

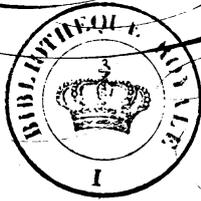
METHODE

Complète

DE PIANO.

PAR

HENRI HERZ



Op: 100.

Prix: 30f

Paris.

Chez J. Meissoumier, Editeur, Rue Dauphine, 22.

Londres, chez Dalmaine & Co Moyence & Anvers, chez les Fils de B. Schott.

Propriété des Editeurs.

Vm^s. 322

J. Meissoumier

RUE DAUPHINE N°22.

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 *clavessin*, dans l'exécution d'une *Ronde* ou d'un *Menuet*, 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 *vrai* 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'abrégier 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.



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 3^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.

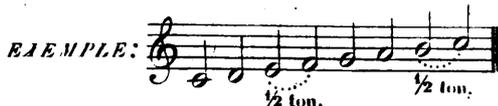
La musique de piano s'écrit sur deux portées: l'une à la *clef de sol*, l'autre à la *clef de fa*. L'exemple suivant



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. A 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 3^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.



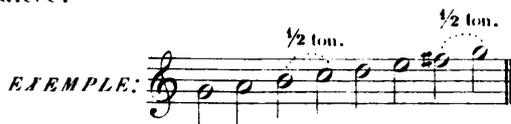
La *clef de sol*, placée sur la 2^e ligne, transfère sur la portée les sons *aigus*, et indique la note *sol*.

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.

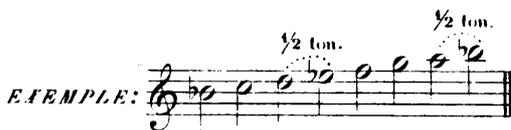
La *clef d'ut*, qui transfère sur la portée les sons *intermédiaires*, n'étant plus en usage dans la musique de piano, nous nous abstenons de la décrire.

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* ♭.

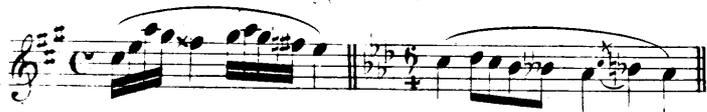
Les dièses et les bémols s'emploient aussi, accidentellement, dans le cours d'un morceau: dans ce cas, ils n'ont de valeur que pendant la durée de la mesure où ils se trouvent. Cependant, quand la note finale d'une mesure est marquée d'un dièse ou d'un bémol, et qu'elle se prolonge à la mesure qui suit,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

EXEMPLE:



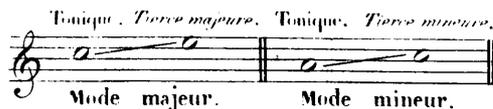
DES MODES.

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*.

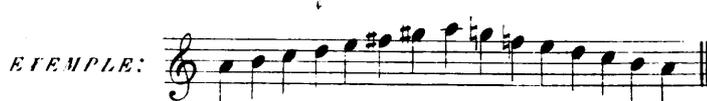
La *tierce majeure* est l'intervalle de deux tons; la *tierce*

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 ♯ ou ♭ 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.

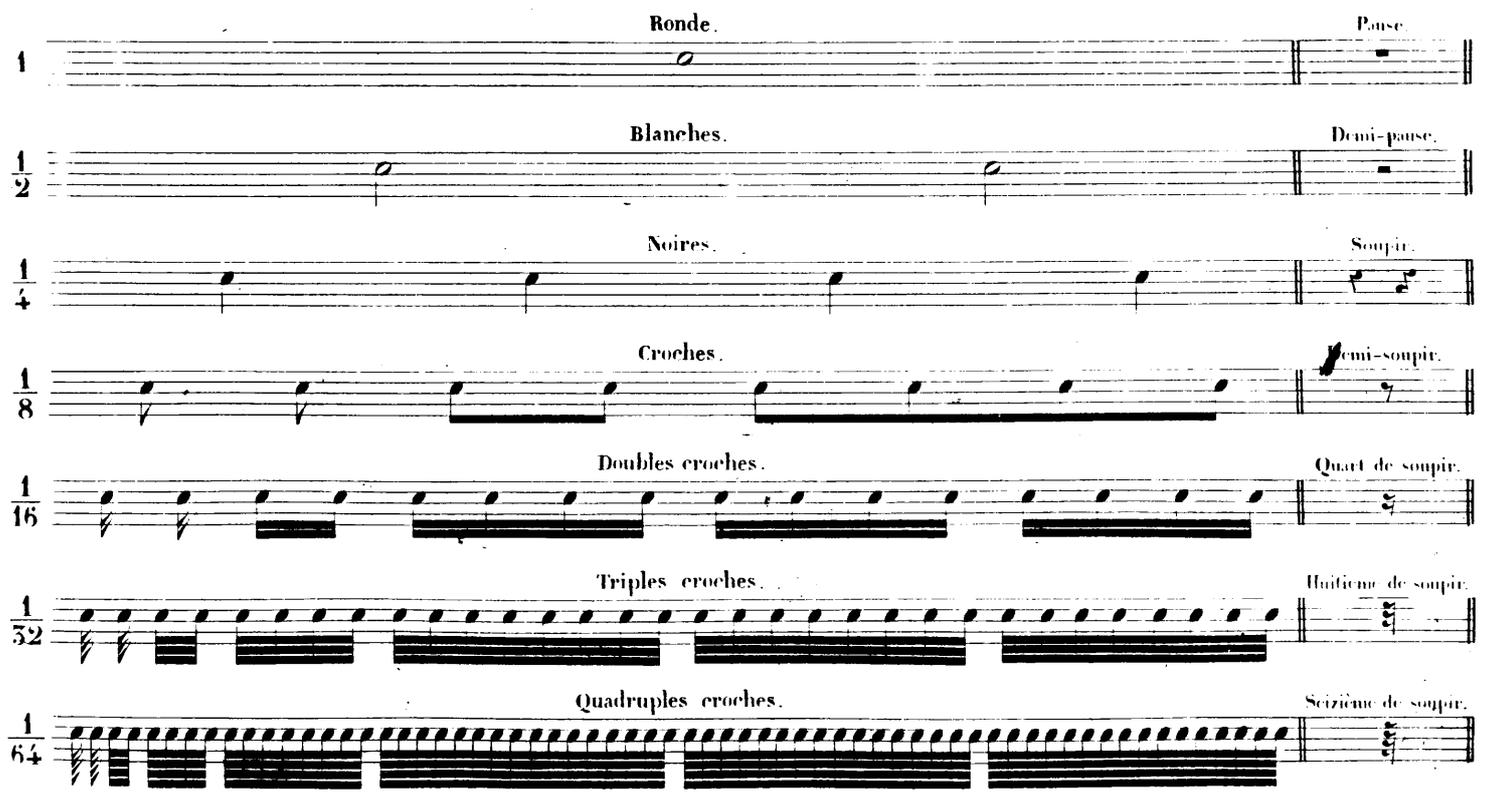
Jusqu'ici nous avons traité de l'étendue des sons musicaux, de leur division, de leur notation, puis de leur intonation selon les modes et les genres auxquels ils appartiennent: nous allons traiter de la *durée des sons et du silence*.

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*, *sextolet*, 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 *sextolet* 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° dans des expressions empruntées à la langue italienne, 2° dans l'indication métronomique.

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

- Largo.* } Nuances presque insensibles d'un mouvement très lent.
- Lento.* }
- Sostenuto.* }
- Larghetto* Assez largement.
- Adagio* Lentement.
- Mucstoso* Majestueusement.
- Andantino* Sans trop de lenteur.
- Andante* Mouvement décidé.
- Moderato* Modérément.
- Grazioso* D'un mouvement gracieux.
- Tempo di marcia* Mouvement de marche.
- Tempo giusto* D'un mouvement animé, mais pas trop rapide.
- Allegretto* Assez gai, mais pas trop vite.
- Allegro* Gai, animé.
- Con brio* Avec éclat.
- Scherzando* D'un mouvement léger et badin.
- Vivace* Avec vivacité.
- Presto* Très vite.
- Prestissimo* 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* (♩=84). *Andantino* (♩=76).

Noires, 120 par minute. Croches 84 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'appoggiature, 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.

EXEMPLE: Exécution

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

EXEMPLE: Exécution.

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.

EXEMPLE: Exécution.

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*.

EXEMPLE: Exécution.

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

EXEMPLE: Exécution.

Nous entrerons, dans la partie pratique de cette métho-

de, en des explications plus détaillées sur les différens modes d'exécution dont les agrémens 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 mouvemens 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 différens 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.

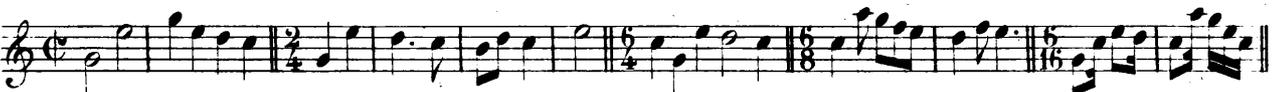
(1) Symétrique veut dire de mesure commune.

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.

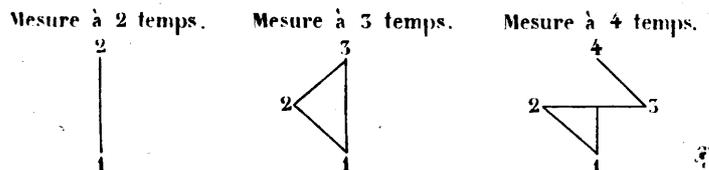
À QUATRE TEMPS. 

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.

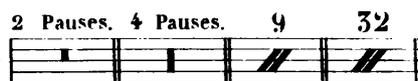
EXEMPLE: 

Pour prolonger, sans interruption, la durée d'une note au-delà de sa valeur naturelle, et même pendant plusieurs mesures, ou 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 lé-

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 au-dessus.

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.

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. Aulieu 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'aulieu 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 shows a piano keyboard with 88 keys. Above the keyboard, two musical staves are shown. The top staff, labeled 'Touches noires', shows the black keys grouped into pairs and triads, with labels such as 'Ré♭ Mi♭', 'Sol♭ Lab♭ Sib', 'Ré♭ Mi♭', 'Sol♭ Lab♭ Sib', etc. The bottom staff, labeled 'Touches blanches', shows the white keys with their natural names: 'Ut', 'Ré', 'Mi', 'Fa', 'Sol', 'La', 'Si'. The diagram illustrates the repeating pattern of notes across 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, ensorte 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.

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.

Les touches blanches qui représentent les notes pla-

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 au-dessus 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 au-dessous des doigts ou les doigts au-dessus 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.

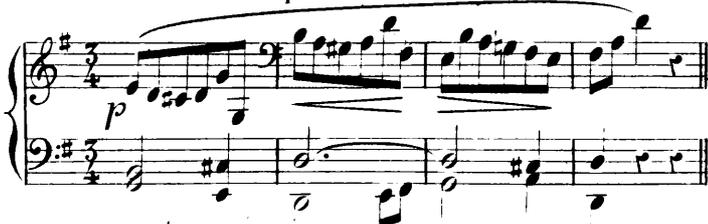
Ainsi que nous l'avons déjà dit, la musique de Piano s'écrit sur deux portées réunies par une accolade. On emploie ordinairement la clef de *sol* pour la portée supérieure et la clef de *fa* pour la portée inférieure. Quelquefois cependant on se sert de la même clef pour les deux portées, suivant que 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:

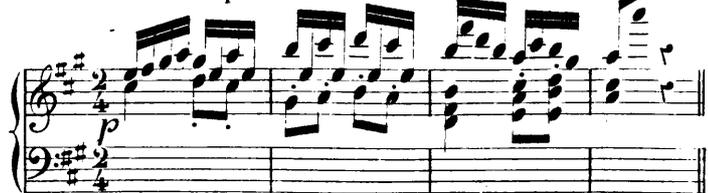
Les deux portées à la clef de Sol



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.

EXEMPLE:



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

EXEMPLE:



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

EXEMPLE:



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.

EXEMPLE:



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; delà 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*.

EXEMPLES:

Largo.

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

EXEMPLE:

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.

Adagio.
Tremolo

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 tons 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.

EXEMPLES:

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

té, afin d'obtenir une exécution parfaitement égale.

EXEMPLES:

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 3^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.

EXEMPLES:

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*.

Moderato

EXEMPLE:

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 l'in-

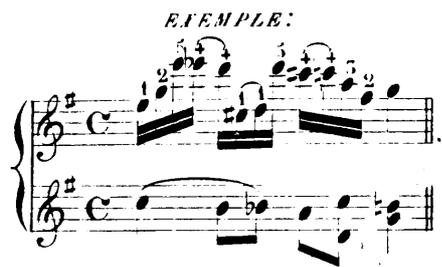
dique, consiste à substituer un doigt à un autre sur la même touche, pour franchir la distance avec moins d'effort et ne laisser d'une note à l'autre aucune interruption.

Adagio.

EXEMPLE:

(1) L'*Elision* 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.



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.



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 3^e doigt est plus favorable à la liaison quand on passe des touches blanches sur deux touches noires consécutives.



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.

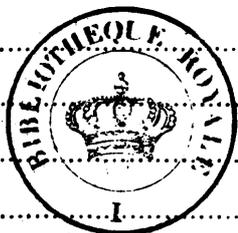
MODIFICATIONS DE L'INTENSITÉ.

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>pp.</i> (Pianissimo)	très faible.
<i>s. v.</i> (Sotto voce)	sous la voix, tout bas.
<i>p.</i> (Piano)	faible.
<i>m. p.</i> (Mezzo piano)	demi-faible.
<i>m. v.</i> (Mezza voce)	à demi-voix.
<i>m. f.</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: \llcorner ; l'effet contraire par le signe inverse:

\lrcorner ; le signe composé $\llcorner \lrcorner$ 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: \succ ; si l'exécution d'une seule note doit être pesamment accentuée, on emploie celui-ci: τ .

Le mot *tenuto* (ten), usité lorsqu'il s'agit de soutenir une note ou un accord, est représenté par le signe: \equiv .

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>Ritenuto</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 parents 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 desquels nos pensées et nos sentiments 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 lesquels 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 *rythme* 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 écrits 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 précédents, tandis qu'elle se prêtera naturellement aux nuances les plus déliées 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 précédents 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 andrai* 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 moëlleux, 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 changemens 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 favoris* 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.

Musical notation for measures 16, 17, 18, and 19. Each measure is a triplet of eighth notes, with the measure number above the first note. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Musical notation for measures 20, 21, and 22. Each measure is a triplet of eighth notes, with the measure number above the first note. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Marquez la première note de chaque triolet.

Musical notation for measures 23, 24, 25, 26, and 27. Measures 23 and 24 are marked with a '3' above the first note, indicating a triplet. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Musical notation for measures 28, 29, 30, 31, 32, and 33. Each measure is a triplet of eighth notes, with the measure number above the first note. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Musical notation for measures 34, 35, 36, 37, 38, and 39. Each measure is a triplet of eighth notes, with the measure number above the first note. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Musical notation for measures 40, 41, 42, 43, 44, and 45. Each measure is a triplet of eighth notes, with the measure number above the first note. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

Marquez la première note de chaque sextolet.

Musical notation for measures 46, 47, and 48. Measure 46 is marked with a '6' below the first note, indicating a sextolet. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs.

49. 50. 51.

Handwritten musical notation for measures 49, 50, and 51. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

52. 53. 54.

Handwritten musical notation for measures 52, 53, and 54. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

55. 56. 57.

Handwritten musical notation for measures 55, 56, and 57. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

58. 59.

Handwritten musical notation for measures 58 and 59. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

60. 61.

Handwritten musical notation for measures 60 and 61. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

62. 63.

Handwritten musical notation for measures 62 and 63. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

64. 65.

Handwritten musical notation for measures 64 and 65. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

66. 67.

Handwritten musical notation for measures 66 and 67. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing a dense, rhythmic pattern of eighth notes.

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 rows of musical exercises, numbered 68 through 92. Each row consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. The exercises are written in common time (C) and feature various rhythmic patterns and fingerings designed to improve finger independence and control. Exercises 68-72 are in G major, 73-77 in A major, 78-82 in B major, 83-87 in C major, and 88-92 in D major. Each exercise is marked with a specific fingering pattern above the notes.

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.

Exercise N° 1 is a single row of music with two staves (treble and bass clef) and a grand staff brace. It is written in common time (C) and consists of two measures. The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 2 3 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3, 2 3 2 3. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 4 3 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2. The exercise is designed to train independent finger movement and interval training.

2.

Exercise 2 consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note patterns: 4 3 2 4 3 2 2 4 3 2 2 4 3 2 2 4, followed by 3 2 2 4 3 2 2 4 3 2 2 4, and then 4 5 4 2 4 3 4 2 4 3 4 2 4 5 4 2. The bass staff has patterns: 3 4 4 2 3 4 4 2 3 4 4 2 3 4 4 2, 3 4 4 2 3 4 4 2 3 4 4 2 3 4 4 2, and 2 5 2 4 2 5 2 4 2 5 2 4 2 5 2 4.

3.

Exercise 3 consists of two staves. The treble staff begins with eighth-note patterns: 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4, followed by 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4, and then 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2. The bass staff has patterns: 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2, 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2, and 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4.

4.

Exercise 4 consists of two staves. The treble staff begins with eighth-note patterns: 2 4 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5, followed by 2 4 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5, and then 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 2. The bass staff has patterns: 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4, 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4, and 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5 2 4 5.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The treble staff begins with eighth-note patterns: 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1, followed by 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1, and then 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1. The bass staff has patterns: 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5, 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5, and 4 5 2 5 4 5 2 5 4 5 2 5 4 5 2 5.

Exercise 6 consists of two staves. The treble staff begins with eighth-note patterns: 2 3 4 1 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2, followed by 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2 1 3 4 2, and then 1 5 4 2 1 5 4 2 1 5 4 2 1 5 4 2. The bass staff has patterns: 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5, 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5, and 4 5 1 5 4 5 1 5 4 5 1 5 4 5 1 5.

6.

Exercise 6 consists of two staves. The treble staff begins with eighth-note patterns: 2 5 1 4 2 5 1 4 2 5 1 4 2 5 1 4, followed by 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4 2 3 1 4, and then 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2. The bass staff has patterns: 4 3 4 2 4 3 4 2 4 3 4 2 4 3 4 2, 4 5 4 2 4 5 4 2 4 5 4 2 4 5 4 2, and 2 4 5 4 2 4 5 4 2 4 5 4 2 4 5 4.

7.

Exercise 7 consists of two staves. The treble staff begins with eighth-note patterns: 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2, followed by 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4, and then 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2 5 4 3 2. The bass staff has patterns: 2 4 5 4 2 4 5 4 2 4 5 4 2 4 5 4, 5 3 2 4 5 3 2 4 5 3 2 4 5 3 2, and 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4.

13. 6

6

14. 12

12

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

15. 16.

17.

18.

19.

Musical notation for exercise 19, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

20.

Musical notation for exercise 20, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

21.

Musical notation for exercise 21, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

22.

Musical notation for exercise 22, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

23.

Musical notation for exercise 23, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

24.

Musical notation for exercise 24, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

Musical notation for exercise 24, continuing from the previous block, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise is in a 2/4 time signature.

25.

Exercise 25, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5.

26.

Exercise 26, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5.

Exercise 27, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5.

27.

Exercise 28, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5.

28.

Exercise 29, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5.

Exercise 30, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5.

29.

Musical notation for exercise 29, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

Musical notation for exercise 29, measures 5-8. Treble and bass staves with fingerings.

30.

Musical notation for exercise 30, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

Musical notation for exercise 30, measures 5-8. Treble and bass staves with fingerings.

31.

Musical notation for exercise 31, measures 1-4. Treble and bass staves with fingerings.

Musical notation for exercise 31, measures 5-8. Treble and bass staves with fingerings.

Musical notation for exercise 31, measures 9-12. Treble and bass staves with fingerings.

32.

Exercise 32 consists of two systems of piano and treble clef staves. The first system has four measures in the piano part and four in the treble part. The second system has four measures in the piano part and four in the treble part. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

33.

Exercise 33 consists of two systems of piano and treble clef staves. The first system has four measures in the piano part and four in the treble part. The second system has four measures in the piano part and four in the treble part. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

34.

Exercise 34 consists of two systems of piano and treble clef staves. The first system has four measures in the piano part and four in the treble part. The second system has four measures in the piano part and four in the treble part. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

36.

35

Musical score for exercises 36 and 35. Exercise 36 is on the left and exercise 35 is on the right. Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

ÉCARTS D'OCTAVES et de NEUVIÈMES.

37.

38.

Musical score for exercises 37 and 38. Exercise 37 is on the left and exercise 38 is on the right. Each exercise consists of two staves with rhythmic patterns and fingerings.

39.

Musical score for exercise 39. It consists of two staves with rhythmic patterns and fingerings.

40.

Musical score for exercise 40. It consists of two staves with rhythmic patterns and fingerings.

41.

Musical score for exercise 41. It consists of two staves with rhythmic patterns and fingerings.

42.

Musical score for exercise 42. It consists of two staves with rhythmic patterns and fingerings.

43.

Exercise 43 consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note chords, each with a slur and a finger number (1, 2, 3, 4, 5) below it. The bass staff contains a sequence of eighth-note chords, also with fingerings (3, 4, 5) and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

44.

Exercise 44 consists of two staves. The treble staff features eighth-note chords with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bass staff contains eighth-note chords with fingerings (3, 4, 5) and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

45.

Exercise 45 consists of two staves. The treble staff features eighth-note chords with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bass staff contains eighth-note chords with fingerings (3, 4, 5) and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

46. 6

Exercise 46 consists of two staves. The treble staff features eighth-note chords with fingerings (1, 2, 3, 2, 1) and slurs. The bass staff contains eighth-note chords with fingerings (5, 4, 3, 4, 5) and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

47.

Exercise 47 consists of two staves. The treble staff features eighth-note chords with fingerings (1, 2, 3, 2, 1) and slurs. The bass staff contains eighth-note chords with fingerings (5, 4, 3, 4, 5) and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

48.

Exercise 48 consists of two staves. The treble staff features eighth-note chords with fingerings (3, 2, 1, 2, 3) and slurs. The bass staff contains eighth-note chords with fingerings (5, 4, 5, 4, 3) and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

This block continues the notation for exercise 48, showing further chord progressions in both staves with fingerings and slurs. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.

49.

Exercise 49 consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The bass clef staff includes a '5' below the first note of each measure, likely indicating a pedal point or a specific fingering for the fifth finger.

50.

Exercise 50 consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The bass clef staff includes a '5' below the first note of each measure, likely indicating a pedal point or a specific fingering for the fifth finger.

51.

Exercise 51 consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The bass clef staff includes a '5' below the first note of each measure, likely indicating a pedal point or a specific fingering for the fifth finger.

52.

Exercise 52, measures 1-8. The treble staff features a sequence of chords and arpeggios, with fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff features a sequence of chords and arpeggios, with fingering numbers 5, 4, 3, 2, 1.

Exercise 52, measures 9-16. The treble staff continues with chords and arpeggios, with fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff continues with chords and arpeggios, with fingering numbers 5, 4, 3, 2, 1.

53.

Exercise 53, measures 1-8. The treble staff features a sequence of chords and arpeggios, with fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff features a sequence of chords and arpeggios, with fingering numbers 5, 4, 3, 2, 1.

Exercise 53, measures 9-16. The treble staff continues with chords and arpeggios, with fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5. The bass staff continues with chords and arpeggios, with fingering numbers 5, 4, 3, 2, 1.

54.

Exercise 54, measures 1-8. The treble staff features a sequence of chords and arpeggios, with fingering numbers 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1. The bass staff features a sequence of chords and arpeggios, with fingering numbers 5, 4, 5, 2, 4, 5, 4, 5.

Exercise 54, measures 9-16. The treble staff continues with chords and arpeggios, with fingering numbers 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1. The bass staff continues with chords and arpeggios, with fingering numbers 5, 4, 5, 2, 4, 5, 4, 5.

55. 12

Exercise 55, measures 1-12. The piece is in 12/8 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Exercise 55, measures 13-24. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a repeat sign.

56. 6

Exercise 56, measures 1-6. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The exercise ends with a repeat sign.

Exercise 56, measures 7-12. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a repeat sign.

57.

Exercise 57, measures 1-6. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Exercise 57, measures 7-12. The right hand continues with melodic patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The exercise concludes with a repeat sign.

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 3^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, où 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.

The image displays four systems of musical notation for the C major scale. Each system consists of two staves (treble and bass clef) and includes ascending and descending scales. Fingering numbers (1-5) are indicated above or below notes. The first system is labeled 'A l'Octave', the second 'A la Tierce', the third 'A la Sixte', and the fourth 'A la Dixième en montant et à la Sixte en descendant'. The fourth system includes two boxes at the end: 'pour recommencer' and 'pour finir'.

(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.

Par mouvement
contraire.

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:

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.

SOL majeur.

MI mineur.

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.

13. 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:

A l'Allegro.

8^{va}

Par mouvement contraire.

8^{va}

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.

1^{re} Position. 6^{te} 8^{va} 5^{te} 7^{te} 4^{te}

2^e Position. 8^{va} 5^{te} 7^{te} 4^{te}

3^e Position. 8^{va} 5^{te} 7^{te} 4^{te}

Par mouvement contraire.

2. 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. RÉ MINEUR.

13. FA MAJEUR. 14. RÉ MINEUR.

15. RÉ b MAJEUR. 16. SI b MINEUR.

15. RÉ b MAJEUR. 16. SI b MINEUR.

17. LA b MAJEUR. 18. FA MINEUR.

17. LA b MAJEUR. 18. FA MINEUR.

19. MI b MAJEUR. 20. UT MINEUR.

19. MI b MAJEUR. 20. UT MINEUR.

21. SI b MAJEUR. 22. SOL MINEUR.

21. SI b MAJEUR. 22. SOL MINEUR.

23. FA MAJEUR. 24. RÉ MINEUR.

23. FA MAJEUR. 24. RÉ 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.

25. 26.

27. 28.

29.

30. 31.

32. 33.

34.

35. 36.

37. 38.

39. 40.

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

41. 42. 43.

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 audessus des touches et détachez nettement les notes.

EXEMPLES:

All.^o

Andante.

p leggiero.

8^{va}

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

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

DES GAMMES GLISSÉES.

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 audessus des touches, sans se roidir ni se retirer vers l'intérieur de la main.

1. ou 3/2 8^{va} 3

2. 2

3. 3

MÊMES GAMMES EN TIERCES, EN SIXTES ET EN OCTAVES.

4. ou 3/1 4/2 2/4

5. 5/2

6. 2

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.

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*.

11. 12. 13. 14. 15.

Five pairs of musical staves (treble and bass clef) showing exercises 11 through 15. Each exercise consists of a single melodic line in the treble clef and a corresponding bass line in the bass clef, primarily using eighth and sixteenth notes.

16. 17. 18. 19. 20.

Five pairs of musical staves (treble and bass clef) showing exercises 16 through 20. Similar to the previous exercises, each pair consists of a treble clef line and a bass clef line.

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

21.

Exercise 21: A pair of staves with a treble clef line and a bass clef line. The treble line contains a sequence of eighth notes with fingerings (1-5) written above. The bass line contains a sequence of eighth notes with fingerings (5-1) written below.

22.

Exercise 22: A pair of staves with a treble clef line and a bass clef line. The treble line contains a sequence of eighth notes with fingerings (1-5) written above. The bass line contains a sequence of eighth notes with fingerings (5-1) written below.

23.

Exercise 23: A pair of staves with a treble clef line and a bass clef line. The treble line contains a sequence of eighth notes with fingerings (1-4) written above. The bass line contains a sequence of eighth notes with fingerings (4-1) written below.

24.

Exercise 24: A pair of staves with a treble clef line and a bass clef line. The treble line contains a sequence of eighth notes with fingerings (1-4) written above. The bass line contains a sequence of eighth notes with fingerings (4-1) written below.

25. 26.

Exercises 25 and 26: Two pairs of staves. Exercise 25 shows a treble line with eighth notes and fingerings (1-5) and a bass line with eighth notes and fingerings (5-1). Exercise 26 shows a treble line with eighth notes and fingerings (1-5) and a bass line with eighth notes and fingerings (5-1).

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 2/4 time signature and a series of chords in thirds.



LA MINEUR.

Musical notation for the second example, labeled "2.", showing a treble and bass clef with a 2/4 time signature and a series of chords in thirds with fingerings.

3. SOL MAJEUR.

4. MI MINEUR.

Musical notation for examples 3 and 4, showing treble and bass clefs with 2/4 time signature and chords in thirds with fingerings.

5. RÉ MAJEUR.

6. SI MINEUR.

Musical notation for examples 5 and 6, showing treble and bass clefs with 2/4 time signature and chords in thirds with fingerings.

7. LA MAJEUR.

8. FA # MINEUR.

Musical notation for examples 7 and 8, showing treble and bass clefs with 2/4 time signature and chords in thirds with fingerings.

9. MI MAJEUR.

10. UT # MINEUR.

Musical notation for examples 9 and 10, showing treble and bass clefs with 2/4 time signature and chords in thirds with fingerings.

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 musical score consists of seven systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The first system is for sixths, the second for seventh, and the third for contrary motion. Each system contains two staves of music with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes various accidentals and rests, and the piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Avec la Sixte.

En Septièmes.

Par mouvement contraire.

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, 4/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1. 2. *Staccato* exercise in C major, 4/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1. 3. *Staccato* exercise in C major, 4/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1. 4. *Staccato* exercise in G major, 4/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1. 5. *Staccato* exercise in G major, 2/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1. 6. *Staccato* exercise in B-flat major, 3/8 time, with fingerings 1-5 and 5-1.

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 G major, 4/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1. 8. *Staccato* exercise in B-flat major, 4/4 time, with fingerings 1-5 and 5-1.

Voici la manière de les doigter quand elles sont liées.

9. 10. 11. 12. 13. 14.

GAMME CHROMATIQUE en Sixtes.

Avec la Tierce intermédiaire.

Detailed description: This section contains six musical exercises (9-14) for chromatic scales in sixths. Exercises 9 and 10 are in C major and C minor. Exercises 11 and 12 are in D major and D minor. Exercises 13 and 14 are in E major and E minor. Each exercise shows the right and left hands with specific fingering numbers (1-5) written above or below the notes. Exercise 14 includes the instruction '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 éminens 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

Detailed description: This block shows a musical example of octaves in 7/8 time, marked 'Allegro'. It features dynamic markings: piano (p), crescendo (cresc.), and sforzando (sf). The notation includes slurs and accents over the notes, and a '8va' marking at the end of the piece.

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* *ff*

8^{va}

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* *ff* *ff*

8^{va}

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 3^e doigt.

EXEMPLE.

Andante.

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 score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It starts with a piano (*f*) dynamic and ends with a forte (*ff*) dynamic. The second system continues in the same key and time signature, featuring a crescendo. The third system changes to a 2/4 time signature and a key signature of two sharps (D major), starting with a piano (*p*) dynamic and including a *cresc.* marking.

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 score is an example of arpeggiated chords in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It is marked *Largo sostenuto*. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*ff*). The notation shows the notes of each chord being played sequentially from the lowest to the highest pitch.

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 score is in 5/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked *Adagio dolente* and includes a *rallent.* marking. The notation shows the left hand playing chords with a specific articulation where the final note is sustained.

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 auxquelles 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.

The musical notation is for a piano exercise in C major, 4/4 time. It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The piece starts with a trill marked *tr* and includes various fingering patterns: 142314231, 142314251, 142314251, 1423, 1432, 1423, and 10. The dynamics change from *p* to *cresc.* (crescendo) and finally to *dimin.* (diminuendo). The bass line consists of sustained chords.

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.

The musical notation is for a piano exercise in 2/4 time. It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The exercise consists of eighth-note chords in the treble clef, with the instruction 'Frappez les petites notes simultanément avec la basse.' (Strike the small notes simultaneously with the bass). The bass line consists of sustained chords.

The musical notation is for a piano exercise in 2/4 time. It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The exercise consists of eighth-note chords in the treble clef, with the instruction 'mordente sf >' (mordenté fort accentué). The bass line consists of sustained chords.

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.

The musical notation is for a piano exercise in 2/4 time. It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The exercise consists of eighth-note chords in the treble clef, with various fingering patterns and trills marked *tr*. The bass line consists of sustained chords.

CADENCES TRIPLES.

CADENCES en SIXTES.

CADENCES en OCTAVES.

(1)

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.

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:

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

Adagio.

(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.

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.

9. *p* *leow. cc.* 10. *p*

cresc. *sf*

All.^o moderato. 11. *p* *f marcato.*

dim. p *rall.*

12. 13. Andante *p*

p *cresc.* *f riten.*

14. All.^o m. s.

Moderato. mf p cresc - - -

f cresc - - - f 8^{va}

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. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8^{va}

rallent

J. M. 1089.

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with an 8va sign and a piano (p) dynamic. The second system also features an 8va sign and includes piano (p) and forte (f) dynamics, with a crescendo (cresc) marking. The third system includes an 8va sign and piano (p) dynamics, with a 'piu cresc' (more crescendo) marking and a forte (f) dynamic. The music is written in a 2/4 time signature and includes various rhythmic patterns and articulations.

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 éléments 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 LECONS ÉLÉMENTAIRES.

N° 1.

9. *p leggiero*

1 5

2 1

10. *p*

2 3 2

1 2 3 4 5

11. *p agitato* *f*

1 2 3 4

12. *p*

1 2 3 4

1 2 3 4



DOUZE AIRS FAVORIS.

N° 1.

CAVATINE DE LA VIOLETTE

CARAFÀ.

Andantino.

Allegretto.

N° 2.

AIR STYRIEN.

All^o vivo.

N^o 3.

MIRE DANS MES YEUX TES YEUX.

L. PUGET.

p scherz
p

legato
mf
sf
dim.

p
p

f Ped.
8^{va}
sf

N^o 4.

AIR SUISSE.

All^{to} moderato.
p
In tempo
pp rall^o
Ped.

In tempo
pp rall^o
mf
marcato
espress rall
p

In tempo
pp rall^o
Ped.
f Ped.
pp rall^o

All^{mo} con moto.

N° 5.

AIR

du POSTILLON DE LONJUMEAU.

A. ADAM.

p scherz

mf staccato

p

sf sf p leggiero

sf cresc sf

Allegretto.

N° 6.

AIR VIENNOIS.

p dolce

p scherz

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various musical notations including accents and a "cresce" marking.

N° 7.
THÈME DE BELLINI.

Andantino.

Musical score for the second system, starting with "Andantino." and "THÈME DE BELLINI." It includes dynamic markings like "p dol" and "sf".

Musical score for the third system, continuing the piece with dynamic markings like "sf" and "cresce".

In tempo

Musical score for the fourth system, marked "In tempo" with dynamic markings like "p".

N° 8.
AIR SUÉDOIS.

Allegretto.

Musical score for the fifth system, starting with "N° 8. AIR SUÉDOIS." and "Allegretto." It includes dynamic markings like "p dol".

Musical score for the sixth system, featuring dynamic markings like "mf".

Musical score for the seventh system, featuring dynamic markings like "sf", "dimin", and "p".

Allegro moderato.

N° 9.

O DOLCE CONCENTO.

MOZART.

All^{to} moderato.

N° 10.

AIR ALLEMAND.

All^o moderato.

N° 11.

MARCHE DE LA NORMA

BELLINI.

First system of musical notation. Treble staff: *sf*, *p*. Bass staff: *sf*, *p*.

Second system of musical notation. Treble staff: *sf*, *p Ped.*. Bass staff: *sf*, *p*.

Third system of musical notation. Treble staff: *sf*, *sf*, *p*, *cresc.*, *sf*. Bass staff: *sf*.

N^o 12.
EL ZAPATEADO.
Danse Espagnole.

Allegretto. 3 2 1 2

Fourth system of musical notation. Treble staff: *p*, *cresc.*. Bass staff: *p*.

Fifth system of musical notation. Treble staff: *fz*, *f*. Bass staff: *fz*, *f*.

Sixth system of musical notation. Treble staff: *f Ped.*, *Ped.*. Bass staff: *f*.

Seventh system of musical notation. Treble staff: *Ped.*, ** Ped.*, *cresc.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** fz*. Bass staff: *fz*.

SIX RÉCRÉATIONS.



AIR RUSSE VARIÉ.

N^o 1.

Andante. (♩ = 84)

PRÉLUDE.

Andante quasi Allegretto. (♩ = 100)

AIR RUSSE.

p semplice

Animato.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *sf*. A *p leggiero* marking appears in the right hand towards the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

Third system of musical notation. The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is dense. Dynamics include *f* and *sf*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f risoluto.*, *smorz.*, and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *f* and *sf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamics include *f marcato.* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Allegretto. (♩ = 104)

RONDO.

p un poco marcato.

sf
p leggiero.

f
mordente.

p

f

Vibrato

sf> *f cantabile.*

crece *f*

f marcato. *sempre più cresce* *sf>*

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° 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 with chords and 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 and accents. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. Dynamic markings *f con fuoco.* and *sf* are present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. Dynamic markings *f*, *p dolce.*, and *legato assai.* are present.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. Dynamic markings *cres* and *Ped.* are present.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. Dynamic markings *f*, ** Ped.*, and *dimin. ** are present.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a series of eighth-note chords, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords, marked *p marcato*. The system concludes with a fermata over the final chord.

Second system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked *allegramente*. The left hand continues with a rhythmic accompaniment of chords. The system ends with a fermata.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *f con fuoco*. The left hand plays chords with a steady rhythm, marked *f*. The system includes a *Ped.* (pedal) marking and a *cresc.* (crescendo) instruction. It ends with a fermata and an asterisk (*).

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *ff*. The left hand plays chords, marked *ff*. The system includes a *Ped.* marking and an *energico* instruction. It ends with a fermata and an asterisk (*).

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *p legg.*. The left hand plays chords, marked *p*. The system includes a *f* dynamic marking.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked *f*. The left hand plays chords, marked *f*. The system includes a *8va* (octave) marking and a *f* dynamic marking.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The time signature is 2/4.

The second system continues the piece. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *crese* (crescendo). The notation shows a transition in the upper staff with some grace notes and slurs.

The third system is marked *f ben marcato* (forte, well marked). It features a prominent eighth-note pattern in the lower staff and a melodic line in the upper staff with various ornaments and slurs.

The fourth system is marked *Strepitoso il Tempo* (tremendous tempo). It includes dynamic markings like *p*, *molto crese* (much crescendo), and *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with slurs, while the upper staff has a more complex melodic line.

The fifth system is marked *ff con fuoco* (fortissimo, with fire). It features a very intense and rhythmic accompaniment in the lower staff and a melodic line in the upper staff with many slurs and accents.

The sixth system concludes the piece. It includes a *Ped.* (pedal) marking and a final cadence. The notation shows a transition in the upper staff with a dashed line indicating an octave shift (*8^{va}*) and a final melodic flourish.

NOCTURNE

sur un motif de l'opéra:

I CAPULETI ED I MONTECCHI.

N° 5.

(BELLINI)

Andante cantabile. (♩ = 92)

NOCTURNE.

First system of musical notation, piano (p) dynamics.

Second system of musical notation, piano (p) and forte (f) dynamics.

Third system of musical notation, including 'dolce.', 'cresc.', 'dimin.', 'rallent.', and 'sf' markings.

Fourth system of musical notation, marked 'In Tempo', with 'p espresso.', 'rf', and 'cresc.' markings.

Fifth system of musical notation, marked 'In Tempo', with 'f', 'p', 'rall.', and 'Ped.' markings.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include *rf* (ritardando forte), *cres.* (crescendo), and *Ped.* (pedal) with asterisks.

Second system of the piano score. The right hand continues with slurred eighth notes, and the left hand has a more active accompaniment. Performance markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte).

Third system of the piano score, marked *Una Corda.* (one string). The right hand has a more lyrical, slurred line, and the left hand continues with eighth notes. Performance markings include *p* (piano) and *lusingando.* (lusingando).

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a *morendo* (diminuendo) marking. The left hand accompaniment is consistent. Performance markings include *Ped.* (pedal) and *pp* (pianissimo).

Fifth system of the piano score, marked *Tre Corde.* (three strings) and *Agitato.* (agitato). The right hand has a more rhythmic, accented line. Performance markings include *f* (forte) and *f con fuoco e ben marcato.* (forte con fuoco e ben marcato).

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *Ped.* (pedal) with asterisks.

sempre forte.

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

Ped. * *Ped.* * *sf* *p elegamente.* *sf* *p*

con fuoco.

pp *f* *Ped.* * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *sempre forte.* *Ped.*

Ped. * *Ped.* *

Primo Tempo.

The first system of the musical score for 'Primo Tempo.' consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a series of chords and arpeggiated figures, marked with dynamics *sf* and *p espressivo.* The left staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment of chords and arpeggios, marked with *sf* and *p*. Pedal markings are present, including a 'Ped.' instruction and an asterisk (*) indicating a specific pedal effect.

The second system continues the 'Primo Tempo.' section. The right staff shows a melodic line with dynamics *p* and *f*, and a 'cresc' marking. The left staff continues the accompaniment with dynamics *p* and *f*. Pedal markings include 'Ped.' and an asterisk (*) at the end of the system.

In Tempo.

The third system is marked 'In Tempo.' The right staff features a melodic line with dynamics *sf*, *p*, and *p*, and a 'rall.' marking. The left staff has a bass line with dynamics *sf* and *p*. Pedal markings include 'Ped.' and an asterisk (*) at the end of the system.

The fourth system continues the 'In Tempo.' section. The right staff has dynamics *rf*, *cresc*, and *P usingando.* The left staff has dynamics *p*. Pedal markings include 'Ped.' and an asterisk (*) at the end of the system.

The fifth system continues the 'In Tempo.' section. The right staff has dynamics *rf* and *cresc*. The left staff has dynamics *p*. Pedal markings include 'Ped.' and an asterisk (*) at the end of the system.

The sixth system concludes the 'In Tempo.' section. The right staff has dynamics *morendo* and *pp*. The left staff has dynamics *pp*. Pedal markings include 'Ped.' and an asterisk (*) at the end of the system.

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

N° 4.

(DONIZETTI)

Largo sostenuto. (♩ = 96)

INTRODUCTION.

Allegretto. (♩ = 120)

THÈME.

First system of musical notation. The right hand features a complex, rapid melodic line with many beamed notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The instruction *f con fuoco.* is present.

Second system of musical notation. It begins with the instruction *VAR. I. In Tempo.* and *ritenuto.* The right hand has a more melodic and slower line. Dynamics include *p* and *p leggiero.*

Third system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p*.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with some fingerings indicated (1 3 2 1 2 1). Dynamics include *p* and *delicato.*

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some slurs. Dynamics include *p* and *p leggiero.*

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line. Dynamics include *f con fuoco.* and *ritenuto.*



p con allegrezza.

p leggermente.

p scherz. *f risoluto.* *Ped.* *

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

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

cresc *leggiere.* *p dolce.* *p*

First system of a piano score. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are several accents and slurs. A 'Ped.' marking is present in the bass staff.

Second system of the piano score. Similar to the first, it has two staves with dense, rhythmic patterns. There are slurs and accents throughout. 'Ped.' markings are present in both staves.

Third system of the piano score. The texture is becoming more chordal. The bass staff has a 'mf' marking, followed by 'cresce' and then 'sf' with accents. The treble staff has 'sf' and 'sempre cres.' markings.

Fourth system of the piano score. The music is very dense and powerful. The bass staff starts with 'ff' and has 'Ped. ff con tutta forza. sf' with an accent. The treble staff has 'sf' and 'Ped.' markings.

Fifth system of the piano score. The texture remains dense. The bass staff has 'sempre fortissimo.' and 'Ped.' markings. There are slurs and accents.

Sixth system of the piano score. The music concludes with a final chord. The bass staff has 'Ped.', 'p', 'cresce', and 'Ped.' markings. The treble staff has 'Ped.' and 'f' markings. There are slurs and accents.

BAGATELLE

sur le Duo favori de l'opéra:

UN' AVENTURA DI SCARAMUCCIA.

N° 5.

(RICCI)

Non troppo vivo. (♩ = 116)

PRÉLUDE.

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

p *portamento.* *a capriccio.* *cresc e sempre pesante.* *dimin.* *rallent.*

p *Ped.* *rallent.*

DUO FAVORI.

All.^o moderato. (♩ = 80)

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

sf *Ped.* *p delicato*

sf

4 5 2 1 4 3

p *sf* *sf*

cresc *f* *p brillante.*

Animato.

rinf. *rinf.*

f *p dolce.* *cresc* *dimin*

Più mosso. (♩ = 104)
Con delicatezza.

f *f*

dimin *p*

cres. *dimin* *1^{ma}* *2^{da}* *cres.*

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in B-flat major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment. Performance instructions include *f con fuoco.*, *f marcato.*, and *Ped.* (pedal). A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues with intricate melodic patterns, including an *8va* (octave) marking. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords. Performance instructions include *f*, *sf*, and *rf sempre cresc.* (ritardando, sempre crescendo). A *Ped.* instruction is also present.

Third system of musical notation, measures 9-12. The tempo changes to *Allegretto.* with a tempo marking of $\text{♩} = 92$. The right hand has a more rhythmic, dotted-note pattern. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Performance instructions include *ff*, *fz*, and *p scherz.* (piano scherzando).

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Performance instructions include *mf* and *p*.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a rhythmic accompaniment with chords. Performance instructions include *mf* and *p*.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance instructions include *p* and *cresc.* (crescendo).

Seventh system of musical notation, measures 25-28. The piece concludes with a *Animato e brillante.* instruction. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand features a rhythmic accompaniment with slurs. Performance instructions include *p dolce.* and *sf*.

sf *poco a poco cresce*

sf *p* *cresc.*

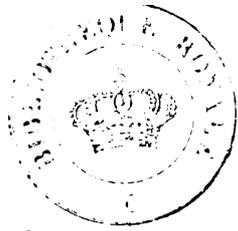
rinf. *p* *cresc.*

rinf. *p* *sf* *f*

p *scherz.*

p *Ped.* *f*

ff *con fuoco.*



CAVATINE

de l'opéra:
LA SONNAMBULA.

(BELLINI)

N° 6.

Allegro moderato. (♩ = 126)

PRÉLUDE.

p legato assai. *cresc*

8^{va} *dimin - p* *cresc* *Ped.*

Ritenu. *dimin - rallent - * - p* *8^{va}* *Ped.*

Andante. (♩ = 104) *In Tempo* *p* *sf* *Ped.* *calando* *p*

f risoluto. *sf* *p leggero.* *Ped.*

sf *cresc*

a piacere.

sf
p delicato.
cresc - rallent - sf

In Tempo.

In Tempo.

p sf
*Ped. **
sf
*Ped. **
calando.
p sf
*Ped. **

Tranquillo.

sf
*Ped. **
sf
risoluto.
f
p leggiero.
5 2 1 5 2 1 5
2 1 3 2 1 5 2 1

sf
sf

sf
sf
ff
con fuoco.
ff
All.

8^{va}
8^{va}
8^{va}
8^{va}
sf
*Ped. ritenuto. **
Ped. p leggiero assai.
f

8^{va}
8^{va}
8^{va}
8^{va}
f
p <espres> rallent.

In Tempo.

In Tempo.

Musical score system 1, first system. Treble and bass clefs. Dynamics include *p*, *sf*, *Ped.*, *tr.*, *calando.*, and *p*.

Musical score system 2, second system. Treble and bass clefs. Dynamics include *sf*, *f*, *f risoluto.*, *sf*, *p*, and *P. leggero.*

Musical score system 3, third system. Treble and bass clefs. Dynamics include *sf* and *cresc.*

Musical score system 4, fourth system. Treble and bass clefs. Dynamics include *a piacere.*, *sf*, *p delicato.*, *cresc.*, *rallent.*, *sf*, *p*, and *sf*. Includes *Ped.* markings.

In Tempo.

Musical score system 5, fifth system. Treble and bass clefs. Dynamics include *tr.*, *sf*, *Ped.*, *pp*, *rallent.*, *p*, *sf*, *sf*, and *sf*. Includes *Ped.* markings.

In Tempo

Musical score system 6, sixth system. Treble and bass clefs. Dynamics include *f*, *f risoluto.*, *p*, *rinf.*, *p*, and *rf*.

Musical score system 7, seventh system. Treble and bass clefs. Dynamics include *rf*, *p*, *cresc.*, and *p delicato.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *sf*, *p*, and *cresc.*

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes the dynamic marking *f con fuoco.*

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, and *Brillante f*, along with the instruction *Animato.*

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *f* and *ff*.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes dynamic markings such as *molto cresc.*, *ff*, and *8^a*.

VÉLOCITÉ.

All. vivo. (♩ = 144.)

N.º 1.

f *e marcato*

8^{va} *p leggiero* *cresc*

8^{va} *f marcato*

p *cresc*

f con fuoco *Ped.* * *Ped.* *sf* > * *Ped.* *sf* > *

8^{va} *p* *cresc*

f *ff*

OCTAVES.

(♩=88) Allegro non troppo.

Nº 2.

The first system of music consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a series of eighth-note chords, with some notes marked with a '+' sign. The bass staff contains a series of chords, with a dynamic marking of *p* and the instruction *e staccato*. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The bass staff has chords, with a dynamic marking of *p*. The key signature remains one flat.

The third system shows the continuation of the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *cresc*. The bass staff has chords, with a dynamic marking of *p*. The key signature remains one flat.

The fourth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The bass staff has chords, with a dynamic marking of *p*. The key signature remains one flat.

The fifth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *cresc*. The bass staff has chords, with a dynamic marking of *sf*. The key signature remains one flat.

The sixth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f*. The bass staff has chords, with a dynamic marking of *f*. The key signature remains one flat.

MORDENTE.

All' moderato. (♩ = 120)

N.º 3.

p ma mordente

The first system of the piece consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, each with a mordent ornament. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'All' moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute.

The second system continues the piece. The treble staff features several measures with a forte dynamic (*sf*) and accents (*sfz*). The bass staff continues with its accompaniment. There are some triplets and slurs in the treble staff.

The third system shows further development of the piece. The treble staff has several measures with a forte dynamic (*sf*) and accents (*sfz*). The bass staff continues with its accompaniment. There are some triplets and slurs in the treble staff.

The fourth system shows a change in dynamics. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *dimin* (diminuendo) marking. The bass staff continues with its accompaniment. There are some triplets and slurs in the treble staff.

The fifth system is marked *Cantabile armonioso*. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The bass staff has several measures with a piano (*p*) dynamic and a *Ped.* (pedal) marking. There are some triplets and slurs in the treble staff.

The sixth system continues the *Cantabile armonioso* section. The treble staff has several measures with a piano (*p*) dynamic and a *Ped.* (pedal) marking. The bass staff has several measures with a piano (*p*) dynamic and a *Ped.* (pedal) marking. There are some triplets and slurs in the treble staff.

f con fuoco *sf* *cresce*

f 2 3 2 5 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2

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

p

1^{ma} 2^{da} *p* *mordente.*

p *rf*

8^{va} *sf* *cresce* *sf* *f con forza* Ped. *f*

8^{va} *ff*

ARPEGGES.

N.º 4. All^o brillante. (♩ = 126)

cresc *ff* *ff* *8^{va}* *

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

N^o 5. *Pelegantemente* *p* *sf* >

2 1 | 2 1 | 5 2 1 | 4 2 1 | 1 2

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

sf > *ben marcato* *rallent e dimin*

In tempo *p* *dol.* *p* *sf* >

fa > *p* *f* *p* *fa* > *fa* > *fa* > *fa* >

Una corda. *sf* > *poco* *asf* > *poco ritenuto* *dimin* *sempre* *p* *pp* *

Ped. *p* *pp* *

LÉGÈRETÉ.

Allegretto. (♩ = 100)

N^o 6.

p un poco marcato

sf p

sf p

sf p leggiero

sf

sf

In Tempo

First system of musical notation. The treble clef part features a series of eighth-note chords with a *rall.* marking and a *p* dynamic. The bass clef part has a *sf* dynamic and a *p* dynamic.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation. The treble clef part includes a *p marcato* marking. The bass clef part has a *p* dynamic.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a *riten.* marking and ends with *In Tempo*. The bass clef part has *sf* and *p* dynamics.

Fifth system of musical notation. The treble clef part has a *sempre più piano* marking. The bass clef part has a *p* dynamic.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with *sf* dynamics in both staves.

Allegro agitato. (♩ = 112)

N^o 7.

(♩. = 92) All^o. moderato.

N^o 8.

p e grazioso

1^{ma}
2^{da}
p

cresc

pdol.
poco a poco

staccato
cresc

sf

Ped. p
8va

Allegro non troppo. (♩. = 100)

N^o 9.

p e staccato

Fingerings:
 Treble: 1 3 2 1 3 1 3 2 4 3 1 5 1 3 2 4 3 5 1 5 4 5 5 4 3 4 3 5 2 4 4 3 2 1 2
 Bass: 3 5 4 3 5 2 3 2 4 3 1 5 2 1 3 2 4 3 4 3 5 2 4 4 3 5 2 1 2

fp fp sf> sf>

marcato

sf> fp fp sf> sf> sf> p>

marcato

cresc - dimin - pp¹ 2 1 2 1 2 cresc -

f

decrease sempre staccato -p

cresc - sf>

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

p

1.º Tempo. *rall.* *p*

sf>p *sf*

sf

p *cresc.*

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

All.^o brillante. (♩ = 108)

N^o 10.

p leggiero
p

dimin.
p

f marcato
sf

dimin.
p
cresc poco a poco

Ped.
f

con fuoco
sf

sf

PASSAGES SAUTÉS.

Presto. (♩ = 126)

N.º 11.

p ma un poco marcato.

sempre staccato.

cresc. *p cresc. ed accelerando*

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

sempre cresc

p *rall.*

ACCORDS.

Moderato risoluto. (♩ = 84)

N.º 12.

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

Senergico. *sf>* *sf>* *sf>*

sf> *p* *sf>*

sf>p

Dim *sf>* *sf>* *sf>* *poco > a poco - - sf> ritenuto - - p*

CADENCES.

Andante cantabile. (♩=92)

Nº 15.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with trills and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include piano (*p*). Pedal markings (*Ped.*) are present in both hands.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. Dynamics include crescendo (*cresc.*) and diminuendo (*dimin*). Pedal markings (*Ped.*) are present in both hands.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *sf*. The tempo marking is *In Tempo*. Performance instructions include *espress.* and *rallent.* Pedal markings (*Ped.*) are present in both hands.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and sforzando (*sf*). Pedal markings (*Ped.*) are present in both hands.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, *cresc.*, and *dimin*. The instruction *lusingando* is present. Pedal markings (*Ped.*) are present in both hands.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with trills and slurs. The left hand has a harmonic accompaniment. Dynamics include *espress.* and *cresc.* Pedal markings (*Ped.*) are present in both hands.

NOTES RÉPÉTÉES.

N° 14.

Vivo. (♩ = 132)

p *leggiero assai.*

cresc. *f*

f *dimin.* *p*

rf *p*

cresc.

p scherz.

sempre piano *cresc.*

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'N° 14' in 2/4 time, marked 'Vivo' with a tempo of 132 beats per minute. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) and 'leggiero assai' marking. The second system features a 'cresc.' (crescendo) leading to a forte (*f*) dynamic. The third system shows a dynamic shift from *f* to *dimin.* (diminuendo) and then to *p*, with a *rf* (ritardando) marking in the bass line. The fourth system continues with a *cresc.* and ends with a *fz* (forzando) marking. The fifth system is marked *p scherz.* (piano scherzando). The sixth system is marked *sempre piano* and concludes with a *cresc.* marking. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and slurs throughout.

First system of musical notation. The right hand part features a series of sixteenth-note chords with fingerings 4, 5, 2, 1 and 4, 1, 2, 4. The left hand part consists of chords. Dynamics include *f* and *p*. The tempo/mood is marked *p scherz*.

Second system of musical notation. The right hand part has a melodic line with fingerings 4, 3, 2, 1 and 2, 1. The left hand part has chords. Dynamics include *f* and *p*.

Third system of musical notation. The right hand part has a melodic line with a *cresc* marking. The left hand part has chords. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand part has a melodic line with a *sf* marking and a *dimin.* marking. The left hand part has chords with a *p* marking.

Fifth system of musical notation. The right hand part has a melodic line with a *cresc* marking. The left hand part has chords with a *f* marking and the instruction *ben marcato*. A *Ped.* marking is present.

Sixth system of musical notation. The right hand part has a melodic line with a *m.d.* marking. The left hand part has chords with a *cresc* marking and a *ff* marking. An asterisk *** is at the end.

ÉTUDE CHROMATIQUE.

Moderato non troppo. (♩=138)

N. 15.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Key signature: two flats (B-flat, E-flat). Time signature: 9/4. The piece begins with a *mf* dynamic. The right hand features a complex chromatic melody with many beamed notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate chromatic patterns, including some slurs and accents. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics are marked *mf* with accents.

Third system of musical notation. The right hand features a prominent eighth-note chromatic scale. The left hand accompaniment includes some chords and rests. Dynamics are marked *mf*.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a chromatic scale, marked with an *8va* (octave) sign. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. Dynamics are marked *mf*.

Fifth system of musical notation. The right hand features a chromatic scale, marked with an *8va* sign. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics are marked *p cantabile* and *p*.

Sixth system of musical notation. The right hand features a chromatic scale, marked with an *8va* sign. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamics are marked *poco a poco crescendo*.

8^{va}

First system of musical notation, featuring a treble clef with a dashed line for the 8^{va} (octave) and a bass clef. The music consists of eighth-note chords in the right hand and block chords in the left hand.

8^{va}

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal textures. The dynamic marking *mf* is present in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the chordal patterns.

Fourth system of musical notation, featuring a *cresc.* (crescendo) marking and a dynamic shift to *f* (forte) in the right hand.

8^{va}

Fifth system of musical notation, with the 8^{va} marking and a continuation of the chordal texture.

8^{va}

6^{te}

con forza.

sf >

ff

Sixth system of musical notation, including fingering numbers (1-5) and dynamic markings *con forza.*, *sf >*, and *ff*.

md.
p leggiero m.g.

In Tempo
rall.
pp dolcissimo
Ped.

un poco ritenuto

In Tempo
p dol.

8va
p
Ped.

rinf.
Ped.

dimin.
morendo
m.g.

8^{va}
rf *rf* *rf*

sf *sf* *sf*

cresc *Leggiero.* *p* *sf*

rinf *rf*

rinf. *ff con fuoco*

Ritenuato assai

Moderato. (♩ = 100)

ben tenuto la melodia.

N.º 18.

mf
p espressivo
p
dimin.
sf

sf
sf
rallº
In Tempo
p
Ped.
cresc

sf
sf
sf
p
un poco rallentº
p

Risoluto il tempo
f ben marcato
Ped.
sf
Ped.

sf
sf

8va
sf
Ped.
sf
Ped.

8va
sf
dimin.
mf espress.
tr
6

In Tempo.
mf tenuto.

rall^o *p* *Ped.* *

dimin *sf* *>* *sf* *>*

sf *rall^o* *In Tempo* *p* *cresc* *sf*

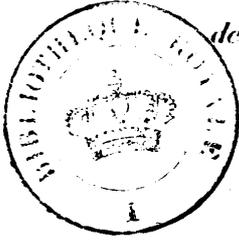
sf *>* *sf* *>* *p* *Il Tempo agitato.* *un poco rallent* *p*

sf

rallent *In Tempo*

Una corda. *rall* *Ped.* *pp* *

TABLEAU SYNOPTIQUE



des abréviations usitées dans l'écriture musicale

avec les mots correspondans en regard.⁽¹⁾

ABRÉVIATIONS.	MOTS CORRESPONDANTS.	ABRÉVIATIONS.	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.^{to}</i> ou <i>all.^{to}</i>	allegretto.	<i>mz v.</i>	mezza voce.
<i>al seg.</i>	al segno.	<i>p.</i>	piano.
<i>and.^{te}</i>	andante.	<i>ppp</i> ou <i>pppp</i>	pianissimo.
<i>and.^{mo}</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>deces.</i>	decrecendo.	<i>scherz.</i>	scherzando.
<i>dim.</i> ou <i>dimjn.</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.

⁽¹⁾ 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. **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.

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

AGITATO, **A**, p. pas. Agité. **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. *Al segno*, au signe. *All'antica*, à l'ancienne, c.-à-d. à la manière ancienne, dans le style ancien.

ALL'IMPROVISO. A l'improvisiste, 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 convient 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. **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. **CON 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. **CON 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. **CON CALMA**. Jouer avec calme.

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

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

CANTABILE, adj. Chantable; indique un effet chantant. **CON 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 gais et légers.

CAPRICCIO, s. m. Caprice. *A capriccio*, à volonté. **CON 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 hâter 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. Concert, 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. **CON DELIBERATO**, **A**, adj. Résolu. Exécution énergique, et, d'ordinaire, mouvement un peu plus vif.

DELICATO, **A**, adj. Délicat. **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. **CON DOLCEZZA**, avec douceur, et **CON DOLCEZZA**, avec douceur.

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

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

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

DOLORE, s. m. Douleur. *Con dolore*, avec douleur. **CON 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.

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

DURAMENTE, adv. Durement, âprement. **CON 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. **CON EGUGLIANZA**, avec égalité. Égalité parfaite dans l'exécution.

ELEGANTE, adj. Élégant. Jeu pur et gracieux. **CON ELEGANTAMENTE**, adv. Élégaamment, et **CON ELEGANZA**, avec élégance.

ENERGIA, s. f. Énergie. *Con energia*, avec énergie. **CON ENERGIAMENTE**, 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.

FERMAEMENTE, adv. Fermeement. Attaque vigoureuse.

FEROCO, adj. Féroce. Attaque dure et violente. **CON FEROCIA**, avec violence.

FIERAMENTE, adv. Fièremment. 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. Plaiitif. 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 FREDDENZA**, avec froidement.

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*.

FUNEBRE, Funèbre. Syn. **FUNEREO**, A, triste, lugubre.

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

IMPAZIEMENTE, adv. Impatiemment, vivement.

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

IMPETUOSAMENTE, adv. avec impétuosité, énergie.

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

IMPROVISAMENTE, 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. Interède; 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**, eu languissant; exécution molle, mouvement traînant.

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 défaillant, 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. Dause 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, ajoutée à la vitesse. *Allegro mosso*, plus vite qu'*allegro*. *Piu mosso*, accélérez 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'animant 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 PIACEVOLEZZA**, 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.

POMPEO, 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, cette; celui-ci, celle-ci.

QUIETO, A, adj. Paisible. Exécution calme et douce.

RADDOLCENDO. En adoucissant les sons.

RALENTANDO. En ralentissant le mouvement.

RAPIDAMENTE, adv. Rapidement. Syn. **CON RAPIDITÀ**. 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 reminiscence.

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 semillante.

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.

RONDINO ou **RONDOLETO**, 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. Dansenapolitaine 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 détachées plutôt que liées.

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. Suave; **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. **SOSTENUTO**, 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 **SPIRITOSAMENTE**, 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, Presse; 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. Suave. Syn. **SUAVEMENTE**, adv. et **CON SUAVITÀ**, avec délicatesse et suavité dans l'expression.

SUBITAMENTE, adv. Syn. **SUBITO**, 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. **TREMOLO**, **TREMORE**, 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 vitesse. Exécution vive et légère.

VELOCISSIMO, A, adj. sup. de *veloce*, très rapide. Voy. *Veloce*.

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.

VIOLENTAMENTE, adv. Violentement. 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

Éléments de Musique.

Notation musicale. 2
 Des modes. 4
 Des genres. 5
 Durée des sons et du silence. *Id.*
 Durée relative. *Id.*
 Durée absolue. 7
 Expressions indicatives du mouvement, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide. *Id.*
 Des petites notes, ou notes d'agrément. *Id.*
 Du rythme. 8
 De la mesure. *Id.*

Du Piano.

De l'âge auquel il faut commencer l'étude du piano. 10
 Du choix d'un piano. *Id.*
 Description du piano. *Id.*
 Du clavier. 11
 Tableau du clavier à six octaves et demie. *Id.*
 Position du corps et mouvement des mains. 12
 Notation de la musique de Piano. *Id.*
 Différentes manières de toucher, et signes qui les représentent. 13
 Des accords brisés. 14
 Du tremolo. *Id.*
 Du doigté en général. *Id.*
 Des pédales. 16
 Modifications de l'intensité. Expressions et signes qui les représentent. 17
 Modifications du mouvement. Signes qui les représentent. *Id.*
 De la manière d'étudier. 18
 De l'expression et de la manière de phraser. 19
 Choix de morceaux et précautions à prendre pour se faire entendre en public. 21
 Aux jeunes pianistes qui composent et improvisent. 22

Partie pratique.

Exercices des cinq doigts. 24
 Exercices pour rendre les doigts indépendants les uns des autres. 27
 Exercices pour apprendre à parcourir le clavier sans passer le pouce, et pour habituer les doigts aux écarts de secondes, tierces, quartes et quintes. *Id.*
 Écarts d'octaves et de neuvièmes. 35
 Des gammes en général. 40
 Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs. 41
 Gammes chromatiques. 47
 Exercices d'arpèges en accords parfaits et en accords de septièmes. 49

Des gammes glissées. 53
 Exercices à plusieurs parties. 56
 Gammes en tierces dans tous les tons majeurs et mineurs. 58
 Gammes chromatiques en tierces. 61
 Exercices en sixtes. 62
 Des octaves. 63
 Des accords. 66
 Des ornements. 67
 Cadences par changement de doigts. 69
 Cadences doubles et triples. *Id.*
 Cadences d'accompagnement. 70
 Exercices pour entrelacer et croiser les mains. 71
 Des passages sautés. 73
 Exercices. 74
 Douze petites leçons élémentaires. 76
 Douze airs favoris. 78

Six Récitations.

N° 1. Air russe varié. 84
 2. Rondo sur le Concert à la cour. 88
 3. Nocturne de l'opéra I Capuletti ed i Montecchi. 92
 4. Variations sur un motif de l'opéra l'Elisire d'amore. 96
 5. Bagatelle sur le duo favori de l'opéra un'Aventura di Scaramuccia. 100
 6. Cavatine de l'opéra la Somnanbula. 104

Dix-huit Études spéciales.

N° 1. Vélocité. 108
 2. Octaves. 109
 3. Mordente. 110
 4. Arpèges. 112
 5. Chant et accompagnement d'une seule main. 113
 6. Légèreté. 114
 7. Notes jetées. 116
 8. Étude pour la main gauche. 117
 9. Notes doubles. 118
 10. Étude pour fortifier le quatrième et le cinquième doigts. 120
 11. Passages sautés. 121
 12. Accords. 122
 13. Cadences. 124
 14. Notes répétées. 126
 15. Étude chromatique. 128
 16. Égalité d'exécution. 130
 17. Changement de doigts. 132
 18. Expression. 134

Tableau synoptique des abréviations usitées dans l'écriture musicale. 136

