

METHODE

Elementaire



DE
PIANO
PAR

J. L. BATTMANN

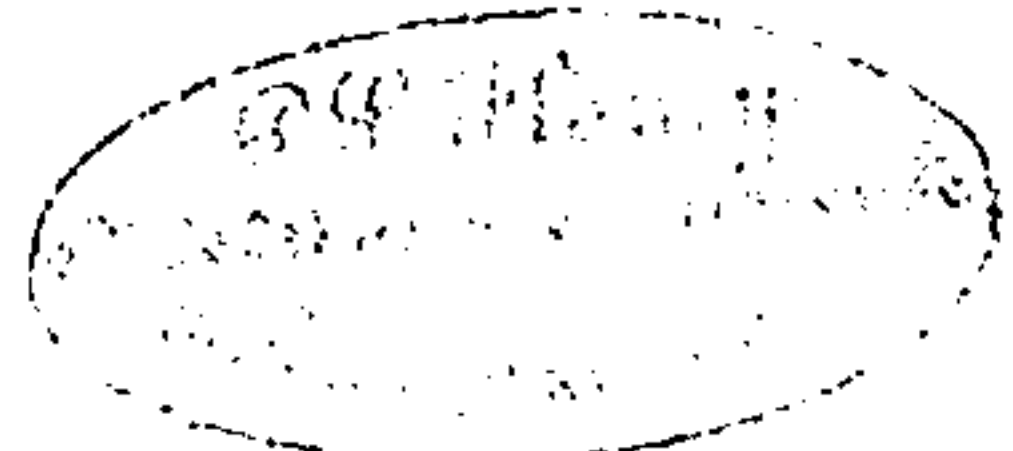
OP: 90

A Brevet

PR: 15!

PARIS, FLEURY, Editeur,
16, Rue S. Placide, au 2^e

AE
1857



Vm.

AVANT-PROPOS.



Publier une Méthode de Piano après celles si répandues et si célèbres de LECARPENTIER, ROSELLEN, HUNTEN, LEMOINE, BERTINI, &c, n'est-ce pas une témérité?— C'en serait une, certainement, si j'avais la prétention de surpasser ou seulement d'égaliser les œuvres des Maîtres que je viens de citer; mais bien loin de moi une pareille idée. Seulement je crois que vingt années de professorat ont pu me mettre à même de voir ce que telle ou telle Méthode avait de bon ou de défectueux; j'ai pu faire bien des observations sur la manière de présenter les choses ainsi que sur l'ordre dans lequel elles doivent être présentées, et c'est le fruit de ces observations que je viens offrir aux élèves et aux professeurs.

Mon intention n'est nullement de faire une Méthode complète et qui puisse conduire l'élève jusqu'au plus haut degré d'exécution; elle sera, au contraire, le plus élémentaire possible, parlant cependant aux élèves de tout ce que doit connaître et savoir un pianiste et le présentant de la manière la plus claire, la plus intelligible et la plus graduée possible.

Mais avant d'entrer en matière je me permettrai quelques observations et quelques conseils sur les mauvaises habitudes que prennent si souvent et si facilement les élèves, ainsi que sur les causes qui retardent ordinairement leurs progrès.

La première de ces causes provient des parens qui, par mesure d'économie, achètent une Méthode quelconque et veulent que le professeur la fasse étudier à leur enfant d'un bout à l'autre sans lui faire toucher un seul autre morceau. Cela seul empêche très-souvent les progrès réels des élèves; une méthode, à moins d'être énormément volumineuse, et partant d'un prix très-élevé, ne peut et ne doit contenir que les préceptes, suivis d'un ou tout au plus de deux courts exemples bien appropriés. Croire que l'élève a vaincu la difficulté après avoir touché cet exemple est une grave erreur; il faut toujours que quelques morceaux et quelques études, soigneusement choisis par le maître, se mêlent aux exemples d'une méthode.

D'autres fois on présente au professeur de la musique prêtée par des amis complaisans et on l'oblige, pour ainsi dire, à la faire jouer à son élève, qu'elle soit de sa force ou non; c'est encore une économie extrêmement mal calculée.

D'autres fois encore, par une complaisance mal entendue et souvent forcée, le maître fait jouer à l'élève des morceaux que ce dernier a entendu exécuter par d'autres personnes et qui lui ont plu, sans lui faire observer qu'ils sont au-dessus de sa force. Il se met de la sorte dans les bonnes grâces de l'élève, mais au détriment des progrès qu'il devrait et qu'il pourrait lui faire faire.

Enfin la plus grande plaie de notre époque, la première et la plus grande cause de ce qu'il y a tant de pianistes qui barbouillent au lieu d'exécuter avec netteté et précision, ce sont les abonnemens de musique. Je comprends et j'admets les abonnemens pour les pianistes d'une certaine force et bons lecteurs, encore

à la condition qu'ils soient dans la ville même où se font ces abonnemens; dans ce cas on peut choisir de la musique de sa force et de son goût. Mais si l'élève n'est pas d'une force raisonnable, s'il est médiocre ou mauvais lecteur, et surtout s'il est abonné dans une ville lointaine et obligé, par conséquent, de choisir ses morceaux d'après les titres contenus dans un catalogue, alors, dis-je, l'abonnement est *la mort du progrès!* En effet, pour vingt ou trente francs par an vous avez droit à dix ou quinze morceaux par mois, mais sur ces quinze morceaux les uns sont trop faciles, les autres trop difficiles, et c'est tout au plus s'il s'en trouve deux ou trois qui puissent à-peu-près vous convenir; n'importe, soit curiosité, soit désir de n'avoir pas fait une dépense inutile, on joue tout aussi bien que mal; le mois suivant on recommence avec de la musique nouvelle, et quand au bout de quelques années, une personne charitable a le courage de dire aux parens que leur enfant ne fait que barbouiller *c'est la faute du maître!*

J'aurais encore bien d'autres considérations de ce genre à présenter, mais je me hâte d'arriver aux observations et conseils qui s'adressent plus particulièrement aux élèves et j'engage ces derniers à les relire de temps en temps, souvent même, car de leur stricte observation dépendent les progrès que tout élève doit désirer faire.

Et d'abord on passe beaucoup trop légèrement sur les premiers principes: les parens par orgueil et le professeur pour plaire aux parens veulent que dès les premières leçons l'enfant touche une petite Valse, une petite Polka, et cela avant qu'il sache poser ses mains sur le Piano, avant même qu'il ne connaisse ses notes soit sur le papier, soit sur le clavier. Patience; parens, laissez suivre aux choses leur marche naturelle et sachez donc qu'il est impossible à un élève de bien faire ce qu'il ne comprend pas.

Ensuite on joue en général trop vite; il faudrait que tout élève sache bien qu'il y a immensément plus de mérite à jouer un morceau *lentement* mais *proprement* que de le *barbouiller* en allant trop vite. Et ici encore les parens sont souvent la cause première de la mauvaise éducation musicale de leurs enfans: « Monsieur, — disent-ils souvent au professeur, — nous allons en soirée Dimanche et nous aimerions beaucoup que notre enfant puisse toucher un petit Quadrille. » L'enfant ne sait pas encore faire convenablement un simple exercice des cinq notes; n'importe, il touchera son Quadrille; il croquera des notes, la mesure ne sera pas observée, il prendra un mauvais doigté, il jouera des bras pour donner de la force, &c; mais l'amour propre des parens sera satisfait. À quel prix, hélas!

Si dès les premières leçons on a laissé prendre à l'élève l'habitude de jouer trop vite non seulement il la gardera toute sa vie, mais elle augmentera avec ses progrès; au commencement il sera toujours possible de le mettre dans le bon chemin, plus tard cela devient extrêmement difficile sinon impossible.

En outre cette habitude de jouer trop vite en engendre ordinairement une autre, plus grave encore: la lourdeur et la raideur dans l'exécution. Ce n'est jamais qu'en jouant dans un mouvement modéré que l'élève pourra acquérir dans les doigts et dans les poignets la souplesse nécessaire à toute bonne exécution.

Voici encore quelques autres choses que le professeur a souvent beaucoup de peine à obtenir de ses élèves:

1°. **L'observation de la valeur des notes.** Le Piano, de sa nature, rend un son sec et maigre, surtout quand on ne sait pas encore se servir de la pédale; le premier moyen, pour remédier à cet inconvénient c'est de bien *tenir* les notes, c'est-à-dire de leur donner leur *valeur absolue*, à moins d'indications contraires.

2°. L'observation des signes de nuances, c'est-à-dire des *forté*, des *piano*, des *crescendo*, des *Diminuendo*, des *détachés*, des *piqués*, des *liés*, &c. Rien de plus aride à entendre qu'un morceau dans lequel on ne s'attache qu'à l'exécution matérielle de la note sans observer ces admirables nuances qui sont aussi nécessaires à un morceau de musique que l'ombre à un tableau.

3°. L'observation des accidens (dièzes, hémols ou bécarrés) qui sont à la clef ou qui se rencontrent dans l'intérieur des mesures. Est-il donc si difficile à un élève, quelque peu intelligent qu'il puisse être, de se mettre dans la tête, une fois pour toutes, qu'un accident qui survient dans une mesure compte pour toute cette mesure, à moins d'indication contraire. J'ai vu des élèves assez malheureusement organisés pour ne pas sentir l'oubli d'un accident, même dans les endroits les plus sensibles; dans ce cas il n'y a qu'une grande attention qui puisse suppléer à ce manque de sentiment musical. Malheureusement les élèves y mettent souvent sinon de la mauvaise volouté, au moins une nonchalance désespérante.

Dans tous les cas un pianiste, avant de commencer son morceau, doit toujours avoir vu quatre choses: 1° les clefs des deux mains, 2° les accidens qui sont à la clef, 3° la mesure, 4° le mouvement, qu'il soit indiqué par un terme consacré ou par des chiffres du métronome.

4°. L'observation du bon doigté. Les élèves ont souvent de la peine à croire à ce puissant et presque unique moyen d'une exécution nette et courante; il faut qu'ils se persuadent bien *qu'un morceau d'une difficulté relative devient jouable avec un bon doigté, tandis qu'avec un mauvais il devient difficile, sinon impossible, d'exécuter proprement le morceau le plus facile.*

5°. L'observation de la mesure. Une des choses qui ennuient le plus un élève c'est de compter; qu'il se persuade cependant bien que c'est le seul moyen de l'empêcher de presser ou de ralentir, d'oublier des notes ou de ne pas leur donner la valeur voulue. Non seulement un élève doit toujours compter, jusqu'à ce qu'il sache parfaitement son étude ou son morceau, mais il doit décomposer la mesure, c'est-à-dire au lieu de quatre temps, par exemple, en compter huit, et même seize, aussitôt qu'il éprouvera de la difficulté soit pour l'égalité des notes, soit pour la compréhension du rythme d'une mesure un peu compliquée.

Parlerai-je enfin des pianistes qui ont la mauvaise habitude de toucher plus fort avec la main gauche qu'avec la main droite et qui cachent ainsi le *chant*, c'est-à-dire la partie agréable, sous un *accompagnement* d'accords plaqués ou brisés qui, quoique nécessaire et destiné à rehausser la beauté du chant, n'est cependant qu'une partie accessoire.

De ceux qui, sous prétexte de faire de l'expression, retardent ou accélèrent à tort et à travers certains passages d'un morceau, et cela précisément où c'est le moins l'idée du compositeur.

De ceux qui ont l'habitude de retarder avec exagération le frappement des notes du chant longtemps après celles de l'accompagnement et qui ne produisent, de cette manière, que des effets de syncopes d'un bout à l'autre du morceau.

De ceux qui connaissent assez peu leur clavier ou qui lisent avec assez peu d'attention

pour ne pas s'appercevoir qu'ils touchent des passages entiers plus haut ou plus bas qu'ils sont notés .

De ceux enfin qui , pour produire plus d'effet , se servent de la grande pédale tout le long d'un morceau , sans la changer quand c'est indiqué ou quand le changement d'harmonie le demande , et qui produisent par là une confusion détestable , un brouhaha qui ne ressemble à rien moins qu'à de la musique .

Ces dernières observations s'appliquent plus particulièrement à ce grand nombre de pianistes sans goût qui , se croyant d'une grande force et doués du feu sacré , se mettent au-dessus des conseils d'un maître pour n'écouter que leurs inspirations échevelées . Aussi ne m'arrêterai-je pas à les commenter , me bornant à les donner comme sujets de méditations à ceux qui pourraient y reconnaître quelqu'un de leurs défauts .

Sans avoir tout dit je m'aperçois que j'ai dépassé les bornes ordinaires d'une préface de Méthode ; mais il me semble _____ et mon expérience dans l'enseignement me l'a toujours prouvé _____ qu'il est impossible d'insister assez sur ce que je viens de dire et j'invite une dernière fois les élèves à le relire quelquefois , à le relire souvent ; si avec cela je puis parvenir à les débarrasser de quelques mauvaises habitudes et leur faire faire quelques progrès de plus , le but que je me suis proposé sera atteint .

J. L. BATTMANN .

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE .


CHAPITRE 1^{er}



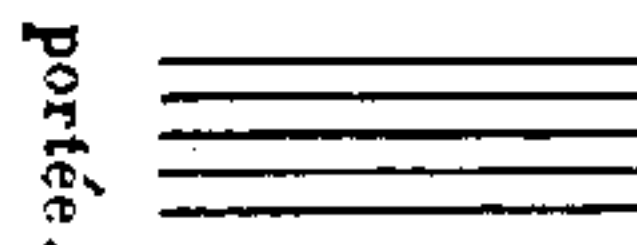
NOTES. — PORTÉE. — CLEF de SOL et CLEF de FA. — MANIÈRE D'APPRENDRE À
CONNAÎTRE LES NOTES DANS CES DEUX CLEFS. — ACCOLADE. — DEGRÉS CONJOINTS ET DEGRÉS DISJOINTS.

Pour écrire la musique on se sert de caractères appelés NOTES .

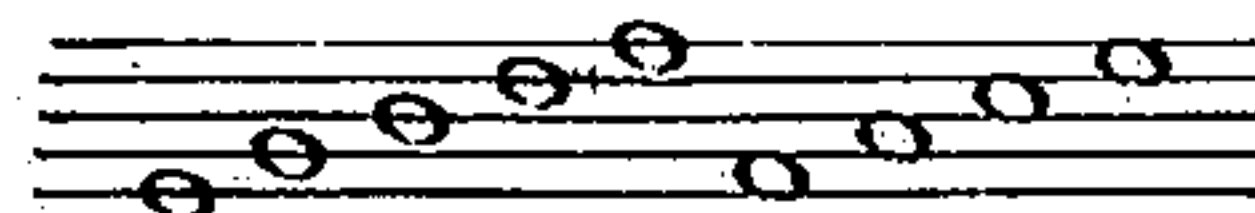
Il y a , en musique , sept notes : UT (ou DO) , RÉ , MI , FA , SOL , LA et SI .

Les notes sont représentées indistinctement par ces trois figures : 

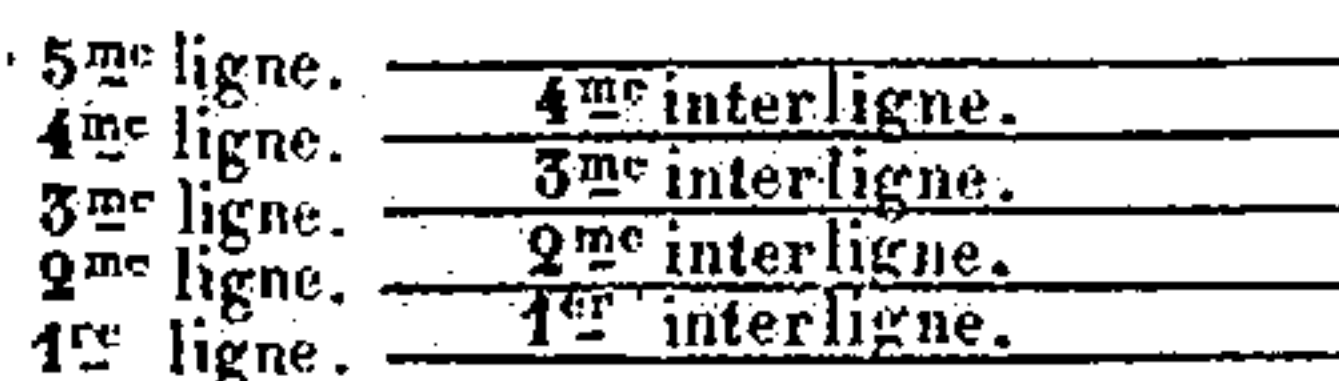
Pour pouvoir les reconnaître les unes des autres on se sert de cinq lignes dont l'assemblage s'appelle PORTÉE .




Les notes se posent sur les lignes et dans les interlignes de cette portée .





Les lignes et les interlignes se comptent du bas en haut .



Au commencement de chaque portée on pose un signe qu'on nomme CLEF . Dans la musique de Piano on se sert de deux clefs différentes portant l'une le nom de CLEF de SOL , l'autre celui de CLEF de FA .  clef de Sol . clef de Fa .

La première sert pour les notes aiguës touchées ordinairement par la main droite , la seconde pour les notes graves touchées par la main gauche .

Chaque clef donne son nom à la note placée sur la même ligne qu'elle ; ainsi la clef de Sol étant placée sur la seconde ligne la note placée sur cette ligne s'appelle SOL  et la clef de FA étant placée sur la quatrième ligne la note placée sur cette ligne s'appelle FA . 

Cela posé il sera facile d'apprendre à connaître les autres notes en partant du sol de la deuxième ligne pour celles écrites en clef de Sol , et du Fa de la quatrième ligne pour les notes écrites en clef de Fa ; il s'agit simplement de se rappeler que *les notes se posent alternativement sur une ligne et dans une interligne , dans le même ordre que dans la gamme , soit en montant soit en descendant .*

En clef de Sol . 

En clef de Fa . 

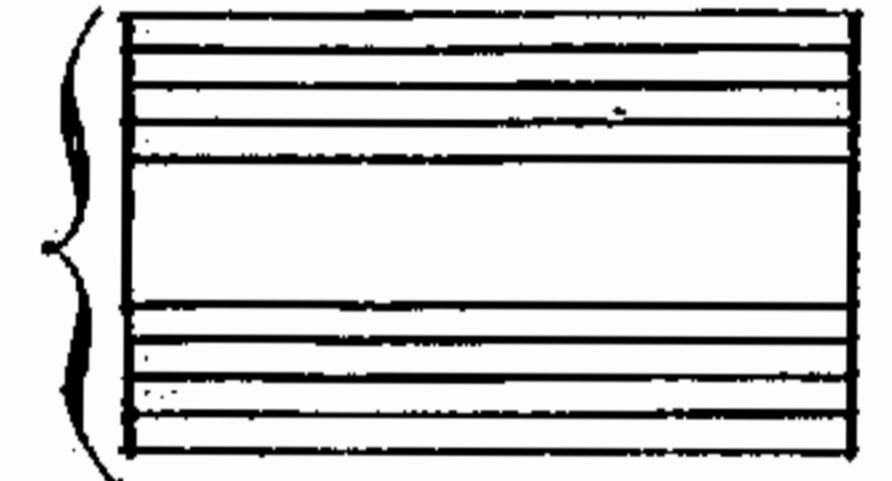
Presque tous les instrumens, mais surtout le Piano, ont plus de notes qu'on n'en peut mettre sur les cinq lignes et dans les quatre interlignes. Pour reconnaître les notes qui dépassent la portée on ajoute, au-dessus et au-dessous, de petites lignes supplémentaires et les notes se posent sur et entre ces petites lignes comme sur la portée ordinaire.

EXEMPLE

En clef de Sol. En clef de Fa.

Les élèves feront bien de n'apprendre les notes en clef de FA que quand ils connaîtront parfaitement celles en clef de SOL; en cherchant à les apprendre en même temps ils perdraient du temps plutôt que d'en gagner. Le meilleur moyen de les connaître le plus vite possible c'est de les écrire sur une ardoise ou sur du papier réglé, et autant que possible sous la dictée d'une autre personne.

J'ai dit plus haut que la musique de piano s'écrivait sur deux portées; doit celle du haut pour la main droite et celle du bas pour la main gauche; ces deux portées sont ordinairement réunies par une ACCOLADE. Ex:



Quand les notes se suivent, en montant ou en descendant, comme dans les exemples précédens on dit qu'elles marchent par *degrés conjoints*; elles vont par *degrés disjoints* quand elles ne se suivent pas régulièrement.

Degrés conjoints. Degrés disjoints.

CHAPITRE 2^{me}

VALEUR DES NOTES ET DES SILENCES.






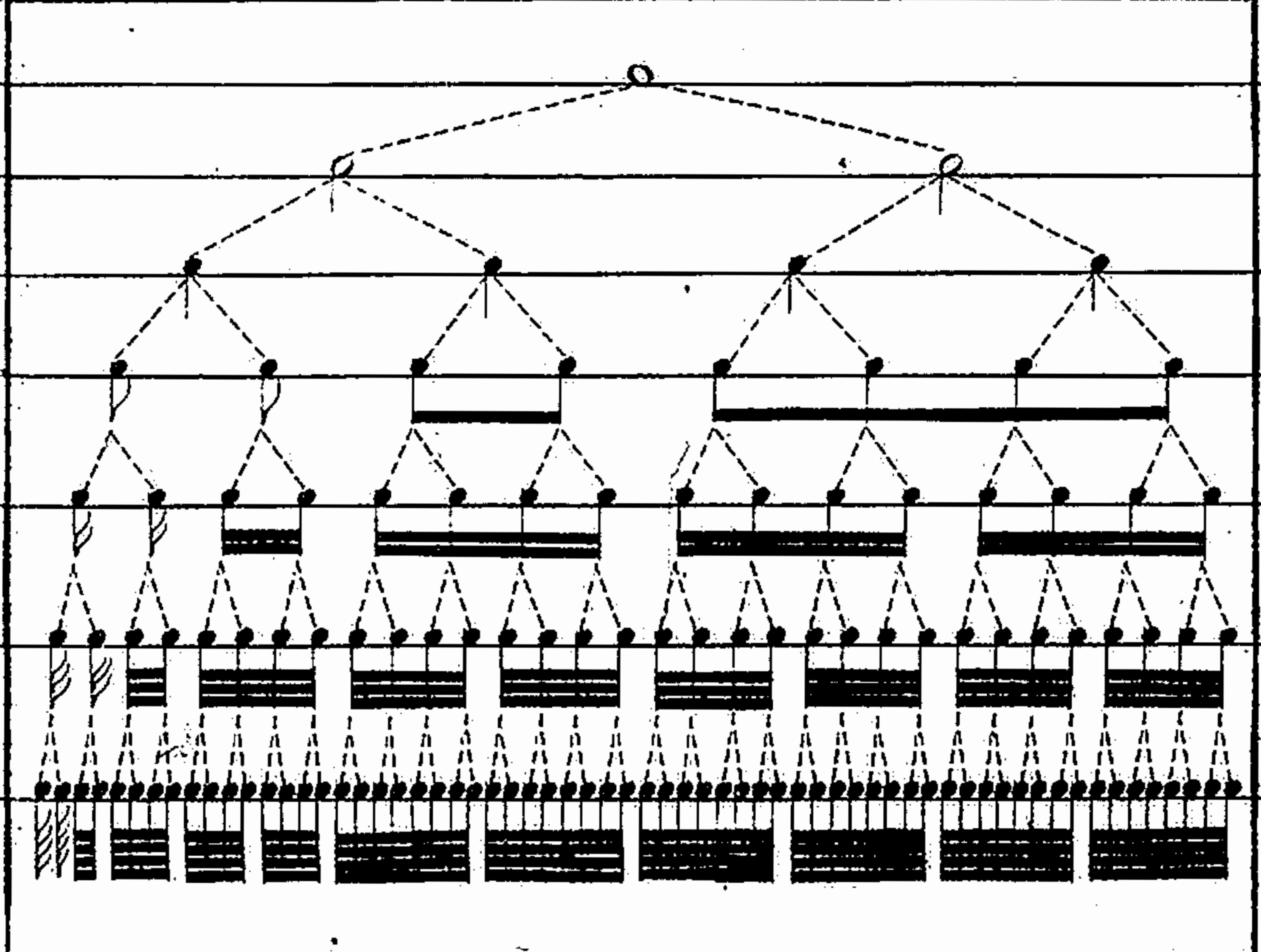
Une note peut avoir plus ou moins de *Valeur* selon que l'on en prolonge le son plus ou moins longtemps. Souvent, dans un morceau de musique, il y a des momens où on ne joue pas; ces momens sont représentés par des signes nommés *silences*.






Il y a sept valeurs de notes différentes et autant de valeurs de silences. Chaque note et chaque silence, selon sa valeur, a un nom particulier, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:




	Ronde	Blanche	Noire	Croche	Double-Croche	Triple-Croche	Quadruple-Croche
NOTES							
SILENCES	Pause (1)	Demi-Pause	Soupir	Demi-Soupir	Quart de Soupir	Huitième de Soupir	Seizième de Soupir.

(1) La pause représente une mesure entière quelle que soit cette mesure.

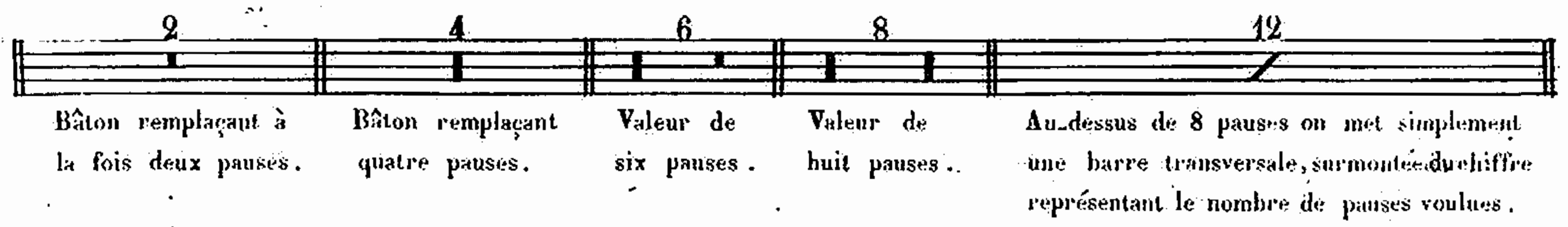
La valeur comparative des notes et des silences n'est pas arbitraire, elle a au contraire été réglée de la manière la plus positive; ainsi on est convenu de partager la *ronde* en deux parties parfaitement égales: ce sont les *blanches*; deux blanches ont donc la même valeur que la *ronde* seule. La *blanche*, à son tour, a été partagée en deux parties appelées *noires*; deux noires valent donc autant qu'une *blanche*, et quatre noires autant qu'une *ronde*. Ainsi de suite jusqu'aux quadruples-croches. Voici le tableau comparatif des différentes valeurs de notes entre elles.

La <i>ronde</i>		Pour une <i>ronde</i>
vaut		il faut
2 <i>blanches</i> .		2 <i>blanches</i> ,
La <i>blanche</i> vaut		ou
2 <i>noires</i> .		4 <i>noires</i> ,
La <i>noire</i> vaut		ou
2 <i>croches</i> .		8 <i>croches</i> ,
La <i>croche</i> vaut		ou
2 <i>doubles-croches</i> .		16 <i>doubles-croches</i> ,
La <i>double-croche</i>		ou
vaut		32 <i>triples-croches</i> ,
2 <i>triples-croches</i> .		64 <i>quadruples-croches</i> .
La <i>triple-croche</i>		ou
vaut		64 <i>quadruples-croches</i> .
2 <i>quadruples-croches</i> .		

Remarquez dès maintenant qu'une *croche* peut avoir son *crochet* seul  ou un seul *crochet* pour deux , pour quatre , pour six , pour huit , et même d'avantage; cela ne change en rien la valeur des notes. Il en est de même des doubles, triples et quadruples-croches.

Quant aux silences, quoiqu'une pause puisse, dans la théorie, être partagée en deux demi-pauses, ou quatre soupirs, ou huit demi-soupirs, , on n'a pas l'habitude, dans la pratique, de se servir de toutes ces divisions pour représenter le silence de quatre noires, de huit croches, ; on se sert du demi-soupir pour représenter le silence de la valeur d'une croche, mais aussitôt qu'il y a deux croches on ne met pas deux demi-soupirs, mais simplement un soupir; pour quatre croches ou deux noires on met une demi-pause; pour huit croches, quatre noires ou deux blanches on met une pause, .

Quand on a à représenter la valeur de plusieurs pauses on se sert des signes particuliers suivants:



CHAPITRE 3^{me}

DU POINT (simple, double et triple). — DE LA LIAISON ENTRE DEUX OU PLUSIEURS NOTES PAREILLES.

Jusqu'à présent nous ne pourrions augmenter la valeur d'une note ou d'un silence qu'en la doublant; ainsi la note immédiatement plus forte de valeur que la croche c'est la noire, or la noire vaut deux croches; la note immédiatement plus forte de valeur que la blanche c'est la ronde, or la ronde vaut deux blanches, &c. Il en est de même des silences.

Cependant on peut avoir besoin d'augmenter la valeur d'une note ou d'un silence sans la doubler; dans ce cas on se sert du POINT que l'on place après et à côté de la note ou du silence.

Le Point placé après une note ou après un silence augmente leur valeur de moitié. Ex:

La ronde pointée vaut trois blanches: (deux pour la ronde et une pour le point.)	La blanche pointée vaut trois noires: (deux pour la blanche et une pour le point)	La noire pointée vaut trois croches.	La croche pointée vaut trois doubles- croches.	La double-croche pointée vaut trois triples-croches.	La triple croche pointée vaut trois quadruples-croches.
ou 6 noires, - 12 croches, - 24 doubles-croches, - 48 triples-croches, - 96 quadruples-croches.	ou 6 croches, - 12 doubles-croches, - 24 triples-croches, - 48 quadruples- croches.	ou 6 doubles-croches, - 12 triples-croches, - 24 quadruples- croches.	ou 6 triples-croches, - 12 quadruples- croches.	ou 6 quadruples- croches.	

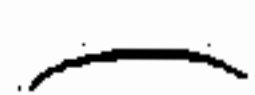

Il arrive quelquefois qu'une note soit doublement ou triplement pointée; dans ce cas le second point vaut la moitié du premier et le troisième la moitié du second. Ainsi le point placé après une ronde vaut la moitié de cette ronde, c'est-à-dire une blanche; un deuxième point placé après le premier ne vaut plus que la moitié de celui-ci, c'est-à-dire une noire; le troisième point ne vaut plus qu'une croche. Ex:

Notes doublement pointées

Notes triplement pointées

Tout ce que nous venons de dire sur les notes pointées s'applique également aux silences.

Nous venons de voir que le point augmente la note de la moitié de sa valeur; mais il peut arriver que l'on ait besoin de l'augmenter de moins que de la moitié, et dans ce cas le point ne peut plus servir; on est alors obligé d'écrire:

la note même de la valeur de laquelle on veut augmenter la première, et pour marquer que ces deux notes n'en doivent en réalité former qu'une seule on se sert d'un signe appelé *liaison*  ou .

Quand ce signe se trouve entre deux ou plusieurs notes pareilles on dit que ces notes sont *liées*, et alors elles ne forment qu'une seule et même note ayant la valeur de toutes les notes liées réunies. Ex:



Valeur de 5 noires. Valeur de 5 croches. Valeur de 21 doubles croches. Valeur de 85 quadruples croches.

CHAPITRE 4^{me}.

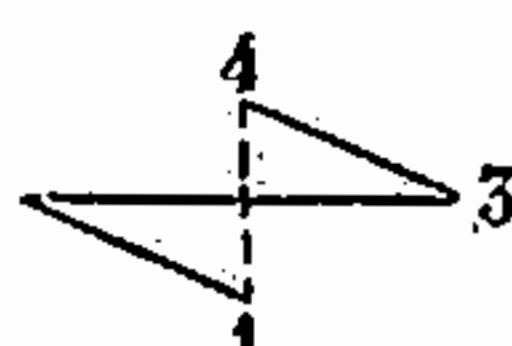
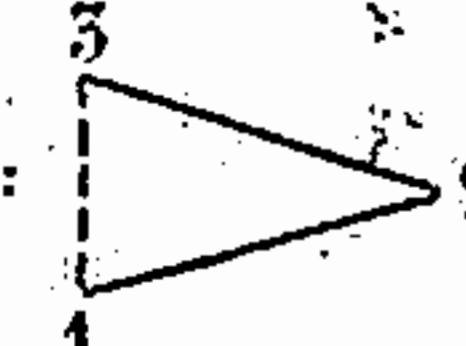
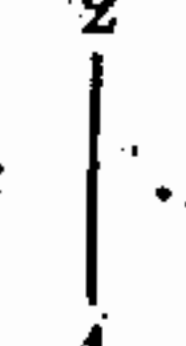
DE LA MESURE. — DE LA BARRE DE MESURE. — DE LA BARRE FINALE. —
DES TEMPS. — MESURES SIMPLES ET MESURES COMPOSÉES. — DES TEMPS FORTS ET DES TEMPS FAIBLES.

Tout morceau de musique est partagé en parties égales que l'on nomme *mesures*. On sépare les mesures les unes des autres par de petites barres qui traversent la portée: ce sont les *barres de mesures*. Après la dernière mesure, et à la fin du morceau, on met une barre double et plus grosse: c'est la *barre finale* ou *barre de terminaison*.



Chaque mesure est à son tour divisée en parties parfaitement égales appelées *temps*. Afin de bien faire sentir à l'élève la parfaite égalité des temps on lui fait *battre la mesure*. Battre la mesure c'est faire avec la main ou avec le pied de certains mouvemens dont on verra tout à l'heure les figures. Comme en touchant du Piano les mains sont occupées et que des mouvemens du pied seraient disgracieux on fait compter à l'élève les temps à haute voix.

Il y a trois espèces de mesures: 1^o celles qui se divisent en *quatre temps*, 2^o celles qui se divisent en *trois temps*, 3^o celles qui se divisent en *deux temps*. On les bat comme l'indiquent les figures suivantes:


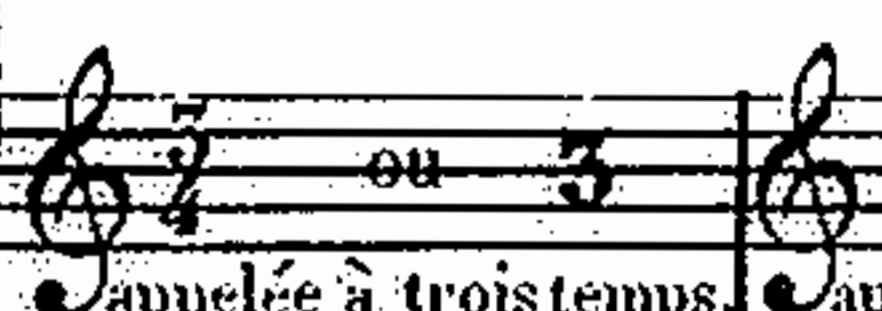

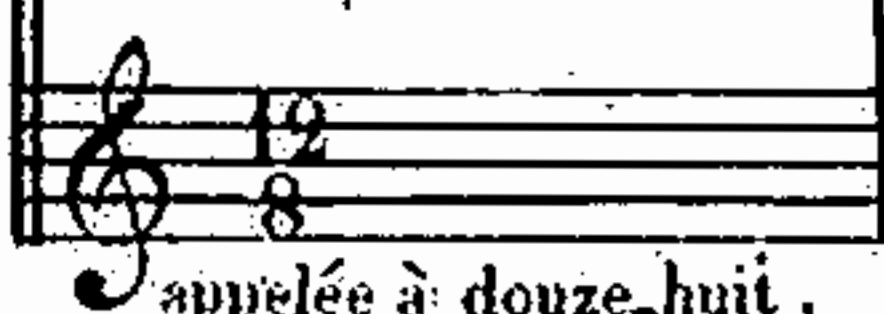
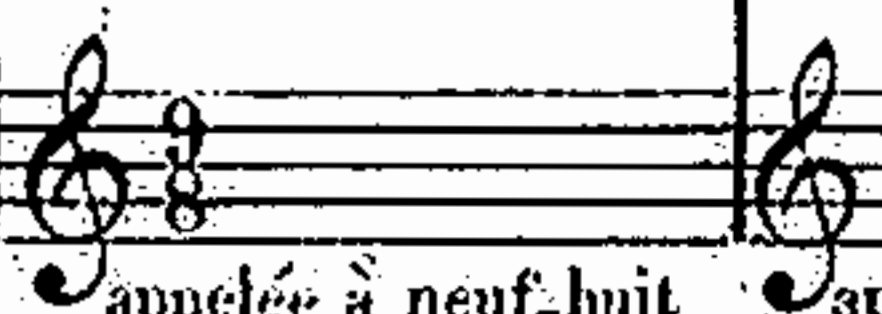

Celle à 4 temps:  , celle à 3 temps:  et celle à 2 temps: .

Chacune de ces trois espèces de mesures s'indique par un signe ou par des chiffres que l'on met immédiatement après la clef.

Ces trois mesures sont appelées *mesures simples*. Une mesure est simple quand les croches dont elle se compose se divisent deux par deux.

Chaque mesure simple a sa *mesure composée*. Une mesure est composée quand les croches dont elle se compose se partagent trois par trois.

Voici comment on indique les mesures, simples et composées.

	MESURES A 4 TEMPS.	MESURES A 3 TEMPS.	MESURES A 2 TEMPS.
MESURES SIMPLES.			
	appelée à quatre temps.	appelée à trois temps.	appelée à deux temps.
MESURES COMPOSÉES.			
	appelée à douze huit.	appelée à neuf huit.	appelée à six quatre.

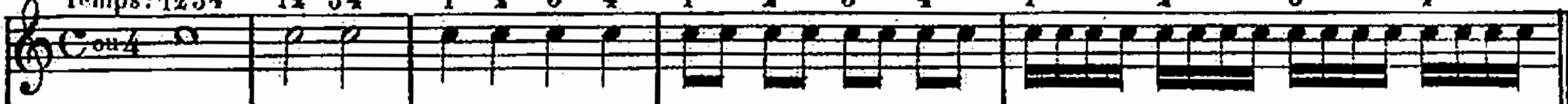
Le grand C ou le grand 4 indiquent que l'on peut faire entrer dans chaque mesure une note qui vaut quatre temps, c'est-à-dire la ronde, ou ses divisions: deux blanches, quatre noires, huit croches, &.

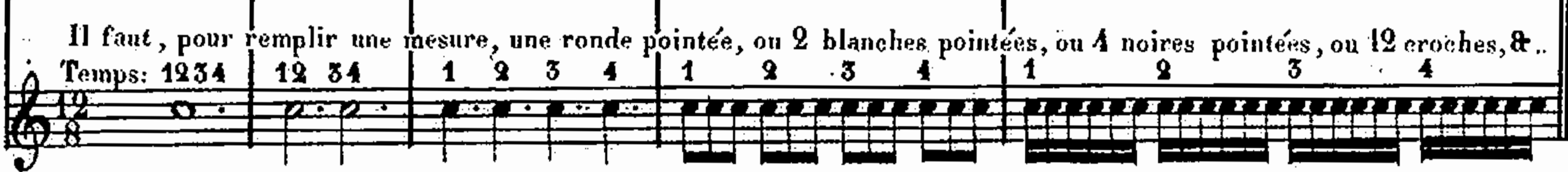
Quand la mesure est indiquée sous forme de fraction, c'est-à-dire par deux chiffres, celui du bas indique la valeur des notes et celui du haut le nombre de notes de cette valeur qui peuvent entrer dans une mesure. Ainsi la fraction $\frac{3}{4}$ indique qu'on peut faire entrer dans chaque mesure trois fois le quart d'une ronde, c'est-à-dire trois noires, ou leurs valeurs correspondantes: une blanche pointée, six croches, douze doubles-croches, &.

Voici un tableau qui représente ces différentes espèces de mesures avec les valeurs de notes qui peuvent y entrer.

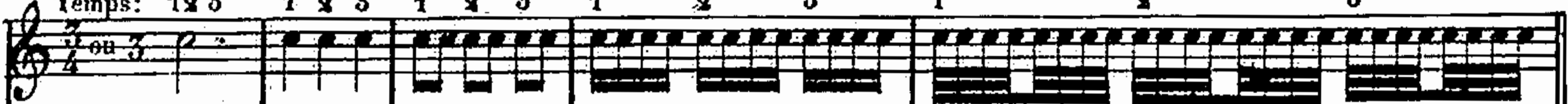
Il faut, pour remplir une mesure, une ronde, ou 2 blanches, ou 4 noires, ou 8 croches, &.

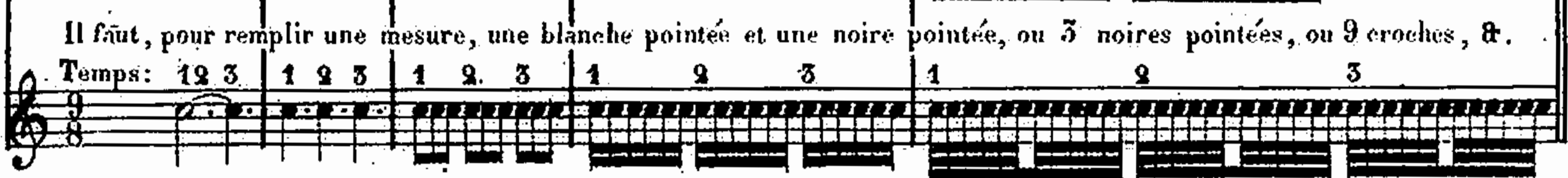
MESURES
Temps: 1234 1234 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

simple, 

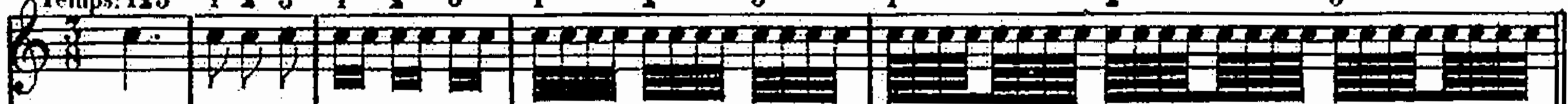
composée, 

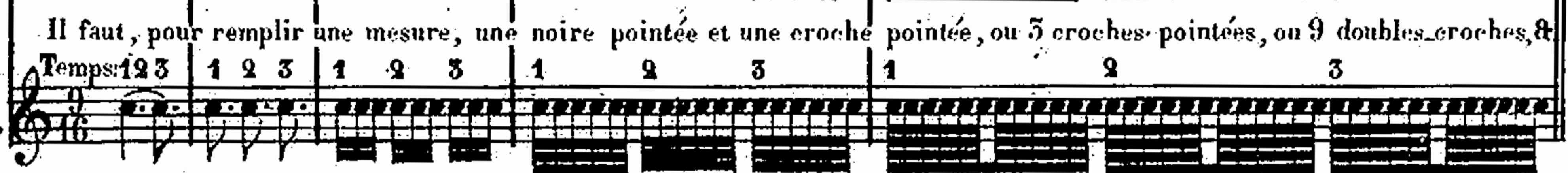
Il faut, pour remplir une mesure, une blanche pointée, ou 3 noires, ou 6 croches, &.

simple, 

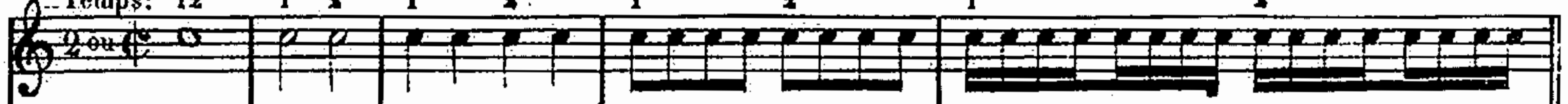
composée, 

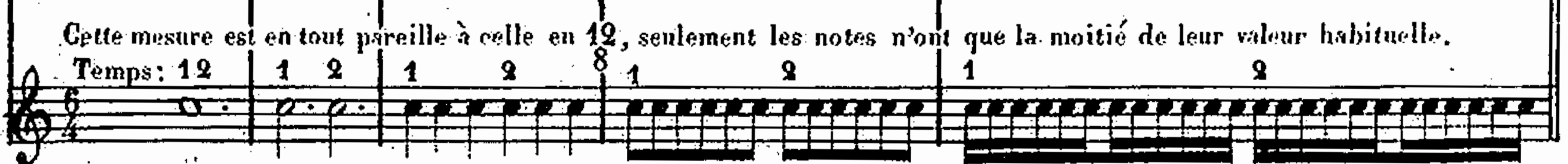
Il faut, pour remplir une mesure, une noire pointée, ou 5 croches, ou 6 doubles-croches, &.

simple, 

composée, 

Cette mesure est en tout pareille à celle en quatre temps, seulement les notes n'ont que la moitié de leur valeur habituelle.

simple, 

composée, 

Il faut, pour remplir cette mesure, une blanche, ou 2 noires, ou 4 croches, &.

simple, 

composée, 

Apprenez dès maintenant, à ne pas confondre la mesure à $\frac{3}{4}$ avec celle à $\frac{6}{8}$. Remarquez que dans les deux il y a, par exemple, six croches; mais, dans la mesure à $\frac{3}{4}$ ces six croches se divisent en trois fois deux et forment par conséquent une mesure à trois temps; tandis qu'en $\frac{6}{8}$ elles se divisent en deux fois trois et forment une mesure à deux temps.

Les différens temps d'une mesure sont ou *forts* ou *faibles*.

Dans les mesures à 4 temps, le premier et le troisième sont forts, le deuxième et le quatrième sont faibles.

Dans les mesures à 3 temps le premier est toujours fort, le deuxième et le troisième sont ordinairement faibles; il y a cependant des cas où le premier et le deuxième sont forts et le troisième faible, d'autres où le premier et le troisième sont forts et le deuxième faible.

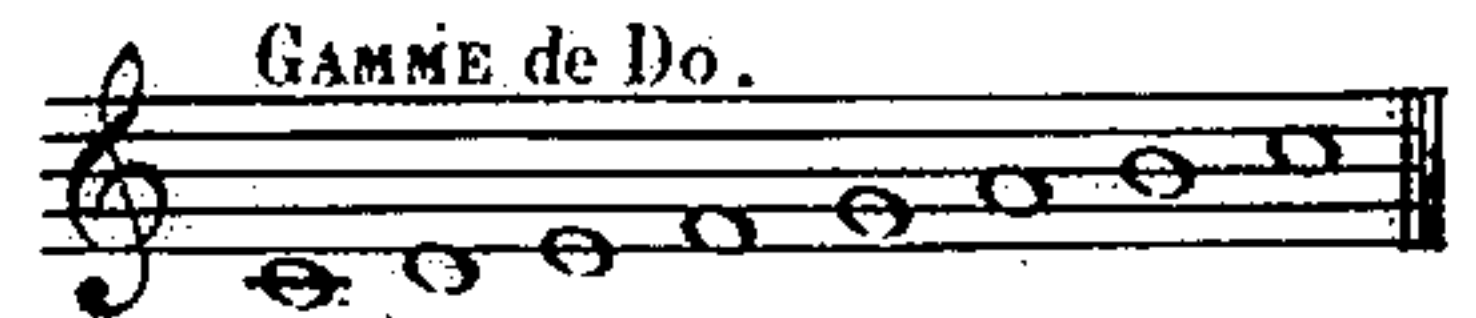
Dans les mesures à 2 temps le premier est toujours fort et le deuxième toujours faible.

Les temps eux-mêmes se subdivisent en parties fortes et en parties faibles; la première moitié d'un temps est toujours forte, et la seconde toujours faible.

CHAPITRE 5^{me}

DE LA GAMME. — DU TON ET DU DEMI-TON. — DES
ACCIDENS (dièze, bémol, et bécarre, double-dièze et double-bémol).

On appelle *gamme* la suite des sept notes de la musique auxquelles on ajoute une huitième, mais qui n'est que la répétition de la première. Ex :



Les intervalles dont se compose cette gamme ne sont pas tous pareils; ainsi il y a *un ton* entre *Ut* et *Bé*, tandis qu'il n'y a qu'un *demi-ton* entre *Mi* et *Fa*.

Une gamme doit toujours être composée de *cinq tons* et de *deux demi-tons*; de plus ces deux demi-tons doivent se trouver entre la troisième et la quatrième note et entre la septième et la huitième (1), comme dans l'exemple suivant :



Chaque ton peut aussi être partagé en deux demi-tons, comme on le verra au chapitre suivant sur la figure du clavier; mais pour indiquer ces demi-tons nouveaux on se sert de signes appelés *accidens*; ces accidens sont au nombre de cinq: 1^o le *dièze* (#), 2^o le *bémol* (b), 3^o le *bécarre* (̂), 4^o le *double dièze* (x ou x̂ ou ##), 5^o le *double bémol* (bb).

Le dièze hausse la note d'un demi-ton. — Le bémol baisse la note d'un demi-ton. — Le bécarre remet la note dans son état naturel après qu'elle avait été diézée ou bémolisée. — Le double dièze hausse la note d'un ton. — Le double bémol baisse la note d'un ton.

Il y a autant de dièzes et de bémols que de notes, c'est-à-dire sept.

Les dièzes se posent dans l'ordre suivant, de cinq en cinq notes en montant, ou de quatre en quatre notes en descendant.



Les bémols se posent dans l'ordre contraire, de cinq en cinq notes en descendant, ou de quatre en quatre notes en montant.



Dans un morceau de musique les dièzes, bémols, ou bécarres se posent immédiatement après la clef et dans l'intérieur des mesures. Ceux qui sont à la clef comptent pour tout le morceau, c'est-à-dire qu'ils affectent toutes les notes du morceau portant le même nom qu'eux; ceux qui ne se rencontrent qu'accidentellement dans les mesures n'affectent que les notes de ces mesures et ne comptent plus dans les mesures suivantes.

(1) Nous verrons plus loin la différence qu'il y a sous ce rapport entre les gammes MAJEURES et les gammes MINEURES quand nous connaîtrons ces deux termes.


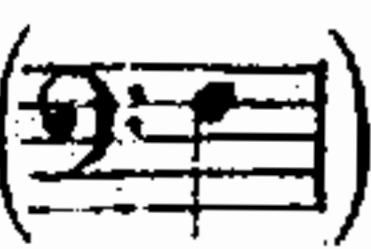
Au premier regard jeté sur ce clavier on voit que les touches noires sont placées alternativement par groupes de deux et par groupes de trois; c'est cette circonstance qui aidera le plus la mémoire à reconnaître les notes. En effet, il est très-facile de se rappeler, par exemple, que les touches blanches qui se trouvent à gauche des groupes de deux noires sont des Do; que celles qui se trouvent entre les deux noires sont des RÉ; que celle des deux noires qui est à gauche est Do♯ ou RÉ♭; que celle des trois noires qui est à droite est LA♯ ou SI♭, &c. Du reste aussitôt que l'élève connaîtra les touches blanches il connaîtra également les noires sans les avoir apprises; il n'aura qu'à se rappeler que ces dernières prennent toujours le nom de la touche blanche qui les précède, en y ajoutant en montant le mot *dièze*, et en descendant le mot *bémol*.

MONTÉ c'est aller de gauche à droite du clavier, et DESCENDRE c'est aller de droite à gauche; d'où il résulte que les notes graves (ou les basses) sont à gauche, et les notes aiguës (ou les dessus) à droite.

Remarquez que tous les dièzes et tous les bémols (à l'exception de Mi♯ et Si♯, et Do♭ et Fa♭) sont représentés par des touches noires; tandis que les touches blanches, tout en servant le plus souvent pour les notes naturelles, servent aussi à faire les doubles-dièzes et les doubles-bémols.

Remarquez aussi que la série des touches blanches (en partant de celle qui est à gauche du groupe de deux noires) représente parfaitement la gamme d'ur dont il a été question dans le chapitre précédent.

En prenant alternativement une touche blanche et une touche noire, dans l'ordre où elles se succèdent naturellement soit en montant soit en descendant, le clavier représente une série de demi-tons; mais en ne prenant que les touches blanches il y a un ton de l'une à l'autre toutes les fois qu'il s'en trouve une noire entre les deux; quand, au contraire, il n'y a pas de touche noire entre deux blanches (comme de Mi à Fa et de Si à Do) il n'y a qu'un demi-ton de l'une à l'autre.

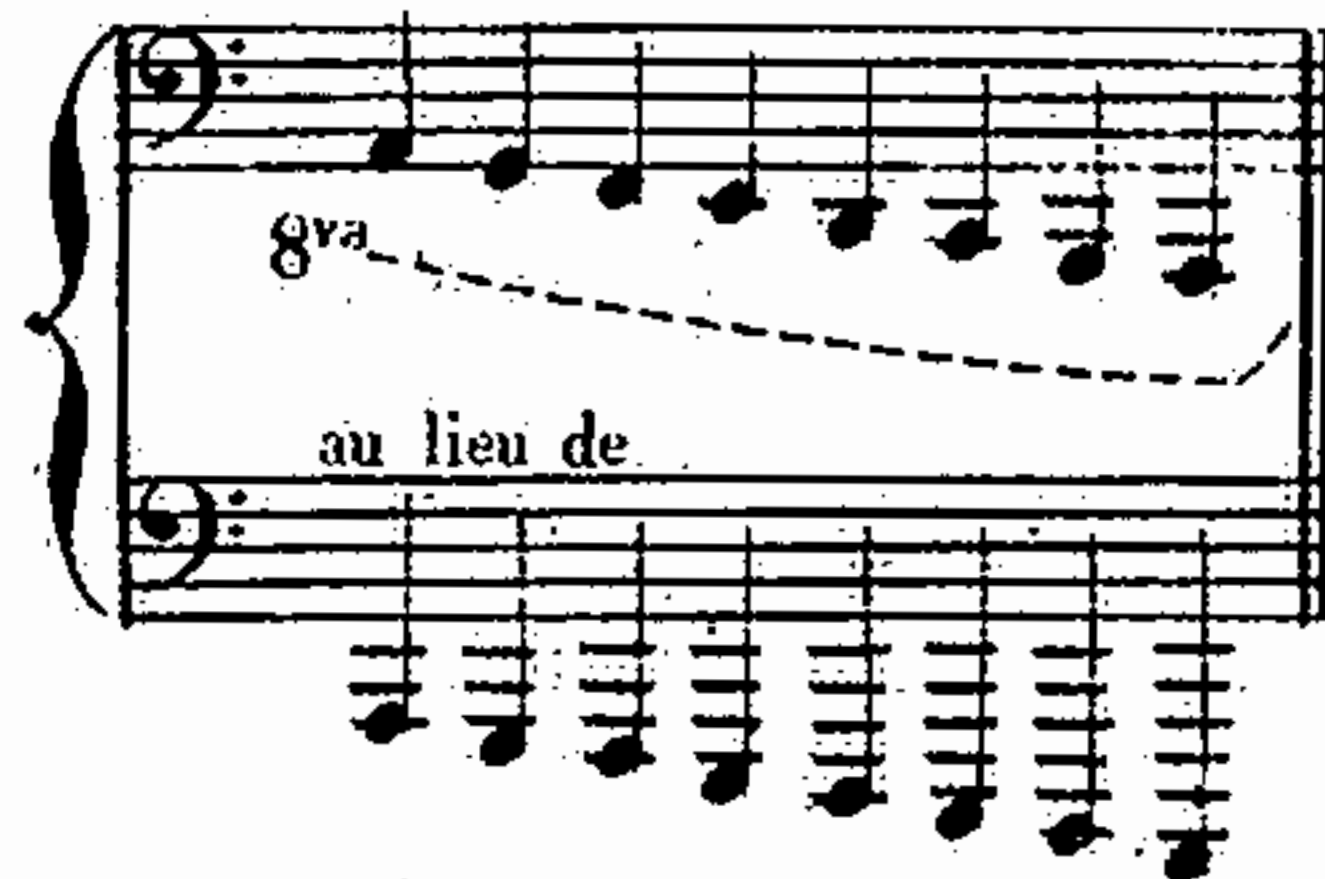
Pour ne pas se tromper d'octave en jouant on n'aura qu'à se rappeler que le SOL de la deuxième ligne en clef de SOL () se trouve dans la quatrième octave, et le FA de la quatrième ligne en clef de FA () dans la troisième octave. En comparant les autres notes à ces deux on ne pourra pas se tromper.

Nous avons vu dans le chapitre 1^{er} que pour reconnaître les notes qui se trouvent en dehors de la portée on ajoutait, en haut comme en bas, des lignes supplémentaires; mais quand ces dernières sont en trop grand nombre, comme dans la première et la septième octaves, il devient aussi très-difficile de les reconnaître; pour remédier à cet inconvénient on écrit les notes de la première octave comme celles de la seconde, en mettant au-dessous ce signe: 8^{va}-----, qui veut dire de les jouer une octave plus bas; et les notes de la septième octave comme celles de la sixième, en mettant le même signe au-dessus, ce qui veut dire de les jouer une octave plus haut.

EXEMPLE.



Ex:



(NOTA.) Après ce chapitre 6^{me} le maître fera lire à l'élève les chapitres 14^{me} et 15^{me} qui traitent de la position du corps et des mains et de la manière d'étudier; il lui fera jouer la première série d'exercices et les premières leçons, et il ne reviendra au chapitre 7^{me} et suivans que petit-à-petit et à mesure que les différentes difficultés qu'on rencontrera dans les leçons amèneront la nécessité de savoir et de comprendre les matières traitées dans ces chapitres.

CHAPITRE 7^{me}

DE LA LIAISON. — DU DÉTACHÉ. — DU PIQUÉ. — DU PORTÉ.

Le *lié*, le *détaché*, le *piqué* et le *porté* sont les quatre manières principales de toucher ou d'attaquer les notes du Piano.

Nous connaissons déjà la *liaison*, il en a été question au chapitre 3^{me}; mais là elle nous a servi à lier entre-elles deux ou plusieurs notes pareilles pour prolonger la valeur de la première, tandis que maintenant nous allons la mettre sur une série de notes différentes et dans ce cas elle signifie que toutes les notes qui se trouvent sous cette liaison doivent être touchées de manière à être liées les unes aux autres, c'est-à-dire qu'on ne doit lever celle que l'on vient de toucher qu'au moment même où l'on touche la suivante; il ne faut pas que l'on entende le moindre intervalle, le moindre silence, entre des notes liées, mais il faut aussi faire attention de ne pas tomber dans le défaut contraire, c'est-à-dire de ne lever la première note que quand la seconde est déjà touchée, car de cette manière on les entendrait ensemble.



Le *détaché* s'indique en mettant sur les notes de petits points ronds qui veulent dire de mettre un silence entre chacune de ces notes. La valeur de ce silence est parfaitement précisée car le *détaché* fait perdre à la note la moitié de sa valeur; ainsi une noire détachée n'a plus que la valeur d'une croche, une croche détachée n'a plus que la valeur d'une double-croche, &.



Le *piqué* s'indique en mettant sur les notes des points longs ressemblant à des virgules; il rend la note encore plus petite que le *détaché* car il lui enlève les trois-quarts de sa valeur; ainsi la noire piquée doit s'exécuter comme une double-croche, la croche piquée comme une triple-croche, &.



Le *porté* s'indique par le détaché surmonté de la liaison; l'effet qu'il produit est intermédiaire entre le lié et le détaché, à peu près comme si on touchait une suite de notes avec le même doigt, ou bien encore comme si la note ne perdait que le quart de sa valeur; ainsi on exécuterait les croches portées comme des doubles-croches pointées, les noires portées comme des croches pointées, &c.

Très-souvent, dans un morceau, ces différents signes se trouvent employés dans une même phrase; il faut alors, de la part de l'exécutant, une grande attention et une non moins grande habitude pour les observer et pour les faire sentir.

Ex:

CHAPITRE 8^{me}

DES SYNCOPES. — DU TRIOLET. — DU SEXTOLET. —

DES NOTES SURABONDANTES.

Il y a ordinairement *syncope* quand une ou plusieurs notes d'une certaine valeur se trouvent entre deux autres notes qui n'ont que la moitié de la valeur des premières; ainsi il y a syncope quand une ou plusieurs blanches se trouvent entre deux noires, une ou plusieurs noires entre deux croches, &c; la note qui produit la syncope commence toujours sur un temps faible et se prolonge sur le temps fort suivant, ou bien elle commence sur la partie faible d'un temps pour se prolonger sur la partie forte du temps suivant. Dans les exemples qui suivent les notes syncopées sont marquées d'une petite croix (+).

Ex:

Quand les syncopes se prolongent au-delà de la mesure on est obligé d'employer la liaison pour former la valeur d'une blanche avec deux noires, la valeur d'une noire avec deux croches, &c.

Ex:

Les notes qui sont de chaque côté de la note syncopée peuvent être divisées en valeurs plus petites ou être remplacées par des silences sans que la syncope cesse d'exister.



Dans tous ces cas la syncope est *régulière* parceque les deux notes qui sont de chaque côté des notes syncopées sont de même valeur. On dit que la syncope est *brisée* quand la valeur de ces deux notes n'est pas la même. Voyez dans l'exemple suivant:

Ex:

Nous avons vu au chapitre 2^{me} qu'ordinairement on met, par exemple, deux croches ou quatre doubles croches pour une noire ou pour un temps; mais il arrive assez souvent que l'on mette trois notes pour un temps au lieu de deux; ces trois notes prennent alors le nom de *triolet*, et pour qu'on le reconnaisse bien on met au-dessus ou au-dessous un petit 3. D'autres fois on met six notes pour quatre et ce groupe de six prend le nom de *sextolet* ou *double-triolet*; on l'indique par un petit 6.

Il est bien entendu que comme ces trois notes prennent la place de deux, et les six la place de quatre, il faut les jouer un tiers plus vite, de manière à ce que leur exécution ne prenne pas plus de temps qu'on n'en mettrait pour les deux ou pour les quatre.

EXEMPLE de TRIOLETS.

EXEMPLE de SEXTOLETS.

Dans la musique de piano on emploie même des valeurs encore plus irrégulières, comme des groupes de 5, 7, 9, 10, 11, 12 notes, et même davantage; c'est ce qu'on appelle des *notes surabondantes*. On place alors au-dessus ou au-dessous du groupe le chiffre qui indique le nombre de notes dont il se compose; mais, comme pour les triolets et les sextolets, ce groupe ne doit pas prendre plus de temps dans l'exécution que celui voulu pour la valeur du temps ou de la mesure.

CHAPITRE 9^{me}.

DES ABRÉVIATIONS. — DE LA REPRISE. — DU RENVOI. — DU POINT-D'ORGUE.

En musique on représente souvent plusieurs notes par une seule ou par un signe qui les remplace; c'est ce que l'on appelle des *abrégations*. Dans les exemples suivans les abrégations sont sur la première portée et la manière de les exécuter sur la seconde.

ABRÉVIATIONS.

Huit notes remplacées par une.

Quatre notes remplacées par une.

EXÉCUTION.

Seize notes remplacées par une.

Notes remplacées par des signes.

Quand une phrase musicale doit être répétée on ne l'écrit qu'une fois et on met deux points à côté de la dernière barre de mesure, que l'on double dans ce cas. C'est ce qu'on appelle une *reprise*.

Ex: 

D'autres fois, quand la fin du morceau est pareille au commencement, on ne l'écrit pas non plus deux fois, mais on se sert d'un signe appelé *renvoi* (♯) qui veut dire de reprendre à l'endroit où se trouve un signe pareil.

Au lieu du renvoi on se sert souvent des deux lettres majuscules *D. C.* qui signifient *Da Capo*; ces deux mots veulent dire de retourner au commencement du morceau.

Dans les deux cas on met le mot *Fin* au-dessus de la barre où l'on doit s'arrêter après avoir observé le renvoi ou le *Da Capo*.

Ex: 

Enfin il arrive quelquefois que toute une reprise est pareille à l'exception de la dernière ou des deux ou trois dernières mesures. Dans ce cas encore on n'écrit la reprise qu'une fois et on met sur les mesures qui ne sont pas pareilles: 1^{re} fois et 2^{me} fois, ou bien 1^{re} et 2^{de}. On joue alors la reprise jusqu'aux deux points, on la recommence comme habituellement, on saute la mesure sur laquelle il y a 1^{re} fois pour faire à sa place celle qui porte 2^{me} fois, et on passe à la reprise suivante.

Ex: 

Le *point-d'orgue* est un demi-rond au milieu duquel on met un point (◌̣). Ce signe se met sur les notes et sur les silences dont l'exécutant peut alors à volonté allonger la valeur; mais il est bien entendu qu'il ne fait son effet que sur la note ou le silence sur lesquels il est placé.

Quelquefois, après le point-d'orgue, on ajoute une série de petites notes qui prennent elles-mêmes, et par extension, le nom de point-d'orgue, de *point final* ou de *Cadenza*.

Ex: 

CHAPITRE 10^{me}.

DES NOTES D'AGRÉMENT. — DU TRÉMOLO. — DES ACCORDS PLAQUÉS ET DES ACCORDS ARPÉGÉS.

Il y a quatre sortes de *notes d'agrément*: l'appogiature, le Gruppetto, le Trille et le Mordente.

L'*appogiature* est une petite note placée devant une grande qui prend alors le nom de note principale; la petite note peut être supérieure ou inférieure à la note principale.

Il y a deux sortes de petites notes: celles qui sont traversées par une petite barre (♯) et celles qui ne le sont pas (♮).

Celles qui ne sont pas traversées par la petite barre prennent la moitié de la valeur de la note principale.

EXEMPLE.

APPOGIATURE.

EFFET.

Dans l'ancienne musique on se servait beaucoup de cette manière d'écrire, mais dans la musique moderne on l'a abandonnée et on écrit les notes en toutes lettres comme dans l'*effet*. C'est très bien vu pour deux raisons: d'abord la lecture en est bien plus facile et ensuite on n'est plus sujet à les confondre avec les suivantes.

Lorsque la petite note est traversée d'une barre elle prend bien aussi sa valeur sur la note principale, mais cette valeur est très petite et doit être exécutée avec rapidité. Ex:

APPOGIATURE.

EFFET.

Quelquefois l'appogiature précède des doubles notes, d'autres fois elle est double elle-même, mais dans les deux cas il n'y a rien de changé à la manière de l'exécuter.

Ex:

Quelquefois les petites notes sont au nombre de deux et même trois; dans les deux cas elles doivent aussi être exécutées avec vivacité.

Ex:

Quand les petites notes sont au nombre de quatre elles prennent le nom de *Grupetto*; au lieu de les écrire on les représente souvent par ce signe \approx qui porte le même nom. Le signe se met sur la note principale ou à côté, mais dans tous les cas les quatre notes qu'il représente sont: la 1^{re} supérieure à la note principale, la 2^{me} la note principale elle-même, la 3^{me} inférieure à la principale et la 4^{me} encore la note principale.

Souvent la note supérieure ou la note inférieure à la principale, et quelquefois toutes les deux, sont affectées d'un accident que l'on indique au-dessus ou au-dessous du signe.

Ex:

Le *Trille* est un battement précipité et alternatif entre la note principale et sa note immédiatement supérieure; il s'indique par les deux lettres *tr*, ou *trmm*.

Le trille doit commencer et finir par la note principale.

Ex:

EFFET.

Quelquefois le trille est précédé ou suivi d'une ou de plusieurs petites notes; dans le premier cas c'est une *Préparation*, dans le second une *Terminaison*; d'autres fois il y a préparation et terminaison. Ex:

Le trille se fait aussi avec une double note et quelquefois double lui-même ; dans ce dernier cas le signe doit être indiqué pour chaque note.

Ex:

Pour que le trille fasse bon effet il doit être fait avec une grande vivacité et une égalité parfaite ; le nombre de notes dont il se compose n'est pas absolument déterminé, il faut tâcher d'en faire le plus possible pendant la valeur de la note principale.

Le *Mordente* ou *Mordant* n'est autre chose qu'un trille très-court puisqu'il ne se compose que de deux petites notes ; on l'indique par ce signe ω et il s'exécute comme l'appogiature de deux notes.

Ex:

On obtient le *Tremolo* en exécutant de certaines batteries d'une manière assez précipitée pour leur faire produire un effet de sons tremblans. Quelquefois on l'écrit en toutes notes, dans ce cas le nombre des notes est déterminé et elles doivent être exécutées en mesure ; d'autres fois il est écrit abrégativement et dans ce cas on doit, comme le trille, l'exécuter le plus rapidement possible pendant la durée de la note ou de la mesure.

Ex:

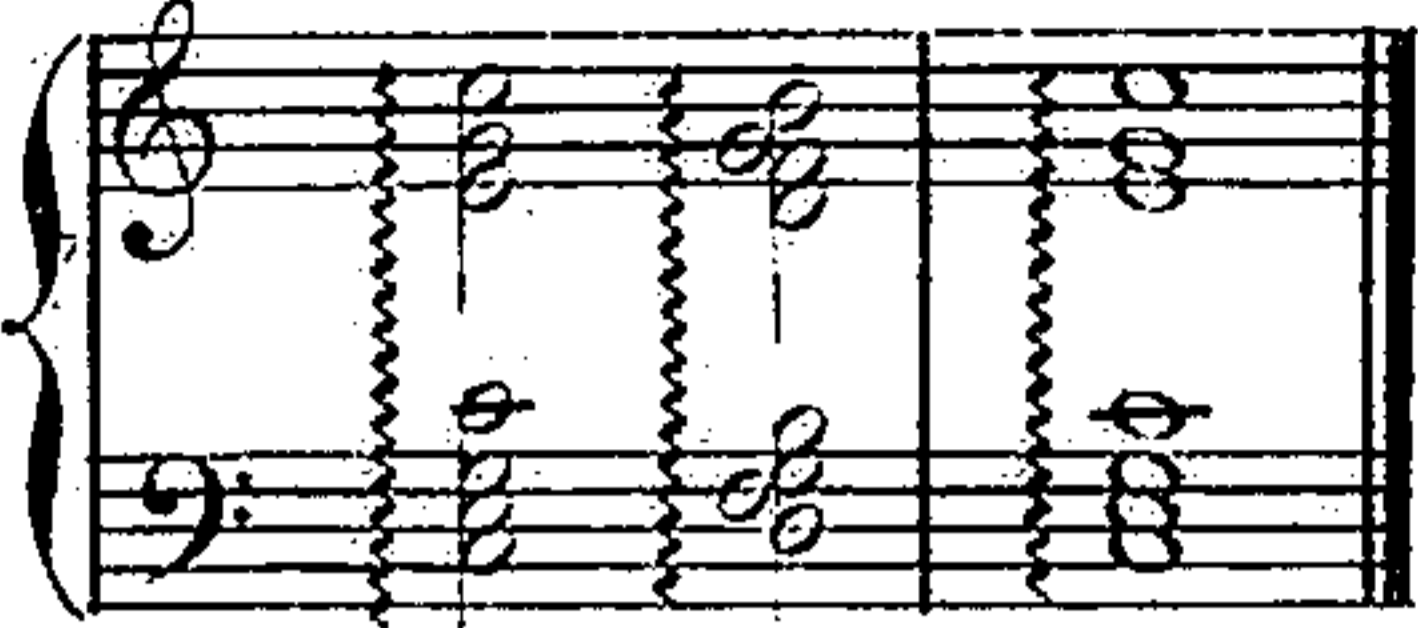

On nomme *Accord* la réunion de plusieurs notes. Au piano, quand toutes les notes d'un accord sont touchées simultanément on dit que cet accord est *plaqué* ; quand au contraire les différentes notes dont il se compose sont touchées successivement et très-rapidement, en commençant par la plus grave, on dit que cet accord est *arpégé*.

On plaque un accord quand les notes dont il se compose sont superposées sans signe particulier: ; quand il doit être arpégé on le fait précéder de ce signe

Ex:

Effet:

Quelquefois le signe qui indique l'arpège traverse les deux portées et produit son effet sur les deux mains. Dans ce cas c'est la main gauche qui commence et la main droite ne vient qu'après, mais il faut toujours qu'à la fin de l'arpège toutes les notes se trouvent réunies.

Ex:  EFFET. 

CHAPITRE 11^{me}

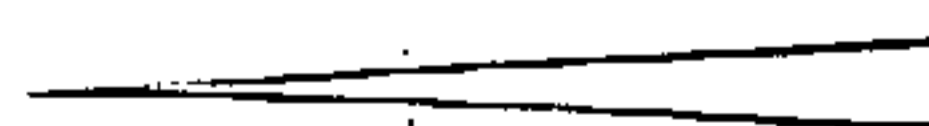
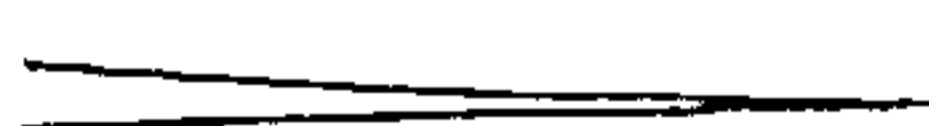
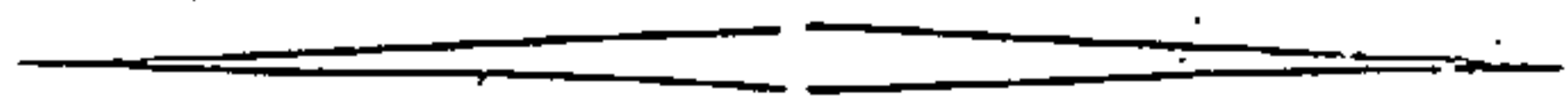
DES ACCENS. — DES NUANCES. — DU MOUVEMENT. —
DU MÉTRONOME.

Rien n'est plus monotone et plus fatigant à entendre qu'un morceau de piano dans lequel les *nuances* du *fort*, du *faible*, &c., et les autres *accens* qui peuvent y être indiqués ne sont pas observés, fut-il, sous tous les autres rapports parfaitement exécuté.

Si donc l'élève veut que son morceau fasse plaisir et le plus d'effet possible il faut qu'il s'astreigne à la rigoureuse observation des signes et des termes qui vont suivre.

Quand cet accent (Λ) est placé sur une note il indique qu'il faut appuyer, accentuer cette note plus fortement que celles sur lesquelles il ne se trouve point.

Quand le même signe est tourné de côté (>) il s'applique ordinairement à deux notes et veut dire de toucher la première plus fort et la seconde plus faible; dans ce cas la seconde note est souvent détachée ou piquée.

Quand le signe est plus grand, qu'il se trouve par conséquent sous un plus grand nombre de notes et qu'il est tourné dans ce sens  il veut dire d'augmenter le son graduellement; quand il est tourné dans le sens inverse  il veut dire, au contraire, de diminuer le son petit-à-petit. Enfin quand les deux signes sont réunis  on doit progressivement augmenter la force du son jusqu'au milieu, et à partir de là le diminuer de même.

Par le mot *mouvement* on désigne en général les différents degrés de vitesse ou de lenteur dans lesquels les morceaux de musique doivent être exécutés.

Voici un tableau des principaux termes italiens employés pour indiquer les accens, les nuances et les mouvements, avec leur traduction et leurs abréviations.

TERMES ITALIENS QUI INDIQUENT LES NUANCES.

Termes italiens.	Abréviations.	Significations.	Termes italiens.	Abréviations.	Significations.
<i>Pianissimo</i>	pp	Très-doux, Très-faible.	<i>Ad libitum</i>	ad lib:	À volonté.
<i>Piano</i>	p	Doux, Faible.	<i>A piacere</i>		À plaisir.
<i>Forte</i>	f	Fort.	<i>Semplice</i>		Avec simplicité.
<i>Fortissimo</i>	ff	Très-fort.	<i>Stringendo</i>		En serrant.
<i>Sotto voce</i>	sv	Tout bas.	<i>Con colore</i>		Avec chaleur.
<i>Dolce</i>	dol	Doux.	<i>Con fuoco</i>		Avec feu.
<i>Mezzo piano</i>	mp	Demi-faible.	<i>Con forza</i>		Avec force.
<i>Mezzo forte</i>	mf	Demi-fort.	<i>Espressivo</i>	espress:	Avec expression.
<i>Rinforzando</i>	rinf	En renforçant peu à peu.	<i>Con anima</i>		Avec âme.
<i>Sforzando</i>	sf, ou sfz	En renforçant subitement.	<i>Con grazia</i>		Avec grâce.
<i>Crescendo</i>	cres	En augmentant de force.	<i>Con gusto</i>		Avec goût.
<i>Decrescendo</i>	deeres	En diminuant de force.	<i>Languido</i>		Languissant.
<i>Smorzando</i>	smorz	En éteignant.	<i>Lusingando</i>		En caressant.
<i>Diminuendo</i>	dim	En diminuant.	<i>Leggiero</i>	legg:	Léger.
<i>Ritardando</i>	ritard	En retardant.	<i>A Tempo, ou Tempo I^o</i>		Premier mouvement.
<i>Rallentando</i>	rall	En ralentissant.	<i>Cantando</i>		En chantant.
<i>Ritenuto</i>	rit	En retenant.	<i>Legato</i>		Lié.
<i>Accelerando</i>	accel	En pressant.	<i>Scherzando</i>	scherz:	En badinant.
<i>Ben marcato</i>		Bien marqué.	<i>Staccato</i>	stacc:	Détaché.

TERMES QUI INDIQUENT LE MOUVEMENT.

<i>Grave</i>	Grave. Le plus lent de tous les mouvements.	<i>Moderato</i>	Mod ^{to}	Modéré.
<i>Largo</i>	Large. Sévère.	<i>Tempo giusto</i>		Temps juste. Ni trop vite ni trop lent.
<i>Larghetto</i>	Moins lent que Largo.	<i>Allegretto</i>	All ^{to}	D'une vivacité modérée.
<i>Adagio</i>	Posément.	<i>Allegro</i>	All ^o	Vif. Gai.
<i>Lento</i>	Lentement.	<i>Vivace</i>		Avec vivacité.
<i>Maestoso</i>	Majestueux.	<i>Con brio</i>		Avec éclat.
<i>Andante</i>	And ^{te}	<i>Presto</i>		Rapide.
<i>Andantino</i>	And ^{no}	<i>Prestissimo</i>		Très-rapide. Très-vif.

TERMES QUE L'ON AJOUTE QUELQUEFOIS AUX PRÉCÉDENS POUR LES MODIFIER.

<i>Poco a poco</i>	Peu à peu.	<i>Quasi</i>	Presque.
<i>Sempre</i>	Toujours.	<i>Doloroso</i>	Douloureux.
<i>Non troppo</i>	Pas trop.	<i>Risoluto</i>	Bien décidé. Résolu.
<i>Molto ou assai</i>	Beaucoup.	<i>Agitato</i>	Agité.
<i>Mosso</i>	Animé.	<i>Con impeto</i>	Avec impétuosité.
<i>Con moto</i>	Avec mouvement.	<i>Misterioso</i>	Mystérieusement.

Les compositeurs modernes prennent maintenant l'habitude de marquer les mouvements au moyen des chiffres du Métronome, et ils ont très-raison. Les termes italiens sont souvent mal interprétés et quelquefois pas même connus; le Métronome, au contraire, donne le mouvement avec une grande précision; en voici l'explication. Je suppose une mesure en quatre temps: si le mouvement indiqué est, par exemple, $(100 = \text{♩})$ cela veut dire que le Métronome, avec la lentille au U° indiqué, devra battre quatre fois pendant une mesure puisqu'il entre quatre noires dans une mesure de quatre temps; s'il y avait $(100 = \text{♩})$ le balancier ne battrait plus que deux fois dans la mesure, ce qui doublerait le mouvement; si enfin on indiquait $(100 = \text{♩})$ l'instrument devrait faire huit battements pendant la mesure, ce qui donnerait un mouvement plus lent de moitié que celui de la noire.

CHAPITRE 12^{me}

DES INTERVALLES, — DES GENRES. — DES MODES. — DE LA GAMME MINEURE RELATIVE. — DU TON (considéré comme tonique d'un morceau).

En analysant la gamme de Do, au chapitre 5^{me}, nous avons vu que toutes les notes de cette gamme ne sont pas à la même distance les unes des autres; ainsi il y a un ton de Do à Ré, tandis qu'il n'y a qu'un demi-ton de Mi à Fa. La distance qu'il y a d'une note à une autre prend, en musique, le nom d'*Intervalle*.

Les intervalles prennent des noms différents selon le degré d'éloignement des deux notes dont ils sont formés. Voici les intervalles que l'on trouve dans la gamme avec leurs noms respectifs.



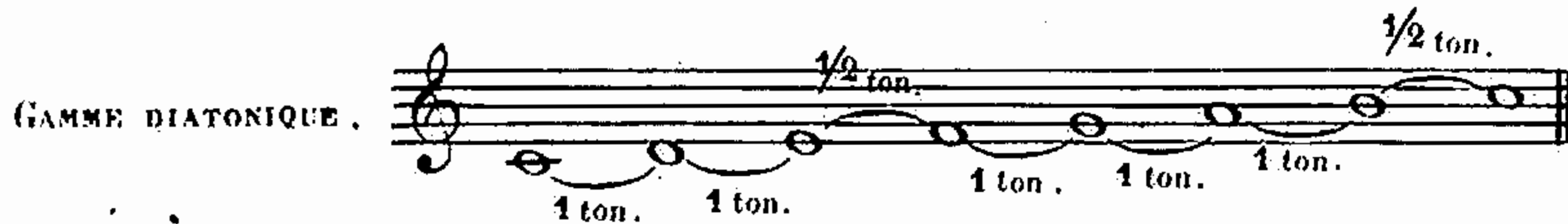
Ces intervalles sont *naturels* parce que les notes dont ils se composent sont telles qu'on les trouve dans la gamme. Mais les intervalles peuvent être *altérés*, c'est-à-dire rendus plus grands ou plus petits au moyen des acci-dens; on dit alors qu'ils sont *augmentés*, *diminués*, *majeurs*, *mineurs*, *justes* et *parfaits*.

	Seconde mineure, composée d'un demi-ton. Seconde majeure, composée d'un ton. Seconde augmentée, composée d'un ton et demi.		
SECONDES.			
	Tierce diminuée, 1 ton.	Tierce mineure, 1½ ton.	Tierce majeure, 2 tons.
TIERCES.			
	Quarte diminuée, 2 tons.	Quarte juste, 2½ tons.	Quarte augmentée, 3 tons.
QUARTES.			
	Quinte diminuée, 3 tons.	Quinte parfaite, 3½ tons.	Quinte augmentée, 4 tons.
QUINTES.			
	Sixte mineure, 4 tons.	Sixte majeure, 4½ tons.	Sixte augmentée, 5 tons.
SIXTES.			
	Septième diminuée, 4½ tons.	Septième mineure, 5 tons.	Septième majeure, 5½ tons.
SEPTIÈMES.			

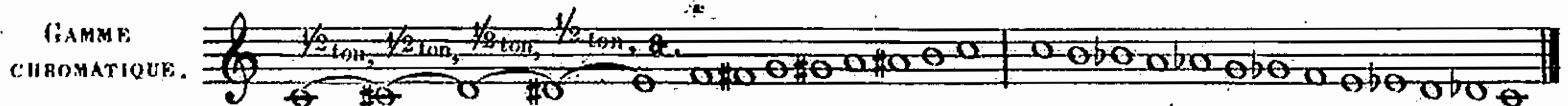
L'octave ne s'altère jamais.

Il y a en musique trois *genres*.

1^{er}. Le genre *diatonique* qui procède par tons et demi-tons. La gamme suivante, que nous connaissons déjà, est donc du genre diatonique.



2^e. Le genre *chromatique* qui procède toujours par demi-tons. Notez qu'on se sert ordinairement des dièses pour produire les demi-tons montans et des bémols pour produire les demi-tons descendans.

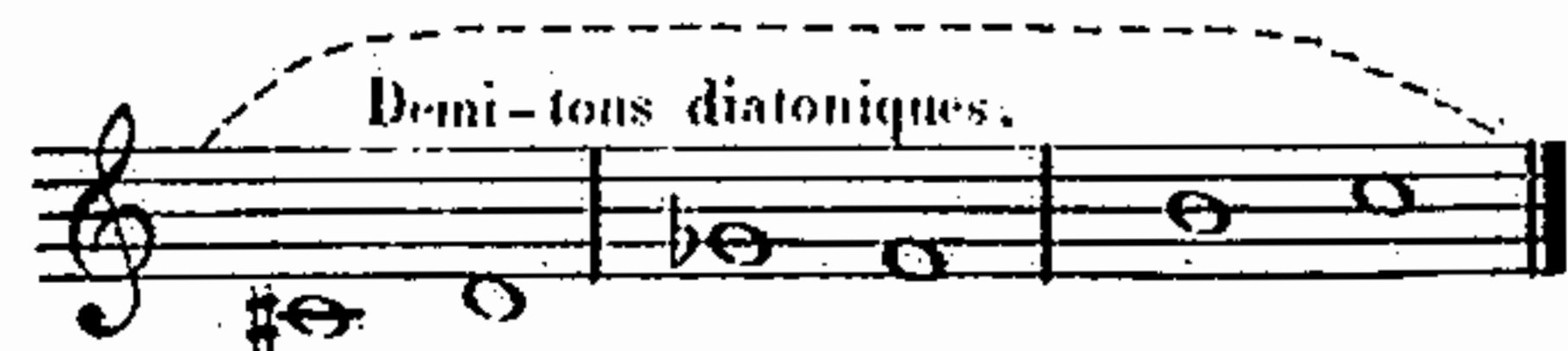


Remarquez qu'il y a deux sortes de demi-tons: le demi-ton diatonique et le demi-ton chromatique.

Un demi-ton est chromatique quand les deux notes qui le représentent portent le même nom. Ex:



Il est diatonique quand les deux notes qui le représentent portent des noms différens. Ex:



3^e. Le genre *enharmonique* qui consiste à changer un dièse en bémol, ou un bémol en dièse, comme Do # en Ré b, Sol b en Fa #, &c. Ces deux notes, quoique portant des noms différens, se font au piano sur la même touche. Ex:



Il importe fort peu à un pianiste, simple exécutant, de savoir pourquoi un auteur a écrit un FA # plutôt qu'un SOL b, Do b plutôt que Si naturel, SOL * plutôt que LA naturel, &c. Si je touche cette question ici, ce n'est pas pour la démontrer théoriquement ou harmoniquement, c'est seulement pour aller au-devant d'une observation que les élèves font souvent aux maîtres, à savoir par exemple: pourquoi le compositeur n'a pas écrit LA naturel au lieu de Si b ou SOL *, prétendant, à tort certainement, que le premier serait plus facile à lire et à trouver sur le clavier que les deux autres. La raison la voici: c'est qu'il y a une petite différence entre FA # et SOL b, entre Si naturel et Do b, entre LA naturel et SOL *; cette différence on peut parfaitement la faire sentir sur le Violon, le Violoncelle, la Flûte, &c, mais cela est impossible au piano parceque les-deux notes se font sur la même touche. Malgré cela un compositeur ferait une faute d'orthographe musicale très-grave s'il écrivait l'une de ces notes pour l'autre.

Il y a deux *modes*: le mode majeur et le mode mineur. C'est la *tierce* qui caractérise le mode:

quand elle est majeure le mode est majeur, quand elle est mineure le mode l'est également.

Dans les gammes c'est encore la tierce, mais aussi la position respective des tons et des demi-tons qui détermine si telle ou telle gamme est du mode majeur ou du mode mineur. Quand les deux demi-tons d'une gamme se trouvent entre le 3^me et le 4^me et entre le 7^me et le 8^me degrés, cette gamme est du mode majeur; dans ce mode la gamme descendante est pareille à la gamme montante, c'est-à-dire que les demi-tons se trouvent aux mêmes places. Dans la gamme du mode mineur il n'en est pas ainsi, la gamme mineure descendante n'est pas pareille à la gamme montante; en montant les demi-tons se trouvent du 2^me au 3^me et du 7^me au 8^me degrés, en descendant ils sont entre le 6^me et le 5^me et entre le 3^me et le 2^me.

Ex: d'une gamme du mode majeur.

Ex: d'une gamme du mode mineur.

Comme tout morceau de musique est extrait d'une gamme quelconque il s'en suit naturellement que quand un morceau est extrait d'une gamme majeure il est majeur, et qu'il est mineur quand il est extrait d'une gamme mineure.

Remarquez la ressemblance que la gamme de *La mineur* descendante a avec la gamme de *Do majeur*, en ce sens qu'il n'y a d'accidens ni dans l'une ni dans l'autre; cette ressemblance prouve qu'il y a une certaine parenté entre ces deux gammes. Chaque gamme majeure est en relation de cette manière avec une gamme mineure et on dit alors que telle gamme mineure est *relative* de telle autre gamme majeure.

Le mot *ton* a deux significations. Au chapitre 5^me nous l'avons déjà vu, considéré comme intervalle diatonique; ainsi on dit dans ce sens qu'il y a un ton de *Do* à *Re*, un demi-ton de *Mi* à *Fa*, &c. Dans sa nouvelle acception il désigne qu'un morceau de musique est en *Ut*, en *Si b*, en *Fa #*, &c, c'est-à-dire qu'il est extrait d'une des gammes commençant par ces notes. Ne confondez pas, du reste le *ton* avec le *mode*, car il y a des morceaux dans le ton d'*Ut majeur* et d'autres dans celui d'*Ut mineur*.

Remarquez, en comparant les deux gammes ci-dessus, que celle de *La mineur* se trouve un ton et demi (une tierce mineure) au-dessous de celle de *Do majeur*; cette observation va nous permettre de poser que *la gamme relative mineure d'une gamme majeure se trouve toujours une tierce mineure au-dessous de cette dernière*.

Le ton d'un morceau est toujours déterminé par le nombre des dièzes ou des bémols qui sont à la clef.

(1) Quelques auteurs adoptent les gammes mineures d'après l'exemple suivant, et dans ce cas la gamme est pareille en montant et en descendant.

Cette gamme est mauvaise et rejetée par le Conservatoire parcequ'elle n'est pas diatonique. En effet, une gamme diatonique doit se composer de cinq tons et de deux demi-tons; or dans celle-ci on trouve trois tons, trois demi-tons et, du 6^me au 7^me degré, un ton et demi.

mais rien de ce qui est à la clef ne détermine le mode et, pour reconnaître ce dernier, l'embarras des élèves est d'autant plus grand que les mêmes accidents indiquent le ton majeur et son relatif mineur. Je résoudrai cette difficulté après avoir donné le tableau de tous les tons majeurs et mineurs.

Quand il n'y a aucun accident à la clef on est en Do MAJEUR ou en LA MINEUR.

TONS MAJEURS DIÈZÉS ET LEURS RELATIFS MINEURS.

Remarquez que la tonique du ton majeur diézé est toujours un degré au-dessus du dernier dièze, et celle du ton mineur un degré au-dessous.

TONS MAJEURS BÉMOLISÉS ET LEURS RELATIFS MINEURS.

Remarquez que la tonique du ton majeur bémolisé est toujours une quinte, et celle du ton mineur une tierce au-dessus du dernier bémol. — Remarquez encore qu'aussitôt qu'il y a au moins deux bémols à la clef l'avant-dernier donne toujours le ton majeur dans lequel on est.

Lorsqu'on sait bien en quel ton majeur ou mineur on peut être avec un certain nombre d'accidents à la clef il ne s'agit plus que de savoir distinguer le mode dans lequel le morceau est écrit. Une simple observation peut aider à le reconnaître: Prenez la quinte du ton majeur et parcourez le morceau, si cette quinte se présente à vous sans accident vous êtes en majeur, et si elle est altérée par un #, par un b ou par un x vous êtes en mineur. Ex:

Dans le 1^{er} exemple il n'y a pas d'accidents à la clef, on est donc en Do MAJEUR ou en LA MINEUR; la quinte de Do est Sol; à la lettre A ce Sol n'est pas altéré, on est en Do majeur; à la lettre B il est diézé, on est en LA mineur. Analysez de même les trois autres exemples.



CHAPITRE 13^{me}.

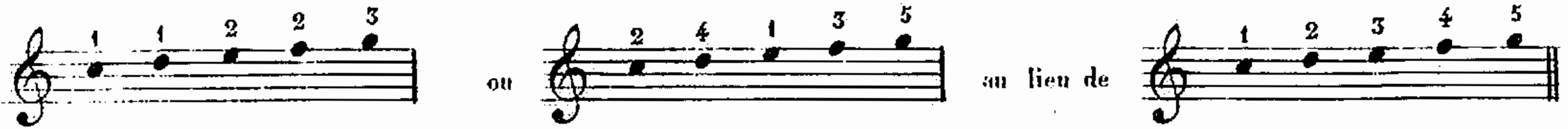
DU DOIGTÉ.

Une des choses les plus importantes pour un pianiste, la plus importante peut-être, s'il veut parvenir à toucher du piano d'une manière nette et courante, avec goût et expression, c'est d'avoir un bon doigté; sans cette condition il y aura toujours de l'hésitation dans son jeu, et quand on hésite on ne peut mettre dans son exécution ni chaleur ni expression.

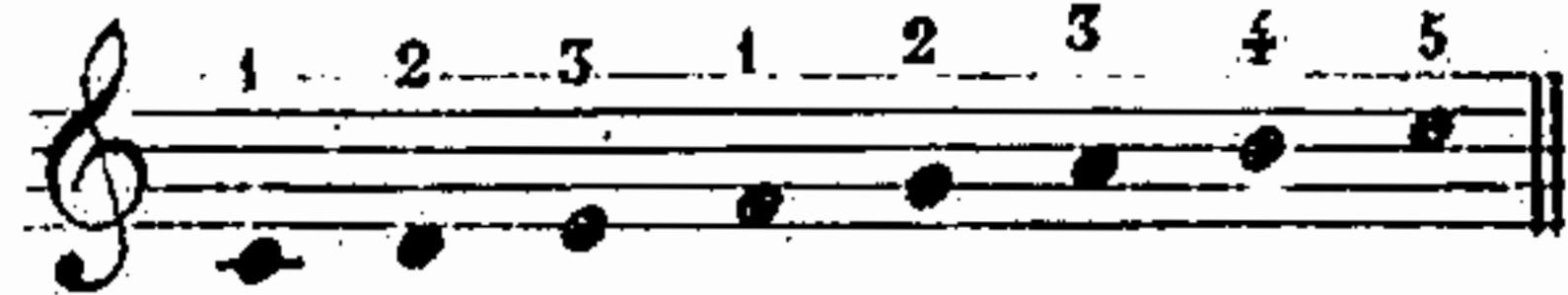
Voici les principales règles à suivre pour acquérir l'habitude d'un bon doigté.

Les doigtés principaux sont au nombre de six : 1^o le doigté *naturel*, 2^o le doigté *par extension*, 3^o le doigté *par contraction*, 4^o le doigté des *notes répétées*, 5^o le doigté des *accords plaqués* et des *accords arpégés*, 6^o le doigté *de substitution*.

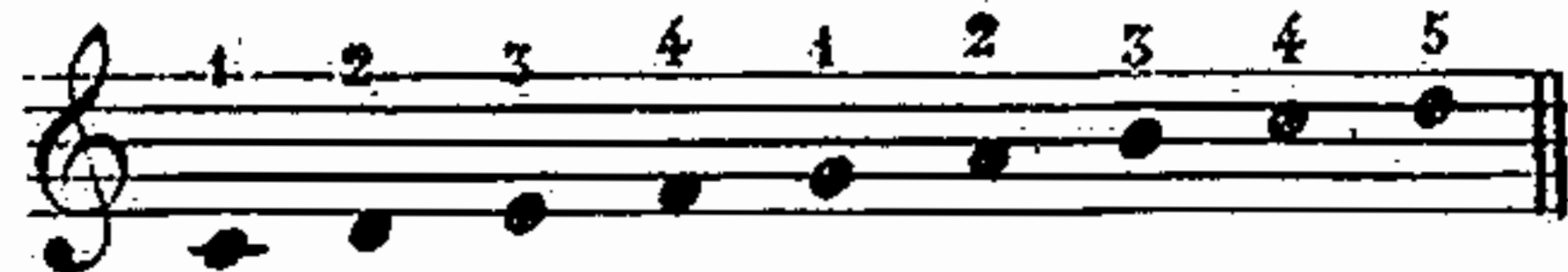
Le doigté *naturel* consiste : 1^o à mettre le doigt suivant sur la touche suivante quand les touches se suivent naturellement; ainsi il serait ridicule et mauvais de doigter ces cinq notes de cette manière :



2^o A passer le pouce sous le 3^{me} et le 4^{me} doigts et ceux-ci sur le pouce de manière à avoir, autant que possible, le petit doigt sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse (1); ainsi dans une gamme commençant par une touche blanche la main droite commence ordinairement par le pouce et passe ce dernier sous le troisième doigt pour finir avec le cinquième. Ex :



Mais il est évident que si cet exemple, au lieu de s'arrêter à l'*Ut*, allait jusqu'au *Ré* il manquerait un doigt si on passait le pouce sous le troisième; il faudrait nécessairement le passer sous le quatrième doigt pour avoir le cinquième sur la note la plus élevée. Ex :



Le meilleur moyen, pour trouver le bon doigté de passages semblables, consiste à chercher le doigté d'une phrase montante en descendant (en commençant avec le 5^{me} doigt si c'est une touche blanche) et celui d'une phrase descendante en montant (en commençant par le 1^{er} doigt si c'est une touche blanche).

3^o Lorsqu'il se rencontre des touches noires qui empêchent l'application de la règle ci-dessus il faudra prendre le doigté de la gamme du ton dans lequel le passage est écrit, car il faut autant que possible éviter l'emploi du 1^{er} et du 5^{me} doigts sur les touches noires, à moins que la position de la main ne les y porte naturellement.

Remarquez, du reste, que c'est bien à tort que les élèves se font un épouvantail d'un certain nombre d'accidents qui se trouvent à la clef, parcequ'un passage, par exemple, où les cinq touches noires sont employées est bien plus facile à doigter qu'un passage en *Ut*; dans le premier les touches noires indiquent elles-mêmes où il faut passer le pouce, ce qui n'a pas lieu dans le second. En commençant trouvera toujours de la difficulté à doigter la gamme d'*Ut*, tandis qu'il doigtera immédiatement comme il faut la gamme de *Si*.

Le doigté *par extension* consiste à sauter avec un doigt par-dessus une, deux ou trois touches quand

(1) Il est bien entendu que ceci est pour la main droite et que pour la main gauche cela se trouve naturellement renversé.

Dans les accords composés de quatre notes le doigt qui reste doit se trouver où est l'intervalle le plus grand, à moins que cet intervalle ne soit fait par le pouce et le 2^{me} doigt; dans ce cas encore le doigt restant se met où il y a le plus de notes après le plus grand intervalle. La conformation de la main doit aussi être prise en grande considération, car il y a des personnes qui toucheront plus facilement un accord en laissant le 4^{me} doigt sans emploi, tandis que d'autres laisseront le 5^{me}.

Ex:

Dans les accords de cinq notes le pouce en fait souvent deux et l'un des doigts intérieurs reste sans emploi. Ex:

Mais quelquefois une touche noire peut empêcher le double emploi du pouce, et dans ce cas on est bien obligé de se servir des cinq doigts. Ex:

Le doigté des *accords arpégés* est toujours pareil à celui des accords plaqués; il n'y a d'exception que pour les accords de cinq notes où il est impossible de prendre deux fois le pouce, et dans ce cas on se sert des cinq doigts ou on passe un doigt sur le pouce.

Ex:

Nous avons vu plus haut que dans les traits il fallait éviter autant que possible le pouce et le 5^{me} doigt sur les touches noires; dans les accords plaqués et brisés qui ne dépassent pas l'octave ces deux doigts sont au contraire d'un emploi fréquent et même nécessaire.

Le doigté de *substitution* consiste à changer de doigt sur une note sans la répéter; le principal défaut du piano étant d'être *sec* quand on ne donne pas aux notes leur valeur absolue il faut chercher par tous les moyens à ne pas être obligé de lever les doigts avant que cette valeur ne soit complètement expirée. Pour cela les doigtés de substitution sont surtout excellents dans la musique liée et dans celle où chaque main fait deux parties différentes.

Ex:

grande réflexion; mais réfléchir au doigté avec lequel on veut faire telle ou telle phrase est une difficulté plus grande encore et qui exige que l'exécutant soit assez bon lecteur pour ne pas être obligé de *voir et de toucher* la note *en même temps*. Ceux qui exécutent facilement et nettement à première vue ont presque toujours aussi le talent de lire d'avance une, deux, trois mesures, et souvent des lignes entières, et pendant que les *doigts jouent* ce que les *yeux ont vu* depuis plusieurs mesures *l'intelligence prépare* tout ce qu'il faut pour la bonne exécution de ce qui va suivre.

Je sais bien que pour en arriver là il faut *travailler*, et surtout *travailler avec attention et persévérance*; mais les plus grands pianistes ont commencé par être élèves, et *tous* doivent leur belle exécution à l'habitude d'un doigté irréprochable.

Donnez donc, jeunes élèves, une scrupuleuse attention au doigté qui est marqué, et quand vous serez assez avancés pour jouer de la musique où il ne le sera plus choisissez celui qui vous paraîtra le plus convenable et ne vous contentez pas du premier venu. Et pour ne pas rencontrer de trop grandes difficultés sous ce rapport jouez toujours de préférence des morceaux *bien faits pour le piano* et par des compositeurs travaillant *pour cet instrument*; enfin ne vous fiez pas à votre choix, mais priez votre professeur de vous désigner les morceaux qui pourraient le mieux vous convenir.

CHAPITRE 14^{me}

DE LA POSITION DU CORPS ET DES MAINS. — DE L'ARTICULATION DES DOIGTS ET DES POIGNETS.

L'élève doit être assis au milieu du clavier de manière à ce que ses mains puissent en atteindre avec facilité les deux extrémités. Son corps doit être droit, mais sans raideur; il évitera avec soin de le faire pencher en avant ou de côté, mais il fera surtout attention de ne lui laisser faire, non plus qu'à la tête, aucun de ces mouvements disgracieux dont les élèves prennent si facilement l'habitude.

Il ne se mettra ni trop près ni trop loin du piano, mais à une distance convenable qui laisse à son avant-bras une entière liberté d'action. La hauteur du tabouret doit être proportionnée à la taille de l'élève de manière à ce que l'avant-bras soit horizontal et un peu au-dessus du niveau des touches blanches. Le poignet devra former une ligne droite avec l'avant-bras; les élèves qui, dans les premières leçons, ne sont pas sévèrement surveillés prennent très-facilement l'habitude de le laisser fléchir; d'autres, pour éviter cet inconvénient, le lèvent trop et lui font faire une bosse; les deux habitudes sont mauvaises et très-disgracieuses.

Les doigts doivent être arrondis et les touches attaquées avec le bout des doigts; les ongles doivent être coupés assez courts pour ne pas se faire entendre sur l'ivoire. La partie de la main comprise entre le poignet et la naissance des doigts doit être légèrement bombée mais ne jamais former un creux. La main entière doit être posée sur le clavier de manière à ce que le pouce et le petit doigt ne soient pas en-dehors tout en attaquant les touches plus au bord que dans l'intérieur. Il faudra surtout surveiller la manière de toucher du petit doigt; souvent la main se penche de son côté et alors il attaque la note dans toute sa longueur au lieu de ne l'attaquer qu'avec le bout du doigt.

Les pieds doivent être posés à terre, droits devant l'exécutant; si l'élève est trop petit pour que ses pieds puissent toucher le plancher il devra les mettre sur un tabouret d'une hauteur bien proportionnée, mais

toujours les laisser dans une parfaite immobilité.

L'exécutant a à sa disposition deux sortes d'articulations pour les différentes manières d'attaquer les touches: l'articulation des doigts et celle des poignets.

Dans la musique liée (et les premières leçons ne sortent pas de là) les doigts seuls doivent toucher par l'articulation de la phalange qui les relie à la main. Quant au contraire une note est répétée plusieurs fois avec le même doigt (à moins que les autres doigts ne reposent sur le clavier et tiennent des touches immobiles), ou quand elle doit être détachée, piquée, &c., l'articulation doit avoir lieu exclusivement dans le poignet, l'avant-bras restant toujours immobile.

L'élève qui ne prêtera pas, dès le principe, une attention particulière à ce qui vient d'être dit risquera de prendre des habitudes dont il aura plus tard une peine immense à se défaire.

CHAPITRE 15^{me}.

DE LA MANIÈRE D'Étudier.

Les élèves ont en général une très-mauvaise idée de ce qu'on appelle *étudier*. Pour la plupart, étudier, c'est barbouiller deux ou trois fois son morceau ou son Étude, dans un mouvement beaucoup trop vite, sans compter, sans observer les accidents qui sont à la clef ou qui se rencontrent dans les mesures, sans s'apercevoir des changements de clefs, des changements de mouvement, sans observer les nuances, et le reste. Quand tout cela est fini les plus zélés ajoutent deux ou trois gammes qu'ils barbouillent comme le reste, les autres — le plus grand nombre — n'y pensent même pas. Et ils appellent cela *étudier*!

Écoutez, jeunes élèves, voici ce qu'il faut que vous fassiez pour pouvoir dire que vous avez étudié:

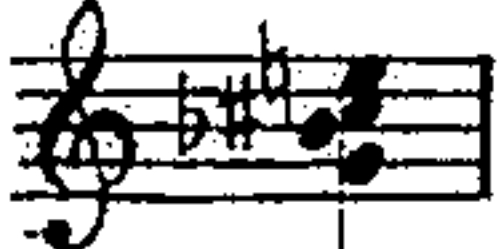
Travaillez très-lentement et avec une attention scrupuleuse, ne vous permettez un mouvement plus vif que quand les principales difficultés seront vaincues, et même quand vous saurez bien votre morceau ou votre étude ne les jouez jamais trop vite car vous les joueriez encore mal.

Portez votre première attention sur le mécanisme, voyez si vos mains sont bien placées, s'il n'y a point de raideur dans votre jeu, c'est-à-dire si les articulations de vos doigts et de vos poignets fonctionnent bien; évitez surtout tout mouvement des bras et des poignets au passage du pouce quand vous ferez des gammes et des arpèges.

Comptez toujours à haute voix et écoutez bien si vous comptez les temps avec une parfaite égalité; c'est ennuyeux et fatigant, j'en conviens, mais c'est l'unique moyen de parvenir à toucher en mesure; ne vous dispensez de compter que quand vous saurez très-bien votre morceau ou quand vous le jouerez devant le monde. Ne battez pas la mesure avec le pied, cela fait faire au corps des mouvements disgracieux, et du reste plus tard vous aurez besoin de vos pieds pour faire mouvoir les pédales. Ne vous servez surtout pas du Métronome pour étudier, sous le prétexte que vous serez quitte de compter et qu'il battra les temps plus égaux que vous ne pourriez les compter; cela retarde les progrès plutôt que de les avancer; le métronome n'est pas fait pour cela, il n'est fait que pour indiquer à l'exécutant le mouvement vrai dans lequel l'auteur veut que son morceau soit joué. De plus, en comptant, ayez soin de décomposer la mesure toutes les fois que le rythme présentera la moindre difficulté.

N'étudiez pas d'un bout à l'autre un morceau que vous voyez pour la première fois, mais partagez-le par phrases musicales; si vous rencontrez une phrase plus difficile que les autres arrêtez-vous y, répétez-la plus souvent, travaillez même les deux mains séparément, c'est le seul moyen de ne pas être arrêté au beau milieu du morceau quand vous le direz d'un bout à l'autre.

Avant de commencer à étudier assurez-vous bien dans quelles clefs votre morceau est écrit; j'ai vu des élèves assez étourdis pour lire des phrases entières en clef de *sol* quand elles étaient écrites en clef de *fa*, et réciproquement. — Voyez si le morceau est à deux, trois, quatre ou six temps, car sans cette précaution on risque quelquefois de rendre binaire une mesure ternaire, et réciproquement. — Assurez-vous surtout du nombre de dièzes ou de bémols qui seront à la clef et ne perdez pas de vue qu'ils comptent pour tout le morceau, à moins d'indications nouvelles. Quand vous rencontrerez dans une mesure des accidents étrangers à ceux qui sont à la clef rappelez-vous qu'ils comptent pour toute la mesure, à moins d'indication contraire; c'est une des fautes que les élèves font le plus souvent; je voudrais même que l'on parcourût une fois son morceau uniquement en vue de cette faute.

Quelquefois des accidents différens se rencontrent devant un groupe de notes et tout près les uns des autres; comme dans cet exemple: . Rien n'est plus facile à un élève qui n'y met pas assez d'attention d'attribuer, par exemple, le *b* au *do* et le *#* au *si*; pour éviter des fautes semblables il faut qu'il regarde très-attentivement quelle place occupe chaque accident.

L'observation du doigté marqué doit aussi être une de ses principales préoccupations; j'ai eu quelquefois bien de la peine à faire comprendre aux élèves l'utilité et la nécessité d'un bon doigté; les progrès de ces derniers ont toujours été moins rapides que chez ceux qui s'astreignaient à un doigté régulier. — Un trait peut quelquefois se faire avec des doigtés différens aussi bons les uns que les autres; dans une étude ou un exercice il sera bon de travailler ce trait avec ces différens doigtés, mais dans un morceau destiné à être joué en public il vaut mieux choisir celui qui paraît convenir le mieux et n'étudier qu'avec celui-là.

Nous arrivons à une autre chose qui est encore plus généralement négligée que tout ce dont il vient d'être question: je veux parler de l'observation des nuances. Il n'y a rien de plus ennuyeux et de plus monotone qu'un morceau de piano exécuté d'un bout à l'autre avec un même degré de force, tandis que l'observation et le contraste des *piano*, des *forte*, des *crescendo*, des *diminuendo*, des *accelerando*, des *rallentando*, du *lié*, du *détaché*, du *piqué*, &c, rendent un morceau tour à tour expressif et puissant, chantant et brillant, tendre et vigoureux, enfin agréable à entendre pour tout le monde.

Les élèves disent souvent au maître qu'il leur est impossible de faire attention à tout à la fois. Je le nie, et je le nie par expérience; cette prétendue difficulté ne provient que du défaut d'attention, de la nonchalance, voir même de la paresse de l'élève, et plus souvent encore de l'inobservation de ma toute première recommandation: parcequ'on joue beaucoup trop vite.

Je me borne à ces quelques conseils généraux, mais j'engage les élèves à les prendre en sérieuse considération, leurs progrès seront bien plus rapides et bien plus sûrs.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES.

POUR OBTENIR L'INDÉPENDANCE DES DOIGTS.



Ces exercices doivent être travaillés d'abord avec chaque main séparément. Les quatre doigts qui font les rondes doivent rester parfaitement immobiles pendant que l'autre touche les croches. Le doigt qui touche doit se lever lentement et perpendiculairement; l'articulation doit venir de la phalange qui relie les doigts à la main. Les mains, les poignets et les bras doivent être immobiles, mais sans raideur. Ayez soin d'attaquer la note avec le bout du doigt, surtout quand ce sera le tour du cinquième. Chaque C° doit être répété au moins 10 fois. Le 4^{me} doigt sera le plus rebelle, il répétera chaque C° le double des autres.

PREMIÈRE SÉRIE D'EXERCICES.

Donnez à chaque note sa valeur absolue; qu'il n'y ait pas de silences entre les notes, mais aussi qu'il n'y ait jamais deux doigts de la même main ensemble sur le clavier; en un mot, levez régulièrement les doigts les uns devant les autres. Comptez très-également, et à voix haute, un temps pour chaque noire; deux, si le professeur le juge nécessaire.

On répétera chaque C° au moins 10 fois.

CES 5 LEÇONS DOIVENT ÊTRE ÉTUDIÉES CONCURRENTEMMENT AVEC LA 1^{re} SÉRIE D'EXERCICES.

Deux blanches à la main droite contre une ronde à la main gauche. L'élève comptera quatre temps par mesure.

1^{re} LEÇON.

Blanches à la main gauche contre rondes à la main droite. Ayez soin, pour observer les demi-pauses, de lever les mains au 5^{me} temps.

2^{me} LEÇON.

Noires à la main droite contre blanches et rondes à la main gauche.

3^{me} LEÇON.

Noires à la main gauche contre rondes et blanches à la main droite.

4^{me} LEÇON.

Pour apprendre à faire les syncopes. (4).

5^{me} LEÇON.

(1) RENVOI. (Voyez le chapitre 9^{me}.) — (2) LIAISON. (Voyez le chapitre 3^{me}.) — (3) DA CAPO. (Voyez le chapitre 9^{me}.) — (4) SYNCOPES. (Voyez le chapitre 8^{me}.)

GAMME DE DO MAJEUR .

Ne faites aucun mouvement , ni avec les bras ni avec les poignets , en passant les pouces .

A répéter 10 fois avec chaque main séparément , et autant avec les deux mains réunies .

Pour apprendre à observer la blanche pointée à une main pendant que l'autre fait des noires .

6^{me}
LEÇON .

Pour apprendre à mettre des croches contre des noires , des blanches et des blanches pointées ; si l'élève éprouvait trop de difficulté pour l'égalité des croches il commencerait par compter 8 temps .

7^{me}
LEÇON .

(1) 1^{er} Fois, 2^e Fois . (Voyez le chapitre 9^{me})

TROISIÈME SÉRIE D'EXERCICES.

POUR SE FAMILIARISER AVEC LA MESURE A TROIS TEMPS.



28. 3 5 2 4 5 29. 3 5 4 5 2 30. 5 5 5 4 2 31. 1 3 2 4

3 5 2 4 32. 1 5 4 3 4 5 2 3 2 33. 1

3 5 3 34. 1 3 2 4 3 5 2 4

35. 3 4 5 3 4 2 36. 1 3 2 4 3 5 4 5 3 4 2 3

GAMME DE SOL MAJEUR.

Rappelez-vous que le Fa # qui est à la clef compte pour tous les FA que vous rencontrerez.

8^{me}.
LEÇON.

QUATRIÈME SÉRIE D'EXERCICES.



Pour se familiariser avec les doubles-croches et la mesure à deux temps, — Comptez d'abord, quatre temps, c'est-à-dire que vous ferez deux doubles-croches pour un temps; vous ne compterez deux temps que quand vous serez certain de faire les doubles-croches avec la plus parfaite égalité.

37. 38. 39.

40. 41.

42. 43. 44.

45. 46.

GAMME DE FA MAJEUR.

N'oubliez pas le Si \flat qui est à la clef.

Comptez d'abord quatre temps et n'oubliez pas que la croche pointée vaut trois doubles croches; vous toucherez donc la double croche qui la suivra à la seconde moitié du temps. — Soutenez les blanches de la main gauche qui ont deux queues pendant toute la mesure.

10^{me}
LEÇON.

(1) ABBRÉVIATION. (Voyez le chapitre 9^{me}.)

11^{me}
LEÇON.
EN RÉ MINEUR.

(1) ABBRÉVIATION. (Voyez le chapitre 9^{me}.) — (2) ACCENT. (Voyez le chapitre 11^{me}.) — (3) POINT D'ORGUE. (Voyez la fin du chapitre 9^{me}.)

CINQUIÈME SÉRIE D'EXERCICES.



Pour se familiariser avec la mesure à six temps: il faut compter un temps pour une croche; cette mesure ne se bat en deux temps que dans les mouvements vifs.

47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57.

GAMME DE LA MINEUR.

Remarquez que dans les gammes mineures la 6^{me} et la 7^{me} notes sont haussées d'un demi-ton en montant tandis qu'en descendant elles sont naturelles.

Allegretto . (1)

12^{me}
LECON .

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. The dynamic marking is *p*(2). The piece is in 6/8 time and starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for the second system, continuing the treble and bass staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Musical notation for the third system, including a dynamic marking of *f*(2) in the bass staff.

Musical notation for the fourth system, featuring a large slur across the treble staff and a dynamic marking of *p*.

Musical notation for the fifth system, showing treble and bass staves with various musical notations.

Musical notation for the sixth system, including dynamic markings of *f* and *p*.

(1) ALLEGRETTO. (Voyez MOUVEMENT, au chapitre 11^{me}) — (2) *p*, *f*, — (Voyez NUANCES, au chapitre 11^{me}).

A partir d'ici les leçons et les exercices ne seront plus mêlés ; dans chacune des leçons qui vont suivre l'élève trouvera — et devra chercher à vaincre — une ou plusieurs des difficultés traitées et expliquées dans les différens chapitres du commencement de la Méthode . Avant de commencer à étudier une leçon il devra donc lire — et se faire expliquer plus longuement par le professeur, si cela est nécessaire — le chapitre qui se rapporte à la difficulté qu'il rencontrera dans la leçon .

La suite des exercices, les gammes, les arpèges, &c., se trouvent réunis à la fin de la Méthode; le professeur les fera travailler à l'élève, concurremment avec les leçons, selon son aptitude et ses besoins, et ce dernier ne devra jamais — et sous aucun prétexte — se dispenser d'en faire journellement à ses heures d'études . — A partir de maintenant l'élève ne devra jamais oublier, non plus, de nommer au professeur le *ton* et le *mode* du morceau ou de la leçon qu'il jouera, d'après le nombre d'accidens qui seront à la clef . (Voir pour cela le chapitre 12^{me} .)



Pour apprendre à observer le *lié* et le *détaché* (Voir le chapitre 7^{me}) . — N'oubliez pas que les accidens que vous rencontrerez dans les mesures comptent pour toute la mesure, à moins d'indication contraire . — Voyez aussi le chapitre 13^{me} pour les différens doigtés que vous pourrez rencontrer .

Moderato.

15^{me}
LEÇON .

Pour apprendre à observer le PIQUÉ (Voir le chapitre 7^{me}) et les NUANCES (Voir le chapitre 11^{me}.)

Allegretto.

14^{me}
LEÇON.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 2). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include piano (p) and sfz (sf).

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with a prominent slur and fingerings (3, 4, 5, 1, 2, 1, 2, 4, 2). The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A sfz (sf) dynamic is present.

The third system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 2, 1, 1, 4, 1). The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A piano (p) dynamic is present.

The fourth system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 4, 2, 1). The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A piano (p) dynamic is present.

The fifth system of musical notation concludes the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (4, 5, 1, 1, 1, 2, 1). The lower staff provides harmonic support with chords and single notes. A piano (p) dynamic is present.

Pour apprendre à faire les TRIOLETS (Voyez le chapitre 8^{me}) et à observer les *p* et les *f* (Voyez le chapitre 11^{me}.)

Quand il y a des triolets dans une mesure il n'est plus possible de la décomposer de manière à compter le double de temps; si l'élève ne parvient pas immédiatement à faire les trois notes du triolet parfaitement égales il faut alors lui faire décomposer chaque temps simple en trois autres temps de manière à compter, par exemple, deux fois 6 ou 12 temps pour quatre. Mais ceci n'est possible, à son tour, que quand toute la phrase est en triolets, car s'il y avait tantôt deux croches, tantôt un triolet pour un temps simple on serait aussi embarrassé de compter trois pour deux que deux pour trois, et il faudrait compter simplement quatre temps. Dans ce cas le maître devra toucher la chose devant l'élève jusqu'à ce que ce dernier ait compris et bien senti la différence qu'il y a entre deux pour un temps et trois pour un temps.

Remarquez la différence qu'il y a entre les 5 qui marquent le doigté et ceux qui indiquent les triolets.

Andantino.

15^{me}
LEÇON.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is marked *p* and contains a triolet in the first measure. The second system is marked *f* and *p*. The third system is marked *ff* and *pp*. The fourth system is marked *ff* and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes, and triolets are indicated by a '3' over a group of notes. The tempo is marked 'Andantino'.

Quelquefois une main fait un triolet pour un temps tandis que l'autre ne fait que deux croches; dans les mouvements vifs, et quand on a l'habitude de cette difficulté, il est possible d'exécuter les notes des deux mains avec une parfaite égalité; mais pour les commençants la chose est très-difficile, et on peut leur permettre de placer la deuxième note du triolet entre les deux croches de l'autre main, de manière à ce que les premières et les dernières notes tombent ensemble. — Quand l'une des deux notes est pointée elle prend pour elle deux de celles du triolet, et la brève reste pour la troisième. Quelquefois même, et surtout quand on veut donner de la vigueur à l'exécution, la note brève se fait après la dernière du triolet.

Souvent on n'indique les triolets que dans la première mesure et on s'en dispense dans les suivantes; d'autres fois on ne les indique même pas du tout, et dans ce cas, c'est l'analyse de la mesure ou l'habitude qui doivent les faire reconnaître.

Cantabile.

16^{me}
LEÇON.

p

Cres. *Dolce.*

(1) ABRÉVIATION. (Voyez le chapitre 9^{me}.)

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 1, 3). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo marking (*Cres....*) is placed at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, including a trill-like passage with fingerings 5, 4, 3. The dynamic is marked *mf*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill-like passage and fingerings 2, 4, 3, 2, 1, 1, 4, 3, 2. Dynamics include *f*, *Dolce.*, and *p*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill-like passage and fingerings 1, 5, 1, 3, 2, 4, 5, 2, 4, 3, 2, 4, 5, 2, 4, 4. Dynamics include *f* and *f*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill-like passage and fingerings 1, 2, 3, 5. Dynamics include *Cres...* and *ff*. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

(1) OCTAVA ou 8^{va} ----- (Voyez la fin du chapitre 6^m)

Pour apprendre à répéter des notes pareilles avec des doigts différents. (Voyez le chapitre 15^{me}.)

M^{te} de Valse.

18^{me}
LEÇON.

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

p

Cresc.

sf

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

f

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

p

Dolce.

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

f

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

Pour apprendre à détacher des doubles notes et des accords. — Dans cette leçon le mouvement doit venir uniquement de l'articulation du poignet, tandis que les doigts et l'avant-bras restent complètement immobiles. Quelquefois, au lieu d'indiquer le détaché par des points que l'on met sur les notes, on met simplement au commencement du morceau le mot *staccato*. (Voyez les chapitres 7^{me} et 14^{me}.)

Andante., (Mét: ♩ = 60 ou ♩ = 120 .) (1)

19^{me}
LEÇON.

Appuyez bien ces deux notes de la Basse (*marcato*).

(1) Du MÉTRONOME. (Voyez la fin du chapitre 11^{me}.)

Pour apprendre à faire le TRILLE et le GROUPELLE. (Voyez le chapitre 10^{me}.) — Il faudra compter 8 temps jusqu'à ce qu'on soit certain de faire le trille et le groupelle avec une parfaite égalité et sans que la mesure en souffre.

EFFET .

Adagio.

Con espress:

20^{me} LEÇON .

pp

Con espress:

Cres - -

Dim:

rall:

p in Tempo.

Dim:

Rall:

p in Tempo.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of three staves: a top treble staff, a middle staff (likely for the right hand), and a bottom bass staff. The first system begins with a forte dynamic (*sf*) and includes a crescendo marking (*Cres-*). The second system starts with a decrescendo marking (*Dim.*) and includes piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamics. The notation is dense, with many notes, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) indicated throughout.

Pour apprendre à *croiser les mains* et se servir de la *pédale*. — Dans la musique de piano il arrive souvent que l'on soit obligé de passer une main sur l'autre; ce croisement de mains est ordinairement indiqué par un changement de clef qui fait faire à la main droite les notes basses ou à la main gauche les notes hautes; d'autres fois, et surtout dans les passages arpégés, le croisement est indiqué par les lettres *m.d.* et *m.g.* qui signifient *main droite* et *main gauche*; quelques auteurs l'indiquent à la manière italienne par les mots *destra* (droite) et *sinistra* (gauche).

Règle générale: c'est toujours la main qui se dérange qui passe par-dessus l'autre; ainsi quand la main droite fait la basse elle doit passer sur la main gauche, et réciproquement. La disposition de la musique peut cependant amener quelques exceptions, mais elles sont très-rares.

Les *pédales* sont ordinairement au nombre de deux; l'une, appelée *pédale du forté* ou grande pédale, ôte les étouffoirs des cordes de sorte que celles-ci vibrent plus fortement et plus longtemps; l'autre, appelée *pédale du piano* ou *pédale céleste*, dérange le clavier ou les marteaux de manière à ce que chacun de ces derniers ne touche plus qu'une ou deux cordes au lieu de trois, ce qui fait que le son est naturellement moins fort; dans quelques pianos le mécanisme de cette pédale, pour produire le même effet, interpose entre les marteaux et les cordes une petite langue de feutre.

Dans la musique de piano le moment où l'on doit mettre le pied sur la pédale est marqué par l'abréviation de ce mot: *ped.*, et celui où on doit la lâcher par ce signe \oplus ou \otimes ou \star .

Pour la netteté de l'exécution, il est très-essentiel de quitter la pédale à l'endroit même où cela est indiqué, sans quoi il y aurait confusion dans l'harmonie; c'est une chose qu'un grand nombre de pianistes, prétendant être bons musiciens, n'observent pas; ils mettent la grande pédale pendant toute la durée d'un morceau, sans s'apercevoir que la musique qu'ils exécutent n'est qu'un affreux charivari.

Moderato. (Met: ♩ = 108.)

21^{me}
LEÇON.

Faites l'accompagnement de cette phrase très-piano avec la main droite, tandis que la main gauche fera entendre le chant un peu plus fort aussi bien à la Basse que dans le dessus.

First system of musical notation. Treble clef on top, bass clef on bottom. The music features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A dynamic marking *sf* is present in the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef on top, bass clef on bottom. It includes a *Ped: f* marking and a *m.g.* (mezzo-gioco) section. The tempo changes from *Ritento* to *In tempo* and then to *Marcato*. A *pp* dynamic marking is shown in the *In tempo* section.

Third system of musical notation. Treble clef on top, bass clef on bottom. The phrase *il canto.* is written in the bass line. The music continues with complex chordal textures and melodic lines.

Fourth system of musical notation. Treble clef on top, bass clef on bottom. It includes the instruction *Mettez les 2 pédales.* and *Très doux.* The music features delicate textures and specific fingerings.

Fifth system of musical notation. Treble clef on top, bass clef on bottom. It includes a *m.d.* (mezzo-dolce) marking and a *pp* dynamic marking. A circled number (1) is placed above the music, corresponding to the footnote below.

(1) ACCORDS ARPÉGÉS. (Voyez la fin du chapitre 10^{me}.)

SIX PETITES RÉCRÉATIONS

TRÈS-FACILES,

sur des motifs d'opéras italiens,
pouvant être étudiées alternativement avec les dernières leçons.

~~~~~  
N<sup>o</sup> 1. Sur **EDOUARD** et **CHRISTINE**. (de ROSSINI.)

Allegro moderato.

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece begins with a forte (*f*) dynamic and an *Allegro moderato* tempo. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a slur. The second system features dynamics *p*, *sf*, and *pp*. The third system includes *sf*, *p*, and *Cres.* markings. The fourth system starts with *f* and ends with *Cres.*. The fifth system includes *ff*, *p*, and a *Fin.* marking. The sixth system concludes with first and second endings (1<sup>o</sup> and 2<sup>o</sup>) and a *D.C.* (Da Capo) instruction.

Adagio .

(1) *p* *Espressivo.* *Cres.* *f* *Dim.* *p*

*mf* *p* *Cres.* *3* *Dim.*

*p* *Smorz.* *p* *sf*

*sf* *sf* *Cres.* *f*

*ff* *ff*

(1) 19. MESURE COMPOSÉE . ( Voyez le chapitre 4<sup>m</sup>e . )

No. 3. SUR ANNA BOLENA (de DONIZETTI.)

Moderato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is marked *Moderato* and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes dynamics of *mf*, *Cres.*, *f*, *p Rall.*, and *in Tempo*. The third system is marked *Allegro* and includes an *8va* marking and a piano (*p*) dynamic. The fourth system features a forte (*f*) dynamic. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a *Cres.* marking. The sixth system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs, indicating specific performance techniques. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

N<sup>o</sup> 4. SUR LA GAZZA LADRA (de ROSSINI.)

Adagio.

(1)

*p Con espress.*

*pp*

*Allegro.*

*mf sf Cres. p*

*f p f p*

*f ff*

(1) 9/8. MESURE COMPOSÉE. (Voyez le chapitre 4<sup>me</sup>.)

No. 5. SUR NORMA. ( de BELLINI. )

Andante grazioso.

This musical score is for a piece titled "No. 5. SUR NORMA. ( de BELLINI. )". It begins with the tempo marking "Andante grazioso." and is written for piano and violin. The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff for the piano and a single staff for the violin. The piano part features a variety of textures, including arpeggiated chords, flowing sixteenth-note passages, and sustained chords. Dynamics range from *sf* (sforzando) to *p* (piano) and *ff* (fortissimo). Articulations include accents, slurs, and breath marks. The violin part consists of melodic lines with many slurs and fingerings indicated by numbers 1-5. A section of the score is marked "Allegro." and "f Marcato.", indicating a change in tempo and a more forceful character. The piece concludes with a final *ff* dynamic marking.

Cantabile.

*p* *Cres...*

*p* *Cres...* *f* *Dim...* *Grazioso.*

*Cres...* *f* *Dim...* *Con espress.* *p Rall...* *mf* **Allegretto.**

*mf* *mf*

*Cres...* *f* *sf*

*ff*

**SUITE DES EXERCICES**  
**DESTINÉS À ÊTRE TRAVAILLÉS CONCURRENTMENT**  
**AVEC LES LEÇONS, DEPUIS LE N<sup>o</sup> 12.**



**POUR OBTENIR L'INDÉPENDANCE DES DOIGTS.**

Le doigt qui soutient la ronde doit rester immobile mais sans raideur. La ronde ne doit pas être touchée mais continuellement tenue pendant que les autres doigts agissent.

Chaque N<sup>o</sup> devra être répété au moins 10 fois.

58.

59.

60.

61.

62. 1 3 2 4  
63. 2

64. 5 1  
65. 4 1  
66. 5 1

67. 3 2 1  
68. 4 2 1  
69. 5 2 1  
70. 4 3 1  
71. 5 3 1  
72. 5 4 1

73. 1  
74. 2  
75. 3  
76. 4  
77. 5  
78. 4 5, 2 3, 1 4

79. 4 5, 2 1, 3 4  
80. 3 4 5, 1 2  
81. 4 3 5, 2 1  
82. 5 3 4, 2 1  
83. 5 4 3, 2 1  
84. 4 5, 3 2, 1 4



EXERCICES POUR APPRENDRE À PARCOURIR LE CLAVIER PAR DEGRÉS CONJOINTS.



Quand plusieurs doigts seront marqués pour un même exercice l'élève devra le travailler avec tous, mais ne le com-  
mencer avec le second que quand il le saura bien avec le premier, et ainsi de suite. Je ne donne chaque exercice que d'une seule  
octave; quand l'élève le saura de cette façon il le fera de deux octaves, ensuite de trois, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il  
parcoure tout le clavier. Tous ces exercices doivent être travaillés d'abord très-lentement; peu-à-peu on augmentera le  
mouvement jusqu'à ce qu'on soit parvenu à la plus grande vitesse, mais toujours avec une netteté irréprochable.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

EXERCICES POUR APPRENDRE A PARCOURIR LE CLAVIER PAR DEGRES DISJOINTS .

89.

90.

90.

1 3 2 4 3 5, 1 3 2 4 3 5, 1, 1

4, 2, 5, 3, 4, 2, 3, 1, 5, 3, 4, 2, 3, 1, 5, 5, 5, 1

91. 1 2 1 3 2 4 3 5, 1 2 1 3 2 4 3 5, 1 3 2 4 1 3 2 4, 1 3 2 4 1 3 2 4, 5 3 4 2 3 1 2 1, 5 3 4 2 3 1 2 1, 4 2 3 1 4 2 3 1, 4 2 3 1 4 2 3 1

5 3 4 2 3 1 2 1, 4 2 3 1 4 2 3 1, 1 2 1 3 2 4 3 5, 1 3 2 4 1 3 2 4

5 3 4 2 3 1 2 1, 4 2 3 1 4 2 3 1, 1 2 1 3 2 4 3 5, 1 3 2 4 1 3 2 4

Musical notation for measures 89-91. Treble and bass staves with notes and rests.

92.

Musical notation for measures 92-94. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 95-97. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 98-100. Treble and bass staves with notes and rests.

93.

Musical notation for measures 101-103. Treble and bass staves with notes and rests.

Musical notation for measures 104-106. Treble and bass staves with notes and rests.

94.

1 2 5      1 2 5      1 2 5

5 2 1      5 2 1      5 2 1

1 3 5      1 3 5      1 3 5

95.

1 5 4 5 3 4 2 3      1 5 4 5 3 4 2 3

1 5 4 5 3 4 2 3      1 5

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

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

96.

Second system of musical notation, measures 5-8. Includes fingerings: 1 5 4 5 3 5 2 5 1 5 1 5 in the right hand and 1 2 1 3 1 4 1 1 1 in the left hand.

Second system of musical notation, measures 1-8. Includes fingerings: 1 5 4 3 2 1 1 and 1 5 4 3 2 1 1 in the right hand, and 1 2 1 3 4 5 5 and 1 2 3 4 5 5 in the left hand.

Third system of musical notation, measures 1-8. Includes fingerings: 5 1 2 1 3 1 4 1 5 1 5 in the right hand and 1 5 4 5 3 5 2 5 1 5 1 5 in the left hand.

Fourth system of musical notation, measures 1-8. Includes fingerings: 5 1 2 3 4 5 5 and 5 2 3 4 5 5 in the right hand, and 1 5 4 5 3 2 1 1 and 1 4 5 2 1 1 in the left hand.

Fifth system of musical notation, measures 1-8. This system continues the piece with similar rhythmic patterns in both hands.

## EXERCICES POUR APPRENDRE A TOUCHER DES ACCORDS PLAQUÉS (1).

A travailler lentement. — Chaque accord doit être frappé par l'articulation des poignets. — Chaque accord doit avoir sa valeur absolue, c'est-à-dire qu'on ne doit lever les mains qu'au moment de frapper le suivant. — Faites attention que les deux mains frappent parfaitement ensemble. — Ne cherchez pas les notes d'un accord les unes après les autres sur le clavier, cela apprend à ànonner; mais pendant que vos doigts tiennent celui que vous venez de toucher préparez le suivant des yeux et touchez-en toutes les notes ensemble sans hésitation.

The image displays a series of ten musical exercises, numbered 97 through 115, arranged in five rows. Each exercise is presented on a grand staff with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The exercises consist of chords and chord progressions. Above each exercise, the notes of the chord are written in a compact notation, often with numbers 1-5 indicating fingerings. Below the notes, the corresponding notes on the piano keyboard are written on the staff lines. The exercises are as follows:

- Exercise 97:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 1 4 (bass).
- Exercise 98:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 3 1 (treble), 2 (bass).
- Exercise 99:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 3 1 (treble), 2 (bass).
- Exercise 100:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 4 2 1 (treble), 2 (bass).
- Exercise 101:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 3 1 (treble), 2 (bass).
- Exercise 102:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 4 (bass).
- Exercise 103:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 3 1 (treble), 4 (bass).
- Exercise 104:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 4 3 1 (treble), 4 (bass).
- Exercise 105:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 5 2 1 (bass).
- Exercise 106:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 1 2 (bass).
- Exercise 107:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 3 1 (treble), 4 3 5 (bass).
- Exercise 108:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 1 5 (bass).
- Exercise 109:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 3 1 (treble), 1 4 5 (bass).
- Exercise 110:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 4 2 (treble), 1 5 4 (bass).
- Exercise 111:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 4 1 (treble), 1 5 4 (bass).
- Exercise 112:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 1 (treble), 1 5 (bass).
- Exercise 113:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 1 3 5 (bass).
- Exercise 114:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 2 1 (treble), 1 2 4 (bass).
- Exercise 115:** Treble clef: G4, A4, B4; Bass clef: G2, A2, B2. Fingering: 5 3 1 (treble), 1 3 5 (bass).

(1) ACCORDS PLAQUÉS. (Voyez la fin du chapitre 10<sup>me</sup>.)

### EXERCICES en TIERCES, en SIXTES et en OCTAVES .

Quand les Tierces sont faites avec un doigté régulier l'articulation doit venir des doigts . — Quand les mêmes notes en tierces sont répétées l'articulation doit venir du poignet .

The page contains five systems of musical exercises for piano, numbered 116 through 120. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation instructions are provided for exercises 116 and 117.

**Exercise 116:** *Articulation des doigts.* Treble clef: 3 4 5 4 3 (fingerings 1 2 3 2 1). Bass clef: 3 2 1 2 3 (fingerings 5 4 3 4 5).

**Exercise 117:** *Articulation des poignets.* Treble clef: 5 5 5 (fingerings 1 1 1). Bass clef: 1 1 1 (fingerings 5 5 5).

**Exercise 118:** Treble clef: 3 4 3 4 3 4 3 4 (fingerings 1 2 1 2 1 2 1 2). Bass clef: 2 1 2 1 2 1 2 1 (fingerings 4 3 4 3 4 3 4 3).

**Exercise 119:** Treble clef: 3 4 5 3 4 5 3 4 5 (fingerings 1 2 3 1 2 3 1 2 3). Bass clef: 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (fingerings 5 4 3 5 4 3 5 4 3).

**Exercise 120:** Treble clef: 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 (fingerings 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1). Bass clef: 3 2 1 1 3 2 1 1 3 2 1 1 3 2 1 (fingerings 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3 5 4 3).



Pour les Sixtes l'articulation doit venir du poignet, que les notes soient répétées ou non, toutes les fois qu'on emploie le même doigté.

121.

122.

Quand les notes ne sont pas répétées et qu'elles sont liées il faut autant que possible, si la main de l'élève est assez grande, les faire avec un doigté différent et régulier; dans ce cas l'articulation doit venir des doigts comme pour les tierces.

123.

124.

Exercise 124: A two-staff musical exercise. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It consists of 16 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise involves chromatic movement in octaves.

Exercise 125: A two-staff musical exercise. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It consists of 16 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise involves chromatic movement in octaves.

Pour les octaves l'articulation doit venir exclusivement des poignets.

Exercise 126: A two-staff musical exercise. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It consists of 16 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise involves chromatic movement in octaves.

Exercise 127: A two-staff musical exercise. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It consists of 16 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise involves chromatic movement in octaves.

Dans les passages chromatiques en octaves il faut toujours, si la main de l'élève le permet, faire l'octave des touches noires avec le 4<sup>me</sup> doigt.

Exercise 128: A two-staff musical exercise. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It consists of 16 measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercise involves chromatic movement in octaves with various accidentals (sharps and flats).

Les gammes sont l'exercice par excellence, soit pour obtenir une grande agilité et une parfaite indépendance des doigts, soit pour parvenir à une connaissance intime du clavier.

Malheureusement on croit en général que les gammes ne sont nécessaires qu'aux commençants, et qu'arrivé à un certain degré de force il est superflu d'en faire. C'est une immense erreur! Un pianiste, de quelque force qu'il soit, devrait en faire au moins une bonne heure par jour.

Les commençants apprennent en général les gammes avec la Méthode devant les yeux; c'est, d'après moi, un mauvais système, et ce qui le prouve c'est qu'on n'a qu'à leur fermer le cahier pour qu'ils ne sachent plus en faire une seule, ou pour qu'ils les fassent avec un doigté détestable.

Une fois que l'élève connaît son clavier; quand il connaît la génération des dièzes et des bémols, et qu'il sait que ces derniers sont représentés par les touches noires; quand il sait ce que c'est que le ton et le demi-ton; quand il sait enfin qu'il y a un demi-ton d'une touche quelconque à sa voisine immédiate, soit blanche soit noire, soit en montant soit en descendant, il est bien plus facile de parvenir à lui faire faire les gammes avec un doigté irréprochable au moyen des quelques règles que voici:

1°. *Passez le pouce une fois sous le 3<sup>m</sup>e doigt et une fois sous le 4<sup>m</sup>e, jamais deux fois de suite sous le même, et toujours en commençant par le 3<sup>m</sup>e.*

2°. *Dans le sens contraire, passez sur le pouce une fois le 3<sup>m</sup>e et une fois le 4<sup>m</sup>e doigt, jamais deux fois de suite le même, et toujours en commençant par le 3<sup>m</sup>e.*

3°. *Quand une gamme commence par une touche blanche les deux pouces doivent se trouver réunis sur la tonique. (Dans les gammes l'emploi du pouce et du petit doigt est défendu sur les touches noires.)*

4°. *Quand il y a des DIÈZES à la clef le 4<sup>m</sup>e doigt de la main DROITE fait exclusivement le dernier, jusqu'au nombre cinq inclusivement.*

5°. *Quand il y a des BÉMOLS à la clef le 4<sup>m</sup>e doigt de la main GAUCHE fait exclusivement le dernier, jusqu'au nombre cinq inclusivement (2).*

6°. *Quand les cinq touches noires sont employées le 4<sup>m</sup>e doigt des deux mains appartient exclusivement à la première des groupes de trois (touches noires) et le 3<sup>m</sup>e doigt à la première des groupes de 2.*

Ces six règles sont tellement simples et tellement faciles à comprendre, même pour un enfant de cinq ans, que leur emploi m'a toujours donné un succès complet; et l'élève ayant appris les gammes par raisonnement les fait toujours avec le bon doigté, tandis que celui qui les a apprises dans la méthode n'est plus capable de se le rappeler quand cette dernière lui fait défaut.

Il y a certainement quelques exceptions à ces règles — n'y en a-t-il pas dans tout? — comme dans les gammes de SI majeur et de FA majeur; mais à part ces deux gammes majeures les exceptions n'ont lieu que dans les gammes mineures, et on ne fait ordinairement commencer ces dernières que quand l'élève sait parfaitement les premières. D'ailleurs quand le maître a fait remarquer ces exceptions à l'élève celui-ci en est frappé et, loin d'être des difficultés, elles deviennent au contraire une raison pour qu'il s'en rappelle et qu'il fasse toujours ces gammes sans fautes.

Avant de commencer quelle gamme que ce soit l'élève nommera toujours au maître les dièzes ou les bémols qui seront à la clef; de cette façon il saura plus tard en quels tons sont les morceaux qu'il jouera. Il y a tant de prétendus musiciens qui ne le savent pas!

Je ne donne toutes les gammes que de deux octaves, il est bon de ne pas les faire faire plus grandes aux commençants; quand ils les sauront bien dans cette étendue ils les porteront successivement à une octave plus loin jusqu'à ce qu'ils soient arrivés à parcourir le clavier dans toute son étendue.

Il est bien entendu qu'on commencera à les faire très-lentement pour n'augmenter de mouvement que petit-à-petit et sans que l'égalité et la parfaite exécution en souffrent. De plus on aura bien soin de ne pas laisser faire le moindre mouvement à la main et à l'avant-bras lors du passage du pouce sous les doigts ou de ceux-ci sur le pouce.

(1) (Voyez le chapitre 5<sup>m</sup>e.) — (2) (Le SI<sup>b</sup> de la gamme de FA excepté.)

# GAMMES MAJEURES (1) À L'OCTAVE.

(L'élève devra répéter au moins 8 fois chaque gamme avant de faire la note finale.)

Do majeur.

SOL majeur; 1 dièse.

FA majeur; 1 bémol.

RE majeur; 2 dièses.

SI b majeur; 2 bémols.

LA majeur; 3 dièses.

MIB majeur; 3 bémols.

MI majeur; 4 dièses.

LAb majeur; 4 bémols.

SI majeur; 5 dièses.

Cette gamme est pareille à celle de DO b majeur.

REb majeur; 5 bémols.

Cette gamme est pareille à celle de DO# majeur.

FA# majeur; 6 dièses.

Pareille à celle de SOLb majeur.

SOLb majeur; 6 bémols.

Pareille à celle de FA# majeur.

DO# majeur; 7 dièses.

Pareille à celle de REb majeur.

DOb majeur; 7 bémols.

Pareille à celle de SI majeur.

(1) MAJEUR. (Voyez MODES au chapitre 12<sup>me</sup>).

GAMMES MINEURES (1) À L'OCTAVE.

L'élève nommera toujours au maître les dièzes ou les bémols qui seront à la clef. — Il lui dira de quelle gamme majeure est relative une mineure qu'il va faire (2). — Il lui nommera aussi les deux notes sensibles, car c'est là le meilleur moyen de reconnaître si un morceau est en majeur ou en mineur.

LA mineur, relatif de DO majeur.

MI mineur, relatif de SOL majeur.

RE mineur, relatif de FA majeur.

SI mineur, relatif de RE majeur.

SOL mineur, relatif de SI b majeur.

FA# mineur, relatif de LA majeur.

\* Remarquez que la main droite saute un doigt avant de descendre.

DO mineur, relatif de MI b majeur.

DO# mineur, relatif de MI majeur.

\* Remarquez que la main droite saute un doigt dans le haut.

FA mineur, relatif de LA b majeur.

SOL# mineur, relatif de SI majeur.

Pareille à la gamme de LA b mineur.

SI b mineur, relatif de RE b majeur.

Pareille à la gamme de LA# mineur.

RE# mineur, relatif de FA# majeur.

Pareille à la gamme de MI b mineur.

MI b mineur, relatif de SOL b majeur.

Pareille à la gamme de RE# mineur.

LA# mineur, relatif de DO# majeur.

Pareille à la gamme de SI b mineur.

LA b mineur, relatif de DO b majeur.

Pareille à la gamme de SOL# mineur.

GAMME CHROMATIQUE À L'OCTAVE.

Les trois premiers doigts sont seuls employés pour faire la gamme chromatique : le 1<sup>er</sup> doigt fait toutes les touches blanches, à l'exception des endroits où il y en a deux de suite; le 2<sup>me</sup> doigt fait ces deux touches blanches restantes, et le 3<sup>me</sup> doigt fait exclusivement toutes les noires. On se sert cependant quelquefois du 4<sup>me</sup> doigt de la main gauche pour commencer et finir, et des 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> de la main droite dans le haut, mais le doigté uniforme est toujours préférable.

## GAMMES À LA TIERCE (1).

Un élève qui fait parfaitement ses gammes à l'octave n'éprouvera aucune difficulté à les faire à la Tierce et à la Sixte parceque le doigté est absolument le même; aux deux mains les mêmes touches sont faites par les mêmes doigts que dans les gammes à l'octave.

Do majeur.

Main droite.  
Main gauche.

Sol majeur.

Fa majeur.

Re majeur.

Si b majeur.

La majeur.

Mi b majeur.

Mi majeur.

La b majeur.

Si majeur.

Re b majeur.

Fa # majeur.

Sol b majeur.

Do # majeur.

Do b majeur.

GAMME CHROMATIQUE.

(1) TIERCE. (Voyez INTERVALLES, au chapitre 12<sup>me</sup>.)



## ARPÈGES.

Les arpèges jouent maintenant un si grand rôle dans la musique de piano qu'il est très important que l'élève en fasse une de ses études journalières. Je ne leur donne que deux octaves, comme aux gammes; l'élève leur donnera une plus grande étendue quand il les saura bien tels qu'ils sont notés.

Dans les gammes, le pouce ne passe sous les doigts, et les doigts ne passent sur le pouce, que pour faire la note suivante immédiate; dans les arpèges les sauts sont plus grands, et à cause de cela la difficulté de passer le pouce sans faire de mouvement avec la main ou avec le bras devient plus grande également; l'élève devra surveiller cela rigoureusement. Il ira d'abord très-lentement, en comptant six temps pour chaque mesure qu'il fera au moins 10 fois avant de frapper la note finale.

Un doigté régulier est de rigueur, comme pour tout ce qu'on veut exécuter nettement au piano. Remarquez que dans certaines positions on emploie exclusivement le 3<sup>me</sup> doigt, dans d'autres exclusivement le 4<sup>me</sup>, dans d'autres enfin on peut employer indistinctement le 3<sup>me</sup> ou le 4<sup>me</sup> doigt; cela dépend beaucoup de la conformation de la main.

The musical score is divided into two main sections: the right hand (main droite) and the left hand (main gauche). Each section contains three positions of arpeggios, labeled as follows:

- à la 1<sup>re</sup> position.** (Right hand: measures 1-3; Left hand: measures 1-3)
- à la 2<sup>me</sup> position.** (Right hand: measures 4-6; Left hand: measures 4-6)
- à la 3<sup>me</sup> position.** (Right hand: measures 7-9; Left hand: measures 7-9)

The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (E-flat major), and a 4/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The right hand part features a mix of eighth and sixteenth notes, while the left hand part consists of chords and single notes. The final measure of each section shows a cadence with a whole note chord.



Re majeur

First system of musical notation for Re major. It consists of two grand staves (treble and bass clefs). The right-hand part features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left-hand part provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic movement. The key signature has one sharp (F#).

La majeur

Second system of musical notation for La major. It consists of two grand staves. The right-hand part continues the melodic development with various slurs and fingerings. The left-hand part maintains the harmonic support. The key signature has two sharps (F# and C#).

Mi majeur

Third system of musical notation for Mi major. It consists of two grand staves. The right-hand part features a melodic line with a dashed line labeled '8va' above it, indicating an octave shift. The left-hand part continues the accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#).

Si majeur

This block contains two systems of musical notation for the key of Si majeur. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system shows arpeggios for the right hand with fingerings like 1 2 3 4 5 and 4 3 2 1 3 2 1, and the left hand with fingerings like 5 4 3 2 1 4 3 2 1. The second system continues with similar exercises, including some with slurs and specific fingering patterns like 2 3 4 5 4 3 2 1.

Le doigté des arpèges de Fa # et de Do # majeur est pareil à celui de Sol b et de Ré b majeur; je les écris de préférence dans ces deux derniers tons parcequ'ils sont plus usités.

Pour tous les arpèges qui suivent l'élève devra trouver lui-même les accords parfaits qui les accompagnent; il devra tous les étudier avec les deux mains séparément, comme dans les exemples qui précèdent, et ne se permettre la réunion des arpèges des deux mains que quand il les fera séparés, très-couramment, avec toute la netteté et toute l'égalité possibles.

Fa majeur.

This block contains two systems of musical notation for the key of Fa majeur. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system shows arpeggios for the right hand with fingerings like 1 2 3 4 5 and 4 3 2 1 4 2, and the left hand with fingerings like 5 4 3 2 1 4 2 1 2 4. The second system continues with similar exercises, including some with slurs and specific fingering patterns like 1 2 3 4 5 4 3 2 1.

Si b majeur.

This block contains two systems of musical notation for the key of Si b majeur. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system shows arpeggios for the right hand with fingerings like 2 1 2 4 1 2 and 1 2 4 1 2 4, and the left hand with fingerings like 5 4 2 1 4 2 1 2 4. The second system continues with similar exercises, including some with slurs and specific fingering patterns like 1 2 3 4 5 4 3 2 1.

Mi b majeur.

This block contains two systems of musical notation for the key of Mi b majeur. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system shows arpeggios for the right hand with fingerings like 2 1 2 4 1 2 and 1 2 4 1 2 4, and the left hand with fingerings like 5 4 2 1 4 2 1 2 4. The second system continues with similar exercises, including some with slurs and specific fingering patterns like 1 2 4 1 2 4 5 4 2 1 4 2.

LA  $\flat$  majeur.

RE  $\flat$  majeur.

SOL  $\flat$  majeur (1).

L'arpège de Do  $\flat$  majeur est doigté comme celui de Si majeur.

LA mineur.

Mi mineur.

(1) Remarquez que les arpèges de SOL  $\flat$  et de FA  $\sharp$  majeur, et leurs relatifs Mi  $\flat$  et RE  $\sharp$  mineur, sont composés exclusivement de touches noires, aussi est-on obligé de se servir du pouce et du petit doigt sur ces touches; dans les autres arpèges, au contraire, ces deux doigts sont toujours réservés aux touches blanches pour plus de facilité.

Si mineur.

Fa# mineur.

Do# mineur.

Sol# mineur.

Le doigté des arpèges de RÉ  $\sharp$  et de LA  $\sharp$  mineur est pareil à celui de MI  $\flat$  et de SI  $\flat$  mineur; je les écris de préférence dans ces deux derniers tons parcequ'ils sont plus usités.

RÉ mineur.

Sol. mineur.

## Do mineur.

Do mineur. Musical score showing arpeggiated chords in both treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

## FA mineur.

FA mineur. Musical score showing arpeggiated chords in both treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

## Si b mineur.

Si b mineur. Musical score showing arpeggiated chords in both treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

## Mi b mineur.

Mi b mineur. Musical score showing arpeggiated chords in both treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

L'arpège de LA b mineur est doigté comme celui de Sol. ♯ mineur.

Quelle que soit l'étendue des arpèges le doigté est toujours le même que celui marqué sur ceux à deux octaves et il est très-rare qu'on s'en écarte. La succession des notes pourrait cependant amener forcément l'emploi du pouce et du cinquième doigt sur des touches noires, et obliger l'exécutant à doigter, par exemple, l'arpège de Si b de la manière suivante; mais c'est une chose qu'il faut éviter autant que possible.

Musical score showing an arpeggiated chord in the bass clef with fingerings.

Il est bien entendu, du reste, que tous ces doigtés ne sont applicables qu'aux ARPÈGES, c'est-à-dire quand on parcourt au moins deux octaves; quand le nombre de notes reste circonscrit

dans une octave ce n'est plus un arpège, ce n'est plus alors qu'un ACCORD BRISÉ OU BATTERIE où l'emploi du pouce et du petit doigt est excellent. Ex:



Quand l'élève fera parfaitement les arpèges ci-dessus comme ils sont marqués il fera bien de combiner les trois positions des deux mains entre-elles, en mettant, par exemple, la 1<sup>re</sup> position de la main gauche avec la 2<sup>me</sup> et la 3<sup>me</sup> de la main droite (a), la 2<sup>me</sup> position de la main gauche avec la 1<sup>re</sup> et la 3<sup>me</sup> de la main droite (b), et la 3<sup>me</sup> position de la main gauche avec la 1<sup>re</sup> et la 2<sup>me</sup> de la main droite (c). Rien n'étant changé au doigté ce ne sera pas une nouvelle difficulté.

Toutes les gammes et tous les arpèges peuvent se faire aussi en mouvement contraire, c'est-à-dire en montant à la main gauche pendant qu'on descend à la main droite, et réciproquement. Il est inutile d'en donner des exemples car le doigté est toujours le même.

Je n'ai donné ici que les arpèges des accords parfaits; tous les autres accords peuvent également être arpègés et on les trouve souvent ainsi dans les morceaux, mais quand l'élève fera bien ceux contenus dans la Méthode il trouvera facilement le doigté des autres et, en les donnant ici, je grossirais inutilement le volume.

Un dernier conseil en finissant cette Méthode: ne jouez jamais de la musique au-dessus de votre force, car on n'exécute jamais avec netteté les morceaux dans lesquels on trouve de trop grandes difficultés, et le plaisir disparaît alors pour celui qui joue aussi bien que pour celui qui écoute. Quoique ne prenant plus de leçons consultez toujours pour leur choix si cela est possible, votre ancien professeur ou toute autre personne bien compétente.

FIN.

