

MÉTHODE

Complète,

DE PIANO,

PAR

HENRI HERZ

Op. 100.

B.

Propriété des Éditeurs. Enregistré aux Archives de l'Union

MAYENCE ET ANVERS,
chez les fils de B. Schott.

Paris, chez J. Moitteux

Londres, chez Dolmène et C^e

Directeur général de notre École de Musique

Leipzig, chez G^e Henning - à Vienne, chez H. F. Müller

5283

Préface.

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

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

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

Nous professons, sans doute, une admiration sincère pour les chefs-d'œuvre que le temps a consacrés, mais, sans préjugé pour les gloires légitimement acquises, ne pouvons-nous avoir un caractère qui soit le nôtre? si le *travail* est la condition du *beau* dans les arts d'imitation, le premier devoir d'un siècle, dans ses créations artistiques, n'est il pas de se ressembler à lui-même?

Loin de nous, toutefois, la pensée de renouveler ici ces querelles où l'opinion publique est comptée pour rien, et les succès foulés aux pieds par ceux-là même qui en sont le plus

Vorwort.

Je volksthümlicher eine Kunst wird, desto schwerer hält es, sich darin einen Namen zu machen. Noch nicht lange Zeit ist es her, dass der Gebrauch eines Pianoforte's nur das ausschliessliche Privilegium der Reichen und Vornehmen war. Damals erregten einige schrillende Töne des Klaviers bei Ausführung eines Rondo oder Menuetts Enthusiasmus und trugen die Beifallsbezeugungen einer Gesellschaft der schönen Welt davon.

Die Kunst hat seitdem Fortschritte gemacht und welchen Raum hat sie nicht seit 50 Jahren überschritten! Komponisten ersten Ranges, zu gleicher Zeit vorzügliche Meister ihres Instruments, haben im letzten Jahrhundert dem Pianofortespiel einen Impuls gegeben, der nicht mehr nachlassen konnte und ihm die Stelle angewiesen, welche es in unsrer modernen Musikwelt einnehmen sollte. In die Fusstapfen der Meister sind Jünger getreten, würdig das Werk der Gründer fortzusetzen. Unter uns hat sich eine zahlreiche Menge ausführender Künstler gebildet, die, während die Gränzen der Kunst durch ihre Meister erweitert wurden, sich die Eroberungen derselben aneigneten. Auch die Instrumentenmacher, die dem Genie, in dem Grade, in welchem es sich aufschwang, immer vollkommnere Dolmetscher seiner Inspirationen darboten, hatten hierbei Einfluss und Theil an dem Ruhm dieser reissenden Fortschritte.

Aber vermöge eines Gesetzes, das allen Künsten gemein, da es auf die Natur des Menschen gegründet ist, hat sich mit der Macht des Effektes auch das Bedürfniss nach Effekt, und nach und nach die Schwierigkeit denselben zu genügen, vergrößert. Daher für die Komponisten die Nothwendigkeit, Stellen in dem menschlichen Herzen zu suchen, die noch nicht erklangen. Indess haben nicht immer die Verfahrungsweise, die harmonischen Verflechtungen und die grossen Effekte der modernen Schule, wohlwollende Aufnahme von Seiten der Anhänger der alten Zeit gefunden. Wir haben, sagen diese, die breite Art, die edle Einfachheit der Alten verloren, und sie beklagen den Verfall der Musik, als wenn diese Kunst, aller künstlerischen Ungebundenheit und Originalität zum Trotze, sich knechtisch nur selbst kopiren dürfe, anstatt die Natur, die unversiegbare Quelle ihrer Schöpfungen, nachzuahmen.

Wir hegen, ohne Zweifel, eine aufrichtige Bewunderung für die Meisterwerke, welche die Zeit geheiligt hat, aber, ohne Nachtheil für deren mit Recht erworbenen Ruhm, sollten wir nicht unsern eignen Charakter behaupten dürfen? Wenn das *Wahre* Bedingniss des Schönen in den Künsten der Nachahmung ist, muss dann nicht die erste Pflicht eines Jahrhunderts sein, in seinen künstlerischen Schöpfungen sich selbst zu gleichen?

Fern von uns sei jedoch der Gedanke, hier jene Streitigkeiten zu erneuen, bei denen die öffentliche Meinung für nichts geachtet, und der Tagesruhm von denen mit Füssen getreten wird, die darnach au

avides. Dans leur intérêt, comme dans celui de l'art dont ils semblent plaider la cause, puissent-ils ne jamais oublier que le devoir d'un véritable artiste ne consiste pas à poursuivre de stériles regrets un passé qui ne saurait revenir, mais à chercher dans le présent une nouvelle moisson de travaux et de gloire.

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

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

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

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

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

begierigsten sind. Möchten sie in ihrem Interesse, sowie in dem der Kunst, deren Sache sie zu verfechten scheinen, niemals vergessen, dass die Pflicht eines wahren Künstlers nicht darin besteht, unnütz die Vergangenheit zu betrauern, die doch nicht wiederkömmt, sondern darin, in der Gegenwart eine neue Erndte von Arbeit und Ruhm zu suchen.

Was mich betrifft, so betrachte ich für die Kunst des Pianofortespiels und besonders den Unterricht darin, jedes ausschliessliche System, als eine Ungerechtigkeit oder einen Irrthum. Anstatt meinen besondern individuellen Geschmack ändern aufzudringen, nehme ich Alles an, was nach der allgemeinen Meinung schön ist, und glaube als Lehrer meine Aufgabe nur dann erfüllt zu haben, wenn ich den Schüler stufenweise zu einer untadelhaften Ausführung aller guten Musik, gehöre sie einer Schule an, welcher sie wolle, geführt habe.

Ich habe besondern Fleiss auf die Anordnung und Eintheilung meiner Methode verwandt. Ich war bedacht, dass nichts Nothwendiges darin vergessen sei, und ein Lehrer nach ihr fortwährend seine Schüler führen könne, ohne sie durch zu komplizirte Regeln oder zu trockne Uebungen zu ermüthigen. Zu dem Ende habe ich darin alle Verbesserungen ausgeführt, die mir eine vieljährige Erfahrung bei meinem eignen Studium, bevor ich sie bei Andern angewendet, an die Hand gegeben hat. Denn, wenn es mir möglich wurde, für meinen Theil zu den Fortschritten des Pianospieles beizutragen, so verdanke ich dies nicht, wie man glauben könnte, einer besonders glücklichen Organisation, sondern vielmehr der Richtung meiner Studien, die ich von früher Kindheit angenommen und dem Gebrauch des *Dactylon* ¹⁾, dessen allgemeine Nützlichkeit ich durch Erfahrung und so vielen Erfolg erwiesen habe.

Der Eifer, mit dem man sich dieser so einfachen Erfindung bemächtigte, hat mich überzeugt, dass sie eine derjenigen ist, die sich durch sich selbst verbreiten, und das *Institut Royal de France*, sie mit seiner Anerkennung beehrend, hat laut die des Publikums sanctionnirt.

Wenn ich durch immer wachsende Verbreitung dieses mächtigen mechanischen Hilfsmittels und durch Veröffentlichung dieses Elementar-Werkes der Kunst, deren Studium mein Lebensglück gemacht hat, noch nützlich sein kann, so glaube ich mein Ziel erreicht und die süsseste Belohnung meiner Arbeiten erlangt zu haben.

¹⁾ Es ist bekannt, dass eine vollkommene Ausführung der Uebungen für fünf Finger, die sicherste Probe eines guten Mechanismus und die beste Vorbereitung zu den grossen Schwierigkeiten des Piano ist. Das *Dactylon* hat zum Zwecke diese Arbeit abzukürzen und die Erfahrung bestätigt, dass eine Stunde Uebung täglich mit diesem Instrumente hinreicht die Fortschritte der Schüler zu beschleunigen und dem Talent der Künstler zu Hülfe zu kommen.

Elémens de Musique.

La *Musique* est l'art de peindre, par la combinaison des sons et du rythme¹⁾, les sentimens et les effets qu'elle peut imiter.

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

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

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

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

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

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

Elle se divise en *échelles partielles* appelées *gammes*. La *gamme* est une série de sept sons dont cinq tons⁴⁾ et deux

¹⁾ Nous parlerons du Rhythme dans un chapitre spécial.

²⁾ Unisson signifie un seul son.

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

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

Elemente der Musik.

Die *Musik* ist die Kunst, durch Verbindung der Töne und des Rhythmus¹⁾, die Gefühle und die Wirkungen, die sie nachahmen kann, zu malen.

Sie zerfällt in zwei Abtheilungen: *Melodie* und *Harmonie*. *Melodie* ist die Verbindung nach einander folgender Töne, *Harmonie* die Verbindung gleichzeitiger Töne.

Die *Harmonie* ist zwei-, drei-, vierstimmig, je nachdem sie zwei, drei oder vier Töne zusammen verbindet. Man nennt *Solo* ein Musikstück, was von einer Stimme oder einem einzigen Instrumente, *Duo* ein solches, welches durch zwei Stimmen oder zwei Instrumenten ausgeführt wird, *Trio*, etc. *Unissono*²⁾ ist die gleichzeitige Hervorbringung eines und desselben Tones durch mehrere Stimmen oder mehrere Instrumente; *Akkord* ist die gleichzeitige Hervorbringung mehrerer verschiedener Töne, die nach den Gesetzen der *Harmonie* mit einander verbunden sind.

Ton ist das wesentliche Element der Musik: indess sind nicht alle Töne musikalisch. Man nennt im Allgemeinen *Ton*, (*Klang*) alles, was das Ohr vernimmt; und *musikalischen Ton* jeden Ton, der in Beziehung seiner Höhe oder Tiefe genau zu bestimmen und in dem Umfang der Stimmen und Instrumenten begriffen ist.

Die *musikalischen Töne* unterscheiden sich von einander: 1) durch ihren *Timbre* (*Klang*), 2) durch *Intonation* (*Höhe* oder *Tiefe*), 3) durch *Intensität* (*Stärke* oder *Schwäche*), 4) durch ihre *Dauer*.

Der *Timbre*³⁾ ist die Verschiedenheit der Qualität der Töne; *Intonation* die Tonverschiedenheit; z. B. unterscheiden sich im Unissono die Töne der vereinigten Stimmen und Instrumente nur durch ihren *Timbre*, während die *Intonation* dieselbe ist; in dem *Akkord* unterscheiden sie sich durch *Timbre* und *Intonation*, indem die vereinigten Töne, die einen tiefer oder höher sind, als die andern, im Unissono, wie im *Akkord*, und selbst in einem alleinstehenden Ton, können *Intensität* und *Dauer* unendlich verschieden sein und diese beiden Unterscheidungen sind unabhängig von einander und von den Vorhergehenden.

Die Vereinigung aller Töne in dem Umfang der Stimmen und der Instrumente begriffen, von dem tiefsten bis zum höchsten, bildet die *allgemeine Leiter der musikalischen Töne*.

Sie theilt sich ein in *kleinere Leitern*, die man *Tonleitern* nennt. Die *Tonleiter* ist eine Reihe von sieben Tönen, deren fünf⁴⁾.

¹⁾ Wir sprechen vom Rhythmus in einem besondern Kapitel.

²⁾ Unissono bedeutet: ein Einklang oder «einstimmig».

³⁾ Es ist nicht die Aufgabe dieses Werkes, den besondern Timbre von jedem Instrumente abzuhandeln; wir beschränken uns darauf, ihn im allgemeinen zu erläutern.

⁴⁾ Ein ganzer Ton besteht aus zwei halben; der halbe Ton ist das kleinste Intervall, welches das Pianoforte zulässt.

demi-tons. Les deux demi-tons sont placés, dans la gamme ascendante, l'un du 3^e au 4^e degré; l'autre du 7^e au 8^e. La gamme est ascendante quand on suit l'ordre des intonations du grave à l'aigu, descendante quand on suit l'ordre inverse.

Quelque nombreux que soient les sons dont se compose l'échelle générale, on n'a donné de noms qu'à ceux compris dans une seule gamme; il n'y a conséquemment que sept noms pour tous les sons musicaux: *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*. Après la septième note, et successivement, de sept en sept notes, la même série recommence. De là vient que les noms d'*ut*, de *ré*, de *mi*, etc., se répètent autant de fois qu'il y a de gammes.

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

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

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

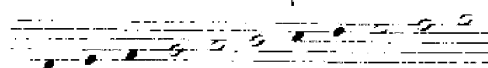
Notation musicale.

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

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

PARTIE.
Notre Notation

EXEMPLE



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

ganze Töne und zwei, halbe Töne sind. Die zwei halben Töne finden sich in der aufsteigenden Tonleiter, einer von der 3ten zur 4ten Stufe, der andre von der 7ten zur 8ten Stufe. Die Tonleiter ist aufsteigend, wenn man der Ordnung der Intonationen von der Tiefe zur Höhe folgt; absteigend, wenn man der umgekehrten Ordnung folgt.

So zahlreich auch die Töne sind, welche die allgemeine Leiter bilden, so hat man doch nur denen Namen gegeben, die in einer einzigen Tonleiter begriffen sind; folglich giebt es nur sieben Namen für alle musikalischen Töne: *C, D, E, F, G, A, H*. Nach der siebenten Note und so fort von sieben zu sieben Noten beginnt dieselbe Reihenfolge von Neuem. Daher kommt es, dass die Namen *C, D* und *E* u. s. f. sich so oft wiederholen als es Tonleitern giebt.

Die Tonleiter kann mit jedem der sieben Töne, aus der sie besteht, beginnen, woher die Benennungen *C, D, E* Tonleiter u. s. w. kommen, und da diese Tonleitern die in ihnen enthaltene Töne darstellen, so sagt man auch Ton *C* für *C-Tonleiter*, Ton *D* für *D-Tonleiter* u. s. w.

In diesen Tonleitern nennt man die erste und tiefste Note *Tonika*, weil sie ihren Namen der Tonleiter giebt, deren Anfang und Grundnote sie ist. Die folgenden Noten nehmen den Namen von Sekunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave an, je nach der Stufe, die sie einnehmen. Also ist Oktave das Intervall von einem Ton zum andern acht Stufen höher oder tiefer. Die Septime ist das Intervall eines Tons zum andern sieben Stufen höher oder tiefer u. s. w.

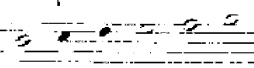
Die Note, die sich einen halben Ton unter der Tonika befindet, nennt man *Leitton*, weil ihre unbefriedigende Wirkung das Verlangen nach der Tonika erweckt, die ihr immer folgt und ihr als Ergänzung dient.

Musikalische Notenschrift.

Die *musikalische Notenschrift* ist die Kunst die Töne, die Pausen und den Rhythmus figurlich zu bezeichnen.

Um die allgemeine Leiter der musikalischen Töne darzustellen, ist man übereingekommen, sich fünf gleichlaufender, horizontaler Linien zu bedienen, deren Vereinigung man *Noten-System* nennt. Man zählt sie von unten nach oben. Die kleinen eirunden Köpfe, schwarz oder weiss, die man auf diese Linien und in ihre Zwischenräume setzt, nennt man *Noten*, welche die Intonation der Töne darstellen.

Beispiel.



Man begreift, dass fünf Linien für sich allein nicht alle Noten der musikalischen Leiter, die aus sieben Oktaven besteht, umfassen können. Um diesem Mangel zu Hülfe zu kommen, bedient man sich der *Hülfslinien*, der *Schlüssel*, der *Kreuze* und *Been*.

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

Die *Hüflslinien* sind nur eine zufällige Ergänzung der fünf Linien, wenn diese unzureichend sind, d. h. wenn die Töne in Höhe oder Tiefe den Umfang des Notensystems überschreiten. Sie dienen immer nur für eine besondere Note und werden gleichlaufend mit dem Notensystem gezogen, dessen Erweiterung sie darstellen.

EXEMPLE. Beispiel.



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

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

Die *Schlüssel* sind ein sinnreiches Mittel, die Vielfältigkeit der Hüflslinien zu vermeiden und aus diesem Grunde das Lesen der Noten zu erleichtern, indem sie auf das Notensystem die Noten, welche sonst seine Grenzen überschreiten müssten, zurückführen.

Die Musik für Piano wird auf zwei Notensysteme geschrieben: das eine im G-Schlüssel, das andere im F-Schlüssel. Folgendes Beispiel zeigt die Form und die Stellung an.

CLEF de SOL	sol.	Accolade. Namen.	
G, oder Violin-Schlüssel.	Fa.		
CLEF de FA			
F, oder Bass-Schlüssel			

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

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

Der G-Schlüssel befindet sich auf der zweiten Linie, bringt auf das Notensystem die hohen Töne und zeigt den Platz von G an.

Der F-Schlüssel auf der vierten Linie dient für die tiefen Töne und zeigt den Platz von F an. Die Klammer, welche beide Notensysteme vereinigt, bezeichnet das Zusammentreffen und die Gleichzeitigkeit der Töne und der Takte, welche in ihrer Umschließung unter einander stehen.

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

Den C-Schlüssel, der für die Mitteltöne dient, aber nicht mehr im Gebrauch für die Pianoforte-Musik ist, finden wir für unnötig weiter zu erläutern.

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

Jedweder Schlüssel, indem er den Namen und die Stelle einer einzigen Note feststellt, bestimmt auch hierdurch den Namen und die Stelle aller Uebrigen, weil sie sich unveränderlich in auf- und absteigender Ordnung der Tonleiter folgen. Bei dem auf- oder absteigenden Durchlaufen aller Stufen im Umfang des Piano's zu sieben Oktaven, erhält man daher folgende Tonreihen:

Il y a dans la gamme, comme nous l'avons dit, cinq tons et deux demi-tons. Chacun des cinq tons peut se diviser en deux demi-tons, ce qui fait douze demi-tons pour la gamme entière. A l'aide du *dièse* (#) et du *bémol* (b) on peut repré-

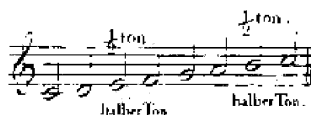
Es gibt in der Tonleiter, wie wir gesagt haben, fünf ganze und zwei halbe Töne. Jeder der fünf ganzen Töne kann wiederum in zwei halbe geteilt werden, was zwölf halbe Töne für die ganze Tonleiter gibt. Mit Hilfe des Kreuzes (#) oder des Be (b) kann

sentier par demi-tons toute l'échelle musicale, sans augmenter le nombre des lignes de la portée.

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

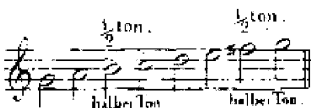
Nous avons dit que dans la gamme d'*ut*, les deux demi-tons sont placés, l'un du 3^e au 4^e degré, l'autre du 7^e au 8^e.

EXEMPLE:
Beispiel.



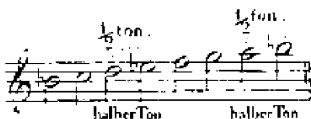
Pour ramener les gammes ou tons de *ré*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la*, de *si*, au type de la gamme d'*ut*, c'est-à-dire, pour rendre aux deux demi-tons, dans toutes ces gammes le rang qu'ils occupent dans la gamme d'*ut*, on se sert des dièses et des bémols: au moyen de ces signes, toutes les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

EXEMPLE:
Beispiel.



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

EXEMPLE:
Beispiel.



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

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

EXEMPLE:

Fa #, Ut #, Sol #, Ré #, La #, Mi #, Si #.

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

EXEMPLE:

Si b, Mi b, La b, Ré b, Sol b, Ut b, Fa b.

Les dièses et les bémols s'emploient aussi, accidentellement, dans le cours d'un morceau: dans ce cas, ils n'ont de valeur

man die ganze musikalische Leiter in halben Tönen darstellen, ohne die Zahl der Linien des Notensystems zu vermehren.

Das Kreuz erhöht, das Be erniedrigt um einen halben Ton die Note, die ihm folgt. Das Auflösungszeichen (\natural) zerstört die Wirkung des Kreuzes oder Bees und gibt der Note ihre ursprüngliche Intonation wieder.

Wir haben gesagt, dass in der C-Tonleiter die beiden halben Töne, der eine zwischen der dritten und vierten Stufe, der andre zwischen der siebenten und achten sich befinden.

Um die Tonleiter von D, E, F, G, A, H nach der von C zu bilden, d. h. um den halben Tönen in allen Tonleitern die Stelle anzuweisen, die sie in der von C einnehmen, bedient man sich der Kreuze und Bees; mit Hilfe dieser Zeichen werden alle Tonleitern der von C ähnlich gemacht und in dasselbe Verhältniss der Intervalle unter einander gebracht. So macht man die G-Tonleiter oder den Ton G, der Tonleiter von C ähnlich, indem man das F um einen halben Ton durch ein Kreuz erhöht.

Die Tonleiter von B (H b) oder der Ton B, wird, dem von C entsprechend, gebildet, durch Erniedrigung des H und des E um einen halben Ton vermittelt eines Bees.

Um nicht während dem Lauf eines Musikstückes die Kreuze und Bees, welche den Ton bestimmen, in welchem es geschrieben ist, immer zu wiederholen, setzt man sie neben den Schlüssel und alsdann zeigen sie an, dass die ihnen durch ihre Stelle auf dem Notensystem entsprechenden Noten durch alle Oktaven um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden; es müsse dann ein Auflösungszeichen an ihre Stelle treten.

Die Kreuze werden nach dem Schlüssel gesetzt und folgen sich in aufsteigenden Quinten von F # (Fis) an:

BEISPIEL:

F # (Fis), C # (Cis), G # (Gis), D # (Dis), A # (Ais), E # (Eis), H # (His).

Die Bees folgen in aufsteigenden Quartan aufeinander von dem H b (B) an, dergestalt, dass ihre Ordnung die umgekehrte der von den Kreuzen ist.

BEISPIEL:

H b (B), E b (Es), A b (As), D b (Des), G b (Ges), C b (Ces), F b (Fes).

Die Kreuze und Bees werden auch zufälligerweise im Verlauf eines Musikstückes gebraucht: in welchem Falle sie nur für die

que pendant la durée de la mesure où ils se trouvent. Cependant, quand la note finale d'une mesure est marquée d'un dièse ou d'un bémol, et qu'elle se prolonge à la mesure qui suit, l'effet de ces signes l'accompagne sans qu'il soit nécessaire de les répéter.

EXEMPLE:
Beispiel.



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

Ce ne sont, généralement, que les notes affectées déjà d'un simple dièse ou d'un simple bémol qui reçoivent le double dièse ou le double bémol¹⁾, et, une fois marquées de ces doubles signes, le bécarré ne peut les ramener qu'à leur état antérieur de notes simplement diésées ou bémolisées: c'est là le sens des signes composés $\sharp\sharp$, $\flat\flat$, bécarré-dièse, bécarré-bémol.

Dauer des Taktes gelten, in welchem sie sich befinden. Doch, wenn die Schlussnote eines Taktes mit einem Kreuze oder einem Bee bezeichnet ist und sie sich in den folgenden Takt hineinzieht, so behält sie ihre Wirkung, ohne dass es nöthig ist, das Zeichen zu wiederholen.

Gewisse Regeln der Harmonie erfordern den Gebrauch des Doppelkreuzes (x), welches die Note um zwei halbe Töne erhöht, und den des Doppel-bes (bb), welches um zwei halbe Töne erniedrigt. Diese doppelten Zeichen werden nie, da sie bios zufällig sind, bei den Schlüssel gesetzt.

Im Allgemeinen erhalten nur die Noten, die schon ein einfaches \sharp oder \flat haben, ein x oder bb¹⁾ und einmal versehen mit diesem doppelten Zeichen, kann das Auflösungszeichen sie nur auf ihre vorige Stelle zurückbringen. Man gebraucht hier die Zeichen $\sharp\sharp$, $\flat\flat$.

EXEMPLE: Beispiel.



Des Modes.

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

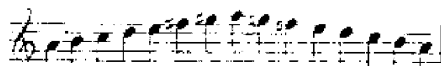
La *tierce majeure* est l'intervalle de deux tons: la *tierce mineure* l'intervalle d'un ton et demi.

EXEMPLE: Beispiel

	Tonique	Tierce majeure	Tonique	Tierce mineure
	Tonika	Grosse Terz	Tonika	Kleine Terz
	Mode majeur Dur-Tonart		Mode mineur Moll-Tonart	

Il y a, entre les deux modes, une autre différence caractéristique: au mode majeur, que les traits ou les phrases s'exécutent dans l'ordre ascendant ou descendant de la gamme, on parcourt la même série d'intonations; au mode mineur, les intonations éprouvent un changement qui consiste en ce que la sixte et la septième, qui sont majeures dans la gamme ascendante, deviennent mineurs dans la gamme descendante²⁾.

EXEMPLE:
Beispiel.



Von den Tonarten.

Man nennt Tonart die Eigenthümlichkeit einer Tonleiter mit Beziehung auf die Art und Weise der Vertheilung der ganzen und halben Töne, aus denen sie zusammengesetzt ist. Es gibt deren zwei: *Dur* und *Moll*-Tonart. Die Durtonart ist diejenige, in welcher die dritte Note der aufsteigenden Tonleiter eine grosse Terz mit der Tonika bildet; die Molltonart diejenige, in welcher sie eine kleine Terz bildet.

Die grosse Terz besteht aus zwei ganzen Tönen: die kleine aus einem ganzen und einem halben Ton.

Zwischen beiden Tonarten besteht noch eine andre charakteristische Verschiedenheit. In der Durtonart behalten alle, sowohl auf- als absteigende, Tonreihen der Tonleiter dieselbe Intonation; in der Molltonart erleiden sie eine Aenderung, die darin besteht, dass bei aufsteigender Tonleiter die Sexte und die Septime erhöht, bei absteigender jedoch wieder erniedrigt werden²⁾.

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

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

¹⁾ Wenn das x oder bb vor eine Note kommt, die schon ein \sharp oder \flat hat, erhöht oder erniedrigt es nur um einen halben Ton.

²⁾ Die Molltonleiter, auf- und absteigend, ist gewissen Veränderungen unterworfen, von denen wir im Kapitel des Tonleiters sprechen werden.

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

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

UT majeur ou LA mineur: C Dur oder A Moll.	SOL majeur ou MI mineur: G Dur oder E Moll.	RE majeur ou SI mineur: D Dur oder B Moll.
LA majeur ou FA# mineur: A Dur oder FIS Moll.	MI majeur ou UT# mineur: E Dur oder CIS Moll.	SI majeur ou SOL# mineur: H Dur oder GIS Moll.
FA# majeur ou RE# mineur: FIS Dur oder DIS Moll.	UT# majeur ou LA# mineur: CIS Dur oder AIS Moll.	FA# majeur ou RE# mineur: F Dur oder D Moll.
SI# majeur ou SOL mineur: B Dur oder G Moll.	MI# majeur ou UT mineur: ES Dur oder C Moll.	LA# majeur ou FA mineur: AS Dur oder F Moll.
RE# majeur ou SI# mineur: DES Dur oder B Moll.	SOL# majeur ou MI# mineur: GES Dur oder ES Moll.	UT# majeur ou LA# mineur: CES Dur oder AS Moll.

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

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

Des Genres.

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

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

Jede Durtonart hat eine ihr verwandte Molltonart und jede Molltonart eine ihr verwandte Durtonart. Die Verwandte der Durtonart findet sich eine kleine Terz unter der Tonika dieser Tonart. So hat C-Dur zur verwandten Molltonart, A-Moll, und A-Moll zur verwandten Durtonart, C-Dur. Ebenso hat G-Dur zur Verwandten, E-Moll und umgekehrt; dasselbe gilt bei allen übrigen Tonarten.

Da beide Tonarten unter sich durch ein gemeinschaftliches Harmonie-Verhältniss verbunden sind, so werden die Kreuze und Beem, die bei den Schlüssel der Durtonarten gesetzt werden, gleicherweise bei den verwandten Molltonarten gebraucht, wie man aus folgender Tabelle ersieht.

Da jedoch die Anzahl der bei den Schlüssel gesetzten Kreuze und Beem noch nicht hinreicht die Durtonarten von den verwandten Molltonarten zu unterscheiden, so ist das durch Uebung entwickelte musikalische Gefühl in dieser Beziehung der beste Führer.

Indess gibt es ein gewöhnlich anwendbares Mittel, um diesen Unterschied zu machen. Es besteht darin, zu sehen, ob der Leitton der verwandten Molltonart sich in den ersten Takten findet: in diesem Falle ist die Tonart, Moll. Die Tonart, sei sie Dur oder Moll, lässt sich auch an der Tonika erkennen, welche im allgemeinen ein Musikstück beginnt und schliesst.

Von den Tongattungen.

Die musikalischen Töne, von dem Gesichtspunkte der Intonation aus betrachtet, theilen sich in drei Systeme oder Gattungen. Das *diatonische*, *chromatische* und *enharmonische System*.

Das *diatonische System* ist auf die natürlichen Intonationen der Töneleiter gegründet: das *chromatische* auf den Gebrauch der durch \sharp und \flat dargestellten halben Töne: das *enharmonische* auf die Veränderung von Namen und Stelle, welche die Noten ohne Veränderung der Intonation erleiden. Ich sage, ohne Veränderung, denn, wenn auch die Stimmen und Instrumente, welche eine bewegliche Intonation haben, wie die Flöte, die Violine u. s. w.,

différence, le piano, instrument à intonations fixes, ne saurait la rendre.

einen kleinen Unterschied fühlbar machen können, so kann das doch nie das Pianoforte, ein Instrument mit feststehender Intonation.

EXEMPLES DES TROIS GENRES. Beispiele der drei Systeme

Durée des sons et du silence.

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

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

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

Durée relative.

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

Dauer der Töne und Pausen.

Bis jetzt haben wir den Umfang der musikalischen Töne, ihre Eintheilung, ihre Schriftzeichen sowie ihre Intonation nach Verschiedenheit der Tonart oder der Tongattung, welcher sie angehören, behandelt; wir wollen nun von der *Dauer der Töne* und von den *Pausen* sprechen.

Die Musik besteht nicht allein in der Verbindung der Töne, sondern auch im Gebrauch der Pausen: und jede Zeillänge, die ein Ton einnimmt, kann durch eine Pause von gleicher Dauer dargestellt werden. Daher die Nothwendigkeit, in der Notenschrift Zeichen für die Dauer der Pausen, gleich denen für die Dauer der Töne zu haben. Die einen, wie die andern, die sich auf ein gemeinschaftliches System gründen, führen wir gleichzeitig vor Augen und vereinigen sie in einer übersichtlichen Zusammenstellung, um ihr Aehnlichkeitsverhältniss desto bemerkbarer hervorzuheben.

Die Dauer der Töne und Pausen theilt sich ein in relative und absolute Dauer.

Relative Dauer.

Man versteht unter *relativer Dauer* diejenige, welche ein Ton in Vergleichung mit andern Tönen, eine Pause in Vergleichung mit andern Pausen hat. Sie ist unabhängig von dem Zeitmaas (*tempo*), so dass, welches auch der Grad der angezeigten Schnelligkeit oder Langsamkeit sein mag, die Töne und Pausen gegeneinander immer in demselben Verhältniss bleiben, welches bei folgender Zusammenstellung ihrer relativen Dauer und der Zeichen, welche sie darstellen, angezeigt ist.

1	Ronde. * Ganze Note.	Pause. Ganze Taktpause
1/2	Blanches. * Halbe	Demi-pause. Halbe Taktpause
1/4	Noires. * Viertel	Soupir. Viertel Pause
1/8	Croches. * Achtel	Demi-soupir. Achtel Pause
1/16	Doubles croches. * Sechzehntel	Quart de soupir. Viertel Pause
1/32	Triples croches. * Zweiundreissigstel	Huitième de soupir. Achtel Pause
1/64	Quadruples croches. * Vierundsechzigstel	Seizième de soupir. Viertel Pause

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

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

Point, Point-d'Orgue, Triolets, Sextolets, etc.

Les signes de la durée relative du son ou du silence peuvent augmenter ou diminuer de valeur, suivant certains signes accessoires dont ils sont marqués et qui sont *augmentatifs* ou *diminutifs*.

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

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

EXEMPLE.
Beispiel.

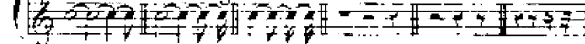
VALEURS.
Geltung.



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

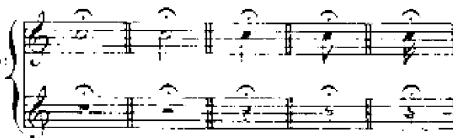
EXEMPLE. Beispiel.

VALEURS. Geltung.



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

EXEMPLES.
Beispiel.



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

Les signes accessoires *diminutifs* se réduisent à certains

In dieser Zusammenstellung drückt das erste Zeichen, *ganze Note* genannt — ein *Ganzes*, eine *Einheit* aus. Die erst nachfolgenden Zeichen stellen die Theilung dieses Ganzen in zwei Hälften dar und diese Theilungen folgen sich sofort bis zu $\frac{1}{64}$ der ganzen Note, die letzte gebräuchliche Unterabtheilung derselben.

Jede Pause hat mit der ihr entsprechenden Note gleiche Dauer und verhält sich, in Betreff der andern Pausen, ebenso wie diese Note zu den andern Noten.

Punkt, Halt, Triolen, Sextolen

U. S. W.

Die Zeichen der relativen Dauer des Tons oder der Pause können an Geltung zu- oder abnehmen, je nachdem gewisse Hilfszeichen, die vergrößernd oder verringernd sind, hinzukommen.

Die Hilfszeichen, welche vergrößern, sind der Punkt und der Halt.

Der Punkt zur Rechten irgend eines Zeichens der relativen Dauer, vergrößert den Werth um die Hälfte. Er ist daher eins und dasselbe mit der Hälfte der Note oder Pause, die vorhergeht. Demnach gilt eine ganze Note mit einem Punkte so viel als eine Ganze und eine Halbe, oder 3 Halbe, 6 Viertel, 12 Achtel u. s. w. Der Punkt hat dieselbe Wirkung bei den Pausen, wie man aus nachfolgendem vergleichenden Beispiel ersehen kann.

Manchmal finden sich zwei, drei Punkte nach einem Zeichen der Dauer, alsdann gilt der zweite Punkt die Hälfte des ersten, der dritte, die Hälfte des zweiten.

Der Halt (◡) über oder unter irgend einer Note oder Pause, bezeichnet eine beliebige oder willkürliche Verlängerung.

Zwischen dem Punkt und dem Halt findet ein bemerkenswerther Unterschied statt: Die Punkte haben wie die Noten, deren Stelle sie vertreten, eine bestimmte Geltung im Takte. Der Halt bezeichnet eine unbestimmte Geltung und zählt für nichts im Takte.

Die verringernden Hilfszeichen sind beschränkt auf gewisse

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

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



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

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



Durée absolue.

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

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

Expressions indicatives du mouvement, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide.

<i>Largo</i>	} Nuances presque insensibles d'un mouvement très lent.
<i>Lento</i>	
<i>Sostenuto</i>	
<i>Larghetto</i>	Assez largement.
<i>Adagio</i>	Lentement.

Notengruppen, die mit Ziffern überschrieben sind, um anzuzeigen, dass sie nicht die ganze Geltung, die ihre Form fordert, haben, sondern nur eine gleiche Geltung unter sich in dem Theil der Dauer, die ihnen im Rhythmus beigegeben ist.

Die relative Dauer der Noten, wie man aus der gegebenen Zusammenstellung gesehen hat, ist gewöhnlich in dem Verhältnis von 1 zu 2, zu 4, zu 8, zu 16, zu 32, zu 64, was man ein *gestrecktes Verhältnis* nennt. Aber wenn man in dem Zeitraum, welchen 2, 4, 8 Noten ausfüllen, 3, 6, 9, 12 u. s. w. bringen will, so bezeichnet man, um dieses *gedröhte Verhältnis* anzudeuten, die Gruppe von Noten, welche es darstellen, mit den Zahlen 3, 6, 9, 12 etc. und diese Gruppen werden *Triolen*, *Sextolen* u. s. w. genannt, je nach der Zahl der Noten, die sie einschliessen.

Man findet selbst noch unregelmässige Verhältnisse in der Musik für Pianoforte, z. B. Notengruppen mit den Ziffern 5, 9, 11, 14, 17 u. s. w. Aber wie auch diese sein mögen, so haben sie doch nie eine längere Dauer als die, welche nöthig ist, um den Takt vollständig zu machen.

Die Pausen können auch in das *gedröhte Verhältnis* eingehen und dieselben Unregelmässigkeiten darbieten. Bei den *Triolen* und *Sextolen* hat jede Pause dieselbe Geltung im Takte, als die Note, deren Stelle sie einnimmt.

Absolute Dauer.

Die absolute Dauer der Töne und Pausen ist unabhängig von ihrer relativen Dauer. Die relative Dauer ist unveränderlich, die absolute Dauer verändert sich nach dem Willen des Komponisten. So hat die ganze Note, ohne anzuhören 2 Halben, 4 Vierteln, 8 Achteln u. s. w. gleich zu sein, eine längere oder kürzere absolute Dauer, jenach dem Zeitmaass, das der Komponist angezeigt hat. Ebenso ist es mit den Pausen und allen andern Noten. Die Zeichen der relativen Dauer bekommen erst eine bestimmte Geltung durch die Angabe der absoluten Dauer zu Anfang eines jeden Musikstückes.

Die Zeichen der absoluten Dauer bestehen: 1) in den Ausdrücken, die der italienischen Sprache entnommen sind: 2) in der Angabe des Metronoms.

Ausdrücke für jedes Zeitmaass von der langsamsten bis zur schnellsten Bewegung.

<i>Largo</i>	} Bezeichnungen beinahe unmerkbar verschiedener sehr langsamer Bewegungen.
<i>Lento</i>	
<i>Sostenuto</i>	
<i>Larghetto</i>	ziemlich gedehnt.
<i>Adagio</i>	langsam.

<i>Maestoso</i>	Majestueusement.
<i>Andantino</i>	Sans trop de lenteur.
<i>Andante</i>	Mouvement décidé.
<i>Moderato</i>	Modérément.
<i>Grazioso</i>	D'un mouvement gracieux.
<i>Tempo di marcia</i>	Mouvement de marche.
<i>Tempo giusto</i>	D'un mouvement animé, mais pas trop rapide.
<i>Allegretto</i>	Assez gai, mais pas trop vite.
<i>Allegro</i>	Gai, animé.
<i>Con brio</i>	Avec éclat.
<i>Scherzando</i>	D'un mouvement léger et badin.
<i>Vivace</i>	Avec vivacité.
<i>Presto</i>	Très vite.
<i>Prestissimo</i>	Excès de vitesse.

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

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

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

EXEMPLE: Boisquel.

Allegro (♩ = 120) Moderato (♩ = 84) Andantino (♩ = 76)

Noires, 120 par minute. Croches, 84 par minute. Noires pointées, 76 par minute.
120 Viertel auf der Minute, 84 Achtel auf der Minute, 76 punktirte Viertel auf der Minute

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

Des petites notes ou notes d'agrément.

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

Les notes d'agrément *isolées* sont longues ou brèves. Longues, elles prennent le nom d'appogiature, du verbe italien

<i>Maestoso</i>	majestätisch.
<i>Andantino</i>	nicht zu langsam.
<i>Andante</i>	gebend, d. h. langsam aber nicht schleppend.
<i>Moderato</i>	mässig.
<i>Grazioso</i>	in einer anmuthigen Bewegung.
<i>Tempo di marcia</i>	marschartig.
<i>Tempo giusto</i>	lebhaft ohne zu schnell zu werden.
<i>Allegretto</i>	ziemlich munter aber nicht zu geschwind.
<i>Allegro</i>	lebhaft, munter.
<i>Con brio</i>	mit Feuer.
<i>Scherzando</i>	in einer leichten und scherzenden Bewegung.
<i>Vivace</i>	mit Lebhaftigkeit.
<i>Presto</i>	sehr schnell.
<i>Prestissimo</i>	mit der grössten Schnelligkeit.

Ces expressions sont zuweilen durch andere Worte modifizirt, wie *un poco* (ein wenig), *molto* oder *assai* (sehr viel), *non troppo* (nicht zu sehr). So bezeichnet *un poco Adagio*, etwas langsam; *Allegro assai*, sehr lebhaft. *Allegro non troppo*, nicht zu schnell.

Da jedoch alle diese Bewegungen auf verschiedene Weise von einem oder dem andern Ausführenden, nach ihrer verschiedenen Art zu begreifen und zu fühlen, aufgefasst werden können, so bedienen sich die Komponisten, um nicht den geringsten Zweifel über ihre Absicht zu lassen, heutzutage des *Metronoms von Maelzel*. Dieses Instrument, dessen Bau auf die Eintheilung einer Minute in eine gewisse Anzahl von Takten oder Zeitmaassen gegründet ist, zeigt die absolute Dauer mit mathematischer Genauigkeit.

Die Bezeichnung geschieht durch eine Note, die von einer Zahl begleitet ist. Die Note drückt irgend eine relative Geltung aus, und die Zahl zeigt an, wie vielmals diese Geltung in dem Zeitraum einer Minute enthalten ist.

Um diese verschiedene Resultate zu erhalten, reicht es hin, das Gewicht am Perpendikel des Metronoms auf die gegebene Zahl zu stellen. In der ersten der drei oben angegebenen Bewegungen wird jeder Schlag den Zeit-Werth eines Viertels angeben, in der zweiten, den eines Achtels, in der dritten den eines Viertels mit Punkt.

Kleine Noten oder Verzierungs-Noten.

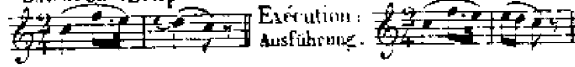
Man nennt so gewisse alleinstehende oder mit andern verbundene Noten, welche in der Melodie nur als zufällige Ausschmückung dienen, keinen bestimmten Werth im Takte haben und ihre Dauer der Note entlehnen, die ihnen folgt. Um sie von den Hauptnoten der Melodie zu unterscheiden, schreibt man sie kleiner. Ihre Schnelligkeit ist im Verhältniss mit der der angenommenen Bewegung.

Die alleinstehenden Verzierungsnoten sind lang oder kurz. Lang, heisst man sie Appogiatura (von dem italienischen Zeitworte

appoggiare, (appuyer), parcequ'elles appuient sur la note suivante qui, le plus souvent, est la pénultième de la phrase. Leur durée équivaut ordinairement à la moitié de cette note.

appoggiare, (sich stützen, ruhen), weil sie auf der folgenden Note, gewöhnlich die vorletzte der ganzen Phrase, ruhen. Ihre Dauer ist gewöhnlich die Hälfte dieser Note.

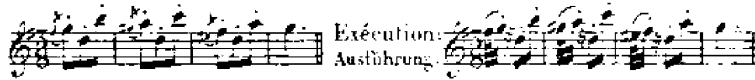
EXEMPLE: Beispiel.



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

Wenn sie kurz sind, so werden sie mit einem kleinen Querstrich versehen: sie folgen dann so schnell auf einander, dass ihre Dauer kaum fühlbar ist.

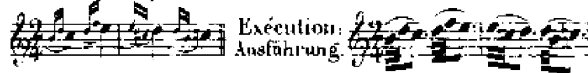
EXEMPLE:
Beispiel.



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

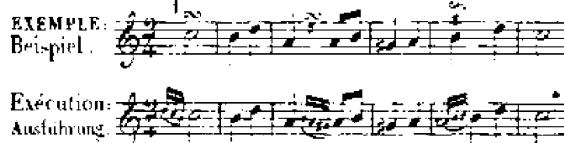
Die Verzierungsnoten sind zu zwei, drei u. s. w. vereinigt und werden *grupetti* (welches im italienischen so viel als kleine Gruppen bedeutet) genannt.

EXEMPLE: Beispiel.



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

Das *Grupetto* von drei Noten ist zuweilen durch die Abkürzungs-Zeichen ∞ im Aufsteigen und ∞ im Heruntersteigen bezeichnet, und diese Zeichen werden mit einem \sharp oder \flat oder \natural versehen, wenn das *Grupetto* eine Note enthält, die eines dieser Zeichen bedarf.



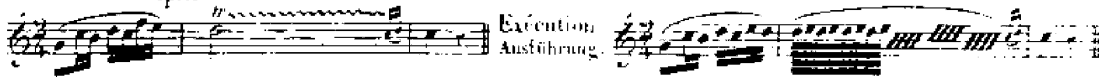
Quand les petites notes sont groupées en plus grand nombre, elles sont ou des *points-d'orgue*, ou des traits dont l'exécution est facultative.

Wenn die kleinen Noten in grösserer Zahl verbunden sind, so bilden sie entweder Kadenzen oder Passagen, deren Ausführung dem Willen des Spielers überlassen bleibt.

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

Der *Triller* (cadence im französischen) ist die schnellwechselnde Wiederholung zweier mit einander verbundener Töne (einen halben oder ganzen Ton von einander entfernt). Oft geht er unmittelbar der Schlussnote der Phrase vorher, deren Fall er angenehm vorbereitet oder aufhält. Seine Dauer ist immer der mit dem Abkürzungs-Zeichen *tr* versehenen Note gleich.

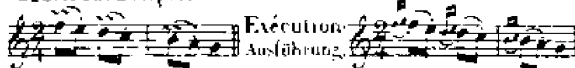
EXEMPLE: Beispiel.



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

Der *Mordent* (∞) ist ein um so schärferer Triller als seine Dauer kürzer ist.

EXEMPLE: Beispiel.



Nous entrerons, dans la partie pratique de cette méthode, en des explications plus détaillées sur les différens modes d'exécution dont les agrémens sont susceptibles.

Du Rythme.

Le *Rythme* consiste dans un rapport symétrique¹⁾ entre la durée du temps et celle du son, et dans le retour périodique du même dessin.

Soit que l'on considère le rythme dans les sons parlés, comme dans la poésie; dans les sons chantés, comme dans la musique vocale; dans les sons artificiels, comme dans la musique instrumentale; dans les sons non musicaux, comme dans les batteries du tambour; ou, même enfin, dans les mouvemens du danseur et les gestes du pantomime, il repose toujours sur le même rapport. Dans le système moderne ce rapport est déterminé par le Métronome dont les battemens, plus ou moins rapprochés, correspondent, comme nous l'avons dit, à autant de fractions de la minute et représentent la durée du temps, tandis que les voix et les instruments mesurent la durée des sons sur ces mêmes battemens, tantôt en embrassant plusieurs dans un même son, tantôt précipitant plusieurs sons dans l'intervalle d'un battement à l'autre. C'est en variant ce rapport par mille proportions diverses que l'on donne au rythme tant de caractères différens et qui produisent sur l'âme tant d'impressions opposées.

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

De la Mesure.

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

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

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

Chaque mesure se marque sur la portée par deux barres verticales qui enferment les signes de durée qu'elle contient. Les *temps* sont les parties égales dont se compose la mesure. On appelle *temps forts*, ceux qui constituent essentiellement le rythme; *temps faibles*, ceux qui ne sont qu'accessoires.

¹⁾ Symétrique veut dire de mesure commune.

Wir werden in dem praktischen Theil dieser Methode uns in genauere Erklärungen über die verschiedenen Ausführungsarten der Verzierungsnoten einlassen.

Von dem Rhythmus.

Der Rhythmus besteht in der symmetrischen¹⁾ Uebereinstimmung zwischen der Dauer der Zeit und der Dauer der Töne und in der periodischen Wiederkehr derselben Anordnung (Tonzeichnung).

Betrachtet man den Rhythmus in den Lauten der Rede, wie bei der Poesie; in den Tönen des Gesangs, wie bei der Vokalmusik; in den künstlichen Tönen, wie bei der Instrumentalmusik; in den unmusikalischen, wie bei den Schlägen der Trommel oder selbst in den Bewegungen des Tänzers und den Gesten des Pantomimen — er beruht immer auf dieser symmetrischen Uebereinstimmung. In dem modernen System wird dieselbe durch den Metronom bestimmt, dessen schneller oder langsamer aufeinander folgendes Schlagen, die Minute, wie schon erwähnt worden, in gewisse Theile zerlegt und die Dauer der Zeit darstellt. Singstimme und Instrumente messen die Dauer der Töne nach diesen Schlägen, indem sie bald einen Ton während mehrerer Schläge aushalten, bald mehrere Töne in den Zwischenraum von einem Schlag zum andern bringen. Durch mannichfache Veränderung dieser Proportionen erhält der Rhythmus so verschiedenen Charakter und verursacht auf die Seele so entgegengesetzte Eindrücke.

Um den Rhythmus einzuteilen und die Zeittheile, aus denen er zusammengesetzt ist, anschaulicher zu machen, hat man eine Form angenommen, der man den Namen Takt gegeben.

Von dem Takte.

Der Takt ist die Einheit der zur Eintheilung der musikalischen Phrase in gleiche Theile (Takttheile genannt) angenommenen Zeitdauer.

Es gibt zwei Arten von Takten: die eine, welche aus zwei, die andere, welche aus drei Theilen besteht. Beide haben eine Menge von Unterabtheilungen.

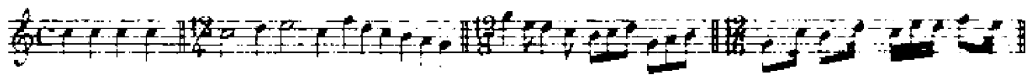
Die von dem Komponisten angenommene Taktart wird zu Anfang des Notensystems mit C oder 4 bezeichnet, wenn die Dauer des Taktes einer ganzen Note gleich ist: bei die Geltung geringer, durch zwei Ziffern, die en erste die Anzahl und die zweite den Worth der in jeder Taktart enthaltenen Unterabtheilungen einer ganzen Note bezeichnet. So zeigt $\frac{2}{4}$ zwei Viertel, $\frac{6}{8}$ sechs Achtel, $\frac{9}{16}$ neun Sechzehntel der ganzen Note an u. s. w.

Jeder Takt wird von dem andern durch zwei vertikale Linien unterschieden. Die Takttheile sind die gleichen Theile, aus denen der Takt besteht. Man nennt diejenigen Takttheile, welche wesentlich den Rhythmus begründen: schwere, und diejenigen, welche untergeordnet sind und in der Regel weniger als die andern betont werden: leichte.

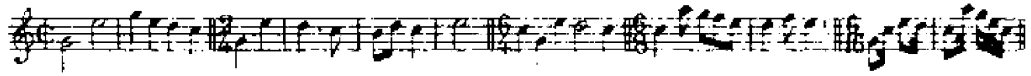
¹⁾ Symmetrisch heißt so viel als gleichmassig.

MESURES BINAIRES. o GEZWEITER TAKT (zu 2 und + Zeiten oder Theilen.)

À QUATRE TEMPS.
Zu 4 Zeiten.

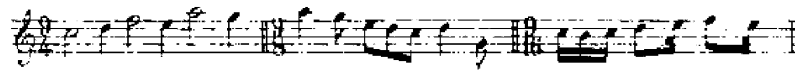


À DEUX TEMPS.
Zu 2 Zeiten.



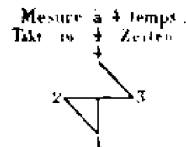
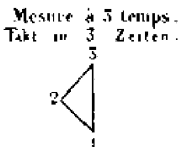
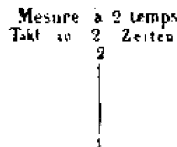
MESURES TERNAIRES. o GEDRITTER TAKT (zu 3 Zeiten oder Theilen.)

À TROIS TEMPS.
Zu 3 Zeiten.



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

Der Takt wird mit der Hand geschlagen: daher die Benennungen der Takttheile *Niederschlag* und *Aufschlag* oder *Auftakt*, je nachdem sie durch Senken oder Aufheben der Hand angedeutet werden. Man kann auf folgende Art die Bewegungen, welche die Hand beschreiben muss, um die Takttheile anzudeuten, bildlich darstellen.



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

Die Verlängerung eines Tons vom schweren Takttheile zum leichten hinüber, nennt man *Synkopade* oder *Synkope*. Die *Synkopade* ist anwendbar auf alle in der Musik zugelassenen Geltungen.

EXEMPLE: Beispiel.

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

Zur ununterbrochenen Verlängerung der Dauer einer Note über ihre natürliche Geltung hinaus, und selbst während mehrerer Takte wiederholt man die Figur der Note mit dem Zeichen der Bindung \frown , schon angewandt in demselben Sinne bei der *Synkopade*.

EXEMPLE: Beispiel.

Nous avons dit que la ronde représente la plus grande durée relative du son, et que la pause exprime un silence de la même durée. Lorsque l'exécutant doit garder le silence pendant plusieurs mesures, au lieu de répéter la pause à chaque mesure de silence, on abrège l'écriture au moyen de *bâtons* de deux et de quatre pauses: si le nombre de mesures de silence est trop considérable, on remplace les bâtons par deux *barres* avec le nombre indicatif audessus.

Wir haben erwähnt, dass die ganze Note die grösste relative Dauer von Ton darstellt, und die ganze Taktpause, eine Pause von gleicher Dauer. Wenn der Ausführende während mehrerer Takte schweigen soll, kürzt man, anstatt die ganze Taktpause bei jedem Takte zu wiederholen, die Schreibart mit Hilfe der Zeichen von zwei und vier Taktpausen ab: wenn die Anzahl der Taktpausen zu beträchtlich wird, so setzt man an die Stelle jener Zeichen zwei Striche mit der Zahl derselben darüber.

EXEMPLE: Beispiel.

2 Pauses, 4 Pauses.
2 takt Pauses, 4 takt Pauses.

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

EXEMPLE :
Beispiel.



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

Um die Wiederholung einer gewissen Anzahl von Takten anzuzeigen, bedient man sich des Wiederholungszeichens, mit Berücksichtigung, dass die Punkte auf die Seite gesetzt werden müssen, auf welcher sich die zu wiederholenden Takte befinden.

Wenn gegen das Ende einer Wiederholung ein oder mehrere Takte von der Wiederholung ausgeschlossen bleiben sollen, dann bezeichnet man sie :



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

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

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

Wenn die beiden Taktstriche nicht mit Punkten versehen sind, so bezeichnen sie nur eine Trennung, eine Veränderung der Takt- oder Tonart oder das Ende des Stückes.

Da Capo heisst Wiederholung von Anfang bis zu dem Wort *Fine* und schliesst jede theilweise Wiederholung aus.

Wir beschränken uns hier mit diesen Elementarbemerkungen, um nicht die besondern Regeln, die später ihre Stelle finden und entwickelt werden sollen, zu wiederholen.

Du Piano et de l'âge auquel il faut en commencer l'étude.

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

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

Les Allemands, dont on reconnaît la supériorité, comme instrumentistes, la doivent, je pense, en partie, à l'excellente méthode d'enseignement qu'ils suivent. Au lieu d'attendre, comme

Von dem Piano und von dem Alter, in welchem man das Studium desselben beginnen soll.

Das Piano ist das Favorit-Instrument der jetzigen Welt ; es gibt kein anderes in Europa, dessen Gebrauch so allgemein verbreitet wäre. Die Popularität, deren es sich erfreut, verdankt es nicht den Kapricen der Mode, sondern wirklichen Vortheilen, deren Werth man durch Erfahrung erkannt hat. Ganz allein den ganzen Umfang der musikalischen Leiter umfassend, ist es von allen Instrumenten das geeignetste, ein ganzes Orchester zu ersetzen und die Wirkungen der dramatischen Musik nachbildend wiederzugeben. Es ist wahr, die Orgel und Harfe theilen mit ihm den Vorzug, zu gleicher Zeit 10—12 Noten hören zu lassen, aber das Piano ist der ersten vorzuziehen, weil es sich besser zu den feinsten Schattirungen im Ausdruck schickt ; der ändern, weil es besser die Stimmung hält und geeigneter zu complicirten Modulationen ist.

Ueber die Vortheile, die das Instrument gewährt, ist man einverstanden — jedoch nicht gleichermassen über das Alter, in dem man es zu lernen beginnen soll. Die Eltern, unter dem Vorwand die Entwicklung der physischen Kräfte ihrer Kinder abzuwarten, verlieren eine kostbare Zeit, die manchmal nicht mehr zu ersetzen ist, da die Hand, in dem Grade sie stärker wird, an Geschwindigkeit verliert, was sie an Stärke gewinnt, wenn nicht Uebung die Entwicklung mit weiser Vorsicht begleitet und modifizirt.

Die Deutschen verdanken die anerkannt überwiegende Meisterschaft als Instrumentalisten, wie ich glaube, zum Theil der vortrefflichen Methode, der sie folgen. Anstatt, wie

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

Un autre préjugé non moins funeste est de croire tout maître assez bon pour les premières études: je ne saurais trop insister sur la nécessité de commencer par un maître exempt de reproche; car nos premières impressions sont les plus profondes, et nos premières habitudes souvent incorrigibles.

Du Choix d'un Piano.

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

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

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

Description du Piano.

Le *Pianoforte* doit son nom à la faculté qu'il a de modifier les sons du *faible* au *fort* par degrés imperceptibles. Par abréviation, on l'appelle aujourd'hui simplement *Piano*. Les *Touches* sont l'extrémité antérieure du levier que le doigt met en mouvement pour obtenir un son. Le *Clavier* est la réunion des touches. Les *Pédales*, qui se meuvent par la pression du pied, sont un moyen mécanique d'augmenter ou diminuer l'intensité du son. L'école moderne a fait justice du mauvais goût qui en avait ridiculement compliqué le système. Elles se réduisent maintenant à deux: la *grande Pédale*, qui, en levant les étouffoirs, laisse aux cordes une vibration libre, et l'*una*

in Frankreich, bis zum Alter von 10—12 Jahren zu warten, fangen sie schon mit 4 und 5 Jahren an. So finden die ersten Kräfte eine nützliche Anwendung; die Hand wird geschmeidiger und wächst, wenn ich mich so ausdrücken darf, in das Wesen der Kunst hinein; entwickelt sich alsdann später das musikalische Gefühl mit der Einbildungskraft des Schülers, so findet derselbe in dem Mechanismus seiner Finger einen um desto gelehrigeren und trauerer Dolmetscher. Sobald es sich davon handelt einen Künstler zu erziehen, würde ich ihm nach meiner Ansicht, anstatt seine Kindheit mit nutzlosen Spielereien verstreichen zu lassen, als erstes Spielwerk, das Instrument, welches er erlernen soll, in die Hände geben.

Ein andres nicht weniger trauriges Vorurtheil ist es, jeden Lehrer bei den ersten Studien für genügend zu halten; ich kann nicht genug auf die Nothwendigkeit, mit einem tadellosen Lehrer anzufangen, aufmerksam machen, denn unsere ersten Eindrücke sind die tiefsten und unsere ersten Gewohnheiten oft unverbesserlich.

Von der Wahl eines Pianoforte.

Die Beschaffenheit des Instruments hat vielleicht auf den Erfolg der ersten Studien mehr Einfluss, als man glaubt. Der Flügel ist, was seine Bauart und die Qualität des Tons betrifft, jedem andern Klavier-Instrumente vorzuziehen. In Ermangelung desselben wähle man ein tafelförmiges, dessen Töne mehr weich und zart, als scharf und grell sind, und dessen Mechanismus von vollkommener Gleichheit ist. Zu einem aufrechtstehenden Piano möchte ich nur dann rathen, wenn es als zweites Piano oder zur Begleitung dient.

Ein Piano zum Studiren darf nicht zu schwer und nicht zu leicht zu spielen sein, denn besonders in der ersten Zeit des Studiums sind die Fehler des Instruments ansteckend für den Schüler. Eine andre nicht weniger wichtige Sache ist es, dem Schüler nur ein die Stimmung fest haltendes Instrument zu geben; ein noch ungeübtes Ohr darf nur reine Töne hören.

Ich enthalte mich hier von den Pianos zu sprechen, die aus der von mir geleiteten Fabrik hervorgehen; es würde für mich um so unpassender sein, in einem rein der Kunst gewidmeten Werke ein merkantiles von mir weit entferntes Interesse zu berühren, als die Achtung und Gunst, deren sie sich erfreuen, mich jeder Aufpreisung derselben überheben.

Beschreibung des Pianoforte.

Das Pianoforte verdankt seinen Namen dem Vermögen die Töne schwach und stark in allen Abstufungen hervorzubringen. Kurzweg nennt man es daher heut zu Tage Piano ganz allein. Die Tasten sind das äussere Ende des Hebels, welchen der Finger, um den Ton hervorzubringen, in Bewegung setzt. Klaviatur nennt man die Vereinigung aller Tasten. Die Pedale, welche durch den Druck des Fusses in Bewegung gesetzt werden, sind ein mechanisches Mittel die Stärke des Tons zu vergrössern oder zu verringern. Die moderne Schule hat mit Recht den schlechten Geschmack verdammt, der ihre Anwendung auf lächerliche Weise vervielfältigt hatte. Sie sind gegenwärtig auf zwei reduziert: das

corda, qui, par un léger déplacement du clavier, dans les pianos à queue et les pianos verticaux, ne laisse porter les marteaux que sur une seule des deux ou trois cordes dont se compose l'unisson de chaque touche. Dans les pianos carrés, les facteurs substituent à cette dernière un autre système qui consiste à opposer, sur toute l'étendue du clavier, une peau délicate aux marteaux, pour en affaiblir le coup et produire cet effet suave qui a reçu le nom de *jeu céleste*.

Du Clavier.

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

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

TABLEAU DU CLAVIER A SIX OCTAVES ET DEMIE.
CLAVIATUR ZU 6 1/2 OCTAVEN.

The diagram illustrates the layout of a piano keyboard with 88 keys. It is divided into two main sections: black keys (ToucheS noires) and white keys (ToucheS blanches). Above the black keys, musical staves show the notes in French (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and German (C, D, E, F, G, A, H) notation, including accidentals. Below the white keys, another set of staves shows the notes in French (Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si) and German (C, D, E, F, G, A, H) notation. A central illustration shows the physical arrangement of the keys, with black keys grouped in sets of two and three. The diagram demonstrates the repeating pattern of notes across the entire range of the instrument.

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

Forte-Pedal, welches durch Erhebung der Dämpfer den Saiten eine freie Schwingung lässt, das *Piano-Pedal*, (*una corda*) welches durch eine leichte Verschiebung der Klaviatur bei den Flügeln und aufrechtstehenden Pianos die Hämmer nur eine von den zwei oder drei Saiten, aus deren Einklang jede Taste besteht, berühren lässt. Bei den viereckigen Pianos wenden die Instrumentenmacher für das letzte Pedal ein anderes System an, welches in der ganzen Ausdehnung der Klaviatur den Hämmern ein zartes Fell entgegensezt; hierdurch wird deren Anschlag geschwächt und jene anmuthige Wirkung hervorgebracht, welche man im französischen mit dem Ausdruck „*jeu céleste*“ bezeichnet.

Von der Klaviatur.

Die gewöhnliche Klaviatur umfasst 6 1/2 Oktaven, die mit C in der Tiefe beginnen und mit dem F der siebenten Oktave endigen. Seit einigen Jahren macht man Piano's, die um vier Noten höher gehen, folglich sieben vollständige Oktaven umfassen und zur Ausführung moderner Kompositionen öfter nöthig sind.

Da es leicht ist, sich mit den hinzukommenden Tasten des Piano zu sieben Oktaven vertraut zu machen, beschränken wir uns in nachfolgender Abbildung den Namen und die Lage einer jeden Taste der Klaviatur zu 6 1/2 Oktaven anzugeben.

Man sieht aus dieser Abbildung, dass die in jeder Oktave begriffenen zwölf Tasten unveränderlich in derselben Ordnung aufeinander folgen und dieselben Benennungen in der ganzen Ausdehnung des Pianoforte behalten, dergestalt, dass es genügt, eine einzige Oktave zu kennen, um auch mit allen übrigen vertraut zu sein. Diese Aehnlichkeit aller Oktaven unter sich fällt

l'ut est représenté par la touche blanche suivie de deux touches noires; et *le fa*, par la touche blanche suivie de trois touches noires.

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

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

Position du corps et mouvement des mains.

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

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



noch mehr in's Auge, wenn man bemerkt, dass nach C zwei schwarze Tasten, nach F immer deren drei folgen.

Man bemerkt dabei noch ferner, dass jede schwarze Taste mehrerer Benennungen fähig ist, je nachdem ein # oder b ihre Intonation bewirkt hat, und ebenso die weissen Tasten, die nur einen halben Ton von einander entfernt sind, wie E-F, H-C, die Namen Fes-Eis, Ces-His erhalten können.

Die weissen Tasten, die einen ganzen Ton von einander entfernt sind, können gleichfalls eine neue Benennung erhalten, wenn eine doppelte Veränderung statt findet, d. h. wenn sie um zwei halbe Töne erhöht und erniedrigt werden, durch x oder bb. So dient die Taste D auch für Cisis (C x) oder Eses (E bb) — G für Fisis oder Asas — A für Gisis oder Bes u. s. w. Uebrigens bleibt bei diesen Namensveränderungen die Intonation immer dieselbe. Diese Veränderungen sind nur durch gewisse Harmoniegesetze, vorgeschriebene Formen. Sie können keine wirkliche Schwierigkeit dem darbieten, der sich erinnert, dass die Tonleiter aus zwölf halben Tönen gebildet ist, welchen in gleicher Anzahl die Tasten der Klaviatur entsprechen: denn, ohne sich mit dem Namen der Note zu beschäftigen, reicht es bei der Ausführung hin, sie eine oder zwei Tasten höher oder tiefer zu nehmen, je nachdem sie mit einem einfachen oder doppelten # oder b bezeichnet sind. Bevor wir jedoch von der Ausführung sprechen, geben wir hier noch einige Bemerkungen, die sie voraussetzt.

Stellung des Körpers und Bewegung der Hände.

Um eine bequeme und natürliche Stellung beim Spielen des Piano zu erhalten, muss der Schüler einen mit seiner Grösse und mit der Höhe der Klaviatur in Verhältniss stehenden Stuhl haben, sich gerade, in die Mitte setzen, die Füße den Pedalengegenüber, um dieselbe ohne Platzveränderung leicht erreichen zu können. Die Höhe dieses Stuhls und die Entfernung des Piano müssen dergestalt geordnet werden, dass der Ellenbogen während der Hinterarm senkrecht an dem Körper herabfällt, sich etwas höher, als die Tasten befindet. Die Stellung des Vorderarms muss horizontal und die der Hand gerundet sein; die Finger müssen dabei natürlich und ohne Zwang gebogen so weit auf den weissen Tasten vorrücken, dass sie ohne Mühe die schwarzen erreichen können.

Wenn die Hände so gestellt sind und die Finger sich über den Tasten befinden, welche die folgenden Noten darstellen:

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

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

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

Le changement de position des mains s'exécute de deux manières, soit en levant la main entière pour la transporter de droit à gauche ou de gauche à droite; soit en faisant passer rapidement la pince audessous des doigts ou les doigts audessus du pouce. Pour exécuter ces derniers mouvements, on aura soin, dans le premier cas, de ne déranger la position des doigts que lorsque le pouce sera placé, et, dans le dernier, de ne déranger le pouce que lorsque, après avoir passé les autres doigts, l'un d'eux sera sur la touche nouvelle qu'il doit attaquer.

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

Notation de la Musique de Piano.

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

so hebt man, um die Noten eine nach der andern anzugeben, jeden Finger nach der Reihe senkrecht nach der Taste hin, welcher er entsprechen soll, lässt ihn darauf niederfallen und beachtet wohl, dass er, um die Verwirrung der Töne zu vermeiden, nicht länger darauf ruhe als die durch die Geltung der Note angegebene Zeit erfordert.

Jeder Finger muss eine eigne und unabhängige Bewegung haben, d. h. wenn einer oder der andre sich hebt oder senkt, dürfen die andern keinen Theil an diesen Bewegungen nehmen. Auch dürfen die Finger, um nicht mit den Nägeln oder mit dem platten Finger zu spielen, weder zu viel, noch zu wenig gekrümmt sein.

Der Arm muss an derselben Stelle bleiben, so lange die Hand ihre Stellung nicht verändert. Wenn man die Hände von der Rechten zur Linken, von der Linken zur Rechten, oder, um die Pausen zu beobachten, von der Klaviatur wegzieht, so darf nur der Vorderarm thätig sein, der Hinterarm aber, von dem Ellenbogen bis zu den Schultern unbeweglich.

Die Veränderung der Stellung der Hände bewerkstelligt sich auf zwei Arten: 1) durch Hebung der ganzen Hand, um sie von der Rechten zur Linken oder von der Linken zur Rechten zu setzen; 2) durch schnelle Unterschiebung des Daumens unter die übrigen Finger oder durch schnelles Ueberschlagen der Finger über den Daumen. Um diese letzteren Bewegungen auszuführen, muss man in dem ersten Falle Sorge tragen, die Stellung der Finger nicht zu verändern, bevor der Daumen an Ort und Stelle ist, und in dem letzteren, die Stellung des Daumens nicht zu verändern, bevor einer der Finger, die ihn überschlagen, auf der neuen Taste, die er berühren soll, angeht.

Bevor jedoch diese Lehren durch Beispiele erläutert werden, muss der besondern Notenschrift für das Pianoforte erwähnt werden.

Notenschrift für das Pianoforte.

Wie schon gesagt, wird die Musik für Pianoforte auf zwei durch eine Klammer vereinigte Notensysteme geschrieben. Man gebraucht in der Regel den G-Schlüssel für das obere System und den F-Schlüssel für das untere. Manchmal indess bedient man sich desselben Schlüssels für beide Systeme, je nachdem alle Noten einer Passage in der Tiefe oder Höhe sich befinden: z. B. in den Stücken zu vier Händen ist gewöhnlich die hohe Partie mit zwei G-Schlüsseln, die tiefe mit zwei F-Schlüsseln geschrieben. Manchmal vereinigt man auch beide Partien auf einem Notensystem.

EXEMPLES.
Beispiele.

Les deux portées à la clef de Sol. Die beiden Notensysteme im G Schlüssel.



Les deux portées à la clef de Fa. Die beiden Notensysteme im F Schlüssel.



Les deux parties sur une seule clef de Sol. Die beiden Parteien auf dem Notensystem des G Schlüssel.



Les deux parties sur une clef de Fa. Die beiden Parteien auf dem Notensystem des F Schlüssel.



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

Zur Erleichterung des Lesens schreibt man die Passagen der höchsten Oktave des Piano eine Oktave tiefer mit der Bezeichnung 8^{va} ----, um anzudeuten, dass sie eine Oktave *höher* ausgeführt werden sollen. Das Ende der zu transponierenden Stelle wird mit dem Worte *loco* bezeichnet, oder auch nur durch das Ende der Kette von kleinen Strichen, die sich über den betreffenden Noten hinzieht, angedeutet.

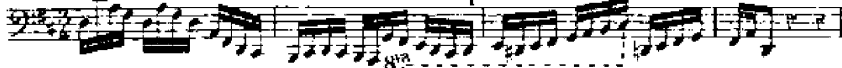
EXEMPLE. Beispiel.



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

Dasselbe gilt für die tiefste Oktave, nur mit dem Unterschiede, dass die mit 8^{va} ---- bezeichnete Stelle eine Oktave *tiefer* gespielt wird.

EXEMPLE. Beispiel.



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

Con 8^{va} ---- zeigt, so lange die Kette von kleinen Strichen dauert, gleichzeitigen Anschlag der höheren Oktave an.

EXEMPLE. Beispiel.



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

Dasselbe gilt für die untere Oktave des Basses — mit dem Unterschiede, dass hier *con 8^a* ---- den gleichzeitigen Anschlag der tieferen Oktave anzeigt.



Différentes manières de toucher et signes qui les représentent.

C'est une erreur de croire que le mécanisme du piano ne se prête point à toutes les délicatesses de l'expression. Il est vrai que, dans la plupart des instruments, l'exécutant exerce une action plus directe sur le principe sonore: entre le doigt et la corde du violon, entre le souffle et le tube qu'il anime, il n'y a point d'intermédiaire; l'âme est, pour ainsi dire, intimement unie à l'instrument qui lui sert d'interprète. Le Piano, au contraire, met, entre le doigt et la corde, une touche, un levier, un marteau; delà la difficulté d'animer cet instrument. Le talent du véritable artiste consiste à faire disparaître cet intervalle par la puissance du toucher, ensorte que les sons, quoique produits par un mécanisme, semblent émaner de l'âme elle-même.

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



L'exécution du N.º 1 consiste à jouer les notes simplement, sans les lier ni les détacher. Le N.º 2 demande de la légèreté: les doigts seuls, en se retirant vers l'intérieur de la main, produisent le détaché moëlleux qu'il exige. Le N.º 3 est un *staccato* plus prononcé et plus sec; il s'emploie ordinairement dans le *forte*, dans les accords, et pour les notes qui doivent ressortir. On l'exécute en levant la main après chaque note ou accord, et en attaquant les touches vivement et avec élasticité. Le N.º 4 indique le jeu lié, dans lequel les diverses notes qui composent une phrase ne doivent offrir qu'une même continuité de sons fondus les uns dans les autres. Quelquefois

Von den verschiedenen Arten des Anschlags und ihren Bezeichnungen.

Die Behauptung, der Mechanismus des Piano sei nicht aller Feinheiten des Ausdrucks fähig, ist ein Irrthum, obgleich es wahr ist, dass bei den meisten Instrumenten der Ausführende auf die Hervorbringung des Tons einen unmittelbaren Einfluss ausübt. Zwischen dem Finger und der Violine, zwischen dem Hauch und dem Rohr des Blasinstrumentes bestehen keine Zwischenmittel; die Seele ist, so zu sagen, auf das vertrauteste mit dem Instrumente, das ihm zur Ausführung dient, verbunden. Dagegen setzt das Piano zwischen die Finger und die Saite eine Taste, einen Hebel, einen Hammer, und verursacht hierdurch die Schwierigkeit, dieses Instrument zu beleben. Das Talent eines wahren Künstlers besteht daher darin, diesen Mangel durch die Vollkommenheit des Anschlags zu entfernen, so dass die Töne, obgleich durch einen Mechanismus hervorgebracht, doch aus der Seele selbst aufzutauchen scheinen.

So viel Nuancen es in dem musikalischen Vortrage gibt, so viel verschiedene Arten des Anschlags gibt es auch. Doch lassen sich diese Verschiedenheiten auf fünf Haupt-Nuancen, von denen alle übrigen abgeleitet werden, zurückführen. Man bezeichnet sie folgendermassen:

Die Ausführung von Nro 1 besteht darin, die Noten einfach zu spielen, ohne sie weder zu binden, noch abzustossen. Nro 2 verlangt Leichtigkeit: Die Finger allein bringen das weiche détaché hervor, indem sie sich gegen das Innere der Hand zurückziehen. Nro 3 ist ein mehr hervorgehobenes und kürzeres *staccato*, welches man besonders bei *Forie*-Stellen, in Akkorden und für die Noten, welche mehr hervortreten sollen, anwendet. Die Ausführung geschieht durch einen lebhaften mit Schwungkraft verbundenen Anschlag und durch Hebung der Hand nach jeder Note oder jedem Akkord. Nro 4 zeigt ein gebundenes Spiel an, in welchem die verschiedenen Noten, aus denen die Phrase

un jeu très-lié se marque par une double liaison $\overbrace{\hspace{2cm}}$. Le N.º 5, usité surtout dans les périodes chantantes, se rend par un léger accent sur chaque touche: il prête à la phrase musicale une expression plus pénétrante, qui s'obtient en appesantissant les doigts sur les touches, sans frapper, et en ménageant, entre les notes, un intervalle à peine appréciable.

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

Des Accords brisés.

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

EXEMPLE. Beispiel.

Largo.

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

besteht, nur eine Reihe zusammenverschmolzener Töne darbieten dürfen. Manchmal bezeichnet man das gebundene Spiel mit einer doppelten Bindung $\overbrace{\hspace{2cm}}$. Nro 5, besonders im Gebrauch bei melodischen Perioden, wird mit einem leichten Akzent auf jeder Note, durch starken Druck der Finger auf die Tasten, ohne zu schlagen und durch Beobachtung eines kaum merklichen Zwischenraums zwischen den Noten, was der ganzen musikalischen Phrase einen bedeutenderen Ausdruck gibt, ausgeführt.

Die italienischen Worte *leggiero, staccato, legato, portamento* dienen dazu, die Ausführung dieser verschiedenen Nuancen noch näher zu bezeichnen.

Von den gebrochenen Akkorden oder Harpeggien.

Wenn die Noten eines Akkords nicht zu gleicher Zeit, sondern nacheinander vom tiefsten zum höchsten angeschlagen werden sollen, wendet man das Zeichen ♩ an. Die Noten müssen dann so schnell wie möglich auf einander folgen, ohne dem Akkord die durch die Brechung beabsichtigte Weichheit und Klang-Verlängerung zu benehmen. Wird der Akkord ausgehalten, so muss jeder Finger auf der von ihm angeschlagenen Taste bleiben; ist der Akkord *staccato*, so muss der Finger unmittelbar nach dem Anschlag sogleich wieder aufgehoben werden.

Man bezeichnet durch kleine Noten die Töne des Akkords, welche vor den andern wieder verklingen sollen.

EXEMPLE. Beispiel.

Du Tremolo.

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

Adagio.

Tremolo.

Von dem Tremolo.

Das Tremolo erfordert bald grosse Weichheit, bald grosse Kraft, oft beides zusammen. Vollkommen ausgeführt, ahmt es die ausgehaltenen Töne der Orgel und des Orchesters nach. Hier die verschiedenen Arten es zu schreiben.

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

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

Du doigter en général.

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

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

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

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

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



A moins que l'auteur ne le prescrive ou que la phrase ne soit caractérisée par un *portamento*, ou par une suite d'accords, il ne faut pas employer plusieurs fois de suite le même doigt. C'est même par extension de cette règle que l'on change de doigts sur la même note répétée.

Bei der Ausführung von Stellen dieser Art zählt man nicht mehr die Noten, man lässt deren so viel als möglich in dem gegebenen Zeitraum erklingen. Um dazu zu gelangen, hebt man nur sehr wenig die Finger zur Hervorbringung der Töne auf und macht die Takteile durch eine leichte Akzentuation fühlbar.

Das Forte-Pedal, welches man bei jeder Harmonieveränderung verlassen muss, ist bei der Ausführung des Tremolo zur Vermehrung der Wirkung sehr im Gebrauch.

Von dem Fingersatz im allgemeinen.

Die Vollkommenheit des Anschlags hängt zum grössten Theile von dem Fingersatz ab, welcher jedem der Finger seinen Theil der Thätigkeit in dem Mechanismus der Hand anweist.

Die moderne Musik bietet bei jedem Schritte neue und unerwartete Stellen dar, deren Fingersatz durch feststehende Regeln wohl nicht bestimmt werden kann. Wer könnte in der That der Verrichtung der Finger und den unzählbaren Zusammenstellungen, deren sie fähig ist, Grenzen setzen?

Aber, wenn auch im Allgemeinen die Wahl und die Feststellung des Fingersatzes der Einsicht und dem Geschmack des Ausführenden anheim gestellt bleiben muss, so sind doch immerhin gewisse, von uns näher zu beleuchtende Grundregeln, welche Vereinfachung und Erleichterung der Ausführung zum Zwecke haben, in der Theorie als zulässig anzunehmen.

Der Schüler, welcher unsere Methode befolgt, muss, bevor er in spezielle Details eingeht, von Grund aus den Fingersatz aller Tonleiter kennen, um ihn bei den Passagen, welche einer oder der andern von ihnen angehören, anzuwenden. Wir verweisen daher auf dieses Kapitel, Seite . Sobald er mit den dort angegebenen Regeln vertraut sein wird, kann er von folgenden Bemerkungen Nutzen ziehen.

Die Zeit ist vorüber, in welcher ein förmliches Verbot darauf gelegt war, den Daumen oder den kleinen Finger auf die schwarzen Tasten zu setzen. Man darf aber deshalb doch keinen Missbrauch von diesem Fingersatz machen und ihn ohne Unterscheidung anwenden: gewisse Passagen und mit mehreren Kreuzen oder Beenen versehene Tonarten rechtfertigen seinen Gebrauch, wie zum Beispiel:

Wenn es der Autor nicht vorschreibt oder die Phrase nicht durch ein *portamento* oder eine Folge von Akkorden bezeichnet ist, darf man denselben Finger mehrmals nach einander nicht gebrauchen und in Ausdehnung dieser Regel verändert man selbst auf einer mehrmals wiederholten Note die Finger.

EXEMPLES. || Beispiele.

Main droite. Rechte Hand. Main gauche. Linke Hand.

Lorsque la même figure se répète à différents degrés du clavier, on répète aussi le même doigtier, afin d'obtenir une exécution parfaitement égale.

Wenn dieselbe Figur auf verschiedenen Stufen der Klaviatur wiederholt wird, so gebraucht man denselben Fingersatz, um eine vollkommen gleiche Ausführung zu erhalten.

EXEMPLES. || Beispiele.

Main droit. Rechte Hand. Main gauche. Linke Hand.

Dans certains cas où la nécessité même semble le prescrire, et, particulièrement, dans les passages à plusieurs parties, on fait passer, dans l'ordre ascendant, le 3^e doigt de la main droite au-dessus du 4^e et celui-ci au-dessus du 5^e; et, dans l'ordre descendant, le 5^e doigt sous le 4^e et ainsi de suite. Cet ordre est inverse pour la main gauche.

In gewissen Fällen wo es die Nothwendigkeit selbst vorzuschreiben scheint und besonders bei Doppelgriffen setzt man im Aufsteigen den dritten Finger der rechten Hand über den vierten und diesen über den fünften, und im Absteigen den fünften unter den vierten u. s. f. Umgekehrt ist es bei der linken Hand.

EXEMPLES. || Beispiele.

Pour éviter le passage trop fréquent du pouce ou des autres doigts, on fait l'émission ¹⁾ d'un ou de plusieurs doigts: par ce moyen, la main conserve plus de tranquillité, et l'on a plus de facilité pour exécuter les extensions.

Das zu häufige Unter- und Uebersetzen des Daumens und der übrigen Finger vermeidet man durch *Emission* ¹⁾ eines oder mehrerer Finger: die Hand bewahrt hierdurch mehr ihre Ruhe und man erhält grössere Leichtigkeit zur Ausführung ausgedehnter Griffe.

Moderato.

EXEMPLE. || Beispiel.

Lorsque les notes se trouvent éloignées les unes des autres et que le compositeur exige un jeu *legato*, on a recours au doigtier de *substitution* qui, comme son nom l'indique, consiste à substituer un doigt à un autre sur la même touche, pour franchir la distance avec moins d'effort et ne laisser d'une note à l'autre aucune interruption.

Wenn die Noten sehr entfernt von einander sind und der Komponist dennoch ein gebundenes Spiel verlangt, nimmt man Zuflucht zur Unterschiebung, welche, wie der Namen schon anzeigt, darin besteht, dass man einen Finger dem andern auf derselben Taste unterschiebt, um mit weniger Anstrengung die entfernteren Tasten zu erreichen und zwischen einer Note zur andern nicht die geringste Unterbrechung zu lassen.

Adagio.

EXEMPLE. || Beispiel.

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

¹⁾ *Emission* ist bei dem Fingersatz die Auslassung eines Fingers, wie in der Rede die Auslassung eines Buchstabens.

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

In geschliffenen Passagen gleitet man, um den Tönen mehr Verbindung zu geben, mit demselben Finger von einer schwarzen Taste zur weissen.

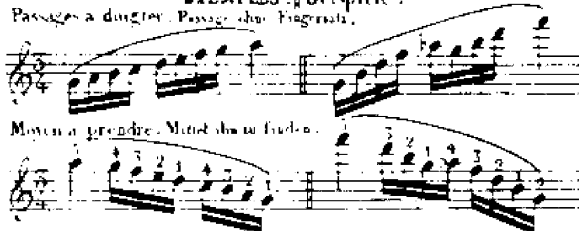
EXEMPLE. | Beispiel.



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

Für Tonleitern, welche sich nicht bis zur Tonika erstrecken oder welche sie überschreiten, für Harpeggien in Dreiklängen oder Septimenakkorden und im Allgemeinen für alle Passagen, deren Fingersatz schwer zu finden, ist das beste Mittel, die Passagen umzukehren und den Fingersatz verkehrt zu suchen.

EXEMPLES. | Beispiele.

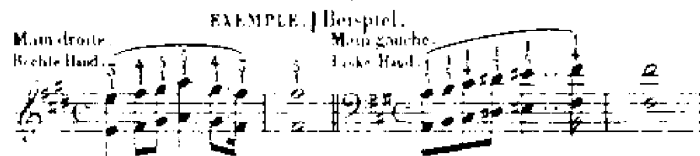


Les traits en octaves ou en sixtes s'exécutent ordinairement avec le pouce et le 5^e doigt; mais, en général, on remplace le 5^e par le 4^e sur les touches noires.

Oktaven und Sextengänge werden gewöhnlich mit dem Daumen und dem fünften Finger ausgeführt; aber meist setzt man auf die schwarzen Tasten anstatt des fünften den vierten.

L'usage du pouce et du 3^e doigt est plus favorable à la liaison quand on passe des touches blanches sur deux touches noires consécutives.

Der Gebrauch des Daumens und des dritten Fingers ist noch vortheilhafter für die Verbindung, wenn man von weissen Tasten auf zwei hintereinander folgende schwarze übergeht.

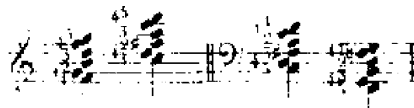


On croit généralement, mais à tort, que les passages à plusieurs parties sont plus difficiles à doigter que ceux à notes simples: on compte souvent trois ou quatre manières différentes de bien doigter une suite de notes simples, tandis que les passages à deux ou trois parties n'ont d'ordinaire qu'un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

Man glaubt im Allgemeinen, aber mit Unrecht, dass der Fingersatz von Doppelgriffen schwerer zu finden sei, als der von einfachen Noten: öfters gibt es jedoch drei bis vier verschiedene gute Fingersätze für eine Folge von einfachen Noten, während bei Doppelgriffen in der Regel nur ein einzig guter, der in den meisten Fällen sich von selbst ergibt, gefunden wird.

Quelquefois, et surtout dans les accords de plus de cinq notes, on est obligé de mettre le pouce ou le 5^e doigt sur deux touches à la fois, comme dans l'exemple suivant:

Manchmal und namentlich bei Akkorden von mehr als fünf Noten ist man genöthigt den Daumen oder den fünften Finger auf zwei Tasten zu gleicher Zeit zu setzen, wie zum Beispiel.



Afin de ne pas nous répéter, nous nous renfermons ici dans ces observations sommaires qui ne doivent être considérées

Doch, um uns nicht zu wiederholen, beschliessen wir hier die allgemeinen Bemerkungen, die nur als Zugabe zu den Re-

que comme le complément des règles de doigter développées dans la partie pratique de cette méthode.

Des Pédales.

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

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

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

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

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

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

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

Le signe * marque cessation de toute pédale.

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

Modifications de l'intensité, expressions et signes qui les représentent.

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

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

pp. (Pianissimo) très faible.
s. v. (Sotto voce) sous la voix, tout bas.

gein des Fingersatzes, welche in dem praktischen Theil dieser Methode entwickelt sind, betrachtet werden sollen.

Von den Pedalen.

Der geübteste Anschlag mit dem geeignetsten Fingersatze verbunden, könnte nicht hinreichen, Monotonie zu vermeiden; man hat daher, um die Wirkungen des Piano zu vervielfältigen, die Pedale, als ein mächtiges Mittel die Natur des Klanges und den Grad der Stärke und Schwäche auf mannichfache Art zu verändern, hinzugefügt.

Die modernen Pianos haben, wie schon erwähnt, nur zwei Pedale: das *grosse oder Forte-Pedal*, um die Dämpfung zu heben; das *Piano-Pedal* für die zarten und harmonischen Effekte; *una corda* bei Flügeln und aufrechtstehenden Pianos, *jeu céleste*, (*Cülestinzug*) bei viereckigen Pianos.

Man darf sich des ersteren nur bedienen, wenn die Melodie oder Passage auf derselben Harmonie verweilt; bei Trillern; und in der Höhe des Piano, um den Saiten der hohen Töne, deren Vibration und Klang im Verhältniss ihrer abnehmenden Länge kürzer und härter werden, mehr Weichheit zu verleihen. Es ist daher ein grosser Irrthum zu glauben, dass dieses Pedal nur dazu diene Lärmen zu machen. Seine Wirkung ist im Gegentheil voll Anmuth bei gehaltenen Akkorden, bei Harpeggien und Passagen, die Zartheit und Delikatesse verlangen.

Una corda wird selten allein gebraucht; aber in Verbindung mit dem Forte-Pedal bringt es eine sehr schöne Wirkung hervor.

Das Forte-Pedal wird abgekürzt durch *Ped.* bezeichnet.

Una corda durch seinen Namen selbst; die Worte *tre corde* heben seinen Gebrauch wieder auf und führen zu dem gewöhnlichen Spiel mit drei Seiten zurück.

Das *jeu céleste* tritt an die Stelle des letzteren bei viereckigen Pianos.

Das Zeichen * bedeutet: ohne alle Pedale.

So lange das musikalische Gefühl des Schülers noch nicht entwickelt genug ist, um mit Glück sich selbst zu versuchen, sollte er sich, wenn es nicht Vorschrift des Komponisten ist, aller Pedale enthalten.

Abstufungen von Stärke und Schwäche des Tons nebst deren Bezeichnungen.

Die Musik verbindet nicht allein die Töne durch Intonation und Dauer, sondern auch durch Intensität, d. h. durch den geringeren oder grösseren Grad von Stärke, mit welchem sie auf das Gehörorgan wirken.

Um alle Stufen der Intensität der Töne zu bezeichnen, bedient man sich der folgenden Ausdrücke, welche wir in ihrer Ordnung vom Schwachen zum Starken stufenweise folgen lassen.
pp. (Pianissimo) sehr schwach.
s. v. (Sotto voce) gedämpft, sehr leise.

<i>p.</i>	(Piano)	faible.
<i>m. p.</i>	(Mezzo piano)	demi faible.
<i>m. v.</i>	(Mezza voce)	à demi-voix.
<i>m. f.</i>	(Mezzo forte)	demi-fort.
<i>f.</i>	(Forte)	fort.
<i>ff.</i>	(Fortissimo)	très-fort.

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

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

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

Modifications du mouvement, signes qui les représentent.

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

Les voici à-peu-près dans un ordre progressif.

Diminutives.

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

<i>p.</i>	(Piano)	schwach.
<i>m. p.</i>	(Mezzo piano)	halb schwach.
<i>m. v.</i>	(Mezza voce)	mit halber Stimme.
<i>m. f.</i>	(Mezzo forte)	halb stark.
<i>f.</i>	(Forte)	stark.
<i>ff.</i>	(Fortissimo)	sehr stark.

Man setzt zuweilen *ppp* und *fff*, um den höchsten Grad von Schwäche und Stärke des Tons anzuzeigen.

Wenn ein schwacher Ton auf einen starken folgt, gebraucht man das Zeichen *fp* (*forte-piano*) und *pf* für das Gegenteil (*piano-forte*). Wenn das *forte* nur für eine Note stattfinden soll, schreibt man *sf* (*sforzando*). Die stufenweise Vermehrung der Intensität mehrerer Töne wird mit dem Zeichen <; die Verringerung mit dem umgekehrten Zeichen > angedeutet; das zusammengesetzte Zeichen <> drückt die Vereinigung dieser beiden Wirkungen aus. Die Geltung dieser Zeichen erstreckt sich nicht über ihre Länge. Ist die stufenweise Vermehrung oder Verringerung von Intensität auf einen grösseren Raum ausgedehnt, so bedient man sich vorzugsweise der italienischen Wörter *crescendo*, *decrecendo* und *diminuendo*. *Rinforzando* ist ein um so grüßeres *crescendo*, als seine Dauer kürzer ist. Will der Komponist nur eine einzige Note betont wissen, so markirt er sie mit dem Zeichen \wedge , welches im allgemeinen einen geringeren Grad der Intensität als der des *sforzando* andeutet. Wenn die starke Note sich unmittelbar vor einer schwachen befindet, gebraucht man dasselbe Zeichen horizontal; > , und soll eine einzige Note sehr schwer akzentuirt werden, des Zeichens —• . Das Wort *tenuto* (*ten*), welches das Aushalten einer Note oder eines Akkords bezeichnet, wird durch das Zeichen \square ersetzt.

Diese beiden letzteren Zeichen, welche wegen ihrer Nützlichkeit von allen modernen Komponisten angewendet werden, sind der musikalischen Notenschrift hier noch beigelegt.

Verschiedene Arten der Bewegung und deren Bezeichnungen.

Die Bewegung (*tempo*) besteht in der grösseren oder geringeren Schnelligkeit der aufeinander folgenden Takttheile. In dem Kapitel von der absoluten Dauer der Töne war schon von derselben und ihrer Bezeichnung die Rede; wir verweisen daher, was die Hauptbemerkingen betrifft, auf jenes Kapitel und beschränken uns hier nur darauf, ihre gebräuchlichsten Bezeichnungen anzuführen. Sie sind entweder *verringemd* oder *vermehrend* und ihre Geltung erstreckt sich nicht weiter als es der Komponist angegeben hat.

Sie folgen hier so viel als möglich in abstufender Ordnung.

Verringemde:

<i>Morendo</i>	(sterbend).	} Diese drei Ausdrücke sind zu gleicher Zeit verringemd in Bezug auf Bewegung und Intensität.
<i>Smorzando</i>	(auslöschend).	
<i>Perdendosi</i>	(sich verlierend).	
<i>Calando</i>	(schleppend).	
<i>Rallentando</i>	(hemmend).	
<i>Ritenu</i>	(zurückgehalten).	

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

Augmentatives :

Accelerando (en accélérant).

Stringendo (en pressant).

Stretto (pressé).

Animato (animé).

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

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

De la manière d'étudier.

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

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

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

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

Meno mosso (weniger schnell) zeigt in bestimmter Weise die Verringerung der Schnelligkeit der Bewegung an.

Vermehrende :

Accelerando (beschleunigend).

Stringendo (treibend).

Stretto (gedrängt).

Animato (belebt).

Più mosso (schneller) drückt die Vermehrung der Schnelligkeit der Bewegung in bestimmter Weise aus.

Die irgend einer Bezeichnung beigefügten Wörter *molto*, (viel) *assai*, (sehr) vermehren deren Bedeutung. Zum Ueberfluss findet man am Ende dieser Methode noch ein Verzeichniss aller in der Musik gebräuchlichen italienischen Wörter.

Von der Art zu studiren.

Beharrlichkeit und Liebe zur Kunst sind bei dem jungen Künstler unumgänglich nothwendige Bedingungen für einen guten Erfolg. Ohne sie würde das Talent und selbst das Genie stille stehen und in einer traurigen Mittelmässigkeit erschlaffen. Dabei würde man sich jedoch sehr täuschen, wenn man diese Eigenschaften allein als hinreichend betrachten wollte, die Vollkommenheit zu erreichen. Geduld und Beständigkeit der Anstrengungen führen nur dann zur Meisterschaft, wenn sie von einem gesunden Urtheil und einer vernünftigen Methode geleitet sind. Der Punkt auf den es hauptsächlich ankommt ist, von dem ersten Anfange an sich nur solche Gewohnheiten beim Studium anzueignen, welche auf die Vernunft gegründet sind und fortwährend beibehalten werden können, damit man später nicht gezwungen wird die Zeit, welche der weiteren Entwicklung gewidmet sein muss, durch Rückwärtsschreiten zu verlieren.

Das jugendliche Alter muss daher der Gegenstand der sorgfältigsten Ueberwachung sein, da der Schüler nur dann erst wirkliche Fortschritte machen wird, wenn man ihn so weit gebracht hat, dass er das anfangs nach vorgeschriebener Ordnung erfüllte, endlich aus eigenem Antriebe thut. Schon frühe müssen zu diesem Zwecke seine moralischen Anlagen geweckt und ihm das Gefühl der Pflicht sowie die Liebe zu der Kunst, die man ihn lehren will, eingeflösst werden. Bei dieser Liebe ist Strenge der Eltern und Lehrer nicht nöthig, ohne sie bleiben alle Zwangsmassregeln ohne Erfolg.

Wenn ich, ohne gerade eine strenge Regel daraus zu machen, angehenden Pianisten meinen Rath über die Verwendung ihrer Zeit geben soll, so würde ich ihnen vier Stunden zu täglicher Uebung als hinlänglich genügend bezeichnen und diese folgendermassen eintheilen :

- 1 Stunde. Uebungen mit Hilfe des *Dactylion*; Uebungen der Tonleitern und verschiedener in meiner Methode enthaltenen Passagen.
- 2 Stunden. Vervollkommnung der Ausführung desjenigen Musikstückes, welches zum Einüben bestimmt ist.
- 1 Stunde. Theils um die erlernten Stücke zu wiederholen, theils um andere lesen zu lernen.

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

Toutes les fois qu'il s'agit de déchiffrer un morceau, le premier travail est celui du mécanisme. Il faut chercher d'abord les meilleurs doigtés des passages difficiles, ensuite, après avoir étudié d'une main séparément tout ce qui pourrait arrêter, on abordera l'exécution générale, mais dans un mouvement assez lent pour pouvoir observer toutes les proportions de la mesure :

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

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

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

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

Wie viele Zeit man nun täglich zu seiner Verwendung haben möge, so wird man immer wohl daran thun, diese ohngefähr nach demselben Verhältniss, welches sich jedoch nach dem Alter und der Stufe der Ausbildung des Schülers richten muss, einzutheilen und um Ermüdung zu vermeiden, zwischen jeder Stunde des Studiums, einen angemessenen Zwischenraum zu lassen.

Die erste Arbeit bei Entzifferung eines Musikstückes ist immer die des Mechanismus. Vor allem muss daher der beste Fingersatz für schwierige Passagen gesucht werden und dann, nachdem man mit einer Hand allein, alles, was aufhalten könnte, eingeübt hat, beginnt man die allgemeine Ausführung, um alle Takt-Verhältnisse genau beobachten zu können, in einer ziemlich langsamen Bewegung.

Dem materiellen Studium folgt das geistige. Bevor man ausführt, muss man denken und fühlen und die Finger können nur als Werkzeuge betrachtet werden, mit deren Hilfe unsre Gedanken und Gefühle sich den Zuhörern mittheilen. Das Nachdenken allein erhebt unsre Einsicht und unsre Seele auf die Höhe eines durch Begeisterung hervorgebrachten Werkes, es setzt uns mit ihm in Verbindung und lässt uns sogar seine Begeisterung theilen. Durch Nachdenken erkennt man den besonderen Charakter eines jeden Werkes sowie die verschiedenen Gestaltungen seines Hauptgedankens, welchen der Komponist öfters mit Verzierungen schmückt; durch Nachdenken unterscheidet man von den Verzierungen die Melodie, welche einen wesentlichen Bestandtheil des Musikstückes bildet und durch alle begleitende Akkorde und Tonkombinationen hervorleuchten muss, wie in einem gut ausgeführten Gemälde die Zeichnung sich deutlich von den Schatten und dem Kolorit, welche die Konturen umgeben, absondert.

Hat man Farbe und die Schattirungen gewissenhaft studirt, so nimmt man in dem Verhältnisse, in welchem das Spiel korrekter und leichter wird, auch die Bewegung schneller und schneller, bis man zu dem vom Komponisten angegebenen Grade derselben gelangt.

Wenn man mit dem Einüben eines Musikstückes zu Ende gekommen ist, wird man wohl daran thun, es während einiger Tage liegen zu lassen und es dann mit erneuertem Eifer wieder vorzunehmen. Es ist dies ein Mittel, sich selbst zu beurtheilen und tiefer in den Geist des Komponisten zu dringen. Viele bei dem ersten Studium unbemerkt gebliebene Nüancen werden dann einer zweiten Prüfung nicht mehr entgehen.

Die Meinung derjenigen meiner Vorgänger, welche den Schülern verbieten, Musikstücke auswendig zu lernen, kann ich nicht theilen und empfehle denselben im Gegentheil, sobald sie es im Stande sind, dies nicht zu unterlassen. Warum sollte man es auch vernachlässigen, ohne Zuhör schwerer Musikhefte sich der Gesellschaft angenehm und nützlich bezeigen zu können? Das Spielen ohne Noten hat ausserdem noch den besonderen Vortheil, dass es der Phantasie einen freieren Schwung gibt. Der Ausführende nicht durch Notenlesen und Blattumwenden befangen, überlässt sich ohne Rückhalt den Gefühlen, welche er andern mittheilen will. Der Lehrer, um sich zu überzeugen,

ne joue pas par routine, le maître pourra quelquefois lui faire noter par cœur soit des passages pris au hasard, soit le morceau tout entier avec toutes les nuances indiquées.

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

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

De l'expression et de la manière de phraser.

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

Mais, en vous livrant à votre émotion, sachez la concentrer: c'est un désappointement cruel que de se rendre ridicule par le côté même où l'on devrait intéresser d'avantage. Gardez-vous de cette affectation de gestes et de physionomie, de ces mouvements convulsifs, de ces regards inspirés par les quels l'exécutant au piano ressemble à la sibylle sur le trépied. Le pianiste n'est pas et ne doit pas paraître un pantomime. Jeune encore, il doit contracter l'habitude d'un jeu sévère dans lequel la fougue du moment n'exclut jamais ni les lois du rythme ni la régularité de l'exécution. Ainsi, au lieu de

dass der Schüler nicht blos aus Routine spiele, lasse ihn jedoch zuweilen beliebige Passagen oder ein ganzes Musikstück mit allen angezeigten Nüancen aus dem Gedächtnisse aufschreiben.

Als eines der geeignetsten Mittel die Liebe und den Eifer für Musik zu erwecken, empfehle ich das Spielen von mehrstimmigen Kompositionen — welche für vier Hände oder zwei Pianos, Duetten, Trios, Quartetten mit andern Instrumenten oder welche mit Begleitung des vollständigen Orchesters. Der Pianist erweitert auf diese Weise den Kreis seiner Ideen, lernt die Harmonieeffekte, welche Massen hervorbringen, kennen und bereitet sich zu einer besseren Ausführung der Werke jener grossen Meister vor, welche ähnliche Wirkungen in ihren grossartigen Kompositionen hervorgebracht haben.

Dem Pianisten wird es zu einer eben so angenehmen als nützlichen Erholung von dem gewöhnlichen Studium dienen, wenn er die berühmtesten Sänger und Instrumentisten zu hören sucht und sich alsdann bemüht, die besondere Art, welche jeden von ihnen unterscheidet, auf seinem Instrumente nachzuahmen. Ich kenne nichts Anziehenderes als diese Nachahmung, die zugleich am geeignetsten ist, den musikalischen Sinn zu entwickeln und dem Talent Weichheit, Anmuth und Gewandtheit, die Kennzeichen eines wahren Künstlers, zu verleihen.

Von dem Ausdruck und dem Vortrage der Perioden.

In der Musik, sowie in allen Künsten, welche dem Bereiche des Gefühls angehören, gibt es so zarte und vorüberfliegende Nüancen, dass sie einer Analyse nicht unterworfen werden können. Die Seele begreift sie, weiss sie aber nicht zu erklären und die musikalische so wie jede andere Sprache ist unvermögend sie in Zeichen zu übersetzen. Selbst eine tiefe Kenntniss der Theorie vermag nicht demjenigen jenes feine Gefühl zu verleihen, welcher von der Natur mit diesem herrlichen Geschenke, ohne welches es keinen Künstler gibt, nicht ausgestattet ist. Die Seele macht den Musiker wie den Poeten, und der damit Begabte muss sich bei dem Lesen eines fremden Werkes ebenso in die Begeisterung, die es hervorgerufen, versetzen können, als die Seele eines grossen Schauspielers von den nur dargestellten Situationen auch wirklich ergriffen sein muss. Dies ist die Quelle jener Wahrheit und Wärme des Ausdruckes, welche wechselseitig der musikalischen Ausführung eine hinreissende Macht und einen verführerischen Reiz geben.

Bei dem Sichüberlassen seiner Gefühle muss man diese aber auch zu beherrschen wissen; sehr traurig ist die Täuschung, sich grade dadurch lächerlich zu machen, wodurch man ein erhöhtes Interesse erwecken sollte. Hütet euch daher vor jener Affektation der Gesten und Gesichtszüge, vor jenen konvulsiven Bewegungen und vergeisterten Blicken, durch welche der am Piano Ausführende einer Sybille auf dem Dreifusse gleicht. Der Pianist ist kein Pantomime und soll auch keiner scheinen und bei dem strengen Spiele, welches er von früher Jugend an sich aneignen muss, darf die Begeisterung des Augenblickes weder die

truire, par un enthousiasme mal entendu, les savantes proportions et la puissante unité de l'œuvre qu'il veut reproduire, il laissera dominer, sans altération, la couleur locale de chaque morceau, c'est-à-dire, le caractère propre et le génie original de chaque auteur.

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

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

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

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

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

Il est, pour les pianistes, sous ce point de vue, une proportion à saisir entre la force du toucher et la durée que le son doit avoir: car la vibration des cordes se prolonge plus ou moins en raison directe de l'impulsion qu'elles ont reçue.

Gesetze des Rhythmus noch die Regelmässigkeit der Ausführung jemals beeinträchtigen. Anstatt also durch einen überverstandenen Enthusiasmus die weisen Verhältnisse und die wirksame Einheit des aufzuführenden Werkes zu zerstören, wird er ohne deren Veränderung die eigenthümliche Farbe, das heisst den eigenthümlichen Charakter und Geist eines jeden Musikstückes hervortreten lassen.

Rhythmus und Intensität des Tons sind die beiden Hauptstützen auf denen die ganze Macht der Ausführung beruht: sie sind die Primitiv-Farben, mit deren Hülfe die Musik uns den Theil der Natur malt, der in ihr Bereich gehört. Die Kunst des Komponisten verbindet, verändert und schattirt sie nach Massgabe des durch seinen Gegenstand bedingten Charakters. Der Ausführende hat seinerseits diesen Charakter zu begreifen und aufzufassen, um sich mit des Komponisten eigenthümlicher Art zu denken und zu fühlen gänzlich in Uebereinstimmung zu setzen.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen halte ich es nicht für unnütz, in einige technische Details über die musikalische Periode und in die verschiedenen Arten des Vortrags derselben einzugehen.

Die Periode ist eine Folge von Tönen und Akkorden, welche mehr oder weniger einen vollständigen musikalischen Sinn bildet und deren Ende durch einen mehr oder weniger fühlbaren Schlussfall vorbereitet ist.

Die musikalische Sprache ist wie die Wortsprache einer Interpunktion unterworfen, welche mit der verschiedenen Geltung der Pausen, deren Dauer man beim Lesen gewissenhaft beobachten muss, bezeichnet wird. Jede Periode verlangt einen ihr entsprechenden Vortrag, dessen Charakter, wenn der ganzen Komposition ihre Mannichfaltigkeit, ihr Reichthum und ihre Originalität bewahrt werden soll, man wohl aufzufassen, sich bemühen muss. Thorheit wäre es, diesen Vortrag, der bis in das Unendliche hin verschieden sein kann und keine andere Schranken kennt, als die des Geschmacks und des Genie's, in eine bestimmte Theorie zwingen zu wollen. Nur in gewissen Fällen lassen sich einige allgemein angenommene Regeln auf ihn anwenden.

So werden im Allgemeinen in Bezug auf Intensität des Tons die melodischen Sätze und die Passagen, welche in Tonleitern oder Harpeggien sich bewegen, im Aufsteigen mit zunehmender, im entgegengesetzten Falle mit abnehmender Stärke ausgeführt und da es, einige seltene Ausnahmen abgerechnet, wirklich keine ganz gleiche Töne in der Musik gibt, dasselbe bei jeder, wenn auch nur aus zwei oder drei Noten bestehender, Folge von Tönen beobachtet. Forte und Piano sind für die Musik was Schatten und Licht für die Malerei: die Quelle von Kontrasten und Wirkungen. In Folge dieser allgemeinen Regel schattiren gute Sänger einen und denselben Ton, wenn er hinlängliche Dauer hat, durch Zu- und Abnehmen.

Die Pianisten müssen nun, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, zwischen der Stärke des Anschlages und der dem Ton zu gebenden Dauer ein richtiges Verhältniss herzustellen suchen, weil die Schwingung der Saiten, nachdem der Anschlag

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

En ce qui concerne le rythme, les temps forts doivent toujours être plus au moins accentués, surtout les premiers d'une phrase ou d'un trait. S'il se présente quelque passage compliqué de modulations et de difficultés, il faut prendre garde d'en hâter trop l'exécution: car, il ne suffit pas d'être parvenu, à force de travail, à le jouer sans broncher, il faut encore laisser à l'auditeur le temps de comprendre, et ce n'est pas là le moindre effort pour un pianiste ordinaire. Au lieu d'entrer à ce sujet dans de minutieux détails, je citerai un grand nom. *Hummel* qui apportait dans le mouvement une sage modération, était, de tous les pianistes de son époque, celui qui captivait au plus haut point l'attention et l'intérêt d'un auditoire public.

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

Je terminerai ces observations par une définition rapide du caractère des principaux *mouvements* et de l'accent particulier qui leur convient. A l'aide d'une modification légère, on pourra

stärker oder schwächer ist, länger oder kürzer wird. Man muss den Anschlag der höheren Töne mässigen und die Stellen, welche aufsteigend in der siebenten Oktave sich endigen, gegen die Regel des *crescendo* bei aufsteigenden Passagen, eher weich als stark nehmen: besonders muss man sich hüten, einen einzeln stehenden Ton dieser Oktave all zu stark anzuschlagen. Ein feines Ohr macht übrigens auf alle Fehler dieser Art von selbst aufmerksam. Ein schwierigerer Punkt, der bei dem Ausführenden schon viele Uebung und ein feines Unterscheidungs-Vermögen voraussetzt, besteht darin, unverzüglich den wichtigeren Theil der Melodie oder Harmonie, welcher hervortreten muss, aufzufinden und ein noch selteneres Talent ist es vielleicht, die Töne des Pianos nach Willkühr so moduliren zu können, dass man ihren natürlichen Timbre, durch einen einer jeden Art von Ausdruck angemessenen Charakters gleichsam zu verändern weiss. Dies Verdienst, welches die Künstler vom ersten Range auszeichnet, setzt eben so viel Energie als Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und gänzliche Unabhängigkeit der Finger und vor allem einen feinen Sinn und musikalische Auffassungsgabe voraus.

In Bezug auf den Rhythmus müssen die starken Takttheile, besonders die ersten einer Periode oder Passage, immer mehr oder weniger akzentuirt werden und schwierige mit komplizirten Modulationen vorkommende Stellen darf man nicht all zu sehr beeilen; es ist damit nicht alles gethan, wenn man solche fertig und ohne Stocken wegspielen kann, dem Zuhörer müssen sie auch verständlich gemacht werden und dies ist nicht die unbedeutendste Aufgabe des Pianisten. Anstatt hier in kleinliche Details über diesen Punkt einzugehen, will ich nur einen grossen Namen anführen. *Hummel*, zeigte stets in der Bewegung eine weise Mässigung und war von allen Pianisten seiner Zeit derjenige, welcher die Aufmerksamkeit und das Interesse seiner Zuhörer bis zum höchsten Grade zu fesseln wusste.

Eine zu genaue und zu gleichförmige Bewegung erzeugt zuweilen Monotonie. Manche Gesangstelle erfordert etwas mehr Dehnung als die ihr folgende brillante Passage und manchmal verlangt selbst der doppelte Charakter der Begleitung und der Melodie von jeder Hand eine gänzlich verschiedene rhythmische Wirkung. So begleitet die Linke, während die Rechte sich in leichtfertige Variationen zu verwirren scheint, mit Betonung der schwachen Takttheile im Basse in schweren Schritten und synkopirten Noten. Dieser Fall, sowie ein jeder andere, bei welchem der Ausdruck zusammen gesetzt ist, verlangt aber nicht allein völlig von einander unabhängige Hände, sondern auch, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine verschiedene Seele in einer jeden derselben. *Dusseck* wusste hierdurch gewissen Perioden eine dultige und melancholische Schattirung zu geben, indem er die rechte Hand in einer unstätten und sorglosen Weise singen liess, während die Linke die Anschläge streng im Takt führte. Warum diese damals so sehr gerühmte Art des Vortrags jetzt in Vergessenheit gerathen ist, vermag ich nicht anzugeben.

Diesen Bemerkungen folgt nun noch eine kurze Erklärung des Charakters der Haupt-Bewegungen nebst des besonderen einer jeden derselben zukommenden Akzentes und vermittelt einer

facilement saisir la nuance propre à chaque mouvement intermédiaire et à tous ceux qui sont usités.

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

Choix des morceaux et précautions à prendre pour se faire entendre en public.

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

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

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

entsprechenden Abstufung wird man hiernach sehr leicht die eigenthümliche Nuance einer jeden dazwischen liegenden oder sonst gebräuchlichen Bewegung aufinden können.

In dem *Allegro*, Ausdruck von Freude, Aufregung und heftiger Leidenschaften, herrschen wechselseitig Kraft, Wärme und Ungestüm. Das *Allegretto*, Typus von Grazie und Munterkeit, verlangt einen delikaten und leichten Anschlag. *Andante*, weniger lebhaft aber zärter, malt sanfte Empfindungen, Melancholie, und verlangt eine mehr gefühlte Akzentuation und dunklere Farben. *Adagio*, entspricht ernsten Gedanken, erhabenen Gefühlen, tiefen Seelenbewegungen; langsames, feierliches Einerschreiten, volle gebundene Töne, durch einen edlen, gehaltenen Ausdruck belebt, sind die Kennzeichen dieses erhabenen Stils der Musik.

Wahl der Musikstücke und Vorsicht beim öffentlichen Auftreten.

Sehr häufig sind Pianisten von wirklichem Verdienste, welche durch lange und gewissenhafte Studien die völlige Entwicklung ihres Talents erlangt haben, nicht nach ihrem Werthe geschätzt, weil es ihnen bei ihrem ersten Auftreten an Geschmack und Erfahrung in der Wahl der öffentlich zu spielenden Musikstücke gefehlt, oder weil sie gewisse von dem Talente unabhängige Vorsichtsmassregeln ausser Acht gelassen haben. Ohne Zweifel ist es sehr betrübend, aus solchen Gründen zu scheitern, aber die Menschen sind nun einmal so beschaffen, dass bei ihnen der Tadel immer eher als das Lob Eingang findet, und dass, je mehr ein erstes Misslingen Oeffentlichkeit erhalten hat, es um so schwerer ist sich nach demselben wieder aufzurichten. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet, scheint mir daher die Wahl der Musikstücke einen solchen Einfluss auf die Zukunft des Pianisten auszuüben, dass ich nicht umhin kann, sie zum Gegenstande eines besondern Kapitels zu machen.

Diese Wahl kann von drei verschiedenen Standtpunkten betrachtet werden: 1) von dem des Ausführenden, 2) von dem des Zuhörers, 3) von dem der Beschaffenheit des Ortes, an dem man auftreten soll.

Was den Ausführenden betrifft, so muss das von ihm vorzutragende Musikstück seinen physischen und moralischen Kräften angemessen sein. Dieser oder jener Pianist wird sich durch einen brillanten Anschlag, durch Gleichheit und Behendigkeit der Finger auszeichnen und mit eben so viel Kühnheit als Glück die grössten Schwierigkeiten des Mechanismus besiegen, während ihm Passagen, die sich durch das *sostenuto* einer ausdrucksvollen Melodie charakterisiren, nicht gelingen werden. Dieser oder jener andere, weniger für die Wirkungen einer komplizirten Harmonie, als für die einer reinen und einfachen Melodie empfänglich, wird sich dagegen mehr bei melodiereichen Stellen auszeichnen und der Präzision oder Leichtigkeit bei Passagen *di Bravura* ermangeln.

On conçoit que les mêmes morceaux ne peuvent également convenir à des talents d'un genre si opposé. Le premier choisira des fantaisies brillantes, des variations vives et légères, des œuvres brodées de *foritures* et écrits dans un mouvement alègre, où la souplesse et la facilité de son doigté pourront briller de tout leur éclat sans nuire au caractère du morceau. Ainsi, les variations sur la marche d'*Alexandre de Moscheles*, le *Petit tambour* et l'œuvre 14 de *Czerny*; la Fantaisie sur le *Pirate* de *Kalkbrenner*; celle sur le *Barbier de Séville* par *Piriz*; le Ronde brillant en Si b de *J. Herz*, mes Fantaisies sur la *Romance de Joseph*, *Ma Fanchette est charmante*, la *Famille suisse*, le *Siège de Corinthe*, la *Dernière Valse de Weber*, lui donneront le champ libre pour déployer toute la grâce et la bravoure de son exécution. Le second, au contraire, devra préférer les morceaux d'un caractère plus sévère, ceux où règne, en général, une mélodie grave, touchante ou passionnée et dans lesquels il produira, sous le jour le plus favorable, la sensibilité, la chaleur et le tact dont il est pourvu. Ainsi, le Concerto en Ut mineur de *Beethoven* et ses célèbres Trios, ses Sonates pour Piano et Violon; le Concerto en La mineur de *Hummel*, sa Sonate à quatre mains; le Concerto en Ut # de *Ries*; le *Nonnetto de Spohr*; le *Concert-Stück de Weber*; le Quintetto de *J. Herz*; les morceaux d'ensemble de *Onslow* et de *Bertini*; les Concertos de *Moscheles* et de *Chopin*; mes Fantaisies sur *Euryanthe*, et sur le *Ländler Viennois*; celle sur le *Comte Ory* et mon 3.^e Concerto sont les œuvres pour l'exécution desquels il aura plus de sympathie, et, par cela même, plus d'aptitude.

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

Bien que, en général, il n'appartienne qu'à l'artiste du premier ordre, dont le talent s'est développé en tous sens, d'exceller à la fois dans les genres les plus opposés, ceux des jeunes pianistes en qui une bonne méthode, jointe à une organisation heureuse, aura développé, dans une égale proportion, la facilité du mécanisme et le sentiment mélodique, pourront

Dieseslben Musikstücke können nun, wie man hieraus sieht, für Talente von entgegengesetzter Richtung nicht in gleichem Grade passend sein und der erstere sollte nur brillante Phantasieen wählen, lebhaft leicht dahin fliegende Variationen, Werke, die mit Verzierungen ausgeschmückt und in einer heiteren Bewegung geschrieben sind und in welchem er die Geschmeidigkeit und Leichtigkeit seines Fingersatzes in völligem Glanze zeigen kann, ohne dem Charakter des Musikstückes zu schaden; die Variationen über den Alexander-Marsch von *Moscheles*, der kleine Tambour und Opus 14 von *Czerny*, die Fantasie über den Piraten von *Kalkbrenner*, die über den Barbier von Sevilla von *Piriz*, das Rondo brillant in B-dur von *J. Herz*, meine Phantasie über die Romanze aus Joseph, über Ma Fanchette est charmante, über die Belagerung von Korinth, über den letzten Walzer von *Weber* — werden ihm alsdann ein freies Feld eröffnen, um alle Anmuth und Bravour seiner Ausführung zu entfalten. Der zweite sollte dagegen nur Musikstücke von einem ernsten Charakter vorziehen, solche, in welchen im Allgemeinen eine ernste, rührende oder leidenschaftliche Melodie vorherrscht und in welchen er in dem vortheilhaftesten Lichte seine Eigenschaften, Empfindung, Wärme und Takt zeigen kann. Das Konzert in C-Moll von *Beethoven*, dessen berühmtes Trio, seine Sonaten für Piano und Violin; das Konzert in A-Moll von *Hummel*, dessen vierhändige Sonate, das Konzert in Cis von *Ries*, das Nonnett von *Spohr*, das Konzertstück von *Weber*, das Quintett von *J. Herz*, die Ensemblestücke von *Onslow* und *Bertini*, die Konzerte von *Moscheles* und *Chopin*, meine Phantasieen über Euryanthe und über den Wiener-Ländler, die über den Grafen Ory und mein drittes Konzert — werden die Werke sein, für deren Ausführung er am meisten Sympathie und desshalb auch am meisten Geschicklichkeit besitzen wird.

Aus demselben Grunde werden demjenigen, welcher mehr Kraft als Delikatesse im Anschlage hat und dessen unermüdliche Finger ohne Nachlassen eine anhaltende Anstrengung ertragen können, mehr die Musikstücke zusagen, in welchen ein energischer Ausdruck, ein sehr markirter Rhythmus, und ein hoher Grad von Stärke vorherrscht, wie das Konzert in H-Moll von *Hummel*, dessen berühmtes Septuor, die Phantasieen von *Thalberg*, die von *Henselt*, das zweite Trio von *Mayseder*, meine Polonaise in E, meine Fête pastorale und meine Souvenirs de voyages. Musikstücke von einem sanften leichten graziösen Styl und solche, in denen ein mässiger Grad von Stärke herrscht, sollten dagegen von dem Pianisten vorgezogen werden, dessen delikater und feiner Anschlag den eben genannten Werken nicht entspricht, sich aber seiner Natur nach für zärtere und flüchtigere Nuancen eignet. Besonders sollten die Frauen diese letzte Gattung von Kompositionen vorzugsweise wählen.

Obgleich im Allgemeinen es nur dem Künstler ersten Ranges, dessen Talent sich nach jeder Richtung hin entwickelt hat, möglich ist, zu gleicher Zeit in den verschiedenartigsten Gattungen sich auszuzeichnen, so können doch auch diejenigen jungen Pianisten, welche mit einer glücklichen Organisation und durch eine gute Methode den Mechanismus und den Sinn für Melodie

aborder indistinctement les œuvres où tous les effets et tous les caractères précédens se trouvent combinés. Le 2.^e et le 3.^e Concerto de *Field*; le 1.^{er} Trio de *Mayseder*; celui en *Mi* de *Hummel*; *Non più andrai* de *Ries*; la *Dame blanche* de *J. Herz*; la *Norma* et les *Airs Russes* de *Thalberg*; le *Souvenir d'Irlande* par *Moscheles*; le *Rêve* de *Kalkbrenner*; mon 1.^e et mon 2.^e Concerto; le Rondo brillant Op. 11; mes Fantaisies sur *Otello*, *Guillaume Tell*, *Lucia di Lamermoor*, le *Crociato*, le *Philtre*, la *Norma*, *Zampa*, l'*Ambassadrice*, la *Sonnambula* et tous les morceaux du même style. Ces sortes de compositions, considérées en elles-mêmes, sont les plus propres à plaire généralement, parcequ'elles offrent plus de variété et plus de contrastes; mais, par cela même, leur parfaite exécution suppose un talent plus complet et plus mûr.

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

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

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

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

Enfin, relativement au lieu où l'on doit se faire entendre, suivant qu'il est plus ou moins spacieux et favorable au son, l'instrument qu'on emploie doit avoir lui-même une sonorité plus ou moins développée et l'exécutant apporter plus ou moins

in gleichem Verhältniss ausgebildet haben, die Ausführung aller jener Werke unternehmen, welche die vorhinbezeichneten Wirkungen und Charaktere in sich vereinigen: das zweite und dritte Konzert von *Field*, das erste Trio von *Mayseder*; das in E von *Hummel*, *Non più andrai* von *Ries*, die weisse Dame von *J. Herz*, *Norma* und die russischen Lieder von *Thalberg*, die Rückerinnerung an Irland von *Moscheles*, der Traum von *Kalkbrenner*, mein erstes und zweites Konzert, das Rondo brillant Op. 11, meine Phantasieen über *Otello*, *Wilhelm Tell*, *Lucia di Lamermoor*, über die Kreuzritter, den Liebestrank, *Norma*, *Zampa*, *Botschafterin*, *Nachtwandlerin* und alle Stücke ähnlichen Charakters. Diese Gattungen von Compositionen sind an und für sich betrachtet am geeignetsten allgemein zu gefallen, weil sie am meisten Mannichfaltigkeit und Kontraste darbieten, setzen aber aus eben diesem Grunde zu ihrer vollkommenen Ausführung ein grösseres und reiferes Talent voraus.

Mit Rücksicht auf den Zuhörer gibt die Wahl der Musikstücke ebenfalls Gelegenheit zu einigen nicht weniger wichtigen Betrachtungen. Sowie man vor einer akademischen Versammlung nicht wie vor einer Volksversammlung spricht, ebenso wird diese oder jene vor einem zahlreichen und gemischten Publikum ausgeführte gelehrte Composition von *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Hummel*, nicht denselben Eindruck hervorbringen und nicht denselben Sympathien begegnen, als vor einer Versammlung von Künstlern und Kennern. Zwischen denen, welche die Musik von der ernsthaften Seite und denen, welche sie nur als eine vorübergehende Erholung betrachten, besteht also ein grosser Unterschied, welcher für diese beiden Fälle und alle übrigen, die sich dem einen oder dem andern mehr oder weniger nähern, die Wahl der Musikstücke bestimmen muss.

Nach diesem Grundsatz, vor einem Publikum, welches es auch sein möge, nichts zu spielen, als was es begreifen und was ihm gefallen kann, hat man die Consequenz, sich daraus selbst zu ziehen und sie in den sich befindenden verschiedenen Lagen in Anwendung zu bringen. Diese Feinheit des Takts, welche den Geist und den Geschmack des Publikums, mit welchem man sich in Uebereinstimmung setzen will, wahrnehmen lässt, ist eine kostbare und für jeden Künstler nothwendige Eigenschaft.

Jedes öffentliche Konzert vereinigt übrigens ein mehr oder weniger gemischtes Publikum und aus diesem Grunde allein ist es schon passend nur Musikstücke zu spielen, die Jedermann begreifen kann.

Die allgemeine geistige Disposition der Menschen hat vielen Einfluss auf die Wirkungen welche die Musik hervorbringt, und wenn es auch heutzutage wenig Fälle gibt, wo sie, wie in dem Alterthum, von einem wirkenden und nationalen Interesse belebt sein könnte, so verhindert doch nichts, sie durch eine glückliche Wahl bei gewissen Fällen auf die rechte Weise so zu benutzen, wie es grosse Meister mehr als einmal mit Erfolg gethan haben.

Was endlich den Ort betrifft, an dem man sich hören lassen soll, so muss das Instrument welches man gebraucht, im Verhältniss als jener geräumig und für den Ton günstig ist, eine geringere oder grössere Sonorität und der Ausführende eine ge-

d'énergie dans l'attaque. Dans un salon étroit, un piano trop éclatant, une attaque trop vigoureuse nuiraient à l'effet et fatigueraient l'oreille; comme aussi un piano doux et moëlleux, une attaque faible ou timide rempliraient mal un espace plus étendu, une salle de spectacle, par exemple.

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

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

Aux Jeunes Pianistes qui composent et improvisent.

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

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

ringere oder grössere Energie des Anschlags besitzen. In einem engen Saale würde ein zu starkes Piano, ein zu kräftiger Anschlag ebenso die Wirkung beeinträchtigen und das Ohr ermüden, wie ein zartes und weiches Piano, ein schwacher und schüchternen Anschlag einen grösseren Raum, einen Theatersaal z. B. schlecht ausfüllen würde.

Diese Betrachtungen führen zur Erkenntnis folgender Punkte: 1) dass diejenigen Musikstücke, deren Charakter sehr rhythmisch ist und deren Ausführung im Allgemeinen schon durch diese selbst Glanz enthält, sich am meisten für ein grosses Lokale eignen, 2) dass hingegen diejenigen von gemässiger Intensität, bei welchen der Komponist mit Vorliebe auf Delicatesse der Wirkungen, Zartheit und Lieblichkeit des Ausdrucks Rücksicht genommen, besser in einem kleineren Raum verstanden werden und daher auch nur hier an ihrem rechten Platze sind.

Meine verschiedenen Reisen haben mich in den Stand gesetzt, die physischen Ursachen der Vorzüge und Mängel der bekanntesten Konzertsäle in Europa zu beobachten und später in mir den Gedanken erweckt, in Paris eine musikalische Anstalt zu gründen, welche dieser Hauptstadt noch mangelte. Diesen Gedanken habe ich nun verwirklicht, indem ich unter meinen Augen einen Konzertsaal erbauen liess, welcher, wie sich eines unserer besten musikalischen Journale „*La France musicale*“ ausdrückt, durch seine richtige Grösse, durch seine Form und seine schöne Verhältnisse, durch die Vortrefflichkeit seiner Akustik und durch seine glückliche Lage in der Chaussée-d'Antin dazu bestimmt ist, das Rendez-vous der künstlerischen Celebritäten zu werden. Um nun dieser Anstalt noch den doppelten Charakter von öffentlicher Nützlichkeit zu geben, habe ich, im Verein mit meinem Bruder *J. Herz*, darin eine specielle Schule für Piano eröffnet, deren Zweck es ist, unsere Unterrichtsmethode zu verbreiten und in dem Interesse der Kunst einen Mittelpunkt der Nacheiferung zu bilden.

Einige Worte an die jungen Pianisten, welche komponiren und improvisiren.

Bevor wir diese Bemerkungen schliessen, sei es uns erlaubt, den jungen Pianisten, welche komponiren und improvisiren, noch einige ernste aber nützliche Winke zu geben, und diese nicht in Bezug der Theorie der Komposition und Improvisation, welche für sich allein schon Stoff zu einer beträchtlichen Abhandlung liefern würde, sondern in Bezug auf das Zurückhalten und die Umsicht, welche sie erfordern.

Die übertriebene Eitelkeit der Eltern und Lehrer, ihre allzu grosse Begierde, das noch unbekannte Talent ihrer Kinder und Schüler im höchsten Glanze strahlen zu sehen, führt oft die Letzteren auf falsche Wege, welche durch beklagenswerthe Unvorsichtigkeit ihre Zukunft und ihren Ruhm auf gleiche Weise gefährden. Die Jugendzeit ist die der Täuschungen und wie viele Hoffnungen junger Künstler wurden schon auf so schreckliche Weise vereitelt!

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

Soyez-vous à vous même un sévère critique,

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

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

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

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

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

Anstatt sie auf sich selbst aufmerksam zu machen und sie gegen die Verführungen der Eigenliebe zu schützen, durch Einprägen der Vorschrift, welche *Boileau* den Dichtern gibt:

Seid euch selbst die strengsten Richter,

hüllt man sie von ihrem ersten Auftreten an in eine Atmosphäre von Schmeichelei und Lob, deren süsse Berausung sie betäubt, ihr aufstrebendes Talent entnervt und dieses zur Eitelkeit verleitet, wo es nur ernsten und anhaltenden Studien, welche allein ihm Nahrung geben und seinem Emporkommen behülflich sein können, zugewendet sein sollte.

Bedenket daher, bevor ihr irgend ein Werk veröffentlicht, dass so lange es noch in euren Händen, ihr es nochmals durchlesen und verbessern könnt; ist es einmal aus denselben gegeben und Eigenthum des Publikums geworden, dann drücken sich seine Fehler in verhängnissvollen Zeichen eurem Namen auf und spätere Meisterwerke werden beinahe nicht hinreichen deren Spuren wieder auszulöschen: der Neid ist um so unerbittlicher, als er ein wirkliches Talent vor sich hat, schreibt den Titel von Meisterwerken in den Sand und auf Erz diejenigen, an welche er sich, um sie euch stets vorzuwerfen, in seinem Interesse erinnert.

Noch nicht genug ist es, instinktmässig und in Folge einer zufälligen Inspiration eine glückliche Idee, einen melodischen Gesang gefunden zu haben, man muss sich auch zu überzeugen suchen, dass diese Idee keine Reminiscenz von einem bekannten Komponisten ist; wie manchmal schon haben mir junge Leute gewisse Melodien, als von ihnen selbst erfunden, ganz im Ernste vorgezeigt, die sie doch nur früher irgendwo gehört und welche das Echo ihres Gedächtnisses, gleich dem im Walde, ihnen getreu wiederholt hatte.

Ganz verschiedene Sache ist es, Komponiren und Sich-Erinnern. Aber auch angenommen, dass die Idee eines Gesanges in der That diesem oder jenem Schüler angehöre, so reicht es immer noch nicht hin, zufällig einen originellen und an und für sich guten Gedanken gefunden zu haben, man muss ihn auch zu behandeln, unter allen Formen zu entwickeln und die verschiedenen Standpunkte, von denen man ihn betrachtet, so glücklich mit einander zu verbinden wissen, dass jeder einzelne Theil des Werkes dem andern einen neuen Glanz verleiht und alle gegen einander einen lebhaften Kontrast von Schattirungen bilden. Diese müssen alsdann wiederum so geordnet sein, dass aus ihrer Gesammtheit ein harmonisches und regelmässiges Ganze entsteht. Ohne diese Bedingungen gibt es keine Kunstwerke, sondern nur unvollkommene Entwürfe und Skizzen.

Was Phantasien und Variationen über bekannte Themas betrifft, so reicht es auch nicht hin, in diesen Variationen die Eigenthümlichkeit irgend eines in Ruf stehenden Komponisten allein nachzuahmen; grade in Werken dieser Gattung ist Originalität der Formen und Zuthaten um so unerlässlicher, als der Hauptgedanke uns nicht angehört. Der Komponist kann in solchem Fall nur vermöge der Mannichfaltigkeit der harmonischen Hülfsmittel, nur vermöge des Reichthums und der Originalität in Zuschnitt und Entwicklung, nur vermöge der Kombinationen und rhythmischer Wirkungen dahin gelangen, das Thema, wel-

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

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

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

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

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

ches er gewählt hat, bis zu einem gewissen Punkte zu dem seinigen zu machen.

Der junge Komponist lasse nach Beendigung eines Werks und vor dessen Veröffentlichung den ersten Augenblick des Enthusiasmus, in dem man sich gewöhnlich selbst nur zu bewundern weiss, vorübergehen, lege es mehrere Monate bei Seite und trenne sich ganz von ihm. Wenn alsdann nach den Veränderungen, welche sein Nachdenken daran vornehmen wird, er es seiner selbst und des Publikums würdig findet, wenn die besseren Beurtheiler unter denen, die sein Zutrauen besitzen, seinen Entschluss sich Verfasser von ihm zu nennen, gebilligt haben, dann möge er es ohne Bedenken als ein Werk, das der doppelten Probe von Zeit und reiflicher Ueberlegung widerstanden, in die Welt schicken.

Das, was ich so eben den jungen Komponisten über die Nothwendigkeit solider Studien und über das Erforderniss, originell zu sein, gesagt habe, können noch mehr diejenigen, welche beabsichtigen in Salons zu improvisiren oder diess gar vor einem Publikum wagen wollen, auf sich anwenden. Ausser der Kenntniss aller harmonischen Hilfsmittel müssen diese Letzteren eine solche Leichtigkeit in der Ausführung besitzen, dass sie ungestraft mit den bizarresten Ideen spielen können und nicht nöthig haben vor irgend einem Hinderniss zurückzuweichen.

Der junge Künstler erhebt sich bei der Improvisation, wie bei der Komposition, mehr oder weniger, je nachdem er selbst mehr oder weniger Glut und Fruchtbarkeit besitzt, je nachdem eine mit Nachdenken verbundene Kenntniss der Regeln mehr oder weniger seinen Gang erhellt und sicher macht und je nachdem er, Meister der Theorie, in den schicklichen Gränzen sich jene Unabhängigkeit zu erhalten weiss, welche dem Genie so wohl ansteht und es glücklich wagen lässt.

Wie gross auch das an die Improvisation geknüpfte Blendwerk von Ruhm, von welchem gutem Gehalte und wie rein von Charlatanismus auch dieser Ruhm sein möge, so rathe ich doch immer meinen Schülern, nur in kleiner Gesellschaft dieselbe zu versuchen vor vertrauten Freunden, die im Voraus bereit sind, die Unvollkommenheit einer Schöpfung des Augenblicks nachsichtig zu beurtheilen. Was die Improvisation vor einem Publikum betrifft, so ist sie für jeden, der sie von einem hohen Standpunkte beurtheilt und die Bedingungen, welche sie auferlegt, wohl begreift, die gefährlichste Probe, der sich ein auf gut Glück improvisirender Pianist aussetzen kann.

Wenn ihr also aufrichtig euren eignen Vortheil versteht, so begehrt nicht, euch zu hoch zu erheben; ohne hier von so vielen jungen ehrgeizigen Künstlern sprechen zu wollen, die in diesem gewagten Spiel unter das Mittelmässige herabsanken oder selbst gänzlich gescheitert sind, will ich nur noch anführen: selbst *Hummel*, der erste Improvisator unserer Zeit, hat seine unglücklichen Tage gehabt.

PARTIE PRATIQUE. (1)

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

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

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

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

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

PRAKTISCHER THEIL. (1)

UEBUNGEN DER FÜNF FINGER
OHNE DIE LAGE DER HAND ZU VERÄNDERN,
mit Hülfe des DACTYLION zu studiren.

Die Uebungen der fünf Finger haben zum Zwecke, den Mechanismus der Hand zu bilden und diese daran zu gewöhnen, die verschiedenen Zusammenstellungen von fünf Noten ohne Mühe auszuführen. Das DACTYLION ist für das Studium dieser Uebungen, welche allen übrigen zur Grundlage dienen und zum Fortschreiten des Schülers unentbehrlich sind, von sehr grossem Vortheil.

Die untadelhafte Ausführung der Uebungen der fünf Finger erfordert eine vollkommene Gleichheit, sowohl in der Dauer als auch in der Intensität der Töne und ausserdem noch die Unbeweglichkeit der Hand und des Körpers. Die Hand, welche sich gegen den fünften Finger, als den schwächsten hinzuzulegen gewöhnt ist, muss man, um dieser fehlerhaften Hineigung entgegen zu wirken, leicht nach dem Daumen hin wenden.

Man spanne die Federn des DACTYLIONS in der Art, dass es einen gewissen Grad von Widerstand leistet und eine Anstrengung der Hand erfordert. Die Ermüdung, welche hierdurch entsteht, wird sich von Tag zu Tag verringern und beständiges Ueben sie gänzlich verschwinden lassen. Die Noten schlage man mit Festigkeit an, anfänglich in langsamer Bewegung, nachher stufenweise, je geschmeidiger der Mechanismus wird, schneller und schneller. Jede Uebung wiederhole man 8- oder 10-mal hintereinander.

(1) Um nicht den stufenweisen Gang der Uebungen zu unterbrechen überlasse ich es den Lehrern, die Trockenheit derselben durch passendes Einschleichen eines angenehmen Studiums von etwa einem von den 12 Airs favoris oder einem von den 6 Receptions, welche sich in diesem Werke befinden, oder einer von den 48 leçons oder aus der Mosaïque musicale, welche die erste und zweite Folge dieser Methode bilden, aufzufrischen. Die 18 Studien am Schlusse derselben enthalten in einem engen Rahmen die Hauptschwierigkeiten der Pianoforte-Musik; die Auswahl, die man unter ihnen trifft, muss in Verhältniss mit den Fortschritten des Schülers stehen.

12. 13. 14. 15.

16. 17. 18. 19.

20. 21. 22.

Marquez la premiere note de chaque triolet.
 Man betone besonders die erste Note einer jeden Triole.

23. 24. 25. 26. 27.

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

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

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

Marquez la premiere note de chaque sextolet.
 Man betone besonders die erste Note einer jeden Sextole.

46. 47. 48.

42 49. 50. 51.



Handwritten musical notation for measures 49, 50, and 51. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns. Measure 49 starts with a treble clef and a bass clef. Measures 50 and 51 continue the pattern.

52. 53. 54.



Handwritten musical notation for measures 52, 53, and 54. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

55. 56. 57.



Handwritten musical notation for measures 55, 56, and 57. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

58. 59.



Handwritten musical notation for measures 58 and 59. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

60. 61.



Handwritten musical notation for measures 60 and 61. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

62. 63.



Handwritten musical notation for measures 62 and 63. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

64. 65.



Handwritten musical notation for measures 64 and 65. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

66. 67.



Handwritten musical notation for measures 66 and 67. Each measure is a pair of staves (treble and bass clef) containing dense sixteenth-note patterns.

EXERCICES POUR RENDRE LES DOIGTS INDEPENDANS
LES UNS DES AUTRES.

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

UEBUNGEN, DIE FINGER UNABHÄNGIG
VON EINANDER ZU MACHEN.

Die Finger, welche bei aushaltenden Noten liegen bleiben, müssen gerundet, d. h. gegen sich selbst so zurückgezogen sein, dass sie eine Wölbung bilden, während die andern die Tasten, über welche sie durch ihre Haltung auf der Klaviatur gestellt sind, bestimmt anschlagen.

Exercises 68 through 92 are presented in two systems of five exercises each. Each exercise consists of a pair of staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature. The exercises are numbered 68, 69, 70, 71, 72 in the first system; 73, 74, 75, 76, 77 in the second; 78, 79, 80, 81, 82 in the third; 83, 84, 85, 86, 87 in the fourth; and 88, 89, 90, 91, 92 in the fifth. Each exercise features a sequence of notes with varying fingerings and articulations, designed to train independent finger control.

EXERCICES POUR APPRENDRE A PARCOURIR LE CLAVIER
SANS PASSER LE POUCE ET POUR HABITUER LES DOIGTS
AUX ÉCARTS DE secondes, tierces, quartes et quintes.

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

UEBUNGEN, DIE KLAVIATUR DURCHLAUFEN ZU LERNEN OHNE
DEN DAUMEN UNTERZUSETZEN, UND DIE FINGER AN Sekunden-,
Terzen-, Quarten und Quinten-Sprünge ZU GEWÖHREN.

Die Thätigkeit der Finger muss durchaus unabhängig von der Hand und dem Arm sein, bei welchen in keinem Falle eine andere Bewegung als die der Versetzung zulässig ist. Für jede Übung durchlaufe man 2 oder 3 Oktaven der Klaviatur.

Exercise N° 1 is a single piece of music consisting of two staves (treble and bass clef) in C major and 2/4 time. The exercise is divided into two parts. The first part shows a sequence of notes with fingerings (1-5) written above and below the notes. The second part shows a sequence of notes with fingerings (1-5) written above and below the notes, including some chords and intervals. The exercise is designed to train independent finger movement and interval training.

2.

Exercise 2 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

3.

Exercise 3 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

4.

Exercise 4 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

This block continues exercise 5, showing the final measures of the piece. The treble and bass staves continue with their respective rhythmic patterns and fingerings.

6.

Exercise 6 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

7.

Exercise 7 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The bass staff begins with a bass clef. Both staves contain dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

8. 6

6

9.

6

6

10.

6

6

11.

6

12.

6

15. 6

14. 12

Le but des exercices suivants est de former la main aux écarts SIXTES et de SEPTIÈMES.
 Die Bildung der Hand für SEXTEN und SEPTIMENSPRÜNGE ist der Zweck der folgenden Beispiele:

15. 16.

17.

18.

19.

Musical notation for exercise 19, measures 1-10. Treble and bass clefs with fingerings.

20.

Musical notation for exercise 20, measures 1-10. Treble and bass clefs with fingerings.

21.

Musical notation for exercise 21, measures 1-10. Treble and bass clefs with fingerings.

22. 6

Musical notation for exercise 22, measures 1-10. Treble and bass clefs with fingerings.

23.

Musical notation for exercise 23, measures 1-10. Treble and bass clefs with fingerings.

24.

Musical notation for exercise 24, measures 1-10. Treble and bass clefs with fingerings.

Musical notation for exercise 24, measures 11-20. Treble and bass clefs with fingerings.

25.

Exercise 25, measures 1-8. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

26.

Exercise 26, measures 1-8. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Exercise 26, measures 9-16. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

27.

Exercise 27, measures 1-8. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Exercise 27, measures 9-16. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

28.

Exercise 28, measures 1-8. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Exercise 28, measures 9-16. The piece is in G major and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern in both hands. The right hand starts on G4 and moves up stepwise, while the left hand starts on G3 and moves up stepwise. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes.

29.

Exercise 29 consists of two systems of piano and violin staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. Both parts feature intricate sixteenth-note patterns with extensive fingering (1-5) and slurs. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8.

30.

Exercise 30 consists of two systems of piano and violin staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. Both parts feature intricate sixteenth-note patterns with extensive fingering (1-5) and slurs. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8.

31.

Exercise 31 consists of two systems of piano and violin staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. Both parts feature intricate sixteenth-note patterns with extensive fingering (1-5) and slurs. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8.

39.

Exercise 39 consists of two systems of piano and violin staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. Both parts feature intricate sixteenth-note patterns with extensive fingering (1-5) and slurs. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8.

35.

First system of exercise 35, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are placed above and below the notes to indicate fingerings.

Second system of exercise 35, continuing the two-staff piece with similar complex rhythmic patterns and fingering instructions.

54.

First system of exercise 54, consisting of two staves. The piece features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more melodic line in the treble clef. Fingering numbers are provided for both hands.

Second system of exercise 54, continuing the two-staff piece with consistent rhythmic and fingering patterns.

35.

Third system of exercise 35, consisting of two staves. This system continues the complex rhythmic exercise with dense sixteenth-note passages and specific fingering instructions.

Fourth system of exercise 35, concluding the piece with two staves of complex rhythmic notation and fingering.

36.

51

ÉCARTS D'OCTAVES et de NEUVIÈMES.

OKTAVEN und NONENSPRÜNGE.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

45.

Musical notation for exercise 45, first system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). The exercise consists of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and slurs. The right hand starts with a sequence of eighth notes, while the left hand plays a similar pattern an octave lower.

44.

Musical notation for exercise 44, second system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Similar to exercise 45, it features eighth-note patterns with fingerings and slurs. The right hand pattern is more complex, involving some triplets.

45.

Musical notation for exercise 45, third system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Continuation of the eighth-note patterns with fingerings and slurs.

46. 6

Musical notation for exercise 46, fourth system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). The exercise is marked with a '6', indicating a sixteenth-note pattern. It features sixteenth-note runs with fingerings and slurs.

47.

Musical notation for exercise 47, fifth system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Continuation of the sixteenth-note patterns with fingerings and slurs.

48.

Musical notation for exercise 48, sixth system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Continuation of the sixteenth-note patterns with fingerings and slurs.

Musical notation for exercise 48, seventh system. Treble clef (top) and bass clef (bottom). Continuation of the sixteenth-note patterns with fingerings and slurs.

49.

Musical score for exercise 49, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords and melodic lines with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5. The second system continues the exercise with similar patterns and includes some trills or grace notes.

50.

Musical score for exercise 50, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system features a prominent ascending and descending scale-like pattern in both hands. The second system continues with similar scale-like figures and includes some arpeggiated chords.

51.

Musical score for exercise 51, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system shows a sequence of chords and melodic lines with fingerings like 1, 2, 3, 4, 5. The second system continues the exercise with similar patterns and includes some trills or grace notes.

52.

Musical score for exercise 52, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns and fingerings, with many notes marked with numbers 1-5. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system also ends with a double bar line and repeat dots.

53.

Musical score for exercise 53, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns and fingerings, with many notes marked with numbers 1-5. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system also ends with a double bar line and repeat dots.

54.

Musical score for exercise 54, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns and fingerings, with many notes marked with numbers 1-5. The first system ends with a double bar line and repeat dots. The second system also ends with a double bar line and repeat dots.

55. 12

Musical score for exercise 55, measures 1-12. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

56. 6

Musical score for exercise 56, measures 1-6. The score is written for piano in two staves. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

57.

Musical score for exercise 57, measures 1-12. The score is written for piano in two staves. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line.

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

Hat man durch die vorhergehenden Uebungen einen hinreichenden Grad von Gleichheit im Mechanismus der Finger erlangt, so kann man das Studium der Tonleitern, eines der nützlichsten für die Entwicklung der Hand, anfangen. Ein schwieriger Punkt ist es hierbei, die Klaviatur so zu durchlaufen, dass das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen der Finger nicht die geringste Ungleichheit in der Ausführung verursacht und das sicherste Mittel, dies zu erlangen, sind Vorübungen wie die folgenden .

1. 2. 3. 4. 5.

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

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

18. 19. 20. 21. 22.

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

Kann man diese auf allen Tasten fließend ausführen, dann übe man, um noch grössere Leichtigkeit zu erhalten, einige von der folgenden Gattung .

25.

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

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

1^o Dans toute gamme ascendante commençant par une touche blanche, le doigter pour la main droite, commence par le pouce qui revient après le 3^e doigt, excepté dans le ton de SI b où la 4^e note se trouve être une touche noire, (MI b) qui dans ce ton, n'admet pas le pouce.

2^o Pour la main gauche, les mêmes gammes commencent avec le 5^e doigt; et alors, après la 5^e note, le 3^e doigt passe au dessus du pouce, excepté dans le ton de SI naturel, ou la 5^e note se trouve être une touche noire, (FA #) qui, dans ce ton, n'admet pas le pouce.

3^o Dans toutes les gammes caractérisées par des bérons à la clef, le pouce de la main droite porte sur les touches UT et FA.

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

GAMMES DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS.

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

1. UT MAJEUR. (1) 1. C DUR. (1)

A l'OCTAVE.
In der OKTAVE.

A la TIERCE.
In der TERZE.

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

Nur nach diesen Vorübungen wird es nützlich sein zu den Tonleitern über zu gehen; ihrer Uebung muss man täglich wenigstens eine Stunde widmen, eine jede derselben sehr oft wiederholen und sie nach dem folgenden Beispiel in C Dur auf alle übrigen Töne übertragen.

Es gibt nur eine Art die Tonleiter mit einem guten Fingersatz zu versehen und die folgenden Regeln, sobald sie nur einmal dem Gedächtniss fest eingepägt sind, finden eine allgemeine Anwendung.

1^o Bei jeder aufsteigender Tonleiter, welche mit einer weissen Taste beginnt, fängt der Fingersatz mit dem Daumen der rechten Hand an welcher nach dem dritten Finger wiederkehrt; die Tonart F, deren vierte Note sich auf einer schwarzen Taste (b) befindet, macht hiervon eine Ausnahme und gestattet die Anwendung des Daumens nicht.

2. Dieselben Tonleitern beginnen für die linke Hand mit dem fünften Finger und nach der fünften Note überschlägt der dritte Finger den Daumen; der Ton H, dessen fünfte Note eine schwarze Taste (FIS) ist, bildet hierbei eine Ausnahme und lässt die Anwendung des Daumens ebenfalls nicht zu.

3. Bei allen mit Beem vorgezeichneten Tonleitern fällt der Daumen der rechten Hand auf die Tasten C und F.

4. Jeder Fingersatz, sowohl für die eine als die andere Hand, bleibt bei allen auf und absteigenden Tonleitern derselbe.

TONLEITERN IN ALLEN DUR- UND MOLL-TONARTEN.

Schon hierbei muss man mit der Gleichheit der Ausführung Stärke und Schwäche des Tons verbinden und die aufsteigenden Tonleitern crescendo, die absteigenden diminuendo spielen.

(1) Die Mehrzahl der Anfänger betrachtet die Tonleiter von C Dur als die leichteste, weil sie weder Kreuztze noch Beem in ihrer Vorseichnung hat. Um diesen Irrthum zu entkräften, braucht man nur darauf aufmerksam zu machen 1. wie die längeren Finger in dieser Tonleiter, um sich mit den andern gleich zu stellen, gerundet sein müssen und wie hierdurch die Gleichheit der Ausführung erschwert wird, 2. wie der Daumen auf alle darin befindliche Tasten gesetzt werden kann und hierdurch der beste Fingersatz weniger leicht als in den Tonleitern gefunden wird, bei welchen die schwarzen Tasten beinahe immer das Fortücken des Daumens bezeichnen, 3. wie endlich bei den Tonarten mit schwarzen Tasten, diese letzteren höher und dem 2^{ten}, 3^{ten} und 4^{ten} Finger näher liegen und wie hierdurch deren Anschlag erleichtert wird.

A la SIXTE.
In der SEKSTE.

A la DIXIEME
en montant
et à la SIXTE
en descendant.
In der DEZIME
im Aufsteigen
und der SEKSTE
im Absteigen.

A la SIXTE
en montant
et à la DIXIEME
en descendant.
In der SEKSTE
im Aufsteigen
und der DEZIME
im Absteigen.

Par mouvement
contraire.
In der
Gegenbewegung.

en commençant à l'UNISSON.
mit dem EINKLANGE.

en commençant à la TIERCE.
mit der TERZE.

en commençant à la SIXTE.
mit der SEKSTE beginnend.

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

Die Molltonleiter, wie ich sie in dem theoretischen Theile dieser Methode bezeichnet habe, ist die regelmässigste und gebräuchlichste. Die folgenden

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

und andere ähnliche können, wenn sie auch von einigen Lehrern empfohlen sind, nur als Ausnahmen betrachtet werden. Wenn die Komponisten sie anwenden, so geschieht dies nur, um die Molltonart, ohne die Tonika hören zu lassen, durch einige charakteristische Noten schärfer und fühlbarer hervorzuheben.

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

Da die in der Gegenbewegung ausgeführten Moll-Tonleitern harmonische Querstände zur Folge haben, so muss man sich darauf beschränken, sie nur in der Oktave, Terze und Sexte zu studiren.

2.

LA mineur.
A moll.

3.

SOL majeur.
G dur.

4.

MI mineur.
E moll.

5.

RÉ majeur.
D dur.

6.

SI mineur.
H moll.

7.
LA majeur.
A dur.

8.
FA DIÈZE mineur.
FIS moll.

9.
MI majeur.
E dur.

10.
UT DIÈZE mineur.
CIS moll.

11.
SI majeur.
B dur.

12.
SOL DIÈZE mineur.
GIS moll.

13.
FA DIÈZE
majeur.
FIS dur.

14.
RÉ DIÈZE
mineur.
DIS moll.

15.
RÉ BÉMOL
majeur.
DÈS dur.

16.
SI BÉMOL
mineur.
B moll.

17.
LA BÉMOL
majeur.
AS dur.

18.
FA mineur.
F moll.

19. MI BÉMOL
majeur.
ES dur.

20. UT mineur.
C moll.

21. SI BÉMOL
majeur.
B dur.

22. SOL mineur.
G moll.

25. FA majeur.
F dur.

24. RÉ mineur.
D moll.

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

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

Wenn die Tonleiter mit der Tonika beginnt und endigt, dann wird deren Fingersatz, sowie wir es eben bei den regelmässigen Tonleitern gesehen haben, bestimmt; sind es aber andere Noten, mit denen sie beginnt oder endigt, dann muss man den Fingersatz so bemessen, dass der fünfte Finger der rechten Hand auf die höchste Note fällt und der Daumen der tiefsten vorbehalten bleibt. Bei der linken Hand wendet man den umgekehrten Fingersatz an.

Von dieser Regel sind jedoch die Noten mit schwarzen Tasten ausgeschlossen; sie gehören dem System des Fingersatzes derjenigen Tonleitern an, von welchen sie abgeleitet werden.

EXEMPLES

BEISPIELE

Main gauche.
Linke Hand.

Main droite.
Rechte Hand.

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

Für die gleichere Ausführung einer Passage gebraucht man öfters mit Vortheil folgenden Fingersatz:

Main gauche.
Linke Hand.

Main droite.
Rechte Hand.

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

Verlangt der Komponist eine leichte, zarte und sehr leise Ausführung für die Tonleiter von C DUR, dann gebraucht man nur drei Finger.

EXEMPLES.
BEISPIELE.

GAMMES CHROMATIQUES.

CHROMATISCHE TONLEITERN.

Quoique les pianistes soient presque tous d'accord sur la manière de doigter les gammes chromatiques, en ce qu'ils adoptent le 3^e doigt pour les touches noires, il y a pourtant de nombreuses exceptions à cette règle.

Obligé presque tous les Pianisten über die Art des Fingersatzes bei chromatischen Tonleitern einig sind und sie dabei den dritten Finger für die schwarzen Tasten gebrauchen, so gibt es doch zahlreiche Ausnahmen von dieser Regel.

Par exemple, dans le trait suivant:
Zum Beispiel, bei der folgenden Passage

l'emploi du 4^e doigt me paraît préférable à tout autre.
scheint mir die Anwendung des 4^{ten} Fingers vorzüglicher als die eines jeden andern.

Tandis que dans celui-ci:
Während bei dieser

le 2^e doigt offre un doigter plus coulant.
der zweite Finger einen fließenden Fingersatz bildet.

A défaut d'une indication précise du compositeur, c'est à l'exécutant de distinguer lequel de ces différents doigts il doit préférer aux autres; mais le meilleur et le plus usité, en général, étant celui du 3.^e doigt sur les touches noires, je recommande particulièrement les exercices qui suivent.

In Ermangelung einer genauen Angabe von Seiten des Komponisten bleibt es dem Ausführenden überlassen, welchen von den verschiedenen Fingersätzen er als den vorzüglichsten zu wählen hat; da jedoch im allgemeinen derjenige welcher den 3.^{ten} Finger für die schwarzen Tasten verwendet, der beste und gebräuchlichste ist, so empfehle ich ganz besonders die folgenden Beispiele:

A l'OCTAVE.
In der OCTAVE.

A la TIERCE.
In der TERZE.

A la SIXTE.
In der SEKSTE.

5285.

Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.

EXERCICES D'ARPÈGES EN ACCORDS PARFAITS
ET EN ACCORDS DE SEPTIÈMES.

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

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

ÜBUNGEN DER HARPEGGIEN IN DREIKLÄNGEN
UND SEPTIMENAKKORDEN.

Der Schüler wird bei den nachfolgenden Beispielen länger verweilen müssen um sich nicht allein mit einer Gattung von Passagen, welche man in der modernen Musik bei jedem Schritte findet, vertraut zu machen, sondern auch um seine Finger an Terzen und Quartensprünge in allen Dur und Molltonarten zu gewöhnen. Zu gleicher Zeit wird er dabei den Fingersatz für die Dreiklänge in ihren drei verschiedenen Lagen kennen lernen.

Man spiele jede Uebung mehrmals hintereinander und verändere sie mit allen hier in der Tonart C DUR angegebenen Formen.

1. UT MAJEUR. C DUR.

Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.

2. LA MINEUR. A MOLL.

3. SOL MAJEUR.
G DUR.

4. MI MINEUR.
E MOLL.

5. RE MAJEUR.
D DUR.

6. SI MINEUR.
H MOLL.

7. LA MAJEUR.
A DUR.

8. FA # MINEUR.
FIS MOLL.

9. MI MAJEUR.
E DUR.

10. UT # MINEUR.
CIS MOLL.

11. SI MAJEUR.
H DUR.

12. SOL # MINEUR.
GIS MOLL.

13. FA # MAJEUR.
FIS DUR.

14. RE # MINEUR.
DIS MOLL.

The image displays a page of musical notation for 14 exercises, numbered 3 through 14. Each exercise is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are arranged in pairs across seven rows. Each exercise includes a title with the note name and mode (e.g., '3. SOL MAJEUR. G DUR.'), followed by musical notation with various fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs, and '8va' markings). The exercises are: 3. SOL MAJEUR. G DUR.; 4. MI MINEUR. E MOLL.; 5. RE MAJEUR. D DUR.; 6. SI MINEUR. H MOLL.; 7. LA MAJEUR. A DUR.; 8. FA # MINEUR. FIS MOLL.; 9. MI MAJEUR. E DUR.; 10. UT # MINEUR. CIS MOLL.; 11. SI MAJEUR. H DUR.; 12. SOL # MINEUR. GIS MOLL.; 13. FA # MAJEUR. FIS DUR.; 14. RE # MINEUR. DIS MOLL.

15. RÉ ♭ MAJEUR.
DES DUR. 8^{va}

16. SI ♭ MINEUR.
B MOLL.

17. LA ♭ MAJEUR.
AS DUR.

18. FA MINEUR.
F MOLL.

19. MI ♭ MAJEUR.
ES DUR. 8^{va}

20. UT MINEUR.
C MOLL. 8^{va}

21. SI ♭ MAJEUR.
B DUR.

22. SOL MINEUR.
G MOLL.

23. FA ♭ MAJEUR.
F DUR. 8^{va}

24. RÉ MINEUR.
D MOLL. 8^{va}

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

Da der Fingersatz der folgenden Übungen nur sehr wenig von einer Tonart zur andern verschieden ist, so gebe ich hier nur eine kleine Anzahl derselben; mit ihrer Hülfe wird es leicht sein, den Fingersatz aller ähnlichen Passagen in allen Tonarten analog zu bilden.

25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55.

35. 36. 37. 38. 39. 40.

This section contains six systems of musical notation, each with a number (35-40) at the beginning. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 above or below notes. Exercise 40 includes a section marked with a wavy line and the number 8.

Les combinaisons suivantes ont pour but de donner plus d'extention aux doigts.
 Die folgenden Zusammenstellungen haben zum Zweck, den Fingern eine grössere Ausdehnung zu geben.

41.

This section contains three systems of musical notation, each with a number (41-43) at the beginning. Each system consists of a grand staff with rhythmic patterns and fingerings. Exercise 41 starts with a '3' above the first few notes, indicating a triplet.

PAR CHANGEMENT DE DOIGTS SUR LES MÊMES TOUCHES.

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

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

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

All.^o vivace.

EXEMPLES.

Andante.

5283.

WECHSEL DER FINGER AUF DENSELBEN TASTEN.

Diese Gattung von Passagen gehört der neueren Schule an. MOSCHELES und ich haben sie zuerst verbreitet und seit jener Zeit, wo das Publikum in meinen Variationen über das Thema „ma Fanchette est charmante“ sie mit so vielem Wohlgefallen aufgenommen, hat sie grösseres Glück gemacht, als ich selbst beabsichtigen konnte. Der Geist der Routine und die manchen Künstlern eigne Sucht, nach Effekt, selbst auf Kosten des guten Geschmacks, zu haschen, hat sie seither rücksichtslos bei einer Menge von Compositionen, mit nicht einmal glücklicher Anwendung, verbraucht. So ist in der Tonkunst nur zu oft das Schicksal der Dinge, welche anfänglich grosses Aufsehen erregt haben; ihre günstige Aufnahme wird zu gleicher Zeit die Ursache ihrer allgemeinen Verbreitung und diese lässt sie durch Missbrauch wieder in Vergessenheit zurücksinken.

Diese Gattung der Ausführung hat das eigne Verdienst, eine Täuschung über die Natur des Instrumentes durch das Verbergen der Hämmerwirkung hervorzubringen, indem, durch die Schnelligkeit ihrer Folge, die Töne eine sich verlängernde Stimme nachzuahmen scheinen.

Um diese Wirkung bei sehr schnellen Passagen hervorzubringen, muss man die Finger mit einer wechselnden und so schnellen Bewegung gegen das Innere der Hand zurückziehen, dass das Ohr die einzelnen Anschläge weder zählen noch trennen kann. Bei weniger schnellen Bewegung und bei dem STACCATO der Noten hingegen, werden die Finger senkrecht über die Tasten gehoben und die Noten scharf von einander getrennt.

BEISPIELE.

On fera bien d'étudier les exercices suivants des deux manières que nous venons de décrire .
Die folgenden Beispiele übe man auf beide so eben beschriebene Arten .

3.

This exercise is in C major, 2/4 time. The piano part features a descending eighth-note pattern with fingerings 2 1 2 1 2 1 2 1. The violin part has a similar descending eighth-note pattern with fingerings 2 1 2 1 2 1 2 1.

4.

This exercise is in C major, 2/4 time. The piano part has a descending eighth-note pattern with fingerings 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1. The violin part has a descending eighth-note pattern with fingerings 4 3 2 1 4 3 2 1.

5.

This exercise is in C major, 3/4 time. The piano part features a descending eighth-note pattern with fingerings 3 2 1 3 2 1 3 2 1. The violin part has a descending eighth-note pattern with fingerings 3 2 1 3 2 1 3 2 1.

6.

This exercise is in C major, 3/4 time. The piano part features a descending eighth-note pattern with fingerings 3 2 1 3 2 1 3 2 1. The violin part has a descending eighth-note pattern with fingerings 3 2 1 3 2 1 3 2 1.

7.

This exercise is in D major, 3/4 time. The piano part features a descending eighth-note pattern with fingerings 4 3 2 1 4 3 2 1. The violin part has a descending eighth-note pattern with fingerings 4 3 2 1 4 3 2 1.

8.

This exercise is in D major, 3/4 time. The piano part features a descending eighth-note pattern with fingerings 4 3 2 1 4 3 2 1. The violin part has a descending eighth-note pattern with fingerings 4 3 2 1 4 3 2 1.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

DES GAMMES GLISSÉES.

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

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

VON DEN GESCHLEIFTEN TONLEITERN.

Das leichte Mittel den höchsten Grad der Schnelligkeit und Leichtigkeit dieser Ausführung, ohne abwechselnden Fingersatz, zu erreichen, gehört hierdurch schon ein wenig dem Charlatanismus an und wird auch deshalb nur sehr selten von grossen Meistern in Anwendung gebracht. Es zu können ist jedoch immer gut, um es nöthigenfalls ohne Missbrauch anzuwenden. Geschleifte Tonleitern können nur auf weissen Tasten ausgeführt werden. Ein guter Vortrag derselben verlangt, dass man die Finger mit Festigkeit auf die Tasten, welche eine Passage beginnen, setzt, sie nur mit dem Nagel berührt und nachher ohne Anstrengung die Hand gegen den Sopran oder Bass, den vorgeschriebenen Noten gemäss, zieht. Um diesen Bewegungen Grazie und Leichtigkeit zu geben muss bei aufsteigenden Tonleitern der rechte Arm dem Körper genähert und die Hand leicht nach aussen hingewendet, bei absteigenden Tonleitern der Arm von dem Körper entfernt und die Hand nach innen zu gewendet werden. Die linke Hand gebraucht für dieselben Passagen die umgekehrten Lagen.

Die nicht thätigen Finger müssen, ohne steif zu werden und sich gegen das Innere der Hand zu ziehen, über den Tasten erhoben bleiben.

MÊMES GAMMES EN TIERCES, EN SIXTES ET EN OCTAVES.

DIESELBEN TONLEITERN IN TERZEN, SEXTEN UND OKTAVEN.

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

5. 5/2 3

6. 2/4 2/4 2/4

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

Bei aufwärtsgehenden Sexten und Oktavengängen liegt der Daumen der rechten Hand und bei abwärtsgehenden der Daumen der linken Hand in schiefer Richtung auf den Tasten und der fünfte Finger der rechten Hand wird bei den letzteren, sowie der fünfte Finger der linken Hand bei den ersteren mit Festigkeit auf den dem Nagel entgegenstehen Theil gesetzt.

7. 5/4 8va 1 3 5

8. 5/2 8va 1 3 5

9. 7/4 1 3 5

10. 5/2 1 3 5

Les gammes glissées, en général, ne peuvent être bien rendues que sur les claviers dont les touches en-

Die geschleiften Tonleitern können im Allgemeinen nur auf solchen Klaviaturen, deren Tasten nicht zu tief sinken und woran die E-

foncent peu et offrent des angles arrondis. Les pianos de Vienne étaient, il y a peu d'années, les seuls qui se prêtassent à cette exécution; mais, depuis, les pianos français, en se perfectionnant, ont acquis tous les genres de mérite. Le mécanisme moins souple des pianos anglais est peu favorable à l'exécution de ces gammes.

EXERCICES A PLUSIEURS PARTIES.

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

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

cken gerundet sind, gut vorgetragen werden. Noch vor wenigen Jahren eigneten sich allein die Wiener Pianos für diese Ausführung; seitdem haben sich jedoch die französischen vervollkommen und alle Vorzüge jener erlangt. Der weniger geschmeidige Mechanismus englischer Pianos ist dem Vortrage dieser Tonleitern nicht sehr günstig.


MEHRSTIMMIGE UEBUNGEN.


Die Uebungen in Doppelgriffen bieten eins der wirksamsten Mittel zur Vervollkommnung des Mechanismus der Hand dar. Es ist also wesentlich ihrer vollkommenen Ausführung die nöthige Sorgfalt und Zeit zu widmen, d. h. so lange sie zu üben, bis man ihren zu Akkorden verbundenen Tönen Gleichheit und vollkommenes Zusammenerklingen geben kann.

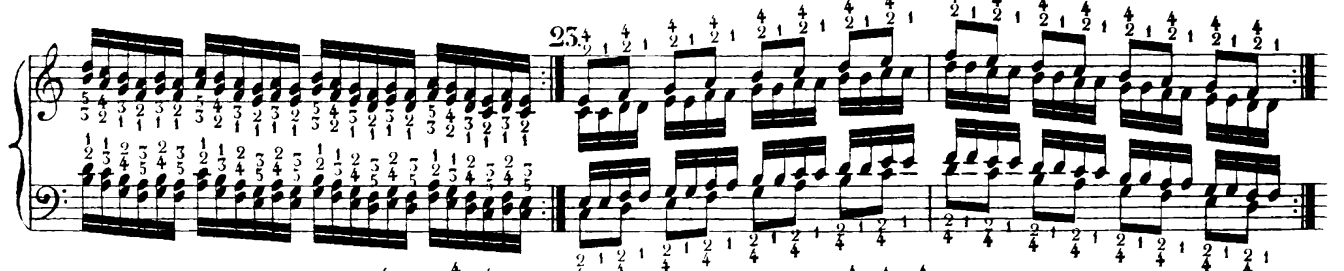
Man wird ein schnelleres und zugleich entsprechenderes Resultat erlangen, wenn man die ersten 20 Beispiele mit Hilfe des DACTYLION übt.

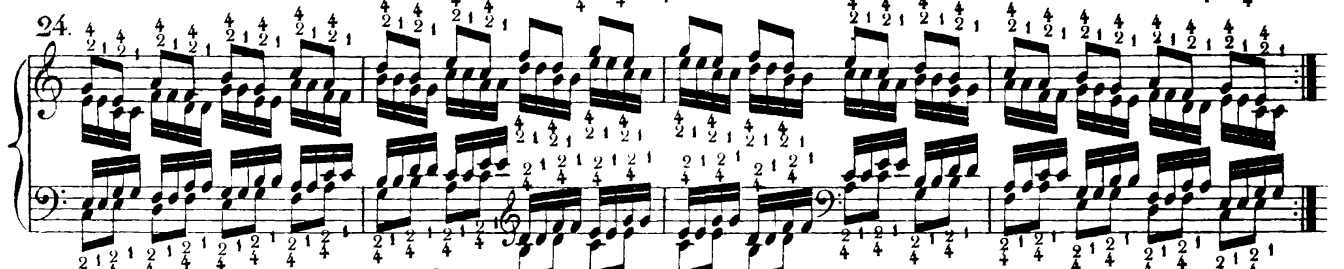
The image displays a musical score for 20 exercises, numbered 1 through 20. Each exercise is presented on a grand staff consisting of two staves (treble and bass clef). Exercises 1 through 5 are continuous runs of double chords. Exercises 6 through 10 show double chords with some rests. Exercises 11 through 15 feature double chords with various rhythmic patterns and rests. Exercises 16 through 20 continue with double chords and rests, some with slurs. The exercises are designed to improve hand coordination and double-chord technique.


Pour chacun des exercices suivants, on devra parcourir deux ou trois octaves du clavier.
 Jede der folgenden Uebungen durchlaufe man in zwei oder drei Oktaven der Klaviatur.


21. 

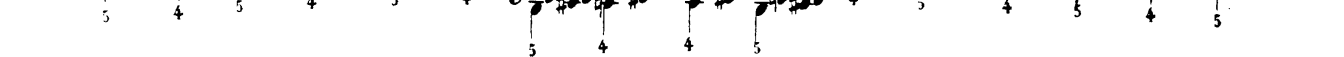
22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. 

27.

28.

**GAMMES EN TIERCES DANS TOUS LES TONS
MAJEURS ET MINEURS.**

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

**TONLEITERN IN TERZEN IN ALLEN DUR
UND MOLLTONARTEN.**

Wenn gleich die Tonleitern in Terzen nur selten in den Tonarten vorkommen, welche mehr als vier Kreuze oder Bae vorgezeichnet haben, so ist es doch immer nützlich, nach dem in C DUR gegebenen Beispiel, sie in allen übrigen zu üben. Bemerkens muss man jedoch, dass sie bei den Molltonarten, aus dem bei Gelegenheit der Tonleitern in einfachen Noten schon angegebenen Grunde, nur in der Oktave ausgeführt werden können.

UT MAJEUR.
C DUR.

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

EXEMPLE.

Die in Tonarten, welche wenige oder gar keine schwarzen Tasten enthalten, geschriebene Tonleitern in Terzen werden zuweilen beim staccato mit denselben Fingern gespielt.

BEISPIEL.

The musical score consists of ten systems, each representing a different key signature. Each system contains two staves (treble and bass clef) with a triad scale written in a staccato style. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics like '8^{va}' and '8^{va} 2/4' are used in some systems. The keys and their corresponding notes are:

- 1. LA MINEUR. A MOLL. (A, C, E)
- 2. SOL MAJEUR. G DUR. (G, B, D)
- 3. MI MINEUR. E MOLL. (E, G, B)
- 4. RÉ MAJEUR. D DUR. (D, F#, A)
- 5. SI MINEUR. H MOLL. (B, D, F)
- 6. FA # MINEUR. FIS MOLL. (F#, A, C)
- 7. LA MAJEUR. A DUR. (A, C#, E)
- 8. MI MAJEUR. E DUR. (E, G#, B)
- 9. UT # MINEUR. CIS MOLL. (C#, E, G)
- 10. (Key signature not explicitly labeled but implied by the notes)

11. SI MAJEUR.
H DUR.

12. SOL # MINEUR.
GIS MOLL.

13. FA # MAJEUR.
FIS DUR.

14. RE # MINEUR.
DIS MOLL.

15. RE b MAJEUR.
DES DUR.

16. SI b MINEUR.
B MOLL.

17. LA b MAJEUR.
AS DUR.

18. FA MINEUR.
F MOLL.

19. MI b MAJEUR.
ES DUR.

20. UT MINEUR.
C MOLL.

21. SI b MAJEUR.
B DUR.

22. SOL MINEUR.
C MOLL.

23. FA MAJEUR.
F DUR.

24. RE MINEUR.
D MOLL.

GAMMES CHROMATIQUES EN TIERCES.

CHROMATISCHE TONLEITERN IN TERZEN.

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

Ueber den Fingersatz chromatischer Tonleitern sind die Pianisten nicht einig; der von mir angenommene hat nach meiner Meinung den Vortheil einer vollkommenen Regelmässigkeit.

The first system shows two systems of chromatic triads. The first system has two staves: the treble staff starts with a G major triad (G, B, D) and the bass staff starts with a G minor triad (G, Bb, D). The second system starts with an F major triad (F, Ab, C) in the treble and an F minor triad (F, Ab, C) in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Avec la Sixte.
Mit der Sexte.

The third system consists of two staves. The treble staff starts with a G major triad (G, B, D) and the bass staff starts with a G minor triad (G, Bb, D). The interval between the two notes in each triad is a sixth. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

En Septièmes.
Mit Septimen.

The fourth system consists of two staves. The treble staff starts with a G major triad (G, B, D) and the bass staff starts with a G minor triad (G, Bb, D). The interval between the two notes in each triad is a seventh. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Par mouvement contraire.
In der Gegenbewegung.

The fifth system consists of two staves. The treble staff starts with a G major triad (G, B, D) and the bass staff starts with a G minor triad (G, Bb, D). The two staves move in contrary motion. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

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

Obgleich diese letztere Tonleiter, besonders in langsamer Bewegung, harte Dissonanzen enthält, so wird man doch wohl daran thun, ihr Studium nicht zu vernachlässigen.

EXERCICES EN SIXTES.

ÜBUNGEN IN SEXTEN.

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

Die Übungen in Sexten haben einen doppelten Vortheil, sie geben den Fingern Geschwindigkeit und der Hand Ausdehnung; ihr öfteres Wiederholen wird daher von grossem Nutzen sein. Nichts desto weniger will ich nur eine kleine Anzahl angeben und dem Schüler es überlassen, sie in andere Tonarten zu transponiren und selbst deren neue zu erfinden. Abgestossen werden die Sexten mit Artikulation des Handgelenks gespielt und verlangen einen leichten Anschlag; gebunden erfordern sie eine ruhigere Bewegung der Hand. Die folgenden Beispiele sind daher einer sorgsam und wechselweisen Übung des staccato und legato sehr zu empfehlen.

The image displays six numbered musical exercises for sixths, arranged in two columns. Each exercise is written for two staves (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Exercises 1-4 are in 2/4 time, 5 is in 2/4 time with a key signature of one sharp, and 6 is in 3/8 time with a key signature of one sharp. The exercises feature various rhythmic patterns and articulations.

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

Bei Tonarten, welche wenige oder gar keine schwarzen Tasten enthalten, werden die Tonleitern in Sexten, besonders wenn die dazwischenliegende Terz hinzugefügt und die Passage staccato ist, öfters mit denselben Fingern gespielt.

EXEMPLE.

BEISPIEL.

Examples 7 and 8 show sixths in C major and G major. Example 7 is in C major (one sharp) and example 8 is in G major (two sharps). Both examples show sixths with a middle third, and the fingerings for the sixths are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Voici la manière de les doigter quand elles sont liées.
Fingersatz für die Bindungen.

Examples 9 and 10 show sixths in C major and G major. Example 9 is in C major and example 10 is in G major. Both examples show sixths with a middle third, and the fingerings for the sixths are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Examples 11 and 12 show sixths in C major and G major. Example 11 is in C major and example 12 is in G major. Both examples show sixths with a middle third, and the fingerings for the sixths are indicated by numbers 1-5 above the notes.

GAMME
CHROMATIQUE
en Sixtes.
CHROMATISCHE
TONLEITER
in Sexten.

Example 13 shows a chromatic scale in sixths, ascending and then descending. The notes are written in sixths with a middle third, and the fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Avec la Tierce
intermédiaire.
Mit der Terz
in der Mitte.

Example 14 shows a chromatic scale in sixths with a middle third, ascending and then descending. The notes are written in sixths with a middle third, and the fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

DES OCTAVES .

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

Allegro.

Cres. Cres. sf

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

die Thätigkeit des Arms dagegen mehr Kraft hat, wenn es gilt, in einanderfließende, kräftige und feurige Passagen auszuführen, wie zum Beispiel :

All.^o con fuoco.

sf sf Sempre cres. ff

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

Ich bin daher überzeugt, dass es für den Pianisten von Nutzen ist, wenn er sich beide Arten der Ausführung zu eigen gemacht hat. Um dies zu erlangen braucht er nur die folgenden und ähnlichen Beispiele, die diatonischen und chromatischen Tonleitern in der Oktave, Terze, Sexte, in der Gegenbewegung u. s. w., auf beide Arten zu studiren. Eignes Urtheil und Uebung werden ihm alsdann die richtige Anwendung beider an die Hand geben. Besonders zu beachten ist, beim fortissimo nicht durch übermässiges Anschlagen den Tönen, ohne ihre Kraft zu vermehren, eine Härte zu geben, da es eine Grenze gibt, über welche hinaus die einmal überschrittene Kraft des Instruments der Anstrengung des Pianisten nicht mehr entspricht. Stets muss man daher bemüht sein, nur durch den Druck allein den Tönen, ohne ihre Rundung und Reinheit zu beeinträchtigen, ihre ganze Fülle zu geben.

1. 2. 3. 4.

5. Allegro.

8va

6.

Comme on vient de le voir, c'est ordinairement le pouce et le 4^e doigt que l'on met sur les touches noires; cependant le pouce et le 5^e offrent souvent un doigtier plus commode; il y a aussi des cas où la liaison de l'exécution exige l'emploi du pouce joint au 3^e doigt.

Man setzt gewöhnlich, wie man aus dem Vorhergehenden sieht, den Daumen und den vierten Finger auf die schwarze Tasten; bisweilen bildet jedoch der Daumen und fünfte Finger einen bequemeren Fingersatz und es gibt auch Fälle, wo die gebundene Ausführung die Anwendung des Daumens mit dem 3^{ten} Finger verlangt.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

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

Sehr grosse Hände können bei geschleiften Oktaven folgenden Fingersatz gebrauchen.

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

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

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

Das Piano besitzt nicht, gleich der menschlichen Stimme, der Violine, der Flöte, dem Horn, u. s. w. das Vermögen, ein und denselben Ton durch crescendo und diminuendo zu nuancieren, wird aber dafür durch den Vorzug, welchen ihm seine grosse Ausdehnung und das Vermögen in einem Akkord zehn bis zwölf Töne zu vereinigen, entschädigt.

Das Hauptverdienst eines Orchesters ist sein Zusammenspielen (ensemble); das Piano, als Nachbildung desselben, verlangt von dem Ausführenden, besonders bei Passagen mit complicirter Harmonie, dieselbe Eigenschaft.

Die Akkorde können auf mehrere Arten ausgeführt werden; bei den folgenden verlangt deren Charakter 1, vollkommenes gleichzeitiges Erklingen, 2, gleiches Verhältniss in Stärke, Schwäche und Dauer aller ihrer Töne.

Moderato.

The musical score is divided into three systems. The first system is in 2/4 time, marked 'Moderato', and features piano (p) and forte (ff) dynamics. The second system continues in 2/4 time with various chordal textures. The third system is in 2/4 time and includes a 'Cres.' (crescendo) marking, showing a transition from piano (p) to a more complex harmonic structure.

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

Bei den harpeggirten Akkorden werden die Noten nacheinander, von den tieferen zu den höheren angeschlagen und, um die Harmonie zu verlängern, ausgehalten.

Largo sostenuto.

EXEMPLE.
BEISPIEL.

The musical score is in 2/4 time, marked 'Largo sostenuto'. It consists of two systems of sustained chords. The first system starts with a forte (ff) dynamic and transitions to piano (p). The second system continues with sustained chords, also marked with piano (p) dynamics.

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

Bei den folgenden darf nur die letzte Note, welche die linke Hand mit Uebersetzen über die rechte anschlägt, markirt und ausgehalten werden.

Adagio dolente. *M.S.*

The musical score consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a series of chords and single notes, while the left staff (bass clef) contains a more rhythmic accompaniment. A 'Rallent.' marking is placed above the right staff towards the end of the piece.

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

In dem nachstehenden Beispiel werden die Finger nacheinander von den Tasten aufgehoben und die Töne verklingen unmittelbar darauf in derselben Ordnung.

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

Die kleinen, den Akkord bildenden Noten müssen in diesem wie in dem vorhergehenden Beispiel so schnell vorübergehen, dass sie die Geltung der Hauptnoten nicht im mindesten zu verringern scheinen.

The musical score shows a sequence of chords in both staves. Each chord is formed by small notes that pass quickly, followed by larger, more prominent notes. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef.

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

Um die folgenden Akkorde gut vorzutragen, muss die rechte Hand die kleinen Noten zusammendrängen und den Gesang mit einer schärferen Betonung hervortreten lassen. Die linke Hand schlägt mit den kleinen Noten der rechten Hand, zu gleicher Zeit ihre Akkorde an, welche gebrochen und abgesondert sein müssen.

The musical score shows a sequence of chords in both staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The chords are marked with 'sf' (sforzando) and are broken and detached.

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

In dem nachstehenden Beispiel verlassen die Finger, welche die kleinen Noten anschlagen, unmittelbar darauf die Klaviatur, während der Daumen und fünfte Finger die weissen Noten aushalten.

The musical score shows a sequence of chords in both staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The chords are marked with 'f' (forte) and are held by the thumb and fifth finger.

DES ORNEMENTS .

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

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

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

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

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

EXEMPLE .



VON DEN VERZIERUNGEN .

Sowie ein Redesatz, welchen man auf seine logische Elemente allein zurückführen wollte, seinen Wohlklang, seinen Reichthum und seine Grazie verlieren würde, ebenso würde ein musikalischer, seiner Verzierungen beraubter und auf seine wesentlichen Bestandtheile allein zurückgeführter Satz, sehr häufig trocken und unerträglich monoton sein .

Um sich von dem Nutzen der Verzierungen in der Musik zu überzeugen und die Vertheidiger einer ungeschminkten Einfachheit in der Melodie zu widerlegen, darf man nur der italienischen Musik gedenken, welche, obgleich weniger tief und erhaben als die deutsche, weniger mannichfach in ihren Formen und weniger dramatisch als die französische, nichts desto weniger diejenige ist, welche die meisten Verehrer findet. Ohne hier den Grund dieses Vorzugs untersuchen zu wollen, glaube ich behaupten zu können, dass die Italiener ihn nicht allein der freien und leichten Fassung ihrer Melodien, sondern ganz besonders den Verzierungen, mit welchen sie diese mit so viel Grazie und Glück ausschmücken, zu verdanken haben. Sind daher im Allgemeinen Verzierungen in der Musik nützlich und sogar notwendig, so sind sie es ganz besonders in Beziehung des Pianos, welches, durch die Natur seines Mechanismus das Vermögen, aushaltende Töne miteinander zu verbinden, nicht besitzt und diesen Mangel nur durch breitere Entwicklung der Harmonie und durch eine reichere und mannichfachere Wahl der Verzierungen (*fioritures*) ersetzen kann .

Hierbei sei jedoch noch angelegentlichst erwähnt, dass das Piano, wenn gleich es mehr als jedes andere Instrument den Aufwand der Verzierungen gestattet, dem Künstler eben dadurch die Verpflichtung auferlegt, deren Missbrauch zu vermeiden .

In den verschiedenen Theilen dieser Methode sind die Verzierungen und die aufgestellten Regeln ihrer Ausführung schon besprochen, es ist daher überflüssig, hier die Ausführung einer jeden derselben genau anzugeben, zumal da die gewöhnlich mit kleinen Noten geschriebenen Verzierungen, mit Ausnahme der Triller, dem in dem praktischen Studium dieser Methode bis hierher vorgedrungenen Schüler keine zweifelhaften Schwierigkeiten darbieten werden. Die verschiedenen Arten der Ausführung der Triller sind daher hier nur allein angegeben .

Der Triller, welcher, wie schon angegeben, die schnellwechselnde Folge zweier eine Stufe von einander entfernten Noten ist, beginnt und endigt immer mit der Note, welche mit *tr*: bezeichnet ist; die untere von beiden Noten ist die Hauptnote, die obere die Hilfsnote .

BEISPIEL .

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

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

EXEMPLES.



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

Die Regel von **Zu- und Abnahme** der Stärke bei einem verlängerten Ton ist auf den Triller anwendbar, welcher bei der Pianofortemusik das Aushalten des Tons ersetzt und so zu sagen nachahmt.

Die kleinen Noten, welche manchmal dem Ende des Trillers vorhergehen, werden **Schlussfall** genannt. Dieser Schlussfall ist nicht, wie es manche Autoren gewollt haben, bei dem Triller wesentlich, sondern rein willkürlich; der Komponist muss also, wie dieser und ebenso wie der Anfang des Trillers statt finden soll, mit kleinen Noten bezeichnen.

BEISPIELE.

Die Stufe, welche die Hilfsnote von der Hauptnote trennt, kann sich während der Dauer des Trillers um einen halben Ton auf oder abwärts verändern.

EXEMPLE.
BEISPIEL.



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

Bei mehreren hintereinander folgenden auf oder abwärts steigenden Trillern wird der Schlussfall, sowie bei andern Fällen, nur nach Vorschrift des Komponisten angewendet.



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

Der Pianist, welcher nach einem vollkommenen Talente strebt, muss sich in Ausführung der Triller so lange üben, bis er sie mit allen Fingern in gleicher Leichtigkeit spielen kann. Die beste Art dies zu erlangen ist, die folgenden Beispiele mit dem angezeigten Fingersatz täglich regelmässig zu studiren und besonders bei den Trillern das Dactylion anzuwenden, das forderlichste Mittel, bald allen Theilen der Hand einen gleichen Grad von Schnellkraft zu verleihen.



CADENCES PAR CHANGEMENT DE DOIGTS .

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

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

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

TRILLER MIT DEM WECHSEL DER FINGER .

Je länger der Triller, desto mehr erhebt sich der Grad der Stärke seines crescendo; da nun zwei Finger die Anstrengung, welche er erfordert, ohne Ermüdung nicht aushalten können, so habe ich eine Art angenommen, welche durch den Wechsel von drei und vier Fingern den Vortheil darbietet, die Schläge des Trillers bis auf den höchsten Grad der Schnelligkeit zu steigern und ihm einen Glanz und eine Kraft zu geben, welche er mit dem gewöhnlichen Fingersatze unmöglich erhalten könnte .

Freilich setzt die vollkommene Gleichheit dieses Trillers ein ausdauerndes und sorgsames Studium voraus, aber man wird sich durch den Erfolg hinlänglich für die angewendete Mühe entschädigt finden .

Man fange sehr langsam an und beschleunige die Bewegung in dem Grad, als man ein gewisses Zusammenwirken in dem Mechanismus der Hand gewahr wird .

Adagio .

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

Von den Trillern mit Fingerwechsel wird eine Verzierung abgeleitet deren eigenthümliche Wirkung theils in dem Fingersatze theils in der Elasticität des Anschlags liegt .

Frappez les petites notes simultanément avec la basse .
Die kleinen Noten schlage man gleichzeitig mit dem Basse an .

CADENCES DOUBLES ET TRIPLES.

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

DOPPEL- UND DREIFACHE TRILLER.

Die Doppel- und dreifachen Triller unterliegen denselben Regeln wie die einfachen, nur mit dem Unterschiede, dass die Schlussfälle, wenn sie deren haben, einfach, doppelt und dreifach nach Wahl des Komponisten sein können.

CADENCES DOUBLES.

DOPPEL-TRILLER.

CADENCES TRIPLES. DREIFACHE-TRILLER.

CADENCES en SIXTES. SEXTEN-TRILLER.

CADENCES en OKTAVEN. OKTAVEN-TRILLER (1).

Autre doigter pour de plus petites mains. Anderer Fingersatz für kleinere Hände.

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

Der bisweilen von einer oder mehreren ausgeschalteten oder gleichmässig wiederholten Noten begleitete Triller bringt eine dem Doppel- oder dreifachen Triller ähnliche Wirkung hervor.

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

(1) Da zur leichten Ausführung der Oktavtriller eine mehr als gewöhnlich grosse Hand erforderlich ist, so werden sie nur selten von den Komponisten angewandt.

CADENCES D'ACCOMPAGNEMENT.

BEGLEITUNGS-TRILLER.

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

Die Anfangsnote eines jeden eine Melodie begleitenden Trillers muss mit dem Niederschlag der Takttheile, um diese hervorzuheben, zusammentreffen. Das folgende Beispiel :



doit être exécuté
muss also auf folgende Weise



et non pas
und nicht auf diese ausgeführt werden.



L'exemple suivant présente les cas les plus usités de la cadence d'accompagnement.
In dem folgenden Beispiel sind die gebräuchlichsten Arten des Begleitungstrillers enthalten.

Adagio.

p Cantabile.

In Tempo.

Rall. *p* trill. trill. trill. trill.

Cres. - - dimin. - - rall. - -

EXERCICES POUR ENTRELACER ET CROISER
LES MAINS.

UEBUNGEN FÜR DAS INEINANDERSCHLINGEN UND KREUZEN
DER HÄNDE.

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

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

Man gebraucht öfters zwei Hände zur Ausführung von Passagen, welche füglich mit einer Hand gemacht werden könnten, entweder um sie zu erleichtern oder ihnen eine besondere Wirkung zu geben; in diesem Falle dürfen jedoch die Finger nie längere Zeit auf den Tasten verweilen als es die genaue Geltung der Noten erlaubt. Man bezeichnet gewöhnlich die Noten, bei welchen der Wechsel der Hand statt finden soll, mit umgekehrter Stellung, oder auch mit den italienischen Wörtern: *mano destra*, (rechte Hand) *mano sinistra*, (linke Hand) und in der Abkürzung, *M. D. M. S.*

Bei dem Ineinanderschlingen und Kreuzen der Hände muss man den Gebrauch des Daumens, welcher der Gleichheit des Spiels mehr oder weniger widerstrebt, zu vermeiden suchen, und sich, um den Armen eine freiere Bewegung zu lassen, ein wenig von der Klaviatur entfernen.

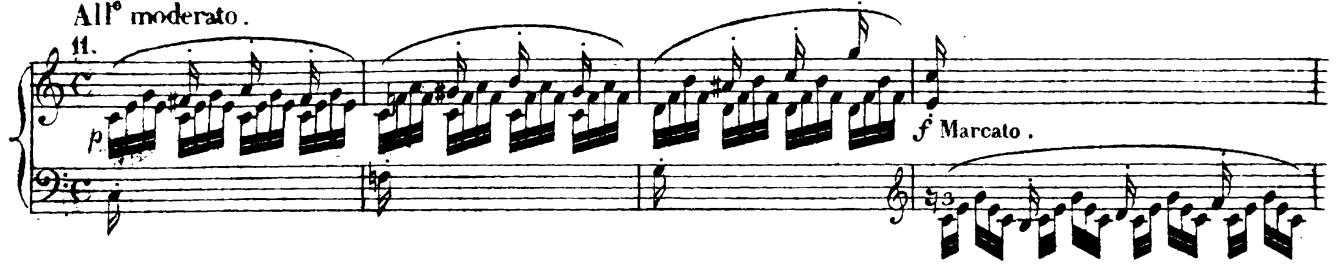
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

p *Legg.* *Cres.* *8va* *p* *Cres.*

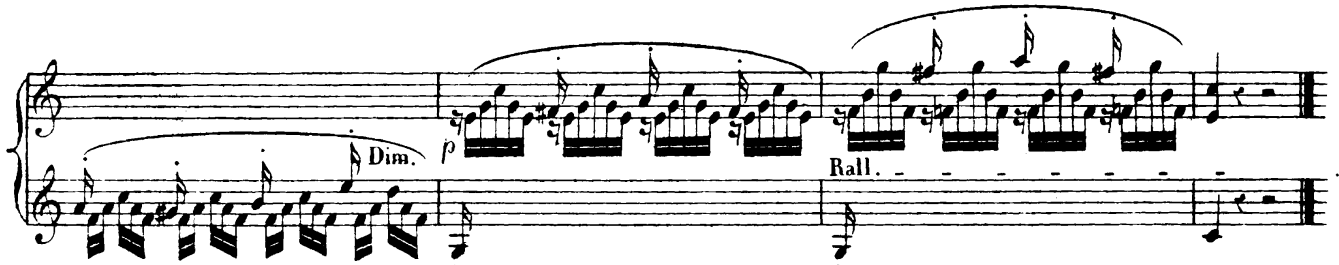
94

All^o moderato.

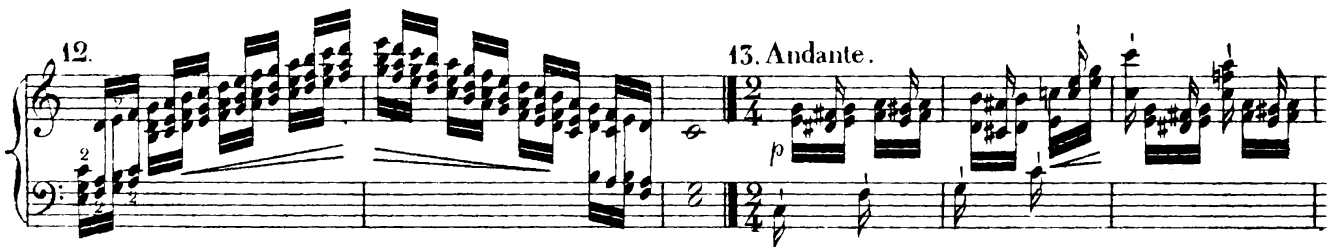
11. *p* *f* Marcato.



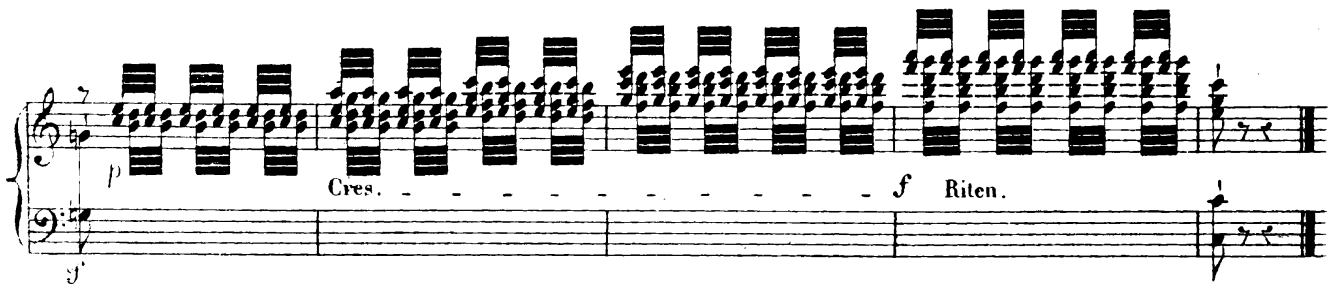
Dim. *p* *Rall.*



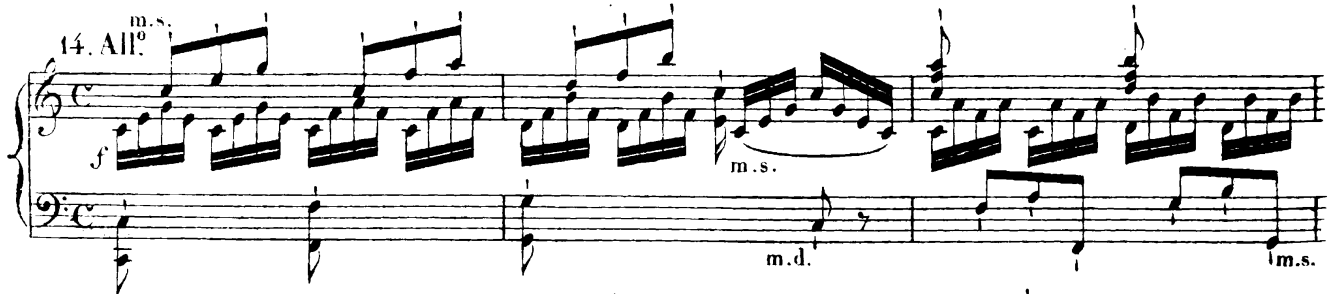
12. 13. Andante.



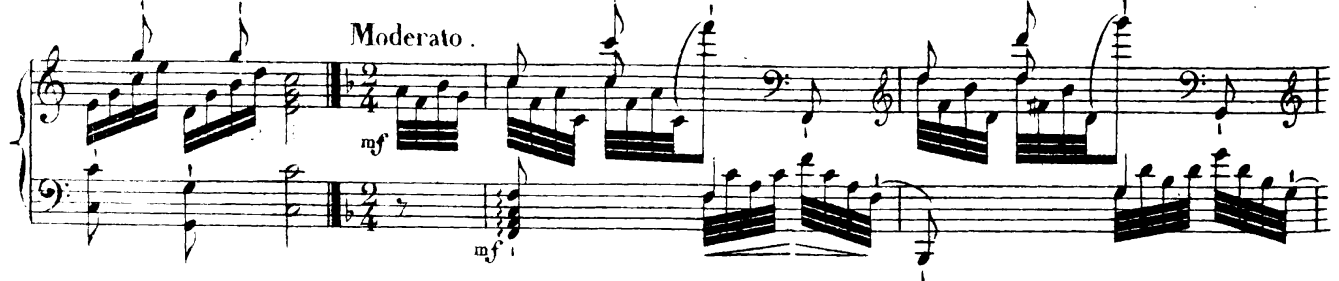
p *Cres.* *f* *Riten.*



14. All^o *m.s.* *f* *m.s.* *m.d.* *m.s.*



Moderato. *mf* *mf*



DES PASSAGES SAUTÉS.

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

EXEMPLE.
BEISPIEL.

Andante.

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

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

VON DEN SPRINGENDEN PASSAGEN.

Akkorde, welche mit entfernt liegenden Intervallen zusammengesetzt sind, haben einen besonderen Charakter von Anmuth und Lieblichkeit; springende Passagen bringen öfters eine ähnliche Wirkung hervor.

EFFET.
WIRKUNG.

Um den Pianisten Gelegenheit zu geben mit Glanz aufzutreten und den Theil des Publikums, welcher nur mit den Augen hört, in Erstaunen zu setzen, wenden die Komponisten in ihren Konzertstücken öfters noch grössere Sprünge an. Will man sich an die Ausführung solcher Schwierigkeiten wagen, dann muss man durch grosse Leichtigkeit und unerschütterliche Bravour sich zu vor jeder Aufwallung und Befangenheit bemeistert haben.

Die Erfindung dieser Gattung Passagen, von denen man in der älteren Musik keine Spur findet, gehört der neueren Schule an; zu läugnen ist hierbei nicht, dass die Vervollkommnung und Ausdehnung der heutigen, die ganze musikalische Tonleiter umfassenden, Pianos uns nur allein in den Stand setzen konnten, Wirkungen hervorzubringen, welche unsern Vorgängern, die in den Pianos zu fünf Oktaven mit dünnen kurzen und trocknen Saiten keinen ihrer Begeisterung so würdigen Dolmetscher besaßen, unbekannt waren.

EXERCICES.

Dans les passages sautés, la première note est toujours plus accentuée que la seconde, sauf indication contraire.

Donnez à la main toute son extension, du pouce du 5^e doigt, pour rapprocher les distances et les franchir par un mouvement moins saccadé.

UEBUNGEN.

Bei springenden Passagen ist die erste Note immer mehr als die zweite betont; Ausnahme hiervon macht nur eine besonders entgegen gesetzte Bezeichnung.

Um die Entfernungen näher zu bringen und sie ohne gewaltsame Bewegung gleich ausführen zu können, muss man der Hand die größtmögliche Ausdehnung vom Daumen bis zum 5^{ten} Finger zu geben suchen.

The musical score consists of eight numbered exercises, each presented in two staves (treble and bass clef). Exercise 1 is in C major, 2 in C major, 3 in C major, 4 in C major, 5 in D major, 6 in D major, 7 in D major, and 8 in D major. Exercise 8 includes a 'Rallent.' marking and a '8^{va}' marking. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some exercises have a final measure with a fermata.

di Bravura.

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

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

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

Hiermit beschliesse ich nun meine Bemerkungen über den praktischen Theil des Pianofortespiels; das, was ich noch hinzufügen könnte, würde das mir vorgesteckte Ziel überschreiten.

Zuvörderst habe ich in methodischer Folge die Elemente der Musik im Allgemeinen zusammengefasst, hierauf die Grundsätze, auf welchen eine vernünftige Darstellung und regelmässige Ausführung der Pianoforte-Musik beruht, erörtert und entwickelt und endlich noch zur vollständigen und stufenmässigen Anwendung dieser Grundsätze eine Reihe von Uebungen und besonderen Studien geboten, welche, den Mechanismus und Geschmack des Schülers zu gleicher Zeit bildend, denselben in den Stand setzen, alle Schwierigkeiten älterer und neuerer Compositionen zu überwinden; mein Ziel ist also erreicht und meine Aufgabe gelöst.

In einem anderen, den Virtuosen, den Künstlern und denjenigen Dilettanten des Pianos, welche mit einem vervollkommnungsfähigeren Talente begabt in alle Geheimnisse der Kunst eingeweiht sein wollen, gewidmeten Werke habe ich mir vorgenommen, die Kenntnisse höherer Art, welche in den Plan dieser Methode weder eingehen konnten noch sollten, zu sammeln und bald zu ordnen. Die demnächstige Herausgabe dieses Werkes wird weniger umfangreich als das gegenwärtige sein aber als Ergänzung und letzte Folge desselben betrachtet werden können.

DOUZE PETITES LEÇONS ÉLÉMENTAIRES. ZWÖLF KLEINE ELEMENTAR-ÜBUNGEN.

N^o 1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

5285.

9

p *Leggiero.*

Exercise 9, first system. Treble clef, key of D major, 4/4 time. The right hand features a series of sixteenth-note patterns with fingerings indicated above the notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Exercise 9, second system. Continuation of the first system, showing the right hand's intricate sixteenth-note patterns and the left hand's accompaniment.

10.

p

Exercise 10, first system. Treble clef, key of D major, 8/8 time. The right hand plays eighth notes with fingerings indicated. The left hand has a simple accompaniment.

Exercise 10, second system. Continuation of exercise 10, showing the eighth-note patterns in the right hand and the accompaniment in the left hand.

11.

p *Agitato.*

Exercise 11, first system. Treble clef, key of D major, 4/4 time. The right hand features sixteenth-note patterns with slurs and fingerings. The left hand has a more complex accompaniment.

12.

p

Exercise 12, first system. Treble clef, key of D major, 4/4 time. The right hand has a pattern of eighth notes with slurs and fingerings. The left hand has a simple accompaniment.

Exercise 12, second system. Continuation of exercise 12, showing the eighth-note patterns in the right hand and the accompaniment in the left hand.

DOUZE AIRS FAVORIS.

N^o 1.
CAVATINE DE LA VIOLETTE.
CARAFA.

Andantino.

p *p* *pp*

p *p* *Dol.*

In Tempo.

f *p* *Rall.* *Rall.*

N^o 2.
AIR STYRIEN.

Allegretto.

p *p* *Marcato il basso.*

mf *Dimin.*

p

All^o vivo.

N^o 3.

MIRE DANS MES YEUX TES YEUX.

L. PUGET.

p Scherz.
p

Legato.
mf *mf* Dim.

p

f Ped. *f* 8^{va}

N^o 4.

AIR SUISSE.

All^{to} moderato.

In Tempo.

p *pp* Rall. Ped. * *pp*₄ 2

In Tempo. *pp* Rall. *mf* Marcato. *p* *Espress rall.*

In Tempo. *pp* Rall. Ped. * *f* Ped. *pp* Rall. *pp*

All^{to} con moto.

N° 5.

AIR

du POSTILLON DE LONJUMEAU

A. ADAM.

p Scherz.

mf Staccato.

p

p *Leggiero.*

f Cres. *f*

Allegretto.

N° 6.

AIR VIENNOIS.

p Dolce.

p *Scherz.*

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano part includes accents and a 'Cres.' marking. The bass part consists of a steady accompaniment.

N^o 7.
THÈME DE BELLINI.

Musical score for the second system, marked 'Andantino'. It features piano and bass staves with dynamic markings 'p Dol.' and 'sf'. The piano part includes fingerings (2, 3, 1) and triplet markings (3, 2, 3, 2, 4, 3, 4).

Musical score for the third system, continuing the 'Andantino' section. It features piano and bass staves with dynamic markings 'p' and 'Cres.'.

Musical score for the fourth system, marked 'In Tempo'. It features piano and bass staves with dynamic markings 'p'.

N^o 8.
AIR SUÉDOIS.

Musical score for the fifth system, marked 'Allegretto'. It features piano and bass staves with dynamic markings 'p Dol.'.

Musical score for the sixth system, continuing the 'Allegretto' section. It features piano and bass staves with dynamic markings 'mf'.

Musical score for the seventh system, continuing the 'Allegretto' section. It features piano and bass staves with dynamic markings 'p'.

Allegro moderato.

N° 9.
O DOLCE CONCENTO.
MOZART.

All^o moderato.

N° 10.
AIR ALLEMAND.

All^o moderato.

N° 11.
MARCHE DE LA NORMA.
BELLINI.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various dynamics including *sf* and *p*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also marked with *sf* and *p*.

Second system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with dynamics *sf* and *p*, and includes a *p Ped.* marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with *sf* dynamics.

Third system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with dynamics *sf* and *p*, and includes a *Cres.* marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment with *sf* dynamics.

N° 12.
EL ZAPATEADO.
Danse Espagnole.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with the tempo marking *Allegretto* and the title *EL ZAPATEADO. Danse Espagnole.* The treble staff has a melodic line with dynamics *p* and *Cres.*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with *p* dynamics.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with *sf* dynamics and includes fingerings (1, 2, 3, 4). The bass staff has a rhythmic accompaniment with *sf* dynamics.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with *f Ped.* and *Ped.* markings. The bass staff has a rhythmic accompaniment with *f* dynamics.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with *Ped.*, *Cres.*, and *sf* markings. The bass staff has a rhythmic accompaniment with *sf* dynamics.

SIX RÉCRÉATIONS.

AIR RUSSE VARIÉ.

N° 1.

Andante $\text{♩} = 84.$

PRÉLUDE.

The first system of the prelude consists of two staves. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also starting with a piano (*p*) dynamic.

The second system continues the prelude. It includes the instruction "Poco a poco ritenuto." in the middle of the system. The treble staff has a long melodic phrase with various ornaments and slurs. The bass staff continues with accompaniment, including some chromatic movement and a final piano (*p*) dynamic.

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

AIR RUSSE.

The first system of the "AIR RUSSE" section is marked "Simplice" and begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a lively melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The second system of the "AIR RUSSE" section is marked "Dolente." and begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a more expressive melodic line with slurs. The bass staff continues with accompaniment, including some chromatic movement.

The third system of the "AIR RUSSE" section includes the instruction "Espress" (Espresso) and "Dolce." It begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff has a more active accompaniment with eighth notes and slurs, including some chromatic movement.

Animato.
p *Leggiero.*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *Risoluto.* *Smorz.* *p*

f *Marcato.*

The musical score consists of six systems of piano music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *Animato.* and *p* *Leggiero.*, with dynamics *f* and *sf* appearing throughout. The second system continues with *f* and *sf*. The third system features *f* and *sf*. The fourth system is marked *f* *Risoluto.* and *Smorz.*, with *p* appearing at the end. The fifth system continues with *f* and *sf*. The sixth system is marked *f* *Marcato.* and features a series of accented notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece concludes with a final *f* dynamic.

Allegretto $\text{♩} = 104$

RONDO

p Un poco marcato.

sf

p Leggiero.

sf Mordente.

Vibrato.

f Cantabile.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with a slur over the first two measures and a vibrato instruction above the third measure. The lower staff is in bass clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures.

Cres.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *f*. The lower staff is in bass clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures.

f Marcato.

Sempre più cres.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *f* and a slur over the first two measures.

sf

sf

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures.

sf

Ben marcato.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures.

Sempre più forte.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains several measures of music with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures.

RONDO - VALSE

sur l'air: « Povera Signora »,
DU CONCERT A LA COUR.

AUBER.

N° 2.

Allegro vivace ♩ = 144.

INTRODUCTION

RONDO
VALSE

Non troppo vivo ♩ = 72

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 3, 2, 1. The second system is marked *p*. The third system is marked *sf* *Con fuoco*. The fourth system is marked *p* *Dolce* and *Legato assai*. The fifth system includes *Cres.* and *Ped.* markings. The sixth system includes *8va*, *f*, ** Ped.*, and *Dimin. ** markings.

p *Marcato*. *sf*

Allegramente.

f *Con fuoco*. *Ped.* *Cres.* *

ff *Ped.* *Energico*. *Ped.* *

p *Legg.* *f*

8^{va}

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

The second system continues the piece. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*Cres.*) marking. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The third system features a forte (*f*) dynamic and the instruction "Ben marcato." in the upper staff. Above the upper staff, there are markings for "8^{va}" and several "4/2" time signatures. The lower staff continues with a rhythmic accompaniment.

The fourth system is marked "Strepitoso il Tempo." and includes a piano (*p*) dynamic and a "Molto cres." marking. The upper staff has a more active melodic line, while the lower staff maintains a consistent accompaniment.

The fifth system is marked "ff Con fuoco." and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The upper staff has a very active, fiery melodic line, and the lower staff provides a powerful accompaniment.

The sixth system includes a "Ped." (pedal) marking and an "8^{va}" marking. The upper staff concludes with a melodic flourish, and the lower staff ends with a sustained chord. A double bar line and a star symbol (*) are present at the end of the system.

NOCTURNE
sur un motif de l'opéra:

I CAPULETI ED I MONTECCHI.

BELLINI.

N° 3. Andante cantabile ♩ = 92.

NOCTURNE.

The musical score is written for piano and grand staff. It begins with a piano (*p*) dynamic and an *Andante cantabile* tempo. The first system shows the initial chords and a melodic line. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand, with dynamics ranging from *f* to *p*. The third system includes a *Dolce* section followed by a *Cres.* (crescendo) and a *dimin.* (diminuendo) section, ending with a *rallent.* (rallentando). The fourth system is marked *In Tempo* and *p* *Espressivo*, featuring a complex melodic line with fingerings (3, 2, 1, 2) and a *Cres.* section. The fifth system continues with *In Tempo*, including a *Rall.* (rallentando) section and a *Ped.* (pedal) instruction. The score concludes with a final melodic flourish.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes markings for **sf*, *Ped.*, *Cres.*, **Ped.*, and *f*. The second system includes *sf*, *p*, *p*, *sf*, and *sf*. The third system is marked *Una Corda.* and *p Lusingando.*. The fourth system includes *Ped.*, *Morendo.*, and *pp*. The fifth system is marked *Tre Corde.*, *Agitato.*, and *f Con fuoco e ben marcato*. The sixth system includes *f Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, ** Ped.*, and ** Ped.*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic and articulation markings.

Sempre forte. Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *f* *p* Elegante. *f* *p*

Con fuoco. *pp* *f* Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Sempre forte. Ped. *

* Ped. *

Primo Tempo.

Ped. * *f* *p* *Espressivo.* *sfz*

Cres. *p* *sf*

In Tempo.

sf *p* Rall. *p* Ped. *

Una Corda.

sf Ped. Cres. * Ped. * *p* *Lusingando.*

Ped. Morendo. *pp*

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

DONIZETTI.

N^o 4.

INTRODUCTION.

Largo sostenuto $\text{♩} = 96$

p Legato assai.

Sempre piano.

Dimin. - - p

THÈME.

Allegretto $\text{♩} = 120$

p Un poco marcato.

f *p* *f* *Con fuoco.*

VAR. I.
In Tempo.

Ritenuato. *p* *Leggiero.*

p *Delicato.*

p *Leggiero.* *p*

f *Con fuoco.* *Ritenuato.*

120 VAR. II.
In Tempo.

p Con allegrezza.

p Leggieramente.

p Scherz. *f* Risoluto.

Ritenuto. *ff* Con tutta forza.

Ped. *Sempre f* *p* Sotto voce.

Cres. *p* Dolce.

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a 'Ped.' marking.

Second system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a 'Ped.' marking and asterisks.

Third system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a 'Cres.' marking and 'mf' dynamic.

Fourth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a 'Ped. ff' marking and 'Cres.' marking.

Fifth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a 'Sempre fortissimo.' marking and 'Ped.' marking.

Sixth system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with slurs and accents. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with a 'Ped.' marking and 'p' dynamic.

BAGATELLE

sur le Duo favori de l'opéra:

UN' AVENTURA DI SCARAMUCCIA.

RICCI.

N^o 5, Non troppo vivo $\text{♩} = 116$

PRELUDE.

p *Veloce.* *Cres.* *sf*

p *Portamento.* *a capriccio.* *Cres. e sempre pesante* *dimin.* *Rallent.*

Ped. *Rallent.*

All^o moderato $\text{♩} = 80$

DUO FAVORI.

p *Dolce. Ped.* *sf >* *Ped.*

sf > *p* *Delicato.*

First system of musical notation. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic and includes two triplet markings. The bass clef part also starts with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*sf*) dynamic.

Second system of musical notation. It begins with a Crescendo (*Cres.*) marking. The treble clef part features a fortissimo (*sf*) dynamic. The system ends with an *Animato* marking and a piano (*p*) dynamic.

Third system of musical notation. Both the treble and bass clef parts are marked with fortissimo (*sf*) dynamics throughout the system.

Fourth system of musical notation. The tempo marking is *Più mosso* with a quarter note equal to 104 (*♩ = 104*). The instruction *Con delicatezza* is present. Dynamics include fortissimo (*sf*), piano (*p*), *Dolce*, Crescendo (*Cres.*), and Diminuendo (*dimin.*).

Fifth system of musical notation. The system is characterized by fortissimo (*sf*) dynamics in both the treble and bass clef parts.

Sixth system of musical notation. It features a Diminuendo (*Dimin.*) marking leading to a piano (*p*) dynamic.

Seventh system of musical notation. It includes Crescendo (*Cres.*) and Diminuendo (*dimin.*) markings. The system concludes with a first ending (*1ma*) and a second ending (*2da*), both marked with Crescendo (*Cres.*).

f Con fuoco. Ped. *f* Marcato. Ped. *f* *Sempre cres.* Ped. *f* *Allegretto* = 92 *p* Scherz. *mf* *p* *Cres.* *Animato e brillante.* *p* Dolce. *sf*

sf Poco a poco cres.

sf *p* *Cres.* *8va*

sf *p* *Cres.* *8va*

sf *p* *Cres.* *8va*

sf *p* *Cres.* *8va*

p Scherz.

p *Ped.* *8va*

sf Con fuoco.

CAVATINE
de l'opéra:
LA SONNAMBULA.

BELLINI.

N° 6. Allegro moderato ♩ = 126

PRÉLUDE.

p Legato assai. Cres.

Dimin. *p* Ped. Cres. 2 3 *

Ritenu. *sf* *sf* *sf* Ped. Dimin. rallent. * - *p*

Andante ♩ = 104 In Tempo.

p *sf* *sf* *sf* Ped. * Ped. * Ped. Calando *p*

sf *sf* *f* Risoluto. *sf* *p* Leggiero.

Cres.

a piacere.
p Delicato.
Cres. - *rallent.*

In Tempo.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Calando
p

Tranquillo.
5 2 1 5 2 1 5
2 1 5 2 1 5 1
Risoluto.
p *Leggiero.*

8va
Con fuoco.

8va
Ped. *Ritenuito*
Ped.
All^o
p *Leggiero assai.*

8va
p *Espress.* *rallent.*

In Tempo.

p *sf* *Ped.* *tr* *Calando* *p* *sf* *Ped.* ***

sf *Ped.* *** *f* *Risoluto.* *sf* *p* *Leggiero.*

sf *Cres.*

a piacere. *p* *Delicato.* *Cres.* *rallent* *sf* *p* *sf* *Ped.* ***

In Tempo.

sf *Ped.* *** *Ped.* *pp* *Rallent.* *p* *sf* *Ped.* *** *sf* *Ped.* ***

8^{va} *f* *Risoluto.* *p* *sf* *p*

sf *Cres.* *p* *Delicato.*

5283.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and slurs.

Second system of musical notation, including dynamic markings such as *sf*, *p*, and *Cres*.

Third system of musical notation, marked with *f. Con fuoco.* and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring *Animato.*, *Brillante*, *sf*, *ff*, and **Ped.* markings.

Fifth system of musical notation, showing complex rhythmic patterns and slurs.

Sixth system of musical notation, including *Molto cres.*, *8va*, and **Ped.* markings.

VÉLOCITÉ.

SCHNELLIGKEIT.

All^o vivo ♩ = 144

N^o 1.

f e marcato.

p *Leggiero.* Cres.

f Marcato.

p Cres.

f Ped. *Con fuoco.* * Ped. *sf* * Ped. *sf* *

p Cres.

f *sf*

5285.

OCTAVES .

OKTAVEN .

Allegro non troppo $\text{♩} = 88$

Nº 2.

p e staccato .
p
p
Cres.
p
Cres.
8va
Cres.
sf
sf
p
sf
sf
p
sf

All.^o moderato ♩ = 120

N.º 5.

p ma mordente.

First system of the musical score, measures 1-8. The right hand part is marked *p* ma mordente. The left hand part features a steady accompaniment with some dynamic markings like *p* and *sf*.

Second system of the musical score, measures 9-16. The right hand part includes dynamic markings such as *sf* and *f*. The left hand continues with a consistent accompaniment.

Third system of the musical score, measures 17-24. The right hand part includes dynamic markings like *p* and *sf*. The left hand continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of the musical score, measures 25-32. The right hand part is marked *Cantabile armonioso.* and *p* *Dolce*. The left hand part includes *p* and *Ped.* markings.

Fifth system of the musical score, measures 33-40. The right hand part continues with a melodic line. The left hand part includes *Ped.* and **Ped.* markings.

f Con fuoco. *sf* Cres.

Dimin. - - - *p* Dolce. Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *

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

8^{va} Cres. *sf* - - - *f* - - - *f* Con forza. Ped.

8^{va} *f* Ped.

ARPEGGES.

HARPEGGIEN.

All^o brillante ♩ = 126

N^o 4. *mf* Ben marcato. Ped. *p* Ped. *

mf Ped. *mf* Ped. *

p Elegante. *p* Ped. *

p Dolce. Ped. * Ped. * Ped. *

Leggiero. In Tempo. Cres. - - - dimin. rall. - - - *mf*

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

mf Ped. * *sf* *sf* Ped. *sf* Con forza.

Cres. sf 8va

CHANT ET ACCOMPAGNEMENT D'UNE SEULE MAIN. * GESANG UND BEGLEITUNG MIT EINER HAND.

All^{to} cantabile ♩=104

N^o 5. *p* Elegammenter 2 1 1 2 1 3 2 1 4 2 1 *sf*

sf *sf* *sf* *Cres.* *Dimin.* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *Ben marcato.* *Rallent. e dimin.*

In Tempo.

p *Dol.* *p* *sf*

p *f* *sf* *p*

Una corda. *p* *pp* *poco* *ritenuto Ped.* *Dimin.* *sempre* *p* *pp*

LÉGÈRETÉ.

LEICHTIGKEIT.

Allegretto $\text{♩} = 100$

N^o 6.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is in 2/4 time and marked 'Allegretto' with a tempo of 100 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p* (piano), *sfz* (sforzando), and *pp* (pianissimo). It also features articulations like accents and slurs. The first system is marked 'Un poco marcato'. The second system includes a repeat sign. The third system features a *sfz* marking. The fourth system includes a *pp* marking and a 'Leggiero' instruction. The fifth system contains fingering numbers (1-5) for the right hand. The sixth system concludes with a *sfz* marking.

In Tempo.
Rall.
p

p

Marcato.
p

Riten.
In Tempo.
sf
p

Sempre più piano.

sf

Allegro agitato ♩ = 112

N^o 7.

p Leggiero.

p

p

p

p

p

sf *p* *f*

Ped.

8^{va}

* *f*

N° 8 .

All^o moderato $\text{♩} = 92$

p e grazioso .

The musical score consists of seven systems of piano and bass staves. The piano part is written in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The bass part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Performance instructions include *p* e grazioso, *p* Dol., *p*, *Cres.*, *Staccato.*, *Poco a poco*, *f*, and *Ped/p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Articulation marks like *1^{ma}* and *2^{da}* are present. A *8^{va}* marking is used for an octave shift in the final system. The score concludes with a double bar line and a fermata.

Allegro non troppo ♩ = 100

N° 9.

p e staccato

fp *fp* *sf* > *sf* >

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

sf > *Cres.* - - - *Dimin.* *pp* 1 2 1 2 1 2 *Cres.* -

Decres. *Sempre staccato.* *pp*

sf > *Cres.* -

f *Con fuoco* *Dimin.*

sf *sf* *sf* *sf*

p

1º Tempo *Rall.* *p*

p

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

sf *sf*

p *Cres.* *f*

5283

N^o 10. All^o brillante ♩ = 108.

p *Leggiero.*

Dimin. *p*

f *Marcato.* *sf*

Dimin. *p* *Cres poco a poco* *8^{va}*

sf *8^{va}* *f* *Ped.*

Ch. fuoco. *sf*

5285.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of eight systems of two staves each. The first system begins with a tempo marking of 'All^o brillante' and a metronome marking of '♩ = 108'. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and a 'Leggiero' (light) articulation. The second system includes a 'Dimin.' (diminuendo) marking and a piano (*p*) dynamic. The third system features a forte (*f*) dynamic and a 'Marcato' (marked) articulation, with a sforzando (*sf*) accent. The fourth system shows a 'Dimin.' marking, a piano (*p*) dynamic, and a 'Cres poco a poco' (crescendo) instruction, with an 8^{va} (octave) marking. The fifth system includes an 8^{va} marking, a forte (*f*) dynamic, and a 'Ped.' (pedal) instruction. The sixth system is marked 'Ch. fuoco' (Chaconne fuoco) and features sforzando (*sf*) accents. The seventh system continues with sforzando (*sf*) accents. The eighth system concludes the piece with a final sforzando (*sf*) accent.

Nº 11.

Presto ♩ = 126

p Ma un poco marcato.

Sempre staccato.

8^{va}

Cres.

p Cres. ed accelerando.

Prestissimo ♩ = 144

f Con vivacità.

Sempre cres.

p Rall

Moderato risoluto ♩ = 84

N° 12.

f e staccato.

sf

p Dol.

p

p Dol.

mf

mf

First system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f*, *p*, and *Sempre piano*.

Second system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f* and *Cres. e ritenuto*.

In Tempo.

Third system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f*, *Energico*, and *f*.

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f* and *f*.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f* and *f*.

Sixth system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *pp*, *ritenuto*, and *p*.

Andante cantabile ♩ = 92.

Nº 15.

This musical score is for a piece titled "Nº 15" in the "CADENCES" section. It is marked "Andante cantabile" with a tempo of ♩ = 92. The score is written for piano and grand staff. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes several trills (*tr*) in the right hand. Performance instructions include "Cresc." (Crescendo), "Dimin." (Diminuendo), "Ped." (Pedal), and "* Ped." (Pedal). The piece transitions to "In Tempo" and includes markings for "Espress." (Espresso) and "Ballante". The score concludes with "Lusingando" and a final piano (*p*) dynamic. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings throughout.

3 3 8va
pp Dolcissimo.

pp

This system features a treble clef with a series of chords marked with a '3' and an '8va' (octave) sign. The dynamics are marked 'pp Dolcissimo' and 'pp'.

8va
Humo

Ped.

This system continues with the treble clef, featuring a series of chords marked with an '8va' sign and the word 'Humo'. Pedal markings are present.

p Dol. Cantabile.

Ped.

This system features a treble clef with a series of chords marked with a 'p' and 'Dol. Cantabile'. Pedal markings are present.

8va
Espress.

* Ped.

Ped.

Un poco ritenuto.

This system features a treble clef with a series of chords marked with an '8va' sign and 'Espress.'. Pedal markings and the instruction 'Un poco ritenuto.' are present.

In Tempo.

8va
p Leggero.

Ped.

This system features a treble clef with a series of chords marked with an '8va' sign and 'p Leggero'. Pedal markings and the instruction 'In Tempo.' are present.

8va
Ball. Cres. Dimin.

Ped.

This system features a treble clef with a series of chords marked with an '8va' sign and 'Ball. Cres. Dimin.'. Pedal markings are present.

N° 14. *Vivo* ♩ = 152

p *Leggiero assai*

Cres.

f *Dimin.* *p*

Cres.

p *Scherz.*

Sempre piano *Cres.*

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. Fingerings are indicated above the treble staff. Dynamics include *f* and *p Scherz.*

Musical notation for the second system, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics like *p* and *f*.

Musical notation for the third system, showing a *Cres.* marking and a *f* dynamic.

Musical notation for the fourth system, including a *Dim* marking and a *p* dynamic.

Musical notation for the fifth system, featuring a *Cres.* marking and a *f e ben marcato* instruction.

Musical notation for the sixth system, starting with *m.d.* and including *Cres.* and *f* markings.

Moderato non troppo ♩ = 158

N° 15.

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system is marked *mf*. The second system is marked *mf*. The third system is marked *mf*. The fourth system is marked *8va*. The fifth system is marked *p Cantabile*. The sixth system is marked *8va* and *Poco a poco cres.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

8^{va}

8^{va}

Cres

8^{va}

8^{va}

Con forza.

Andante ♩ = 96

46. *p* Legato assai. *p* Cantabile.

8^{va} 8^{va} Loco. *
 Dimin. pp Ped.

p Tranquillo. *Dolente.* *mf* Marcato.
 Dimin.

m.d.
p Leggiero, m.g.

In Tempo.
Rall
pp Dolcissimo
Ped

Un poco ritenuto.
1 2 4 3 2 3 2

In Tempo.
p Dol.

8va
Ped

p Ped
v

Dimitt.
Vivendo

Allegro assai ♩ = 126

N^o 17.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The first system is marked *Leggiero* and *p*. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with numerous fingerings indicated above the notes. The second system continues this pattern. The third system also continues the *Leggiero* section. The fourth system continues the *Leggiero* section. The fifth system continues the *Leggiero* section. The sixth system is marked *Risoluto* and *f*, featuring a change in rhythm and dynamics, with fingerings like 3 2 3 1 5 1 2 2. The seventh system concludes the piece, marked *Moriente* and *mf*, with a final flourish and fingerings like 4 2 3.

This page of musical notation consists of seven systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a wavy line above it and a bass clef staff. The second system continues the notation with a treble clef staff and a bass clef staff. The third system features a treble clef staff with a wavy line above it and a bass clef staff, including the instruction "Cres." and "Leggiero." The fourth system shows a treble clef staff with a wavy line above it and a bass clef staff. The fifth system features a treble clef staff with a wavy line above it and a bass clef staff, with fingerings indicated by numbers 1-5. The sixth system includes a treble clef staff with a wavy line above it and a bass clef staff, with the instruction "Allegro Con fuoco." and a wavy line above the treble staff. The seventh system features a treble clef staff with a wavy line above it and a bass clef staff, with the instruction "Ritenuito assai." and a wavy line above the treble staff. The page number "155" is in the top right corner, and the number "5283" is at the bottom center.

Copyrighted material

Moderato ♩ = 100

Ben tenuto la melodia.

N. 48.

p *Espresso.* *Dimin.* *sf*

sf *Rall.* *In Tempo.* *ped.* *Cres.*

sf *Un poco rallent.* *p* *v*

f *Ben marcato.* *ped.*

Dimin. *mf* *Espresso.*

In Tempo.

8va
1 2
mf Tenuto.
Rall.
Ped. -

Dimin.
sf

Ball. - In Tempo.
Cres.

Un poco rallent.
Il Tempo agitato.

8va
Rallent.
In Tempo.

Una corda.
8va
Rall.
Ped.
pp

TABLEAU SYNOPTIQUE

des abréviations usitées dans l'écriture
musicale avec les mots correspondans
en regard. (1)

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

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

(1) Die Erklärung der entsprechenden Wörter ist in dem Wörterbuch nachzuschlagen.

VOCABULAIRE

abrégé

des locutions et des mots italiens usités dans
la musique de piano.

Sens des abréviations employées dans ce Vocabulaire.

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

A ou Ad. prép. A. *A piacere*, à volonté. *A tre*, à trois. *A mezza voce*, à demi-voix.

A BATTUTA, rigoureusement en mesure.

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

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

A CAPRICCIO. Au caprice de l'exécutant.

ACCELERANDO. En accélérant le mouvement.

ACCENTUARE, v. a. Accentuer. Expression accentuée.

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

AD LIBITUM (locution latine). A volonté.

AFFETTUOSO, (A) adj. Affectueux. Syn. Con affetto, avec affection; indique une expression douce et tendre.

AFFRETTANDO. En forçant les sons et pressant le mouvement.

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

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

AGITATO, (A), p. pas. Agité. Syn. Con agitazione, avec agitation. Agitation, trouble que l'exécutant doit rendre par un mouvement plus pressé, une exécution plus chaleureuse.

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

ALL'IMPROVISO. A l'improviste, soudainement.

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

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

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

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

ALLEGRAEMENTE, adv. Gaiement, vivement.

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

ALLEGREZZA, s. f. Gaieté. Con allegrezza, avec gaieté.

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

ALLEGRO, gai, vif.

AL SEGNO. Au signe.

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

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

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

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

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

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

Kurzgefasstes

Wörterbuch

der in der Musik für Piano gebräuchlichen

italienischen Wörter und Redensarten.

Bedeutung der in diesem Wörterbuche befindlichen Abkürzungen.

| | | | |
|-------------|--------------------------------|--------|-------------------------------------|
| Adj. | Adjektiv. | Pl. | Pluralis. |
| Adv. | Adverbium. | Prap. | Präposition. |
| Art. | Artikel. | Pron. | Pronomen. |
| Bind. | Bindewort. | Subst. | Substantiv. |
| d. h. | das heisst. | Sup. | Superlativ. |
| dim. | diminutiv (verkleinernd). | Syn. | Synonym (sinnverwand). |
| fem. | femininum (weiblich). | V. A. | Verbum aktivum (thätiges Zeitwort). |
| mask. | maskulinum (männlich). | V. N. | Verbum neutrum. |
| Part. d. G. | Partizipium der Gegenwart. | s. | siehe. |
| Part. d. V. | Partizipium der Vergangenheit. | | |

A oder Ad. Prap. mit, zu, nach. *A piacere*, nach Willkühr, *A tre*, zu drei. *A mezza voce*, mit halber Stimme.

A BATTUTA, streng im Takte.

ABBANDONATAMENTE, Adv. Mit Hingebung, den Takt dem Ausdruck unterordnend.

ABBANDONO, Subst. mask. Hingebung. *In abbandono*.

A CAPRICCIO. Nach Willkühr des Ausführenden.

ACCELERANDO. Die Bewegung beschleunigend.

ACCENTUARE. V. A. Betonen. Betonter Ausdruck.

ACCOMPAGNAMENTO, Subst. mask. Begleitung. *Accompagnamento pianissimo*, sehr schwache Begleitung.

AD LIBITUM (lateinische Redensart). Nach Willkühr.

AFFETTUOSO, (A) Adj. Einnehmend. Syn. Con affetto, mit Liebe, zeigt einen sehr süßen und zarten Ausdruck an.

AFFRETTANDO. Die Bewegung beschleunigend.

AGEVOLE, Adj. Leicht. Dieses Wort drückt einen freien und leichten Gang aus.

AGILITÀ, Subst. fem. Gewandtheit. Con agilità, mit Gewandtheit Leichtigkeit.

AGITATO, (A), Part. d. V. feurig. Syn. Con agitazione, mit Feuer. Dieses Feuer wird hervorgebracht durch eine schnellere Bewegung und durch eine wärmere Ausführung.

AL, ALLO, Art. mask. zu dem, zum; ALLA, Art. fem. zu der, zur. *Al segno*, zu dem Zeichen. *All'antica*, nach alter Weise, d. h. zu dem alten Style.

ALL'IMPROVISO. Unvermuthet, plötzlich.

ALLA BREVE. Alabreve. Takt zu zwei Zeiten, sehr kurz und gewöhnlich angedeutet durch C ein durchgestrichenes C .

ALLA MARCIA, ALLA MILITARE. Marschartig, militärisch, deuten dem Ausführenden den Charakter und den Styl an, der Militärmarschen zukommt.

ALLA POLACCA. Polonaisenartig; mit dem Charakter und der Vortragsweise, welche den Polonaisen zukommt.

ALLA STRETTA. In der Eile, d. h. die Bewegung beschleunigend.

ALLEGRAEMENTE, Adv. Lustig, lebhaft.

ALLEGRETTO, Adj. dim. von *allegro*, zeigt eine Bewegung zwischen *Allegro* und *Andante* an.

ALLEGREZZA, Subst. fem. Freude. Con allegrezza, mit Freude.

ALLEGRISSIMO, (A) Adj. Sup. von *allegro*, sehr *allegro*, siehe *allegro*.

ALLEGRO, lustig, lebhaft.

AL SEGNO, zum Zeichen.

AMABILE, Adj. Liebenswürdig. Syn. Con amabilità, mit Liebenswürdigkeit; eine Bewegung zwischen *andante* und *adagio*, zarter und amüthiger Ausdruck.

AMORE, Subst. mask. Liebe. Con amore siehe *amorosamente*.

AMOROSAMENTE, Adv. verliebt; in einer zarten und empfindsamen Weise.

ANDANTE, Part. d. G. Gehend, von dem Zeitwort *andare*, gehen bezeichnet eine Bewegung zwischen *adagio* und *allegro*, mehr gemässigt, als lebhaft.

ANDANTINO, Dim. von *andante*, bezeichnet ein wenig mehr Lebhaftigkeit als *andante*.

ANIMA, Subst. fem. Seele. Con anima, mit Seele. Syn. *animato*. Gefühlvoller Ausdruck.

ANIMATO, (A) p. pas Animé, de *animare*, animer, ajoutée à la vitesse.

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

A POCO A POCO. Peu à peu.

APPASSIONATAMENTE adv. Passionnément. Syn. *Appassionato*, (A), adj., passionné. Expression passionnée, vivement sentie.

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

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

ARMONIOSAMENTE, adv. Harmonieusement.

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

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

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

ATTACCA SUBITO. Attaquez subitement.

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

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

BEN ou BENE, adv. Bien, beaucoup.

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

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

BRILLANTE, adj. Brillant. Peu éclatant, animé.

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

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

BRUSCAMENTE, adv. Brusquement, avec rudesse.

BURLESCO, (A), adj. Burlesque. Effet comique, burlesque.

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

CALANDO. En diminuant d'intensité et de vitesse.

CALMATO, (A), p. pas. Calme. Syn. *Con calma*, Jouer avec calme.

CALORE, s. m. Chaleur. *Con calore*, avec chaleur. Syn. *Caloroso*, (A), adj. Chaleureux.

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

CANTABILE, adj. Chantable; indique un effet chantant. Syn. *Cantando*, en chantant, et *Cantare*, chanter.

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

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

CAPRICCIO, s. m. Caprice. *A capriccio*, à volonté. Syn. *Capriccioso*, (A), adj. Capricieux.

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

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

CELERE, adj. Prompt, rapide.

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

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

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

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

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

COMODO, (A), adj. Commode; sans gêner le mouvement. *Allegro comodo*, *allegro*, peu à peu.

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

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

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

CONCERTANTE, adj. Concertant. Formant concert, symphonie.

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

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

CONSOLANTE, adj. Consolant. Expression douce et persuasive.

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

CRESCENDO. En augmentant par degrés l'intensité.

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

DEBILE ou DEBOLE, adj. Faible.

DECISISSIMO, (A), adj. sup. Très décidé, attaque ferme.

DECRESCENDO. En diminuant par degrés l'intensité.

DELIBERATAMENTE, adv. D'une manière résolue. Syn. *Deliberato*, (A), adj. Résolu. Exécution énergique et d'ordinaire, mouvement un peu plus vil.

DELICATO, (A), adj. Délicat. Syn. *Delicatamente*, adv. Délicatement (*con delicatezza*, avec délicatesse, grâce et légèreté).

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

DELL'O, (A), DELL', art. Du, de la.

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

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

ANIMATO, (A) Part. d. V. Belebt, von dem Zeitwort *animare*, beleben, vermehrt die Geschwindigkeit.

A PIACERE, nach Gefallen, siehe *ad libitum*.

A POCO A POCO, nach und nach.

APPASSIONATAMENTE, Adv. Leidenschaftlich. Syn. *appassionato*, (A) Adj. leidenschaftlicher, lebhaft gefühlter Ausdruck.

ARDITO, (A), Adj. kühn; Kühnheit und Kraft im Anschlag.

ARIOSO, (A), Adj. Drückt die Gesangsvortragweise aus, welche die grösseren Arten charakterisirt.

ARMONIOSAMENTE, Adv. Harmonisch.

ARTICOLARE, V. A. artikuliren; d. h. alle Noten deutlich hören lassen.

ASSAI, Adv. sehr, viel. *Allegro assai*, sehr *allegro*. *Assai meno presto*, viel weniger geschwind.

A TEMPO. Im Takt, oder, die erste Bewegung, nachdem man sie einige Zeit verlassen hat, wieder ergreifen.

ATTACCA SUBITO. Schnell weiter. Ohne Zögern weiter.

BASSO, Subst. mask. Bass. *Basso sempre staccato*, den Bass fortwährend abgestossen.

BELlicosAMENTE, Adv. Kriegerisch, in einer kriegerischen Weise.

BEN oder BENE, Adv., wohl, sehr.

BIS, (lateinisches Wort) Zweimal. Schreibt die Wiederholung der Stelle, über der es steht, vor.

BRAVURA, Subst. fem. Bravour, Kühnheit, Kraft.

BRILLANTE, Adj. Brillant, glanzend, belebt.

BRIO, Subst. mask. Glanz. *Con brio*, mit Glanz. Starke, lebhaft, muntere Ausführung.

BRIOSO, (A), Adj. glanzend, siehe *brio*.

BRUSCAMENTE, Adv. Auffahrend, mit Härte.

BURLESCO, (A), Adj. Burlesk. Komischer, drolliger Vortrag.

CADENZA, Subst. fem. Schlussfall (von *cadere* fallen); Ruhepunkt, welcher musikalische Phrasen von einander trennt, Allgemeiner Kadenz, nach Willkür des Ausführenden.

CALANDO. In Starke und Schnelligkeit nachlassend.

CALMATO, (A), Part. d. V. Ruhig. Syn. *Con calma*, mit Ruhe spielen.

CALORE, Subst. mask. Wärme. *Con calore*, mit Wärme. Syn. *Caloroso*. Adj. warm.

CAMPANELLA, Subst. fem. ELLO, INO, Subst. mask. Glöckchen.

CANTABILE, Adj. Sangbar; Syn. *Cantando*, singend und *cantare* singen.

CANONE, Subst. mask. Canon. Komposition, in welcher die einzelnen Partien, eine nach der andern denselben Gesang beginnen, jedoch so zu einander passen, dass sie eine wohlklingende Harmonie bilden.

CANZONETTA, Subst. fem. Kanzonette. Melodie von lebhaftem Charakter und leichter Bewegung.

CAPRICCIO, Subst. mask. Kaprice, Eigensinn. *A capriccio*, nach Willkür. Syn. *Capriccioso*, (A), Adj. willkürlich.

CAREZZANDO, liebkosend, d. h. leichtlin die Töne berührend und verbindend.

CARITA, Subst. fem. Zartheit. *Con carità*, mit dem Ton der Zartheit.

CELERE, Adj., schnell, reisend.

CELESTE, Adj., himmlisch. Deutet die Anwendung des Pedals an, welches das himmlische Spiel, *jeu céleste*, hervorbringt.

CHIAREZZA, Subst. fem. Nettigkeit. *Con chiarezza*, nett.

CODA, Subst. fem. Schwanz. Man gibt diesen Namen der Schlussphrase eines Musikstückes.

COL, COLLO, COLLA, mit dem, mit der.

COME, Bind. Wie. *Come sopra*, wie oben.

COMODO, (A), Adj. bequem; ohne die Bewegung zu beeilen. *Allegro comodo*, nicht zu schnelles *Allegro*.

COMPIACEVOLE, Adj. angenehm. Anmuth und Grazie in dem Ausdruck.

CON, Präp. Mit. *Con espressione*, mit Ausdruck.

CONCENTRARE, V. A. Konzentriren, zusammendrängen. Die Töne dämpfen.

CONCERTANTE, Adj. Wettfeind, konzertirend.

CONCERTINO, Subst. mask. Dim. von *concerto*, kleines Konzert.

CONCERTO, Subst. mask. Konzert, Sinfonie.

CONSOLANTE, Adj. Tröstend, Zarter und überredender Ausdruck.

CORDA, Subst. fem. Saite. *Una corda*, Spiel auf einer Saite.

CRESCENDO, stufenweise stärker werdend.

DA, Präp. von. *Da capo*, von Anfang; d. h. Wiederholung des Musikstückes von Anfang. *Da capo al segno*, Wiederholung bis zum Zeichen.

DEBILE oder DEBOLE, Adj. schwach.

DECISISSIMO, (A), Adj. Sup. sehr bestimmt, fester Anschlag.

DECRESCENDO, stufenweise schwächer werdend.

DELIBERATAMENTE, Adv. entschlossen. Syn. *deliberato*, Adj. Eine energische Ausführung und gewöhnlich eine etwas lebhaftere Bewegung.

DELICATO, (A), Adj. zart. Syn. *Delicatamente*, Adv. zart, und *con delicatezza*, mit Zartheit, Anmuth und Leichtigkeit.

DELICATISSIMO, (A), Adj. Sup. von *delicato* (siehe dieses Wort).

DELL'O, (A) DELL', Art. von dem, von der.

DESTRO, (A), Adj. recht. *La destra*, die rechte Hand.

DI, Präp. von. *Tempo di Minuetto*, Bewegung vom Menuett. *Alla di Mozart*, in der Art von Mozart.

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

DIMINUENDO, Voy. *Decrescendo*.

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

DOLCE, adj. Doux. Syn. *Dolcemente*, doucement, et *con dolcezza*, avec douceur.

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

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

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

DOLORE, s. m. Douleur. *Con dolore*, avec douleur. Syn. *dolorosamente*, douloureusement, et *doloroso*, (A), adj. Douloureux.

DOPO, prép. Après, ensuite.

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

DRAMMATICO, (A), adj. Dramatique.

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

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

DURAMENTE, adv. Durement, âprement. Syn. *duro*, (A), adj. Apre. E ou ED, conj. Et. *Brillante ed energico*, jeu brillant et énergique.

ECHO, s. m. ECHO, Imitation de l'écho: affaiblir les sons en les répétant.

EGUALE, adj. Egal. *Eguamente*, adv. Également. Syn. *Con eguaglianza*, avec égalité. Égalité parfaite dans l'exécution.

ELEGANTE, adj. Élegant. Jeu pur et gracieux. Syn. *Elegantemente*, adv. Élégamment, et *con eleganza*, avec élégance.

ENERGIA, s. f. Énergie. *Con energia*, avec énergie. Syn. *Energicamente*, adv. Énergiquement, et *Energico*, (A), adj. Énergique.

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

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

ESPRESSIVO, (A), adj. Expressif.

ESTINGUENDO, En éteignant peu à peu le son.

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

FACILMENTE, adv. Facilement; jeu facile.

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

FANTASTICAMENTE, adv., et *Fantastico*, (A), adj. Expriment un effet fantastique et bizarre.

FERAMENTE, adv. Ferme. Attaque vigoureuse.

FEROCE, adj. Féroce. Attaque dure et violente. Syn. *Ferocemente*, adv. et *Con ferocia*, avec violence.

FIERAMENTE, adv. Fièrement. Expression noble et ferme.

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

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

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

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

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

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

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

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

FORZANDO. En forçant les sons.

FRANCHEZZA, s. f. Franchise.

FREDDAMENTE, adv. Froidement. Syn. *Con freddezza*, avec froideur.

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

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

FUGATO, (A), p. pas. Fugué. Écrit dans le style de la fugue.

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

FUNEBRE, Funèbre. Syn. *Funereo*, (A), triste, lugubre.

FUOCO, s. m. Feu. *Con fuoco*, avec feu. Syn. *Fuocoso*, (A), adj. Exécuter avec feu.

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

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

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

GAJAMENTE, adv. Gaiement. Voy. *gajo*.

GAJO ou **GAIO**, (A), adj. Gai. Caractère gai, mouvement vif.

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

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

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

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

GIOCOSAMENTE, adv. Plaisamment, en badinant.

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

GIOIOSO, (A), adj. Joyeux. Effet vif et joyeux.

GIOVIALE, adj. Expression gaie, enjouée.

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

GLI, art. m. pl. Les.

DIALOGO, Subst. mask. Gespräch. Ein Musikstück oder eine Passage zu zwei Stimmen, die sich einander antworten.

DIMINUENDO, siehe *decrescendo*.

DIVERTIMENTO, Subst. mask. Belustigung; Musikstück in einem leichten Style und ohne besondere Schwierigkeit in der Ausföhrung.

DOLCE, Adj. Zart. Syn. *Dolcemente*, und *con dolcezza*, mit Zartheit.

DOLCISSIMO, (a), Adj. Sup. von *dolce* (siehe dieses Wort).

DOLENTE, Adj. traurig, klagend. *Dolentemente*, traurig.

DOLENTISSIMO, (a), Adj. Sup. von *dolente* (siehe dieses Wort).

DOLORE, Subst. mask. Schmerz. *Con dolore*, mit Schmerz. Syn. *dolorosamente* und *doloroso* schmerzlich.

DOPO, Prap. nach.

DOPPIO, Adj., doppelt. *Doppio tempo* oder *movimento*, doppelte Bewegung, d. h. verdoppelte Schnelligkeit in der Ausföhrung.

DRAMMATICO, (a), Adj. dramatisch.

DUE, zwei. *A due*, zu zwei. *Due corde*, zwei Saiten.

DUOLO, Subst. mask. Trauer. *Con duolo*, mit Traurigkeit.

DURAMENTE, Adv. hart. Syn. *duro*, (a), Adj.

E oder **ED**, Bind. und. *Brillante ed energico*, brillantes und energisches Spiel.

ECHO, Subst. mask. ECHO, Nachahmung des Echo: Bei Wiederholung die Töne schwächer zu nehmen.

EGUALE, Adj. gleich. *Eguamente*, Adv. Syn. *con eguaglianza*, mit Gleichheit. Vollkommene Gleichheit in der Ausföhrung.

ELEGANTE, Adj. elegant. Reines und anmuthiges Spiel. Syn. *Elegantemente*, Adv. und *con eleganza*.

ENERGIA, Subst. fem. Energie, Kraft. *Con energia*, mit Kraft. Syn. *Energicamente* Adv. und *energico* Adj. energisch.

ENTRATA, Subst. mask. Eingang. Einleitung, welche das Stück welches ihr folgt, vorbereitet.

ESPRESSIONE, Subst. fem. Ausdruck. *Con espressione*, mit Ausdruck.

ESPRESSIVO, (a), Adj. ausdrucksvoll.

ESTINGUENDO, Nach und nach den Ton auslöschend; sterbend.

FACILITÀ, Subst. fem. Erleichterung. Eine in kleinen Noten geschriebene Veränderung, um eine Passage zu erleichtern.

FACILMENTE, Adv. leicht; leichtes Spiel.

FANTASIA, Subst. fem. Phantasie. Eine Komposition, in der sich der Komponist der Willkür seiner Ideen überlässt.

FANTASTICAMENTE, Adv. *Fantastico*, (a) Adj. phantastisch und bizarr.

FERAMENTE, Adv. fest, kräftiger Anschlag.

FEROCE, Adj. wild. Harter und heftiger Anschlag. Syn. *Ferocemente*, Adv. und *con ferocia*, mit Heftigkeit.

FIERAMENTE, Adv. stolz. Edler und fester Ausdruck.

FINALE, Subst. mask. Finale, Schluss eines grosseren musikalischen Werkes.

FINE, Subst. mask. Ende. *Da capo al fine*, Wiederholung des Musikstückes von Anfang bis zu dem Worte fine.

FLEBILE, Adj. wehmüthig. Syn. *Flementemente*, Adv.

FOCO, Subst. mask. Feuer, (siehe *fuoco*).

FORTE, Adj. stark. Stärke in den Tönen.

FORTE-PIANO. Das Piano ist so benannt, des Vermögens halber, den Grad von Stärke und Schwache der Töne zu modifiziren.

FORTISSIMO, (a), Adj. Sup. von *forte*. Sehr stark.

FORZA, Subst. fem. Kraft. *Con forza*, mit Kraft.

FORZANDO. Stark einen einzelnen Ton betonend.

FRANCHEZZA. Subst. fem. Freiheit.

FREDDAMENTE, Adv. kalt. Syn. *Con freddezza*.

FRETTA, Subst. fem. Eile. *In oder con fretta*, die Bewegung beeilend.

FUGA, Subst. fem. Fuge. Wirkung eines dialogirten Themas, in welchem verschiedene Partien sich nach einander wiederholen und eine die andre zu überholen scheint.

FUGATO, Part. d. V. fugirt. In dem Style der Fuge geschrieben.

FUGHETTA, Subst. fem. Kleine Fuge, (siehe *fuga*).

FUNEBRE, traurig. Syn. *Funereo*, klaglich.

FUOCO, Subst. mask. Feuer. *Con fuoco*, mit Feuer. Syn. *fuocoso* Adj. mit Feuer ausföhren.

FURIA, Subst. fem. Furie, Wuth, Raserei. *Con furia*. Syn. *furiosamente*, mit Wuth.

FURIOSO, (a), Adj. wüthend, ungestüm.

FURORE, Subst. mask. Wuth. *Con furore*, siehe *furioso*.

GAJAMENTE, Adv. fröhlich, siehe *gajo*.

GAJO oder **GAIO**, (a), Adj. lustig. Charakter-fröhlich, Bewegung-lebhaft.

GARBO, Subst. mask. Anmuth. *Con garbo*, mit Anmuth.

GARRIRE, V. N. zwitschern, den Gesang der Vögel nachahmen.

GENTILEZZA, Subst. fem. Artigkeit. *Con gentilezza*, mit anmuthigen und leichtem Ausdruck.

GIGA, Subst. fem. Giga. Melodie des Tanzes gleichen Namens.

GIOCOSAMENTE, Adv. scherzend.

GIOCOSO, (a), Adj. scherzend. Vortrag scherzend und lebhaft.

GIOIOSO, Adj. fröhlich. Fröhlicher und lebhafter Vortrag.

GIOVIALE, (a), Adj. lustig — sehr munter.

GLISSANDO, gleitend. — fließend.

GLI, Art. mask. Pl. die.

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

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

GIUSTAMENTE, adv. justement, avec précision.

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

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

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

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

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

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

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

GUARACHA, s. f. Danse espagnole.

GUERRIERO, (A), adj. Guerrier. Voy. *Marsiale*.

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

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

IMITAZIONE, s. f. Imitation.

IMPAZIENTEMENTE, adv. Impatiemment, vivement.

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

IMPETUOSAMENTE, adv. avec impétuosité, énergie.

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

IMPROVVISAMENTE, adv. Soudainement, à l'improviste.

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

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

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

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

INNOCENTE, adj. Innocent. Expression simple, naïve.

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

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

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

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

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

INTERRUZIONE, s. f. Interruption.

INTREPIDAMENTE, adv. Syn. *Con intrepidezza*, avec intrépidité, ou *intrepido*, (A), adj. intrépide. Attaque ferme et hardie.

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

INVOCAZIONE, s. f. Invocation.

IRONICAMENTE, adv. Ironiquement.

IRRESOLUTO, (A), adj. Irrésolu. Syn. *Con irresolutezza*, avec irrésolution. Voy. *indeciso*.

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

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

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

LAMENTEVOLEMENTE, adv. Lamentablement. Voy. *Lamentabile*.

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

LANGUIDO, (A), adj. Languissant. Syn. *Languendo*, en languissant; exécution molle, mouvement traînant.

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

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

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

LARGO, (A) adj. large. En tête d'un morceau, désigne un mouvement très lent, un style sévère.

LE, art. pl. Les.

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

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

LEGGIERE, **LEGGIERI** ou **LEGGIERO**, (A), adj. Léger. Syn. *Leggermente*, adv. et *Con leggerezza*, avec légèreté, souplesse et finesse.

LEGGIERISSIMO, (A), adj. sup. de *leggiere*. Voy. ce mot.

LENTAMENTE, adv. Lentement, mouvement large.

LENTANDO. En ralentissant.

LENTO, (A), adj. Lent.

LIBERAMENTE, adv. Librement. Jeu dégagé, facile.

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

GRADAZIONE, Subst. fem. Abatufung. *Con gradazione*, drückt die stufenweis-fortschreitende Vermehrung oder Verminderung der Stärke und der Schnelligkeit der Bewegung aus.

GRAND, GRANDE, Adj. gross; *con grand' espressione*, mit viel Ausdruck.

GIUSTAMENTE, Adv. recht, mit Bestimmtheit, Genauigkeit.

GIUSTO, (A) Adj. recht, genau, bedeutet bei der Angabe der Bewegung, dass man sie dem Gegenstand anpassen soll. Manchmal deutet es, zu Anfang eines Musikstückes gesetzt, eine gemässigte Bewegung an. *A tempo giusto*, mässig bewegt.

GRANDIOSO, (A) Adj. grossartig. Edler, festlicher Styl.

GRAVE, Adj. schwer; zu Anfang eines Musikstückes, zur Bezeichnung der Bewegung, wie *largo*, erfordert jedoch eine strengere Ausführung.

GRAVEMENTE, Adv. schwer, langsame Bewegung; ernstes und gehaltenes Spiel.

GRAZIA, Subst. fem. Anmuth. *Con grazia*, mit Anmuth.

GRAZIOSAMENTE, Adv. anmuthig. Bedeutet ebensoviel als *grazioso*.

GRAZIOSO, (A) Adj. anmuthig. Bewegung zwischen *andante* und *andantino*, Ausdruck anmuthig und weich.

GUARACHA, Subst. fem. Spanischer Tanz.

GUERRIERO, (A) Adj. kriegerisch. Siehe *marsiale*.

GUSTO, Subst. mask. Geschmack. *Con gusto*, mit Geschmack und Delikatesse.

IMITANDO, Nachahmend. *Imitando la voce*, die Stimme nachahmend.

IMITAZIONE, Subst. fem. Nachahmung.

IMPAZIENTEMENTE, Adv. Ungeduldig, lebhaft

IMPETO, Subst. mask. Ungestüm. *Con impeto*, mit Ungestüm.

IMPETUOSAMENTE, Adv. mit Ungestüm, Energie.

IMPETUOSITA, Subst. fem. Ungestüm. *Con impetuosità*, mit Ungestüm.

IMPROVVISAMENTE, Adv. plötzlich, unvorbereitet.

IN, Prép. in. *Cadenza in tempo*, Kadenz im Takte.

INDECISO, Adj. unbestimmt; erlaubt manchmal Bewegung und Geltung der Noten zu verändern.

INDIFFERENZA, Subst. fem. Gleichgültigkeit. Leichte, wenig betonte Ausführung.

INFERNALE, Adj. höllisch. Düstere, schreckender Ausdruck.

INNOCENTE, Adj. unschuldig. Einfacher und naiver Ausdruck.

INNOCENZA, Subst. fem. Unschuld. *Con innocenza*, s. *innocentemente*.

INNOCENTEMENTE, Adv. unschuldig. Zu Anfang eines Musikstückes, mässige Bewegung und einfacher Charakter.

INQUIETO, Adj. unruhig, unruhiger, bewegter Ausdruck.

INSENSIBILMENTE, Adv. unmerklich, nach und nach. Unmerkliche Vermehrung oder Verminderung der Bewegung oder der Stücke.

INTERMEZZO, Subst. mask. Zwischenstück; Uebergang von einem Theile zum andern, von einem Musikstücke zum andern.

INTERRUZIONE, Subst. fem. Unterbrechung.

INTREPIDAMENTE, Adv. Syn. *Con intrepidezza*, furchtlos; oder *intrepido*, (A) Adj. unerschütterlich. Fester und kühner Anschlag.

INTRODUZIONE, Subst. fem. Einleitung. Syn. *Introito*, Vorspiel oder Vorbereitung eines Musikstückes.

INVOCAZIONE, Subst. fem. Anrufung.

IRONICAMENTE, Adv. Ironisch, spöttisch.

IRRESOLUTO, (A) Adj. unentschlossen. Syn. *Con irresolutezza*, mit Unentschlossenheit. Siehe *indeciso*.

ISTESSO, (A) Adj. derselbe, dieselbe, dasselbe. *L'istesso tempo*, dasselbe Zeitmass. Siehe *stesso*.

LAGRIMOSO oder **LACRIMOSO**, (A) Adj. weinend, traurig.

LAMENTABILE, Syn. *Lamentoso*, (A) Adj. klagend. Zu Anfang eines Musikstückes bedeutet es eine langsame Bewegung an, Nachahmung eines tiefen, in Schiefer sich auflösenden Schmerzes.

LAMENTEVOLEMENTE, Adv. klaglich. Siehe *lamentabile*.

LANDLER, Subst. mask. (deutsches Wort). Deutscher Walzer, dessen Bewegung gemässigt ist.

LANGUIDO, (A) Adj. Syn. *Languendo*, schwächend; weicher Vortrag, Bewegung etwas ziehend.

LARGAMENTE, Adv. breit; volle Töne, breite Bewegung.

LARGHETTO, (A) Adj. Dim. von *largo*. Bewegung zwischen *largo* und *andante*; weniger strenger Ausdruck als der vom *largo*.

LARGHEZZA, Subst. fem. Breite; breiter und gehaltener Vortrag.

LARGO, (A) Adj. breit. Zu Anfang eines Musikstückes, bezeichnet es eine sehr langsame Bewegung und einen strengen Styl.

LE, Art. Pl. die.

LEGATISSIMO, (A) Adj. Sup. von *legato*, siehe dieses Wort.

LEGATO, (A) Part. d. V. gebunden. Dieses Wort drückt eine Fortsetzung von so zu sagen in einander gegossenen Tönen aus.

LEGGIERE, **LEGGIERI** oder **LEGGIERO**, (A) Adj. leicht. Syn. *Leggermente*, Adv. und *Con leggerezza*, mit Leichtigkeit, Weichheit und Feinheit.

LEGGIERISSIMO, (A) Adj. Sup. von *leggiere*. Siehe dieses Wort.

LENTAMENTE, Adv. langsam, breite Bewegung.

LENTANDO. Zurückhaltend.

LENTO, (A) Adj. langsam.

LIBERAMENTE, Adv. frei. Ungerzwungenes, leichtes Spiel.

LOCO, Subst. mask. Ort; bedeutet, dass man die Passage, welche auf dieses Wort folgt, am Orte, d. h. wie die Noten geschrieben sind, ohne Transposition spielen soll.

LUGUBRE, adj. Lugubre; expression lugubre, d'une sombre tristesse.
LUSINGATO, (A), p. pas. Flûte, ou Lusincando, en flûtant. Jeu gracieux, insinuant. Effleurez les sons.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARTELLANDO. En martelant. Syn. *Martellato*, (a), martelé. Voy. *martellare*.

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

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

MAZOURKA ou MASUR. Danse polonaise, d'un caractère sentimental; mesure $\frac{3}{4}$.

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

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

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

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

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

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

MINORE, adj. comparatif employé substantivement. Mode mineur.

MINUETTO, s. m. Menuet. Danse ancienne; mouvement lent, mesure $\frac{3}{4}$.

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

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

MODERATO, (A), p. pas. Modéré. Syn. *Moderatamente*, adv., modérément, et *Con moderazione*, avec modération; terme moyen de la vitesse. Ajouté à une indication de mouvement, il modère la vitesse ou la lenteur.

MOLLEMENTE, adv. Mollement; expression molle et nonchalante.

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

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

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

MORMORANDO. En mormurant.

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

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

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

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

NEGLIGENTE, adj. Négligent; *Neeligentemente*, adv. Négligemment, ou *Con negligenza*, avec négligence, expriment un certain laisser-aller dans l'exécution.

NEL, NELLO, art. m. Dans le; NELLA, art. f. Dans la; NEGLI, NEI, art. m. pl. Dans les; NELLE, art. f. pl. Dans les.

NETTO, (A), adj. Net. Syn. *Netamente*, adv. Nettement; exécution nette et distincte.

NON, nég. Non, pas. *Non troppo*, non tanto, pas trop. Joint à une indication de mouvement et d'intensité, ces mots en diminuent la force significative. *Allegro non troppo*, un peu moins vite qu'*allegro*; *adagio non tanto*, un peu moins lent qu'*adagio*.

NOTTURNO, s. m. Nocturne; composition d'un style doux et sentimental, ainsi appelée parce qu'elle est destinée primitivement à être exécutée la nuit.

LUGUBRE, Adj. traurig. Klagender Ausdruck, dunkler Traurigkeit.
LUSINGATO, (a). Part. d. V. geschmeichelt, oder *lusingando*, schmeichelnd. Anmuthiges einschmeichelndes Spiel. Leichte Berührung der Töne.

MA, Bind. ober. *Dolce ma marcato*, zarter Styl, aber nett und markirt.

MÆSTA, Subst. fem. Majestät. *Con maestà*, mit Majestät. Edler, grossartiger Styl.

MÆSTO, (a). Adj. majestätisch. Dient bei Angabe der Bewegung zur Vermehrung der Langsamkeit und verlangt im Allgemeinen Adel und Grösse des Styls.

MAGGIORE, Adj. Komparativ. Als Substantiv genommen, bedeutet so viel wie *Dur*.

MALINCONIA, Subst. fem. Melancholie. *Con malinconia*, melancholischer Ausdruck.

MANCANDO, authorend, an Kräfte abnehmend, d. h. stufenweise die Stärke der Töne vermindert, dass sie am Ende der Phrase auszu sterben scheinen.

MANO, Subst. fem. Hand. *La mano destra*, die rechte Hand; *la sinistra*, die Linke.

MARCATISSIMO, (a). Adj. Sup. von *marcato*, sehr markirt. Siehe *marcato*.

MARCATO, (a) Part. d. V. markirt; netter Anschlag und Unterscheidung der Noten.

MARCIA, Subst. fem. Marsch, militärische Melodie in einem scharfen Rhythmus.

MARTELLANDO, hammernd. Syn. *Martellato*, (a), gehämmert. Siehe *martellare*.

MARTELLARE, V. A. Hammern, d. h. die Tasten sehr kurz anschlagen, die Wirkung eines Hammers nachahmend.

MARZIALE, Adj. martialisch; kriegerischer Ausdruck, netter und kräftiger Anschlag, markirte Bewegung.

MAZOURKA oder MASUR. Polnischer Tanz; sentimentaler Charakter; $\frac{3}{4}$ Takt.

MEDESIMO, (a). Adj. der-, die-, dasselbe. *Medesimo tempo*, das selbe Zeitmaass.

MELODIA, Subst. fem. Melodie; anmuthiger Gesang, welcher an der Zusammenstellung aufeinanderfolgender Töne entsteht.

MENO, Adv. weniger. *Meno mosso*, weniger schnell u. s. w.

MESTO, (a). Adj. traurig, Ausdruck von Traurigkeit, etwas zurückgehaltene Bewegung.

MEZZO, (a). Adj. halb. *Mezza voce*, mit halber Stimme; *mezzo piano*, halb schwach; *mezzo forte*, halbstark.

MILITARMENTE, Adv. militärisch. Charakter und Styl der Ausführung wie bei Militärmärschen.

MINORE, Adj. Komparativ als Subst. gebraucht, Moll.

MINUETTO, Subst. mask. Menuett. Alter Tanz. Langsame Bewegung. $\frac{3}{4}$ Takt.

MISTERIOSO, (a). Adj. Geheimnissvoll. Syn. *Misteriosamente*. Als geheimnissvoll: die Töne auf geheimnissvolle Weise verschleiernd.

MODERATISSIMO, (a). sehr gemässigt, Adj. Sup. von *Moderato*, siehe dieses Wort.

MODERATO, (a). Part. d. V. gemässigt. Syn. *Moderatamente*, Adv. und *con Moderazione*. Bezeichnung einer mittleren Bewegung. Einer Angabe der Bewegung beigegeben, mindert es die Schnelligkeit oder die Langsamkeit.

MOLLEMENTE, Adv. weich; weicher und ungewohnter Ausdruck.

MOLTO, (a). Adj. viel, sehr. *Allegro molto*, sehr allegro.

MORDENTE, Subst. fem. bissend, Lebhafter, schneidender Anschlag.

MORENDO, Sterbend; die Töne sterben lassend durch Verringerung des Grades von Stärke in unmerklichen Abstufungen.

MORMORANDO. Murremelod.

MOSSO, (a). Adj. Lebhaft. *Allegro mosso*, schneller als *allegro*; *piu mosso*, beschleunigte Bewegung.

MOTIVO, Subst. mask. Gedanken, Thema, siehe *Tema*.

MOTO, Subst. mask. Bewegung. *Con moto*. Zu Anfang eines Musikstückes vermehren diese Worte, einem ändern, die Bewegung anzeigenden Worte, beigegeben, die Schnelligkeit. *Andante con moto*, ein wenig schneller als *andante*.

MOVIMENTO, Subst. mask. Bewegung, absolute Dauer der Noten, so benannt, weil sie mehr oder weniger die Schnelligkeit der Taktschläge bezeichnet.

NEGLIGENTE, Adj. nachlässig; *negligentemente*, Adv. oder *con negligenza*, Syn. bezeichnen ein gewisses Sich-Geben-Lassen in der Ausführung.

NEL, NELLO, Art. mask. In dem; NELLA, Art. fem. In der; NEGLI, NEI, Art. mask. Pl. In den; NELLE, Art. fem. Pl. In den.

NETTO, (a). Adj. nett; Syn. *netamente*, Adv. nett; nette und deutliche Ausführung.

NON, Negation. Nein, nicht. *Non troppo*, non tanto, nicht sehr. Einer Bezeichnung der Bewegung beigegeben, vermehren diese Worte deren Bedeutung. *Allegro non troppo*, etwas weniger schnell als *allegro*; *adagio non tanto*, etwas wenig langsam als *adagio*.

NOTTURNO, Subst. mask. Nokturn; Komposition in einem sanften und sentimentalen Styl, so benannt, weil sie ursprünglich dazu bestimmt ist, in der Nacht ausgeführt zu werden.

NUOVO, (A), adj. Nouveau. *L'istesso tempo poi a poi di nuovo vivente*, le même mouvement s'animent de nouveau par degrés.

ORNAMENTI, s. m. pl. Ornaments; ce que le compositeur ou l'exécuteur ajoute à la mélodie pour l'orne ou l'embellir.

OSSIA, conj. C'est-à-dire.

PARLANTE, p. prés. Parlant. Expression vibrante et articulée des notes sur lesquelles ce mot est placé.

PASSIONATO, (A), adj. Passionné; **PASSIONATEMENTE**, adv. Passionnément, ou *con passione*, avec passion, âme et chaleur dans l'expression.

PASTORALE, **PASTORELLA**, s. f. Pastorale.

PATETICO, (A), adj. Pathétique. Expression passionnée et touchante.

PAUSA, s. f. Pause; intervalle de silence plus ou moins long.

PEDALE, Pédale.

PERDENDO ou **PERDENDOSI**. En diminuant, en laissant mourir les sons.

PESANTE, adj. Pesant; ou **PESANTEMENTE**, adv. Pesamment; toucher en appesantissant, de manière à faire ressortir les sons avec rondeur.

PIACEVOLE, adj. Agréable. Syn. **PIACEVOLMENTE**, adv. Agréablement et *con piacevolezza*, avec agrément. Expression gaie et gracieuse.

PIANGEVOLMENTE, adv. Plaintivement. Syn. **PIANGENDO**, en gémissant. Imitation des gémissements, des sanglots.

PIANISSIMO, (A), adj. sup. de *piano*. Ce mot exprime le plus faible degré d'intensité; il est opposé à *fortissimo*. Voy. *piano*.

PIANO, (A), adj. Faible. Exprime un faible degré d'intensité. Il est opposé à *forte*.

PIETOSO, (A), adj. Pieux. Syn. **PIETOSAMENTE**, adv. Pieusement. Expression pieuse, touchante.

PIU, adv. Plus. *Piu mosso*, plus vite.

POCHETTINO, adv. Un tout petit peu. Dim. de *pochetto*. Voy. ce mot.

POCHETTO, adv. Un petit peu. Dim. de *poco*. Voy. ce mot.

POCO, adv. Peu à peu. *Poco a poco accelerando*, en accélérant peu à peu.

POI, adv. Puis après. *Poi a due e tre corde*, peu à peu, deux, puis trois cordes.

POLACCA, s. f. Polonoise. Air de danse polonoise; mesure $\frac{3}{4}$.

POMPOSO, (A), adj. Pompeux. Expression grandiose, majestueuse.

PORTAMENTO, s. m. Exprime un mode de toucher par lequel on appuie sur les touches pour faire ressortir les notes sans les détacher ni les lier.

POSSIBILE, adj. Possible. *Piu piano possibile*, le plus faible possible.

PRECIPITAMENTE, adv. Précipitamment. Syn. *con precipitazione*.

PRECIPITOSO, (A), et *precipitato*, Mouvement précipité.

PRECISIONE, s. f. Précision. *Con precisione*, commande l'exactitude dans le mouvement et dans l'expression.

PREGHIERA, s. f. Prière.

PRELUDIO, s. m. Prélude. Courte improvisation qui précède un morceau.

PRESTAMENTE, adv. Prestement. Syn. *con prestezza*, avec prestesse et vivacité.

PRESTISSIMO, (A), adj. sup. de *presto*. Il indique le plus rapide des mouvements. Voy. *presto*.

PRESTO, (A), adj. Vite. En tête du morceau, indique le plus vif des cinq mouvements principaux. *Presto assai* est presque syn. de *prestissimo*.

PRIMO, (A), adj. Premier. *Primo tempo*, avertit de reprendre le mouvement que l'on a quitté.

PRINCIPALE, adj. Principal. Ce mot indique, dans l'harmonie, la partie qui doit dominer.

PRINCIPALMENTE, adv. Principalement.

PRONUNZIARE, v. a. Prononcer.

QUASI, adv. Presque. *Andante quasi adagio*, *andante* presque aussi lent que l'*adagio*. *Allegro quasi presto*, *allegro* presque aussi vif que le *presto*.

QUESTO, (A), adj. et pron. démonstratif. Ce, cet, cette; celui-ci, celle-ci.

QUETTO, (A), adj. Paisible. Exécution calme et douce.

RADDOLCENDO. En adoucissant les sons.

RALLENTANDO. En ralentissant le mouvement.

RAPIDAMENTE, adv. Rapidement. Syn. *con rapidità*. Exécution vive et rapide.

RATTENENDO. En retenant, c.-à-d. en ralentissant le mouvement.

RECITATIVO, s. m. Récitatif. Phrase dont l'exécution, indépendante de la mesure, ressemble au récitatif parlé.

RELIGIOSAMENTE, adv. Religieusement. Syn. **RELIGIOSO**, (A), adj. Religieux. Dans le style de la musique sacrée.

REPETIZIONE, s. f. Répétition. *Senza ripetizione*, sans répétition.

REPLICA, s. f. Réplique, reprise. *Senza replica*, sans reprise.

RESOLUTO, (A), adj. Résolu. Syn. *con risoluzione*, avec résolution. Exécution vive et caractériste.

RICORDANZA, s. f. Souvenir. Composition dans laquelle on réunit différents motifs comme par réminiscence.

NUOVO, (A), Adj. neu. *L'istesso tempo poi a poi di nuovo vivente*, zu derselben Bewegung durch stufenweises Schnellerwerden zurückkehren.

ORNAMENTI, Subst. mask. Pl. Verzierungen, welche der Komponist oder der Spieler der Melodie zur Verstärkung oder zur Verschönerung beibringt.

OSSIA, Bind. Das heisst.

PARLANTE, p. d. G. sprechend. Zitternder Ausdruck und deutliches Hörenlassen der Noten, über welche dieses Wort gesetzt ist.

PASSIONATO, (A), Adj. leidenschaftlich; Syn. *passionatamente*, Adv. oder *con passione*, mit Leidenschaft, Seele und Wärme in dem Ausdruck.

PASTORALE, **PASTORELLA**, Subst. fem. ländlich.

PATETICO, (A) Adj. pathetisch.

PAUSA, Subst. fem. Pause; kürzeres oder längeres Stillschweigen.

PEDALE, Pedal.

PERDENDO oder **PERDENDOSI**, sich verlierend — abnehmend in der Stärke. —

PESANTE, Adj. oder *pesantemente*, Adv. schwer.

PIACEVOLE, Adj. angenehm. Syn. *piacevolmente*, Adv. und *con piacevolezza*, fröhlicher, amüthlicher Ausdruck.

PIANGEVOLMENTE, Adv. klagend, Syn. *piangendo*, seufzend.

PIANISSIMO, (A), Adj. Sup. von *piano*. Dieses Wort bezeichnet den schwächsten Grad von Intensität; es ist entgegengesetzt dem *fortissimo*. Siehe *piano*.

PIANO, (A), Adj. schwach. Drückt einen schwachen Grad von Intensität aus. Es ist entgegengesetzt dem *forte*.

PIETOSO, (A), Adj. fromm. Syn. *pietosamente*, Adv. frommer, ruhrender Ausdruck.

PIU, Adv. mehr; *piu mosso*, schneller.

POCHETTINO, Adv. ein klein wenig. Dim. von *pochetto*. Siehe dieses Wort.

POCHETTO, Adv. ein klein wenig. Dim. von *poco*, s. dieses Wort.

POCO, Adv. wenig; *poco a poco accelerando*, nach und nach schneller.

POI, Adv. nachher; *poi a due e tre corde*, nach einander zwei und dann drei Saiten.

POLACCA, Subst. fem. Polonoise. Polnischer Tanz. $\frac{3}{4}$; Takt.

POMPOSO, (A), Adj. Pomphaft. Grossartiger, majestätischer Ausdruck.

PORTAMENTO. Subst. mask. bezeichnet eine Art des Anschlags, wobei man mit mehr Nachdruck die Tasten berührt, um die Noten hervorzutreten, ohne sie abzustoßen, noch zu verbinden.

POSSIBILE, Adj. möglich; *piu piano possibile*, so schwach als möglich.

PRECIPITAMENTE, Adv. beschleunigend; Syn. *con precipitazione*.

PRECIPITOSO, (A), und *precipitato*, beschleunigte Bewegung.

PRECISIONE, Subst. fem. Genauigkeit. *Con precisione*, verlangt Genauigkeit in der Bewegung und dem Ausdruck.

PREGHIERA, Subst. fem. Bitte.

PRELUDIO, Subst. mask. Vorspiel. Kurze Improvisation, die einem Musikstück vorhergeht.

PRESTAMENTE, Adv. Syn. *con prestezza*, geschwind mit Schnelligkeit.

PRESTISSIMO, (A), Adj. Sup. von *presto*. Bezeichnet die lebhafteste Bewegung. Siehe *presto*.

PRESTO, (A), Adj. schnell. Zu Anfang eines Stücks, bezeichnet die lebhafteste der fünf Hauptbewegungen. *Presto assai* ist fast syn. mit *prestissimo*.

PRIMO, (A), Adj. erste. *Primo tempo*, zeigt an, dass man die Bewegung, welche man verlassen hat, wieder ergreifen soll.

PRINCIPALE, Adj. vornehmste. Dieses Wort bezeichnet die Partitur in der Harmonie, welche vorherrschen soll.

PRINCIPALMENTE, Adv. hauptsächlich.

PRONUNZIARE, V. A. aussprechen.

QUASI, Adv. beinahe. *Andante quasi adagio*, *andante* beinahe so langsam, wie *adagio*. *Allegro quasi presto*, *allegro* beinahe so schnell als *presto*.

QUESTO, (A), Adj. und hinweisendes Fürwort. Dieser, diese, dieses.

QUETTO, (A), Adj. friedlich. Ruhige und sanfte Ausführung.

RADDOLCENDO. Die Töne mildernd.

RALLENTANDO. Die Bewegung mässigernd.

RAPIDAMENTE, Adv. schnell. Syn. *con rapidità*, lebhafte und schnelle Ausführung.

RATTENENDO, die Bewegung zurückhaltend, d. h. mässigend.

RECITATIVO, Subst. mask. Recitativ. Eine Phrase, deren Ausführung unabhängig vom Takte, der gesprochenen Erzählung ähnelt.

RELIGIOSAMENTE, Adv. fromm, religiös. Syn. **Religioso**, (A), Adj. Bei Kirchenmusik gebräuchlich.

REPETIZIONE, Subst. fem. Wiederholung. *Senza ripetizione*, ohne Wiederholung.

REPLICA, Subst. fem. Wiederholung. *Senza replica*, ohne Wiederholung.

RESOLUTO, (A), Adj. entschlossen. Syn. *con risoluzione*, mit Entschlossenheit. Lebhaft und charakteristische Ausführung.

RICORDANZA, Subst. fem. Andenken. Komposition, in der man verschiedene Thema's, wie aus dem Gedächtniss, vereinigt.

RIGORE, s. m. Rigueur. *Con rigore*, avec rigueur. Syn. **RIGOROSAMENTE**, adv. Rigoureusement. Et **RIGOROSO**, (a), adj. Rigoureux. Observer rigoureusement la couleur et le mouvement indiqués.

RINFORZANDO. En renforçant les sons.

RISOLUTISSIMO, (A), adj. sup. de *risoluto*. Très résolu. Voy. *risoluto*.

RISOLUTO, (A), adj. **RISOLUTAZZA** et **RISOLUZIONE**, s. f. Voy. *risoluto*.

RISVEGLIARE, v. act. Réveiller. Syn. **RISVEGLIATO**, (a), p. pas. Réveillé. Rassurer l'exécution, la rendre plus vive, plus semillante.

RITARDANDO. En retardant le mouvement.

RITENENTE, p. prés. Retenant. Syn. **RITENENDO**, en retenant, et **RITENUTO**, (a), p. pas. Retenu. Mouvement ralenti.

RITORNELLO, s. m. Ritournelle. Petit prélude ou refrain qui précède ou suit un air.

ROMANZA, s. f. Romance. Mélodie simple et sentimentale dont le mouvement est plus lent que *vif*.

RONDO, s. m. Rondeau. Air généralement gai et caractérisé par le retour du même motif.

RONDINO ou **RONDOLETTA**, s. m. Petit rondeau. Voy. *Rondo*.

RUBATO, (A), adj. Volé. Exécution dans laquelle on vole, c.-à-d. on néglige la valeur des notes et la mesure.

SALTARELLA, s. f. Danse napolitaine d'un rythme *vif* et dansant. mouvement à trois temps.

SARABANDA, s. f. Danse espagnole.

SCHERZANDO. En badinant. Syn. **SCHERZOSAMENTE**, adv. Avec badinage. Expression badine et légère.

SCHERZO, s. m. Badinage. Composition dans le genre badin et d'un rythme animé.

SCHERZOSO, (A), adj. Badin. Syn. **SCHERZOSAMENTE**, adv. Expression badine et légère.

SCIOLTO, (A), adj. Agile. Syn. **SCIOLTAMENTE**, adv. Avec agilité. Notes légèrement détachées plutôt que liées.

SDEGNOSO, (A), adj. Emporté. Exécution fougueuse.

SDRUCCIOLARE, v. n. Glisser. Exécution en glissant les doigts sur les touches.

SECCO, (A), adj. Sec. Frapper les touches d'un coup sec.

SECONDO, (A), adj. Second. *La seconda volta*, la seconde fois.

SEGNO, s. m. Signe. *Al segno*, au signe. Reprendre au signe indiqué.

SEGUE, impér. Suivez. Après une abréviation dans la notation d'un passage, exprime qu'il faut continuer de la même manière. Ce mot marque aussi le passage immédiat d'un morceau ou d'un passage à un autre.

SEGUENDO. En suivant.

SEGUENTE, p. prés. Suivant. *Non si fa una cadenza, ma s'attacca subito il seguente*, il ne se fait pas de cadence, mais la suite s'attaque immédiatement.

SEMPLICE, adj. Simple. *Semplice ma con sentimento*, expression simple mais sentie.

SEMPLICEMENTE, adv. Syn. **CON SEMPLICITÀ**, avec simplicité.

SEMPRE, adv. Toujours. *Sempre più affrettando il tempo*; toujours en pressant de plus en plus la mesure.

SENSIBILE, adj. Sensible. Expression sentie, pénétrante.

SENTIMENTALE, adj. Sentimental. Syn. **CON SENTIMENTO**, avec sentiment. Expression délicate et parfaitement sentie.

SENZA, prép. Sans. *Senza tempo*, sans mesure.

SERIOSO, (A), adj. Sérieux. Style grave.

SERPEGGIANDO. En serpentant, en glissant.

SEVERAMENTE, adv. Sévèrement. Style large et sévère.

SFORZANDO. En forçant. Syn. **SFORZATO**, (A), p. pas. Forcé. **SFORZATAMENTE**, adv. et **CON SFORZO**, avec force. Attaque énergique.

SICILIANA, s. f. Air pastoral de la Sicile, dont le mouvement est *andantino*, la mesure à $\frac{3}{4}$, et le rythme bien marqué. *Alla siciliana*, dans le style de cet air.

SIMILE, adj. Semblable. Exprime la continuation d'un effet indiqué.

SINISTRA, s. f. La main gauche.

SINO, prép. Jusqu'à. *PP. sino al fine, pianissimo* jusqu'à la fin.

SLENTANDO. Voy. *Lentando*.

SMORZANDO. En éteignant, c.-à-d. en laissant les sons s'éteindre par degré.

SOAVE, adj. Suave; **SOAVEMENTE**, adv. avec suavité. Voy. *Suave*.

SOLENNEMENTE, adv. Solennellement. Syn. **CON SOLENNITÀ**, avec solennité. Expression noble et solennelle.

SOLO, s. m. Passage ou composition entière qui n'admet qu'un exécutant.

SONORAMENTE, adv. Syn. **CON SONORITÀ**, avec sonorité, et **SONORO**, (A), adj. Sonore. Sons pleins et vibrants.

SOPRA, prép. Sur, dessus. *La mano sinistra sopra*, la main gauche au-dessus de la droite.

SORDAMENTE, adv. Sourdement.

SORDINA, s. f. **SORDINO**, s. m. Sourdine. Pédale qui assourdit les sons.

SOSPIRANDO. En soupirant. Syn. **SOSPIRATO**, (A), soupiré. Imitation des soupirs, des gémissements.

RIGORE, Subst. mask. *Con rigore*, mit Strenge. Syn. **Rigorosamente**. Adv. und **rigoroso**, (a), Adj. Man soll strenge die Farbe und angemerktte Bewegung beobachten.

RINFORZANDO. Die Töne verstärkend.

RISOLUTISSIMO, (A) Adj. Sup. von *risoluto*, sehr entschlossen, siehe *risoluto*.

RISOLUTO, (a) Adj. *Risolutazza* und *Risoluzione*, Subst. fem. siehe *risoluto*.

RISVEGLIARE, V. A. Aufwecken. Syn. *Risvegliato*, (a), Part. d. V. aufgeweckt. Die Ausführung beleben; sie lebhafter und unruhiger durchführen.

RITARDANDO. Die Bewegung zurückhaltend.

RITENENTE, Part. d. G. zurückhaltend. Syn. *ritenendo*, und *ritenuto*, (a), Part. d. V. Zögernde Bewegung.

RITORNELLO, Subst. mask. Ritornell. Kleines Vor- oder Nachspiel, welches einer Arie vorhergeht oder folgt.

ROMANZA, Subst. fem. Romanze. Einfache und empfindsame Melodie, deren Bewegung mehr langsam, als lebhaft ist.

RONDO, Subst. mask. Rondo. Ein in der Regel fröhliches Musikstück, das durch häufige Wiederkehr desselben Themas charakterisiert ist.

RONDINO oder **RONDOLETTA**, Subst. mask. Kleines Rondo, siehe *rondo*.

RUBATO, (a) Adj. gestohlen. Ausführung, in welcher man die Geltung der Noten und des Taktes vernachlässigt.

SALTARELLA, Subst. fem. Neapolitanischer Tanz in einem lebhaften und tanzenden Rhythmus, $\frac{3}{4}$ Takt.

SARABANDA, Subst. fem. Spauischer Tanz.

SCHERZANDO. Scherzend. Syn. *Scherzosamente*, Adv. Scherzender und leichter Ausdruck.

SCHERZO, Subst. mask. Scherz. Komposition in einem scherzenden Charakter und belebtem Rhythmus.

SCHERZOSO, (a) Adj., scherzhaft. Syn. *Scherzosamente*, scherzhafter und leichter Ausdruck.

SCIOLTO, (a) Adj. frei, gewandt, Syn. *Scioltamente*, mit Beweglichkeit. Die Noten mehr abgesondert, als gebunden.

SDEGNOSO, (a) Adj. unwillig. Wilde Ausführung.

SDRUCCIOLARE, V. N. Gleiten. Mit den Fingern über die Tasten gleiten.

SECCO, (a) Adj. trocken. Kurzer Anschlag.

SECONDO, (a) Adj. zweite. *La seconda volta*, das zweitemal.

SEGNO, Subst. mask. Zeichen. *Al segno*, zum Zeichen. Wiederholung bis zum angemerktten Zeichen.

SEGUE, Imperativ folgt. Bedeutet nach einer Abkürzung in der Notenschrift einer Passage, dass man in derselben Art, wie vorher, fortfahren soll. Dieses Wort bezeichnet auch die unmittelbare Folge zweier Passagen oder zweier Tonstücke aufeinander.

SEGUENDO, folgend.

SEGUENTE, Part. d. G. folgend. *Non si fa una cadenza, ma s'attaca subito il seguente*, ohne Kadenz, gleich weiter.

SEMPLICE, Adj. einfach. *Semplice ma con sentimento*, einfacher, aber gehaltvoller Ausdruck.

SEMPLICEMENTE, Adv. Syn. *Con semplicità*, mit Einfachheit.

SEMPRE, Adv. immer. *Sempre più affrettando il tempo*; immer mehr und mehr die Bewegung beschleunigend.

SENSIBILE, Adj. empfindsam. Gefühlvoller, durchdringender Ausdruck.

SENTIMENTALE, Adj. sentimental. Syn. *Con sentimento*, mit Gefühl, zarter und vollkommen gelullter Ausdruck.

SENZA, Präp. Ohne. *Senza tempo*, ohne Takt.

SERIOSO, (a), Adj. Ernst. Erster Styl.

SERPEGGIANDO, schlangelnd, gleitend.

SEVERAMENTE, Adv. streng. Breiter, stronger Styl.

SFORZANDO, zwingend. Syn. *sforzato*, (a), P. d. V. gezwungen. *Sforzatamente* Adv. und *con sforzo*, mit Kraft. Energetischer Anschlag.

SICILIANA, Subst. fem. sicilianische Hutenweise, dessen Bewegung *andantino* ist, in $\frac{3}{4}$ Takt; wohl markierter Rhythmus. *Alla siciliana* in dem Styl dieser Weise.

SIMILE, Adj. Aehnlich. Deutet die Fortführung der angezeigten Ausführung an.

SINISTRA, Subst. fem. Linke Hand.

SINO, Präp. bis, pp. *sino al fine*, bis zum Ende sehr schwach.

SLENTANDO, siehe *lentando*.

SMORZANDO. Auslöschend d. h. die Töne stufenweise schwächer werden lassend.

SOAVE, Adj. süß; *soavemente*, Adv. mit Zartheit, siehe *suave*.

SOLENNEMENTE, Adv. feierlich. Syn. *Con solennità*. Feierlicher Ausdruck.

SOLO, Subst. mask. Eine Stelle oder eine ganze Komposition, die nur für einen Spieler bestimmt ist.

SONORAMENTE, Adv. Syn. *Con sonorità* und *sonoro*, (a), Ad. klangvoll, tönend. Volle schwingende Töne.

SOPRA, Präp. über, auf. *La mano sinistra sopra*, die linke Hand über die rechte.

SORDAMENTE, Adv. dumpf.

SORDINA, Subst. fem. *sordino*, Subst. mask. Dämpfer. Pedal, welches die Töne dämpft.

SOSPIRANDO, seufzend. Syn. *sospirato*, (A), Seufzer nachahmen.

SOSTENENDO. En soutenant. Syn. *Sostenuto*, (a), adj. Soutenu. Soutenir les sons et la mesure.
SOTTO. prép. Sous. *Sotto voce*, sous la voix, c.-à-d. à demi-voix.

SPIRITOSO, (A), adj. Animé. Syn. *Con spirito* et *Spiritosamente*, avec âme. Exécution animée, chaleureuse.

STACCATISSIMO, (A), Très détaché. adj. sup. de *staccato*. Voy. ce mot.

STACCATO. (A), part. pas. Détaché. Détacher immédiatement les doigts des touches qu'ils viennent d'attaquer.

STESSO. (A), pron. Même. *Lo stesso tempo*, le même mouvement, c.-à-d. donner à la mesure la même durée absolue, indépendamment des valeurs relatives qui la composent.

STINGUENDO. En éteignant. Voy. *Estinguendo*.

STREPITO, s. m. Bruit éclatant. *Con strepito*, jeu bruyant et fort.

STREPITOSO, (A), adj. Bruyant. Syn. *Strepitosamente*, adv. Avec bruit. Voy. *Strepito*.

STRETTA. Presse; précipitation du mouvement dans un finale.

STRETTO. (A), p. pas. Serrié. *Più stretto*, in tempo, mouvement plus pressé, mais en mesure.

STRINGENDO ou **STRINGENDO.** En pressant par degrés le mouvement.
SU, SUL, prép. Sur. *Sul una corda*, sur une seule corde.

SUAVE. adj. Suave. Syn. *Suavemente*, adv. et *Con suavità*, avec délicatesse et suavité dans l'expression.

SUBITAMENTE. adv. Syn. *Subito*, subitement. *Attacca subito*, attaquez tout de suite et vivement.

TARANTELLA. s. f. Tarantelle; air d'une danse napolitaine; caractère gai, mouvement vif, mesure $\frac{6}{8}$.

TASTO. s. m. Touche. *Tasto solo*, sur une seule touche.

TEMA. s. m. Thème. C'est le fond mélodique qui, souvent, sert de canevas pour broder des variations, etc.

TEMPESTOSO. (A), adj. Effet imitatif de la tempête, de l'orage.
TEMPO. s. m. Temps. *Primo tempo*, reprenez le premier mouvement; *tempo di marcia, di minuetto*, mouvement de marche, de menuet; *tempo rubato*, exécution indépendante de la mesure.

TENERAMENTE. adv. Tendrement. Syn. *Con tenerezza*, Expression tendre, affectueuse.

TENUTO. (A), adj. Tenu. Tenir les doigts sur les touches pendant toute la durée des notes.

TIFPIDAMENTE. adv. Tièdement. Nonchalance et mollesse dans le jeu.

TOCCATA. s. f. Composition d'un mouvement rapide, mesure $\frac{6}{8}$.

TRANQUILLO. (A), adj. Tranquille. Syn. *Tranquillamente*, adv. Tranquillement, et *Con tranquillità*, avec tranquillité. Jeu calme et paisible.

TRE. Trois. *Tre corde*, jeu à trois cordes.

TREMOLANDO. En tremblotant. Syn. *Tremolo*, *tremore*, tremblement. Emission alternative et serrée des notes, qui produit l'effet des sons prolongés.

TRILLO. s. m. Trille, nommé aussi *cadence*.

TROPPO. adv. Trop. *Allegro non troppo*, pas trop allegro.

TUTTO. (A), adj. Tout. *Con tutta forza*, avec toute la force possible.
Tutti marque l'entrée de tous les instruments, avant ou après un *solo*.

UGUALE. adj. Égal. *Ugualemente*, adv. Également. Voy. *Eguale*.

UN, UNO. (A) Un, une. *Un poco più*, un peu plus. *Una corda*, jeu à une seule corde.

UNISONO. s. m. Unisson.

VAGO. (A), adj. Vague; indique une expression vague.

VARIAZIONI. s. f. pl. Variations. Composition qui consiste à varier, à broder un thème sous différentes formes.

VEEMENTE. adv. Véhément. Syn. *Con veemenza*, avec véhémence. Expression pathétique et pénétrante.

VELOCE. adj. Rapide. Syn. *Velocemente*, adv., et *Con velocità*, avec vélocité, exécution vive et légère.

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

VELUTATO. (A), p. pas. Velouté; sons doux et moelleux.

VIBRATO. (A), p. pas. Vibré; sons forts et vibrants.

VIGOROSO. (A), adj. Vigoureux. Syn. *Vigorosamente*, adv. Vigoureusement; jeu ferme et énergique.

VIOLENTEMENTE. adv. Violamment. Attaque violente.

VIVACE. adj. Vif. Syn. *Vivacemente*, adv. Vivement, et *Con vivacità*, avec vivacité, vitesse intermédiaire entre le *presto* et l'*allegro*.

VIVACISSIMO. (A), adj. sup. de *vivace*, très vif. Voy. *Vivace*.

VIVENTE. p. prés. Vivant. Exécution animée.

VIVO. (A), adj. Vif. Voy. *vivace*.

VOLANTE. adj. Volant. Effleurer légèrement les notes, comme si la main volait sur le clavier.

VOLTA. s. f. Foi. *Prima, seconda volta*, première, seconde fois.

VOLTI SUBITO. Tournez vite.

VOLUBILMENTE. adv. Syn. *Con volubilità*, avec volubilité.

ZELO. s. m. Zèle. Syn. *Zeloso*, (a), adj. Zélé; *Zelosamente*, adv. Avec zèle. Chaleur et onction dans le style.

SOSTENENDO. Syn. *sostenuto*, (a), adj. mit Haltung. Haltung der Noten, Beachtung des Taktes.

SOTTO. Prap. nater. *Sotto voce*, unter der Stimme, d. h. mit halber Stimme.

SPIRITOSO. (a), Adj. belebt. Syn. *Con spirito* und *spiritosamente*, mit Seele. Belebte, warme Ausführung.

STACCATISSIMO. (a), sehr gestossen, Adj. Sup. von *staccato*, siehe dieses Wort.

STACCATO. (a), Part. d. V. abgestossen. Unmittelbar nach dem Anschlag die Finger von den Tasten abtossen.

STESSO. (a), Pronom. selbst. *Lo stesso tempo*, dieselbe Bewegung, d. h. dieselbe absolute Dauer des Taktes, unabhängig von der relativen Dauer der Töne, aus welchen er besteht.

STINGUENDO. auslöschend. Siehe *Estinguendo*.

STREPITO. Subst. mask. Glanz ood Kraft. *Con strepito*, brillantes und starkes Spiel.

STREPITOSO. (a), Adj. rauschend. Syn. *Strepitosamente*, Adv. Mit Larmen, siehe *strepito*.

STRETTA. Enge; Beilung der Bewegung in einem *Finale*.

STRETTO. (a) Part. d. V. zusammengezogen; *più stretto in tempo*, schneller, jedoch im Takte.

STRINGENDO oder **STRINGENDO.** Stufenweises Schnellerwerden.
SU, SUL, Prap. auf; *Sul una corda*, auf einer Saite.

SUAVE. Adj. süß. Syn. *Suavemente*, Adv. und *con suavità*, mit Delikatesse und Zartheit in der Ausführung.

SUBITAMENTE. Adv. Syn. *Subito*, sogleich; *attacca subito*, gleich weiter.

TARANTELLA. Subst. fem. Tarantella; Neapolitanischer Tanz, lebhafter Charakter, $\frac{6}{8}$ Takt.

TASTO. Subst. mask. Taste. *Tasto solo*, auf einer einzigen Taste.

TEMA. Subst. mask. Thema. Eine Melodie, welche sehr oft zur Grundlage von Variationen dient.

TEMPESTOSO. (a), Adj. Nachahmung des Sturmes.

TEMPO. Subst. mask. Zeitmaass; *primo tempo*, Rückkehr zur ersten Bewegung; *tempo di marcia, di minuetto*, in der Bewegung eines Marsches, eines Menuetts; *tempo rubato*, vom Takte unabhängige Ausführung.

TENERAMENTE. Adv. zart. Syn. *Con tenerezza*, zarter, einnehmender Ausdruck.

TENUTO. (a), Adj. Gebalten. Die Finger während der ganzen Dauer der Noten auf den Tasten halten.

TIFPIDAMENTE. Adv. lau. Weichheit und Ungezwungenheit im Spiel.

TOCCATA. Subst. fem. Komposition in sehr schneller Bewegung und $\frac{6}{8}$ Takt.

TRANQUILLO. (a), Adj. ruhig. Syn. *Tranquillamente*, Adv. und *con tranquillità*, Ruhiges und friedliches Spiel.

TRE. drei. *Tre corde*, Spiel auf drei Saiten.

TREMOLANDO. zitternd. Syn. *Tremolo*, *tremore*, Zittern. Sehr schneller Wechsel zweier Noten, welches fast dieselbe Wirkung wie ausgehaltene Töne hervorbringt.

TRILLO. Subst. mask. Triller.

TROPPO. Adv. zu sehr. *Allegro non troppo*, nicht zu geschwind.

TUTTO. (a), Adj. all. *Con tutto forza*, mit aller möglichen Kraft. *Tutti* bedeutet den Eintritt aller Instrumente vor oder nach einem *Solo*.

UGUALE. Adj. gleich; *ugualmente*, Adv. siehe *eguale*.

UN, UNO. (a), eine. *Un poco più*, ein wenig mehr. *Una corda*, Spiel auf einer Saite.

UNISONO. Subst. mask. einstimmig, im Einklang.

VAGO. (a), Adj. herumschweifend. Bezeichnet einen unbestimmten schwankenden Ausdruck.

VARIAZIONI. Subst. fem. Pl. Variationen. Komposition, welche darin besteht, ein Thema zu variiren oder aususchmücken auf mannichfache Art.

VEEMENTE. Adv. stark. Syn. *Con veemenza*, mit Kraft.

VELOCE. Adj. schnell. Syn. *Velocemente*, Adv. und *con velocità*, leichte und lebhafte Ausführung.

VELOCISSIMO. (a), Adj. Sup. von *veloce*, sehr schnell, siehe *veloce*.

VELUTATO. (a), Part. d. V. sammetartig, weiche und zarte Töne.

VIBRATO. (a), Part. d. V. geschwungen; starke, schwingende Töne.

VIGOROSO. (a), Adj. stark. Syn. *Vigorosamente*, Adv. festes, energisches Spiel.

VIOLENTEMENTE. Adv. gewaltsamer Weise. Sehr starker Anschlag.

VIVACE. Adj. lebhaft. Syn. *vivacemente*, Adv. und *con vivacità*, Bewegung zwischen *presto* und *allegro*.

VIVACISSIMO. (a), Adj. Sup. von *vivace*, sehr lebhaft, siehe *vivace*.

VIVENTE. Part. d. G. lebend. Belebte Ausführung.

VIVO. (a), Adj. lebhaft, siehe *vivace*.

VOLANTE. Adj. fliegend. Leichtlin die Noten berühren, als flöge die Hand über die Klaviatur.

VOLTA. Subst. fem. Mal, *prima, seconda volta*, das erste, zweitemal.

VOLTI SUBITO. wende schnell.

VOLUBILMENTE. Adv. Syn. *Con volubilità*, mit Behendigkeit.

ZELO. Subst. mask. Eifer. Syn. *Zeloso*, (a), Adj. eifrig; *Zelosamente*, Adv. mit Eifer, Wärme und Würde in dem Styl.

Table des Matières.

| | Page |
|--|------|
| Préface | 1 |
| Eléments de Musique. | |
| Des Eléments de musique en général | 3 |
| Notation musicale | 4 |
| Des modes | 7 |
| Des genres | 8 |
| Durée des sons et du silence | 9 |
| Durée relative | 9 |
| Point, Point-d'orgue, Triolets, Sextelets etc. | 10 |
| Durée absolue | 11 |
| Expressions indicatives du mouvement, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide | 11 |
| Des petites notes, ou notes d'agrément | 12 |
| Du rythme | 14 |
| De la mesure | 14 |
| Du Piano. | |
| De l'âge auquel il faut commencer l'étude du piano | 16 |
| Du choix d'un piano | 17 |
| Description du piano | 17 |
| Du clavier | 18 |
| Tableau du clavier à six octaves et demie | 18 |
| Position du corps et mouvement des mains | 19 |
| Notation de la musique de Piano | 20 |
| Différentes manières de toucher, et signes qui les représentent | 22 |
| Des accords brisés | 23 |
| Du tremolo | 23 |
| Du doigtier en général | 24 |
| Des pédales | 27 |
| Modifications de l'intensité. Expressions et signes qui les représentent | 27 |
| Modifications du mouvement. Signes qui les représentent. | 28 |
| De la manière d'étudier | 29 |
| De l'expression et de la manière de phraser | 31 |
| Choix des morceaux et précautions à prendre pour se faire entendre en public | 34 |
| Aux jeunes pianistes qui composent et improvisent | 37 |
| Partie pratique. | |
| Exercices des cinq doigts | 40 |
| Exercices pour rendre les doigts indépendants les uns des autres | 43 |
| Exercices pour apprendre à parcourir le clavier sans passer le pouce, et pour habituer les doigts aux écarts de secondes, tierces, quarts et quintes | 43 |
| Écarts des Sixtes et de Septimes | 46 |
| Écarts d'octaves et de neuvièmes | 51 |
| Des gammes en général | 56 |

Inhalts-Verzeichniss.

| | Seite |
|---|-------|
| Vorwort | 1 |
| Elemente der Musik. | |
| Von den Elementen der Musik im Allgemeinen | 3 |
| Musikalische Notenschrift | 4 |
| Von den Tonarten | 7 |
| Von den Tongattungen | 8 |
| Dauer der Töne und Pausen | 9 |
| Relative Dauer | 9 |
| Punkt, Halt, Triolen, Sextolen, u. s. w. | 10 |
| Absolute Dauer | 11 |
| Ausdrücke für jedes Zeitmaaß von der langsamsten bis zur schnellsten Bewegung | 11 |
| Kleine Noten oder Verzierungsnoten | 12 |
| Von dem Rhythmus | 14 |
| Von dem Takte | 14 |
| Von dem Piano. | |
| Von dem Alter in welchem man das Studium desselben beginnen soll | 6 |
| Von der Wahl eines Piano | 17 |
| Beschreibung des Piano | 17 |
| Von der Klaviatur | 18 |
| Ansicht der Klaviatur von 6½ Octaven | 18 |
| Stellung des Körpers und Bewegung der Hände | 19 |
| Notenschrift für das Piano | 20 |
| Von den verschiedenen Arten des Anschlags und ihren Bezeichnungen | 22 |
| Von den gebrochenen Akkorden oder Harpeggien | 23 |
| Von dem Tremolo | 23 |
| Von dem Fingersatz im Allgemeinen | 24 |
| Von den Pedalen | 27 |
| Abstufungen von Stärke und Schwäche des Tons nebst deren Bezeichnungen | 27 |
| Verschiedene Arten der Bewegung und deren Bezeichnungen. | 28 |
| Von der Art zu studiren | 29 |
| Von dem Ausdruck und dem Vortrage der Perioden | 31 |
| Wahl der Musikstücke und Vorsicht beim öffentlichen Auftreten | 34 |
| Einige Worte an die jungen Pianisten, welche komponiren und improvisiren | 37 |
| Praktischer Theil. | |
| Übungen der fünf Finger ohne die Lage der Hand zu verändern | 40 |
| Übungen, die Finger unabhängig von einander zu machen. | 43 |
| Übungen, die Klaviatur durchlaufen zu lernen, ohne den Daumen unterzusetzen und die Finger an Sekunden-, Terzen-, Quart- und Quinten-Sprünge zu gewöhnen. | 43 |
| Sexten- und Septimen-Sprünge | 46 |
| Oktaven- und Nonen-Sprünge | 51 |
| Von den Tonleitern im Allgemeinen | 56 |

| | Page |
|--|------|
| Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs | 57 |
| Gammes chromatiques | 63 |
| Exercices d'arpèges en accords parfaits et en accords de septièmes | 65 |
| Notes répétées par changement de doigts sur les mêmes touches | 70 |
| Des gammes glissées | 73 |
| Mêmes Gammes en Tierces, en Sixtes et en Octaves | 74 |
| Exercices à plusieurs parties | 75 |
| Gammes en tierces dans tous les tons majeurs et mineurs. | 77 |
| Gammes chromatiques en tierces | 80 |
| Exercices en sixtes | 81 |
| Des octaves | 83 |
| Des accords | 86 |
| Des ornements | 88 |
| Cadences par changement des doigts | 90 |
| Cadences doubles et triples | 91 |
| Cadences d'accompagnement | 92 |
| Exercices pour entrelacer et croiser les mains | 93 |
| Des passages sautés | 95 |
| Exercices dans les passages sautés | 96 |
| Douze petites leçons élémentaires | 98 |
| Douze airs favoris | 100 |

Six Récréations.

| | |
|---|-----|
| Nro 1. Air russe varié | 108 |
| .. 2. Rondo — Valse sur l'air „Povera Signora“ du concert à la cour | 110 |
| .. 3. Nocturne sur un motif de l'opéra I Capuleti ed i Montecchi | 114 |
| .. 4. Variations sur un motif de l'opéra l'Elisire d'amore | 116 |
| .. 5. Bagatelle sur le duo favori de l'opéra un'Aventura di Scaramuccia | 122 |
| .. 6. Cavatine de l'opéra la Sonnambula | 126 |

Dix-huit Etudes spéciales.

| | |
|---|-----|
| Nro 1. Vitesse | 130 |
| .. 2. Octaves | 131 |
| .. 3. Mordente | 132 |
| .. 4. Arpèges | 134 |
| .. 5. Chant et accompagnement d'une seule main | 135 |
| .. 6. Légèreté | 136 |
| .. 7. Notes jetées | 138 |
| .. 8. Étude pour la main gauche | 139 |
| .. 9. Notes doubles | 140 |
| .. 10. Étude pour fortifier le quatrième et le cinquième doigts | 142 |
| .. 11. Passages sautés | 143 |
| .. 12. Accords | 144 |
| .. 13. Cadences | 146 |
| .. 14. Notes répétées | 148 |
| .. 15. Étude chromatique | 150 |
| .. 16. Égalité d'exécution | 152 |
| .. 17. Changement de doigts | 154 |
| .. 18. Expression | 156 |
| Tableau synoptique des abréviations usitées dans l'écriture musicale | 158 |
| Vocabulaire abrégé des locutions et des mots italiens usités dans la musique de piano | 159 |

| | Seite |
|--|-------|
| Tonleitern in allen Dur- und Molltonarten | 57 |
| Chromatische Tonleitern | 63 |
| Übungen der Harpeggien in Dreiklängen und Septimenakkorden | 65 |
| Wiederholte Noten. Wechsel der Finger auf denselben Tasten | 70 |
| Von den geschlossenen Tonleitern | 73 |
| Dieselben Tonleitern in Terzen, Sexten und Oktaven | 74 |
| Mehrstimmige Übungen | 75 |
| Tonleitern in Terzen in allen Dur- und Molltonarten | 77 |
| Chromatische Tonleitern in Terzen | 80 |
| Übungen in Sexten | 81 |
| Von den Oktaven | 83 |
| Von den Akkorden | 86 |
| Von den Verzierungen | 88 |
| Triller mit Wechseln der Finger | 90 |
| Doppel- und dreifache Triller | 91 |
| Begleitungs-Triller | 92 |
| Übungen für das Ineinanderachtingen und Kreuzen der Hände | 93 |
| Von den springenden Passagen | 95 |
| Übungen in springenden Passagen | 96 |
| Zwölf kleine Elementar-Übungen | 98 |
| Zwölf beliebte Stücke | 100 |

Sechs Unterhaltungen.

| | |
|---|-----|
| Nro 1. Russisches Thema mit Veränderungen | 108 |
| .. 2. Rondo über ein Thema aus dem Konzert am Hofe von Auber | 110 |
| .. 3. Nocturne, über ein Thema aus der Oper Romeo und Julie von Bellini | 114 |
| .. 4. Veränderungen über ein Thema aus der Oper Der Liebestrank von Donizetti | 118 |
| .. 5. Bagatelle über das Favorit-Duett aus der Oper Ein Abenteuer in Scaramuzza | 122 |
| .. 6. Cavatine aus der Oper Die Nachtwandlerin | 126 |

Achtzehn besondere Studien.

| | |
|--|-----|
| Nro 1. Schnelligkeit | 130 |
| .. 2. Oktaven | 131 |
| .. 3. Mordent | 132 |
| .. 4. Harpeggien | 134 |
| .. 5. Gesang und Begleitung mit einer Hand | 135 |
| .. 6. Leichtigkeit | 136 |
| .. 7. Geworfene Noten | 138 |
| .. 8. Studien für die linke Hand | 139 |
| .. 9. Doppelte Noten | 140 |
| .. 10. Studium um den vierten und fünften Finger zu stärken | 142 |
| .. 11. Springende Passagen | 143 |
| .. 12. Akkorde | 144 |
| .. 13. Triller | 146 |
| .. 14. Wiederholte Noten | 148 |
| .. 15. Chromatische Übung | 150 |
| .. 16. Gleichheit in der Ausführung | 152 |
| .. 17. Finger-Wechsel | 154 |
| .. 18. Ausdruck | 156 |
| Übersicht der in der musikalischen Notenschrift gebräuchlichen Abkürzungen | 158 |
| Wörterbuch der in der Musik gebräuchlichen Fremdwörter | 159 |