42368331.

Dépôt 15/4 — 86e 782

PETITE

MÉTHODE

ÉLÉMENTAIRE

DE

PIANO

COMPOSÉE

POUR LES JEUNES ÉLÈVES

PAR

HENRI HERZ

Professeur au Conservatoire

PRIX : 15 FR.

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE
B N
PARIS

CONSERVATOIRE
DE MUSIQUE
BIBLIOTHÈQUE

J. MEISSONNIER FILS, ÉDITEUR-COMMISSIONNAIRE, 18, RUE DAUPHINE

LONDRES : chez DALMAINE.

MAYENCE : chez les Fils de B. SCHOTT.

PARIS. — IMPRIMERIE SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1

L. 11. 346

ALCIONE

TABLE.

Pages

ÉLÉMENTS DE MUSIQUE 1
DU CLAVIER 8
CONSEILS GÉNÉRAUX 8
Posiiton du corps et mouvement des mains 9
Du doigté. 9
De la manière d'étudier 9
PARTIE PRATIQUE. — EXERCICES DES CINQ DOIGTS.
Exercices pour donner de l'égalité aux doigts. 10
Exercices pour rendre les doigts indépendants les uns des autres 14
Exercices pour apprendre à parcourir le clavier sans passer le pouce. 15
DES GAMMES EN GÉNÉRAL.
Exercices préparatoires 18
Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs 20
Gammes chromatiques 24
EXERCICES pour habituer la main aux écarts de sixtes et de septièmes 26
— — — aux écarts d'octaves et de neuvièmes. 29
ACCORDS en arpéges 32
NOTES RÉPÉTÉES par changement de doigts sur les mêmes touches 35
DES TIERCES 36
Gammes en tierces dans tous les tons majeurs et mineurs 38
Gammes chromatiques en tierces 40
EXERCICES en sixtes 40
— en octaves 41
DES ACCORDS. 42
DES ORNEMENTS 43
VINGT AMUSEMENTS composés de Six Leçons et Quatorze petits Airs 44
TROIS RÉCRÉATIONS.
N° 1. Rondo-Valse sur : *Le Concert à la Cour.* 56
2. Bagatelle sur : *Un' Aventura di Scaramuccia* 58
3. Cavatine de *La Sonnambula.* 61
SIX ETUDES SPÉCIALES.
N° 1. Vélocité. 64
2. Octaves 65
3. Étude pour la main gauche. 66
4. Légèreté. 68
5. Notes répétées. 70
6. Notes jetées 72

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE B.N

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

LVBLE

ÉLÉMENTS DE MUSIQUE.

NOTATION MUSICALE.

La Musique se divise en deux parties : *la Mélodie* et *l'Harmonie*.

La Mélodie est la combinaison de sons successifs produisant un chant.

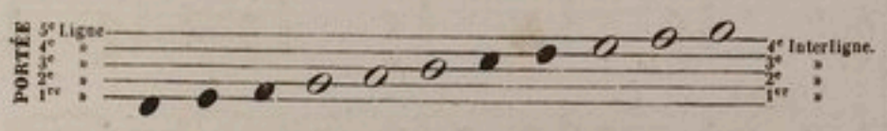
L'Harmonie est la combinaison de sons simultanés, c'est-à-dire dont l'émission a lieu en même temps, et formant des accords.

Pour écrire la musique on se sert de signes que l'on appelle **Notes**.

Il y en a sept : *Do* ou *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si.*

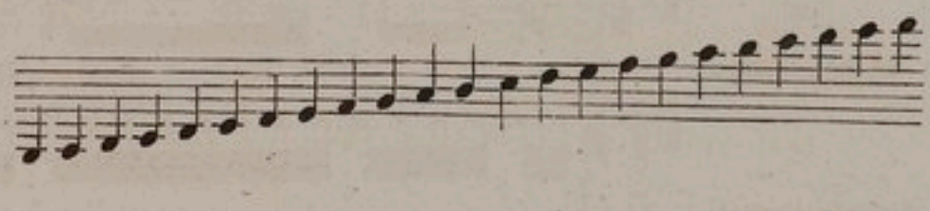
La série de ces sept notes forme une **Gamme** : on peut ajouter une huitième note *Do*, qui n'est que la répétition de la première, et commencer une autre gamme à *l'Octave*, c'est-à-dire, à huit degrés au-dessus ; successivement de sept notes en sept notes, la même série se reproduit à différentes octaves, et l'on parcourt ainsi *l'Échelle générale des sons.*

Ces notes se placent sur cinq lignes parallèles horizontales, dont la réunion se nomme **Portée**. Exemple :



Comme les cinq lignes de la Portée ne peuvent par elles-mêmes contenir toutes les notes de l'Échelle musicale, on a adopté deux moyens pour les rendre suffisantes : 1° *Les Lignes additionnelles ;* 2° *Les Clefs.*

Les Lignes additionnelles ne sont qu'un supplément accidentel à la portée, et ne servent que pour une seule note. Exemple :



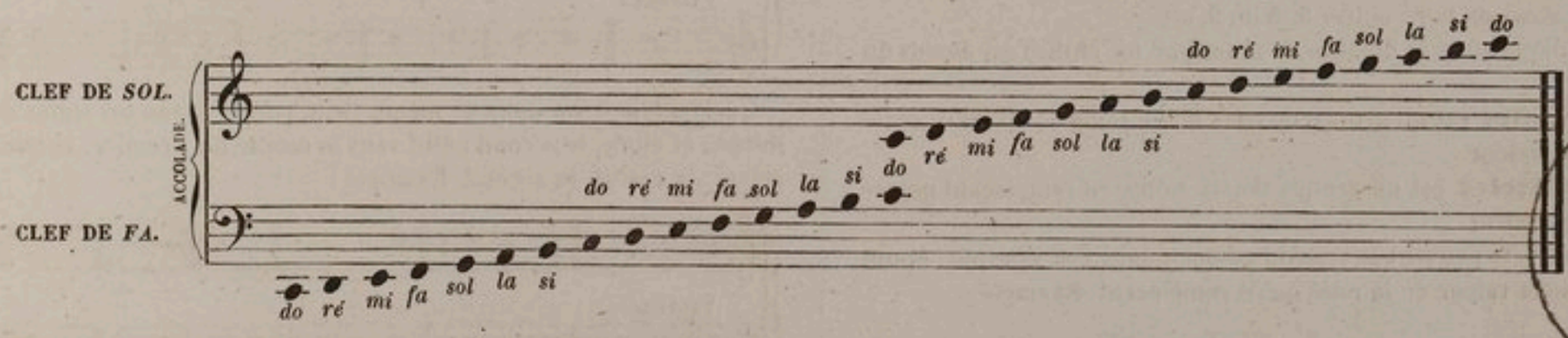
Les Clefs sont un moyen d'éviter la multiplicité des lignes additionnelles, et, par cela même, de faciliter la lecture musicale, en ramenant sur la portée les sons qui en dépassent les limites.

La musique de piano s'écrit sur deux portées ; l'une à la *Clef de sol*, l'autre à la *Clef de fa.*

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

La *clef de fa*, placée sur la 4e 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 (1).

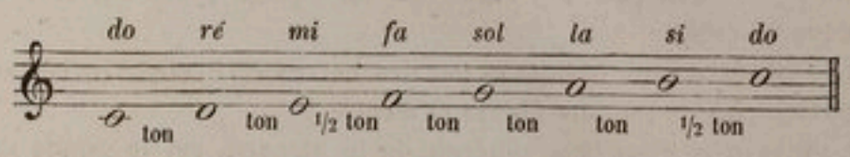
Une clef quelconque, en fixant le nom et la place d'une seule note, détermine par cela même le nom et la place de toutes les autres, puisqu'elles se suivent invariablement dans l'ordre direct ou inverse des gammes. Exemple :



CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
BIBLIOTHÈQUE

DU TON ET DU DEMI-TON.

Les sept notes qui composent la gamme ne sont pas à une égale distance l'une de l'autre ; les unes sont séparées par un *Ton*, les autres par un *Demi-Ton :* la gamme se compose de cinq tons et deux demi-tons. Exemple :



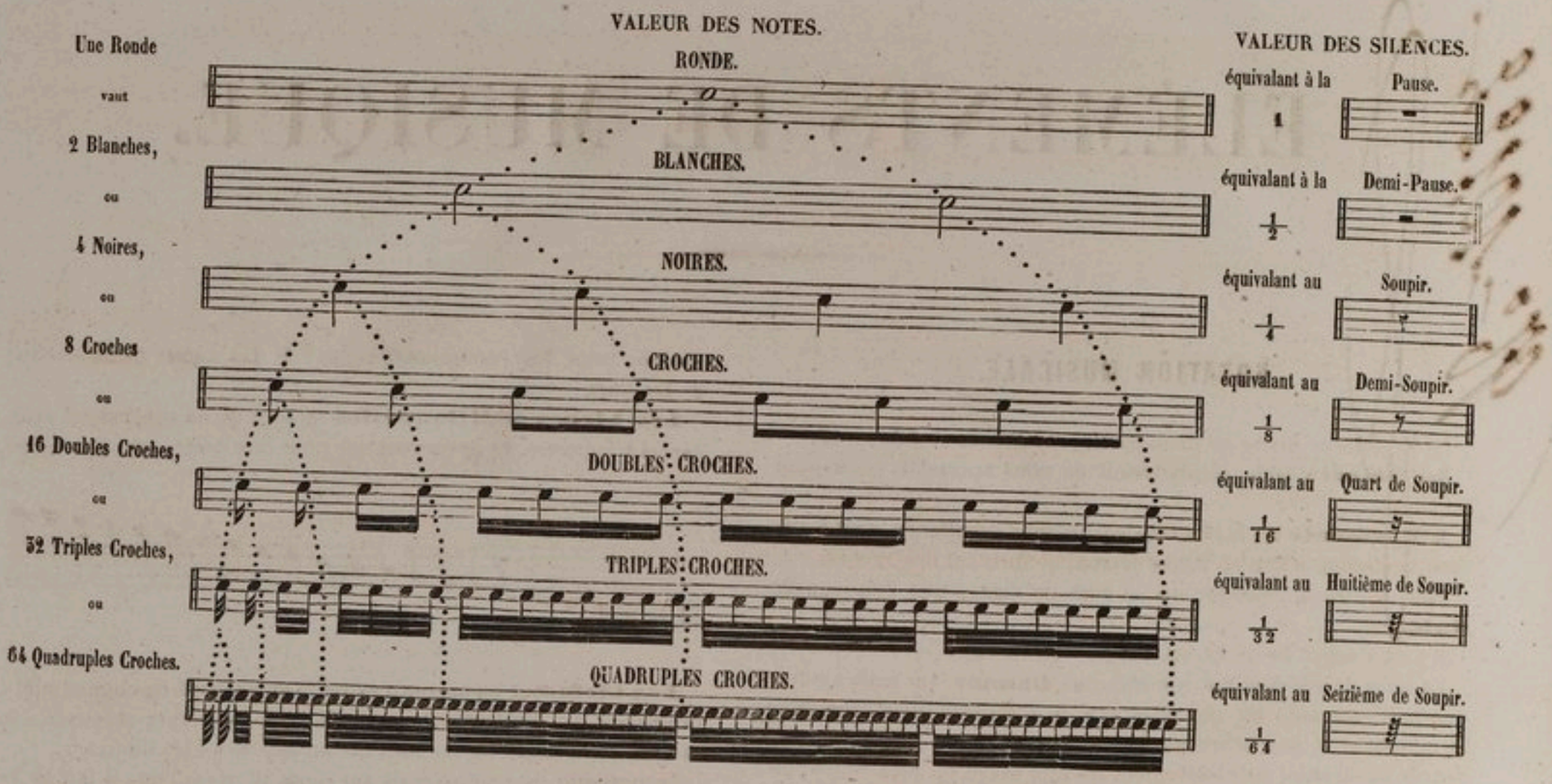
VALEUR DES NOTES ET DES SILENCES.

Chaque note subit différentes modifications de forme pour indiquer sa *Valeur*, c'est-à-dire, sa durée relativement aux autres notes.

Comme les notes peuvent être séparées par un silence plus ou moins prolongé, il existe également des signes indiquant le silence et la durée qu'il doit avoir.

Le tableau suivant indique la forme de ces différents signes, et le rapport existant entre eux.

(1) 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*.



La *Ronde* et la *Pause* qui ont la même valeur, expriment l'unité de durée; les autres signes représentent les fractions de cette unité divisée toujours par deux.

Ainsi *une ronde* aura seule la même valeur que *deux blanches*, ou *quatre noires*, etc.; de même *une blanche* aura la même valeur que *deux noires*, ou *quatre croches*, etc.; *une noire*, la même valeur que *deux croches*, ou *quatre doubles croches*, etc., et ainsi de suite.

Pour les silences, la *pause* a la même valeur qu'une *ronde;* la *demi-pause*, la même valeur qu'une *blanche;* le *soupir*, la même valeur qu'une *noire*, etc.

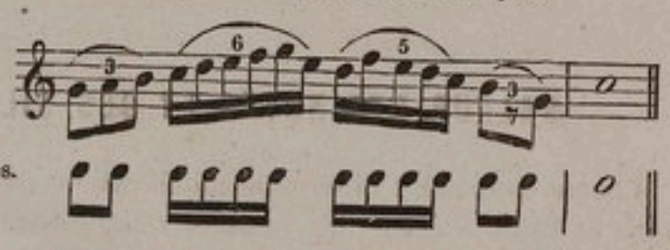
La *durée relative* des notes est donc dans la proportion de 1 à 2, à 4, à 8, à 16, etc.; mais on peut, dans l'espace que rempliraient 2, 4, 8 notes, en faire entrer 3, 6 ou 9, etc.

On indique alors le nombre de notes par un chiffre au-dessus du groupe.

Le Triolet est un groupe de trois notes remplaçant deux notes de même valeur.

Le Sextelet est un groupe de six notes en remplaçant quatre de même valeur.

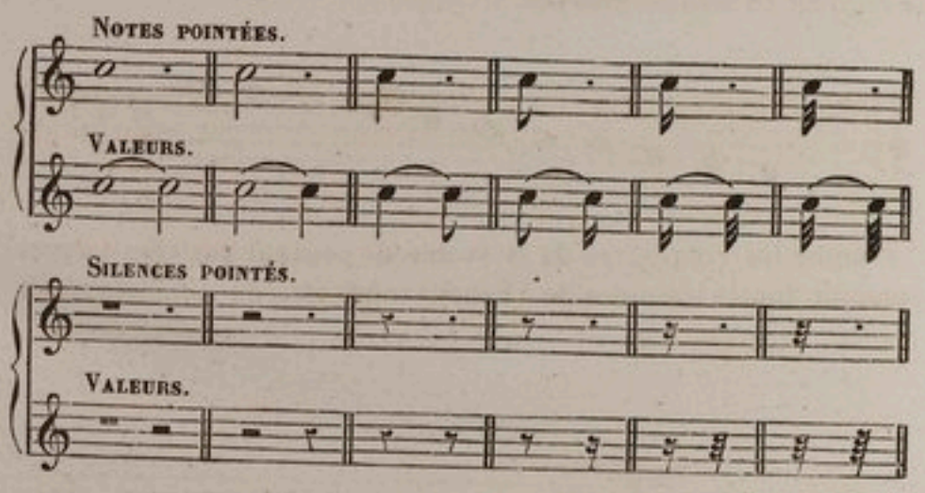
Des silences peuvent se trouver compris dans ces groupes, et ont de même la valeur de la note qu'ils remplacent. Exemple :



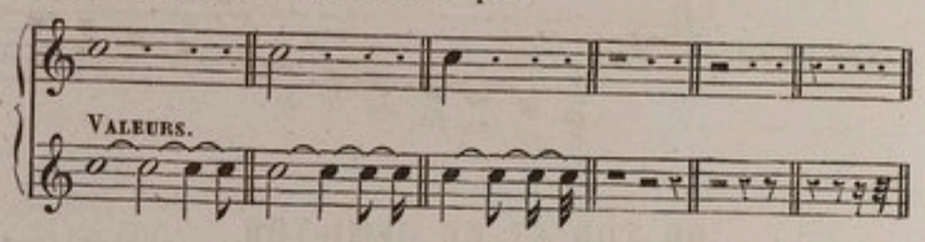
Valeur égale aux groupes.

Quelquefois on rencontre des groupes plus irréguliers de 5, 7, 11, 14, 17 notes et autres semblables; mais quelles que soient ces anomalies, il suffit, pour bien les interpréter, de se souvenir que ces groupes n'ont jamais plus de durée que si le nombre de notes était régulier.

Le Point placé à la droite d'une note ou d'un silence, 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.; de même une pause pointée vaut une pause et demie, etc. 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 :



DE LA MESURE.

Les phrases musicales sont divisées en parties égales appelées *Mesures*, qui sont elles-mêmes composées de *temps* égaux dont le nombre est fixé par un signe ou un chiffre placé en tête de chaque morceau.

Les mesures sont indiquées par des barres verticales tracées sur la portée; on les nomme *Barres de mesure*.

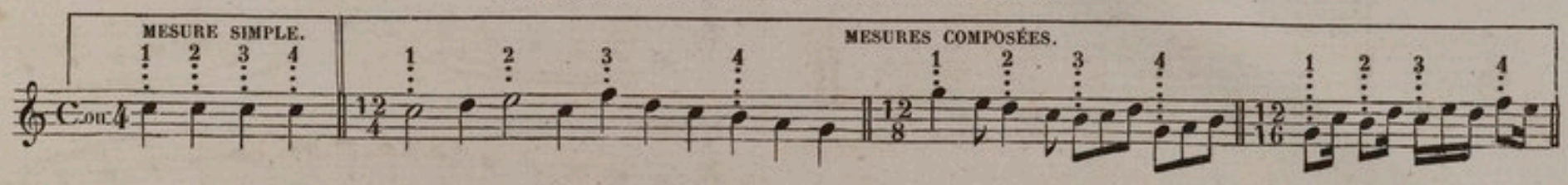
L'unité prise pour base générale de la mesure, est la ronde qui renferme 4 temps, et se marque par C ou **4**: toutes les autres mesures sont des fractions de la ronde indiquées par deux chiffres l'un au-dessus de l'autre : le chiffre supérieur exprime le nombre,

le chiffre inférieur, 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 contenues dans chaque mesure, et ainsi des autres.

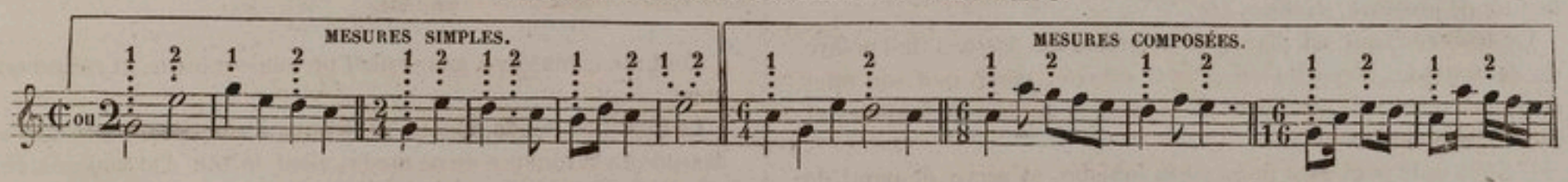
Il y a deux sortes de mesures, la *binaire* se divisant par deux ; et la *ternaire* se divisant par trois ; mais toutes deux se subdivisent en un grand nombre d'autres.

On appelle *mesures simples*, celles dont les temps se composent de valeurs simples : *mesures composées*, celles dont les temps se composent de valeurs pointées.

MESURES BINAIRES SE BATTANT A 4 TEMPS.



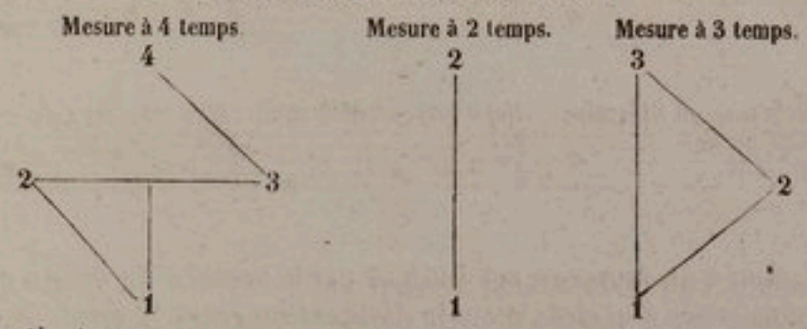
MESURES BINAIRES SE BATTANT A 2 TEMPS.



MESURES TERNAIRES SE BATTANT A 3 TEMPS.

On peut composer un plus grand nombre de mesures en subdivisant encore les temps, les exemples précédents indiquent les plus usitées.

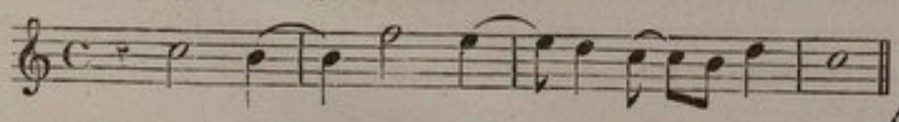
On appelle *battre la mesure*, indiquer par des mouvements égaux de la main, les temps dont se compose chaque mesure ; on peut figurer ainsi les mouvements que l'on doit faire :



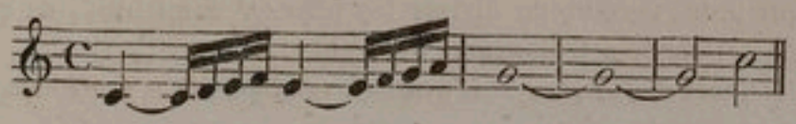
De là vient cette distinction des temps *frappés* ou *levés*.

On appelle aussi *temps forts* ceux qui constituent essentiellement le *rhythme* ou mouvement de la mesure, et *temps faibles* ceux qui ne sont qu'accessoires.

Le prolongement d'un son coupé par le temps fort s'appelle **Syncope**. La syncope est applicable à toutes les valeurs admises dans la musique. Exemple :



Lorsque ce même signe ⁀ se trouve placé sur deux ou plusieurs notes semblables, il se nomme *liaison*, et indique qu'il ne faut pas faire entendre la seconde note ni les suivantes : il prolonge par conséquent la première note de la valeur de toutes les autres. Exemple :



BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE B.N.

DES SIGNES D'ALTÉRATION,

Il y a deux *Signes d'altération :*

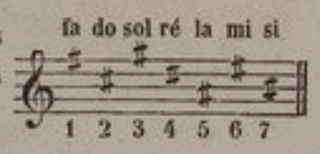
Le dièse ♯ qui hausse la note d'un demi-ton, et *le bémol* ♭ qui la baisse d'un demi-ton.

Leur effet se trouve détruit par *le bécarre* ♮ qui rend à la note son intonation naturelle.

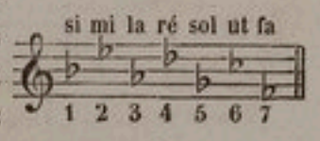
Lorsque les signes d'altération sont posés à la clef en tête de chaque portée, ils influent sur la note à laquelle ils sont affectés pendant toute la durée du morceau.

Lorsqu'ils sont placés dans le courant d'un morceau, ils deviennent *accidentels*, et n'ont de valeur sur la note qu'ils précèdent que pendant la durée de la mesure.

Les dièses se succèdent et se posent après la clef par quintes ascendantes ou quartes descendantes à partir du *fa*. Exemple :

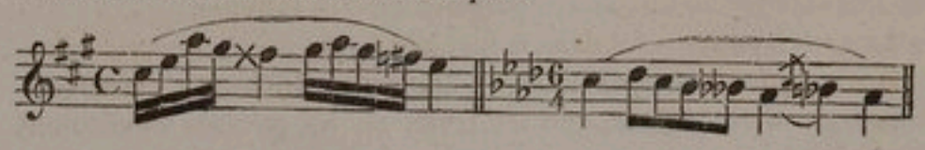


Les bémols se succèdent au contraire par quartes ascendantes ou quintes descendantes à partir du *si*, de manière que leur ordre est en sens inverse de celui des dièses. Exemple :



On se sert aussi, mais plus rarement, du *double-dièse* 𝄪 ou ×, qui élève la note d'un ton, et du *double-bémol* 𝄫, qui la baisse d'un ton ; ils ne se posent jamais à la clef, et ne sont employés que comme signes accidentels.

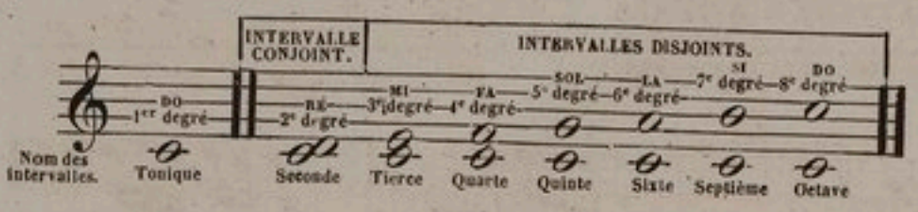
Ce ne sont généralement que les notes affectées déjà d'un simple dièse ou d'un simple bémol qui reçoivent le double-dièse ou le double-bémol ; et, une fois marquées de ces doubles signes, si l'on veut les ramener à leur état antérieur de notes simplement diésées ou bémolisées, on se sert des signes composés ♮♯, ♮♭, *bécarre-dièse*, *bécarre-bémol*. Exemple :



DES INTERVALLES,

On appelle *Intervalle* la distance d'un son à un autre.

L'Intervalle conjoint est celui qui sépare une note de celle qui la suit: de *do* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *mi* à *fa*, etc. *L'Intervalle disjoint* est celui qui se trouve entre deux notes séparées par une ou plusieurs autres notes, de *do* à *mi*, de *fa* à *si*, etc.

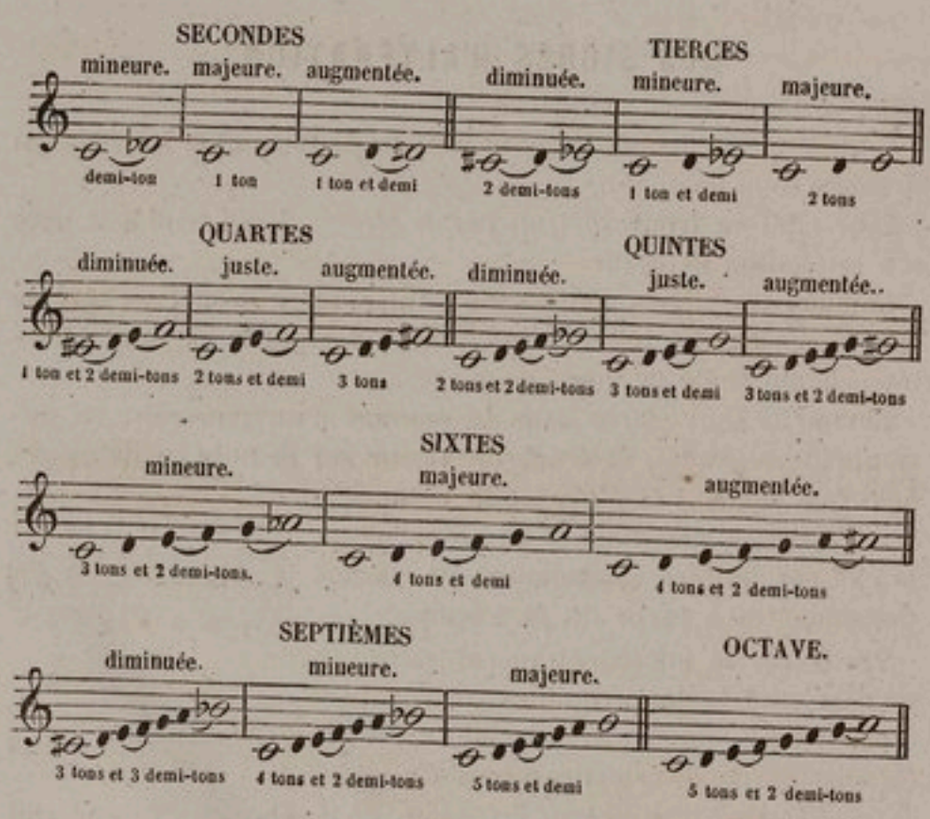


Si l'on continue la progression, les intervalles suivants prennent le nom de *neuvième*, *dixième*, etc.

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

Chaque note peut être prise pour tonique, et servir de point de départ à une gamme; de là viennent les dénominations de *gamme d'*UT, *gamme de* RÉ, *gamme de* MI, etc.; et comme ces gammes représentent *le ton*, puisque *la tonalité* est établie par la tonique, on dit aussi *le ton d'*UT pour la gamme d'*ut*, *le ton de* RÉ pour la gamme de *ré*, etc.

Ces divers intervalles peuvent subir eux-mêmes trois modifications; ils peuvent être majeurs, mineurs, justes, augmentés ou diminués, selon qu'une des deux notes est altérée par un dièse ou un bémol, et que l'intervalle contient un nombre défini de tons ou demi-tons. Exemple:



Les demi-tons sont indiqués par des coulés.

DES MODES.

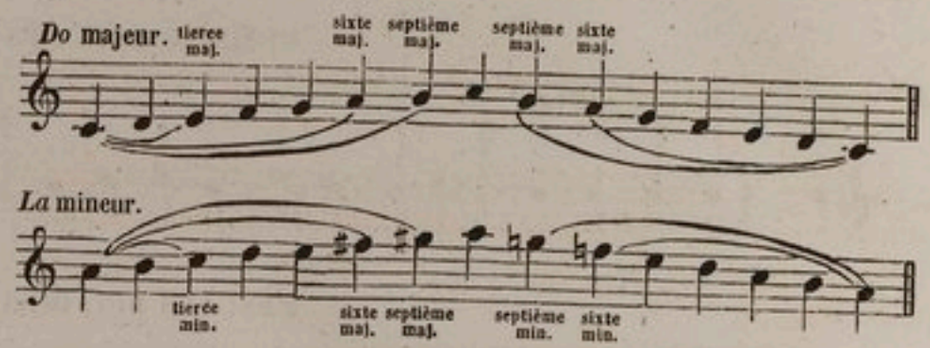
On appelle *mode* la manière d'être d'une gamme par rapport à la distribution des tons et demi-tons dont elle se compose.

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.

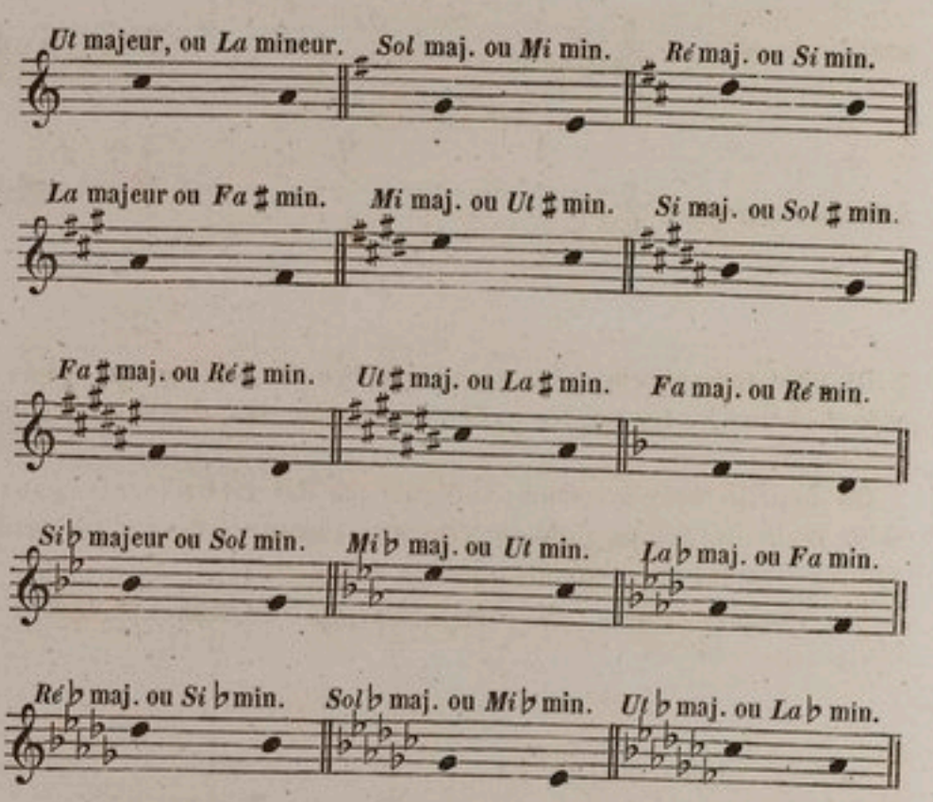
Le *mode mineur*, celui dans lequel elle forme une tierce mineure.

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. Exemples:



Tout mode majeur a pour *relatif* un mode mineur, et réciproquement.

Le relatif du mode majeur se trouve à une tierce mineure au-dessous de la tonique de ce mode, ainsi le ton d'*ut majeur* a pour relatif le ton de *la mineur*, etc., ainsi que l'indique le tableau suivant:



Le ton d'un morceau est indiqué par le nombre de dièses ou de bémols posés à la clef; mais la désignation étant la même pour le ton majeur ou son relatif mineur, il est très difficile de les distinguer, les règles qu'on a voulu établir sont très souvent en défaut, et le meilleur guide à suivre est le sentiment musical développé par l'habitude. 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.

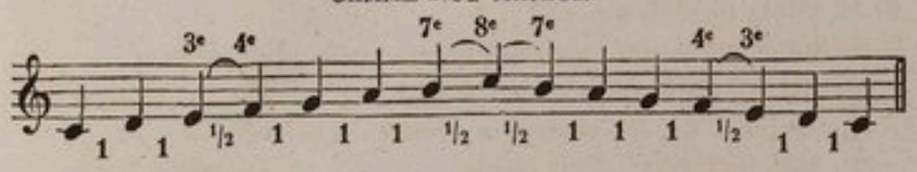
Nous avons dit que la gamme se composait de tons et demi-tons; la facilité que donnent le dièse et le bémol d'élever ou de baisser chaque note, permet de diviser les tons en demi-tons, ce qui a donné naissance à trois *genres* différents:

1° *Le genre diatonique*; 2° *le genre chromatique*; 3° *le genre enharmonique*.

Le genre diatonique, qui est basé sur les intonations naturelles de la gamme, est celui qui procède par tons et demi-tons.

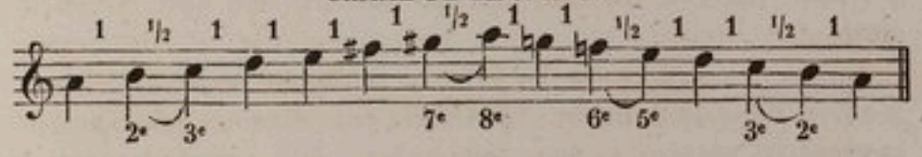
Dans le mode majeur, les deux demi-tons sont placés entre le troisième et quatrième degré, et entre le septième et huitième, en montant et en descendant.

GAMME D'*UT* MAJEUR.



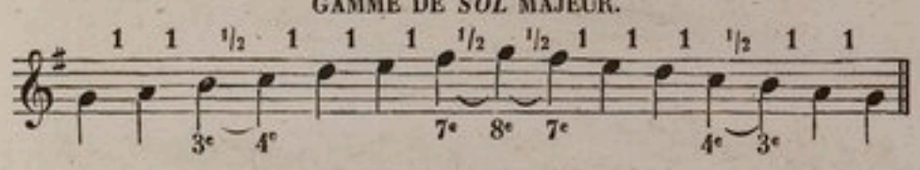
Dans le mode mineur, les demi-tons sont placés entre le deuxième et troisième degré, et le septième et huitième, en montant, et entre le sixième et cinquième degré, et le troisième et deuxième, en descendant.

GAMME DE *LA* MINEUR.

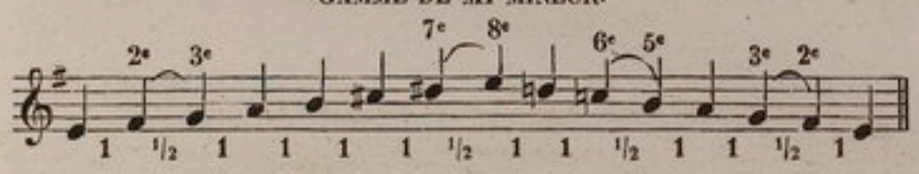


Toutes les gammes diatoniques majeures et mineures sont semblables à celles d'*ut majeur* et *la mineur*, c'est-à-dire que les tons et demi-tons se trouvent à la même place. Exemple :

GAMME DE *SOL* MAJEUR.

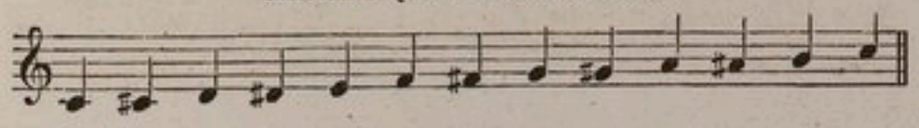


GAMME DE *MI* MINEUR.

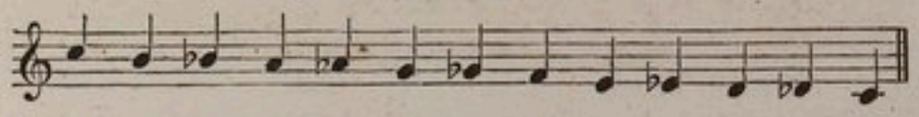


Le genre chromatique procède par demi-tons. Exemple :

CHROMATIQUE AVEC DES DIÈSES.

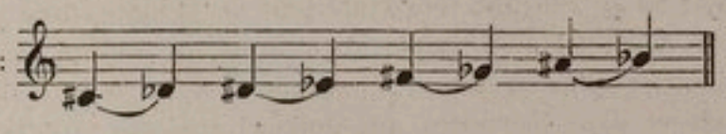


CHROMATIQUE AVEC DES BÉMOLS.



Le genre enharmonique est basé sur le changement de nom et de figure que subissent les notes sans changer d'intonation au piano.

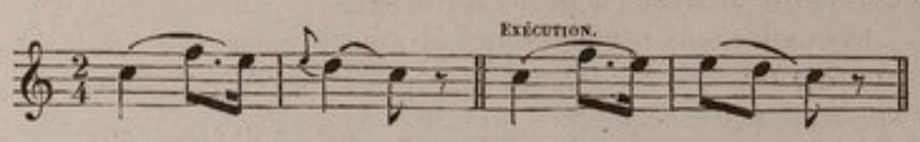
Exemple :



DES PETITES NOTES OU NOTES D'AGRÉMENT.

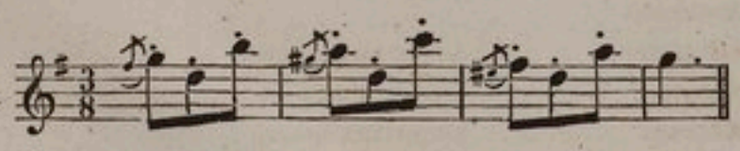
On appelle ainsi certaines notes, écrites en plus petit caractère, qui ne figurent dans la mélodie que comme ornements accessoires, et qui, n'ayant point de valeur déterminée dans la mesure, empruntent leur durée sur celle de la note qui les suit.

Lorsque les petites notes sont *longues,* elles s'appellent *appogiatures* et prennent la moitié de la valeur de la note qui les suit. Exemple :

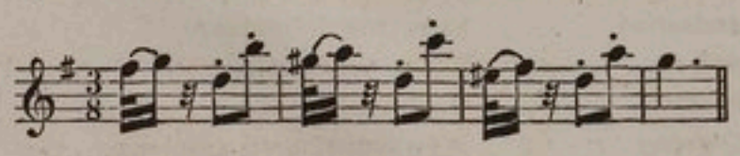


Lorsqu'elles sont *brèves*, elles sont coupées par une petite barre transversale, et s'exécutent très rapidement.

Exemple :

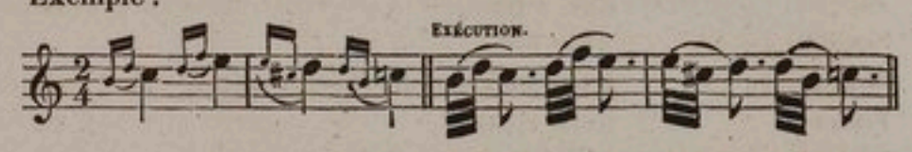


Exécution.



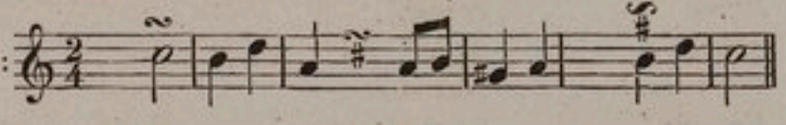
S'il y a plusieurs petites notes réunies, elles prennent le nom de *grupetti,* et sont toujours brèves.

Exemple :

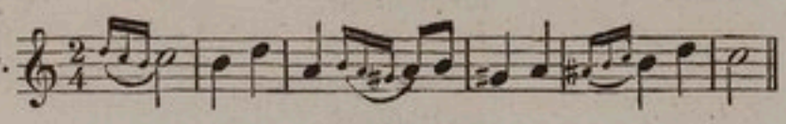


Le *grupetto* composé de trois notes est indiqué quelquefois par les signes abréviatifs ∽ pour l'ordre ascendant, et ∾ pour l'ordre descendant, et ces signes sont marqués d'un dièse, d'un bémol ou d'un bécarre, quand le *grupetto* renferme une note affectée elle-même de l'une ou l'autre de ces altérations.

Exemple :

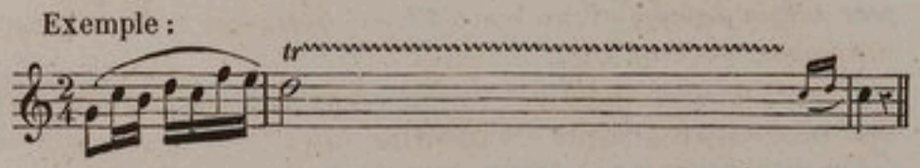


Exécution.

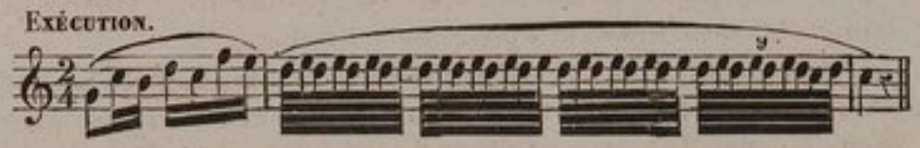


Le Trille, appelé aussi *cadence*, est l'émission rapide et alternative de deux notes de degrés conjoints. Sa durée est toujours égale à celle de la note marquée du signe d'abréviation *tr* ~~~~~~. Les petites notes de terminaison sont comprises dans la valeur du trille.

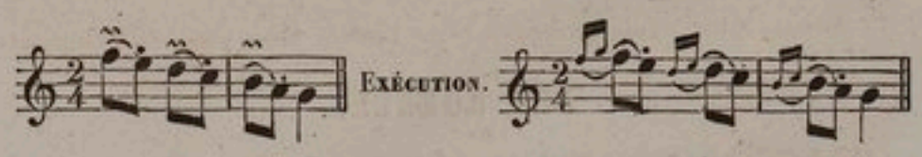
Exemple :



Exécution.



Le Mordente, représenté par le signe ∾, est un trille qui n'a qu'un seul battement, et qui est plus brusque en raison de sa durée plus courte. Exemple :



DU MOUVEMENT.

Le mouvement s'indique au commencement ou dans le courant d'un morceau par des expressions empruntées à la langue italienne.

Lorsque l'indication est placée au commencement, elle détermine le mouvement pendant toute la durée du morceau.

Lorsqu'elle est placée dans le courant d'un morceau, son effet se renferme dans l'espace marqué par le compositeur

EXPRESSIONS INDICATIVES AU COMMENCEMENT D'UN MORCEAU.

Largo.
Lento.
Sostenuto. } Nuances presque insensibles d'un mouvement très lent.

Larghetto. . . . . Assez largement.
Adagio . . . . . Lentement.
Maestoso . . . . . 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.

EXPRESSIONS INDICATIVES DANS LE COURANT D'UN MORCEAU.

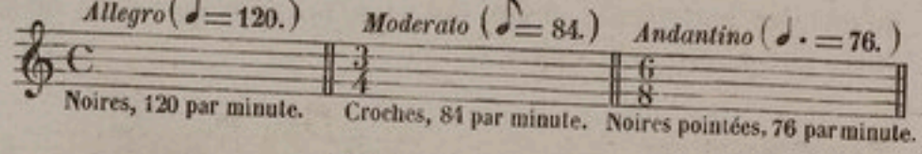
Accelerando . . . . En accélérant.
Stringendo. . . . . En pressant.
Stretto . . . . . Pressé.
Animato . . . . . Animé.
Più mosso . . . . . Plus vite.
Morendo . . . . . En mourant.
Smorzando. . . . . En éteignant.
Perdendosi . . . . . En se perdant.
Calando . . . . . En traînant.
Rallentando . . . . En ralentissant.
Ritenuto . . . . . Retenu.
Meno mosso . . . . Moins vite.

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.

A tempo, placé à la suite d'une de ces expressions, signifie qu'il faut reprendre le premier mouvement.

Les compositeurs se servent aussi du métronome de Maëlzel qui indique la mesure 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 :



DES NUANCES.

On appelle *Nuances*, le degré de force que l'on donne à chaque note. Pour désigner les nuances on se sert des expressions suivantes :

PP. (Pianissimo). . Très faible.
S.V. (Sotto voce) . . Sous la voix, tout bas.
P. (Piano). . . . . Faible.
M.P. (Mezzo piano) . Demi-faible.
M.V. (Mezza voce). . A demi-voix.
M.F. (Mezzo forte) . Demi-fort.
F. (Forte). . . . . Fort.
FF. (Fortissimo). . Très fort.

Crescendo, ou *cresc.*, en augmentant le son.
Diminuendo, dim., ou *decrescendo, decresc.*, en diminuant le son.

On se sert aussi des signes pour le *crescendo*, et pour le *diminuendo*; leur valeur ne s'étend pas au-delà de leur prolongement.

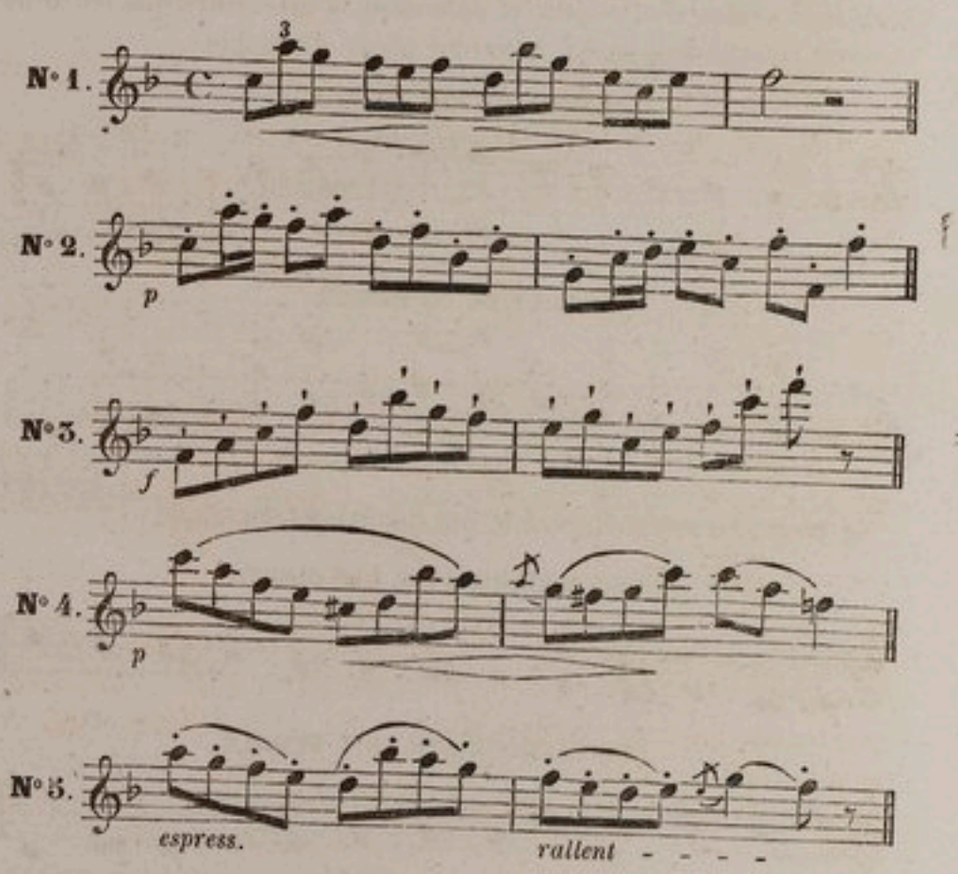
Le signe composé , exprime la succession des deux effets précédents.

Le *Rinforzando*, ou *rinf.*, est un *crescendo* plus court.
sf, est un *forte* s'appliquant à une seule note.
∧, équivaut au *sf*, mais il a moins de force.
fp, son fort suivi d'un faible.
>, équivaut au *fp*, mais il a moins de force.
pf, son faible suivi d'un fort.

Si l'exécution d'une seule note doit être pesamment accentuée, on emploie le signe : .

Tenuto, ou *ten.*, ou , signifie soutenir une note ou un accord.

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

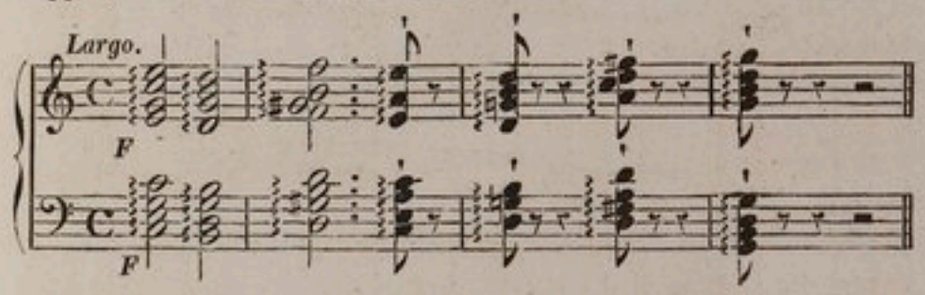


L'exécution du n° 1 consiste à jouer les notes simplement, sans les lier ni les détacher. Le n° 2 demande de la légèreté : les doigts seuls, en se retirant vers l'intérieur de la main, produisent le détaché moëlleux qu'il exige. Le n° 3 est un *staccato* plus prononcé et plus sec ; il s'emploie ordinairement dans le *forte*, dans les accords et dans 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 . 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.

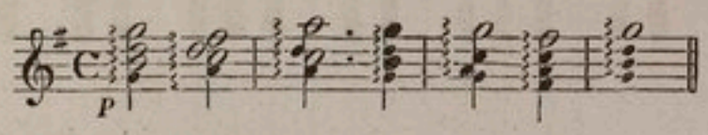
Ces indications sont quelquefois accompagnées ou remplacées par les mots italiens : *leggiero* (léger), *staccato* (détaché), *legato* (lié), *sostenuto* (soutenu), etc.

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

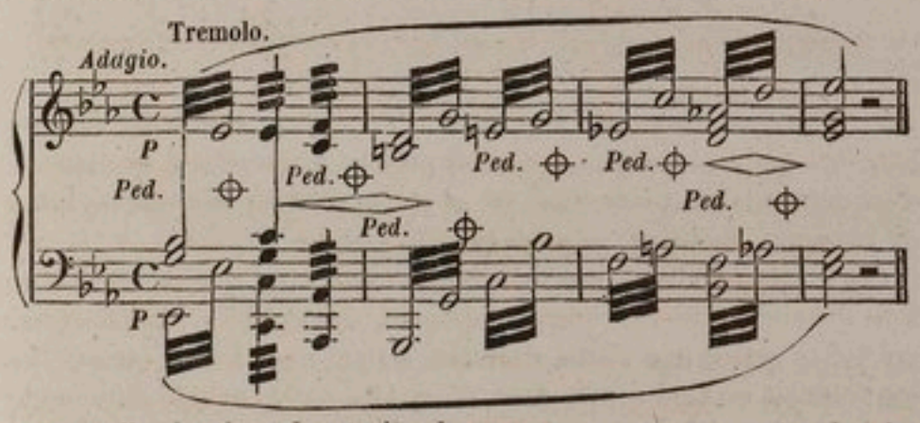


Le compositeur désigne par des *petites notes* les sons qu'il veut éteindre avant les autres dans un accord.



DU TREMOLO.

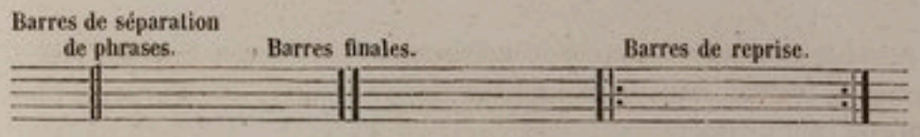
Le *Tremolo* exige tour à tour, et souvent à la fois, beaucoup de souplesse et de force. Voici les différentes manières de l'écrire :



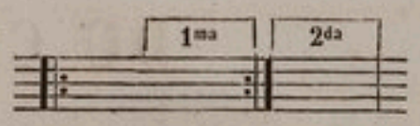
Dans l'exécution des traits de ce genre, on ne compte plus les notes, on en fait entrer le plus possible dans un espace donné. Pour y parvenir on lève très peu les doigts, afin de presser les sons, et l'on fait sentir les temps de la mesure par une légère accentuation.

La grande pédale, que l'on doit quitter à chaque changement d'harmonie, est d'un grand usage dans l'exécution du *tremolo* dont elle augmente l'effet. Mais nous engageons les élèves à ne jamais se servir des pédales que lorsqu'elles sont indiquées par le compositeur.

DIVERS AUTRES SIGNES USITÉS DANS LA MUSIQUE DE PIANO.



Les barres de reprise indiquent qu'il faut recommencer les mesures comprises entre elles du côté des points.



signifie que les mesures comprises dans | 1ma | doivent être exclues de la répétition.

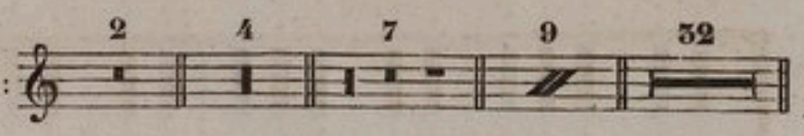
𝄋 signifie qu'il faut reprendre à l'endroit précédent où se trouve un signe pareil, et continuer jusqu'au mot FIN.

Da capo, ou *D. C.*, signifie reprenez du commencement jusqu'au mot FIN, et exclut toute reprise partielle.

Le Point d'orgue, 𝄐, placé au-dessus ou au-dessous d'une note ou d'un silence en marque le prolongement *ad libitum* (à volonté).

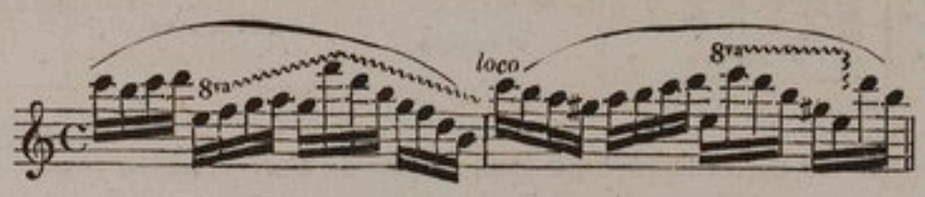
Nous avons dit que la pause représentait le silence de la valeur d'une mesure à 4 temps; elle sert également à indiquer le silence pendant toute la durée d'une mesure quelle qu'elle soit.

Lorsque l'exécutant doit garder le silence pendant plusieurs mesures, on abrége l'écriture au moyen de *bâtons* de deux et de quatre mesures, et s'il y en a trop, par une ou deux barres obliques avec le nombre indicatif au-dessus.

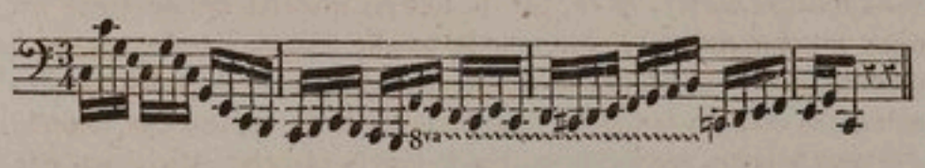


8va, placé au-dessus d'une ou plusieurs notes, signifie qu'il faut les exécuter une octave plus haut.

L'endroit où se termine cette transposition est indiqué par le mot *loco*, ou seulement par la fin de la chaîne. Exemple :

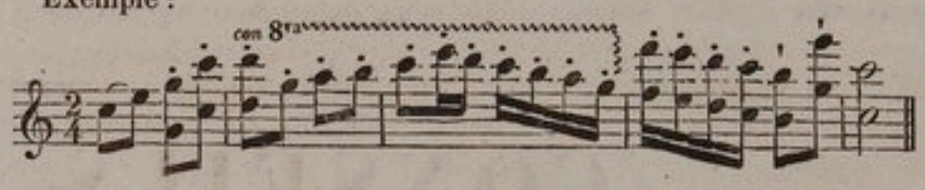


La même règle est observée pour la dernière octave de la basse, qui se joue une octave plus bas.

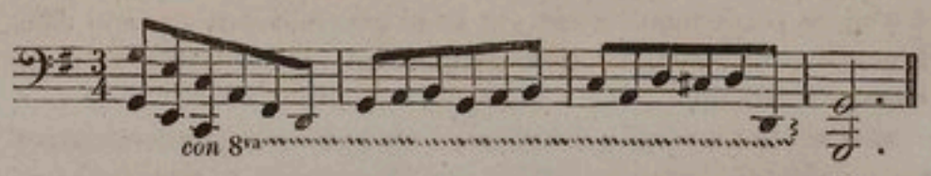


L'indication *con* 8va signifie que l'octave supérieure doit être ajoutée et frappée simultanément, tant que la chaîne continue.

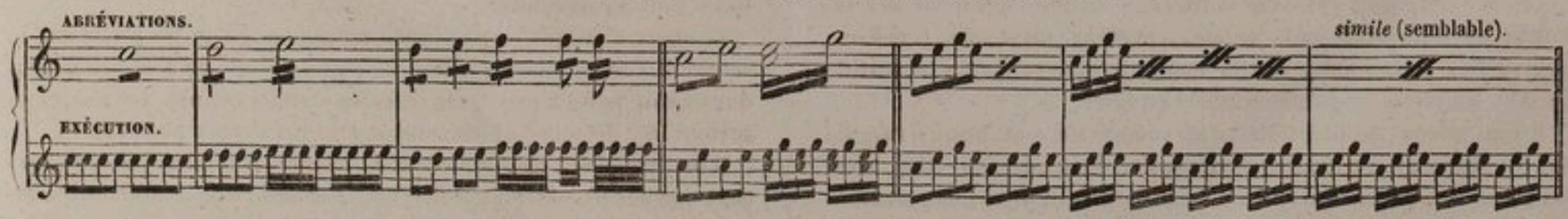
Exemple :



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



On se sert quelquefois des signes d'abréviations suivants :

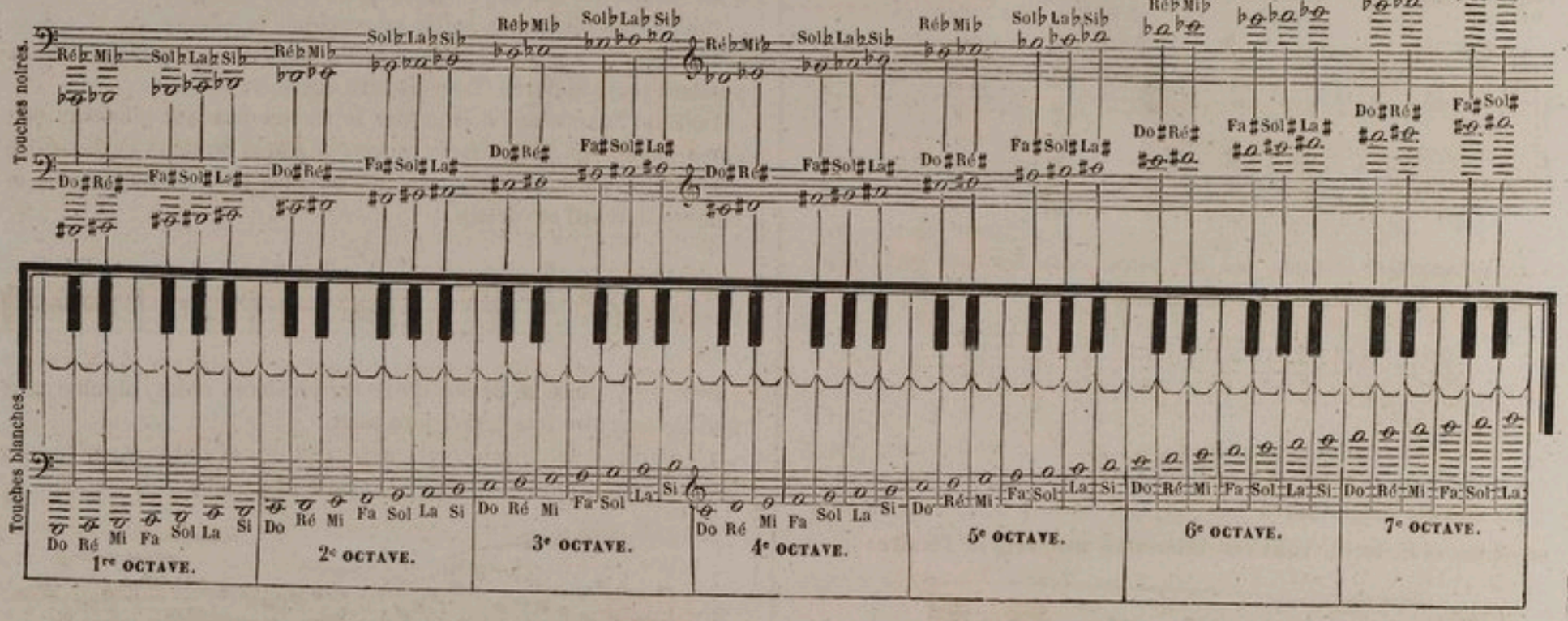


DU CLAVIER.

L'étendue ordinaire du Clavier est de six octaves et trois-quarts, commençant au *do* grave et s'élevant au *la* aigu de la septième octave. On fabrique aussi des pianos qui descendent jusqu'au *la* grave, et comprennent par conséquent sept octaves complètes.

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

TABLEAU DU CLAVIER A SIX OCTAVES ET TROIS-QUARTS.



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; ainsi, dans chaque octave, le *do* est représenté par la touche blanche suivie de deux touches noires; le *ré*, par la touche blanche placée entre les deux touches noires; le *mi*, par la touche blanche après les deux touches noires; le *fa*, par la touche blanche suivie de trois touches noires; le *sol*, par la touche blanche entre la première et la seconde des trois touches noires; le *la*, par la touche blanche entre la seconde et la troisième des trois touches noires; le *si*, par la touche blanche après les trois touches noires.

On remarque, dans le même tableau, que chaque touche noire est susceptible de deux 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*, *do*, peuvent recevoir les noms de *fa* bémol, *mi* dièse, et de *do* bémol, *si* dièse.

Les touches blanches qui représentent les notes placées 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 *do* 𝄪 ou *mi* 𝄫; la touche *sol*, *fa* 𝄪 ou *la* 𝄫; la touche *la*, *sol* 𝄪 ou *si* 𝄫, et ainsi de suite. Au reste, 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.

CONSEILS GÉNÉRAUX.

Le piano est l'instrument de prédilection de la société moderne ; il n'en est aucun dont l'usage soit aussi généralement répandu dans le monde entier: enfin il est le complément indispensable de toute bonne éducation.

Mais si l'on s'accorde généralement sur l'utilité et le mérite de cet instrument, les opinions varient sur l'âge auquel il faut en commencer l'étude.

Les parents, sous prétexte d'attendre le développement des facultés physiques de leurs enfants, perdent un temps précieux, quelquefois irréparable, car la main, à mesure qu'elle se fortifie perd en souplesse ce qu'elle acquiert en force.

Il vaut mieux, au lieu d'attendre, comme souvent, jusqu'à l'âge de dix ou douze ans, commencer 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.

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 premières impressions sont les plus profondes et nos premières habitudes sont incorrigibles.

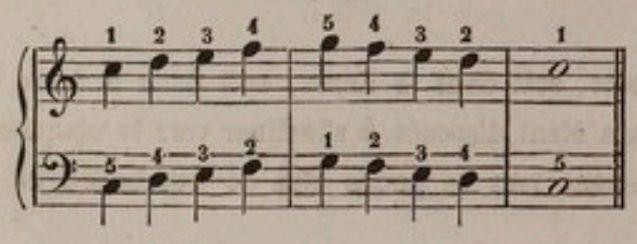
Le choix d'un instrument influe aussi plus qu'on ne pense sur le succès de nos premiers travaux. Un piano d'étude ne doit être ni trop dur ni trop facile à jouer, car dans les premiers temps des exercices surtout, les défauts de l'instrument sont pernicieux pour l'élève.

Il est également très important 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.

POSITION DU CORPS ET MOUVEMENT DES MAINS.

Pour conserver une attitude commode et naturelle en jouant du Piano, l'élève doit avoir un siége proportionné à sa taille et à la hauteur du clavier, s'asseoir droit, en face, au milieu, les pieds posés vis-à-vis des pédales, de manière à pouvoir y atteindre facilement et sans se déplacer. La hauteur de ce siége et la distance du Piano doivent être réglées en sorte 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 raideur: 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 temps 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.

Les élèves doivent surtout s'appliquer à ne pas mettre de raideur en jouant, l'agilité est la première condition d'un jeu vif et brillant: elle devient impossible si l'on met de la raideur dans l'exécution. Enfin, le son qu'on tire du piano en jouant du bras est toujours dur et sec, tandis que lorsque la note n'est frappée que par la seule pression du doigt, on obtient un son doux et moëlleux qui donne le plus grand charme à l'exécution.

DU DOIGTÉ.

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 qui consistent principalement à appliquer le doigté de toutes les gammes et des arpéges aux passages qui rentrent dans leur système.

Nous aurons occasion, dans le courant de cette petite Méthode, de citer encore quelques règles de doigté; mais le cadre de cet ouvrage ne nous permettant pas de traiter complétement ce chapitre, nous renvoyons à notre grande Méthode qui donne de nombreux détails à ce sujet.

DE LA MANIÈRE D'ÉTUDIER.

La direction à donner aux études est très importante, car en deux mois bien employés un élève peut faire des progrès, tandis qu'avec une mauvaise direction il travaillera des années entières sans rien apprendre.

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 et gammes.
2 — Perfectionnement de l'exécution du morceau choisi comme étude.
1 — Soit pour repasser des morceaux appris, soit pour déchiffrer.

On aura soin, pour éviter la fatigue, de laisser entre chaque heure d'étude un intervalle convenable.

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. Ainsi, un enfant ou un commençant fera bien de ne pas travailler plus d'une demi-heure de suite.

Du reste, comme règle générale, lorsqu'on sent ses doigts se raidir, il vaut mieux s'arrêter, car, je ne saurais trop le répéter, de tous les défauts, la raideur est le plus pernicieux.

Il est encore une recommandation très importante pour les commençants: c'est d'étudier les principes de la musique en même temps que le mécanisme de l'instrument, si ce n'est avant. Un artiste ne doit pas être une mécanique jouant plus ou moins correctement, il doit être lecteur: pour cela il faut commencer par bien apprendre les principes, puis solfier, c'est-à-dire lire la musique en battant la mesure, ou compter les temps à haute voix en jouant au piano, et enfin s'habituer peu à peu à déchiffrer à première vue.

Toutes les fois qu'il s'agit de déchiffrer un morceau nouveau, il faut premièrement s'assurer du ton, de la mesure et du mouvement.

Les commençants devront décomposer les temps de chaque mesure, ensuite s'occuper du mécanisme; chercher les meilleurs doigtés des passages difficiles, travailler ces passages séparément, d'abord d'une seule main, puis des deux, et enfin aborder l'exécution générale, mais dans un mouvement assez lent pour pouvoir observer toutes les proportions de la mesure. Il faut se tenir en garde contre une habitude qui existe chez la plupart des élèves de presser les passages faciles, et de ralentir lorsqu'arrive une difficulté.

Le mouvement doit être rigoureusement le même pendant toute la durée d'un morceau à moins qu'il n'y ait des modifications indiquées par le compositeur, lesquelles sont basées sur le goût et l'expression.

Il est très important que les élèves ne travaillent pas de morceaux au-dessus de leur force, car loin de faciliter les progrès, cela leur ferait contracter des défauts très longs à rectifier.

Enfin je ne partage pas 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.

PARTIE PRATIQUE.[1]

EXERCICES DES CINQ DOIGTS

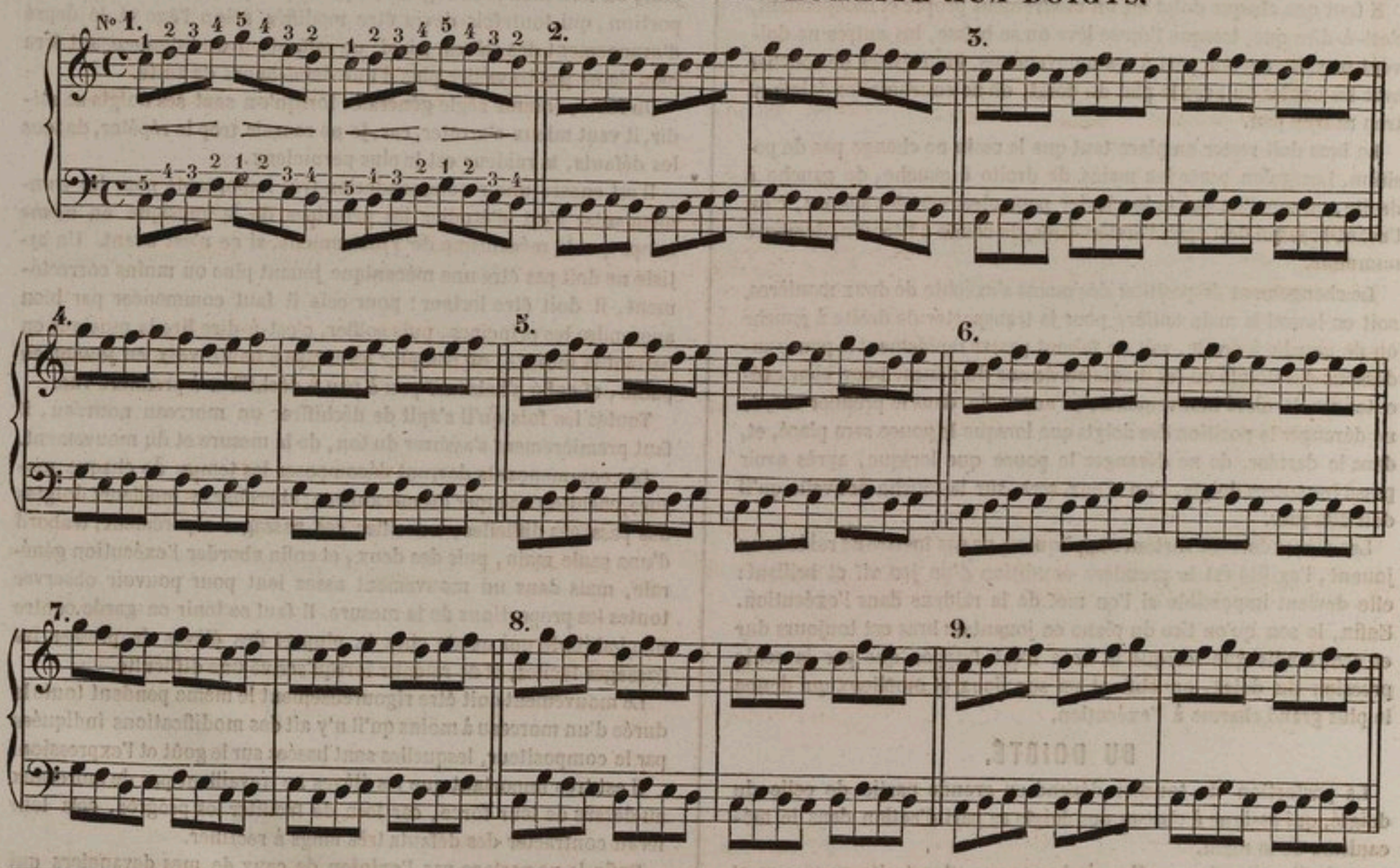
SANS CHANGER LA POSITION DE LA MAIN.

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 la force des sons; la main et le corps doivent être immobiles, les doigts seuls doivent agir. La main étant disposée à s'incliner vers le cinquième doigt, parce qu'il est le plus faible, il faut tendre, au contraire, à l'incliner légèrement vers le pouce afin de combattre ce penchant défectueux.

Attaquez les notes avec fermeté en commençant par un mouvement lent, et en observant les recommandations faites au chapitre de la *Position du corps et des mains*, page 9. Accélérez par degrés à mesure que le mécanisme devient plus souple. Répétez chaque exercice huit ou dix fois de suite.

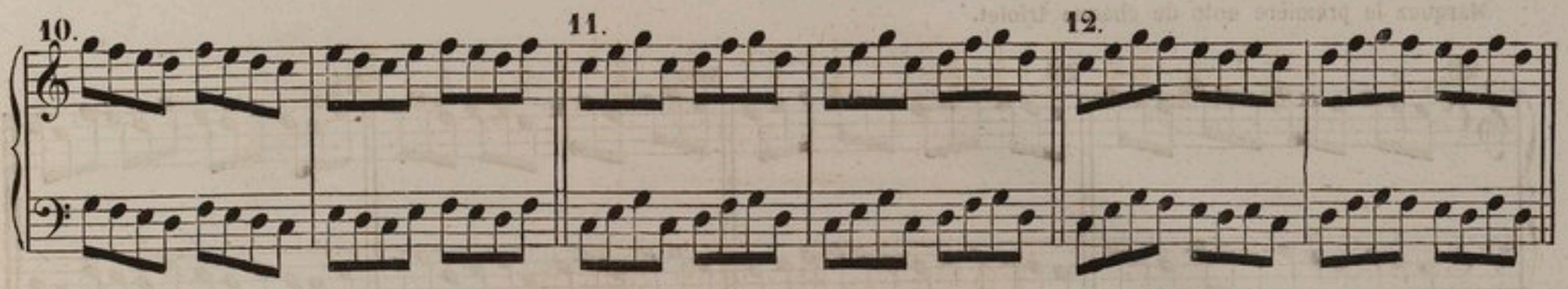
EXERCICES POUR DONNER DE L'ÉGALITÉ AUX DOIGTS.



(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 parmi les *Vingt Amusements*, page 44; les *Trois Récréations*, page 58; les *Six Etudes*, page 66, et enfin les ETUDES DU CONSERVATOIRE, dont les premiers degrés pourront être travaillés conjointement aux Exercices et Récréations.

Les Amusements et les Récréations contenus dans cette Méthode ne pouvant suffire pour faire travailler les élèves, on pourra prendre à la suite des Amusements mes *Quarante-huit petites Leçons*, Op. 100 *bis*; et à la suite des Récréations, mes *Thèmes élégants*, Op. 100 *ter*, et ma *Mosaïque musicale*, Op. 101, contenant 18 petits morceaux à 2 et à 4 mains.

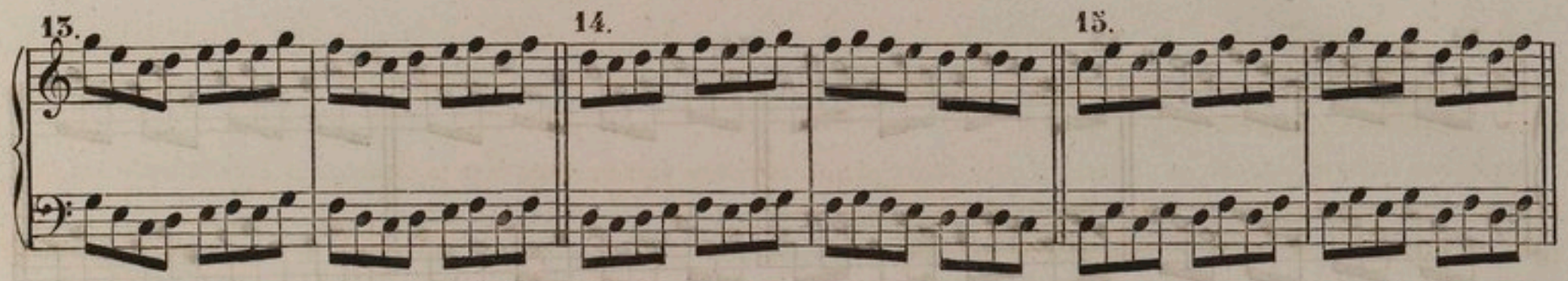
10.



11.

12.

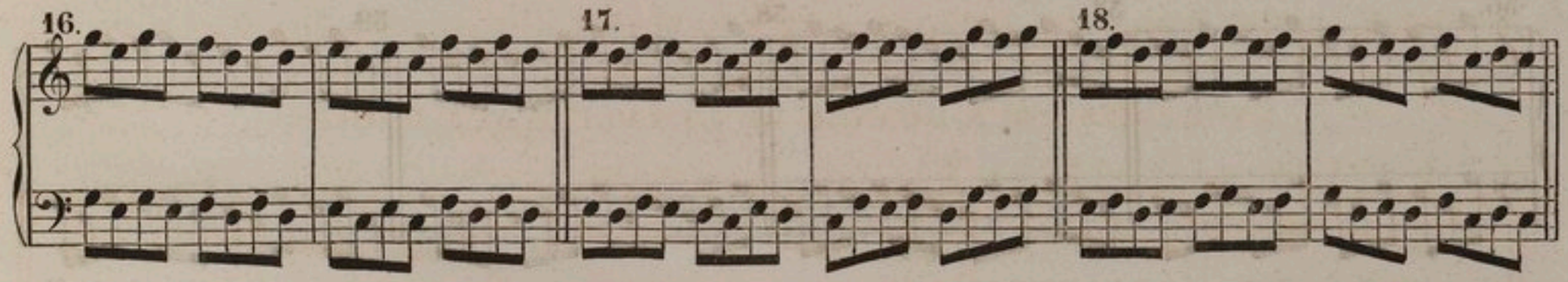
13.



14.

15.

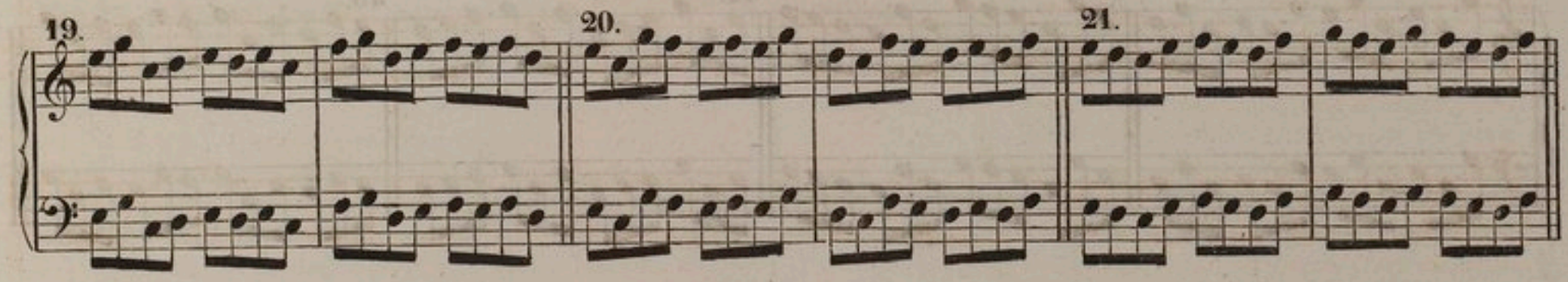
16.



17.

18.

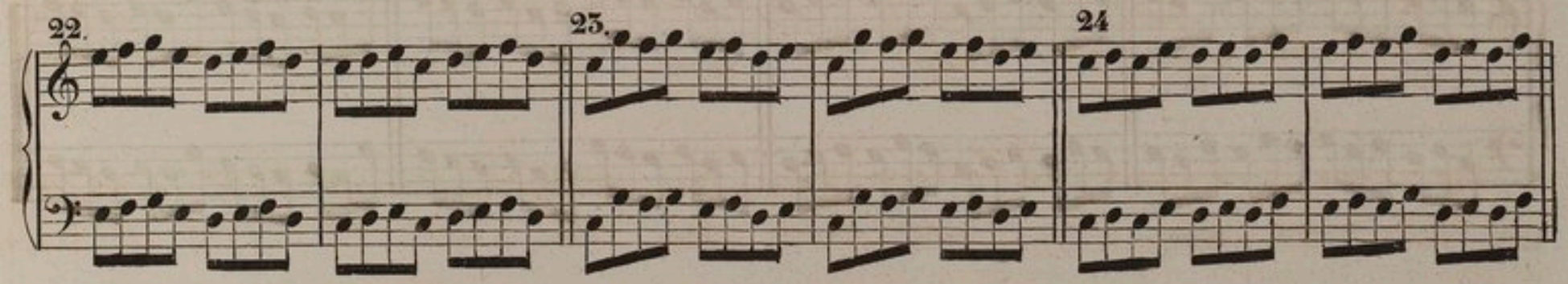
19.



20.

21.

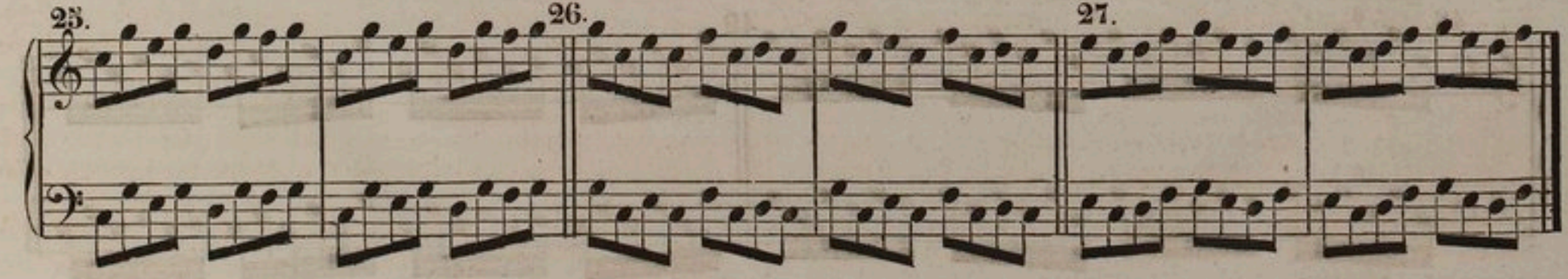
22.



23.

24

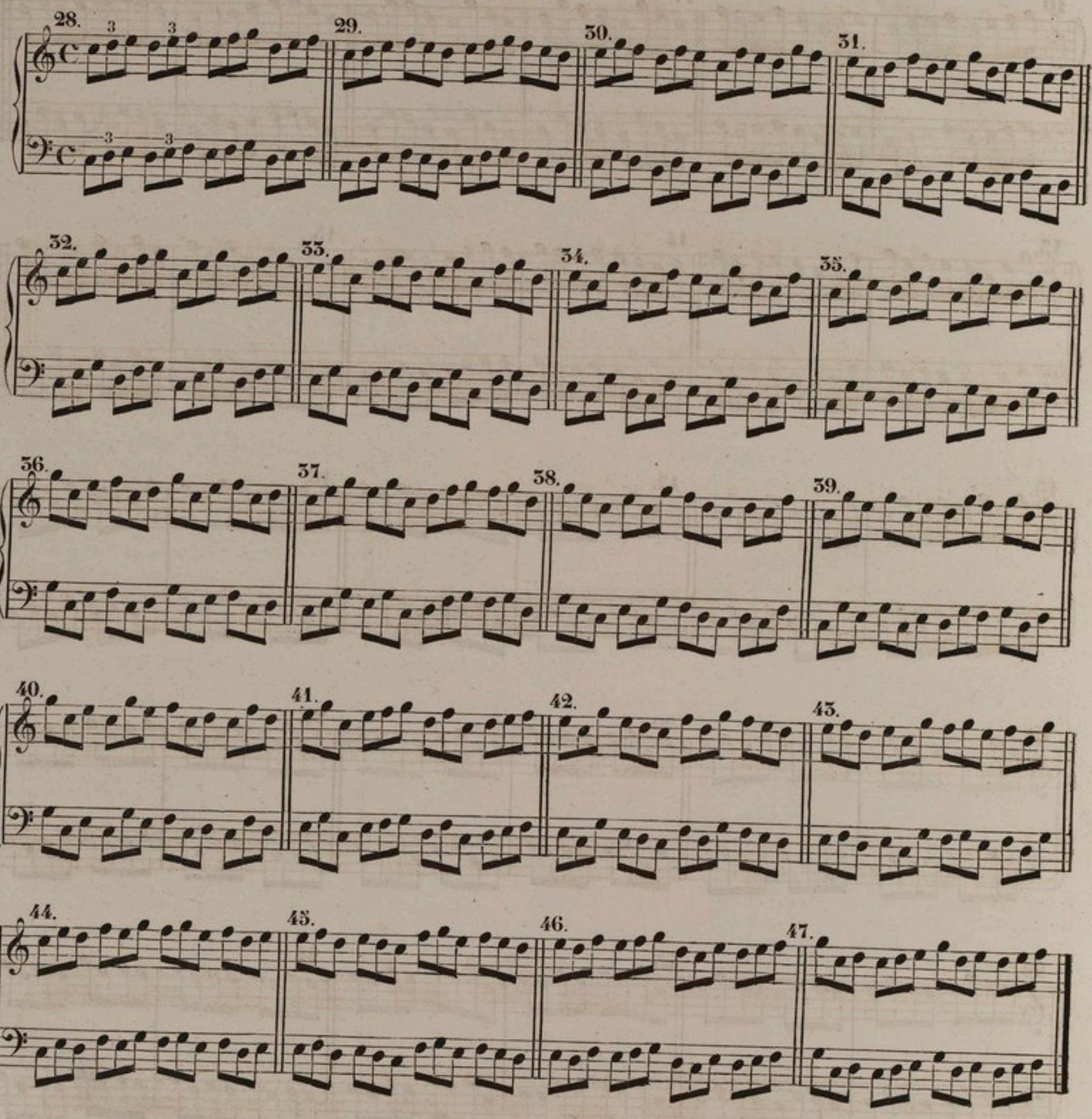
25.



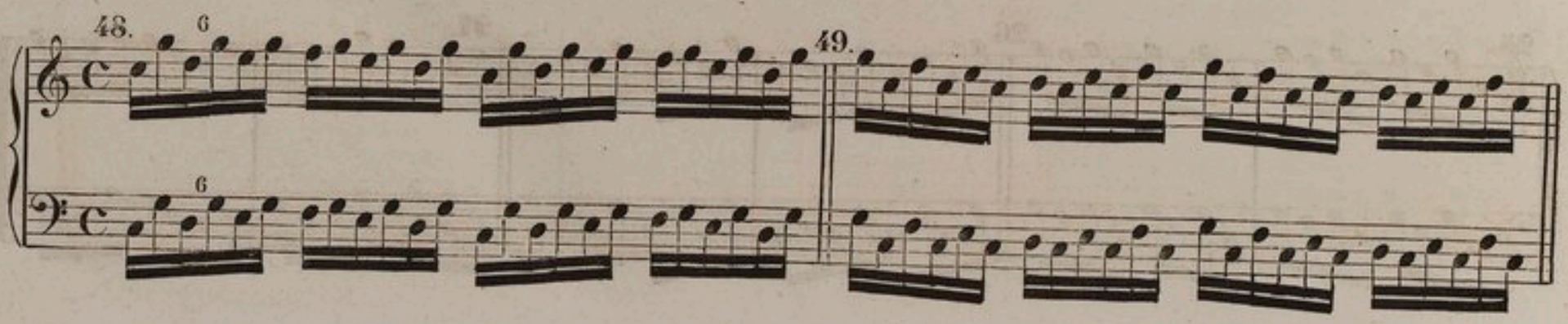
26.

27.

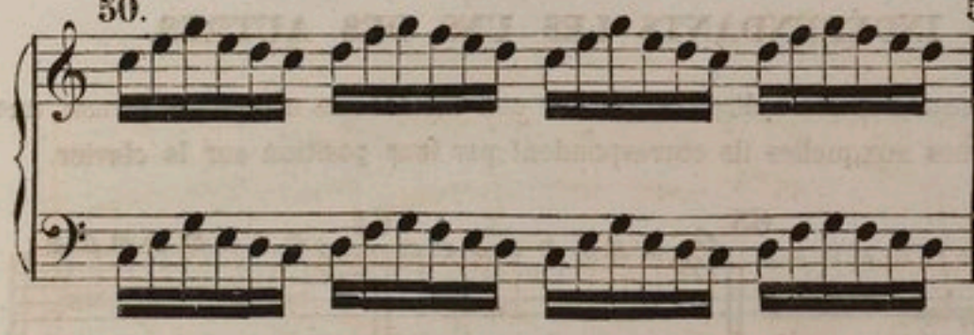
Marquez la première note de chaque triolet.



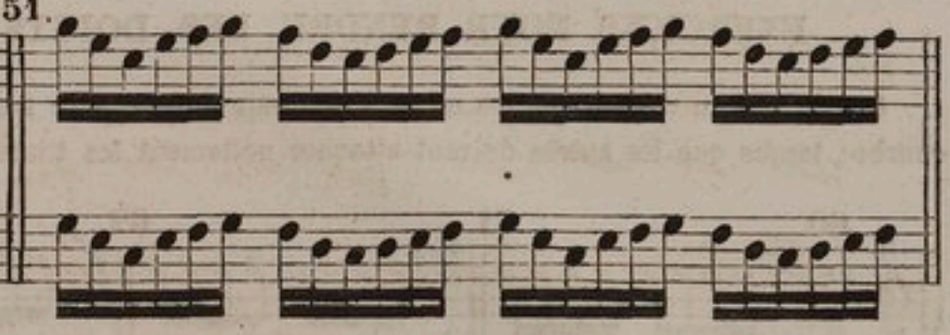
Marquez la première note de chaque sextelet.



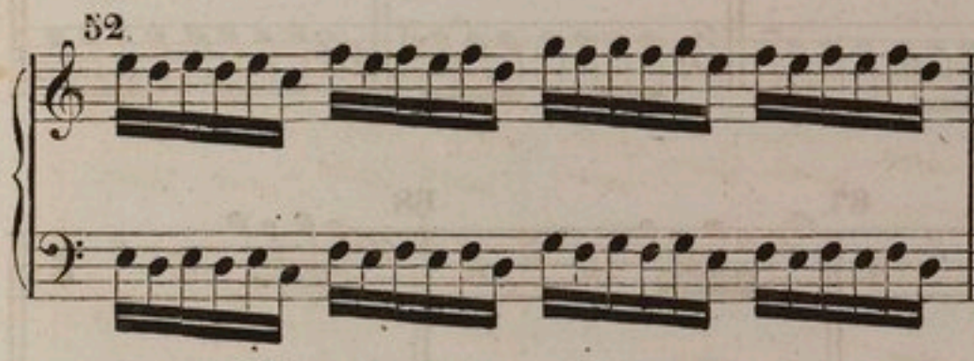
50.



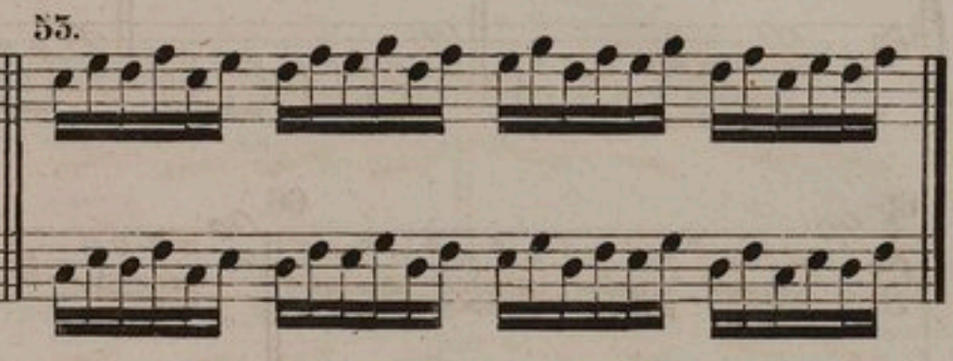
51.



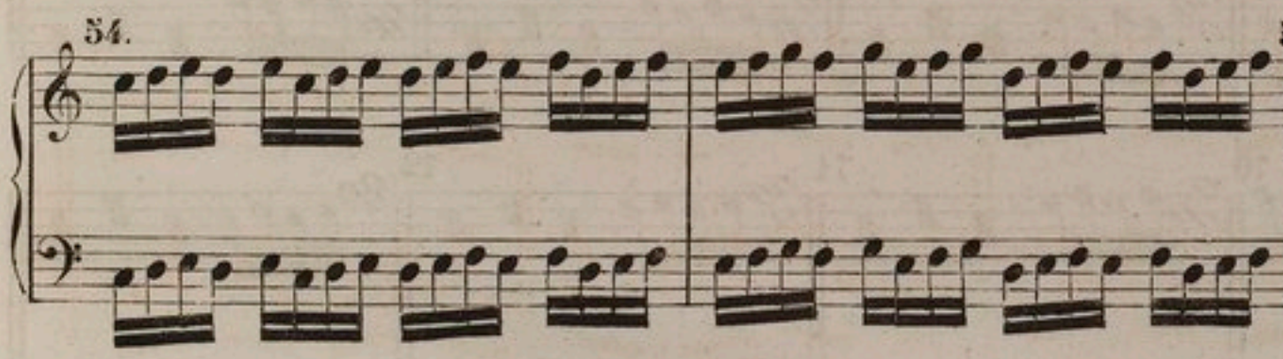
52.



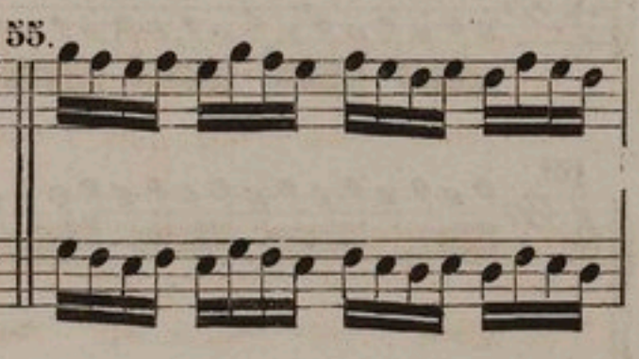
53.



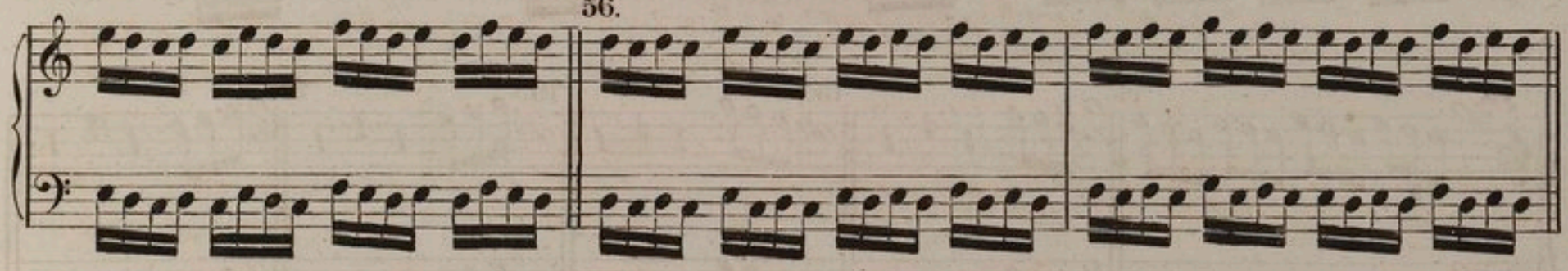
54.



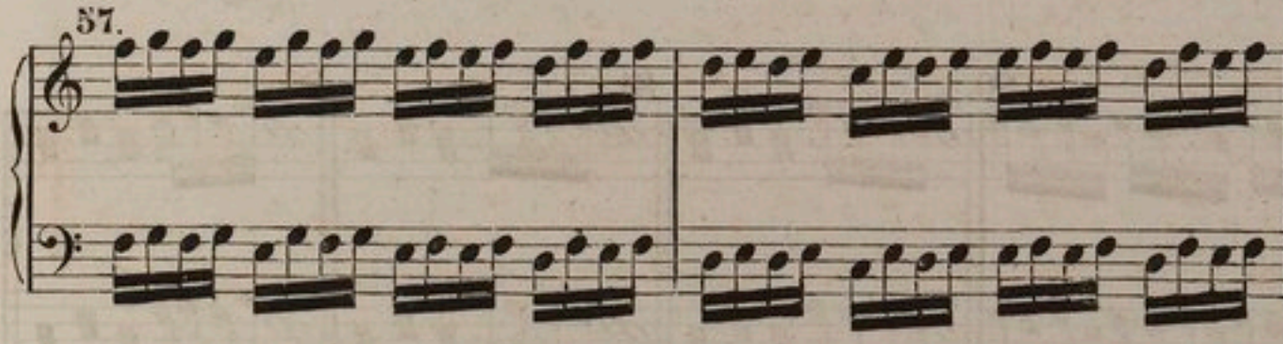
55.



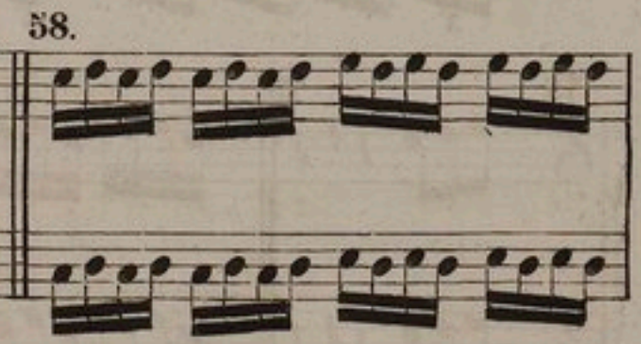
56.



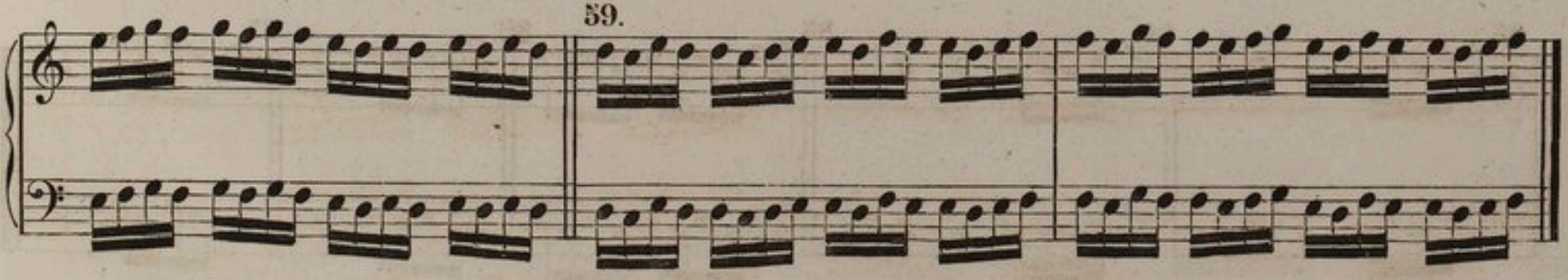
57.



58.

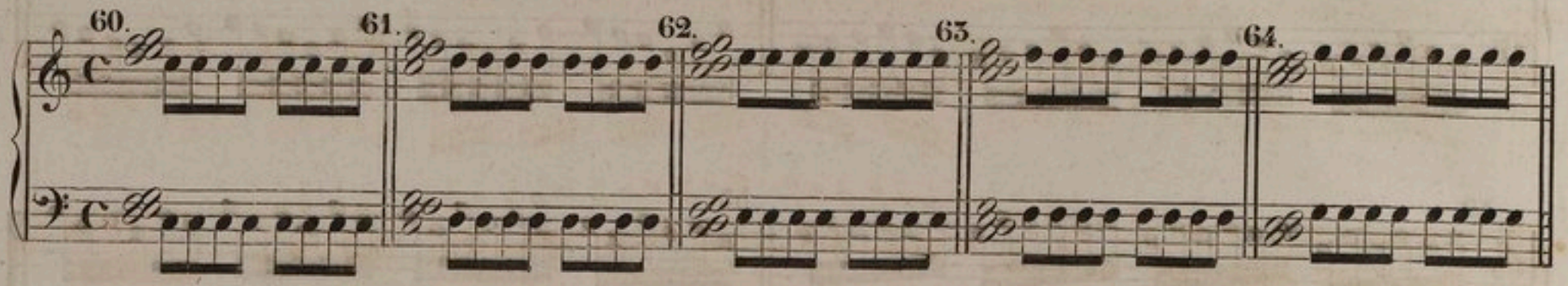


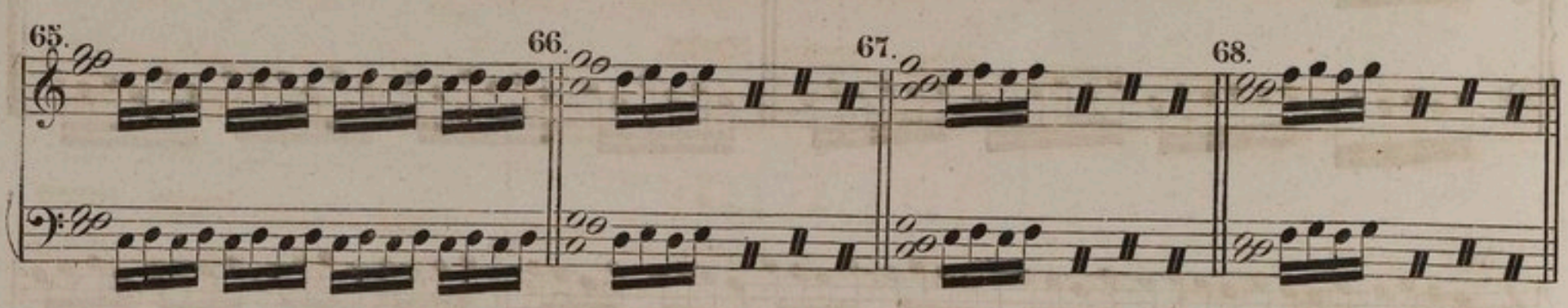
59.

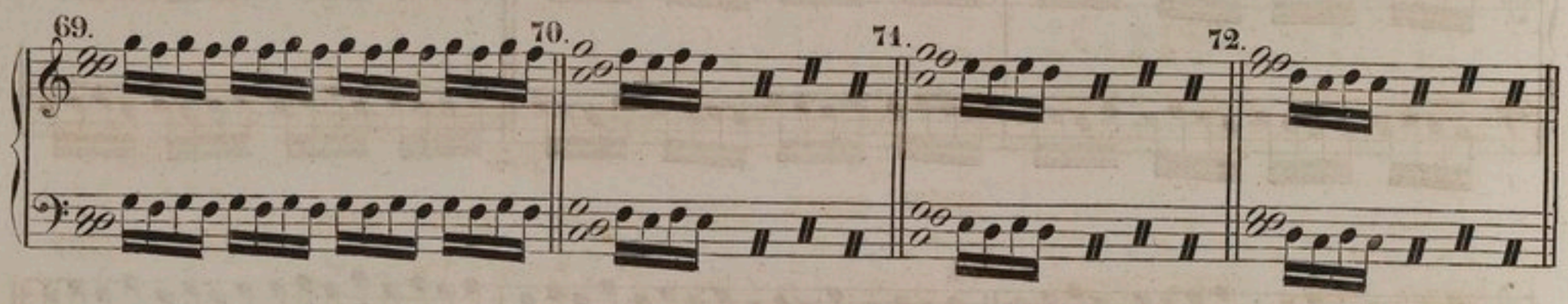


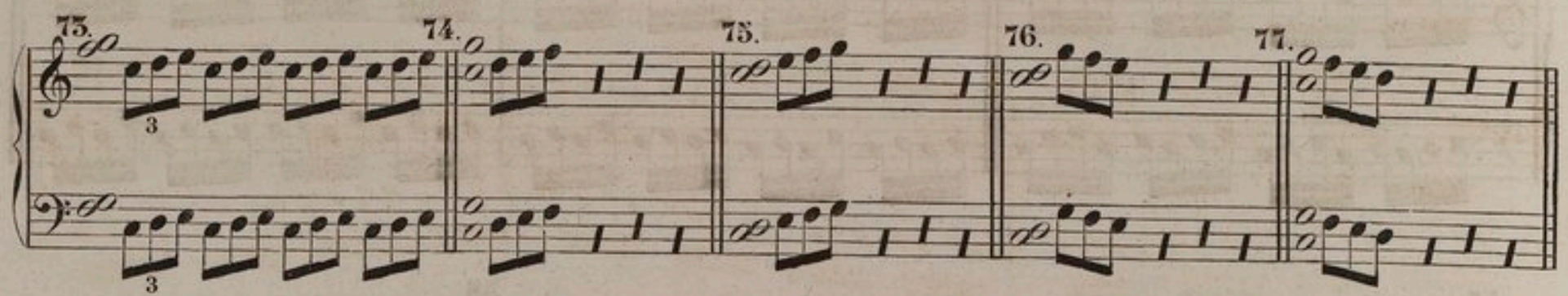
EXERCICES POUR RENDRE LES DOIGTS INDÉPENDANTS LES UNS DES AUTRES.

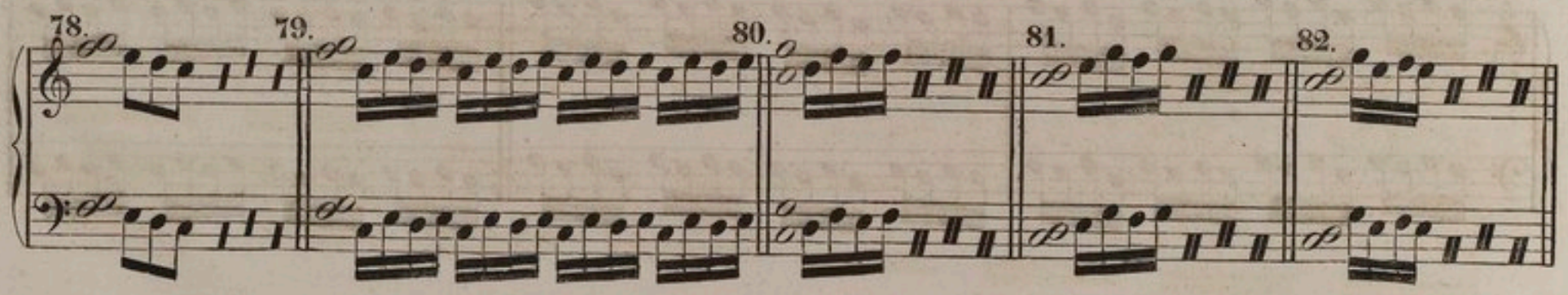
Les doigts qui restent sur les notes à soutenir doivent être arrondis, c'est-à-dire, retirés sur eux-mêmes, de manière à former une courbe; tandis que les autres doivent attaquer nettement les touches auxquelles ils correspondent par leur position sur le clavier.

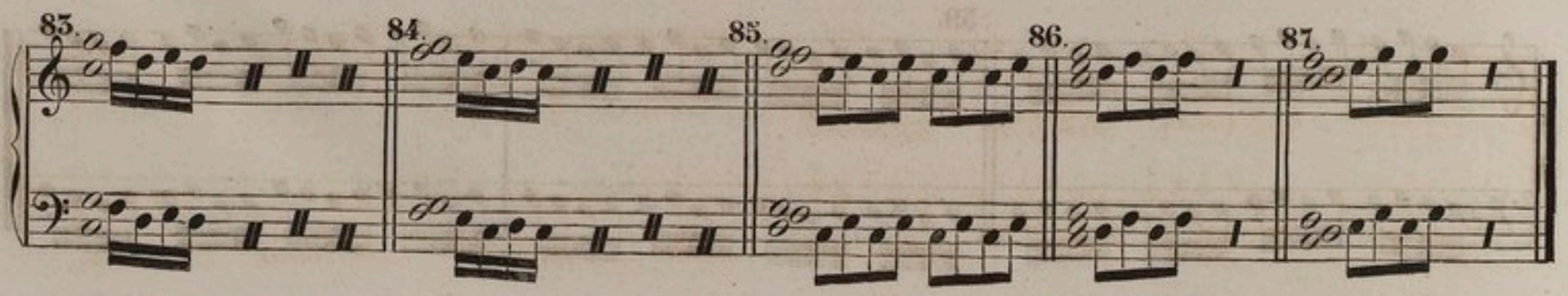








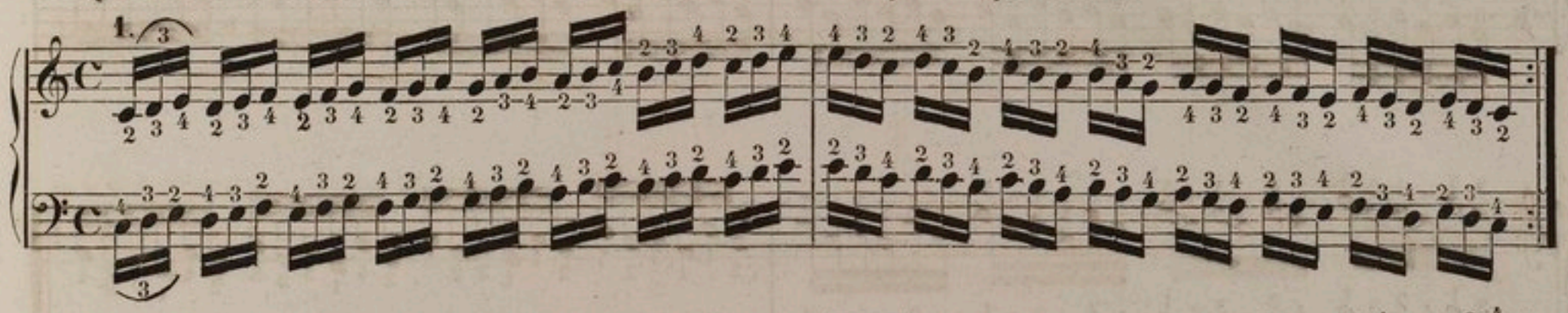




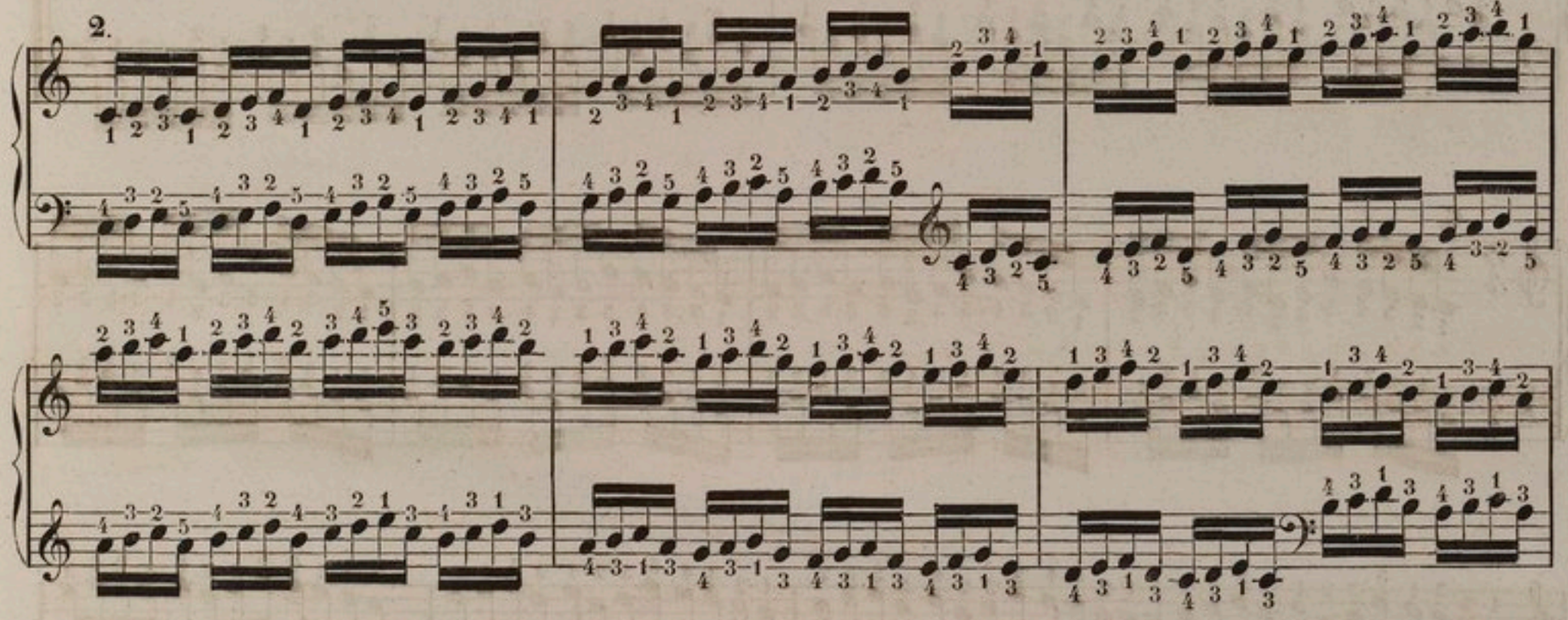
EXERCICE POUR APPRENDRE A PARCOURIR LE CLAVIER SANS PASSER LE POUCE.

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.

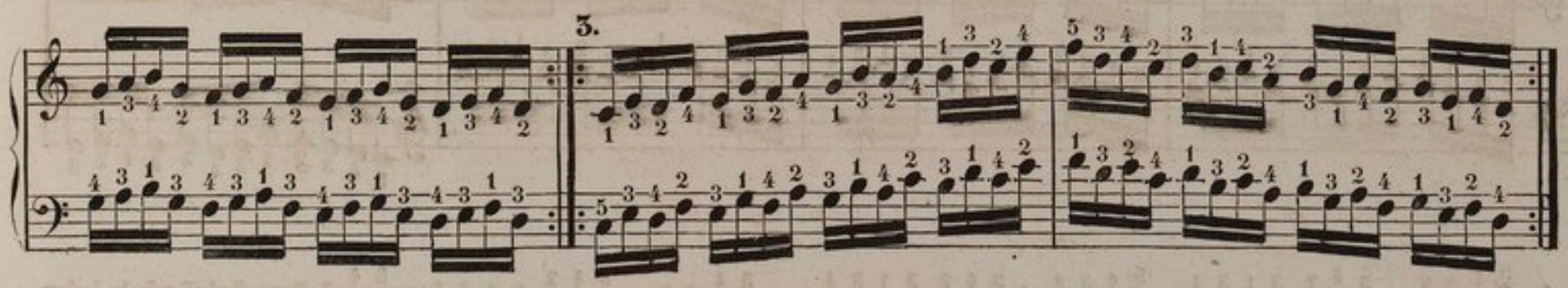
1.



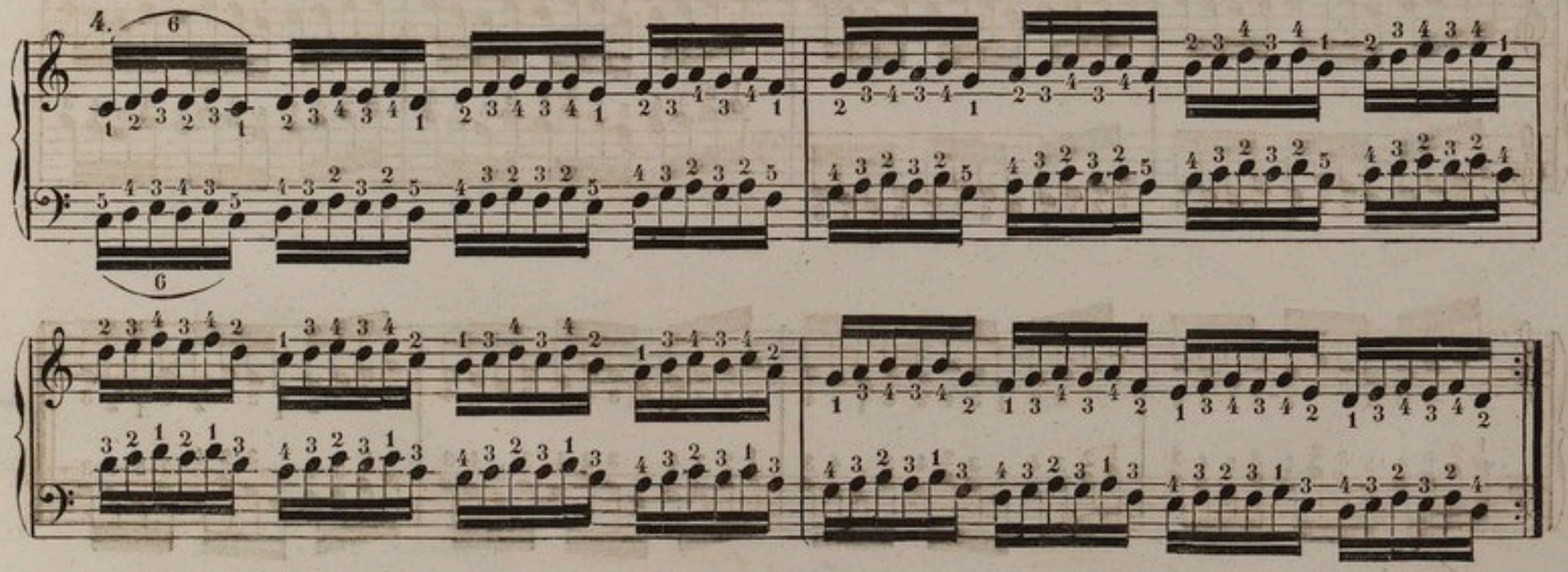
2.



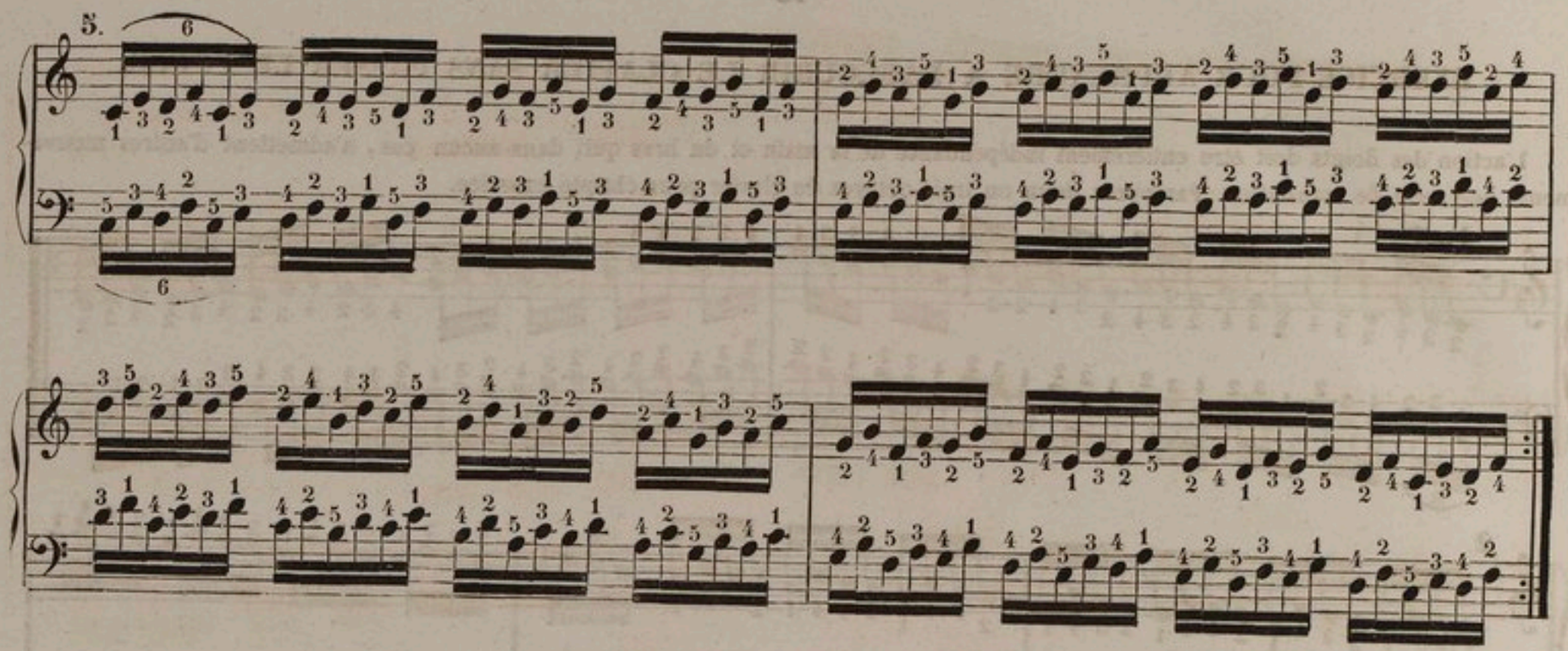
3.



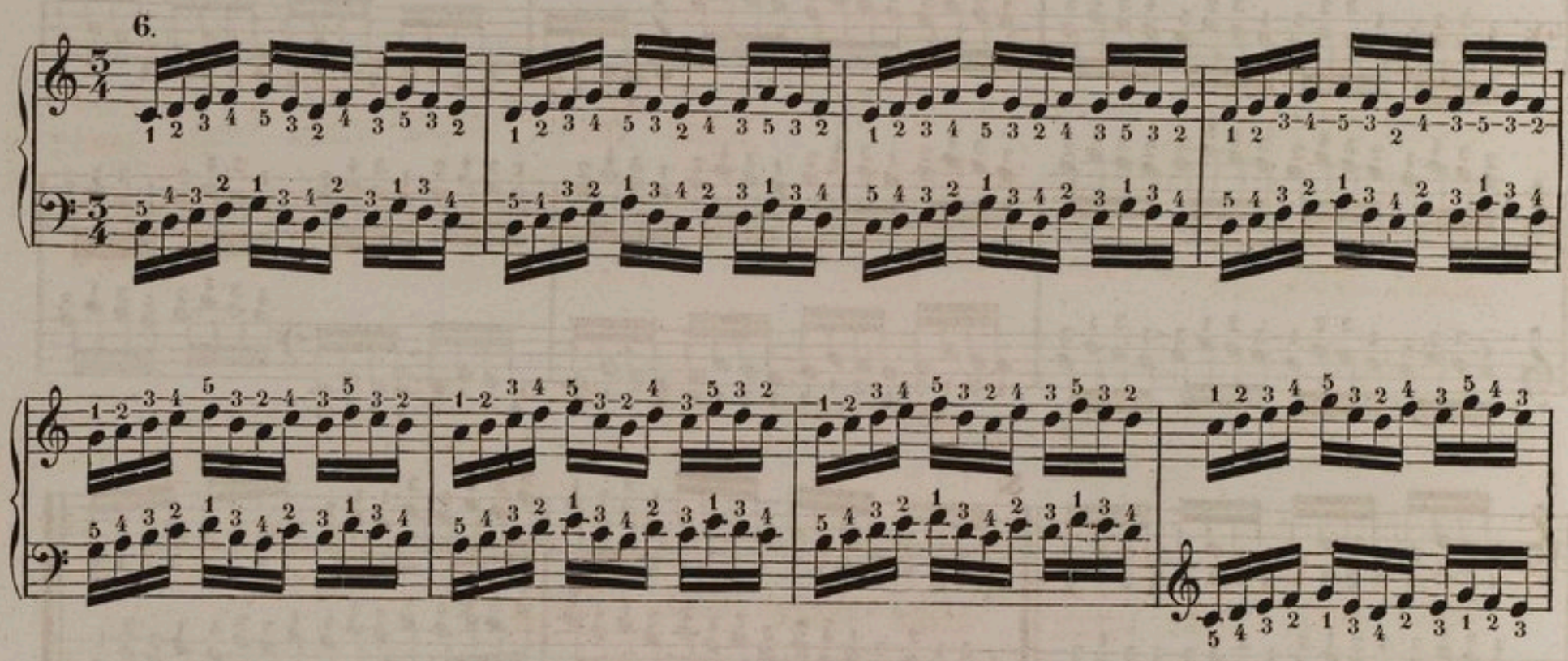
4.

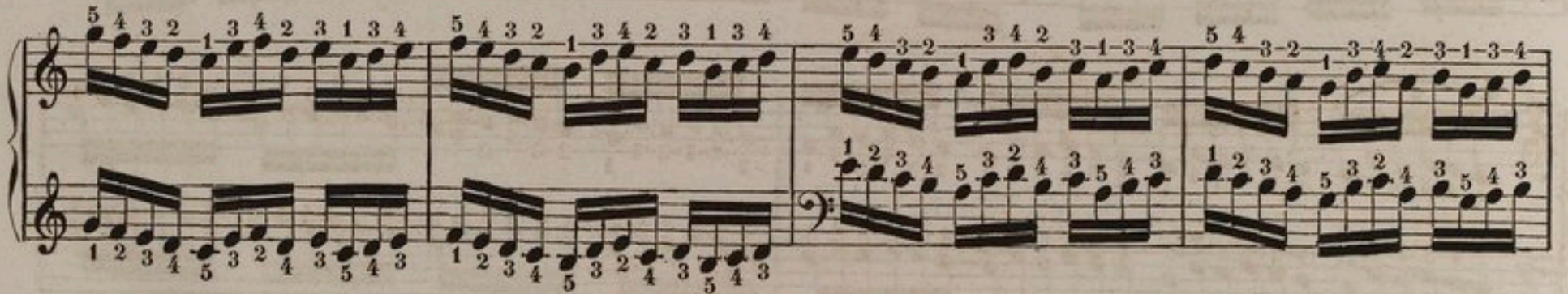


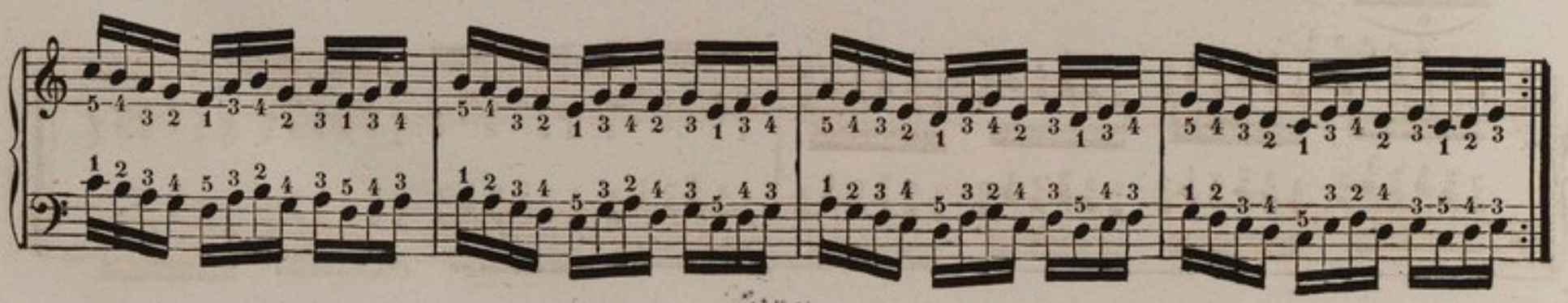
5.



6.







7

8.

9.

10.

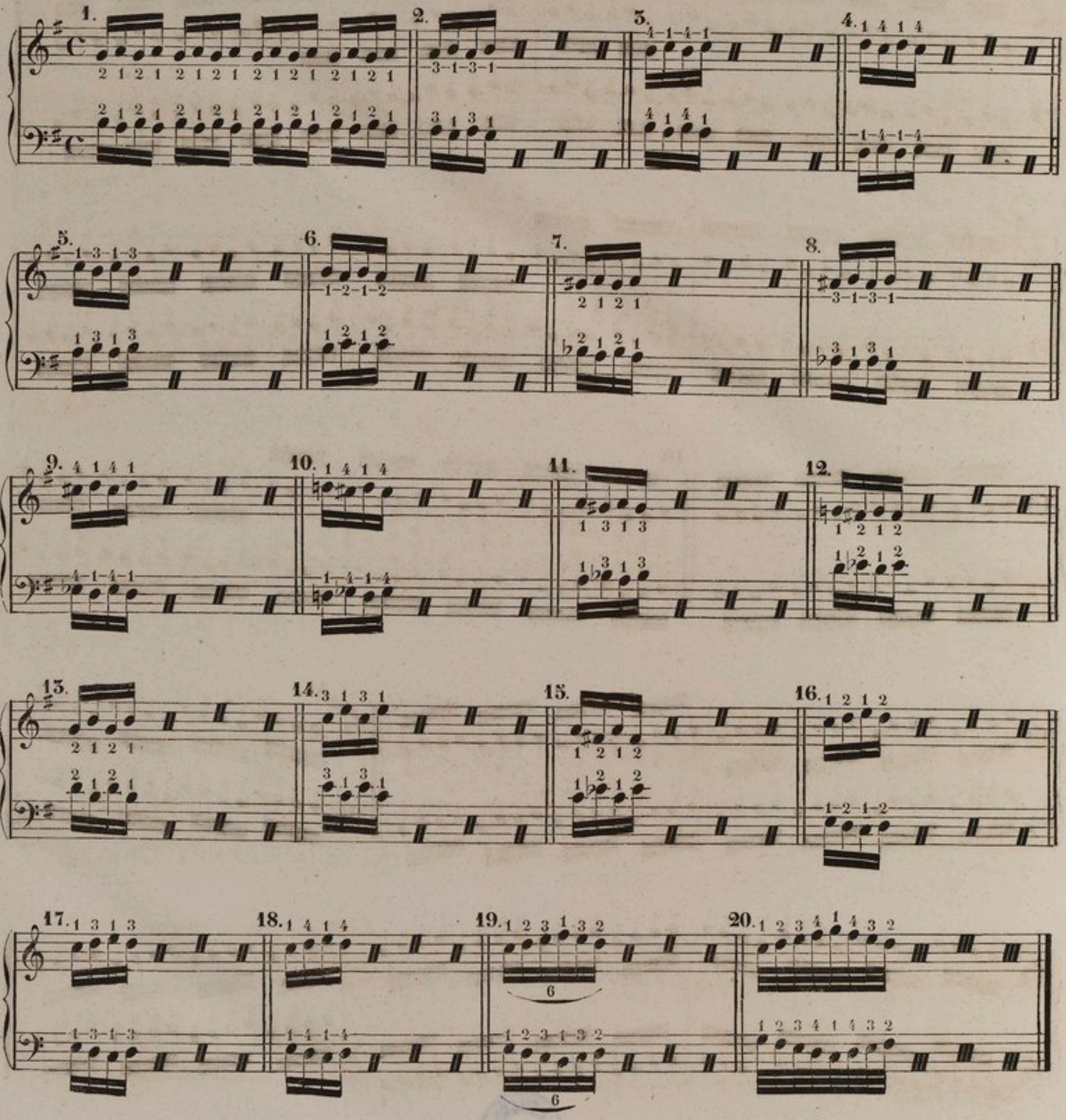
11.

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE B.N

DES GAMMES EN GÉNÉRAL.

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

EXERCICES PRÉPARATOIRES.



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

1° Dans toute gamme ascendante commençant par une touche blanche, le doigté, pour la main droite, commence par le pouce qui revient après le troisième doigt, excepté dans le ton de *Fa* où la quatrième note est une touche noire (*Si* ♭) qui, n'admet pas le pouce.

2° Pour la main gauche, les mêmes gammes commencent avec le cinquième doigt, et alors, après la cinquième note, le troisième doigt passe au-dessus du pouce, excepté dans le ton de *Si* naturel où la cinquième note est une touche noire (*Fa* ♯) qui, n'admet pas le pouce.

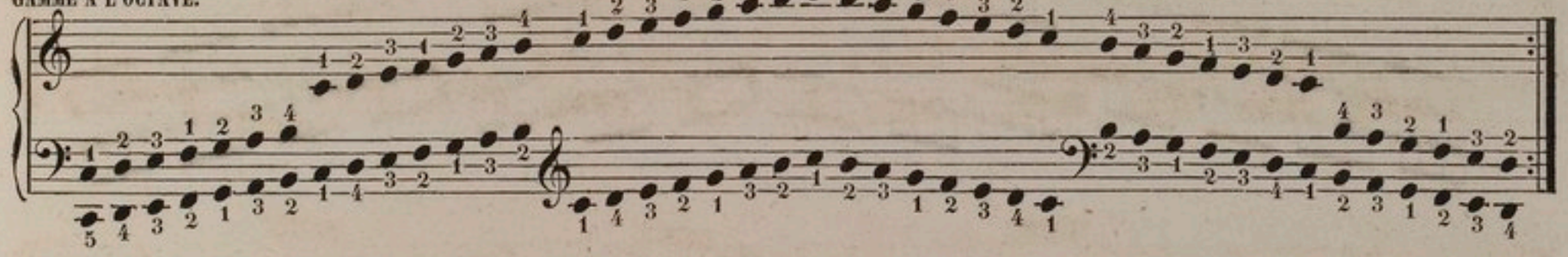
3° Dans toutes les gammes caractérisées par des bémols à la clef, le pouce de la main droite porte sur les touches *Do* et *Fa*.

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

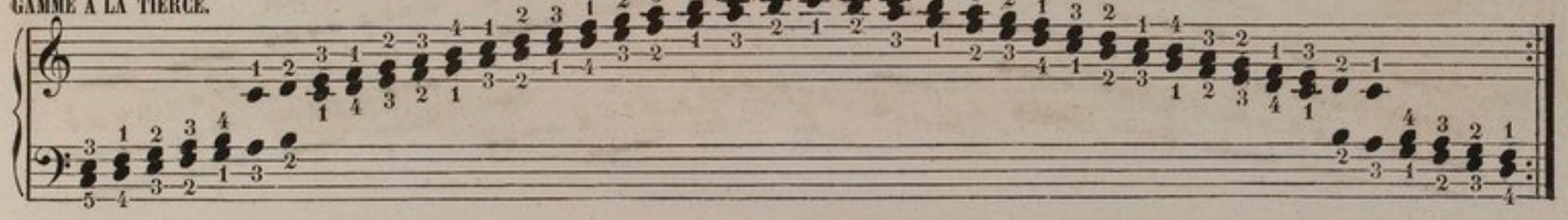
L'étude des gammes est tellement nécessaire que nous engageons les élèves à y consacrer une heure par jour, en les répétant de suite, un grand nombre de fois chacune, et en les variant dans tous les tons sur les modèles que nous donnons à la gamme de *Do* majeur.

Les gammes doivent être travaillées dans toute l'étendue du clavier.

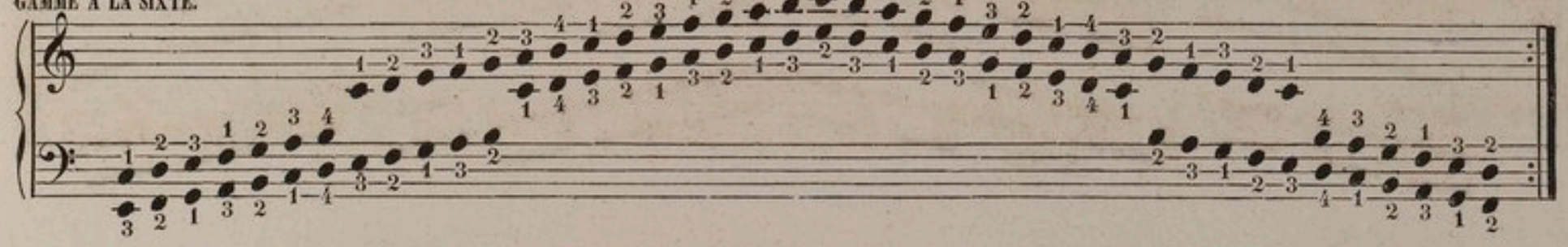
GAMME A L'OCTAVE.



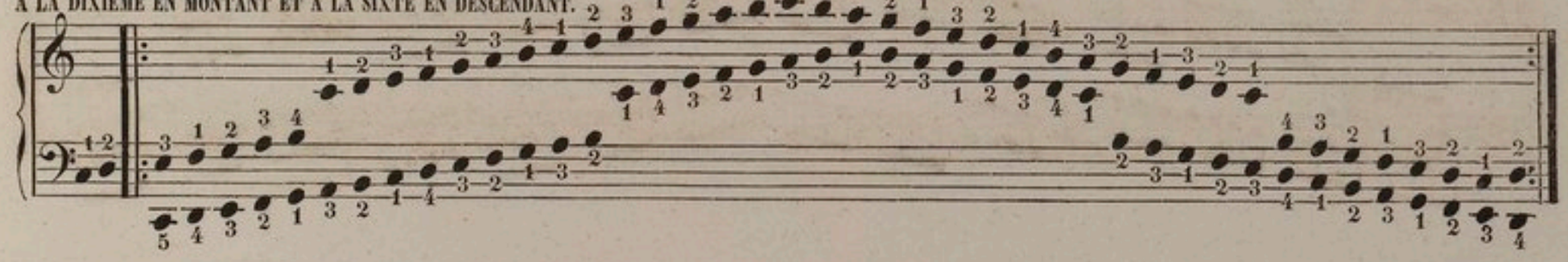
GAMME A LA TIERCE.



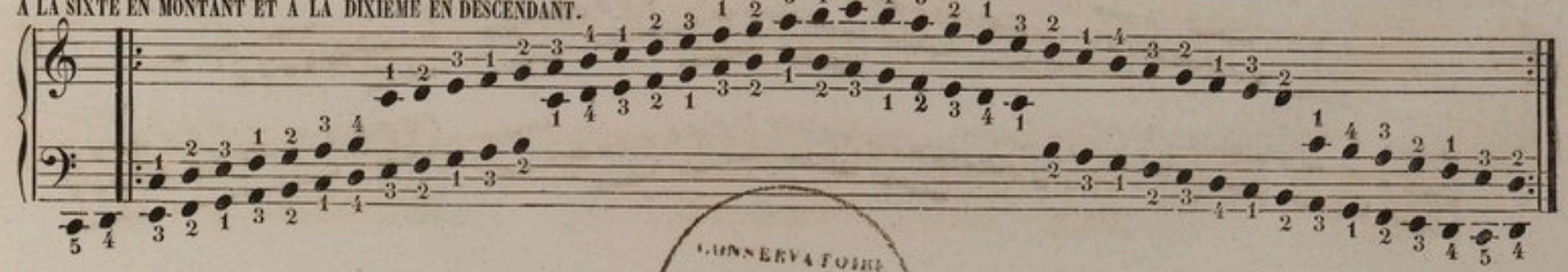
GAMME A LA SIXTE.



A LA DIXIÈME EN MONTANT ET A LA SIXTE EN DESCENDANT.



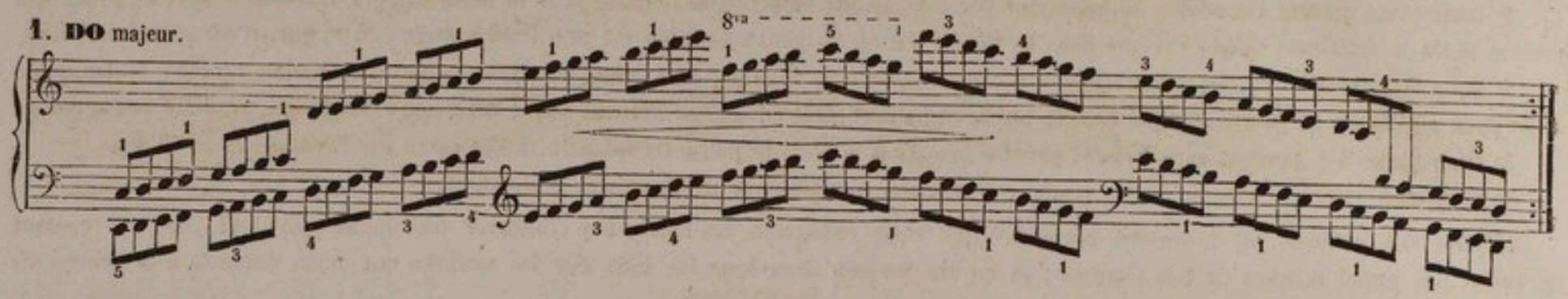
A LA SIXTE EN MONTANT ET A LA DIXIÈME EN DESCENDANT.



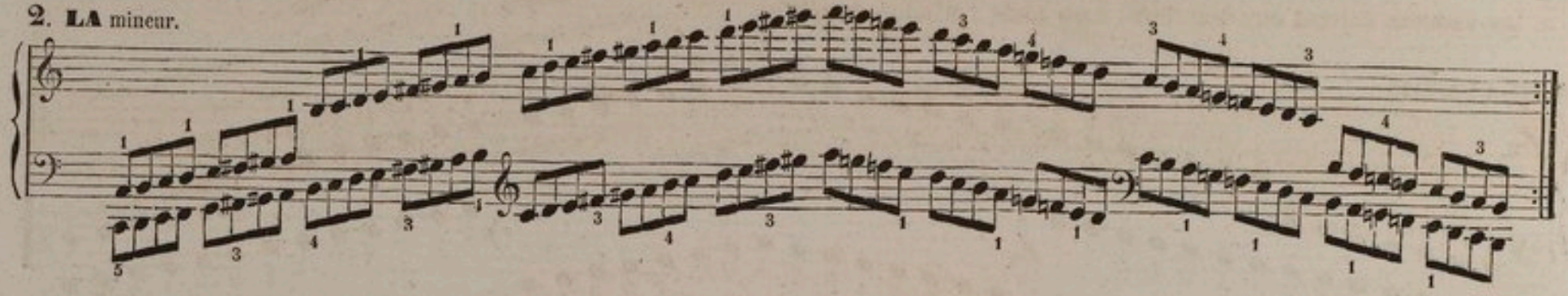
CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

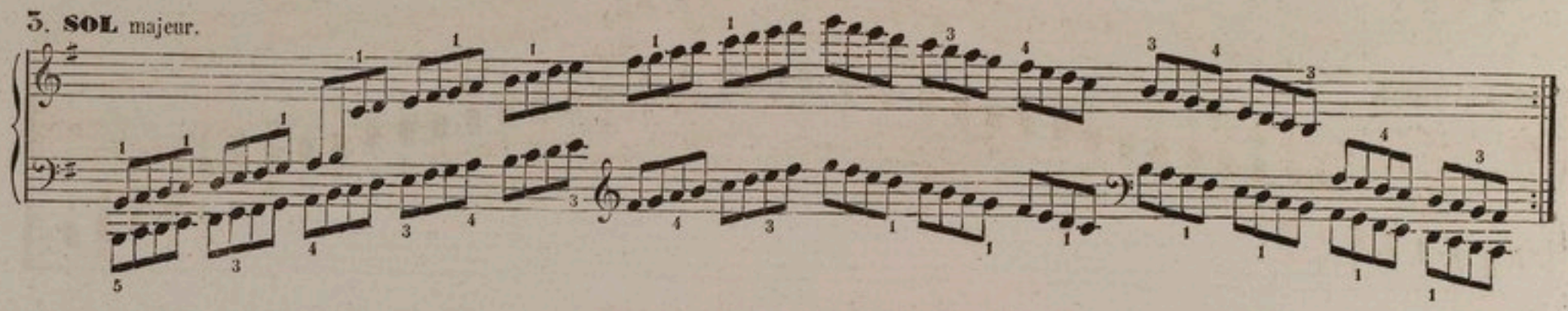
1. **DO** majeur.



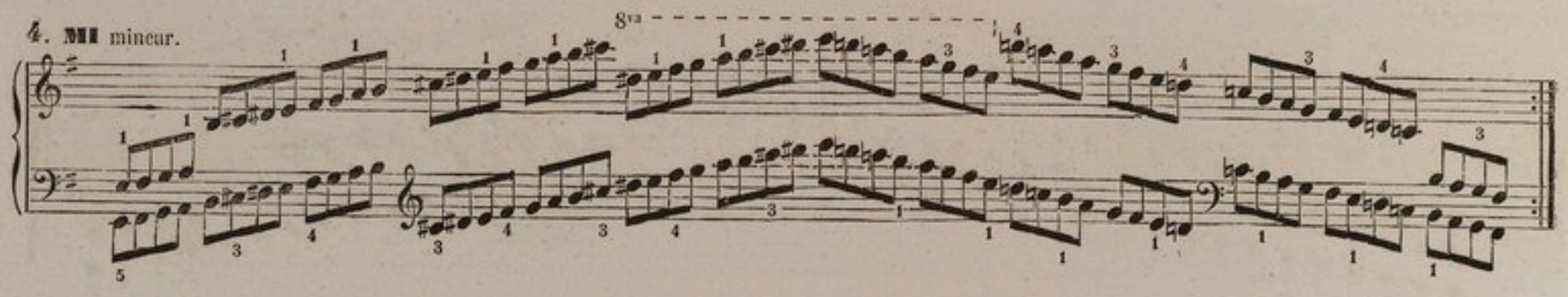
2. **LA** mineur.



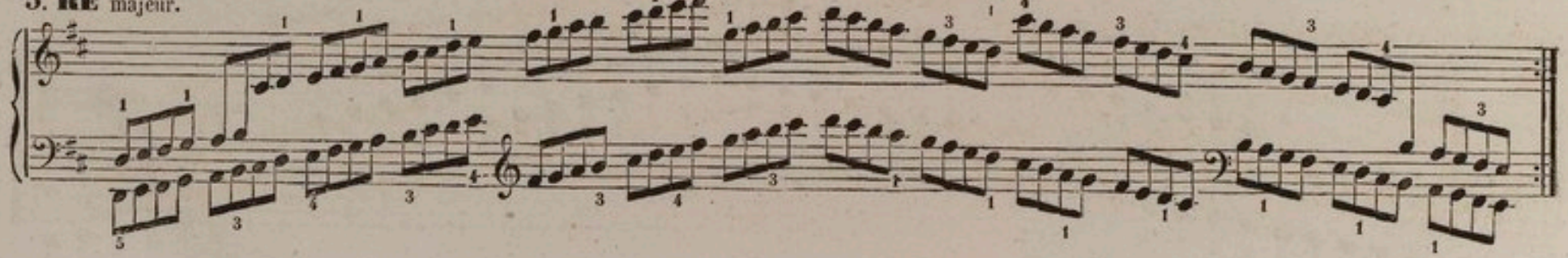
3. **SOL** majeur.



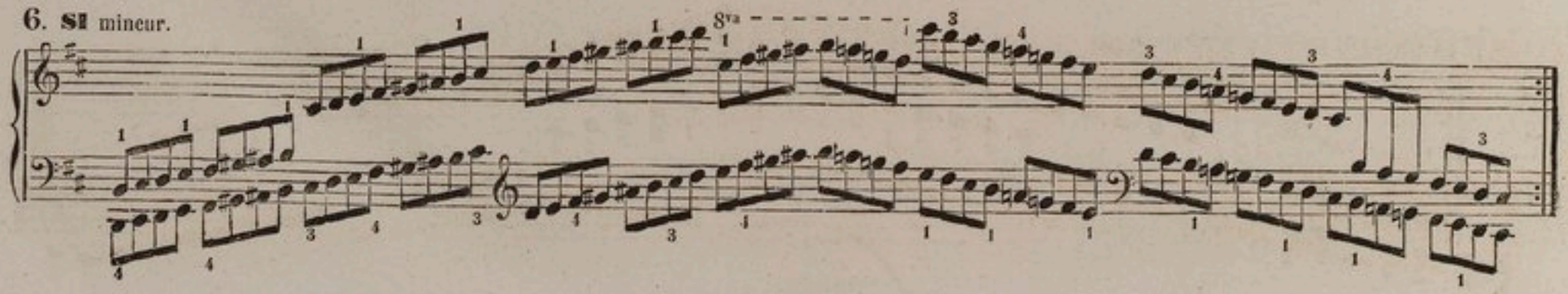
4. **MI** mineur.



5. **RÉ** majeur.

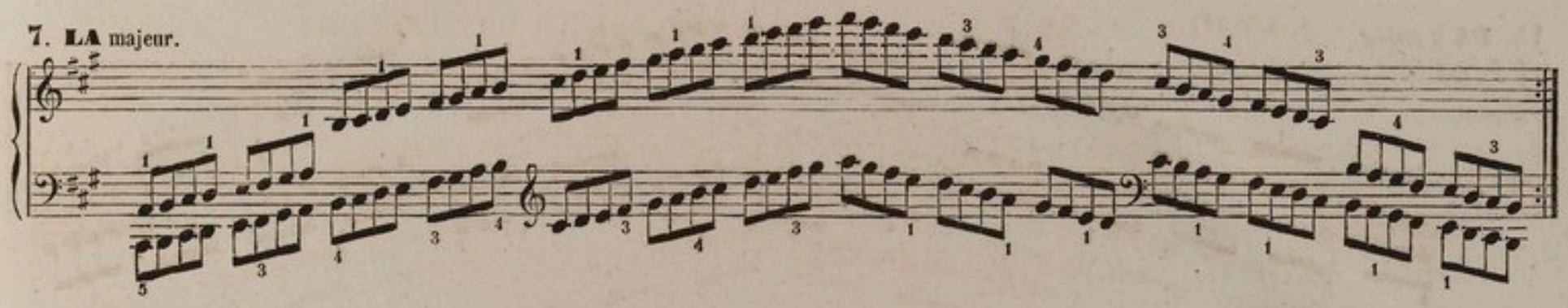


6. **SI** mineur.

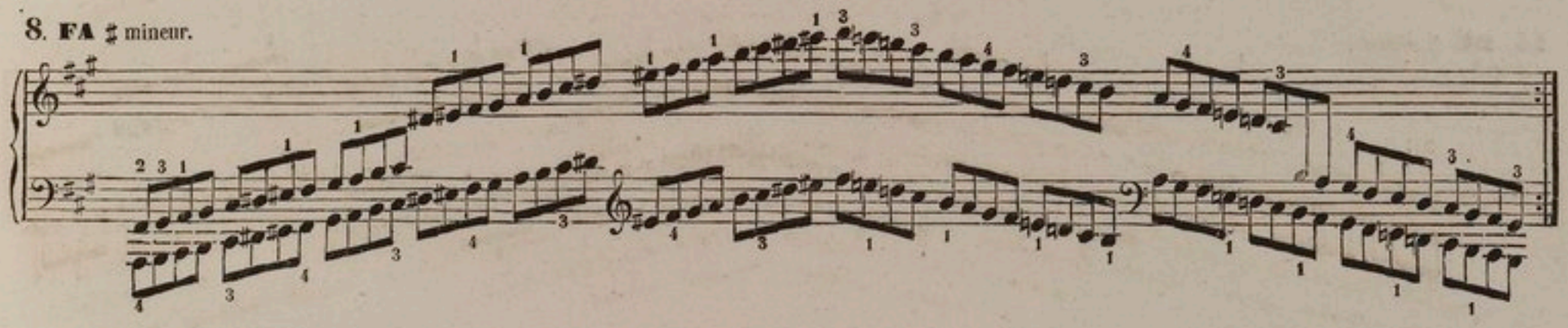


ET MINEURS.

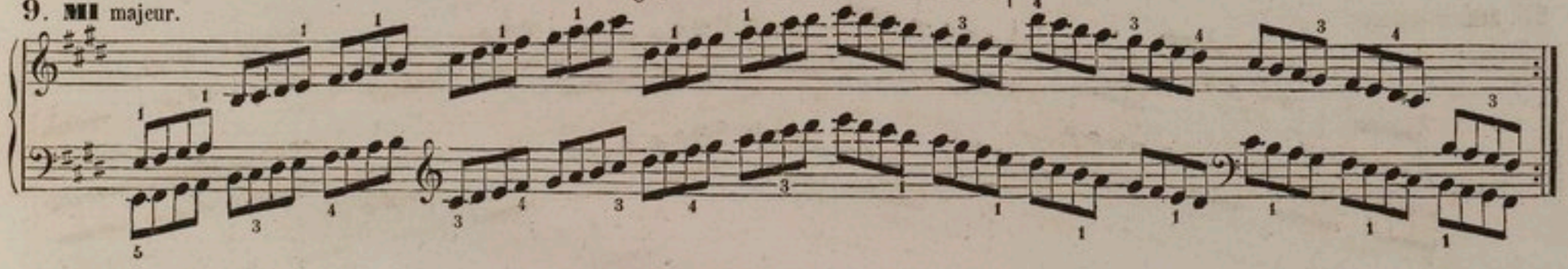
7. **LA** majeur.



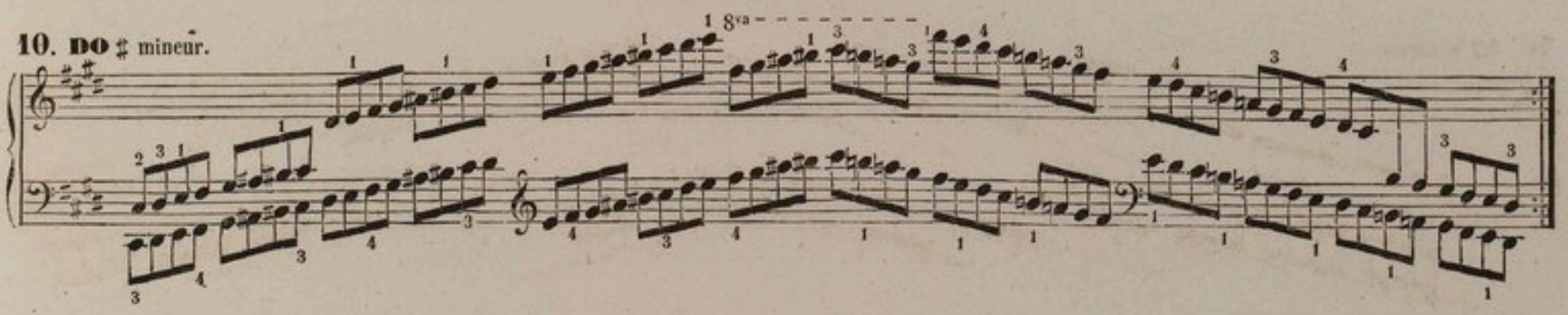
8. **FA** ♯ mineur.



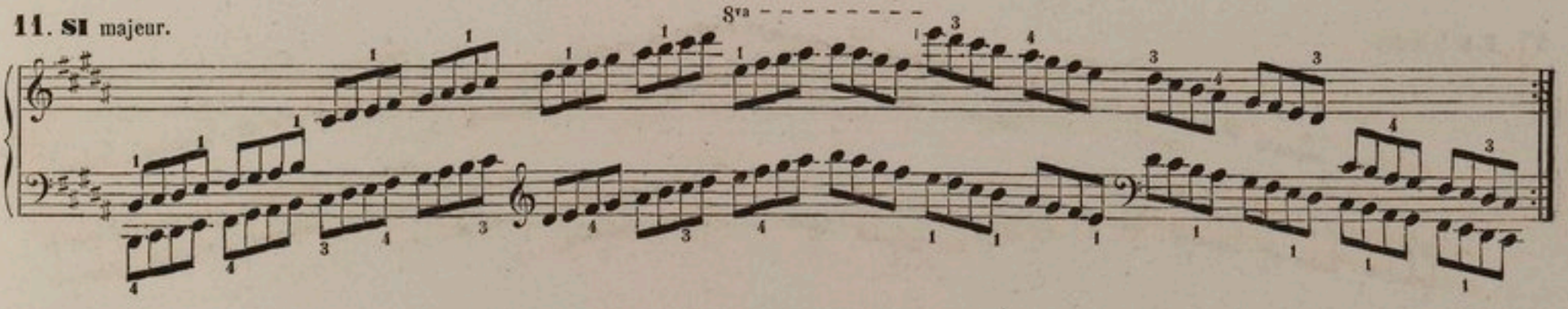
9. **MI** majeur.



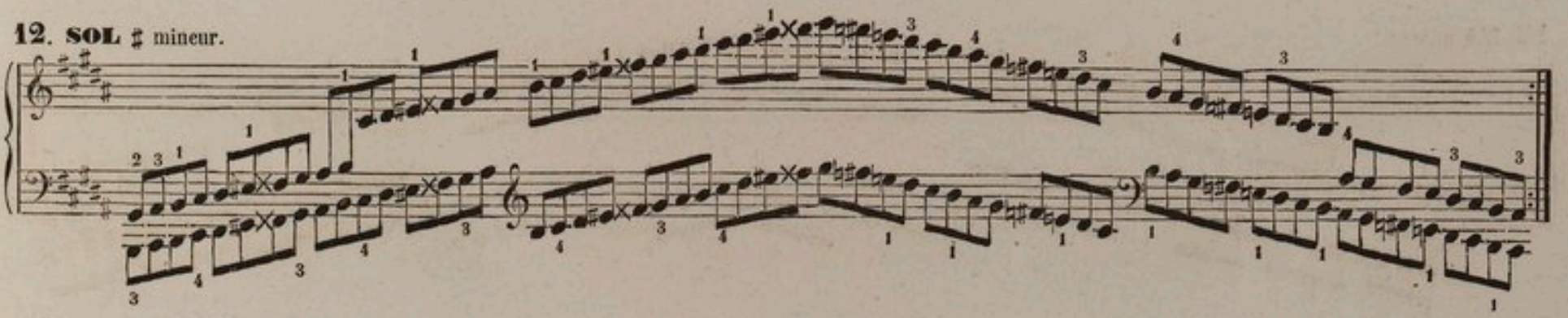
10. **DO** ♯ mineur.



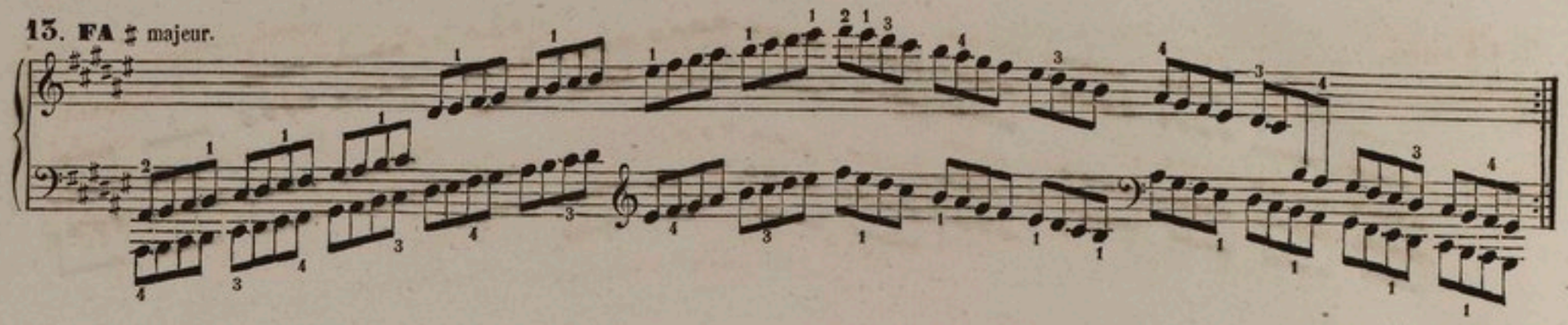
11. **SI** majeur.



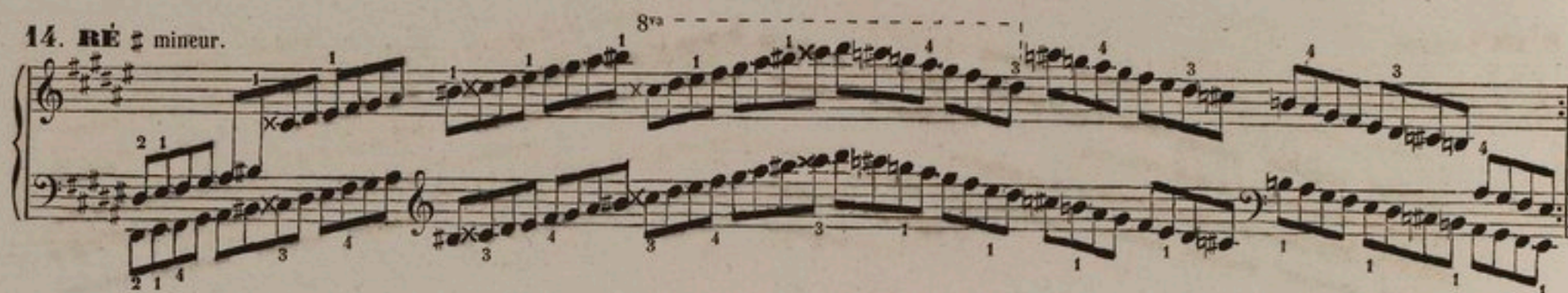
12. **SOL** ♯ mineur.



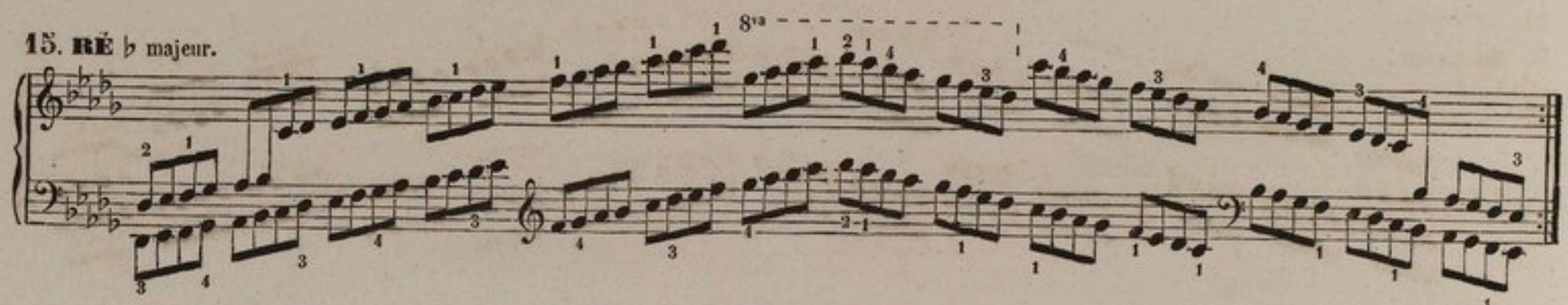
13. **FA** ♯ majeur.



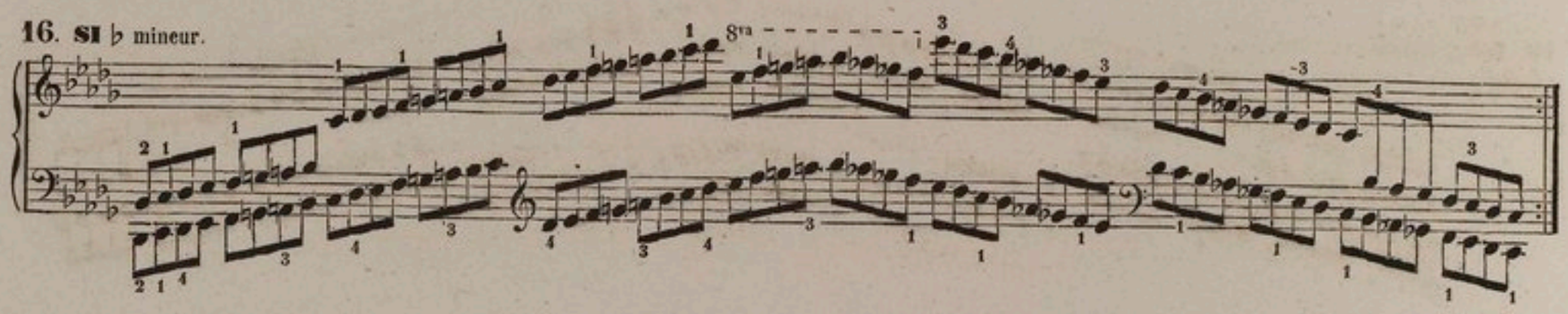
14. **RÉ** ♯ mineur.



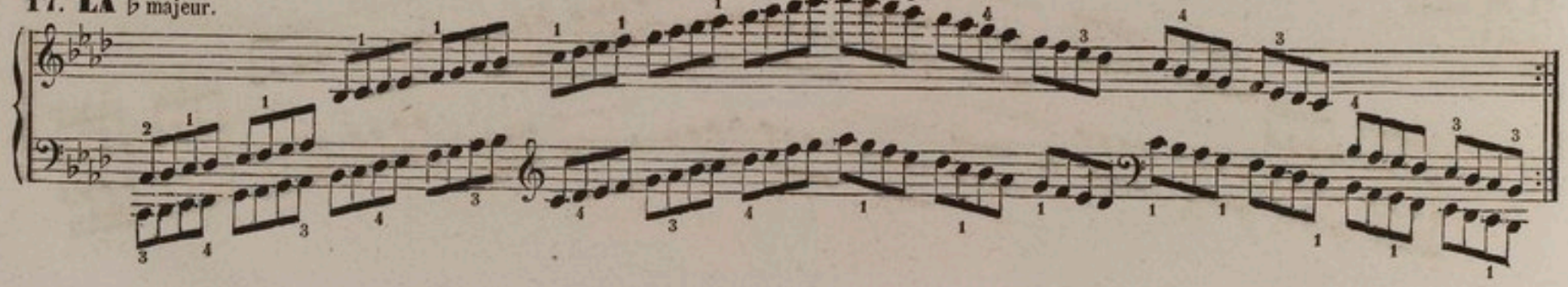
15. **RÉ** ♭ majeur.



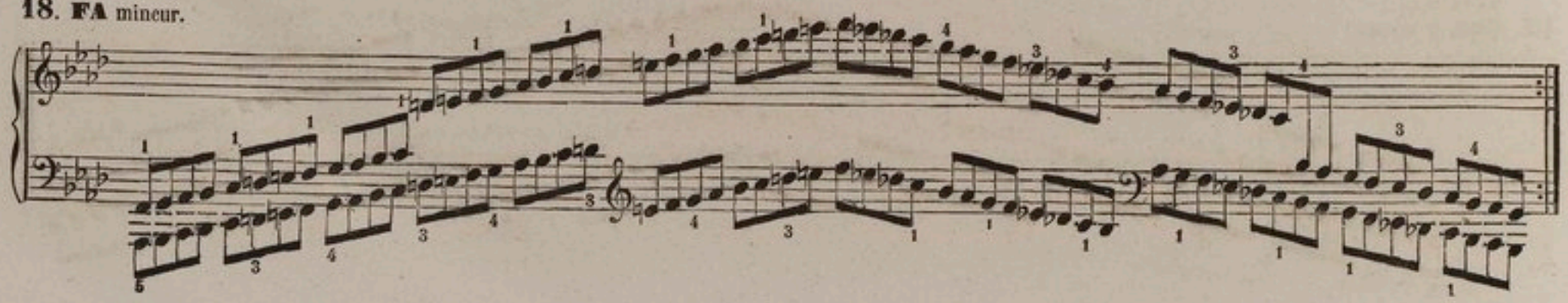
16. **SI** ♭ mineur.



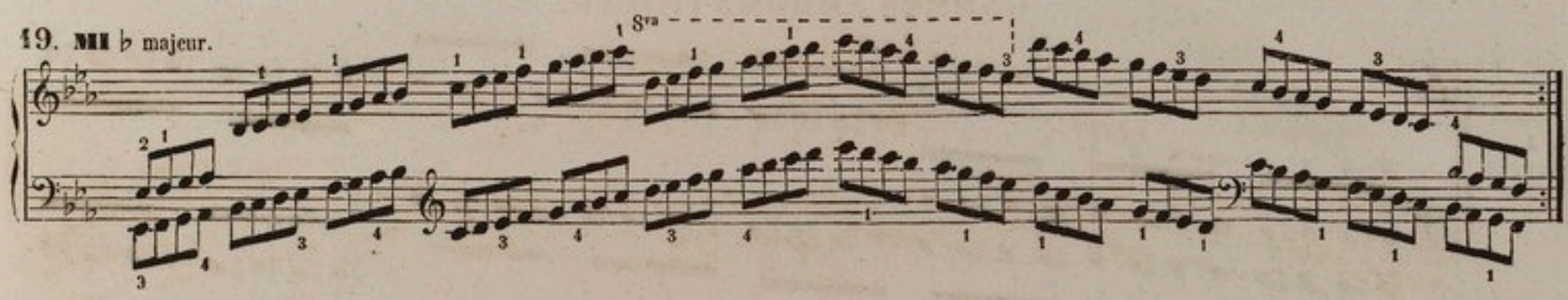
17. **LA** ♭ majeur.



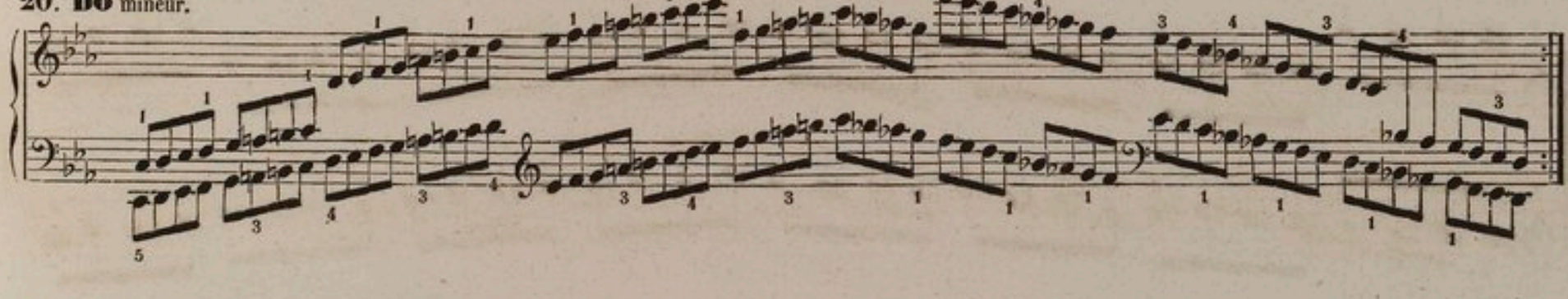
18. **FA** mineur.



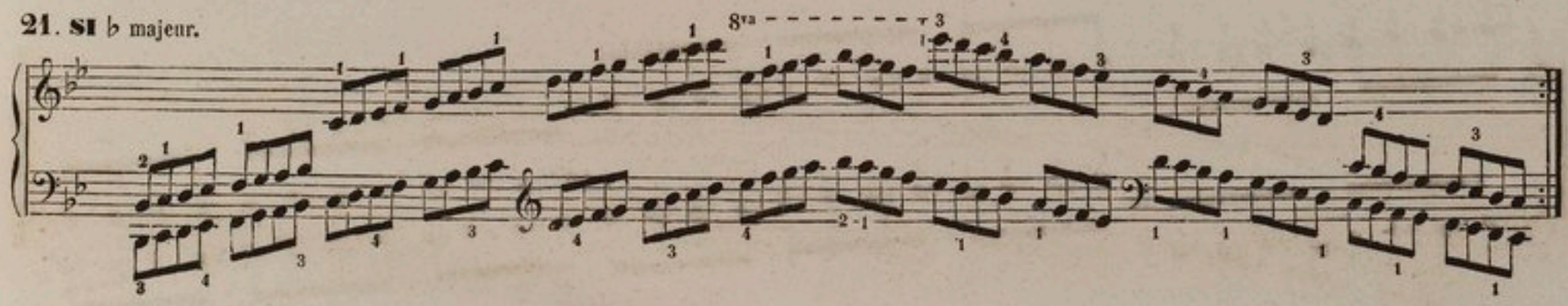
19. **MI** ♭ majeur.



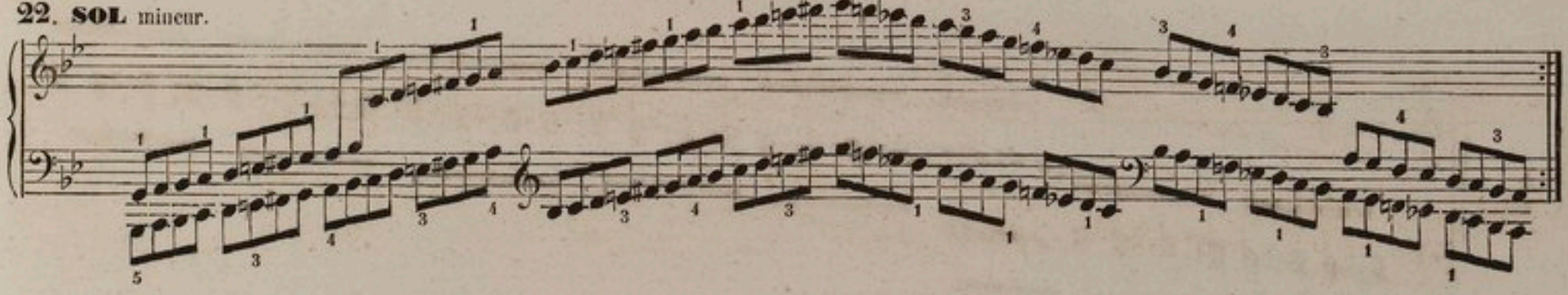
20. **DO** mineur.



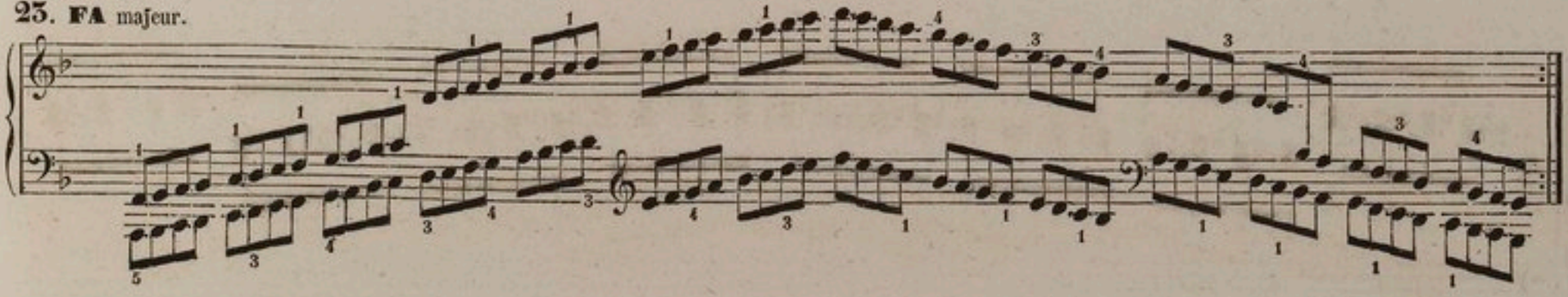
21. **SI** ♭ majeur.



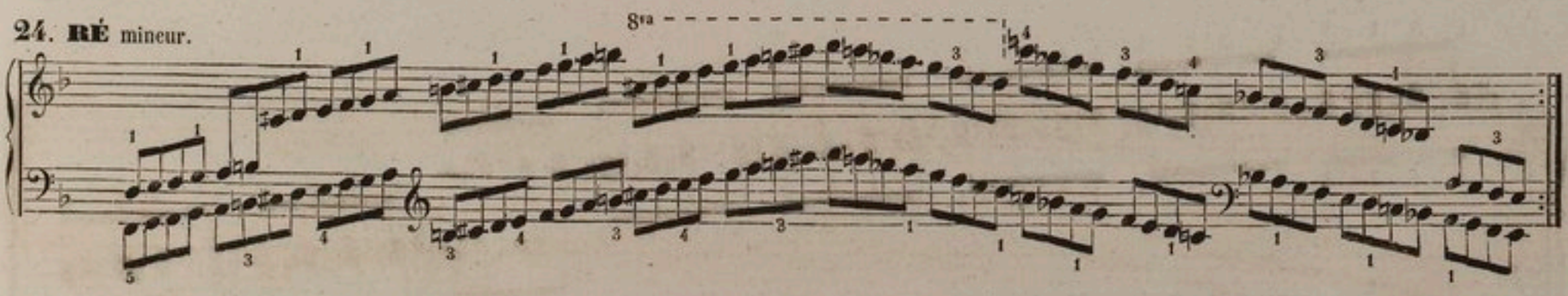
22. **SOL** mineur.



23. **FA** majeur.



24. **RÉ** mineur.



GAMMES CHROMATIQUES.

A L'OCTAVE.

A LA TIERCE.

A LA SIXTE.

8va

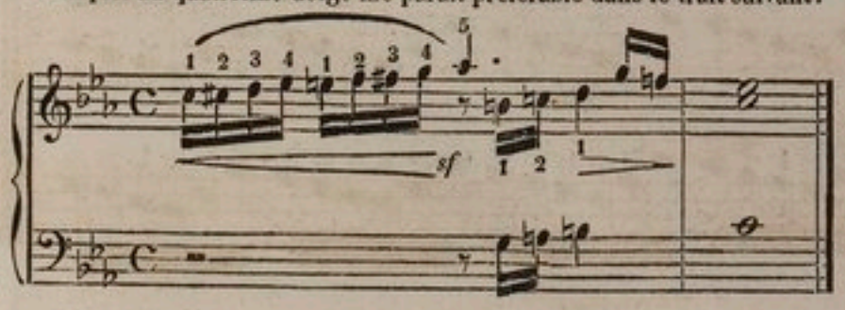
PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

8va

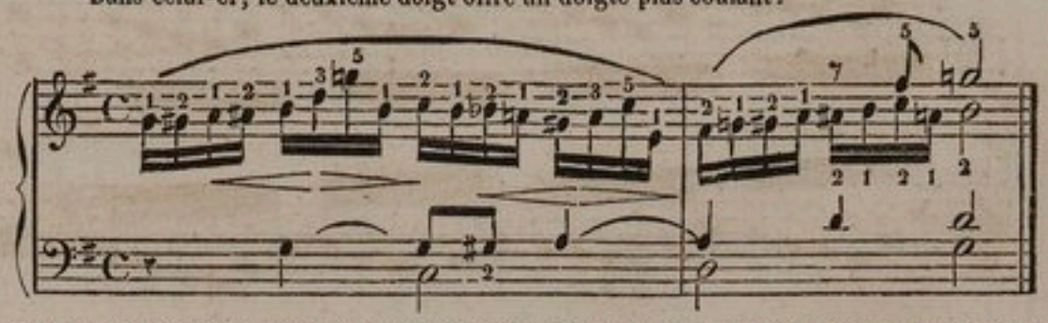
CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

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

L'emploi du quatrième doigt me paraît préférable dans le trait suivant :

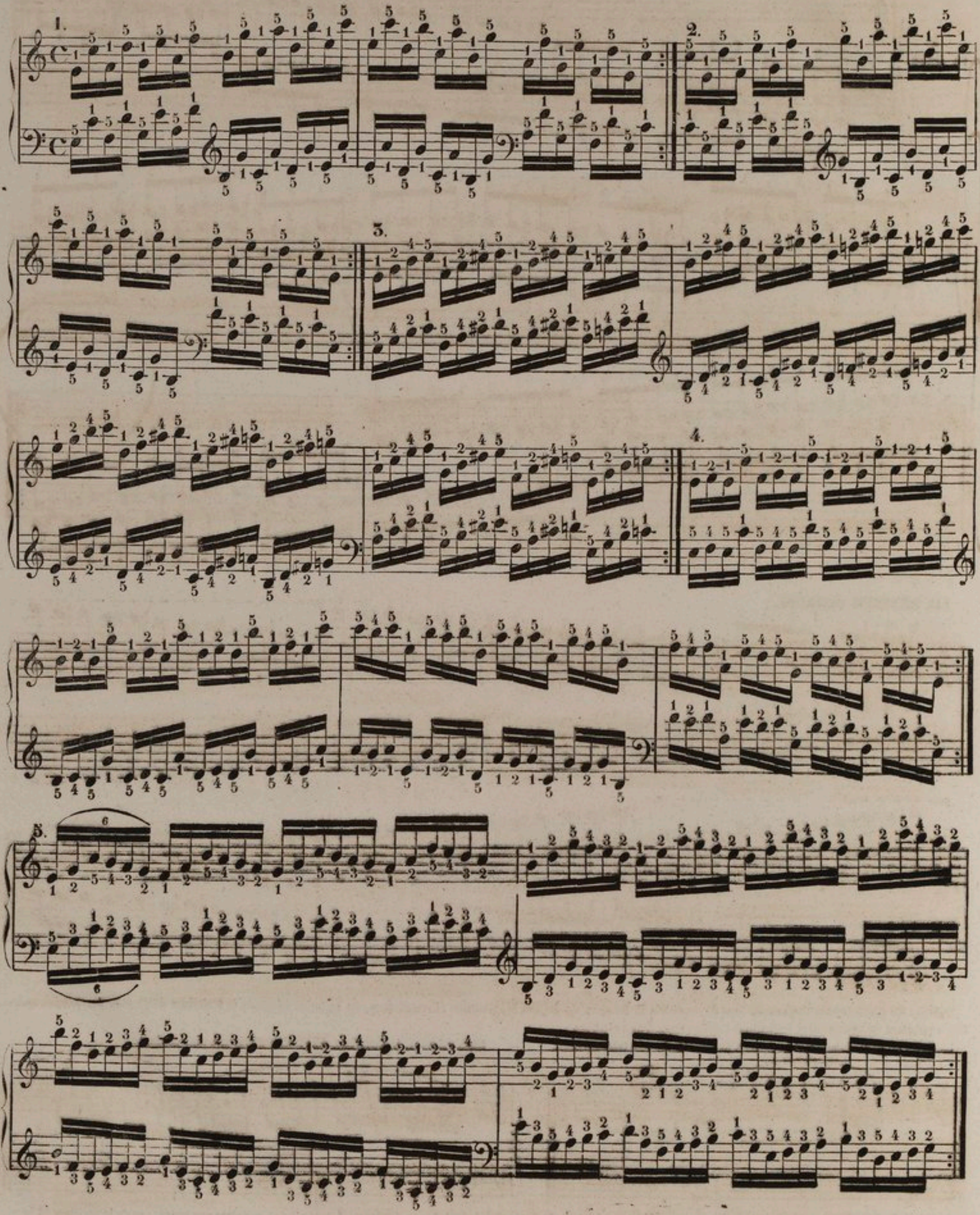


Dans celui-ci, le deuxième doigt offre un doigté plus coulant :



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

EXERCICES POUR HABITUER LA MAIN AUX ÉCARTS DE SIXTES ET SEPTIÈMES.



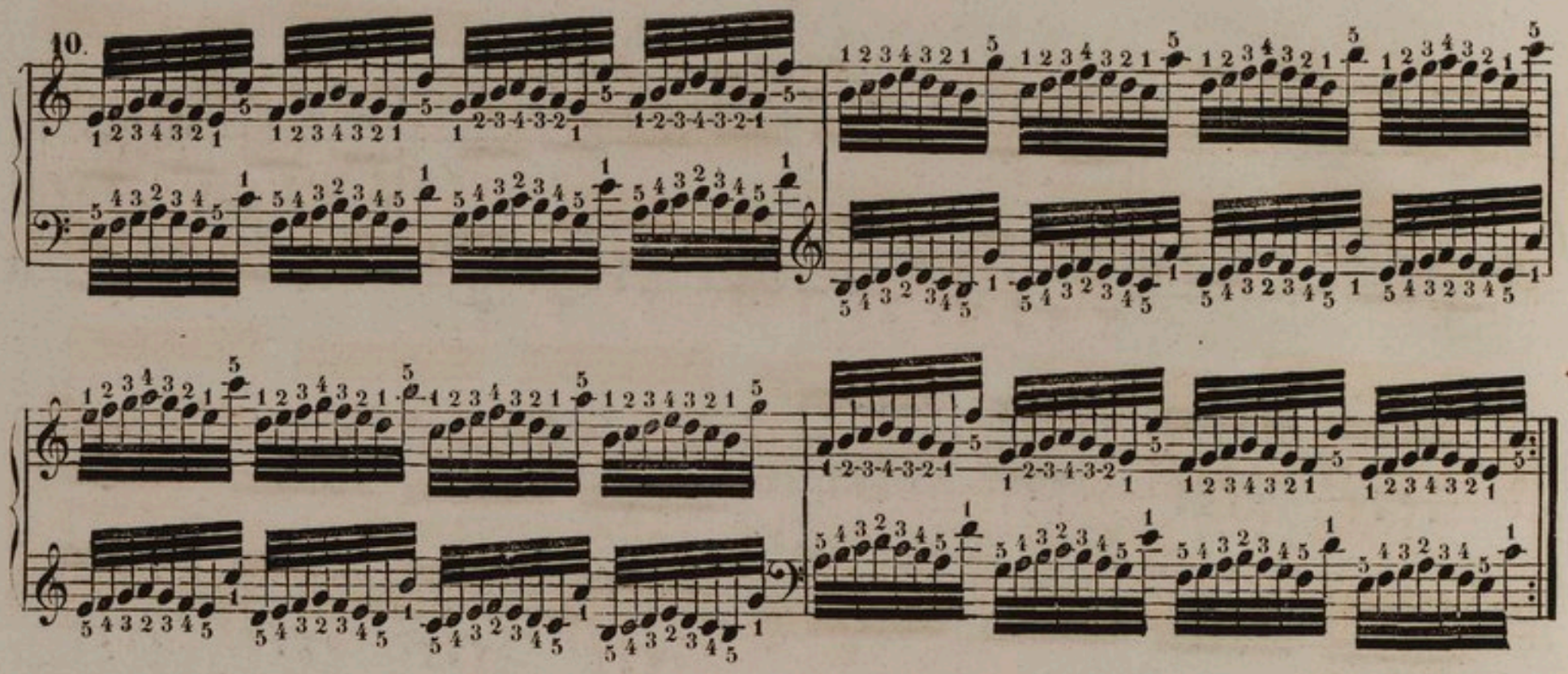
6.

7.

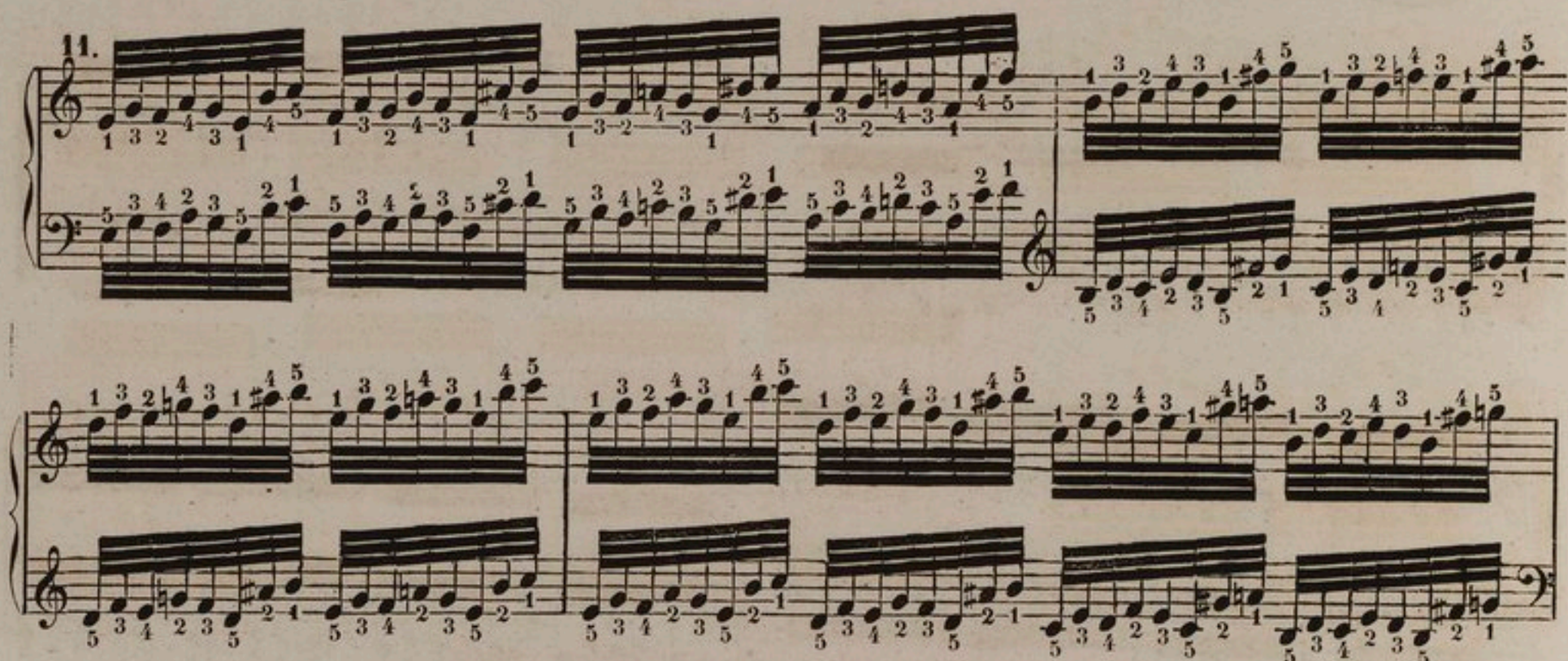
8.

9.

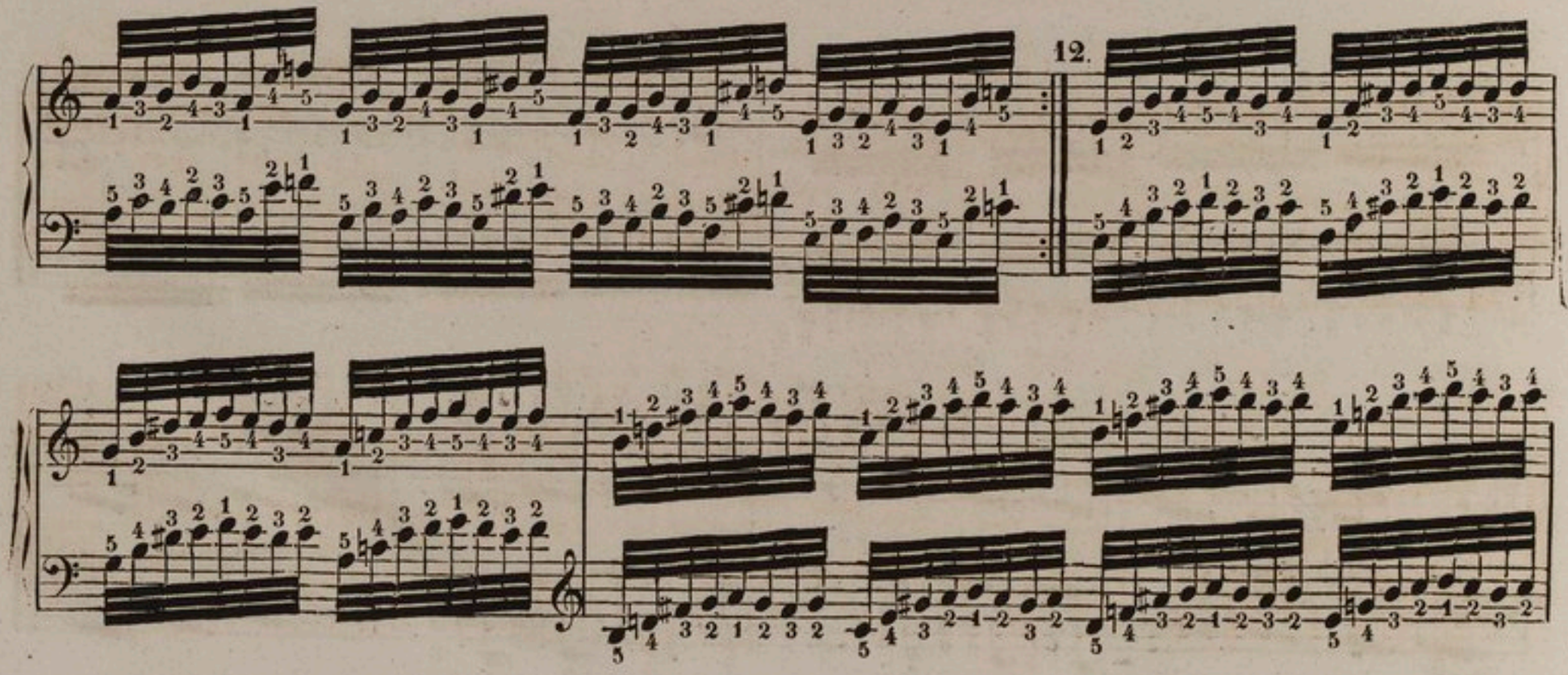
10.



11.



12.



13.

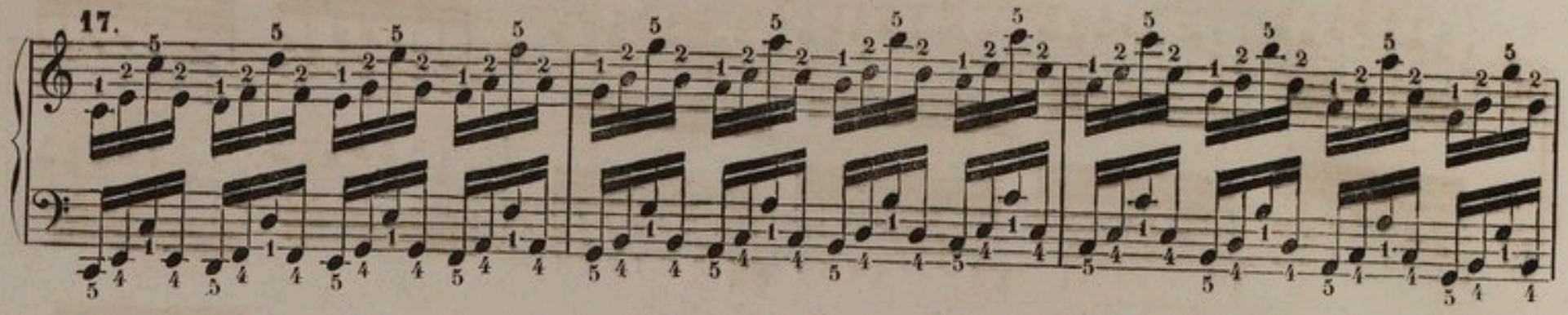
ÉCARTS D'OCTAVES ET DE NEUVIÈMES.

14.

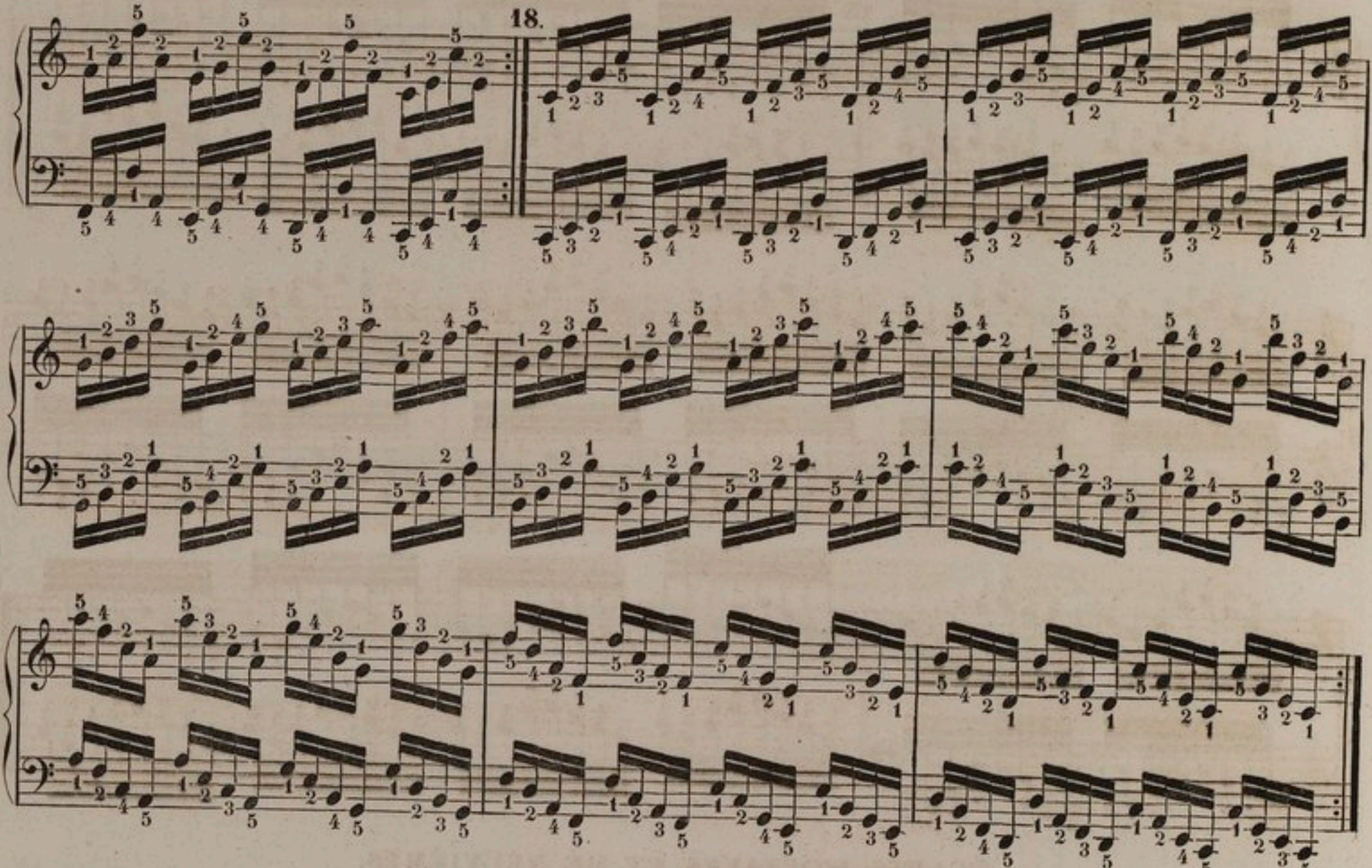
15.

16.

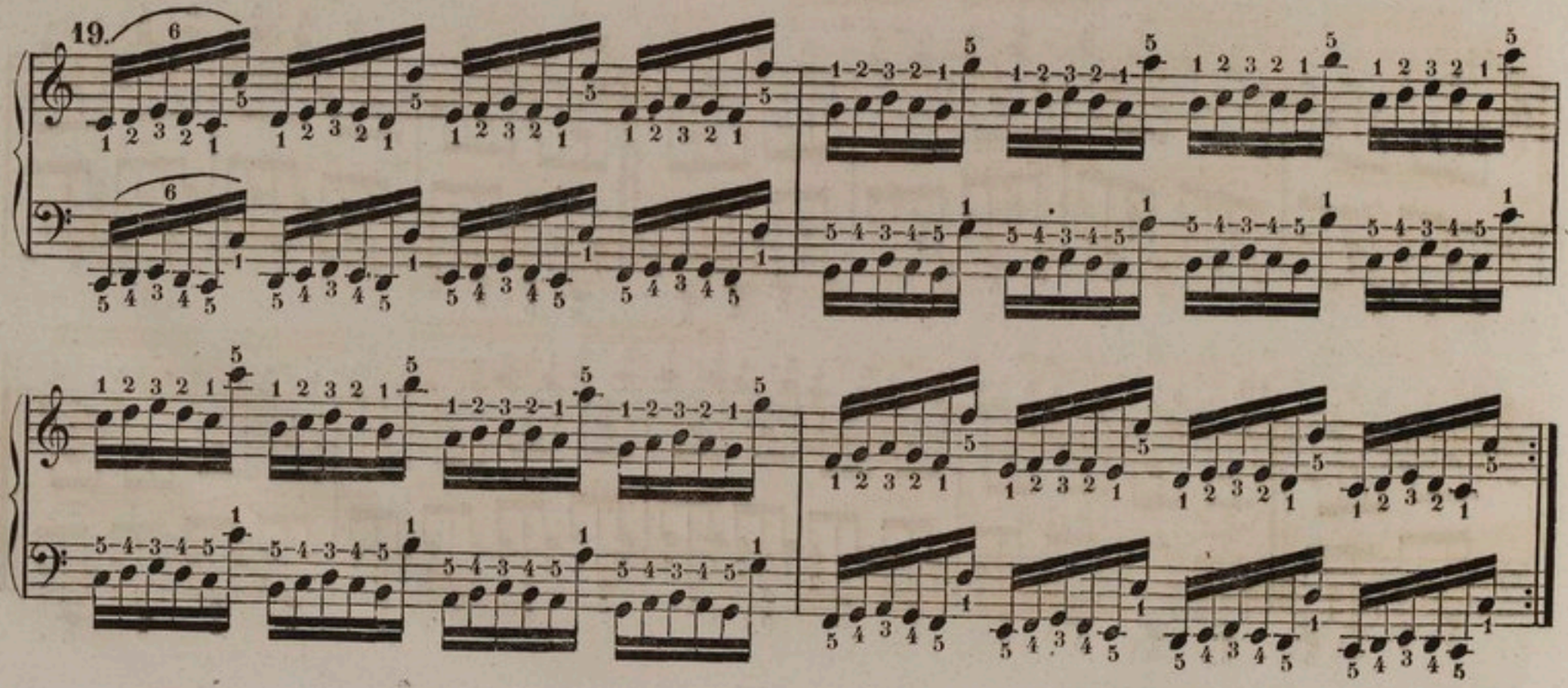
17.



18.



19.



20.

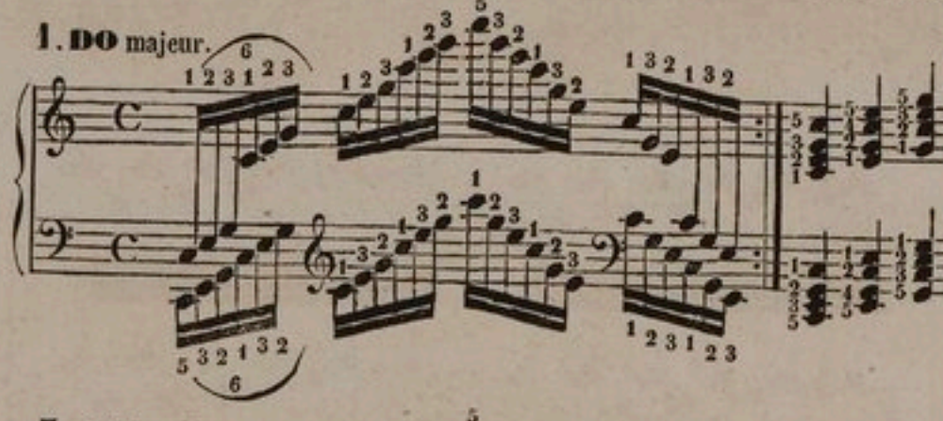
21.

EXERCICES D'ACCORDS EN ARPÉGES.

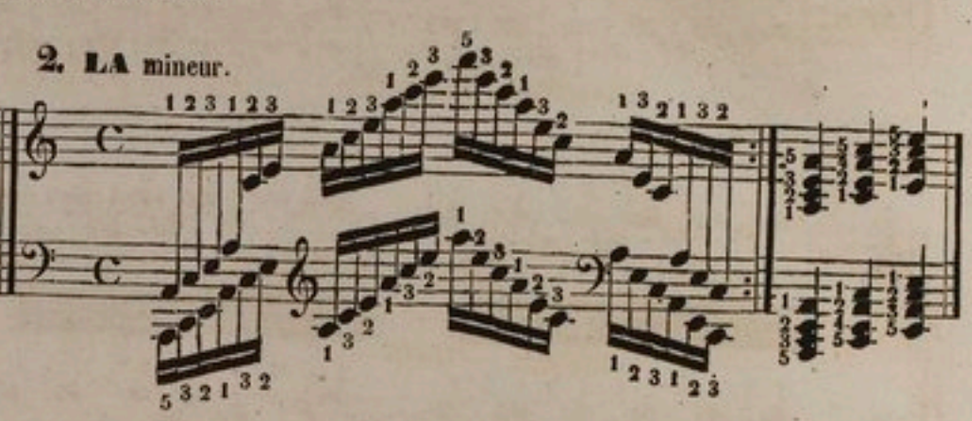
L'élève devra insister sur les exercices suivants, non seulement pour se familiariser avec un genre de traits qu'on rencontre à chaque pas dans la musique moderne, mais, aussi, pour habituer ses doigts aux écarts de *tierces* et de *quartes*, dans tous les tons majeurs et mineurs. Il y verra en même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

Exécutez chaque exercice à plusieurs reprises dans toute l'étendue du clavier.

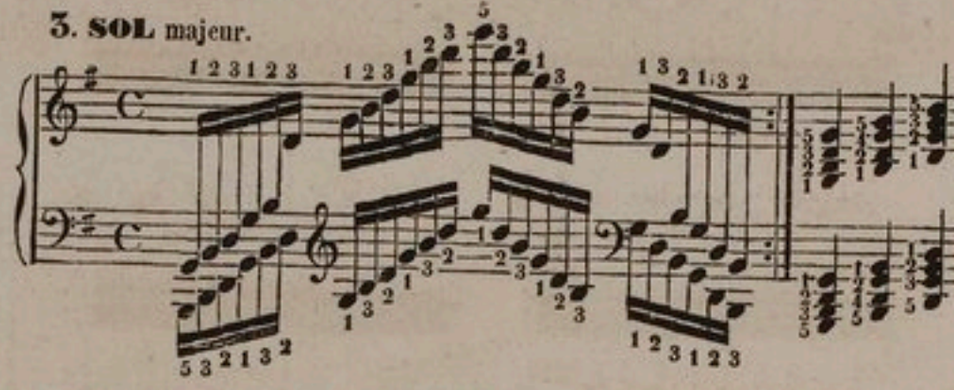
1. DO majeur.



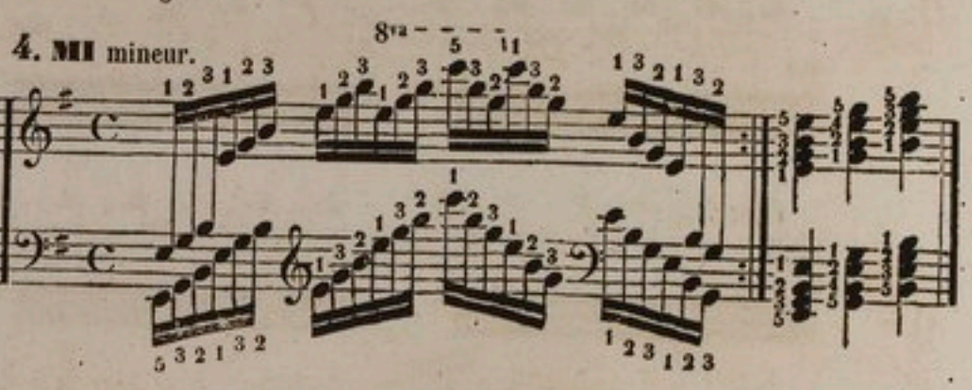
2. LA mineur.



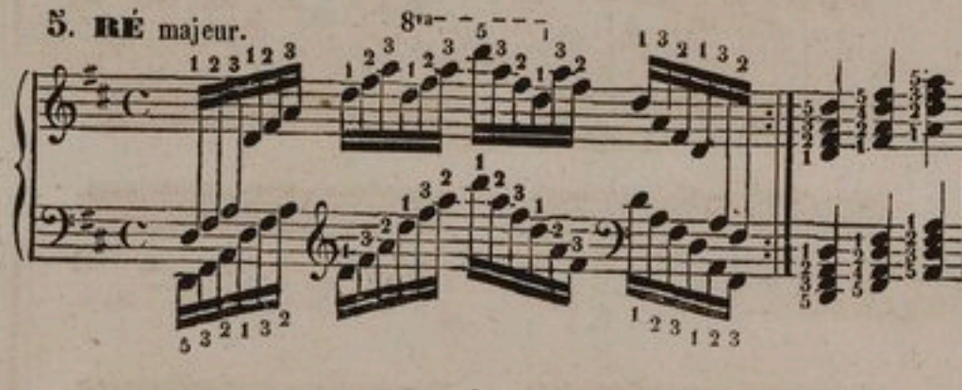
3. SOL majeur.



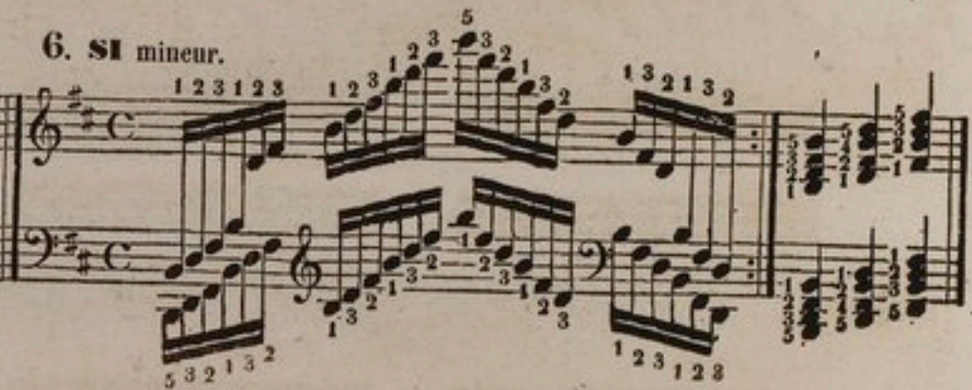
4. MI mineur.



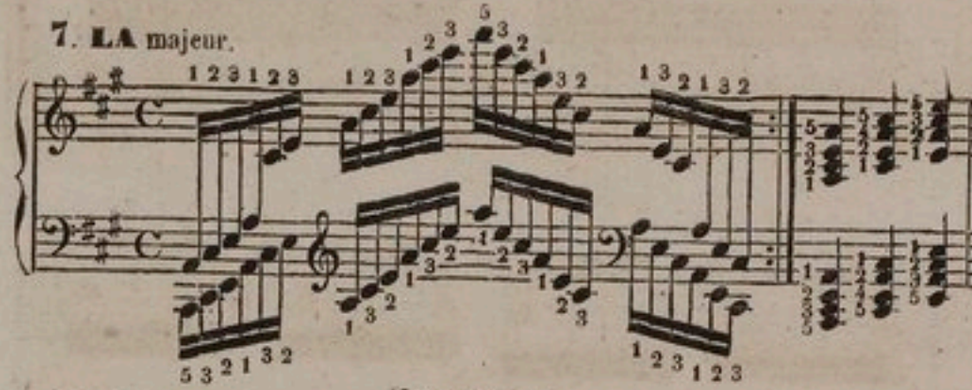
5. RÉ majeur.



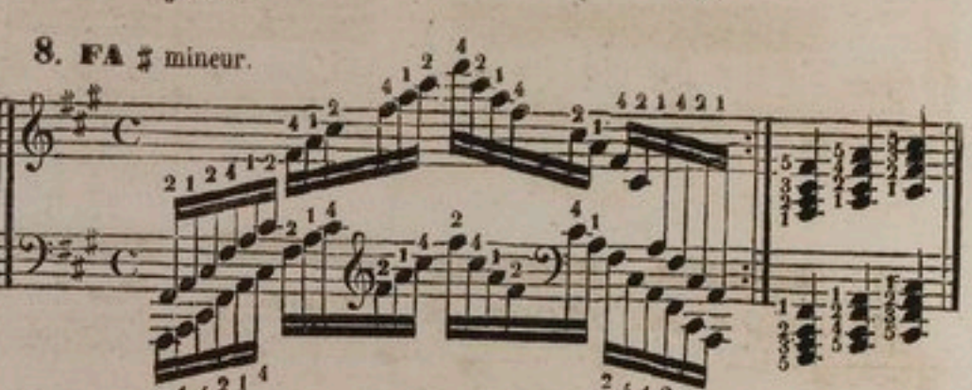
6. SI mineur.



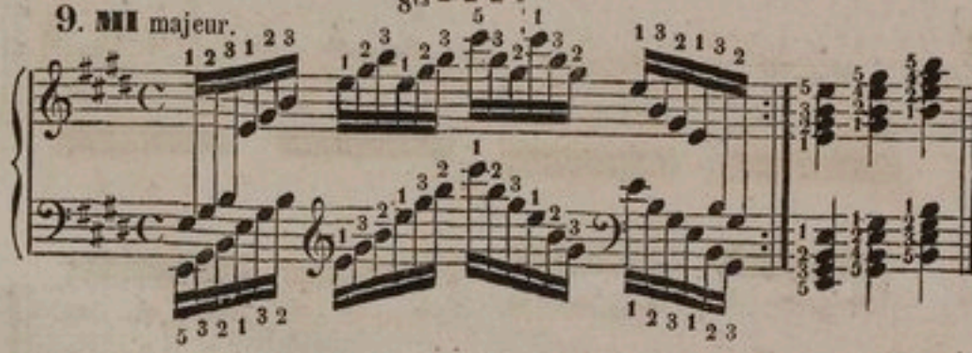
7. LA majeur.



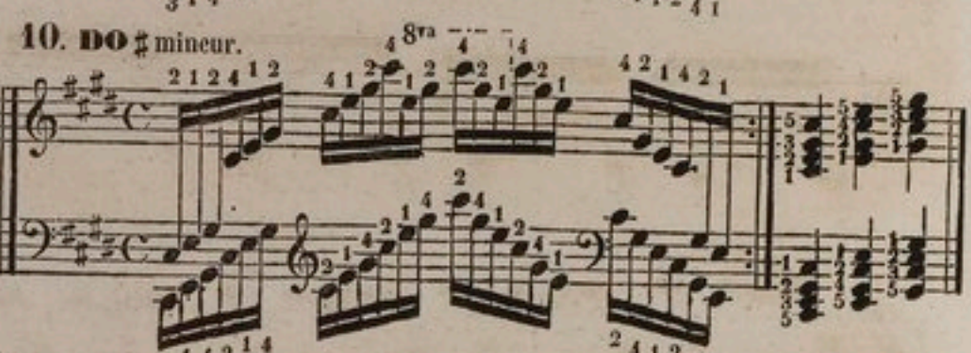
8. FA ♯ mineur.



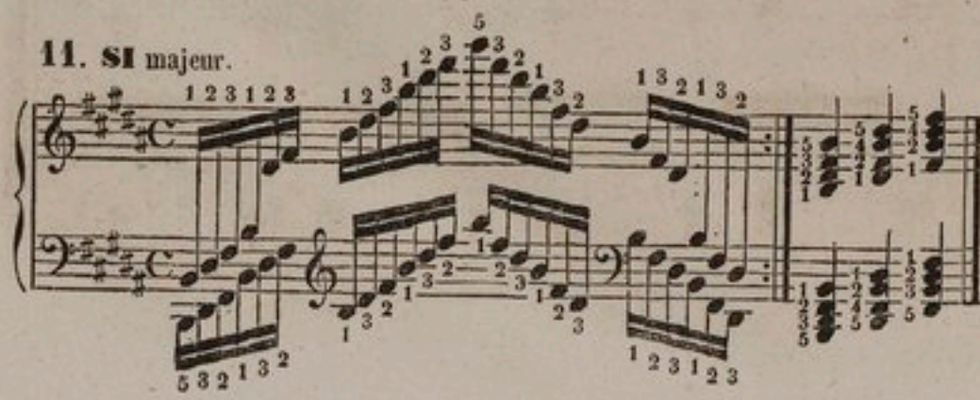
9. MI majeur.



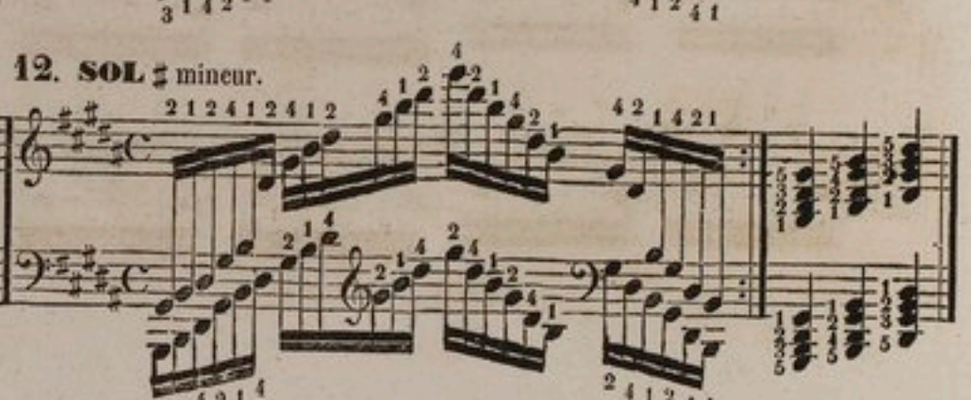
10. DO ♯ mineur.



11. SI majeur.



12. SOL ♯ mineur.



13. **FA** ♯ majeur.

14. **RÉ** ♯ mineur.

15. **RÉ** ♭ majeur.

16. **SI** ♭ mineur.

17. **LA** ♭ majeur.

18. **FA** mineur.

19. **MI** ♭ majeur.

20. **DO** mineur.

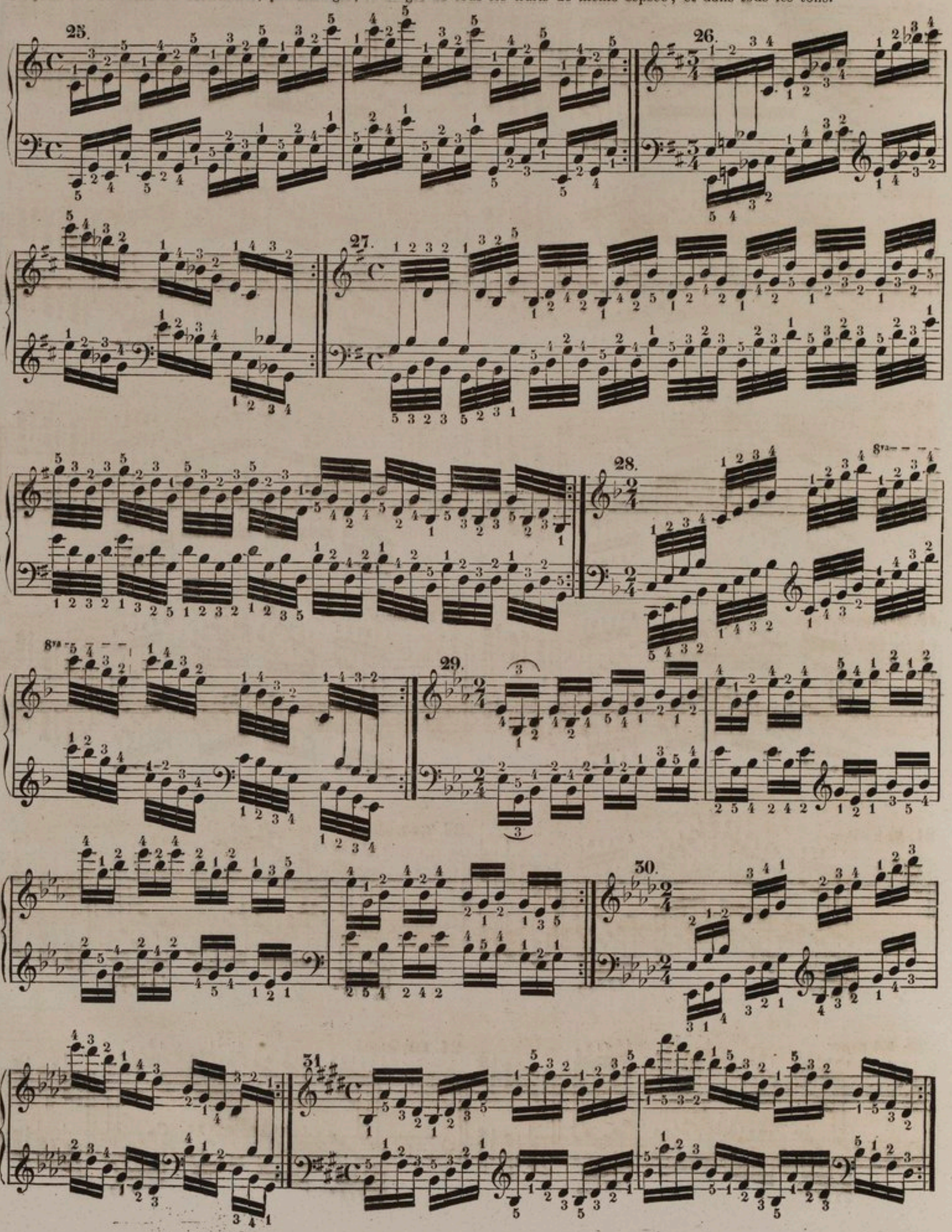
21. **SI** ♭ majeur.

22. **SOL** 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.



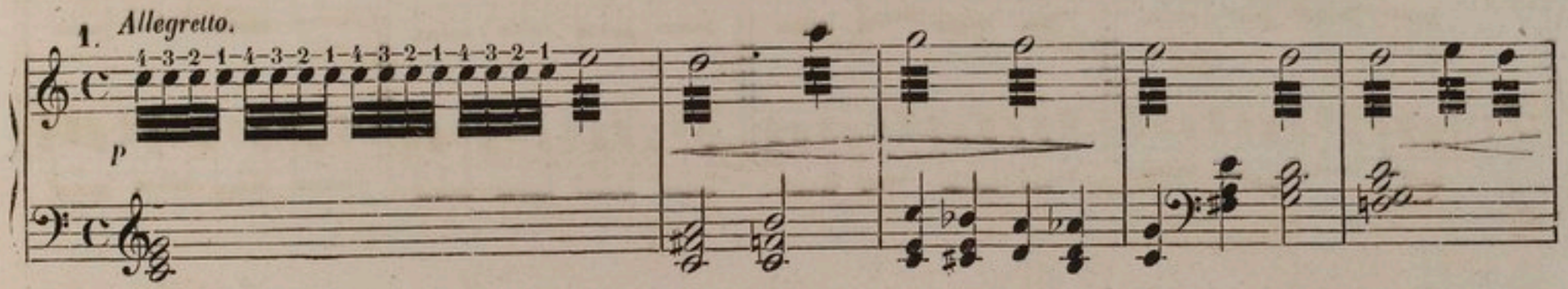
NOTES RÉPÉTÉES PAR CHANGEMENT DE DOIGTS SUR LES MÊMES TOUCHES.

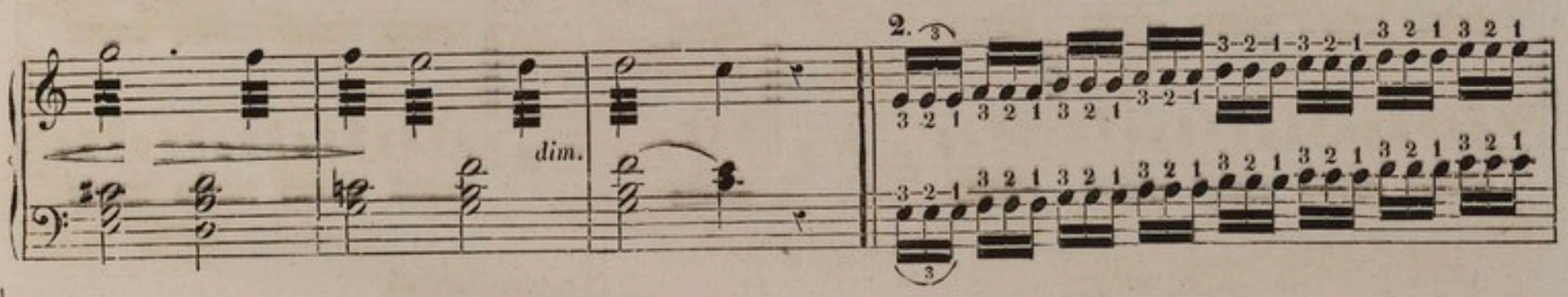
Ce genre de trait appartient à l'école moderne.

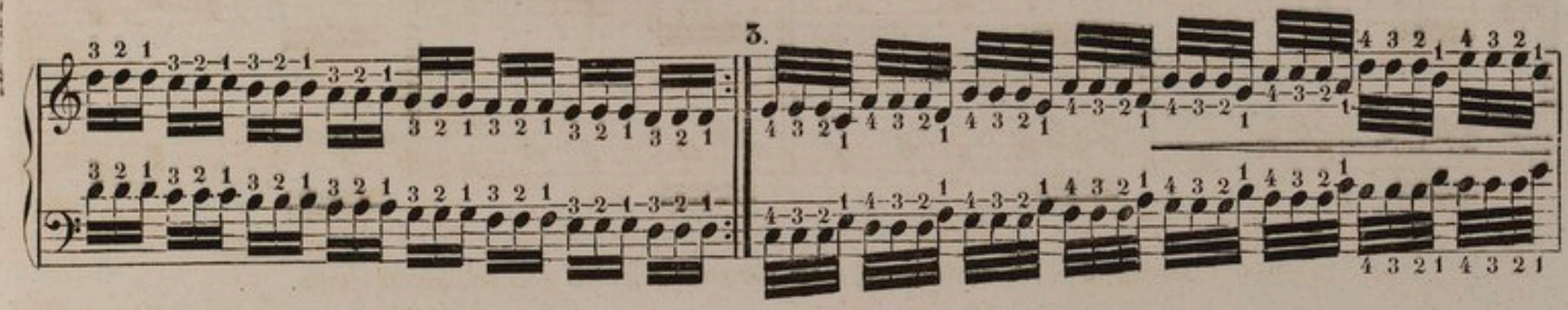
Le propre mérite de ce mode d'exécution est de faire illusion sur la nature de l'instrument en dissimulant l'effet des marteaux, lorsque, par la rapidité de leur succession, les sons semblent imiter une voix prolongée.

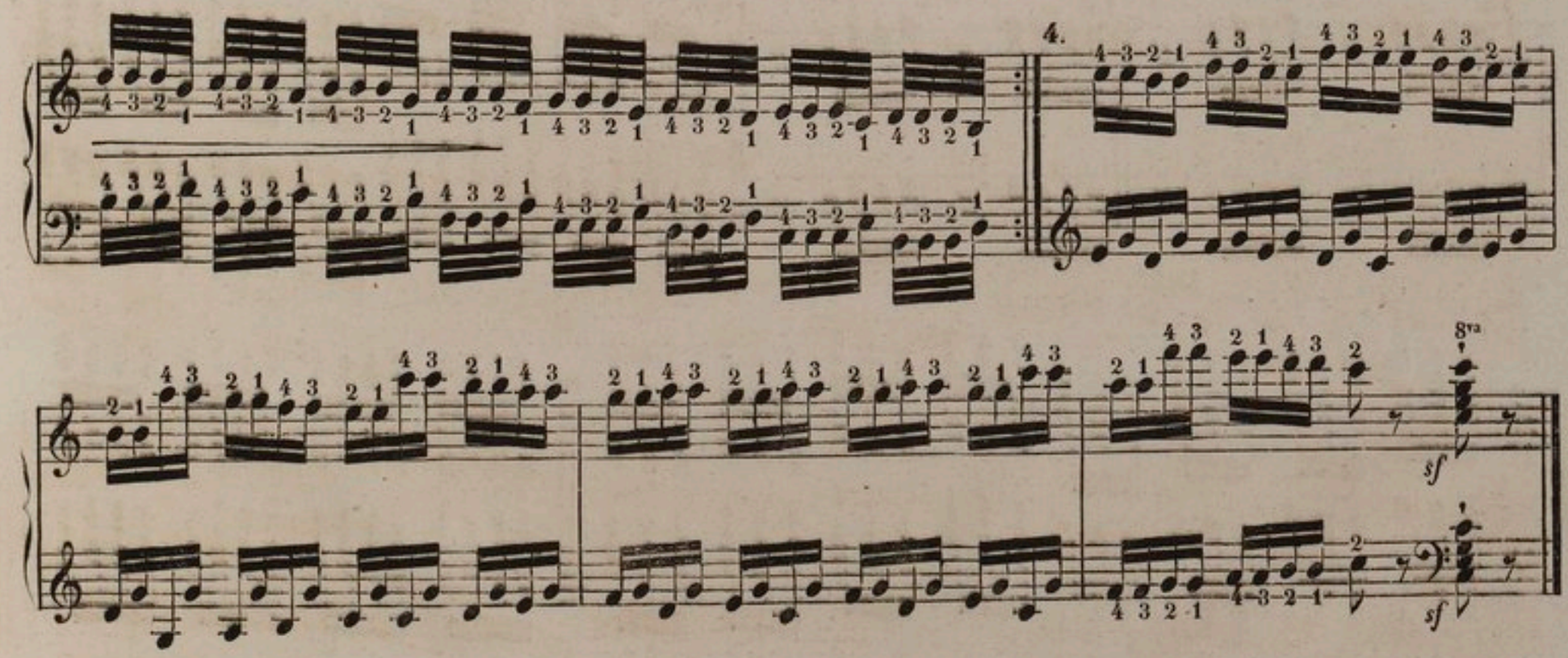
Pour arriver à produire cet effet dans les passages caractérisés par une grande vitesse, ramenez les doigts vers l'intérieur de la main, par un mouvement alternatif si rapide que l'oreille ne puisse compter ni même séparer les sons. Mais, si le mouvement est moins vif et les notes *staccato*, levez les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

EXEMPLES :



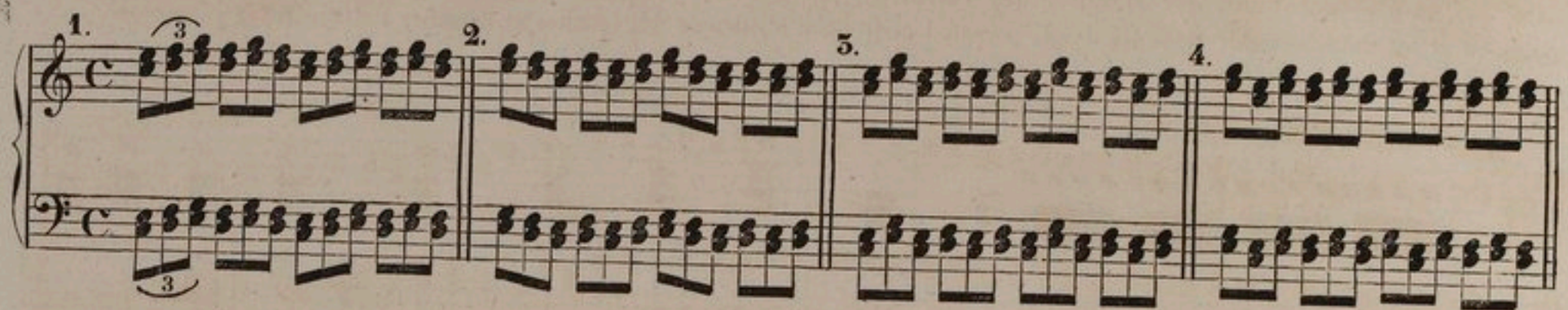


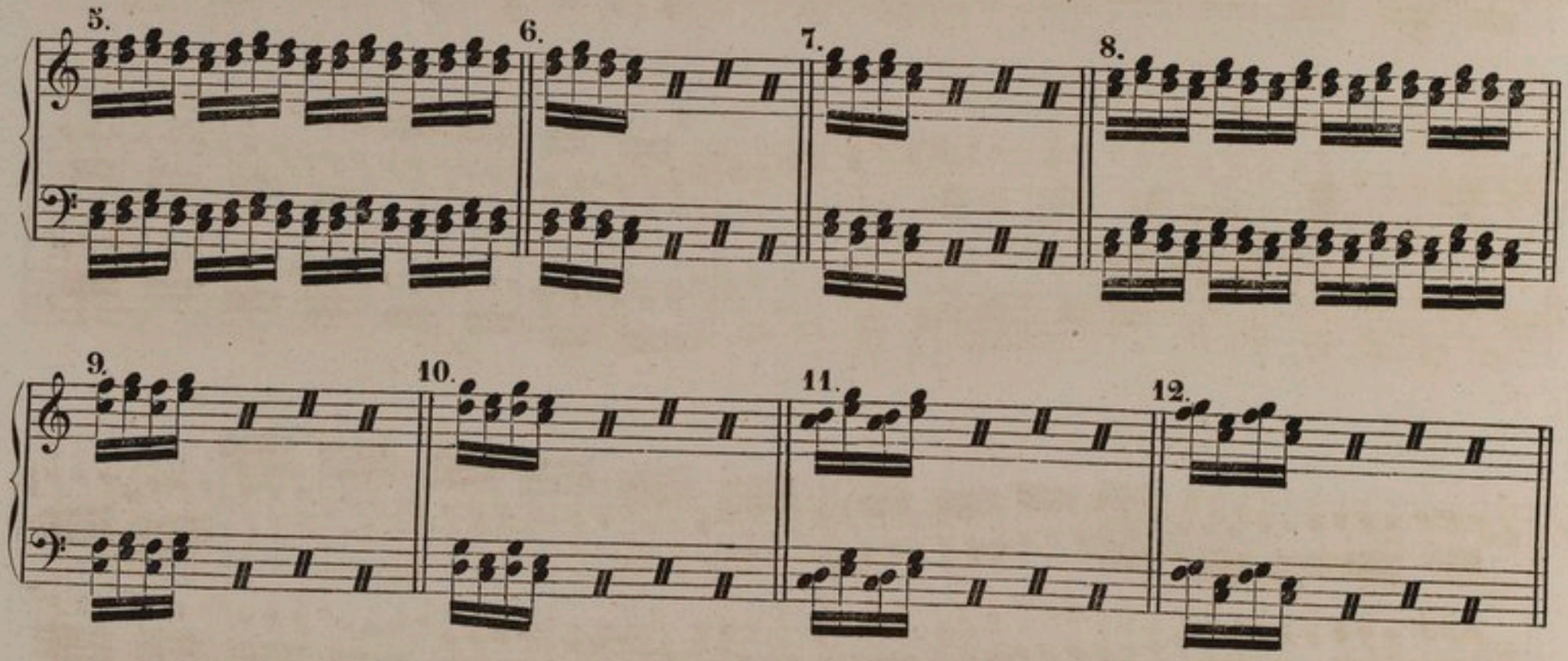




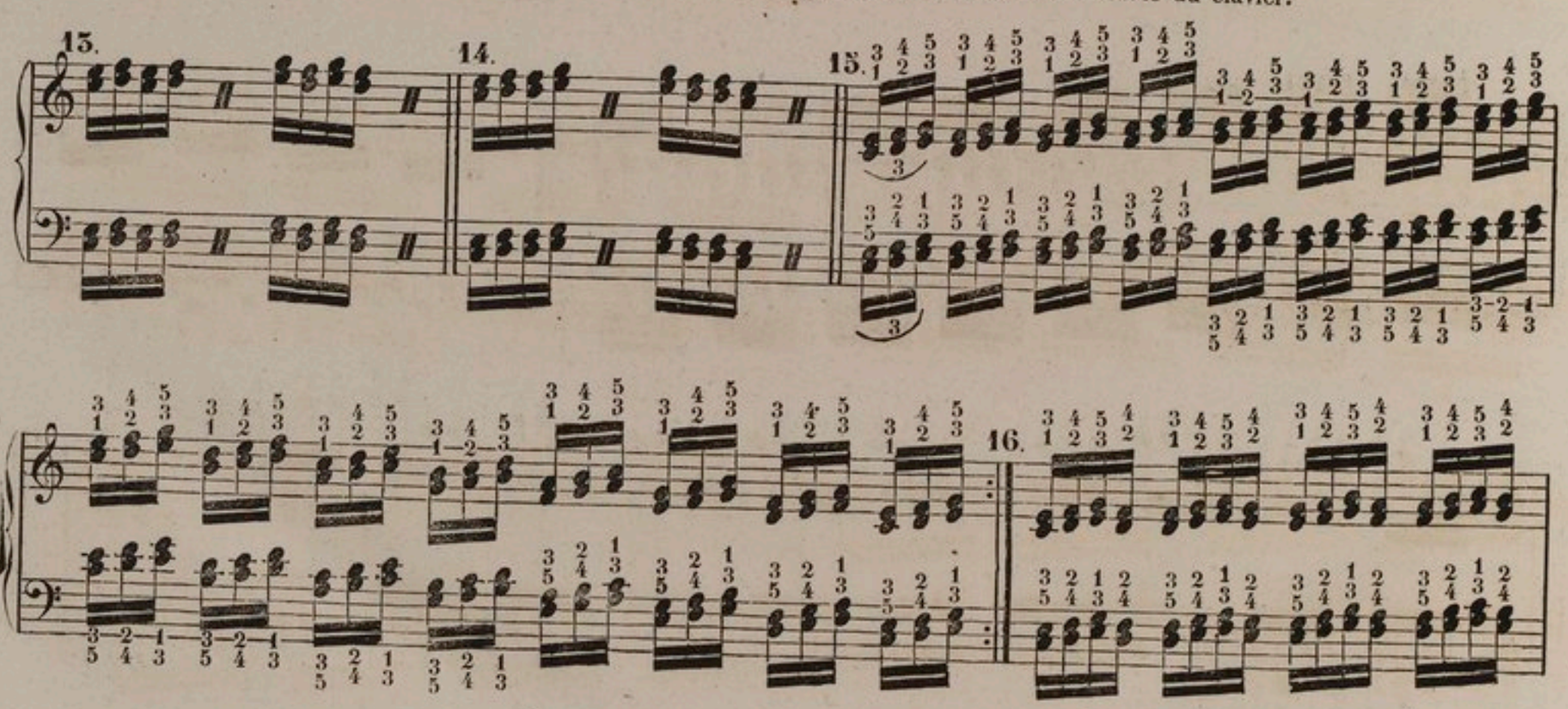
DES TIERCES.

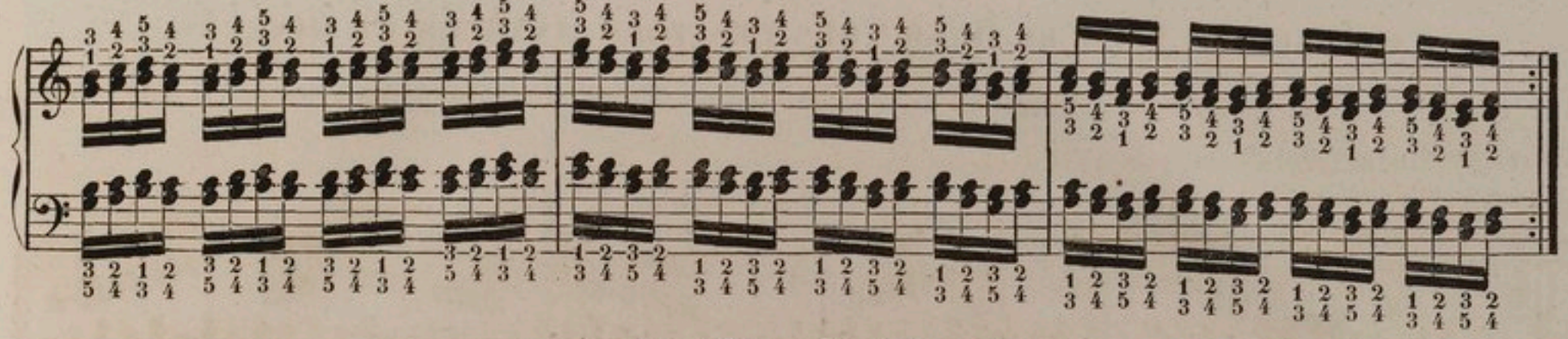
Les exercices en notes doubles sont un des moyens les plus efficaces de perfectionner le mécanisme de la main. Il est donc essentiel d'y donner autant de soins et de temps qu'il en faut pour parvenir à une exécution correcte, c'est-à-dire, à mettre une égalité et un ensemble parfaits dans les sons réunis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



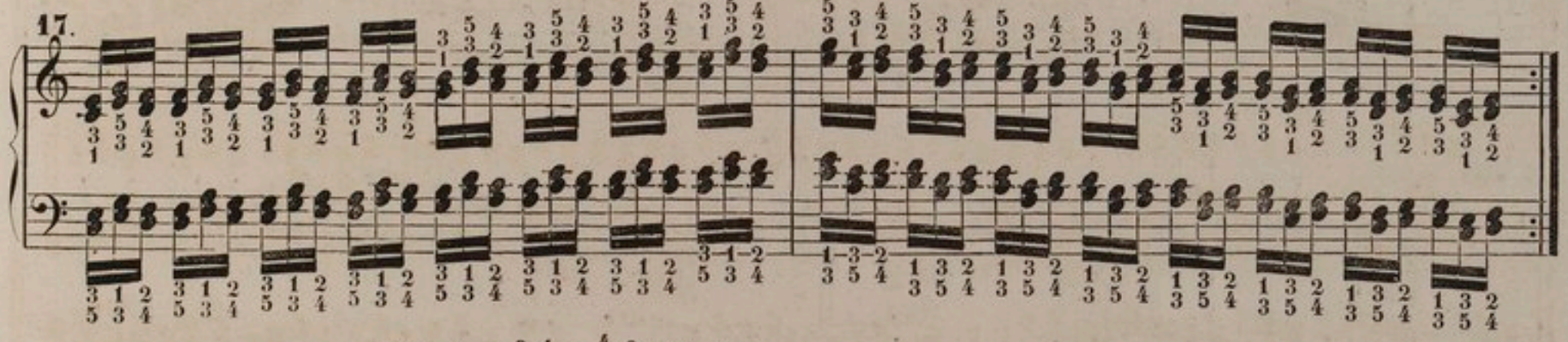


Pour l'exercice 15 et les suivants, on devra parcourir deux ou trois octaves du clavier.

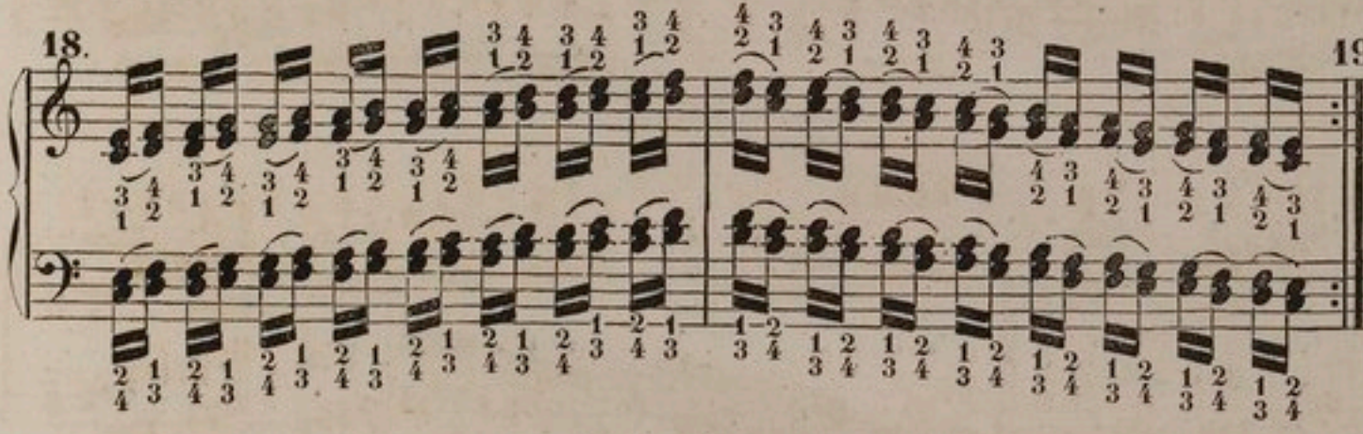




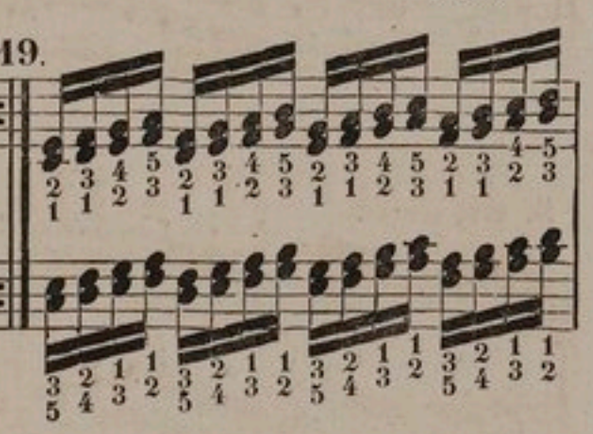
17.

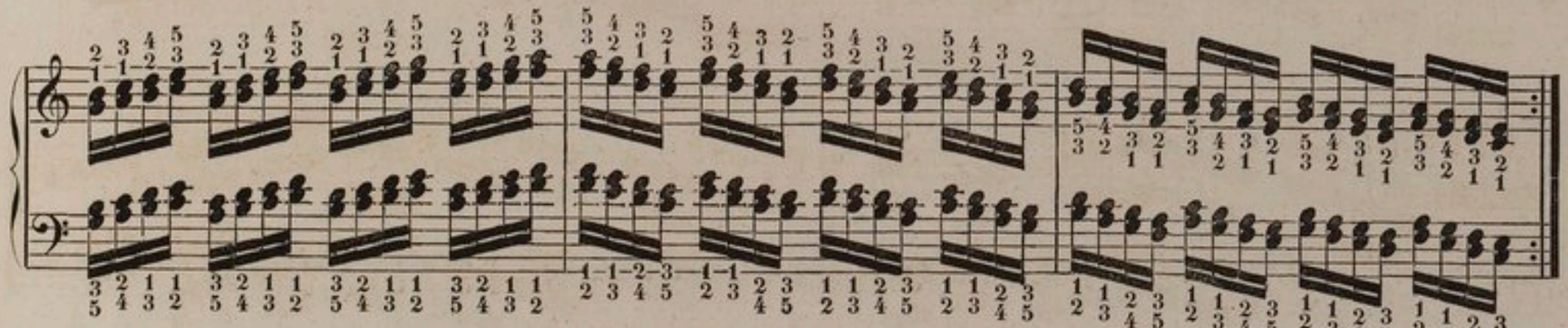


18.

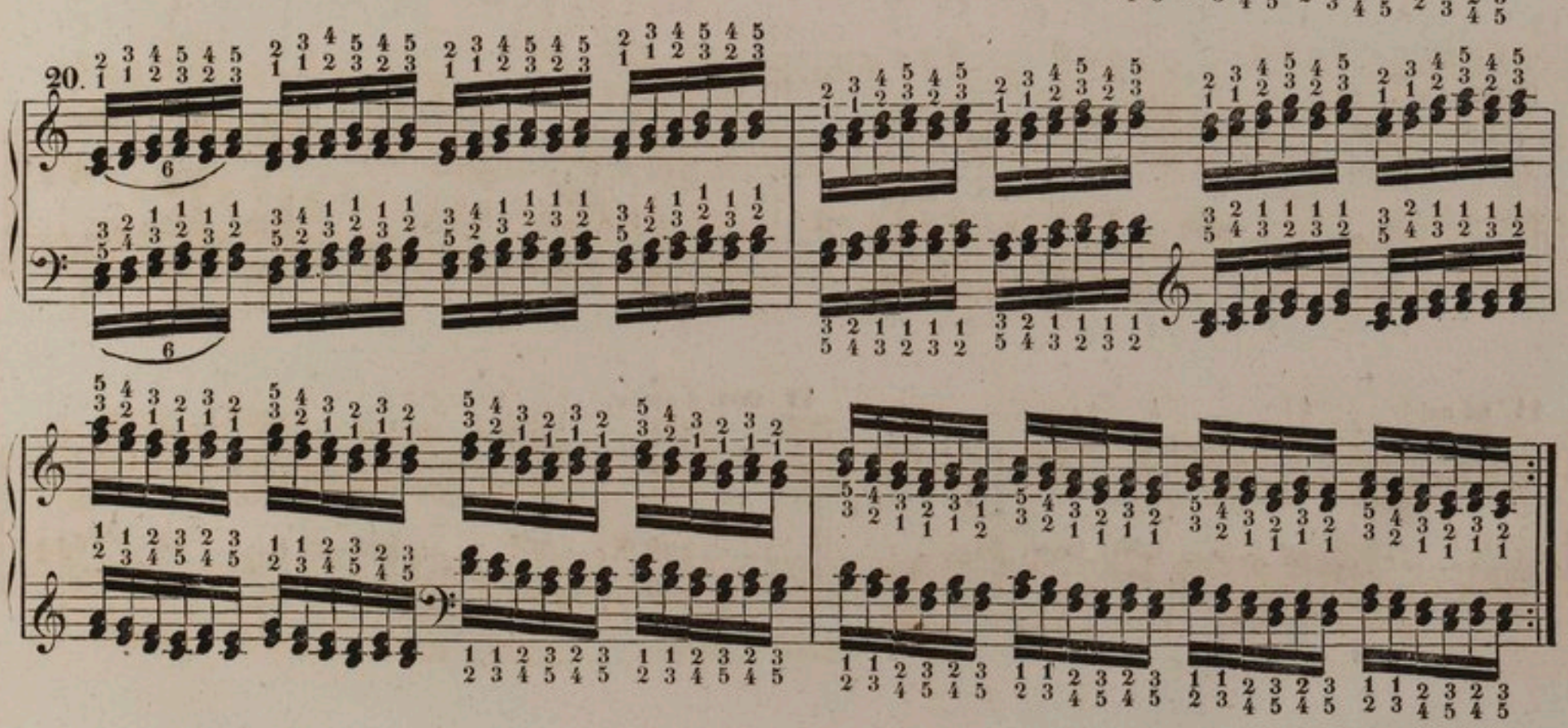


19.





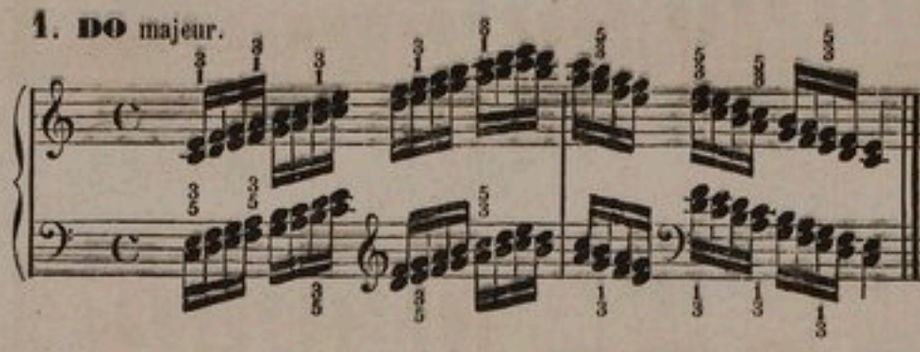
20.



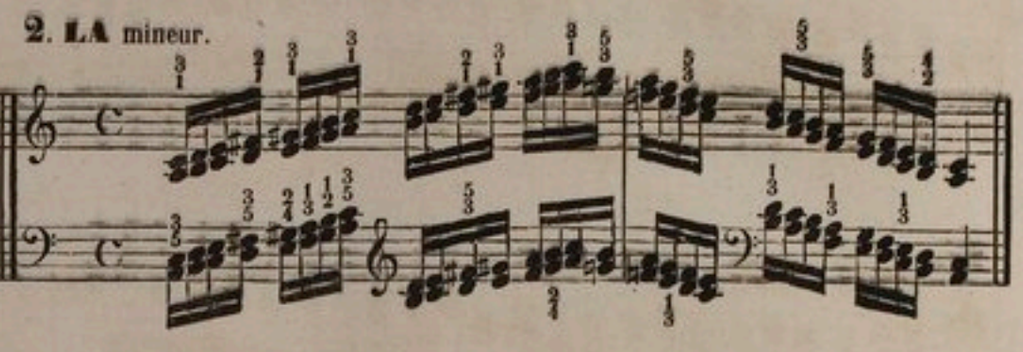
GAMMES EN TIERCES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

Quoique les gammes en tierces ne se rencontrent que rarement dans les tons qui ont plus de quatre accidents à la clef, il est bon de s'y exercer dans tous les tons.

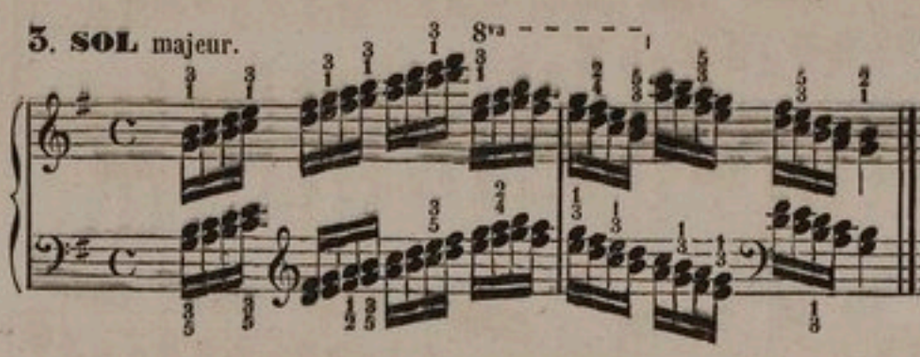
1. **DO** majeur.



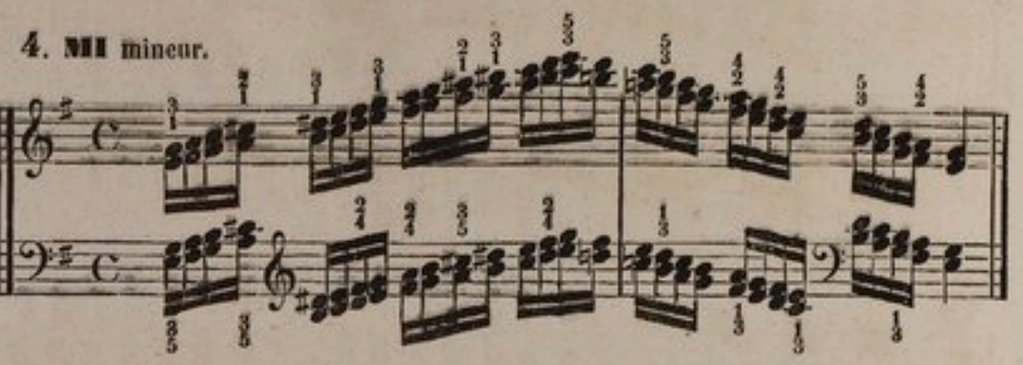
2. **LA** mineur.



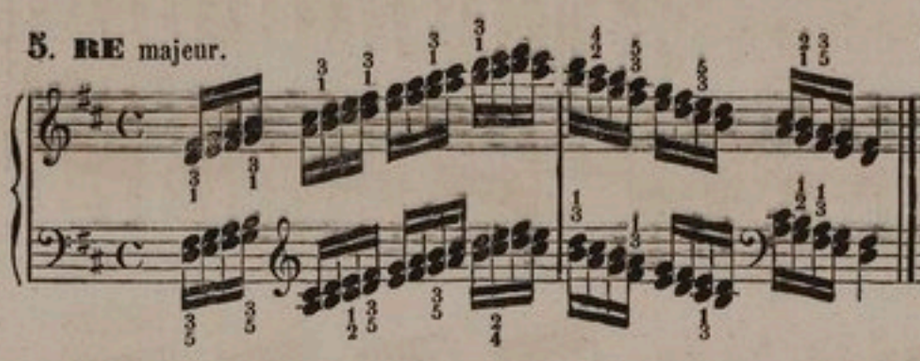
3. **SOL** majeur.



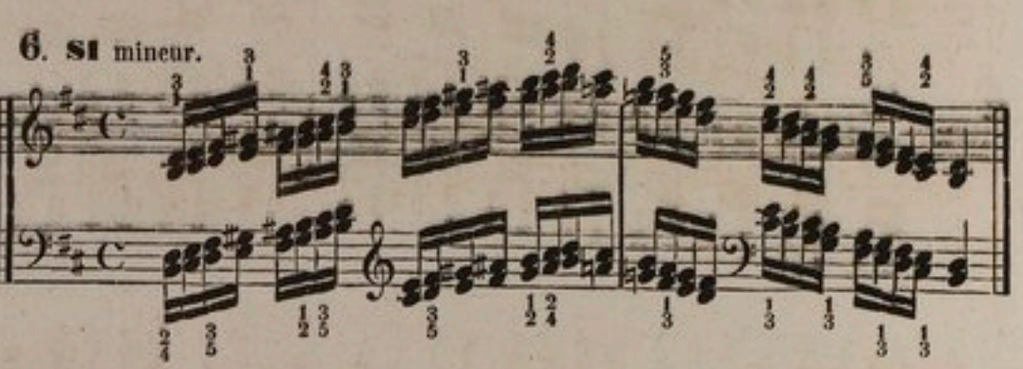
4. **MI** mineur.



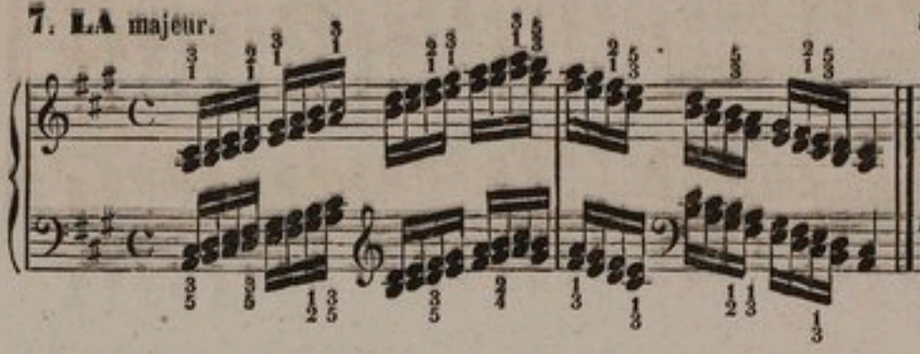
5. **RE** majeur.



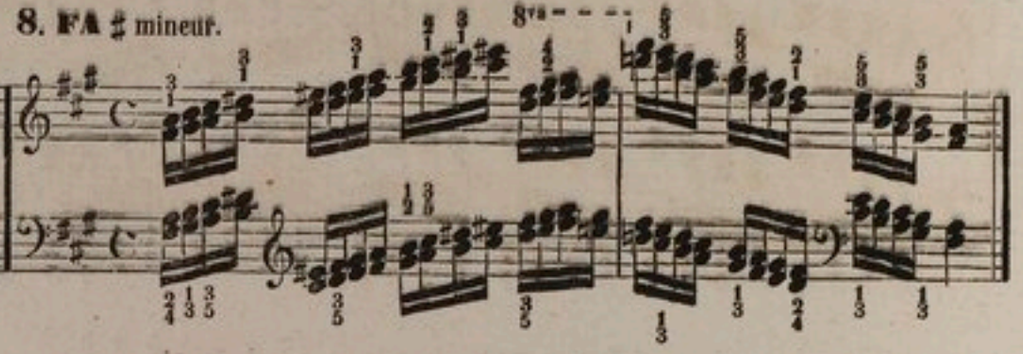
6. **SI** mineur.



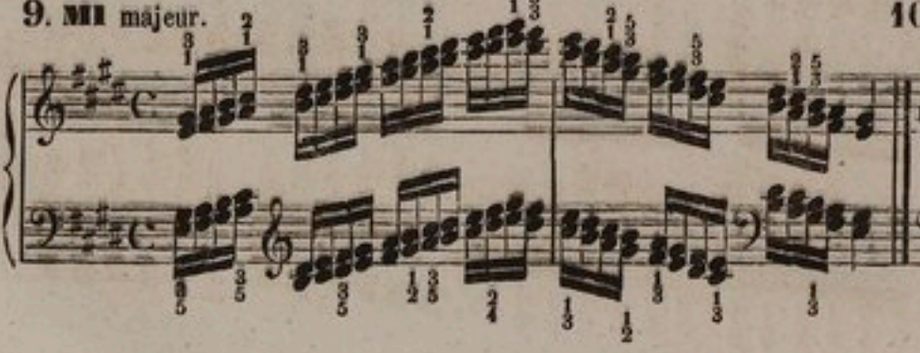
7. **LA** majeur.



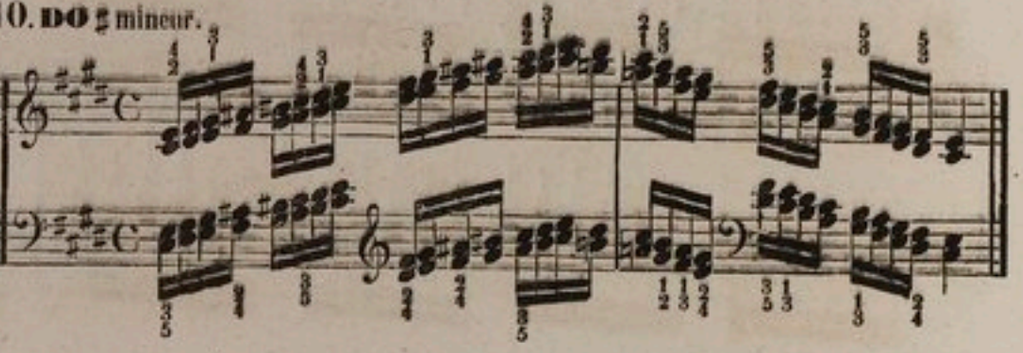
8. **FA ♯** mineur.



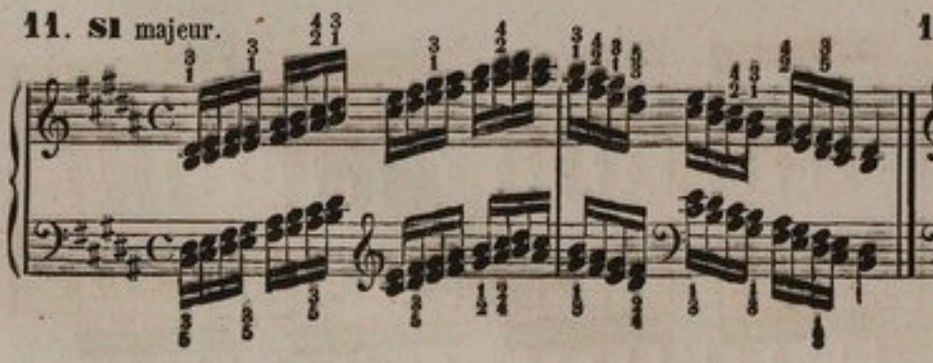
9. **MI** majeur.



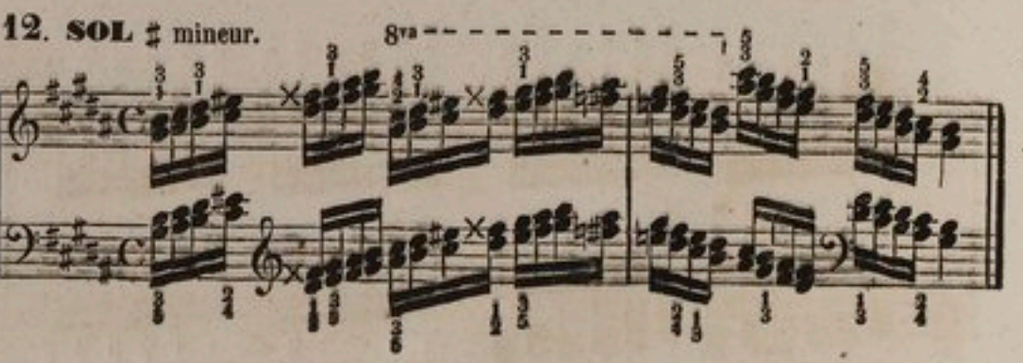
10. **DO ♯** mineur.



11. **SI** majeur.



12. **SOL ♯** mineur.



13. **FA** ♯ majeur.

14. **RÉ** ♯ mineur.

15. **RÉ** ♭ majeur.

16. **SI** ♭ mineur.

17. **LA** ♭ majeur.

18. **FA** mineur.

19. **MI** ♭ majeur.

20. **DO** mineur.

21. **SI** ♭ majeur.

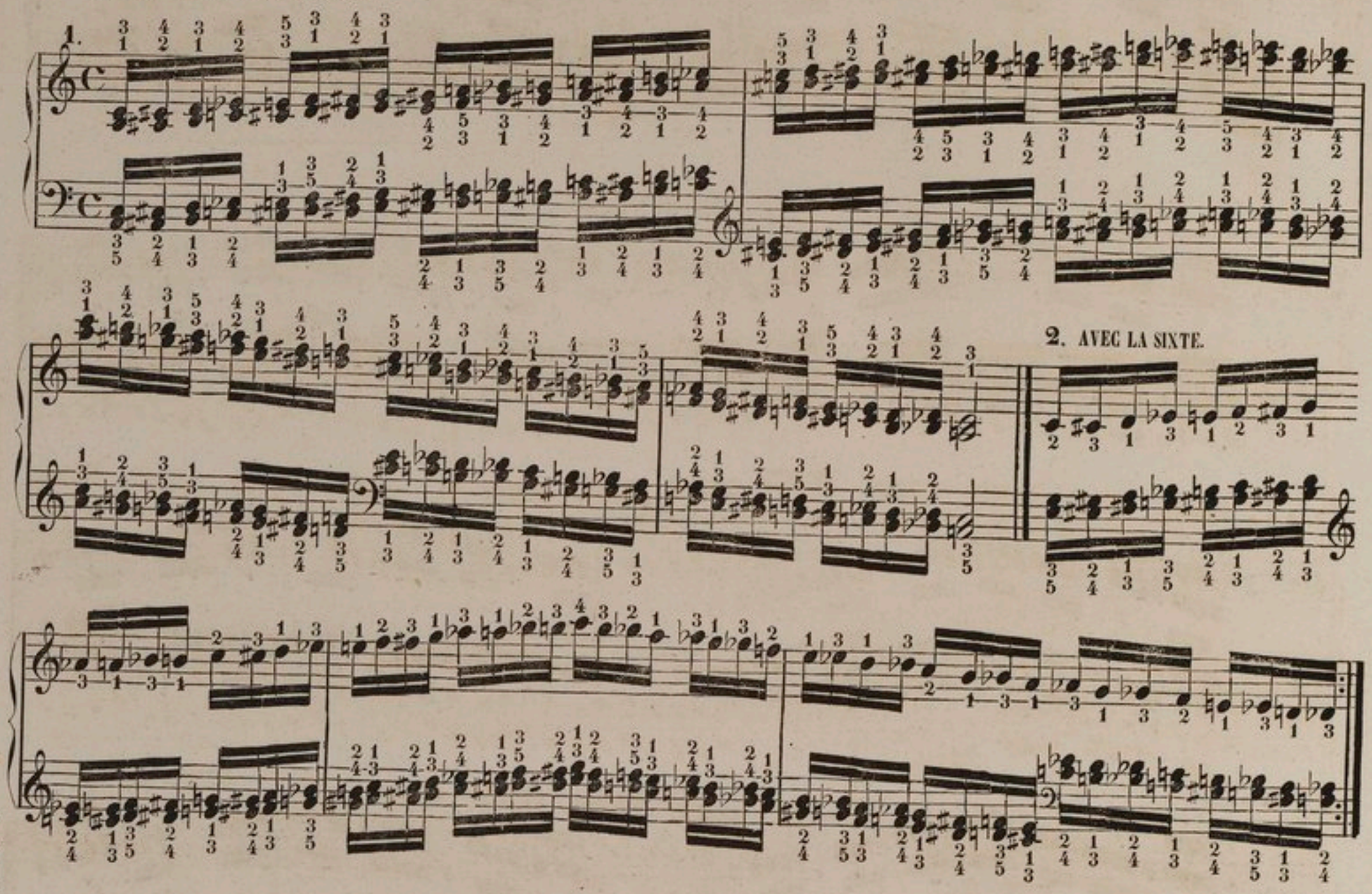
22. **SOL** mineur

23. **FA** majeur.

24. **RE** mineur.

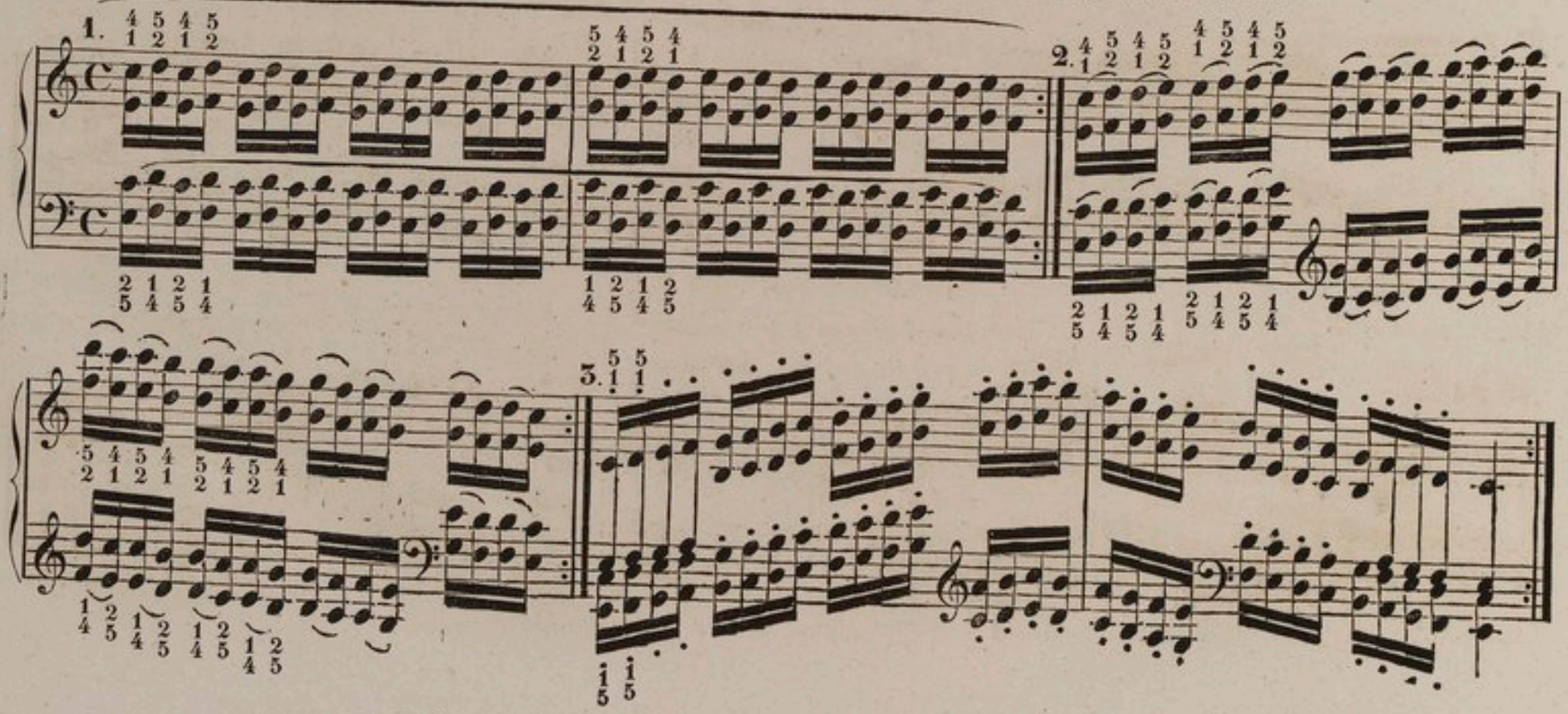
GAMMES CHROMATIQUES EN TIERCES.

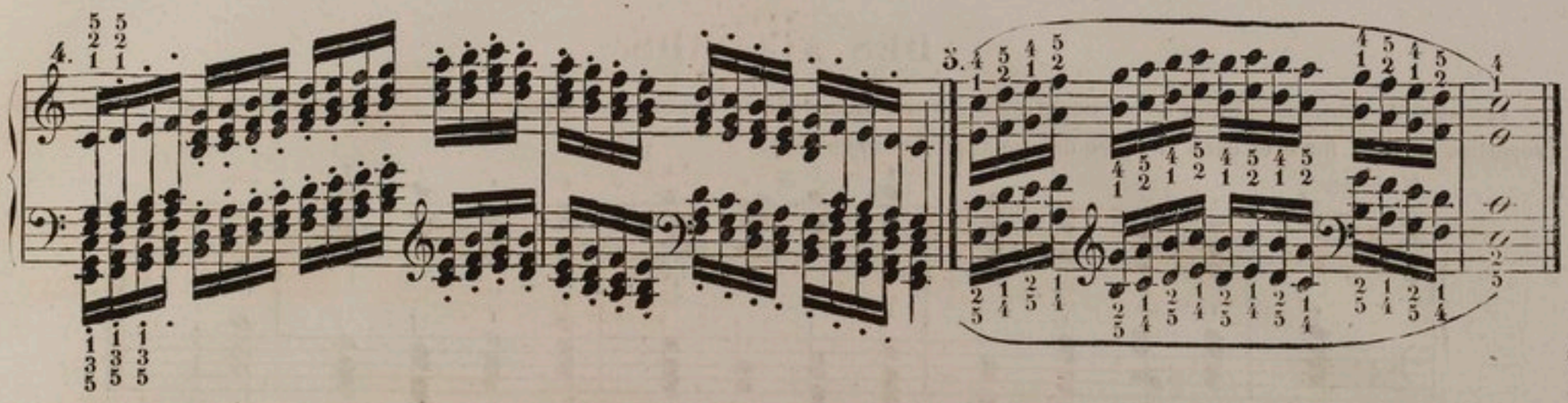
Les pianistes ne sont pas d'accord sur le doigté des gammes chromatiques en tierces ; celui que j'ai adopté me semble avoir l'avantage d'une régularité parfaite.



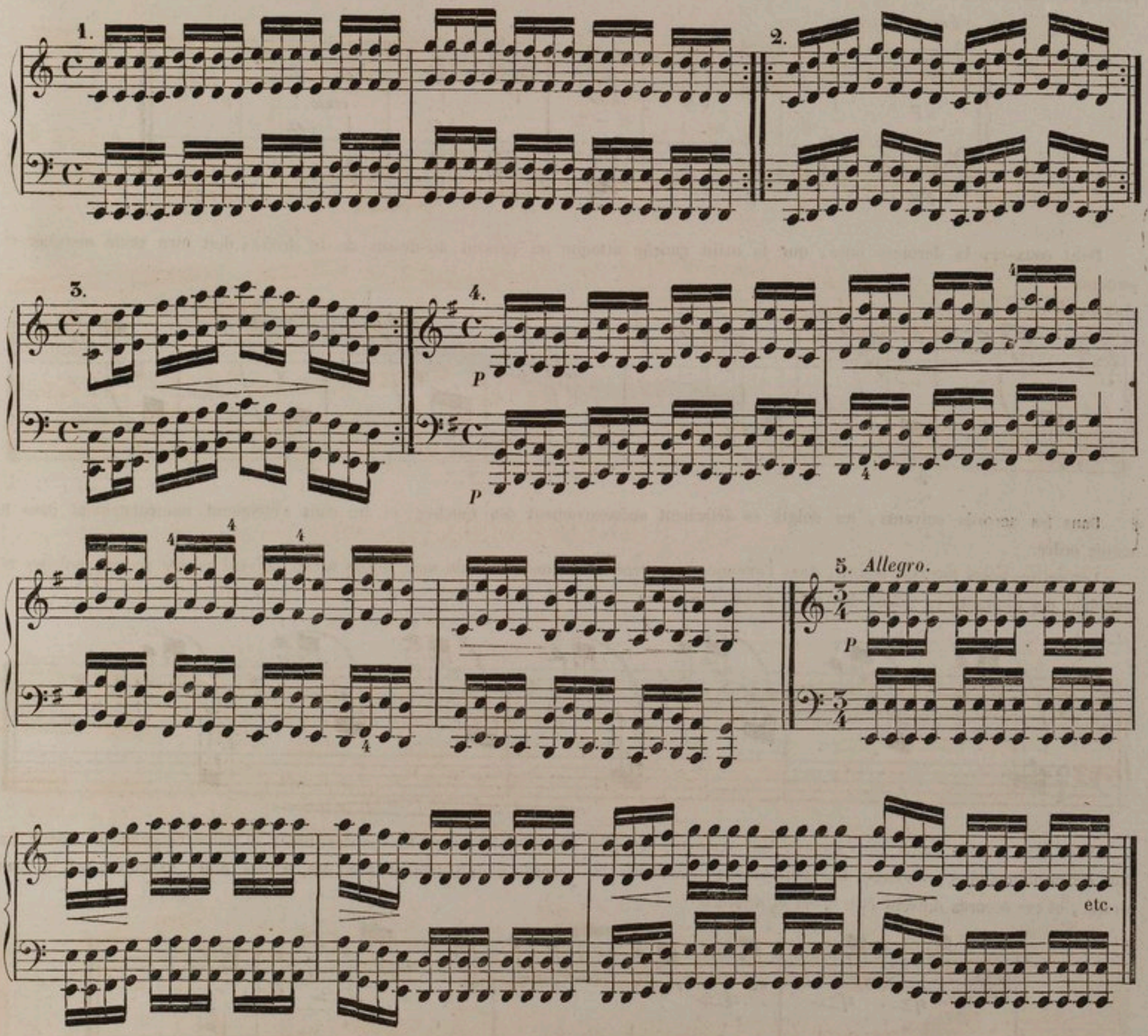
EXERCICES EN SIXTES.

Les exercices en sixtes ont le double avantage de donner de la souplesse aux doigts et de l'extension à la main : 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.





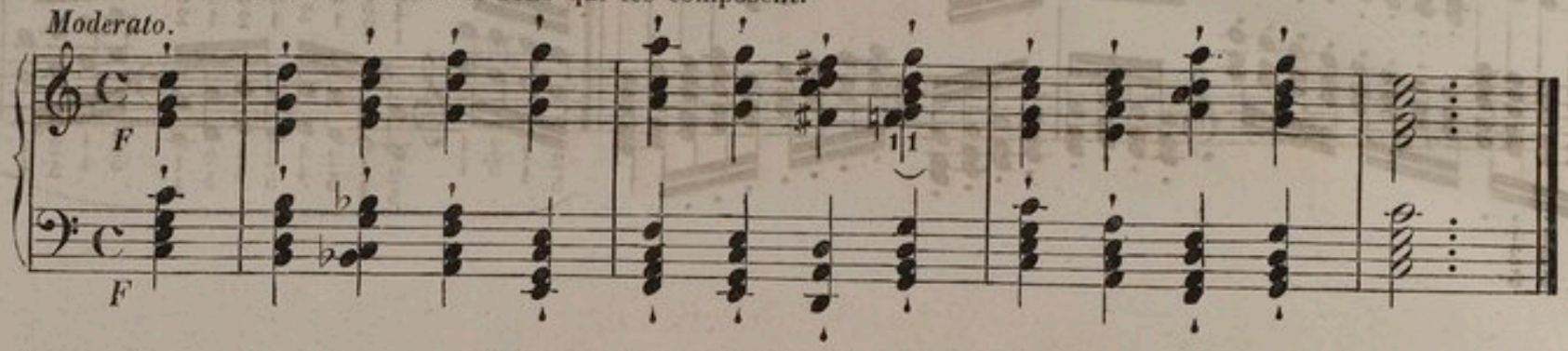
EXERCICES EN OCTAVES.



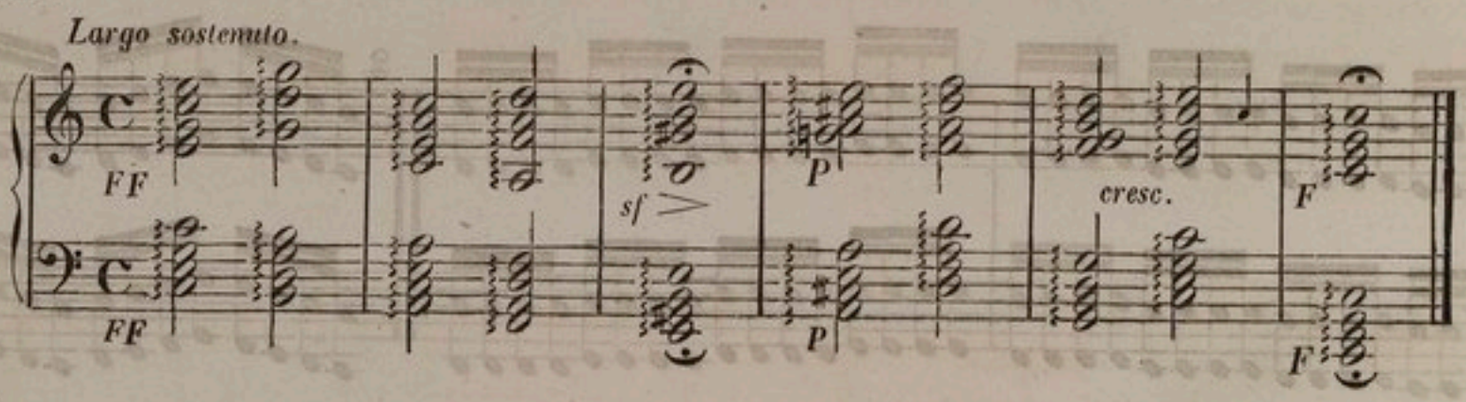
Je n'indique ici qu'un petit nombre d'exercices en octaves ; mais les élèves devront travailler en octaves tous les exercices pages 10, et les gammes pages 20. Cette étude est très utile pour donner de la légèreté au poignet.

DES ACCORDS.

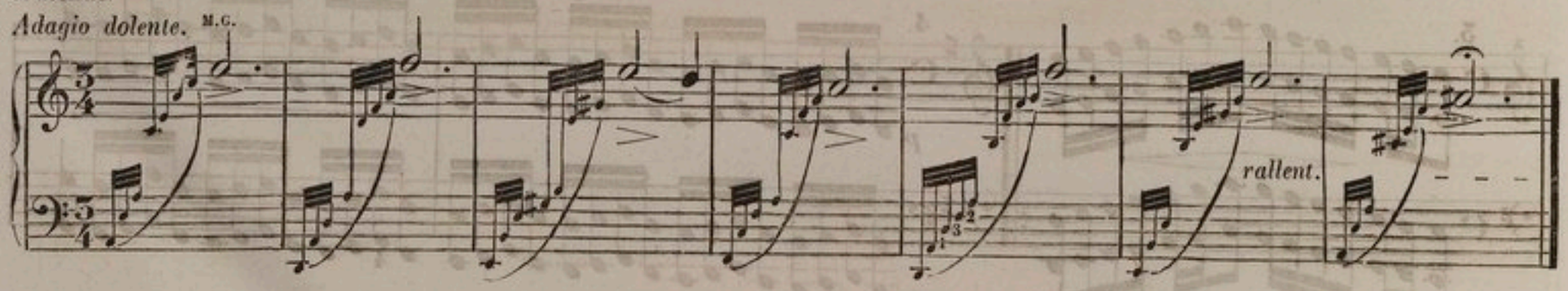
Les accords sont susceptibles de plusieurs modes d'exécution; ainsi, les suivants demandent: 1° un ensemble parfait; 2° une égale proportion dans la force et dans la durée des sons qui les composent.



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

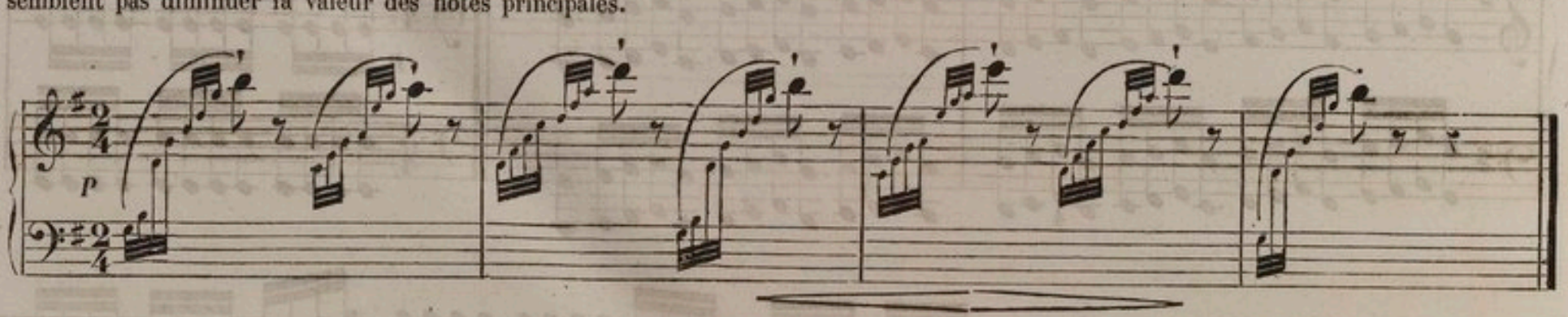


Dans ceux-ci, la dernière note, que la main gauche attaque en passant au-dessus de la droite, doit être seule marquée et soutenue.

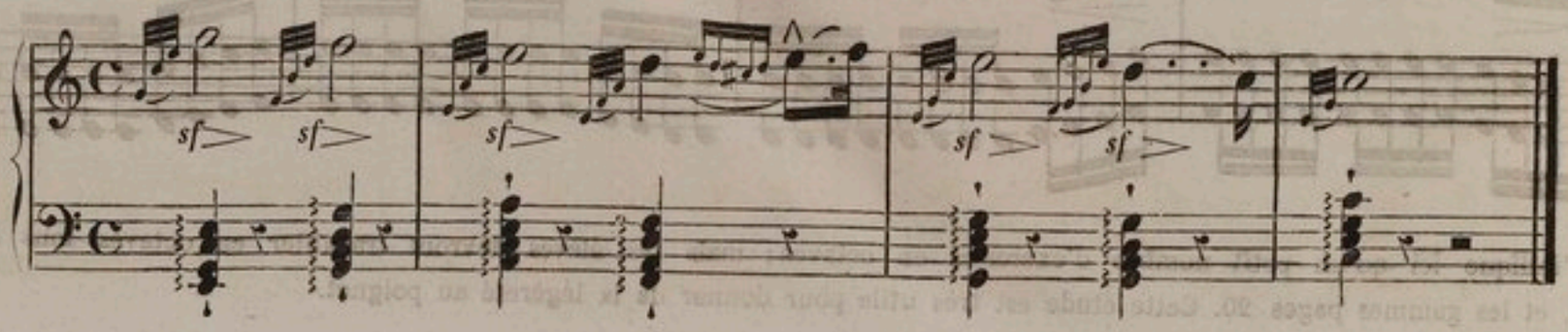


Dans les accords suivants, les doigts se détachent successivement des touches, et les sons s'éteignent immédiatement dans le même ordre.

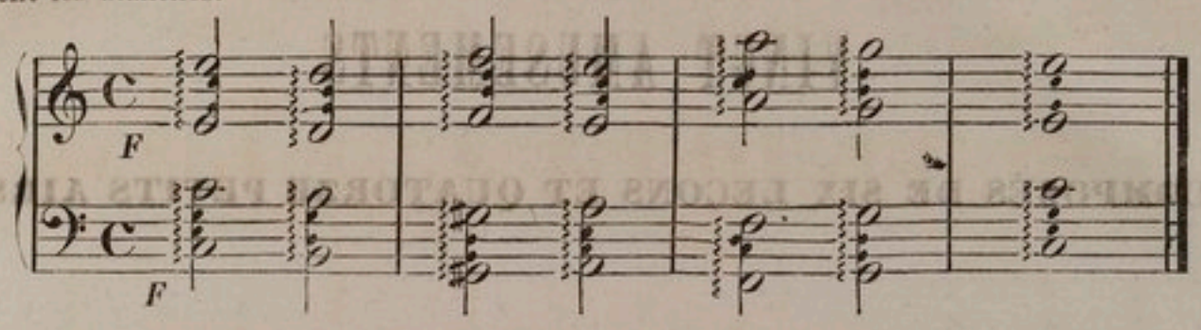
Les petites notes formant accord, dans l'exemple qui précède et dans celui que nous allons noter, doivent passer si vite qu'elles ne semblent pas diminuer la valeur des notes principales.



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 par 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 cinquième doigt soutiennent les blanches.

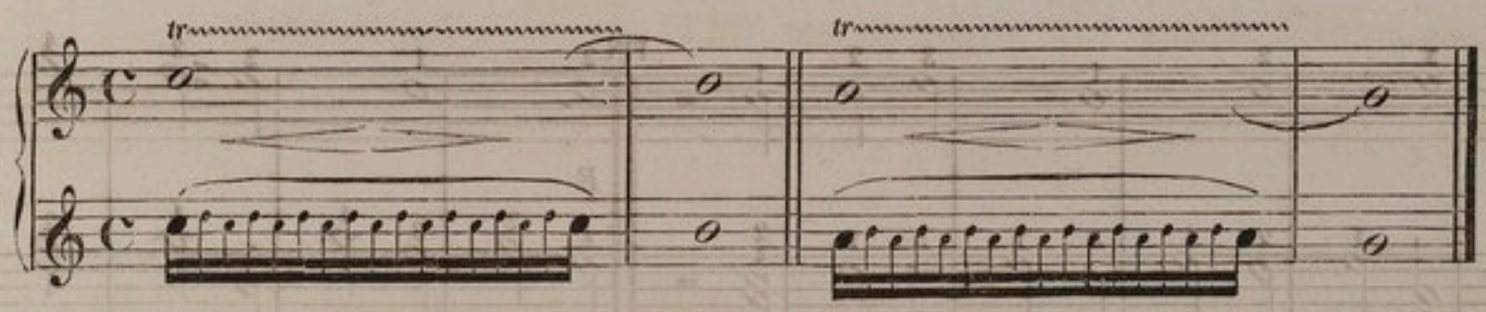


CONSERVATOIRE DE MUSIQUE, BIBLIOTHÈQUE.

DES ORNEMENTS.

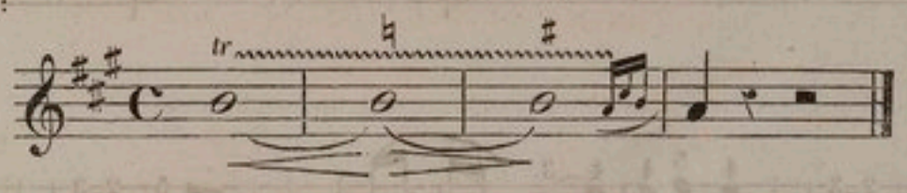
Nous avons déjà traité, dans cette méthode, des ornements et des règles d'exécution auxquelles ils sont soumis; il devient donc superflu de préciser ici l'exécution de chacun d'eux. D'ailleurs, si l'on en excepte les cadences, les ornements écrits généralement en petites notes, offrent trop peu de difficultés 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 :

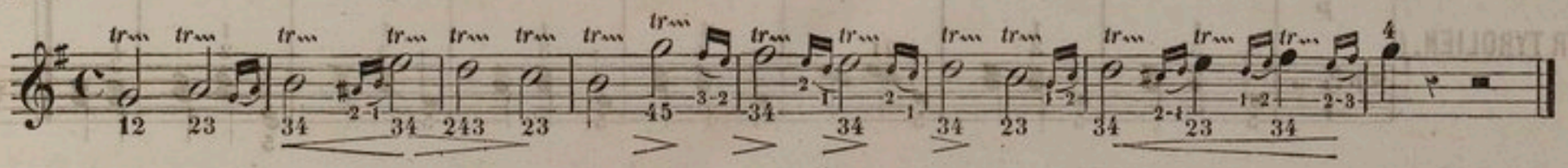


Les petites notes qui, quelquefois, précèdent la chûte de la cadence, se nomment *terminaison*. La terminaison n'est point essentielle à la cadence, comme l'ont voulu quelques auteurs, mais purement facultative : ainsi, quand elle peut avoir lieu, c'est au compositeur à l'indiquer, comme il doit le faire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

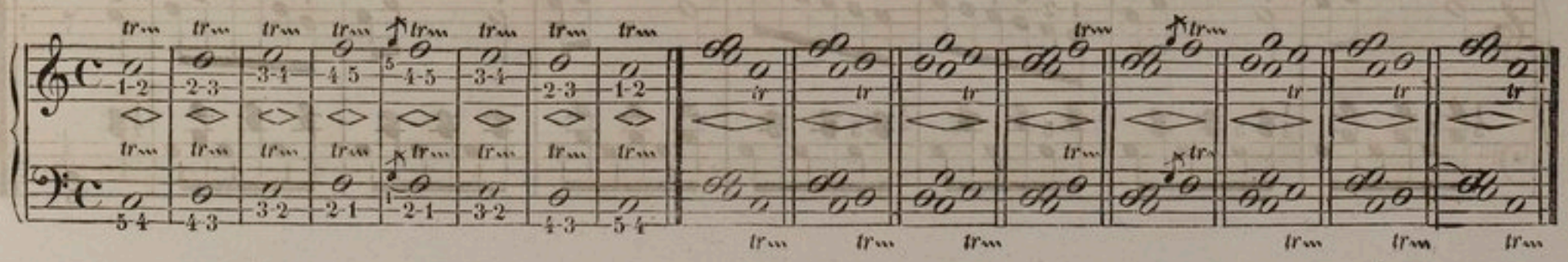
L'intervalle qui sépare la note auxiliaire de la note principale, peut, dans la durée d'une cadence, varier d'un demi-ton en montant ou en descendant. EXEMPLE :



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. EXEMPLE :



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.



VINGT AMUSEMENTS

COMPOSÉS DE SIX LEÇONS ET QUATORZE PETITS AIRS.

Andante.

N° 1.
LEÇON.

P

FIN.

F

D.C.

Andantino.

N° 2.
AIR TYROLIEN.

P

N° 3.
AIR VIENNOIS.

Allegretto.

P *mf*

P

N° 4.
LEÇON.

Allegro.

P legato

P *F* *F* *sf* *sf*

P

P

P

1ma 2da

N° 5.
MÉLODIE
DE F. SCHUBERT.

Andante.

P

sf

P

N° 6.
AIR VÉNITIEN.

Allegretto.

P

mf

P

FIN.

F

D. C.

N° 7.
LEÇON.
TARENTELLE.

Presto.

P marcato

1ma

2da

5

F

1 3

F

1ma

2da

P marcato

P

1ma

2da

N° 8.
Air de
L'ELISIRE D'AMORE,
(DONIZETTI.)

Allegretto.

5

1 3 2 1

3 2

P

mf

P

1ma

2da

F

N° 9.

MIRE DANS MES YEUX TES YEUX.

(Mlle LOÏSA PUGET.)

Allo vivace.

P scherz.

mf

8va

F scherz.

N° 10.

LEÇON.

Allegro risoluto.

F

sf

sf

sf

P

P

cresc — —

N° 11.
BOLERO
DE
NE TOUCHEZ PAS A LA REINE.
(X. BOISSELOT.)

Allegro.

fm

F

P

F

P

di min.

F

N° 12.
CAVATINE
DE
LA VIOLETTE.
(CARAFA.)

Andantino.

P espressivo

PP

sf

in tempo

rall.

P

rall.

N° 13.
LEÇON.

Andantino.

PP dol.

FIN.

mf

rallo

D. C.

N° 14.

THÈME DE BELLINI.

Andantino.

P dol.

P

sf

cresc.

rallent.

in tempo.

N° 15.

LE COR DES ALPES.

(PROCH.)

Andante.

P

F

FIN.

N° 16.

Ariette de

MARCO SPADA.

(D. F. E. AUBER.)

Allegretto.

cresc.

P

mf

FIN.

a tempo

rall.

Allegro agitato

N° 17.
LEÇON.

dimin.

FIN.

dim.

N° 18.
Air de ballet
DE
GISELLE,
(AD. ADAM.)

Allegro.

F *P* *PP*

F *dimin.* *PPP* *morendo*

N° 19.
ROMANCE
DU
MULETIER.
(HEROLD.)

Andante.

P

N° 20.

REDOWA CÉLÈBRE.

(WALLERSTEIN.)

Andantino.

P

F

FIN.

mf

dim.

D.C.

TROIS RÉCRÉATIONS.

RONDO-VALSE

SUR L'AIR : *POVERA SIGNORA.*

DU CONCERT A LA COUR,

(1re RÉCRÉATION.) (AUBER.)

Allegro vivace. (♩=144.)

INTRODUCTION.

P *Ped.* *cresc.*

sf *P* *P* *cresc.* *sf* *P leggiero* *rallent.*

Non troppo vivo. (𝅗𝅥.=72.)

RONDO-VALSE.

P *P* *sf* *P*

mf

P

F ben marcato.

F

Strepitoso il tempo.

P

P

molto cresc.

F

F

FF con fuoco.

FF

8va

Ped.

BAGATELLE

SUR LE DUO FAVORI DE L'OPÉRA :

UN' AVENTURA DI SCARAMUCCIA.

(2e RÉCRÉATION.)

(RICCI.)

Non troppo vivo. (♩=116.)

PRÉLUDE.

P *veloce* *P* *cresc.*

a capricio

sf *sf* *P* *portamento.* *P*

cresc. *e* *sempre* *pesante* *dimin.* *rallent.*

8va

Ped. *P* *rallent.*

Allo moderato. (♪=80.)

DUO FAVORI.

P *dolce.* *Ped.* *sf* *sf* *Ped.* *P*

sf sf mf

P delicato

P sf

sf P sf sf P

P P

cresc.

F F

Allegretto. (♩=92.)

P scherz.

P

mf

mf

P

P

scherz.

P

cresc.

P

Ped.

F

F

FF con fuoco

FF

CAVATINE

DE L'OPÉRA:

LA SONNAMBULA

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE BIBLIOTHÈQUE

(3e RÉCRÉATION.) (BELLINI.)

Allegro moderato. (♩ = 126.)

PRÉLUDE.

P *legato assai.*

cresc. *dimin.*

8va

Ped. *cresc.*

ritenuto *F* *sf* *rinf.* *dimin.* *rallent.* *P*

Andante. (♩ = 104.)

CAVATINE. *P* *sf* *Ped.* *tr* *calando*

In tempo. *rall.* *P* *F risoluto.* *F*

leggiero.

P

P

sf

cresc.

a piacere

sf

P delicato.

cresc.

rallent.

sf

In tempo.

P

sf

Ped.

sf

Ped.

Ped.

PP rallent.

In tempo.

P

sf

Ped.

sf

Ped.

8va

F risoluto.

F

P

P

rinf.

rf

P

P

rinf.

rf

P

P

cresc.

P delicato.

P

sf sf sf P cresc. P

F con fuoco. F

tr tr Animato.

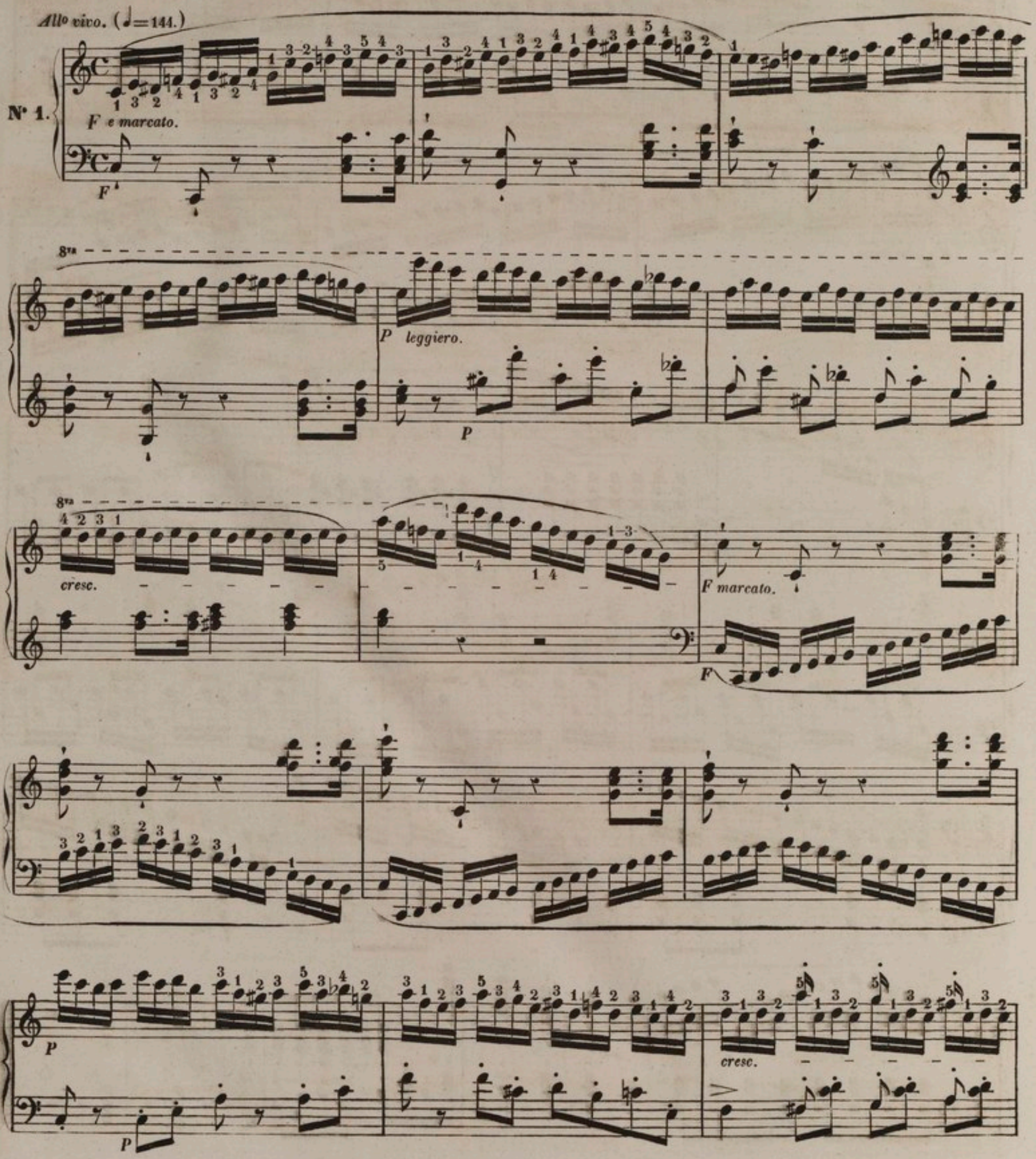
FF sf Ped. sf Ped. F F Brillante

molto cresc.

8va FF FF Ped.

SIX ÉTUDES SPÉCIALES.

VÉLOCITÉ.



F con fuoco.

F *Ped.* *Ped.* *sf*

8va

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

P *cresc.*

8va

F *F* *FF* *FF*

OCTAVES.

(♩=88.) *Allegro non troppo.*

N° 2.

P e staccato.

P

P *P* *cresc.*

P *P*

8va *cresc.* *sf* *sf*

sf *P* *sf* *P* *F* *F*

ETUDE POUR LA MAIN GAUCHE.

(♩. = 92.) *Allo moderato.*

N° 3. *P e grazioso* *P*

1ma 2da

P

P

cresc.

P dol.

P

poco a poco

cresc.

staccato.

sf

P

sf

sf

Ped.

P

F

F

LÉGÈRETÉ.

Allegretto. (♩=100.)

N° 4.

P un poco marcato

P

sf

P

sf

P

sf

P

sf

P leggiero

P

sf

sf

In Tempo.

rallº

P

sf

P

marcato

P

riten.

In Tempo.

sempre più piano

NOTES RÉPÉTÉES.

N° 5.

Vivo. (♩=132.)

P leggierro assai

cresc.

F

sf

dimin.

rf

P

cresc.

sfz

P scherz.

sempre piano.

cresc.

F

F

P scherz.

P

sf

sf

P

P

cresc.

F

F

sf

dimin.

P

P

cresc.

F e ben marcato.

Ped.

M.D.

cresc.

F

NOTES JETÉES.

Allegro agitato. (♩ = 112.)

N° 6.

P leggiero

P

P

P

P

P

rf

rf

rf

rf

sf

P

8va

F

F

Ped.

Procédés de Tantenstein et Cordel, 92, rue de la Harpe.

FIN.

BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE B.N

Paris. — Imp. Simon Raçon et Comp., rue d'Erfurth, 1.