieurs dièses ou bémols à la clef, en autorisent l'usage, comme dans l'exemple suivant:



A moins que l'auteur ne le prescrive ou que la phrase ne soit caractérisée par un *portamento*, ou par une suite d'accords, il ne faut pas employer plusieurs fois de

suite le même doigt. C'est même par extension de cette règle que l'on change de doigts sur la même touche répétée.

EJEMPLES:

Lorsque la même figure se répète à différents degrés du clavier, on répète aussi le même doigt-

te, afin d'obtenir une exécution parfaitement égale.

EJEMPLES:

Dans certains cas où la nécessité même semble le prescrire, et, particulièrement, dans les passages à plusieurs parties, on fait passer, dans l'ordre ascendant, le 5^e doigt de

la main droite au-dessus du 4^e, et celui-ci au-dessus du 5^e; et, dans l'ordre descendant, le 5^e doigt sous le 4^e et ainsi de suite. Cet ordre est inverse pour la main gauche.

EJEMPLES:

Pour éviter le passage trop fréquent du pouce ou des autres doigts, on fait l'*élision*⁽¹⁾ d'un ou de plusieurs doigts:

par ce moyen, la main conserve plus de tranquillité et l'on a plus de facilité pour exécuter les *extensions*.

EJEMPLES:

Moderato

Lorsque les notes se trouvent éloignées les unes des autres et que le compositeur exige un jeu *legato*, on a recours au doigté de *substitution* qui, comme son nom fin-

dique, consiste à substituer un doigt à un autre sur la même touche, pour franchir la distance avec moins d'effort et ne laisser d'une note à l'autre aucune interruption.

EJEMPLES:

Adagio.

(1) L'*élision* est, dans le doigté, le retranchement d'un doigt, comme, dans le discours, elle est la suppression d'une lettre.

Dans certains passages coulés, pour donner plus de continuité aux sons, on glisse avec le même doigt d'une touche noire sur une touche blanche.

EXEMPLE:



Pour les gammes qui ne s'étendent pas jusqu'à la tonique ou qui vont au-delà, pour les arpèges en accords parfaits ou de septième, et, en général, pour tous les traits dont le doigté est difficile à trouver, le moyen le plus efficace est de renverser le trait, pour en chercher le doigté à rebours.

EXEMPLES:

Passages à doigter



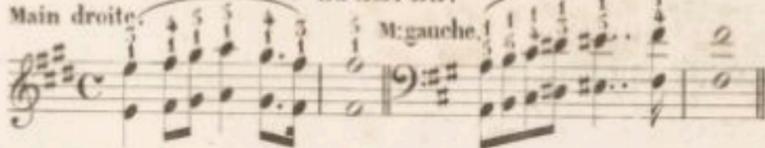
Moyen à prendre



Les traits en octaves ou en sixtes s'exécutent ordinairement avec le pouce et le 5^e doigt; mais, en général, on remplace le 5^e par le 4^e sur les touches noires.

L'usage du pouce et du 5^e doigt est plus favorable à la liaison quand on passe des touches blanches sur deux touches noires consécutives.

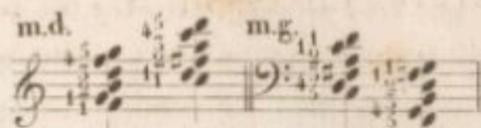
EXEMPLE:



On croit généralement, mais à tort, que les passages à plusieurs parties sont plus difficiles à doigter que ceux à notes simples: on compte souvent trois ou quatre manières différentes de bien doigter une suite de notes simples, tandis que les passages à deux ou trois parties n'ont d'ordinaire qu'un seul bon doigté, qui, le plus souvent, s'indique de lui-même.

Quelquefois, et surtout dans les accords de plus de cinq notes, on est obligé de mettre le pouce ou le 5^e doigt sur

deux touches à la fois, comme dans l'exemple suivant:



Afin de ne pas nous répéter, nous nous renfermerons ici dans ces observations sommaires qui ne doivent être considérées que comme le complément des règles de doigté développées dans la partie pratique de cette méthode.

DES PÉDALES.

Le toucher le plus exercé, joint au doigté le plus propre à en augmenter les ressources, ne suffisait pas pour rompre la monotonie et pour multiplier les effets du piano: les *pédales* y ont été ajoutées comme un puissant moyen d'en varier le timbre et l'intensité.

Les pianos modernes n'ont, comme nous l'avons dit, que deux pédales: l'une, la *grande pédale*, pour lever les étouffoirs; l'autre, l'*una corda*, dans les pianos à queue et le piano droit, le *jeu céleste*, dans les pianos carrés, pour les effets harmonieux et doux.

On ne doit se servir de la première que lorsque le chant ou les traits ne changent pas d'harmonie, dans les cadences, et dans le haut du piano, afin de prêter plus de douceur aux cordes des sons aigus, dont la vibration est plus courte et le son plus dur, en raison de leur brièveté même. C'est donc une grave erreur de croire que cette pédale ne serve qu'à faire du bruit. L'effet, au contraire, en est plein de charme, dans les *accords tenus* dans les *arpèges* et dans les passages qui exigent de la douceur et de la délicatesse.

L'*una corda* s'emploie rarement seule; mais, réunie à la grande pédale, elle produit des sons d'une expression ravissante.

La grande pédale s'indique par son abréviation *Ped.*

L'*una corda* est désignée par son nom, et les mots *tre corde* annoncent qu'il faut en suspendre l'emploi pour reprendre le jeu à *trois cordes*.

Le *jeu céleste* tient lieu de cette dernière dans les pianos carrés.

Le signe * marque cessation de toute pédale.

Jusqu'à ce que l'élève ait le sentiment musical assez développé pour oser heureusement, il devra s'abstenir de l'usage des pédales toutes les fois que l'auteur lui-même ne l'aura pas prescrit.

MODIFICATIONS DE L'INTENSITÉ.

Expressions et signes qui les représentent.

La musique ne combine pas seulement l'intonation et la durée, mais aussi l'intensité des sons, c'est-à-dire, le plus ou moins de force avec lequel ils agissent sur l'organe auditif.

Pour désigner tous les degrés de l'intensité des sons, on se sert des expressions suivantes, que nous rangeons dans l'ordre même de leur gradation du faible au fort.

<i>ppp.</i> (Pianissimo).....	très faible.
<i>s. v.</i> (Sotto voce).....	sous la voix, tout bas.
<i>p.</i> (Piano).....	faible.
<i>mp.</i> (Mezzo piano).....	demi-faible.
<i>mv.</i> (Mezza voce).....	à demi-voix.
<i>mf.</i> (Mezzo forte).....	demi-fort.
<i>f.</i> (Forte).....	fort.
<i>ff.</i> (Fortissimo).....	très-fort.

On met quelquefois *ppp*, pour exprimer la plus grande faiblesse, et *fff*, pour exprimer la plus grande force des sons.

Un son fort suivi d'un faible s'indique par *fp* (forte piano), et le contraire par *pf* (piano forte). Si le forte n'affecte qu'un seul son, on écrit *sf* (sforzando). L'augmentation graduée dans l'intensité de plusieurs sons s'exprime par ce signe: < ; l'effet contraire par le signe inverse: > ; le signe composé $\text{<}>$ exprime la succession des deux effets précédents. La valeur de ces signes ne s'étend pas au-delà de leur prolongement. Quand l'augmentation ou la diminution graduée de l'intensité est répartie sur un plus grand espace, on se sert de préférence des mots italiens: *crescendo*, *decrescendo* ou *diminuendo*. Le *rinforzando* est un *crescendo* plus brusque en raison de la durée plus courte où il se renferme. Si le compositeur ne veut faire ressortir qu'une seule note, il la marque de ce signe \wedge , qui indique, en général, un degré d'intensité inférieur au *sforzando*. Si la note forte est suivie d'une faible, ce même signe se place horizontalement: > ; si l'exécution d'une seule note doit être pesamment accentuée, on emploie celui-ci: ⏏ . Le mot *tenuto* (ten.), usité lorsqu'il s'agit de soutenir une note ou un accord, est représenté par le signe: = .

J'ai ajouté au système d'écriture musicale ces deux dernières figures que leur utilité a fait adopter par les compositeurs modernes.

MODIFICATIONS DU MOUVEMENT.

Signes qui les représentent.

Le mouvement consiste dans le plus ou moins de vitesse imprimé, dans l'exécution musicale, à la succession des temps dont la mesure se compose. Dans nos éléments généraux de musique, au chapitre de la durée absolue des sons, nous avons traité déjà du mouvement et de son indication; nous renvoyons donc à ce chapitre pour les notions fondamentales, et nous nous bornons à en présenter ici les *expressions modificatives* les plus en usage. Elles sont *diminutives* ou *augmentatives*, et leur effet se renferme dans l'espace indiqué par le compositeur.

Les voici à peu près dans un ordre progressif.

DIMINUTIVES.

<i>Morendo.</i> (en mourant.)	} Ces trois expressions sont diminutives du mouvement et de l'intensité tout à la fois
<i>Smorzando.</i> (en éteignant.)	
<i>Perdendosi.</i> (en perdant.)	
<i>Calando.</i> (en trainant.)	
<i>Rallentando.</i> (en ralentissant.)	
<i>Ritenuo.</i> (retenu.)	

Meno mosso, (moins vite), exprime d'une manière absolue la diminution de la vitesse du mouvement.

AUGMENTATIVES.

<i>Accelerando.</i> (en accélérant.)
<i>Stringendo.</i> (en pressant.)
<i>Stretto.</i> (pressé.)
<i>Animato.</i> (animé.)

Più mosso, (plus vite), exprime d'une manière absolue l'augmentation de la vitesse du mouvement.

Les mots *molto*, *assai*, ajoutés à une expression quelconque, en augmentent la force significative. Pour plus amples détails, on trouvera, à la fin de cette méthode, une liste des mots italiens usités dans la musique de piano.

DE LA MANIÈRE D'Étudier.

La persévérance et l'amour de l'art sont, pour le jeune artiste, des conditions indispensables de succès. Sans elles, le talent, le génie même, condamnés à rester stationnaires, languiraient dans une triste médiocrité. Toutefois, on se persuade, mais à tort, que ces qualités seules suffisent pour atteindre à la perfection. La patience et la continuité des efforts ne conduisent à la supériorité qu'autant qu'elles sont éclairées par un jugement sain et dirigées par une méthode rationnelle. Le point important est de se faire dès le principe, des habitudes de travail fondées sur la raison, et que l'on puisse garder toujours, afin de n'être pas réduit plus tard à perdre, en rétrogradant, le temps destiné aux progrès les plus rapides.

Le jeune âge doit, par ce motif, être l'objet de la surveillance la plus assidue. Mais l'élève ne sera réellement dans la voie du progrès que lorsqu'on l'aura amené à faire de lui-même ce qu'il ne faisait d'abord que sur un ordre formel. Il faut donc s'attacher à former de bonne heure son moral, à lui inspirer le sentiment du devoir, et, surtout, à lui faire aimer l'art qu'on veut lui faire apprendre. Avec cet amour la sévérité des parens et des maîtres est inutile; sans lui, elle serait impuissante.

Si je puis, sans en faire une règle rigoureuse, donner aux jeunes pianistes mon avis sur l'emploi des heures, je leur dirai qu'en admettant quatre heures de travail par jour, suffisantes d'ailleurs, on pourra les répartir ainsi :

- 1 heure. Exercices à l'aide du Dactylion; gammes et traits divers contenus dans ma méthode.
- 2 ——— Perfectionnement de l'exécution du morceau adopté comme étude.
- 1 ——— Soit pour repasser des morceaux appris, soit pour déchiffrer.

Quel que soit l'espace de temps dont on pourra disposer chaque jour, on fera bien d'en régler l'emploi à peu près dans la même proportion, qui, toutefois, devra être modifiée selon l'âge et le degré d'avancement des élèves. On aura soin, pour éviter la fatigue, de laisser, entre chaque heure d'étude, un intervalle convenable.

Toutes les fois qu'il s'agit de déchiffrer un morceau, le premier travail est celui du mécanisme. Il faut chercher

d'abord les meilleurs doigtés des passages difficiles, ensuite, après avoir étudié d'une main séparément tout ce qui pourrait arrêter, on abordera l'exécution générale, mais dans un mouvement assez lent pour pouvoir observer toutes les proportions de la mesure.

A l'étude matérielle succèdera l'étude morale. Car, avant de rendre, il faut penser et sentir; les doigts ne peuvent être considérés que comme les organes à l'aide des quels nos pensées et nos sentimens se communiquent à ceux qui écoutent. Or, le seul moyen d'élever notre intelligence et notre âme à la hauteur d'une œuvre inspirée par le génie, c'est la méditation qui nous met en rapport avec lui et nous fait partager l'inspiration même. C'est par la méditation que l'on parvient à saisir le caractère propre de chaque œuvre et les divers aspects sous les quels le compositeur en reproduit les motifs en variant les idées accessoires dont il les environne, c'est par elle, enfin, que l'on distingue des accessoires mêmes la mélodie qui constitue le fond et qui doit ressortir au milieu des accords et des combinaisons qui l'accompagnent, comme, dans un tableau bien conçu, le dessin se détache nettement sous les ombres et le coloris qui en revêtent les contours.

Après avoir profondément étudié la couleur et les nuances, à mesure que le jeu deviendra plus correct et plus facile, on accélèrera par degrés le mouvement, jusqu'à celui que l'auteur a lui-même indiqué.

Dès qu'on possèdera un morceau, on fera bien de le laisser pendant quelques jours pour le reprendre ensuite à tête reposée. C'est le moyen de se juger soi-même et de pénétrer plus avant dans l'esprit du compositeur. Bien des nuances qui, dans le premier travail, étaient passées inaperçues, n'échapperont pas à cette seconde épreuve.

Loin de partager l'opinion de ceux de mes devanciers qui défendent aux élèves d'apprendre des morceaux par cœur, je leur recommande, au contraire, dès qu'ils le pourront, de ne pas s'en faire faute. Pourquoi négliger, en effet, un moyen de se rendre utile et agréable dans le monde sans porter avec soi un pesant attirail de cahiers? L'exécution par cœur a, d'ailleurs, cet avantage particulier qu'elle donne un plus libre essor à l'imagination. L'exécutant, affranchi de cette préoccupation que causent le travail de la lecture et l'idée du feuillet à tourner, se livre sans réserve aux émotions qu'il éprouve et qu'il veut communiquer.

Seulement, pour s'assurer que l'élève ne joue pas par routine, le maître pourra quelquefois lui faire noter par cœur soit des passages pris au hasard, soit le morceau tout entier, avec toutes les nuances indiquées.

Je recommande comme un des exercices les plus propres à faire aimer la musique et à inspirer l'émulation, de faire de la musique d'ensemble, soit qu'on joue des morceaux à quatre mains ou à deux pianos, ou des duos, trios, quatuors avec d'autres instruments; soit qu'on se fasse accompagner d'un orchestre complet. Le pianiste étend ainsi le domaine de ses idées, conçoit les effets d'harmonie qui résultent des masses et se prépare à mieux exécuter les œuvres des grands maîtres qui ont reproduit ces mêmes effets dans leurs larges compositions.

Pour faire une agréable diversion aux travaux habituels, le pianiste fera bien aussi d'aller entendre les chanteurs et les instrumentistes les plus célèbres, et de s'efforcer ensuite d'imiter sur le piano la manière particulière qui distingue chacun d'eux. Je ne sache rien de plus attrayant que cette imitation, de plus propre à développer le tact musical et à donner au talent la souplesse, la grâce et la spontanéité qui sont le cachet du véritable artiste.

DE L'EXPRESSION

ET DE LA MANIÈRE DE PHRASER.

Il y a, dans la musique, comme dans tous les arts qui sont du domaine du cœur, des nuances fugitives qui échappent à l'analyse. L'âme qui les comprend ne saurait les définir, et la langue musicale, comme toutes les autres, est impuissante à les traduire en signes. D'ailleurs, une connaissance, même approfondie, de la théorie ne peut donner la sensibilité à qui n'a pas reçu de la nature ce don précieux sans lequel il n'y a point d'artiste. C'est l'âme qui fait le musicien, comme le poète; et l'exécutant qui n'en est pas dépourvu doit, à la lecture d'une œuvre étrangère, s'inspirer lui-même du sentiment qui l'a dictée, comme le grand acteur éprouve des émotions réelles dans des situations purement fictives. Telle est la source de cette vérité et de cette chaleur d'expression qui prêtent tour-à-tour à l'exécution musicale la force qui entraîne et le charme qui séduit.

Mais, en vous livrant à votre émotion, sachez la concen-

trer: c'est un désappointement cruel que de se rendre ridicule par le côté même où l'on devrait intéresser davantage. Gardez-vous de cette affectation de gestes et de physionomie, de ces mouvemens convulsifs, de ces regards inspirés par les quels l'exécutant au piano ressemble à la sibylle sur le trépied. Le pianiste n'est pas et ne doit pas paraître un pantomime. Jeune encore, il doit contracter l'habitude d'un jeu sévère dans lequel la fougue du moment n'exclut jamais ni les lois du rythme ni la régularité de l'exécution. Ainsi, au lieu de détruire, par un enthousiasme mal entendu, les savantes proportions et la puissante unité de l'œuvre qu'il veut reproduire, il laissera dominer, sans altération, la couleur locale de chaque morceau, c'est-à-dire, le caractère propre et le génie original de chaque auteur.

Le *rhythme* et l'*intensité* sont les deux pivots sur lesquels roule toute la puissance de l'exécution: ce sont les couleurs primitives à l'aide des quelles la musique, nous peint le côté de la nature qui rentre dans son domaine. L'art du compositeur consiste à les combiner ensemble, à les varier, à les nuancer dans le rapport déterminé par le caractère même de son sujet. L'exécutant, à son tour, doit comprendre et saisir ces rapports, afin de s'identifier, par la pensée et par le sentiment, avec le compositeur lui-même.

Après ces considérations générales, je ne crois pas inutile d'entrer dans quelques détails techniques sur la phrase musicale et sur les différens genres d'expression dont elle est susceptible.

La *phrase* est une suite de sons ou d'accords qui présente un sens musical plus ou moins complet, et dont la chute est précédée d'une cadence plus ou moins sensible.

Le langage musical est soumis, comme la langue parlée, à une ponctuation représentée par les diverses valeurs des *silences*, et dont on doit, dans la lecture, observer scrupuleusement tous les repos. Chaque phrase a une expression propre dont il faut s'attacher à bien saisir le caractère si l'on veut conserver à la composition entière sa variété, sa richesse et son originalité. Mais, cette expression pouvant être modifiée à l'infini et n'ayant d'autres bornes que celles du goût et du génie lui-même, il y aurait folie à prétendre la réduire en théorie absolue. On ne peut donc lui appliquer de règles que dans certains cas dont l'appréciation est convenue.

Ainsi, en général, en ce qui concerne l'intensité, les périodes chantantes, les traits en gammes ou en arpèges s'exécutent *crescendo*, s'ils sont ascendants, et *diminuendo*, dans le cas contraire. Le même principe doit être observé pour toute suite de sons, ne comprit-elle que deux ou trois notes; car, sauf quelques exceptions rares, il n'y a réellement pas de sons égaux dans la musique. Le *forte* et le *piano* sont à cet art ce que les ombres et les jours sont à la peinture: la source des contrastes et des effets. C'est en vertu de cette règle que les bons chanteurs nuancent un même son par une augmentation et une diminution successives, quand il offre assez de durée pour se prêter à cet effet.

Il est, pour les pianistes, sous ce point de vue, une proportion à saisir entre la force du toucher et la durée que le son doit avoir; car la vibration des cordes se prolonge plus ou moins en raison directe de l'impulsion qu'elles ont reçue. On doit modérer l'attaque dans les sons aigus, et, contrairement à la règle du *crescendo* dans les passages ascendants, les traits qui se terminent en montant à la 7^e octave doivent être plutôt moëlleux que forts; c'est surtout sur un son isolé de cette octave qu'il faut se garder de frapper brusquement. Au reste une oreille délicate avertit par elle-même de toutes les fautes de ce genre. Un point plus difficile et qui suppose dans l'exécutant beaucoup d'habitude jointe à une exquise délicatesse, est celui qui consiste à découvrir immédiatement, dans la mélodie ou dans l'harmonie, la partie la plus importante afin de la faire dominer. Peut-être est-ce un talent plus rare encore de savoir moduler à son gré les sons du piano, et d'en changer, pour ainsi dire, le timbre naturel, en lui imprimant un caractère approprié à chaque genre d'expression. Ce mérite, qui distingue les artistes du premier ordre, suppose, dans les doigts, autant d'énergie que de souplesse, une facilité et une indépendance à toute épreuve, et, par dessus tout, un sentiment exquis de la couleur musicale.

En ce qui concerne le rythme, les temps forts doivent toujours être plus ou moins accentués, surtout les premiers d'une phrase ou d'un trait. S'il se présente quelque passage compliqué de modulations et de difficultés, il faut prendre garde d'en hâter trop l'exécution: car, il ne suffit pas d'être parvenu, à force de travail, à le jouer sans

hésiter, il faut encore laisser à l'auditeur le temps de comprendre, et ce n'est pas là le moindre effort pour un pianiste ordinaire. Aulieu d'entrer à ce sujet dans de minutieux détails, je citerai un grand nom. *Hummel*, qui apportait dans le mouvement une sage modération, était, de tous les pianistes de son époque, celui qui captivait au plus haut point l'attention et l'intérêt d'un auditoire.

Un mouvement d'une égalité trop exacte et trop uniforme produit parfois la monotonie. Telle phrase de chant exige plus de lenteur que le trait brillant qui la suit; quelquefois même le double caractère de l'accompagnement et de la mélodie exige de chaque main un effet rythmique différent. Ainsi, tandis que la droite semble s'égarer en de folles variations, la gauche, appuyant à contre temps sur les basses, la suit à pas pesans et par notes syncopées. Ce cas, comme tous ceux où l'expression est complexe, exige non seulement des mains parfaitement indépendantes l'une de l'autre, mais, si je puis le dire, une âme différente dans chacune d'elles. C'est ainsi que *Dusseck* répandait une teinte vaporeuse et mélancolique sur certaines périodes en laissant chanter la main droite d'une manière vague et nonchalante, tandis que la gauche exécutait des batteries rigoureusement en mesure. J'ignore pourquoi cette manière de phraser, tant prônée naguère, est tombée maintenant dans l'oubli.

Je terminerai ces observations par une définition rapide du caractère des principaux *mouvements* et de l'accent particulier qui leur convient. A l'aide d'une modification légère, on pourra facilement saisir la nuance propre à chaque mouvement intermédiaire et à tous ceux qui sont usités.

Dans l'*Allegro*, expression de la joie, de l'agitation et des passions violentes, dominant tour-à-tour la force, la chaleur, l'impétuosité. L'*Allegretto*, type de grâce et d'enjouement, demande une touche délicate et légère. L'*Andante*, moins vif mais plus tendre, peint les affections douces, la mélancolie, et veut une accentuation plus sentie, des couleurs mieux fondues. L'*Adagio* répond aux pensées graves, aux sentimens élevés, aux émotions profondes: une démarche lente et solennelle, des sons pleins et liés, animés d'une expression noble et soutenue, sont les caractères de ce style sublime de la musique.

CHOIX DES MORCEAUX

ET PRÉCAUTIONS À PRENDRE

pour se faire entendre en public.

Souvent, après avoir développé leur talent d'exécution par de longues et consciencieuses études, des pianistes d'un mérite réel ne sont pas appréciés à leur valeur, parceque, dès leur début, ils ont manqué de goût ou d'expérience dans le choix des morceaux à jouer en public, ou parcequ'ils ont omis certaines précautions indépendantes du talent en lui-même. Il est malheureux, sans doute, d'échouer par de semblables motifs; mais tel est l'esprit des hommes que le blâme a plus de cours que l'éloge, et que, plus une chute a eu de publicité, plus il est difficile de s'en relever. Le choix de la musique, considéré sous ce point de vue, m'a donc paru exercer sur l'avenir d'un pianiste une influence assez directe pour que j'en fisse le sujet d'un chapitre à part.

Ce choix peut être envisagé sous trois rapports: 1^o quant à l'exécutant; 2^o quant à l'auditoire; 3^o relativement au lieu même où l'on doit se faire entendre.

Par rapport à l'exécutant, le morceau doit être en harmonie avec ses facultés physiques et morales. Tel pianiste remarquable par un toucher brillant, par l'égalité et la volubilité des doigts, emportera avec autant de hardiesse que de bonheur les plus grandes difficultés du mécanisme, tandis qu'il échouera dans les passages caractérisés par le *sostenuto* d'une mélodie expressive. Tel autre, au contraire, moins sensible aux effets d'une harmonie compliquée qu'à ceux d'une mélodie simple et pure, excellera dans la partie chantante et manquera de précision ou de légèreté dans les passages et les traits *di Bravura*.

On conçoit que les mêmes morceaux ne peuvent également convenir à des talents d'un genre si opposé. Le premier choisira des fantaisies brillantes, des variations vives et légères, des œuvres brodées de *fioritures* et écrites dans un mouvement alègre, où la souplesse et la facilité de son doigté pourront briller de tout leur éclat sans nuire au caractère du morceau. Ainsi, les variations sur la marche d'*Alexandre* de *Moscheles*, le *Petit tambour* et l'œuvre 14 de *Czerny*; la Fantaisie sur le *Pirate* de *Kalkbrenner*; celle sur le *Barbier de Séville* par *Pixis*; le Rondo brillant en *Sib* de *J. Herz*, mes Fantaisies sur la *Romance de Joseph*, *Ma Fanchette est charmante*, la *Famille suisse*, le *Siège de Corinthe*, la *Dernière Valse de Weber*, lui donneront le champ libre pour déployer toute la grâce et la bravoure de son exécution. Le second, au contraire, devra

préférer les morceaux d'un caractère plus sévère, ceux où règne, en général, une mélodie grave, touchante ou passionnée et dans les quels il produira, sous le jour le plus favorable, la sensibilité, la chaleur et le tact dont il est pourvu. Ainsi, le Concerto en *Ut mineur* de *Beethoven*, ses célèbres Trios, ses Sonates pour Piano et Violon; le Concerto en *La mineur* de *Hummel*, sa Sonate à quatre mains; le Concerto en *Ut #* de *Ries*; le *Nonnetto* de *Spohr*; le *Concert-Stück* de *Weber*; le Quintetto de *J. Herz*; les morceaux d'ensemble de *Onslow* et de *Bertini*; les Concertos de *Moscheles* et de *Chopin*; mes Fantaisies sur *Eurionthe*, et sur le *Ländler Viennois*; celle sur le *Comte Ory* et mon 3^e Concerto sont les œuvres pour l'exécution des quels il aura plus de sympathie, et, par cela même, plus d'aptitude.

Par la même raison, les morceaux où domine une expression énergique, un rythme fortement marqué, un haut degré d'intensité, comme le Concerto en *Si mineur* de *Hummel*; son fameux Septuor; les Fantaisies de *Thalberg*; celles de *Henselt*; le 2^e Trio de *Mayseder*; ma Polonaise en *Mi*, *La fête pastorale* et les *Souvenirs de voyages*, conviendront à celui qui a plus de vigueur que de délicatesse dans le toucher, et dont les doigts infatigables soutiennent, sans fléchir, un effort de longue haleine. Les morceaux écrits dans un style doux, léger, gracieux, ceux où règne une intensité modérée devront être préférés par le pianiste dont la touche délicate et fine ne conviendra point aux œuvres précédens, tandis qu'elle se prêtera naturellement aux nuances les plus délicées et les plus fugitives. Les femmes surtout devront choisir de préférence ce dernier genre de compositions.

Bien que, en général, il n'appartienne qu'à l'artiste du premier ordre, dont le talent s'est développé en tous sens, d'exceller à la fois dans les genres les plus opposés, ceux des jeunes pianistes en qui une bonne méthode, jointe à une organisation heureuse, aura développé, dans une égale proportion, la facilité du mécanisme et le sentiment mélodique, pourront aborder indistinctement les œuvres où tous les effets et tous les caractères précédens se trouvent combinés. Le 2^e et le 3^e Concerto de *Field*; le 1^{er} Trio de *Mayseder*; celui en *Mi* de *Hummel*; *Non più andrã* de *Ries*; la *Dame blanche* de *J. Herz*; la *Norma* et les *Airs Russes* de *Thalberg*; le *Souvenir d'Irlande* par *Moscheles*; le *Rêve* de *Kalkbrenner*; mon 1^{er} et mon 2^e Concerto; le Rondo brillant Op: 11; mes Fantaisies sur *Otello*, *Guillaume-Tell*, *Lucia di Lamermoor*; le *Crociato*, le *Philtre*, la *Norma*, *Zampa*, *l'Ambassadrice*,

la *Sonnambula* et tous les morceaux du même style. Ces sortes de compositions, considérées en elles-mêmes, sont les plus propres à plaire généralement, parcequ'elles offrent plus de variété et plus de contrastes; mais, par cela même, leur parfaite exécution suppose un talent plus complet et plus mûr.

Le choix des morceaux, relativement à l'auditoire, donne lieu à quelques considérations non moins importantes. En effet, on ne parle pas devant une assemblée académique comme devant une assemblée populaire, de même tel œuvre savant de *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Hummel*, exécuté devant un public nombreux et mêlé ne produira pas la même impression et ne rencontrera pas les mêmes sympathies que devant une assemblée d'artistes et de connaisseurs. Entre des hommes qui prennent la musique au sérieux et ceux pour qui elle n'est qu'un délassement passager, il y a donc une distance énorme qui doit déterminer le choix de morceaux à faire dans ces deux cas et dans ceux qui s'en rapprochent plus ou moins.

Le principe étant de ne jouer devant un auditoire, quel qu'il soit, que ce qu'il peut comprendre et ce qui peut lui plaire, il ne s'agit plus que d'en admettre les conséquences et d'en faire l'application par soi-même dans les différentes situations où l'on se trouve. C'est donc une qualité précieuse et nécessaire à tout artiste, que cette finesse de tact qui lui fait deviner l'esprit et les goûts du public avec lequel il se met en rapport.

Au reste, tout concert public réunit un auditoire plus ou moins mêlé, et, par cela seul, il convient de n'y jouer que de la musique à la portée de tout le monde.

La disposition générale des esprits est aussi pour beaucoup dans les effets que la musique produit, et, s'il est peu de cas, parmi nous, où elle puisse être, comme chez les anciens, palpitante d'un intérêt actuel et national, rien n'empêche pourtant que, par un choix heureux, en certaines circonstances on ne lui donne le mérite de l'à-propos, comme les grands maîtres l'ont fait plus d'une fois avec succès.

Enfin, relativement au lieu où l'on doit se faire entendre, suivant qu'il est plus ou moins spacieux et favorable au son, l'instrument qu'on emploie doit avoir lui-même une sonorité plus ou moins développée et l'exécutant apporter plus ou moins d'énergie dans l'attaque. Dans un salon étroit, un piano trop éclatant, une attaque trop vigoureuse nuiraient à l'effet et fatigueraient l'oreille; comme aussi un piano doux et moelleux, une attaque faible ou timide rempliraient mal un espace plus étendu, une salle de spectacle, par exemple.

Ces considérations conduisent à reconnaître 1^o que les morceaux qui conviennent le mieux dans un vaste local sont ceux d'un caractère fortement rythmé et dont l'exécution, en général, a plus d'éclat par elle-même; 2^o que ceux d'une intensité modérée, mais où l'auteur s'est plu à prodiguer la délicatesse des effets, la douceur et la suavité de l'expression, seront mieux sentis et trouveront plus naturellement leur place dans une enceinte plus resserrée.

Mes différens voyages m'ont mis à même d'observer les causes physiques des avantages ou des imperfections des salles de concert les plus estimées en Europe, et j'ai conçu, par suite, la pensée de fonder à Paris un monument musical qui manquait à cette capitale. Cette pensée, je viens de la réaliser en faisant construire sous mes yeux une salle de concert, qui, par sa juste étendue, par sa forme et ses proportions, par la supériorité de son acoustique et par son heureuse situation dans la Chaussée-d'Antin, est appelée comme la dit un de nos meilleurs journaux de musique, *la France musicale*, à devenir le rendez-vous des célébrités artistiques. Afin de donner à cet établissement un double caractère d'utilité publique, je viens, conjointement avec *Jacques Herz*, mon frère, d'y ouvrir, une école spéciale de Piano dont le but est de propager notre méthode d'enseignement et de former un centre d'émulation dans l'intérêt de l'art.

AUX JEUNES PIANISTES QUI COMPOSENT ET IMPROVISENT.

Avant de mettre fin à ces observations, qu'il me soit permis d'adresser encore aux jeunes pianistes-compositeurs et improvisateurs quelques avis sévères mais utiles, non sur la théorie de la composition et de l'improvisation, qui fourniraient, à elles seules, la matière d'un volume considérable, mais sur la réserve et la circonspection qu'elles imposent.

L'engouement des parents ou des maîtres, trop pressés de voir éclore au grand jour le mérite ignoré de leurs enfans ou de leurs élèves, engage souvent ces derniers dans des faux pas où leur avenir et leur gloire sont également compromis avec une fâcheuse imprévoyance. Le temps de la jeunesse est celui des illusions, et combien d'espérances, chez de jeunes artistes, ont été suivies de déceptions cruelles!

Aulieu d'appeler sur eux leurs propres regards et de les prémunir contre les séductions de l'amour-propre, en leur appliquant ce précepte que Boileau donne aux Poètes:

Soyez-vous à vous-même un sévère critique,

on les entoure, dès leur début, d'une atmosphère d'adulation et de louanges qui les enivrent et qui énervent leur génie naissant en le disposant à la vanité, lorsqu'il faudrait le diriger vers les études fortes et sérieuses qui, seules, peuvent lui servir d'aliment et l'aider à grandir.

Avant de publier une œuvre quelconque, souvenez-vous que vous pouvez la garder encore, la revoir et l'améliorer, mais qu'une fois sortie de vos mains et entrée dans le domaine public, les taches qu'elle renferme s'impriment, dès lors, à votre nom en caractères funestes dont plusieurs chefs-d'œuvre, produits ultérieurement, suffiront à peine à effacer l'empreinte: car l'envie, d'autant plus inexorable qu'elle a pour objet un talent plus réel, inscrit sur le sable les titres des chefs-d'œuvre, et sur le bronze ceux des ouvrages dont elle est intéressée à se souvenir, afin de vous les reprocher toujours.

Il ne suffira donc pas d'avoir trouvé instinctivement et par l'effet d'une inspiration fortuite, quelque idée heureuse, quelque chant mélodieux, il faudra s'assurer encore que cette idée n'est pas une réminiscence de quelque auteur connu: car j'ai vu parfois des jeunes-gens me montrer sérieusement comme étant d'eux, certaines mélodies qui, sans doute, les avaient frappés et que l'écho de leur cœur avait naturellement répétés.

Autre chose est de composer ou de se souvenir. Mais, je suppose même que l'idée d'un chant appartint en propre à tel ou tel élève, il ne suffit pas d'avoir trouvé, par hasard, un motif original et bon en lui-même, il faut savoir le traiter, le développer sous toutes les formes et combiner si heureusement entre-eux les divers aspects sous les quels on l'envisage, que chaque partie de l'œuvre prête un nouveau relief à celle qui la précède ou qui la suit et forme avec elles de vives oppositions de couleur, assez bien fondues néanmoins pour que, de leur ensemble, résulte un tout bien proportionné et régulier. Otez ces conditions, il n'y a plus d'art, mais une ébauche imparfaite.

A l'égard des fantaisies et des airs variés sur des thèmes connus, il ne suffit pas d'imiter, dans ses variations, la manière de quelque compositeur en renom; il est d'autant plus indispensable, dans les œuvres de ce genre, d'être original dans les formes et dans les accessoires, que le fond ne nous appartient pas. En effet le compositeur, dans ce cas, ne peut parvenir à s'approprier, jusqu'à certain point, le thème qu'il a adopté, qu'à force de variété dans les ressources harmoniques, de fécondité et

d'originalité dans les coupes et les développements, dans les combinaisons et les effets du rythme.

Après avoir achevé un ouvrage et avant d'affronter la publicité, que le jeune compositeur laisse passer le premier moment d'enthousiasme où l'on ne sait que s'admirer soi-même: qu'il se sépare de son œuvre et l'oublie pendant plusieurs mois. Si, alors, avec les changements que la réflexion y apportera, il le trouve digne du public et de lui-même; si les meilleurs juges d'entre les hommes qui méritent sa confiance ne combattent pas sa résolution d'être auteur, qu'il publie sans hésiter un ouvrage dont le mérite aura résisté à la double épreuve du temps et de la raison.

Ce que j'ai dit précédemment aux jeunes compositeurs sur la nécessité d'études profondes et sur l'obligation d'être original, s'applique, à plus forte raison, à ceux qui s'avisent d'improviser dans les salons, ou qui voudraient s'aventurer à le faire en public. Mais, outre la science complète de toutes les ressources de l'harmonie, ces derniers devront avoir acquis une telle facilité d'exécution qu'ils puissent impunément se jouer des idées les plus bizarres et ne reculer devant aucun obstacle.

Dans l'improvisation, comme dans la composition, le jeune artiste s'élève plus ou moins haut selon qu'il a par lui-même plus de verve et de fécondité, selon que la connaissance raisonnée des règles éclaire et affermit plus ou moins sa marche, et que, maître de la théorie, il a su se réserver, dans de justes limites, cette indépendance qui sied au génie et lui permet d'oser heureusement.

Quel que soit le prestige de gloire attaché à l'improvisation, quand cette gloire, encore, est de bon aloi et pure de charlatanisme, j'engagerai toujours mes élèves à ne s'y livrer qu'en petit comité, et devant des amis intimes qui soient d'avance convenus de leur pardonner les imperfections d'une création instantanée. Quant à l'improvisation en public, pour qui la juge d'un point de vue élevé et comprend les conditions qu'elle impose, elle est l'épreuve la plus dangereuse à la quelle un pianiste puisse s'exposer, quand il improvise de bonne foi.

Si donc vous êtes sincère et si votre propre intérêt vous touche, sachez ne point prétendre à vous élever si haut: car, sans parler de tant de jeunes ambitions qui, dans cet effort hasardeux, sont descendues au dessous du médiocre, ou même, ont échoué complètement, *Hummel*, le premier improvisateur de l'époque, sans contredit, *Hummel* lui-même a eu ses jours de malheur.

PARTIE PRATIQUE.⁽¹⁾

EXERCICES DES CINQ DOIGTS
SANS CHANGER LA POSITION DE LA MAIN.
(à étudier à l'aide du DACTYLION)

Les exercices *des cinq doigts* ont pour objet de former le mécanisme de la main en l'habituant à se prêter sans peine aux diverses combinaisons des cinq notes. Le *Dactylion* est d'un avantage immense pour l'étude de ces exercices, qui, servant de base à tous les autres, sont indispensables aux progrès de l'élève.

L'exécution irréprochable des exercices des cinq doigts exige une égalité parfaite, soit dans la durée, soit dans l'intensité des sons, et, de plus, l'immobilité de la main et du corps. La main étant disposée à s'incliner vers le cinquième doigt, parcequ'il est le plus faible, il faut tendre, au contraire, à l'incliner légèrement vers le pouce, afin de combattre ce penchant défectueux.

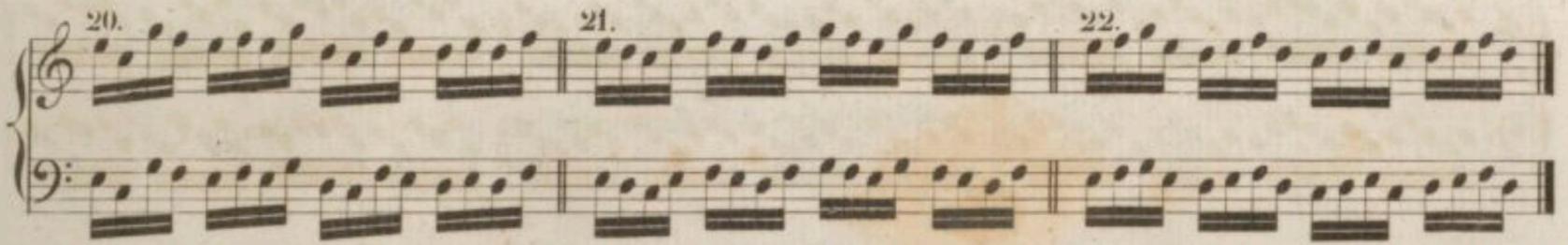
Montez les ressorts du *Dactylion* de manière à ce qu'il présente un certain degré de résistance et exige un effort de la main. La fatigue qui en résulte diminuera de jour en jour; un travail assidu la fera entièrement disparaître. Attaquez les notes avec fermeté en commençant par un mouvement lent, et accélérez par degrés, à mesure que le mécanisme devient plus souple. Répétez chaque exercice huit ou dix fois de suite.

(¹) Pour ne pas interrompre la marche graduée des exercices je laisse aux professeurs le soin d'en corriger l'aridité en y intercalant à propos quelque étude agréable choisie soit parmi les 12 *Airs finis* ou les six *récréations* qui se trouvent dans cet ouvrage, soit parmi les 48 *leçons* ou dans la *musique musicale*, qui forment la première et la deuxième suite à cette méthode. Les 18 *Études* qui la terminent résument dans un cadre étroit les principales difficultés de la musique de Piano; le choix qu'on en fera devra être en rapport avec les progrès de chaque élève.

16. 17. 18. 19.

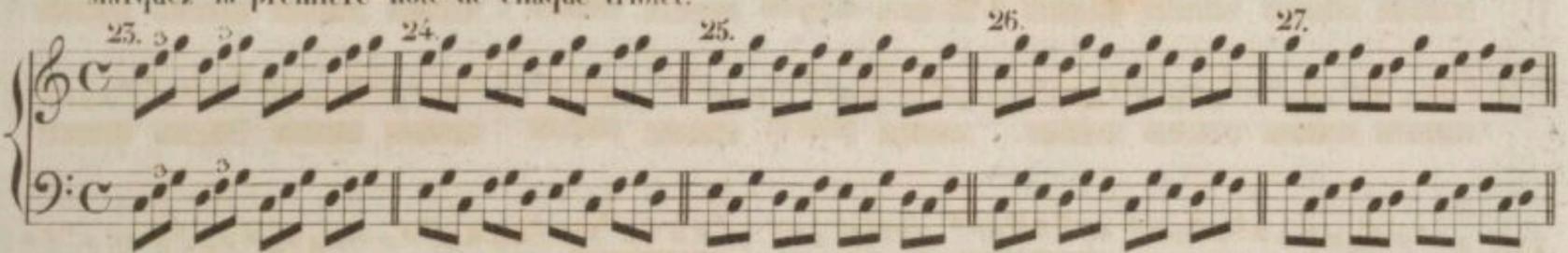


20. 21. 22.



Marquez la première note de chaque triolet.

23. 24. 25. 26. 27.



28. 29. 30. 31. 32. 33.



34. 35. 36. 37. 38. 39.



40. 41. 42. 43. 44. 45.



Marquez la première note de chaque sextolet.

46. 47. 48.



49. 50. 51.

Handwritten musical notation for measures 49, 50, and 51. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

52. 53. 54.

Handwritten musical notation for measures 52, 53, and 54. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

55. 56. 57.

Handwritten musical notation for measures 55, 56, and 57. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

58. 59.

Handwritten musical notation for measures 58 and 59. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

60. 61.

Handwritten musical notation for measures 60 and 61. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

62. 63.

Handwritten musical notation for measures 62 and 63. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

64. 65.

Handwritten musical notation for measures 64 and 65. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

66. 67.

Handwritten musical notation for measures 66 and 67. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation consists of dense, repetitive rhythmic patterns in both hands.

EXERCICES POUR RENDRE LES DOIGTS INDÉPENDANS LES UNS DES AUTRES.

Les doigts qui restent sur les notes à soutenir doivent être arrondis, c'est-à-dire, retirés sur eux-mêmes de manière à former une courbe; tandis que les autres doivent attaquer nettement les touches aux quelles ils correspondent par leur position sur le clavier.

This section contains ten pairs of musical staves, numbered 68 through 92. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are designed to train independent finger movement. Exercises 68-72 are in common time (C) and feature eighth-note patterns. Exercises 73-77 are in 3/4 time and feature sixteenth-note patterns. Exercises 78-82 are in 2/4 time and feature eighth-note patterns. Exercises 83-87 are in 3/4 time and feature sixteenth-note patterns. Exercises 88-92 are in 2/4 time and feature eighth-note patterns. The exercises involve various combinations of ascending and descending runs, often with slurs and accents.

*EXERCICES POUR APPRENDRE A PARCOURIR LE CLAVIER SANS PASSER LE POUCE
ET POUR HABITUER LES DOIGTS AUX ÉCARTS DE SECONDES, TIERCES, QUARTES ET QUINTES.*

L'action des doigts doit être entièrement indépendante de la main et du bras qui, dans aucun cas, n'admettent d'autres mouvements que celui de translation. Parcourez deux ou trois octaves du clavier pour chaque exercice.

This section contains a single pair of musical staves, numbered N° 1. The exercise is in common time (C) and features a series of ascending and descending runs. The runs are marked with finger numbers (1-5) above the notes, indicating the specific finger used for each note. The exercise is designed to train independent finger movement and to habituate the fingers to intervals of seconds, thirds, fourths, and fifths. The runs are performed in both the treble and bass clefs.

2.

Musical notation for exercise 2, first system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

3.

Musical notation for exercise 3, first system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

4.

Musical notation for exercise 4, first system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

5.

Musical notation for exercise 5, first system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

Musical notation for exercise 5, second system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

6.

Musical notation for exercise 6, first system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

7.

Musical notation for exercise 7, first system. Treble and bass staves with notes and fingerings.

8. 6

6

Detailed description: This block contains the first system of musical exercises, labeled '8. 6'. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

9.

Detailed description: This block contains the second system of musical exercises, labeled '9.'. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

Detailed description: This block contains the continuation of exercise 9, measures 7-12. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

10.

Detailed description: This block contains the third system of musical exercises, labeled '10.'. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

Detailed description: This block contains the continuation of exercise 10, measures 7-12. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

11.

Detailed description: This block contains the fourth system of musical exercises, labeled '11.'. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

12.

Detailed description: This block contains the fifth system of musical exercises, labeled '12.'. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The system contains six measures.

13. 6

14. 12

Le but des exercices suivants est de former la main aux écarts de *Sixtes* et de *Septièmes*.

15. 16.

17.

18.

19.

Exercise 19 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

20.

Exercise 20 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

21.

Exercise 21 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

22. 6

Exercise 22 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

23.

Exercise 23 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

24.

Exercise 24 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

Exercise 25 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piece is in 2/4 time. It features a series of sixteenth-note patterns with intricate fingering, including many double and triplets. The exercise concludes with a repeat sign.

25.

27.

28.

This page contains three systems of musical notation for guitar, numbered 29, 30, and 31. Each system consists of a pair of grand staves (treble and bass clefs) and a central treble clef staff. The notation is highly technical, featuring complex fingerings (numbers 1-5) and various rhythmic patterns. The music is written in a style typical of classical guitar exercises or études. The page is numbered 33 in the top right corner.

32.

33.

34.

36. 35

ÉCARTS D'OCTAVES et de NEUVIÈMES.

37. 38.

39.

40.

41.

42.

43.

Musical notation for exercise 43, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

44.

Musical notation for exercise 44, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

45.

Musical notation for exercise 45, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

46. 6

Musical notation for exercise 46, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

47.

Musical notation for exercise 47, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

48.

Musical notation for exercise 48, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

Musical notation for exercise 48, measures 5-8. Treble and bass staves with fingerings.

49.

First system of exercise 49, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a sequence of chords and single notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff features a sequence of chords and single notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1.

Second system of exercise 49, continuing the treble and bass staves with similar chordal and melodic patterns.

50.

First system of exercise 50, featuring a treble staff with a more active melodic line and a bass staff with chords and single notes.

Second system of exercise 50, continuing the melodic and harmonic development in both staves.

51.

First system of exercise 51, showing a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment.

Second system of exercise 51, concluding the piece with final chords and melodic fragments in both staves.

52.

53.

54.

55. 12

Exercise 55, measures 1-12. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous sixteenth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up to G5, while the left hand starts on G2 and moves up to G3. The pattern is: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1.

Exercise 55, measures 13-24. The piece continues with the same sixteenth-note pattern in both hands, maintaining the G major key and 2/4 time signature.

56. 6

Exercise 56, measures 1-6. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous sixteenth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up to G5, while the left hand starts on G2 and moves up to G3. The pattern is: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1.

Exercise 56, measures 7-12. The piece continues with the same sixteenth-note pattern in both hands, maintaining the G major key and 2/4 time signature.

57.

Exercise 57, measures 1-12. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous sixteenth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up to G5, while the left hand starts on G2 and moves up to G3. The pattern is: 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1.

Exercise 57, measures 13-24. The piece continues with the same sixteenth-note pattern in both hands, maintaining the G major key and 2/4 time signature.



DES GAMMES EN GÉNÉRAL.

Lorsque, par les exercices qui précèdent, on aura acquis un degré suffisant d'égalité dans le mécanisme des doigts, on pourra commencer l'étude des gammes qui est une des plus utiles au développement de la main. Le point difficile consiste à parcourir le clavier en passant le pouce sous les doigts et ceux-ci au dessus du pouce, sans qu'il en résulte la moindre inégalité dans l'exécution. Le moyen le plus sûr d'y parvenir est de s'y préparer par de nombreux exercices tels que ceux-ci.

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15. 16. 17.

18. 19. 20. 21. 22.

Une fois parvenu à les exécuter couramment sur toutes les touches, on en fera quelques uns dans le genre des suivants, pour acquérir plus de légèreté.

25.

Ce n'est qu'après ces préparations qu'il conviendra de passer aux gammes, aux quelles il faudra consacrer au moins une heure par jour, en les répétant, de suite, un grand nombre de fois chacune, et en les variant dans tous les tons sur le modèle que nous donnons à la gamme d'*ut* majeur.

Il n'y a qu'une manière de bien doigter les gammes: les règles suivantes, une fois fixées dans la mémoire, seront donc d'une application générale.

1^o. Dans toute gamme ascendante commençant par une touche blanche, le doigté pour la main droite, commence par le pouce qui revient après le 5^e doigt, excepté dans le ton de *Fa* où la 4^e note se trouve être une touche noire, (*Si b*) qui, dans ce ton, n'admet pas le pouce.

2^o. Pour la main gauche, les mêmes gammes commencent avec le 5^e doigt, et alors, après la 5^e note, le 5^e doigt passe au dessus du pouce, excepté dans le ton de *si* naturel, ou la 5^e note se trouve être une touche noire, (*fa #*) qui, dans ce ton, n'admet pas le pouce.

3^o. Dans toutes les gammes caractérisées par des bémols à la clef, le pouce de la main droite porte sur les touches *ut* et *fa*.

4^o. Tout doigté, pour l'une ou l'autre main, est commun aux gammes montantes et descendantes.

GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

Ici déjà on doit commencer à joindre à l'égalité de l'exécution les nuances de l'intensité, en jouant *crescendo* les gammes ascendantes et *diminuendo* les gammes descendantes.

1. *UT* majeur.⁽¹⁾

A l'Octave.

A la Tierce.

A la Sixte.

A la Dixième
en montant
et à la Sixte
en descendant.

(1) La plupart des élèves regardent la gamme d'*ut* majeur comme la plus facile parce qu'elle n'a ni dièses ni bémols à la clef. Pour relever cette erreur il suffit d'observer 1^o que dans cette gamme les doigts les plus longs devant s'arrondir pour s'aligner avec les autres, l'égalité de l'exécution en devient plus difficile, 2^o que, dans cette même gamme, le pouce pouvant se mettre sur toutes les touches qui la représentent, le meilleur doigté se trouve moins aisément que dans des tons où les touches noires indiquent presque toujours le passage du pouce; 3^o enfin que, dans les tons où figurent des touches noires, celles-ci étant plus élevées et plus à la portée des 2^e, 3^e et 4^e doigts, le toucher n'en est que plus facile.

A la *Sixte*
en montant
et à la *Dixième*
en descendant.

Musical notation for the first exercise, showing ascending and descending scales starting from the sixth degree. The notation includes fingerings (1-5) and a dashed line indicating an octave jump. A box at the top right contains the words "pour recommencer" and "pour finir".

Par mouvement
contraire.

Musical notation for the second exercise, showing scales with opposite motion starting from unison, third, and sixth degrees. The notation includes fingerings (1-5) and a dashed line indicating an octave jump. Labels below the staves indicate: "en commençant à l'Unisson.", "en commençant à la tierce.", and "en commençant à la Sixte."

La gamme mineure, telle que je l'ai notée dans la partie théorique de cette méthode, est la plus régulière et la plus usitée. Les suivantes:

Musical notation for minor scales with characteristic notes. The notation includes a key signature of two flats and a common time signature. Labels "ou" and "ou bien" are placed below the notes.

et autres semblables, quoique recommandées par quelques professeurs, ne peuvent être regardées que comme exceptionnelles. Si les compositeurs en font usage, ce n'est que pour rappeler et faire sentir le ton mineur par quelques notes caractéristiques, sans faire entendre la tonique.

Les gammes mineures, exécutées par mouvement contraire, donnant lieu à de fausses relations d'harmonie, il faut se borner à les étudier à l'octave à la tierce et à la sixte.

LA mineur.

Musical notation for the LA minor scale exercise, showing ascending and descending scales with fingerings (1-5).

SOL majeur.

Musical notation for the SOL major scale exercise, showing ascending and descending scales with fingerings (1-5).

MI mineur.

Musical notation for the MI minor scale exercise, showing ascending and descending scales with fingerings (1-5) and an octave jump indicated by a dashed line.

5. RÉ majeur.

6. SI mineur.

7. LA majeur.

8. FA DIÈZE mineur.

9. MI majeur.

10. UT DIÈZE mineur.

11. SI majeur.

12. SOL DIÈZE majeur.

15. FA DIÈZE majeur.

14. RÉ DIÈZE mineur.

15. RÉ BÉMOL majeur.

16. SI BÉMOL mineur.

17.
LA BÉMOL
majeur.

18.
FA mineur.

19.
MI BÉMOL
majeur.

20.
UT mineur.

21.
SI BÉMOL
majeur.

22.
SOL mineur.

23. FA majeur.

24. RÉ mineur.

Lorsque les gammes commencent et finissent à la tonique, le doigté en est fixé comme on vient de le voir aux gammes régulières; mais, si elles commencent ou s'arrêtent à d'autres notes, il faut combiner le doigté de manière à arriver du 5^e doigt de la main droite sur la note la plus élevée, et réserver le pouce pour la plus basse. On applique à la main gauche le doigté inverse.

Il faut exclure, toutefois, de cette règle les notes à touches noires, qui rentrent dans le système de doigté des gammes dont elles dérivent.

EXEMPLES:

Main gauche.

Main droite.

Quelquefois, pour rendre plus égale l'exécution d'un trait, on se sert avec avantage du doigté suivant:

Main gauche.

Main droite.

Lorsque le compositeur exige une exécution légère, délicate et *pianissimo*, dans la gamme d'*ut majeur*, on peut n'employer que trois doigts.

EXEMPLES:

GAMMES CHROMATIQUES.

Quoique les pianistes soient presque tous d'accord sur la manière de doigter les gammes chromatiques, en ce qu'ils adoptent le 5^e doigt pour les touches noires, il y a pourtant de nombreuses exceptions à cette règle.

Par exemple, dans le trait suivant:

l'emploi du 4^e doigt me paraît préférable à tout autre.

Tandis que dans celui-ci:

le 2^e doigt offre un doigté plus coulant.

A défaut d'une indication précise du compositeur, c'est à l'exécutant de distinguer lequel de ces différents doigtés il doit préférer aux autres; mais le meilleur et le plus usité, en général, étant celui du 5^e doigt sur les touches noires, je recommande particulièrement les exercices qui suivent.

A l'Octave.

A la Tierce.

A la Sixte.

Par mouvement contraire.

EXERCICES D'ARPEGES EN ACCORDS PARFAITS ET EN ACCORDS DE SEPTIEMES.

L'élève devra insister sur les exercices suivants non seulement pour se familiariser avec un genre de traits qu'on rencontre à chaque pas dans la musique moderne, mais, aussi, pour habituer ses doigts aux écarts de tierces et de quarts, dans tous les tons majeurs et mineurs. Il y verra en même temps le doigté des accords parfaits plaqués dans leurs trois positions.

Exécutez chaque exercice à plusieurs reprises et variez-le sous toutes les formes indiquées ci-après, au ton d'ut majeur.

1. *UT MAJEUR.*

Par mouvement contraire.

LA MINEUR.

3. SOL MAJEUR.

4. MI MINEUR.

5. RE MAJEUR.

6. SI MINEUR.

7. LA MAJEUR.

8. FA # MINEUR.

9. MI MAJEUR.

10. UT # MINEUR.

11. SI MAJEUR.

12. SOL # MINEUR.

13. FA MAJEUR. 14. RE MINEUR.

15. RE MAJEUR. 16. SI MINEUR.

17. LA MAJEUR. 18. FA MINEUR.

19. MI MAJEUR. 20. UT MINEUR.

21. SI MAJEUR. 22. SOL MINEUR.

23. FA MAJEUR. 24. RE MINEUR.

Comme le doigté des exercices suivants ne varie que fort peu d'un ton à un autre, je n'en donnerai qu'un petit nombre à l'aide desquels il sera facile de déterminer, par analogie, le doigté de tous les traits de même espèce, et dans tous les tons.

The page contains ten systems of musical exercises, numbered 25 through 35. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The exercises are written in various keys and time signatures, including C major, D major, E major, F major, G major, A major, B major, C minor, D minor, E minor, F minor, G minor, and A minor. The exercises are characterized by rapid, repetitive patterns of eighth and sixteenth notes, often with slurs and fingerings indicated above or below the notes. The exercises are arranged in a sequence that moves through different keys and time signatures, illustrating the concept of fingerings being consistent across different tonalities.

Musical score for exercises 35 through 40. Each exercise is presented in two systems of a grand staff (treble and bass clefs). Exercise 35 is in 6/8 time, 36 in 4/4, 37 in 3/4, 38 in 3/4, 39 in 3/4, and 40 in 3/4. The exercises consist of complex rhythmic patterns and fingerings, with many notes marked with finger numbers (1-5) and slurs.

Les combinaisons suivantes ont pour but de donner plus d'extension aux doigts.

Musical score for exercises 41 through 43. Each exercise is presented in two systems of a grand staff (treble and bass clefs). Exercise 41 is in common time (C). Exercises 42 and 43 are in 3/4 time. The exercises consist of complex rhythmic patterns and fingerings, with many notes marked with finger numbers (1-5) and slurs.

PAR CHANGEMENT DE DOIGTS SUR LES MÊMES TOUCHES.

Ce genre de traits appartient à l'école moderne. Moscheles et moi l'avons propagé les premiers, et, depuis l'époque où le public l'a accueilli avec tant de bienveillance, dans mes variations sur le motif: *ma Fanchette est charmante*, il a fait fortune au delà même de mon intention; car l'esprit de routine et la manie propre à quelques artistes de viser à l'effet, même aux dépens du goût, l'a fait prodiguer inconsidérément dans une foule de compositions où il ne reçut pas même une application heureuse. Tel est, trop souvent, en musique, le sort des choses qui ont fait d'abord le plus de sensation: la faveur qui les accueille, est la source de leur popularité, qui les ramène à l'oubli par l'abus qu'on en fait.

Le propre mérite de ce mode d'exécution est de faire illusion sur la nature de l'instrument en dissimulant l'effet des marteaux, lorsque, par la rapidité de leur succession, les sons semblent imiter une voix prolongée.

Pour arriver à produire cet effet dans les passages caractérisés par une grande vitesse, ramenez les doigts vers l'intérieur de la main, par un mouvement alternatif si rapide que l'oreille ne puisse compter ni même séparer les sons. Mais, si le mouvement est moins vif et les notes *staccato*, levez les doigts perpendiculairement au-dessus des touches et détachez nettement les notes.

EXEMPLES:

All.^o
1. *p*

Andante.
2. *p leggiero.*

On fera bien d'étudier les exercices suivants des deux manières que nous venons de décrire.

3. 4.

5.

Ce moyen facile d'obtenir le plus haut degré de vitesse et d'égalité dans l'exécution, sans faire les frais du doigté, tient, par cela même, un peu du charlatanisme; c'est pourquoi les grands maîtres en font rarement usage. Toutefois, il est bon de le connaître, pour l'employer au besoin, sans en abuser. Les *gammes glissées* ne peuvent être faites que sur des touches blanches. Pour les bien rendre, il faut poser les doigts avec aplomb sur les touches représentant les premières notes du trait, en n'y appuyant que l'ongle et tirer ensuite la main sans effort vers le dessus ou la basse du Piano, suivant l'ordre des notes. Afin d'opérer ces mouvements avec plus de grâce et de facilité, rapprochez le bras droit du corps et portez la main légèrement en dehors pour les gammes montantes; éloignez le bras du corps et portez la main en dedans pour les gammes descendantes. Pour exécuter les mêmes traits de la main gauche, prenez les positions inverses.

Les doigts inactifs doivent rester levés au-dessus des touches, sans se roidir ni se retirer vers l'intérieur de la main.

MÊMES GAMMES EN TIERCES, EN SIXTES ET EN OCTAVES.

Dans les gammes en sixtes et en octaves, le pouce de la main droite, dans l'ordre ascendant, et celui de la main gauche, dans l'ordre descendant, appuient obliquement sur les touches; le 5^e doigt de la main droite, dans l'ordre descendant, et celui de la main gauche, dans l'ordre ascendant, posent d'aplomb sur la partie opposée à l'ongle.

The image displays four pairs of musical staves, numbered 7 through 10. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Exercises 7 and 8 are in C major, while 9 and 10 are in G major. Exercises 7 and 9 show ascending sixths in the right hand and descending sixths in the left hand. Exercises 8 and 10 show ascending octaves in the right hand and descending octaves in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs and accents are used to guide the performer through the exercises.

Les gammes glissées, en général, ne peuvent être bien rendues que sur les claviers dont les touches enfoncent peu et offrent des angles arrondis. Les pianos de Vienne étaient, il y a peu d'années, les seuls qui se prêtassent à cette exécution; mais, depuis, les pianos français, en se perfectionnant, ont acquis tous les genres de mérite. Le mécanisme moins souple des pianos anglais est peu favorable à l'exécution de ces gammes.

EXERCICES A PLUSIEURS PARTIES.

Les exercices en notes doubles sont un des moyens les plus efficaces de perfectionner le mécanisme de la main. Il est donc essentiel d'y donner autant de soins et de temps qu'il en faut pour parvenir à une exécution correcte, c'est-à-dire, à mettre une égalité et un ensemble parfaits dans les sons réunis en accords.

On obtiendra un résultat plus prompt et plus satisfaisant tout à la fois, en étudiant les vingt premiers N.^{os} à l'aide du *Dactylon*.

The image shows ten numbered exercises, from 1 to 10, arranged in two rows. Each exercise is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises consist of rhythmic patterns of double notes (chords) played in both hands. Exercises 1 through 5 are in the first row, and 6 through 10 are in the second row. The patterns vary in complexity and rhythm, designed to improve hand coordination and timing.

11. 12. 13. 14. 15.

16. 17. 18. 19. 20.

A series of ten musical exercises, numbered 11 through 20. Each exercise consists of a pair of staves (treble and bass clef) with a series of chords or arpeggios. Exercises 11-15 are in a single system, and exercises 16-20 are in a second system. The exercises involve moving up and down the keyboard in a specific pattern.

Pour chacun des exercices suivants, on devra parcourir deux ou trois octaves du clavier.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

A series of six musical exercises, numbered 21 through 26. Each exercise consists of a pair of staves (treble and bass clef) with a series of chords or arpeggios. Exercises 21-24 are in a single system, and exercises 25-26 are in a second system. The exercises involve moving up and down the keyboard in a specific pattern, often with a '6' written below the bass staff in exercise 22.

27.

28.

29.

GAMMES EN TIERCES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

Quoique les gammes en tierces ne se rencontrent que rarement dans les tons qui ont plus de quatre accidents à la clef, il est bon de s'y exercer dans tous les tons et en les variant sous les diverses formes indiquées à la gamme d'ut. On observera cependant qu'en mineur elles ne peuvent être faites qu'à l'octave, par le motif déjà énoncé à l'article des gammes en notes simples.

1. UT MAJEUR.

Les gammes en tierces, écrites dans des tons où ne figurent que peu ou point de touches noires, s'exécutent quel-
ques fois avec les mêmes doigts, quand le passage est *staccato*.

EXEMPLE:

Musical notation for the first example, showing a treble and bass clef with a series of chords in thirds. The notes are arranged in a sequence that demonstrates the concept of thirds in a specific key.



LA MINEUR

Musical notation for the second example, labeled 'LA MINEUR'. It shows a treble and bass clef with a series of chords in thirds, similar to the first example but in a different key.

3. SOL MAJEUR.

4. MI MINEUR.

Musical notation for examples 3 and 4. Example 3 is 'SOL MAJEUR' and example 4 is 'MI MINEUR'. Both show treble and bass clefs with chords in thirds.

5. RÉ MAJEUR.

6. SI MINEUR.

Musical notation for examples 5 and 6. Example 5 is 'RÉ MAJEUR' and example 6 is 'SI MINEUR'. Both show treble and bass clefs with chords in thirds.

7. LA MAJEUR.

8. FA # MINEUR.

Musical notation for examples 7 and 8. Example 7 is 'LA MAJEUR' and example 8 is 'FA # MINEUR'. Both show treble and bass clefs with chords in thirds.

9. MI MAJEUR.

10. UT # MINEUR.

Musical notation for examples 9 and 10. Example 9 is 'MI MAJEUR' and example 10 is 'UT # MINEUR'. Both show treble and bass clefs with chords in thirds.

11. SI MAJEUR.

12. SOL# MINEUR.

13. FA# MAJEUR.

14. RE# MINEUR.

15. REb MAJEUR.

16. Sib MINEUR.

17. Lab MAJEUR.

18. Fa MINEUR.

19. Mib MAJEUR.

20. Ut MAJEUR.

21. Sib MAJEUR.

22. Sol MINEUR.

23. Fa MAJEUR.

24. Re MINEUR.

GAMMES CHROMATIQUES EN TIERCES.

Les pianistes ne sont pas d'accord sur le doigté des gammes chromatiques en tierces; celui que j'ai adopté me semble avoir l'avantage d'une régularité parfaite.

The page contains six systems of musical notation for chromatic thirds exercises. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are as follows:

- System 1:** A continuous chromatic scale of thirds, starting on C4 in the bass and ascending to C6 in the treble.
- System 2:** A continuous chromatic scale of thirds, starting on C4 in the bass and ascending to C6 in the treble.
- System 3:** Labeled "Avec la Sixte." (With the Sixth). It features a chromatic scale of thirds in the bass and a chromatic scale of sixths in the treble.
- System 4:** Labeled "En Septièmes." (In Seventh). It features a chromatic scale of thirds in the bass and a chromatic scale of sevenths in the treble.
- System 5:** Labeled "Par mouvement contraire." (By contrary motion). It features a chromatic scale of thirds in the bass and a chromatic scale of thirds in the treble, moving in opposite directions.
- System 6:** A chromatic scale of thirds in the bass, with the treble staff left empty.

Bien que cette dernière gamme offre des dissonances un peu dures, surtout dans un mouvement lent, on fera bien de n'en pas négliger l'étude.

EXERCICES EN SIXTES.

Les exercices en sixtes ont le double avantage de donner de la souplesse aux doigts et de l'extension à la main: on gagnera donc beaucoup à les répéter souvent. Je n'en indiquerai néanmoins qu'un petit nombre, laissant à l'élève le soin de les transposer dans d'autres tons et d'en inventer lui-même de nouveaux. Détachées, les sixtes s'exécutent par l'articulation du poignet et demandent une attaque légère; tandis que, liées, elles exigent de la main un mouvement plus calme. Il sera bon de s'exercer à bien rendre les traits suivants *staccato* et *legato* tour-à-tour.

1. *Staccato* exercise in C major, 16th notes, two staves.

2. *Staccato* exercise in D major, 16th notes, two staves.

3. *Staccato* exercise in E major, 16th notes, two staves.

4. *Staccato* exercise in F major, 16th notes, two staves.

5. *Staccato* exercise in G major, 16th notes, two staves.

6. *Staccato* exercise in A major, 16th notes, two staves.

Les gammes en sixtes écrites dans des tons où ne figurent que peu ou point de touches noires, s'exécutent souvent avec les mêmes doigts, surtout lorsque la tierce intermédiaire est ajoutée et que le passage est *staccato*.

EXEMPLE:

7. *Staccato* exercise in C major, 16th notes, two staves.

8. *Staccato* exercise in D major, 16th notes, two staves.

Voici la manière de les doigter quand elles sont liées.

9. 10.

11. 12.

13.

GAMME CHROMATIQUE en Sixtes.

14.

Avec la Tierce intermédiaire.

DES OCTAVES.

Beaucoup de professeurs prétendent qu'une suite de traits en octaves plaquées ne peut être bien rendue que par l'articulation du poignet. Tout en reconnaissant que cette manière est la meilleure en certains cas, je ne crois pas pourtant qu'on puisse l'ériger en principe absolu. A mon avis, on aurait grand tort de rejeter la méthode adoptée en Allemagne et qui admet l'action du bras dans un grand nombre de traits de cette espèce. L'exemple des *Hummel*, des *Moscheles*, des *Thalberg* et d'autres pianistes éminents vient d'ailleurs à l'appui de mon opinion, et il est hors de doute que, si l'action du poignet est préférable dans les passages sautés et dans ceux qui demandent de la légèreté, comme les suivants:

Allegro.

p. *cresc.* *cresc.* *sf*

L'action du bras a bien plus de vigueur lorsqu'il s'agit de rendre des traits rapprochés ou des phrases d'une expression puissante et chaleureuse, comme dans l'exemple suivant:

All.^o con fuoco.

f *sf* *sempre cresc.* *ff*

Je suis donc fondé à penser qu'il est utile au pianiste de posséder également ces deux genres d'exécution. Pour y parvenir, il lui suffira d'étudier des deux manières les exercices suivants et autres semblables, les gammes diatoniques et chromatiques à l'octave, à la tierce, à la sixte, et celles par mouvement contraire etc. etc. Le jugement et l'habitude apprendront à employer l'une et l'autre à-propos. Mais, dans le *fortissimo*, gardez-vous, en frappant outre mesure, d'imprimer de la dureté aux sons sans y rien ajouter en force; car il est une limite au-delà de laquelle la puissance de l'instrument, une fois dépassée, ne répond plus à l'effort du pianiste. C'est par la pression seule qu'il faut s'exercer et qu'on doit parvenir à donner aux sons tout leur volume sans en altérer la rondeur et la pureté.

1. 2. 3. 4.

5. Allegro.

p

cresc. *p*

cresc. *ff*

Comme on vient de le voir, c'est ordinairement le pouce et le 4^e doigt que l'on met sur les touches noires; cependant le pouce et le 5^e offrent souvent un doigté plus commode; il y a aussi des cas où la liaison de l'exécution exige l'emploi du pouce joint au 5^e doigt.

Andante.

EXEMPLE.

Les mains qui ont beaucoup d'extension peuvent se prêter au doigté suivant dans des traits d'octaves liées.

DES ACCORDS.

Si le Piano n'a pas, comme la voix, le violon, la flûte, le cor, etc, la faculté de nuancer un même son par le *crescendo* et le *diminuendo*, il en est bien dédommagé par le genre de supériorité que lui donnent l'immense étendue qu'il embrasse et la propriété qu'il a de réunir jusqu'à dix ou douze notes en accord.

L'ensemble fait le principal mérite d'un orchestre: le piano, qui en est l'imitation, impose à l'exécutant la même loi, surtout dans les passages où domine une harmonie compliquée.

Les accords sont susceptibles de plusieurs modes d'exécution: ainsi, les suivants sont caractérisés par un ensemble qui suppose 1^o une simultanéité parfaite, 2^o une égale proportion dans l'intensité et dans la durée des sons qui les composent.

Moderato.

The musical score for Moderato consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 2/4 time, starting with a piano (*f*) dynamic and moving to a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues in the same key and time signature, with various chordal textures. The third system is in 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and marked with a *cresc.* (crescendo) over the first few measures.

Dans les accords en arpèges, il faut attaquer les notes successivement de la plus grave à la plus aigüe, et les soutenir pour prolonger l'harmonie.

Largo sostenuto.

EXEMPLE:

The musical score for Largo sostenuto is an example of arpeggiated chords. It is in C major, 2/4 time, and consists of two systems. The first system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, and the second system starts with a piano (*p*) dynamic. The chords are broken up into individual notes, with the left hand playing the lower notes and the right hand playing the higher notes.

Dans ceux-ci, la dernière note, que la main gauche attaque en passant au dessus de la droite, doit être seule marquée et soutenue.

Adagio dolente.^{M.S.}

The musical score for Adagio dolente is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is marked with a *rallent.* (rallentando) and features a series of chords where the left hand plays the final note of the chord, which is then sustained by the right hand.

Dans les accords suivants, les doigts se détachent successivement des touches, et les sons s'éteignent immédiatement dans le même ordre.

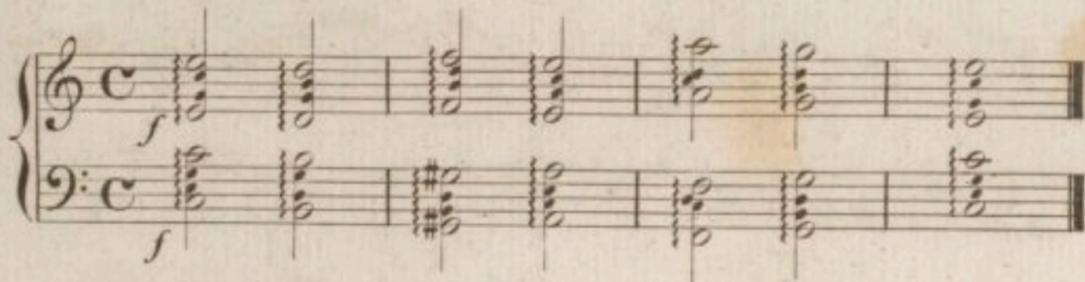
Les petites notes formant accord, dans l'exemple qui précède et dans celui que nous allons noter, doivent passer si vite qu'elles ne semblent pas diminuer la valeur des notes principales.



Pour bien rendre l'effet des accords qui suivent, la main droite doit serrer les petites notes et faire ressortir le chant par une accentuation plus prononcée. La main gauche commence les accords simultanément avec les petites notes exécutées de la main droite, et ces accords doivent être *brisés* et *détachés*.



Dans l'exemple suivant, les doigts qui touchent les petites notes se détachent immédiatement du clavier, tandis que le pouce et le 5^e doigt soutiennent les blanches.



DES ORNEMENTS.

Comme, dans le discours, la phrase réduite à ses éléments logiques perdrait son harmonie, sa richesse et sa grâce, de même la phrase musicale, dépouillée de ses ornements et réduite à ses éléments constitutifs, serait, le plus souvent, d'une sécheresse ou d'une monotonie fastidieuse.

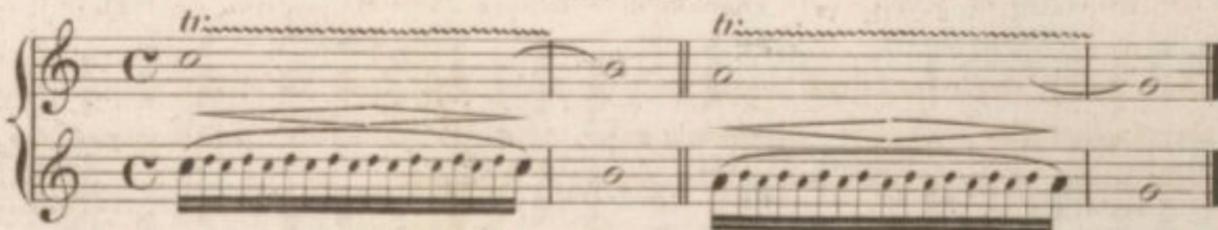
Pour se convaincre de l'utilité des ornements dans la musique et réfuter l'opinion de quelques partisans d'une simplicité nue dans la mélodie, il suffit de dire que la musique italienne, quoique moins profonde et moins élevée que la musique allemande, moins multiple dans ses formes et moins dramatique que la musique française, est celle, néanmoins, qui trouve le plus grand nombre d'admirateurs. Sans prétendre examiner ici la portée de cette préférence, nous croyons pouvoir affirmer que les Italiens, la doivent, non seulement à l'allure franche et facile de leurs chants, mais aussi, et surtout, aux ornements qu'ils y brodent avec tant de grâce et de bonheur. Or, si les ornements sont utiles et même nécessaires dans la musique, en général, à plus forte raison doivent-ils l'être par rapport au piano, qui, privé, par la nature même de son mécanisme, de la faculté de filer des sons, ne peut compenser ce désavantage que par un plus large développement d'harmonie, par un choix plus riche et plus varié de *fioritures*.

Hâtons-nous pourtant d'ajouter que si le piano, plus que tout autre instrument, comporte le luxe des ornements, il impose par cela même à l'artiste l'obligation d'en éviter l'abus.

Nous avons déjà traité, dans diverses parties de cette méthode, des ornements et des règles d'exécution aux quelles ils sont soumis; il devient donc superflu de préciser ici l'exécution de chacun d'eux. D'ailleurs, si l'on en excepte les cadences, les ornements, écrits généralement en petites notes, offrent trop peu de difficultés pour embarrasser l'élève parvenu jusqu'ici dans l'étude pratique de cet ouvrage. Nous nous bornerons donc à indiquer les différents modes d'exécution dont les cadences sont susceptibles.

La *Cadence*, qui, comme nous l'avons dit, est l'émission rapide et alternative de deux notes de degrés conjoints, commence et finit toujours par la note marquée du signe *tr*: de ces deux notes, la plus basse est la *principale*, la plus élevée est l'*auxiliaire*.

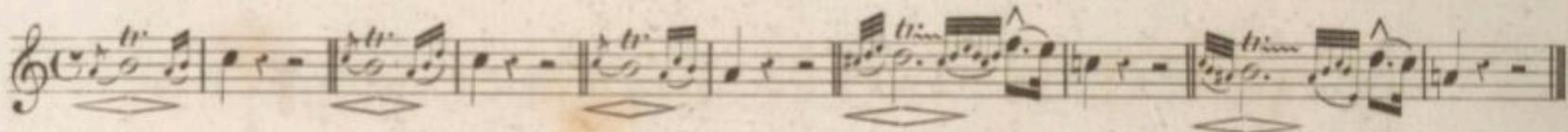
EXEMPLE:



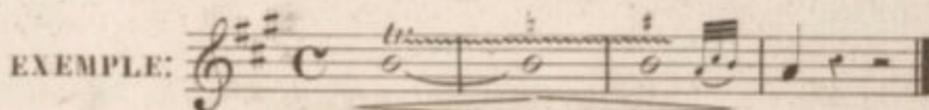
La règle du *crescendo* et du *diminuendo* successifs, dans un son prolongé, est applicable à la cadence, qui, dans la musique de piano, remplace et imite, pour ainsi dire, le prolongement du son.

Les petites notes qui, quelquefois, précèdent la chute de la cadence, se nomment *terminaison*. La terminaison n'est point essentielle à la cadence, comme l'ont voulu quelques auteurs, mais purement facultative; ainsi, quand elle doit avoir lieu, c'est au compositeur à l'indiquer, comme il doit le faire aussi pour les petites notes par lesquelles la cadence peut commencer.

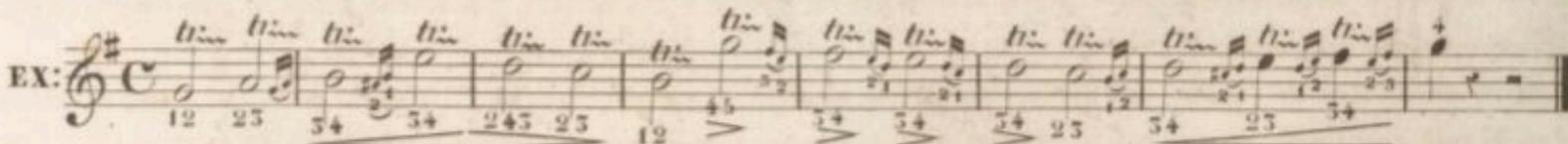
EXEMPLES:



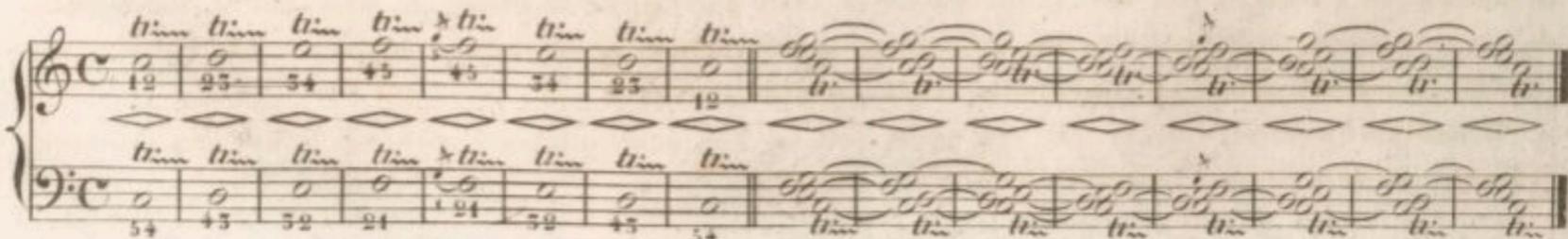
L'intervalle qui sépare la note auxiliaire de la note principale, peut, dans la durée d'une cadence, varier d'un demi-ton en montant ou en descendant.



Lorsque plusieurs cadences se suivent, dans l'ordre ascendant ou descendant, la terminaison n'a lieu, comme dans les autres cas, que sur l'indication du compositeur.



Le pianiste qui aspire à un talent complet doit s'exercer à l'exécution des cadences jusqu'à ce qu'il les rende, de tous les doigts, avec une égale facilité. La meilleure méthode pour y parvenir est d'étudier régulièrement chaque jour les exemples suivants avec les doigtés indiqués. Mais l'usage du Dactylion, appliqué aux cadences, est le plus puissant moyen de donner bientôt à tous les organes de la main le même degré d'énergie.



CADENCES PAR CHANGEMENT DE DOIGTS.

Lorsque la cadence est plus prolongée, son *crescendo*, par cela même, s'élève à un plus haut degré d'intensité; alors, deux doigts ne pouvant, sans fatigue, suffire à l'effort qu'elle exige, j'ai adopté un système qui, par le changement alternatif de trois et de quatre doigts, offre l'avantage de pouvoir serrer au plus haut degré de vitesse, les battements de la cadence et de lui donner un éclat et un mordant qu'il serait impossible d'obtenir par le doigté ordinaire.

Il est vrai que la parfaite égalité de cette cadence suppose une étude persévérante et soigneuse; mais on se trouvera, par le résultat obtenu, amplement dédommagé de la peine que l'on aura prise.

Commencez très-lentement, et accélérez le mouvement à mesure que vous sentirez un certain ensemble dans le mécanisme de la main.

Adagio.

Des cadences par changement de doigts dérive un ornement dont l'effet original tient à la fois au doigté et à l'élasticité du toucher.

Frappez les petites notes simultanément avec la basse.

CADENCES DOUBLES ET TRIPLES.

Les cadences doubles et triples sont soumises aux mêmes règles que les cadences simples, avec cette différence, toutefois, que les terminaisons, quand elles en ont, peuvent être simples, doubles ou triples au choix du compositeur.

CADENCES DOUBLES.

CADENCES TRIPLES.

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The top staff features a triplet of eighth notes (4, 5, 2) followed by a trill on the note 4. The bottom staff features a triplet of eighth notes (2, 1) followed by a trill on the note 2. The notation includes fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*.

CADENCES en SIXTES.

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The top staff shows a sixteenth-note triplet (4, 5, 2) followed by a trill on 4. The bottom staff shows a sixteenth-note triplet (2, 1) followed by a trill on 2. The notation includes fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*.

CADENCES en OCTAVES.

(1)

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The top staff shows an octave triplet (4, 5, 2) followed by a trill on 4. The bottom staff shows an octave triplet (2, 1) followed by a trill on 2. The notation includes fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*. A note above the top staff reads "Autre doigté pour de plus petites mains."

Quelquefois la cadence est accompagnée d'une ou de plusieurs notes *tenues* ou répétées symétriquement, et alors elle produit un effet analogue à celui des cadences doubles ou triples.

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The top staff features a trill on 4, followed by a series of sustained notes (4, 5, 2, 1) with a crescendo marking. The bottom staff features a trill on 2, followed by a series of sustained notes (2, 1) with a trill marking. The notation includes fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*.

CADENCES D'ACCOMPAGNEMENT.

La note initiale de toute cadence qui accompagne un chant doit frapper avec les temps de la mesure, pour les accentuer. Ainsi, cet exemple:

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The top staff shows a trill on 4. The bottom staff shows a trill on 2. The notation includes fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*. The text "doit être exécuté" is placed above the first measure, and "et non pas" is placed above the second measure.

L'exemple suivant présente les cas les plus usités de la cadence d'accompagnement.

Adagio.

Two staves of musical notation in C major, 2/4 time. The top staff features a trill on 4, followed by a series of sustained notes (4, 5, 2, 1) with a trill marking. The bottom staff features a trill on 2, followed by a series of sustained notes (2, 1) with a trill marking. The notation includes fingerings and dynamic markings like *tr* and *tr*. The text "P cantabile." is written below the first measure.

(1) Les cadences en octaves ne pouvant être exécutées facilement que par des mains d'une grandeur plus qu'ordinaire, les compositeurs en font rarement usage.

Musical score for piano, measures 1-31. The score is written for both treble and bass clefs. It includes various dynamics such as *sf* (sforzando), *p* (piano), *tr.* (trills), *rall.* (rallentando), *cresc.* (crescendo), *dimin.* (diminuendo), and *rall.* (rallentando). The tempo is marked *In Tempo.* The score contains several trills and slurs, with fingerings indicated by numbers 1-5.

EXERCICES POUR ENTRELACER ET CROISER LES MAINS.

Pour faciliter l'exécution de certains traits et pour donner à d'autres un effet particulier, on emploie quelquefois deux mains dans des passages qui pourraient être faits d'une seule; mais, alors, que jamais les doigts ne restent sur les touches plus long-temps que la valeur exacte des notes ne le permet. On distingue ordinairement par leur position renversée les notes sur lesquelles le changement de main doit avoir lieu; mais on l'indique aussi par les mots italiens: *mano destra*, (main droite) *mano sinistra*, (main gauche), par abréviation, *M.D.* *M.S.*

Dans toute exécution à mains croisées ou entrelacées, il est bon d'éviter l'emploi du pouce qui s'oppose toujours plus ou moins à l'égalité du jeu, et l'on doit s'éloigner un peu du clavier, pour donner plus de liberté aux bras.

Musical score for piano exercises, measures 1-31. The score is written for both treble and bass clefs. It includes various dynamics such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The exercises are numbered 1 through 8. The score contains several slurs and articulation marks, with fingerings indicated by numbers 1-5.

9. *p legg.* 10. *p*

cresc. *f*

All.^o moderato. *p* *f marcato.*

dim. p *rall.*

12. 15. Andante *p*

p *cresc.* *f riten.*

14. All.^o m.s.

Moderato. mf p cresc. f

DES PASSAGES SAUTÉS.

Les accords composés de notes éloignées les unes des autres ont un caractère particulier de douceur et de suavité; les passages sautés produisent souvent un effet analogue.

EXEMPLE:
Andante.

EFFET.

p p

Dans les morceaux de concert, les compositeurs introduisent quelque fois des écarts beaucoup plus grands, afin de donner occasion aux pianistes de paraître avec éclat et d'étonner cette partie du public qui écoute avec les yeux; mais pour oser attaquer de semblables difficultés il faut s'être mis audessus de l'émotion et de la timidité, par une facilité et une bravoure imperturbables.

A l'école moderne appartient l'invention de ce genre de traits dont on ne voit aucune trace dans la musique ancienne; mais, il faut l'avouer, le perfectionnement et l'étendue des pianos d'aujourd'hui, qui embrassent l'échelle musicale tout entière, nous ont mis à même de produire des effets inconnus à nos devanciers, qui, dans le piano à cinq octaves, aux cordes minces, aux sons courts et secs, n'eurent pas, à beaucoup près, un interprète aussi digne de leurs inspirations.



EXERCICES.

Dans les passages sautés, la première note est toujours plus accentuée que la seconde, sauf indication contraire.
Donnez à la main toute son extension, du pouce au 5^e doigt, pour rapprocher les distances et les franchir par un mouvement moins saccadé.

1. *C*

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8. *rallent*

di Bravura.

75

The image shows three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The first system is marked 'p' and 'cresce'. The second system is marked 'f' and 'p' and 'cresce'. The third system is marked 'p' and 'piu cresce' and 'f'. Each system is preceded by an '8va' marking and a dashed line indicating an octave shift. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Je terminerai ici mes observations sur la partie pratique de l'art du pianiste: ce que je pourrais ajouter sortirait du cadre que je me suis tracé.

En effet, j'ai résumé d'abord dans un ordre méthodique les élémens de la musique, en général; j'ai présenté et développé ensuite les principes sur lesquels repose une entente raisonnée et une exécution régulière de la musique de piano; j'ai offert, enfin, l'application complète et graduée de ces mêmes principes dans une série d'exercices et d'études spéciales, qui, en formant à la fois le mécanisme et le goût, ont mis l'élève à la hauteur de toutes les difficultés qu'il pourra rencontrer dans les compositions anciennes ou modernes: j'ai donc atteint mon but et ma tâche est remplie.

Dans un autre ouvrage destiné aux *virtuoses*, aux *artistes* et à ceux des *pianistes-amateurs* qui, doués d'un talent plus perfectible veulent être initiés à tous les secrets de l'art; je me propose de recueillir et de coordonner bientôt les connaissances d'un ordre plus élevé qui n'ont pu ni dû entrer dans le plan de cette méthode. Cette prochaine publication, moins volumineuse que celle-ci, devra en être considérée comme le complément et la dernière suite.

DOUZE PETITES LEÇONS ÉLÉMENTAIRES.

N^o 1.

1. *p*

2. *p*

3.

4. *p* *cresce* - - - - - *f*

5. *p* *cresce* - - - - -

6. *p*

7. *p* *f*

8. *p*

9. *P leggiero*

10. *p*

11. *p agitato*

12. *p*



DOUZE AIRS FAVORIS.

N° 1.

CAVATINE DE LA VIOLETTE.

CARAFÀ.

Andantino.

N° 2.

AIR STYRIEN.

Allegretto.

N° 5.

MIRE DANS MES YEUX TES YEUX.

L. PUGET.

All^o vivo.

N° 4.

AIR SUISSE.

All^{mo} moderato.

In tempo

All^{mo} con moto.

N^o 5.
AIR
du POSTILLON DE LONJUMEAU.
A. ADAM.

Allegretto.

N^o 6.
AIR VIENNOIS.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several measures with accents (^) and a 'cresc' marking. The bass staff contains corresponding chordal accompaniment.

N^o 7.
THÈME DE BELLINI.

Andantino.

Second system of musical notation, labeled 'N^o 7. THÈME DE BELLINI.' and 'Andantino.' It includes dynamic markings like 'p dol' and 'sf'. The treble staff has a 'p dol' marking and the bass staff has a 'p' marking.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings like 'sf' and 'cresc'. The treble staff has an 'sf' marking and the bass staff has a 'p' marking.

In tempo

Fourth system of musical notation, labeled 'In tempo'. It includes a 'p' marking in the bass staff.

N^o 8.
AIR SUÉDOIS.

Allegretto.

Fifth system of musical notation, labeled 'N^o 8. AIR SUÉDOIS.' and 'Allegretto.' It includes dynamic markings like 'p dol' and 'p'. The time signature is 6/8.

Sixth system of musical notation, with dynamic markings like 'mf'. The treble staff has an 'mf' marking and the bass staff has an 'mf' marking.

Seventh system of musical notation, with dynamic markings like 'sf', 'dimin', and 'p'. The treble staff has an 'sf' marking and the bass staff has a 'p' marking.

Allegro moderato.

N^o 9.
O DOLCE CONCENTO
MOZART.

All^{mo} moderato.

N^o 10.
AIR ALLEMAND.

All^{mo} moderato.

N^o 11.
MARCHE DE LA NORMA
BELLINI.

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *p*.

Musical notation for the second system, including a *Ped.* marking.

Musical notation for the third system, including *sf* and *cresc.* markings.

N^o 12.
EL ZAPATEADO.
Danse Espagnole.

Allegretto. 3 2 1 2
Musical notation for the fourth system, starting with *Allegretto.* and *3 2 1 2* above the staff.

Musical notation for the fifth system, including *fz* and *f* markings.

Musical notation for the sixth system, including *f Ped.* and *** markings.

Musical notation for the seventh system, including *Ped.*, *cresc.*, and *fz* markings.

SIX RÉCRÉATIONS.



AIR RUSSE VARIÉ.

N^o 1.

Andante. ($\text{♩} = 84$)

PRÉLUDE.

poco a poco ritenuto

Andante quasi Allegretto. ($\text{♩} = 100$)

AIR RUSSE.

p semplice

p dolente.

espress *p dolce.* *mf*

Animato.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with *f* and *sf*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with *f* and *sf*. A dynamic marking *p leggiero* appears in the upper staff towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with various articulations, marked with *f* and *sf*. The lower staff provides a steady accompaniment, marked with *f* and *sf*.

The third system shows a more rhythmic and repetitive texture. The upper staff has a melodic line with repeated eighth-note patterns, marked with *f* and *sf*. The lower staff has a similar rhythmic accompaniment, also marked with *f* and *sf*.

The fourth system introduces a change in dynamics and mood. The upper staff begins with *f risoluto.* and later features a *smorz* (diminuendo) marking. The lower staff is marked with *f* and *sf*. The piece concludes this system with a *p* (piano) marking in the upper staff.

The fifth system continues with a steady accompaniment in the lower staff and a melodic line in the upper staff. The dynamics remain consistent with the previous systems.

The sixth system features a more pronounced and accented style, marked with *f marcato.* in the upper staff. The lower staff continues with a steady accompaniment, marked with *f*.

Allegretto. (♩ = 104)

RONDO.

p un poco marcato.

sf>

p leggero.

sf>

mordente.

p

p

sf>

Vibrato.

f *f cantabile.*

crese

f

f marcato.

sempre più crese

sf

ff

ff

sf

sf

ben marcato.

2 5 1 5 1 2 1 5 1 2 1 5 1 2

sempre più forte.

RONDO - VALSE
sur l'air: « Povera Signora »
DU CONCERT A LA COUR.

N^o 2.

(AUBER.)

Allegro vivace. (♩ = 144)

INTRODUCTION

Non troppo vivo. (♩ = 72)

RONDO
VALSE.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *mf* is present.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand accompaniment remains consistent. The dynamic marking *p* is present.

Third system of musical notation. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment is more rhythmic. The dynamic marking *f con fuoco.* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a key signature change to two flats. The left hand accompaniment is steady. The dynamic marking *f* is present. Performance instructions *p dolce.* and *legato assai.* are included.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a key signature change to one flat. The left hand accompaniment is steady. The dynamic marking *f* is present. Performance instructions *cres.* and *Ped.* are included.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and a key signature change to two flats. The left hand accompaniment is steady. The dynamic marking *f* is present. Performance instructions ** Ped.* and *dimin. ** are included.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes in a descending scale. The left hand (bass clef) plays chords with a rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *p marcato*. A crescendo hairpin is visible.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth notes, some with accents. The left hand plays chords. Dynamics include *allegramente*.

Third system of musical notation. The right hand features sixteenth-note passages. The left hand plays chords. Dynamics include *f con fuoco*, *f*, and *cresc.*. Pedal markings are present.

Fourth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note passages. The left hand plays chords. Dynamics include *ff* and *energico*. Pedal markings are present.

Fifth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note passages. The left hand plays chords. Dynamics include *p legg.* and *f*.

Sixth system of musical notation. The right hand has sixteenth-note passages. The left hand plays chords. Dynamics include *f*. A trill is marked with an *8va* and a dashed line.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a series of chords and melodic lines, while the lower staff contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a *p* dynamic marking and includes a *crese* (crescendo) marking. The lower staff also begins with a *p* dynamic marking and features a steady accompaniment.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has an *8^{va}* marking and includes *f ben marcato.* The lower staff begins with an *f* dynamic marking and continues with a rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is marked *Strepitoso il Tempo.* and includes *p* and *f* dynamic markings. The lower staff includes a *b* (flat) key signature change and a *p* dynamic marking, with a *molto crese* marking.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with accents. The lower staff is marked *ff con fuoco.* and includes an *ff* dynamic marking.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has an *8^{va}* marking and includes a *Ped.* (pedal) marking. The lower staff concludes the piece with a final chord marked with an asterisk.

NOCTURNE

sur un motif de l'opéra:

I CAPULETI ED I MONTECCHI.

N^o 5.

(BELLINI)

Andante cantabile. (♩ = 92)

NOCTURNE.

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system is marked *p* and includes the tempo instruction *Andante cantabile. (♩ = 92)*. The second system features dynamics *f* and *p*. The third system includes performance directions *dolce.*, *crese*, *dimin*, and *rallent*, along with a *sf* dynamic. The fourth system is marked *In Tempo.* and includes *p espressivo*, *rf*, and *crese*. The fifth system is also marked *In Tempo.* and includes *f*, *sf*, *p*, *rall.*, and *Ped.* instructions. The score is written in a key signature of two flats and a 3/8 time signature.

rf Ped. *eres* Ped. *f*

sf *p* *p* *sf*

Una Corda.

p *lusingando.* *p*

Ped. *morendo* *fp*

Tre Corde.
Agitato.

f *con fuoco e ben marcato.* *f* Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped.

sempre forte.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

f

p elegamente.

f

P

con fuoco.

pp

f

pp

f

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

sempre forte.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Ped.

Primo Tempo.

The first system of music for 'Primo Tempo.' consists of two staves. The right staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains several measures of music with dynamic markings *sf* and *p espressivo.* The left staff begins with a bass clef and contains music with dynamic markings *sf* and *p*. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the beginning of the left staff. There are also asterisks (*) above certain notes in both staves.

The second system of music continues the 'Primo Tempo.' section. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains music with dynamic markings *p* and *f*. The left staff has a bass clef and contains music with dynamic markings *p* and *f*. A 'cresc.' (crescendo) marking is present above the right staff.

In Tempo.

The third system of music is for 'In Tempo.' It consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains music with dynamic markings *p* and *f*. The left staff has a bass clef and contains music with dynamic markings *sf* and *p*. A 'rall.' (rallentando) marking is present between the staves. 'Ped.' markings are present in both staves.

Una Corda

The fourth system of music is for 'Una Corda'. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains music with dynamic markings *rf* and *p*. The left staff has a bass clef and contains music with dynamic markings *p*. A 'cresc.' marking is present above the right staff. 'Ped.' markings are present in both staves.

The fifth system of music continues the 'Una Corda' section. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains music with dynamic markings *p*. The left staff has a bass clef and contains music with dynamic markings *p*.

The sixth system of music is the final system on the page. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and contains music with dynamic markings *pp*. The left staff has a bass clef and contains music with dynamic markings *pp*. A 'morendo' marking is present above the right staff. 'Ped.' markings are present in both staves.

VARIATIONS
sur un motif de l'Opéra:
L'ELISIRE D'AMORE.

N° 4.

(DONIZETTI)

Largo sostenuto. (♩ = 96)

INTRODUCTION.

p legato assai. *sf*

p *sf*

sf *sf*

sempre piano.

sf *rf* *sf* *dimin.* *p*

rf

Allegretto. (♩ = 120)

THÈME.

p un poco marcato. *sf* *sf*

p

sf *sf* *sf*

f *p* *f con fuoco.*

VAR. I.
In Tempo.

ritenuto. *p leggiero.*

p *delicato.*

p *p leggiero.*

f con fuoco. *ritenuto.*



VAR. II.
In Tempo.

p con allegrezza.

p leggermente.

p scherz. *f risoluto.*

ritenuto. **FINALE.** *ff con tutta forza.* **sf>*

*Ped. *sf>* *sempref sf>* *sf> p sotto voce.*

cresc *leggiere.* *p dolce.*

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and a 'Ped.' marking.

Musical notation for the second system, continuing the complex rhythmic patterns with 'Ped.' markings.

Musical notation for the third system, including dynamic markings *mf*, *cresce*, and *sf*.

Musical notation for the fourth system, featuring *ff* and *con tutta forza* markings.

Musical notation for the fifth system, including *sempre fortissimo* and *Ped.* markings.

Musical notation for the sixth system, including *p*, *cresce*, and *8va* markings.

BAGATELLE

sur le Duo favori de l'opéra:

UN' AVENTURA DI SCARAMUCCIA.

N^o 5.

Non troppo vivo. (♩ = 116)

(RICCI)

PRÉLUDE.

p *veloce.* *cresc* *sf*

a capricio. *portamento.* *cresce e sempre pesante.* *dimin.* *rallent*

Ped. *p* *rallent*

DUO FAVORI.

All.^o moderato. (♩ = 80)

p dolce. Ped. *sf* *sf* *Ped.*

sf *sf* *p delicato* *p*

sf *sf*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music begins with a piano (*p*) dynamic. It features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Two instances of sforzando (*sf*) are marked with accents.

Second system of musical notation. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The tempo is marked *Animato.* The system concludes with a *P brillante.* marking and a piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff. It features two *rinf.* (ritardando) markings, one at the beginning and one towards the end of the system.

Fourth system of musical notation. The tempo is marked *Più mosso. (♩ = 104)* and the performance style is *Con delicatezza.* The system begins with a piano (*p*) dynamic and includes *p dolce.*, *cresc.*, and *dimin.* markings.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff. It features a forte (*f*) dynamic marking in the middle of the system.

Sixth system of musical notation, consisting of a grand staff. It features a *dimin.* marking followed by a piano (*p*) dynamic marking.

Seventh system of musical notation, consisting of a grand staff. It includes first and second endings, labeled *1^{ma}* and *2^{da}*. The system features *cres.* and *dimin.* markings.

f con fuoco.
f marcato.
Ped.
f
Ped.
f
f

f
sf
rf sempre cresc.
Ped.
sf

Allegretto. (♩ = 92)
p scherz.
ff
ff
p

mf
mf
p

cresc.
p

Animato e brillante.
p dolce.
p
sf

sf *poco a poco cresce*

sf *p* *cresc.*

p *cresc.* *rinf.*

rinf. *p* *f* *sf*

p *schert.* *f*

p *Ped.* *f*

ff *con fuoco.*



CAVATINE
de l'opéra:
LA SONNAMBULA.

(BELLINI)

N° 6.

Allegro moderato. (♩ = 126)

PRÉLUDE.

PRÉLUDE.

P legato assai.

dimin - - p

Ritenu.

f sf sf

8^{va}

*dimin - rallent - - * - p*

crise -

Ped.

CAVATINE.

Andante. (♩ = 104)

In Tempo

p sf

Ped.

f

calando

p

f sf

Ped.

f risoluto.

sf

p leggiero.

sf

crise -

a piacere.

p delicato. *cresc.* *rallent.* *sf*

In Tempo. *sf* *Ped.* *sf* *sf* *sf* *calando.* *p* *sf* *Ped.*

Tranquillo. *sf* *sf* *sf* *risoluto.* *p leggiero.*

5 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

ff *con fuoco.* *ff* *All.*

Ped. ritenuto. *Ped.* *p leggiero assai.*

f *p* *espres* *rallent.*

In Tempo.

In Tempo.

First system of musical notation. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic with an accent (>). It includes a trill (*tr*) and a *calando* marking. The left hand features a piano (*p*) dynamic and several *Ped.* (pedal) markings with asterisks.

Second system of musical notation. The right hand features a forte (*f*) dynamic with an accent (>), followed by *f risoluto.* and *sf*. The left hand includes a piano (*p*) dynamic and a *p leggero.* marking.

Third system of musical notation. The right hand features a forte (*f*) dynamic with an accent (>). The left hand includes a *cresce.* marking.

Fourth system of musical notation. The right hand starts with *a piacere*, followed by a forte (*f*) dynamic with an accent (>), and a piano (*p*) dynamic with *p delicato.* The left hand includes a *cresce* marking and a *rallent.* marking.

In Tempo.

Fifth system of musical notation. The right hand features a piano-piano (*pp*) dynamic with *rallent.*, followed by a piano (*p*) dynamic and a forte (*sf*) dynamic with an accent (>). The left hand includes several *Ped.* markings with asterisks.

In Tempo

Sixth system of musical notation. The right hand features a forte (*f*) dynamic with *f risoluto.*, followed by a piano (*p*) dynamic and a *rinl.* marking. The left hand includes a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic.

Seventh system of musical notation. The right hand features a *rinl.* marking, followed by a piano (*p*) dynamic, a *cresce.* marking, and a piano (*p*) dynamic with *p delicato.* The left hand includes a *rf* marking and a piano (*p*) dynamic.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various notes and rests. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the final measure of the system.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *cresc.* (crescendo). The notation shows a progression of notes and chords across several measures.

Third system of musical notation, marked *f con fuoco.* (forte con fuoco). The music features a series of notes with a strong, fiery character, indicated by the dynamic and tempo markings.

Fourth system of musical notation, marked *Animato.* and *Brillante.* The system includes a trill (*tr.*) and a section marked *ff* (fortissimo) in the bass clef. Pedal markings (*Ped.*) are also present.

Fifth system of musical notation, showing complex rhythmic patterns and chords. The notation includes various note values and rests, with a focus on texture and dynamics.

Sixth system of musical notation, marked *molto cresc.* (molto crescendo) and *ff*. It features a prominent eighth-note scale (*8^{va}*) in the treble clef and a *ff* section in the bass clef. Pedal markings (*Ped.*) are used throughout.



DIX-HUIT ÉTUDES SPÉCIALES.

VÉLOCITÉ.

All. vivo. (♩ = 144.)

N.º 1.

f *e marcato*

f

p *leggiero*

p

cresc

f marcato

f

p

cresc

f *con fuoco*

f *Ped.* * *Ped. sf* * *Ped. sf* *

p *cresc*

Ped. sf *

f *ff*

f *ff*

OCTAVES.

(♩ = 88) Allegro non troppo.

N.º 2.

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The piano part is characterized by dense, rapid octaves, while the bass part provides a harmonic accompaniment. Dynamics range from *p* (piano) to *sf* (sforzando). Articulations include *staccato* and *resc* (rescendi). The tempo is marked as *Allegro non troppo* with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat).

MORDENTE.

All^o moderato. (♩ = 120)

N^o 3.

p ma mordente

sf

dimin *p*

Cantabile armonioso.

p dolce

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.*

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.*

The musical score is written for piano in 9/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and a 'ma mordente' instruction. The first system shows the right hand with a series of sixteenth-note chords and the left hand with a steady eighth-note accompaniment. The second system introduces fortissimo (*sf*) dynamics. The third system continues with *sf* dynamics and includes a 'dimin' (diminuendo) section. The fourth system features a 'Cantabile armonioso' section with a piano (*p*) dynamic and a 'dolce' marking. This section includes several 'Ped.' (pedal) markings with asterisks. The score concludes with a final cadence.

f con fuoco *sf* *cresc*

dimin *p dolce* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

1ma *2da* *p* *mordente*

p *rf*

cresc *sf* *f con forza* *Ped.*

ff *8va*

ARPEGGES.

N.º 4. All.º brillante. (♩ = 126)

mf ben marcato Ped. *p* Ped.

mf Ped.

p elegantemente Ped.

p dolce Ped. Ped. Ped.

leggiere *cres - - - dimin rall. - - - mf* In Tempo

mf Ped. *p* Ped. *mf* *mf*

f *f* *f con forza* Ped.

J.M. 1089.

cresc *ff* *ff*

(♩ = 104) *All.^{mo} cantabile* **CHANT ET ACCOMPAGNEMENT D'UNE SEULE MAIN.**

N^o 5.

P *sf*

P *sf*

sf *sf* *sf* *cresc* *dimin* *sf*

sf *sf* *sf* *ben marcato* *rallent e dimin*

In tempo

p *dol.* *p* *sf*

p *sf* *p* *sf* *p* *sf*

sf *poco* *sf* *poco* *ritenuto* *Ped.* *dimin* *sempre* *Una corda.* *p* *pp*

LÈGÈRETÉ.

N^o 6.

Allegretto. (♩ = 100)

p un poco marcato

sf *p*

sf *p*

sf *p*

sf *p leggiero*

sf *sf*

In Tempo

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *sf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with dynamic markings *sf* and *p*. A *rall.* marking is present above the treble staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs. The bass staff features a dense texture of chords and moving lines.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff is marked *p marcato* and features a dense, rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and dynamic markings *sf* and *p*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *sf* and *p*. A *riten.* marking is above the treble staff, and *In Tempo* is written at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *sempre più piano* is written below the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Both staves end with a forte *sf* dynamic marking.

N^o 7. *Allegro agitato.* (♩ = 112)
p leggiero

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro agitato' with a tempo of 112 beats per minute. The first system is marked 'p leggiero'. The second system through the sixth system are marked 'p'. The seventh system is marked 'rf' (ritardando forte) and includes a 'Ped.' (pedal) instruction. The eighth system features a dynamic shift from 'p' to 'f' and includes a 'Ped.' instruction. The score concludes with a double bar line.

ÉTUDE POUR LA MAIN GAUCHE.

(♩. = 92) All.^o moderato.

N^o 8.

p e grazioso

cresc

p dol. *poco a poco*

staccato *cresc* *sf* *p*

Ped. p

1^{ma} 2^{da}

f con fuoco *sf>* *sf>* *dimin*

p

p *1.º Tempo.*

sf>p *rf p*

sf> *sf>*

p *cresc.*

ÉTUDE POUR FORTIFIER LE 4^e. ET LE 5^e. DOIGTS.

N^o 10.

All^o brillante. (♩ = 108)

p *leggero*

p

dimin.

f marcato

sf

dimin - - p

cresc poco a poco

Ped.

con fuoco

sf

PASSAGES SAUTÉS.

N.º II. Presto. (♩. = 126)
p *ma un poco marcato.*

sempre staccato.

cresc. *p cresc. ed accelerando*

Prestissimo. (♩. = 144)
f con vivacità.

sempre cresc.

p *rull.*

ACCORDS.

N^o 12. Moderato risoluto. (♩ = 84)

f e staccato *sf* *sf* *sf*

sf *p dol.* *p*

sf *p dol.* *p*

mf *mf*

p *p*

sf > p sf > sempre piano

cresce e ritenuto

In Tempo

energico. sf > sf > sf >

sf > p

f > p

lento poco a poco sf > ritenuto p

8^{va}
pp dolcissimo
pp

8^{va}
tr
sf
Ped.

p dol. cantabile
Ped.

8^{va}
tr
espres
Ped.
un poco ritenuto.

In Tempo
rf
p leggiero
p

tr
rall°
crese
dimin
pp

NOTES RÉPÉTÉES.

N.º 14.

Vivo. (♩ = 132)

p *leggiero assai*

cresc

f

f *dimin.* *p*

rf *p*

cresc

p scherz.

p

sempre piano *cresc*

First system of musical notation. The treble clef part features rapid sixteenth-note passages with fingerings 4, 3, 2, 1 and 4, 3, 2, 1. The bass clef part has a dynamic of *f* followed by *p* and the instruction *p scherz*.

Second system of musical notation. The treble clef part includes fingerings 4, 3, 2, 1 and a dynamic of *sf*. The bass clef part has a dynamic of *p*.

Third system of musical notation. The treble clef part has a *cresc* marking. The bass clef part has a dynamic of *f*.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a dynamic of *sf* followed by *dimin.* and *p*. The bass clef part has a dynamic of *f* followed by *p*.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a *cresc* marking and ends with *m.g.*. The bass clef part has a dynamic of *f e ben marcato* and a *Ped.* instruction.

Sixth system of musical notation. The treble clef part has a dynamic of *m.d.*. The bass clef part has a *cresc* marking and ends with a dynamic of *ff* and an asterisk.

ÉTUDE CHROMATIQUE.

Moderato non troppo. (♩ = 138)

N° 15.

The musical score consists of seven systems of piano and bass staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 9/4. The piece begins with a *mf* dynamic. The first system shows a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the chromatic scale with a *mf* dynamic. The third system features a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system shows a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth system is marked *P cantabile* and *p*, featuring a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The sixth system is marked *poco a poco crescendo* and features a chromatic scale in the right hand and a bass line in the left hand. The seventh system continues the chromatic scale in the right hand and the bass line in the left hand.

8^{va}

First system of musical notation, featuring a treble clef with a dashed line indicating an octave transposition (8^{va}). The music consists of a series of chords and melodic lines in the right hand, with a bass line in the left hand. The key signature has two flats.

8^{va}

mf

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal textures. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. The right hand continues with the 8^{va} transposition.

Third system of musical notation, showing further development of the chordal patterns. The right hand maintains the 8^{va} transposition.

cresc.

f

Fourth system of musical notation, featuring a crescendo marking and a dynamic marking of *f* (forte). The right hand continues with the 8^{va} transposition.

8^{va}

Fifth system of musical notation, continuing the piece with similar chordal textures. A dynamic marking of *f* is present. The right hand continues with the 8^{va} transposition.

con forza.

sf

ff

Sixth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *con forza.* and *sf* (sforzando), and a final dynamic marking of *ff* (fortissimo). The right hand continues with the 8^{va} transposition.

(♩ = 96) Andante.

N^o 16.

p legato assai

p cantabile

dimin.

ff Ped.

mf

p tranquillo dolente

mf marcato

dimin.

Pleggiere m.g.
md

In Tempo
rall.
pp dolcissimo
Ped.

un poco ritenuto
v.p.

In Tempo
p dol.
p

p Ped.
** rinf.*

p Ped.
** rinf.*

dimin.
morendo
Ped.
m.g.

CHANGEMENT DE DOIGTS.

Allegro assai (♩=126)

N° 17.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The tempo is marked 'Allegro assai' with a quarter note equal to 126 beats per minute. The piece is numbered 'N° 17'. The first system includes fingerings (2 3 1 2 3 1, 2 3 1) and dynamics *p* and *sf* with the instruction *leggiero*. The second system features a *p* dynamic. The third system includes fingerings (1 2 3 4 5, 4 3 2 1, 1 2 3 4 5, 4 3 2 1) and dynamics *p* and *f*. The fourth system includes a *f* dynamic. The fifth system includes a *f* dynamic. The sixth system is marked 'Risoluto' and includes dynamics *f* and *sf*. The seventh system includes dynamics *f* and *sf*. The eighth system includes dynamics *1^{ma}*, *2^{da}*, and *mordente* with a *rf* dynamic. The final system includes fingerings (3 1 2 3 1 2, 3 1 2 3 1 2) and a *rf* dynamic.

8^{va}
 rf
 rf
 rf
 f

f
 f
 f

cresc
 p
 f

rinl
 rf

rinl
 ff con fuoco

Ritenuato assai

N.º 18. Moderato. (♩ = 100)
ben tenuto la melodia.

mf
p espressivo
p
dimin.
sf

sf *sf* *rall.* *In Tempo*
p *Ped.* *cresc.*
p

sf *sf* *sf* *p*
un poco rallent. *p*
p

Risoluto il tempo
f ben marcato
Ped. *Ped.*

sf *sf*

8va *9* *9*
f *Ped.* *Ped.*

8va *tr.* *mf espress.*
dimin. *mf*
sf *sf*

In Tempo.

mf tenuto.

8va
rall
p Ped.

dimin
sf

In Tempo
rall
sf
cresc

Il Tempo agitato.
sf
p
un poco rallent
p

sf

In Tempo
rallent
8va

Una corda.
rall
Ped.
pp

TABLEAU SYNOPTIQUE

des abréviations usitées dans l'écriture musicale
avec les mots correspondans en regard. (*)



ABBREVIATIONS.	MOTS CORRESPONDANTS.	ABBREVIATIONS.	MOTS CORRESPONDANTS.
<i>acc.</i> ou <i>accom.</i>	accompagnamento.	<i>m. d.</i>	mano destra.
<i>ag.^o</i> ou <i>agit.^o</i>	agitato.	<i>maest.</i>	maestoso.
<i>affet.^o</i> ou <i>aff.^o</i>	affettuoso.	<i>mf</i>	mezzo forte.
<i>all.^o</i>	allegro.	<i>m. s.</i>	mano sinistra.
<i>alleg.^{ro}</i> ou <i>all.^{ro}</i>	allegretto.	<i>mz v.</i>	mezza voce.
<i>al seg.</i>	al segno.	<i>p</i>	piano.
<i>and.^{te}</i>	andante.	<i>pp</i> ou <i>ppp</i>	pianissimo.
<i>and.^{no}</i>	andantino.	<i>Ped.</i>	pedale.
<i>anim</i>	animato.	<i>perd.</i> ou <i>perdend.</i>	perdendosi.
<i>cal.</i>	calando.	<i>rall.</i> ou <i>rallent.</i>	rallentando.
<i>con espres.</i>	con espressione.	<i>rinf.</i> ou <i>rfz</i>	rinforzando.
<i>cres.</i> ou <i>crese.</i>	crescendo.	<i>ritard.</i>	ritardando.
<i>D. C.</i>	da capo.	<i>rit.</i>	ritenuto.
<i>decrec.</i>	decrecendo.	<i>scherz.</i>	scherzando.
<i>dim.</i> ou <i>dimin.</i>	diminuendo.	<i>semp.</i>	sempre.
<i>dol.</i>	dolce.	<i>sfz</i>	sforzando.
<i>dolciss.</i>	dolcissimo.	<i>sm.</i> ou <i>smorz.</i>	smorzando.
<i>espres.</i>	espressivo.	<i>sost.</i>	sostenuto.
<i>f</i>	forte.	<i>spirit.</i>	spiritoso.
<i>ff</i> ou <i>fff</i>	fortissimo.	<i>stacc.</i>	staccato.
<i>fz</i>	forzando.	<i>unis.</i>	unisono.
<i>leg.</i>	legato.	<i>var.</i>	variazioni.
<i>legg.^o</i>	leggiero.	<i>v. s.</i>	volti subito.

(*) Voir au vocabulaire le sens des mots correspondants.

VOCABULAIRE

ABRÉGÉ

DES LOCUTIONS ET DES MOTS ITALIENS USITÉS DANS LA MUSIQUE DE PIANO.

Sens des abréviations employées dans ce Vocabulaire.

<i>adj.</i>	adjectif.	<i>f.</i>	féminin.	<i>s.</i>	substantif.
<i>adv.</i>	adverbe.	<i>m.</i>	masculin.	<i>sup.</i>	superlatif.
<i>art.</i>	article.	<i>p. pas.</i>	participe passé.	<i>syn.</i>	synonyme.
<i>c.-à-d.</i>	c'est-à-dire.	<i>p. prés.</i>	participe présent.	<i>v. a.</i>	verbe actif.
<i>conj.</i>	conjonction.	<i>pl.</i>	pluriel.	<i>v. n.</i>	verbe neutre.
<i>dim.</i>	diminutif.	<i>prép.</i>	préposition.	<i>voy.</i>	voyez.
		<i>pron.</i>	pronom.		

A ou **AD**, *prép.* **A**. *A piacere*, à volonté. *A tre*, à trois. *A mezza voce*, à demi-voix. *A battuta*, etc., rigoureusement en mesure.

ABBANDONATAMENTE, *adv.* Avec abandon, en subordonnant la mesure à l'expression.

ABBANDONO, *s. m.* Abandon. *In abbandono*, à l'abandon.

A CAPRICCIO. Au caprice de l'exécutant.

ACCELERANDO. En accélérant le mouvement.

ACCENTUARE, *v. a.* Accentuer. Expression accentuée.

ACCOMPAGNAMENTO, *s. m.* Accompagnement. *Accompagnamento pianissimo*, accompagnement très piano.

AD LIBITUM (locution latine). A volonté.

AFFETTUOSO, *A*, *adj.* Affectueux. *Syn.* **CON AFFETTO**, avec affection; indique une expression douce et tendre.

AFFRETTANDO. En forçant les sons et pressant le mouvement.

AGEVOLE, *adj.* Aisé. Ce mot exprime une allure franche et facile.

AGILITÀ, *s. f.* Agilité. *Con agilità*, avec agilité, légèreté.

AGITATO, *A*, *p. pas.* Agité. *Syn.* **CON AGITAZIONE**, avec agitation. Agitation, trouble que l'exécutant doit rendre par un mouvement plus pressé, une exécution plus chaleureuse.

AL, **ALLO**, *art. m.* Au; **ALLA**, *art. f.* A la. *All segno*, au signe. *All'antica*, à l'ancienne, c.-à-d. à la manière ancienne; dans le style ancien.

ALL'IMPROVISO. A l'improviste, soudainement.

ALLA BREVE. A la brève. Mesure à deux temps fort brève, qui s'exprime aussi par le C barré.

ALLA MARCIA, **ALLA MILITARE**. A la marche, à la militaire, indiquent à l'exécutant le caractère et le style propre aux marches militaires.

ALLA POLACCA. A la polonaise; avec le caractère et le genre d'exécution qui conviennent aux Polonaises.

ALLA STRETTA. A la pressée, c.-à-d. en pressant le mouvement.

ALLEGRAEMENTE, *adv.* Gaiement, vivement.

ALLEGRETTO, *adj. dim.* de *allegro*, exprime une vitesse intermédiaire entre l'*allegro* et l'*andante*.

ALLEGREZZA, *s. f.* Gaité. *Con allegrezza*, avec gaité.

ALLEGRISSIMO, *A*, *adj. sup.* de *allegro*, très *allegro*. *Voy.* *Allegro*.

ALLEGRO. Gai, vif.

AL SEGNO. Au signe.

AMABILE, *adj.* Aimable. *Syn.* **CON AMABILITÀ**, avec amabilité; mouvement entre l'*andante* et l'*adagio*, exécution douce et gracieuse.

AMORE, *s. m.* Amour. *Con amore*. *Voy.* *Amorosamente*.

AMOROSAMENTE, *adv.* Amoureusement; d'une manière tendre et sentimentale.

ANDANTE, *p. prés.* Allant, du verbe *andare*, aller, désigne un mouvement intermédiaire entre l'*adagio* et l'*allegro*, mais plus modéré que vif.

ANDANTINO. *Dim.* de *andante*, marque un peu plus de vivacité que l'*andante*.

ANIMA, *s. f.* Âme. *Con anima*, avec âme. *Syn.* **ANIMOSO**. Expression sentie.

ANIMATO, *A*, *p. pas.* Animé, de *animare*, animer, ajoute à la vitesse.

A PIACERE. A plaisir. *Voy.* *Ad libitum*.

A POCO A POCO. Peu à peu.

APPASSIONATAMENTE ou **APPASSIONEVOLE**, *adv.* Passionnément. *Syn.* **APPASSIONATO**, *A*, *adj.*, passionné. Expression passionnée, vivement sentie.

ARDITO, *A*, *adj.* Hardi; hardiesse et vigueur dans l'attaque.

ARIOSO, *A*, *adj.* Exprime le grandiose qui caractérise les grands airs.

ARMONIOSAMENTE, *adv.* Harmonieusement.

ARTICOLARE, *v. a.* Articuler, c.-à-d. faire entendre nettement toutes les notes.

ASSAI, *adv.* Très, beaucoup. *Allegro assai*, très *allegro*. *Assai meno presto*, beaucoup moins vite.

A TEMPO. En mesure, ou bien, reprendre le premier mouvement quand on l'a quitté.

ATTACCA SUBITO. Attaquez subitement.

BASSO, *s. m.* Basse. *Basso sempre staccato*, basse toujours détachée.

BELlicosAMENTE, *adv.* Belliqueusement, d'une manière martiale.

BEN ou **BENE**, *adv.* Bien, beaucoup.

BIS (mot latin). Deux fois. Prescrit la répétition du trait auquel il correspond.

BRAVURA, *s. f.* Bravoure, hardiesse, vigueur.

BRILLANTE, *adj.* Brillant. Jeu éclatant, animé.

BRIO, *s. m.* Éclat. *Con brio*, avec éclat. Exécution forte, vive, enjouée.

BRIOSO, *A*, *adj.* Éclatant. *Voy.* *Brio*.

BRUSCAMENTE, *adv.* Brusquement, avec rudesse.

BURLESCO, *A*, *adj.* Burlesque. Effet comique, burlesque.

CADENZA, *s. f.* Cadence (de *cadere*, tomber); repos qui sépare les phrases musicales. Plus généralement point d'orgue, à la volonté de l'exécutant.

CALANDO. En diminuant d'intensité et de vitesse.

CALMATO, *A*, *p. pas.* Calmé. *Syn.* **CON CALMA**. Jouer avec calme.

CALORE, *s. m.* Chaleur. *Con calore*, avec chaleur. *Syn.* **CALOROSO**, *A*, *adj.* Chaleureux.

CAMPANELLA, *s. f.* **ELLO**, **INO**, *s. m.* Clochette.

CANTABILE, *adj.* Chantable; indique un effet chantant. *Syn.* **CANTANDO**, en chantant, et **CANTARE**, chanter.

CANONE, *s. m.* Canon. Composition dans laquelle les parties, commençant l'une après l'autre le même chant, coïncident de manière à former une harmonie agréable.

CANZONETTA, *s. f.* Chansonnette, Mélodie d'un caractère et d'un mouvement gai et légers.

CAPRICCIO, *s. m.* Caprice. *A capriccio*, à volonté. *Syn.* **CAPRICCIOSO**, *sa*, *adj.* Capricieux.

CAREZZANDO. En caressant, c.-à-d. en effleurant et liant les sons.

CARITÀ, *s. f.* Tendresse. *Con carità*, avec l'accent de la tendresse.

CELERE, *adj.* Prompt, rapide.

CELESTE, *adj.* Céleste. Indique l'emploi de la pédale qui produit le jeu céleste.

CHIAREZZA, *s. f.* Netteté. *Con chiarezza*, nettement.

CODA, *s. f.* Queue. On donne ce nom à la période finale d'un morceau.

COL, **COLLO**, **COLLA**. Avec le, avec la.

COME, *conj.* Comme. *Come sopra*, comme plus haut.

COMODO, *A*, *adj.* Commode; sans gêner le mouvement. *A legro comodo*, *allegro*, peu pressé.

COMPIACEVOLE, *adj.* agréable. Grâce et agrément dans l'expression.

CON, *prép.* Avec. *Con espressione*, avec expression.

CONCENTRARE, *v. a.* Concentrer. Voiler les sons avec mystère.

CONCERTANTE, *adj.* Concertant. Formant concert, symphonie.

CONCERTINO, *s. m.* *Dim.* de *concerto*; petit *concerto*.

CONCERTO, *s. m.* Concerto, concert, symphonie.

CONSOLANTE, *adj.* Consolant. Expression douce et persuasive.

CORDA, *s. f.* Corde. *Una corda*, jeu à une corde.

CRESCENDO. En augmentant par degrés l'intensité.

DA, *prép.* De, par. *Da capo*. De la tête, c.-à-d. reprenez de la tête du morceau. *Da capo al segno*, reprenez au signe.

DEBILE ou **DEBOLE**, *adj.* Faible.

DECISISSIMO, *A*, *adj. sup.* Très décidé. Attaque ferme.

DECRESCENDO. En diminuant par degré l'intensité.

DELIBERATAMENTE, *adv.* D'une manière résolue. *Syn.* **DELIBERATO**, *A*, *adj.* Résolu. Exécution énergique, et, d'ordinaire, mouvement un peu plus vif.

DELICATO, *A*, *adj.* Délicat. *Syn.* **DELICATAMENTE**, *adv.* Délicatement et **CON DELICATEZZA**, avec délicatesse, grâce et légèreté.

DELICATISSIMO, *A*, *adj. sup.* de *delicato*. (*Voy.* ce mot.)

DELLO, **A**, **DELL'**, *art.* Du, de la.

DESTRO, *A*, *adj.* Droit. *La destra*, la main droite.

DI, *prép.* De. *Tempo di minuetto*. Mouvement de menuet. *Alla Mozart*, à la manière de Mozart.

DIALOGO, *s. m.* Dialogue. Morceau ou passage à deux parties qui se répondent.

DIMINUENDO. *Voy.* *Decrescendo*.

DIVERTIMENTO, *s. m.* Divertissement; morceau d'un genre léger et facile.

DOLCE, *adj.* Doux. *Syn.* **DOLCEMENTE**, doucement, et **CON DOLCEZZA**, avec douceur.

DOLCISSIMO, *A*, *adj. sup.* de *Dolce*. (*Voy.* ce mot.)

DOLENTE, *adj.* Dolent, plaintif. **DOLENTAMENTE**, plaintivement.

DOLENTISSIMO, *A*, *adj. sup.* de *Dolente*. (*Voy.* ce mot.)

DOLORE, *s. m.* Douleur. *Con dolore*, avec douleur. *Syn.* **DOLOROSAMENTE**, douloureusement, et **DOLOROSO**, *A*, *adj.* Douloureux.

DOPO, *prép.* Après, ensuite.

DOPPIO, *A*, *adj.* Double. *Doppio tempo* ou *movimento*, double mouvement, c.-à-d. doubler la vitesse de l'exécution.

DRAMMATICO, *A*, *adj.* Dramatique.

DUE. Deux. *A due*, à deux. *Due corde*, deux cordes.

DUGLO, *s. m.* Deuil. *Con duolo*, avec tristesse.

DURAMENTE, *adv.* Durement, âprement. *Syn.* **DURO**, *A*, *adj.* Apre.

E ou **ED**, *conj.* Et. *Brillante ed energico*, jeu brillant et énergique.

ECO, *s. m.* Echo. Imitation de l'écho: affaiblir les sons en les répétant.

EGUALE, *adj.* Egal. **EGUALMENTE**, *adv.* Également. *Syn.* **CON EGUALIANZA**, avec égalité. Égalité parfaite dans l'exécution.

ELEGANTE, *adj.* Élegant. Jeu pur et gracieux. *Syn.* **ELEGANTAMENTE**, *adv.* Élegamment, et **CON ELEGANZA**, avec élégance.

ENERGIA, *s. f.* Énergie. *Con energia*, avec énergie. *Syn.* **ENERGICAMENTE**, *adv.* Énergiquement, et **ENERGICO**, *A*, *adj.* Énergique.

ENTRATA, *s. f.* Entrée. Introduction qui prépare le morceau qui la suit.

ESPRESSIONE, *s. f.* Expression. *Con espressione*, avec expression.

ESPRESSIVO, *A*, *adj.* Expressif.

ESTINGUENDO. En éteignant peu à peu le son.

FACILITÀ, *s. f.* Facilité. Variante écrite en petites notes, pour faciliter un passage.

FACILMENTE, *adv.* Facilement; jeu facile.

FANTASIA, *s. f.* Fantaisie. Composition où l'auteur se livre au caprice de ses idées.

FANTASTICAMENTE, *adv.*, et **FANTASTICO**, *A*, *adj.* Expriment un effet fantastique et bizarre.

FERMAMENTE, *adv.* Ferme. Attaque vigoureuse.

FEROCE, *adj.* Féroce. Attaque dure et violente. *Syn.* **FEROCAMENTE**, *adv.* et **CON FEROCIA**, avec violence.

FIERAMENTE, adv. Fièrement. Expression noble et ferme.

FINALE, s. m. Finale. Passage qui termine une œuvre musicale.

FINE, s. m. *Fin. Da capo al fine*, reprendre depuis le commencement jusqu'au mot *fine*.

FLEBILE, adj. Plaintif. Syn. **FLEBILMENTE**, adv. Plaintivement.

FOCO, s. m. Feu. Voy. *Fuoco*.

FORTE, adj. Fort. Intensité forte dans les sons.

FORTE-PIANO. Le piano est ainsi appelé à cause de la propriété qu'il a de modifier l'intensité du fort au faible, et réciproquement.

FORTISSIMO, A, adj. sup. de *forte*. Très fort. Voy. *forte*.

FORZA, s. f. Force. Con *forza*, avec force.

FORZANDO. En forçant les sons.

FRANCHEZZA, s. f. Franchise.

FREDDAMENTE, adv. Froidement. Syn. **CON FREDEZZA**, avec froideur.

FRETTA, s. f. Hâte. In ou *confretta*, en hâtant le mouvement.

FUGA, s. f. Fugue. Effet d'un thème dialogué dans lequel différentes parties se répètent successivement et semblent se fuir l'une l'autre.

FUGATO, A, p. pas. Fugué. Ecrit dans le style de la fugue.

FUGHETTA, s. f. Petite fugue. Voy. *fuga*.

FUNE BRE, Funèbre. Syn. **FUNEREO**, A, triste, lugubre.

FUOCO, s. m. Feu. Con *fuoco*, avec feu. Syn. **FUOCOSO**, A, adj. Exécuteur avec feu.

FURIA, s. f. Furie. Con *furia*. Syn. **FURIOSAMENTE**, avec furie.

FURIOSO, A, adj. Furieux, emporté, impétueux.

FURORE, s. m. Fureur. Con *furore*. Voy. *furioso*.

GAJAMENTE, adj. Gaiement. Voy. *gajo*.

GAJO ou **GAIO**, A, adv. Gai. Caractère gai, mouvement vif.

GARBO, s. m. Grâce. Con *garbo*, avec grâce.

GARRIRE, v. n. Ramager, c.-à-d. fredonner en imitant le ramage des oiseaux.

GENTILEZZA, s. f. Gentillesse. Con *gentilezza*, avec une expression gracieuse et légère.

GIGA, s. f. Gigue. Air d'une danse de même nom.

GIOCOSAMENTE, adv. Plaisamment, en badinant.

GIOCOSO, A, adj. Plaisant. Expression badine et vive.

GIOJOSO, A, adj. Joyeux. Effet vif et joyeux.

GIOVIALE, adj. Expression gaie, enjouée.

GLI, art. m. pl. Les.

GLISSANDO (mot français italianisé), en glissant, en coulant.

GRADAZIONE, s. f. Gradation. Con *gradazione* exprime l'augmentation ou la diminution graduelle de l'intensité ou du mouvement.

GRAN, **GRANDE**, adj. Grand. Con *grand' espressione*, avec beaucoup d'expression.

GIUSTAMENTE, adv. justement, avec précision.

GIUSTO, A, adj. juste, précis; ajouté à l'indication du mouvement, signifie qu'il faut l'approprier au sujet. Quelquefois, en tête du morceau, il exprime un mouvement modéré. *A tempo giusto*, mouvement modéré.

GRANDIOSO, A, adj. Grandiose. Style noble et pompeux.

GRAVE, adj. G ave. En tête du morceau, répond au *largo* pour le mouvement, mais veut une exécution plus sévère.

GRAVEMENTE, adv. Gravement. Mouvement lent, jeu grave et sévère.

GRAZIA, s. f. Grâce. Con *grazia*, avec grâce.

GRAZIOSAMENTE, adv. Gracieusement. En tête du morceau, il a le même sens que *grazioso*.

GRAZIOSO, A, adj. Gracieux. Mouvement entre l'*andante* et l'*andantino*, expression gracieuse et flexible.

GUARACHA, s. f. Danse espagnole.

GUERRIERO A, adj. Guerrier. Voy. *Marziale*.

GUSTO, s. m. Goût. Con *gusto*, avec goût et délicatesse.

IMITANDO, E imitant. *Imitando la voce*, en imitant les inflexions de la voix.

IMITAZIONE, s. f. Imitation.

IMPAZIENTEMENTE, adv. Impatiemment, vivement.

IMPETO, s. m. Impétuosité. Con *impeto*, avec impétuosité.

IMPETUOSAMENTE, adv. avec impétuosité, énergie.

IMPETUOSITA, s. f. Impétuosité. Con *impetuosità*, avec impétuosité.

IMPROVVISAMENTE, adv. Soudainement, à l'improviste.

IN, prép. En, dans. *Cadenza in tempo*, cadence en mesure.

INDECISO, A, adj. Indécis; permet quelquefois d'altérer le mouvement et la valeur des notes.

INDIFERENZA, s. f. Indifférence. Exécution nonchalante, peu accentuée.

INFERNALE, adj. Infernal. Expression dure, sombre, terrible.

INNOCENTE, adj. Innocent. Expression simple, naïve.

INNOCENZA, s. f. Innocence. Con *innocenza*. Voy. *innocentemente*.

INNOCENTEMENTE, adv. Innocemment. En tête du morceau, mouvement modéré, caractère simple.

INQUIETO, A, adj. Inquiet; expression inquiète, agitée.

INSENSIBILMENTE, adv. Insensiblement, peu à peu. Augmentation ou diminution insensible du mouvement ou de l'intensité.

INTERMEZZO, s. m. Intermède; transition musicale d'une partie à une autre.

INTERRUZIONE, s. f. Interruption.

INTREPIDAMENTE, adv. Syn. **CON INTREPIDEZZA**, avec intrépidité et **INTREPIDO**, A, adj. intrépide. Attaque ferme et hardie.

INTRODUZIONE, s. f. Introduction. Syn. **INTROITO**. Sorte de prélude qui prépare et amène un morceau.

INVOCAZIONE, s. f. Invocation.

IRONICAMENTE, adv. Ironiquement.

IRRESOLUTO, A, adj. Irrésolu. Syn. **CON IRRESOLUZIONE**, avec irrésolution. Voy. *Indeciso*.

ISTESSO, A, adj. Même. *L'istesso tempo*, le même temps. Voy. *Stesso*.

LAGRIMOSO ou **LACRIMOSO**, A, adj. Larmoyant, triste.

LAMENTABILE. Syn. **LAMENTOSO**, A, adj. Lamentable. En tête du morceau, indique un mouvement lent, l'imitation d'une douleur profonde, gémissante.

LAMENTEVOLMENTE, adv. Lamentablement. Voy. *Lamentabile*.

LANDLER, s. m. (mot allemand). Valse allemande dont le mouvement est modéré.

LANGUIDO, A, adj. Languissant. Syn. **LANGUENDO**, en languissant; exécution molle, mouvement trainant.

LARGAMENTE, adv. Largement; sons pleins, mouvement large.

LARGHETTO, adj. Dim. de *largo*. Vitesse intermédiaire entre le *largo* et l'*andante*; expression moins sévère que celle du *largo*.

LARGHEZZA, s. f. Largeur; exécution large et soutenue.

LARGO, adj. Large. En tête d'un morceau, désigne un mouvement très lent, un style sévère.

LE, art. pl. Les.

LEGATISSIMO, A, adj. sup. de *legato*. Voy. ce mot.

LEGATO, A, p. pas. Lié. Ce mot exprime la continuité des sons fondus, pour ainsi dire, les uns dans les autres.

LEGGIERE, **LEGGIERI** ou **LEGGIERO**, A, adj. Léger. Syn. **LEGGIERAMENTE**, adv. et **CON LEGGEREZZA**, avec légèreté, souplesse et finesse.

LEGGIERISSIMO, A, adj. sup. de *leggiero*. Voy. ce mot.

LENTAMENTE, adv. Lentement, mouvement large.

LENTANDO. En ralentissant.

LENTO, adj. Lent.

LIBERAMENTE, adv. Librement. Jeu dégagé, facile.

LOCO, s. m. Lieu; signifie qu'il faut jouer le passage qui suit ce mot, au lieu, à l'endroit où les notes sont écrites, c.-à-d. sans transposition.

LUGUBRE, adj. Lugubre; expression lugubre, d'une sombre tristesse.

LUSINGATO, A, p. pas. Flatté, ou **LUSINGANDO**, en flattant. Jeu gracieux, insinuant. Effleurez les sons.

MA, conj. Mais. *Dolce ma marcato*, style tendre, mais net et marqué.

MAESTA, s. f. Majesté. Con *maestà*, avec majesté. Style noble et grandiose.

MAESTOSO, A, adj. Majestueux. Joint à une indication de mouvement, ce mot ajoute au degré de lenteur; il prescrit, en général, la noblesse et le grandiose du style.

MAGGIORE, adj. comparatif, pris substantivement. Mode majeur.

MALINCONIA, s. f. Mélancolie. Con *malinconia*, expression mélancolique.

MANCANDO. En cessant, en défailant, c.-à-d. en diminuant graduellement les sons qui semblent expirer à la fin d'une phrase.

MANO, s. f. Main. *La mano destra*, la main droite; *la sinistra*, la gauche.

MARCATISSIMO, A, adj. sup. de *marcato*, très marqué. Voy. *marcato*.

MARCATO, A, p. pas. Marqué. Attaque nette et distincte des notes.

MARCIA, s. f. Marche; air militaire d'un rythme prononcé.

MARTELLANDO. En martelant. Syn. **MARTELLATO**, A, martelé. Voy. *martellare*.

MARTELLARE, v. a. Marteler, c.-à-d. frapper les touches d'un coup sec, en imitant l'effet du marteau.

MARZIALE, adj. Martial; expression guerrière, attaque nette et vigoureuse, mouvement marqué.

MAZOURKA ou **MASUR**. Danse polonaise, d'un caractère sentimental; mesure 3/4.

MEDESIMO, A, adj. Même. *Medesimo tempo*, même mouvement.

MELODIA, s. f. Mélodie; chant agréable qui résulte de la combinaison des sons successifs.

MENO, adj. Moins. *Meno mosso*, moins vite, etc.

MESTO, A, adj. Triste. Expression de tristesse, mouvement un peu ralenti.

MEZZO, A, adj. Demi. *Mezza voce*, à demi-voix; *mezzo piano*, à demi-faible; *mezzo forte*, à demi-fort.

MILITARMENTE, adj. Militairement. Caractère et style d'exécution des marches militaires.

MINORE, adj. comparatif employé substantivement. Mode mineur.

MINUETTO, s. m. Menuet. Danse ancienne; mouvement lent, mesure 3/4.

MISTERIOSO, A, adj. Mystérieux. Syn. **MISTERIOSAMENTE**, adv. Mystérieusement; en voilant les sons avec mystère.

MODERATISSIMO, A, Très modéré, adj. sup. de *Moderato*. Voy. ce mot.

MODERATO, A, p. pas. Modéré. Syn. **MODERATAMENTE**, adv., modérément, et **CON MODERAZIONE**, avec modération; terme moyen de la vitesse. Ajouté à une indication de mouvement, il modère la vitesse ou la lenteur.

MOLLEMENTE, adv. Mollement; expression molle et nonchalante.

MOLTO, A, adj. Beaucoup, très. *Allegro molto*, très *allegro*.

MORDENTE, s. f. Mordant. Attaque vive et mordante.

MORENDO. En mourant; laisser mourir les sons en diminuant l'intensité par degrés insensibles.

MORMORANDO. En murmurant.

MOSSO, A, adj. Vif. Ce mot, joint à une indication de mouvement, ajoute à la vitesse. *Allegro mosso*, plus vite qu'*allegro*. *Più mosso*, accélère le mouvement.

MOTIVO, s. m. Motif, thème. Voy. *Tema*.

MOTO, s. m. Mouvement. Con *moto*. En tête d'un morceau, ces mots, soit seuls, soit joints à un autre, augmentent la vitesse du mouvement indiqué. *Andante con moto*, un peu plus vite qu'*andante*.

MOVIMENTO, s. m. Mouvement; durée absolue des notes, ainsi appelée parce qu'elle détermine le plus ou moins de vitesse des battements de la mesure.

NEGLIGENTE, adj. Négligent; **NEGLIGENTEMENTE**, adv. Négligemment, ou **CON NEGLIGENZA**, avec négligence, expriment un certain laisser-aller dans l'exécution.

NEL, **NELLO**, art. m. Dans le; **NELLA**, art. f. Dans la; **NEGLI**, **NEI**, art. m. pl. Dans les; **NELLE**, art. f. pl. Dans les.

NETTO, A, adj. Net. Syn. **NETTAMENTE**, adv. Nettement; exécution nette et distincte.

NON, nég. Non, pas. *Non troppo*, *non tanto*, pas trop. Joint à une indication de mouvement et d'intensité, ces mots en diminuent la force significative. *Allegro non troppo*, un peu moins vite qu'*allegro*; *adagio non tanto*, un peu moins lent qu'*adagio*.

NOTTURNO, s. m. Nocturne; composition d'un style doux et sentimental, ainsi appelée parce qu'elle était destinée primitivement à être exécutée la nuit.

NUOVO, A, adj. Nouveau. *L'istesso tempo poco a poco di nuovo vivente*, le même mouvement s'anime de nouveau par degrés.

ORNAMENTI, s. m. pl. Ornaments; ce que le compositeur ou l'exécutant ajoute à la mélodie pour l'orne, l'embellir.

OSSIA, conj. C'est-à-dire.

PARLANTE, adj. Parlant. Expression vibrante et articulée des notes sur lesquelles ce mot est placé.

PASSIONATO, A, adj. Passionné; **PASSIONATAMENTE**, adv. Passionnément, ou **CON PASSIONE**, avec passion. Ame et chaleur dans l'expression.

PASTORALE, **PASTORELLA**, s. f. Pastorale.

PATETICO, A, adj. Pathétique. Expression passionnée et touchante.

PAUSA, s. f. Pause; intervalle de silence plus ou moins long.

PEDALE. Pédale.

PERDENDO ou **PERDENDOSI**. En diminuant, en laissant mourir les sons.

PESANTE, adj. Pesant; ou **PESANTEMENTE**, adv. Pesamment; toucher en appesantissant, de manière à faire ressortir les sons avec rondeur.

PIACEVOLE, adj. Agréable. Syn. **PIACEVOLMENTE**, adv. Agréablement et **CON PIACEVOLLEZZA**, avec agrément. Expression gaie et gracieuse.

PIANGEVOLMENTE, adv. Plaintivement. Syn. **PIANGENDO**, en gémissant. Imitation des gémissements, des sanglots.

PIANISSIMO, A, adj. sup. de *piano*. Ce mot exprime le plus faible degré d'intensité; il est opposé à *fortissimo*. Voy. *piano*.

PIANO, adj. Faible. Exprime un faible degré d'intensité. Il est opposé à *forte*.

PIETOSO, A, adj. Pieux. Syn. *PIETOSAMENTE*, adv. Pieusement. Expression pieuse, touchante.

PIU, adv. Plus. *Più mosso*, plus vite.

POCHETTINO, adv. Un tout petit peu. Dim. de *pochetto*. Voy. ce mot.

POCHETTO, adv. Un petit peu. Dim. de *poco*. Voy. ce mot.

POCO, adv. Peu, un peu. *Poco a poco accelerando*, en accélérant peu à peu.

POI, adv. Puis, ensuite. *Poi a due e tre corde*, successivement, deux, puis trois cordes.

POLACCA, s. f. Polonaise. Air de danse polonaise; mesure 3/4.

POMPOSO, A, adj. Pompeux. Expression grandiose, majestueuse.

PORTAMENTO, s. m. Exprime un mode de toucher par lequel on appuie sur les touches pour faire ressortir les notes sans les détacher ni les lier.

POSSIBILE, adj. Possible. *Più piano possibile*, le plus faible possible.

PRECIPITAMENTE, adv. Précipitamment. Syn. *CON PRECIPITAZIONE*, *precipitoso*, a et *precipitato*, a. Mouvement précipité.

PRECISIONE, s. f. Précision. *Con precisione*, commande l'exactitude dans le mouvement et dans l'expression.

PREGHIERA, s. f. Prière.

PRELUDIO, s. m. Prélude. Courte improvisation qui précède un morceau.

PRESTAMENTE, adv. Prestement. Syn. *CON PRESTENZA*, avec prestesse et vivacité.

PRESTISSIMO, A, adj. sup. de *presto*. Il indique le plus rapide des mouvements. Voy. *presto*.

PRESTO, adj. Vite. En tête du morceau, indique le plus vif des cinq mouvements principaux. *Presto assai* est presque syn. de *prestissimo*.

PRIMO, A, adj. Premier. *Primo tempo* avertit de reprendre le mouvement que l'on a quitté.

PRINCIPALE, adj. Principal. Ce mot indique, dans l'harmonie, la partie qui doit dominer.

PRINCIPALMENTE, adv. Principalement.

PRONUNZIARE, v. a. Prononcer.

QUASI, adv. Presque. *Andante quasi adagio*, *andante* presque aussi lent que l'*adagio*. *Allegro quasi presto*, *allegro* presque aussi vif que le *presto*.

QUESTO, A, adj. et pron. démonstratif. Ce, cet, celle; celui-ci, celle-ci.

QUIETO, A, adj. Paisible. Exécution calme et douce.

RADDOLCENDO. En adoucissant les sons.

RALLENTANDO. En ralentissant le mouvement.

RAPIDAMENTE, adv. Rapidement. Syn. *CON RAPIDITA*. Exécution vive et rapide.

RATTENENDO. En retenant, c.-à-d. en ralentissant le mouvement.

RECITATIVO, s. m. Récitatif. Phrase dont l'exécution, indépendante de la mesure, ressemble au récitatif parlé.

RELIGIOSAMENTE, adv. Religieusement. Syn. *RELIGIOSO*, A, adj. Religieux. Dans le style de la musique sacrée.

REPETIZIONE, s. f. Répétition. *Senza ripetizione*, sans répétition.

REPLICA, s. f. Réplique, reprise. *Senza replica*, sans reprise.

RESOLUTO, A, adj. Résolu. Syn. *CON RESOLUZIONE*, avec résolution. Exécution vive et caractérisée.

RICORDANZA, s. f. Souvenir. Composition dans laquelle on réunit différents motifs comme par réminiscence.

RIGORE, s. m. Rigueur. *Con rigore*, avec rigueur. Syn. *RIGOROSAMENTE*, adv. Rigoureusement, et *RIGOROSO*, A, adj. Rigoureux. Observer rigoureusement la couleur et le mouvement indiqués.

RINFORZANDO. En renforçant les sons.

RISOLUTISSIMO, A, adj. sup. de *risoluto*. Très résolu. Voy. *risoluto*.

RISOLUTO, A, adj. *RISOLUTEZZA* et *RISOLUZIONE*, s. f. Voy. *risoluto*.

RISVEGLIARE, v. act. Réveiller. Syn. *RISVEGLIATO*, A, p. pas. Réveillé. Ranimer l'exécution, la rendre plus vive, plus réveillante.

RITARDANDO. En retardant le mouvement.

RITENENTE, p. prés. Retenant. Syn. *RITENENDO*, en retenant, et *RITENUTO*, A, p. pas. Retenu. Mouvement ralenti.

RITORNELLO, s. m. Ritournelle. Petit prélude ou refrain qui précède ou suit un air.

ROMANZA, s. f. Romance. Mélodie simple et sentimentale dont le mouvement est plus lent que vif.

RONDO, s. m. Rondeau. Air généralement gai et caractérisé par le retour du même motif.

BONDINO ou **RONDOLETTA**, s. m. Petit rondeau. Voy. *Rondo*.

RUBATO, A, adj. Volé. Exécution dans laquelle on vole, c.-à-d. on néglige la valeur des notes et la mesure.

SALTARELLA, s. f. Danse napolitaine d'un rythme vif et dansant, mouvement à trois temps.

SARABANDA, s. f. Danse espagnole.

SCHERZANDO. En badinant. Syn. *SCHERZOLAMENTE*, adv. Avec badinage. Expression badine et légère.

SCHERZO, s. m. Badinage. Composition dans le genre badin et d'un rythme animé.

SCHERZOSO, A, adj. Badin. Syn. *SCHERZOSAMENTE*, adv. Expression badine et légère.

SCIOLTO, A, adj. Agile. Syn. *SCIOLTAMENTE*, adv. Avec agilité. Notes légèrement détachés plutôt que liés.

SDEGNOSO, A, adj. Emporté. Exécuter fougueuse.

SDRUCCIOLARE, v. n. Glisser. Exécution en glissant les doigts sur les touches.

SECCO, A, adj. Sec. Frapper les touches d'un coup sec.

SECONDO, A, adj. Second. *La seconda volta*, la seconde fois.

SEGNO, s. m. Signe. *Al segno*, au signe. Reprendre au signe indiqué.

SEGUE, impér. Suivez. Après une abréviation dans la notation d'un passage, exprime qu'il faut continuer de la même manière. Ce mot marque aussi le passage immédiat d'un morceau ou d'un passage à un autre.

SEGUENDO. En suivant.

SEGUENTE, p. prés. Suivant. *Non si fa una cadenza, ma s'attacca subito il seguente*, il ne se fait pas de cadence, mais la suite s'attaque immédiatement.

SEMPLICE, adj. Simple. *Semplice ma con sentimento*, expression simple mais sentie.

SEMPLICEMENTE, adv. Syn. *CON SEMPLICITÀ*, avec simplicité.

SEMPRE, adv. Toujours. *Sempre più affrettando il tempo*; toujours en pressant de plus en plus la mesure.

SENSIBILE, adj. Sensible. Expression sentie, pénétrante.

SENTIMENTALE, adj. Sentimental. Syn. *CON SENTIMENTO*, avec sentiment. Expression délicate et parfaitement sentie.

SENZA, prép. Sans. *Senza tempo*, sans mesure.

SERIOSO, A, adj. Sérieux. Style grave.

SERPEGGIANDO. En serpentant, en glissant.

SEVERAMENTE, adv. Sévèrement. Style large et sévère.

SFORZANDO. En forçant. Syn. *SFORZATO*, A, p. pas. Forcé. *SFORZAMENTE*, adv. et *CON SFORZO*, avec force. Attaque énergique.

SICILIANA, s. f. Air pastoral de la Sicile, dont le mouvement est *andantino*, la mesure à 6/8 et le rythme bien marqué. *Alla siciliana*, dans le style de cet air.

SIMILE, adj. Semblable. Exprime la continuation d'un effet indiqué.

SINISTRA, s. f. La main gauche.

SINO, prép. Jusque. *PP. sino al fine, pianissimo* jusqu'à la fin.

SLENTANDO. Voy. *Lentando*.

SMORZANDO. En éteignant, c.-à-d. en laissant les sons s'éteindre par degré.

SOAVE, adj. Soave; *SOAVEMENTE*, adv. avec suavité. Voy. *Suave*.

SOLENNEMENTE, adv. Solennellement. Syn. *CON SOLENNITÀ*, avec solennité. Expression noble et solennelle.

SOLO, s. m. Passage ou composition entière qui n'admet qu'un exécutant.

SONORAMENTE, adv. Syn. *CON SONORITÀ*, avec sonorité, et *SONORO*, A, adj. Sonore. Sons pleins et vibrants.

SOPRA, prép. Sur, dessus. *La mano sinistra sopra*, la main gauche au-dessus de la droite.

SORDAMENTE, adv. Sourdement.

SORDINA, s. f. *SORDINO*, s. m. Sourdine. Pédale qui assourdit les sons.

SOSPIRANDO. En soupirant. Syn. *SOSPIRATO*, A, soupiré. Imitation des soupirs, des gémissements.

SOSTENENDO. En soutenant. Syn. *SOSTANUTO*, A, adj. Soutenu. Soutenir les sons et la mesure.

SOTTO, prép. Sous. *Sotto voce*, sous la voix, c.-à-d. à demi-voix.

SPIRITOSO, A, adj. Animé. Syn. *CON SPIRITO* et *SPRITOSAMENTE*, avec âme. Exécution animée, chaleureuse.

STACCATISSIMO, A. Très détaché. adj. sup. de *staccato*. Voy. ce mot.

STACCATO, A, part. pas. Détaché. Détacher immédiatement les doigts des touches qu'ils viennent d'attaquer.

STESSO, A, adj. ou pron. Même. *Lo stesso tempo*,

le même mouvement, c.-à-d. donner à la mesure la même durée absolue, indépendamment des valeurs relatives qui la composent.

STINGUENDO. En éteignant. Voy. *Estinguendo*.

STREPITO, s. m. Bruit éclatant. *Con strepito*, jeu bruyant et fort.

STREPITOSO, A, adj. Bruyant. Syn. *STREPITOSAMENTE*, adv. Avec bruit. Voy. *Strepito*.

STRETTA, Prese; précipitation du mouvement dans un finale.

STRETTO, A, p. pas. Serré. *Più stretto*, in tempo, mouvement plus pressé, mais en mesure.

STRINGANDO ou **STRINGENDO**. En pressant par degrés le mouvement.

SU, **SUL**, prép. Sur. *Sul una corda*, sur une seule corde.

SUAVE, adj. Soave. Syn. *SOAVEMENTE*, adv. et *CON SUAVITÀ*, avec délicatesse et suavité dans l'expression.

SUBITAMENTE, adv. Syn. *SCRITO*, subitement. *Attacca subito*, attaquez tout de suite et vivement.

TARANTELLA, s. f. Tarentelle; air d'une danse napolitaine; caractère gai, mouvement vif, mesure 6/8.

TASTO, s. m. Touche *Tasto solo*, sur une seule touche.

TEMA, s. m. Thème. C'est le fond mélodique qui, souvent, sert de canevas pour broder des variations, etc.

TEMPESTOSO, A, adj. Effet imitatif de la tempête, de l'orage.

TEMPO, s. m. Temps. *Primo tempo*, reprenez le premier mouvement; *tempo di marcia, di minuetto*, mouvement de marche, de menuet; *tempo rubato*, exécution indépendante de la mesure.

TENERAMENTE, adv. Tendrement. Syn. *CON TENEREZZA*, Expression tendre, affectueuse.

TENUTO, A, adj. Tenu. Tenir les doigts sur les touches pendant toute la durée des notes.

TIEPIDAMENTE, adv. Tièdement. Nonchalance et mollesse dans le jeu.

TOCCATA, s. f. Composition d'un mouvement rapide, mesure 6/8.

TRANQUILLO, A, adj. Tranquille. Syn. *TRANQUILLAMENTE*, adv. Tranquillement, et *CON TRANQUILLITÀ*, avec tranquillité. Jeu calme et paisible.

TRE, Trois. *Tre corde*, jeu à trois cordes.

TREMOLANDO. En tremblotant. Syn. *TREMOLATO*, *TREMOLARE*, tremblement. Emission alternative et serrée des notes, qui produit l'effet des sons prolongés.

TRILLO, s. m. Trille, nommé aussi *cadence*.

TROPPO, adv. Trop. *Allegro non troppo*, pas trop *allegro*.

TUTTO, A, adj. Tout. *Con tutta forza*, avec toute la force possible. *Tutti* marque l'entrée de tous les instruments, avant ou après un *solo*.

UGUALE, adj. Egal. *UGUALMENTE*, adv. Egalement. Voy. *Eguale*.

UN UNO, A. Un, une. *Un poco più*, un peu plus. *Una corda*, jeu à une seule corde.

UNISONO, s. m. Unisson.

VAGO, A, adj. Vague; indique une expression vague.

VARIAZIONI, s. f. pl. Variations. Composition qui consiste à varier, à broder un thème sous différentes formes.

VEEMENTE, adj. Véhément. Syn. *CON VEEMENZA*, avec véhémence. Expression pathétique et pénétrante.

VELOCE, adj. Rapide. Syn. *VELOCEMENTE*, adv., et *CON VELOCITÀ*, avec vélocité. Exécution vive et légère.

VELOCISSIMO, A, adj. sup. de *veloce*, très rapide. Voy. *Felice*.

VELUTATO, A, p. pas. Velouté; sons doux et moelleux.

VIBRATO, A, p. pas. Vibré; sons forts et vibrants.

VIGOROSO, A, adj. Vigoureux. Syn. *VIGOROSAMENTE*, adv. Vigoureusement. Jeu ferme et énergique.

VIOLENTEMENTE, adv. Violamment. Attaque violente.

VIVACE, adj. Vif. Syn. *VIVACEMENTE*, adv. Vivement, et *CON VIVACITÀ*, avec vivacité; vitesse intermédiaire entre le *presto* et l'*allegro*.

VIVACISSIMO, A, adj. sup. de *vivace*, très vif. Voy. *Vivace*.

VIVENTE, p. prés. Vivant. Exécution animée.

VIVO, A, adj. Vif. Voy. *vivace*.

VOLANTE, adj. Volant. Effleurer légèrement les notes, comme si la main volait sur le clavier.

VOLTA, s. f. Fois. *Prima, seconda volta*, première, seconde fois.

VOLTI SUBITO. Tournez vite.

VOLUBILMENTE, adv. Syn. *CON VOLUBILITÀ*, avec volubilité.

ZELO, s. m. Zèle. Syn. *ZELOSO*, A, adv. Zélé; *ZELOSAMENTE*, adv. Avec zèle. Chaleur et onction dans le style.

TABLE DES MATIÈRES.

Préface.	1	Des gammes glissées.	55
Éléments de Musique.		Exercices à plusieurs parties.	56
Notation musicale.	2	Gammes en tierces dans tous les tons majeurs et mineurs.	58
Des modes.	4	Gammes chromatiques en tierces.	61
Des genres.	5	Exercices en sixtes.	62
Durée des sons et du silence.	<i>Id.</i>	Des octaves.	65
Durée relative.	<i>Id.</i>	Des accords.	66
Durée absolue.	7	Des ornements.	67
Expressions indicatives du mouvement, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide.	<i>Id.</i>	Cadences par changement de doigts.	69
Des petites notes, ou notes d'agrément.	<i>Id.</i>	Cadences doubles et triples.	<i>Id.</i>
Du rythme.	8	Cadences d'accompagnement.	70
De la mesure.	<i>Id.</i>	Exercices pour entrelacer et croiser les mains.	71
Du Piano.		Des passages sautés.	75
De l'âge auquel il faut commencer l'étude du piano.	10	Exercices.	74
Du choix d'un piano.	<i>Id.</i>	Douze petites leçons élémentaires.	76
Description du piano.	<i>Id.</i>	Douze airs favoris.	78
Du clavier.	11	Six Récréations.	
Tableau du clavier à six octaves et demie.	<i>Id.</i>	N° 1. Air russe varié.	84
Position du corps et mouvement des mains.	12	2. Rondo sur le Concert à la cour.	88
Notation de la musique de Piano.	<i>Id.</i>	5. Nocturne de l'opéra I Capuletti ed i Montecchi.	92
Différentes manières de toucher, et signes qui les représentent.	15	4. Variations sur un motif de l'opéra l'Elisire d'amore.	96
Des accords brisés.	14	5. Bagatelle sur le duo favori de l'opéra un'Aventura di Scaramuccia.	100
Du tremolo.	<i>Id.</i>	6. Cavatine de l'opéra la Somnambula.	104
Du doigté en général.	<i>Id.</i>	Dix-huit Études spéciales.	
Des pédales.	16	N° 1. Vélocité.	108
Modifications de l'intensité. Expressions et signes qui les représentent.	17	2. Octaves.	109
Modifications du mouvement. Signes qui les représentent.	<i>Id.</i>	5. Mordente.	110
De la manière d'étudier.	18	4. Arpèges.	112
De l'expression et de la manière de phraser.	19	5. Chant et accompagnement d'une seule main.	115
Choix de morceaux et précautions à prendre pour se faire entendre en public.	21	6. Légèreté.	114
Aux jeunes pianistes qui composent et improvisent.	22	7. Notes jetées.	116
Partie pratique.		8. Étude pour la main gauche.	117
Exercices des cinq doigts.	24	9. Notes doubles.	118
Exercices pour rendre les doigts indépendants les uns des autres.	27	10. Étude pour fortifier le quatrième et le cinquième doigts.	120
Exercices pour apprendre à parcourir le clavier sans passer le pouce, et pour habituer les doigts aux écarts de secondes, tierces, quarts et quintes.	<i>Id.</i>	11. Passages sautés.	121
Écarts d'octaves et de neuvièmes.	35	12. Accords.	122
Des gammes en général.	40	15. Cadences.	124
Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs.	41	14. Notes répétées.	126
Gammes chromatiques.	47	15. Étude chromatique.	128
Exercices d'arpèges en accords parfaits et en accords de septièmes.	48	16. Égalité d'exécution.	130
Notes répétées par changement de doigts sur les mêmes touches.	55	17. Changement de doigts.	132
		18. Expression.	134
		Tableau synoptique des abréviations usitées dans l'écriture musicale.	136
		Vocabulaire abrégé des locutions et des mots italiens usités dans la musique de piano	157

