Méthode théorique et pratique pour le piano / par son ancien élève et ami Henry Lemoine / dédié à M. Louis Adam, [...]

MÉTHODE

Théorique et Pratique

POUR

LE PIANO

DÉDIÉE

A M. Louis Adam

Chevalier de la Légion d'honneur
et Inspecteur des Classes de Piano du Conservatoire

PAR SON ANCIEN ELÈVE ET AMI

HENRY LEMOINE

5e ÉDITION

Prix : 25 francs

PARIS
CHEZ HENRY LEMOINE, ÉDITEUR
256, RUE SAINT-HONORÉ

PARIS. — IMPR. Mme RIX EDOUARD BLOT, RUE SAINT-LOUIS, 46

L'art de jouer du pi
cinquante ans. Il a suiv
de la musique moderne
ont perfectionné le m
du XVIIIe siècle, pour le
et *Clementi* ont écrit
d'œuvre, ayant fait pla
bastien Erard, les comp
à profit les nouveaux m
et les œuvres de Cramer,
au commencement du si
de jouer du piano. Le gé
thoven, celui de Weber,
ont suscité une école de v
l'éclat, l'audace et la pu
Thalberg sont les représ
ont à l'art du piano ce q
Tout se tient et tout s'en
Le mécanisme, en se pe
inspirations des grands
trouver de nouveaux mo
pouvoir puiser du moyen
nale, l'épinette et le clavecin
truments des Erard et des
toutes les maisons, la mus
vanter ces transformations
reuses inventions de l'esprit
Au-dessous des génies c
tal des horizons nouveaux,
interprètent leurs œuvres, i

NOTICE

EXTRAITE DU SECOND VOLUME DE LA CRITIQUE MUSICALE

PAR P. SCUDO.

DE L'ENSEIGNEMENT DU PIANO.

L'art de jouer du piano a fait de grands progrès depuis cinquante ans. Il a suivi nécessairement les transformations de la musique moderne, et celles non moins considérables qui ont perfectionné le mécanisme de l'instrument. Le *clavecin* du XVIIIe siècle, pour lequel Emmanuel Bach, Haydn, Mozart et Clementi ont écrit leurs délicieux et immortels chefs-d'œuvre, ayant fait place au *piano forte* de Stein et de Sébastien Érard, les compositeurs se sont empressés de mettre à profit les nouveaux moyens d'expression qu'on leur offrait, et les œuvres de Cramer, de Steibelt et de Hummel marquent, au commencement du siècle, une phase nouvelle dans l'art de jouer du piano. Le génie pathétique et grandiose de Beethoven, celui de Weber, hardi, touchant et chevaleresque, ont suscité une école de virtuoses qui s'est fait remarquer par l'éclat, l'audace et la puissance de l'exécution. MM. Liszt et Thalberg sont les représentants illustres de cette école qui est à l'art du piano ce que Paganini a été à l'art du violon. Tout se tient et tout s'enchaîne dans l'histoire de la musique. Le mécanisme, en se perfectionnant, excite le génie, et les inspirations des grands maîtres forcent le mécanisme à trouver de nouveaux moyens d'expression. Depuis le *tympanon* grossier du moyen âge, depuis le *clavicorde*, la *virginale*, l'*épinette* et le *clavecin*, qui ont précédé les beaux instruments des Érard et des Pleyel, qui sont aujourd'hui dans toutes les maisons, la musique n'a cessé de suivre ou de devancer ces transformations matérielles de l'une des plus heureuses inventions de l'esprit humain.

Au-dessous des génies créateurs qui ouvrent à l'art musical des horizons nouveaux, et à côté des grands virtuoses qui interprètent leurs œuvres, il y a des hommes modestes qui, voués par goût à l'enseignement, répandent la lumière et les bons principes et sont dignes, à ce titre, de fixer l'attention de la critique. Parmi les nombreux artistes qui se sont distingués en France dans la carrière si difficile de l'enseignement, il est juste de placer M. Henry Lemoine. Né à Paris le 21 octobre 1786, Henry Lemoine qui était le quatrième fils d'un éditeur de musique fort estimé, entra au Conservatoire de musique dans le mois de mai 1798. Il eut pour premier maître de solfége Mathieu, et Nicodami lui donna des leçons de piano jusqu'au moment où il fut admis dans la classe de M. Adam. Quelque temps après, M. Lemoine entra aussi dans une classe d'harmonie dont la connaissance est indispensable à un bon professeur de piano. Il reçut successivement des conseils de Berton, d'Éler, de Dourlen et de Catel, qui n'avaient point de principes communs et dont la méthode n'était fondée que sur des faits d'expérience. Cette fluctuation de règles contradictoires, jointe à une maladie que fit alors M. Lemoine, retardèrent ses progrès dans l'étude de l'harmonie qu'il dut recommencer plus tard sous la direction de M. Reicha, auquel M. Lemoine reconnaît devoir les connaissances qu'il possède dans l'art de la composition. En 1803 M. Lemoine remporta, au concours, le second prix d'harmonie, et l'année suivante le second prix de piano, dont le premier prix lui fut décerné en 1809. Agé de vingt-trois ans, M. Lemoine, qui venait enfin de voir couronner ses efforts, quitta le Conservatoire et se voua dès lors à l'enseignement. A la mort de son père, arrivée au mois d'avril 1817, M. Lemoine lui succéda comme éditeur de musique. Cette double qualité d'éditeur et de professeur estimé, a permis à M. Lemoine d'étendre ses relations dans le monde et de juger par

lui-même du mérite des ouvrages qu'il consentait à publier. C'est à lui qu'on doit les premiers ouvrages d'Hérold, ceux de M. Herz et la plus grande partie des œuvres de M. Bertini, dont il a su apprécier le talent et deviner le succès. Comme compositeur, M. Lemoine a publié une foule de pièces et de sonatines agréables fort heureusement appropriées à l'enseignement, des *Solféges élémentaires à une et deux voix*, un *Traité pratique d'Harmonie* et une *Méthode pratique pour le piano*, dont la première édition, qui parut en 1827, s'est tirée jusqu'à six mille exemplaires. Cette méthode, qui en est aujourd'hui à sa cinquième édition, mérite de fixer notre attention.

Il existe un nombre considérable de méthodes de piano. Il y a peu d'artistes célèbres, ou de compositeurs estimés, qui n'aient cédé au désir de publier un ensemble d'observations et d'exercices plus ou moins bien appropriés au but qu'ils voulaient atteindre, car il ne suffit pas d'être un habile exécutant ni même un musicien de génie pour avoir les qualités nécessaires à l'enseignement. On pourrait presque affirmer que l'enseignement exige un ordre de facultés qui sont incompatibles avec celles d'un virtuose ou d'un compositeur original. Sans remonter à la *dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin* que Rameau publia en 1732, on peut assurer que le premier ouvrage élémentaire qui ait eu grand succès en France, est le *Cours d'éducation pour le piano,* de Louis Félix Despréaux, accompagnateur à l'École royale de chant fondée en 1771, et qui fut ensuite professeur de piano au Conservatoire de musique. La *Méthode* de Despréaux, qui est divisée en cinq parties, régna presque exclusivement dans le commerce jusqu'à la publication, en 1796, de l'*Art de toucher le piano forte* de Viguerie, qui a obtenu un succès prodigieux qui n'est point encore épuisé. A ces essais informes qui ont eu leur utilité succéda, en 1802, la *Méthode nouvelle pour piano* de Louis Adam, qui fait époque dans l'histoire de l'enseignement et qui peut être considérée comme l'ouvrage classique du Conservatoire. Supérieure à toutes celles qui avaient paru en France sur le même sujet, la *Méthode* d'Adam, dont il s'est vendu plus de vingt mille exemplaires, se distingue par de bons principes sur le doigté, par un goût excellent, sur le choix des morceaux qui servent d'exemple, et par un ensemble de qualités précieuses qui en font un ouvrage qu'on pourra toujours consulter avec fruit. Ce coup d'œil rapide, jeté sur l'histoire de l'enseignement du piano en France, nous fait mieux comprendre la distance qui sépare les essais de Despréaux et de Viguerie, de la *Méthode* d'Adam et de celle de M. Lemoine son élève.

Toute méthode ayant pour objet d'apprendre à jouer d'un instrument quelconque se divise en deux parties bien distinctes : la partie purement technique où sont exposées les règles du mécanisme, et la partie qu'on peut appeler esthétique, et qui vise à diriger le goût de l'élève et à lui donner le sentiment des beautés de l'art. Les méthodes diffèrent entre elles par les principes sur le mécanisme qui caractérise la nature de chaque instrument, tandis qu'elles se ressemblent beaucoup par les idées qui s'adressent au goût et à l'intelligence de l'artiste. C'est ainsi qu'il y a dans la littérature la grammaire proprement dite qui enseigne les règles de la syntaxe d'une langue particulière, et puis cet ensemble de principes de tous les temps et de tous les pays, parce qu'ils expriment des vérités générales de la raison et du sentiment. Or, tout instrument, quelle que soit l'étendue de son échelle et la complication de son mécanisme, n'étant, après tout, qu'une imitation plus ou moins parfaite de la voix humaine, il résulte que l'art de bien chanter est le but suprême où doivent tendre les efforts de tous les virtuoses. Mais avant que l'élève puisse aborder la partie esthétique ou morale de l'art, il est absolument nécessaire qu'il connaisse la langue qu'il veut parler, et qu'il ne soit arrêté par aucune difficulté matérielle du mécanisme. La confusion de ces deux ordres d'étude ne produira jamais que de mauvais musiciens ou des virtuoses incapables d'exprimer les sentiments que leur inspire la musique des maîtres.

Il peut donc exister deux espèces de méthodes : l'une générale, qui embrasse toutes les parties de l'art, depuis les plus simples notions jusqu'aux considérations les plus élevées sur le style et l'expression ; l'autre plus spécialement consacrée à l'étude du mécanisme, n'ayant d'autre prétention que de former de bons élèves qui puissent franchir la distance qui sépare l'ordre matériel de l'ordre moral. Tel est le caractère qui distingue la *Méthode* de Louis Adam de celle de M. Lemoine, qui en est pour ainsi dire la préparation. M. Lemoine l'avoue d'ailleurs avec une modestie qui honore son caractère. « Je n'ai point la prétention, dit-il dans l'Avertissement mis en tête de la première édition de sa *Méthode*, de l'assimiler aux grandes Méthodes si justement célèbres, surtout à celle de mon maître Louis Adam. Mon ouvrage présente seulement une classification d'exercices gradués plus méthodique et plus complète que les petits ouvrages du même genre connus jusqu'à ce jour. »

En effet, telles sont les qualités solides qui distinguent la *Méthode* de M. Lemoine. Elle est divisée en deux parties. Après avoir exposé avec beaucoup de clarté les premiers éléments de la lecture musicale en une suite de tableaux qui parlent aux yeux de l'élève et lui donnent en même temps la connaissance du clavier, le professeur entre en matière et dans une succession d'exercices parfaitement gradués, il aborde les difficultés du mécanisme et celles du doigté, dont il expose les principes avec une grande sobriété de paroles. La seconde partie s'ouvre par des exercices plus compli-

qués, par des gammes sur les douze degrés de l'échelle musicale, par de nouveaux exercices très-ingénieusement combinés sur les différents agréments, et l'ouvrage se termine par des conseils sur la direction à donner à l'étude du piano, et par un catalogue raisonné des morceaux faciles et progressifs qu'il convient de mettre sous les yeux des élèves.

Cinquante petites études faciles ont été aussi composées par M. Lemoine, pour faire suite à sa *Méthode de piano* et pour servir d'introduction aux *Études* de M. Bertini.

Le *Traité d'harmonie théorique et pratique* que M. Lemoine a dédié à Reicha, dont il suit les principes pour la classification des accords, est le complément de sa *Méthode de piano*. N'ayant d'autre but que d'apprendre aux élèves à préluder avec goût et à se rendre compte des beautés qu'ils découvrent dans la musique des grands maîtres, M. Lemoine a su développer, dans une série d'exercices bien conçus, les principales lois de la modulation et de l'accompagnement. C'est aussi par la clarté, le naturel de la mélodie et la graduation des exemples, que se recommande le *Solfége à deux voix* que M. Lemoine a publié avec le concours de M. Carulli.

L'enseignement est un art difficile qui exige un ensemble de qualités qui tiennent autant au caractère de l'homme qu'aux connaissances du professeur.

Savoir se mettre à la portée des élèves, graduer ses conseils sans brusquerie, être clair, et sobre de paroles inutiles, adoucir la rigueur des principes par des encouragements qui excitent l'émulation sans éveiller trop tôt la vanité de briller, insister avec douceur sur les moindres détails qui regardent le mécanisme, s'avancer lentement et avec prudence, ne rien négliger de ce qui peut éclairer l'enfant qui vous écoute, et ne lui laisser franchir le seuil du monde moral qu'après s'être bien assuré qu'il possède l'habileté nécessaire pour exprimer toutes les nuances de style et de sentiment, voilà quelles sont les qualités précieuses qui constituent un bon professeur de piano et qui ont fait aussi la réputation de M. Lemoine.

Homme très-honorable, plein d'activité et de zèle, de goût et de connaissances solides, M. Lemoine, en bornant son ambition à l'enseignement de la partie technique du mécanisme, a parfaitement compris quelle était la base de tout l'édifice, et qu'avant de parler la langue des maîtres, il fallait que l'élève apprît les règles de la grammaire. « Ils se trompent ceux qui attendent de moi une méthode longuement développée sur l'art de jouer du clavecin, dit Emmanuel Bach dans l'ouvrage remarquable qu'il a publié sur ce sujet il y a plus d'un siècle; j'ai cru mériter plus de reconnaissance en enseignant les difficultés du clavecin par des exemples courts, faciles et agréables [1]. » Il ajoute, quelques pages après : « Celui-là saura bien toucher du clavecin, qui aura reçu quelques notions de l'art de chanter, et qui aura eu l'occasion d'entendre souvent de bons chanteurs. » Cette vérité n'a point échappé à M. Adam, qui dit aussi dans sa *Méthode* : « Que l'élève s'applique donc, après avoir appris à fond les règles du doigté, à ne produire que de l'effet dans tout ce qu'il exécutera; qu'il ne touche jamais une note sur le piano sans qu'elle lui dise quelque chose..... C'est en imitant la manière de chanter des grands maîtres sur tous les instruments, c'est en imitant, autant que possible, les diverses inflexions de la voix, le plus riche et le plus touchant de tous, que l'élève parviendra à exprimer les phrases de chant qui seules font le charme de la musique, et sans laquelle on ne produira jamais qu'un bruit aussi insipide qu'insignifiant. » Il y a longtemps, comme on le voit, que les maîtres sont d'accord sur cette grande vérité, que le mécanisme du piano, comme de tout autre instrument, ne doit être que l'accessoire matériel de l'expression morale; Bach le dit en propres termes : « C'est un préjugé de croire que l'art de toucher du clavecin consiste dans la difficulté vaincue! » Il ajoute cette réflexion remarquable : « Je crois que dans l'art de jouer du clavecin comme de tout autre instrument, il faut unir la clarté et l'élégance du goût français au charme du chant italien. » Tels sont aussi les principes de l'école d'Adam, dont M. Lemoine est un des meilleurs élèves.

Par ses travaux divers sur l'enseignement de la musique, par sa *Méthode de piano* et son *Traité d'harmonie* qui en est le complément, par ses publications judicieuses comme éditeur et sa nombreuse clientèle comme professeur, M. Lemoine est l'un des artistes qui, en dehors du Conservatoire, ont le plus contribué à la propagation des saines doctrines. Après une longue et laborieuse carrière couronnée de succès, M. Lemoine a la consolation de voir son nom et son école entourés de l'estime qu'ils méritent à tous égards.

Il serait difficile d'énumérer toutes les méthodes de piano qui ont été publiées en France depuis cinquante ans. Kalbrenner, Herz, Bertini, Zimmermann, Thalberg, madame de Montgeroult et un grand nombre de virtuoses et de professeurs, plus ou moins célèbres, ont consigné le résultat de leur expérience sur un art difficile, dont M. Fétis a résumé et discuté les principes dans sa *Méthode des méthodes de piano*, ouvrage plein d'érudition qu'on devra toujours consulter.

[1] Voyez : *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, par Charles-Philippe-Emmanuel Bach, publié à Berlin en 1752, et dont la troisième édition parut à Leipzig en 1787.

P. SCUDO.

Le désir de faciliter
études élémentaires d
d'une longue expérience
Je n'ai point la préte
ment célèbres, surtout
seulement une classifica
complète que les petits
jour.
J'ai eu soin, en le ré
pliquer comment on d
vier, et enfin tout ce q
J'ai choisi d'abord
Ré, Mi, Fa, Sol. Ces
bonne position aux m
autres.
Viennent ensuite d
les octaves, les arpèges
selon les moyens de ch

Les nombreux ch
étaient intéressables ;
j'ose l'espérer, accom
qu'ils ont montrée po
Ils verront tous les
élèves jusqu'aux moins
(même involontairem
bles et si mistérieuses.
Je crois devoir re
carrière de l'enseign
dans cette Méthode,
culation des doigts e
tanellement que ce
que l'on acquiert m

En lisant avec at
ma petite et de ma
que les modifications
sont le fruit d'une ex
ment du piano. L'i
le l'éducation actu
améliorations pro
gement.
Dans cette 5e éd
1re partie, que j'ai
à disposition que p

AVERTISSEMENT DE LA PREMIÈRE EDITION.

Le désir de faciliter aux jeunes élèves les moyens de se livrer aux études élémentaires du piano m'enhardit à publier cet ouvrage, fruit d'une longue expérience.

Je n'ai point la prétention de l'assimiler aux grandes Méthodes si justement célèbres, surtout à celle de mon maître Louis ADAM. Il présente seulement une classification d'exercices gradués plus méthodique et plus complète que les petits ouvrages du même genre connus jusqu'à ce jour.

J'ai eu soin, en le rédigeant, de laisser aux professeurs la faculté d'expliquer comment on doit se placer au piano, poser les mains sur le clavier, et enfin tout ce qui est relatif au mécanisme.

J'ai classé d'abord un grand nombre d'exercices sur les cinq notes *Ut, Ré, Mi, Fa, Sol.* Ces exercices sont indispensables pour donner une bonne position aux mains et rendre les doigts indépendants les uns des autres.

Viennent ensuite des exercices sur les gammes, les tierces, les sixtes, les octaves, les arpéges, etc. Les professeurs peuvent en modifier l'usage selon les moyens de chaque élève, et passer, quand ils le jugeront convenable, aux petites leçons qui se trouvent à la fin ; car l'inconvénient de l'étude trop obstinée des exercices abstraits est de dégoûter les élèves, surtout les jeunes enfants, qui puisent des encouragements et de la patience dans le plaisir d'exécuter quelques petits morceaux en rapport avec leur force.

A mesure que les mains prendront de l'extention, il faudra revenir sur les exercices dont plusieurs dépassent dans leur étendue la portée des petites mains.

Après avoir suffisamment travaillé les leçons faciles, les élèves pourront passer à l'étude de morceaux de différents caractères composés par divers auteurs. Ces morceaux, que j'ai classés par gradation de difficulté et doigtés avec la plus scrupuleuse attention, sont publiés sous le titre de ***Bibliothèque musicale, ou Répertoire des jeunes pianistes***, à l'usage des pensionnats de jeunes demoiselles, et destinés à faire suite à cette Méthode.

Si l'absence de toute prétention, le désir et l'espoir d'être utile peuvent mériter la bienveillance des artistes, j'ose la réclamer en faveur de cet ouvrage.

HENRY LEMOINE.

NOTE DE L'AUTEUR sur la 2e et les 3e et 4e éditions.

Les nombreux changements que j'ai faits dans cette deuxième édition étaient inévitables ; ils sont le fruit de nombreuses observations, et seront, j'ose l'espérer, accueillis par mes collègues avec cette même bienveillance qu'ils ont montrée pour mon premier travail.

Ils verront tous les soins apportés dans mes recherches pour éviter aux élèves jusqu'aux moindres habitudes vicieuses qu'ils pourraient contracter (même involontairement) pendant leurs premières études, études si pénibles et si minutieuses.

Je crois devoir recommander aux jeunes artistes qui débutent dans la carrière de l'enseignement de faire suivre strictement ce qui est indiqué dans cette Méthode, de surveiller sans cesse la position des mains, l'articulation des doigts et des poignets de leurs élèves, et de leur répéter continuellement que ce n'est point avec des mouvements de mains et de bras que l'on acquiert un bon mécanisme.

J'ai placé à la fin de la Méthode la marche à suivre pour donner une bonne direction à l'étude, sans cependant imposer à personne ma manière de voir sur l'enseignement. Cette indication, d'ailleurs, ne s'adresse qu'à ceux qui n'auraient pas encore acquis l'expérience nécessaire dans cette partie de l'art.

Les changements faits dans les 3e et 4e éditions sont peu de chose comparativement à ceux de la seconde. J'engagerai seulement MM. les professeurs qui me font l'honneur d'employer ma Méthode dans leur enseignement, à vouloir bien les comparer avec cette seconde édition afin de se familiariser avec quelques changements que j'ai cru devoir faire, changements qui ne sont cependant que d'une importance secondaire.

AVIS IMPORTANT sur la 5e édition.

En lisant avec attention les avertissements des différentes éditions, de ma petite et de ma grande Méthode, on comprendra facilement, j'espère, que les modifications introduites successivement dans ces deux ouvrages sont le fruit d'une expérience acquise dans un long exercice de l'enseignement du piano. L'étude de cet instrument, faisant pour ainsi dire partie de l'éducation actuelle de la jeunesse, ne doit pas rester en arrière des améliorations progressives apportées aux autres branches de l'enseignement.

Dans cette 5e édition, les changements portent principalement sur la 1re partie, que j'ai voulu rendre semblable à la petite Méthode, tant pour la disposition que pour les leçons élémentaires et les récréations. Les exercices seuls sont un peu plus étendus. Il est donc nécessaire, pour les professeurs qui ont accueilli mes premiers travaux avec bienveillance, de comparer les éditions précédentes de mes deux Méthodes avec celle-ci. Les changements dont il s'agit ont, dans ma conviction, une grande importance, et doivent donner des résultats très avantageux pour l'enseignement élémentaire.

Nota. Les conseils sur la direction à donner à l'étude, d'après mon mode d'enseignement, se trouvent à la fin de la Méthode, avec la table des matières, pages 131, 132, 133.

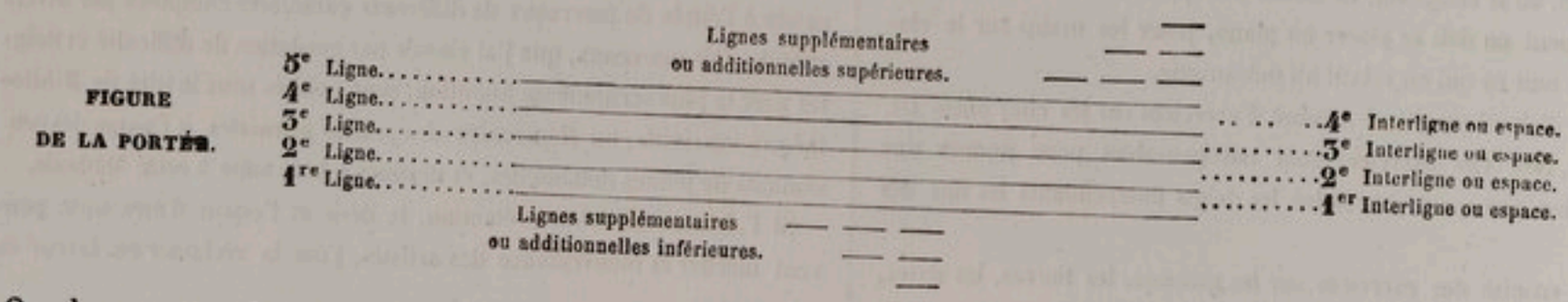
PREMIER TABLEAU.

DES NOTES, DE LA PORTÉE ET DES CLEFS.

On écrit la musique avec des caractères appelés NOTES.

Il y en a sept, savoir : UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI. Ces Notes représentent les sons.

Les Notes se posent sur une Portée.



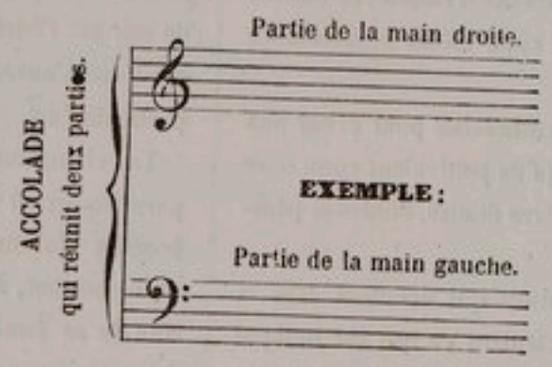
On place en tête de la Portée un signe qui se nomme CLEF.

Il y en a trois : la Clef de FA 𝄢, la Clef d'UT 𝄡 et la Clef de SOL 𝄞.

La Clef d'UT ne s'emploie pas pour la musique de piano (à quelques exceptions près); la Clef de SOL sert à désigner la partie que joue la main droite, et la Clef de FA celle que joue la main gauche.

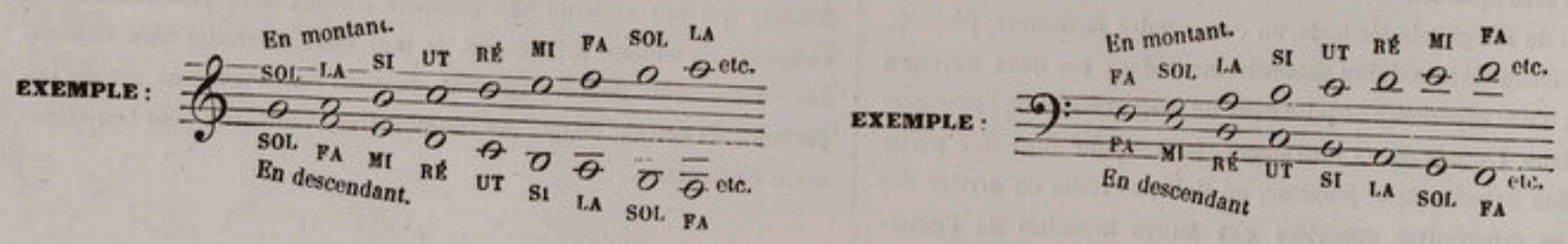
La Clef de SOL se pose sur la 2e ligne.

La Clef de FA se pose sur la 4e ligne.



La Clef donne son nom à la Note posée sur la même ligne qu'elle.

Les Notes se nomment en passant de la ligne à l'espace qui la suit, soit en montant, soit en descendant.



NOTA. Les élèves apprendront facilement à distinguer les notes en les écrivant, soit sur une ardoise, soit sur du papier réglé; et, pour éviter toute confusion, on fera connaître les notes de la Clef de SOL avant celles de la Clef de FA.

DEUXIÈME TABLEAU.

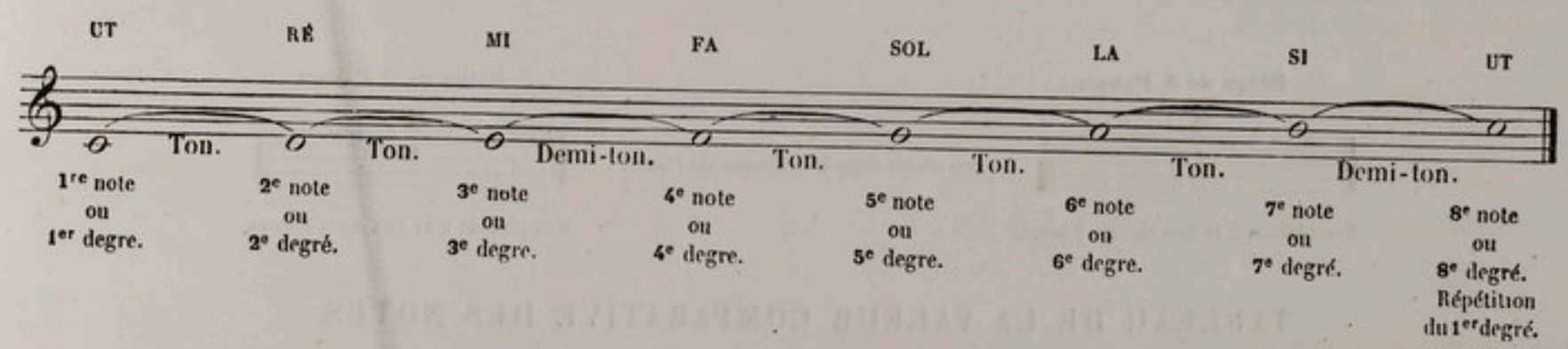
DE LA GAMME, DES DEGRÉS CONJOINTS ET DISJOINTS, DES DÉNOMINATIONS PARTICULIÈRES A CHAQUE DEGRÉ DE LA GAMME.

La Gamme ou échelle diatonique est formée avec les sept Notes, auxquelles on ajoute la répétition de la première, ce qui fait alors huit Notes dans l'ordre suivant :

GAMME OU ÉCHELLE DIATONIQUE

COMPOSÉE DE CINQ TONS ET DE DEUX DEMI-TONS.

(Voyez 9e Tableau, demi-tons.)

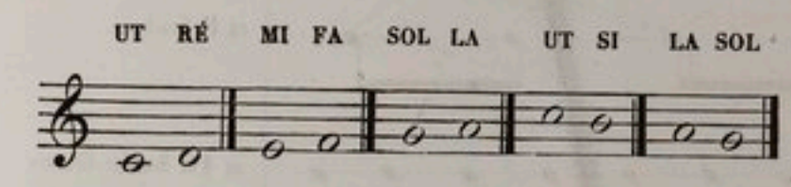


DEGRÉS CONJOINTS ET DISJOINTS.

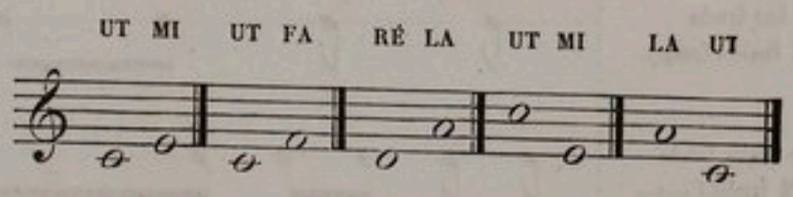
Le *degré conjoint* est la distance qu'il y a entre deux notes qui se suivent en montant ou en descendant, comme dans la gamme diatonique; ainsi UT-RÉ, MI-FA, SOL-LA, etc., sont des degrés conjoints.

Le *degré disjoint* est celui dont la distance dépasse celle du degré conjoint; ainsi UT-MI, UT-FA, RÉ-LA, etc., sont des degrés disjoints. (Voir les exemples qui suivent.)

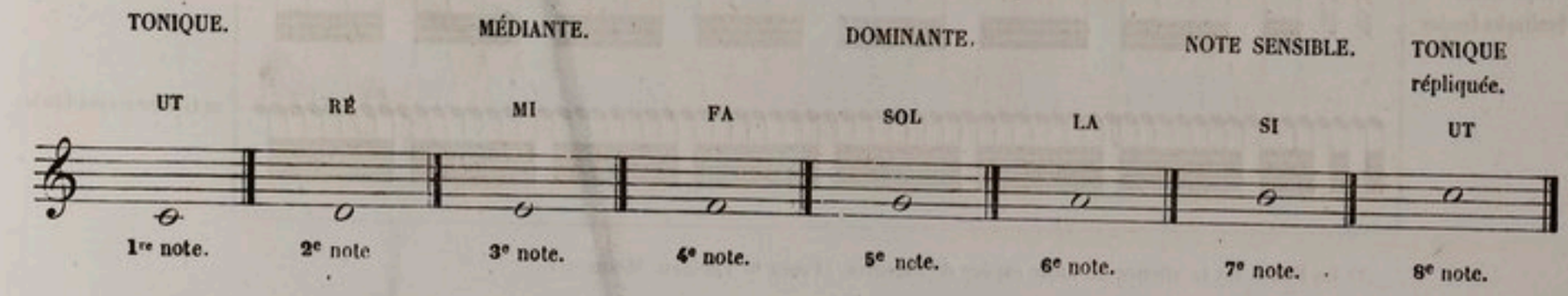
EXEMPLE DE DEGRÉS CONJOINTS.



EXEMPLE DE DEGRÉS DISJOINTS.



DÉNOMINATIONS PARTICULIÈRES A DIFFÉRENTS DEGRÉS DE LA GAMME.

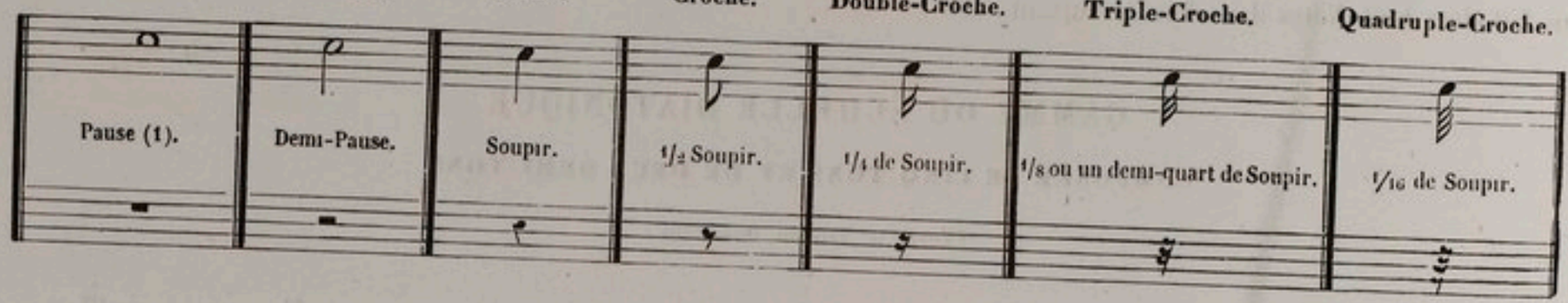


TROISIÈME TABLEAU.

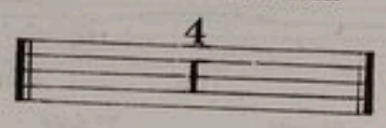
DE LA VALEUR DES NOTES ET DES SILENCES ÉQUIVALENTS.

La *valeur* sert à indiquer la durée plus ou moins longue des sons représentés par les *Notes*.

Les sept Notes ont sept figures différentes de valeur, qui sont :



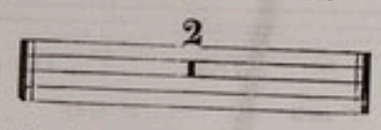
Bâton de 4 Pauses.



Remplaçant à la fois quatre Pauses.

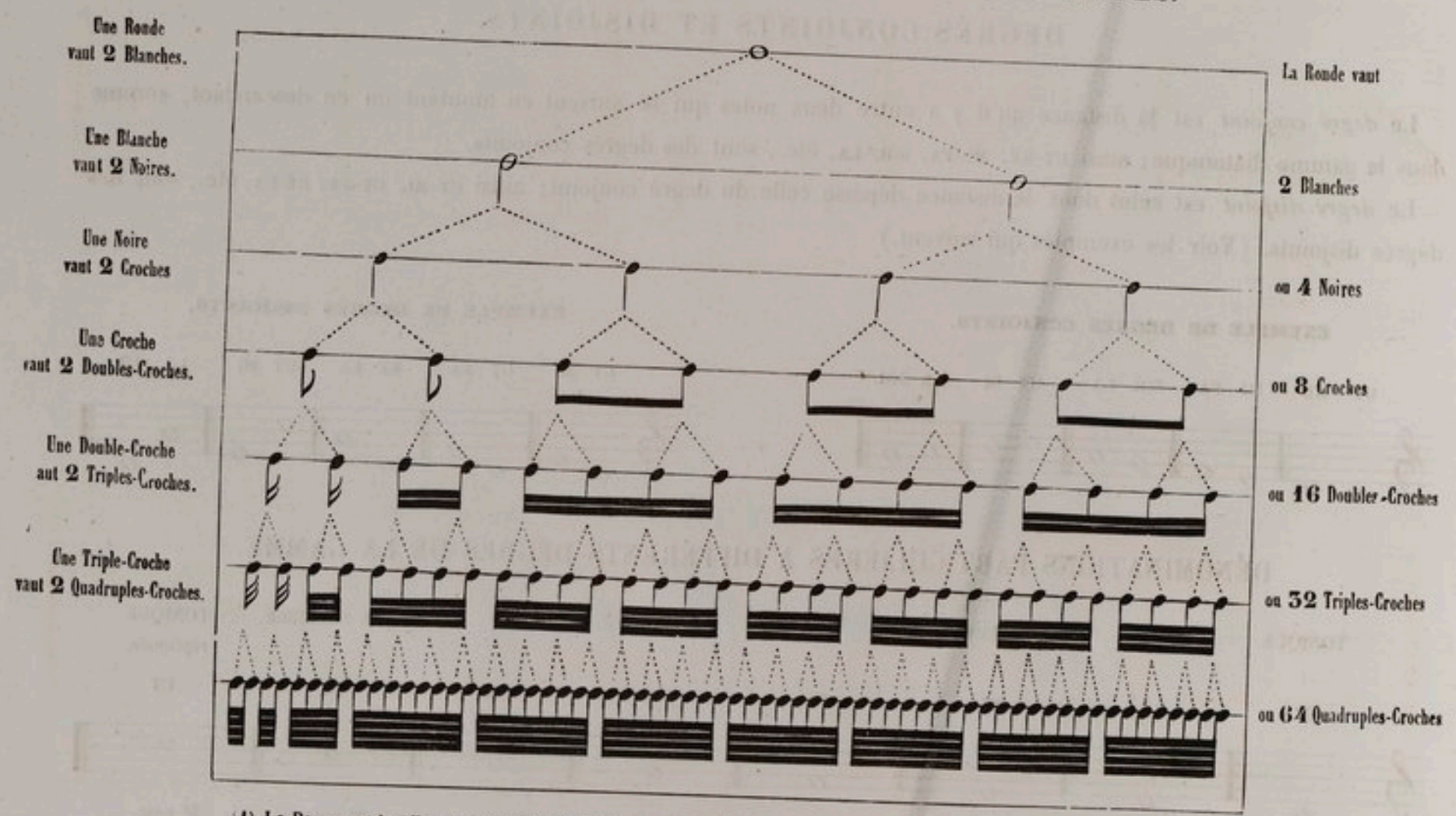
Peu usités dans la musique de Piano.

Bâton de 2 Pauses.



Remplaçant à la fois deux Pauses.

TABLEAU DE LA VALEUR COMPARATIVE DES NOTES.

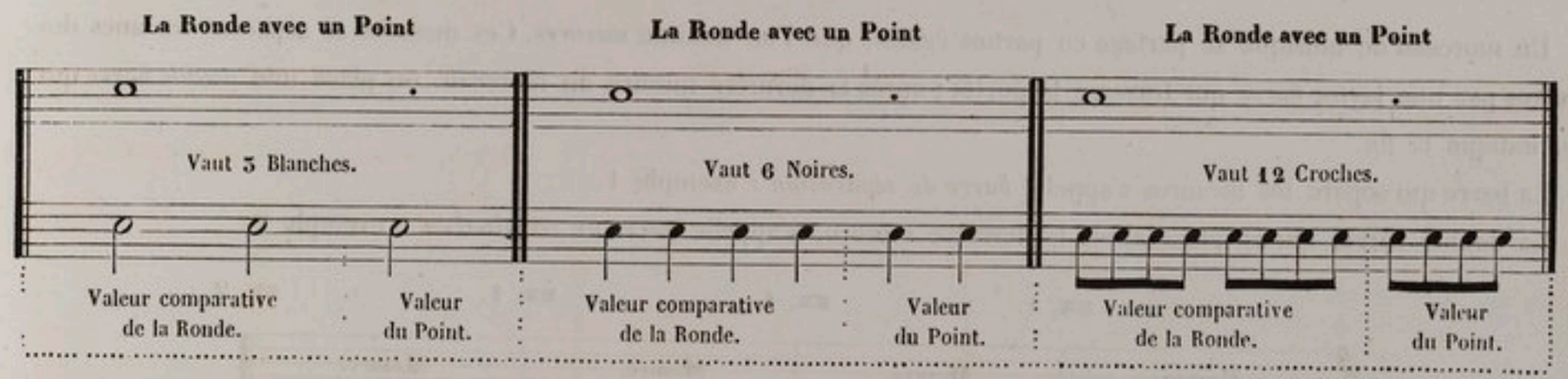


(1) La Pause est le silence de toute espèce de mesures. (*Voyez* 6e Tableau. Mesures.)

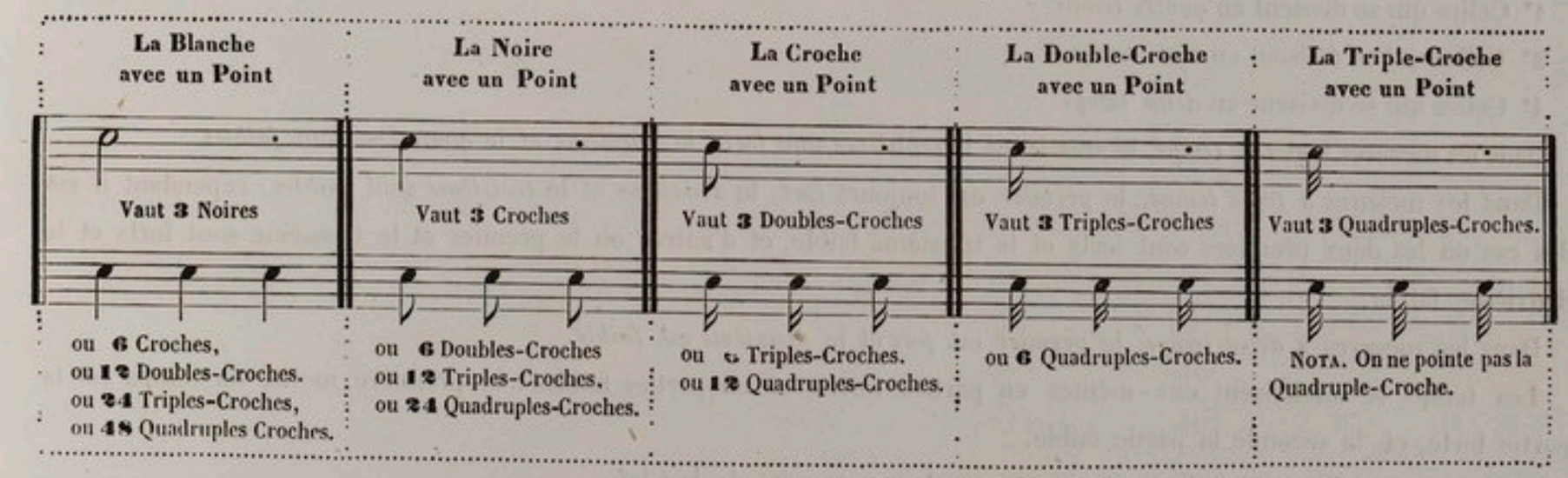
QUATRIÈME TABLEAU.

DU POINT SIMPLE ET DU POINT DOUBLÉ.

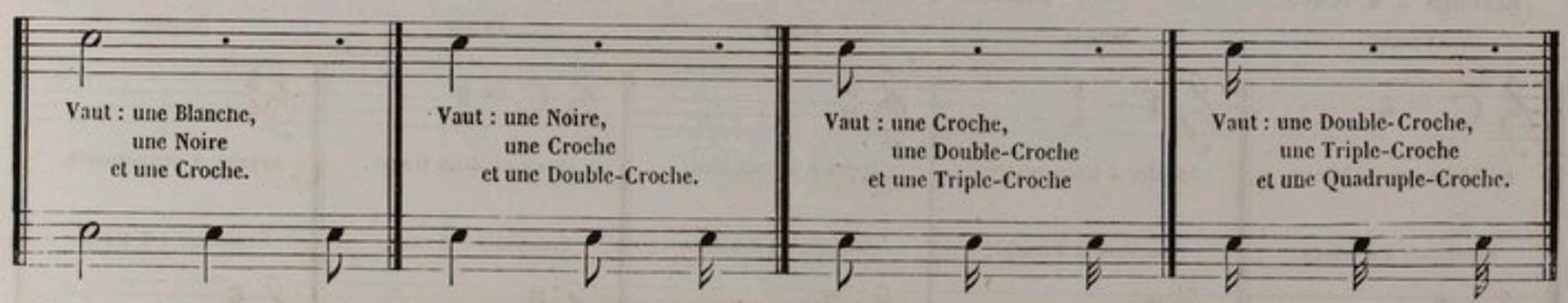
Le *Point* placé après une note l'augmente de la moitié de sa valeur.



La Ronde avec un Point vaut **24** Doubles-Croches.	Valeur comparative de la Ronde. . .	**16**	Doubles-Croches.
	Valeur du Point (moitié de la Ronde).	**8**	*Idem.*
La Ronde avec un Point vaut **48** Triples-Croches.	Valeur comparative de la Ronde. . .	**32**	Triples-Croches.
	Valeur du Point (moitié de la Ronde).	**16**	*Idem.*
La Ronde avec un Point vaut **96** Quadruples-Croches.	Valeur comparative de la Ronde. . .	**64**	Quadruples-Croches.
	Valeur du Point (moitié de la Ronde).	**32**	*Idem.*



Lorsque *deux Points* sont placés après une note, le second vaut la moitié de la valeur du premier.



Les *deux Points* ne se placent pas après la Ronde, ni après la Triple-Croche et la Quadruple-Croche.

Le *Point* se place après les *Silences* (la Pause exceptée) avec les mêmes conditions de valeur que pour les notes, les deux Points de même.

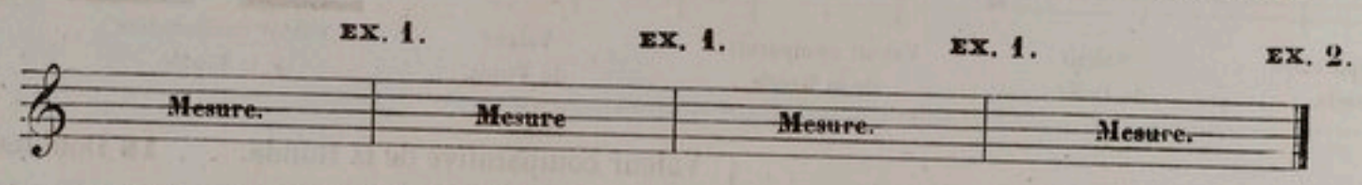
CINQUIÈME TABLEAU.

DES MESURES, DE LA BARRE DE SÉPARATION, DE LA BARRE DE TERMINAISON, DES TEMPS FORTS ET DES TEMPS FAIBLES.

Un morceau de musique se partage en parties égales, que l'on nomme *mesures*. Ces mesures se séparent les unes des autres par une *petite barre* qui traverse la portée; après la dernière mesure du morceau, on place une *aouble barre* qui en indique la fin.

La barre qui sépare les mesures s'appelle *barre de séparation :* exemple 1.

La double barre, qui se place après la dernière mesure, s'appelle *barre de terminaison :* exemple 2.



On divise les mesures en parties égales, que l'on nomme *temps*.

NOTA. Afin de faire sentir la durée juste des temps, on les marque par des mouvements égaux de la main, en solfiant, ou bien on les compte en exécutant sur le Piano.

LES MESURES SONT DE TROIS ESPÈCES.

1° Celles qui se divisent en *quatre temps*.

2° Celles qui se divisent en *trois temps*.

4° Celles qui se divisent en *deux temps*.

Dans les mesures à *quatre temps*, le *premier* et le *troisième* sont *forts*, le *deuxième* et le *quatrième* sont *faibles*.

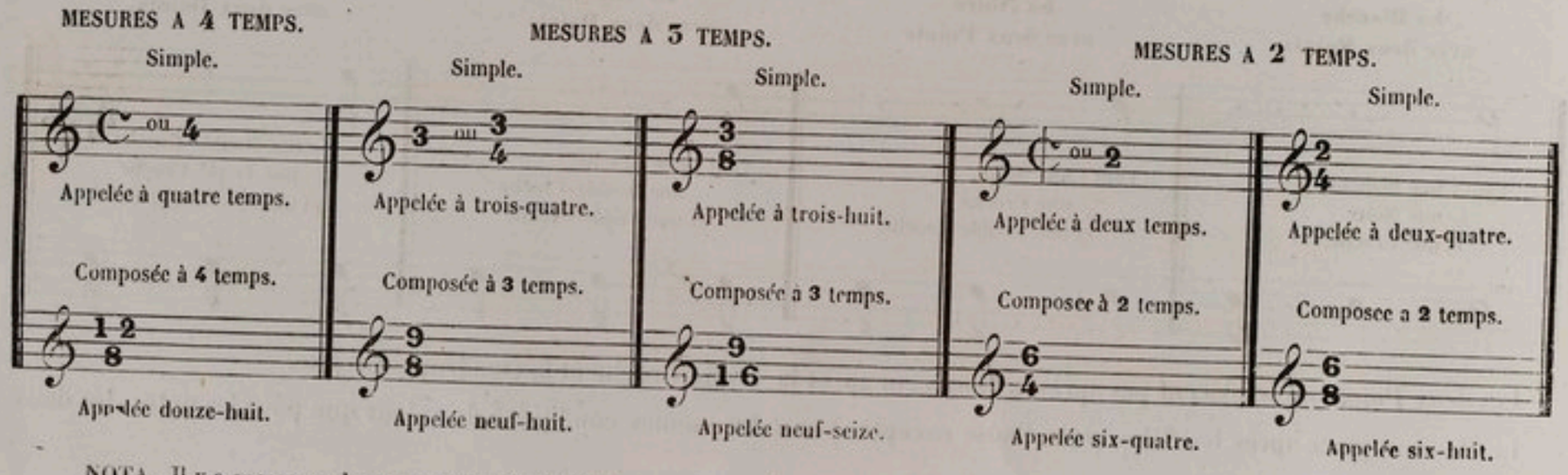
Dans les mesures à *trois temps*, le *premier* est toujours *fort*, le *deuxième* et le *troisième* sont *faibles;* cependant il est des cas où les deux premiers sont forts et le troisième faible, et d'autres où le premier et le troisième sont forts et le deuxième faible.

Dans les mesures à *deux temps*, le *premier* est *fort* et le *deuxième* est *faible*.

Les temps se subdivisent eux-mêmes en parties fortes et en parties faibles : la première moitié du temps est la partie forte, et la seconde la partie faible.

Le signe ou chiffre qui indique la mesure, se place à la suite de la Clef.

REMARQUE. Chaque mesure simple a sa mesure composée.



NOTA. Il y a encore quelques mesures peu en usage que nous ne donnons point ici.

SIXIÈME TABLEAU.

Mesure simple a quatre temps; une Ronde remplit la mesure.

Mesure à douze-huit, composée de la mesure a quatre temps; une Ronde avec un Point remplit la mesure.

Mesure simple à trois temps; une Blanche avec un Point remplit la mesure.

Mesure à neuf-huit, composée de la mesure à trois temps; une Blanche avec un Point et une Noire avec un Point remplissent la mesure.

Mesure simple à trois temps, appelée trois-huit; une Noire avec un Point remplit la mesure.

Mesure a neuf-seize, composée de la mesure à trois-huit; une Noire avec un Point et une Croche avec un Point remplissent la mesure.

Mesure simple a deux temps; une Ronde remplit la mesure. Les valeurs sont les mêmes que pour la mesure à quatre temps.

Mesure a six-quatre, composée de la mesure à deux temps; une Ronde avec un Point remplit la mesure.

Mesure simple à deux temps, appelée deux-quatre, une Blanche remplit la mesure.

Mesure à six-huit, composée de la mesure à deux-quatre; une Blanche avec un Point remplit la mesure.

Lorsque deux chiffres indiquent la mesure, le chiffre supérieur désigne la quantité de valeurs dont cette mesure se compose, et le chiffre inférieur en fixe la qualité.

OBSERVATIONS.

Douze-huit veut dire douze huitièmes parties de la ronde, ou *douze croches* pour la mesure.

Trois-huit veut dire trois huitièmes parties de la ronde, ou *trois croches* pour la mesure.

Deux-quatre veut dire deux quarts de la ronde ou *deux noires* pour la mesure, etc., etc.

Dans les mesures simples, le chiffre supérieur indique aussi le nombre de temps.

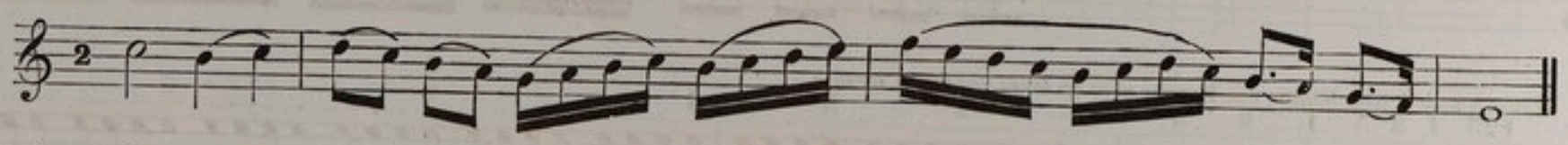
Dans les mesures composées, le chiffre supérieur se divise par trois pour connaître le nombre de temps.

SEPTIÈME TABLEAU.

DE LA LIAISON, DE LA SYNCOPE ET DES NOTES SURABONDANTES DANS LA MESURE.

La *Liaison* est une ligne courbe ⁀ qui se place au-dessus ou au-dessous de deux, trois ou quatre notes, et même au-dessus d'une ou plusieurs mesures : elle indique de lier ou couler ces notes successivement de l'une à l'autre.

EXEMPLE DE LA LIAISON.



Il y a deux sortes de *Syncopes :* la *Syncope régulière* et la *Syncope brisée.*

La *Syncope régulière* se fait sentir de deux manières.

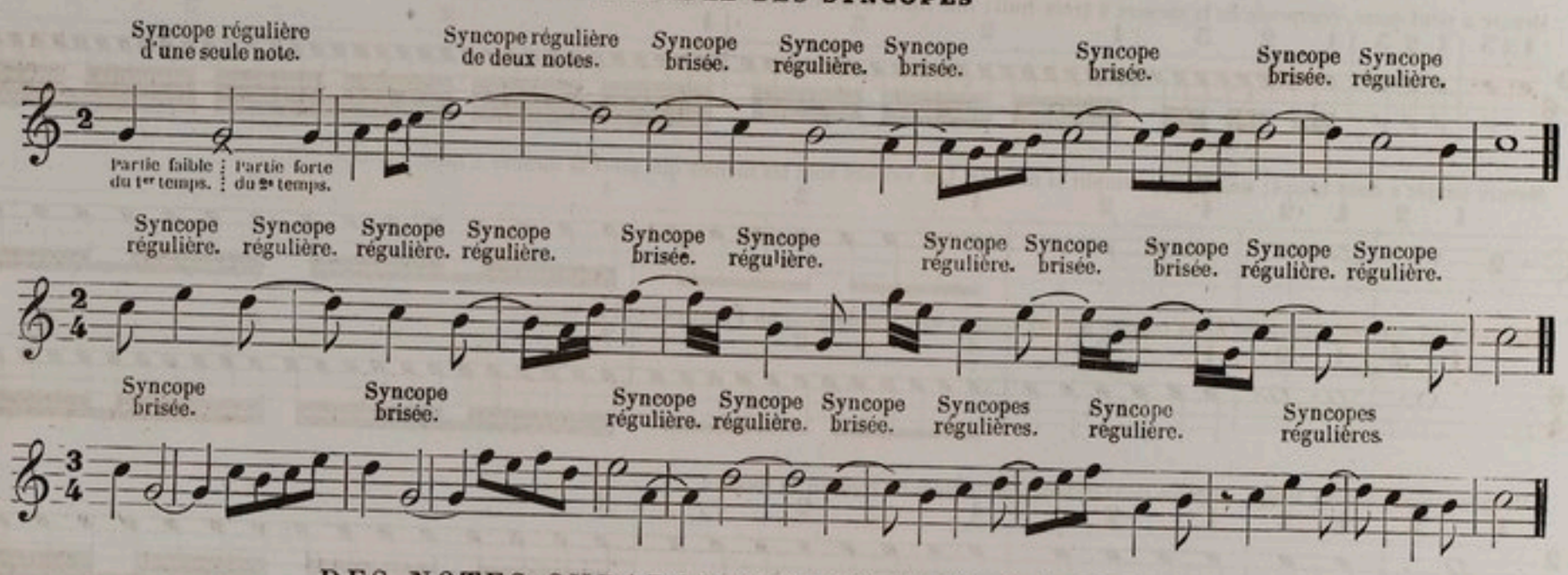
1° Lorsqu'une note partage également sa valeur entre la partie faible d'un temps et la partie forte du temps suivant.

2° Lorsque deux notes, égales de valeur et sur le même degré, sont liées ensemble.

La Syncope brisée est formée (comme dans le second cas de la Syncope régulière) par deux notes sur le même degré et liées ensemble, mais dont la valeur est moindre d'un côté que de l'autre.

NOTA. La Syncope commence toujours sur un temps faible, ou sur la partie faible d'un temps.

EXEMPLE DES SYNCOPES



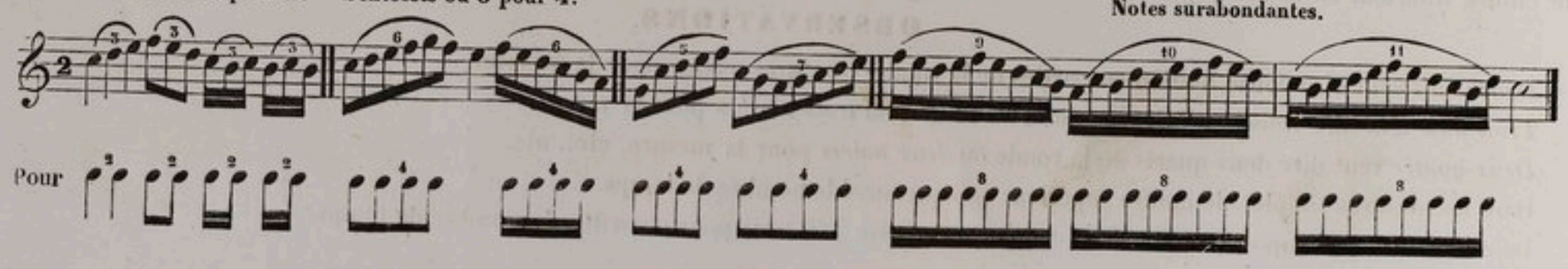
DES NOTES SURABONDANTES DANS LA MESURE.

On entend par notes surabondantes, des notes que l'on passe en sus de la valeur contenue dans un temps ou dans la mesure, comme *trois* pour *deux,* que l'on nomme *Triolet,* ou *six* pour *quatre,* que l'on nomme *Sextolet* ou *double Triolet.*

On passe aussi *cinq notes* pour *quatre,* ou *sept* pour *quatre,* ou *neuf, dix* ou *onze* pour *huit,* etc.

On place au-dessus de ces notes un chiffre qui indique le nombre que l'on doit en exécuter au lieu de celui voulu pour la valeur du temps ou de la mesure.

Triolets ou 3 pour 2. **Sextolets ou 6 pour 4.** **Notes surabondantes.**

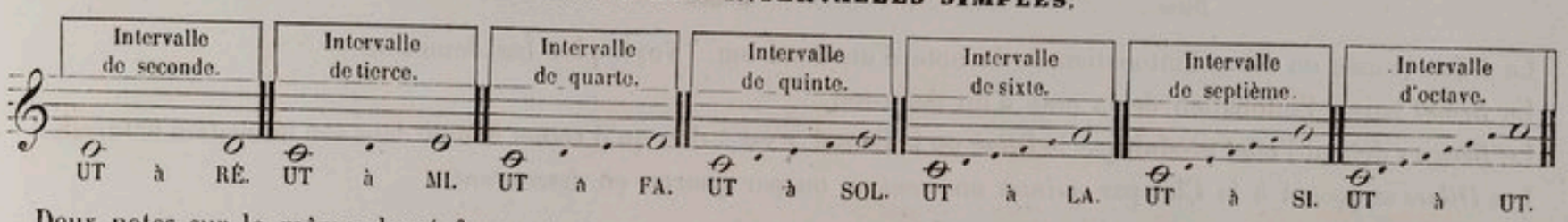


HUITIÈME TABLEAU.

DES INTERVALLES SIMPLES, DE LEURS RENVERSEMENTS, DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE.

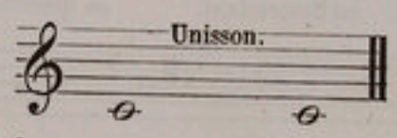
Un Intervalle est la distance d'une note à une autre, en comptant les degrés intermédiaires.

EXEMPLE DES INTERVALLES SIMPLES.



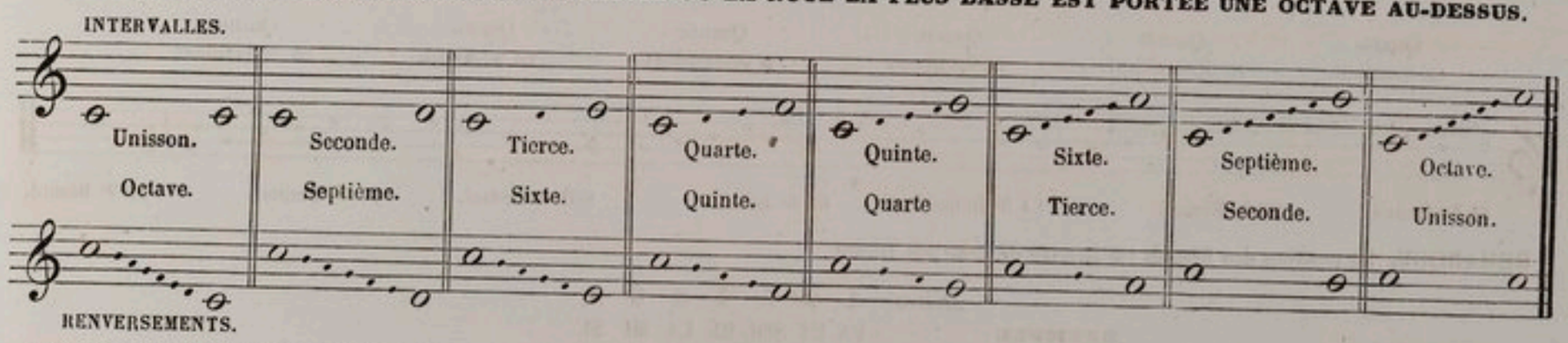
Deux notes sur le même degré forment un unisson.

EXEMPLE :

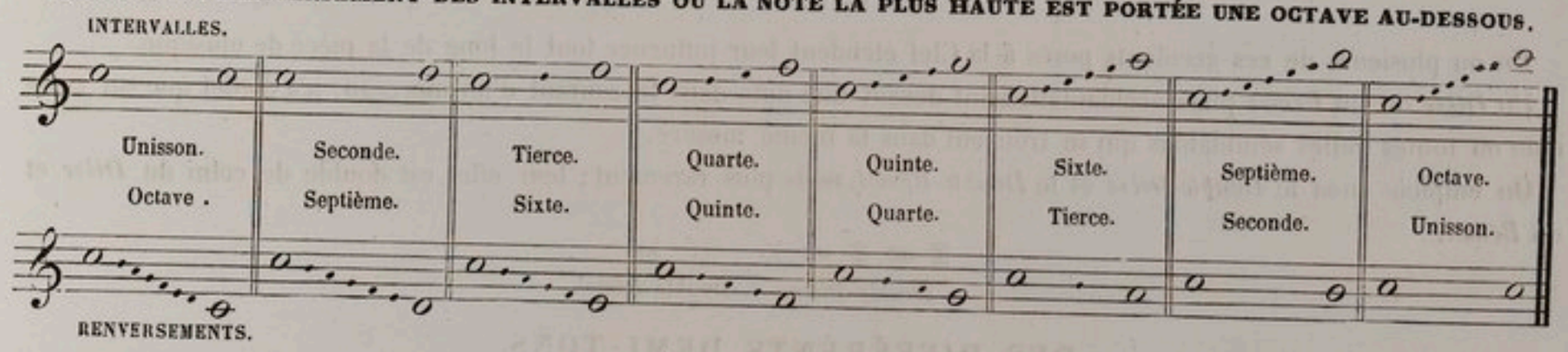


Renverser un intervalle, c'est porter la note la plus basse de cet intervalle à l'octave au-dessus, ou la note la plus haute à l'octave au-dessous.

EXEMPLE DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES OU LA NOTE LA PLUS BASSE EST PORTÉE UNE OCTAVE AU-DESSUS.



EXEMPLE DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES OU LA NOTE LA PLUS HAUTE EST PORTÉE UNE OCTAVE AU-DESSOUS.

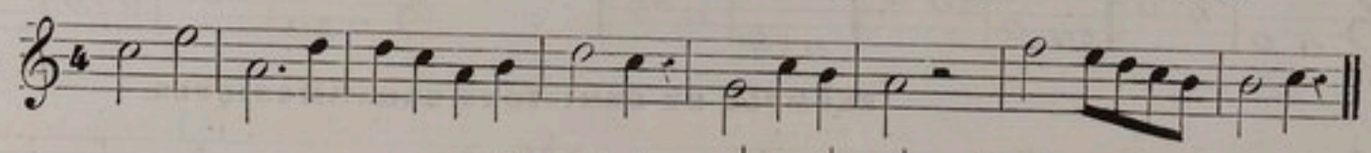


DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE.

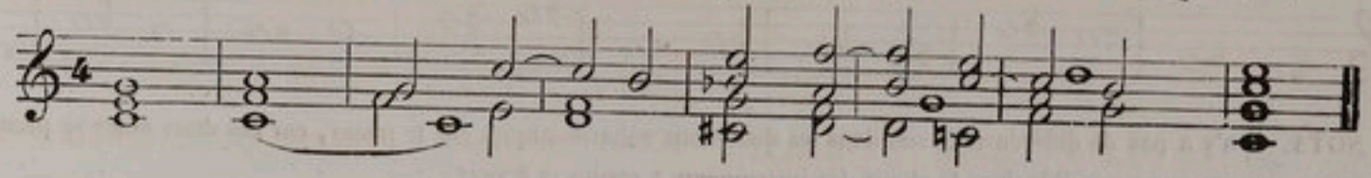
La *Mélodie* est la succession de divers sons entendus les uns après les autres, et combinés de manière à rendre un chant agréable à l'oreille.

L'*Harmonie* est l'union de plusieurs sons entendus ensemble, et qui forment ce que l'on appelle des accords.

EXEMPLE DE LA MÉLODIE.



EXEMPLE DE L'HARMONIE.



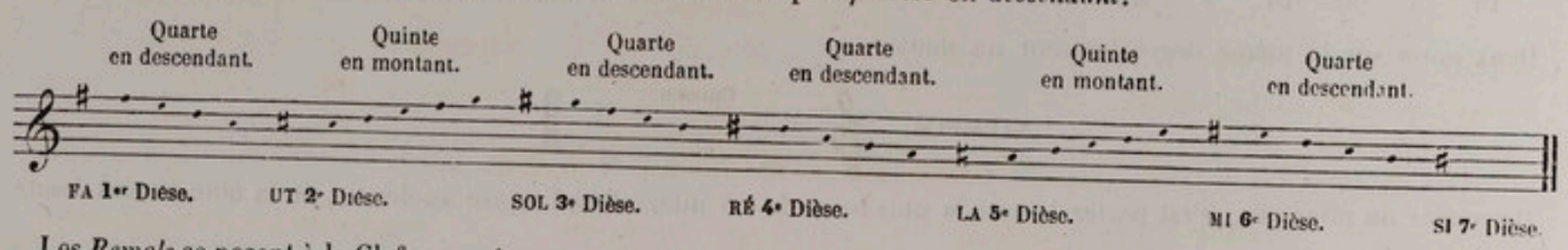
NEUVIÈME TABLEAU.

DES ACCIDENTS ET DES DIFFÉRENTS DEMI-TONS.

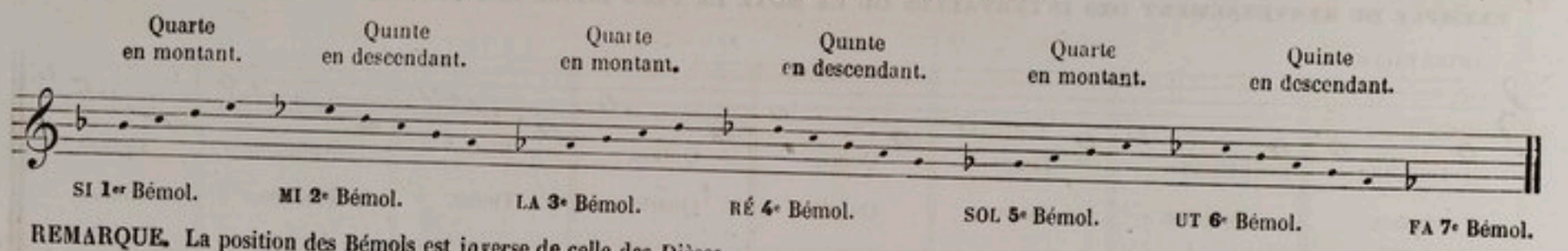
Il y a trois signes que l'on nomme accidents.

1° LE DIÈSE ♯. *Dièse.* 2° LE BÉMOL ♭. *Bémol.* 3° LE BÉCARRE ♮. *Bécarre.*

Le *Dièse* hausse ou élève l'intonation de la note d'un demi-ton. (Voyez plus bas, demi-tons.)
Le *Bémol* baisse l'intonation de la note d'un demi-ton.
Le *Bécarre* détruit l'effet produit par le Dièse ou le Bémol, c'est-à-dire qu'il remet la note dans son intonation naturelle.
Les *Dièses* se posent à la Clef par *quintes* en *montant* ou par *quartes* en *descendant*.



Les *Bemols* se posent à la Clef par *quintes* en *aescenaant* ou par *quartes* en *montant*.



REMARQUE. La position des Bémols est inverse de celle des Dièses.

EXEMPLE :

Dièses.	1	2	3	4	5	6	7	
	FA	UT	SOL	RÉ	LA	MI	SI.	
	7	6	5	4	3	2	1	*Bémols.*

Un ou plusieurs de ces accidents posés à la Clef étendent leur influence tout le long de la pièce de musique.

Un *Dièse* ou un *Bémol* placé accidentellement devant une note dans le courant d'un morceau, n'a d'effet que sur cette note ou toutes celles semblables qui se trouvent dans la même mesure.

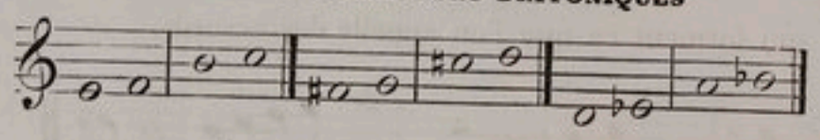
On emploie aussi le *Double-Dièse* et le *Double-Bémol*, mais plus rarement; leur effet est double de celui du *Dièse* et du *Bémol*.

♯♯ ou ✻ ou X ♭♭
Double-Dièse. *Double-Bémol.*

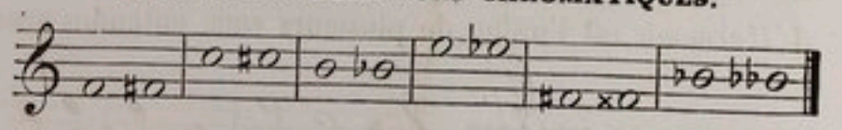
DES DIFFÉRENTS DEMI-TONS.

On distingue trois sortes de demi-tons; savoir : **1°** le demi-ton diatonique; **2°** le demi-ton chromatique; **3°** le demi-ton enharmonique.

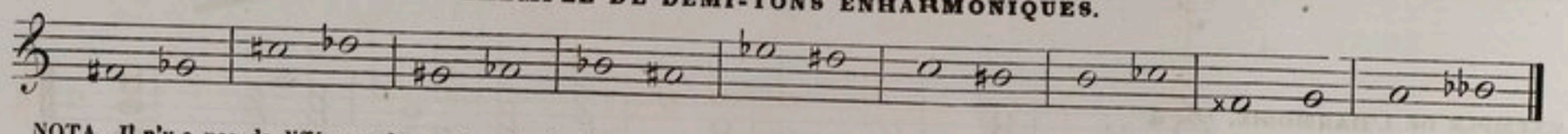
EXEMPLE DE DEMI-TONS DIATONIQUES



EXEMPLE DE DEMI-TONS CHROMATIQUES.



EXEMPLE DE DEMI-TONS ENHARMONIQUES.



NOTA. Il n'y a pas de différence de son dans les demi-tons enharmoniques sur le piano, car ces deux notes se prennent sur la même touche, mais il y en a une presque insensible dans le chant, les instruments à cordes et à vent

DIXIÈME TABLEAU.

DES INTERVALLES ALTÉRÉS ET DE LEURS RENVERSEMENTS.

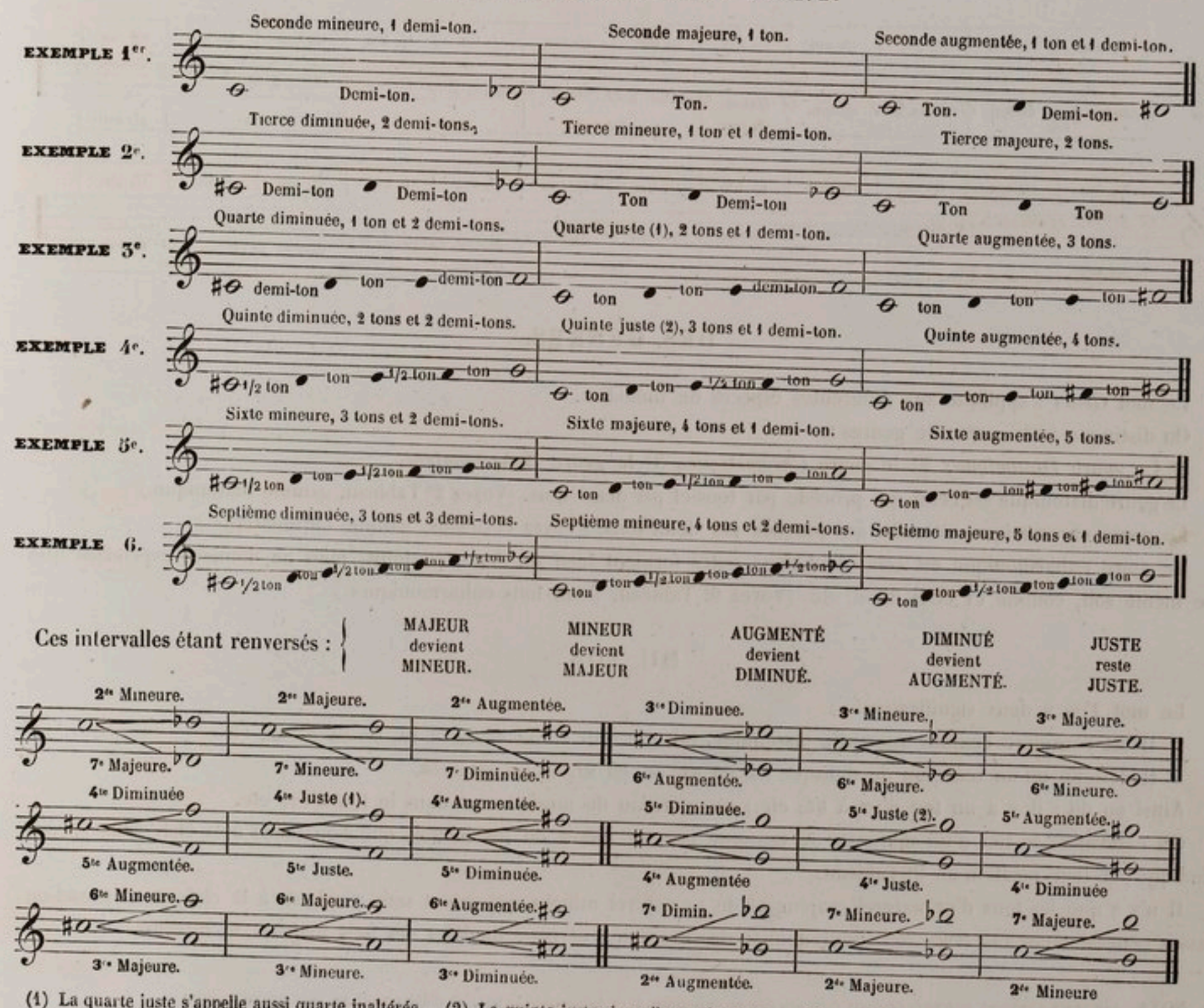
Les intervalles altérés ont différentes dénominations, qui sont celles de :

Majeur, Mineur, Augmenté, Diminué et Juste.

Chacun des intervalles se présente sous trois de ces dénominations :

SECONDES Exemple.....**1er.**	Mineure. Majeure. Augmentée.	TIERCES Exemple.....**2e.**	Diminuée. Mineure. Majeure.	QUARTES Exemple.....**3e**	Diminuée. Juste (1). Augmentée.
QUINTES Exemple. .....**4e.**	Diminuée. Juste (1). Augmentée.	SIXTES Exemple.....**5e.**	Mineure. Majeure. Augmentée.	SEPTIÈMES Exemple.....**6e.**	Diminuée. Mineure. Majeure.

L'OCTAVE NE S'ALTÈRE POINT.



Ces intervalles étant renversés :

MAJEUR devient MINEUR.	MINEUR devient MAJEUR	AUGMENTÉ devient DIMINUÉ.	DIMINUÉ devient AUGMENTÉ.	JUSTE reste JUSTE.
2de Mineure. 7e Majeure.	2de Majeure. 7e Mineure.	2de Augmentée. 7e Diminuée.	3te Diminuée. 6te Augmentée.	3te Mineure. 6te Majeure.
4te Diminuée 5te Augmentée.	4te Juste (1). 5te Juste.	4te Augmentée. 5te Diminuée.	5te Diminuée. 4te Augmentée	5te Juste (2). 4te Juste.
6te Mineure. 3te Majeure.	6te Majeure. 3te Mineure.	6te Augmentée. 3te Diminuée.	7e Dimin. 2de Augmentée.	7e Mineure. 2de Majeure.

3te Majeure. 6te Mineure. 4te Diminuée. 7e Majeure. 2de Mineure

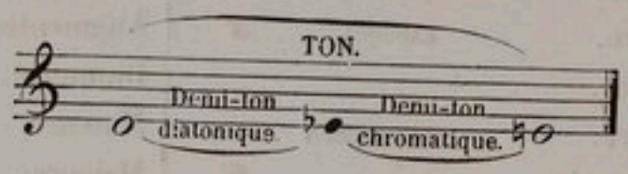
(1) La quarte juste s'appelle aussi quarte inaltérée. (2) La quinte juste s'appelle aussi quinte parfaite ou inaltérée.

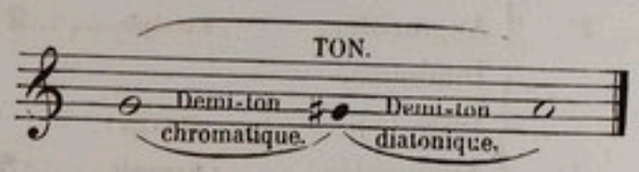
ONZIEME TABLEAU.

DE LA GAMME CHROMATIQUE, DES GENRES ET DU TON.

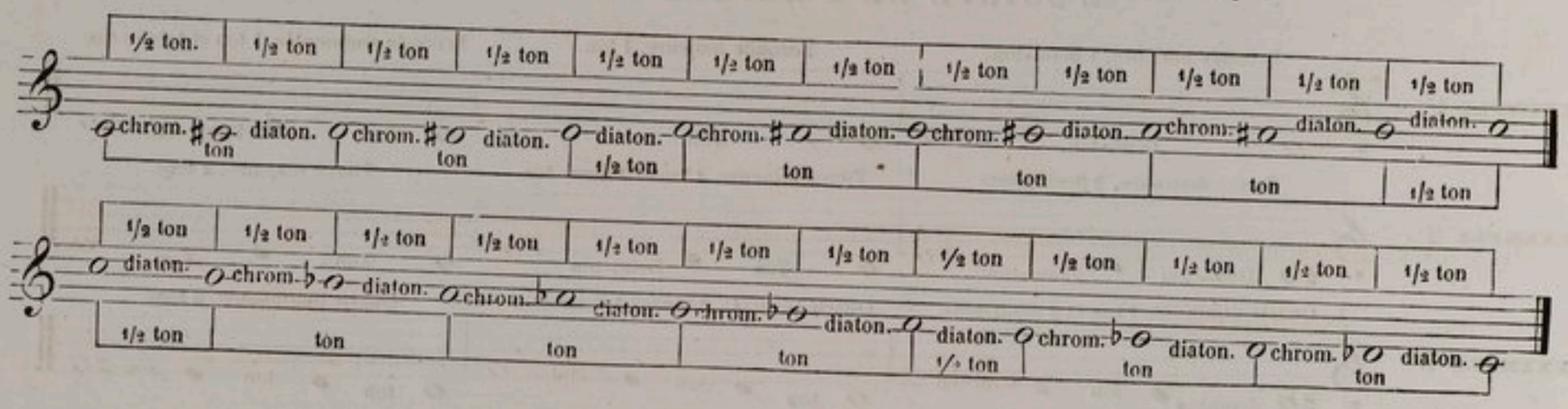
La gamme diatonique, composée de cinq tons et de deux demi-tons, peut se diviser entièrement en demi-tons; de cette manière elle est composée de douze demi-tons, et s'appelle gamme *Chromatique*.

NOTA. Un ton divisé en deux demi-tons donne un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique.





EXEMPLE DE LA GAMME PAR DEMI-TONS, APPELÉE GAMME CHROMATIQUE.



DES GENRES.

Le mot *Genre* s'applique aux différentes espèces de mélodies.

On distingue trois sortes de genres :

1° Le genre *Diatonique;* 2° le genre *Chromatique;* 3° le genre *Enharmonique.*

Le genre diatonique est celui qui procède par tons et par demi-tons. (Voyez 2e Tableau, gamme diatonique.)

Le genre chromatique est celui qui procède par demi-tons. (Voyez ci-dessus, gamme chromatique.)

Le genre enharmonique est celui dont deux notes forment bien un degré conjoint, mais ne donnent cependant que le même son, comme UT et SI dièse, etc. (Voyez 9e Tableau, demi-tons enharmoniques.)

DU TON.

Le mot *Ton* a deux significations :

1° Il est considéré comme intervalle diatonique, tel que d'UT à RÉ, de RÉ à MI, de FA à SOL, etc.

2° Il désigne qu'un morceau de musique est en UT, ou en MI, ou en SOL, etc.

Ainsi on dit : il y a un ton d'UT à RÉ, etc.; un morceau de musique est dans le ton d'UT, etc.

On détermine le ton d'un morceau de musique par les dièses ou les bémols que l'on place à la clef, dans l'ordre indiqué par leur position au 9e Tableau.

Il n'y a que les tons d'UT naturel majeur et de LA naturel mineur qui soient sans accidents à la clef; aussi prend-on assez généralement ces deux tons pour donner des exemples, et pour modèles des tons majeurs et mineurs

NOTA. Les deux tableaux suivants doivent être étudiés et raisonnés avec beaucoup de soin et d'attention, vu leur grande utilité.

DOUZIÈME TABLEAU.

DES MODES.

Il y a deux *Modes;* savoir : le mode majeur et le mode mineur.

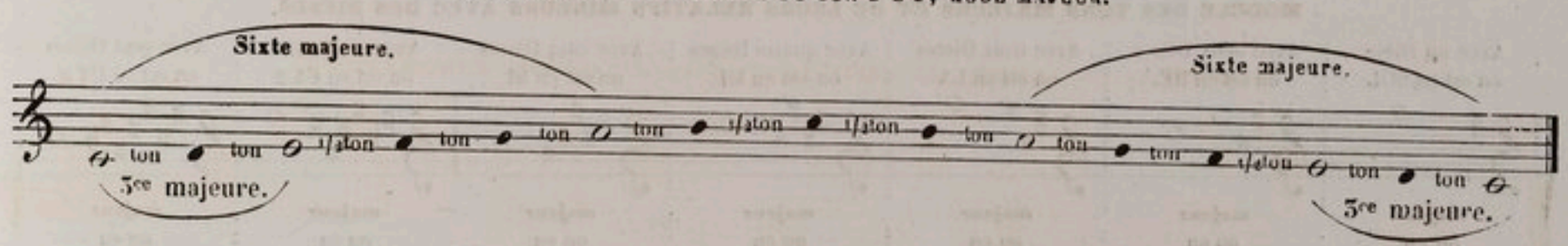
Les modes servent à qualifier le ton.

La *Tierce* et la *Sixte* caractérisent le mode.

Ces deux intervalles étant majeurs, le mode est majeur. Exemple 1er.

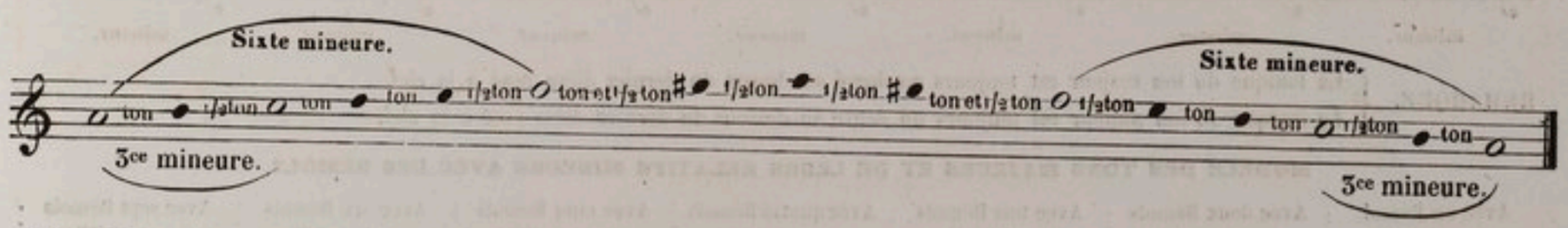
Lorsqu'ils sont mineurs, le mode est mineur. Exemple 2e.

EXEMPLE 1er. — GAMME DU TON D'UT, MODE MAJEUR.



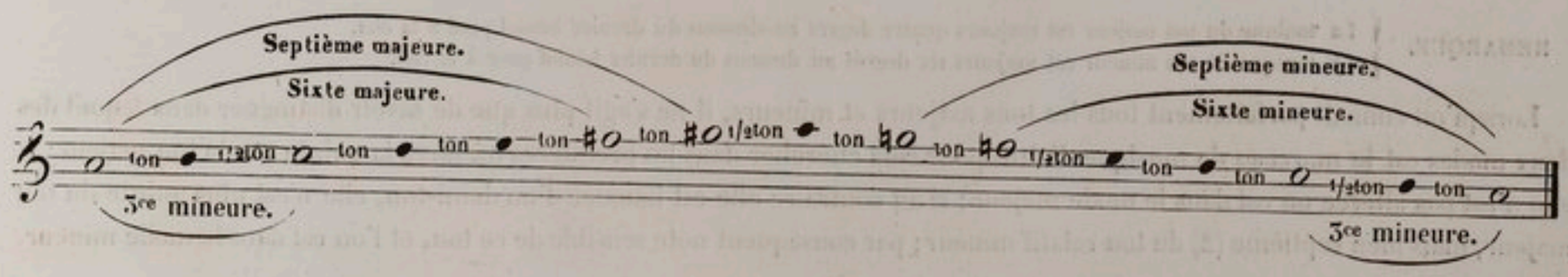
EXEMPLE 2e. — GAMME DU TON DE LA, MODE MINEUR.

NOTA. Dans la gamme du mode mineur la *septième*, qui est la *note* sensible, doit être haussée d'un demi-ton.



Afin d'éviter l'intervalle de *seconde augmentée*, intonation très dure (surtout pour la voix), qui se trouve du *sixième* au *septième* degré dans la gamme du mode mineur, on peut hausser la sixième note d'un demi-ton, comme on le fait à la septième, mais seulement en montant; alors en descendant on rétablit la *septième* et la *sixte* mineures; cependant cette gamme mineure est vicieuse et détruit le véritable caractère de ce mode.

EXEMPLE DE LA GAMME DU TON DE LA MODE MINEUR, AVEC LA SIXTE ET LA SEPTIÈME MAJEURES EN MONTANT, ET LA SEPTIÈME ET LA SIXTE MINEURES EN DESCENDANT.



RÈGLE GÉNERALE SUR LA SIXTE ET LA SEPTIÈME DANS LE MODE MINEUR.

La *septième* est toujours *majeure* en montant, que la sixte soit majeure ou mineure.

La *sixte* est toujours *mineure* en descendant, que la septième soit majeure ou mineure.

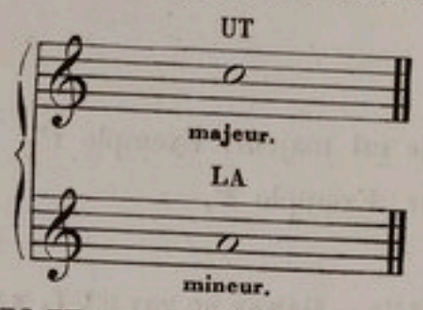
TREIZIÈME TABLEAU.

DE TOUS LES TONS MAJEURS ET DE LEURS TONS MINEURS RELATIFS.

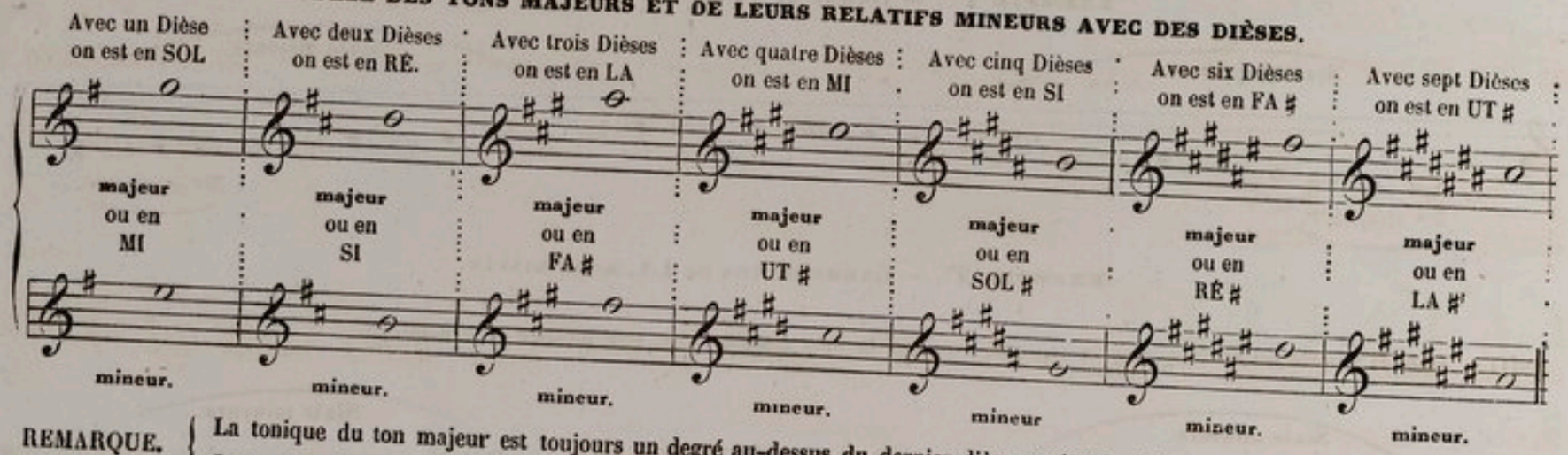
Un *Ton* relatif d'un autre ton est désigné à la clef par le même nombre d'accidents; ainsi le ton de MI mineur est relatif de SOL majeur, vu qu'ils sont tous deux désignés à la clef par le même signe. Il en est de même de tous les tons. (Voyez ci-dessous.)

Lorsqu'il n'y a ni dièse ni bémol à la clef on est en UT majeur ou en LA mineur.

EXEMPLE :

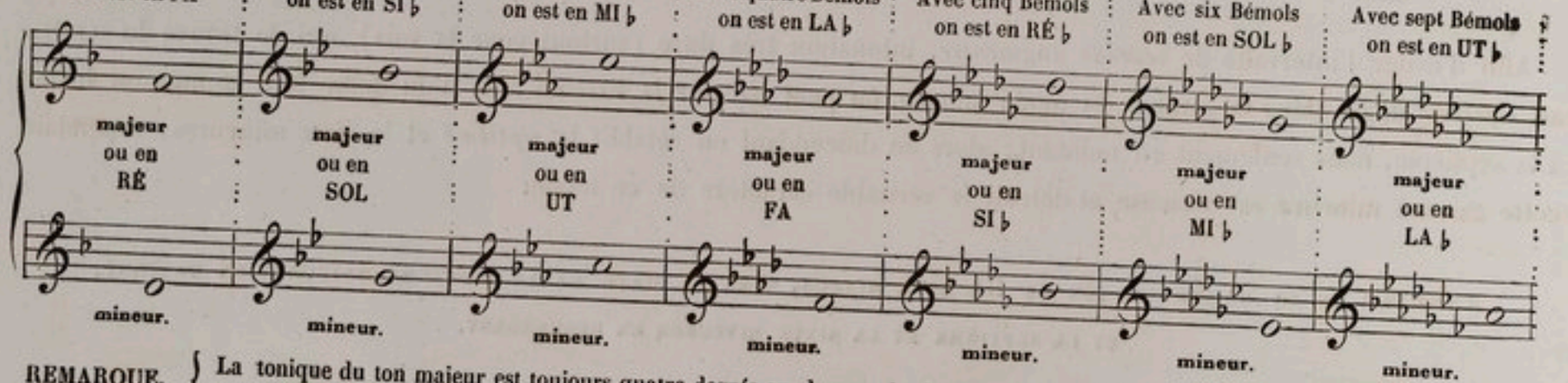


MODÈLE DES TONS MAJEURS ET DE LEURS RELATIFS MINEURS AVEC DES DIÈSES.



REMARQUE. { La tonique du ton majeur est toujours un degré au-dessus du dernier dièse posé à la clef.
La tonique du ton mineur est toujours un degré au-dessous du dernier dièse posé à la clef.

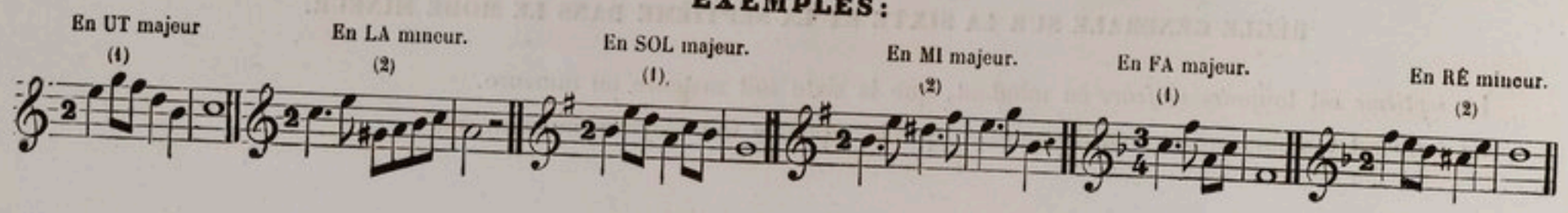
MODÈLE DES TONS MAJEURS ET DE LEURS RELATIFS MINEURS AVEC DES BÉMOLS.



REMARQUE. { La tonique du ton majeur est toujours quatre degrés au-dessous du dernier bémol posé à la clef.
La tonique du ton mineur est toujours six degrés au- dessous du dernier bémol posé à la clef.

Lorsqu'on connaît parfaitement tous les tons majeurs et mineurs, il ne s'agit plus que de savoir distinguer dans lequel des deux modes est le morceau de musique. Il faut pour cela chercher dans les premières mesures la quinte (1) du ton majeur; si elle n'est pas altérée on est dans le mode majeur; si au contraire elle est haussée d'un demi-ton, elle n'est plus quinte du ton majeur, mais bien septième (2) du ton relatif mineur; par conséquent note sensible de ce ton, et l'on est dans le mode mineur.

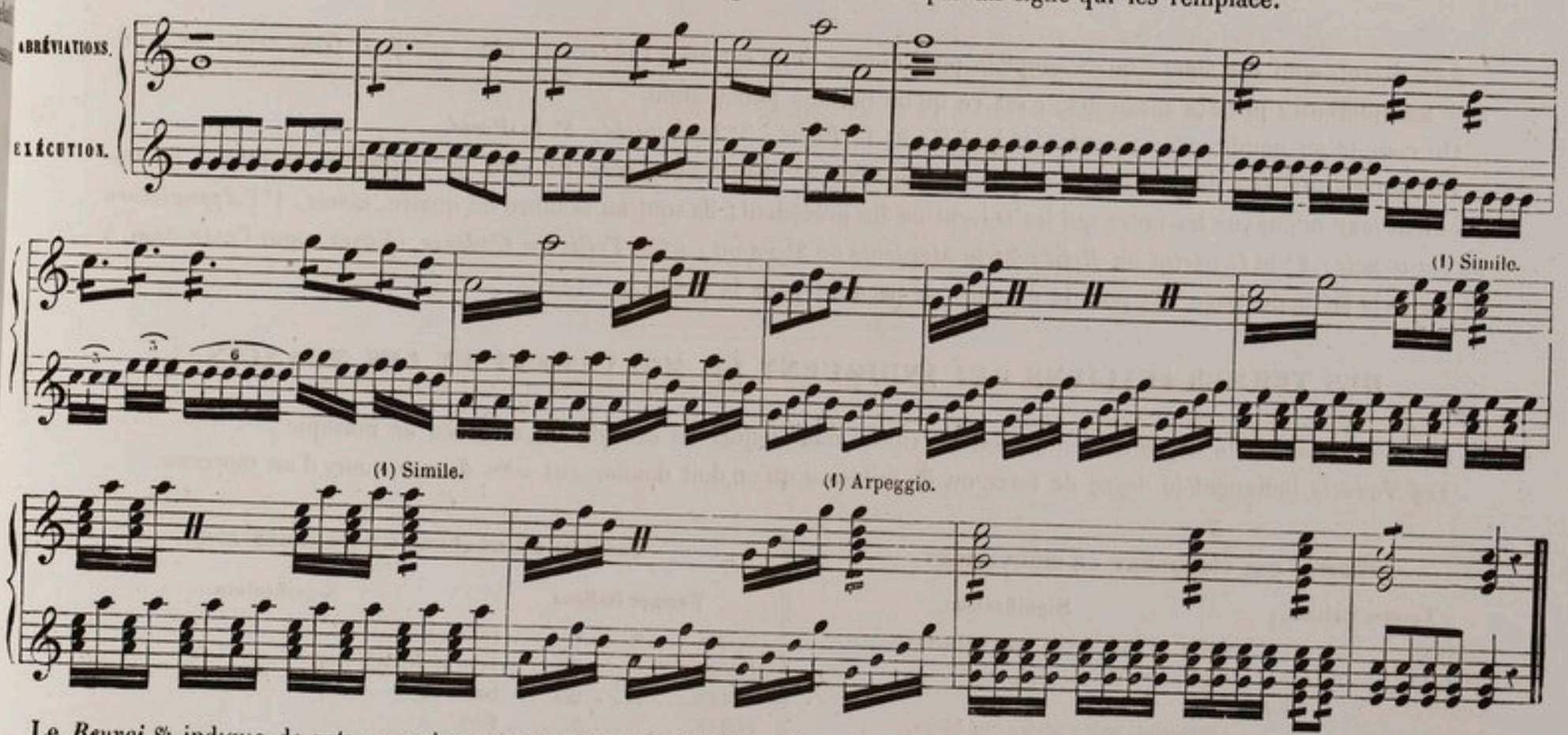
EXEMPLES :



QUATORZIÈME TABLEAU.

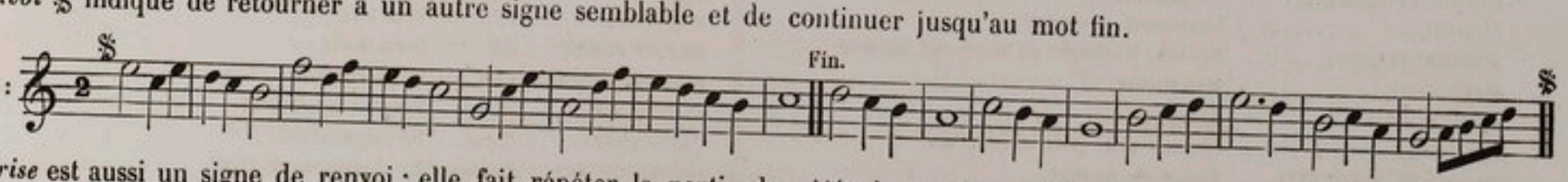
DES ABRÉVIATIONS, DU RENVOI, DE LA REPRISE ET DU POINT D'ORGUE.

L'*Abréviation* est la manière de représenter plusieurs notes par une seule ou pàr un signe qui les remplace.



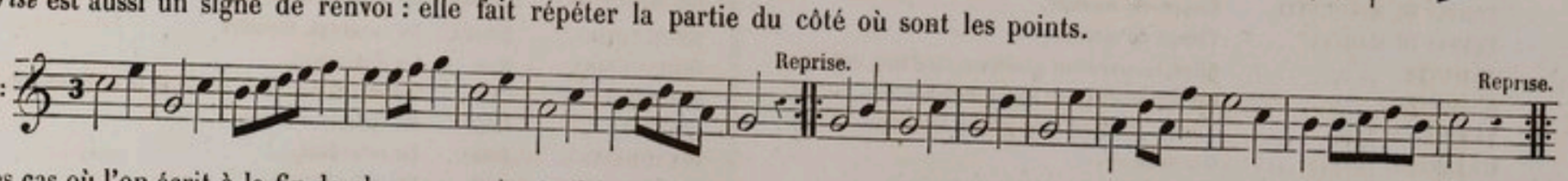
Le *Renvoi* 𝄋 indique de retourner à un autre signe semblable et de continuer jusqu'au mot fin.

EXEMPLE :



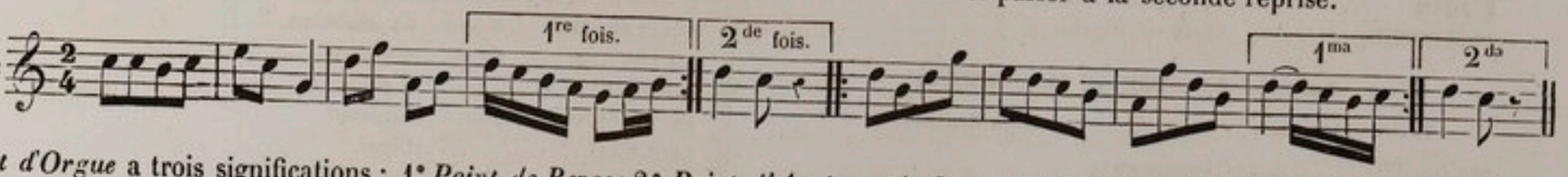
La *Reprise* est aussi un signe de renvoi : elle fait répéter la partie du côté où sont les points.

EXEMPLE :

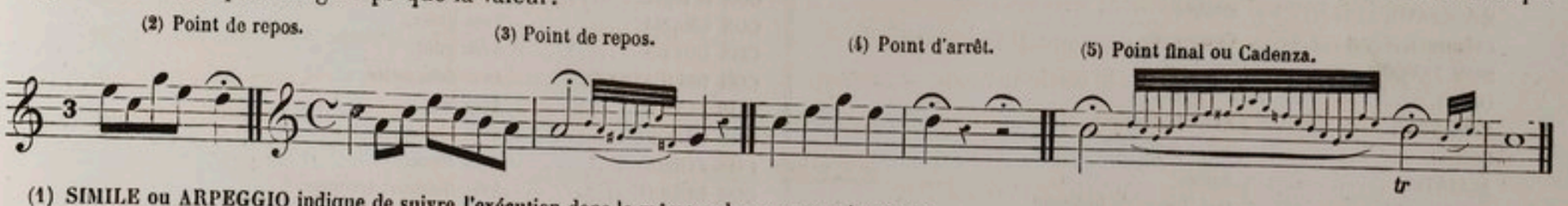


Il est des cas où l'on écrit à la fin de chaque reprise 1re fois, 2de fois, ou 1ma, 2da quand la mélodie l'exige, alors on exécute la 1re fois pour recommencer la reprise, ensuite on saute par-dessus la 1re fois pour exécuter la 2de fois et passer à la seconde reprise.

EXEMPLE :



Le *Point d'Orgue* a trois significations : 1° *Point de Repos*; 2° *Point d'Arrêt* ou *de Suspension*; 3° *Point Final* ou *Cadenza*. Il indique toujours de rester plus longtemps que la valeur.



(1) SIMILE ou ARPEGGIO indique de suivre l'exécution dans le même ordre que ce qui précède.
(2) Dans ce cas, on reste sur la note le temps qu'on veut, sans y ajouter aucun agrément.
(3) Dans ce second cas, on peut y ajouter quelques notes d'agrément.
(4) Comme point d'arrêt, on doit quitter la note aussitôt qu'on l'a attaquée et rester à volonté sur le second point placé sur le silence.
(5) Le point final, appelé aussi Cadenza, est placé sur la première note d'une mesure et suivi d'un trille; on peut y ajouter tous les traits qu'on veut.

QUINZIÈME TABLEAU.

DES ACCENTS ET DES AGRÉMENTS.

Les *Accents* sont des signes qu'on emploie pour donner de la variété à l'exécution, ainsi que pour faire sentir et exprimer les différentes phrases musicales, c'est ce qu'on nomme ponctuation.

On compte au nombre des accents : 1° le *Lié;* 2° le *Piqué;* 3° le *Détaché;* 4° le *Porté.*

Les *Agréments* sont de petites notes qu'on place dans le cours d'une mesure, sans en augmenter la durée; ils empruntent leur valeur sur les notes qui les suivent ou les précèdent; ils sont au nombre de quatre, savoir : 1° l'*Appogiatura* ou *petite note;* 2° le *Grupetto* ou *Brisé;* 3° le *Mordente* ou *Mordant;* 4° le *Trille* ou *Cadence.* (Voyez, pour l'exécution, à la fin de la Méthode, page 124 pour la grande, ou page 65 pour la petite.)

DES TERMES ITALIENS QUI INDIQUENT LE MOUVEMENT ET LES NUANCES.

Le *Mouvement* est le degré de lenteur ou de vitesse dans lequel on exécute un morceau de musique.

Les *Nuances* indiquent le degré de force ou de faiblesse qu'on doit donner aux sons dans le cours d'un morceau.

TERMES QUI INDIQUENT LE MOUVEMENT.

Termes italiens.	Signification.
GRAVE	Grave, le plus lent de tous les mouvements.
LARGO	Large, sévère.
LENTO	Lent.
LARGHETTO	Largement, moins sévère que *largo.*
ADAGIO	Lentement, posément.
SOSTENUTO	Soutenu lentement en soutenant les sons.
MAESTOSO	Majestueux.
AFFETTUOSO	Affectueux.
CANTABILE	Chanter avec goût, avec grâce.
TEMPO DI MINUETTO	Temps de menuet.
TEMPO DI MARCIA	Temps de marche.
ANDANTE	Allez, mouvement gracieux, sans trop de lenteur.
ANDANTINO	Un peu moins lent que l'*andante.*
TEMPO GIUSTO	Temps juste, ni trop lent ni trop vite.
GRAZIOSO	Gracieux.
ALLEGRETTO ou ALL^{tto}	D'une vivacité modéré et gracieuse.
ALLEGRO ou ALL^{o}	Gai, vif.
PRESTO	Vif, animé, rapide.
PRESTISSIMO	Très vif, impétueux.

TERMES AJOUTÉS AU MOUVEMENT.

Termes italiens.	Signification.
DOLOROSO	Douloureux.
CON ESPRESSIONE	Avec expression.
MODERATO	Modéré.
COMODO	Commode.
NON TROPPO	Pas trop.
QUASI	Presque.
CON BRIO	Avec du brillant.
BRIOSO	Vif, agité.
AGITATO	Agité.
SCHERZANDO	Gai, léger, en badinant.
MOSSO	Animé.
CON MOTO	Avec mouvement.
CON IMPETO	Avec impétuosité.
MOLTO ou ASSAI	Beaucoup.

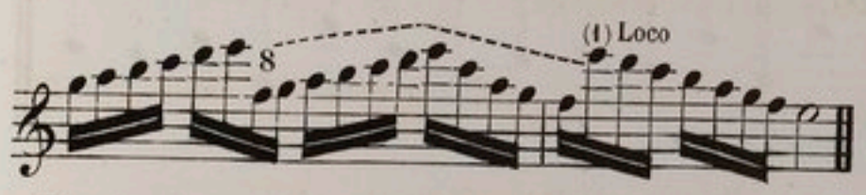
TERMES DE NUANCES ET D'EXPRESSION.

Termes italiens.		Signification.
PIANO	ou P.	Faible, doux.
PIANISSIMO	PP.	Très faible, très doux.
DOLCE	Dol.	Doux.
FORTE	F.	Fort.
FORTISSIMO	FF.	Très fort.
MEZZO FORTE	mF.	Demi-fort.
RINFORZANDO	Rinf.	En renforçant.
SFORZANDO	sF.	Forçant subitement.
CRESCENDO	Cresc.	En augmentant.
DECRESCENDO	Decresc.	En diminuant de force.
SMORZANDO	Smorz.	En mourant, éteindre.
DIMINUENDO	Dim.	En diminuant.
CALANDO	Cal.	Diminuer, décroître le son et le mouvement.
ESTINTO	Estin.	En éteignant le son.
RITARDANDO	Ritar.	En retardant.
RALLENTANDO	Rall.	En rallentissant.
RITENUTO	Rit.	Retenu.
A TEMPO. TEMPO I^{o}		Premier mouvement.
ACCELERANDO	Accel.	En accélérant.
AD LIBITUM	Ad lib.	A volonté.
A PIACERE		A plaisir.
ESPRESSIVO	Espr.	Expressif.
LEGGIERO		Léger.
CON ANIMA		Avec âme.
CON SPIRITO		Avec esprit.
CON GRAZIA		Avec grâce.
CON GUSTO		Avec goût.
CON DELICATEZZA		Avec délicatesse.
CON FUOCO		Avec feu.
CON CALORE		Avec chaleur.
CON FORZA		Avec force.
CON DUOLO		Avec douleur, tristesse.
LANGUIDO		Languissant.
LUSINGANDO		En flattant, ou caressant.
STRINGENDO		En serrant.
POCO A POCO		Peu a peu.

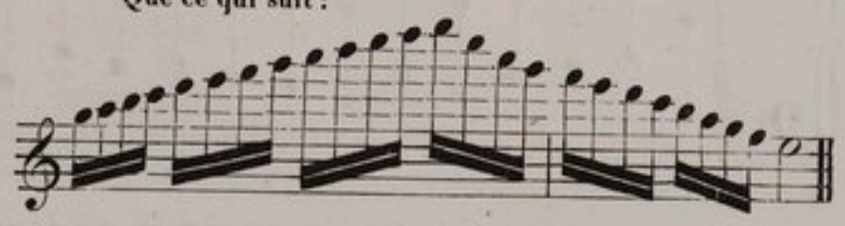
DES RAPPORTS DES NOTES AVEC LE CLAVIER DU PIANO.

Avant d'indiquer les rapports que les notes ont avec le Clavier, il est essentiel que l'élève remarque avec attention le signe que l'on emploie pour éviter trop de lignes supplémentaires.

Il est plus facile de lire ainsi :



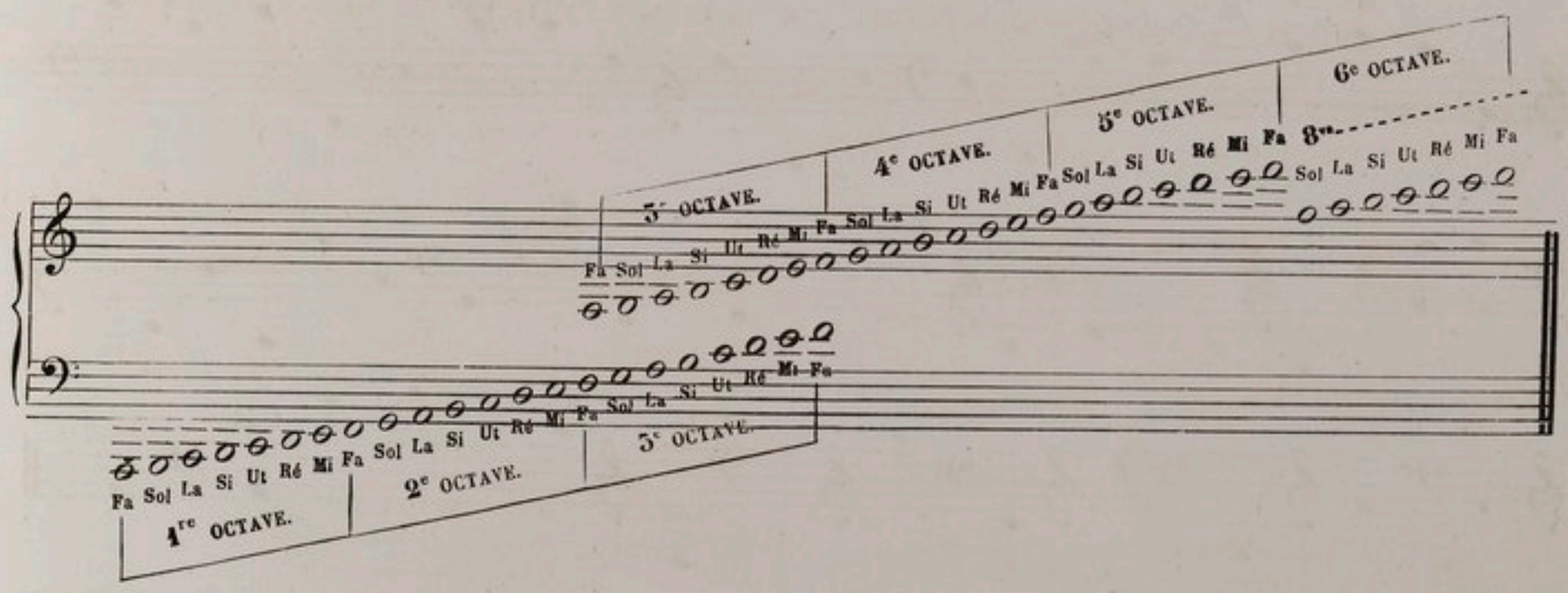
Que ce qui suit :



(1) Le mot *loco*, qui veut dire *lieu* ou *place*, indique de reprendre la position naturelle des notes.

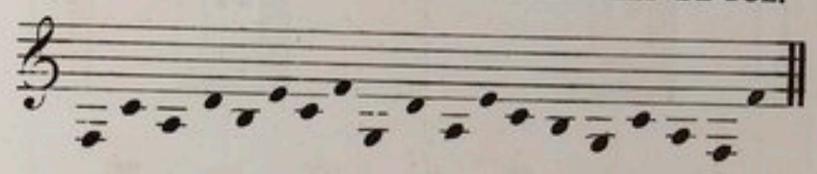
EXEMPLE OU TABLEAU

DES NOTES NATURELLES DU CLAVIER D'UN PIANO A SIX OCTAVES.

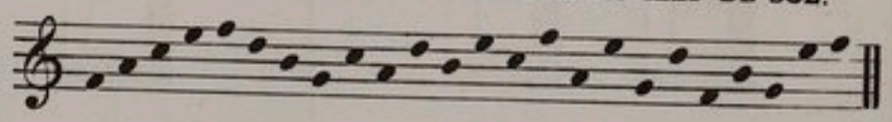


NOTA. L'élève devra nommer toutes les notes des exercices suivants et indiquer sur le Clavier chacune des touches auxquelles ces mêmes notes correspondent ; cette étude étant assez longue, il est bon de faire commencer en même temps les exercices préliminaires pour les deux mains séparément. (Page 19.)

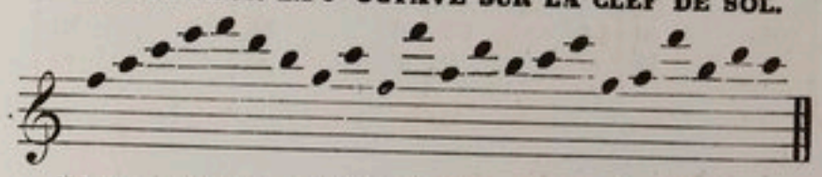
EXERCICE POUR LA 3e OCTAVE SUR LA CLEF DE SOL.



EXERCICE POUR LA 4e OCTAVE SUR LA CLEF DE SOL.

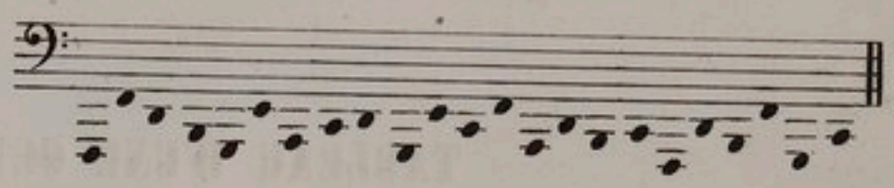


EXERCICE POUR LA 5e OCTAVE SUR LA CLEF DE SOL.

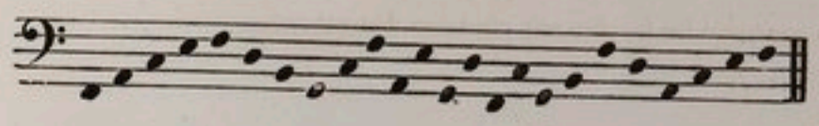


NOTA. Les notes de la 6e octave étant presque toujours écrites avec celles de la 5e, surmontées du signe indiqué ci-dessus, il est inutile d'en donner un exercice.

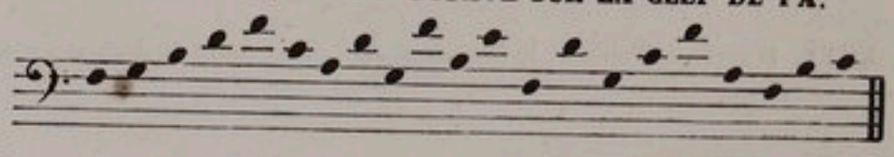
EXERCICE POUR LA 1re OCTAVE SUR LA CLEF DE FA.



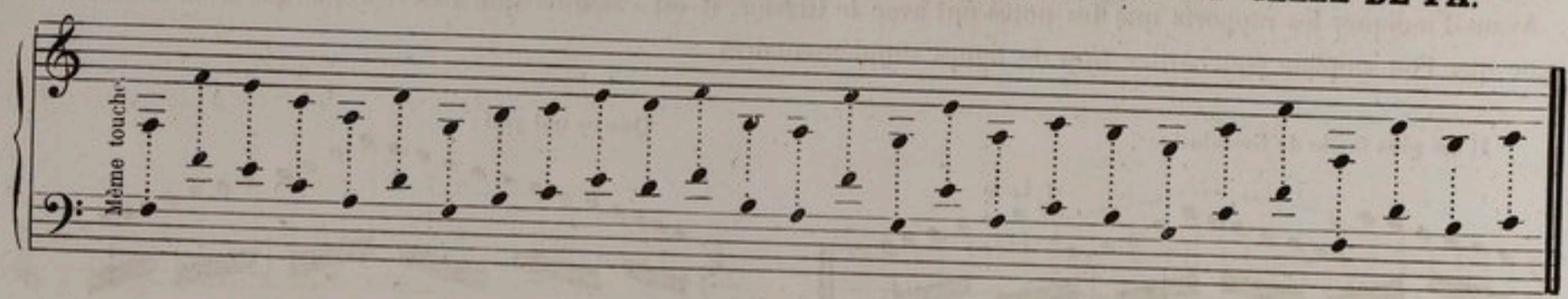
EXERCICE POUR LA 2e OCTAVE SUR LA CLEF DE FA.



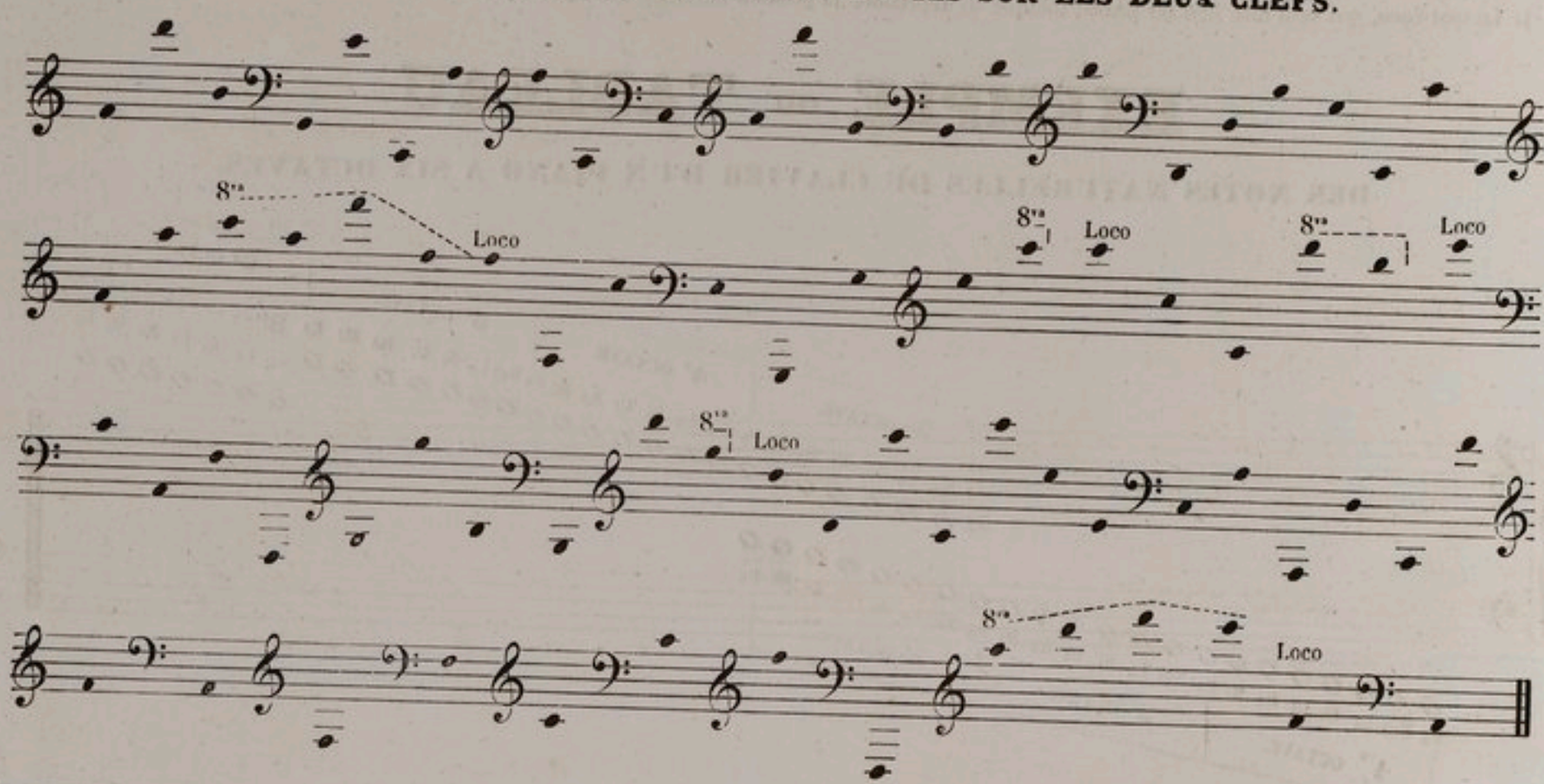
EXERCICE POUR LA 3e OCTAVE SUR LA CLEF DE FA.



EXERCICE POUR LA TROISIÈME OCTAVE SUR LA CLEF DE SOL ET CELLE DE FA.



EXERCICE POUR LES SIX OCTAVES RÉUNIES SUR LES DEUX CLEFS.



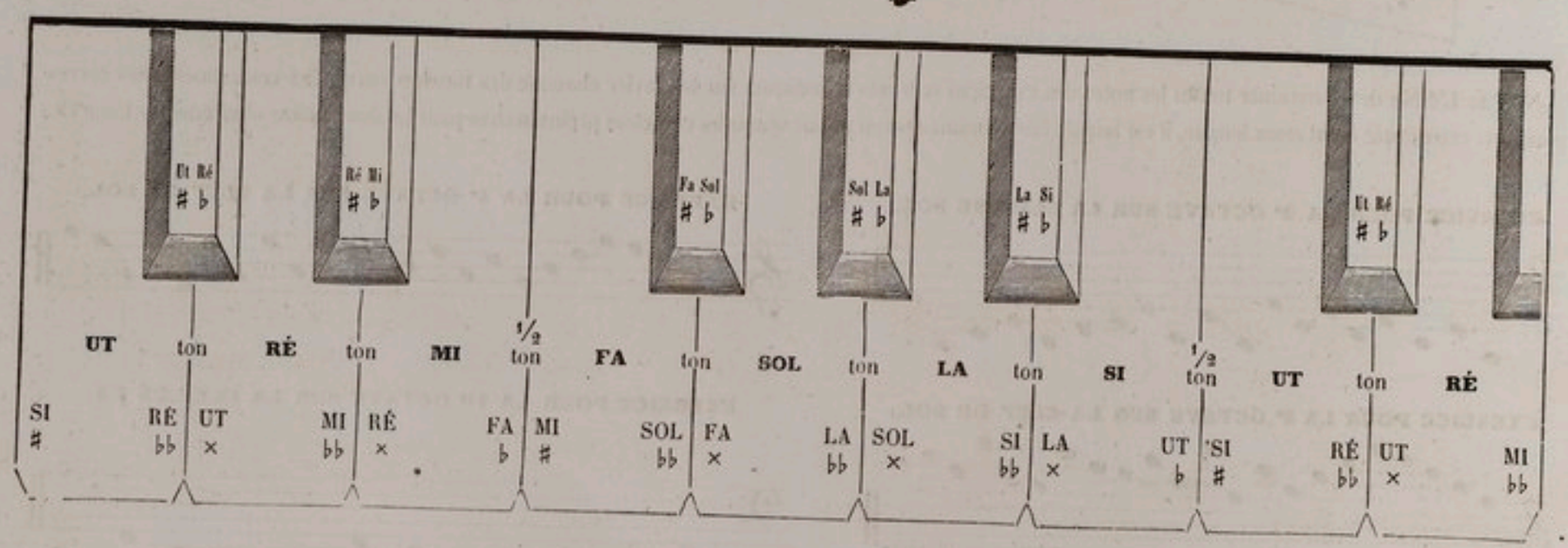


TABLEAU D'UNE OCTAVE DU CLAVIER

dont il faut étudier le rapport des touches blanches et noires entre les notes naturelles et celles dièsées et bémolisées.

NOTA. D'après ce Tableau, le Professeur fera comprendre facilement à son élève pourquoi les touches ont plusieurs dénominations.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES

Pour être travaillés des deux mains *SÉPARÉMENT.*

L'élève qui veut se livrer à l'étude du Piano, doit se *pénétrer* que ce n'est qu'en travaillant *très lentement* tous les premiers exercices (et avec une attention scrupuleuse) qu'il obtiendra un résultat prompt et avantageux.

Il faut répéter longtems (le moins 8 fois) le même exercice et passer successivement de l'un à l'autre jusqu'au point de repos.

N.ta On peut se servir du *GUIDE-MAINS* pour tous les exercices où les mains conservent la même position.

La durée de chaque note doit être parfaitement égale.

MAIN DROITE.

1. (1) 1 2 : 1 2 3 2 : 1 2 3 2 3 2 : 1 2 3 2 : 1 2 3 2 — *repos.*

MAIN GAUCHE.

2. 1 2 : 1 2 3 2 : 1 2 3 2 : 1 2 3 2 : 1 2 3 2 — *repos.*

MAIN DROITE.

3. 1 4 3 2 : 1 4 3 4 2 : 1 3 2 4 : 3 1 4 2 : 1 — *repos.*

Ce Signe (2) indique de tenir le pouce pendant que les autres doigts agissent.

MAIN GAUCHE.

4. 1 4 3 2 : 1 4 3 2 : 1 3 2 4 : 3 1 4 2 : 1 4 3 4 — *repos.*

MAIN DROITE.

5. 1 2 3 2 | 4 3 2 3 : 1 4 3 : 1 3 4 3 | — *repos.*

MAIN GAUCHE.

6. 1 2 3 2 | 4 3 2 3 : 1 4 3 : 1 3 4 3 | 2 3 — *repos.*

MAIN DROITE.

7. 1 5 3 2 : 1 5 4 2 : 1 5 4 3 2 4 : 1 5 5 : 1 5 3 1 2 5 4 : 1 5 4 3 2 — *repos.*

MAIN GAUCHE.

8. 1 5 3 2 : 1 5 4 2 : 1 5 4 3 2 4 : 1 5 5 : 1 5 3 2 5 : 1 5 4 3 2 — *repos.*

MAIN DROITE.

9. 1 3 5 4 2 : 1 4 4 : 1 5 3 2 4 : 1 3 5 4 | 3 2 3 — *repos.*

MAIN GAUCHE.

10. 1 3 5 4 2 : 1 4 4 : 1 5 3 2 4 : 1 3 5 4 | 3 2 3 — *repos.*

(1) A la 2e ou 3e leçon il faudra faire poser et tenir le petit doigt de la main droite sur le *Sol* et celui de la main gauche sur l'*Ut* pour les N.os 1 et 2 et même s'il est possible pour les N.os 3, 4, 5 et 6. Il est bien entendu que ces petits doigts ne frappent pas la touche.

(2) Il faudra lever le pouce en même tems que l'on frappera la dernière note de l'exercice.

Observation. On ne devra passer aux exercices suivants qu'après avoir déjà acquis une certaine agilité dans les doigts, il sera même très utile de les retravailler lorsque les doigts auront acquis plus de force.

PREMIERE SERIE D'EXERCICES

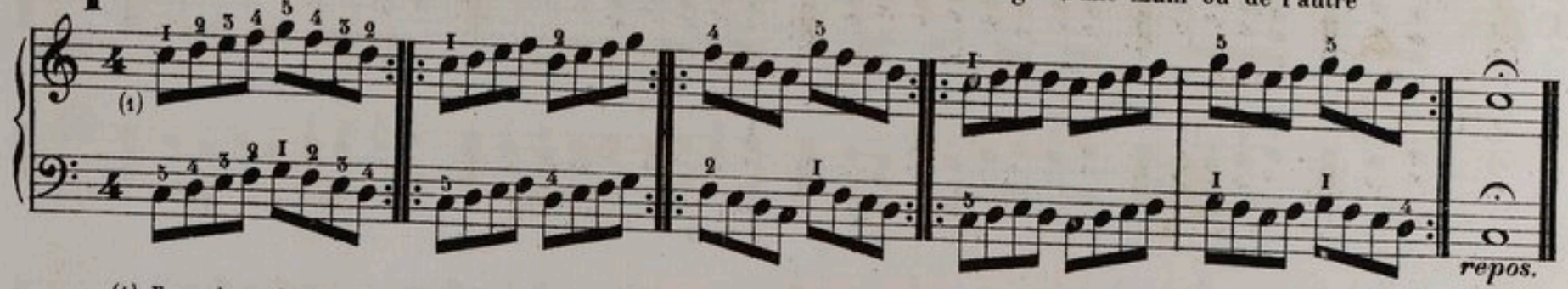
Pour être travaillés des deux mains *ENSEMBLE.*

EXERCICES SUR LES CINQ NOTES.

OBSERVATION Il faut éviter de travailler trop tôt d'un mouvement vif car on s'expose à mettre de l'inégalité dans l'articulation des doigts. Ce n'est que peu à peu qu'on doit augmenter le mouvement. Pour les Elèves raisonnables ce ne doit être qu'après les deux premiers mois d'étude.

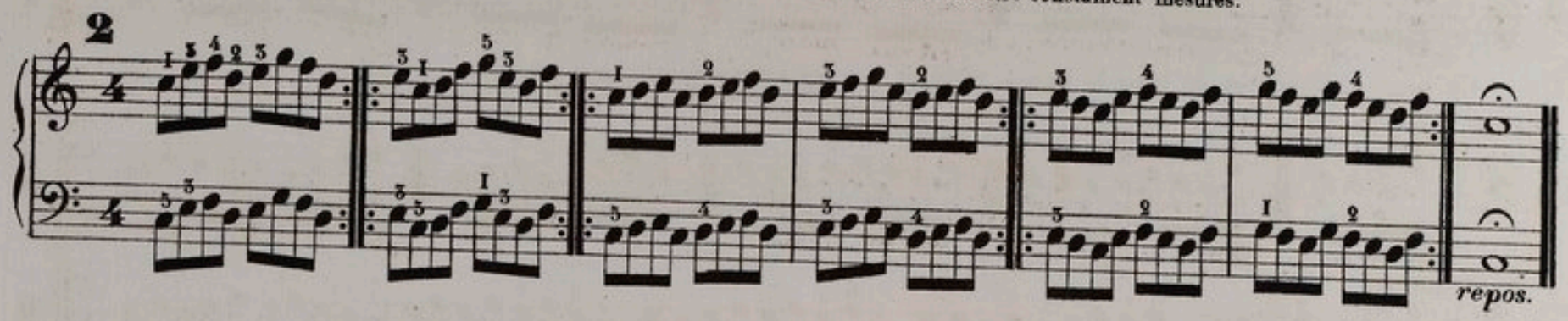
L'élève en travaillant tous les premiers exercices ainsi que les leçons élémentaires et même plus tard, doit étudier les deux mains séparément sitôt qu'il éprouve la moindre gêne dans l'articulation des doigts d'une main ou de l'autre

1

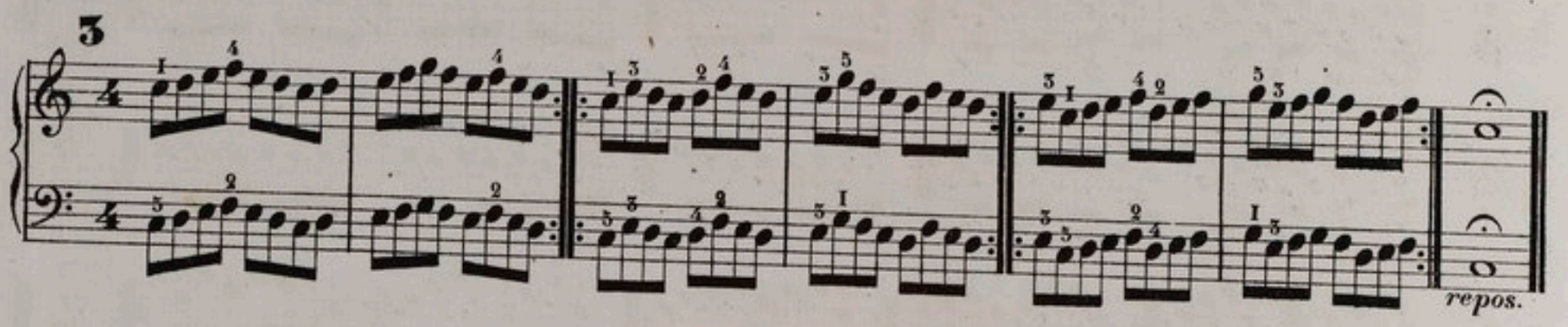


(1) Voyez les principes de Musique, Tableau 5, *Mesures*. Tous les Exercices devront être constament mesurés.

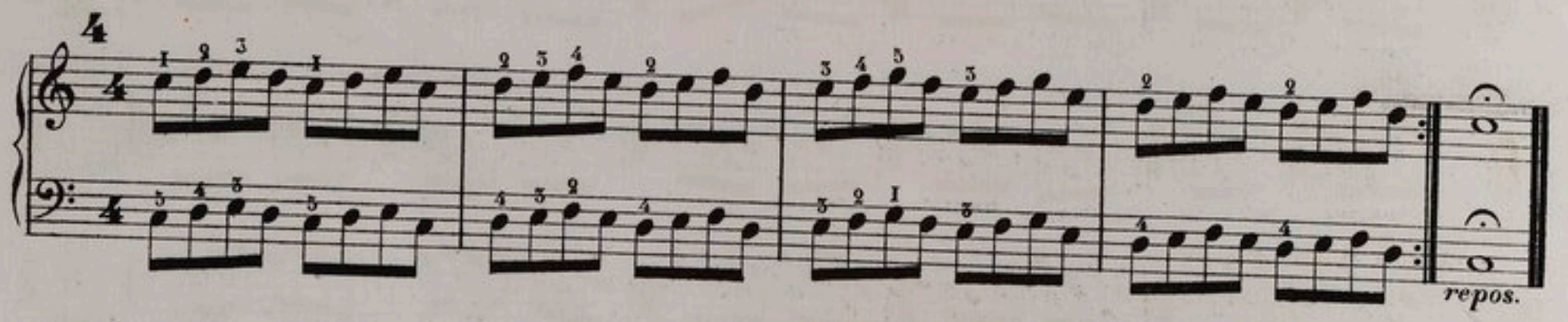
2



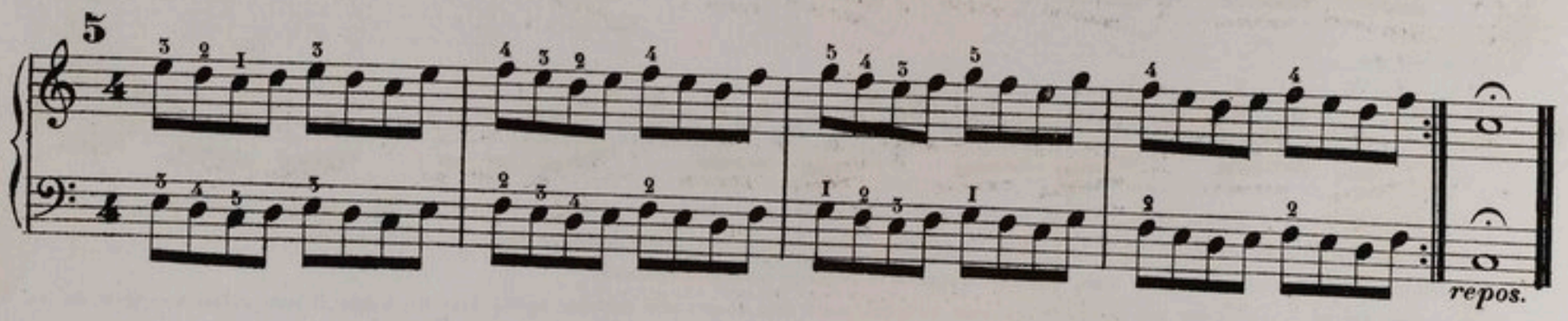
3



4



5

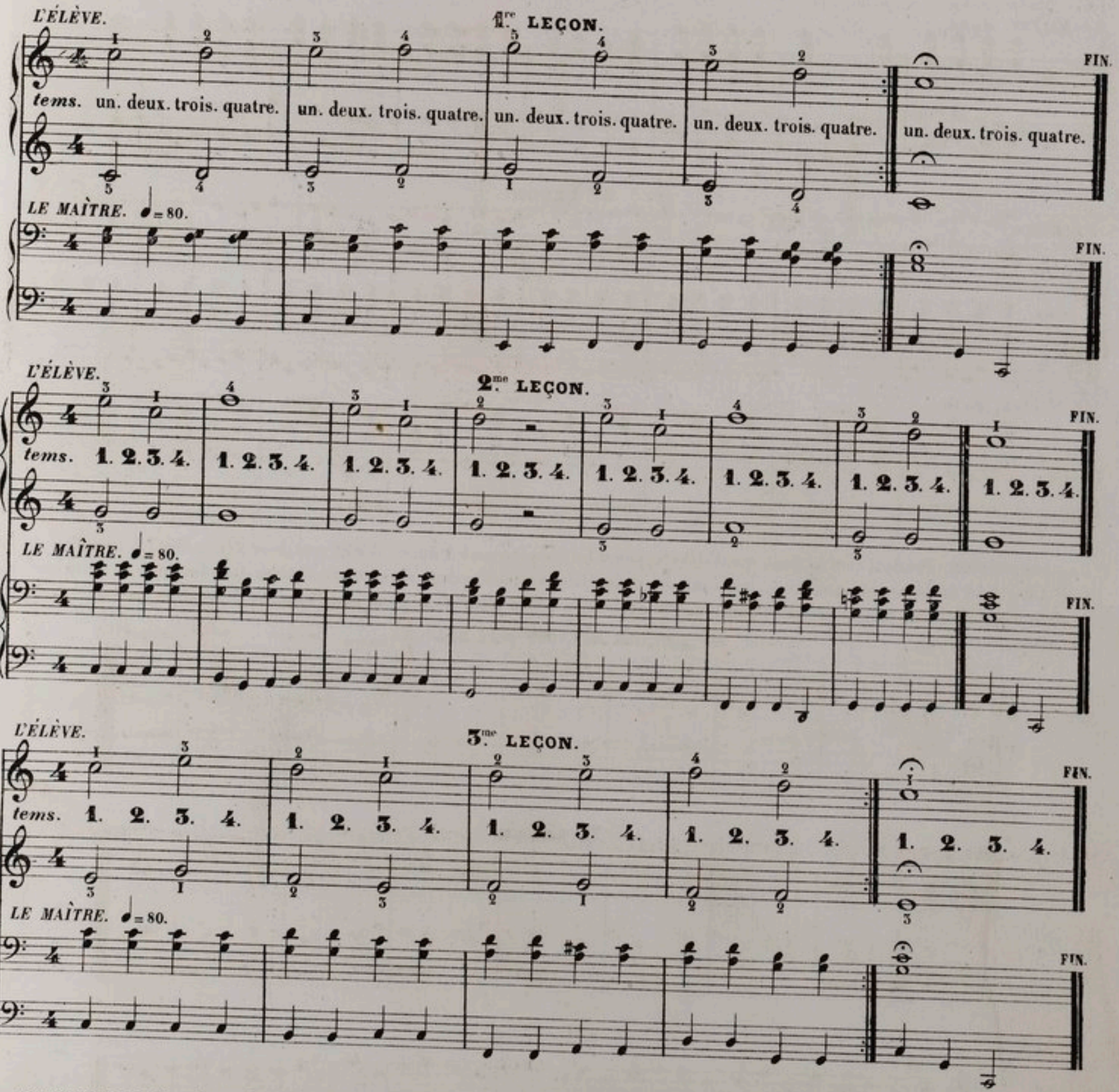


LEÇONS ELEMENTAIRES.

Comme la mesure et les deux mains à mettre ensemble sont de très grandes difficultés pour les élèves qui commencent à jouer du Piano, les premières leçons à quatre mains leur rendront beaucoup plus facile ce premier travail musical.

L'elève devra compter haut les tems de chaque mesure. Il sera mieux de l'exercer avant, à battre la mesure avec la main, en comptant les tems avec les battements du métronome pendant un certain nombre de mesures.

Cela sera inutile pour l'élève qui aura solfié avant d'apprendre à jouer de l'instrument, ce qui devrait toujours être ainsi. C'est d'ailleurs, au Professeur à apprécier mon observation.



OBSERVATION Sur *l'emploi du métronome dans les leçons élémentaires*. Il faut commencer depuis la *première* leçon jusqu'à la *Vingt-septième* avec le N° 80 par noire et aller progressivement au N° 120 pour celles qui ne contiennent que des blanches et des noires; et au N° 104 pour celles dans lesquelles il y a des croches. A partir de la 28e les mouvements de progression sont marqués. Il ne faut pas employer le métronome avant que l'élève ne soit assuré de la justesse des notes, ainsi que du doigté. Pour beaucoup d'élèves même, il est impossible d'employer sitôt le métronome.

4.me LEÇON.

L'ÉLÈVE.

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. FIN.

LE MAÎTRE. ♩= 80. FIN.

5.me LEÇON.

L'ÉLÈVE.

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. FIN.

LE MAÎTRE. ♩= 80. FIN.

OBSERVATION. Pendant tout le tems que l'élève apprend les cinq leçons à 4 mains il doit continuer à travailler les exercices de la page I des deux mains séparément ainsi que ceux des deux mains ensemble, deux numéros de chaque, tous les jours. Il devra continuer aussi le travail de ces mêmes exercices pendant qu'il apprendra à bien jouer *de suite et sans aucune hésitation* les quatre leçons suivantes.

6.me LEÇON *BLANCHE* pour *BLANCHE*. (1)

♩= 80. en UT maj: FIN.

7.me LEÇON.

♩= 80. FIN.

8.me LEÇON.

♩= 80. FIN.

(1) Dans l'intérêt de l'élève il faut insister pour qu'il continue à *compter les tems* dans les leçons à deux mains.

9.me LEÇON.

♩=80.

FIN.

OBSERVATION. Il faut avec la suite de la I.re série d'exercices, commencer le travail de la 2.de série Page 33.

D.C.

Suite de la I.re SERIE D'EXERCICES.

6

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

repos.

7

repos.

8

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

repos.

9

repos.

10

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

repos.

(1) Voyez les principes de musique, Tableau 14.

10me LEÇON. Des *NOIRES* à la main droite pour des *BLANCHES* à la main gauche.

♩ = 80.

FIN.

11me LEÇON. Des *BLANCHES* à la main droite pour des *NOIRES* à la main gauche.

♩ = 80.

FIN.

12me LEÇON. Des *NOIRES* et des *BLANCHES* alternativement aux deux mains.

♩ = 80.

FIN.

13me LEÇON.

FIN.

14me LEÇON *NOIRES* contre *NOIRES*.

L'ÉLÈVE.

tems 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

FIN.

LE MAÎTRE. ♩ = 80.

FIN.

15.me LEÇON.

L'ÉLÈVE.

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. FIN.

LE MAÎTRE. ♩ = 80.

FIN.

16.me LEÇON. Quatre *CROCHES* à la main droite pour une *BLANCHE* à la main gauche.

♩ = 80.

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. FIN.

17.me LEÇON. Quatre *CROCHES* à la main gauche pour une *BLANCHE* à la main droite.

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

18.me LEÇON. Avec quatre *CROCHES* alternativement aux deux mains.

ainsi que pour observer le *SOL* ♯ accidentel *NOTE SENSIBLE* du *TON* de *LA* mineur.

♩ = 80.

en LA min:

(1)

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. FIN.

(1) Voyez les principes de musique Tableau 9 *accidents* L'élève doit mettre une grande importance à bien comprendre l'emploi des accidents.

19me LEÇON.

L'ÉLÈVE. en LA min:

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

FIN.

LE MAÎTRE. ♩ = 80.

FIN.

20me LEÇON.

L'ÉLÈVE. en LA min:

tems. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

FIN.

LE MAÎTRE. ♩ = 80.

FIN.

Suite et fin de la Ire SÉRIE D'EXERCICES.

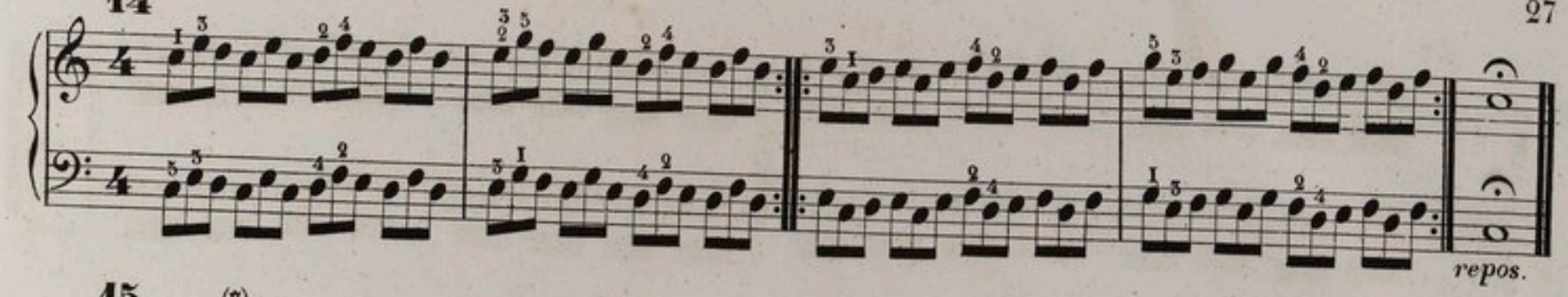
11

12

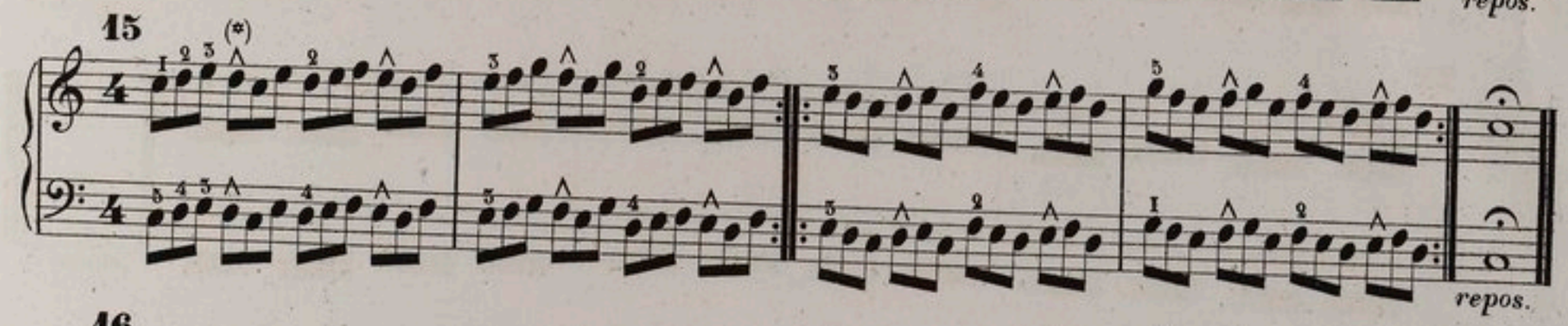
13

repos.

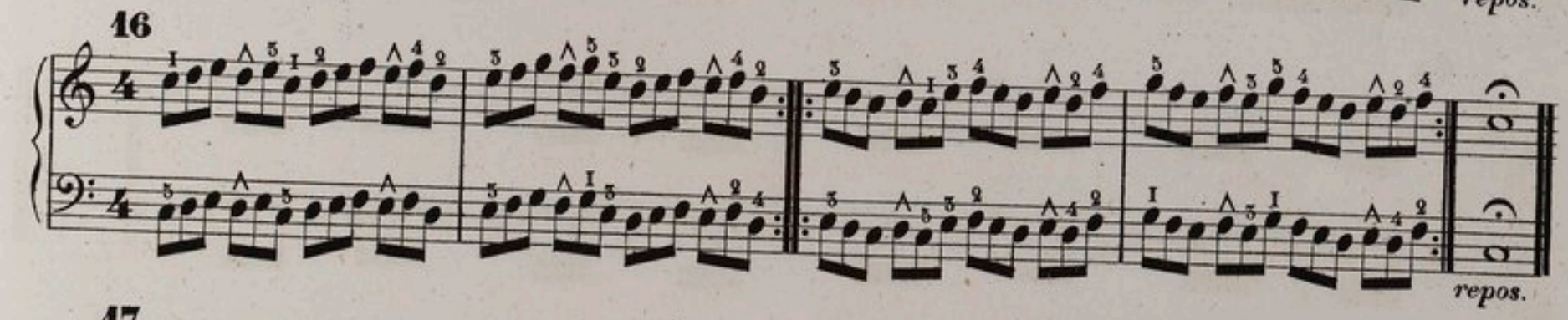
14



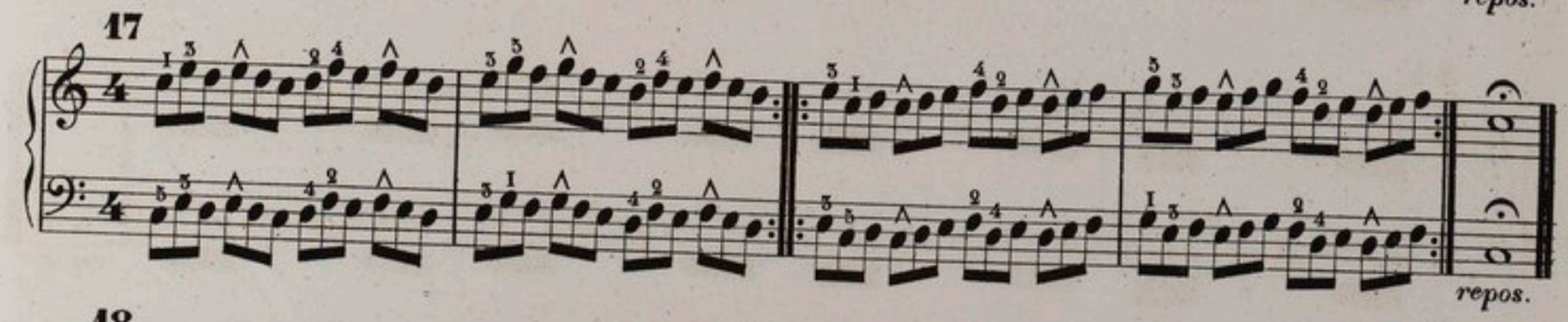
15



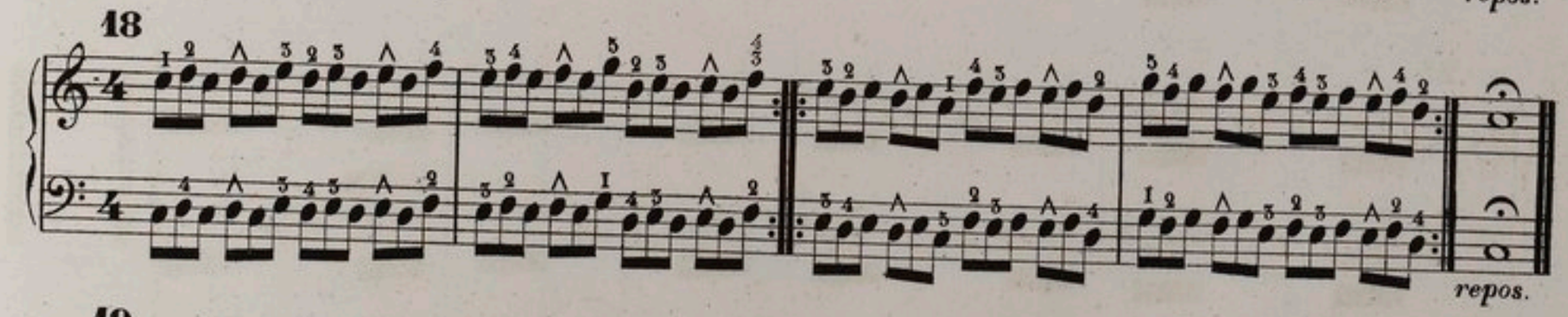
16



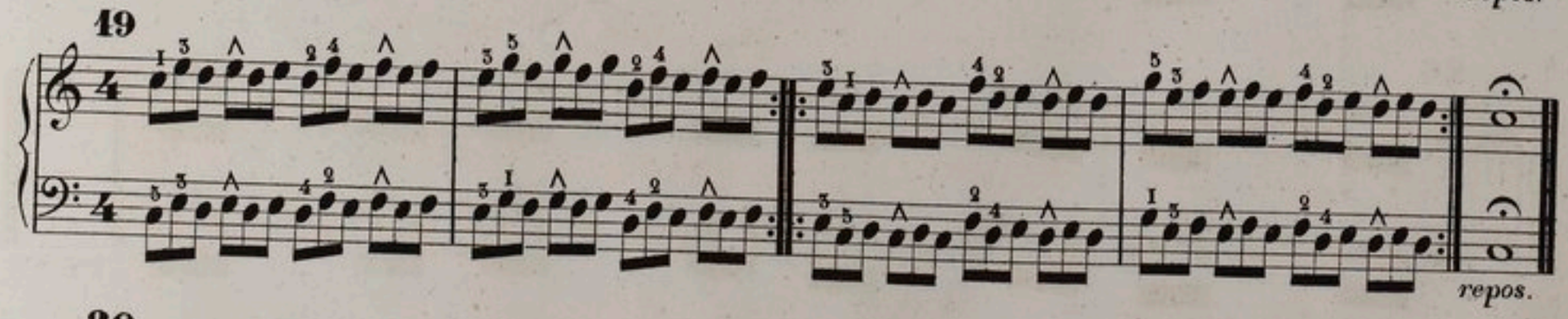
17



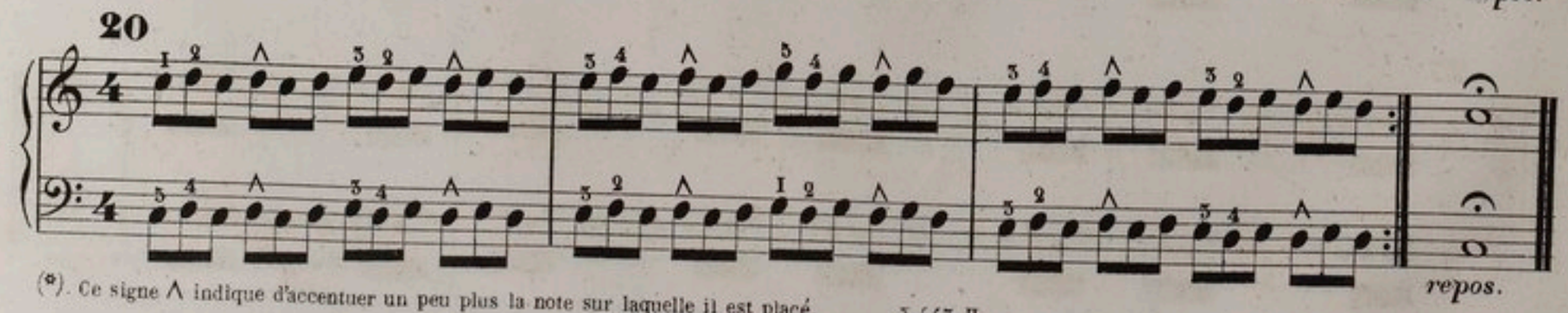
18



19

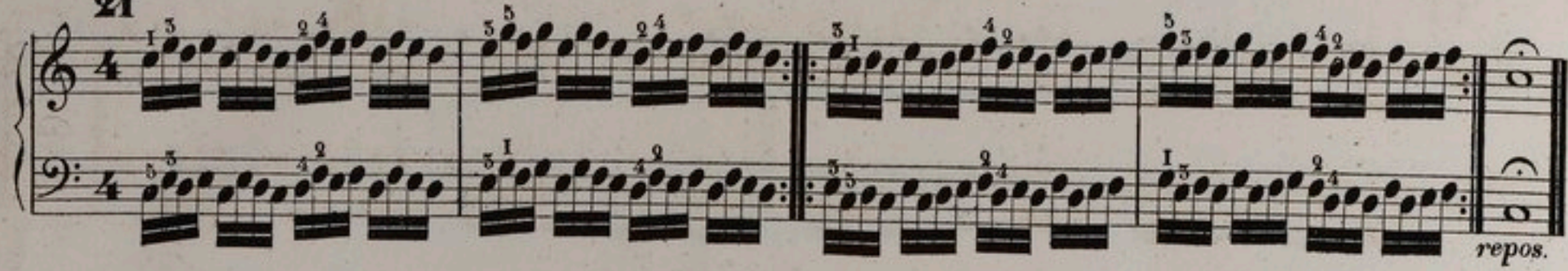


20

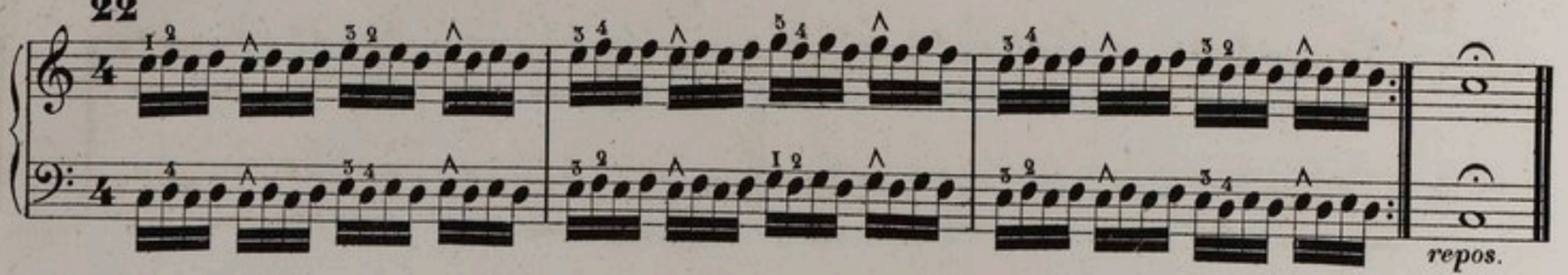


(*). Ce signe ∧ indique d'accentuer un peu plus la note sur laquelle il est placé.

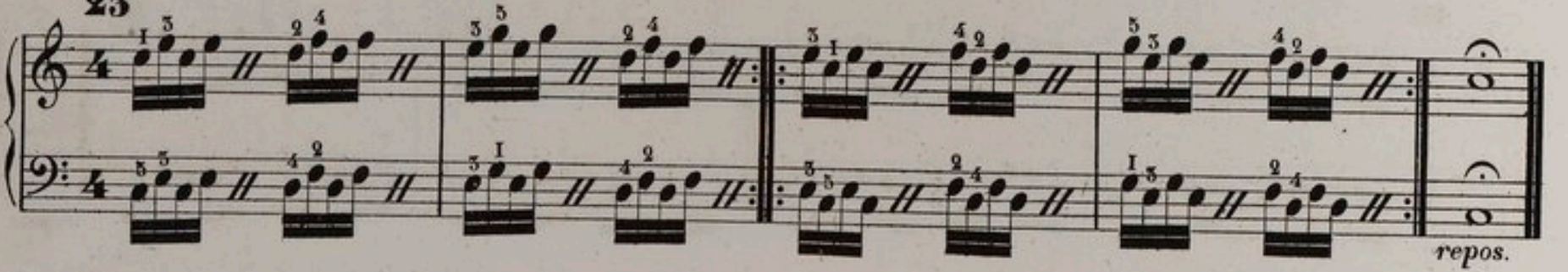
21



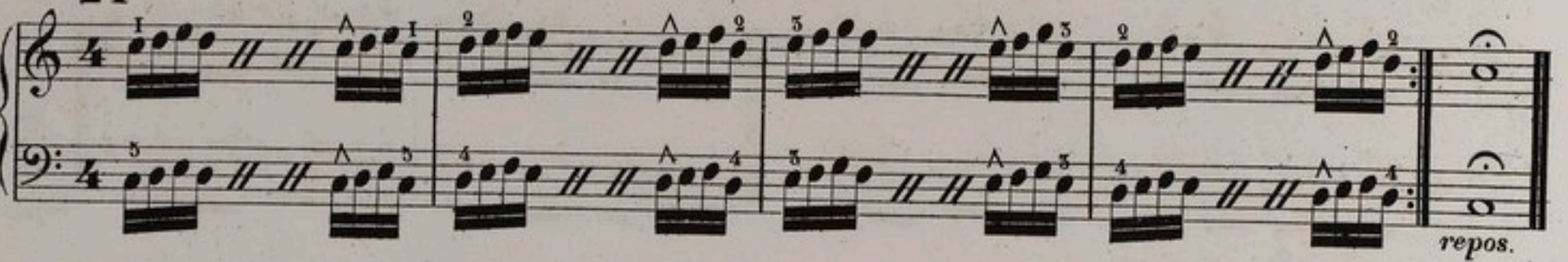
22



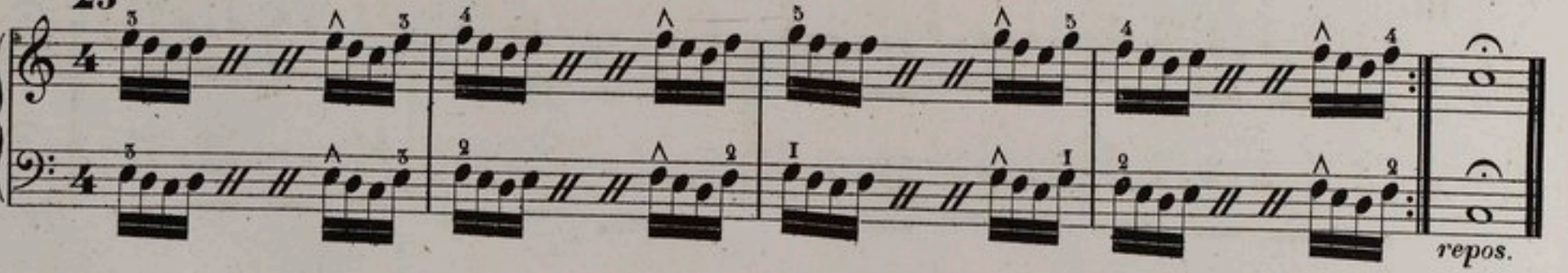
23



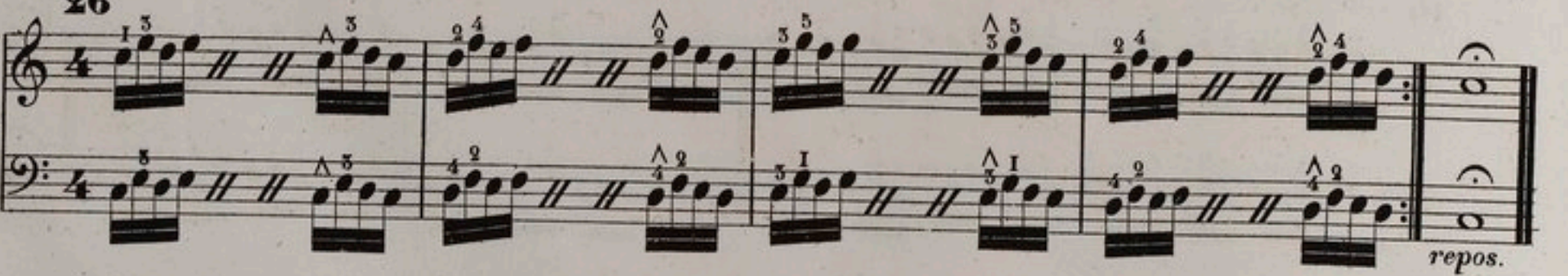
24



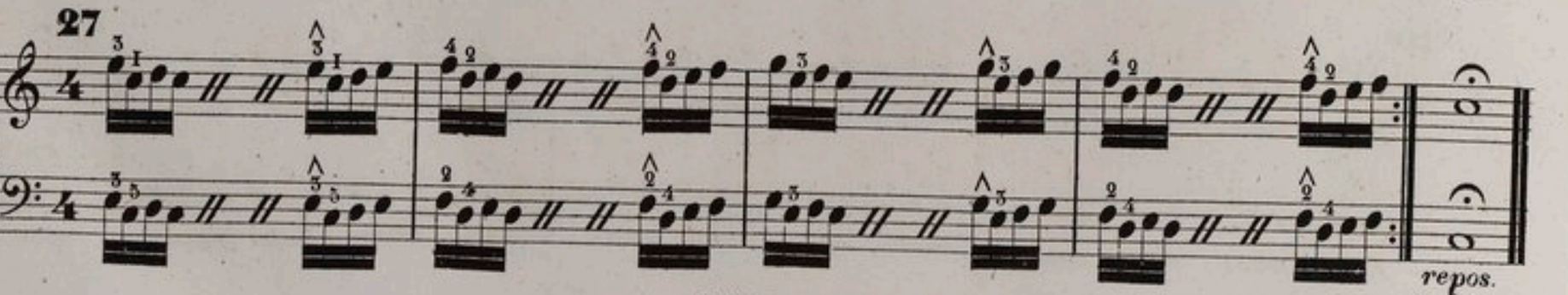
25

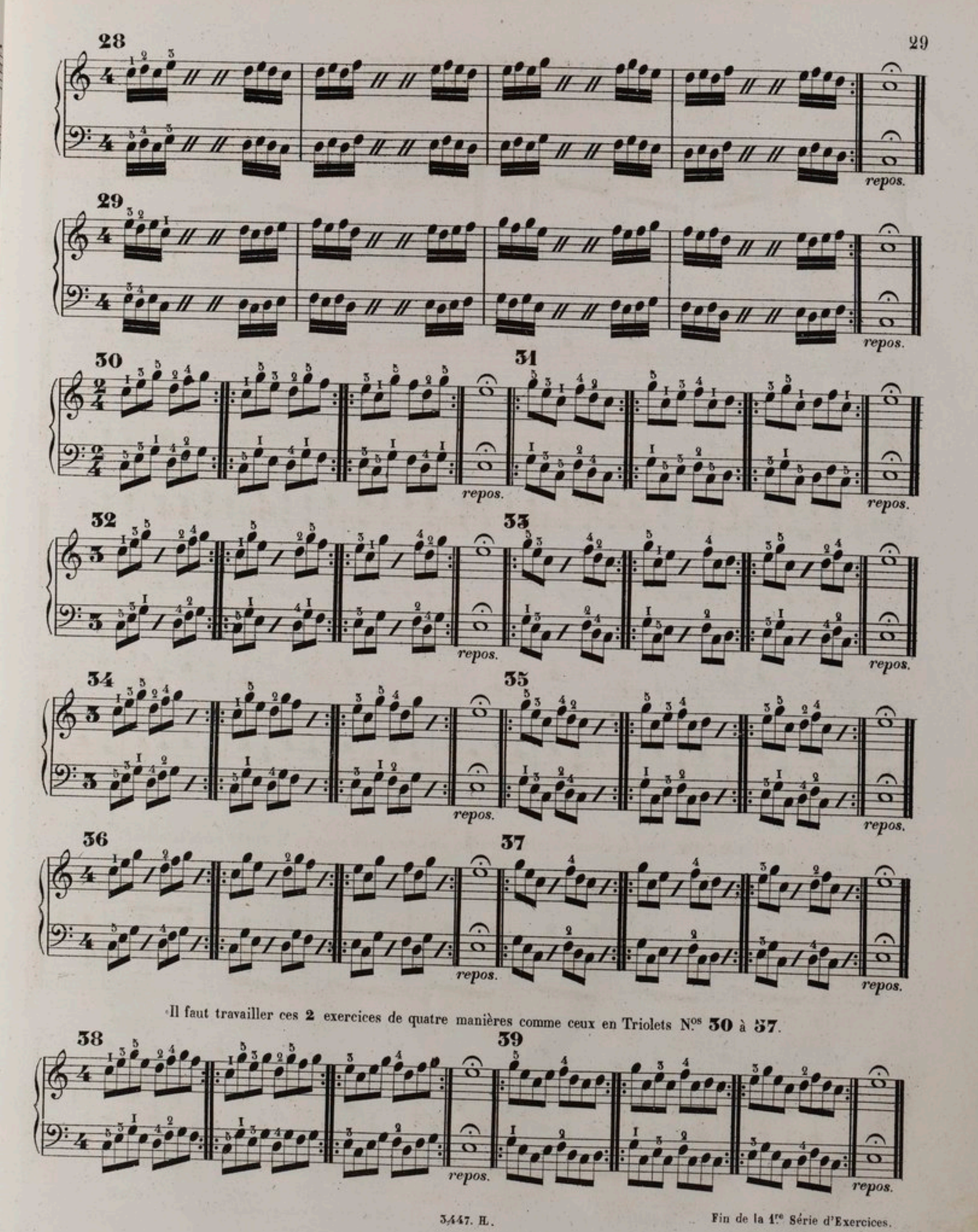


26



27



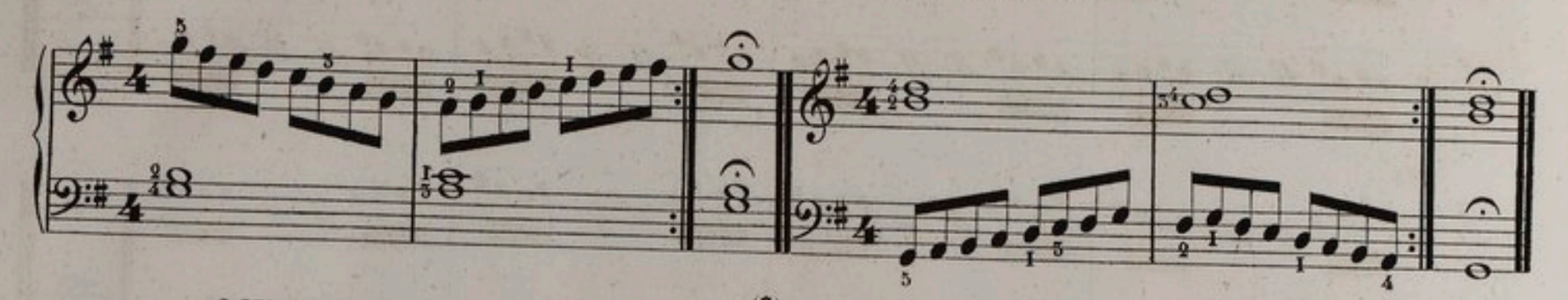


Il faut travailler ces **2** exercices de quatre manières comme ceux en Triolets N.os **30** à **37**.

Fin de la 1re Série d'Exercices.

EXERCICES-GAMMES.

Pour se familiariser avec le *FA* ♯ dont la Clé est armée.



21.me LEÇON. Pour observer le *FA* ♯ et le *POINT* (*) après la blanche dans la mesure à *QUATRE TEMS*.

L'ÉLÈVE. (1) en SOL maj.

tems 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. FIN.

Le MAITRE. ♩=80 FIN.

22.me LEÇON.

♩=80 And.no FIN.

23.me LEÇON. Pour la mesure à *DEUX-QUATRE* ainsi que pour observer le *POINT* après la noire.

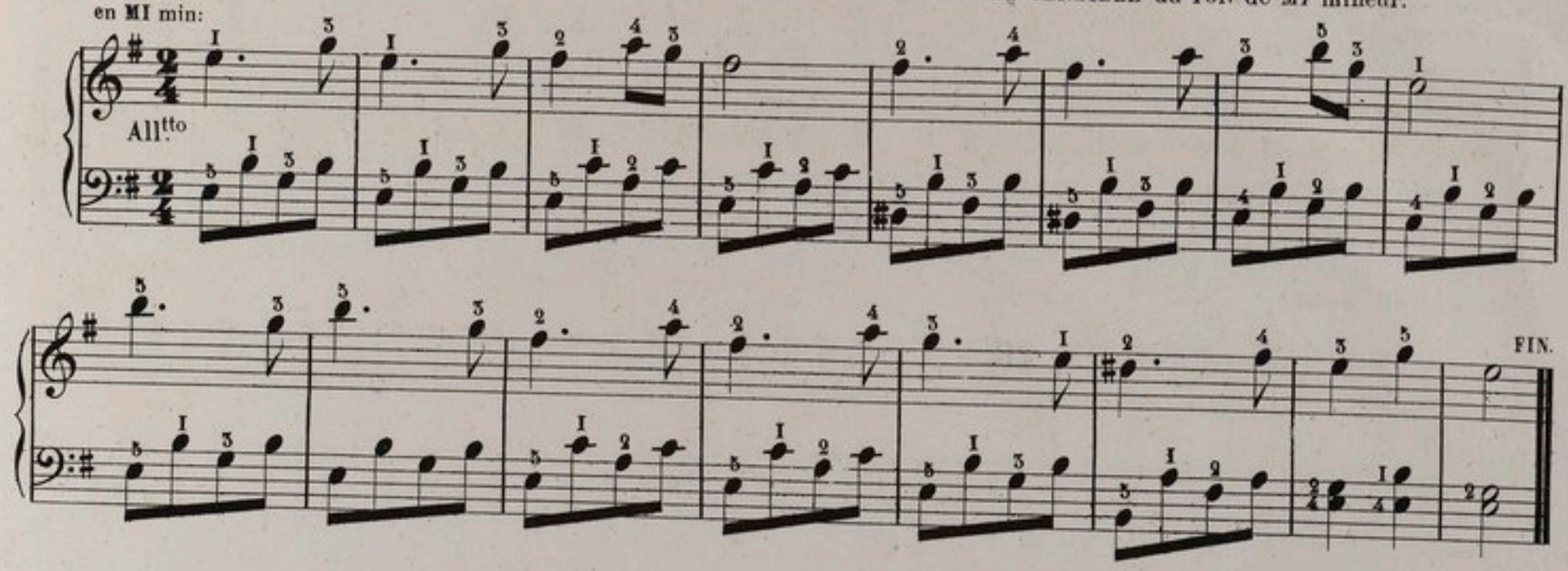
♩=80 en SOL maj. 𝄋

tems 1. 2. All.tto FIN.

(*) Voyez les principes de musique, *Tableau 4* le point de valeur. 3,447. H. (1) Voyez Principes de musique, *Tableau 13. Tons.*

24.me LEÇON.

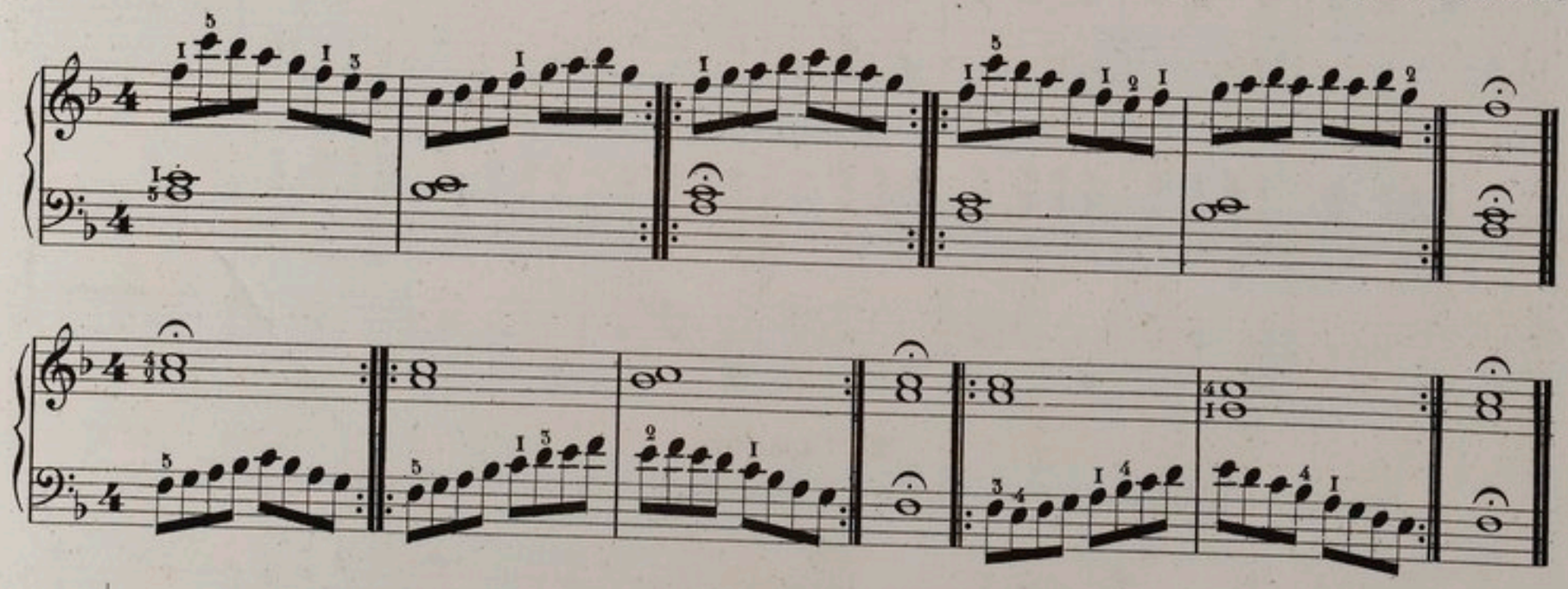
♩=80 en MI min: Pour observer le *FA* ♯ dont la Clef est armée et le *RÉ* ♯ accidentel *NOTE SENSIBLE* du *TON* de *MI* mineur.



EXERCICES-GAMMES.

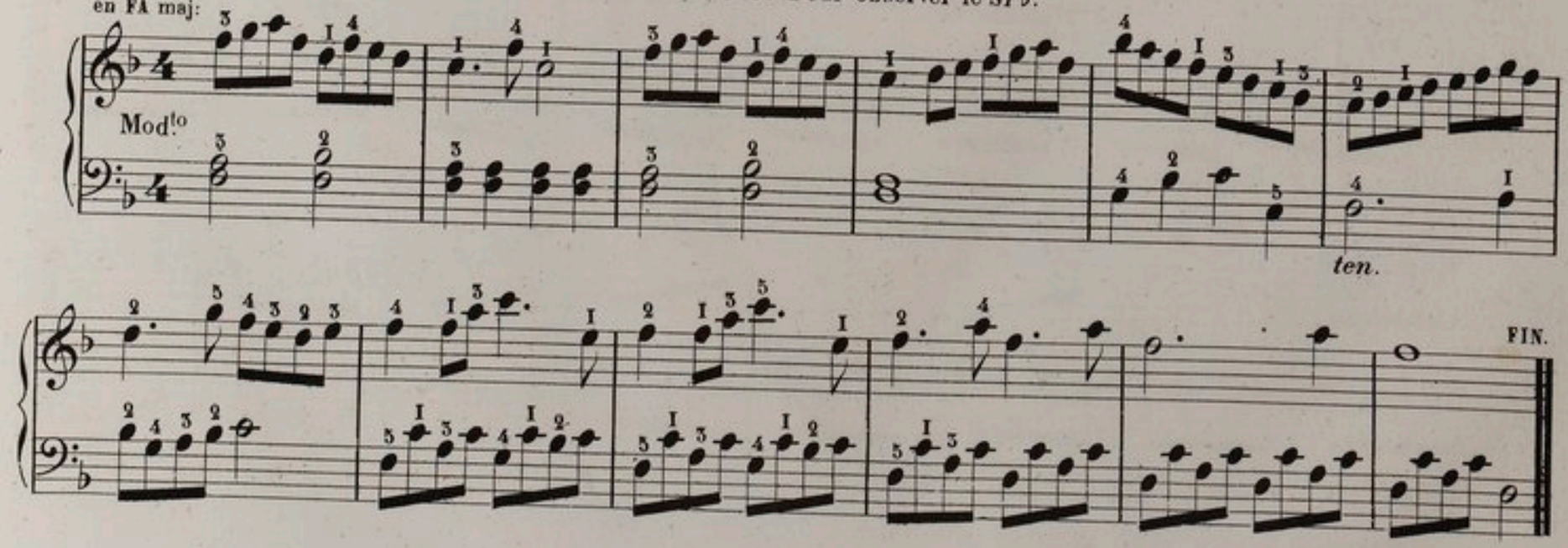
Pour se familiariser avec le *SI* ♭ dont la Clef est armée.

N.ta Les professeurs apprécieront sans aucun doute pourquoi j'ai évité le passage du pouce par-dessous le 4e doigt (du Si ♭ à l'Ut) comme celui du 4e doigt, par dessus le pouce (de l'Ut au Si ♭) dans ces exercices ainsi que dans les leçons qui suivent. Ce n'est qu'au ton de Mi ♭ que devra se faire cette étude.



25.me LEÇON. Pour observer le *SI* ♭.

♩=80 en FA maj:



26.me LEÇON. Pour observer la mesure à *TROIS TEMS*.

L'ÉLÈVE. en FA maj:

And.te 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. FIN.

Le MAITRE ♩=80

And.te *p* *ten.* FIN. *ten.*

f 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. *p* 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. *cresc.* 1. 2. 3.

f *p* *cresc.*

27.me LEÇON.

Pour observer le *SI* ♭ dont la Clef est armée et l'*UT* ♯ accidentel *NOTE SENSIBLE* du *TON* de *RE* mineur.

♩=80
en RE min:

All.tto *mf* *cresc.*

f *dimin.* *p* FIN.

(*) Voyez les principes de Musique *Tableau* 15 Termes de Nuances.

SECONDE SÉRIE D'EXERCICES.

Pour commencer à *APPRENDRE* à parcourir le Clavier.

1

repos. repos.

2

repos.

3

repos.

4

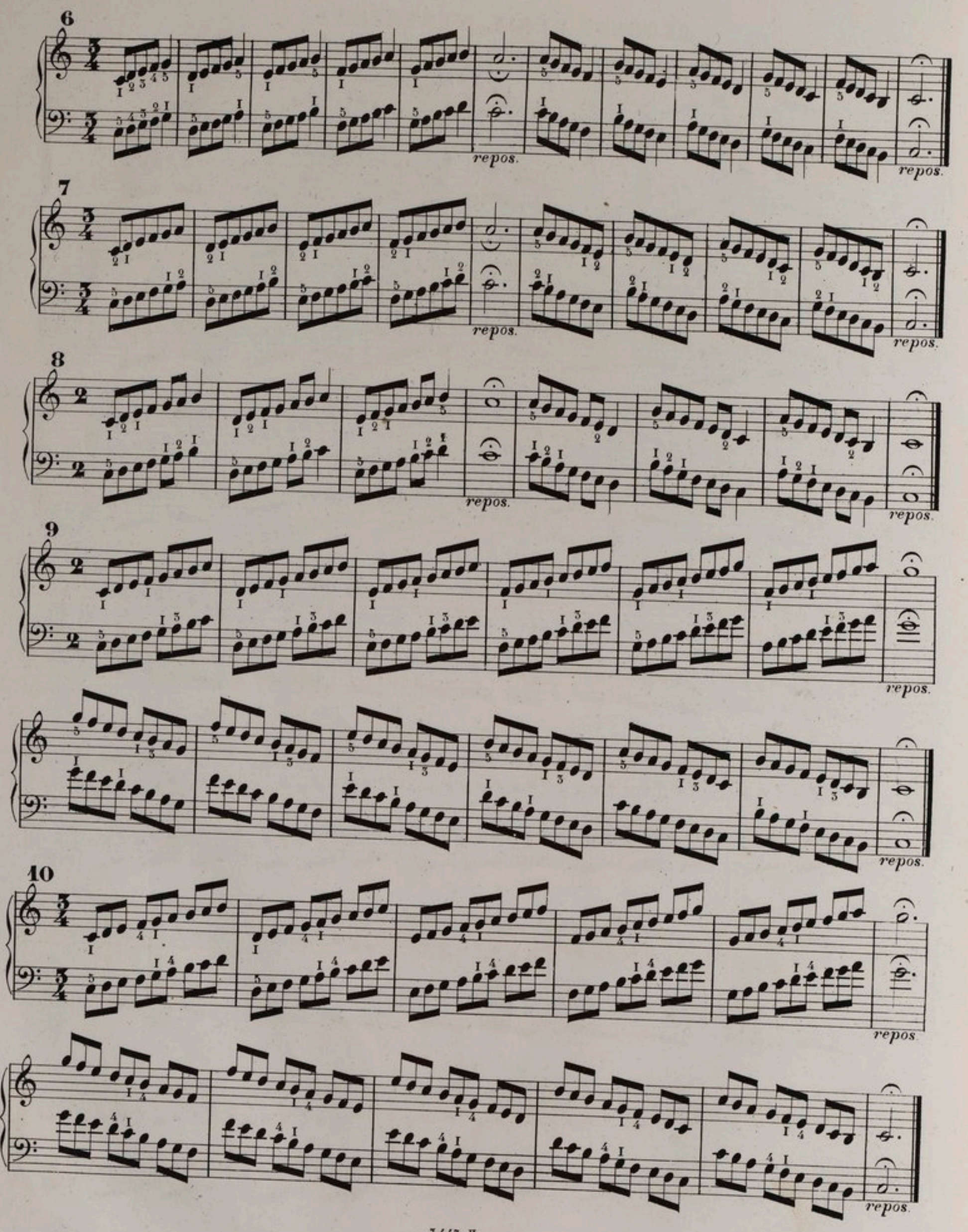
repos.

repos.

5

repos.

repos.


6
repos.
repos.
7
repos.
repos.
8
repos.
repos.
9
repos.
repos.
10
repos.
repos.

11

repos.

12

Pour finir.

repos.

13

Pour finir.

repos.

14

Pour finir

repos.

15

repos.

16

repos.

17

repos.

18

repos.

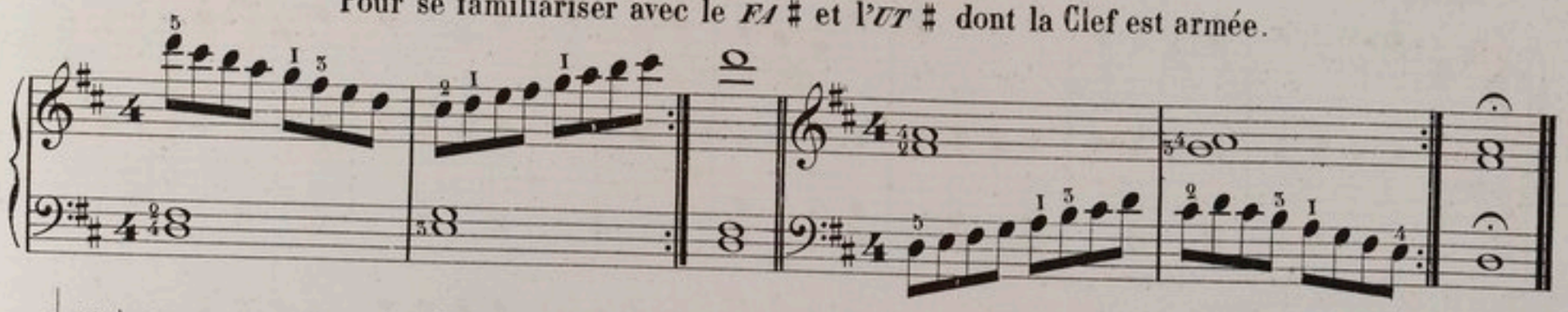
19

20

Fin de la 2de Série d'Exercices.

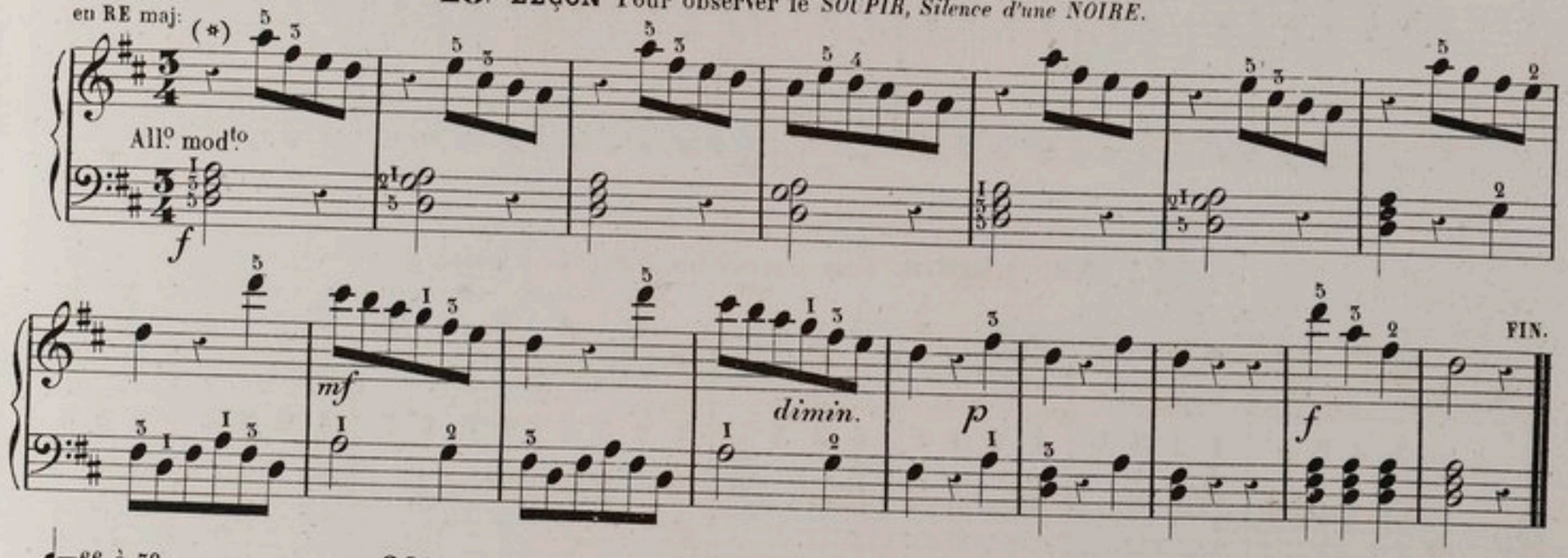
EXERCICES GAMMES

Pour se familiariser avec le *FA* ♯ et l'*UT* ♯ dont la Clef est armée.



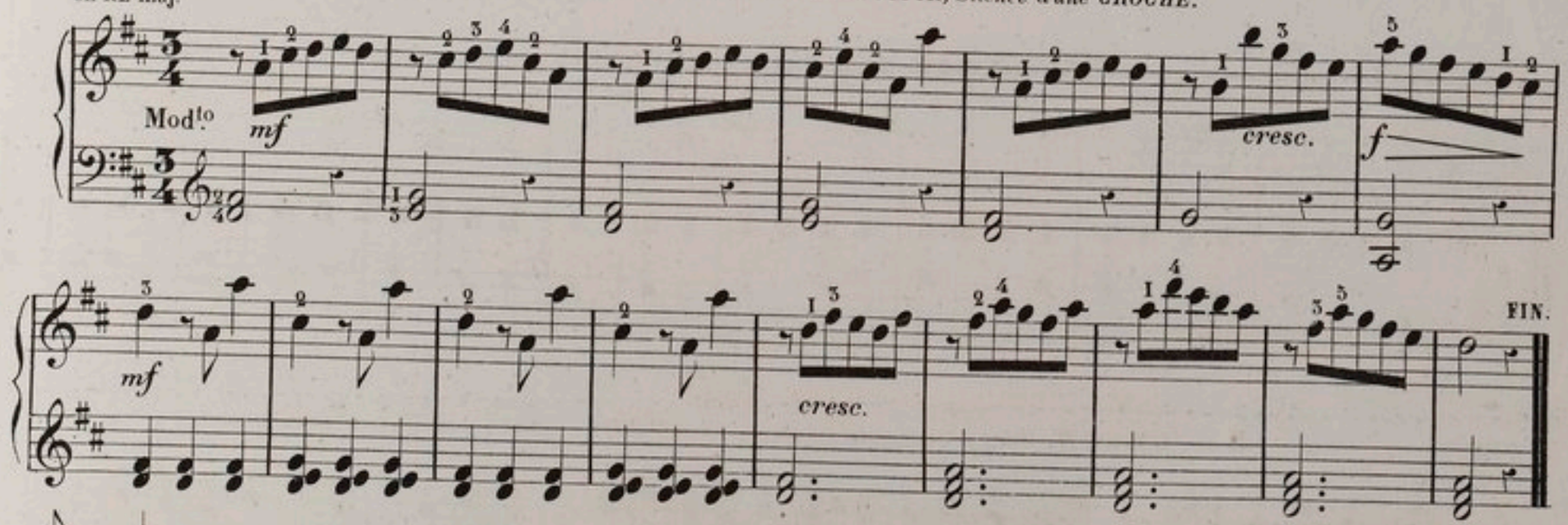
♩=72 à 100.
en RE maj:

28.me LEÇON Pour observer le *SOUPIR, Silence d'une NOIRE.*

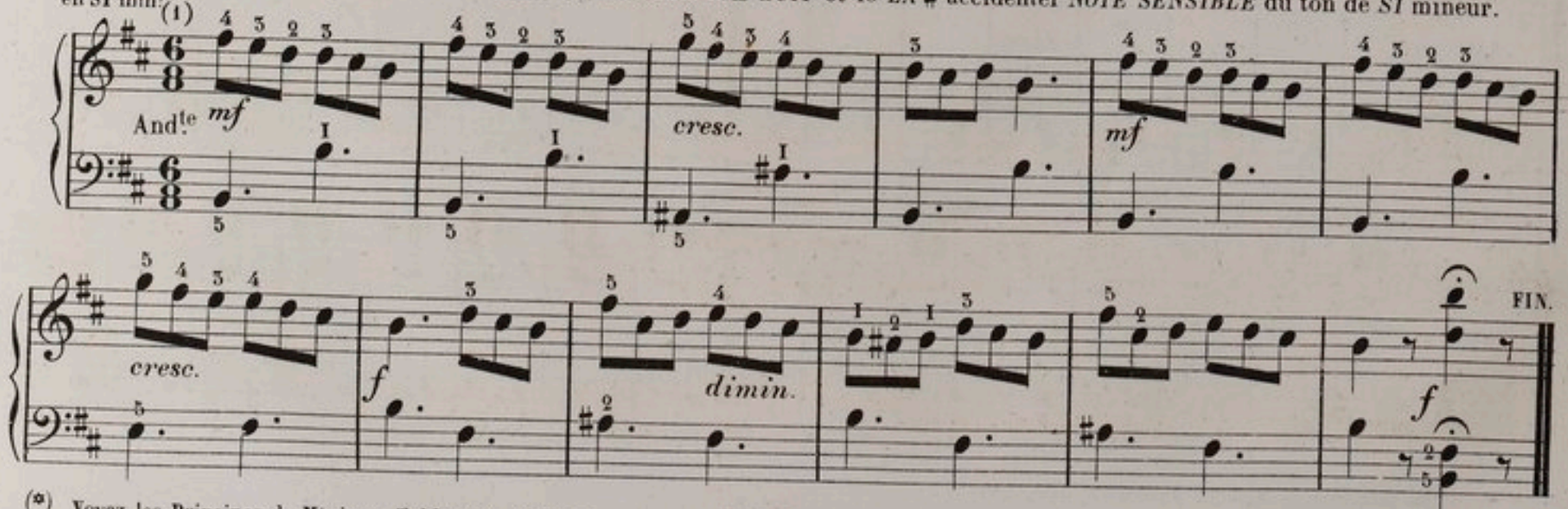


♩=66 à 72
en RE maj:

29.me LEÇON Pour observer le *DEMI-SOUPIR, Silence d'une CROCHE.*



♪=132 à ♩=72 **30.me LEÇON** Pour observer la mesure à *SIX-HUIT* et le *LA* ♯ accidentel *NOTE SENSIBLE* du ton de *SI* mineur.
en SI min:



(*) Voyez les Principes de Musique *Tableau* 3. Silences.

(1) Voyez les Principes de Musique *Tableau* 5. Mesures.

L'ÉLÈVE
en SOL maj:

31.me LEÇON. Pour observer les *SYNCOPES.* (*)

And.no 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 FIN.

Le MAÎTRE. ♩ = 80 à 120.

And.no FIN.

♩ = 80 à 120
en SOL maj:

32.me LEÇON. Pour observer les *SYNCOPES* à la main droite.

And.no 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 FIN.

♩ = 80 à 120.
en SOL maj:

33.me LEÇON. Pour observer les *SYNCOPES* à la main gauche.

And.no 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 FIN.

L'ÉLÈVE.
en FA maj:

34.me LEÇON. Pour observer la mesure à *TROIS-HUIT.* (une croche pour chaque tems.)

All.o *mf* *cresc.* *f* *p* FIN. D.C.

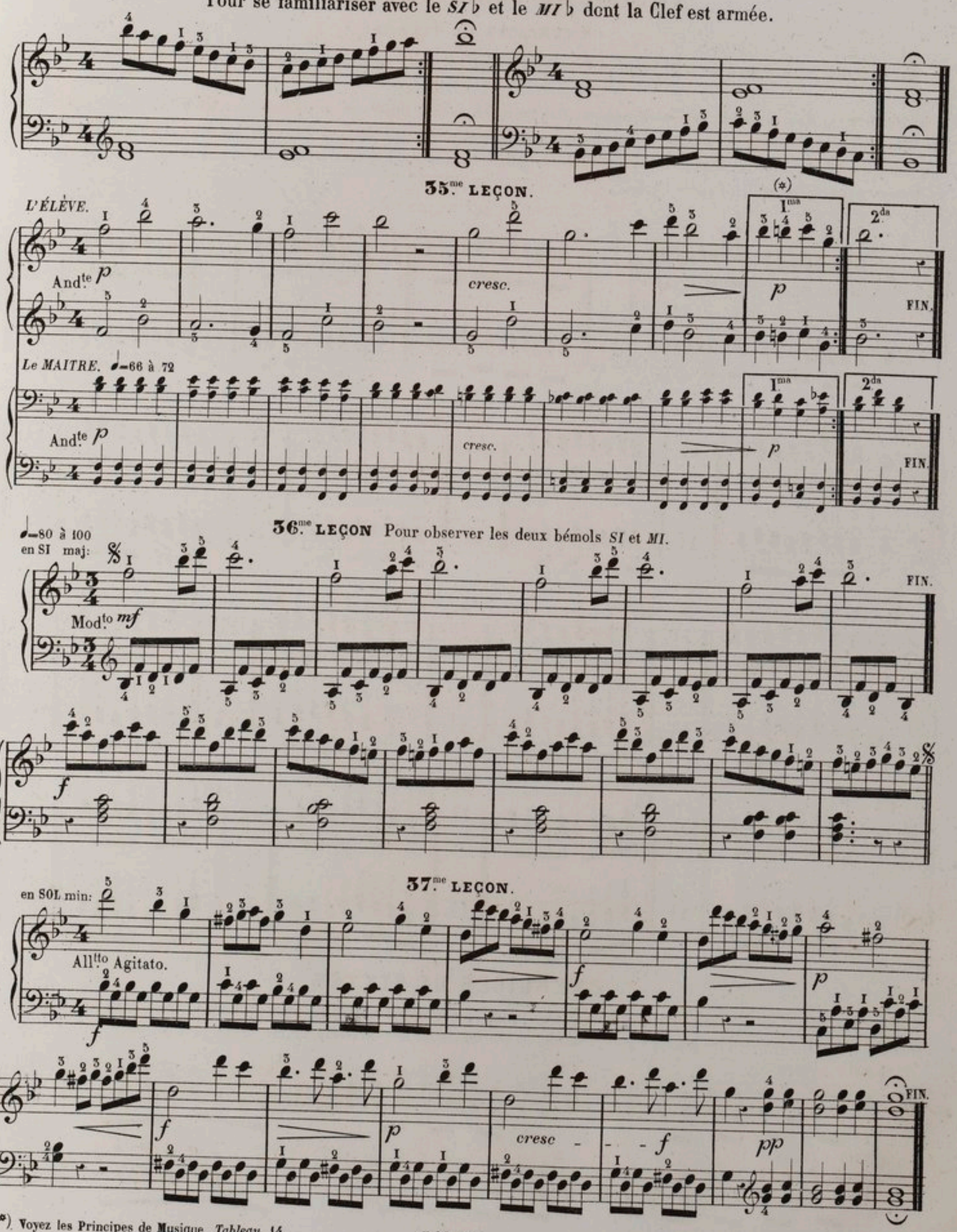
Le MAÎTRE. ♪ = à 125.

All.o *mf* *f* *p* FIN. D.C.

(*) Voyez les principes de Musique Tableau 7 *Syncopes.*

EXERCICES GAMMES

Pour se familiariser avec le *SI* ♭ et le *MI* ♭ dont la Clef est armée.



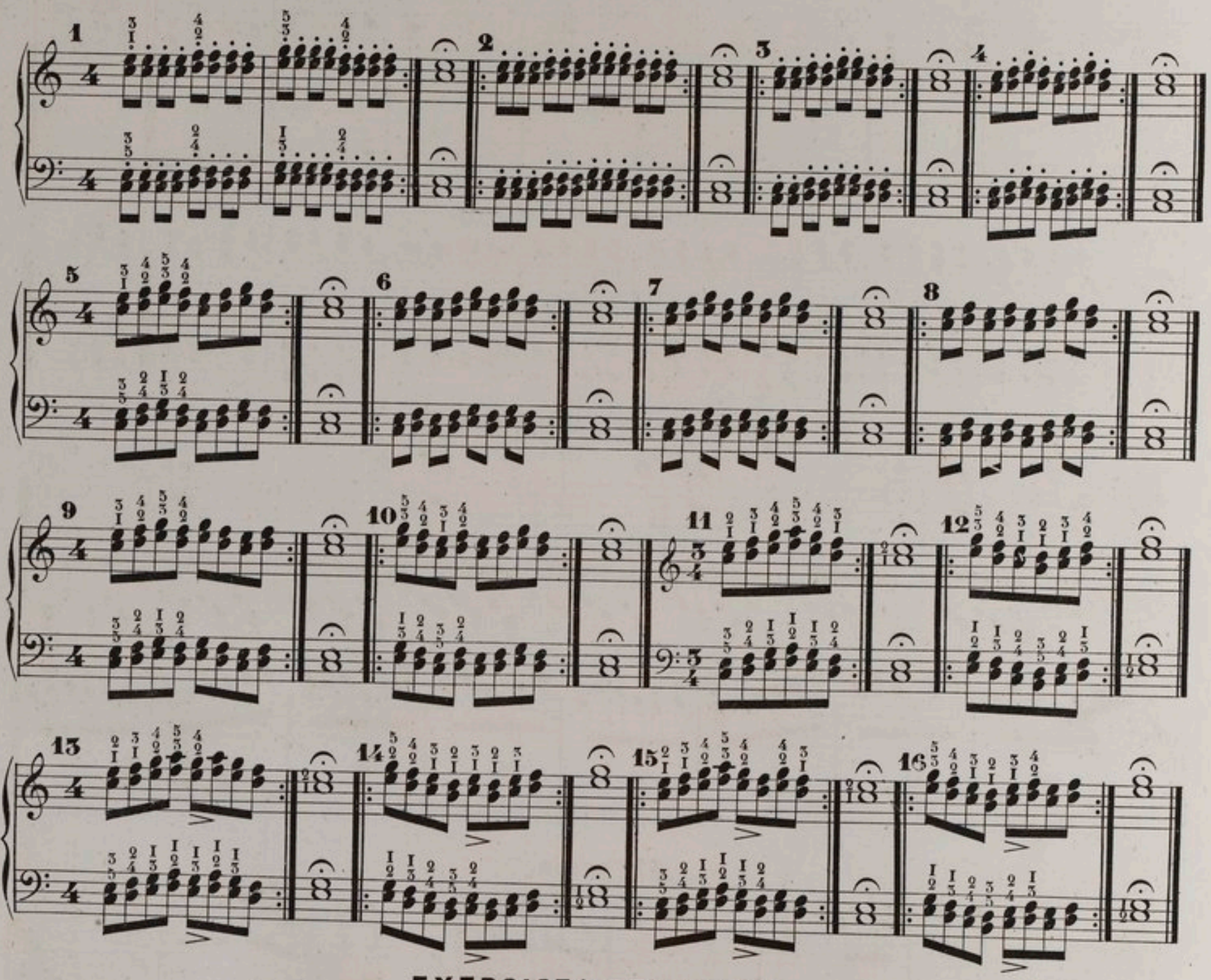
(*) Voyez les Principes de Musique *Tableau* 14.

TROISIÈME SÉRIE D'EXERCICES.

EXERCICES DE TIERCES.

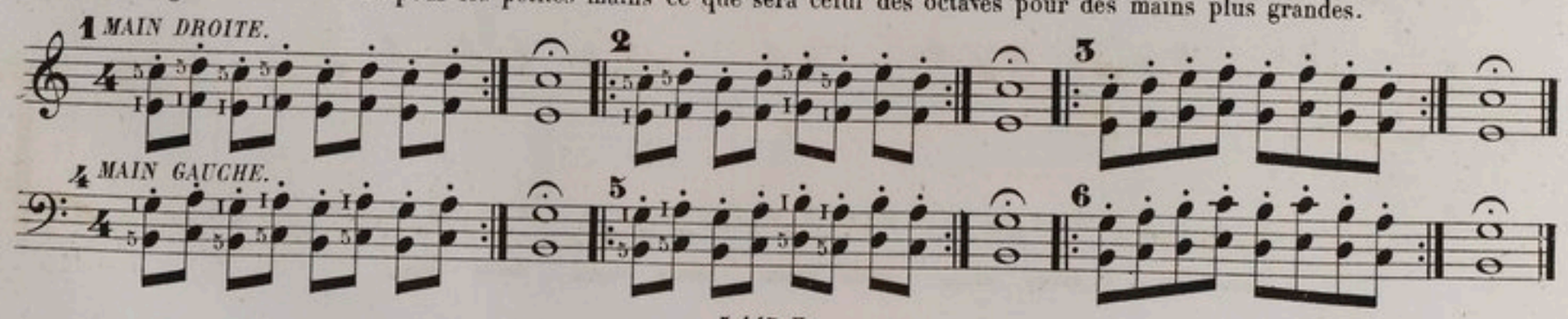
En commencant le travail de la 3.me serie d'Exercices, il faut en même tems commencer celui de mes Études faciles et progressives.

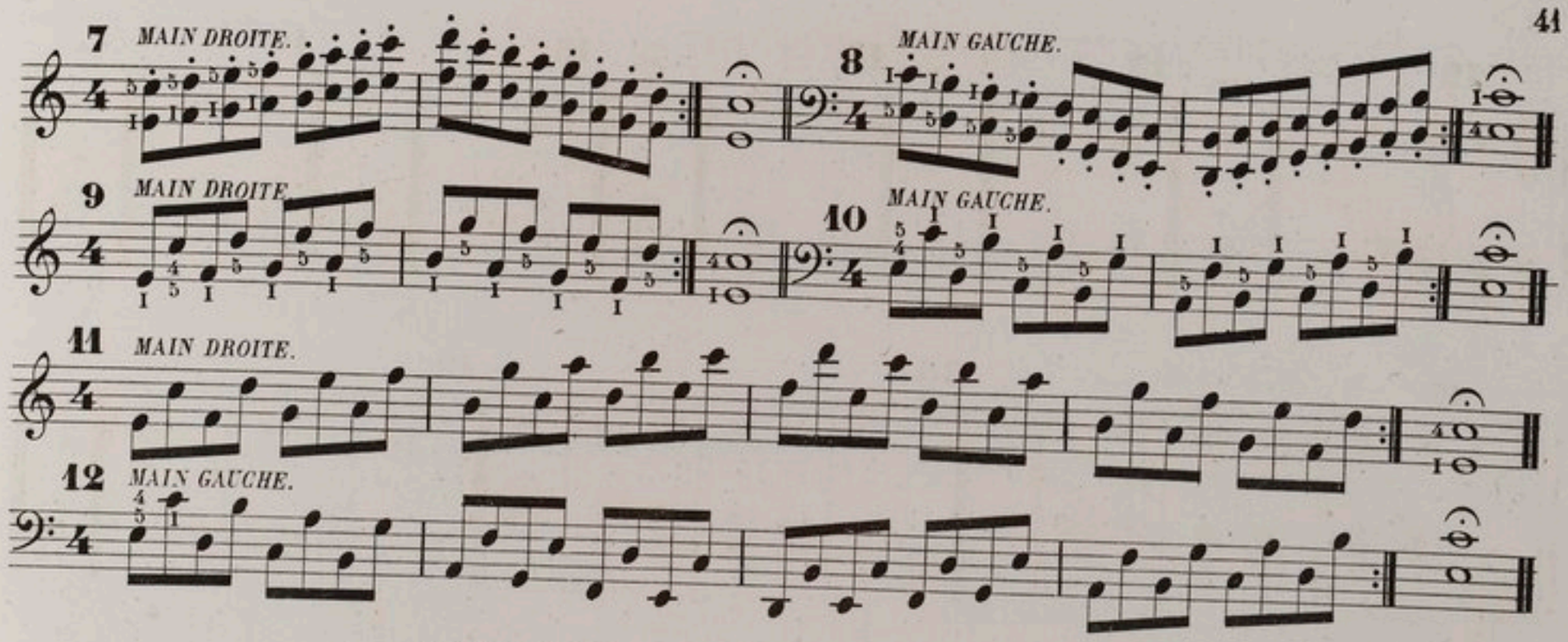
OBSERVATION. Ces exercices de tierces peuvent être travaillés avec le Guide mains. Il faut faire les N.os 1 à 4 avec l'articulation du Poignet, par conséquent en détacher toutes les notes et faire entendre parfaitement ensemble les deux notes qui font la tierce. Les suivants doivent être travaillés avec l'articulation des doigts et faire aussi la plus grande attention à ce que les deux mains ne se fassent point entendre l'une après l'autre.



EXERCICES DE SIXTES.

OBSERVATION. Ces exercices de sixtes doivent être travaillés comme les quatre premiers de tierces c'est à dire avec l'articulation du Poignet. Ce travail est pour les petites mains ce que sera celui des octaves pour des mains plus grandes.

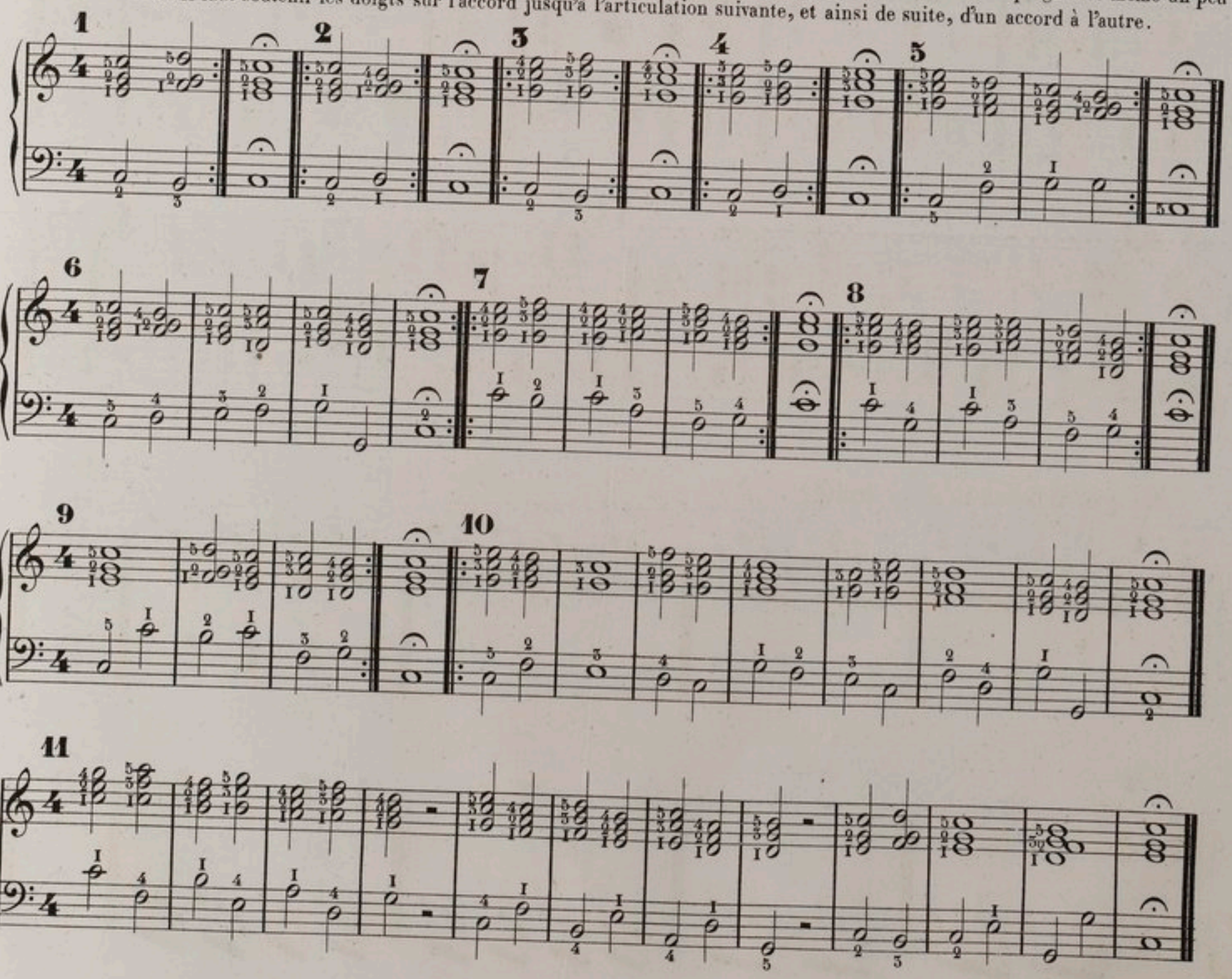


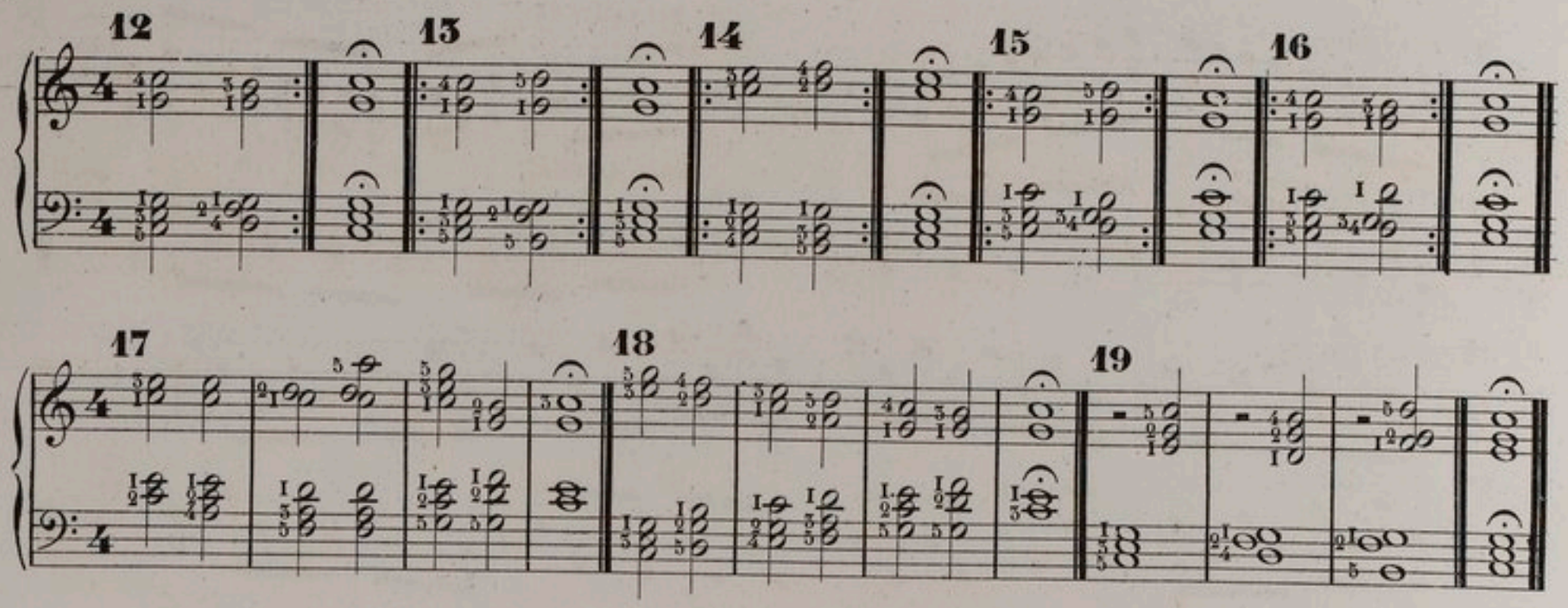


EXERCICES D'ACCORDS PLAQUÉS.

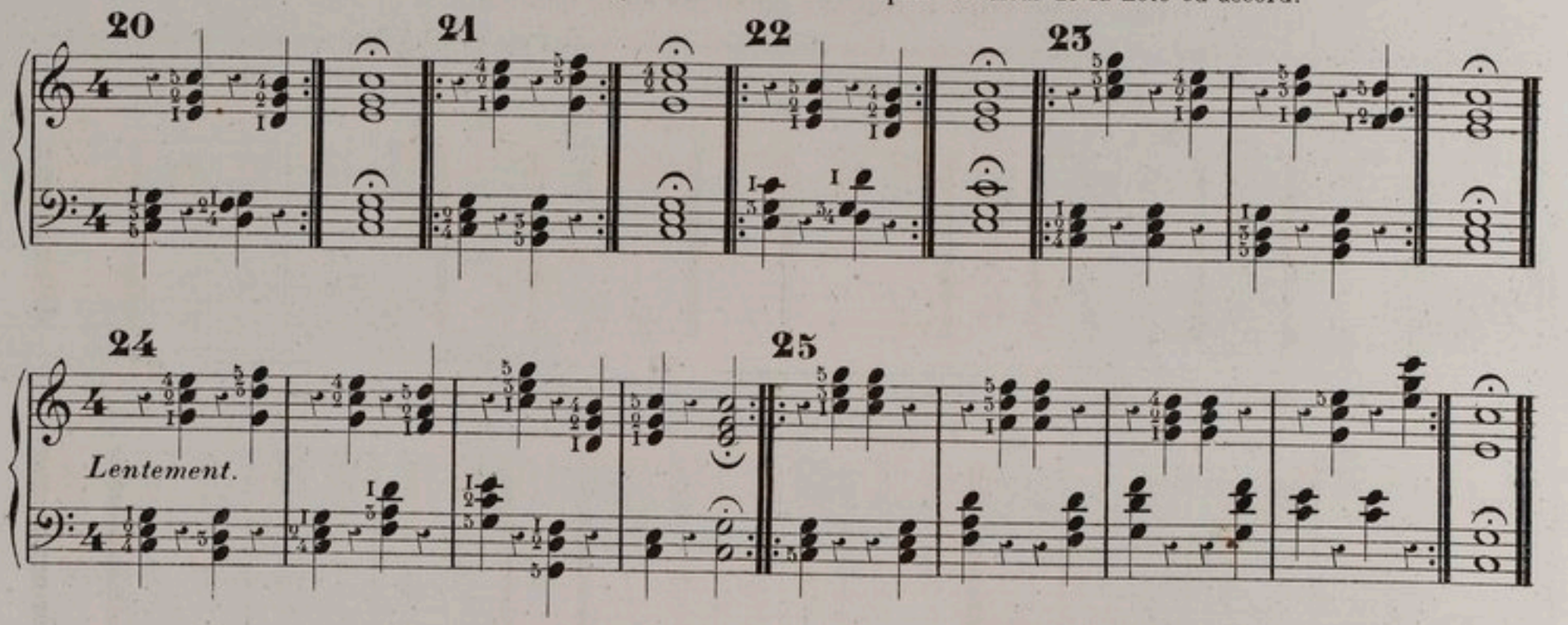
Pour apprendre à frapper plusieurs notes ensemble.

OBSERVATION. Il faut travailler ces exercices lentement. Que chaque accord soit frappé par l'articulation du poignet et même un peu avec l'avant bras. Il faut soutenir les doigts sur l'accord jusqu'à l'articulation suivante, et ainsi de suite, d'un accord à l'autre.

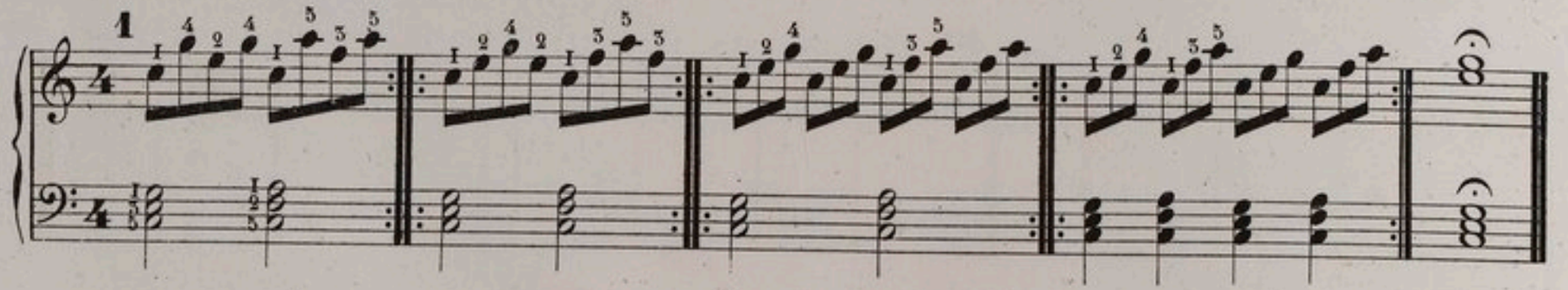


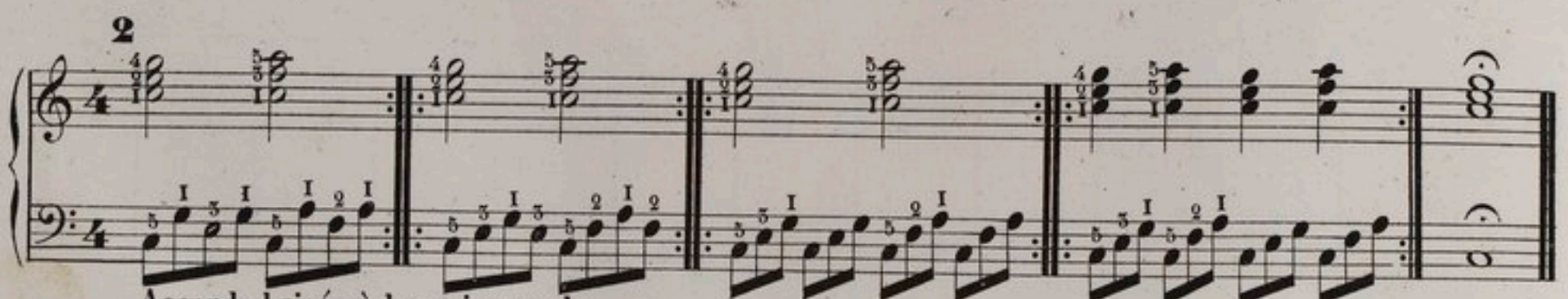


OBSERVAT'ON. Il faut lever soigneusement les mains après la valeur de la note ou accord.



Accords brisés à la main droite.





Accords brisés à la main gauche.

3

4

5

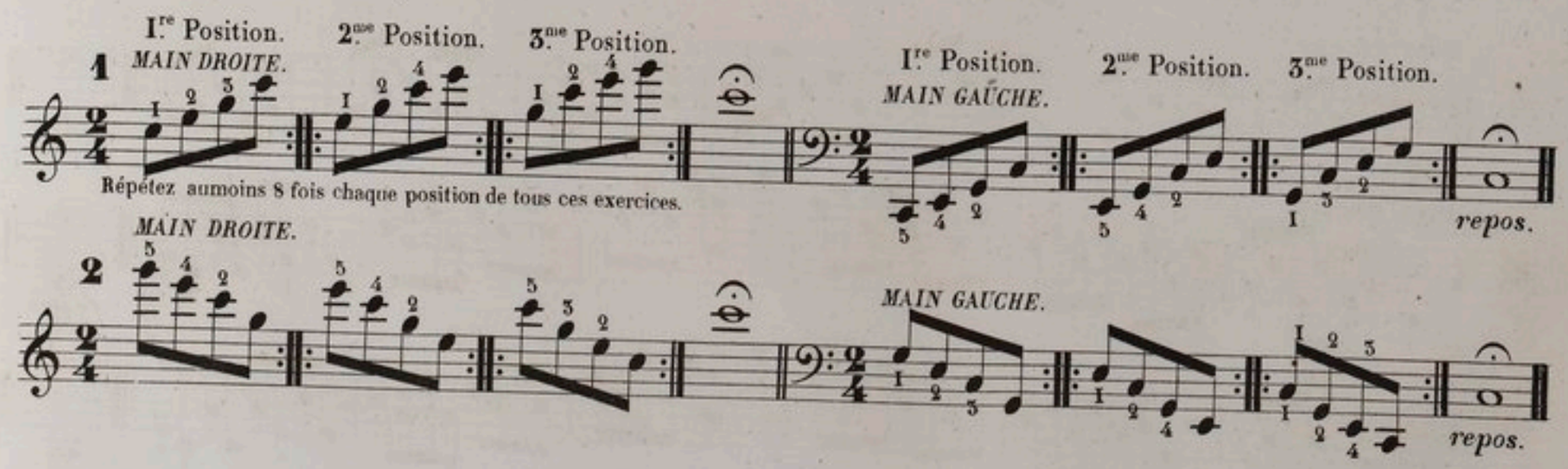
6

8

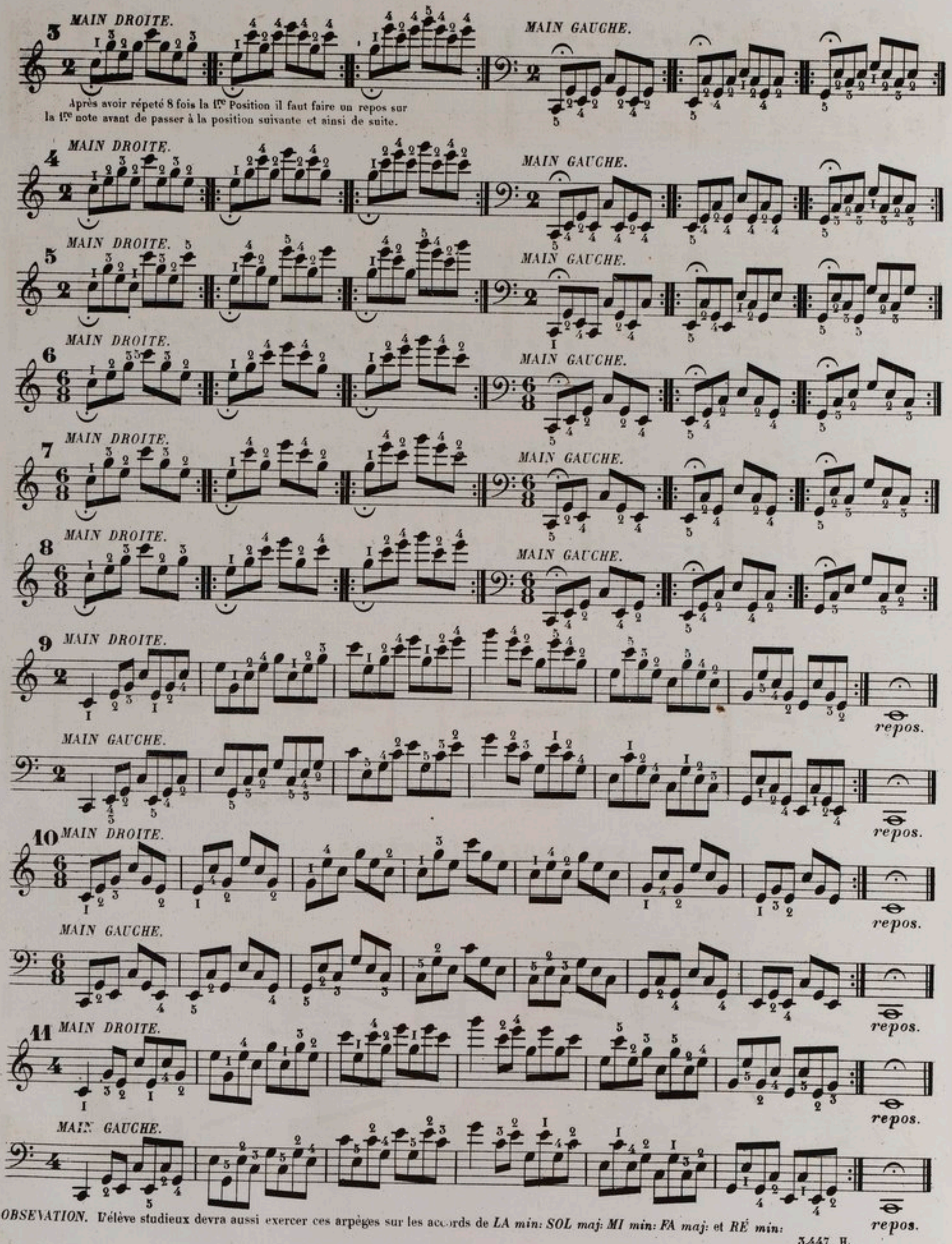
9

EXERCICES D'ARPÈGES.

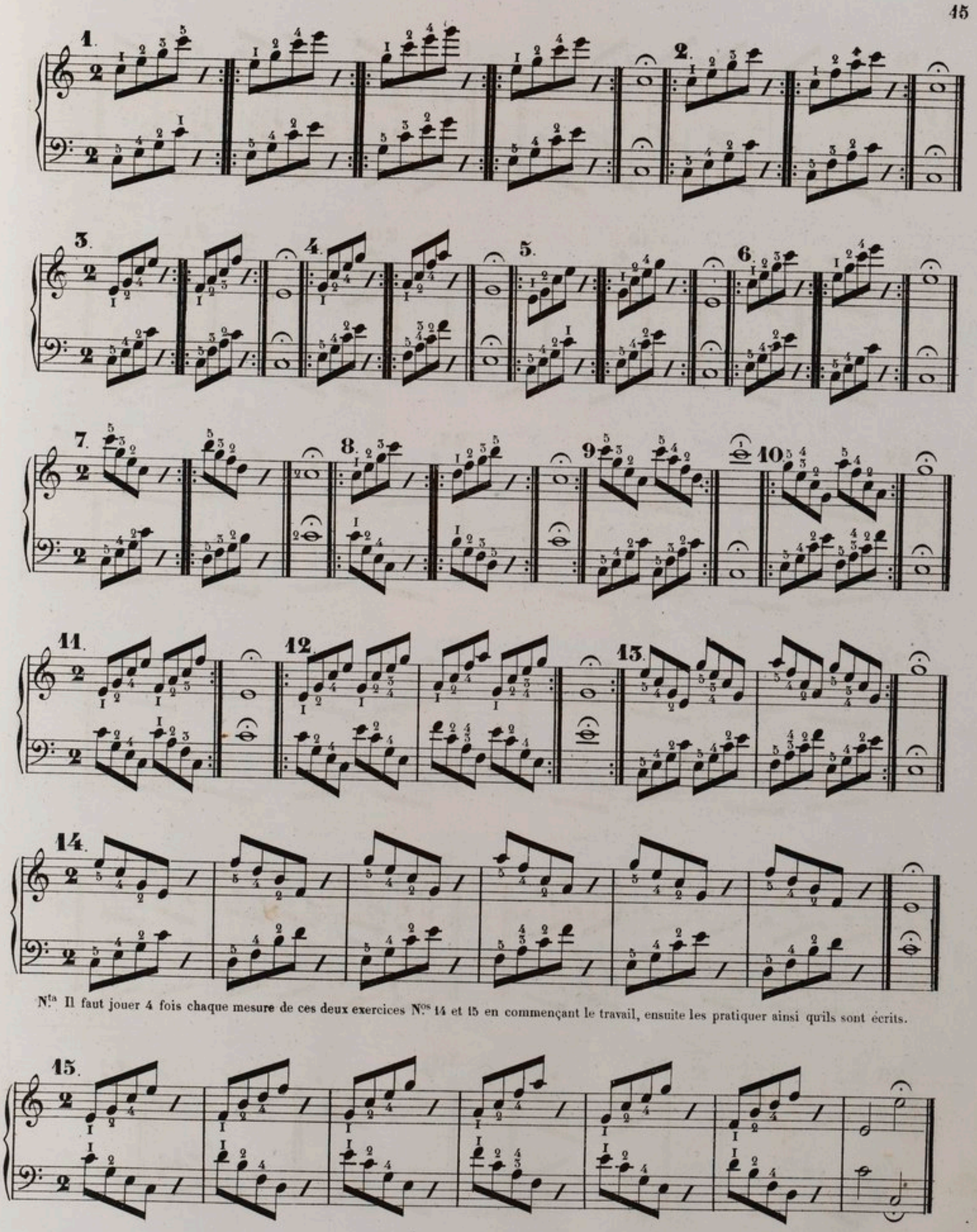
OBSERVATION. Il faut étudier ces arpèges les deux mains séparément et lentement, il faut aussi faire la plus grande attention à observer rigoureusement le doigté.



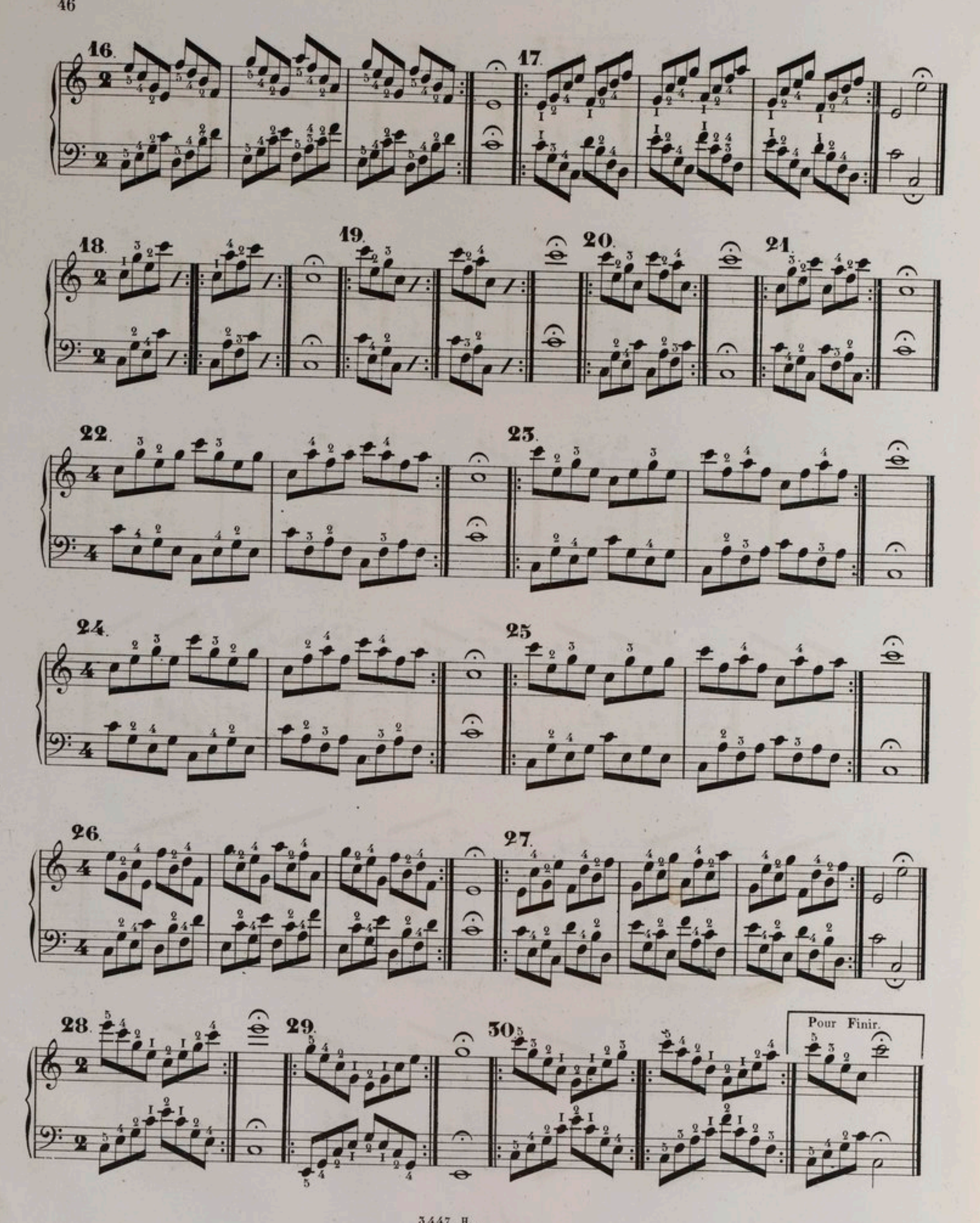
Répétez aumoins 8 fois chaque position de tous ces exercices.



OBSEVATION. L'élève studieux devra aussi exercer ces arpèges sur les accords de *LA min: SOL maj: MI min: FA maj:* et *RÉ min:*



N.ta Il faut jouer 4 fois chaque mesure de ces deux exercices N.os 14 et 15 en commençant le travail, ensuite les pratiquer ainsi qu'ils sont écrits.


16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25
26.
27.
28.
29.
30.
Pour Finir.

♩=60 à 84
en UT maj:

38me LEÇON Pour observer les *TRIOLETS* aux deux mains.

FIN.

♩=120 a ♩=84
en UT maj:

PREMIÈRE RÉCRÉATION.

LE CARNAVAL DE VENISE (***)

p *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *dimin.*

FIN.

♩=72 à 108
en FA maj:

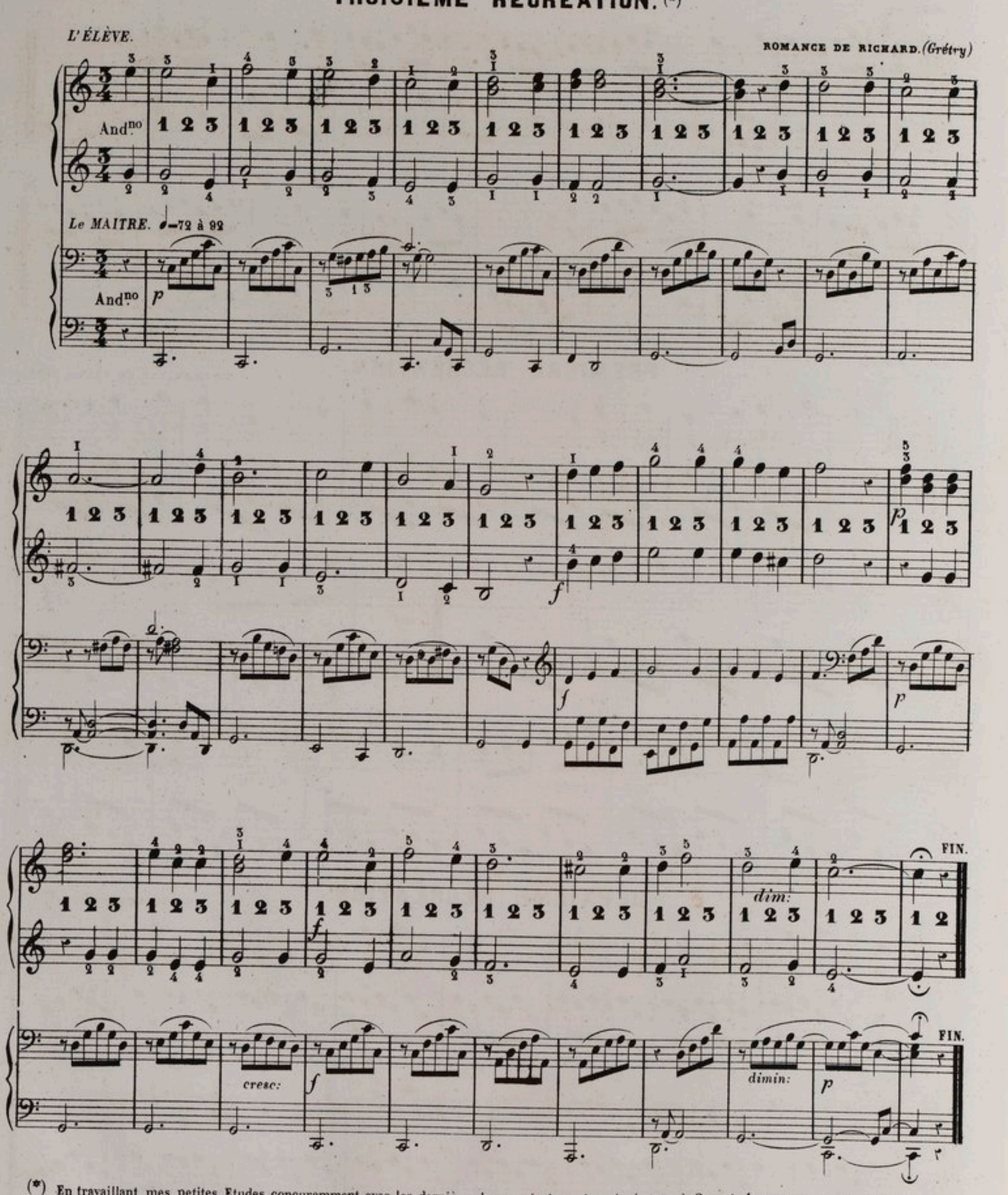
DEUXIÈME RÉCRÉATION.

VALSE HONGROISE (***)

Mod.to *mf* *f* *p*

FIN.

TROISIÈME RÉCRÉATION. (*)



(*) En travaillant mes petites Etudes concuremment avec les dernières leçons ainsi que les récréations à 2 et à 4 mains, il faudra alterner avec des petits morceaux, Quadrilles et Valses des 3 Ires degrés des Tablettes du Pianiste. Voyez d'ailleurs, la classification Page 131.

QUATRIÈME RÉCRÉATION.

♩=72 à 108

en FA maj:

GAVOTTE D'ARMIDE. *(Gluck)*

p *cresc:* *f* *p* *cresc:* *f* *dim.*

FIN.

EXERCICES GAMMES.

Pour se familiariser avec le *FA* ♯ l'*UT* ♯ et le *SOL* ♯ dont la Clef est armée.

39me LEÇON Pour observer les trois dièzes *FA, UT* et *SOL.*

en LA maj:

All.tto *p* *cresc:* *f* *dim:*

FIN.

40me. LEÇON.

Pour observer le *MI* ♯ accidentel note sensible du *TON* de *FA* ♯ mineur, ainsi que les trois dièzes dont la Clef est armée.

♩=66 à 108.

en FA ♯ min:

All.o mod.to

mf *f* *p* FIN.

CINQUIÈME RÉCRÉATION.

♪=100 à ♩=80

en RE maj:

ROMANCE. (*Martini*)

p *cresc:* FIN.

p *cresc:* *f* *dim:*

SIXIÈME RÉCRÉATION.

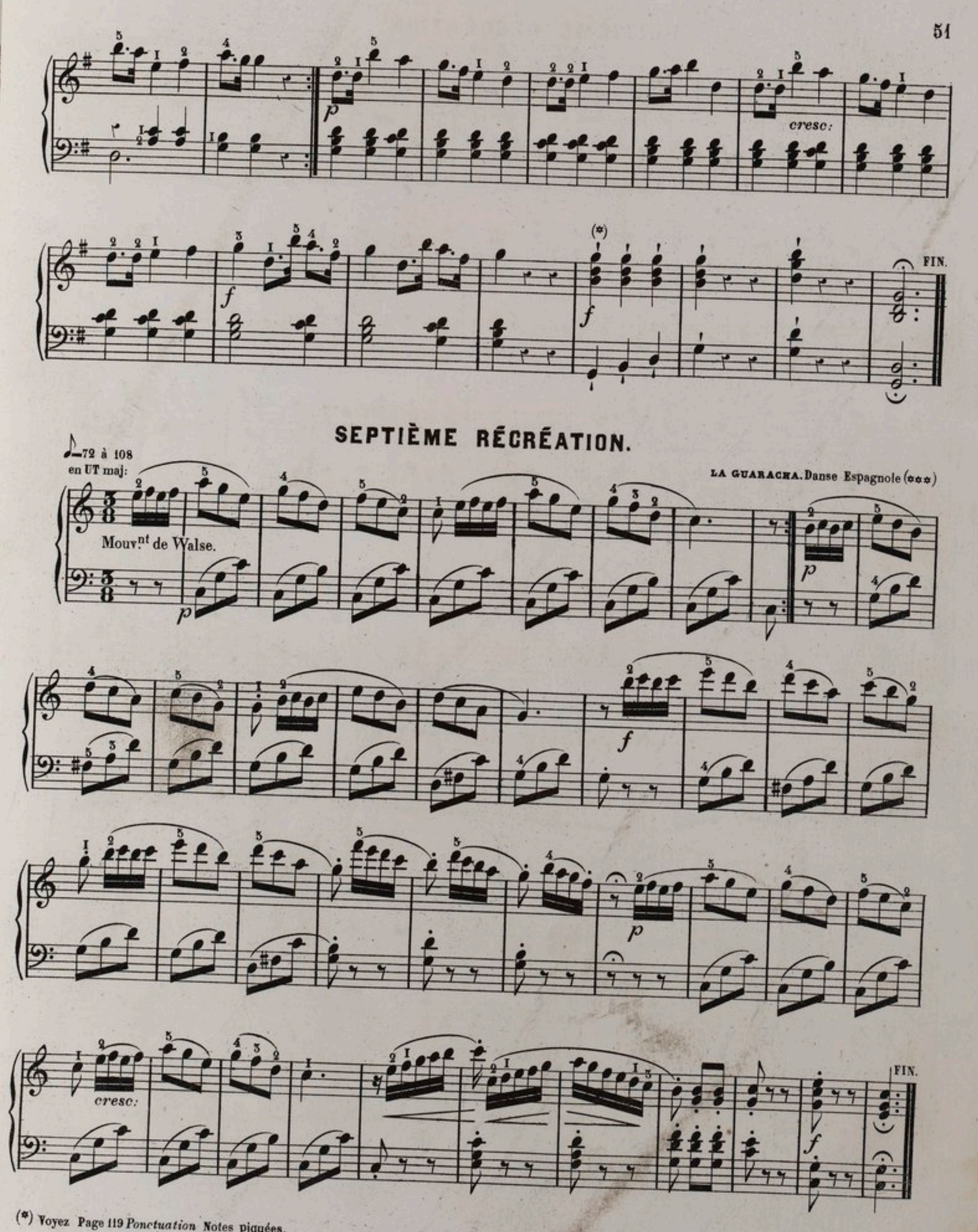
♩=72 à 104.

en SOL maj.

MAZURKA. (✡✡✡)

Mod.to *mf* I.ers 2.ds *f* *p* *f*

(✡) Voyez Page 119 Signes de *Ponctuation* et de *Nuances*.



(*) Voyez Page 119 *Ponctuation* Notes piquées.

HUITIÈME RÉCRÉATION.

♩=100 à 152
en SOL maj:

AIR DE DON JUAN. (*Mozart*)

Presto. *p*

f

f

p

cresc:

f

FIN.

NEUVIÈME RÉCRÉATION.

♪=120 à ♩.=92
en UT maj:

PAS DE ZÉPHIR. (***)

All.tto *p*

f

FIN.

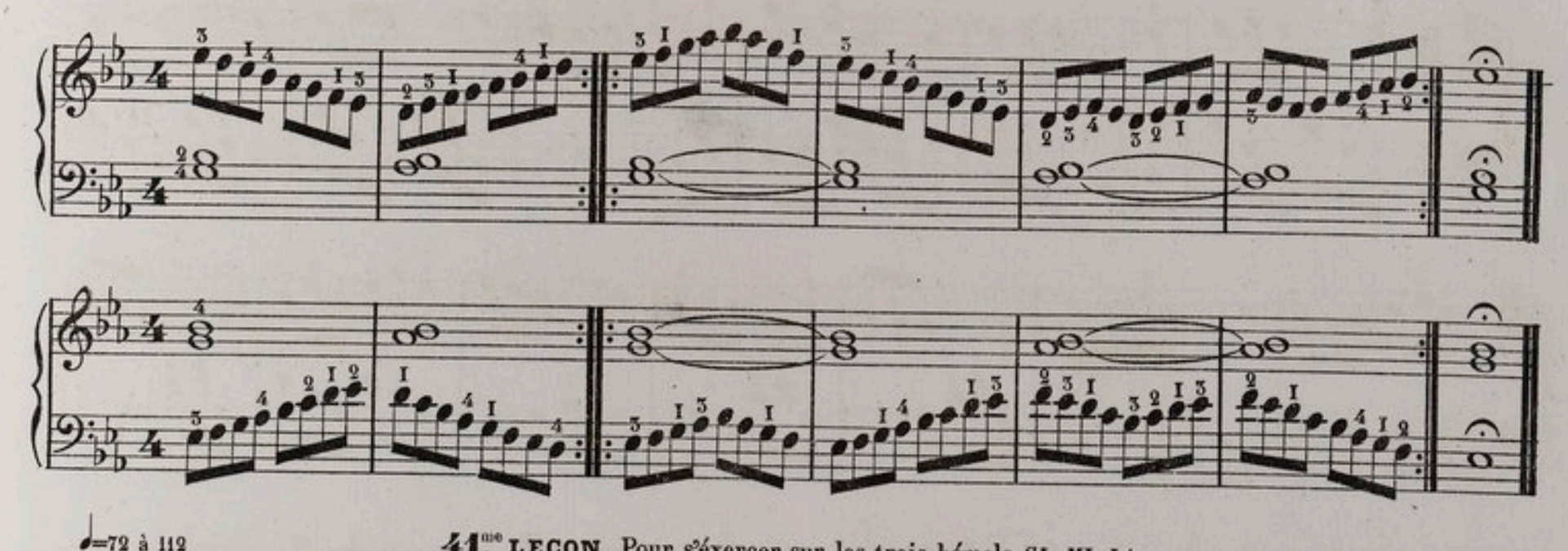
p

f

D.C.

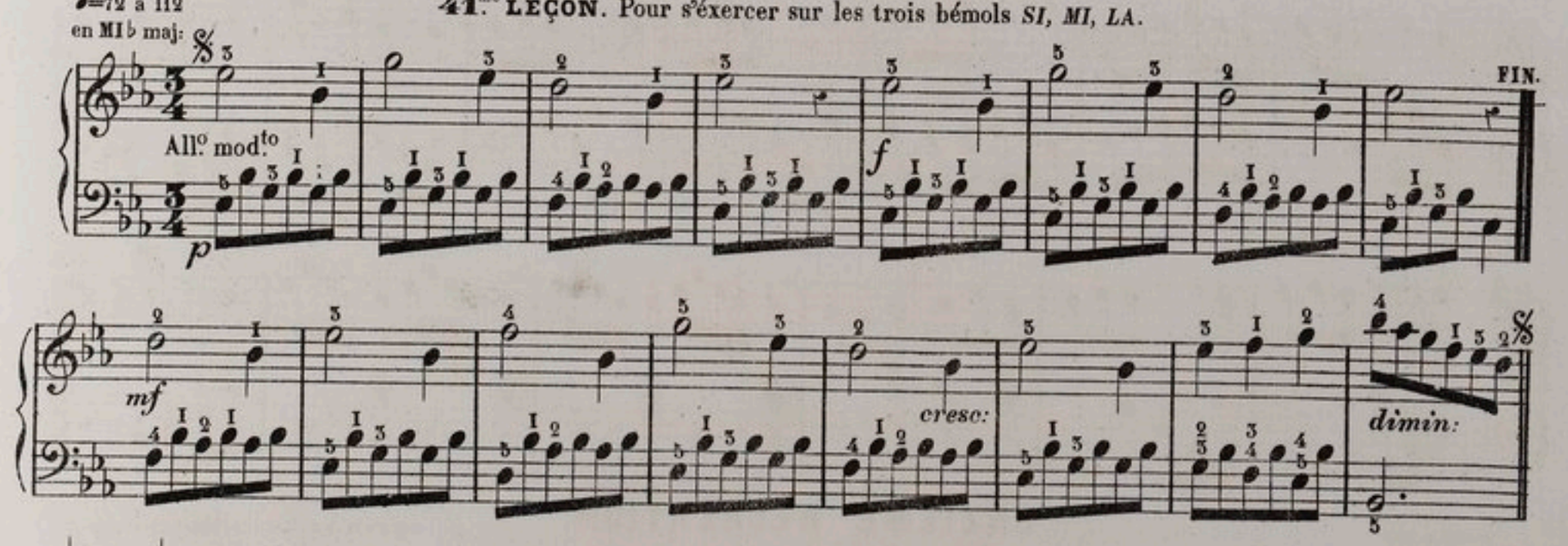
EXERCICES GAMMES.

Pour se familiariser avec les bémols *SI, MI* et *LA,* dont la Clef est armée.



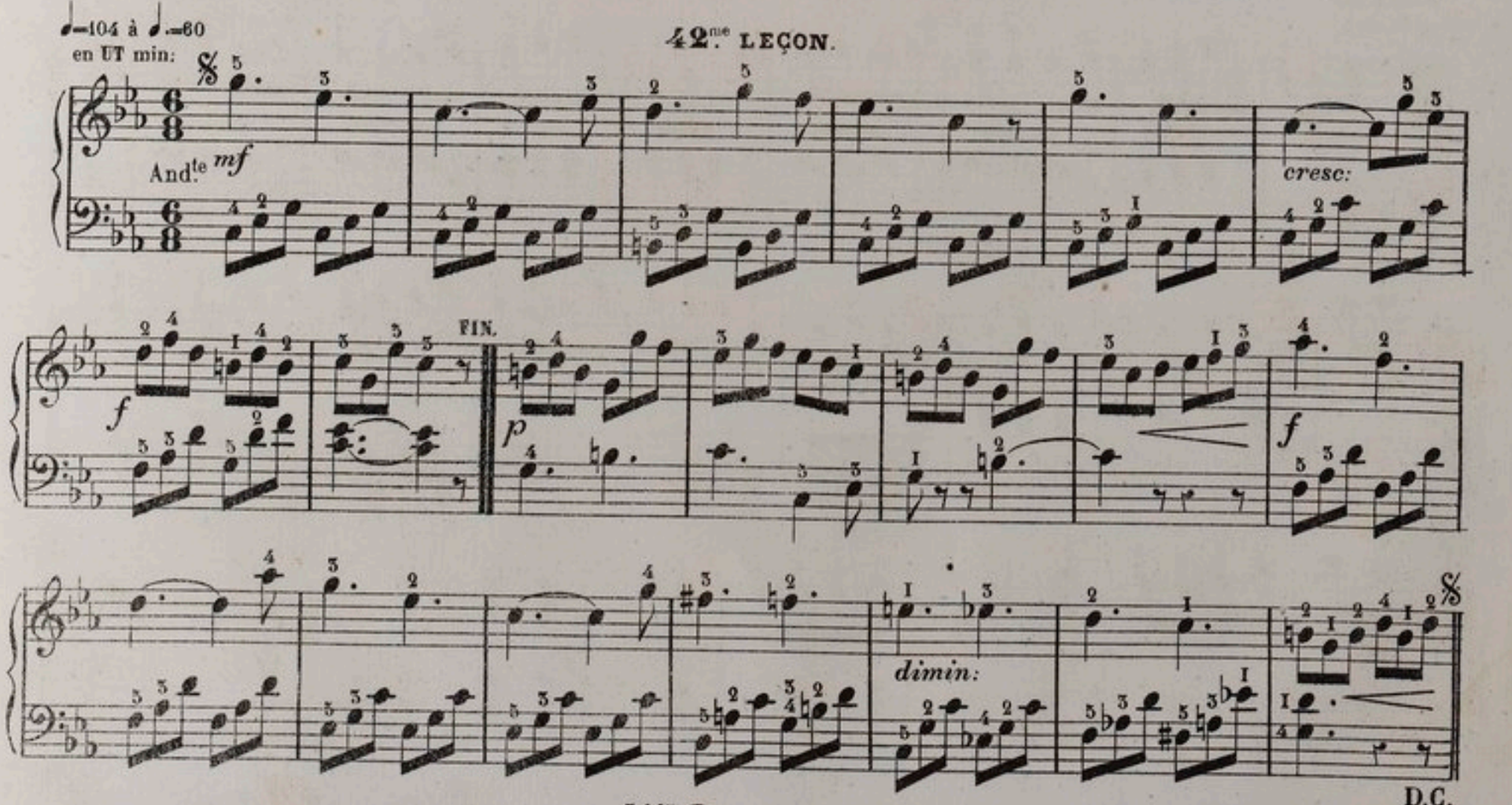
♩=72 à 112
en MI♭ maj:

41.me LEÇON. Pour s'éxercer sur les trois bémols *SI, MI, LA.*



♩=104 à ♩.=60
en UT min:

42.me LEÇON.



DIXIÈME RÉCRÉATION.

♪=100 à ♩=56
en UT maj:

LA MUSETTE DE NINA. *(Dalayrac)*

And.te

cresc: *p* *dim:* *dol.* *cresc:* *f* *dimin:* *pp* FIN.

ONZIÈME RÉCRÉATION.

♩=80 à 100
en FA maj:

THÈME DE L'ELISIRE. *(Donizetti)*

All.tto *p* *cresc:* *e* *rall.* (1) in Tempo. *p* *f* FIN.

(1) Voyez Page 124 *Agréments.*

(2) Voyez Principes de Musique *Tableau* 15.

DOUZIÈME RÉCRÉATION.

♩=66 à 92
Andante espressivo.

CAVATINA DELLA SONNAMBULA. *(Bellini)*

p *f* *cresc* *p* *cresc:* *dimin:* *f* *sf* *pp*

I.ma 2.da FIN.

TREIZIÈME RÉCRÉATION.

Allegretto. ♩=76 à 100

CHANSONNETTE *(Cheret)*

p *mf* *cresc:* *f* *p* *cresc:* *f*

FIN.

QUATORZIÈME RÉCRÉATION.

Andantino ♩=80 à 100

I PURITANI. (*Bellini.*)

L'ELÈVE.

Le MAITRE.

cresc:

dimin:

p cresc:

1.ma

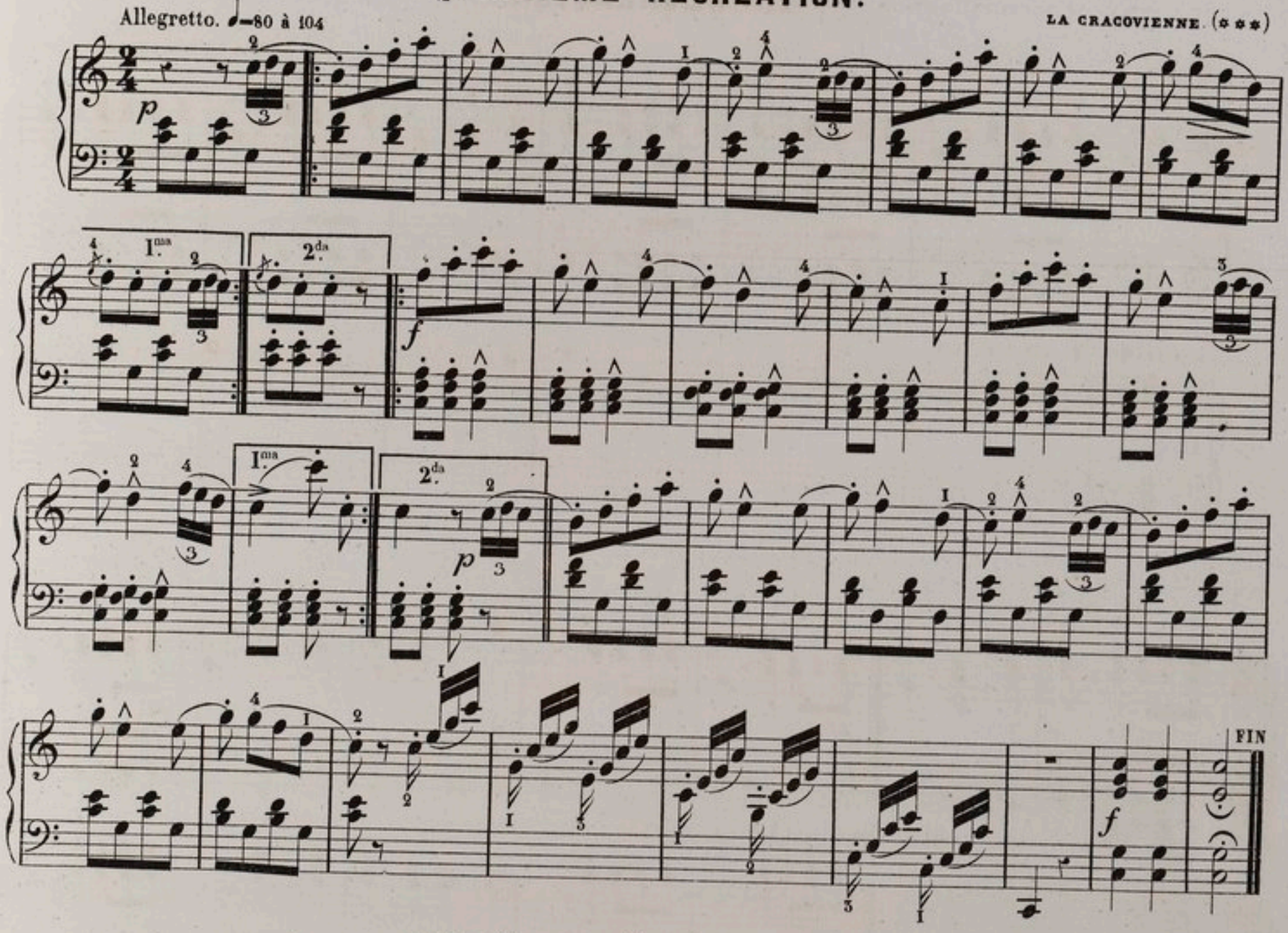
2.da

FIN.

QUINZIÈME RÉCRÉATION.

Allegretto. ♩=80 à 104

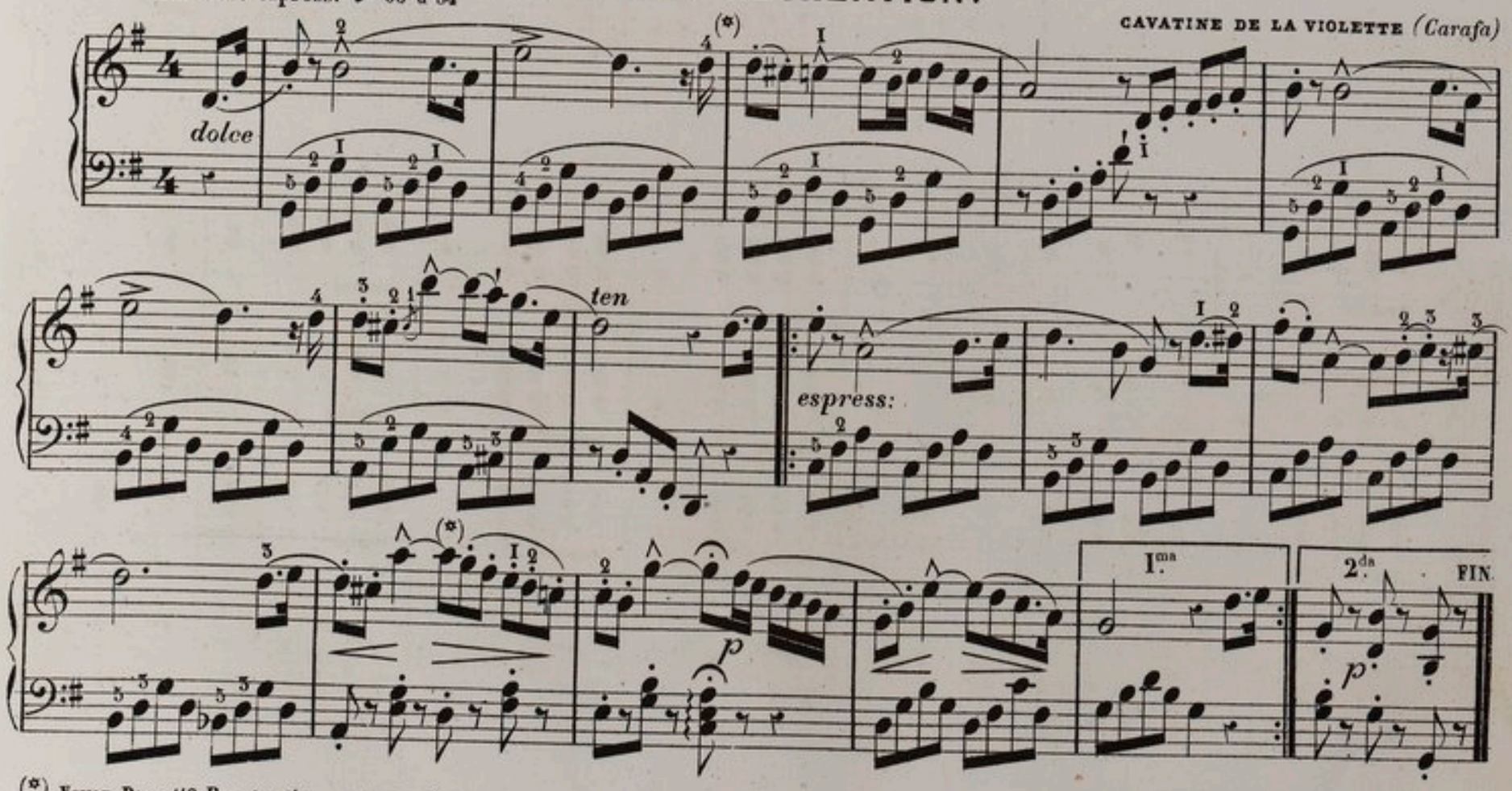
LA CRACOVIENNE. (✡✡✡)



SEIZIÈME RÉCRÉATION.

Andante espress: ♩=66 à 84

CAVATINE DE LA VIOLETTE *(Carafa)*



(✡) Voyez Page 119 *Ponctuation*, notes portées.

17.me RÉCRÉATION.

Allegro.

L'ÉLÈVE. *staccato.* (a)

ARIA DE LUCREZIA. (*Donizetti*)

pp 1 2 3 4 5 6 ou 1 2 3 1 2 3 *p*

Le MAÎTRE. ♪ = 138 à ♩. 112

Allegro.

cresc: *p* *cresc:* *p* *p* *cresc:*

8

f *sf* *ff* *f* *ff* *sf*

(a) Voyez page 119 Ponctuation, staccato.

1.ma 2.da FIN.

1.ma 2.da FIN.

18.me RÉCRÉATION.

Moderato. ♪=108 à ♩=92

POLKA NATIONALE (☆☆☆)

1.ma 2.da

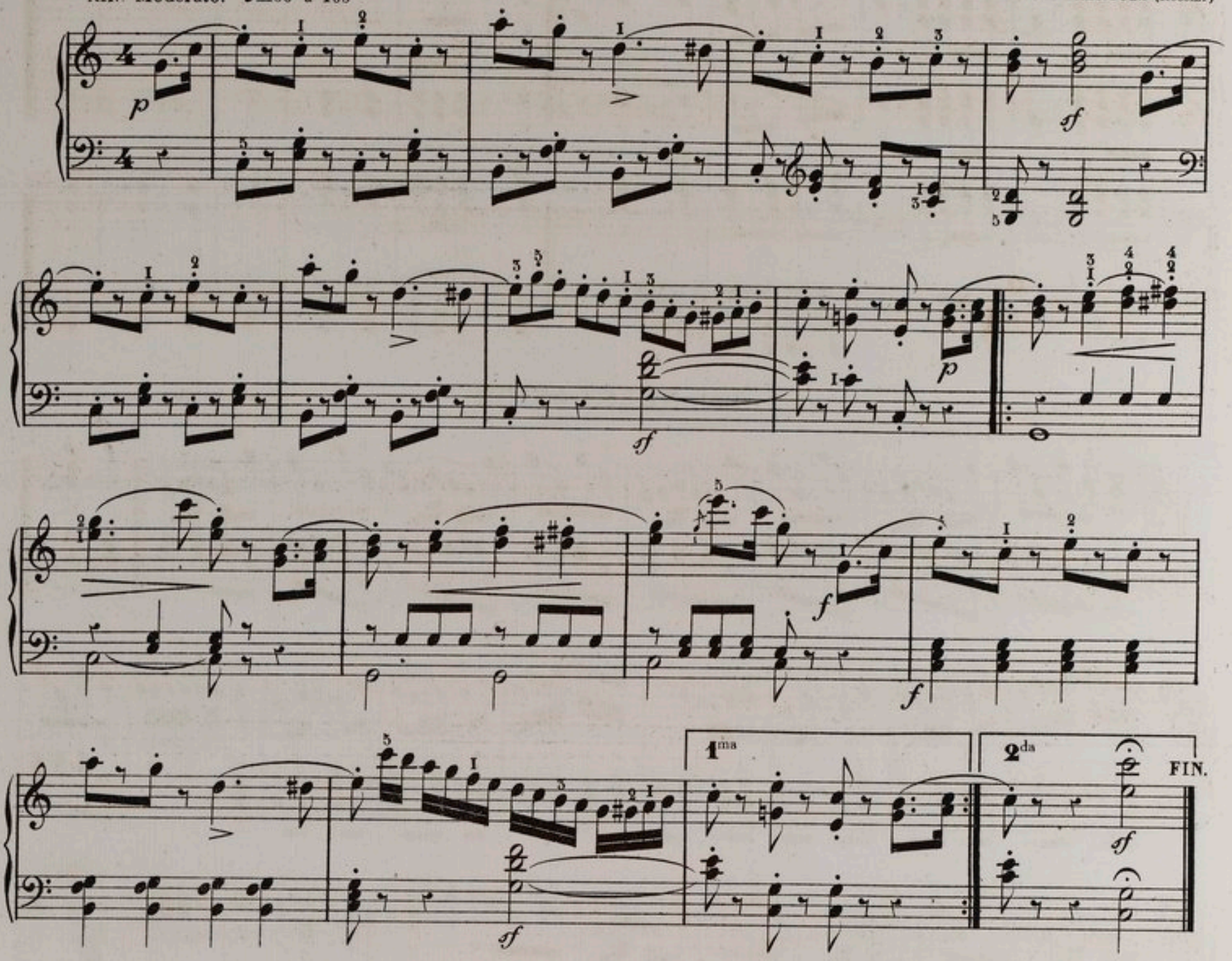
cresc:

FIN

19me RÈCRÈATION.

All°. Moderato. ♩=80 à 108

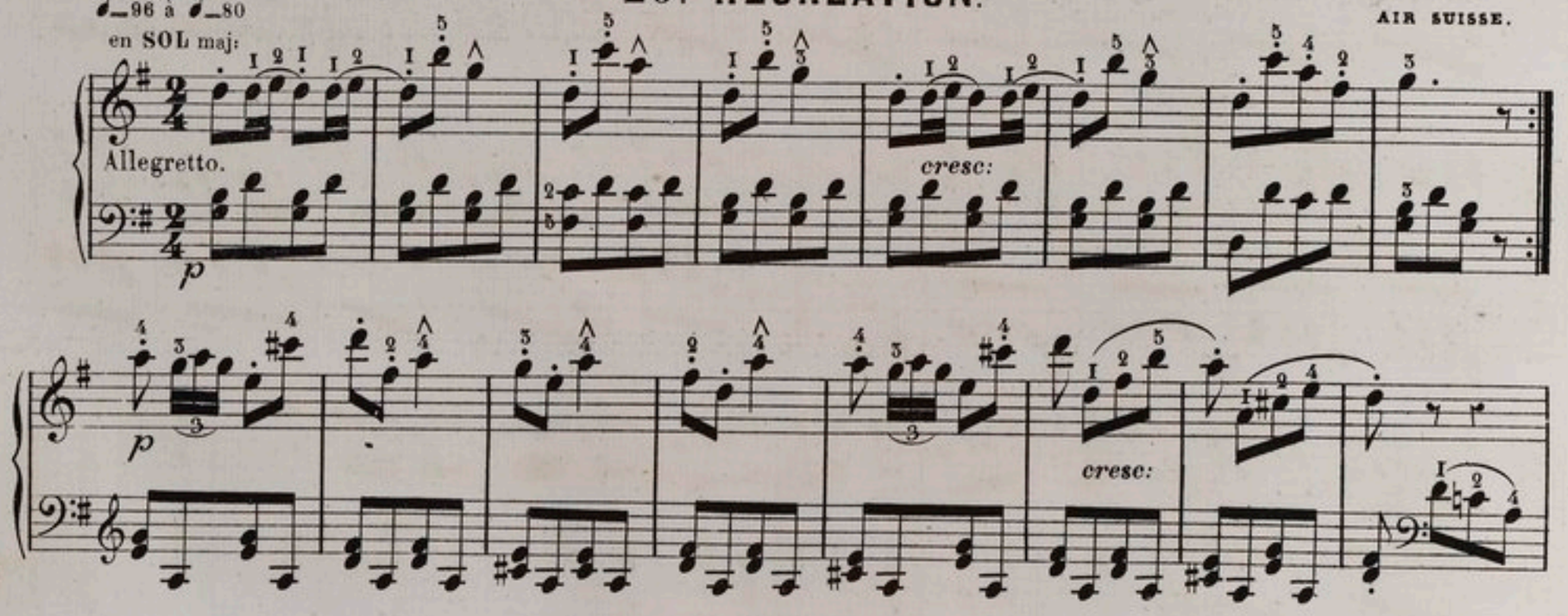
Tema della CENERENTOLA (*Rossini*)

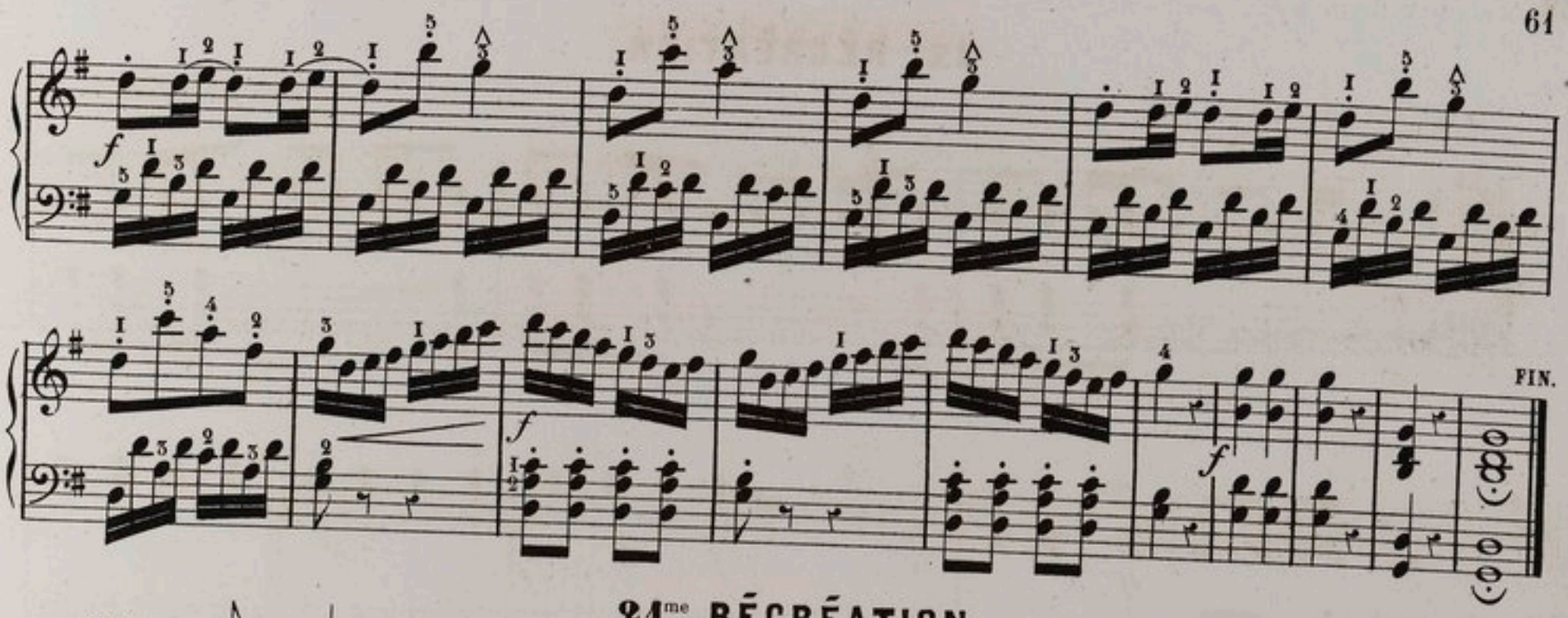


20me RÉCRÉATION.

♪=96 à ♩=80
en SOL maj:

AIR SUISSE.

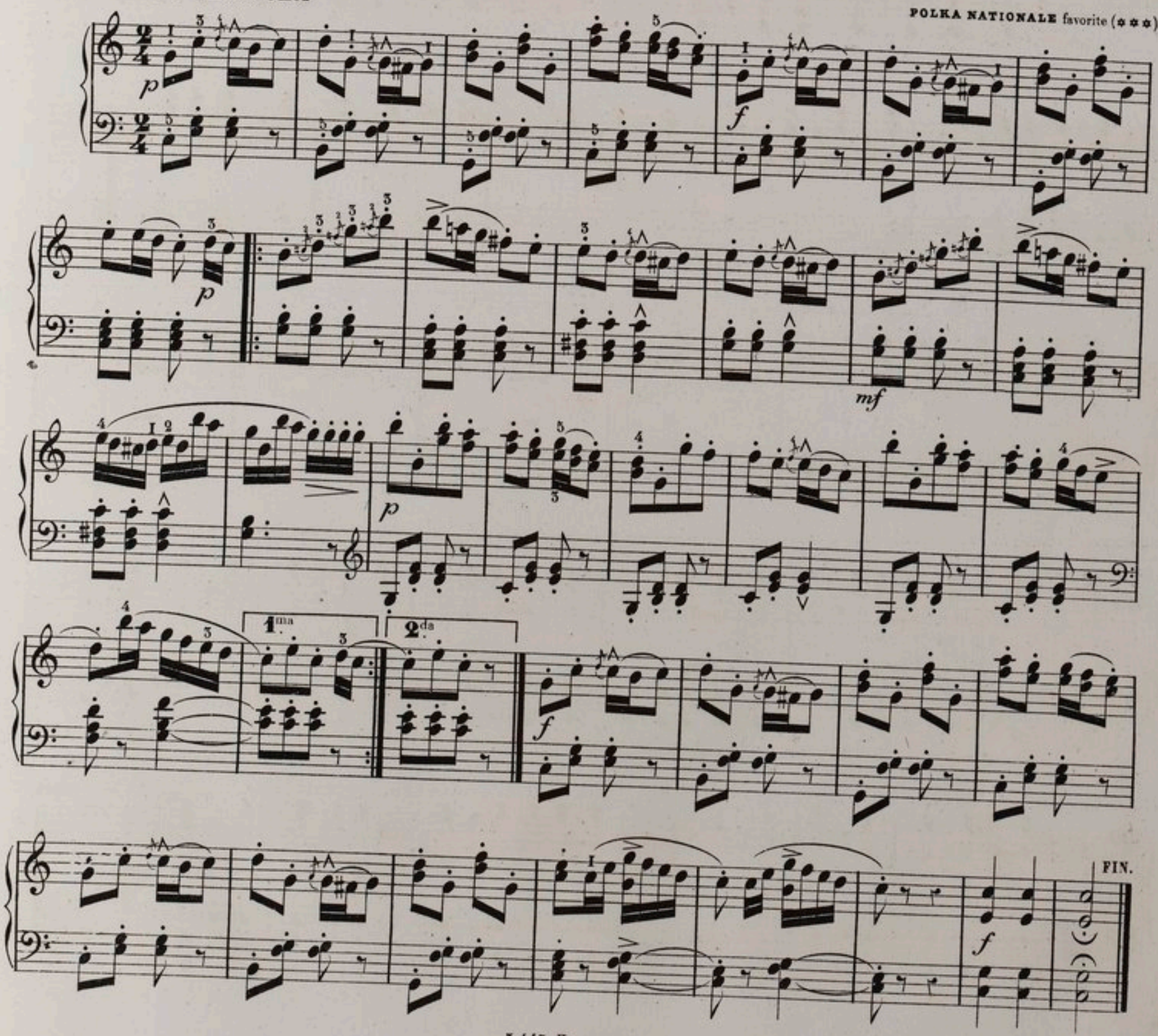




21.me RÉCRÉATION.

Moderato. ♪=80 à ♩=92

POLKA NATIONALE favorite (✿✿✿)



22.me RÉCRÉATION.

Le MAÎTRE ♩ = 72 à 108

Marziale

ARIA della NORMA (*Bellini*)

Mod.to

sempre più f

cresc:

FIN.

22me RÉCRÉATION.

L'ÉLÈVE.

ARIA della NORMA (*Bellini*)

Marziale.

Mod.to

sempre piu f

ff

cresc:

p

ten

sempre cresc:

f

FIN.

23.me RÉCRÉATION.

Mouvt de Valse ♩=92 à 𝅗𝅥=63

AURORA Valse. (*Lubitzki*)

p *cresc:* *p* 1.ma 2.da *f* *f* 1.ma 2.da *cresc:* *p* *cresc:* *f* Ped. FIN.

24me RÉCRÉATION.

♩=96 à ♩=96

En UT maj:

Le PETIT TAMBOUR. (*A. Meissonnier*)

All.tto *p* — *cresc:* — *sf* — *f* — ten ten — *f* — *p* — *cresc:* — *sf* — *p* — *cres* - - *cen* - - - *do* - - - - - - *f* — *mf* — *f* — *mf* — *f* — *ff* — FIN.

25me. RÉCRÉATION.

Le MAITRE ♩=80 à 112

All.o Moderato.

DUO des PURITAINS (*Bellini*)

f

ff

ff

f

p

cresc:

f

I.ma

2.da

animato

mf

cresc:

ff

mf

cresc:

ff

FIN.

25.me RÉCRÉATION.

L'ÉLÈVE.

All.o Moderato.

DUO des PURITAINS (*Bellini*)

f

ff

p

ten

cresc:

1.ma

2.da

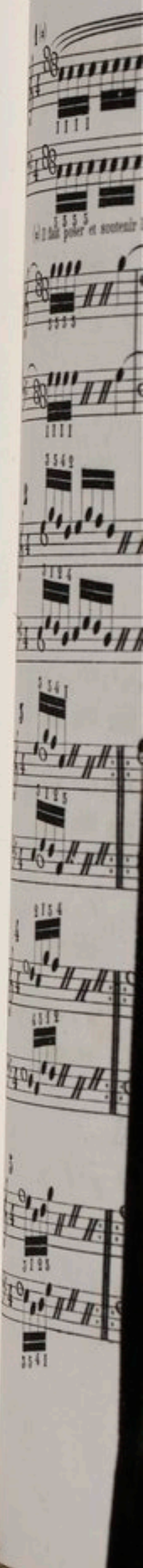
animato

piu f

ff

FIN.

3° On ne doit pas
n'en deux chaque jour
ni une eux il faut alors
dépendance des doigts
ent et très lentement.

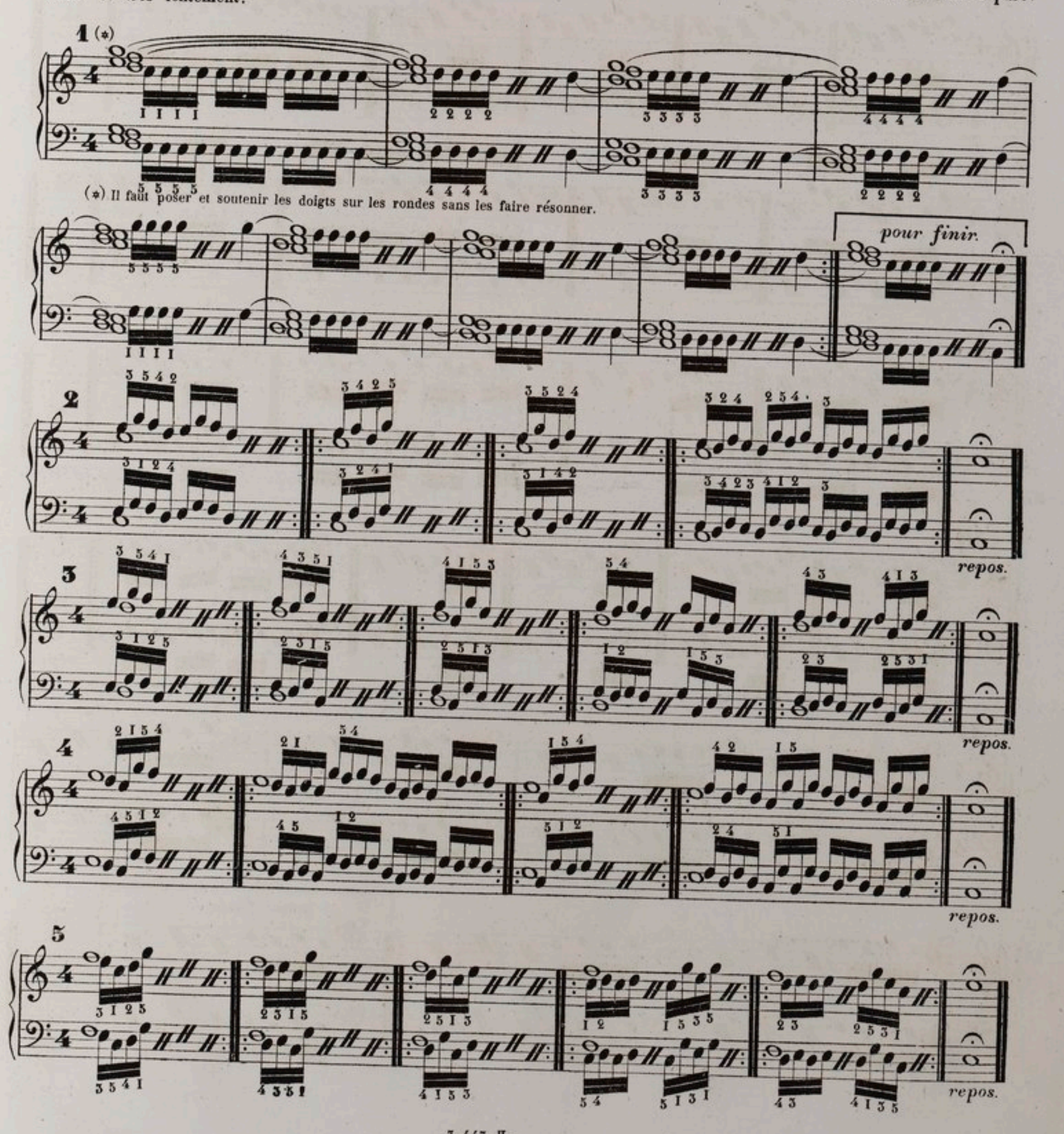


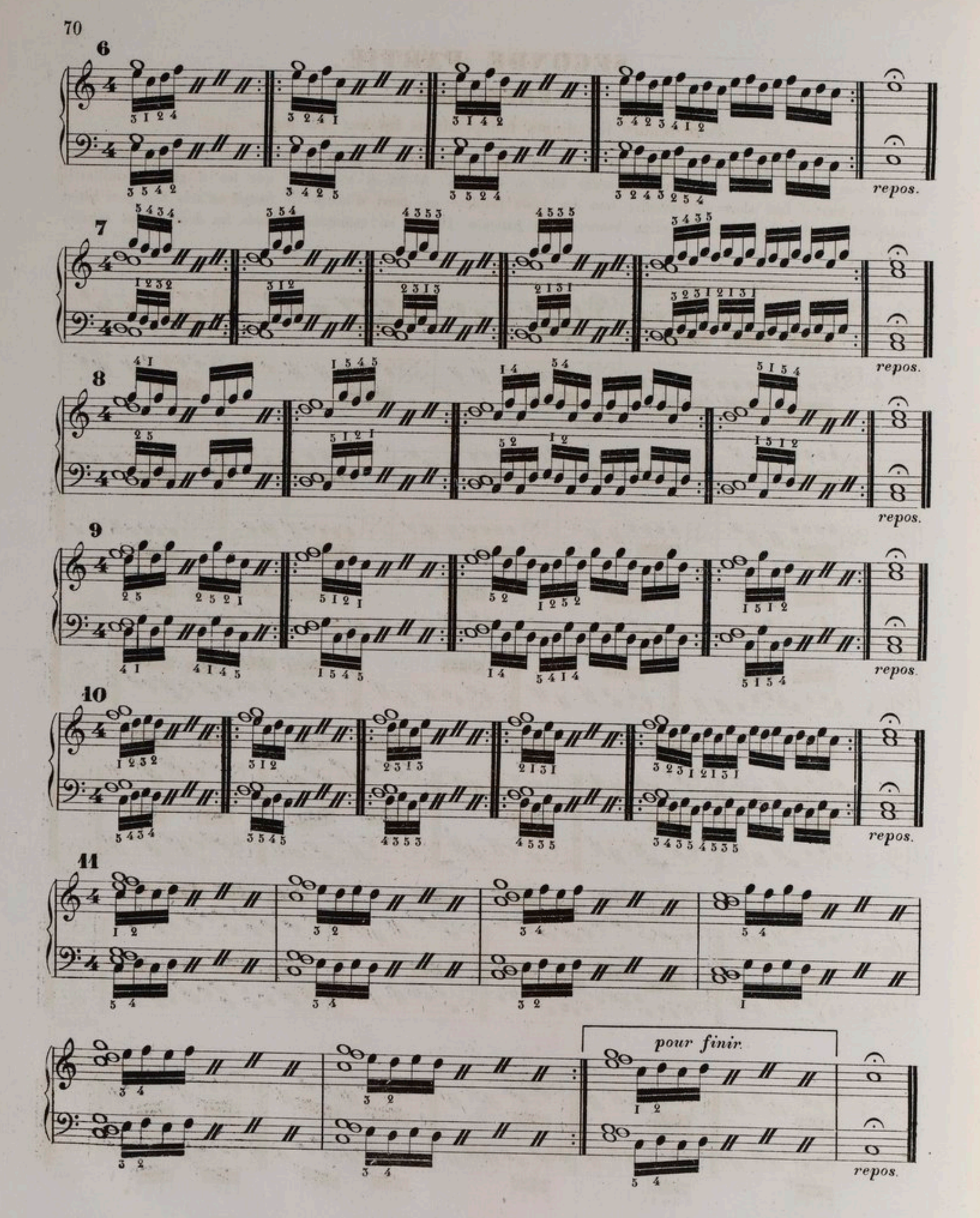
SECONDE PARTIE.

EXERCICES

Pour rendre les doigts indépendants les uns des autres.

N.ta On ne doit pas étudier trop longtems de suite de ces exercices, il suffit lorsqu'on y est arrivé d'en travailler un ou deux chaque jour en les recommençant huit ou dix fois. A-fur-et-a-mesure que les doigts se familiarisent avec eux il faut alors en travailler tous les jours pendant un quart d'heure. Ce travail est très bon pour hâter l'indépendance des doigts mais il exige beaucoup de patience. Il faut en commencer l'étude les deux mains séparément et très lentement.




6
repos.
7
repos.
8
repos.
9
repos.
10
repos.
11
pour finir.
repos.

12

pour finir.

repos.

13

pour finir.

repos.

14

repos.

15

pour finir.

16

pour finir.

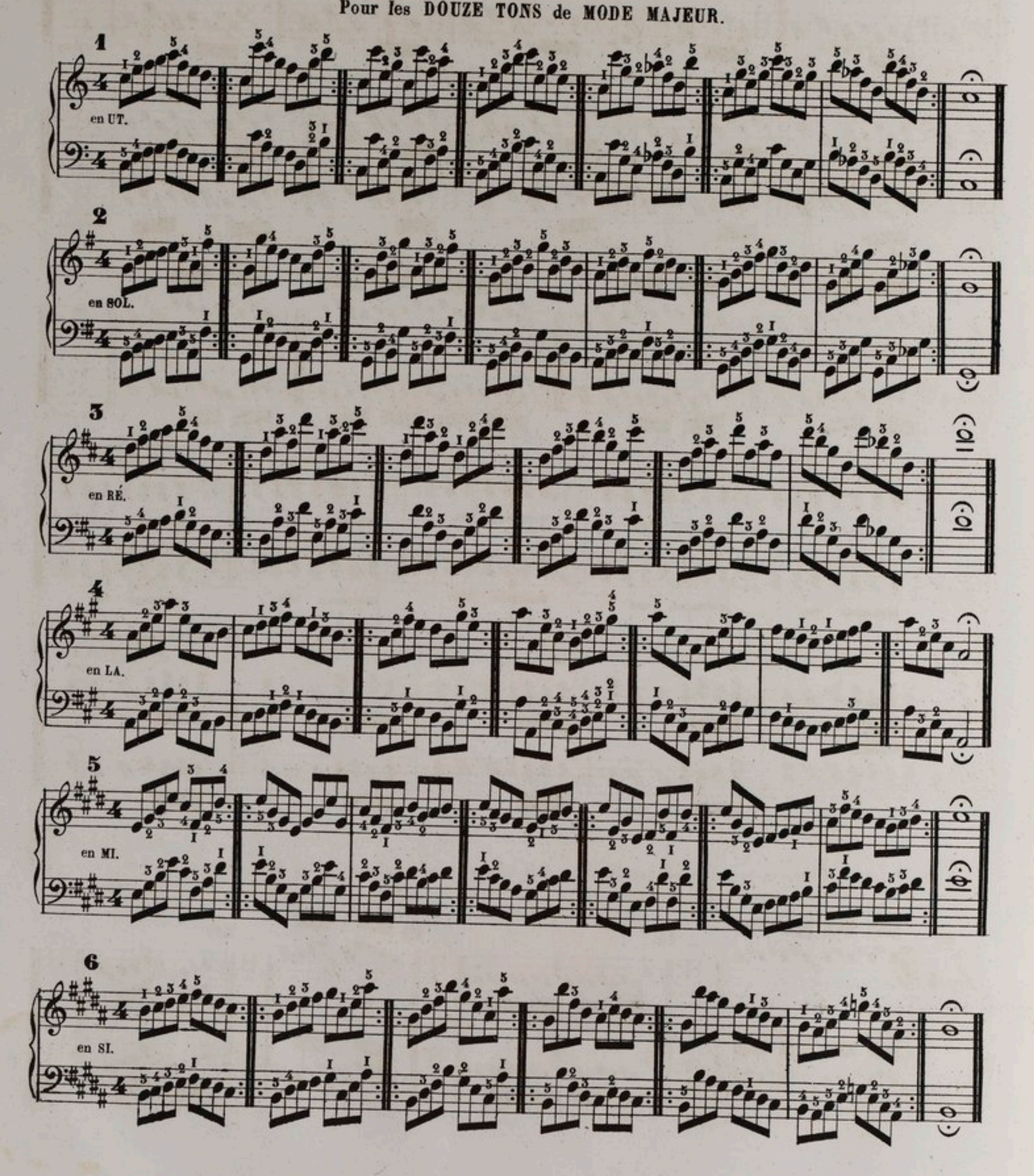
OBSERVATION. Dans ces exercices chaque Blanche doit frapper avec la première des huit doubles croches.

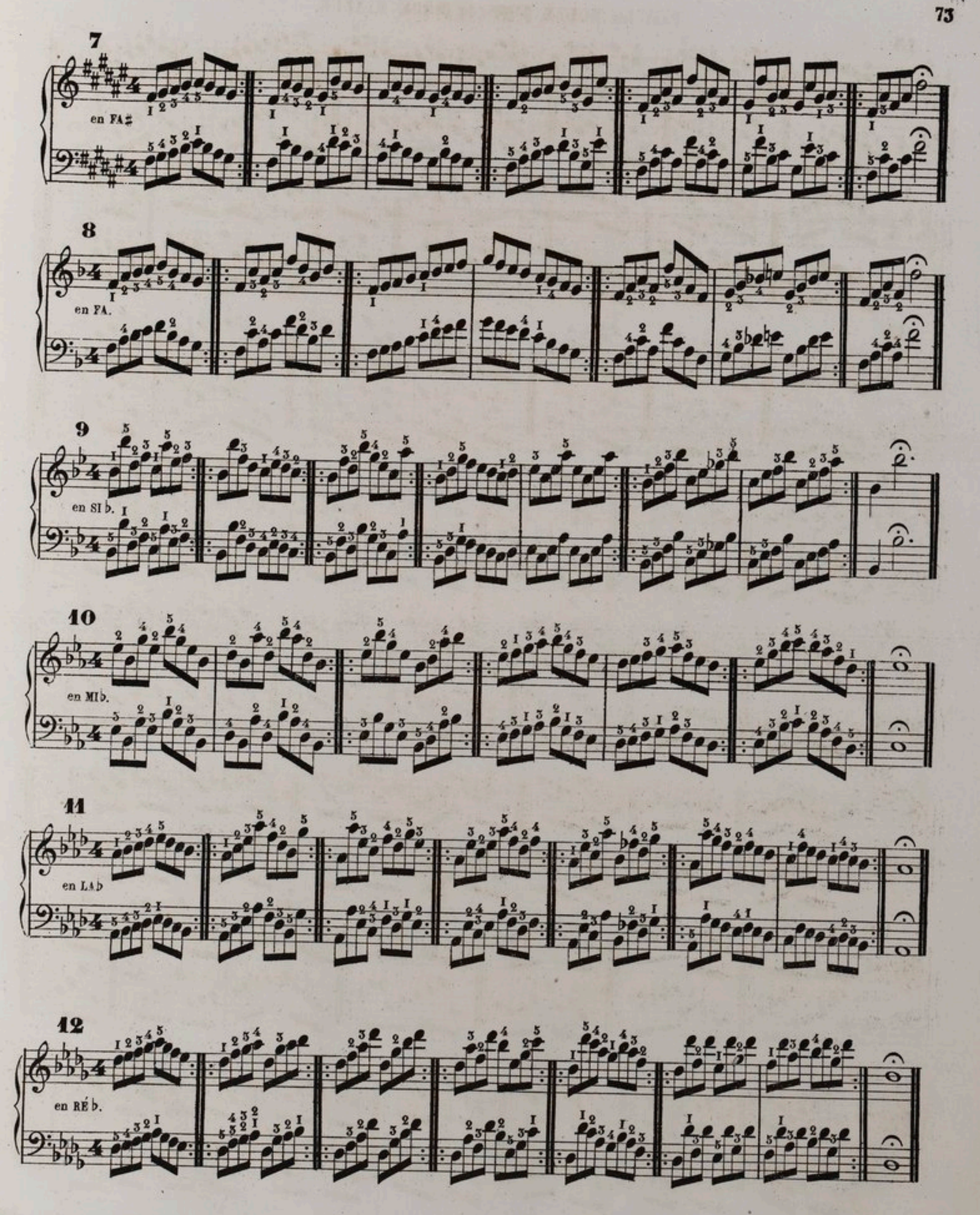
17 18 19 20

EXERCICES

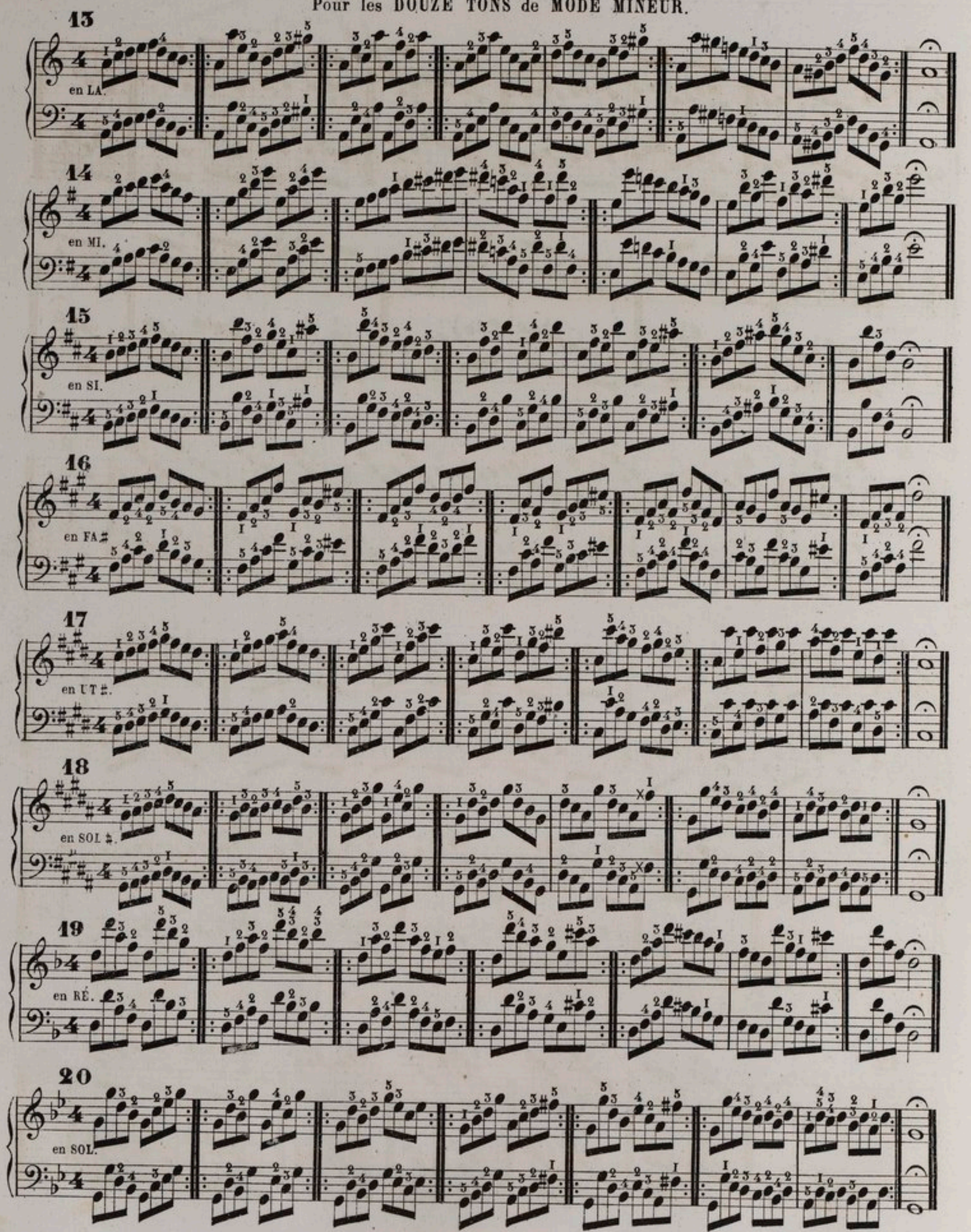
dans tous les tons majeurs et mineurs pour faciliter l'articulation des doigts dans plusieurs extensions ainsi que pour les familiariser avec les touches noires et les habituer à se déplacer sans changer la position de la main.

Pour les DOUZE TONS de MODE MAJEUR.




7
en FA♯
8
en FA.
9
en SI b.
10
en MI b.
11
en LA b
12
en RÉ b.

Pour les DOUZE TONS de MODE MINEUR.



21

en UT.

22

en FA.

23

en SI b.

24

en MI b.

OBSERVATION. Ces quatre exercices d'arpèges de septièmes doivent être étudiés pendant longtems d'un mouvement lent. Il faut chercher à les faire autant que possible sans mouvements de la main et cependant bien articuler chaque note.

1

en UT.

2

en LA m.

3

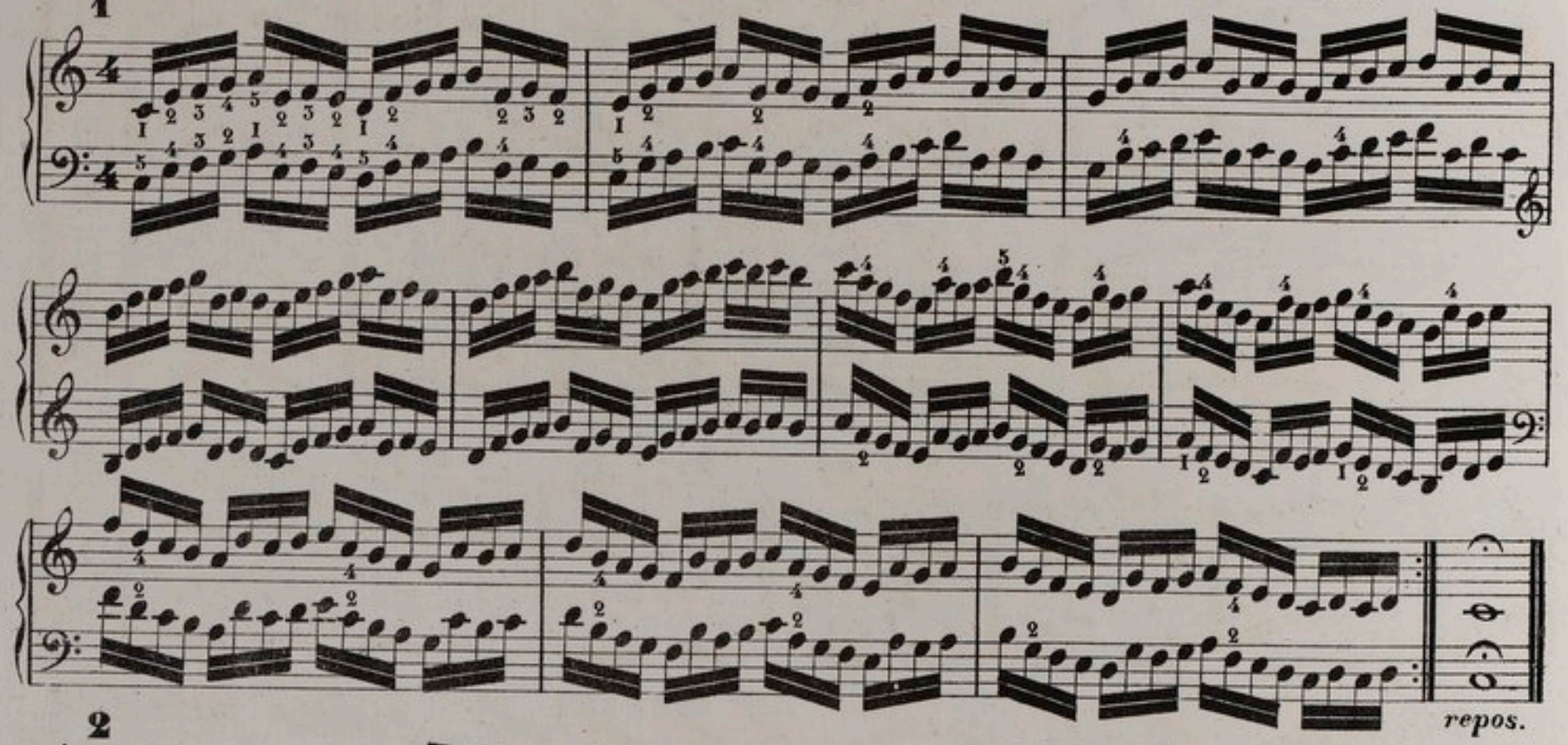
en RÉ m.

4

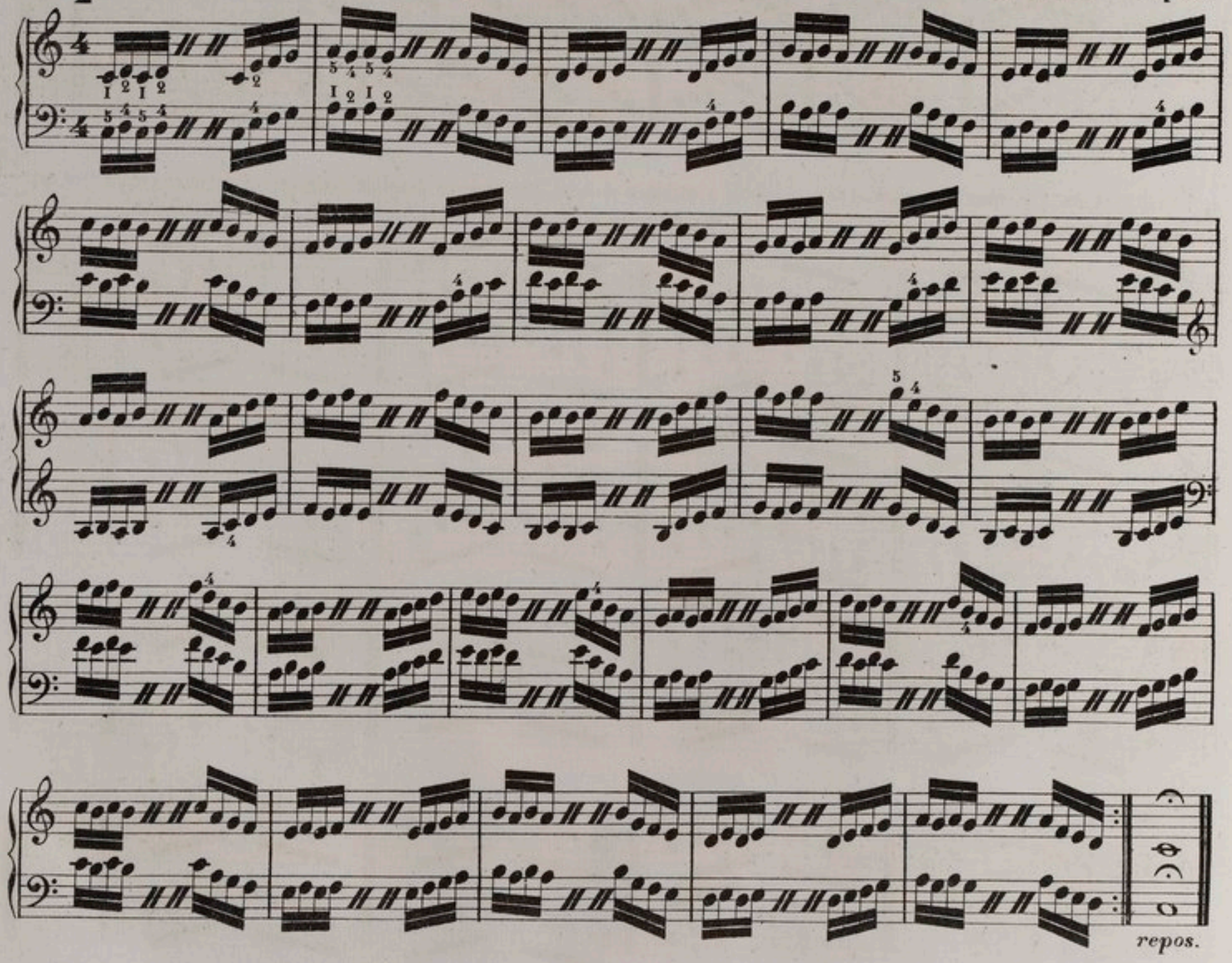
en SI.

OBSERVATION. Ces trois exercices assez étendus sont une très bonne étude pour préparer les doigts au travail des gammes. Il faut les pratiquer souvent et jusqu'à ce que l'on parvienne à les jouer très vite, sans mouvements de la main.

1



2



(1) 4 fois. 3 fois. 4 fois. 3 fois. 4 fois. 3 fois.

(Bis) (Bis) (Bis)

4 fois. 3 fois. 4 fois. 3 fois.

(Bis) (Bis)

4 fois. 3 fois. 4 fois. 3 fois. 4 fois. 3 fois.

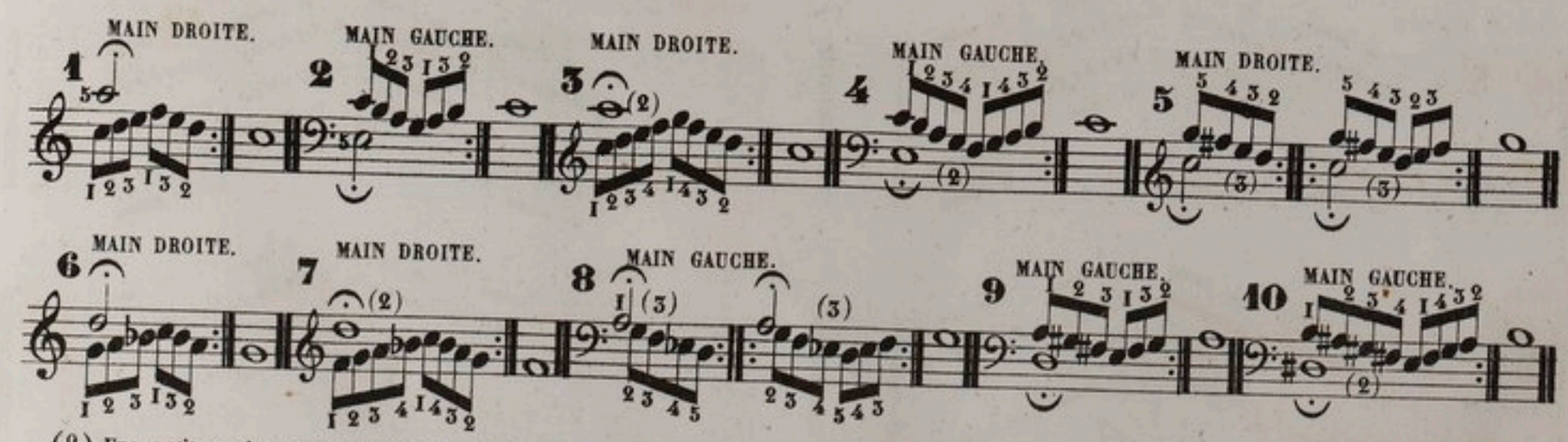
(Bis.) (Bis.) (Bis.)

4 fois. 3 fois. 4 fois 3 fois.

(Bis.) (Bis.) (Bis.) repos.

(1) Il faut commencer par étudier cet exercice lentement et en joûant deux fois les mesures ou se trouve le mot (Bis) ensuite, lorsque l'articulation des doigts est bien franche, on doit le jouer plus vite et répeter chaque mesure le nombre de fois indiqué au dessus.

OBSERVATION. Le travail de ces *dix exercices* est indispensable avant celui des gammes, il faut même le continuer tous les jours pendant quelques tems car il accélère beaucoup la facilité qu'on doit chercher à obtenir pour le passage du pouce dans l'etude des gammes.

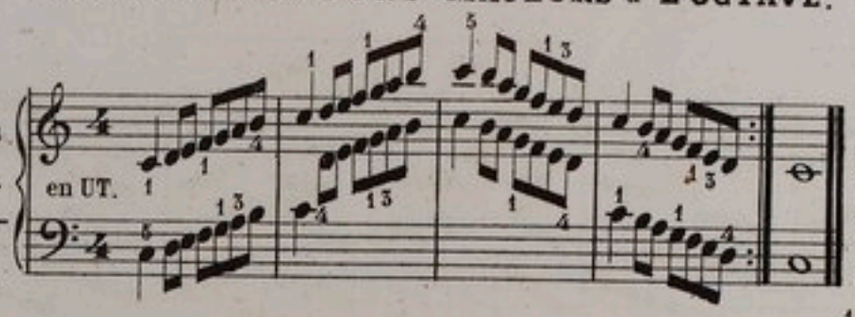


(2) Une petite main ne peut pas faire la tenue.

(3) Difficulté occasionnée par la touche noire.

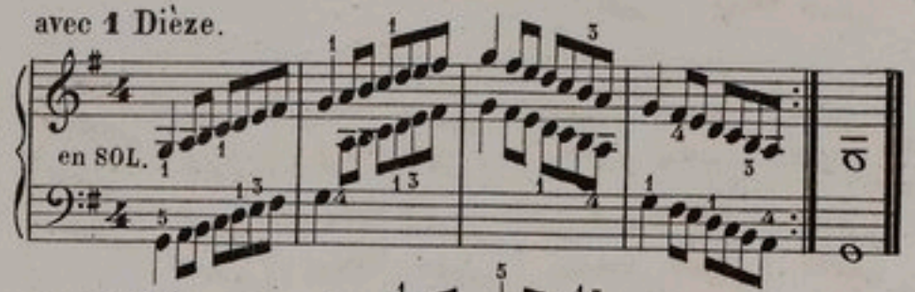
OBSERVATION.

Il faut commencer par étudier les gammes ainsi qu'elles sont écrites. Ce repos sur la tonique est nécessaire pour mieux assurer le doigté.

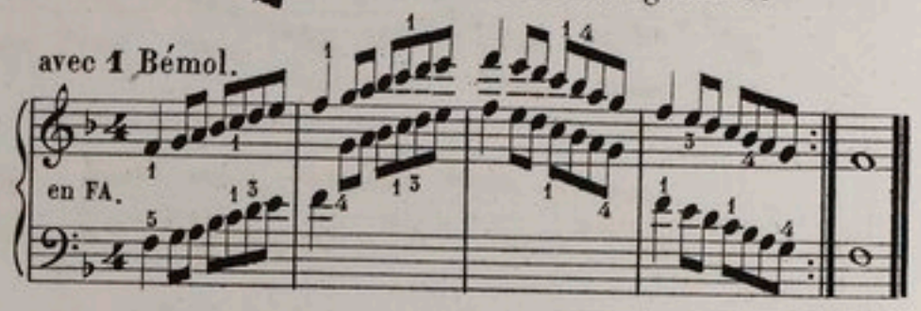


Il faut ensuite abandonner le repos et les faire travailler avec les divers dessins qui suivent. On ne doit pas cependant commencer trop tôt l'étude des gammes.

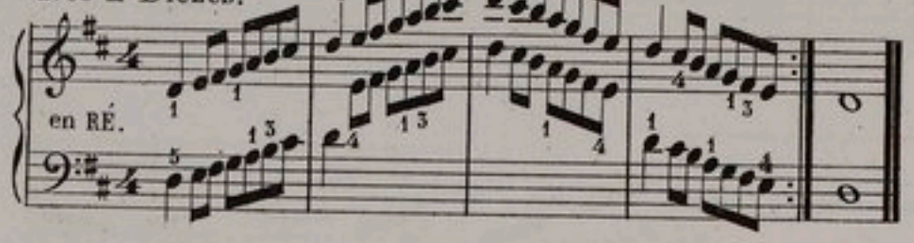
avec 1 Dièze.



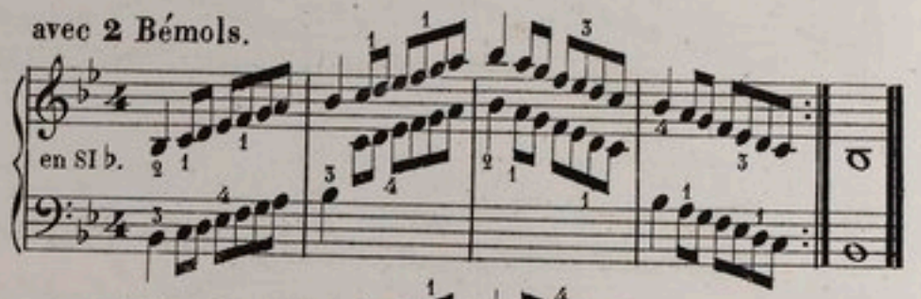
avec 1 Bémol.



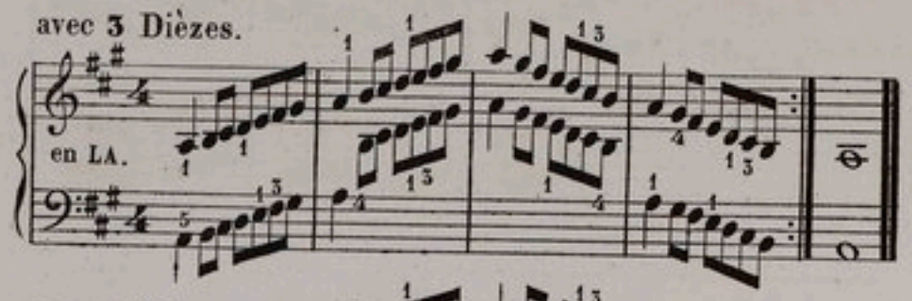
avec 2 Dièzes.



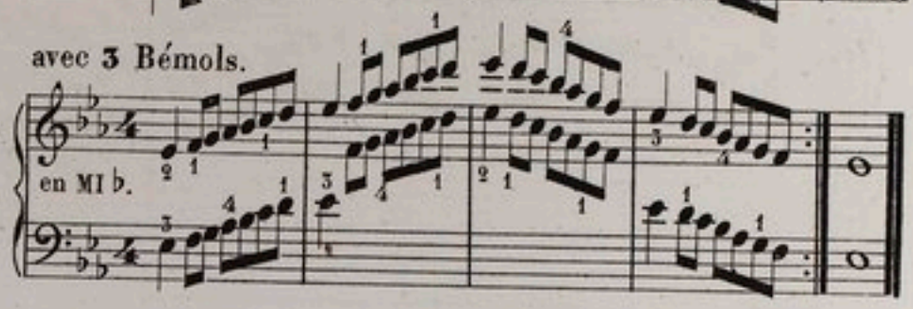
avec 2 Bémols.



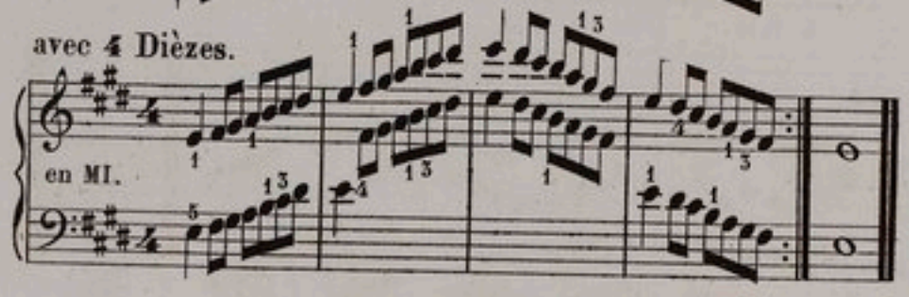
avec 3 Dièzes.



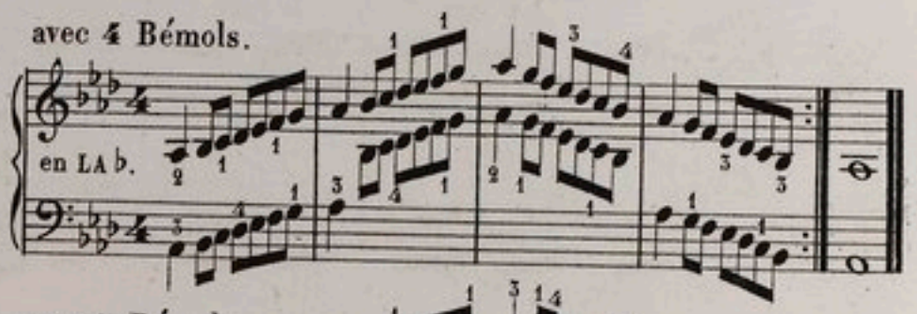
avec 3 Bémols.



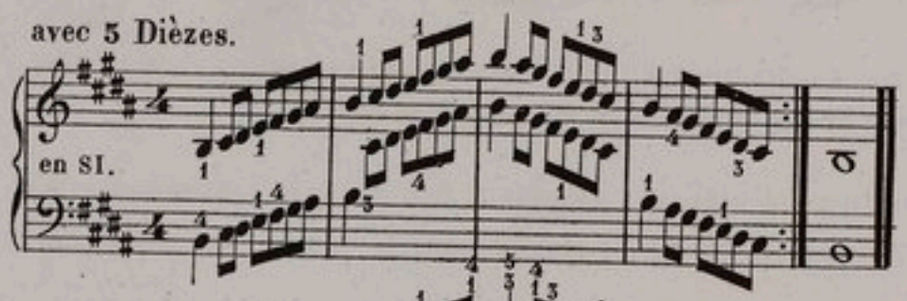
avec 4 Dièzes.



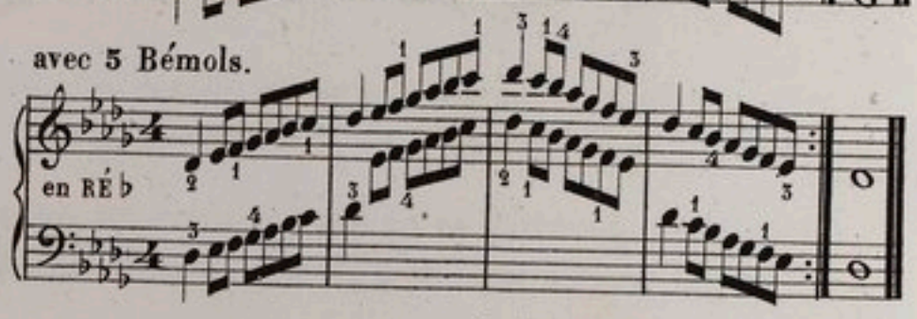
avec 4 Bémols.



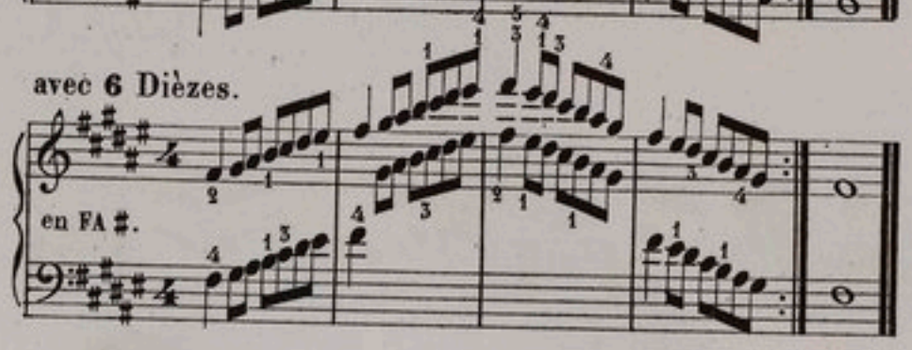
avec 5 Dièzes.



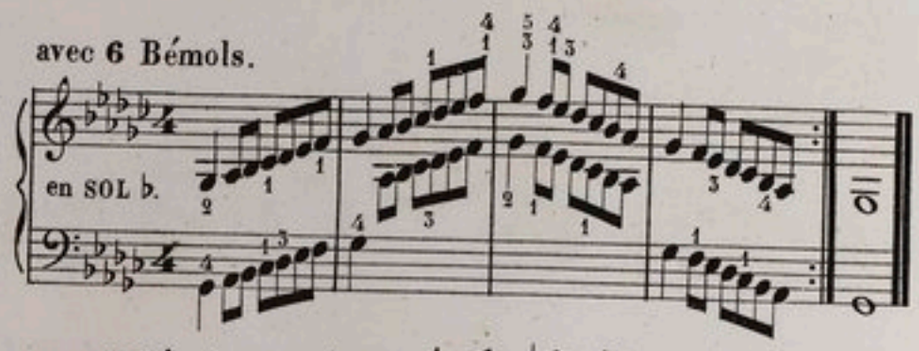
avec 5 Bémols.



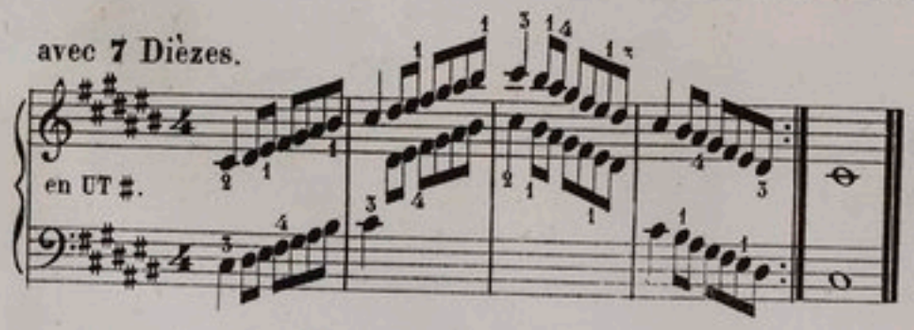
avec 6 Dièzes.



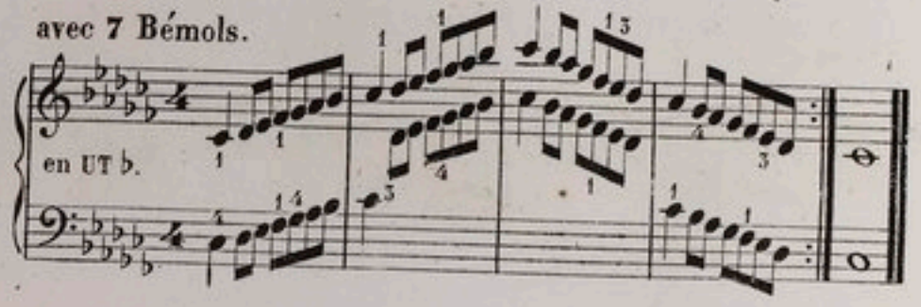
avec 6 Bémols.



avec 7 Dièzes.



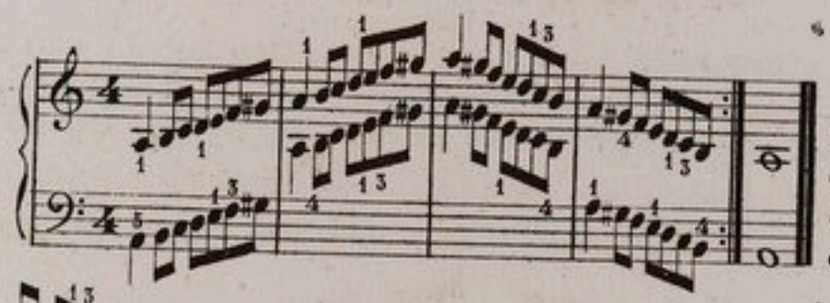
avec 7 Bémols.



OBSERVATION Après avoir fait le travail de ces gammes de deux octaves, on peut le faire ensuite de trois.

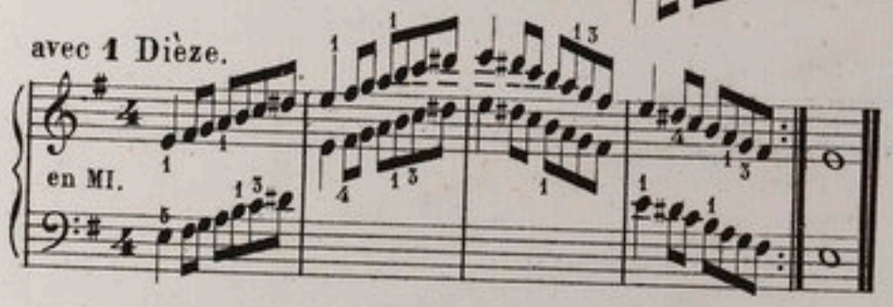
OBSERVATION.

Les gammes mineures avec la sixte mineure en montant sont selon mon avis les véritables gammes du mode mineur.

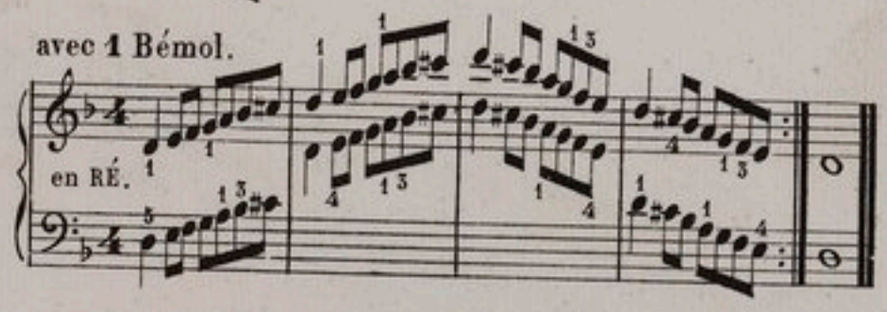


Celles avec la 6te et la 7e majeures en montant et mineures en descendant ne doivent être travaillées qu'après une parfaite sureté de celles-ci.

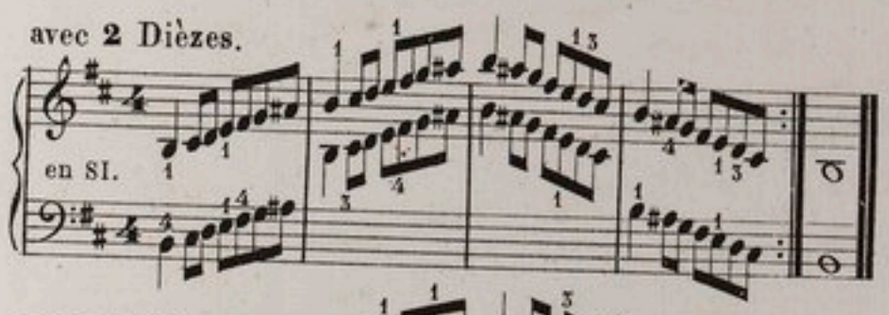
avec 1 Dièze.



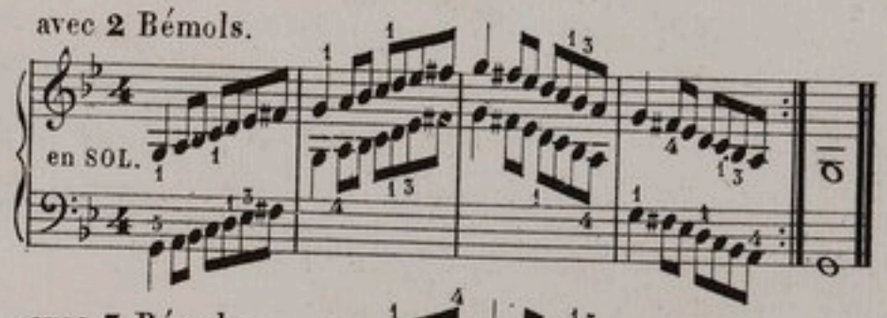
avec 1 Bémol.



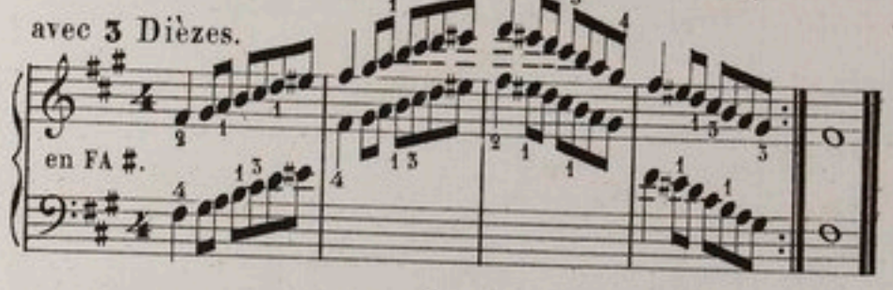
avec 2 Dièzes.



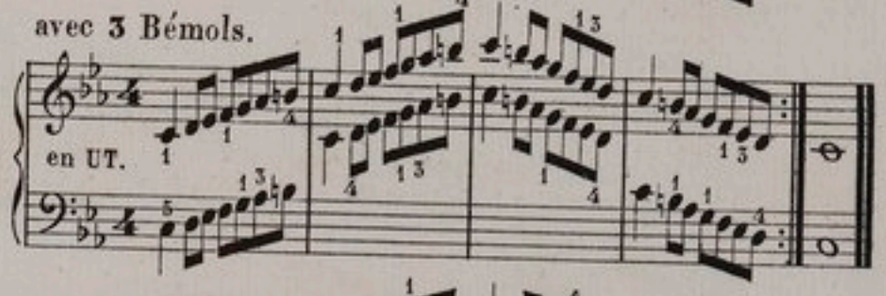
avec 2 Bémols.



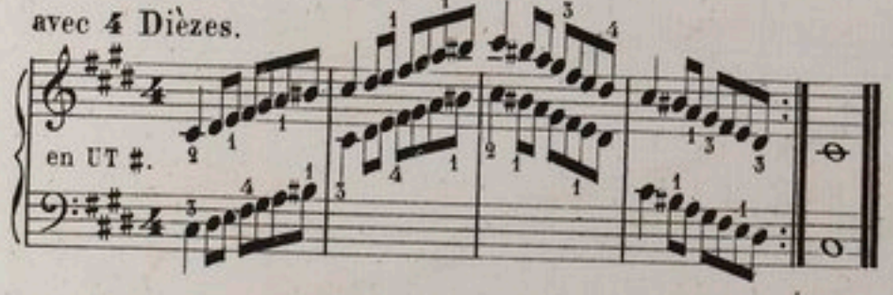
avec 3 Dièzes.



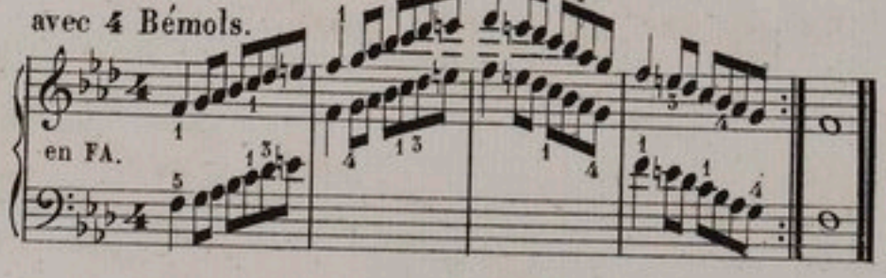
avec 3 Bémols.



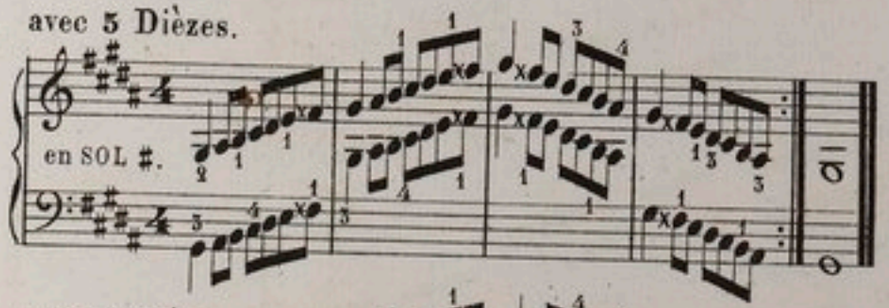
avec 4 Dièzes.



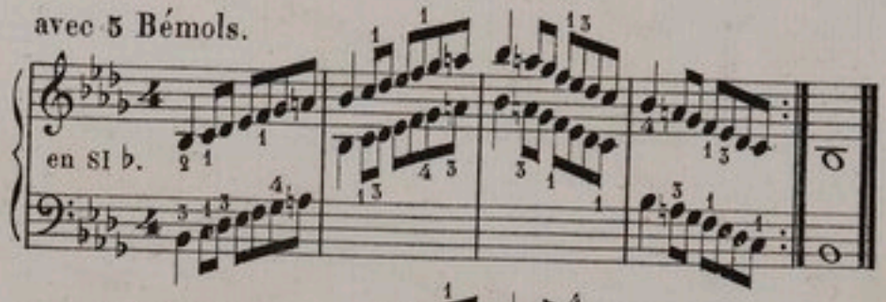
avec 4 Bémols.



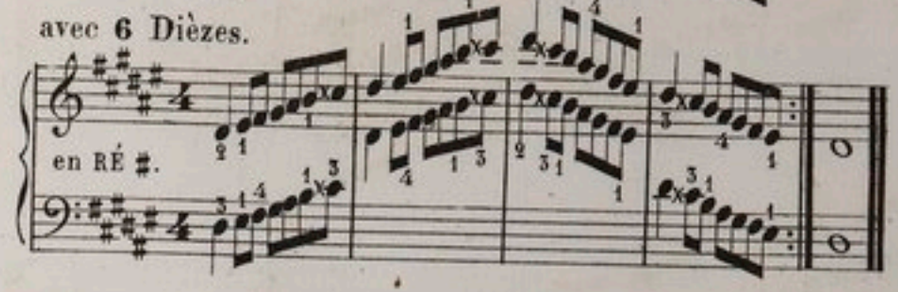
avec 5 Dièzes.



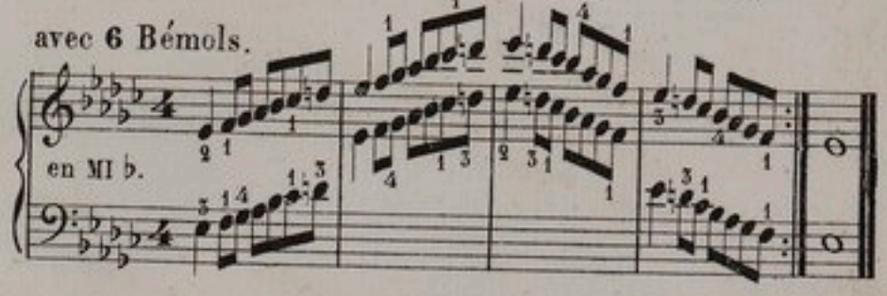
avec 5 Bémols.



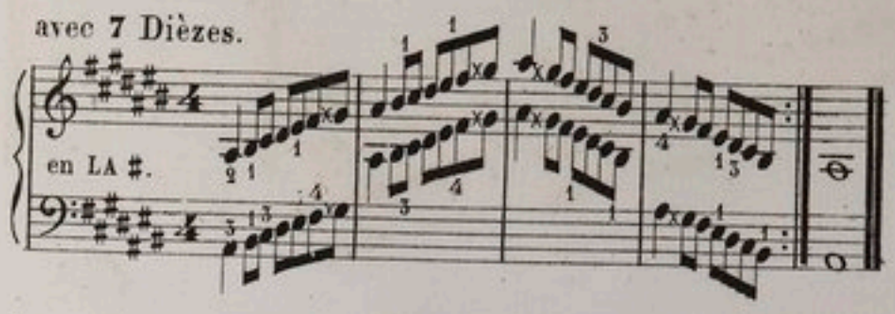
avec 6 Dièzes.



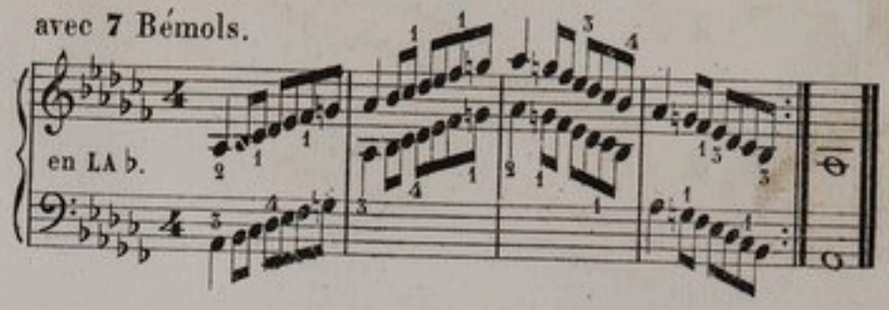
avec 6 Bémols.



avec 7 Dièzes.



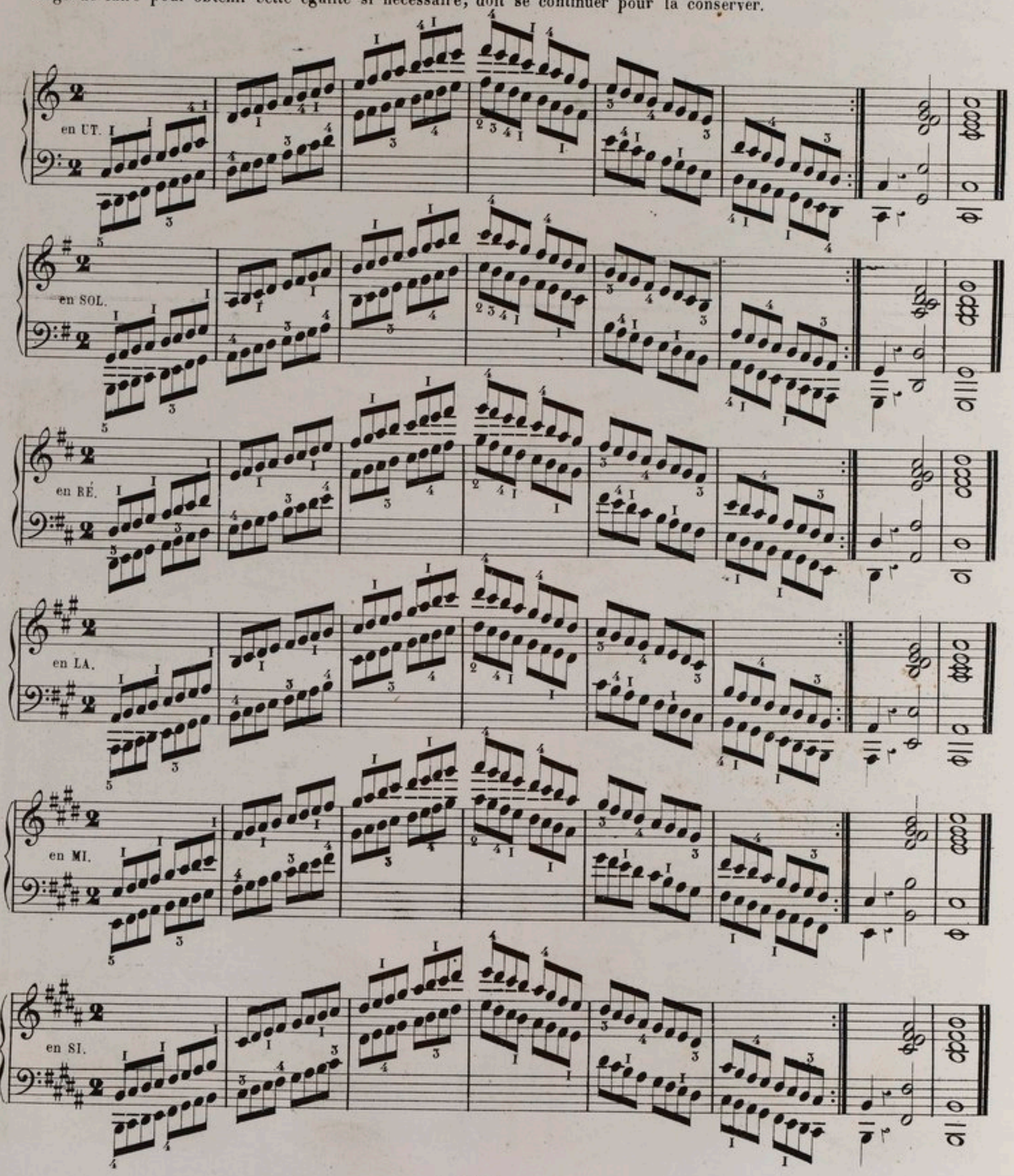
avec 7 Bémols.



GAMMES MAJEURES

à l'OCTAVE pour parcourir l'étendue du Clavier.

OBSERVATION. Après avoir fait l'étude précédente des gammes, qui n'a pour but que l'assurance du doigté, il faut travailler celles-ci très soigneusement jusqu'à ce que les doigts aient acquis une parfaite agilité. Ce travail que l'on est obligé de faire pour obtenir cette égalité si nécessaire, doit se continuer pour la conserver.



en FA ♯.

FA ♯ ou SOL ♭ semblables.

en SOL ♭.

en RÉ ♭.

en LA ♭.

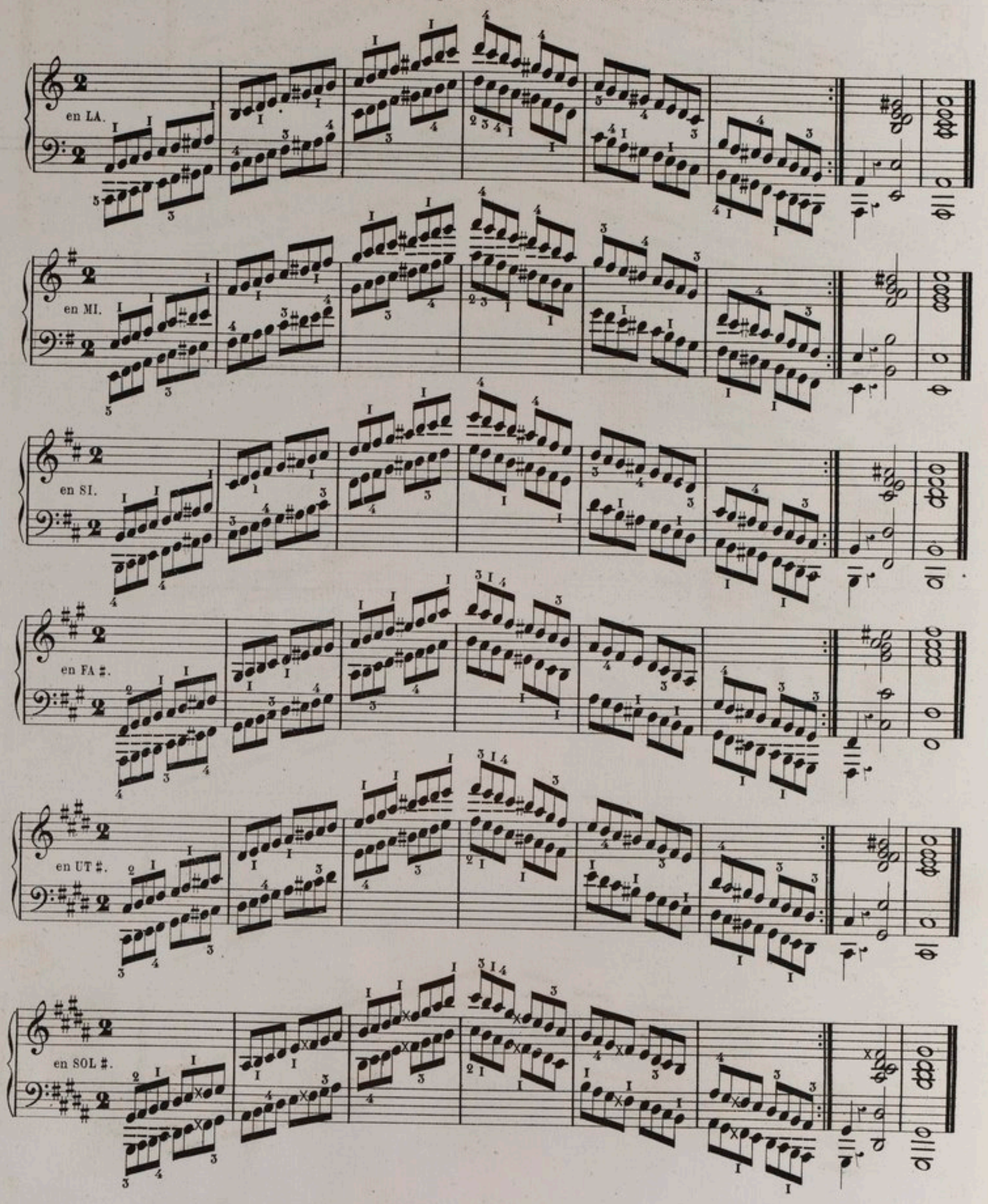
en MI ♭.

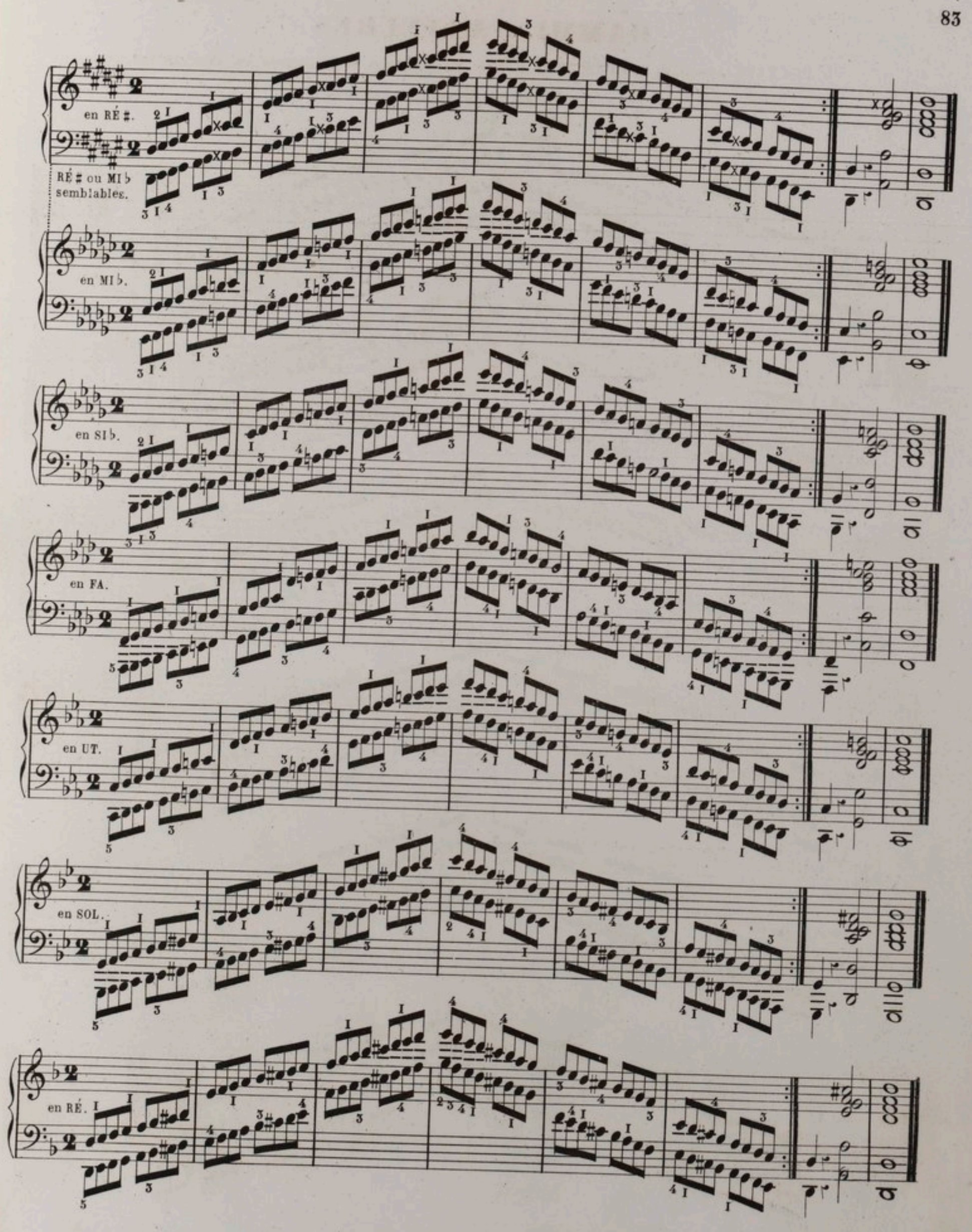
en SI ♭.

en FA.

GAMMES MINEURES

à l'OCTAVE pour parcourir l'étendue du Clavier.

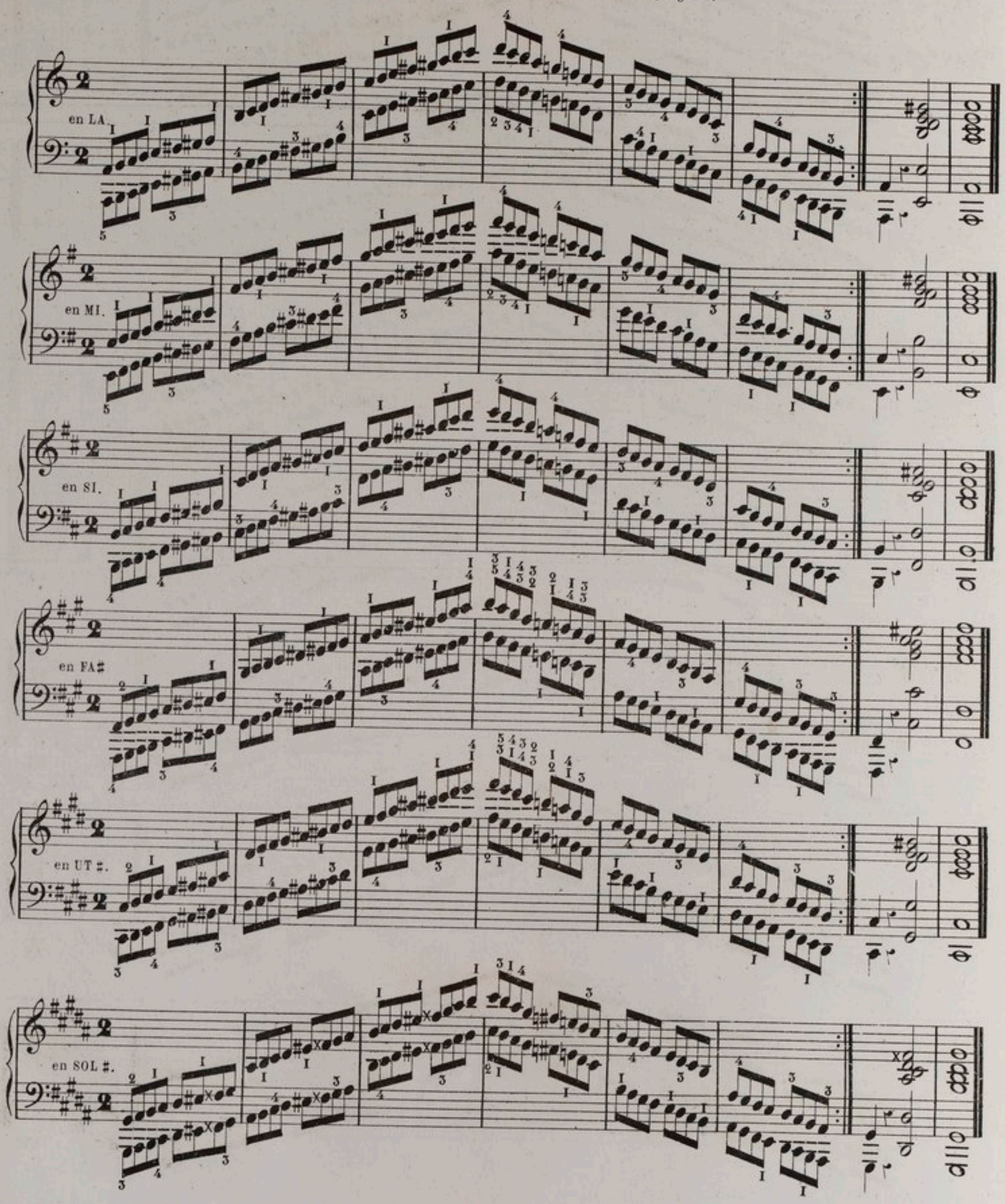


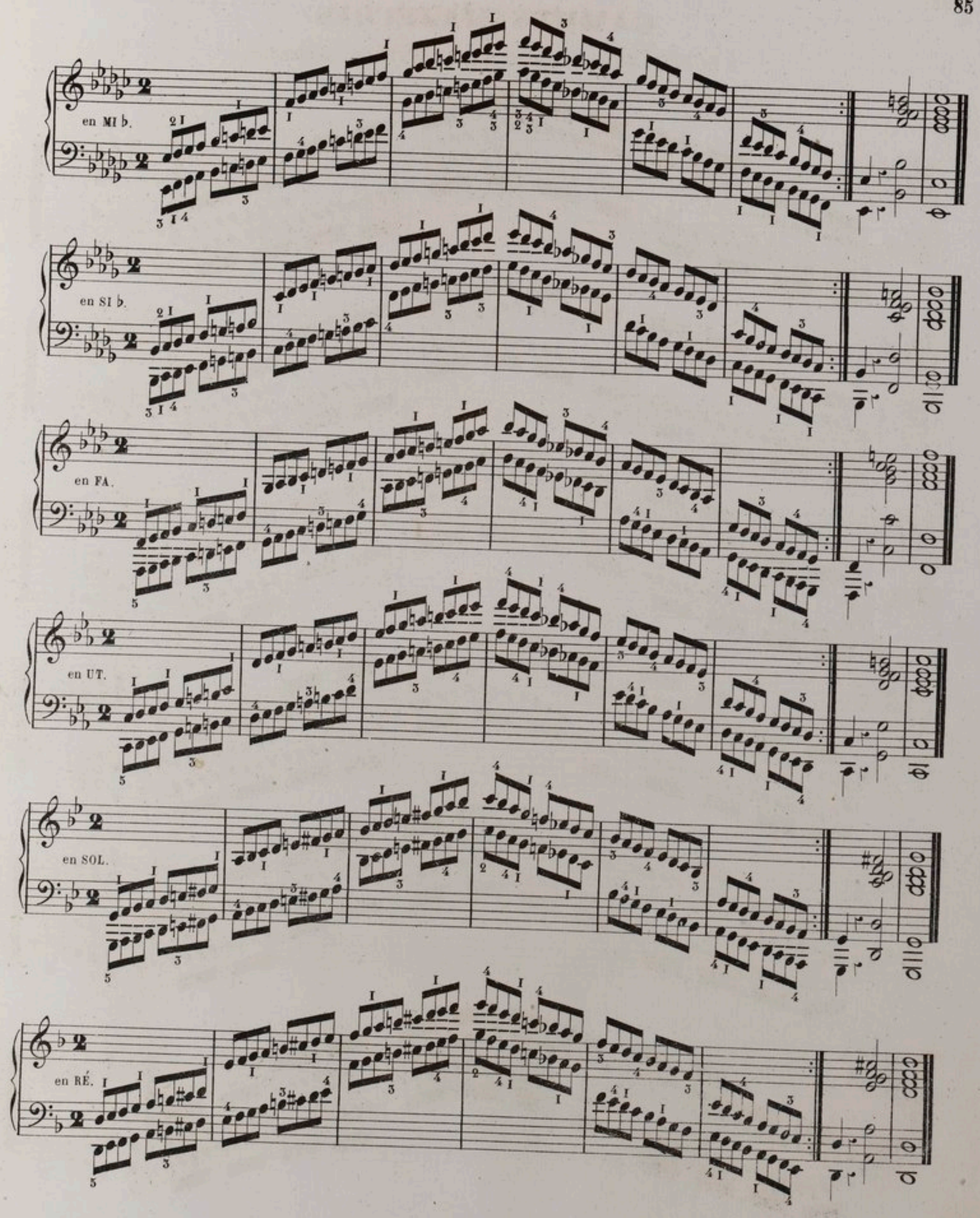

en RÉ ♯.
RÉ ♯ ou MI ♭ semblables.
en MI ♭.
en SI ♭.
en FA.
en UT.
en SOL.
en RÉ.

GAMMES MINEURES

à l'OCTAVE avec la 6te et la 7me majeure en montant et mineures en descendant.

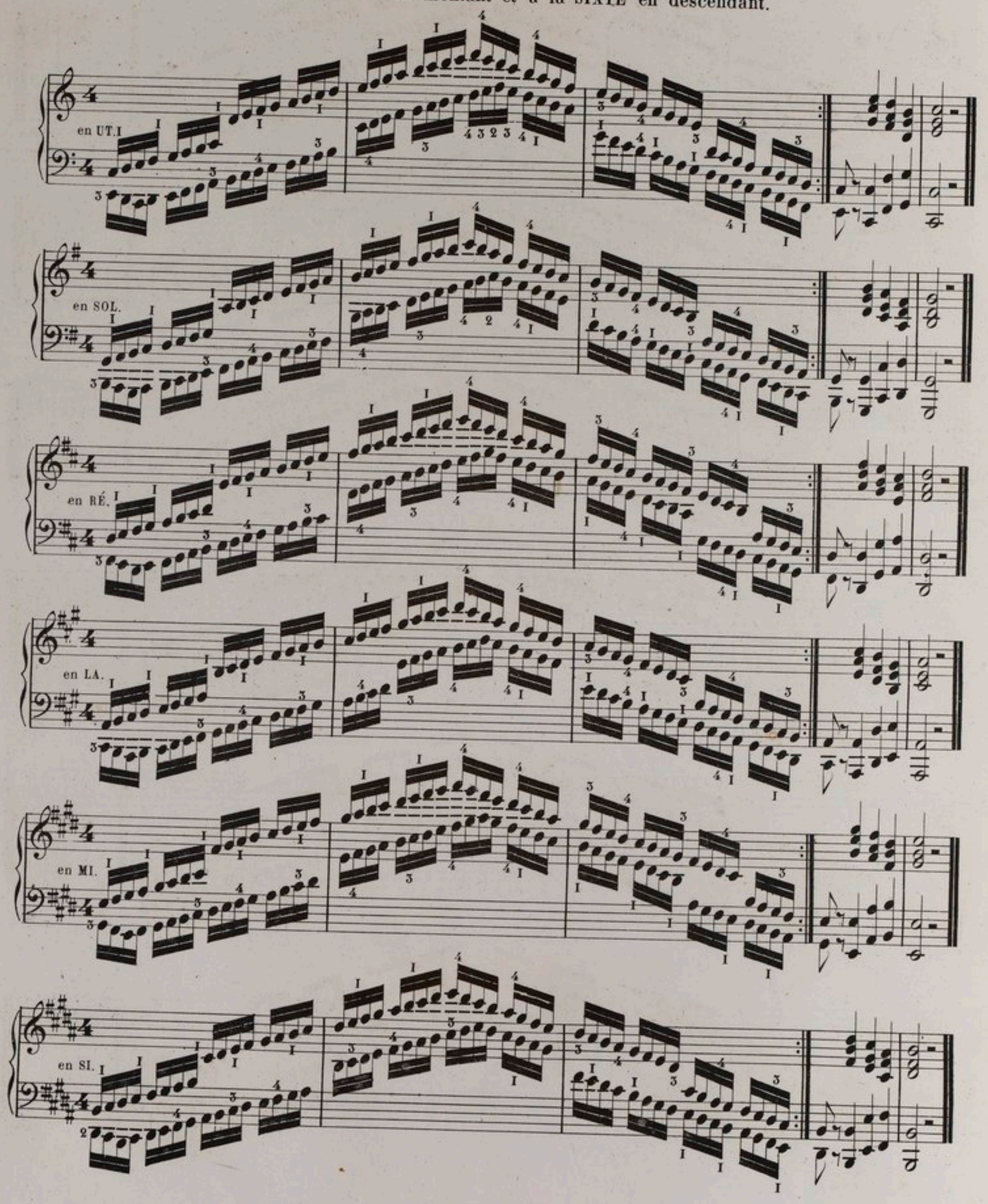
Voyez les Principes de musique 12e Tableau, Page 13.

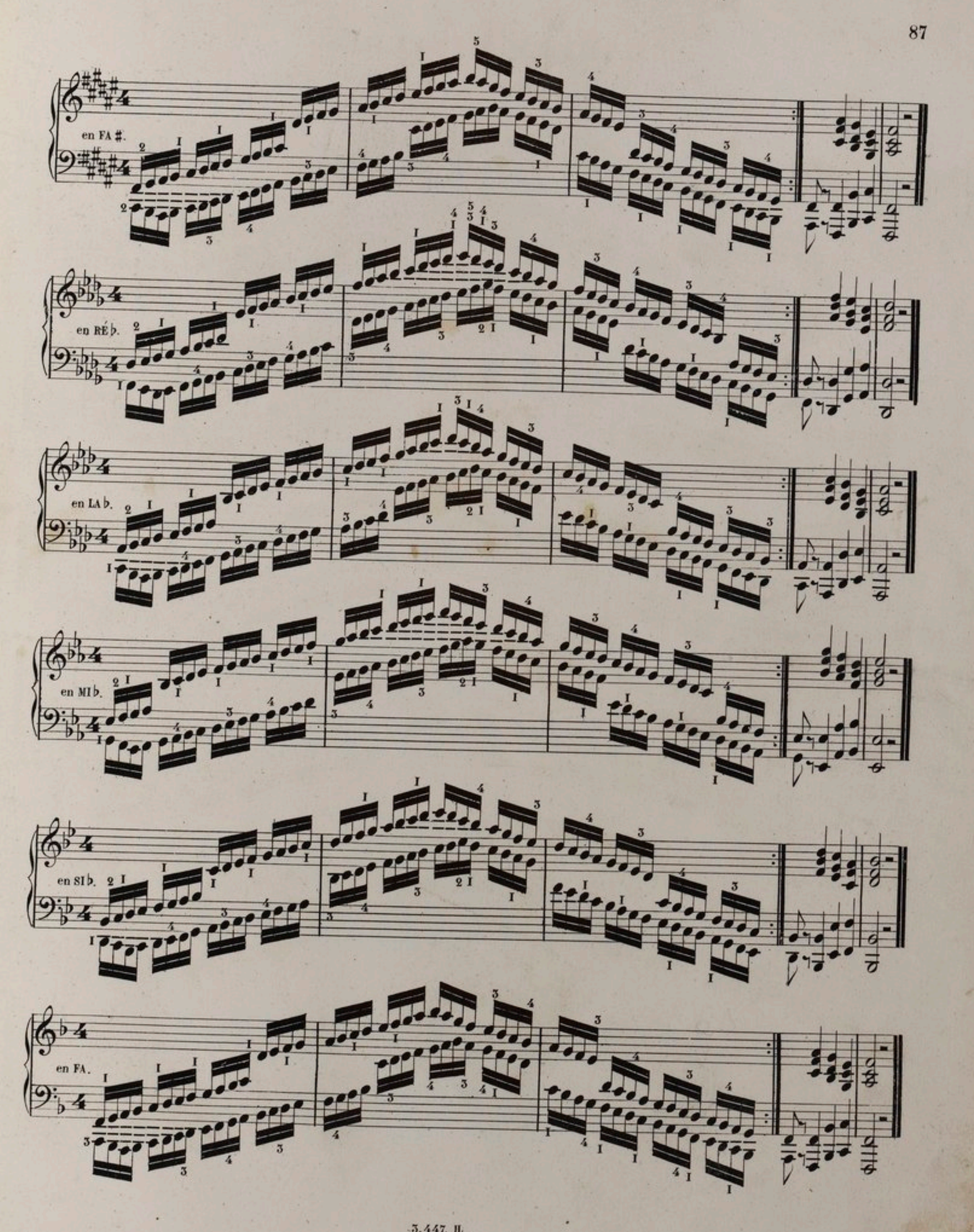



en MI b.
en SI b.
en FA.
en UT.
en SOL.
en RÉ.

GAMMES MAJEURES.

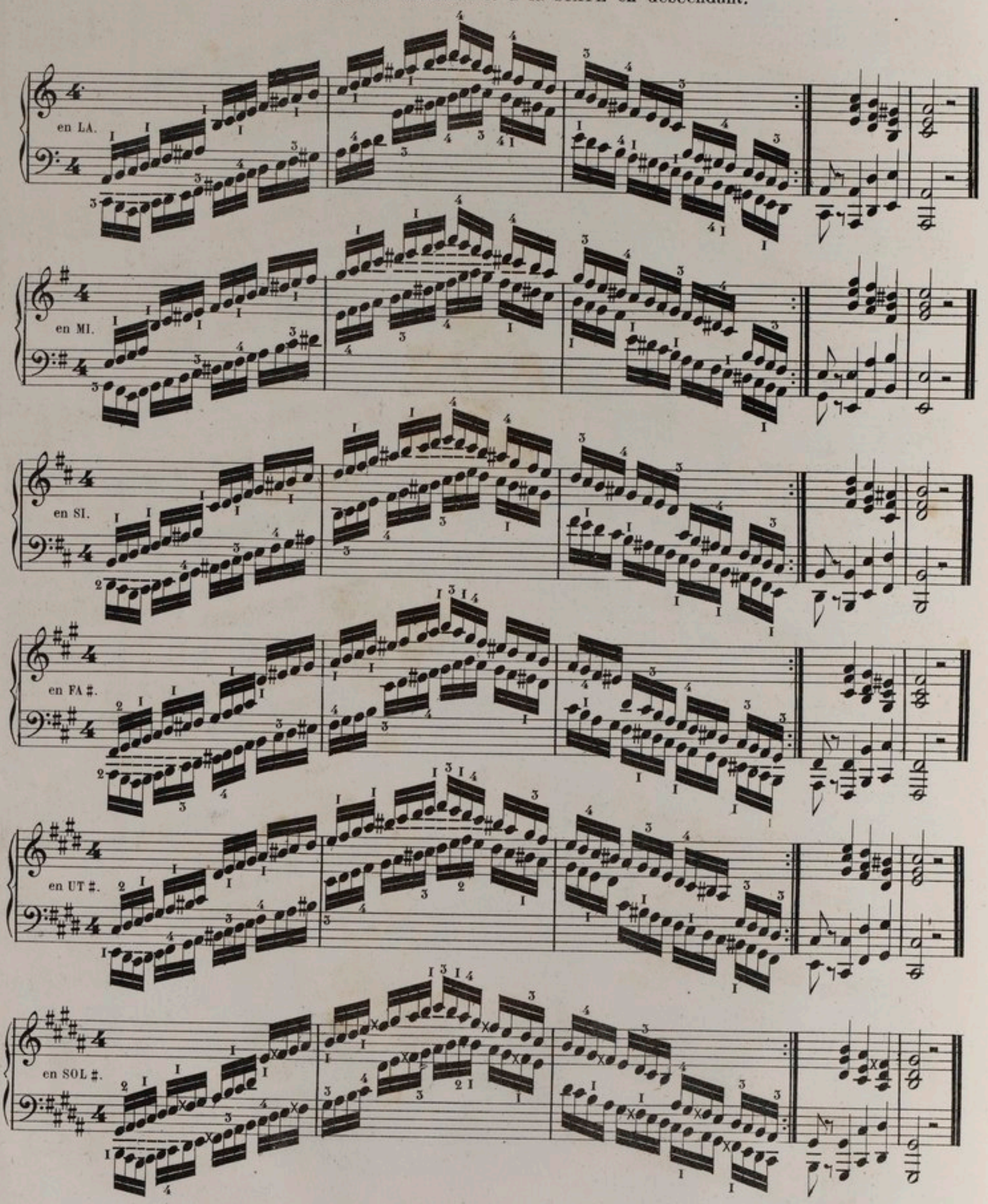
à la DIXIÈME en montant et à la SIXTE en descendant.

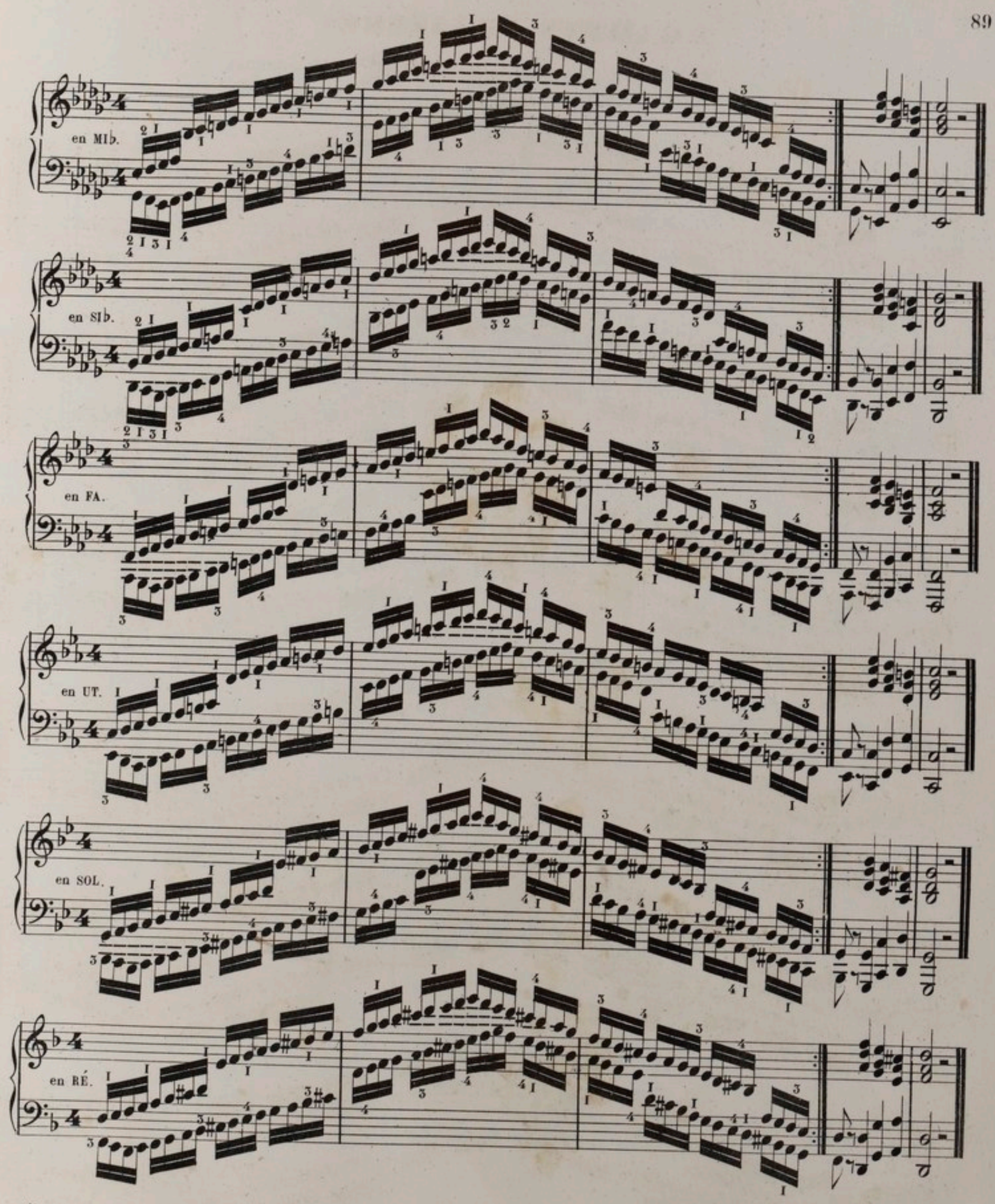



en FA ♯.
en RÉ ♭.
en LA ♭.
en MI ♭.
en SI ♭.
en FA.

GAMMES MINEURES.

à la DIXIÈME en montant et à la SIXTE en descendant.

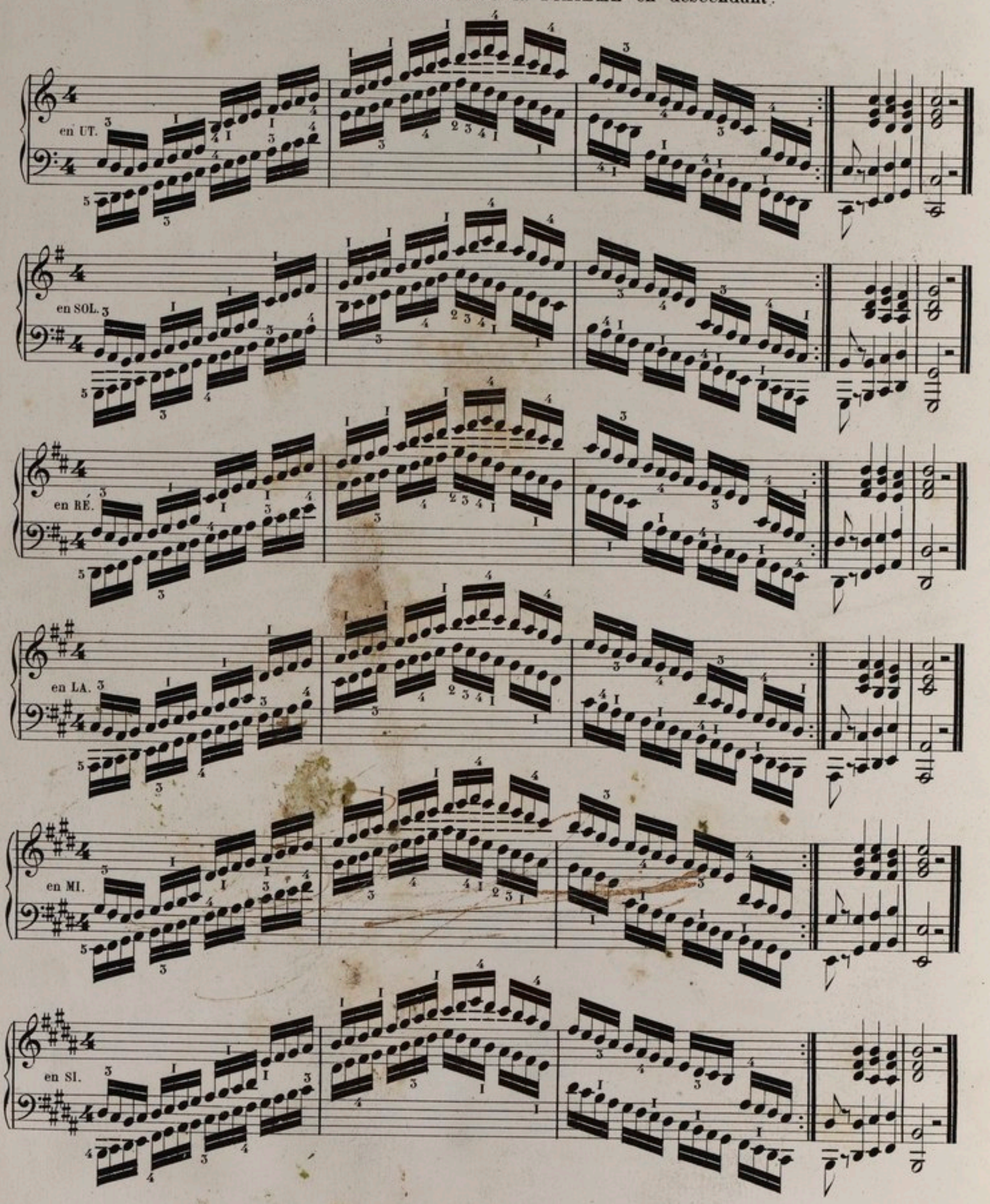


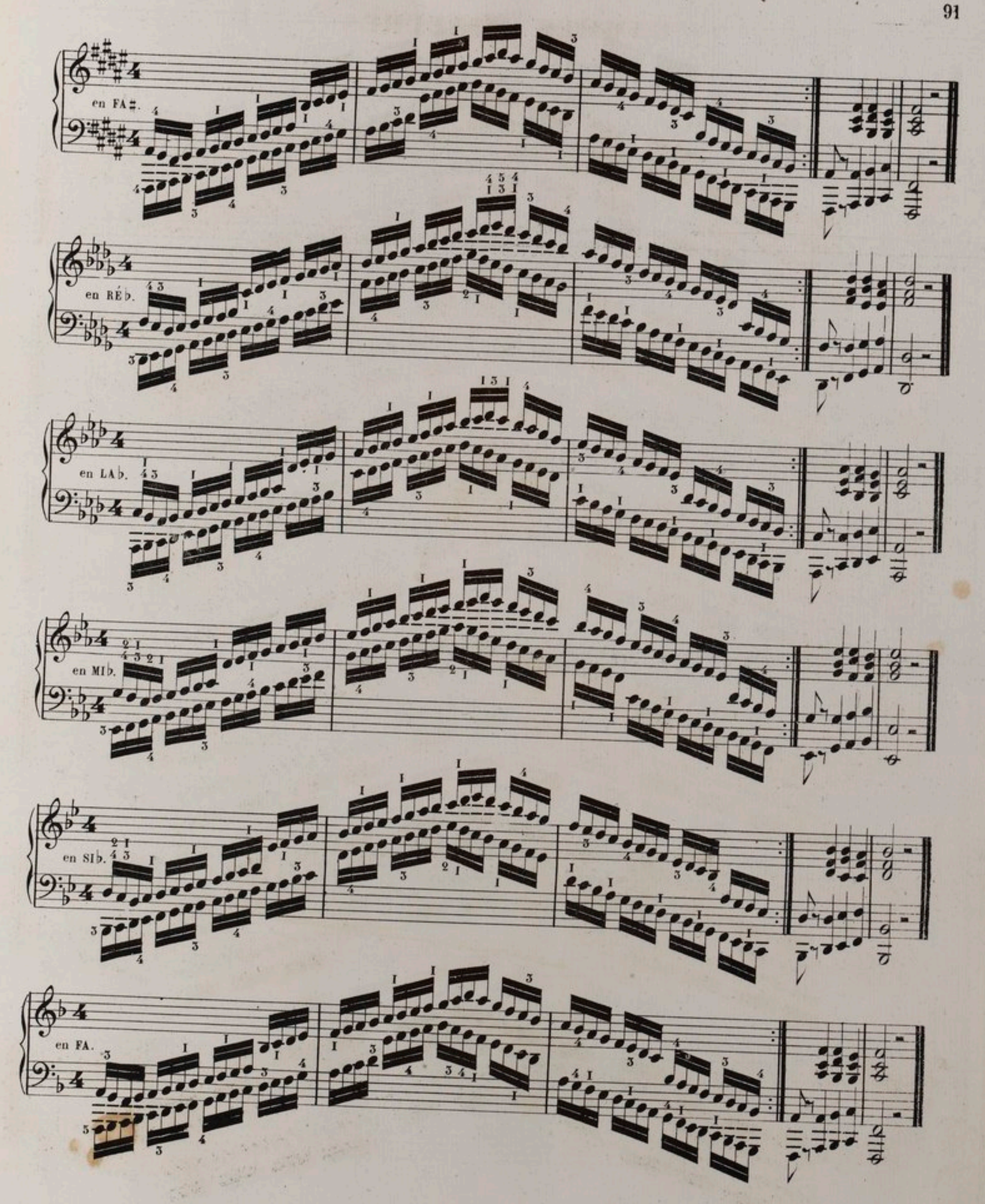


N.ta Il faut aussi pratiquer de cette manière les gammes mineures avec la 6.te et la 7.me maj: en montant et min: en descendant

GAMMES MAJEURES

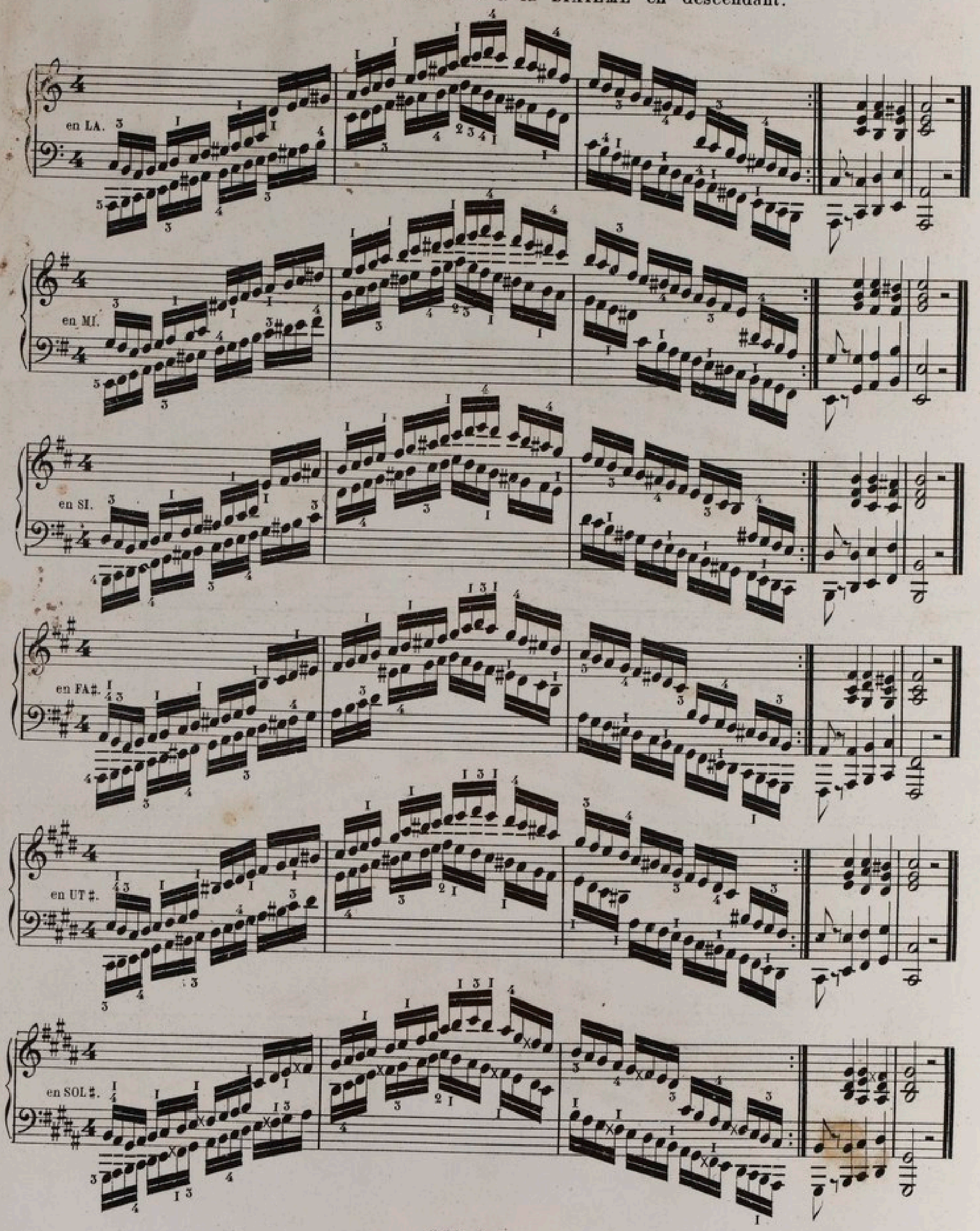
à la SIXTE en montant et à la DIXIÈME en descendant.




en FA♯.
en RÉ♭.
en LA♭.
en MI♭.
en SI♭.
en FA.

GAMMES MINEURES

à la SIXTE en montant et à la DIXIÈME en descendant.



en MIb.

en SIb.

en FA.

en UT.

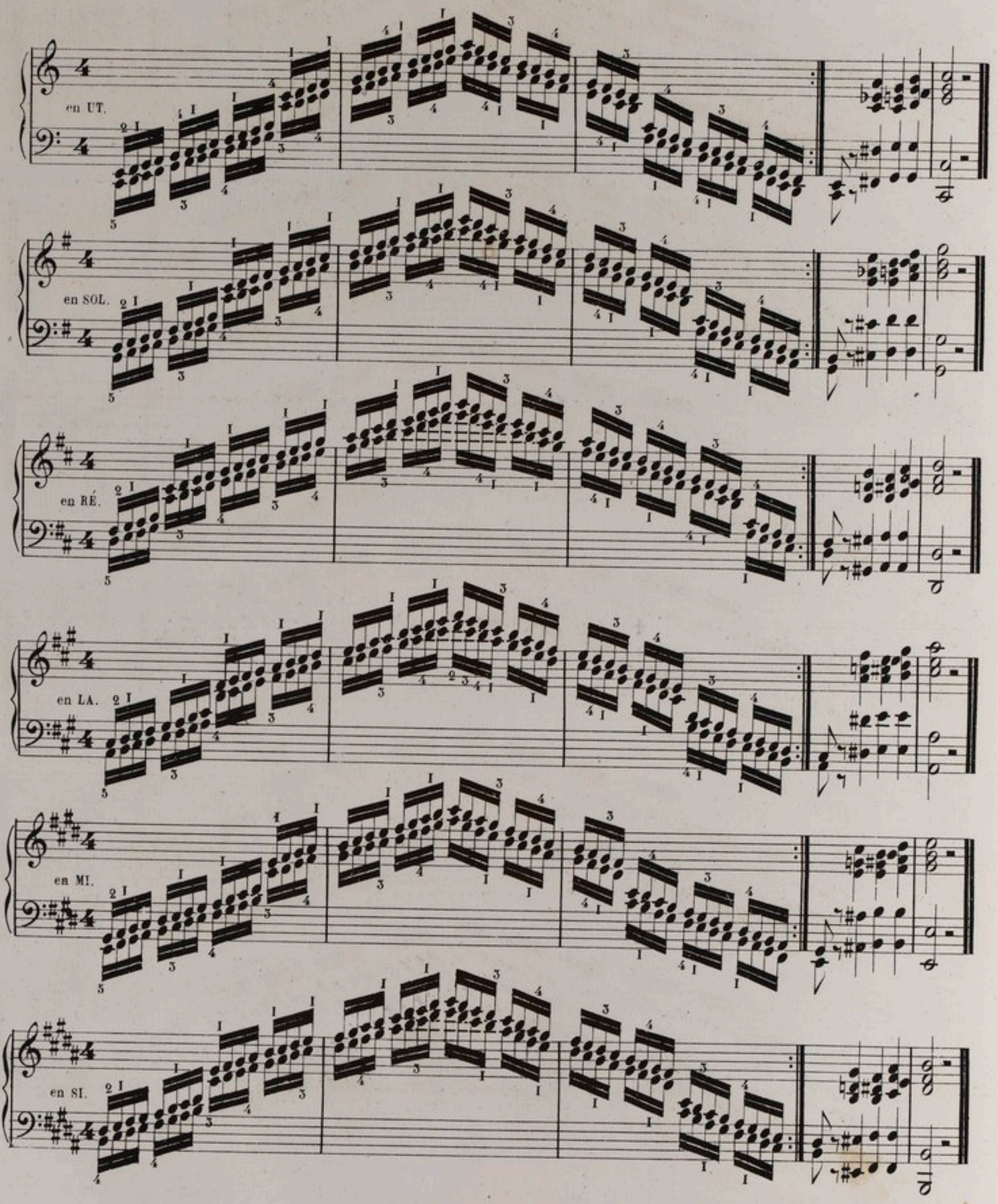
en SOL.

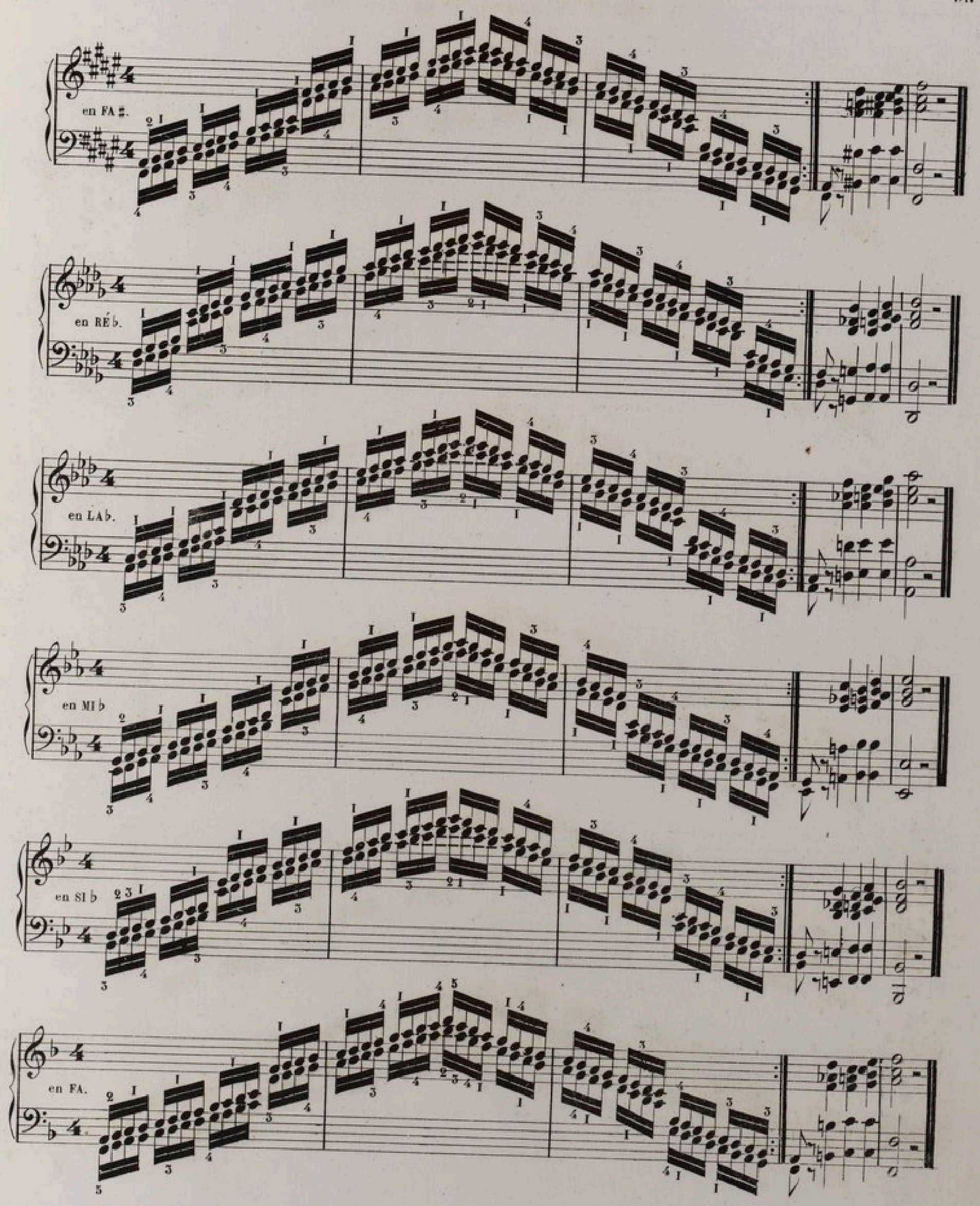
en RÉ.

N.ta Il faut aussi pratiquer de cette manière, les gammes mineures avec la 6.te et la 7.me maj: en montant et min: en descendant.

GAMMES MAJEURES

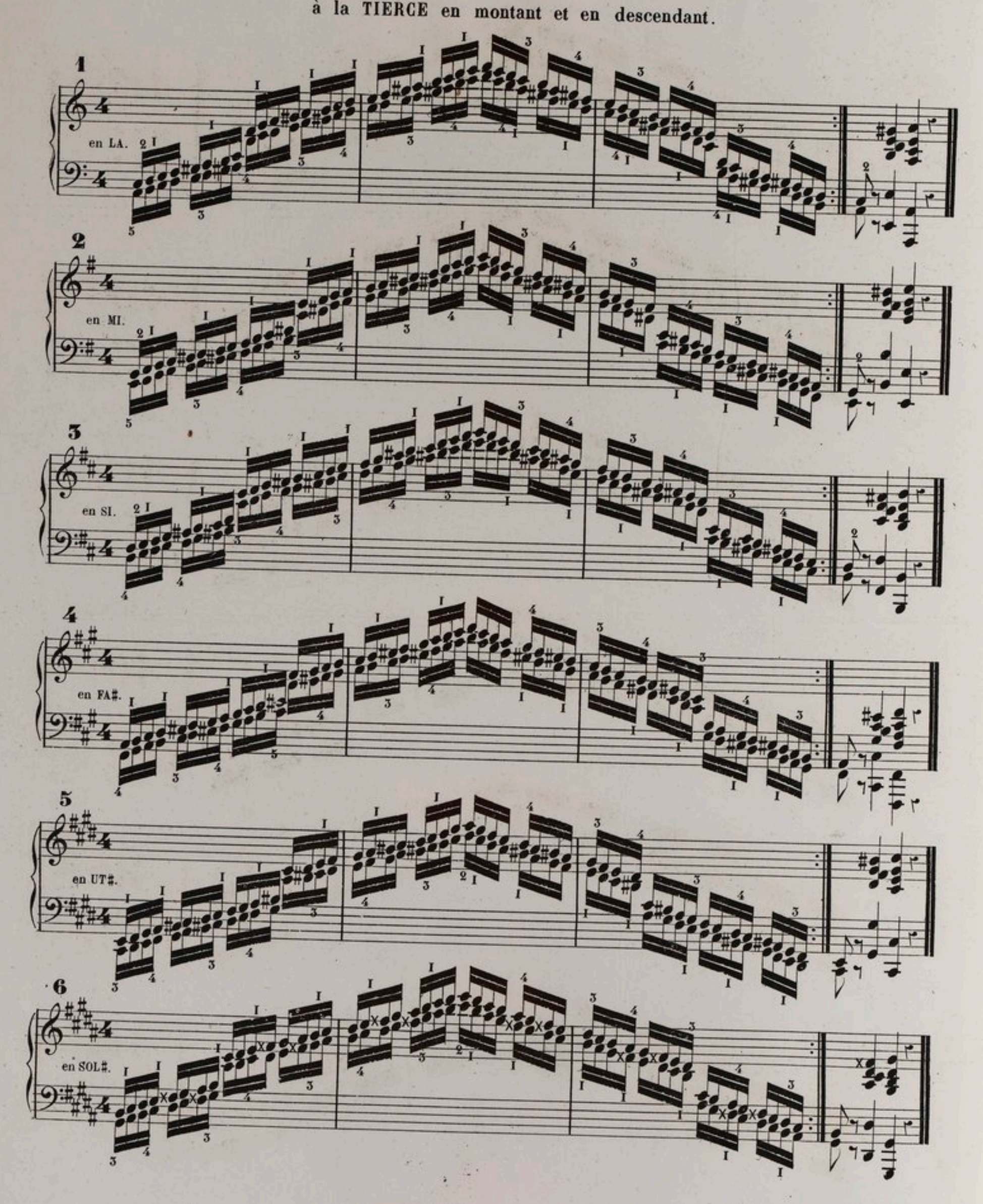
à la TIERCE en montant et en descendant.

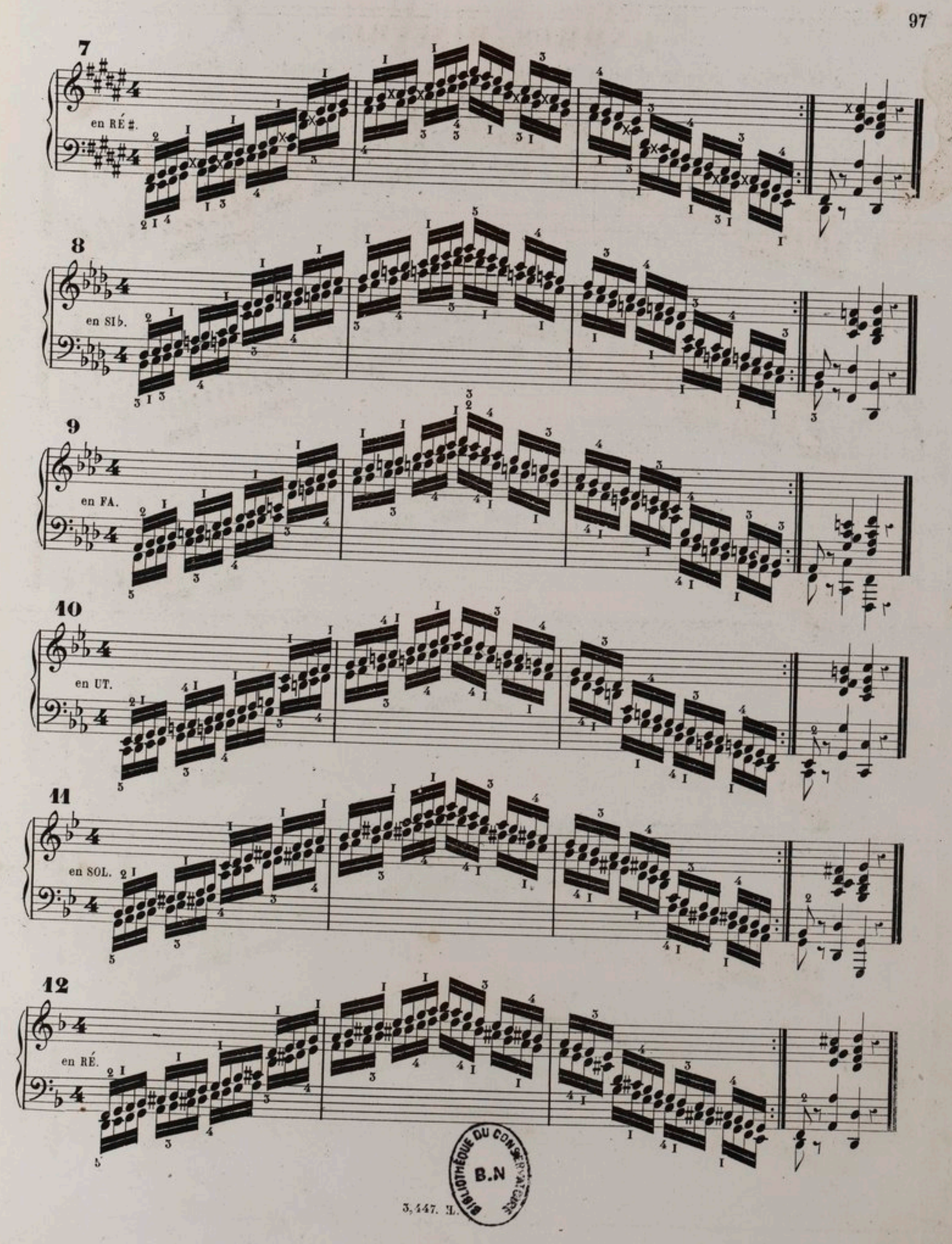



en FA ♯.
en RÉ♭.
en LA♭.
en MI♭
en SI♭
en FA.

GAMMES MINEURES

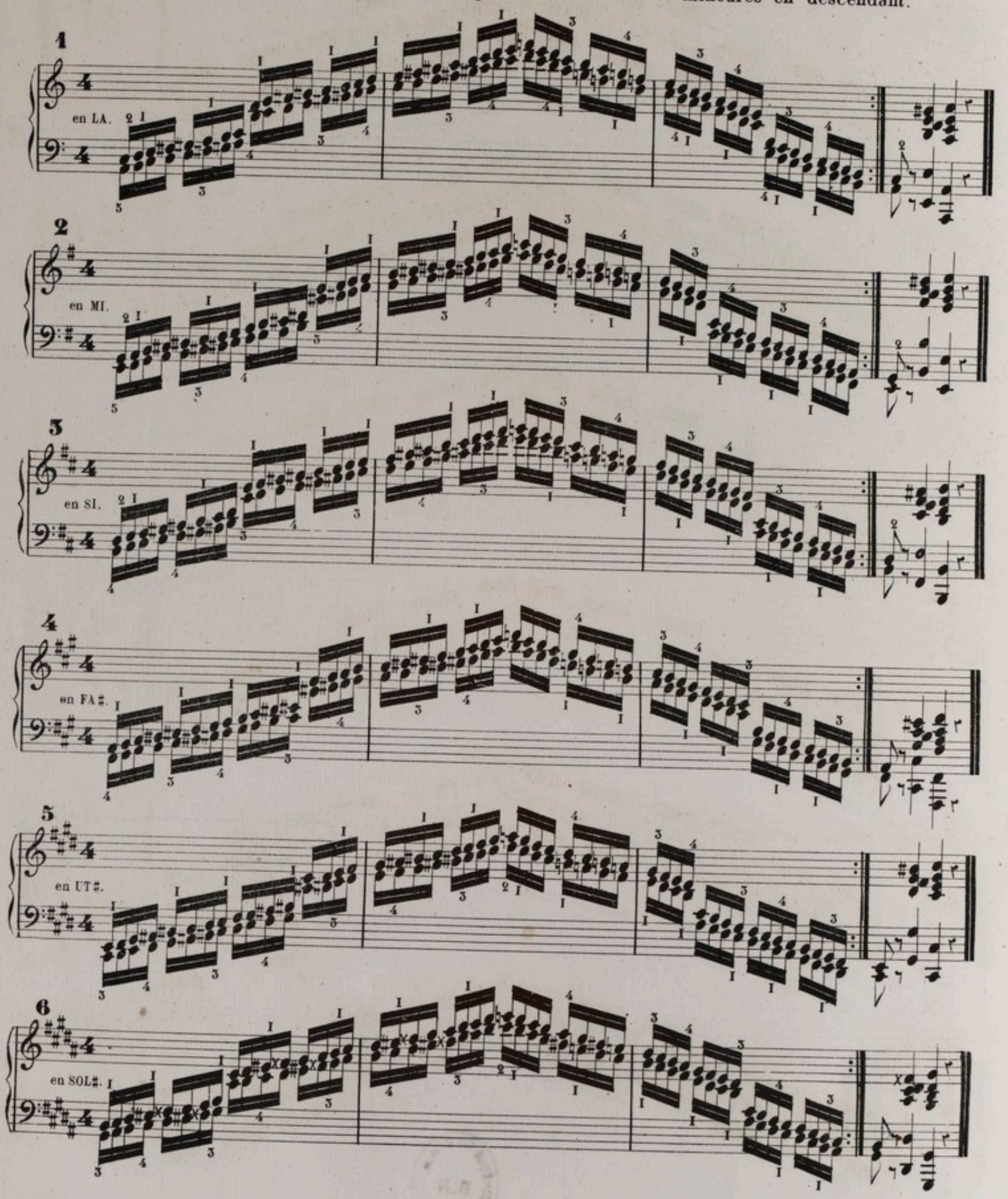
à la TIERCE en montant et en descendant.

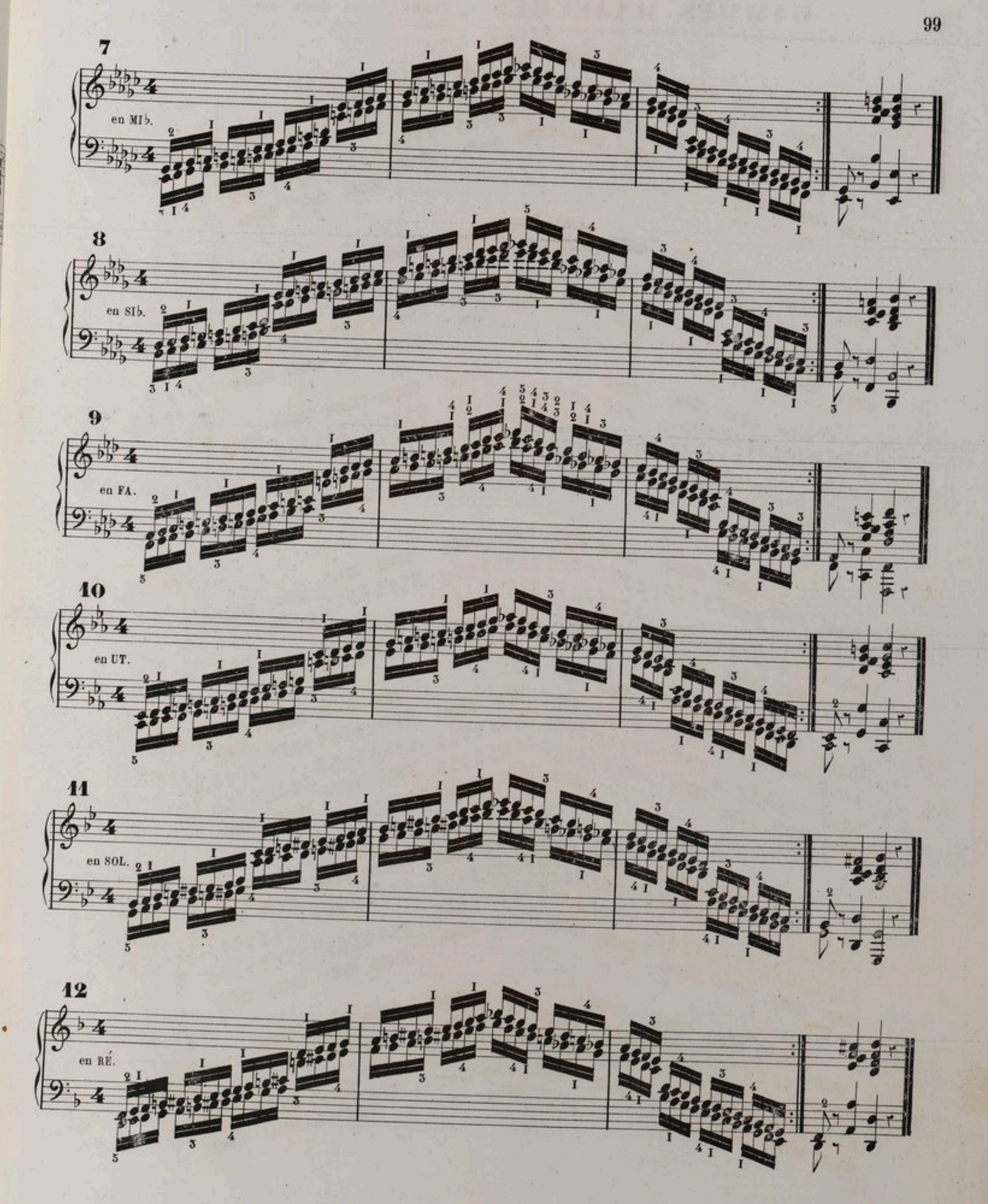




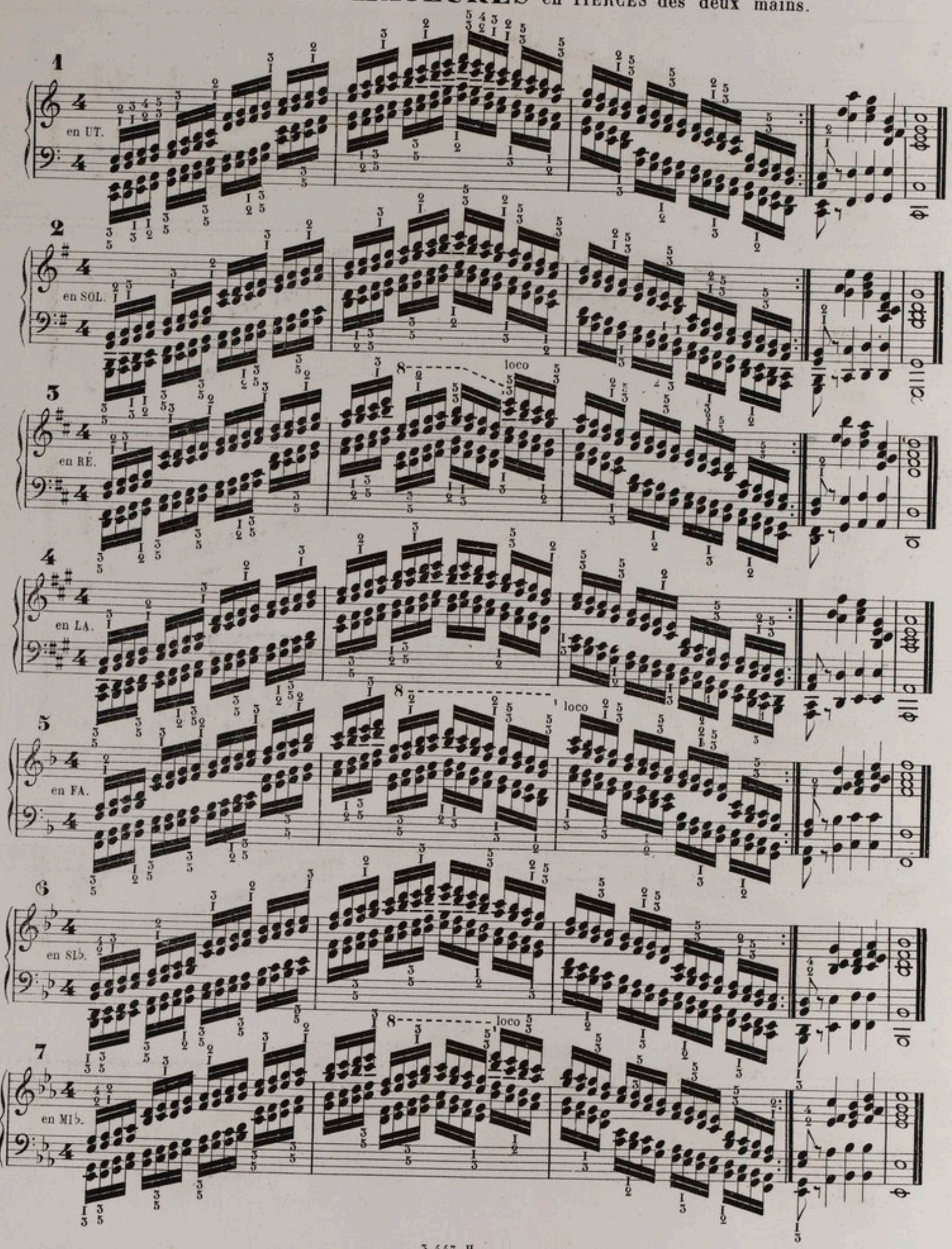
GAMMES MINEURES

à la TIERCE avec la 6te et la 7me majeures en montant et mineures en descendant.




7
en MI♭.
8
en SI♭.
9
en FA.
10
en UT.
11
en SOL.
12
en RÉ.

GAMMES MAJEURES en TIERCES des deux mains.



GAMMES MINEURES en TIERCES des deux mains.

1 en LA.

2 en MI.

3 en SI.

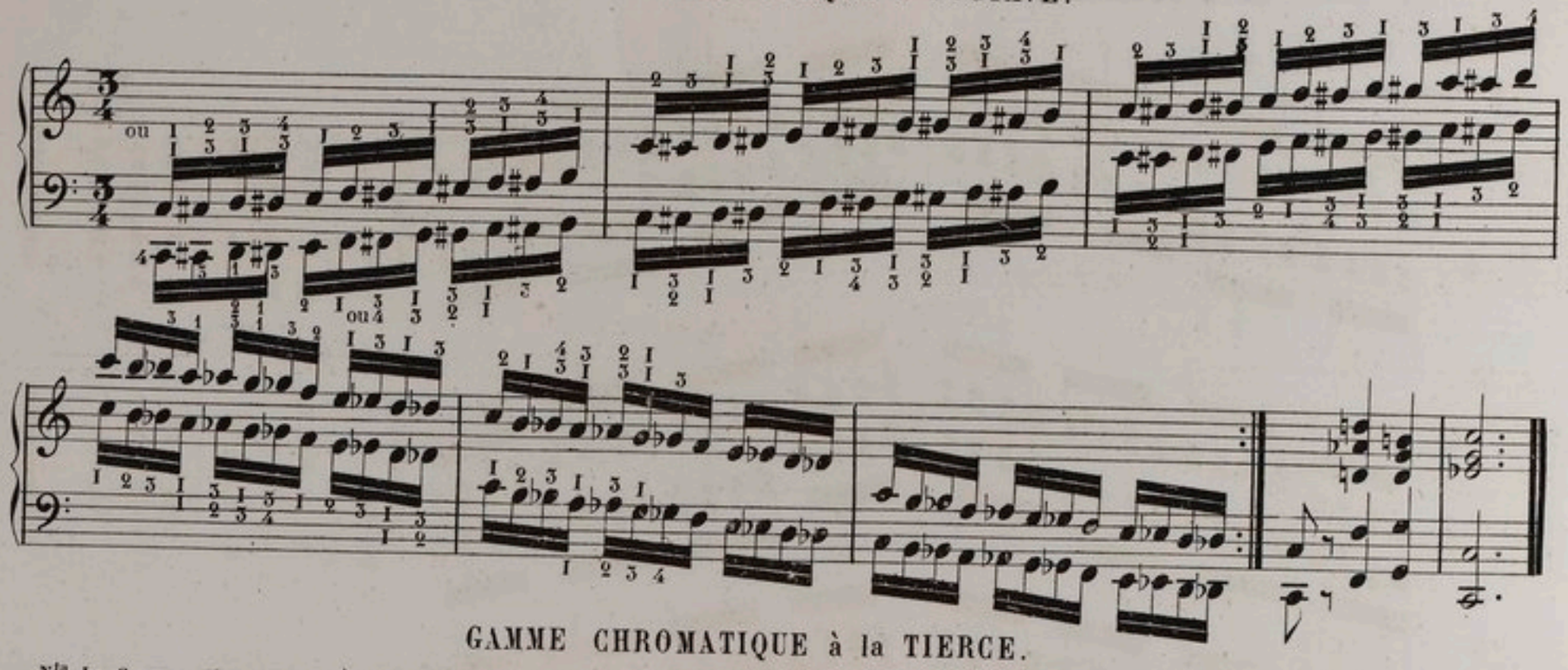
4 en RÉ.

5 en SOL.

6 en UT.

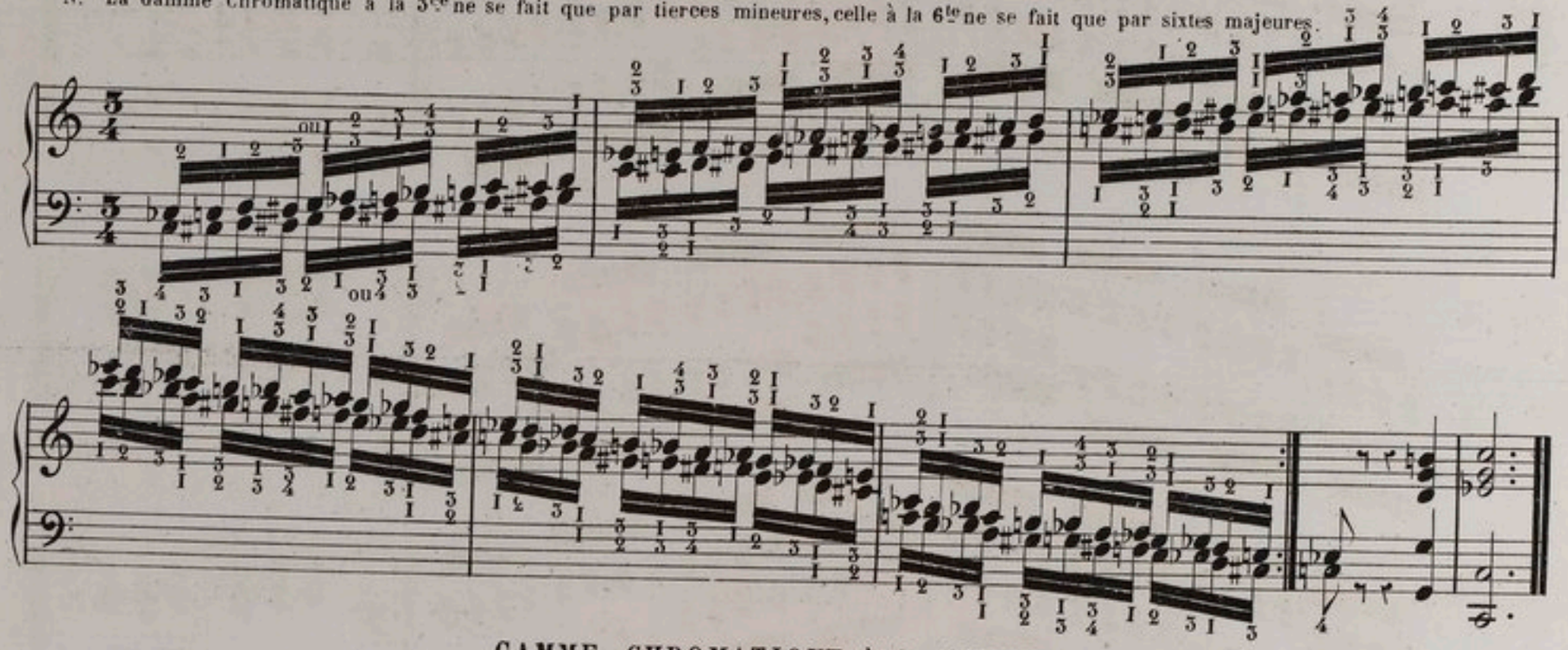
7 en FA.

GAMME CHROMATIQUE à l'OCTAVE.

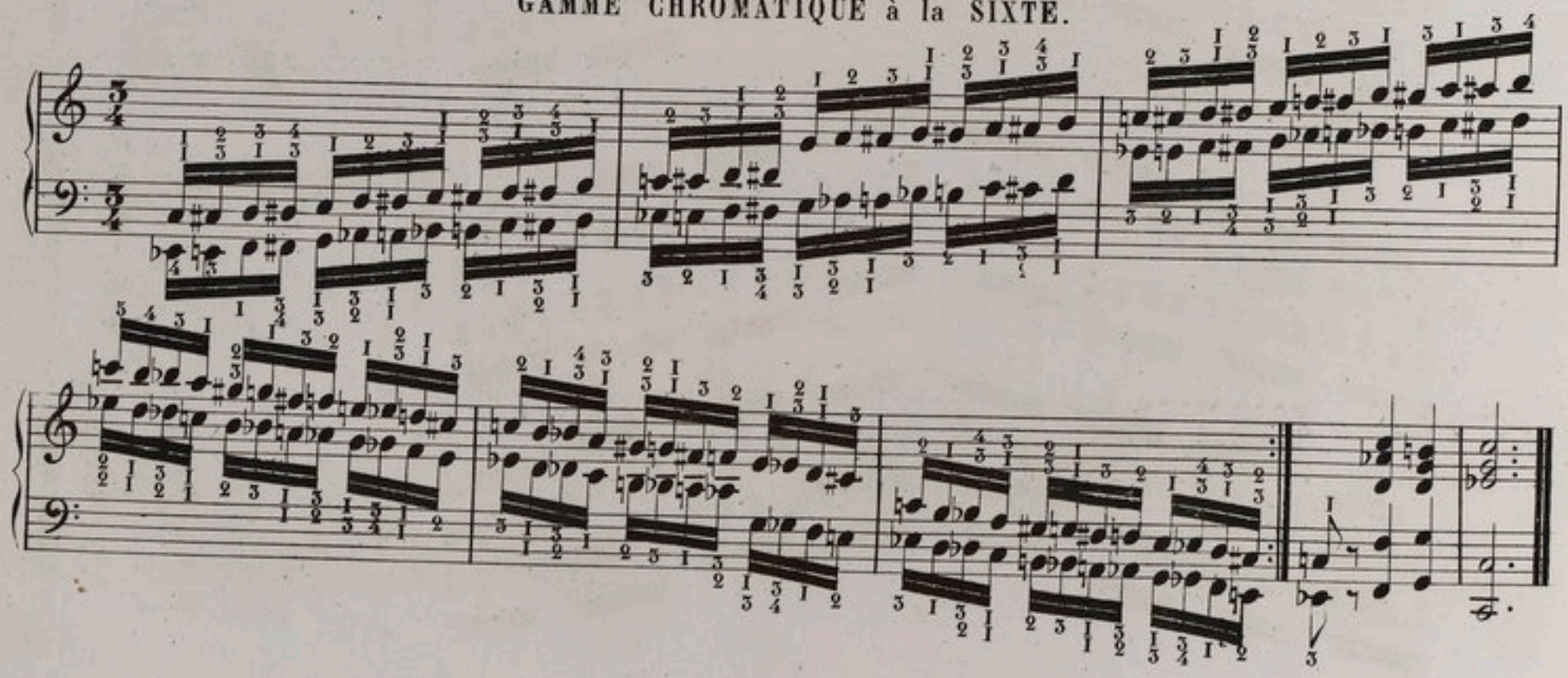


GAMME CHROMATIQUE à la TIERCE.

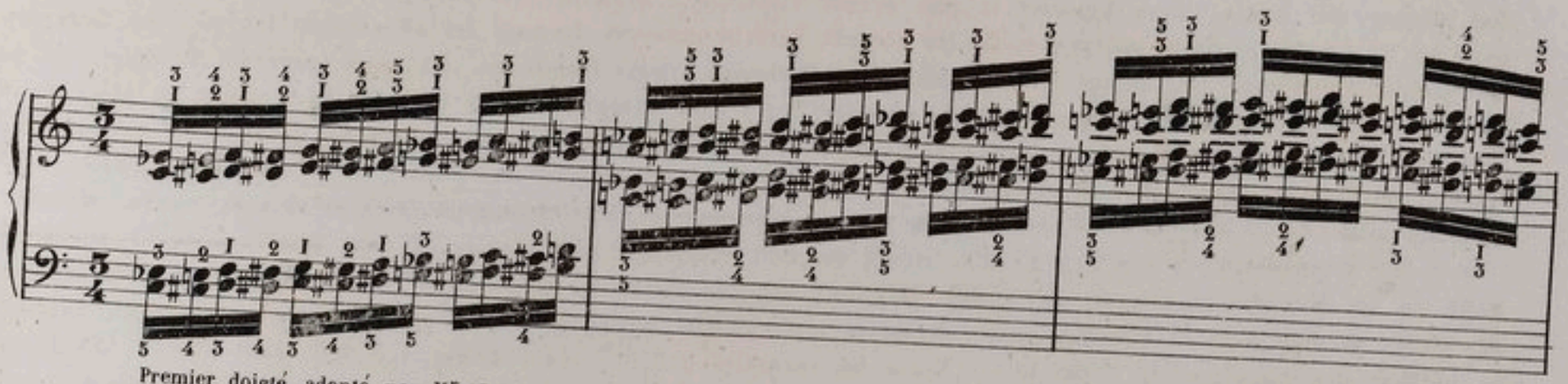
N.ta La Gamme Chromatique à la 3.ce ne se fait que par tierces mineures, celle à la 6.te ne se fait que par sixtes majeures.



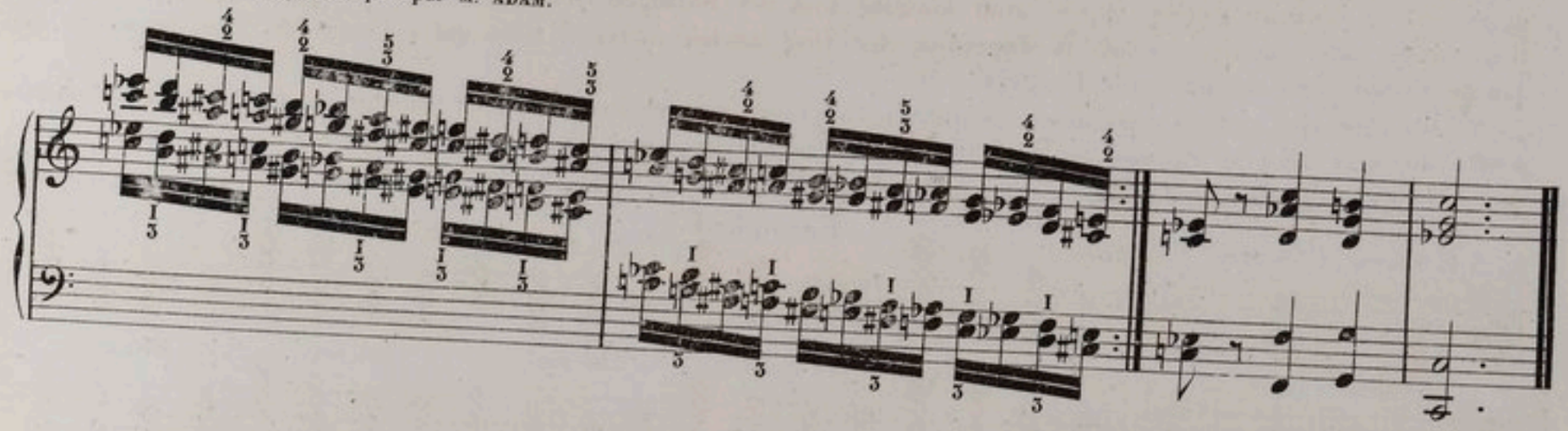
GAMME CHROMATIQUE à la SIXTE.



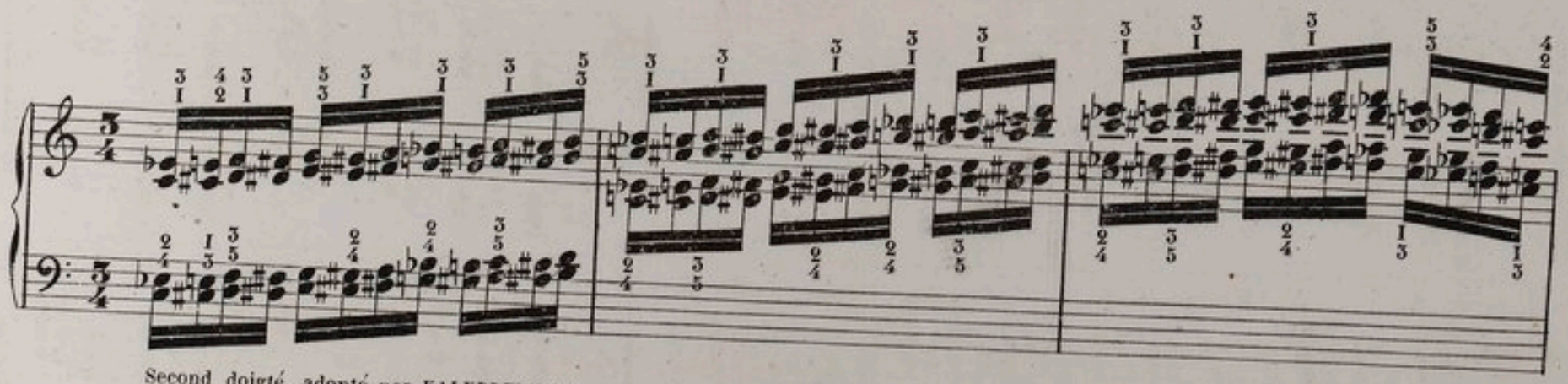
GAMME CHROMATIQUE en TIERCES des deux mains.



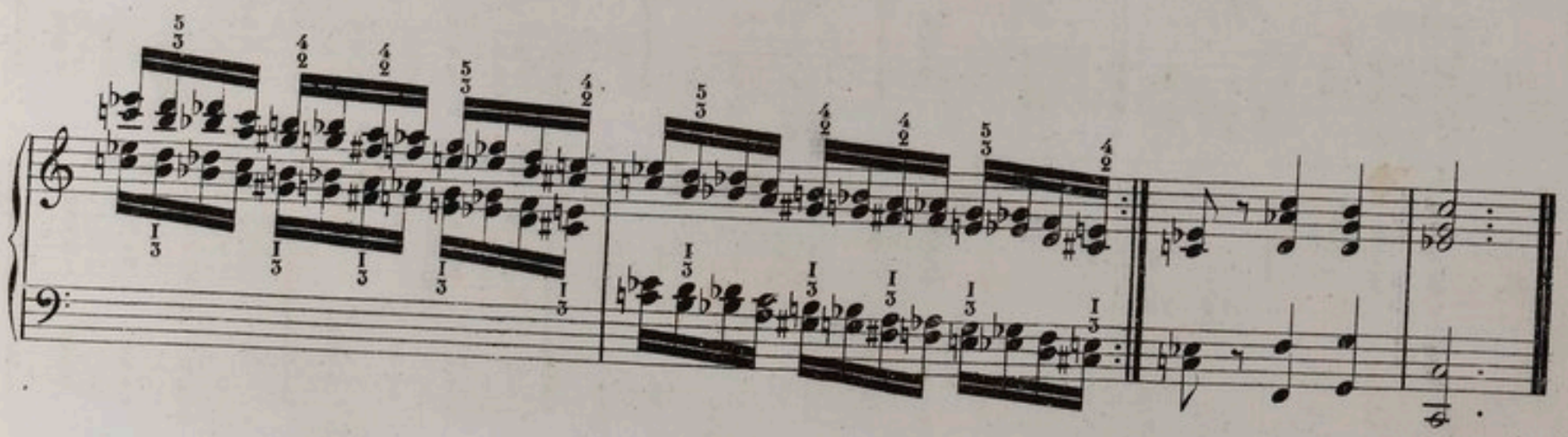
Premier doigté, adopté par Mr ADAM.



Nta Les élèves studieux devront travailler ces deux différents doigtés. Le premier, adopté par Mr ADAM est plus facile lorsque la gamme chromatique ne se fait que de la main droite, mais le second, adopté par KALKBRENNER a plus de sureté à cause du changement de position qui se fait aux deux mains en même tems.



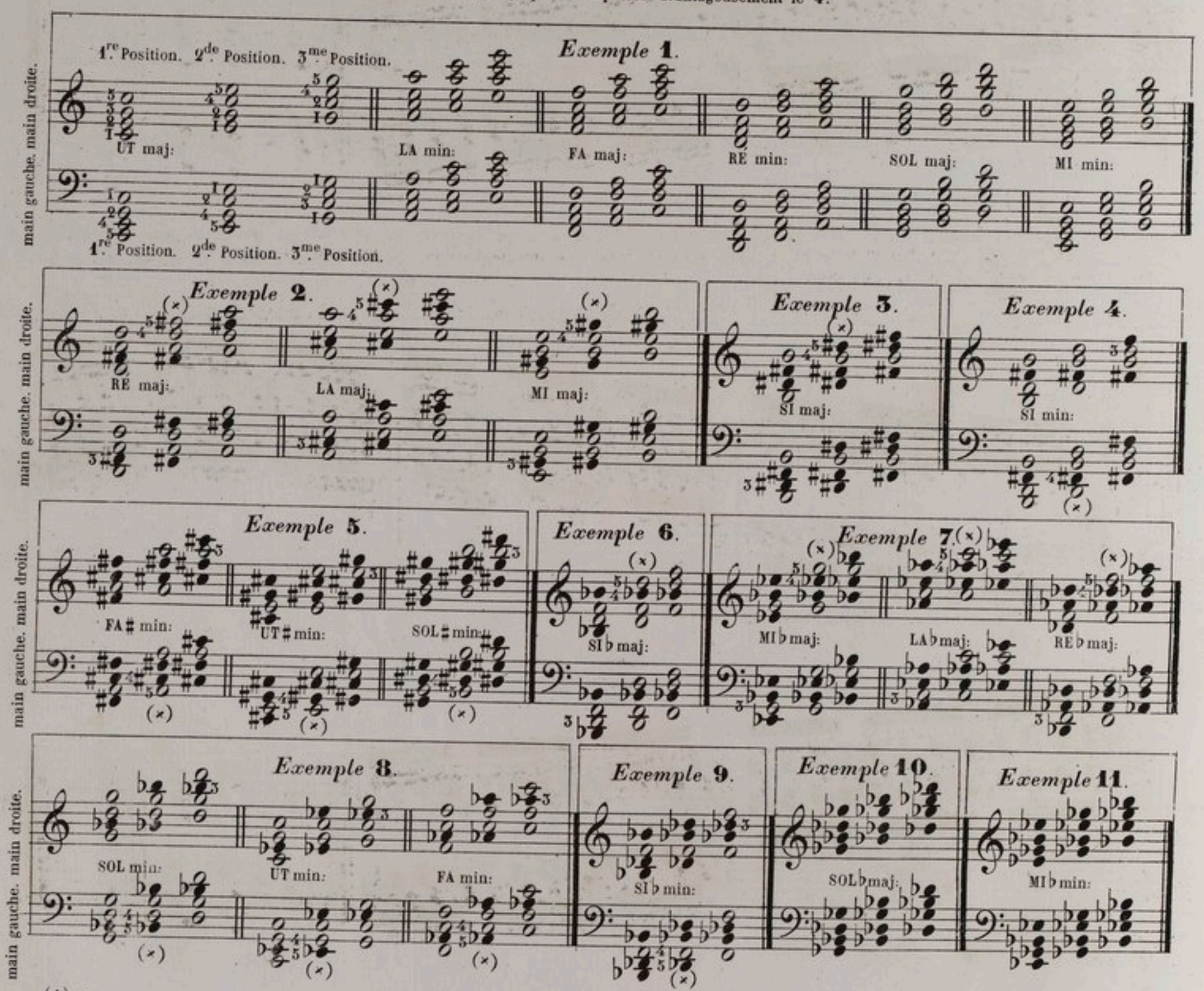
Second doigté, adopté par KALKBRENNER.



EXEMPLES du *doigté* des ACCORDS PARFAITS dans leurs trois positions.

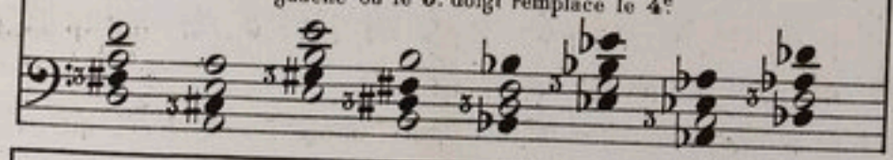
L'élève qui aura la ferme résolution de ne pas contracter de mauvaises habitudes de doigté dans les accords parfaits, soit plaqués, soit brisés, devra apporter la plus grande attention à examiner les exemples qui lui sont présentés ici pour les 12 accords parfaits majeurs et les 12 accords parfaits mineurs formant les 24 accords toniques des deux modes, majeur et mineur. Ces *vingt-quatre* accords ont chacun *trois Positions*. La règle générale du doigté est posée à l'accord modèle d'UT, (Voyez l'exemple 1) mais il y a huit exceptions pour l'emploi du 3e doigt en place du 4e dans la 1re *Position* des accords *majeurs* RÉ, LA, MI, SI, SI♭, MI♭, LA♭, et RÉ♭, à la *main gauche*. (Voyez les exemples 2, 3, 6, 7, et l'ex: 12 dans lequel ces huit exceptions sont réunies) Il y a aussi huit exceptions, de même pour l'emploi du 3e doigt en place du 4e dans la 3e *Position* des accords *mineurs* SI, FA♯, UT♯, SOL♯, SOL, UT, FA, et SI♭ à la *main droite*. (Voyez les Exemples 4 5 8 9 et l'ex: 13 dans lequel ces huit exceptions sont réunies.) Il faut aussi remarquer attentivement que les accords sur lesquels il y a une croix (×), ont une extention forcée du 4e au 5e doigt. Ces accords sont aussi au nombre de huit à la 2de *Position*, main droite et main gauche, mais ne forment point exception, puisqu'au contraire on ne doit pas remplacer le 4e par le 5e (Voyez les exemples 2, 3, 6, 7 main droite, 4, 5, 8, 9 main gauche, l'ex: 14, main droite, et l'ex: 15 main gauche) Après avoir examiné tous ces Exemples, il est facile de voir que les exceptions et extentions forcées, sont occasionnées par la disposition des cinq touches noires. L'élève qui a l'envie de bien faire, ne doit jamais s'écarter de ces principes de doigté. (1)

Nta. Il y a cependant quelques conformations de mains qui s'opposent entièrement au doigté de l'extention forcée, c'est alors au Professeur à faire observer à l'élève les différents cas où le 3e doigt peut remplacer avantageusement le 4e.

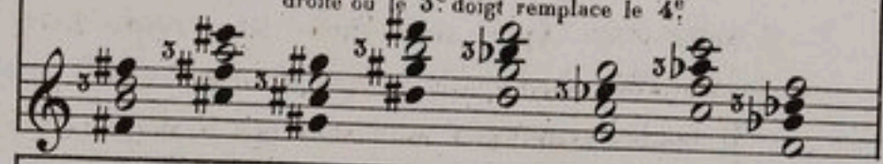


(1) Les notes naturelles de chaque accord sont représentées par des notes blanches et les notes dièzées ou bémolisées, par des notes noires. Il n'est point question ici de valeur, mais seulement d'exemples de doigté.

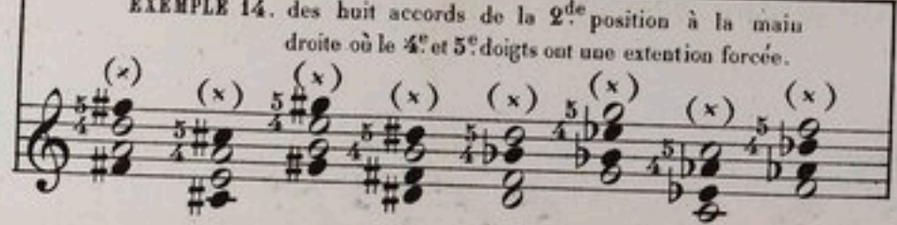
EXEMPLE 12. des huit accords de la 1re position à la main gauche où le 3e doigt remplace le 4e.



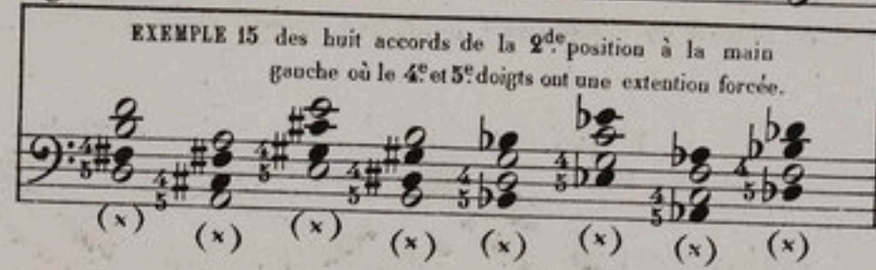
EXEMPLE 13. des huit accords de la 3e position à la main droite où le 3e doigt remplace le 4e.



EXEMPLE 14. des huit accords de la 2de position à la main droite où le 4e et 5e doigts ont une extention forcée.

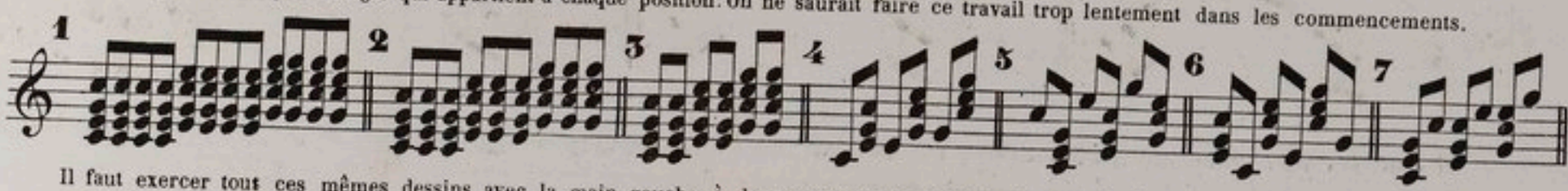


EXEMPLE 15 des huit accords de la 2de position à la main gauche où le 4e et 5e doigts ont une extention forcée.

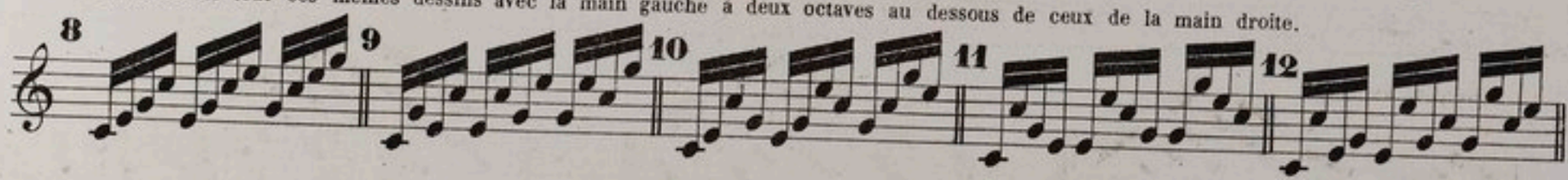


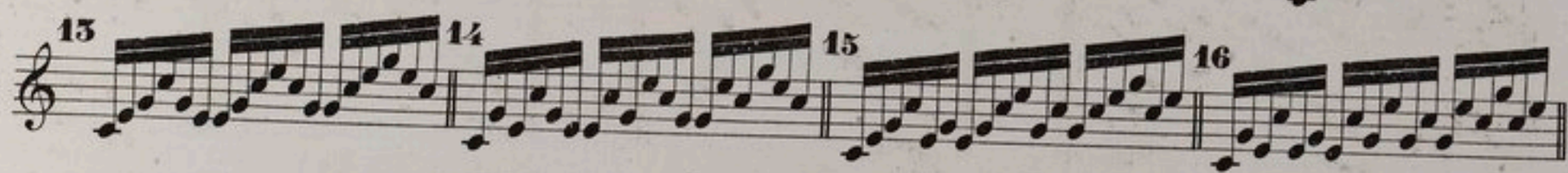
Modèles de différents dessins d'après lesquels on doit exercer les accords de toutes les toniques.

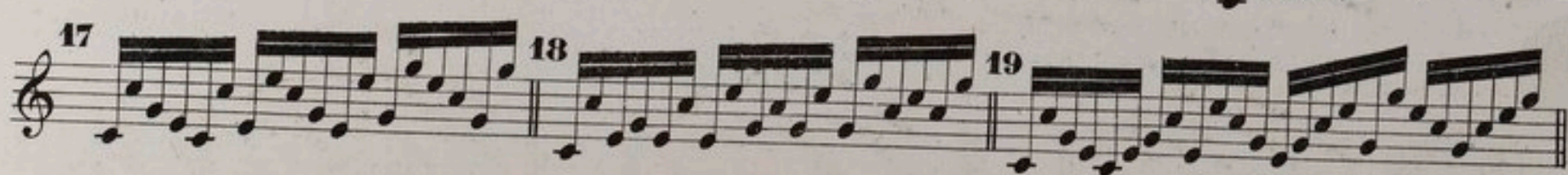
Nta Il ne faut jamais changer le doigté qui appartient à chaque position. On ne saurait faire ce travail trop lentement dans les commencements.

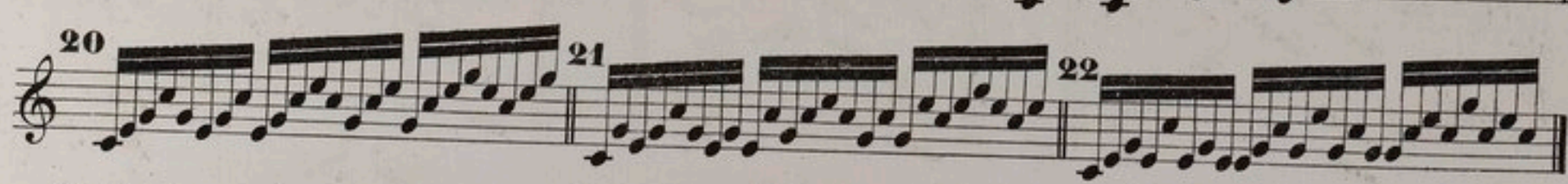


Il faut exercer tout ces mêmes dessins avec la main gauche à deux octaves au dessous de ceux de la main droite.

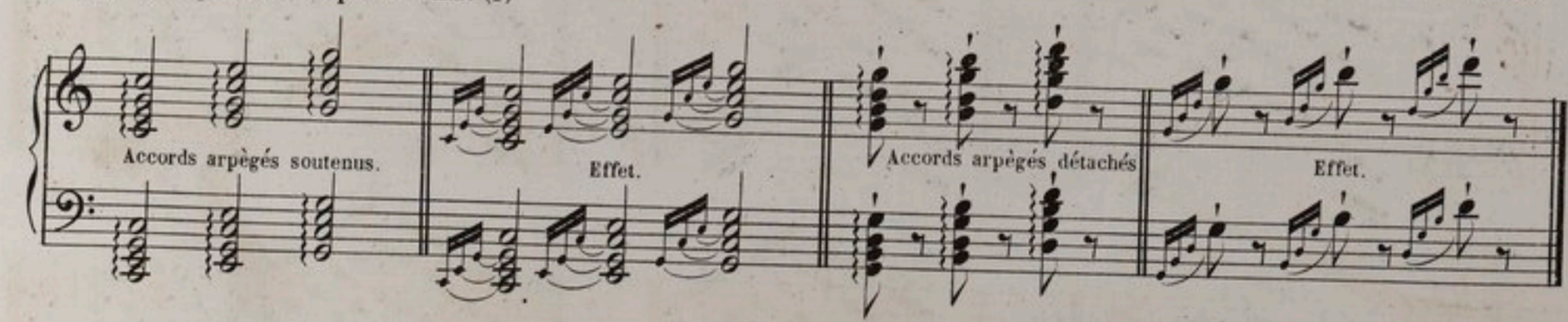


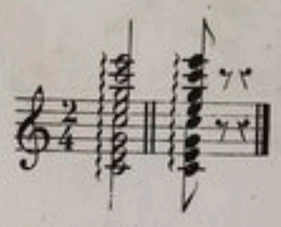
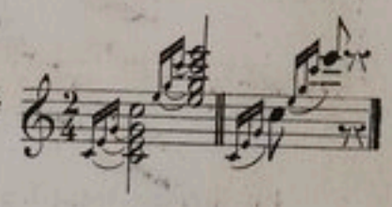






Quelque fois au lieu de plaquer les accords, sans cependant les briser comme les modèles ci-dessus on les exécute arpègés, d'après l'exemple suivant. (1)



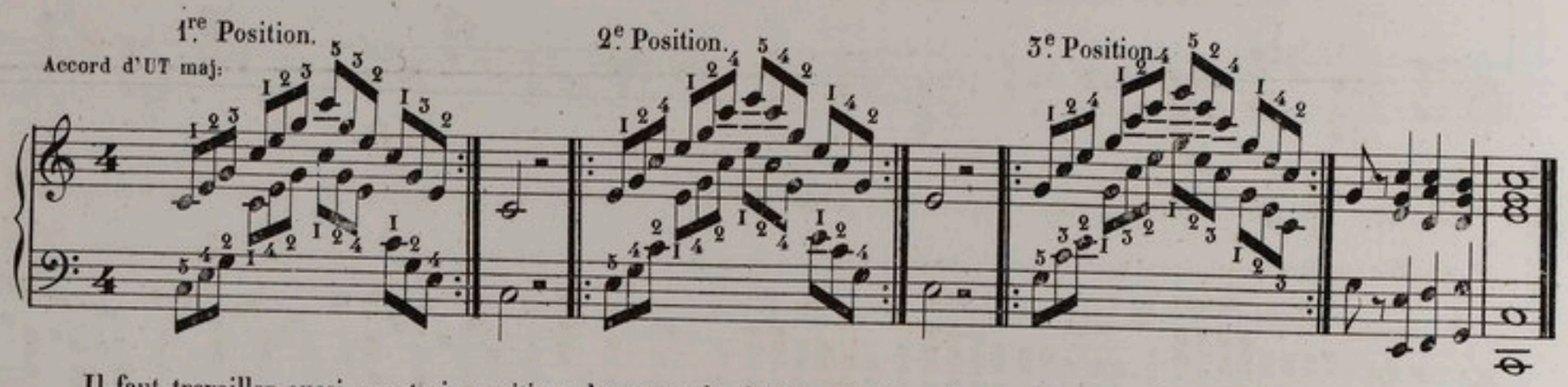
autre Exemple  *On doit exécuter comme si les accords étaient écrits ainsi:* 

(1) Pour tout accord arpègé, les notes doivent se faire entendre successivement en partant de la plus grave, ce qui est le contraire de l'accord plaqué ou toutes les notes doivent être entendues simultanément.

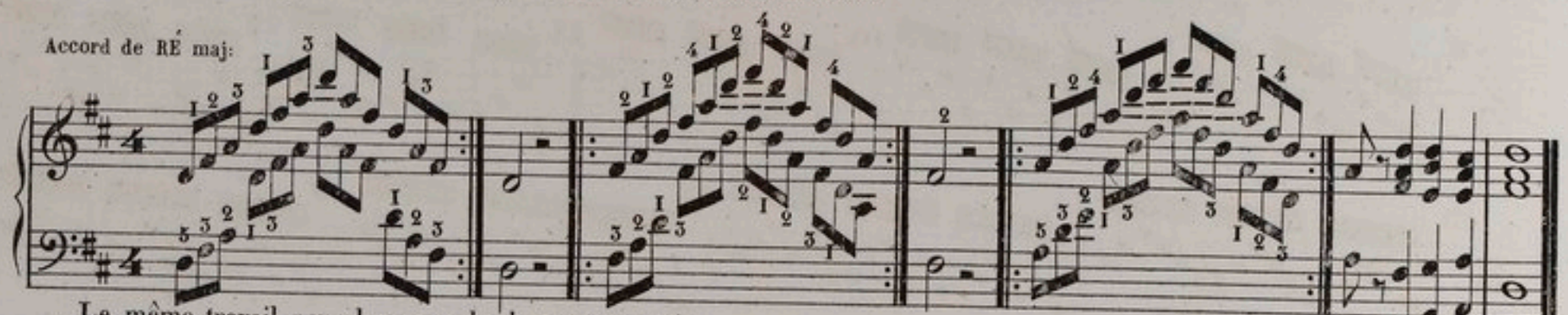
EXERCICES. d'ACCORDS BRISÉS OU ARPÈGÉS à toutes les positions pour parcourir l'étendue du clavier.

OBSERVATION. Après avoir étudié les accords divers ainsi qu'ils ont été indiqués (pages 104 et 105) il est indispensable de les travailler ainsi qu'ils suivent de deux octaves et ensuite de trois et même de quatre.

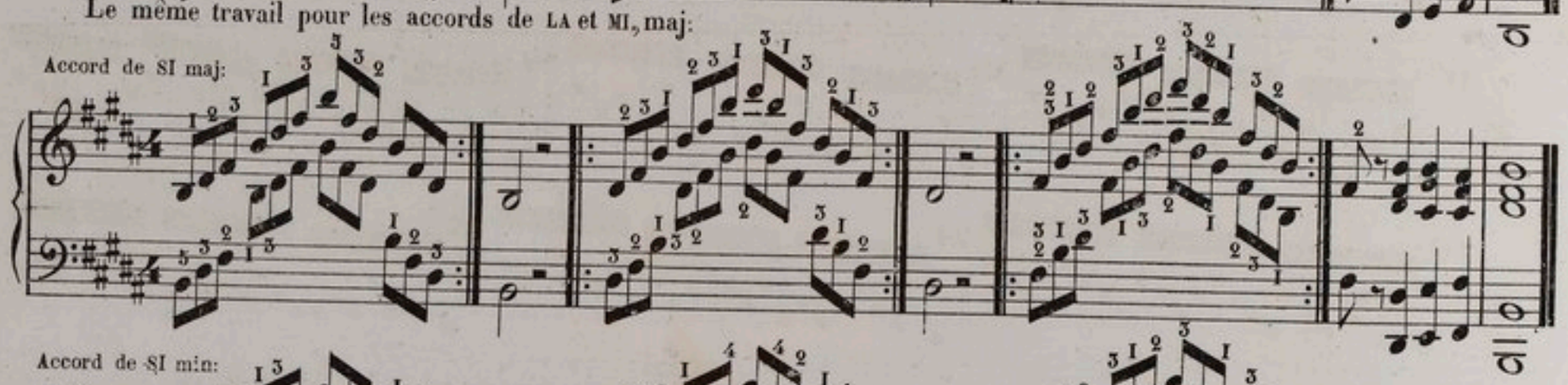
Il faudra remarquer avec soin que le doigté est toujours le même que celui des accords plaqués. L'élève qui fera ce travail en conscience peut être assuré qu'il s'évitera de bien grandes difficultés par la suite.

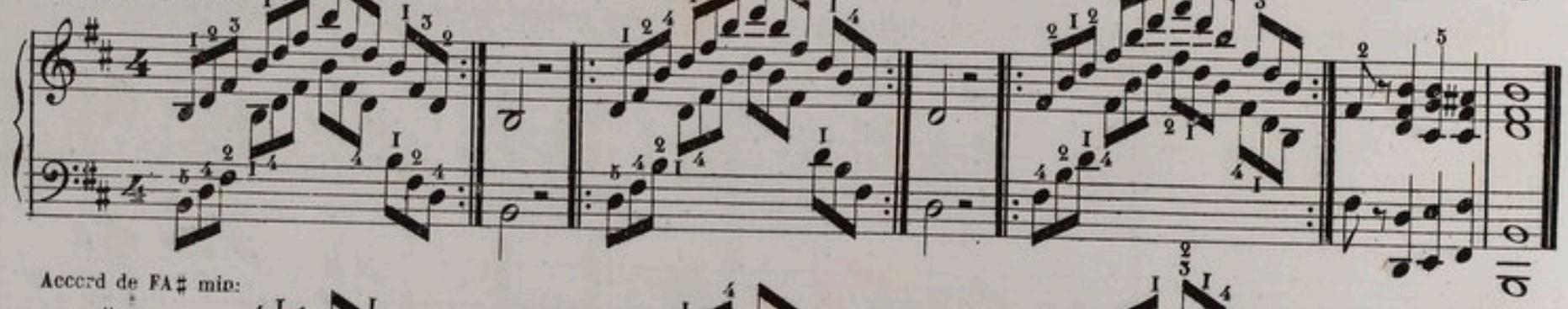


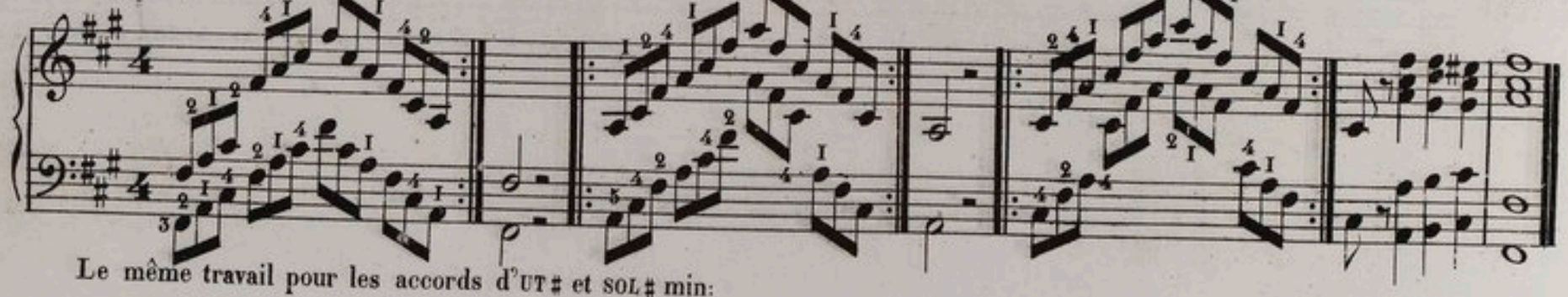
Il faut travailler aussi aux trois positions les accords de LA, min FA maj: RE min SOL maj: et MI min: (Voyez page 104 les accords plaqués) le doigté est le même que celui de l'accord ci-dessus.



Le même travail pour les accords de LA et MI, maj:

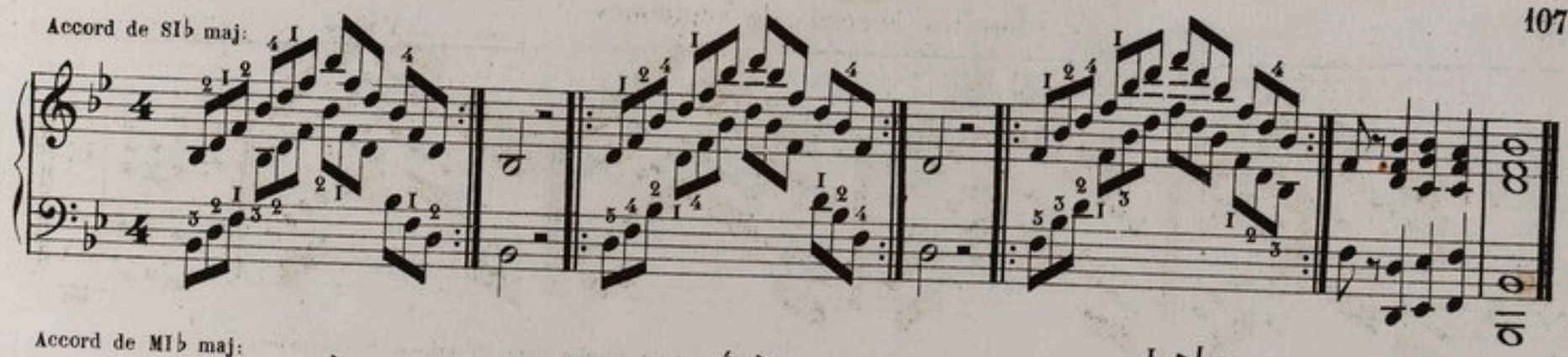




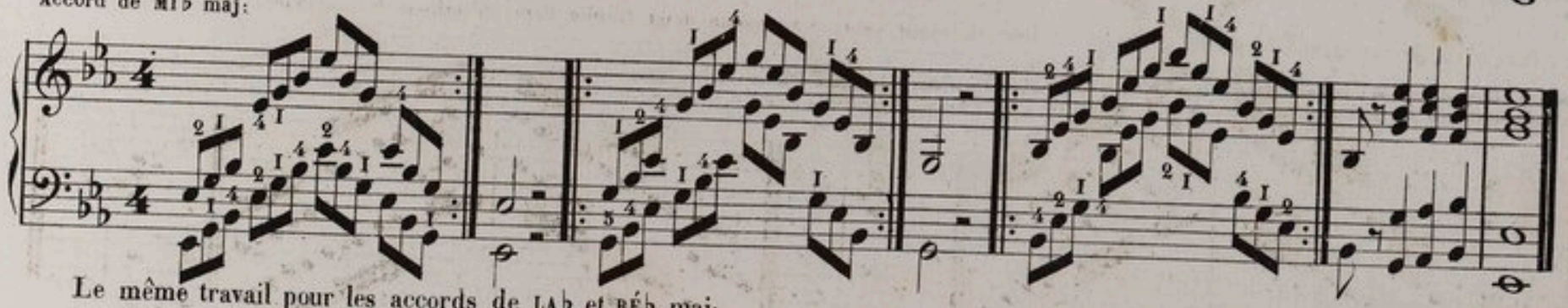


Le même travail pour les accords d'UT♯ et SOL♯ min:

Accord de SI♭ maj:

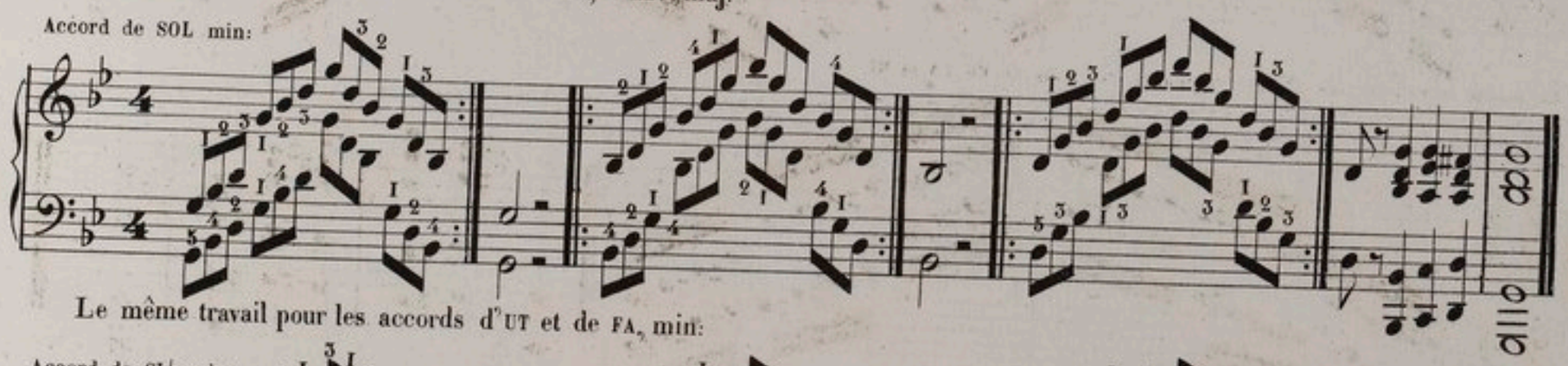


Accord de MI♭ maj:



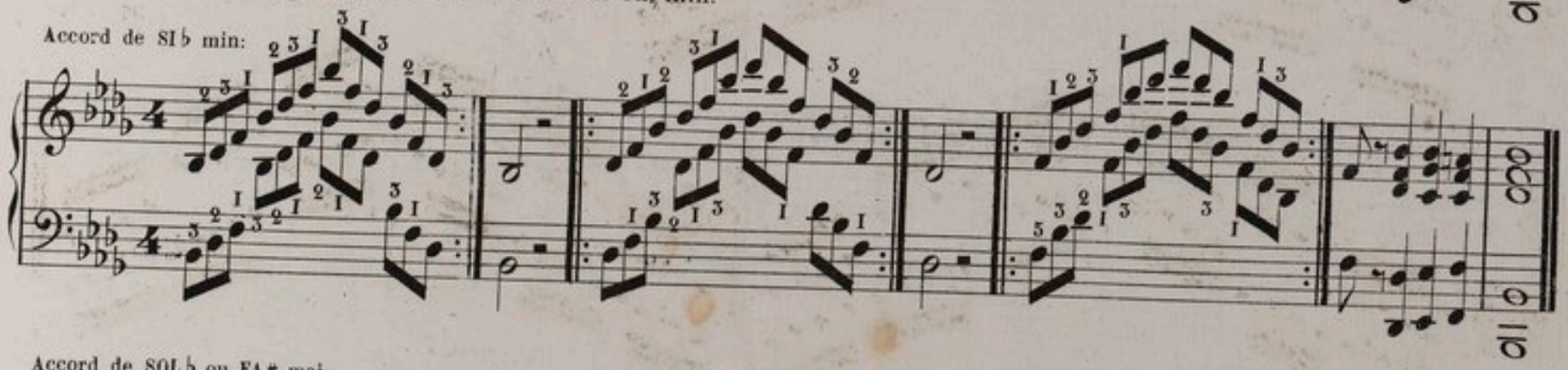
Le même travail pour les accords de LA♭, et RÉ♭, maj:

Accord de SOL min:

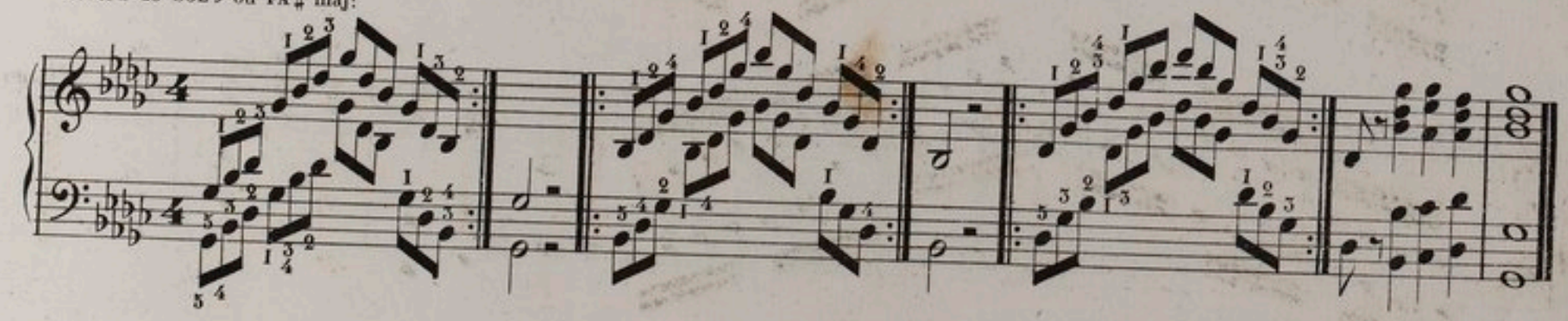


Le même travail pour les accords d'UT et de FA, min:

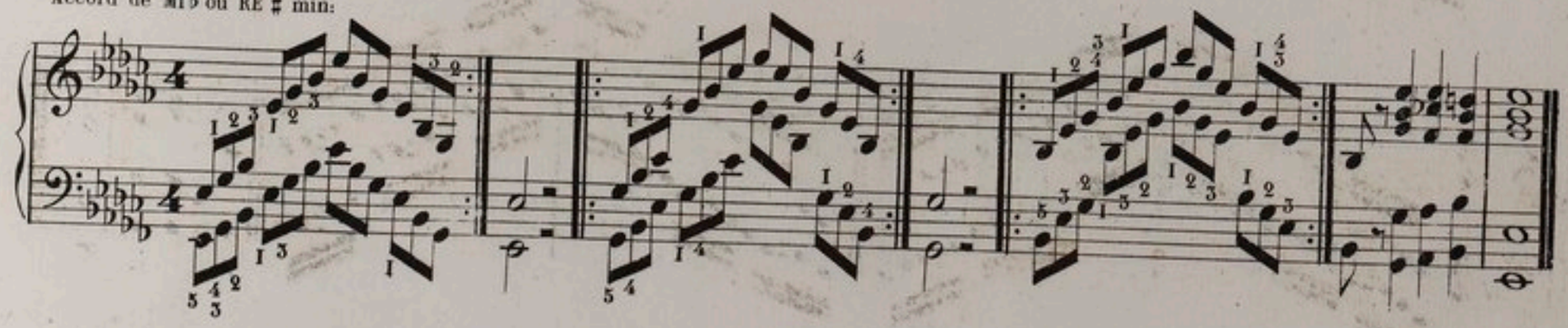
Accord de SI♭ min:



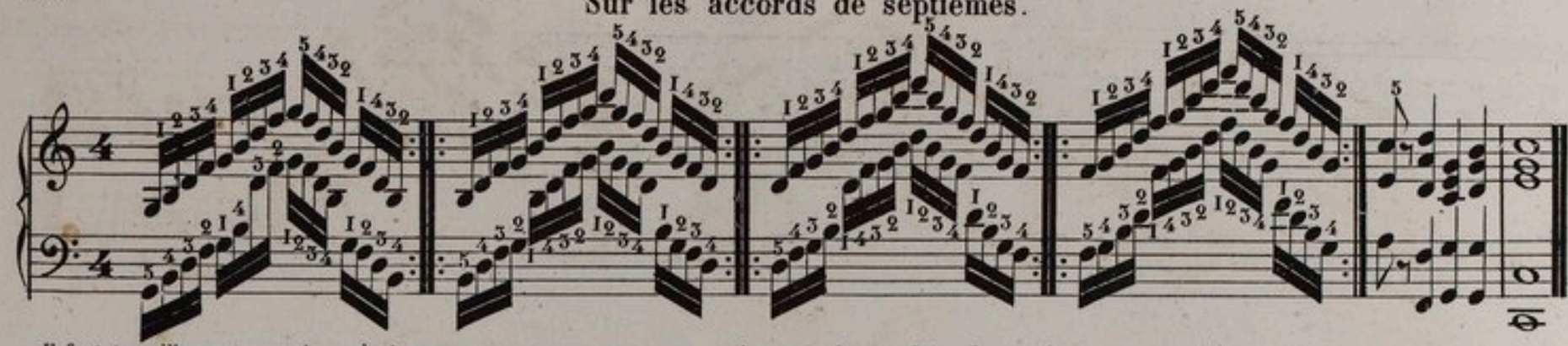
Accord de SOL♭ ou FA♯ maj:



Accord de MI♭ ou RÉ♯ min:

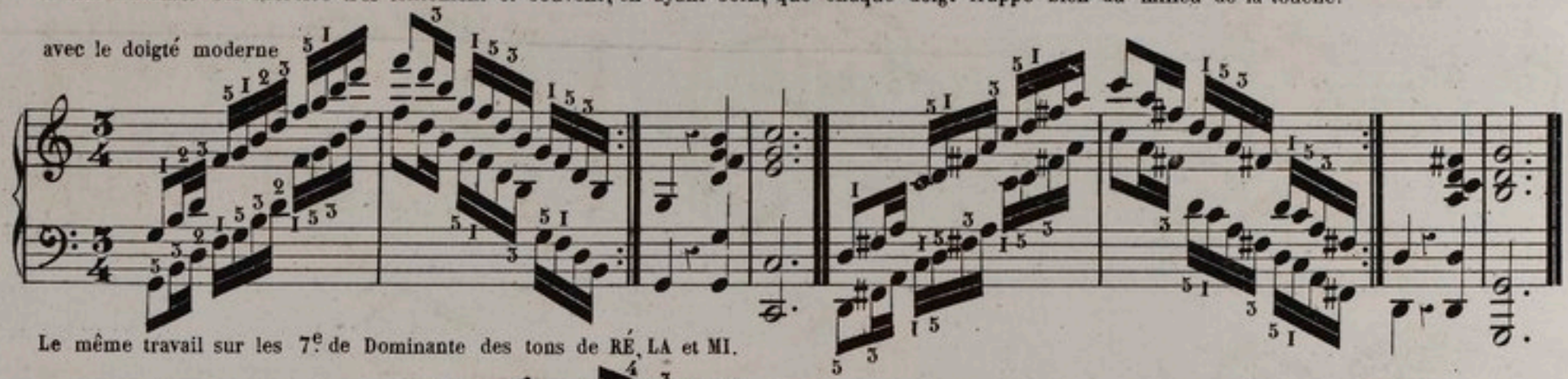


Sur les accords de septièmes.

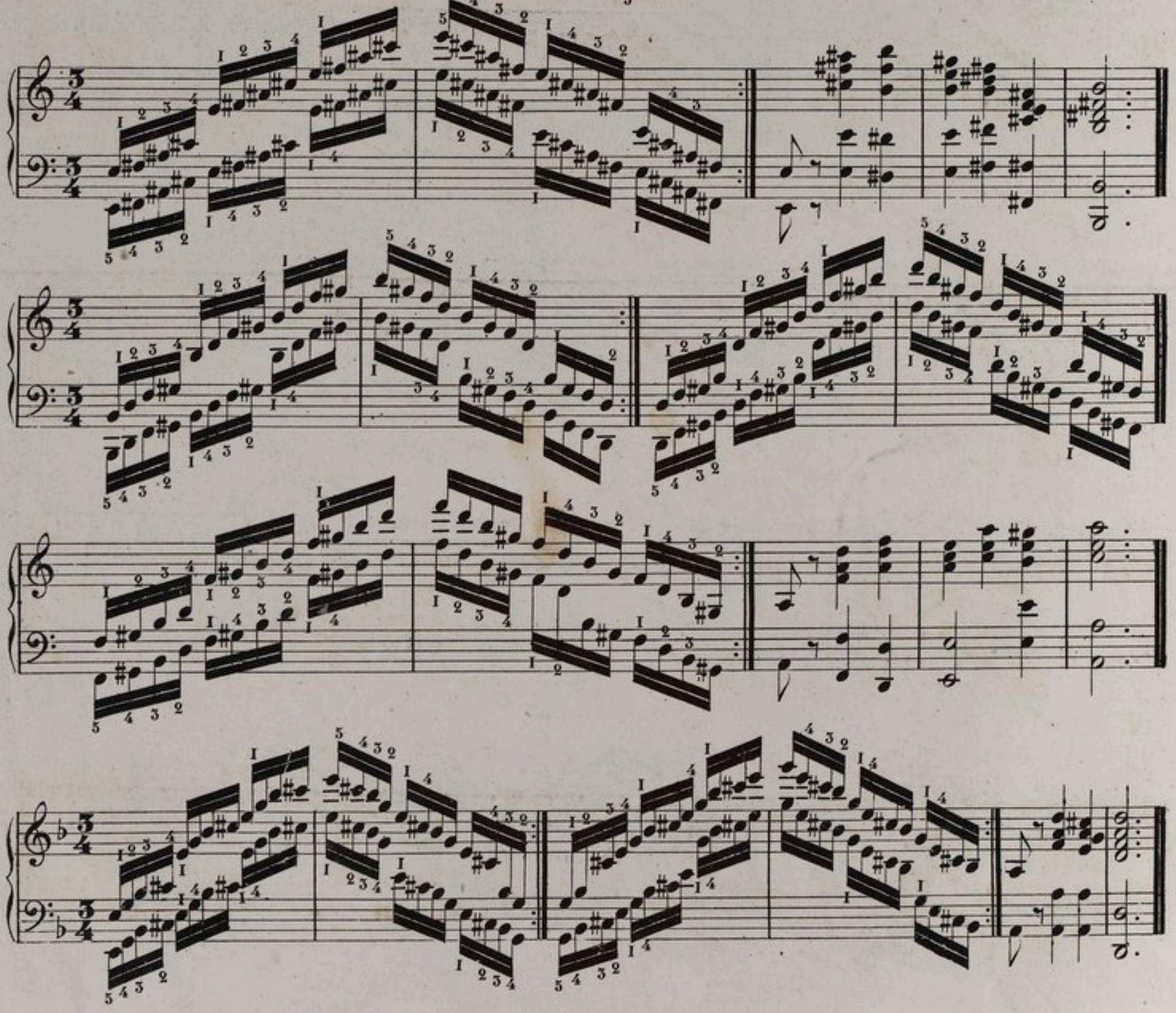


Il faut travailler cet exercice très lentement et souvent, en ayant soin, que chaque doigt frappe bien au milieu de la touche.

avec le doigté moderne



Le même travail sur les 7e de Dominante des tons de RÉ, LA et MI.



18

19

20

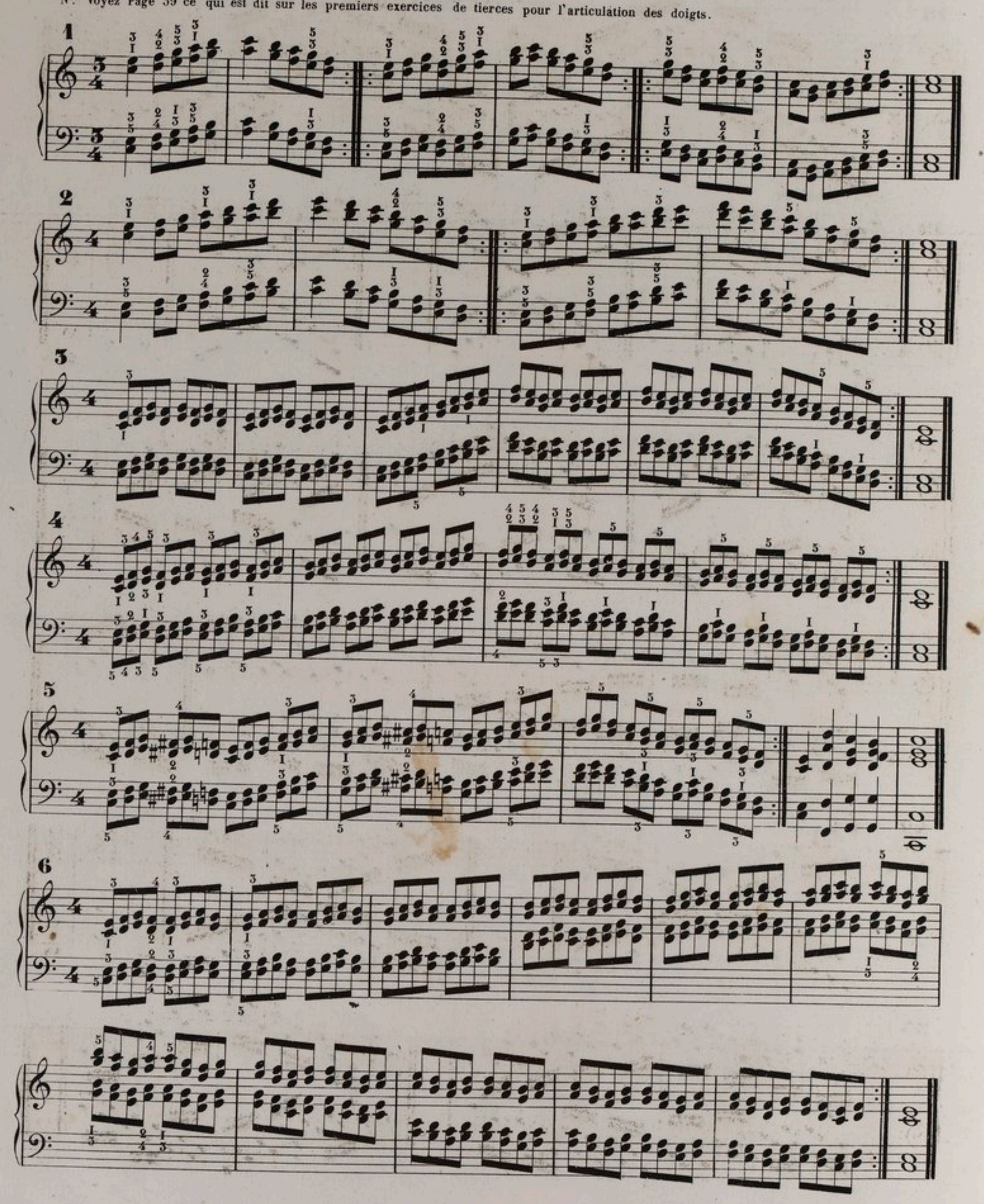
21

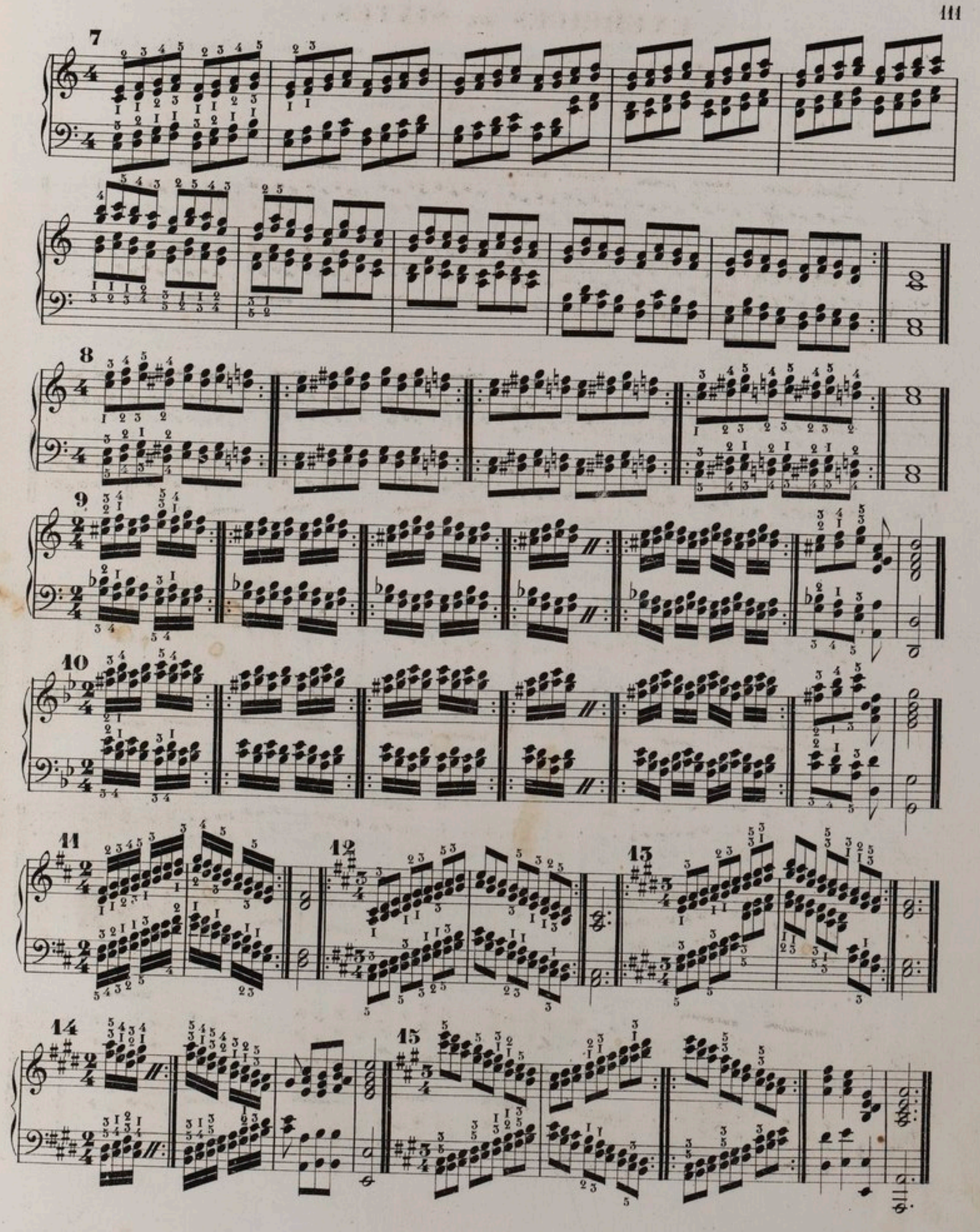
22

23

EXERCICES DE TIERCES.

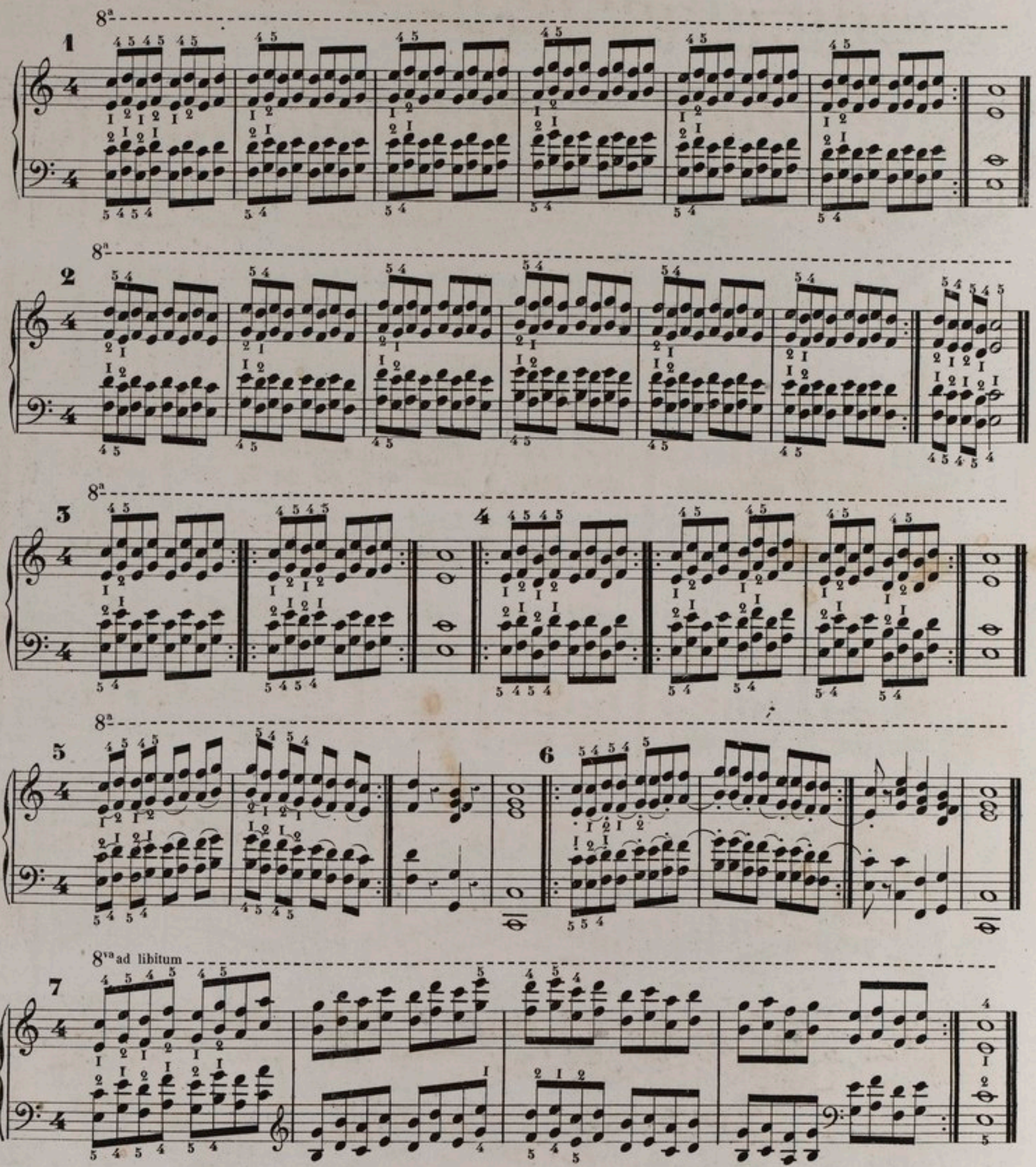
N.ta Voyez Page 39 ce qui est dit sur les premiers exercices de tierces pour l'articulation des doigts.




7
8
9
10
11
12
13
14
15

EXERCICES DE SIXTES.

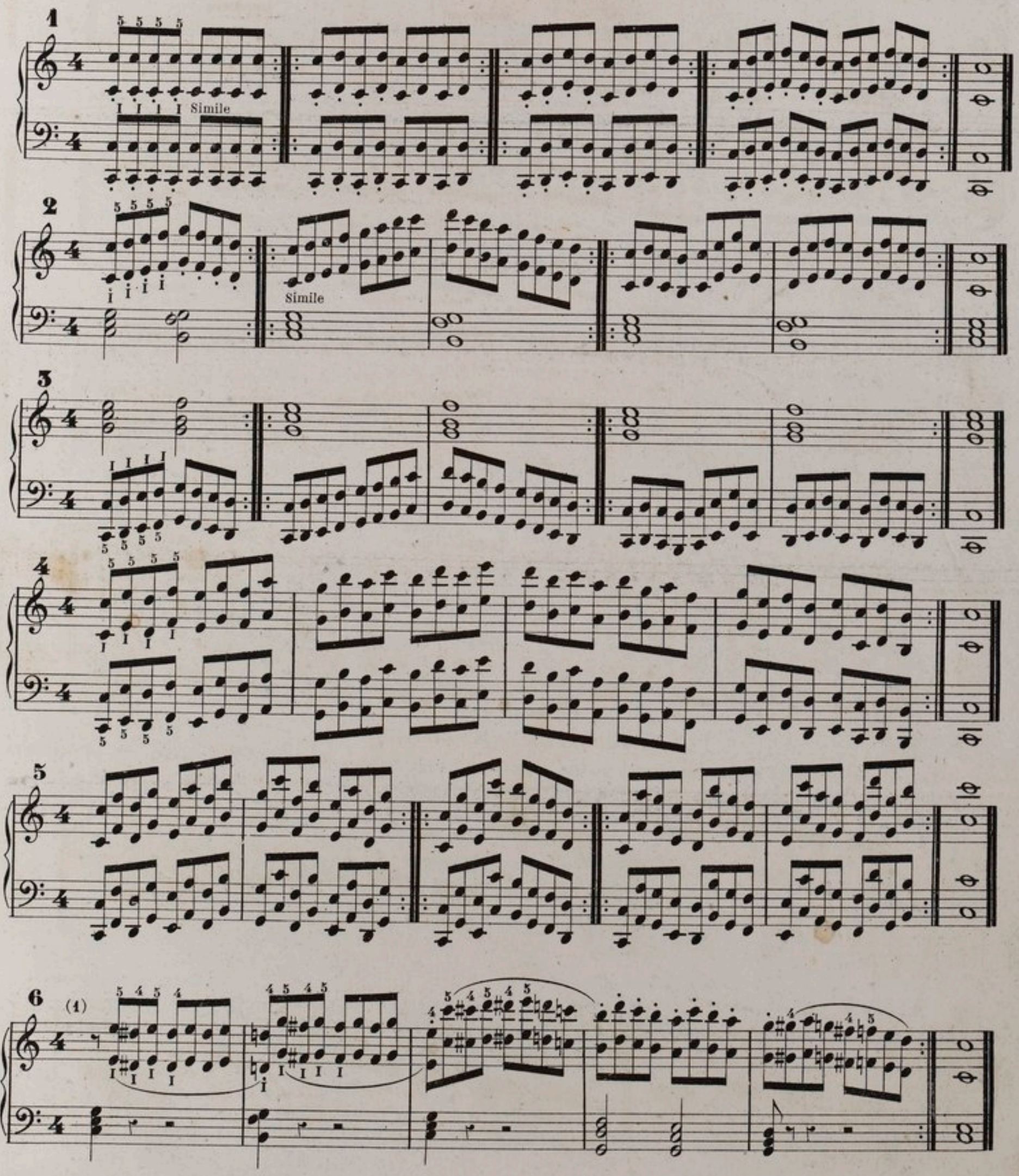
Il ne faut pas travailler trop longtems de suite de ces exercices, mais en travailler tous les jours, d'abord très lentement et les deux mains l'une après l'autre. Ils sont excellents pour rompre les doigts et leur donner une grande souplesse. (Les petites mains ne doivent pas étudier ces exercices de sixtes.)



EXERCICES D'OCTAVES.

N.ta Voyez ce qui est dit Page 40 aux premiers exercices de sixtes.

Ce premier exercice doit être étudié les deux mains séparément, ensuite les deux ensemble.



(1) Cet exercice doit être travaillé tout en *Staccato* avant de faire la ponctuation indiquée.

7 même travail qu'au N.º 6 pour ces quatre suivants.

8

9 Legato.

10

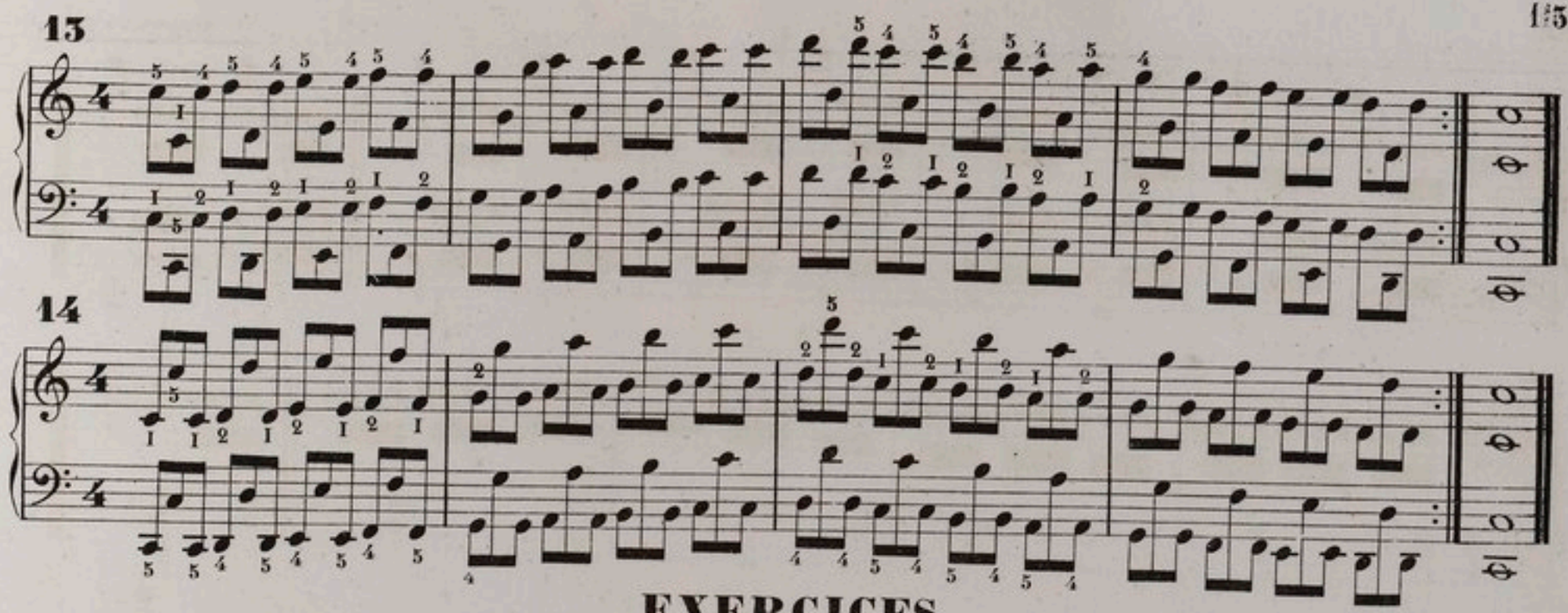
OCTAVES ARPÈGÉES.

Il faut mettre la plus grande attention à ce que les deux notes de l'octave arpègée soient très liées et parfaitement égales de valeur. Ainsi de suite de l'une à l'autre, en évitant toute espèce de secousse de la main et du bras.

1

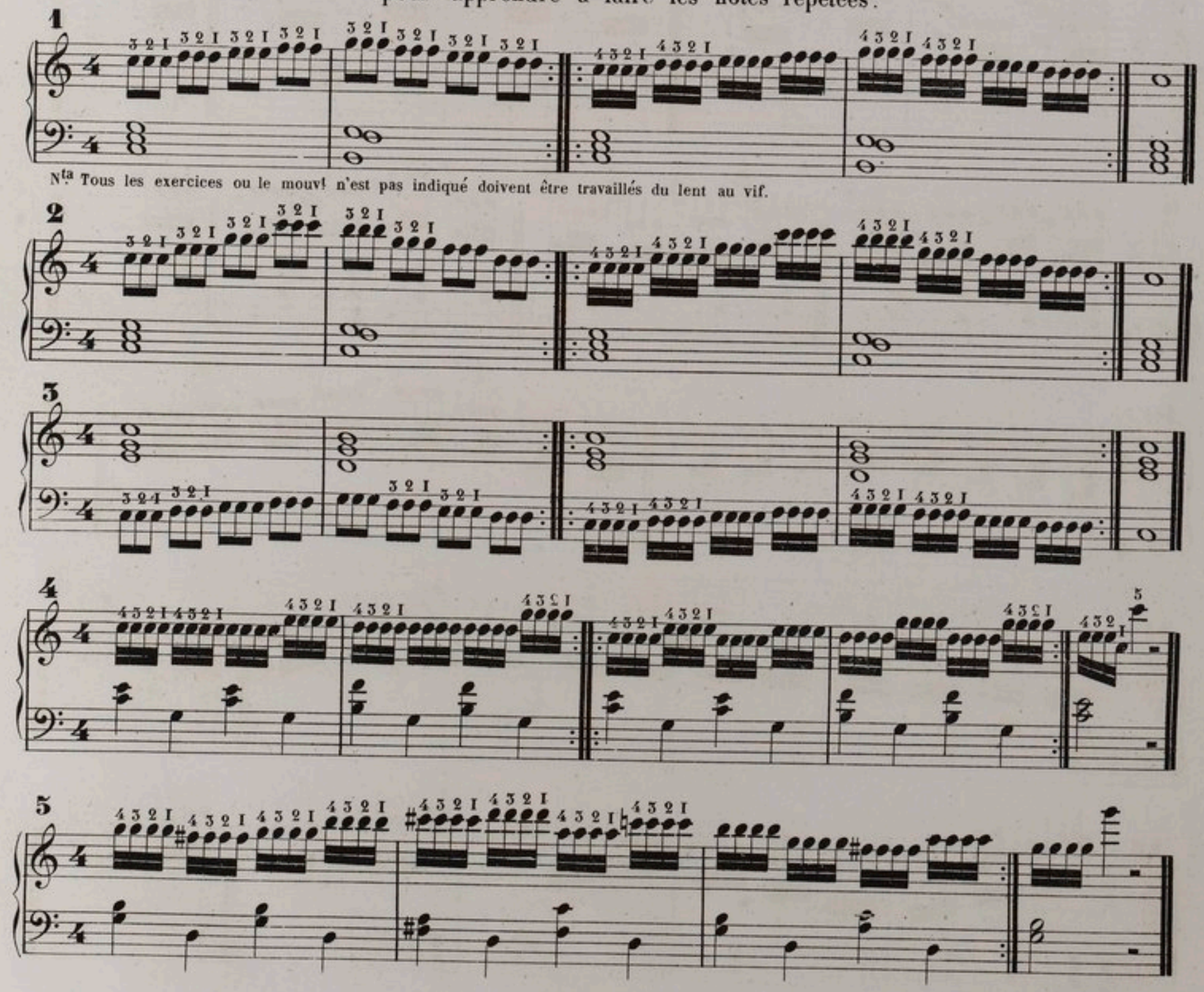
2

N.ta Tous les exercices d'octaves plaquées doivent être travaillés en arpèges, comme les deux modèles ci-dessus. On peut ensuite les étudier en sens inverse de ces deux modèles.

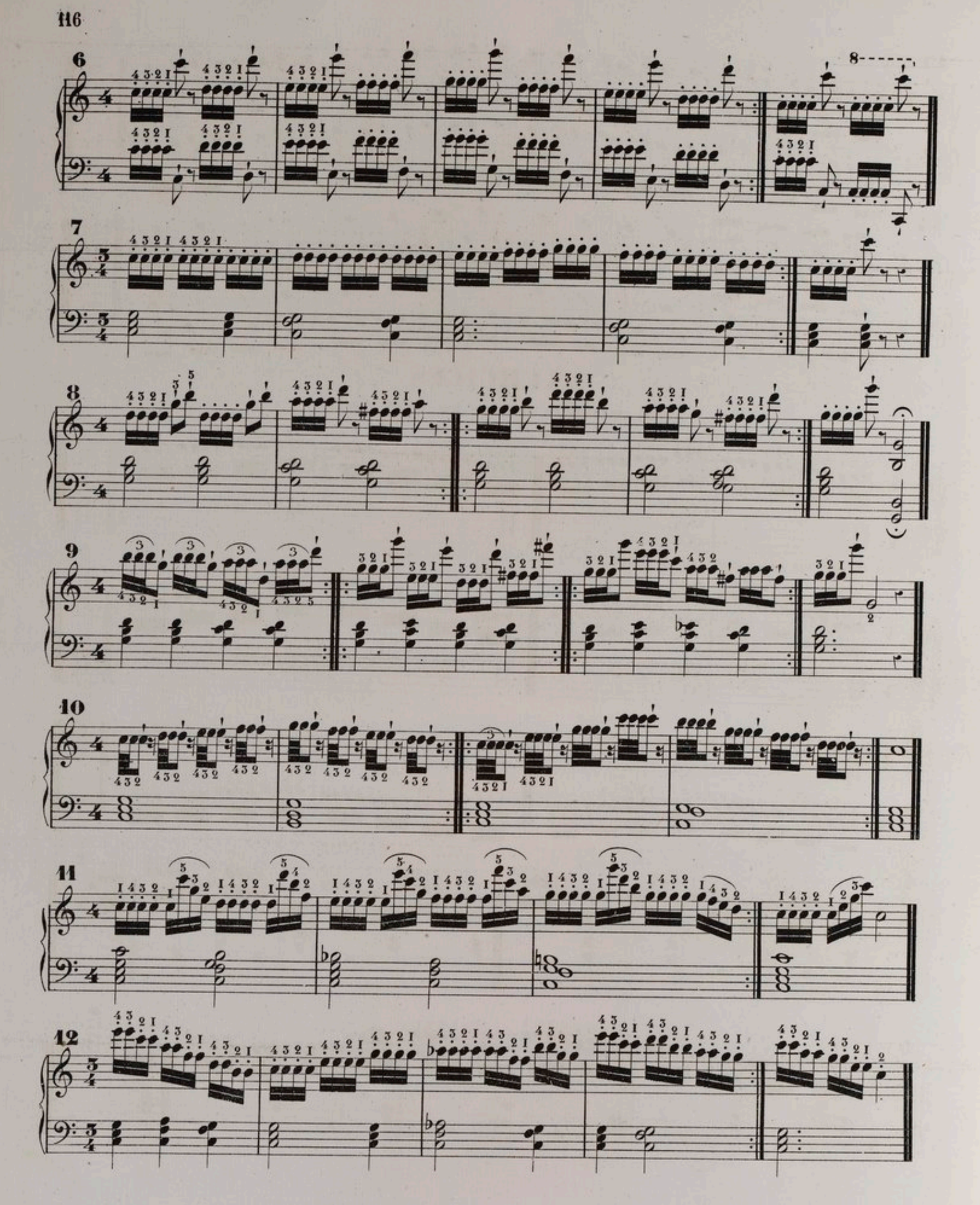


EXERCICES

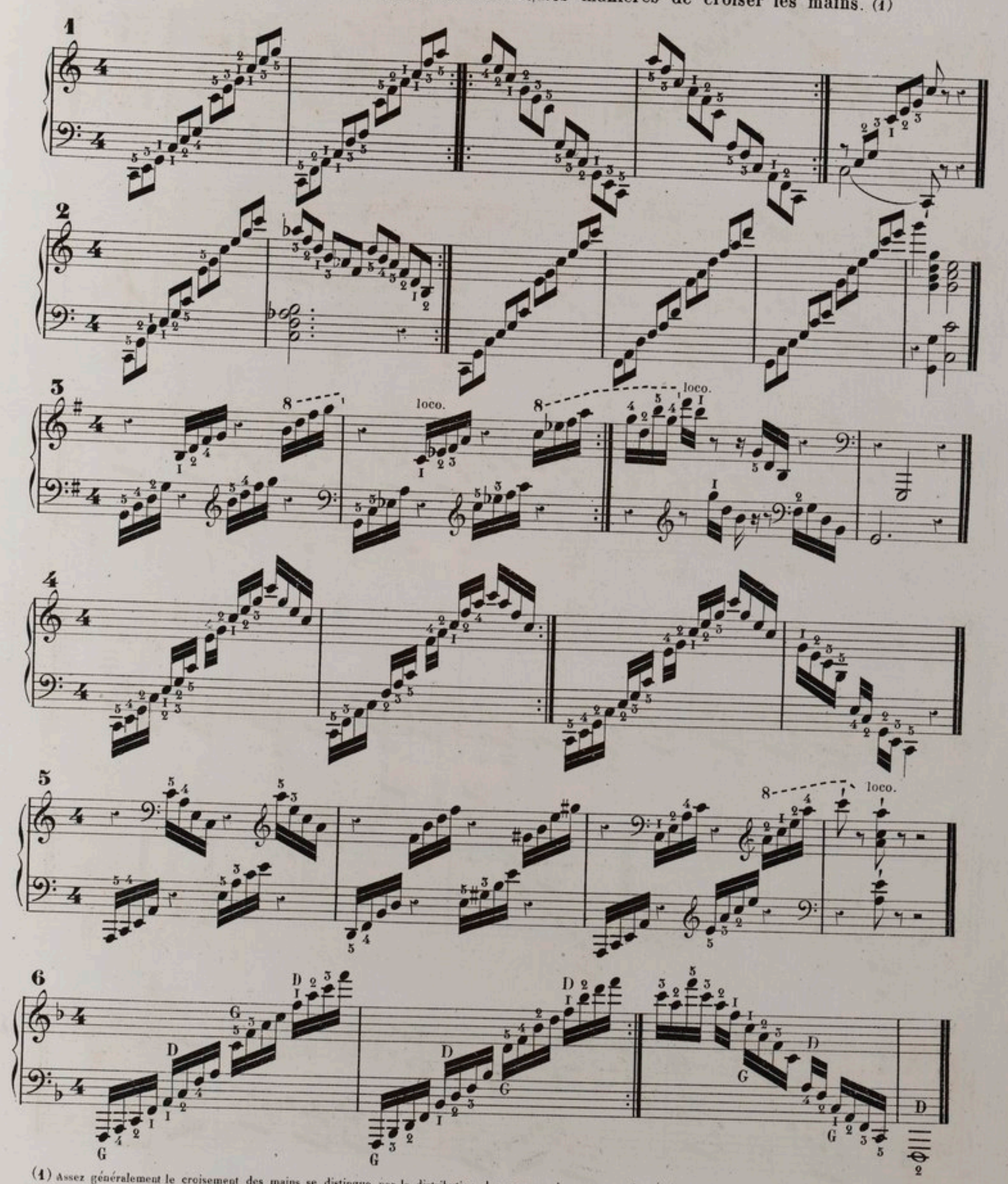
pour apprendre à faire les notes répétées.



N.ta Tous les exercices ou le mouv.t n'est pas indiqué doivent être travaillés du lent au vif.


6
7
8
9
10
11
12

EXERCICES pour les différentes manières de croiser les mains. (1)



(1) Assez généralement le croisement des mains se distingue par la distribution des queues des notes: on les écrit en dessous pour la main gauche, en dessus pour la main droite. Le croisé se distingue aussi par la distribution des valeurs et des silences ainsi qu'en mettant, M.D. et M.G. ou seulement D.G.

7

8

9

m.g.

10

11

D G

12

EXEMPLES des SIGNES employés pour la PONCTUATION musicale.

1.º le LIÉ, 2.º le PIQUÉ, 3.º le DÉTACHÉ, 4.º le PORTÉ.

Exemple du Lié. — le Lié s'exécute en ne laissant aucun silence d'une note à l'autre.

Exemple du Piqué. — *exécuté ainsi.* — le Piqué s'exécute en ne donnant à la note que le quart de sa valeur et en laissant les trois autres quarts en silence.

Exemple du Détaché ou staccato. — *exécuté ainsi.* — le Détaché s'exécute en ne donnant à la note que la moitié de sa valeur et en laissant l'autre moitié en silence.

Exemple du Porté. — *exécuté ainsi.* — le Porté s'exécute en ne donnant à la note que les trois quarts de sa valeur et en laissant l'autre quart en silence.

Il y a aussi deux signes que l'on emploie encore fort souvent. Ce signe, ∧ sert à accentuer une seule note. Celui-ci, > indique d'appuyer la 1.re note et de faire la 2.de faible et l'enlever en même tems. Plus allongé, ═══ il sert à renforcer ou à diminuer, selon sa position.

cresc: dimin: — *cresc: dimin:*

EXERCICES sur ces différents ACCENS.

1 le LIÉ.

2

3

4

le PIQUÉ.

5

Mod.to *f*

6

Mod.to *f*

m.g.

m.d.

le DÉTACHÉ ou STACCATO.

7

Mod.to *p*

8

Mod.to *p*

cres - - cen - - do.

f

9

Mod.to *p*

cresc:

f

f

le PORTÉ.

10

Mod.to *p*

ten.

ten.

cresc:

ten.

ten.

p

( ) Signe par lequel on indique une seule note portée.

11

And.te p ten. ten. cresc: p ten. ten.

12

And.te dolce. ten. ten. ten. ten. ten. ten.

13

Mod.to ten. f

14

Mod.to p cresc: p cresc: f

15

And.no p cresc: f

16

All.o f

17

Mod.to

mf

cresc:

f

ten.

18 les SINCOPES.

All.o Mod.to

f

19

Mod.to

mf

cresc:

dimin:

p

ten.

20

All.o

f

ten.

ff

21

And.no

p

cresc:

f

22

Mod.to *f* *mf* *p*

23

And.no ten. ten. *f*

24

Mod.to ten. ten. *ff* *p* *f*

25

Mod.to *p* cresc: *f* 8 8 loco. *f* 8 loco.

EXEMPLES des différents AGRÉMENTS.

1° L'APPOGIATURA ou PETITE NOTE. 2° Le GRUPPETTO ou BRISÉ. 3° Le MORDANTE ou MORDANT. 4° Le TRILLE ou CADENCE.

N.ta Il est on ne peut plus essentiel de se familiariser promptement avec les signes de ces exemples et d'étudier avec la plus grande attention les exercices qui en sont le résultat.

EXEMPLES de l'APPOGIATURA ou PETITE NOTE.

Signes.

Effet ou exécution.

EXEMPLES du GRUPPETTO ou BRISÉ.

Signes.

Effet ou exécution.

avant la note en dessus.

idem en dessous.

après la note.

N.ta On indique souvent le Gruppetto par abrévation avec ce signe ∾ surtout lorsqu'il s'exécute après la note. S'exécutant avant, en dessus ou en dessous, on doit l'écrire en petites notes comme ci-dessus.

Signes.

Effet ou exécution.

(1)

(1) Lorsqu'il se trouve dans les notes qui composent le Brisé, un accident étranger à ceux indiqués à la clef il doit être marqué en dessus ou en dessous, selon sa place dans l'exécution.

EXEMPLES du MORDANTE.

Signes.

Effet ou exécution.

on l'indique souvent par ce signe ∾

Quelque fois on le double dans des mouvts moins vifs.

Signes.

Effet ou exécution.

EXEMPLES DU TRILLE (auquel on donne improprement le nom de cadence.)

dans le ton d'UT.

Signes. Effet ou exécution.

Sur le 3e Degré du ton. — Sur le 4e Degré du ton. — Sur le 5e Degré du ton. — Sur le 6e Degré. — Sur le 2e Degré.

(1) Les battements du trille se font plus ou moins vite, selon le degré d'agilité des doigts de l'exécutant.

Signes. Effet ou exécution.

Trille final sur le 2d Degré du ton. — Trille final sur la note sensible. — Trille final comme il doit être exécuté dans un mouvt lent.

Signes. Effet ou exécution.

Lorsqu'il y a plusieurs trilles de suite en montant il faut que chacun soit terminé. — en descendant il ne faut terminer que celui final.

Signes. Effet ou exécution.

Trille double. — Trille à la basse pour la main gauche, sur la Dominante. — idem. sur la note sensible. — idem. sur le 2d Degré.

EXERCICES sur les différents agréments.

1

And.no p

(1) (2)

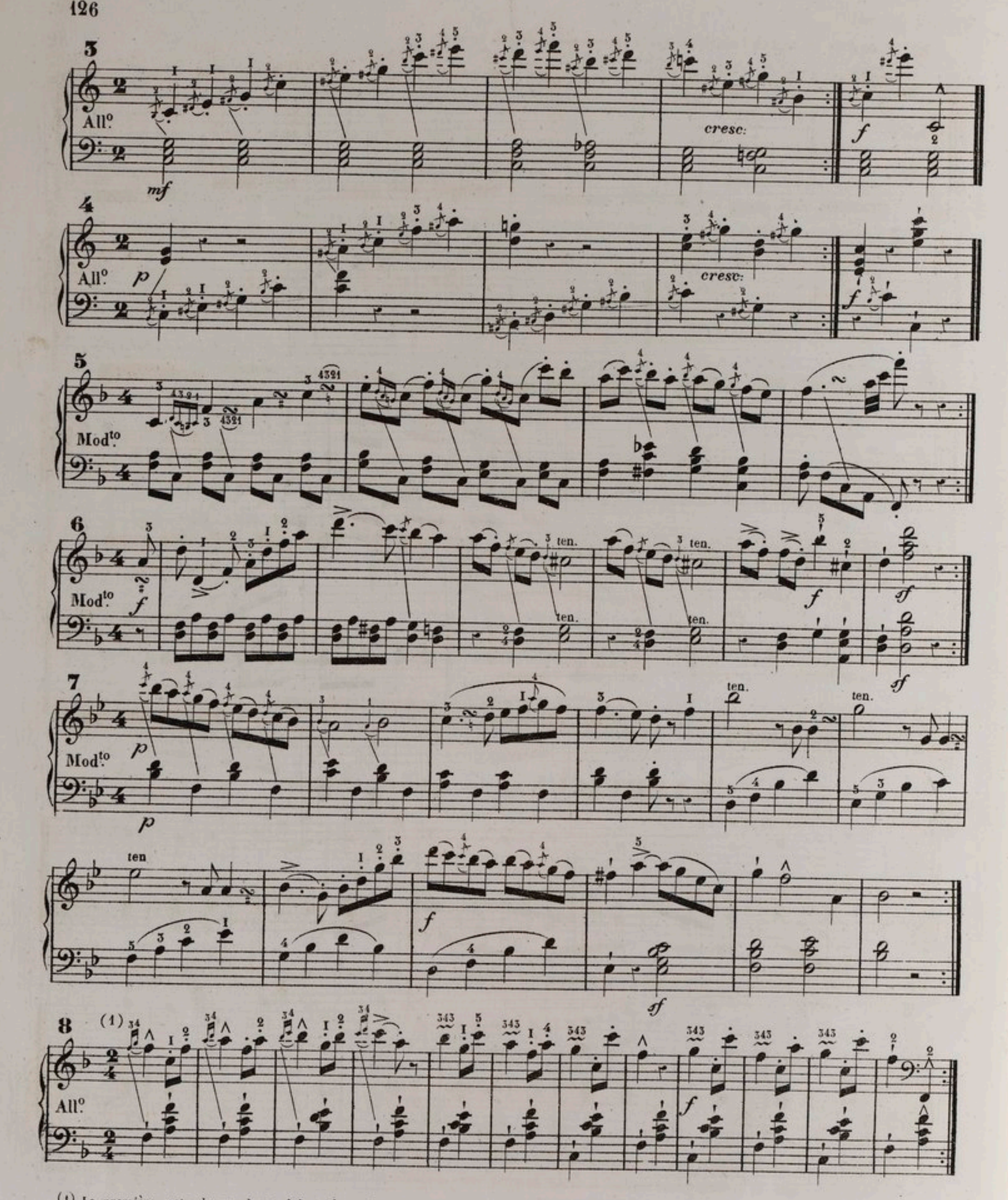
Nta Il sera facile de distinguer de suite la valeur que prend la note d'agrément par la ligne conductrice marquée dans ces premiers exercices.

2

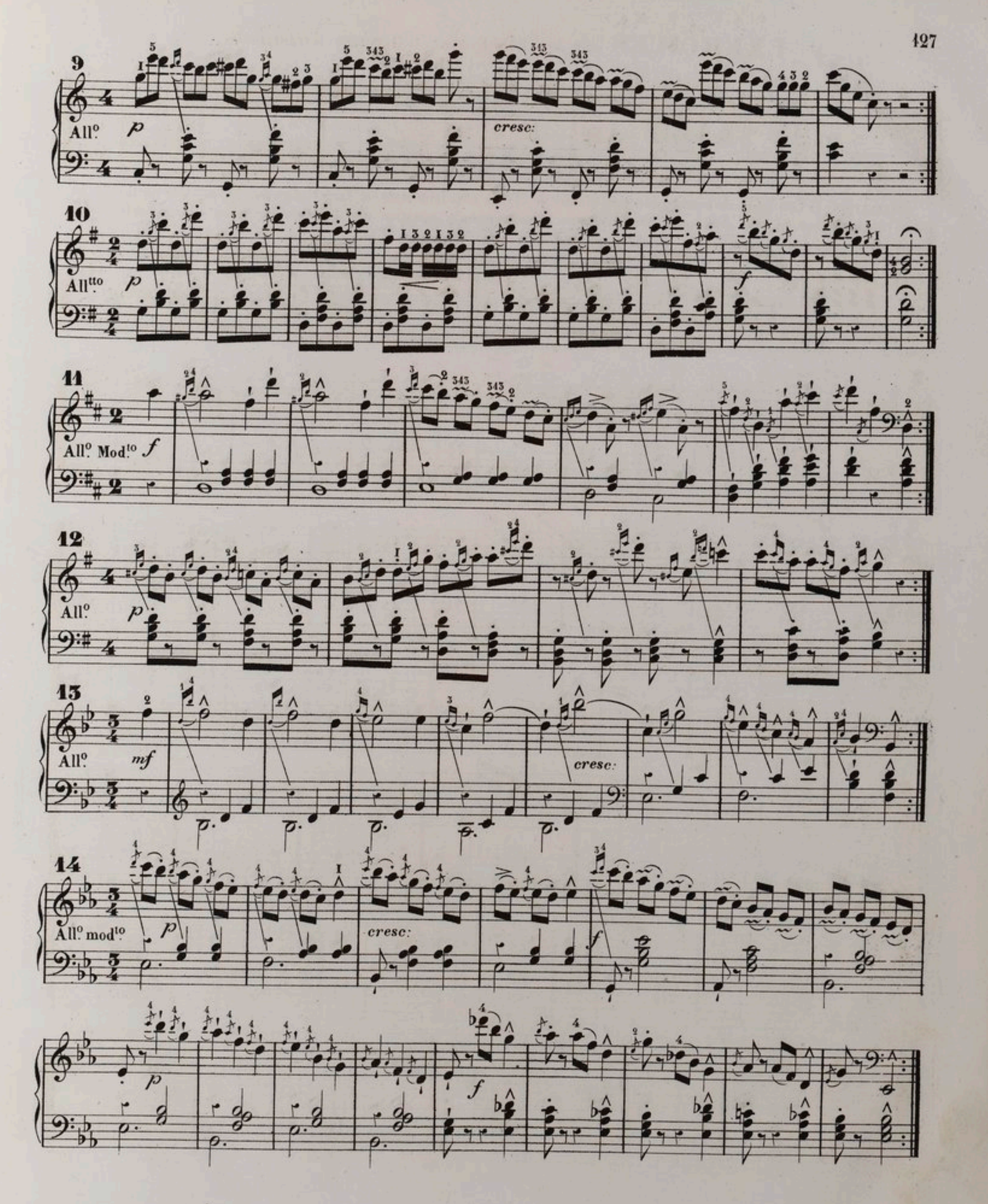
Mod.to

(1) L'appogiatura frappe toujours avec le commencement de la valeur de l'autre partie.

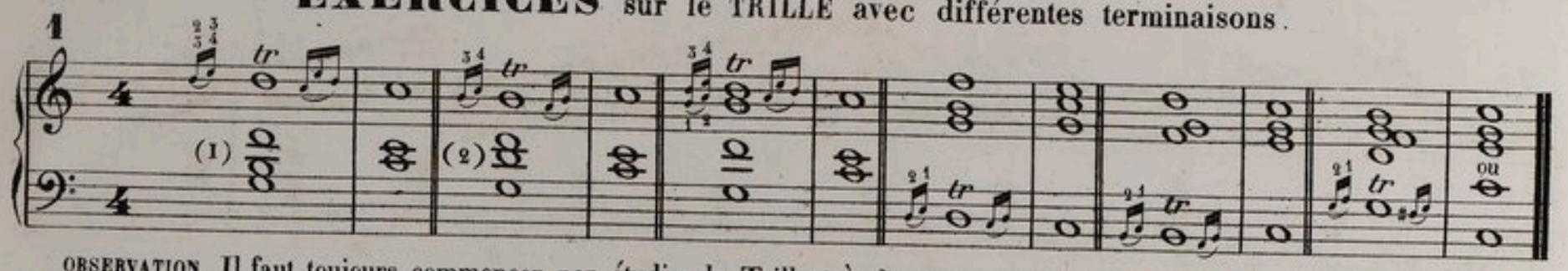
(2) La dernière note du grupetto prend toujours la valeur du point. Voyez d'ailleurs, les exemples, ainsi que ce qui est dit au Nta ci-dessus.



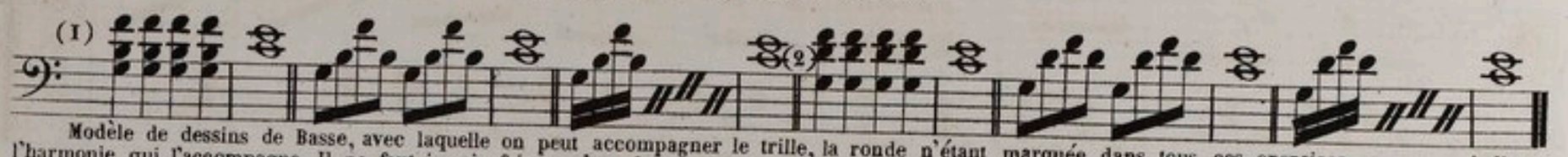
(1) La première note du mordante doit toujours frapper avec le commencement de la valeur de l'autre partie.


9
All.o
p
cresc:
10
All.tto
p
f
11
All.o Mod.to
f
12
All.o
p
13
All.o
mf
cresc:
14
All.o mod.to
p
cresc:
f
p
f

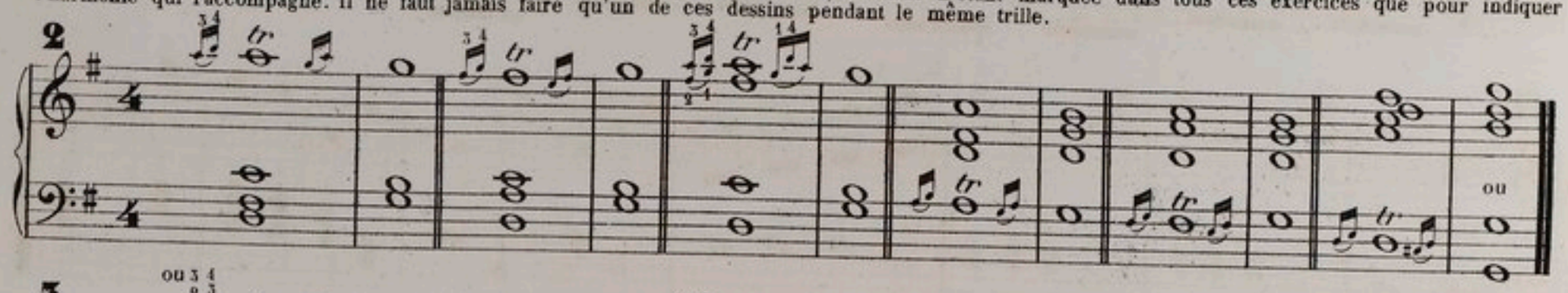
EXERCICES sur le TRILLE avec différentes terminaisons.

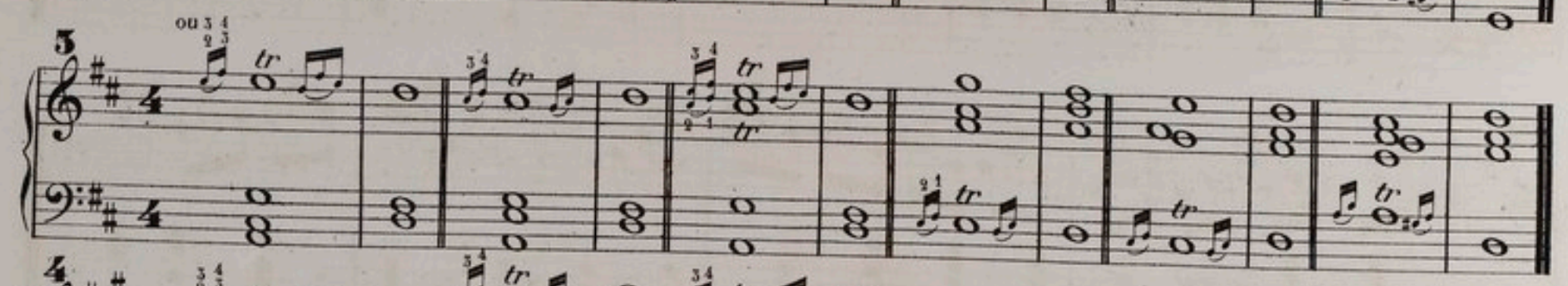


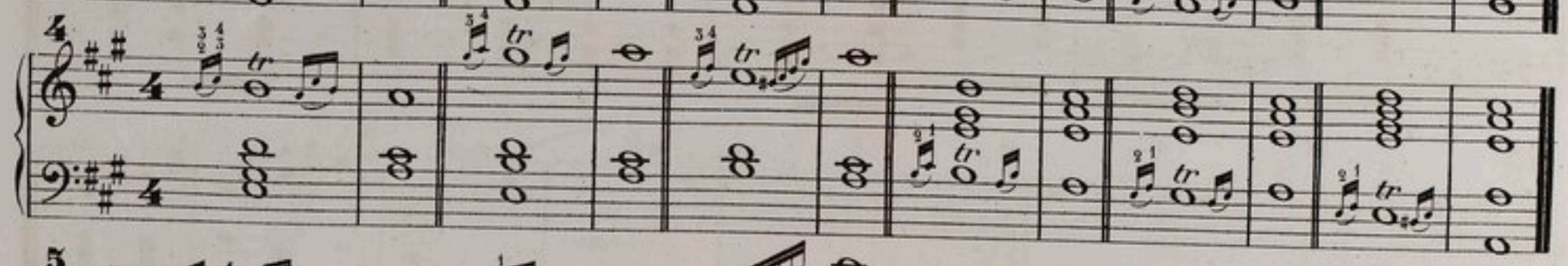
OBSERVATION. Il faut toujours commencer par étudier le Trille très lentement, et faire longtems de suite le même: (au moins quatre mesures.) On doit aussi observer avec la plus grande attention que les battements en soient parfaitement égaux. Il ne faut travailler le *trille double*, qu'étant déjà assez avancé.

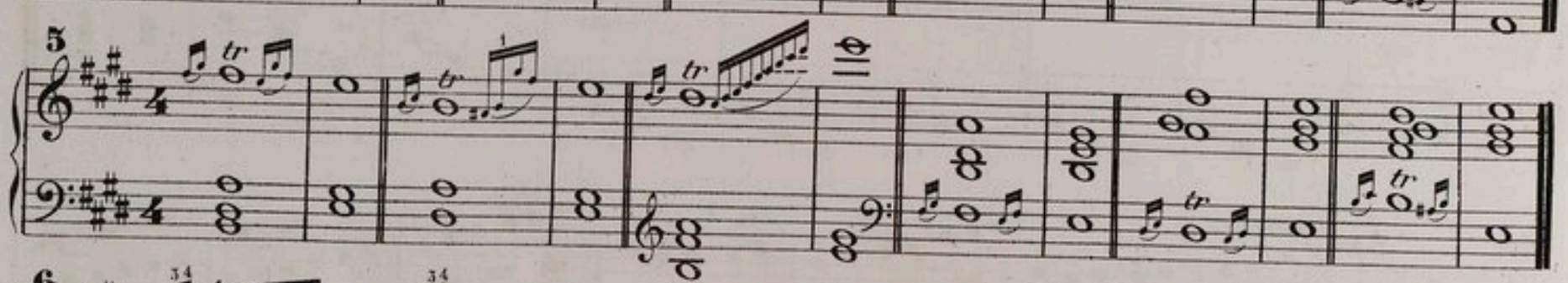


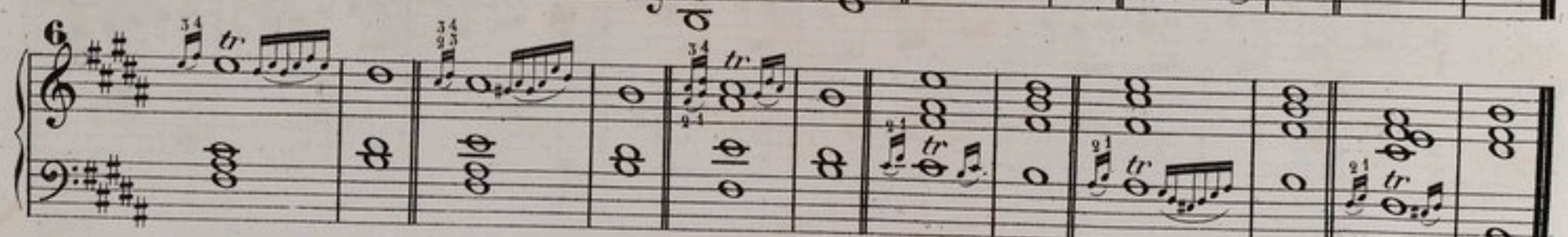
Modèle de dessins de Basse, avec laquelle on peut accompagner le trille, la ronde n'étant marquée dans tous ces exercices que pour indiquer l'harmonie qui l'accompagne. Il ne faut jamais faire qu'un de ces dessins pendant le même trille.

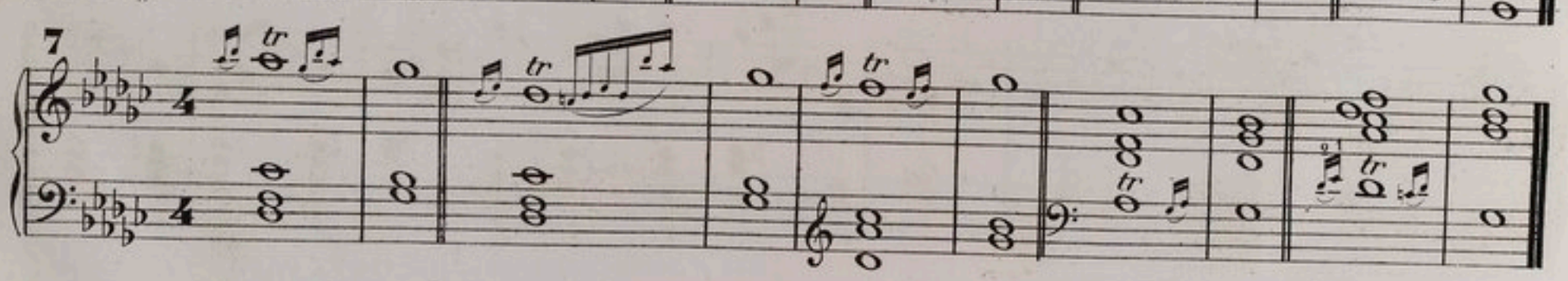












8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

(Voyez page 125. 3e Accolade.)

19

FIN.

CONSEILS SUR LA DIRECTION A DONNER A L'ÉTUDE

D'APRÈS MON MODE D'ENSEIGNEMENT.

La marche à suivre que je vais indiquer ici ne peut s'appliquer entièrement qu'aux élèves qui veulent faire une étude approfondie du piano.

C'est à la sagacité du professeur à juger de ce qui peut convenir aux moyens de chaque élève, selon le temps qu'il veut consacrer à l'étude. *Le choix des morceaux élémentaires doit toujours être fait avec un grand discernement, surtout pour le doigté et le phrasé musical;* il exerce une grande influence sur les progrès des élèves.

Ayant dû assez généralement les succès de mes élèves au système de progression soutenu, à partir des premiers éléments jusqu'à ce qu'ils soient arrivés à bien jouer des morceaux de la 4e série, je crois donc ne pouvoir faire mieux que d'engager mes jeunes collègues (qui débutent dans la carrière de l'enseignement) à suivre une marche qui m'a presque toujours donné des résultats satisfaisants.

Je divise la force des morceaux en CINQ SÉRIES, et chaque série en plusieurs **Degrés.** En voici le tableau :

Musico-Mètre ou Échelle de progression.

PREMIÈRE SÉRIE.	TRÈS-FACILE.....	1er 2e 3e	**Degrés.**
DEUXIÈME SÉRIE.	FACILE.....	4e 5e 6e	**Degrés.**
TROISIÈME SÉRIE.	MOYENNE DIFFICULTÉ	7e 8e 9e 10e	**Degrés.**
QUATRIÈME SÉRIE.	DIFFICILE.....	11e 12e 13e 14e	**Degrés.**
CINQUIÈME SÉRIE.	TRÈS-DIFFICILE.	15e 16e 17e 18e	**Degrés.**

CLASSIFICATION D'UN BON TRAVAIL PROGRESSIF.

MÉTHODE PRATIQUE ET THÉORIQUE

DE HENRY LEMOINE.

Faire suivre la 1re partie, en observant scrupuleusement toutes les indications. Ensuite:

ÉTUDES FACILES ET PROGRESSIVES

PAR HENRY LEMOINE.

Op. 37. **1er livre**

On peut même les faire commencer à l'élève lorsqu'il est arrivé à la 3e série d'exercices de la méthode; on fait alors continuer les *Leçons*, les *Exercices* et les *Récréations* conjointement avec les *Études*. Ensuite :

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 1er degré, 1re série.

En faire travailler plusieurs selon la capacité de l'élève; faire terminer le 1er livre des *Études*.

ÉCOLE DE LA MESURE ET DE LA PONCTUATION MUSICALE.

48 pièces à 4 mains

PAR HENRY LEMOINE ET FERDINAND SOR.

Le 1er livre. Ce travail est bon pour les élèves qui éprouvent des difficultés de mesure; il doit continuer pendant les morceaux des 2e et 3e degrés.

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 2e degré, 1re série.

ÉTUDES FACILES ET PROGRESSIVES

DE HENRY LEMOINE.

Op. 37. **2e livre**

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 3e degré, 1re série.

Faire suivre le 2e livre des *Études* en même temps que l'élève travaille plusieurs morceaux de ce degré.

BIBLIOTHÈQUE DES JEUNES PIANISTES

Le 1er volume (*comme lecture*).

ÉCOLE DE LA MESURE ET DE LA PONCTUATION MUSICALE

48 pièces à 4 mains

PAR HENRY LEMOINE ET FERDINAND SOR.

Le 2e livre. Ce travail doit continuer pendant les morceaux des 3e et 4e degrés.

SECONDE PARTIE DE LA MÉTHODE.

Ce travail est tout spécial pour le mécanisme des doigts. Il faut le continuer longtemps et prendre ensuite le *Rudiment du pianiste*, de H. BERTINI, op. 84. Ce travail se fait jusqu'aux morceaux du 9e au 10e degré.

ÉTUDES POUR LES PETITES MAINS

PAR HENRI BERTINI.

Op. 100. **1er cahier.**

Pendant tout le temps que dure le travail de ce livre d'étude :

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 4e degré, 2e série.

BIBLIOTHÈQUE DES JEUNES PIANISTES

2e volume (*comme lecture*).

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 5e degré, 2e série.

BIBLIOTHÈQUE DES JEUNES PIANISTES

3e volume (*comme lecture*).

VINGT-CINQ ETUDES

PAR H. BERTINI.

Op. 29. **2e cahier.**

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 6e degré, 2e série.

BIBLIOTHÈQUE DES JEUNES PIANISTES

4e volume (*comme lecture*).

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 7e degré, 3e série.

Travailler plusieurs morceaux de ce degre, au moins 7 ou 8

VINGT-CINQ ÉTUDES

PAR H. BERTINI.

Op. 32. **3e cahier.**

VINGT-CINQ ÉTUDES MUSICALES A QUATRE MAINS

PAR H. BERTINI.

Op. 97. **8e cahier.**

Ces Études sont un excellent travail pour la mesure, le rhythme, le style et le phrase musical.

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 8e degré, 3e série.

Travailler plusieurs morceaux de ce degré, au moins 9 ou 10.

QUARANTE-HUIT ÉTUDES SPÉCIALES

PAR RENAUD DE VILBAC.

Op. 17. **1re suite.**

Cette 1re suite est spéciale pour l'étude sur la vélocité, et favorable pour le développement du mécanisme.

BIBLIOTHÈQUE DES JEUNES PIANISTES

5e volume (*comme lecture*).

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 9e degré, 3e série

Travailler au moins 12 à 15 morceaux de ce degré.

VINGT-QUATRE ÉTUDES

PAR LEFEBURE-WELY.

Op. 23. **1er livre.**

Ces Études sont généralement mélodiques et d'un bon mécanisme; elles peuvent être travaillées après l'op. 32 de Bertini, ou concurremment avec cet œuvre.

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 10e degré, 3e série.

Arrivé à ce degré, il faut en jouer un bon nombre de morceaux, et surtout ne pas se borner à quelques auteurs; il faut choisir généralement ceux d'un bon mécanisme et bien phrasés.

VINGT-CINQ ÉTUDES

PAR H. BERTINI.

Op. 134. **4e cahier.**

Pendant le travail de ce livre d'Études, il faut jouer encore des morceaux du 10e degré.

ÉTUDES SUR LES GAMMES HARMONISÉES

Choix de morceaux caractéristiques à 4 mains.

PAR J. MOSCHELÈS.

Op. 107.

(Voir les *Tablettes du Pianiste*).

QUARANTE-HUIT ÉTUDES SPÉCIALES

PAR RENAUD DE VILBAC.

Op. 17. **2e suite.**

Dans cette 2e suite, plusieurs Études sont consacrées au travail de différentes gammes, s'enchaînant par des modulations.

VINGT-QUATRE ÉTUDES

PAR A. LEFEBURE WELY.

Op. 23. **2e livre**

Ce livre d'Études peut être aussi travaillé en même temps que l'**op. 134** de Bertini ou après.

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Du 11e degré, 4e série

VINGT-CINQ ÉTUDES

DE H. BERTINI,

dédiées à Cramer. **5e cahier.**

EXERCICE JOURNALIER

PAR CH. CZERNY.

Op. 337.

Pratiquer tous les jours plusieurs numéros de ce livre d'Exercices en même temps qu'un certain nombre des gammes de ma Méthode.

VINGT-CINQ GRANDES ÉTUDES MUSICALES

à 4 mains,

PAR H. BERTINI.

Op. 135. **9e cahier.**

Ouvrage spécial pour la mesure, le rhythme et le phrasé musical.

MORCEAUX D'AGRÉMENT

Des 11e et 12e degrés, 4e série.

En même temps que l'on étudie plusieurs morceaux de ces deux degrés, il faut commencer le travail des Études suivantes:

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES

DE HENRI RAVINA.

Op. 3.

ÉTUDES DE J. B. CRAMER

1er livre.

QUARANTE-HUIT ÉTUDES SPÉCIALES

PAR RENAUD DE VILBAC.

Op. 17. **3e et 4e suite.**

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES

DE HENRI BERTINI.

Op. 66. **6e cahier.**

Pendant le travail d'un bon nombre de ces diverses Études, il faut jouer beaucoup de morceaux des 13e et 14e degrés, 4e série. Arrivé à ce degré de force, le professeur pourra choisir dans les nombreux livres d'Études que nous possédons maintenant, celles de ces Études que tel ou tel élève devra travailler de préférence, selon les difficultés qu'il aura besoin de vaincre. J'indique à la fin des *Tablettes du Pianiste* les divers degrés de force auxquels plusieurs de ces livres d'Études doivent être travaillés. D'ailleurs, l'élève, arrivé par un travail progressif à la parfaite exécution de ces Études, peut, sans crainte, étudier des morceaux plus ou moins difficiles, du 14e au 16e degré. Son mécanisme doit être en partie formé alors; toute son attention et tous ses soins doivent se porter vers la perfection du style, du phrasé et de l'expression, ce qui ne s'obtient que peu à peu. Il doit aussi chercher à entendre souvent les grands artistes, surtout ceux qui n'exécutent que la bonne musique. (Voir pour plus de détails les *Tablettes du Pianiste.*)

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

PARIS. — IMPRIMERIE ÉDOUARD BLOT, RUE SAINT-LOUIS, 46.