BSB Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Montgeroult, Hélène

Cours complet pour l'Enseignement du Forté Piano Conduisant progressivement des Premiers Eléments aux plus Grandes Difficultés

Paris [ca. 1830]

4 Mus.th. 1040 w
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527446-1

10527446

s. th. 1040 w

10527446

<36630081370015

<36630081370015

Bayer. Staatsbibliothek

10527446

10527446

4 Pas. 7. 1249

COURS COMPLET

pour l'Enseignement

du Piano

Conduisant progressivement

des Premiers Éléments

aux plus Grandes Difficultés.

PAR

H. Herz

DE MONTGEROULT

PRIX 100.f

à Paris

Chez LAUNER, Md de Musique, Boulevard Montmartre, N.o 14

Propriété de l'Auteur. *Déposé à la Librairie.*

Gravé et Imprimé chez Marquerie frères, Rue St Honoré, N.o 43.

10527446

Bayerische
Staatsbibliothek
München

10527446

COURS COMPLET

pour l'Enseignement

DU FORTE PIANO

Première Partie

Contenant

9 ou 12 Leçons ou Traits élémentaires

Divisés en 3 Suites

- PRIX 36f. -

10527446

Ce Cours contient

992 Études ou traités élémentaires, divisés en 8 suites.
114 Études de difficultés progressives.
3 Thèmes variés dans le genre de Handel.
1 Canon à 3 sujets.
1 Thème varié dans le genre moderne.
1 Fantaisie.

Chaque exemplaire devra être revêtu de la signature de l'Auteur propriétaire de cet ouvrage.

Id. [illegible]

PREFACE.

Les nombreuses observations que nous avons faites sur le mode actuel d'enseignement du Piano, et sur le genre d'exécution qui en résulte, nous ont démontré que ce mode était vicieux. Nous avons pensé qu'il n'était pas impossible d'ouvrir à l'art une nouvelle route, et de le ramener à des principes plus vrais. Si la voix ou si les instrumens à archet suivaient la méthode qui dirige ordinairement l'exécution des chants sur le piano, il est incontestable que l'effet en serait très choquant: l'art de bien chanter est le même à quelque instrument qu'on l'applique; il ne doit pas faire de concessions et de sacrifices au mécanisme particulier de son interprête; c'est donc cet interprête qui doit plier son mécanisme aux volontés de l'art. Mais comment y parvenir sur un instrument dont les moyens sont si bornés? Comment imiter ces sons harmonieux qui furent le principe et le but de la musique, comment rendre ces accents, ces nuances innombrables si nécessaires à l'expression sur un clavier qui ne peut soutenir les sons, et qui a tout dit, quand la note a résonné? ici l'illusion doit venir au secours de la réalité. Comme le Piano ne peut imiter le bel art du chant dans ce qu'il a de plus parfait, c'est-à-dire dans la faculté de prolonger les sons, il faut s'emparer d'une des imperfections qui lui sont propres, ce qui sera déjà une première imitation; de telle sorte, que cette imperfection même, adaptée au Piano, fasse prendre le change à l'oreille, et que secondée d'ailleurs par quelques moyens auxiliaires, elle concoure de fait à produire l'illusion du chant dans ce qu'il a de plus expressif: il est nécessaire d'entrer dans quelques détails pour nous faire comprendre.

La seule imperfection qui existe réellement dans l'art du chant, est la nécessité de couper les phrases par la respiration: elle est un des plus grands écueils des chanteurs médiocres; mais dans la bonne école d'Italie, elle est soumise à une méthode si précise, que presque tous les chanteurs quelles que soient la puissance et l'élasticité de leurs poumons, respirent aux mêmes intervalles dans la phrase musicale. La respiration prend un tems plus ou moins long dans chaque mesure, cependant l'orchestre exact dans sa marche suit rigoureusement la mesure; mais le chanteur développe librement le cours de la phrase, et ce n'est qu'à la fin, qu'il doit se retrouver en mesure avec l'orchestre.

En appliquant ce procédé au Piano, on trouvera que la main droite qui joue la partie du chant, peut-être comparée au chanteur et la main gauche à l'orchestre qui accompagne. Si l'élève a quelques notions de la manière dont on doit chanter, il peut être à lui même son modèle pour ses premiers essais: il tâchera d'imiter avec la main droite pendant quelques mesures les accents qu'il tirera de son gosier, en même tems qu'il fera un accompagnement d'accords plaqués avec la main gauche; mais pour que cette imitation soit fidèle, il est nécessaire de changer le doigté convenu pour chaque trait, de manière que la main se déplace entièrement après chaque note sur laquelle un chanteur eut pris sa respiration. Ce seul travail, assez difficile, produira d'abord une imitation très sensible: pour la completter, il faudra simuler et s'emparer encore de l'imperfection résultant des intervalles de tems perdu dans chaque mesure où le

chanteur est obligé de respirer. La main, avant de se placer dans sa nouvelle position, laissera écouler le même espace de tems, et pour cette nouvelle épreuve, la voix de l'élève sera encore son modèle: alors l'imitation deviendra beaucoup plus frappante.

Ce n'est pas tout: quoique le Piano ne puisse rendre tous les accents de la voix, il en est cependant un grand nombre qu'un artiste habile peut parvenir à imiter. Tantôt il presse fortement la note après qu'elle a été touchée afin d'en prolonger la vibration, ne la frappant que dans des cas très rares. Tantôt il lie entre elles des notes seulement effleurées, comme font les grands chanteurs dans des traits JETTÉS. D'autres fois les notes sont pesamment appuyées, et liées le plus possible. Ailleurs la touche est vivement attaquée, et le son pour ainsi dire, saccadé. A ces moyens se joignent les FORTE, les PIANO, les CRESCENDO, les MEZZA VOCE &c. et enfin toute la variété qu'on peut mettre dans les effets par des notes alternativement coulées ou détachées. Telles sont les ressources mécaniques qu'offre le Piano pour remplacer les accents et les nuances de la voix; il en est d'autres qui tiennent au goût, à la sensibilité, et à une connaissance approfondie des défauts inhérents à l'instrument qu'on veut faire parler.

Le Piano est verbeux de sa nature. Son mécanisme qui rend l'exécution presque facile, en amène souvent l'abus; le prix qu'on attache en général à ce qu'elle offre de plus brillant, peut égarer l'artiste. Il ne faut pas faire pour un seul instrument un art à part, un art en dehors de l'art, qui enfreindrait capricieusement les loix du bon goût consacrées par les grands artistes, qui serait impuissant à rendre les émotions de l'âme, et blesserait ainsi ce qu'on peut appeller le bon sens en musique; car le bon sens consiste à ne pas confondre les expressions, les genres et les styles divers.

Il nous reste à parler des appogiatures ou ornemens qu'on introduit dans un chant pour en augmenter l'effet, et surtout pour remplir dans des morceaux très lents la lacune produite par la brièveté du son de l'instrument. Ces appogiatures doivent toujours participer du caractère de la musique à laquelle on les joint; nous en avons développé les principes dans le préambule de la 17^{me} suite du premier volume de cet ouvrage. Elles doivent être subordonnées à l'emploi de tous les moyens que nous venons d'indiquer: ils sont assez nombreux et assez variés pour que l'élève en les récapitulant, n'accuse de stérilité ni son instrument ni son art, et pour que la vue de l'abondance de ses richesses, lui donne l'ardeur de travail avec laquelle il les fera valoir. Sans doute une aussi grande complication de recherches, d'observations, et de détails pour produire des effets larges et naturels pourra paraître une tâche impossible à l'élève déjà parvenu à un certain degré de talent. Nous ne dissimulons pas que l'illusion nécessaire pour obtenir du Piano l'effet des sons prolongés ne soit une conquête à laquelle doivent renoncer les artistes dont les études élémentaires et le jeu mécanique seraient en opposition trop forte avec les moyens indiqués pour arriver à ce but; car il faut pour qu'il y ait unité dans le jeu, que les mêmes principes qui conduisent à porter cette illusion dans les morceaux d'expression, dirigent aussi l'exécution de la musique brillante: ainsi donc,

l'élève qui commencerait par les éléments contenus dans le premier volume de cet ouvrage, y trouverait l'avantage de débuter dans la carrière, et de la parcourir tout entière, d'après des principes en harmonie avec les résultats qu'on a tâché d'obtenir. Il sentira même bientôt, comme plusieurs exécutants l'ont éprouvé, que l'habitude de style et d'expression puisée dans cette méthode se portera non seulement sur la musique touchante et pathétique, mais encore dans toute partie de la musique vive et brillante qui offrira quelques chants à rendre ou quelques sentimens à exprimer. Nous sommes fondés à croire qu'après une étude suivie de nos principes, il lui sera aussi difficile de s'en écarter, qu'il le serait à un élève d'une autre école d'y atteindre. Ajoutez à ces bases un phrasé distinct et accentué, qui soit toujours noble, élégant et large, un respect habituel pour la mesure qui fasse éviter l'alternative de trop brillanter l'instrument dans la musique vive, et de l'appesantir dans les morceaux lents, et vous aurez rendu le Piano à sa véritable destination, car son but, comme celui du chant proprement dit, est d'exprimer les diverses émotions de l'âme.

L'habitude prise de soutenir les sons pour l'imitation du chant, procure encore un avantage bien remarquable; elle augmente le volume du son, en même tems qu'elle en améliore la qualité. Un élève bien organisé s'accoutumera de lui même à soutenir à la fois après qu'elles auront été touchées, même dans les traits rapides, toutes les notes qui forment ensemble une harmonie régulière. De la réunion de toutes ces vibrations résulte une richesse de son qui fait plus que quadrupler les moyens naturels du Piano: nous nous sommes plus étendus sur ce sujet dans l'article DOIGTÉ de l'avertissement qui suit.

Le jeune pianiste qui voudra perfectionner l'art du chant, devra se choisir un modèle parmi les grands chanteurs de l'école d'Italie, le suivre pas à pas, réfléchir sur ses moyens pour juger les cas où ils peuvent s'appliquer exactement au mécanisme du Piano, et ceux où pour produire des effets semblables, il faut employer des moyens contraires. Les grands artistes dans les arts du dessin savent tous quels heureux résultats l'on peut obtenir de ces déceptions calculées qui altèrent les proportions et les formes des objets, dans la vue de les faire paraître ce qu'ils doivent être. Pourquoi dans le bel art de la musique renoncer aux illusions dont le génie a su agrandir les autres arts? Pourquoi se borner à faire dire pauvrement au Piano le peu que son mécanisme semble lui permettre de dire, sans chercher à l'initier dans les secrets de l'art par des illusions qui lui soient propres, et à étendre pour lui le domaine de l'expression et des effets dramatiques?

Nous prévoyons que ces principes pourront être taxés de singularité, peut-être même l'application en sera-t-elle regardée comme impossible par des élèves qui ne seront pas en état de les sentir et d'en tirer parti: ceux-là devront rester dans la route ordinaire. Notre but en publiant cet ouvrage, est de procurer à quelques jeunes artistes qui n'ont pas les moyens d'obtenir de bonnes lecons, une existance honorable, en les aidant à sortir de la route si facile et si défectueuse de ce qu'on nomme aujourd'hui talent d'exécution.

Quant à celui qui par état ou par goût veut faire une étude approfondie du Piano, s'il sent en lui le germe du talent, qu'il ôse entrer dans la voie que nous lui traçons et y marcher avec courage; il ne sera pas longtems sans éprouver combien elle est fertile en développemens d'un beau style, d'une élégance appropriée à tous les genres, et d'une grande et noble expression. Son succès est prouvé par l'expérience: nous pouvons assurer avoir entendu phraser et chanter avec tout l'art qui distingue les habiles chanteurs Italiens.

Tout ce que nous avons à faire observer sur le mécanisme de l'instrument est contenu dans les observations qui précèdent chaque suite élémentaire du premier volume, et chaque étude des deux volumes suivants.

Il resterait beaucoup de choses à dire sur la musique instrumentale en général, et sur les riches innovations que deux hommes de génie, HAYDN et MOZART y ont introduites, mais dont leurs imitateurs ont abusé. Privés de ce feu créateur qui donne de la vie à tout, ils ont produit une musique sans variété, sans expression et sans effets. C'est bien plutôt avec des masses qu'avec des détails qu'on obtient la diversité. Souvent de l'excès de la variété nait la monotonie, car l'abus des grands moyens harmoniques placés sans choix, produit l'uniformité; des effets toujours semblables fatiguent l'oreille, tourmentent l'âme, et laissent l'esprit dans une incertitude pénible, faute de masses distinctes aux quelles il puisse s'attacher. C'est ce que fait éprouver la diversité sans goût que l'on remarque dans les ornemens gothiques; il en est de même en musique. Les grands artistes en tous genres savent bien que le moyen de plaire, de frapper, d'émouvoir n'est souvent que l'art de bien choisir les sacrifices à faire à l'effet dramatique.

L'élève pour ne pas gâter son goût se gardera donc d'étudier indistinctement toute espèce de musique: celle d'HANDEL est la plus propre à perfectionner et à former l'oreille aux combinaisons de la science musicale; celle de CLEMENTI, de CRAMER, de DUSSEK offre aussi ces avantages et fournit au goût d'excellens modèles.

Nous pensons qu'un élève guidé par ce cours et dirigé, à défaut de maîtres, par des parents qui ne soient pas tout à fait étrangers à la musique, peut avoir acquis à dix huit ans toute l'exécution mécanique à laquelle il doit atteindre; mais ce bel aplomb qui n'exclut pas l'abandon du sentiment et de la grace, la chaleur sans emportement, l'énergie sans dureté, la vitesse sans precipitation, mais la noblesse du style, l'élégance sans manière, l'art de bien phraser, un tour de chant toujours pur, un bon goût d'ornemens et surtout la profondeur et la justesse de l'expression; voilà les qualités qu'on ne saurait avoir dans l'adolescence. Plusieurs sont le fruit de l'expérience et de la réflexion; il en est que la nature dispense; mais elle est rarement assez libérale, pour que de la réunion de ses dons naisse un talent original et créateur, qui sache s'ouvrir une nouvelle carrière et reculer les bornes de l'art.

AVERTISSEMENT

D'après le plan adopté et suivi pour cette méthode, toute personne initiée dans la connaissance de la musique pourra, quoiqu'étrangère au Piano, enseigner cet instrument et même donner du talent à tout élève, dont l'organisation et l'aptitude musicale favoriseront les progrès.

En annonçant un cours complet d'études pour le Piano depuis les premiers éléments jusqu'aux plus grandes difficultés, on ne s'attendra pas sans doute à ce que l'ouvrage renferme l'universalité de celles que l'instrument peut offrir, car les combinaisons en seraient infinies: nous avons voulu seulement présenter à l'élève les difficultés MÈRES, c'est-à-dire, celles d'où dérivent toutes les autres, et qui une fois surmontées mettront l'élève en état de les surmonter toutes; nous avons même multiplié les exercices pour ces difficultés fondamentales, afin de les faire travailler dans leurs développemens divers, mais sans chercher à créer des difficultés nouvelles. Sur un instrument aussi fécond que le Piano, aussi favorable au mécanisme, il sera plus facile d'innover et d'inventer des traits bizarres que de simplifier et d'ennoblir l'exécution.

Cet ouvrage est divisé en trois parties:

La Premiére intitulée élémentaire se compose des exercices par lesquels tout éléve doit nécessairement commencer. Ils sont divisés en dix sept Suites, dont chacune embrasse une ou plusieurs des difficultés fondamentales. Chacune de ces suites est un acheminement indispensable à l'étude approfondie et enchainée de ces mêmes difficultés qui se graduent et s'étendent dans les deux parties suivantes; car l'on a pu remarquer souvent qu'un trait difficile donné à l'étude et travaillé par échantillon, échappe entièrement à l'élève s'il se présente dans un autre ton, ou enclavé différemment. C'est pourquoi chacune des difficultés fondamentales traitées d'abord en abrégé dans les exercices élémentaires, est ensuite développée sous toutes ses faces dans une étude dont elle devient le sujet principal, et à la quelle les exercices préliminaires servent de préparation.

Le Seconde parties nommée intermédiaire est composée d'études faciles à la portée des commençants et croissant progressivement de difficulté.

La Troisiéme partie toujours progressive, arrive aux plus grandes difficultés de l'art, et contient outre quarante Etudes, des Fugues et autres morceaux dans un genre classique.

Chaque Suite du premier volume, chaque Etude des deux autres est précédée d'une instruction destinée à mettre l'élève en garde contre les habitudes vicieuses que chaque trait différent peut lui faire contacter. Ces instructions d'abord purement mécaniques, entrent dans la partie morale de l'art, et la font ressortir à mesure que la musique croissant en interêt et en difficulté, suppose dans l'élève de nouveau progrès

Quel que facile que soit le morceau qu'on offre à son travail, on s'est attaché, pour lui former le gout, à ce que ce morceau facile fut réellement de la musique, et ne ressemblât point à ces essais informes avec lesquels on croit souvent pouvoir commencer les enfans. C'est dans la même intention qu'on a taché de présenter des exemples de tous les genres connus de musique instrumentale ancienne et moderne, afin qu'en terminant ce cours, l'élève qui l'aurait suivi ne fut étranger à rien.

DU CHOIX D'UN INSTRUMENT.

Le choix d'un instrument pouvant influer sur les progrès des élèves doit être l'objet d'un soin particulier. Il faut proscrire les Pianos usés dont les touches produisent un espèce de claquement, ou ceux dont le clavier trop facile fait résonner la note dès que le doigt l'a effleurée, ou enfin ceux dont les touches enfoncent si peu, qu'elles ne comportent pas plusieurs degrés de pression, dont le son sec n'accusant point l'inégalite du toucher peut faire contracter ce défaut à un degré où il deviendrait irremédiable, et en même tems favoriser dans les doigts la molesse d'articulation. Un Piano bon pour rendre les grands effets de la musique est aussi le meilleur pour le travail; C'est celui à qui on peut beaucoup demander pour beaucoup obtenir. Ses touches fermes sans être dures, enfoncent d'autant plus qu'on les attaque davantage, et par conséquent donnent toujours la preuve de l'égalité ou de l'inégalité du toucher; c'est sur cette seule espèce de Piano que les grands artistes se trouvent à l'aise.

POSITION DU CORPS.

La Position la plus commode aux habitudes du corps chez une personne bien faite est toujours la meilleure. On doit s'asseoir au milieu du clavier pour le parcourir sans peine des deux mains, et ne se placer ni trop près ni trop loin du Piano, mais à la distance nécessaire pour que le bras puisse passer facilement devant le corps dans les traits de mains croisées. Il ne faut pas que les coudes soient plus élevés que la main posée sur le clavier. L'ancienne méthode qui prescrit le contraire est vicieuse; d'abord elle fait élever le poignet et tomber les doigts perpendiculairement comme des marteaux sur les touches, ce qui ôte à la main l'aplomb qui ne résulte que de l'appui du pouce et du cinquième doigt; ensuite, elle empêche de diriger la main à volonté; enfin, elle communique une dureté et un sautillement inévitables.

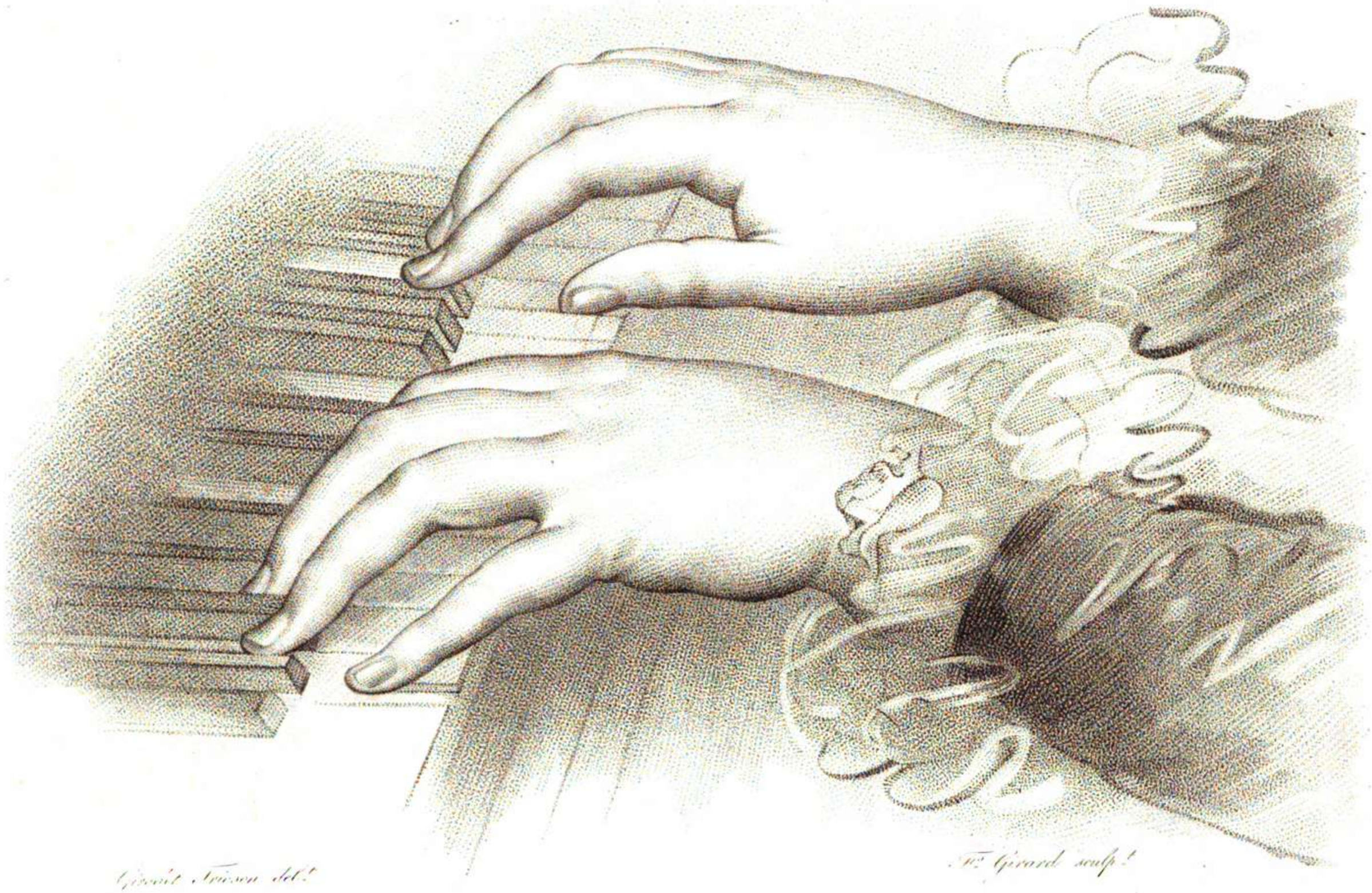
Les mains posées sur le clavier doivent donc être un peu plus élevées que les coudes. Ceux-ci ne seront pas serrés contre le corps, mais libres de favoriser l'extension ou le rapprochement des bras, lesquels doivent ne faire aucun autre mouvement, excepté lorsque les parties se croisent soit à droite soit à gauche, ou lorsqu'on doit prendre une nouvelle position sur le clavier.

La hauteur du siège doit être calculée de manière que les mains étant posées sur les touches, les deux parties du bras forment un angle à peu près droit, le coude étant à quelques pouces en avant de la ligne perpendiculaire qu'on tirerait de l'épaule. Il sera bon de soutenir les pieds des enfans pour que le corps ne perde pas son aplomb.

C'est ici le cas de signaler cette caricature devenue trop commune qui fait manifester l'expression par des balancemens affectés et des mouvemens ridicules. Une observation attentive nous a prouvé que lorsque le sentiment est concentré dans l'ame qui l'éprouve, l'expression en devient d'autant plus profonde et pathétique qu'on lui interdit toute manifestation extérieure autre que celle du BIEN JOUER.

10527446

10527446



Girard Troisson del.t

Fr. Girard sculp.t

POSITION DE LA MAIN.

En examinant le dessin que nous donnons ici fait par un grand maitre d'apres des mains bien posées sur le clavier, on observera que le pouce doit être en entier étendu sous l'index, et que non seulement aucune de ses phalanges ne doit produire d'angle saillant, mais qu'au

i en fera

. mais

rcle,

die,

pi he.

c/

e

a pa

qu'elle a résonné pour en prolonger la vibration, soit en s'étendant moëlleusement sur une succession de notes sans les quitter; ce procédé est un des secrets de la grande exécution, et il est vrai de dire que le Piano joué ainsi, change absolument de qualité et d'effets.

Bayerische Staatsbibliothek München

10527446

POSITION DE LA MAIN.

En examinant le dessin que nous donnons ici fait par un grand maitre d'apres des mains bien posées sur le clavier, on observera que le pouce doit être en entier étendu sous l'index, et que non seulement aucune de ses phalanges ne doit produire d'angle saillant, mais qu'au contraire le pouce doit décrire dans son milieu une légère courbe rentrante, ce qui en fera gracieusement ressortir le bout en dehors de la main qui sera légèrement arrondie, mais point bombée comme dans la vieille methode. Les doigts ne décriront point un cercle, mais ils seront doucement allongés; la seconde phalange seulement sera un peu arrondie, afin que ce soit la partie charnue du bout du doigt et non l'ongle qui pose sur la touche. Le cinquième doigt étant le moins long sera le plus étendu, puisqu'il lui faut non seulement atteindre à la longueur des autres, mais encore former avec le pouce le double point d'appui de la main.

Les deux mains doivent être assez enfoncées dans le clavier pour que les doigts se posent sur les touches noires sans déranger en rien la position de la main. Le poignet ne décrira de courbe ni convexe ni concave, et restera dans sa position naturelle qui, si l'on tirait une ligne horizontale appuyée sur les premières phalanges de la main, placerait le poignet six ou sept lignes plus bas que ces phalanges.

DU DOIGTÉ.

Le meilleur doigté est toujours celui qui conserve aux belles mains la grace que la nature leur a donnée, et qui embellit les autres. C'est encore celui qui fait exécuter les difficultés avec le plus de facilité et le moins de mouvemens possible.

Plusieurs des doigtés que nous avons chiffrés pourront paraître étranges à des élèves inhabiles; mais les grands professeurs remarqueront que tous nos doigtés sont calculés de manière à corriger les plus grands defauts de l'instrument; le martelé, la sécheresse, l'exiguïté du son, defauts qui le rendent en général peu propre à exprimer les émotions de l'ame et les grands effets de la musique. On n'y peut parvenir qu'en doigtant de manière à soutenir ensemble le plus longtems qu'on le pourra les notes formant une harmonie régulière, ou seulement agréable à l'oreille, afin d'augmenter par la réunion de plusieurs vibrations le volume de son du Piano. L'experience prouve que par cette méthode, non seulement on peut quadrupler la masse du son, mais encore améliorer sa qualité de toute la différence qu'il y a entre un son obtenu par la seule action du marteau et un son prolongé par la durée des vibrations et par la PRESSION de la touche. L'exiguité du son vient de ce que les touches ne sont pas SENTIES mais FRAPPÉES. Les doigts, alors, sont privés d'un sens qui agit réellement sur la touche. La grande quantité de son, dépend donc de l'art avec lequel on sait, par un bon doigté, soutenir la note, soit en la pressant fortement après qu'elle a résonné pour en prolonger la vibration, soit en s'étendant moëlleusement sur une succession de notes sans les quitter; ce procédé est un des secrets de la grande exécution, et il est vrai de dire que le Piano joué ainsi, change absolument de qualité et d'effets.

Bayerische Staatsbibliothek München

10527446

C'est aussi qu'avec un doigté intelligent qu'on peut lier parfaitement toutes les notes qui doivent être liées dans un trait bien chanté, et imiter les accens de la voix; mais pour arriver à ce but on doit faire usage de toutes ses ressources, c'est pourquoi nous faisons toujours employer les cinq doigts de chaque main, contrairement à l'ancienne méthode qui laissait presque toujours le cinquième et souvent le quatrième oisifs.

Nous indiquerons comme moyens de conserver une main bien placée et un bon doigté l'attention de ne jouer, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à une certaine habileté, que de la musique parfaitement sous les doigts, et bien écrite pour l'instrument. Celle de Clémenti et de Cramer a particulièrement ce mérite. Haydn, Mozart et Beethoven, qui offrent d'ailleurs une foule de beautés supérieures, ne pourraient être étudiés et travaillés par un élève, sans que la position de la main n'en fut tout-à-fait dérangée. La nécessité de recourir à des doigtés bizarres pour exécuter sur le piano des traits qui ne sont pas conçus pour le Piano, nuirait infailliblement à la qualité du tact, à la souplesse de la main et à l'égalité des doigts. Il en est ainsi de la tenue de la partition qui obligeant à faire s'il se peut toutes les parties d'un orchestre., exige des doigtés absolument vicieux, des renversemens qui déplacent la main à chaque instant et la rendent pour jamais inhabile à la belle manière de jouer. L'étude d'Handel, lorsque l'élève pourra l'entreprendre, est celle de toutes qui la lui fera le plus surement acquérir; mais jusqu'à ce que l'élève ait triomphé des premières difficutés et pris possession du clavier, il doit se borner aux exercices préliminaires du premier volume de cet ouvrage. Il ne doit commencer les études faciles du second volume que lorsqu'il jouera régulierement les sept premières suites de la première partie. Trois heures d'étude par jour, divisées en deux séances, suffiront à un enfant de sept ans pour le faire parvenir à ce point dans le cours d'une année.

Nous conseillerons de ne pas chercher à développer trop tôt dans les enfans le germe de l'expression: il faut avoir l'age des passions pour les exprimer. La singerie du sentiment est ridicule et choquante; elle peut d'ailleurs donner par la suite un gout faux et exagéré; elle peut nuire au développement d'une expression véritable, et même d'une exécution régulière. On laissera donc l'élève s'occuper uniquement, jusqu'à son adolescence, du mécanisme de son jeu et des diverses nuances indiquées dans la musique qui sera l'objet de son travail journalier.

Quant à l'élève deja habile avant de connaitre cet ouvrage, s'il veut réformer quelque vice dans la position de sa main, et parvenir à plus de souplesse et d'égalité dans les mouvemens des doigts, ou à une meilleure qualité de tact, il fera bien de travailler assidument une partie des exercices préliminaire, mais il sentira qu'il ne lui suffit pas d'étudier le mécanisme de l'instrument: L'observation, les comparaisons, les méditations solitaires sur son art peuvent lui rendre utile même le repos.

CLASSIFICATION DES MOUVEMENS

Et explication des termes employés dans la musique.

L'usage de mettre en Italien les termes nécessaires à l'exécution de la musique, nous a fait juger qu'il était indispensable de traduire ici les uns et les autres, et d'en donner la classification.

Les mouvemens primitifs en commençant par les plus lents sont:

Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto.

Il n'y a que cinq mouvemens principaux, tous les autres n'en sont que des modifications, et même dans les mouvemens primitifs il y a un vague qui tient primo aux différentes écoles, secondo à la manière différente dont chacun sent le même morceau de musique; de là vient que la tradition des auteurs anciens finirait par se perdre sans l'ingénieuse invention du Métronome de Maëlzel qui perpétue l'exactitude des mouvemens voulus par les compositeurs.

Largo.....	Mot à mot, **Large** – est le plus lent de tous les mouvemens.
Grave.....	Mot à mot **Grave, pesant**, – en est un dérivé. Il est un caractère en même tems qu'un mouvement. Les anciens auteurs l'employaient fréquemment.
Adagio.....	Mot à mot **Posément, doucement, commodément.**
Lento.....	**Lent, lentement**, mais moins que l'Adagio.
Larghetto..	Diminutif de **Largo** et son dérivé. Il est le moins lent des mouvemens qui précèdent et se classe peu avant l'**Andante**.
Andante...	Mot à mot **Allant**. L'école Italienne le classe à peu près du mouvement du Larghetto. L'école Allemande le classe presque **Allegretto**. par l'addition du mot **Sostenuto**, l'**Andante** devient une sorte d'**Adagio** non troppo.
Andantino..	Dérivé d'**Andante**. Tous les diminutifs Italiens signifient **moins**; ainsi **Larghetto** moins lent que **Largo**. **Andantino** moins **Allant** qu'**Andante**. **Allegretto** moins vif qu'**Allegro**: l'usage conforme des anciens maîtres d'Italie s'y est conservé; mais les modernes en Allemagne et en France ont l'usage contraire, de sorte qu'ils donnent à l'**Andantino** plus de mouvement qu'à l'**Andante** et le font précéder immédiatement l'**Allegretto**.
Allegro....	Mot à mot **Gai** – est le premier des mouvemens vifs.
Allegretto..	Diminutif signifie **Gaieté**–plus modéré et moins vif qu'**Allegro**.

Vivace } ..... { **Vivo**	Mot à mot **Eveillé** } ont en musique la même signification. C'est un mouvement { **Vif** } plus animé qu'**Allegro** et moins que **Presto**.
Presto	Mot à mot **Vite, promptement** – est un mouvement très vif.
Vivacissimo...	Superlatif de **Vivace**. Encore plus vite et plus animé que **Presto**.
Prestissimo...	Superlatif de **Presto** – le plus vite qu'il sera possible de jouer.

Mouvemens qui spécifient le caractère particulier de certains morceaux de musique.

Cantabile.....	Mot à mot - **Qui peut se chanter** – s'applique aux chants d'un caractère expressif ou gracieux. Comme mouvement il se classe entre le **Larghetto** et l'**Andante**.
Arioso.....	Plus lent que **Cantabile** en ce qu'il s'applique à un chant plus soutenu et plus développé.
Tempo giusto.	C'est-à-dire le tems le plus aproprié au rhythme de la phrase, car chacune en a un qui lui est particulier, et que la finesse du tact du musicien peut seule lui faire apprécier avec justesse. On pourrait classer le **Tempo giusto** avec l'**Allegro moderato**.
Moderato.....	**Modérément**-employé seul pour caractériser un mouvement, il signifie ni vite ni lent. Joint à une autre qualification il en modifie le mouvement.
Comodo.....	Mot à mot **Commode, aisé**. L'un et l'autre sont litteralement des **Tempo giusto**.
Tempo di minuetto	Mouvement modéré sans lenteur. Chez les anciens Tems de Menuet.
Pastorale.....	S'applique à la musique d'un caractère naïf, à la musique champêtre. Son mouvement est **Andante con moto**.
Siciliana.....	Mot à mot **Sicilienne**. Mouvement très accentué entre l'**Andantino** et l'**Allegretto**.
Maestoso.....	Majestueusement avec largeur quoique sans lenteur. moins vif que l'**Allegro** modérato. Dans l'école moderne on presse toujours trop ce mouvement.
Non tanto sostenuto.	Mot à mot **Pas trop soutenu** – s'applique aux morceaux d'un caractère élevé et qui inclinent vers une lenteur que l'on veut tempérer.
Senza lentezza.	Mot à mot **Sans lenteur** – peut être assimilé à **Andante con moto**.
A piacere.....	Mot à mot **à volonté**. c'est à dire suivant que le morceau inspire celui qui l'exécute.
Risoluto.....	Mot à mot **Résolu, déterminé**. Mouvement bien marqué et qui sans être vif appartient pourtant à l'**Allegro**.

I. P.

Alla Polacca ou Polaca — **Polonaise** — Mouvement de danse Polonaise tenant de l'Allegro moderato. Rhythme très marqué; on le joue habituelement trop vite.

Alla Zingaresa — Mouvement de danse Bohémienne vif et marqué.

Gigua — Mot à mot **Gigue**. Mouvement de danse. La Gigue des anciens Auteurs se joue Comodo.

Chaconne — Ancienne danse d'Italie. La mesure en est très marquée et le mouvement Allegro moderato assai.

Passacaille — Est une espèce de Chaconne d'un mouvement plus lent et d'un caractère Affettuoso.

Allemande — L'Allemande des anciens auteurs est d'un caractère grave tenant du vieux menuet, et non vive et légère comme on la danse aujourd'hui. C'est pour les compositions d'Handel que nous indiquons les quatre mouvement ci-dessus.

Alla breva alla capella — Mouvements fort vif à deux tems. Ils s'emploient spécialement dans la musique d'église.

Rondo — Mot à mot **Rondeau**. — Dénomination d'un caractère et non d'un mouvement. Le Rondeau tient en général de l'Allegretto ou de l'Andantino.

Les dénominations suivantes sont des genres et non des mouvemens, si ce n'est dans la musique des anciens auteurs où elles sont mises seules.

Preludio — **Prélude.**	**Aria** — **Air.**
Fantasia — **Fantaisie.**	**Arietta** — **Ariette.**
Capricio — **Caprice.**	**Canzone** — **Chanson.**
Fuga — **Fugue.**	**Canzonetta** — **Chansonette.**
Canone — **Canon.**	**Variazione** — **Variations.**

Expressions que l'on emploie pour caractériser certains morceaux sans y joindre de mouvemens primitifs:

Maestoso. A piacère. Risoluto. Senza lentezza.

Moto agitato ou agitato — Mot à mot **Mouvement agité**; indique une expression vive et passionnée et un mouvement Allegro.

Con moto — Mot à mot avec mouvement et chaleur.

Con Velocita Veloce.....	Mot à mot **Avec vitesse, légereté.** - tient de l'Allegro assai.
Lentarella....	**Avec lenteur** - Mouvement entre le Larghetto et l'Andante.
Mosso.....	**Mu, touché, ému, avec émotion.** Le mouvement participe du caractère du morceau.
Animoso.....	Mot à mot **Hardi, Courageux** indique en musique un mouvement Animé, Résolu, tenant de l'Allegro.
Scherzando.. Scherzo..... Scherzoso...	**En se jouant, en folatrant.** Ces trois mouvemens sont Vifs et Allegro. L'école Allemande les emploie comme Menuet.
Affettuoso....	Mot à mot **Affectueux**, s'applique aux mouvemens d'un caractère gracieux et doux. Son mouvement participe de l'Andante, de l'Andantino et du Moderato.
Grazioso.....	Mot à mot **Gracieux**, avec grace comme le précédent.

Expressions qui modifient les mouvemens primitifs et peuvent s'appliquer à tous.

Molto..... ou di molto; assai	**Beaucoup, très.** - Ces deux mots sont synonimes: l'on dit également Allegro assai ou Allegro di molto: Adagio assai ou Molto Adagio. Dans ce cas Allegro devient Presto, et Adagio devient Largo, et si le compositeur ne les a pas marqués ainsi c'est qu'ils ne pouvaient pas s'adapter au genre de mesure qu'il employait; car l'on mettra Adagio di molto plutôt que Largo à un morceau très lent à trois tems; et Allegro di molto plutôt que Presto à un morceau à quatre tems, surtout s'il est d'un caractère passionné.
Non troppo.. Non tanto ... Non molto....	**Pas trop**..... **Pas tant**..... **Pas beaucoup** Ces trois qualifications sont à peu près semblables; elles tempèrent les mouvemens primitifs. Ainsi Allegro non troppo devient Allegro moderato: Adagio non tanto un Larghetto ou Andante.
Quasi..... Vicino a.....	**Presque** **Près de** Allegro quasi presto - Larghetto vicino al Andante.
Piu tosto.....	**Plutôt** s'emploie comme Quasi - Allegretto: più tosto Allegro devient un Allegro moderato.
Moderato.....	**Modéré, posé** - sert à tempérer tous les mouvemens.

Expressions qui caractérisent les mouvemens vifs et particulièrement l'Allegro.

Energico	Energique, avec éclat.
Strepitoso	Plein de bruit, avec force.
Ardamente	Ardamment, avec passion.
Con ardore	Avec ardeur.
Accelerato	Accéléré, avec hâte.
Con anima	Avec ame, avec ardeur.
Brioso / Con brio	Avec gaieté.
Pomposo	Avec pompe, éclat.
Grandioso	Avec majeste, noblesse.
Spiritoso	Avec feu, vivacité.
Con spirito	Avec esprit, vigueur.
Con fuoco / Fuocoso	Avec feu, énergie.
Impetuoso	Avec impétuosité.
Brillante	Brillamment.
Allegramente	Gaiement.
Giocoso	En se jouant, gaiement.

Expressions qui caractérisent les mouvemens lents et particulièrement l'Adagio et l'Andante.

CARACTÈRES PASSIONNÉS.

Appassionato	Passionné.
Patetico	Pathetique.
Dramatico	Dramatique.
Pietoso	Avec pitié, compassion.
Lugubre	Lugubre, Sombre.

CARACTÈRES TOUCHANS.

Espressivo / Con espressione	Avec expression.
Tenere / Con tenereza	Avec tendresse.
Dolente	Tristement.
Dolorosa / Con dolore	Douloureusement.
Flebile	Tristement, en se plaignant.
Mesto	Avec tristesse.
Piangevolemente	En pleurs.
Lagrimoso	En larmes, en déplorant.
Lamentoso	En se lamentant.

SUITE DES CARACTÈRES TOUCHANS.

Lamentabile	Lamentable.
Languando / Languante / Languido	En languissant.

CARACTÈRES GRACIEUX ET DOUX.

Dolce / Con dolcezza	Doux, avec douceur.
Con delicatezza	Avec délicatesse.
Innocentemente	Innocemment.
Simplice ou Con simplicita	Avec simplicité.

CARACTÈRES DIVERS.

Largamente	Largement.
Tranquillamente	Tranquillement.
Sostenuto	Soutenu.
Senza ornamenti	Sans ornemens.

Termes qui expriment les divers nuances de la musique.

Piano	Doux — Abréviation.	*p.*	
Pianissimo	Très doux	*pp.*	
Dolce	Doux	Dol.	
Con dolcezza	Avec douceur	Con dol.	
Crescendo	En augmentant	Cres.	
Crescendo poco a poco	En augmentant peu à peu.		
Mezzo forte	A demi fort	Mez *F.*	
Poco forte	Un peu fort	Poco *F.*	
Forte	Fort	*F.*	
Fortissimo	Très fort	*FF.*	
Rinforzando	En renforçant	Rf.	
Sforzando	En renforçant — Abrév:	Sf.	
Decrescendo	En diminuant	Decr	
Calando	idem	Cal.	
Diminuando	idem	Dimin.	
Mezza voce	A demi voix	Mez V.	
Sotto voce	Sous la voix, tres doux.		
Scemendo	En diminuant	Sce.	
Smorzando	En s'éloignant	Smorz.	
Mancando	En mourant		
Morrendo	id	Mor.	
Perdendo Perdendosi	En se perdant, s'évanouissant.		

Termes qui expriment la manière de jouer certains traits.

Affrettando	En pressant		
Ritardendo	En retardant — Abrév:	Ritard.	
Rallentando	En ralentissant	Ral.	
Legato	Lié	Leg.	
Staccato	Détaché	Stac.	
Puntato	Pointé, piqué.		
Ben marcato	Bien marqué.		
Ben articulato	Bien articulé.		
Martellato	Martelé.		
Pizzicato	Piqué	Piz.	
Arpegio	En arpegio.		
Flautato	Flûté, adouci.		
Sciolto	Délié, dégagé.		
Tenuto	Tenu.		
Stiracchiato Straccinato	En trainant.		
Espresivo	Avec expression : — Abrév:	Esp	
Più forte	Plus fort	Più *F.*	
All'octava	A l'octave	8ª.	
Alla terza	A la Tierce	3ª.	

Termes relatifs à la manière de lire la musique selon qu'elle est écrite.

Da capo	Retournez au commencement.		
Da capo sin al fine	Recommencez et allez jusqu'à fin.		
Al segno 𝄋	Allez au signe.		
Al segno sin al 𝄐	Depuis le signe jusqu'à 𝄐.		
Maggiore	Majeur.		
Minore	Mineur.		
Ad libitum	A volonté sans s'assujetir à la mesure.		
Tacet	Silence.		
Trio tacet	Ne jouez pas le trio.		
Trillo	Cadence.		
Cadenza	Point d'orgue.		

Colla parte	Suivre la partie indiquée.
Octava alta	Octave plus haute.
Octava bassa	Octave plus basse.
Loco	A la place marquée.
Unissono	A l'Unisson.
Senza tempo	Sans mesure, à volonté.
Tutti	Tous les accompag^{ts} jouant.
Come sopra	Comme ci-dessus.
Come primo	Comme premièrement.
Tasto solo	Pendant un point d'orgue ou une Pédale une seule note de l'accompag^{t} se fait entendre.
Volti si volti Volti subito	Tournez vite.
Simile	De même,
Tempo robato	Manière d'anticiper d'une mesure sur l'autre et d'arriver exactement avec la fin de la mesure qui termine la phrase chantante. Mot à mot Dérobé.

Prima	Finir ici la première fois.
Seconda	Finir ici la seconde fois.
Accelerando Il Tempo	Pressez la mesure.
Piu stretto	Plus vite.
Primo tempo	Revenez à la mesure primitive.
L'istesso tempo	La même mesure.
Solo	La seule partie récitante jouant.
Bis	Dites deux fois
Alternativamente Alternativo	Alternativement.

Signes pour les nuances.

Enflez le son jusqu'au fort.

Diminuez le son jusqu'au piano

Faites de suite la double nuance

Chacune des notes qui portent ce signe doit recevoir une pression plus forte.

Signe de renvoi.

Point d'orgue

tr ∼ + Trois signes de trillo ou cadence.

Brisé sur la note qui porte ce signe.

Baissez la pédale qui lève les étouffoirs.

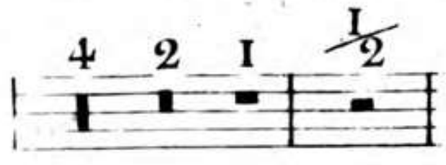
Relevez la pédale.

Le trait renfermé entre ces deux barres pointées doit être dit deux fois comme s'il y avait BIS.

Signes de la première reprise d'un morceau, idem de la seconde et signe final pour ne point recommencer la reprise.

Détachez chaque note marquée d'un point.

Détachez avec plus de mordant.



Poses à compter, valeur de sept mesures: la barre qui pose sur les trois lignes vaut quatre mesures; celle qui est posée en large et au dessous de la quatrieme ligne vaut une mesure et celle posée en large au dessus de la troisième ligne vaut une demi mesure.

10527446

TABLE
De la Première Partie.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES.

Suites	Page.		Nombre d'Exercices
1re.	2.	Exercices de notes sous les doigts sans dépacer les mains	93
2e.	10.	_____ de gammes dans tous les tons	137
3e.	32.	_____ variés sur la gamme	77
4e.	58.	_____ exigeant le déplacement de la main et Batteries diverses pour l'assouplir	113
5e.	82.	_____ pour augmenter le développement et le mouvement de la main	88
6e.	111.	_____ en Arpeggios	20
7e.	120.	_____ sur les Octaves	21
8e.	125.	_____ de Tierces	49
9e.	140.	_____ pour l'équilibre des deux mains par les Arpeggios et les traits de mains croisées	29
10e.	152.	_____ de notes tenues pour l'indépendance des doigts	105
11e.	168.	_____ de Quartes, de Sixtes et d'Accords	41
12e.	178.	_____ de notes pointées et de tems coupés	34
13e.	190.	_____ de Syncopes	23
14e.	200.	_____ de notes coulées et détachées pour varier l'exécution des traits	20
15e.	206.	_____ de cadences et tremendo	71
16e.	222.	_____ de petites notes	47
17e.	232.	Exemples d'Appogiatures. Aria del Signor Zingarelli avec quatre variantes	4
			972 Exercices

10527446

PREMIERE PARTIE.

EXERCICES PRÉLIMINAIRES.

Ire. SUITE D'EXERCICES.

Exercices de notes sous les doigts pour les deux mains sans changement de position, pour ne pas déplacer la main.

OBSERVATIONS.

L'usage ordinaire de faire commencer les élèves par des gammes, ne me parait pas bon, en ce qu'elles exigent le déplacement de la main par le passage du pouce, avant que l'élève ait pris, pour ainsi dire, possession de l'instrument, c'est-à-dire, avant que sa main y soit posée selon les règles, et que les cinq doigts aient acquis la facilité de mouvemens, nécessaire à avoir pour bien passer le pouce et déplacer la main. Une autre faculté qu'on doit acquérir avant de faire la gamme, est celle de faire du pouce et du cinquième doigt de chaque main deux points d'appui, qui puissent soutenir les notes touchées, et donner ainsi de la sureté à la main, de l'égalité et du liant dans le mouvement des doigts. Lorsque l'élève devient plus fort, cette faculté de ne pas quitter certaines notes lui donne l'avantage de doubler le volume du son du Piano, en faisant durer les vibrations. L'élève ne passera donc aux Gammes, qu'après avoir vaincu les difficultés de cette première suite d'exercices, bornés de la tonique à la quinte. Il placera sa main de la manière indiquée dans l'avertissement de cet ouvrage, et conservera invariablement cette position. Il étudiera chaque trait fort lentement, et tiendra avec soin, pendant toute leur durée, les notes touchées par le pouce et le cinquième doigt. Il touchera la note avec fermeté, sans pourtant la taper. Ce n'est qu'avec un tact ferme, que le jeu acquiert du mordant, et ce brillant énergique qu'il ne faut pas confondre avec le sautillement que souvent on nomme très improprement LÉGÈRETÉ. La dureté dans le toucher ne doit pas être prise pour de la fermeté, et le défaut de taper ne doit pas être confondu avec l'avantage de sentir fortement la touche. La vigueur qu'on doit chercher, il faut la trouver tout entière dans la main, et non dans aucuns mouvements violents du poignet ou du bras. Ceux-ci sont le résultat de la roideur; l'élève l'évitera soigneusement en suspendant son travail aussitôt qu'elle se fera sentir.

La nécessité d'étudier lentement, et en appuyant chaque note, est connue de tous les grands talens: c'est ainsi qu'ils se METTENT EN DOIGTS, et ils prouvent en cela que jouer lentement est la plus sûre méthode pour apprendre à jouer vite.

L'élève étudiera d'abord chaque exercice séparément; puis il les enchaînera l'un à l'autre, et il en résultera une contrariété et une diversité de mouvemens, fort utiles à l'indépendance des des doigts entre eux, et à l'accord des deux mains. Les sept premiers numéros, et les numéros 19, 20, 21, 22, 24, 28, 47, 48, 56, 66, doivent être plus spécialement pratiqués.

10527446

I.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13. 14. 15.

16. 17. 18.

19. 20. 21.

22. 23. 24. 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.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

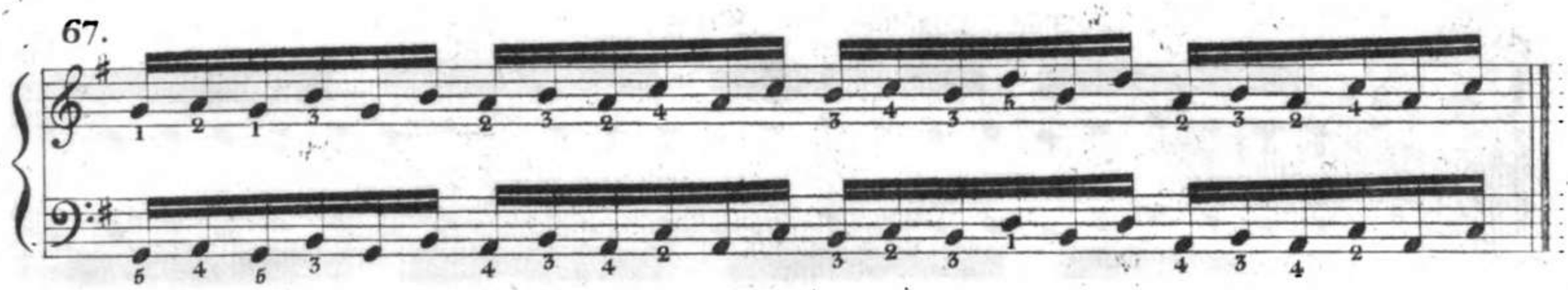
10527446

OBSERVATIONS.

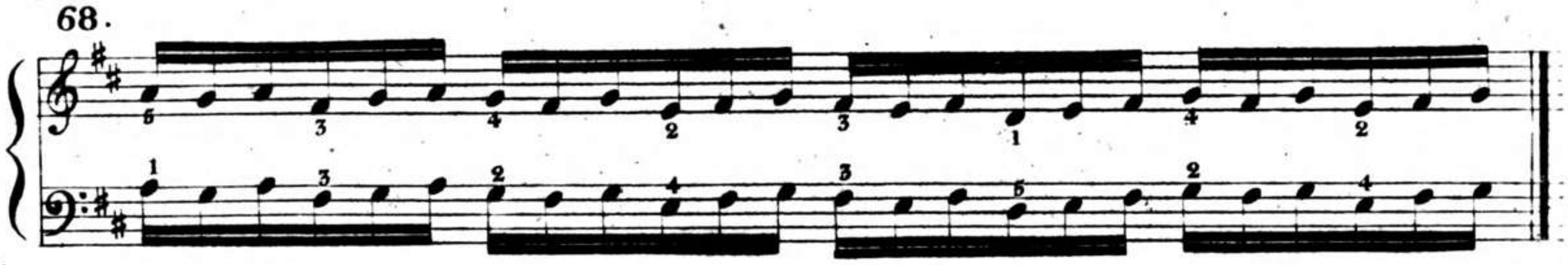
L'Elève ne doit passer aux Gammes que lorsque le mouvement des doigts étant parfaitement libre, ils pourront, rassemblés sur les touches, se mouvoir indépendamment l'un de l'autre. Si la main avait de la roideur elle augmenterait par le passage du pouce nécessaire à la Gamme. Les exercices suivants ont pour but de faire vaincre la difficulté de jouer sur les touches noires, qui n'en devient une que par le mélange des touches auxquelles on les joint. Il faut, lorsque le pouce est posé sur une touche noire, que la main s'avance dans le clavier de manière à conserver la même position régulière qu'on à indiquée; mais on sent qu'alors, le doigt frappant la note blanche plus près du milieu où elle est fixée, le parfait équilibre de la touche n'existe plus, et que pour la faire résonner, il faut que le doigt la frappe avec plus de force qu'il ne fait les touches noires ou les blanches, prises à leur extrémité.

Les numéros 71, 72, 73, 77, 78, 82, 87, de cette première suite sont bons pour s'exercer à cette difficulté.

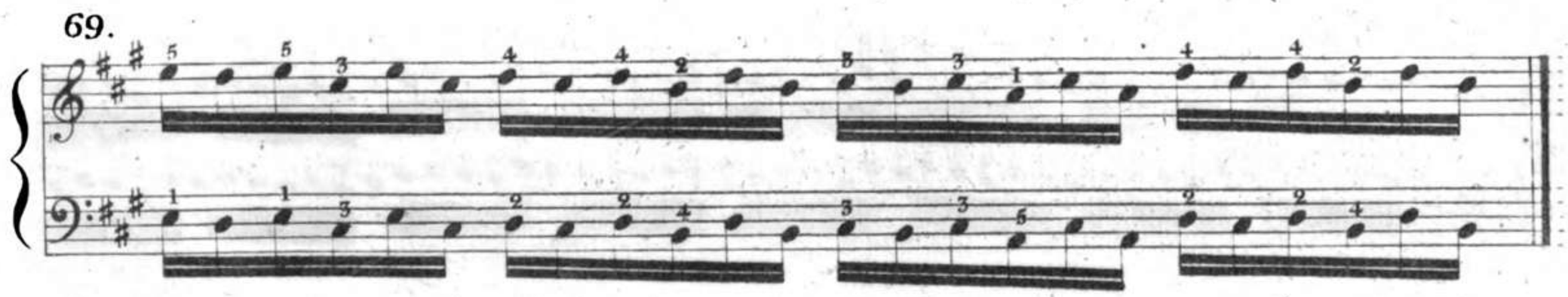
67.



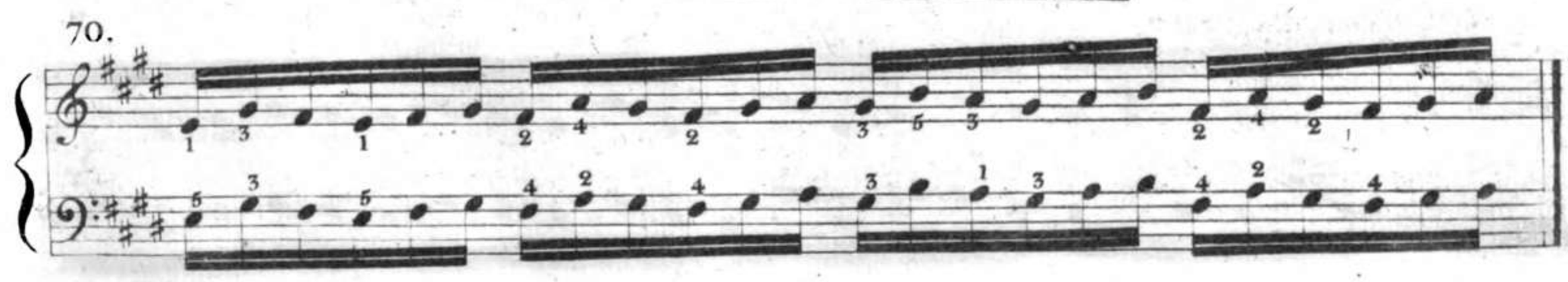
68.



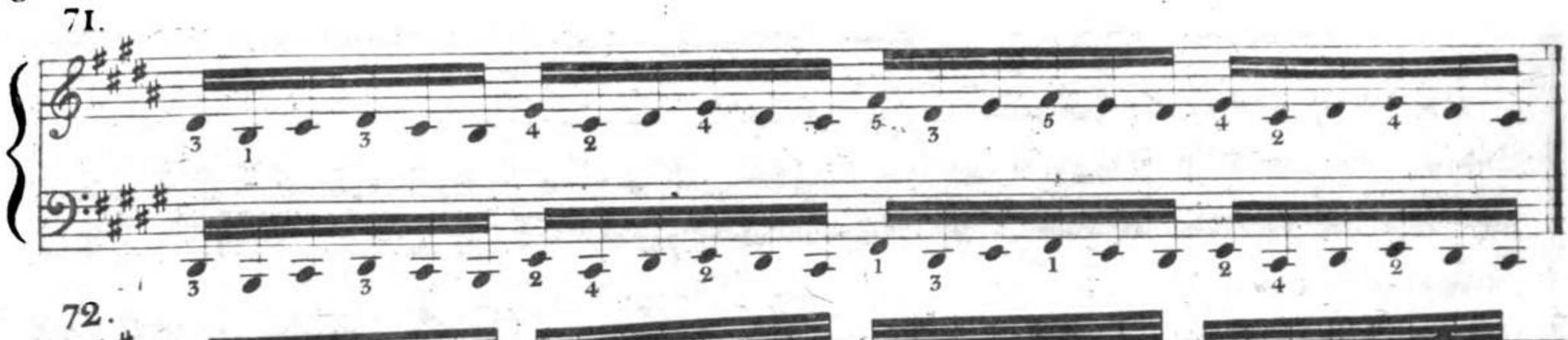
69.



70.

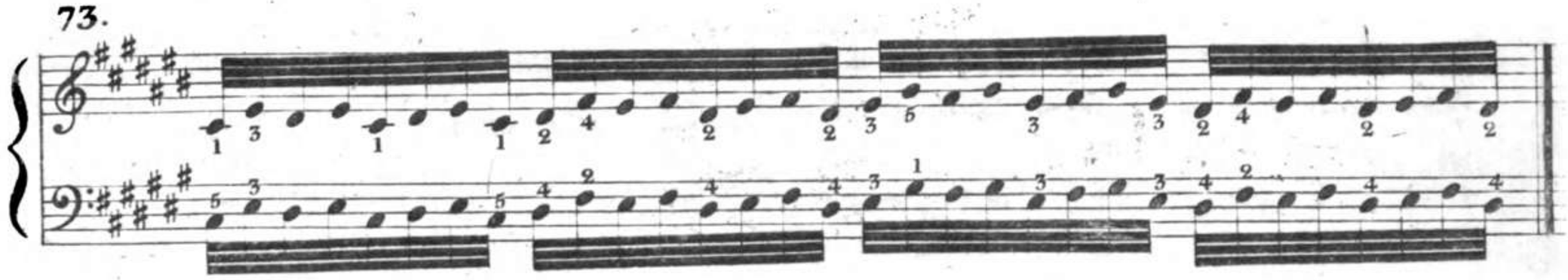


71.

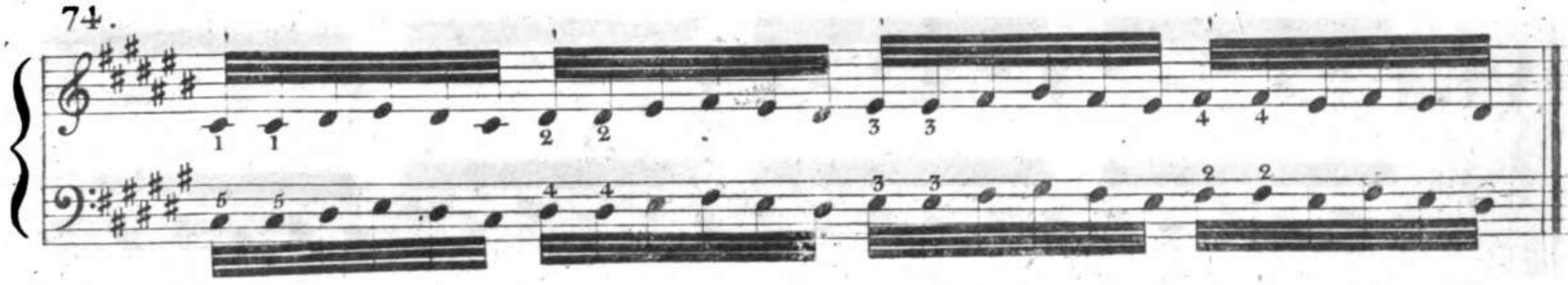


72.

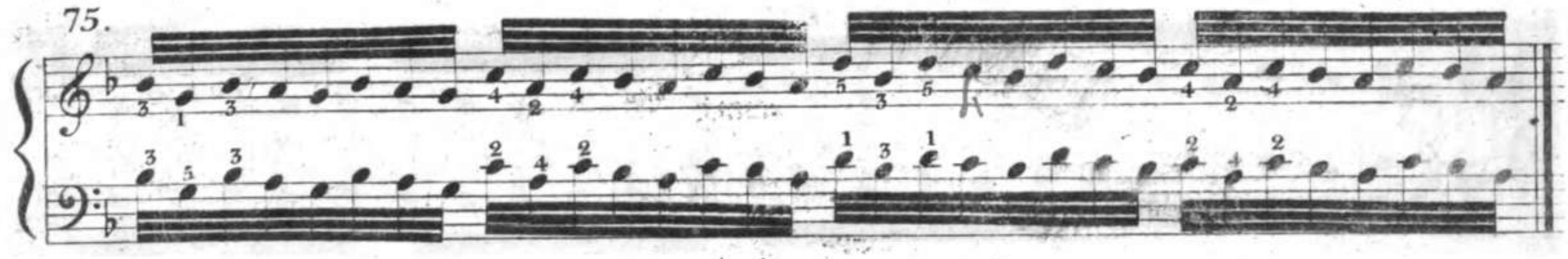
73.



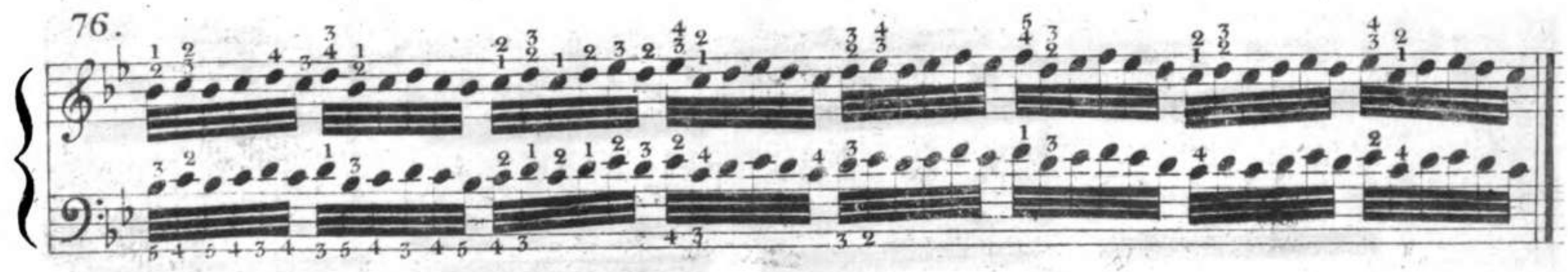
74.



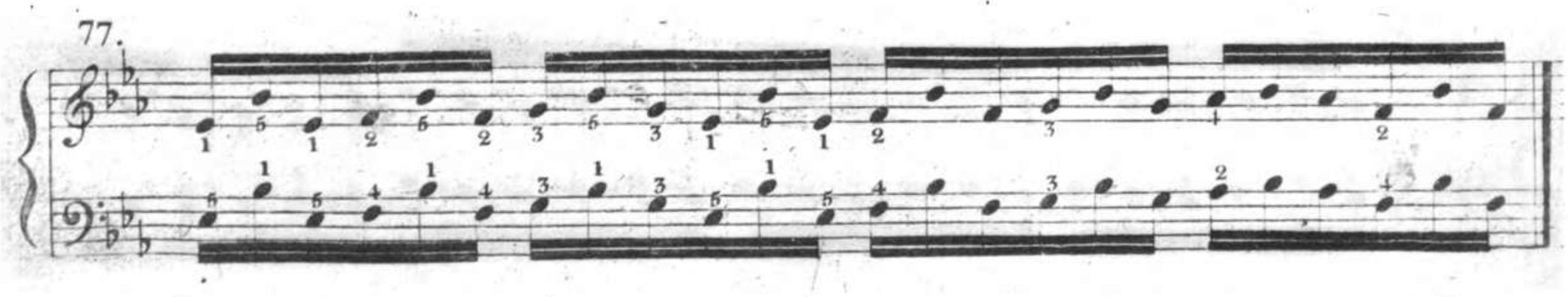
75.



76.



77.



78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

2de. SUITE D'EXERCICES.

Exercices de Gammes dans tous les tons.

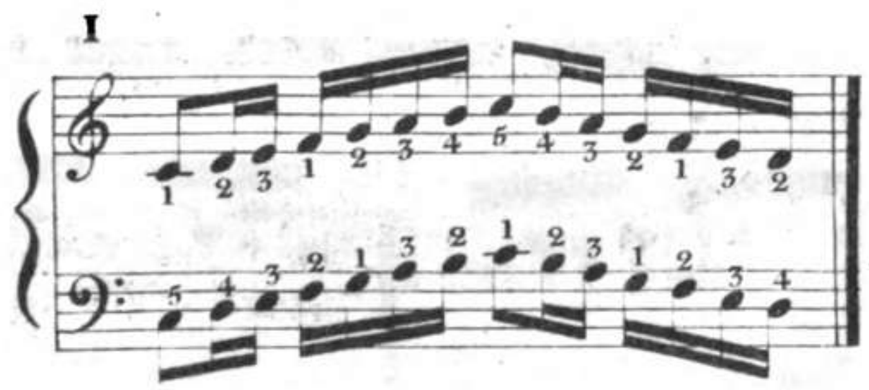
OBSERVATIONS.

Il faut pour bien faire la Gamme que le pouce passe sous les autres doigts de manière à ce que la position de la main n'en soit point changée, et que l'espace de tems qui doit s'écouler entre les notes où le pouce doit passer, ne soit pas prolongé par l'effet de ce mouvement; qu'enfin ce doigt, malgré ses proportions et sa position differentes, se meuve d'une manière égale aux autres; et pour cela, il doit être toujours étendu presque sous l'index, et décrire une légère courbe qui fasse ressortir le bout du pouce en dehors de la main. En surveillant soigneusement cette position, tous les traits seront plus faciles, et l'on évitera ce vice, trop commun, de faire saillir la seconde phalange du pouce, ce qui lui donne la forme d'un crochet, et est aussi désagréable à la vue que nuisible à une bonne exécution. Ce travail est, de tous, le plus important pour le bon mécanisme du jeu. On aura soin, dans une Gamme de main droite, de tenir le troisième doigt sur la note, jusqu'à ce que le pouce ait frappé celle qui la suit; et dans une Gamme de main gauche, le pouce ne quittera la note qu'il a frappée qu'après que le troisieme doigt aura touché la sienne.

Les exercices précédents ont dû diminuer déjà la faiblesse naturelle aux quatrièmes et cinquièmes doigts; on la surveillera dans l'étude des Gammes, où les notes touchées par ces deux doigts, doivent avoir une force et une netteté égales aux autres, et les mêmes moyens de soutenir la note aussi longtems.

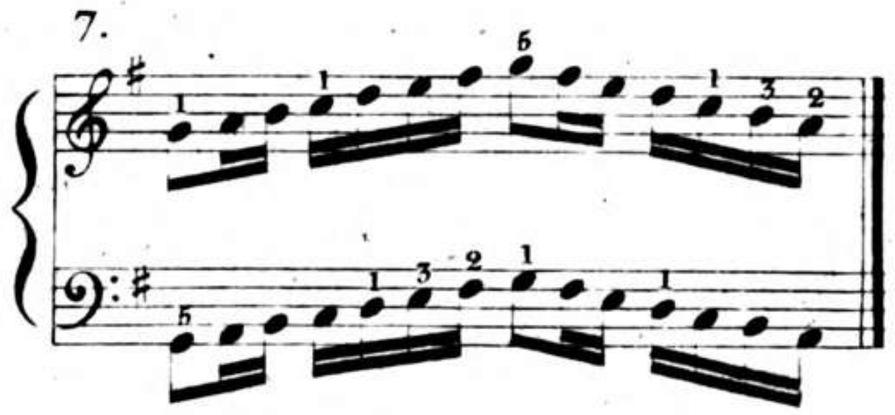
I

Gamme En Ut Majeur.



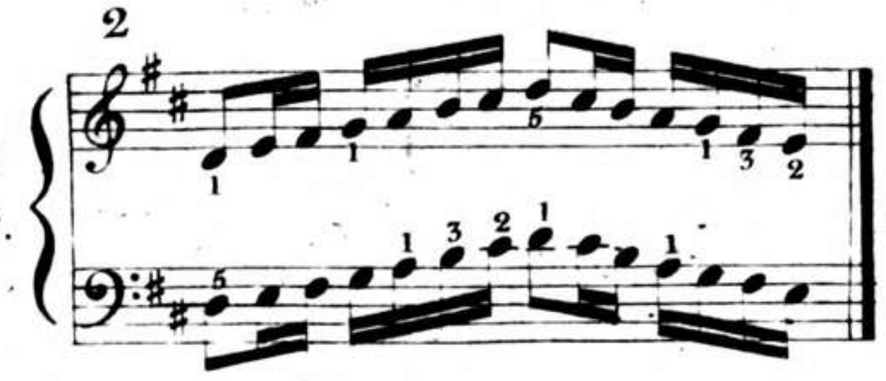
7.

Gamme En Sol Majeur.



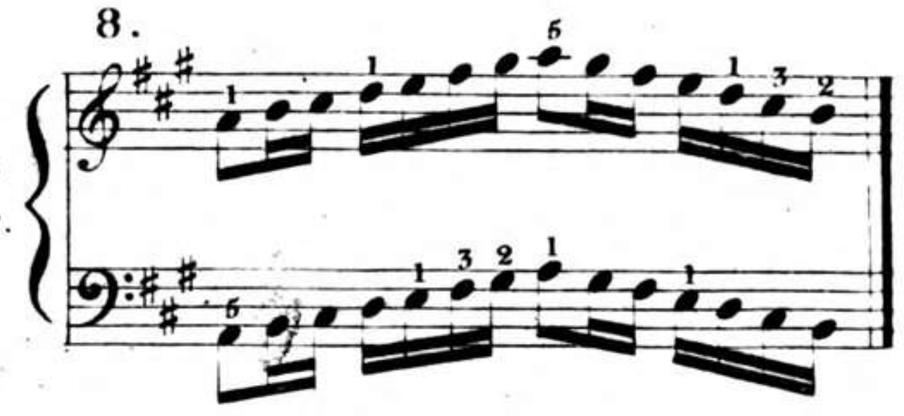
2

En Ré Majeur.



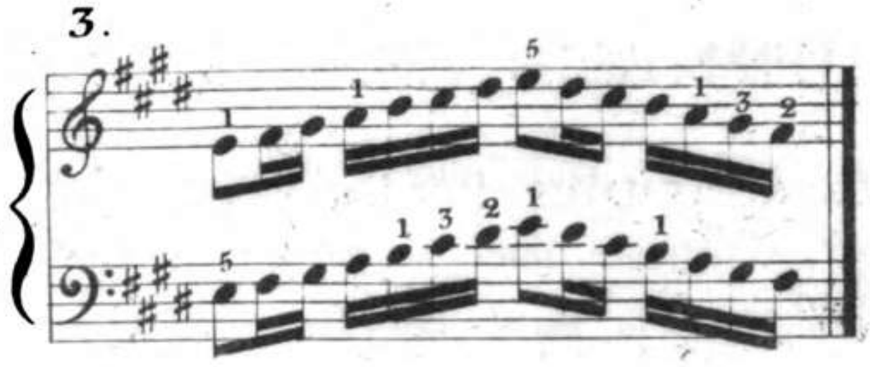
8.

En La Majeur.



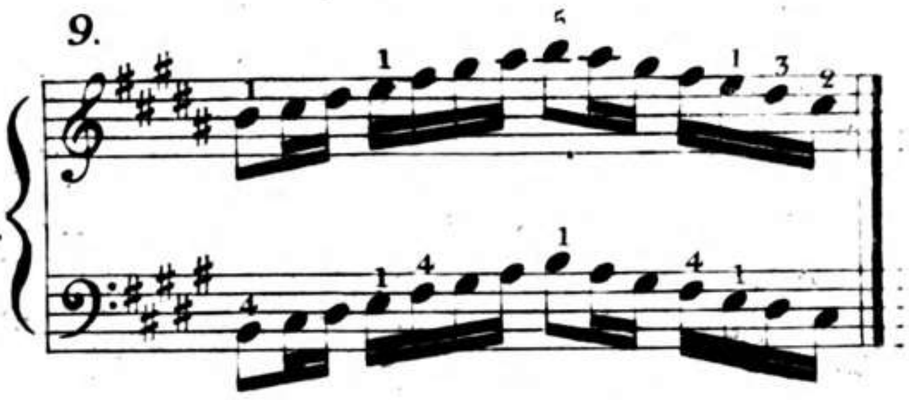
3.

En Mi Majeur.



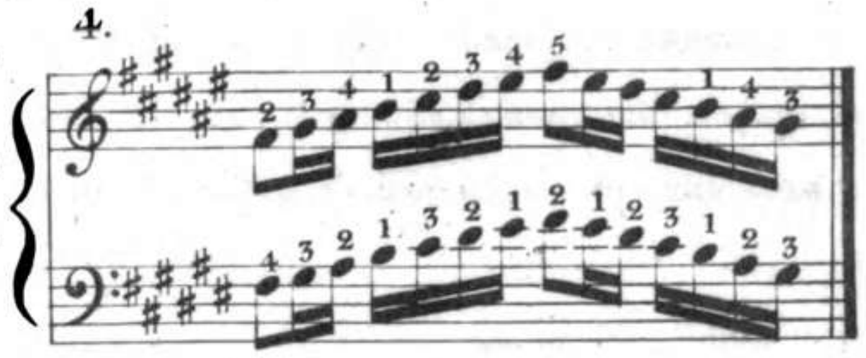
9.

En Si Majeur.



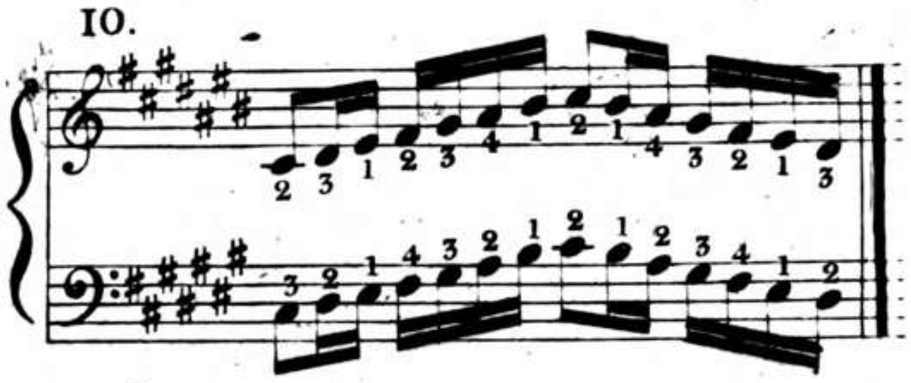
4.

En Fa♯ Majeur.



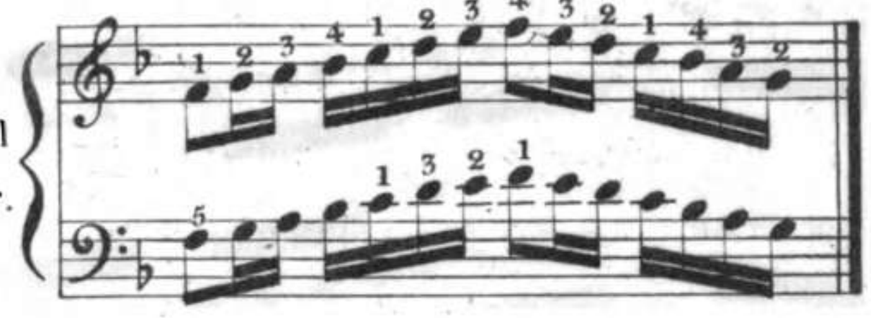
10.

En Ut♯ Majeur.



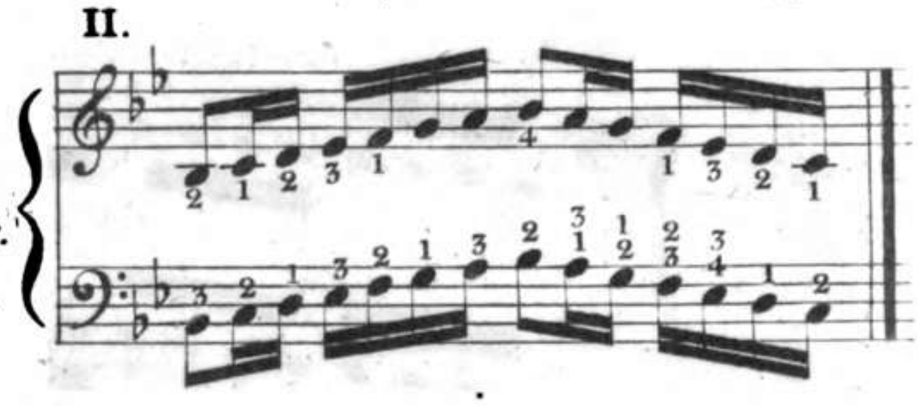
5.

En Fa Naturel Majeur.



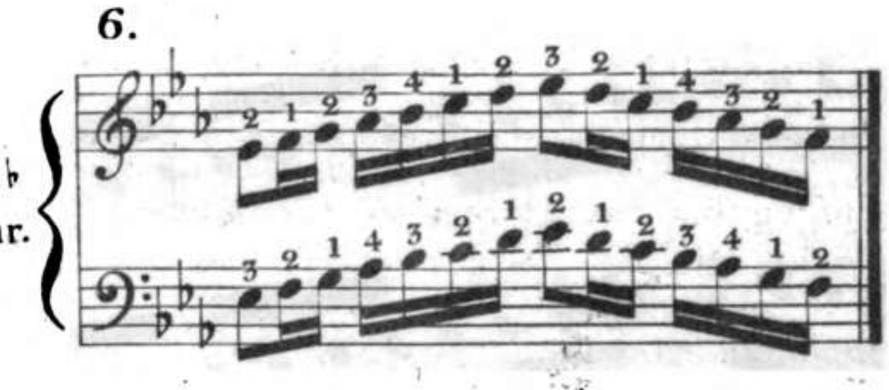
11.

En Si♭ Majeur.



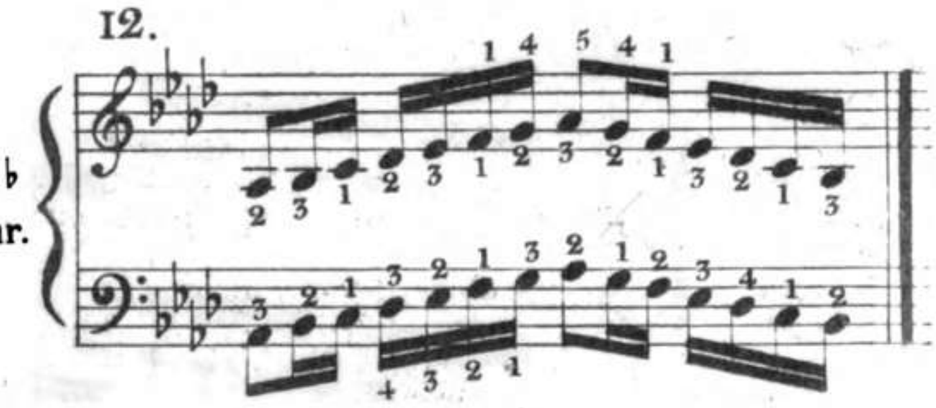
6.

En Mi♭ Majeur.



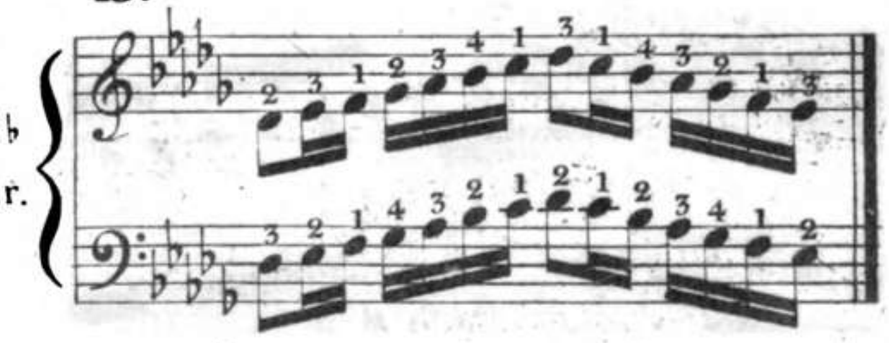
12.

En La♭ Majeur.



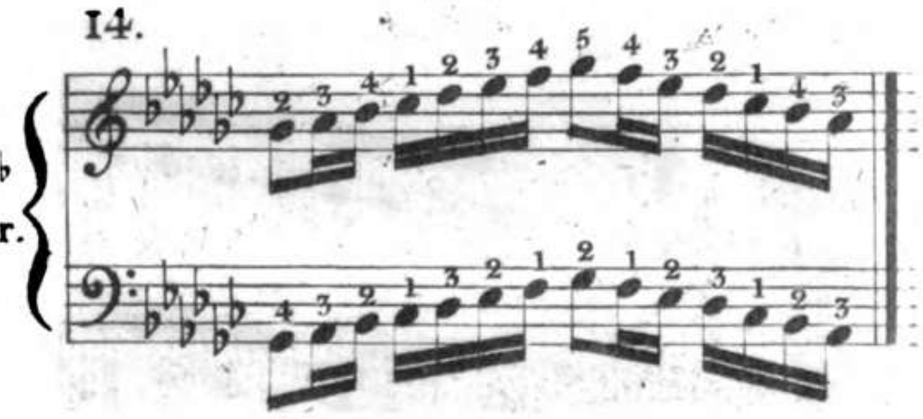
13.

En Ré♭ Majeur.



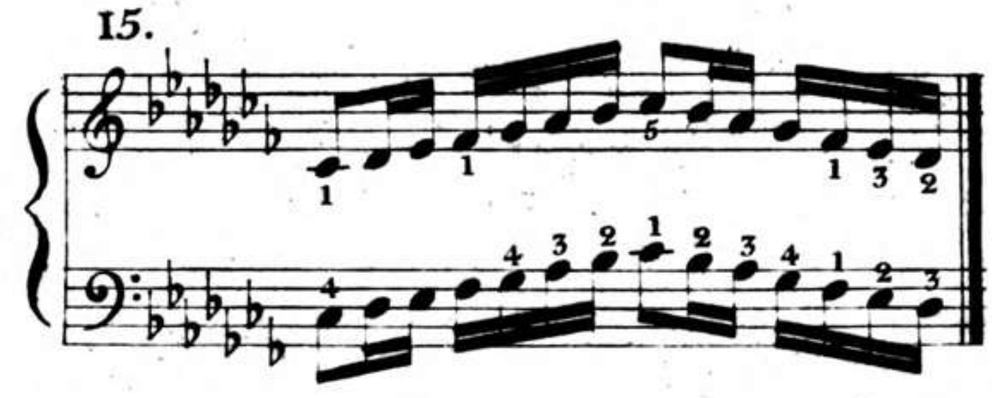
14.

En Sol♭ Majeur.



15.

En Ut♭ Majeur.

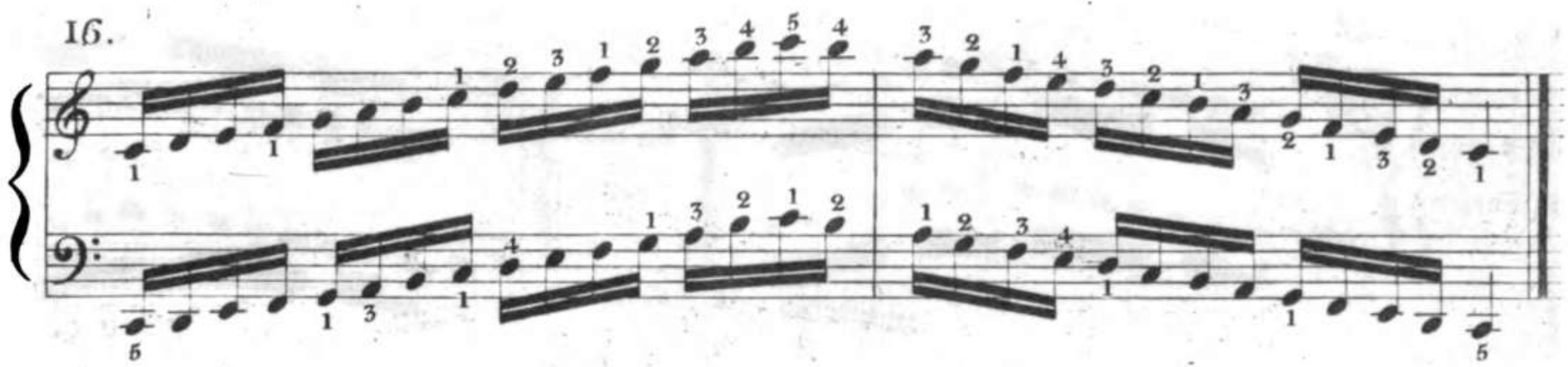


Observations.

Les Gammes suivantes, montant deux octaves, offrent trois fois à l'élève la difficulté du passage du pouce. Il faut que sa main soit invariable dans sa position, et que surtout il évite les mouvemens du poignet, qui donneraient à la main un balancement nuisible à l'égalité que tous les doigts doivent avoir, et empêcheraient la force et le moelleux qu'on doit pouvoir mettre dans les Gammes. L'étude de ces doubles Gammes, non interrompues dans tous les tons, servira aussi à donner aux jeunes élèves la connaissance du clavier, par la nécessité où ils seront de trouver promptement la note qui commence une Gamme, laquelle est à des intervalles variés de celle qu'ils finissent.

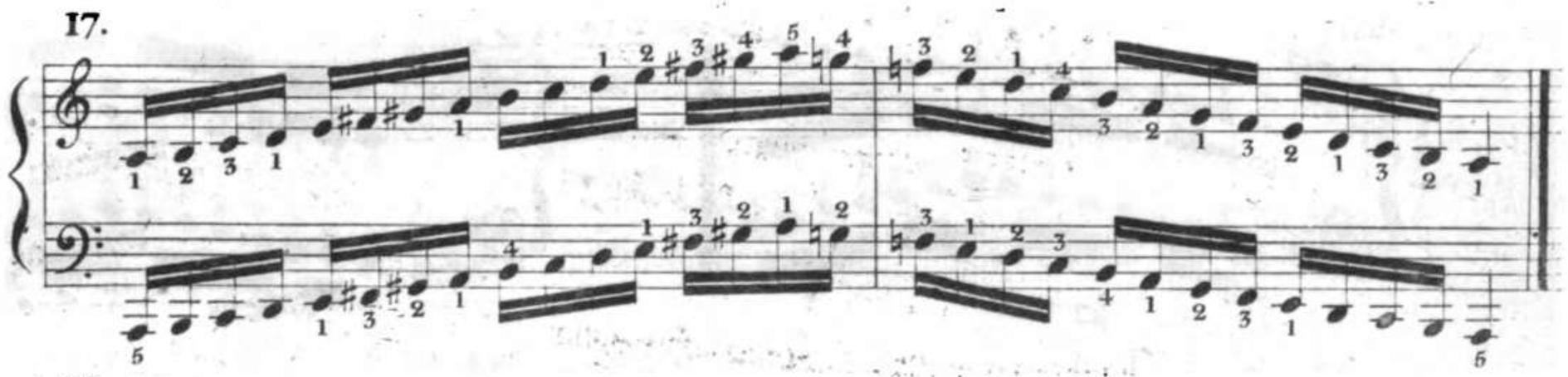
16.

En Ut Majeur.



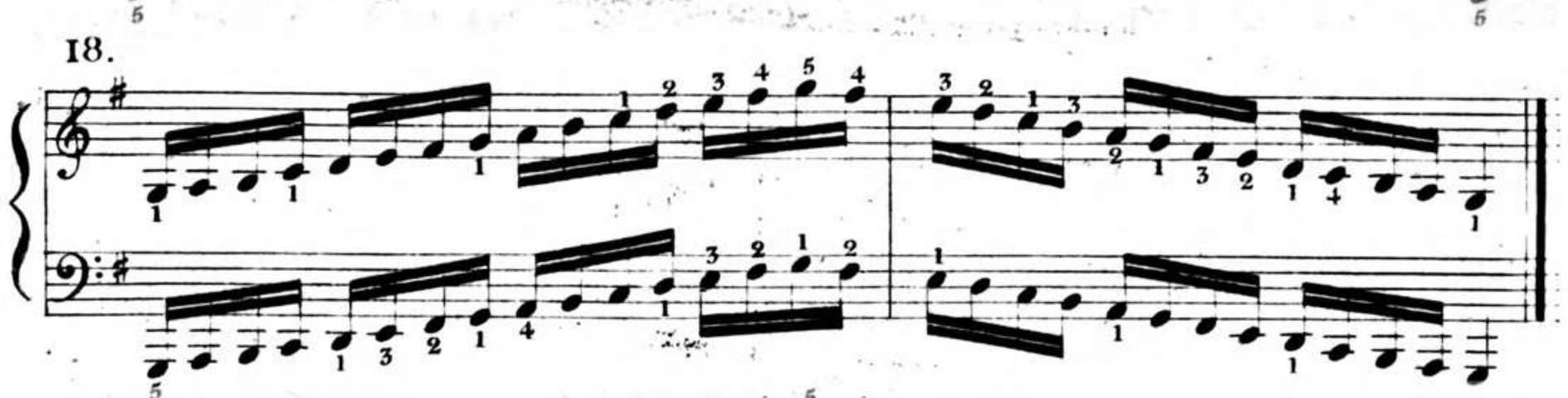
17.

En La Mineur.



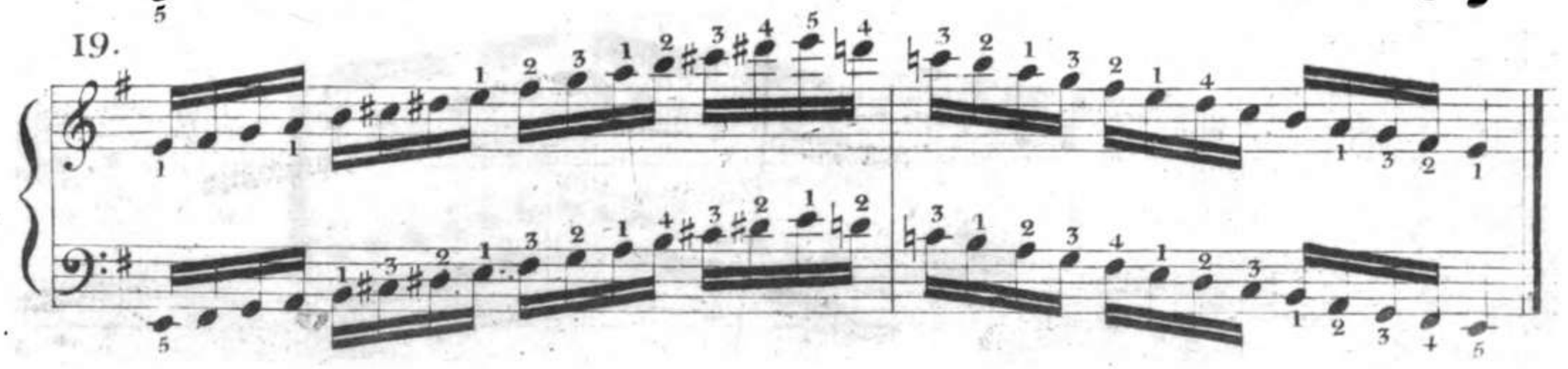
18.

En Sol Majeur.



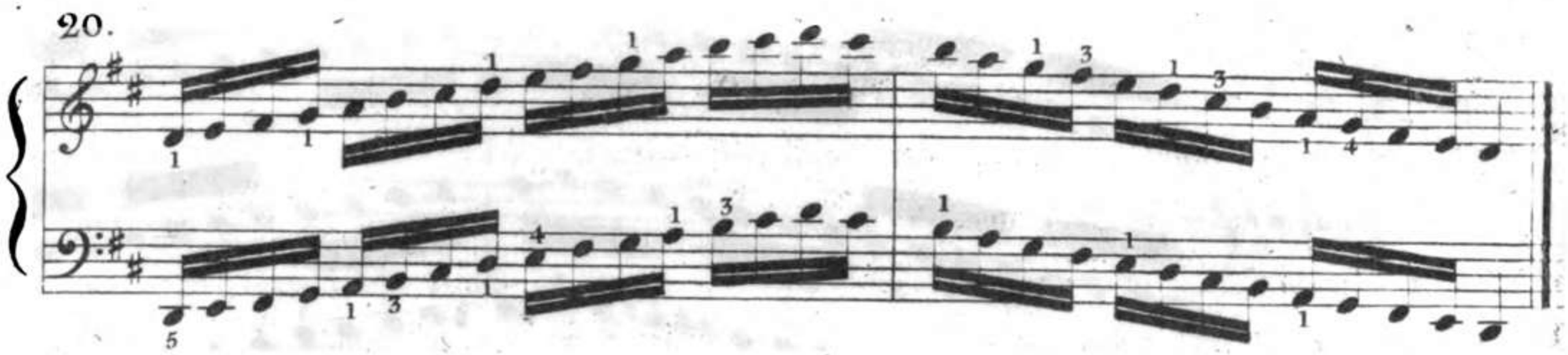
19.

En Mi Mineur.



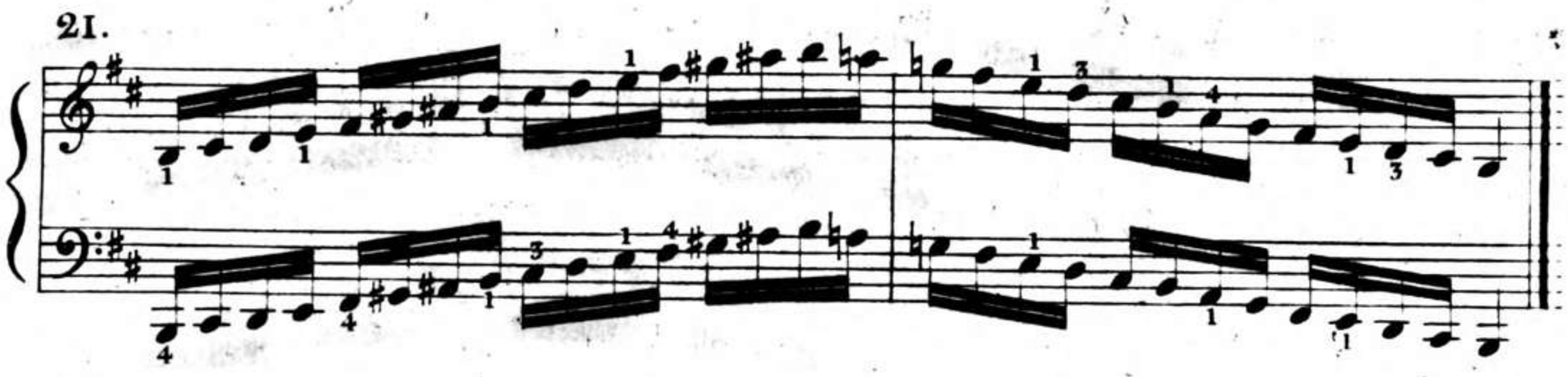
20.

En Ré Majeur.



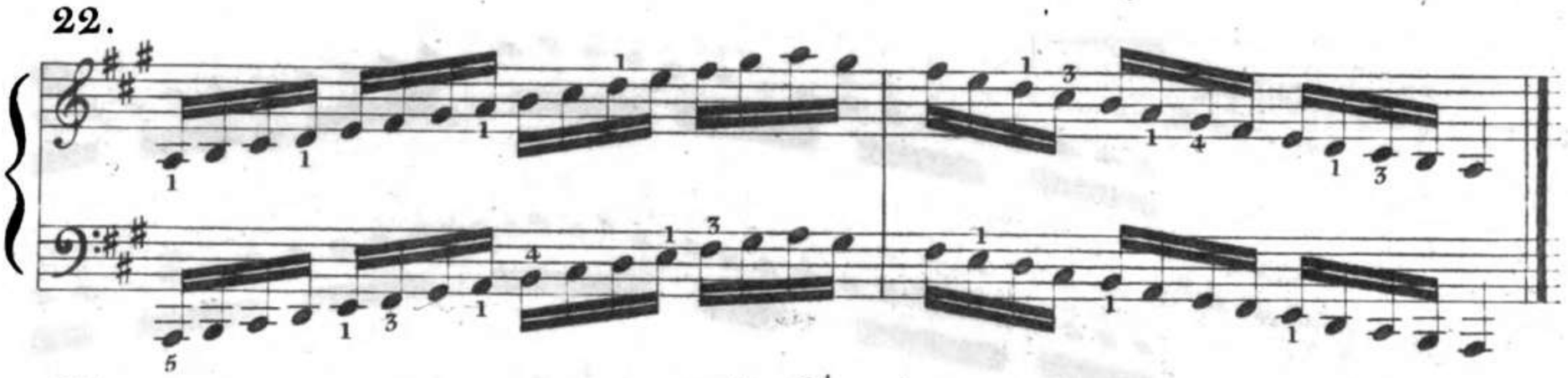
21.

En Si Mineur.



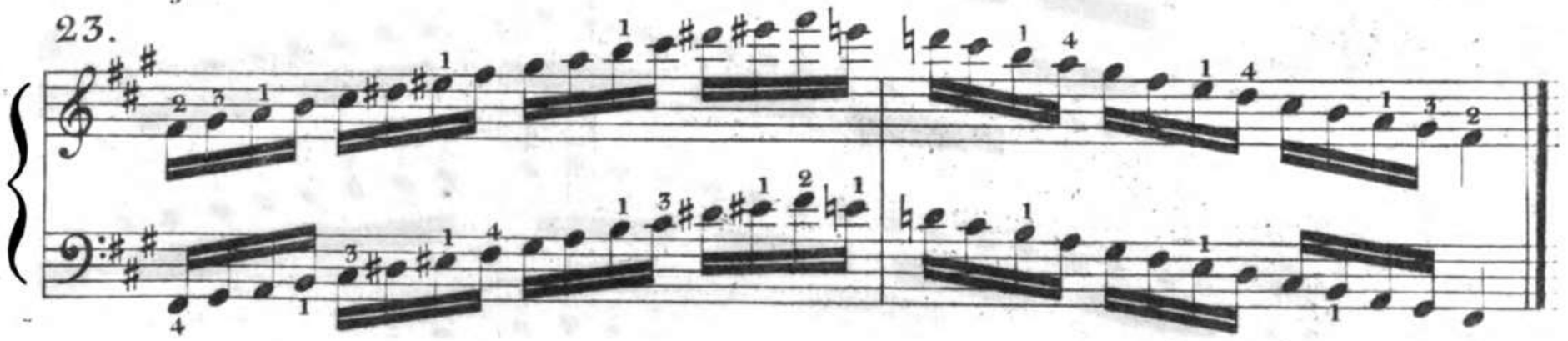
22.

En La Majeur.



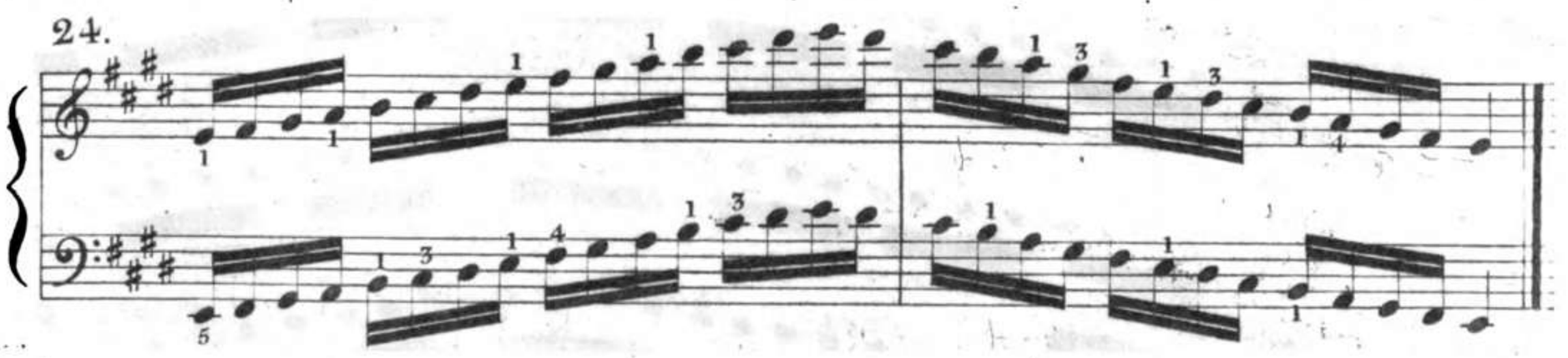
23.

En Fa♯ Mineur.



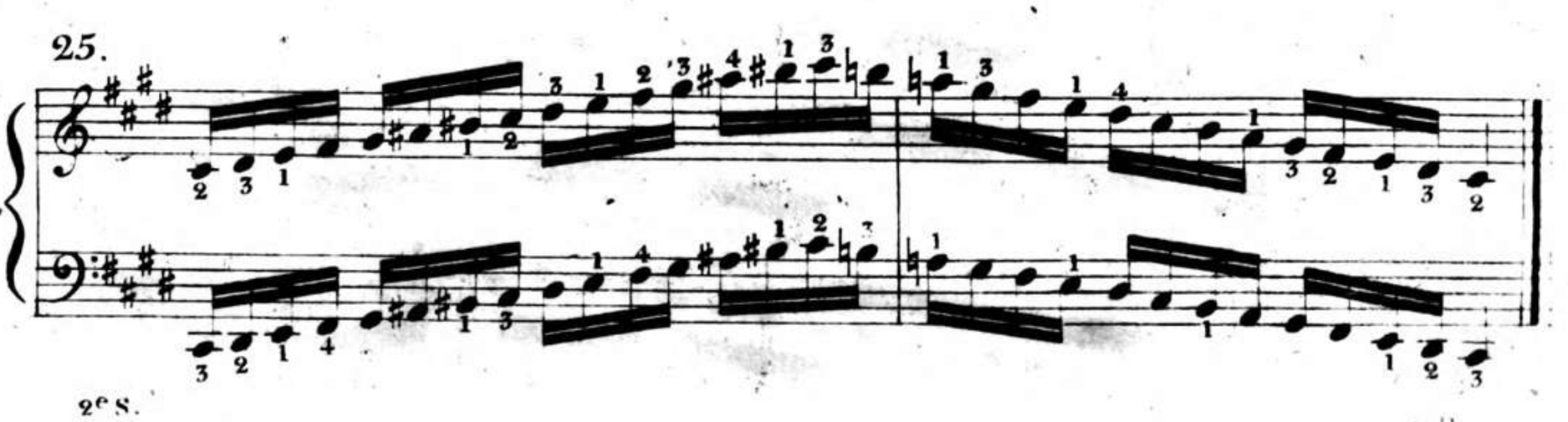
24.

En Mi Majeur.



25.

En Ut Mineur.



26.

En Si
Majeur.

27.

En Sol♯
Mineur.

28.

En Fa♯
Majeur.

29.

En Ré♯
Mineur.

30.

En Fa
Majeur.

31.

En Ré
Mineur.

32.

En Si♭
Majeur.

33.

En Sol
Mineur.

34.

En Mi ♭
Majeur.

35.

En Ut
Mineur.

36.

En La ♭
Majeur.

37.

En Fa
Mineur.

38.

En Ré ♭
Majeur.

39.

En Si ♭
Mineur.

2es.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

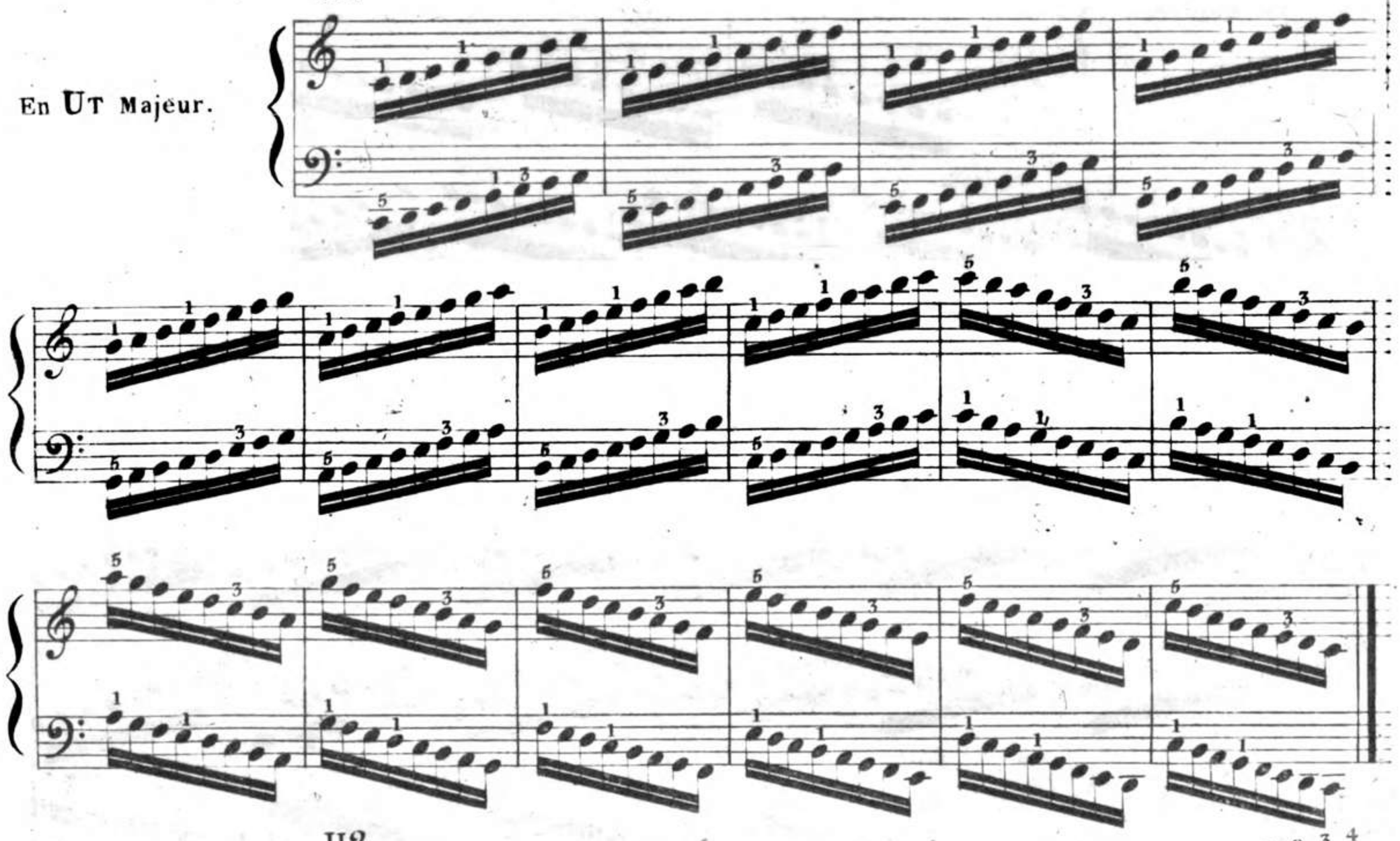
110.

OBSERVATION.

Les doigtés sont calculés pour lier les Gammes l'une à l'autre.

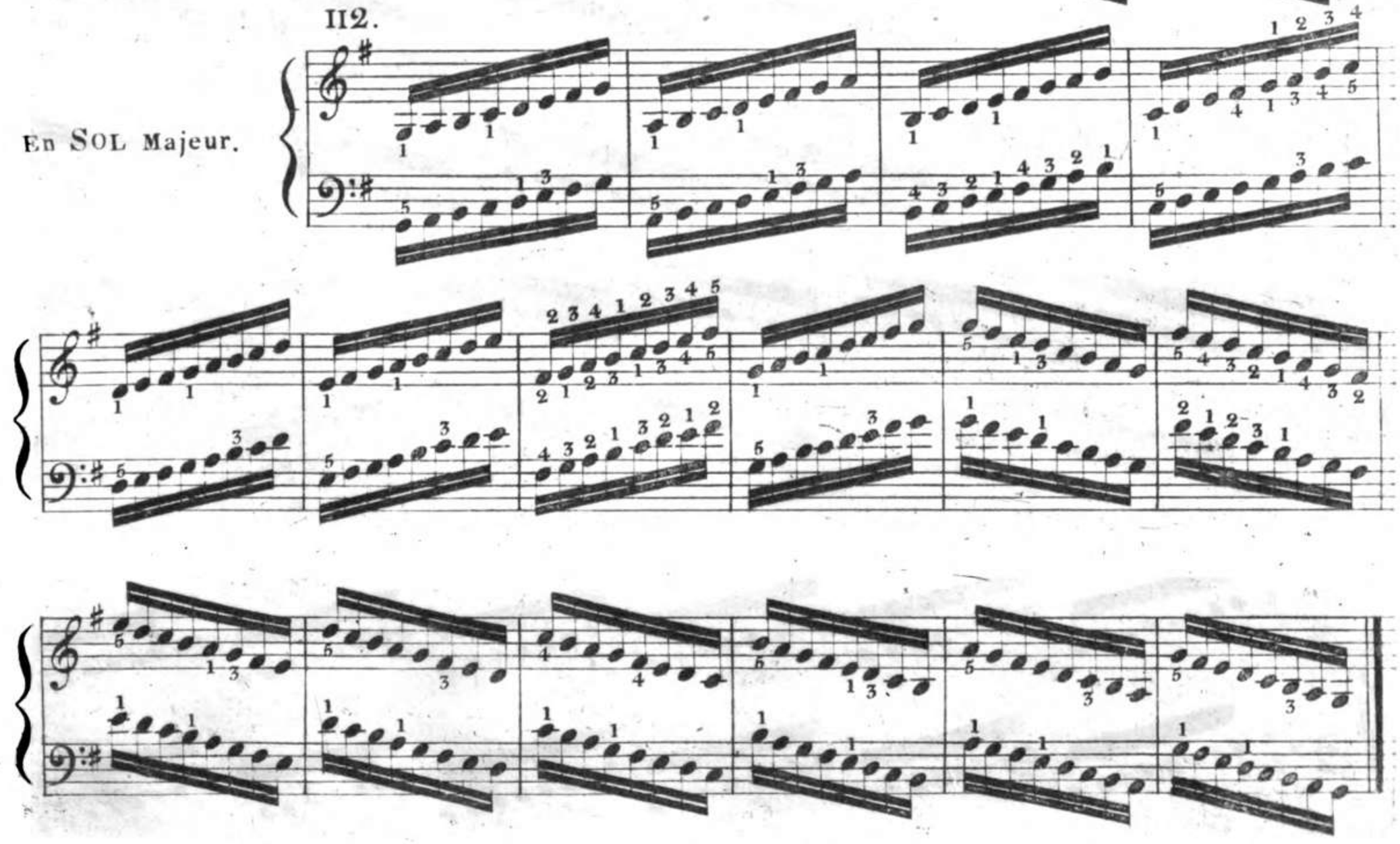
III.

En UT Majeur.



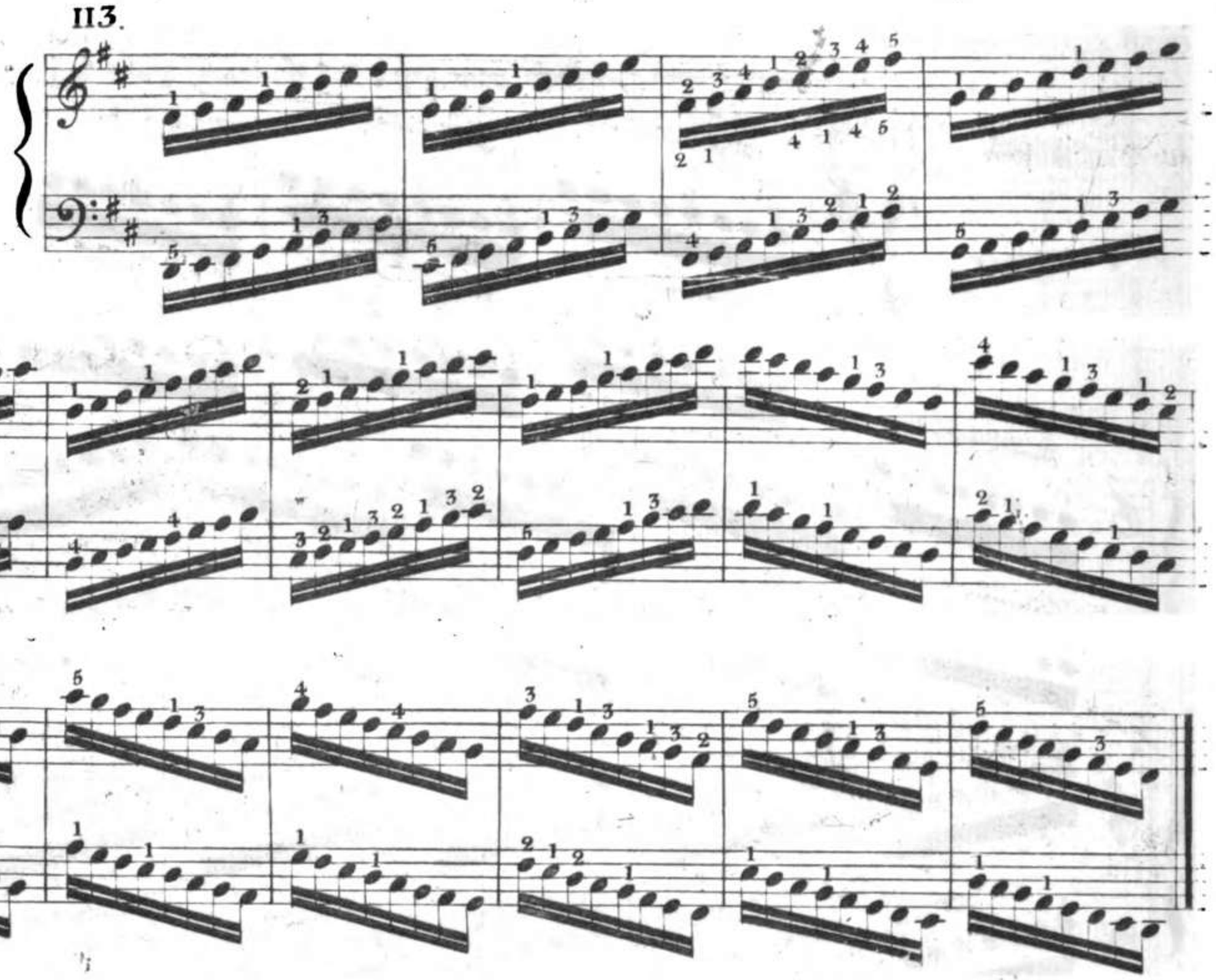
II2.

En SOL Majeur.



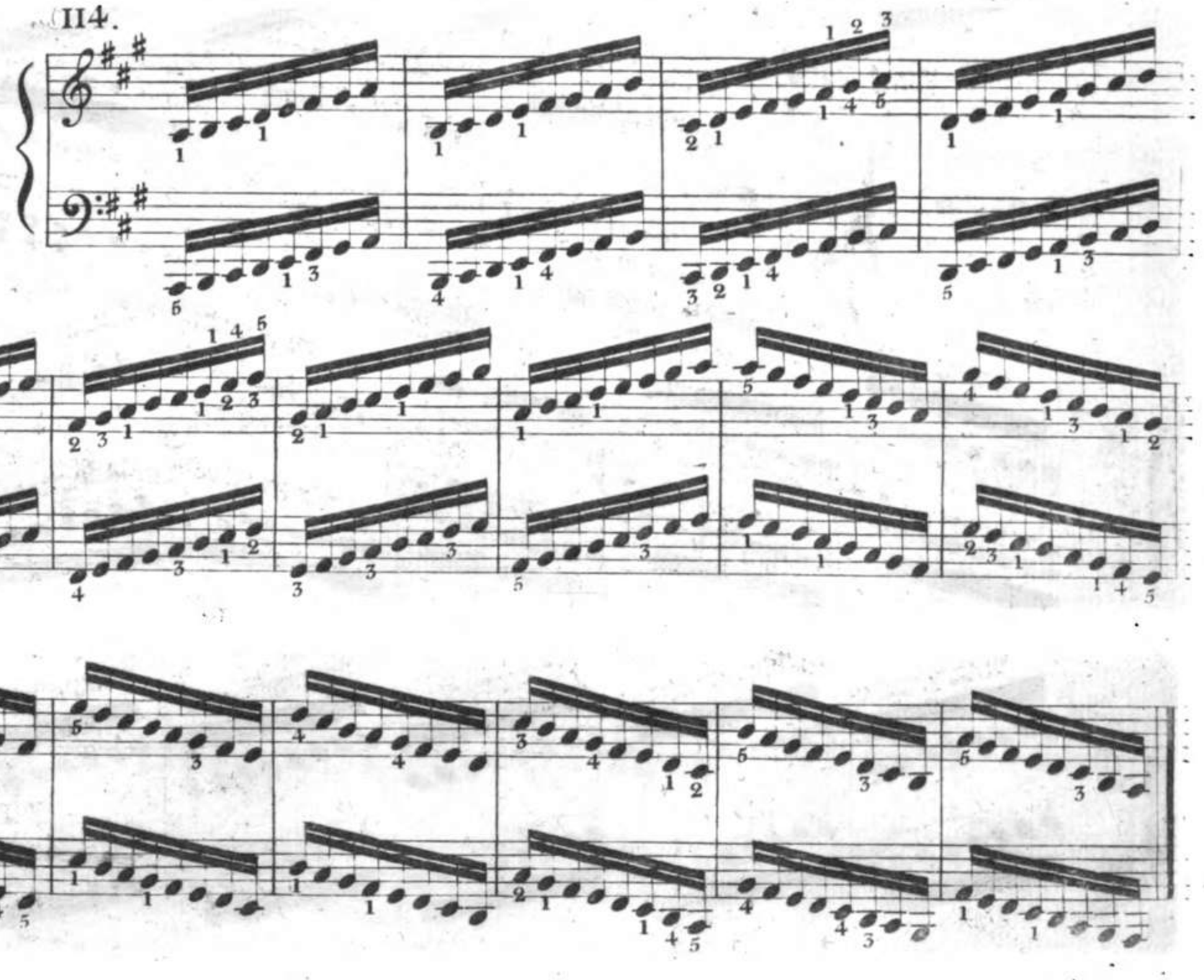
113.

En RÉ Majeur.



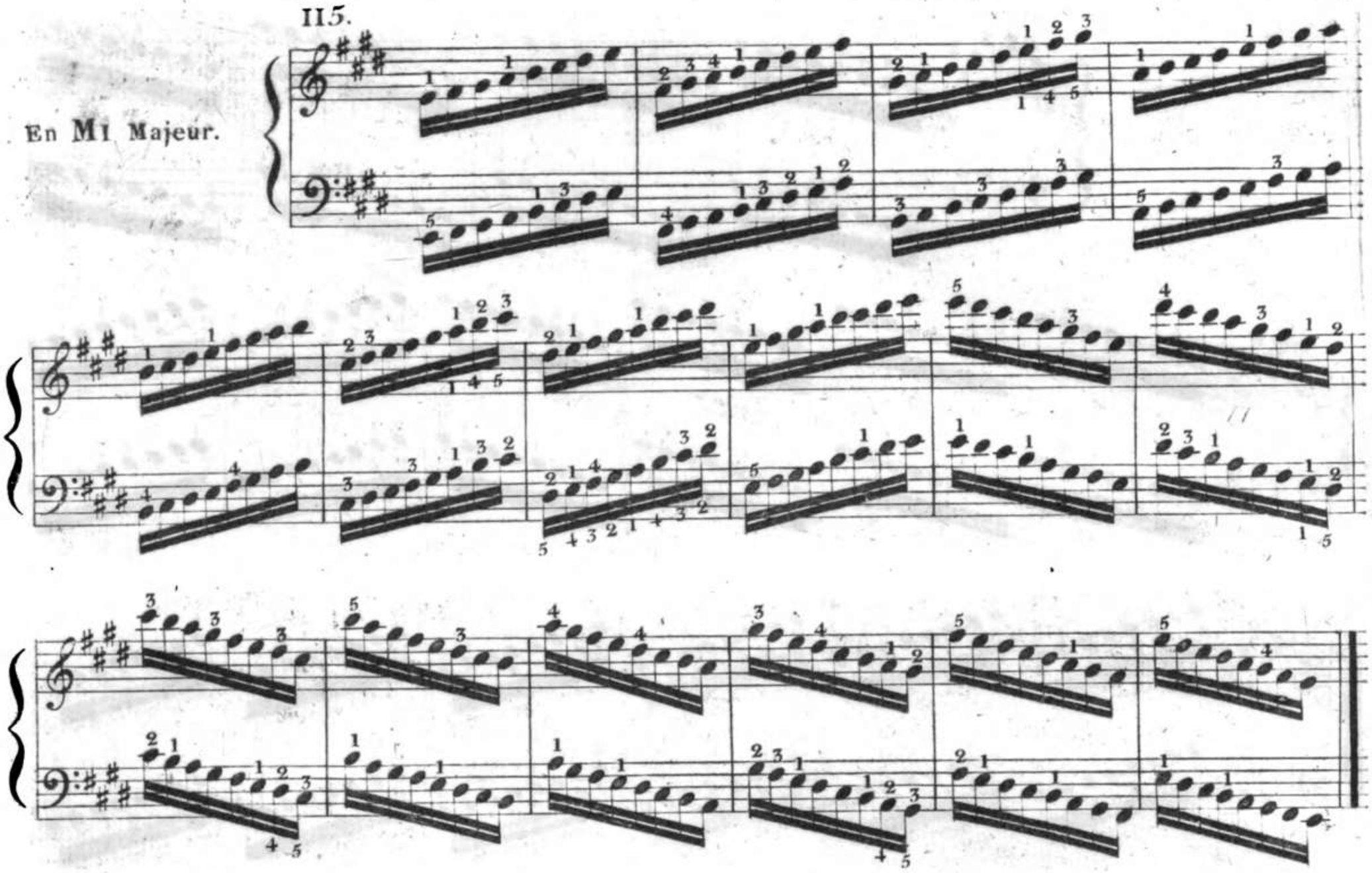
114.

En LA Majeur.



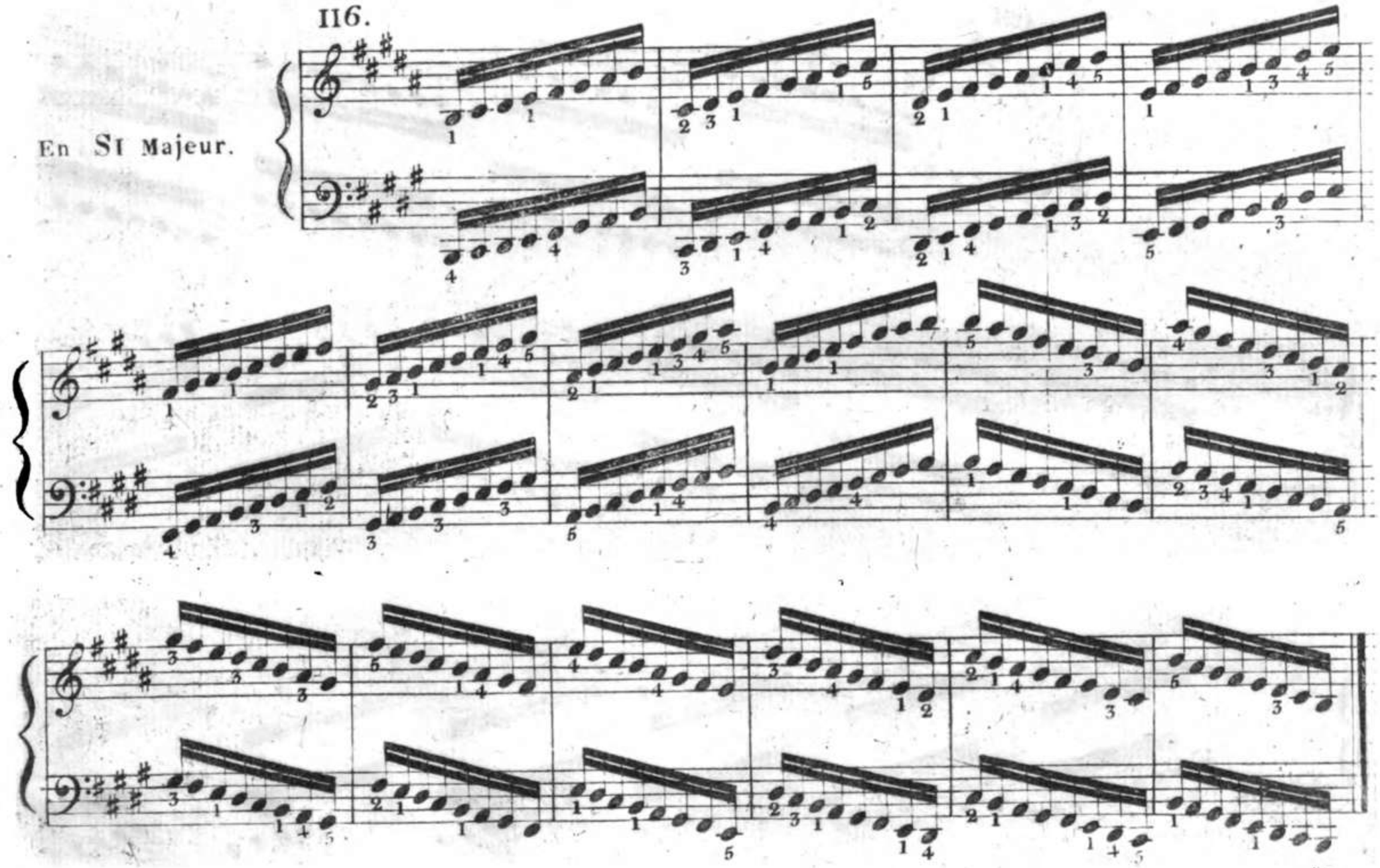
115.

En MI Majeur.



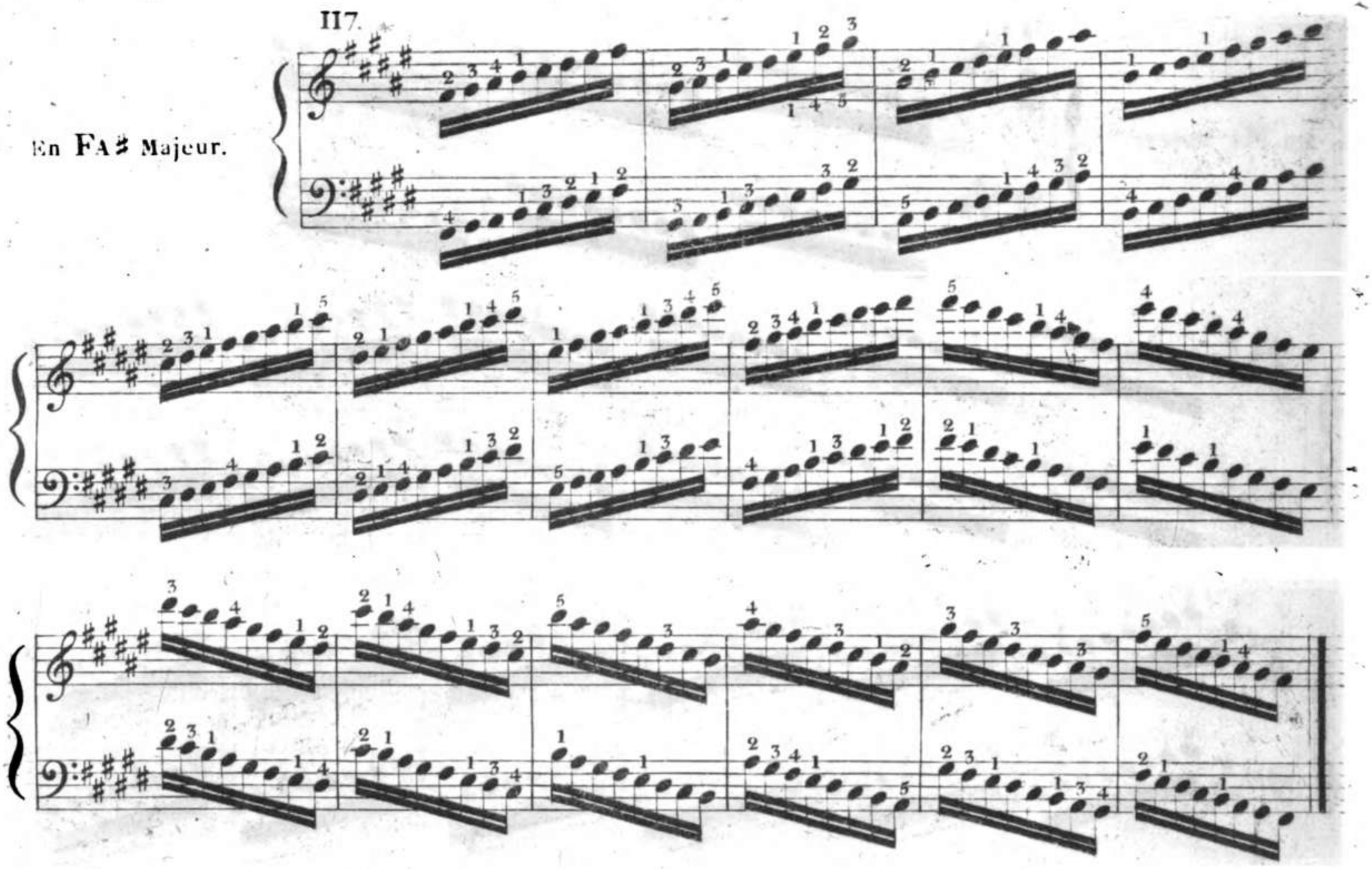
116.

En SI Majeur.



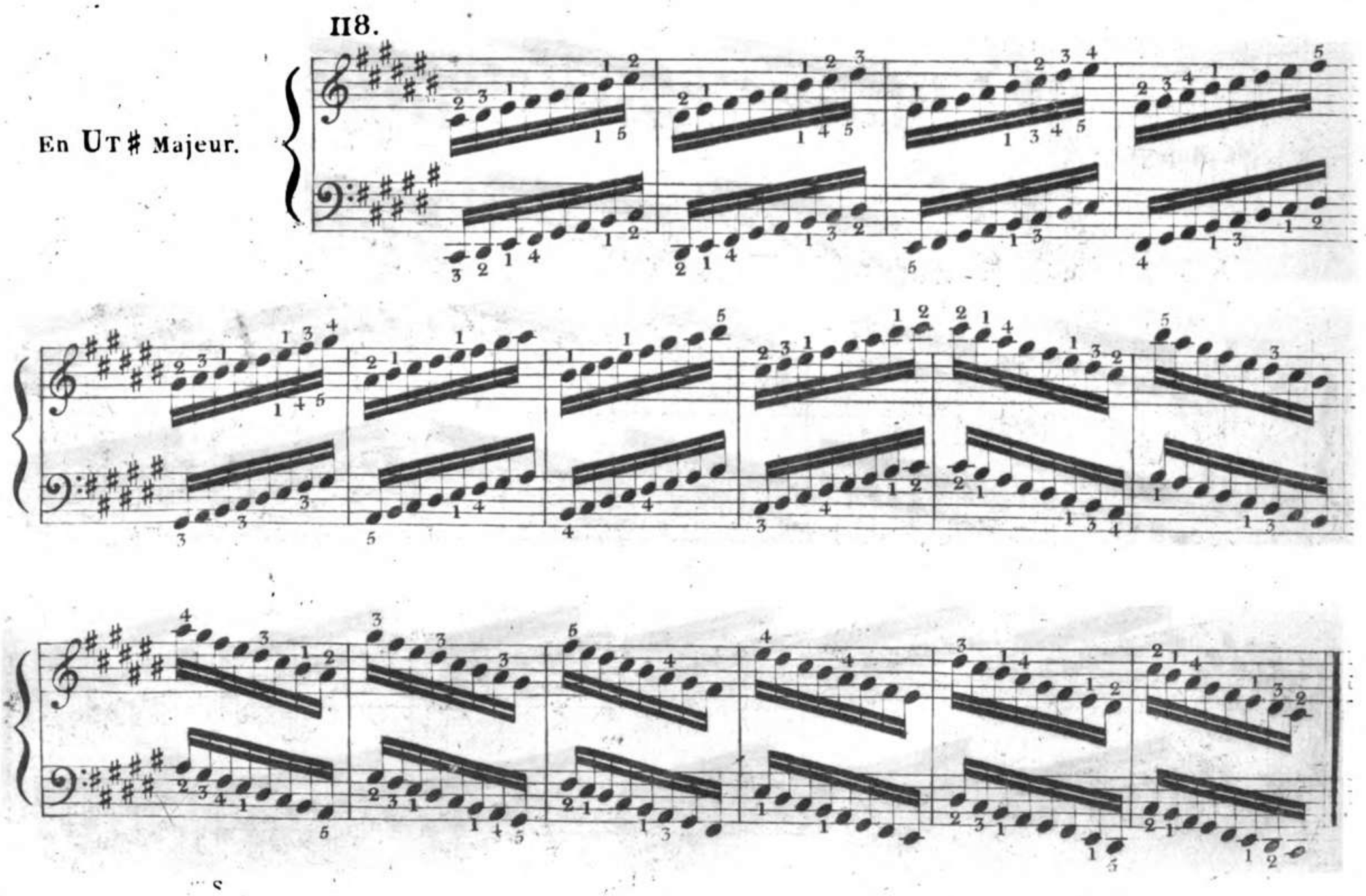
117.

En FA♯ Majeur.



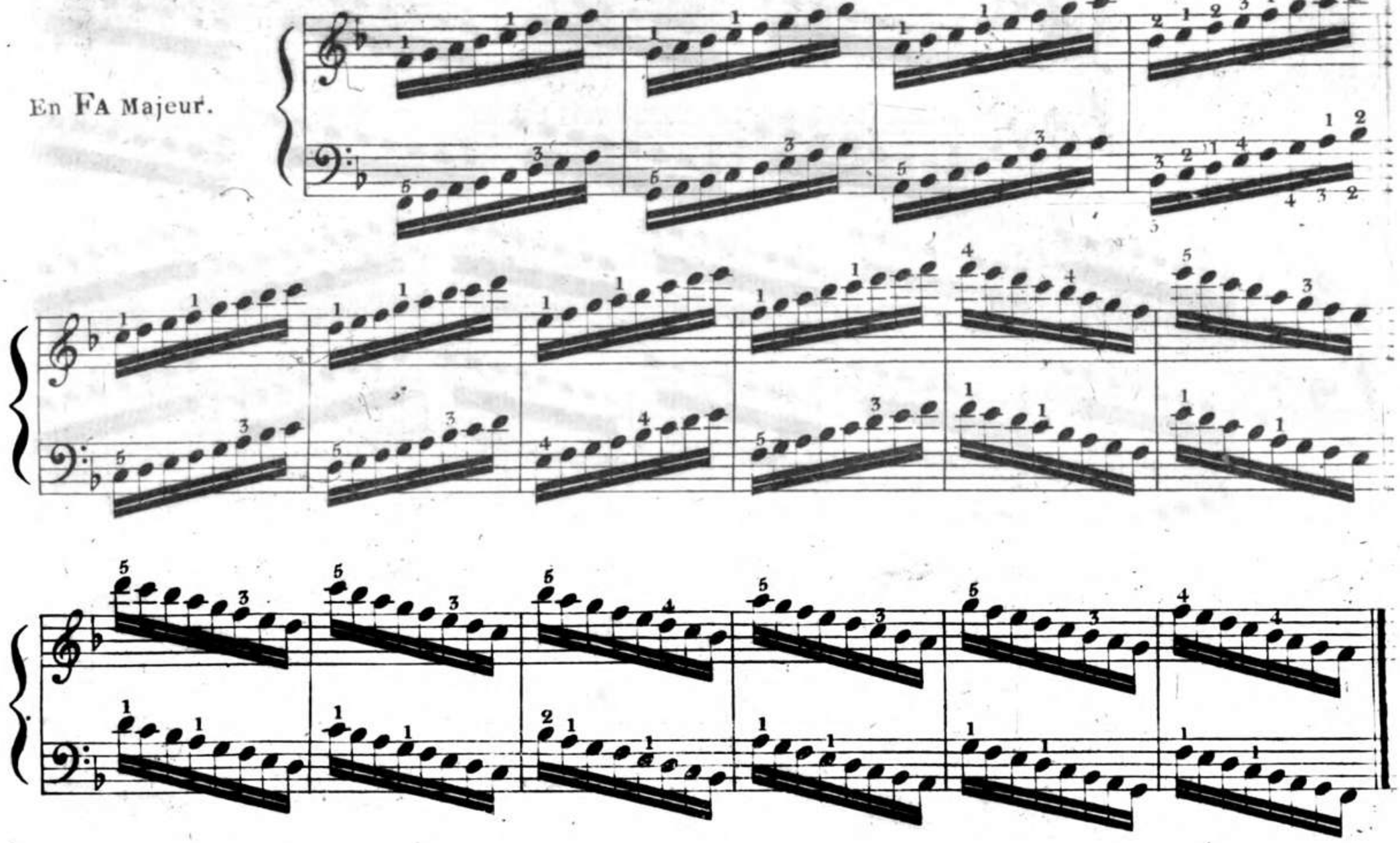
118.

En UT♯ Majeur.



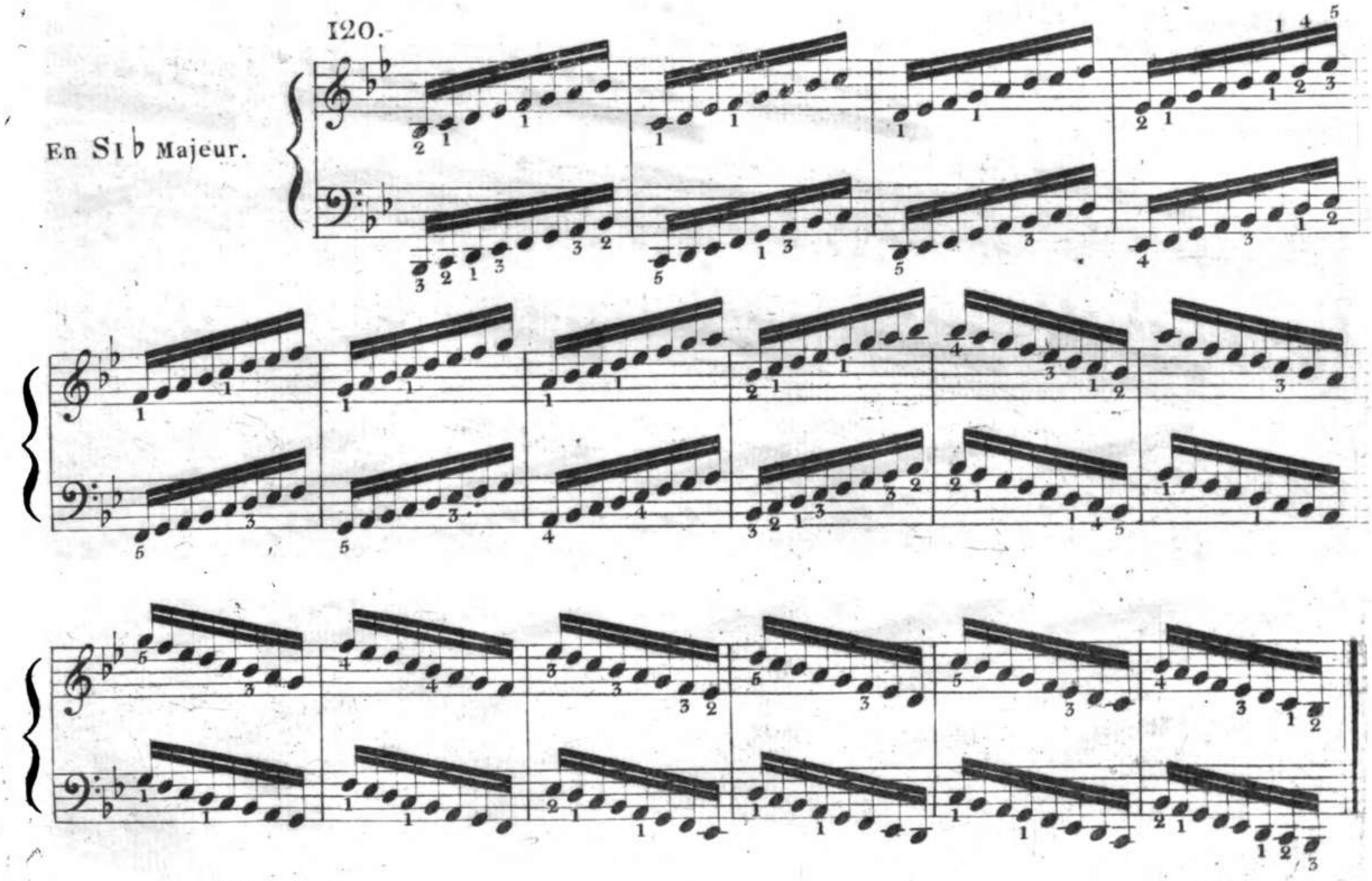
119.

En FA Majeur.



120.

En SI ♭ Majeur.



121.

En Mi ♭ Majeur.

122.

En La ♭ Majeur.

Ré ♭ Majeur,
voyez
Ut ♯ Majeur.

Sol ♭ Majeur,
voyez
Fa ♯ Majeur.

Ut ♭ Majeur,
voyez
Si naturel Majeur.

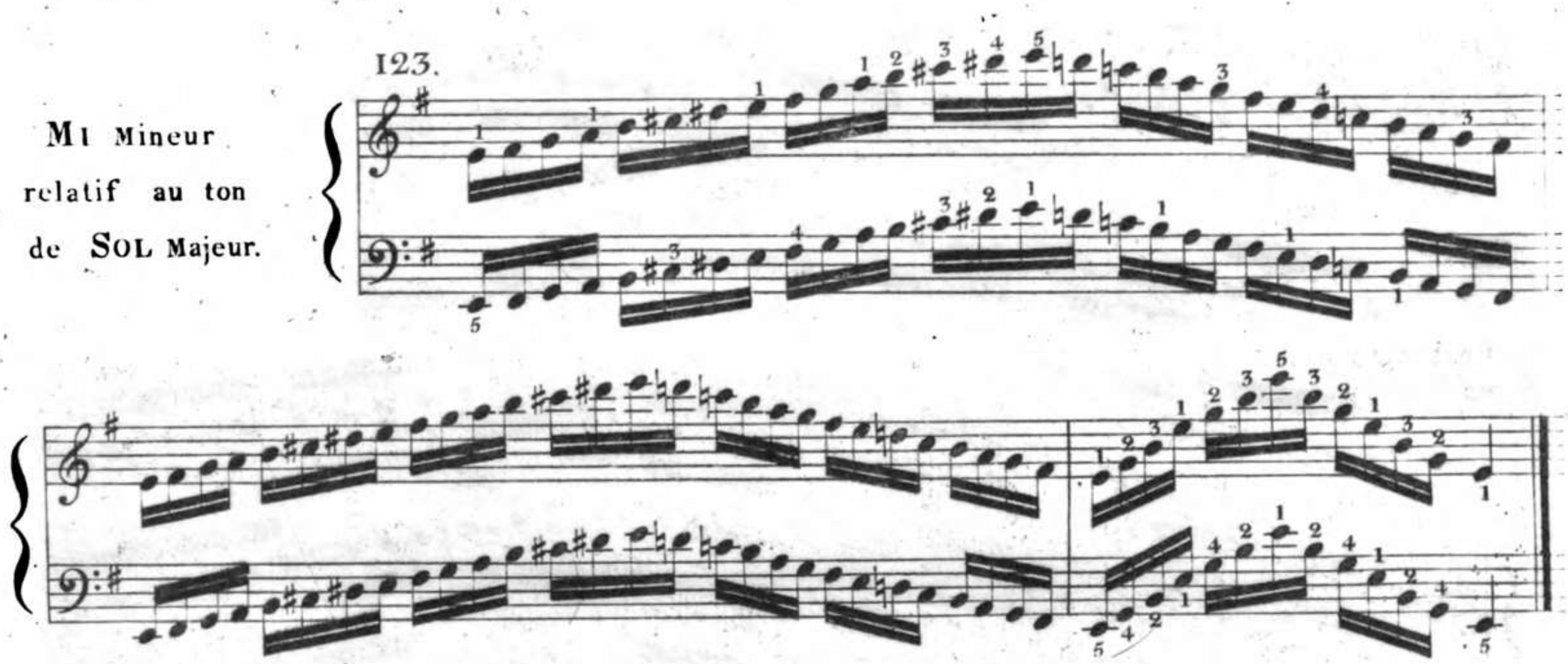
OBSERVATIONS.

L'élève ne saurait donner trop de tems à l'étude des Gammes: elle est pour tous les instrumens, ainsi que pour la voix, le moyen le plus sûr d'obtenir des progrès: elle seule peut faire vaincre l'une des plus grande difficultés mécaniques du Piano, qui est l'égalité des mouvemens. Si l'élève passait trop tôt à des traits qui exigent le déplacement fréquent et irregulier de la main, elle n'acquerrait point cet aplomb qui la rend maitresse de changer de place sans secousses, et laisse les doigts se mouvoir avec souplesse et égalité. Les Gammes suivantes rendent cette égalité difficile à acquérir, en raison de l'inégalité des accidents que renferment les Gammes mineures, et des variétés de positions auxquelles la main y est assujettie.

On termine ici chaque Gamme par un trait qui commencera à donner aux mains l'extension qu'on doit travailler à acquérir.

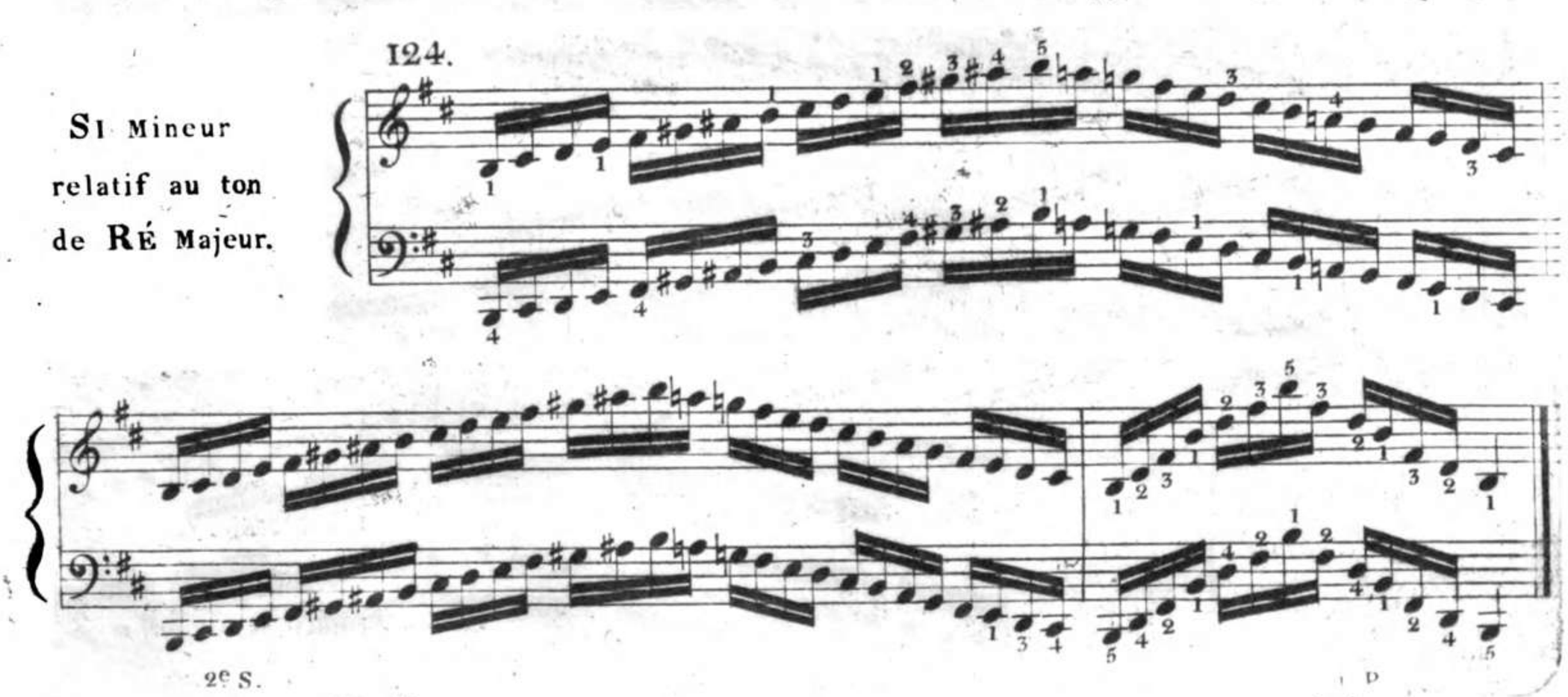
123.

MI Mineur relatif au ton de SOL Majeur.



124.

SI Mineur relatif au ton de RÉ Majeur.



125.

FA # Mineur relatif au ton de. LA Majeur.

126.

UT # Mineur relatif au ton de MI Majeur.

127.

SOL # Mineur relatif au ton de SI Majeur.

128.

RÉ # Mineur relatif au ton de FA # Majeur.

129.

LA # Mineur relatif au ton d'UT # Majeur.

130.

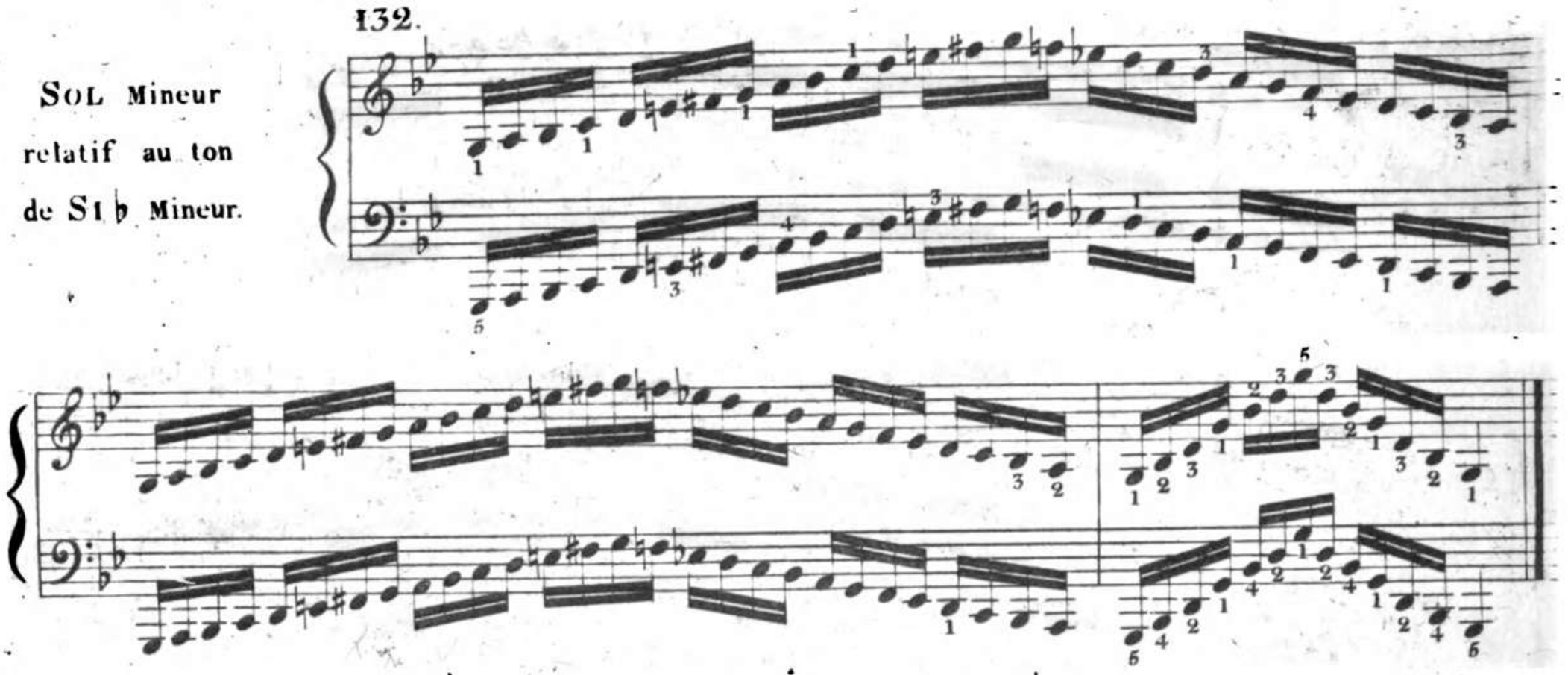
LA Mineur relatif au ton d'UT Majeur.

131.

RÉ Mineur relatif au ton de FA Majeur.

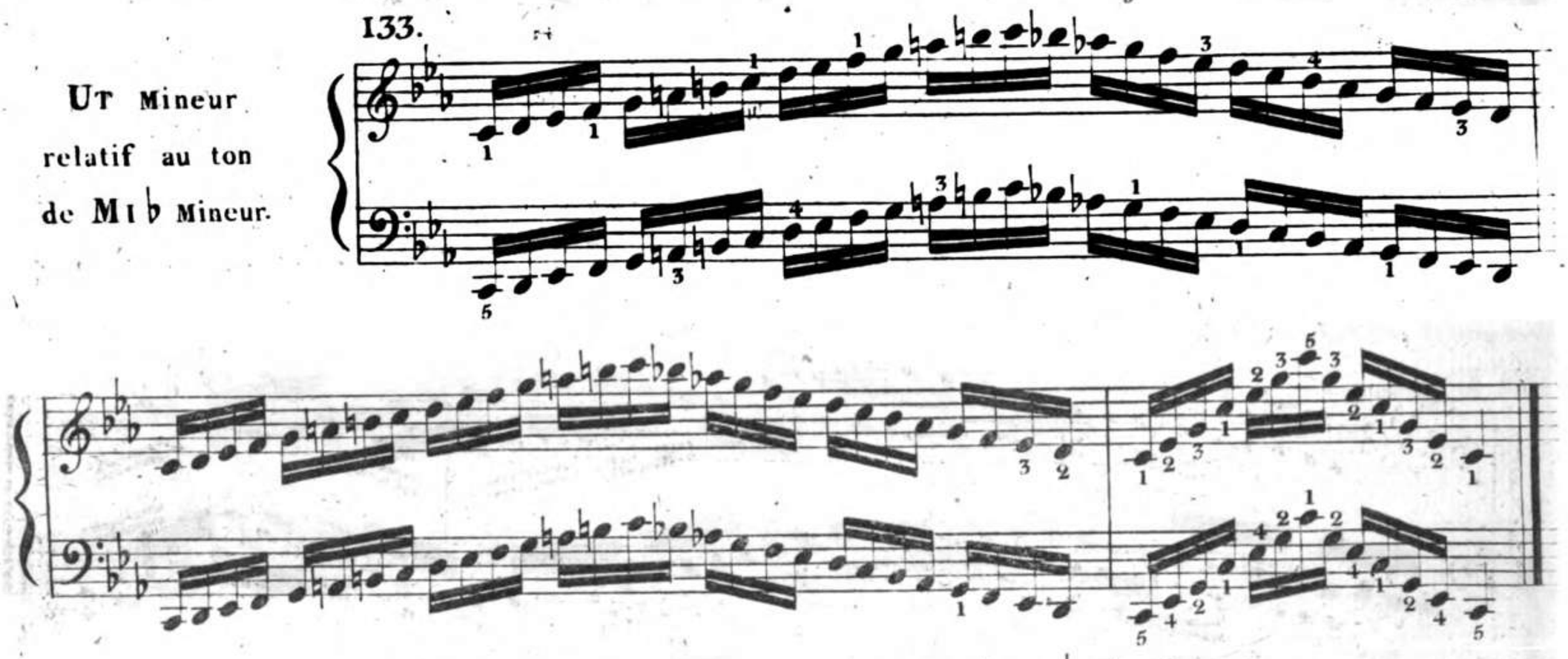
132.

SOL Mineur relatif au ton de SI♭ Mineur.



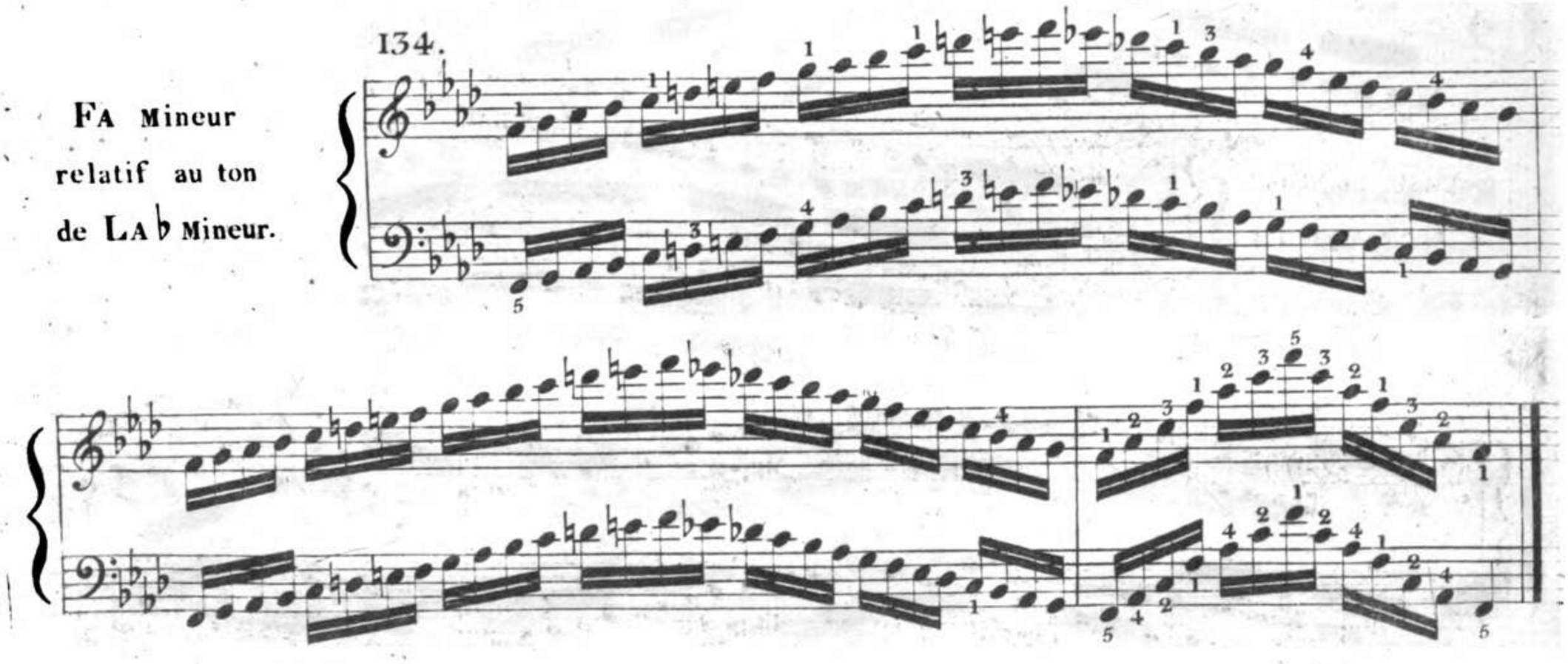
133.

UT Mineur relatif au ton de MI♭ Mineur.



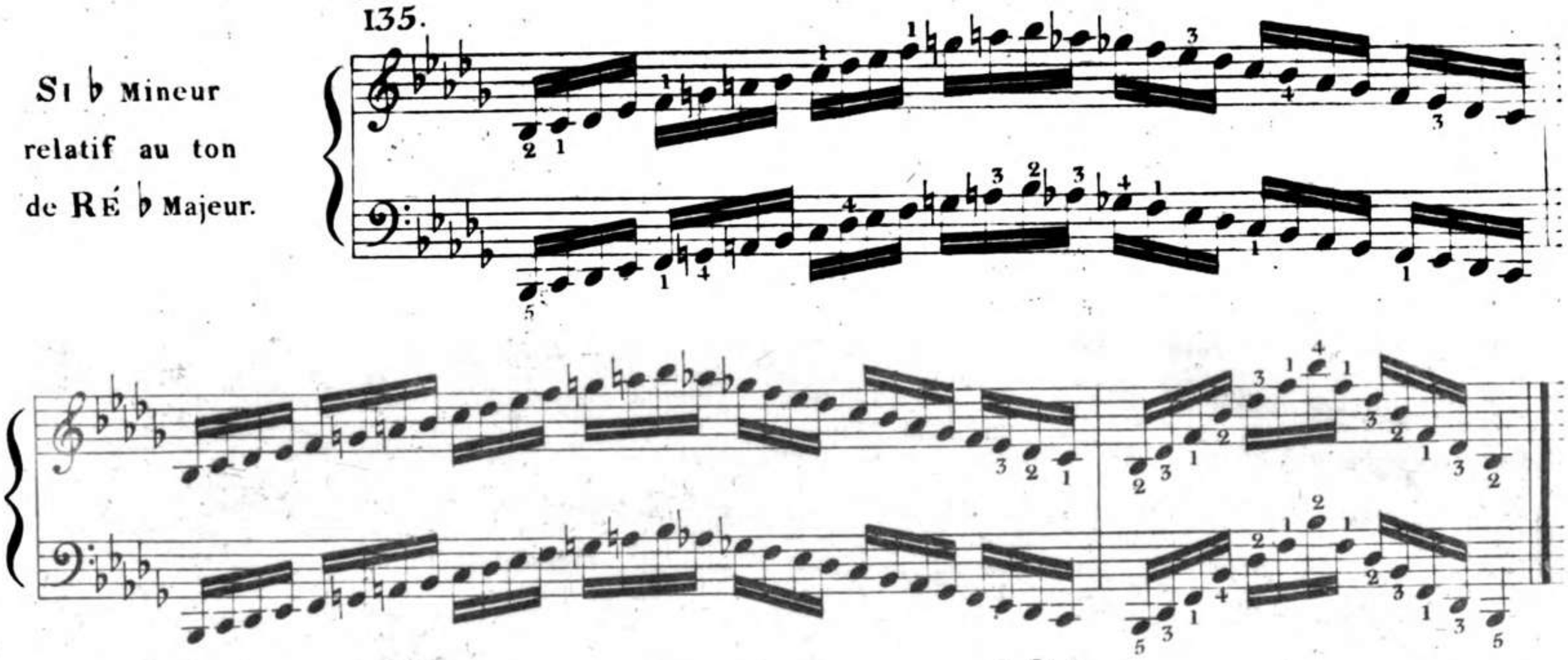
134.

FA Mineur relatif au ton de LA♭ Mineur.



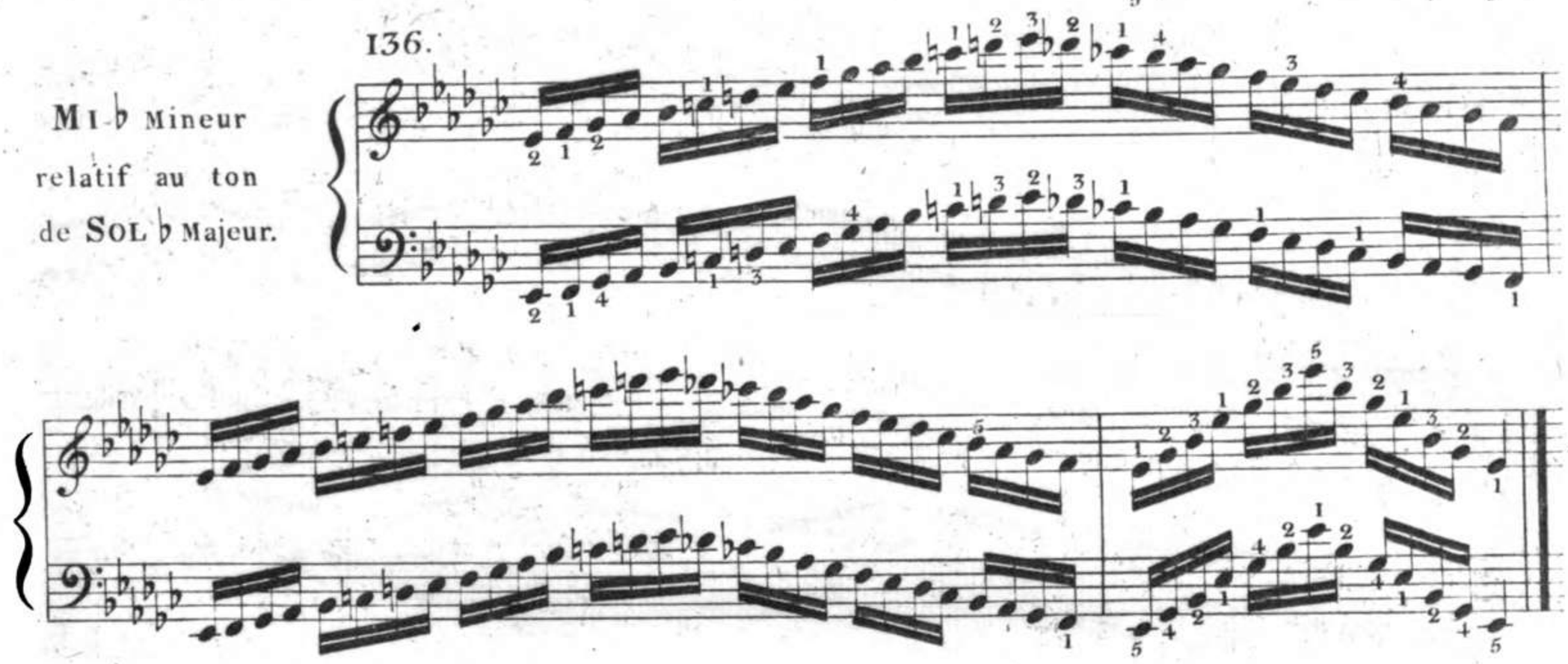
135.

Si ♭ Mineur relatif au ton de Ré ♭ Majeur.



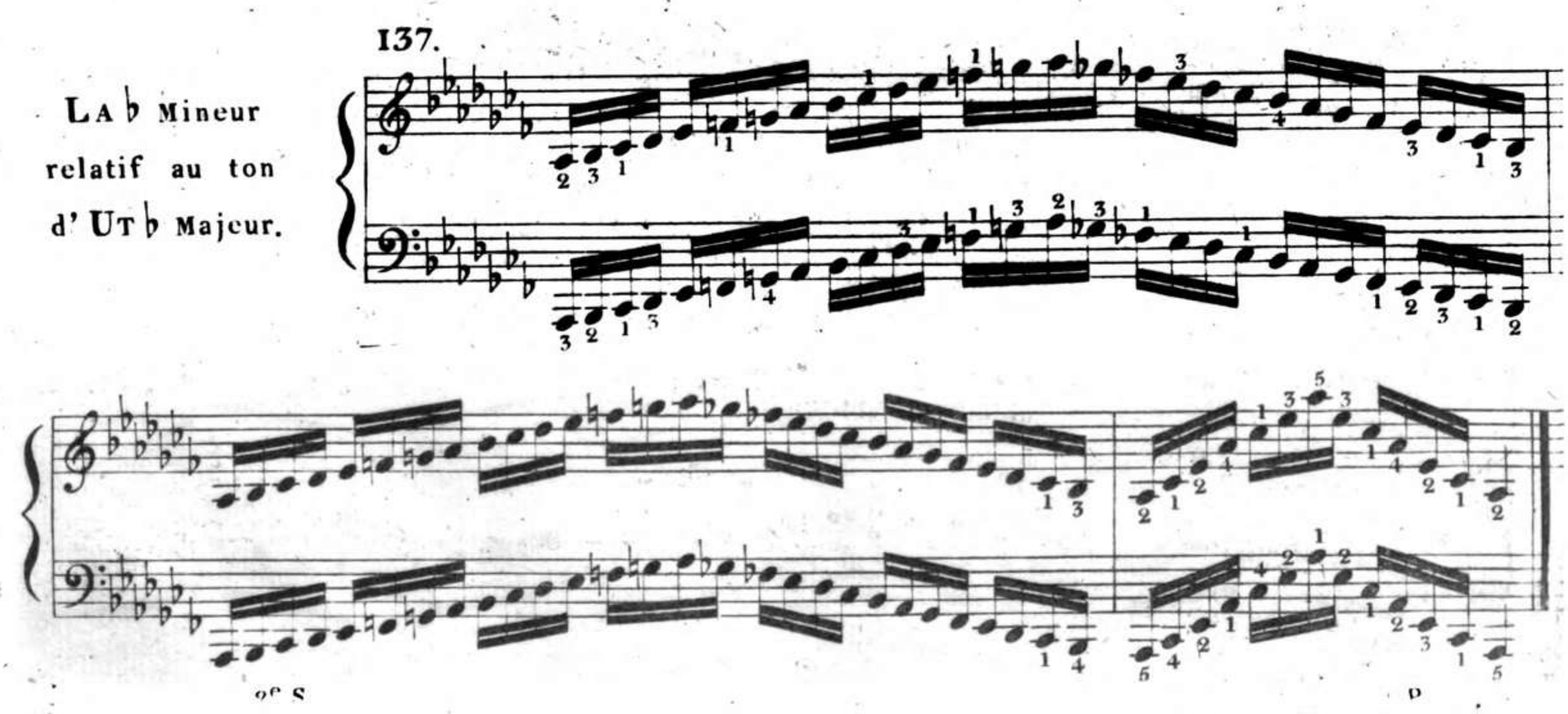
136.

Mi ♭ Mineur relatif au ton de Sol ♭ Majeur.



137.

La ♭ Mineur relatif au ton d'Ut ♭ Majeur.



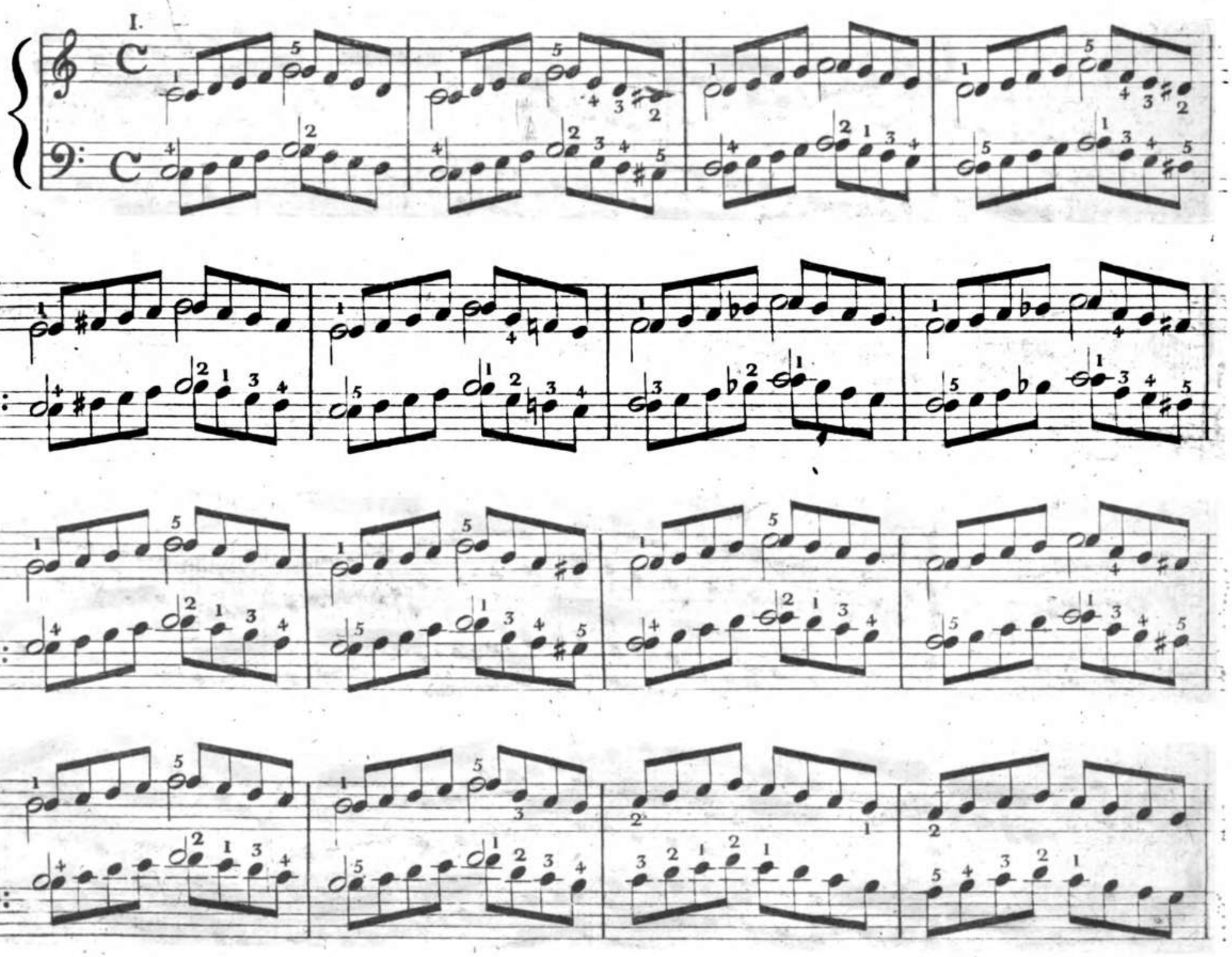
3.me SUITE D'EXERCICES.

Exercices variés sur la gamme.

OBSERVATIONS.

Je crois avoir fait sentir la nécessité de l'étude des gammes. Lorsque l'élève les jouera nettement et sans roideur, il passera aux Exercices sur la Gamme qui ne sont pas d'une moindre utilité, comme difficulté intermediaire entre les gammes et les exercices libres. Leur marche régulière, en montant et descendant l'octave, est plus facile pour un commençant, en ce qu'elle ne déplace pas la main. Ces exercices avanceront aussi la connaissance que l'élève doit prendre du clavier avant de passer aux exercices libres.

Nous commençons cette suite par des gammes liées et modulées, qui accoutumeront l'élève à jouer des traits d'une plus grande difficulté que les précédents, et à développer divers mouvemens de la main.



2.

Fa
ou Sol.

3.

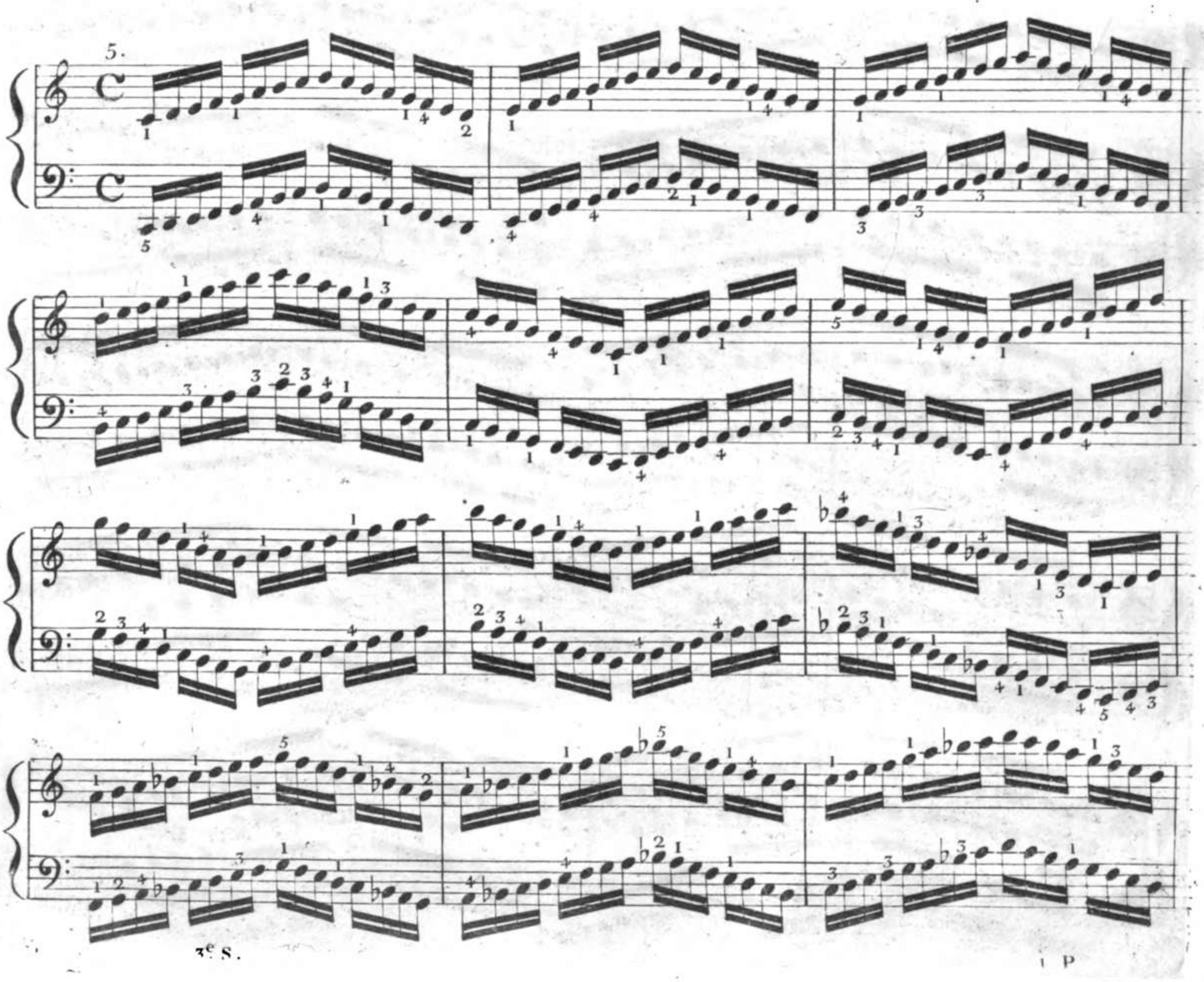
GAMMES MINEURES.

Observations.

Cet exercice a pour but d'apprendre à l'élève à passer par tous les tons à l'aide de gammes non interrompues. On aurait pu l'écrire comme plusieurs de ceux qui suivent, en indiquant les changemens de ton par de nouvelles clefs, et les signes d'usage ; mais on a preferé, pour cette fois encore, mettre à chaque note le dièze ou le bémol qui doit l'accompagner, afin que l'élève se familiarisât plutôt avec les touches noires du clavier en les voyant indiquées à l'avance.

L'élève tachera de jouer ces gammes avec une égalité parfaite, et évitera soigneusement tout mouvement inutile de la main, et la roideur que lui donneraient de mauvaises positions. A quelque degré de force qu'il parvienne, il sera bon de les étudier tous les jours.

Nous passerons ensuite aux exercices de différents genres sur la gamme, et nous engageons l'élève à travailler particulièrement les numéros **6**, **10**, **25**, **29**, **34** et **36** comme renfermant des intervalles qu'il aura quelque difficulté à franchir avec exactitude.



10527446

6.

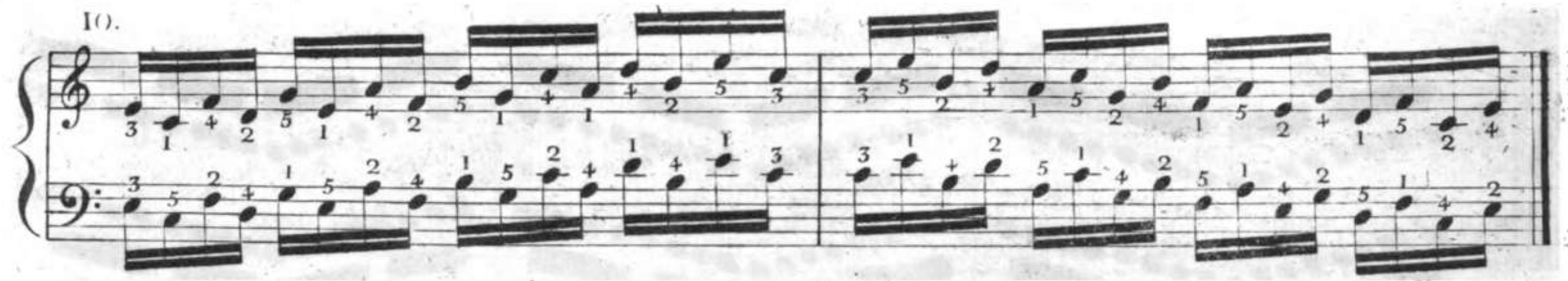
7.

8.

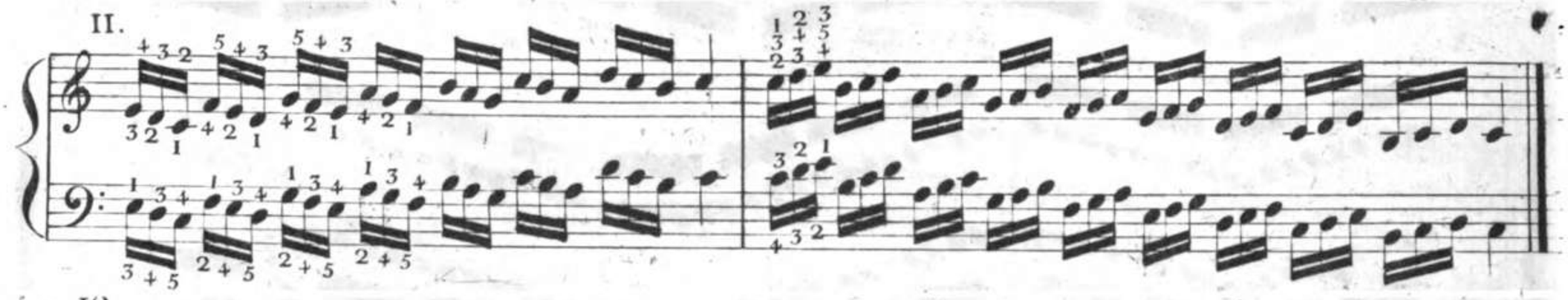
9.

Simile.

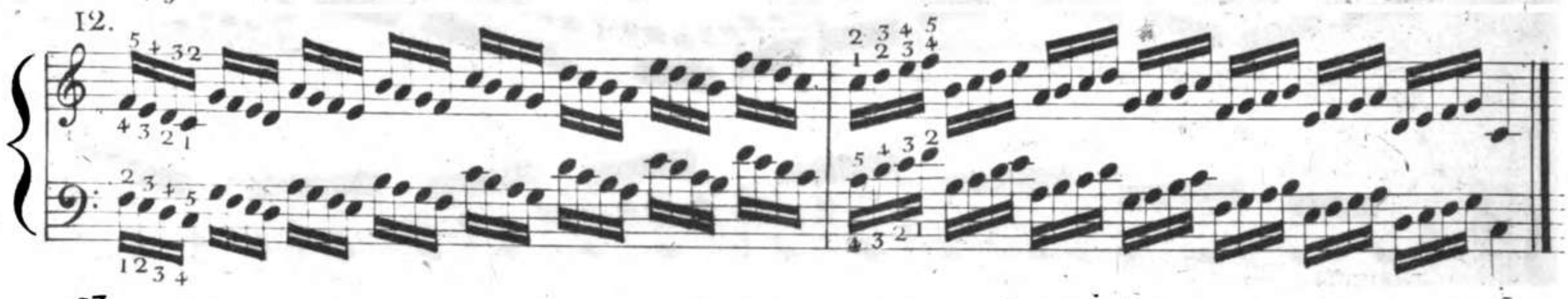
10.



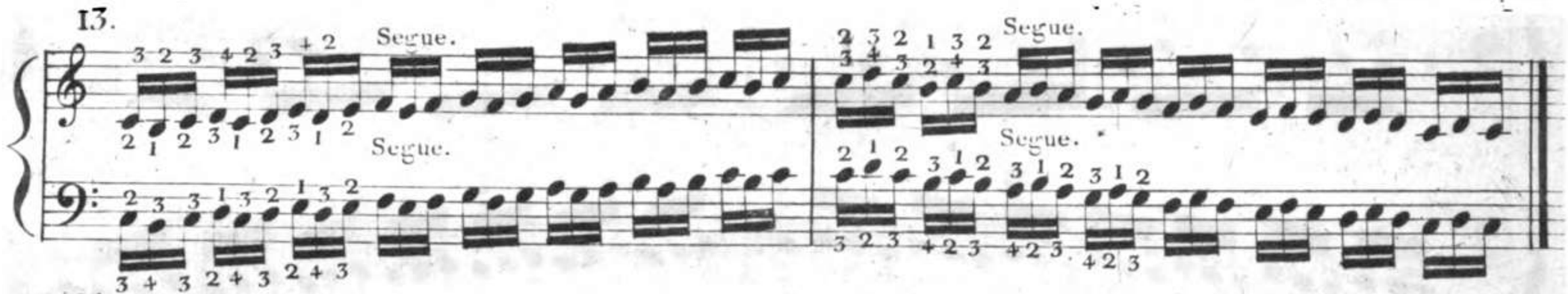
11.



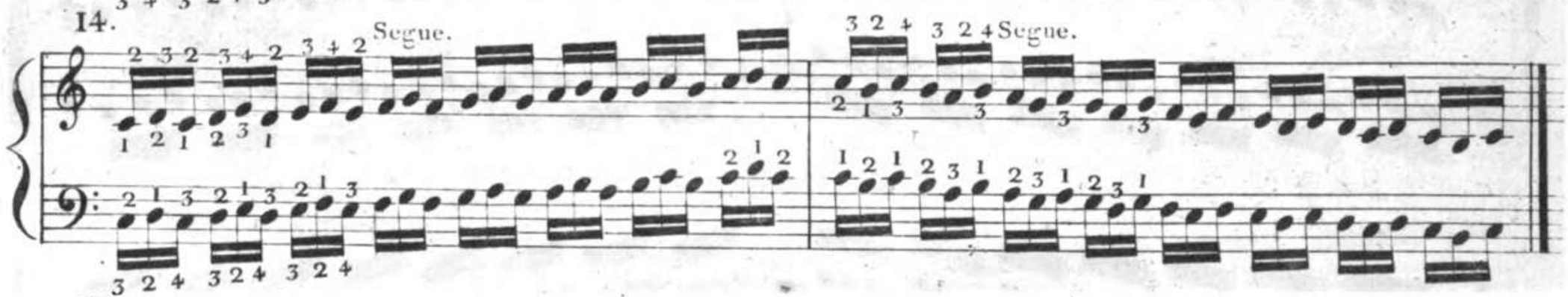
12.



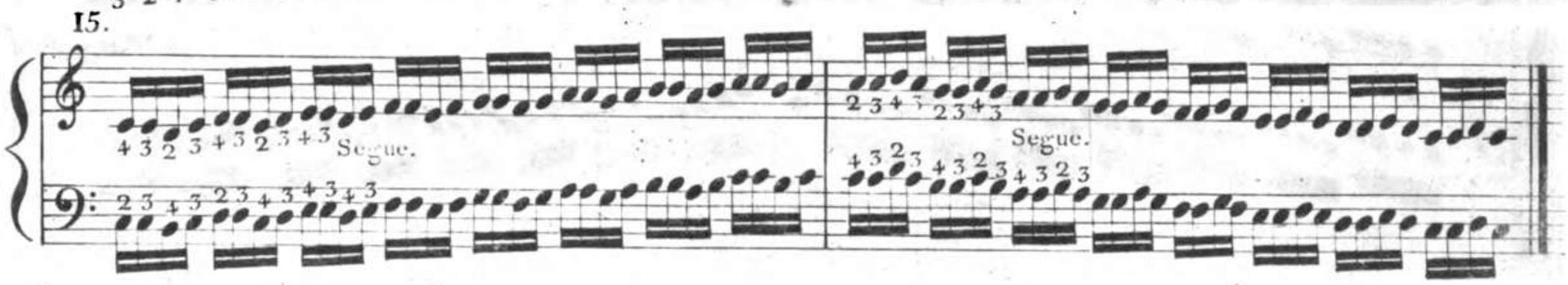
13.



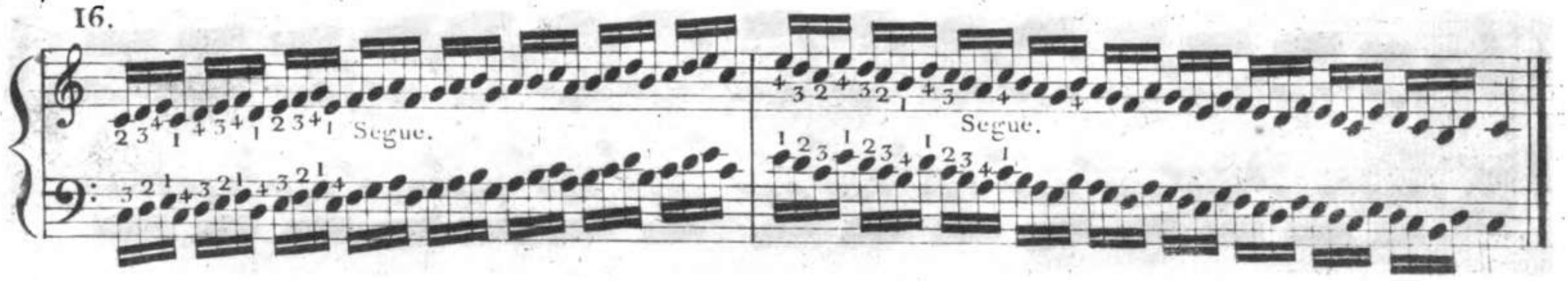
14.



15.



16.



17.

Segue.

Segue.

18.

Segue.

19.

20.

Segue.

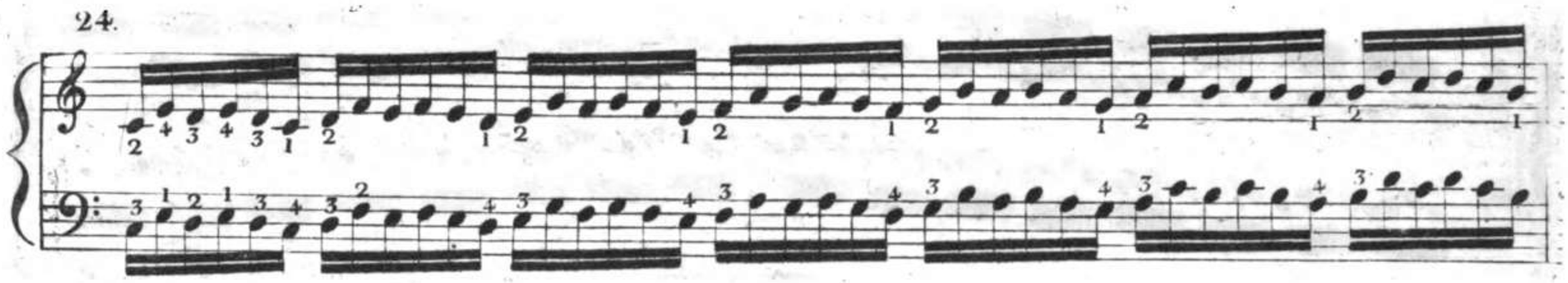
21.

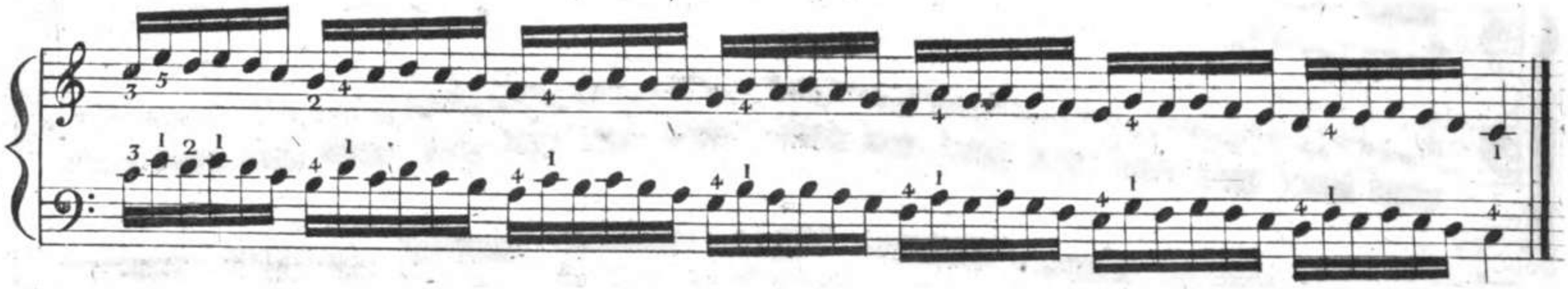
22.

Segue.

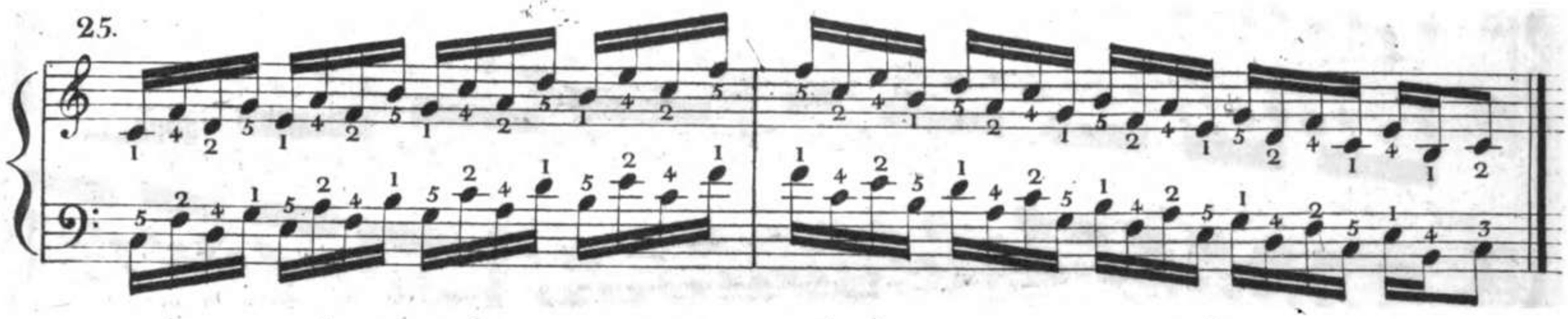
23.

24.

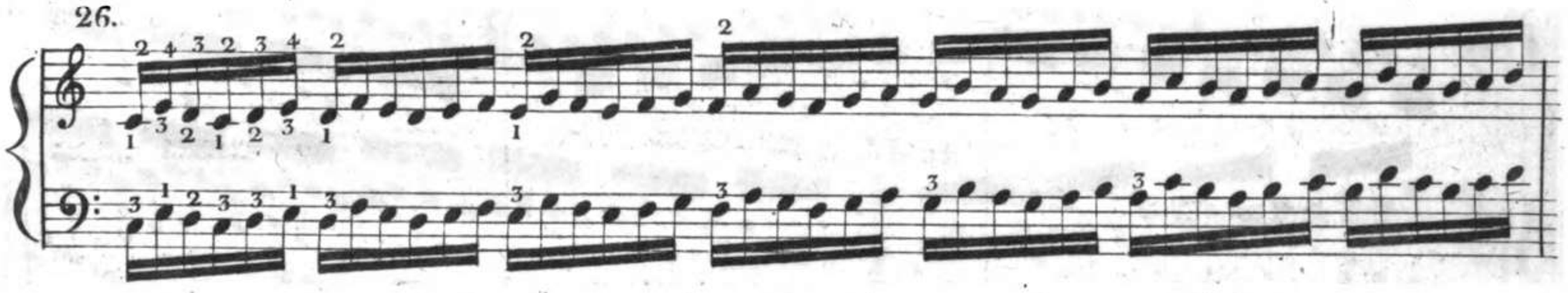


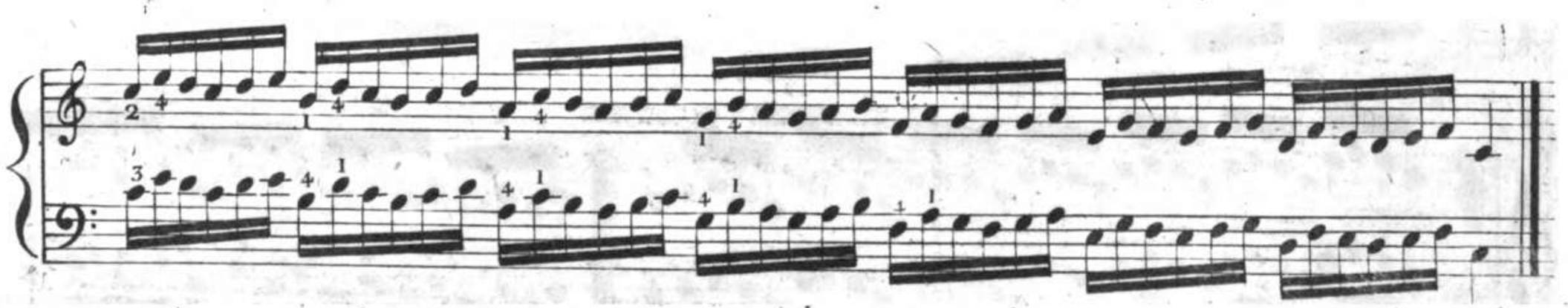


25.

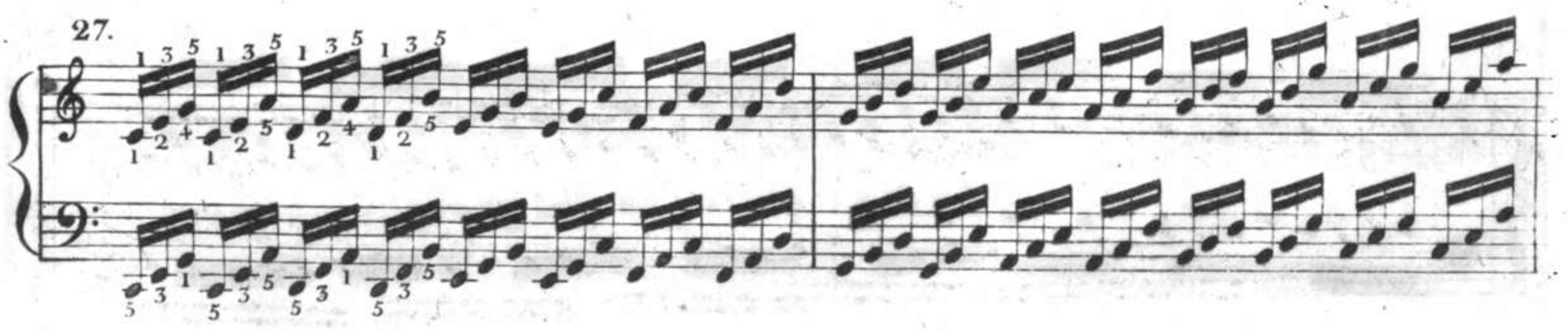


26.





27.



28.

29.

30.

p

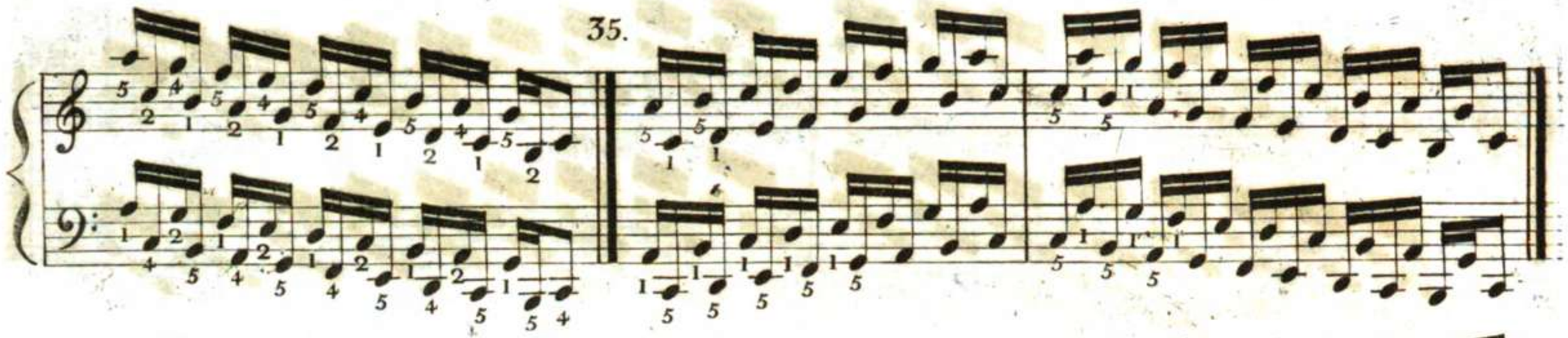
31

32.

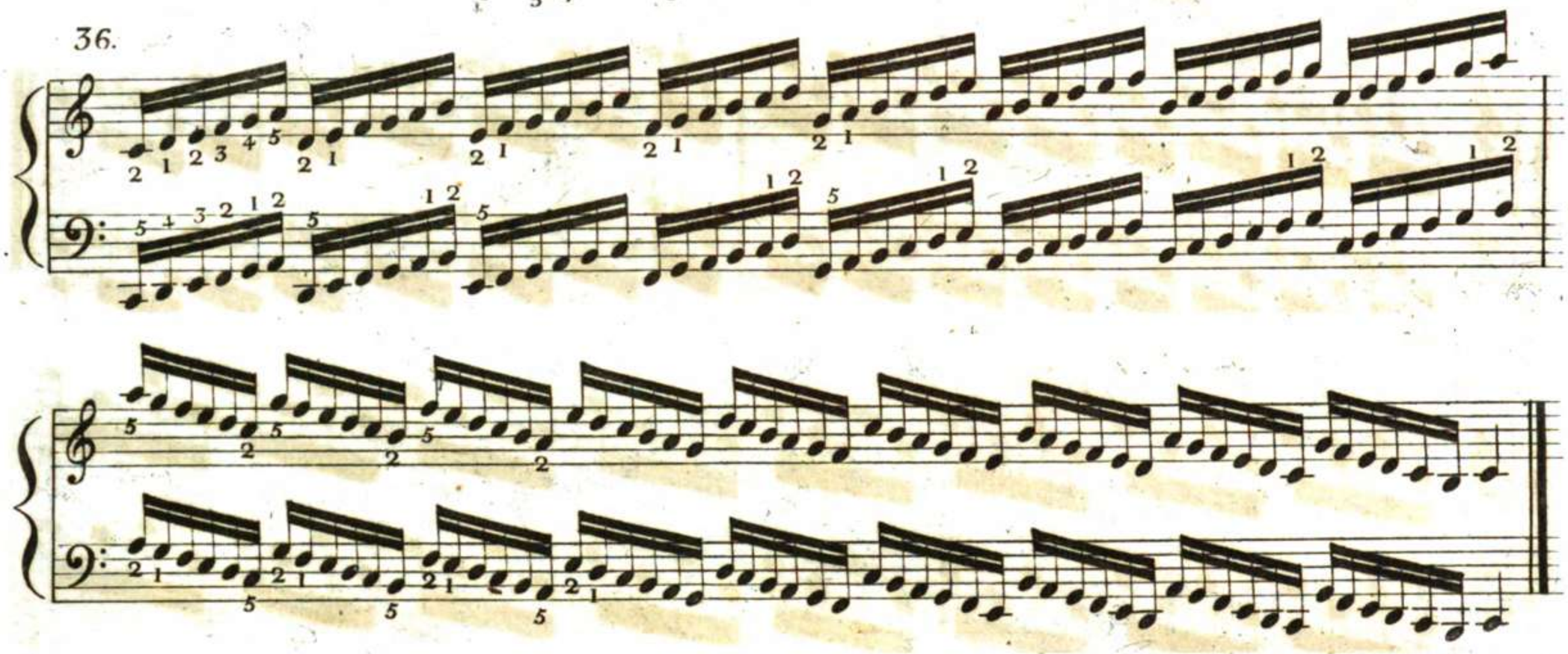
33.

34.

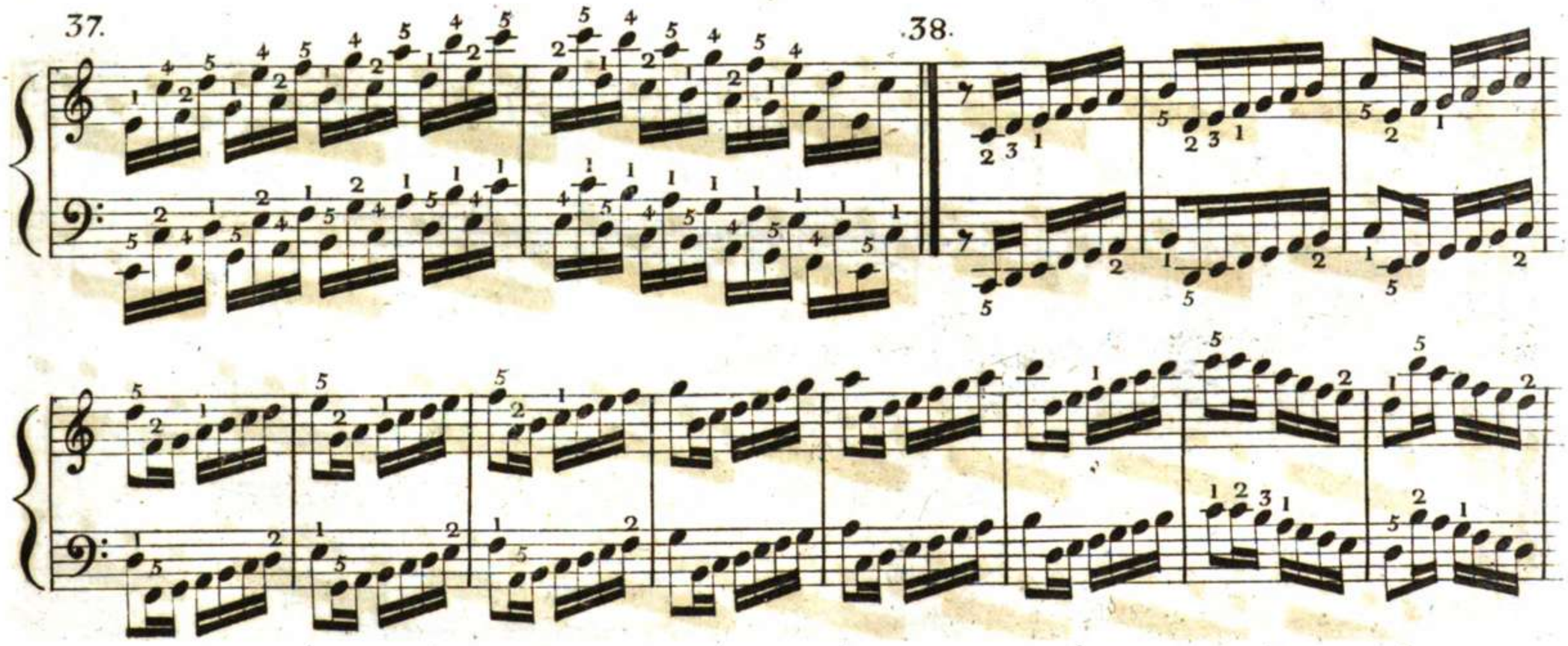
35.



36.



37.



38.

39.

Simile.

Simile.

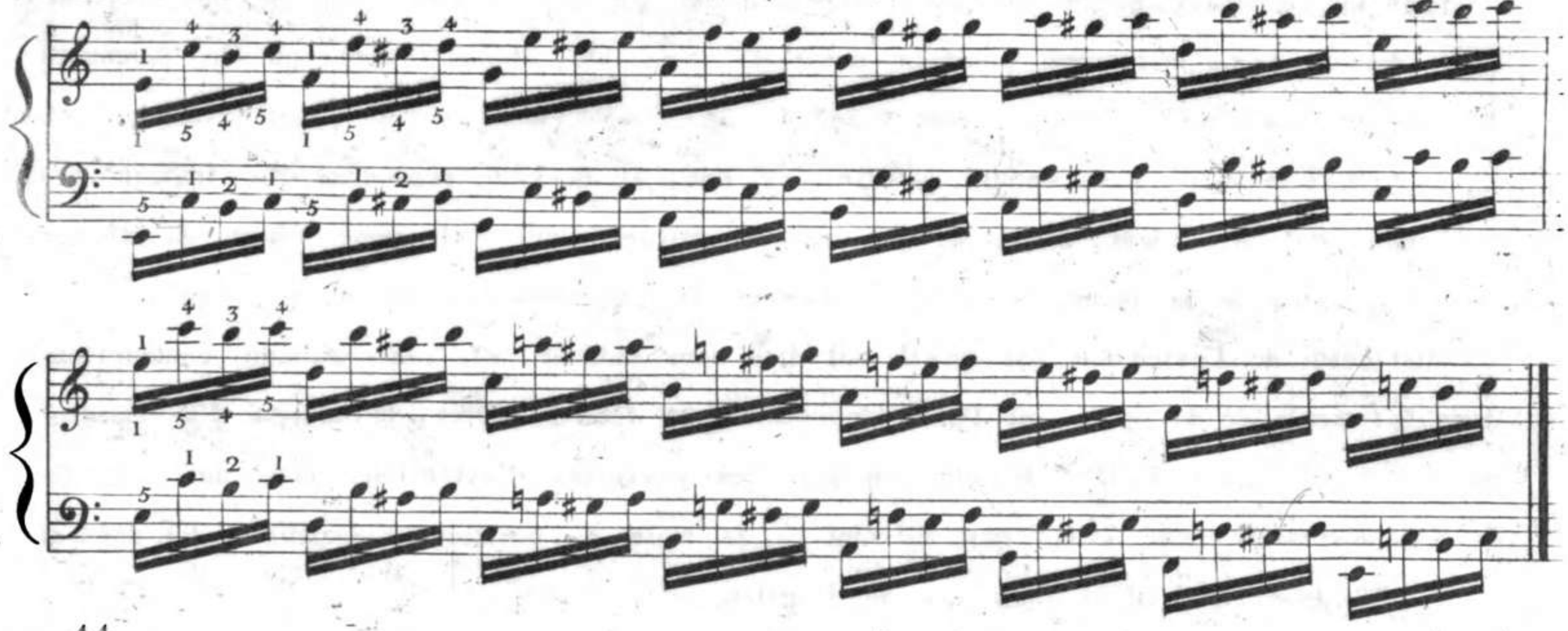
40.

Simile.

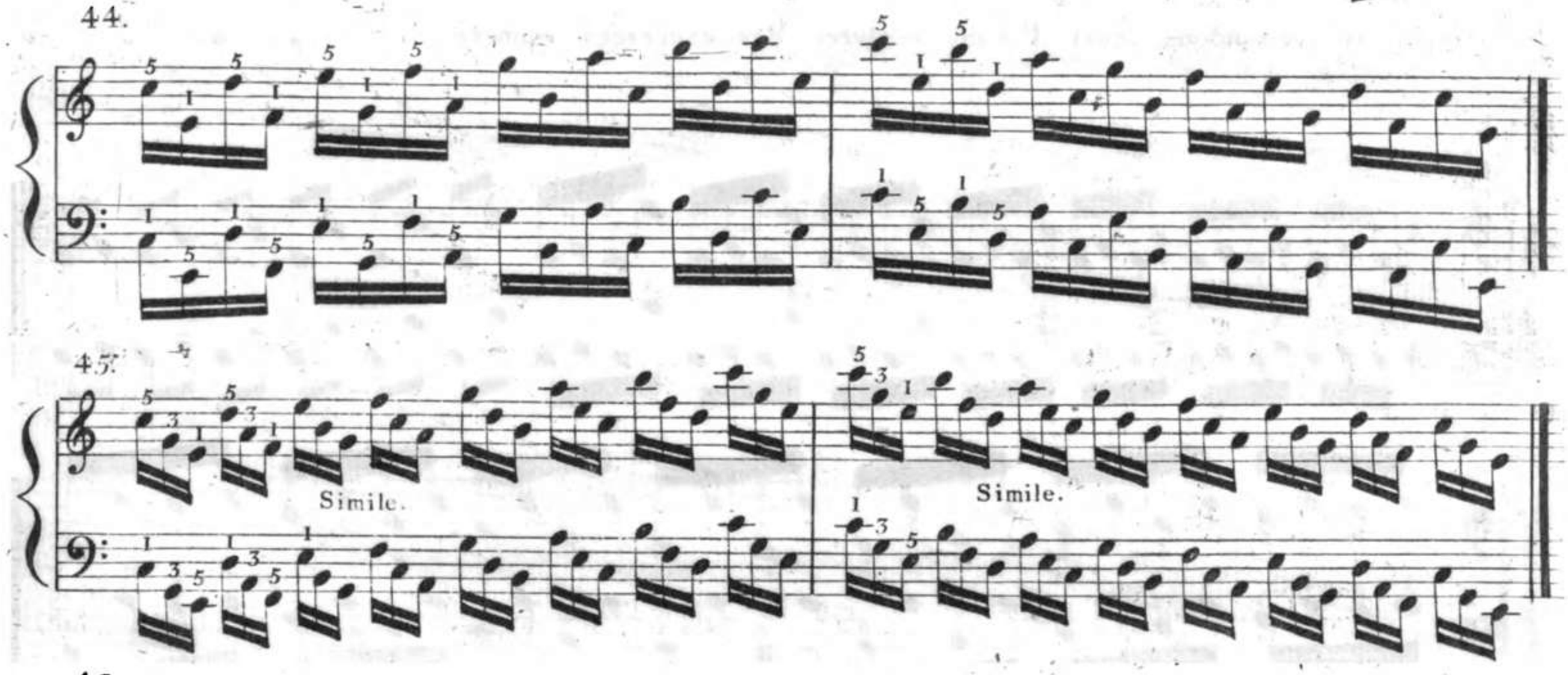
41.

42.

43.

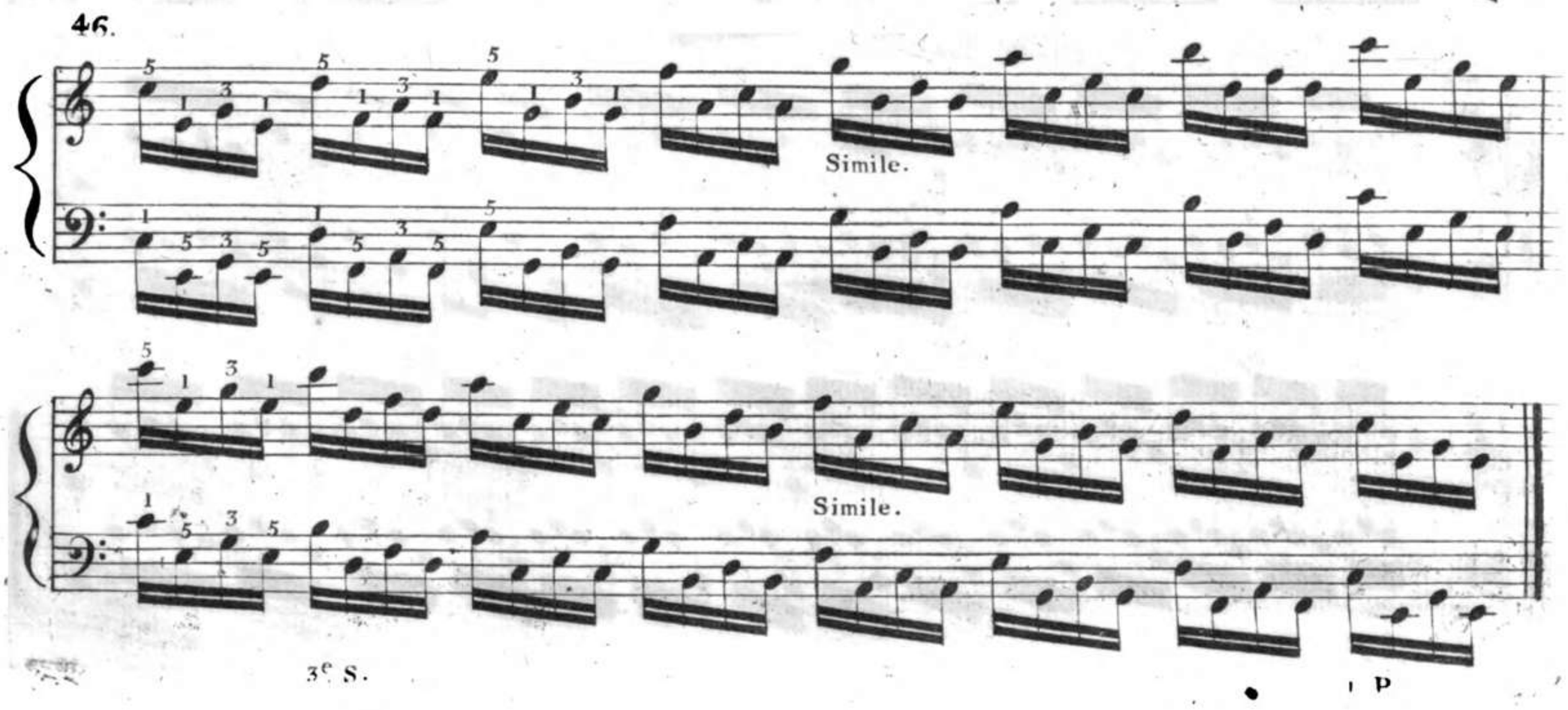


44.



45.

46.

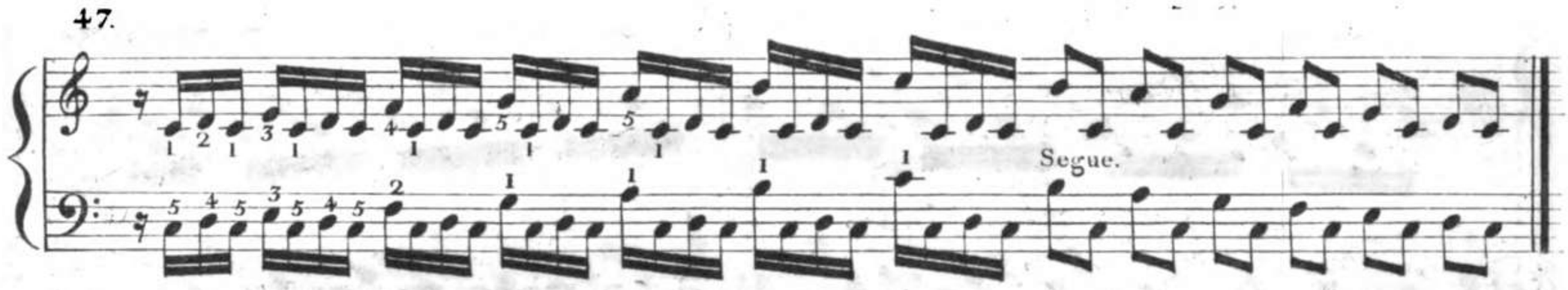


Observations.

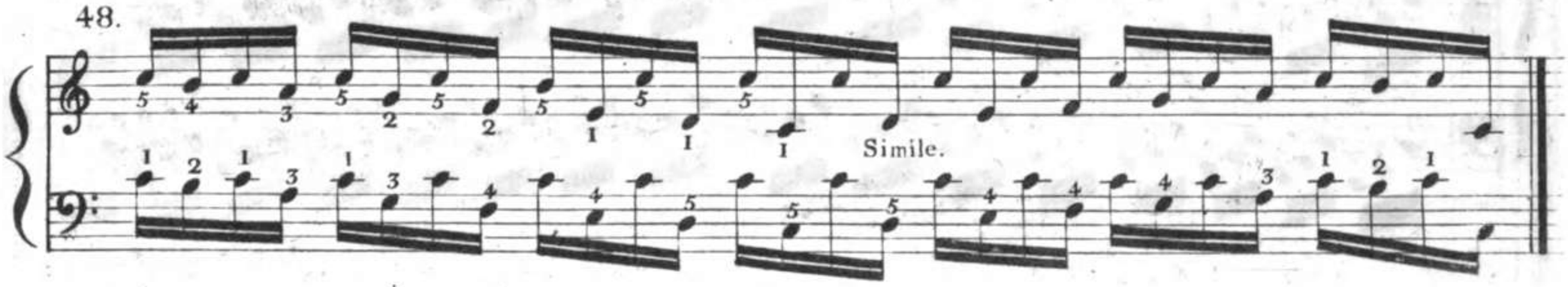
Tous les exercices que l'élève aura soigneusement pratiqués jusqu'à ce moment doivent avoir donné à sa main une position naturelle et stable, c'est-à-dire, qu'elle parcourra le clavier sans secousses, et que tous les mouvemens des doigts seront souples et égaux. S'il n'avait pas encore atteint ce but, il devrait reprendre le travail des exercices qui précèdent, avant de passer aux suivants, qui ont pour objet de donner de l'extension à la main, et particulièrement les numéros 52 et 61, jusqu'à 77. La difficulté de l'extension, est qu'elle ait lieu sans roideur, et sans aucune contraction dans les nerfs de la main. Si l'élève éprouvait ce fâcheux effet, le moyen d'y remédier ne serait pas de travailler de plus en plus les exercices d'extension, mais au contraire de les entremêler avec ceux qui, laissant à la main sa position rassemblée, lui donnent de la souplesse, en même tems que de l'agilité.

Nous recommandons aussi l'étude réitérée des exercices numéros, 55, 56, et 60.

47.

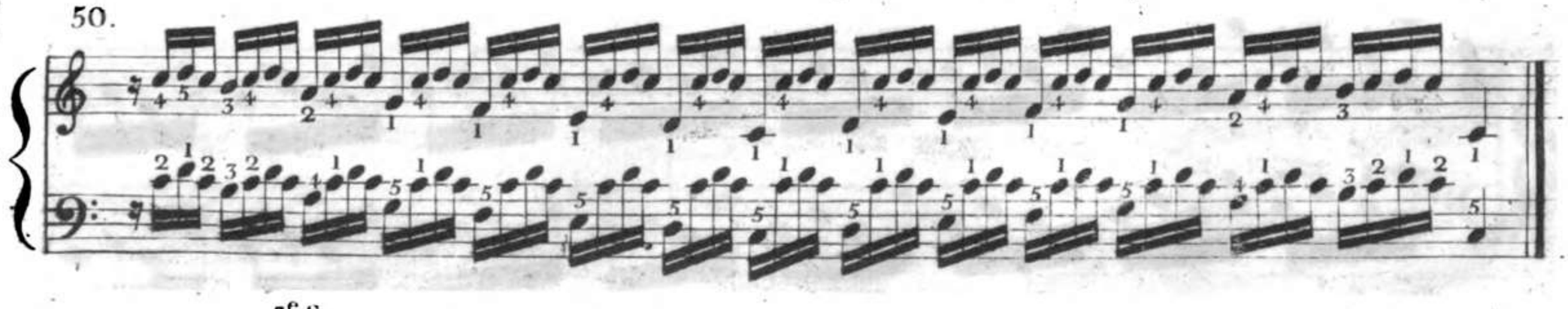


48.



49.

50.



51.

Segue.

Segue.

52.

Simile.

Simile.

53.

54.

Simile.

Simile.

55.

Segue.

56.

Segue.

57.

Segue.

Segue.

58.

Segue.

Segue.

59.

60.

Segue.

Segue.

61.

Simile.

Simile.

62.

Segue.

Simile.

Segue

Simile.

63

Simile.

Simile.

64.

Simile.

Simile.

65.

Segue.

Segue.

66.

Segue.

Simile.

67.

Simile.

68.

Simile.

69.

Simile.

Simile.

70.

Simile.

71.

72.

73.

D. S.

74.

75.

76.

77.

4^me. SUITE D'EXERCICES.

Exercices exigeant le déplacement de la main, et batteries diverses pour l'assouplir.

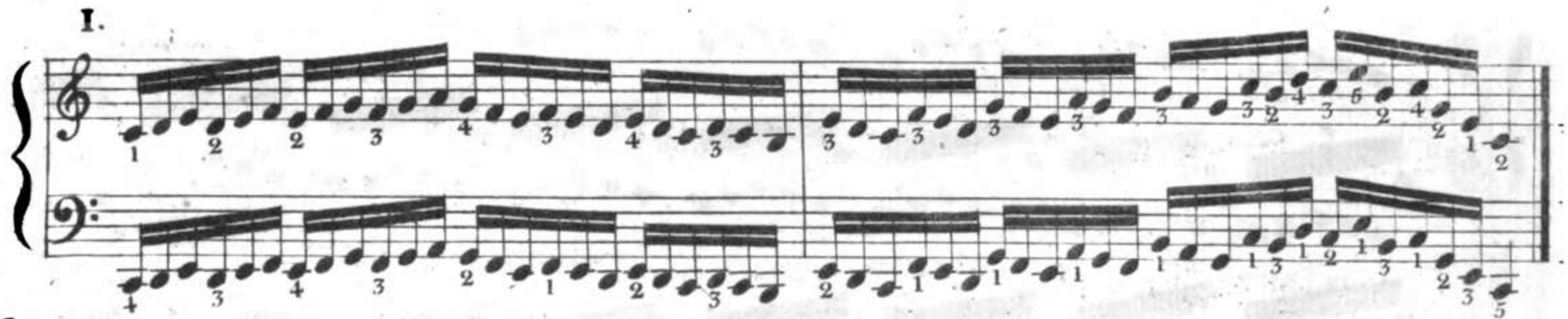
OBSERVATIONS.

L'élève ayant suffisamment travaillé les exercices précédents, sera arrivé au point d'etudier ceux qui suivent, et devra être en état d'observer le mécanisme de son jeu pour en connaître les defauts et les corriger. Il suffira pour cela de remarquer quels sont ceux des exercices qui lui présentent encore des difficultés et d'assigner à l'une des cinq causes suivantes l'obstacle qu'il éprouve. 1°. La mauvaise position de la main. 2°. La roideur dans le mouvement des doigts. 3° Une connaissance insuffisante du clavier qui produit les fausses notes. 4°. Les secousses ou sautillemens de la main qui prouvent que les doigts ne sont pas assez rassemblés et tenus près du clavier. 5°. Enfin la faiblesse de tel doigt qui ne fait pas assez parler la touche. L'obstacle étant connu, l'élève se reportera à ceux des exercices précédents qui peuvent, en les travaillant avec persévérance, les lui faire surmonter. Il sentira que les corrections, qu'il fera de lui-même, auront un succès beaucoup plus prompt que celles indiquées par le maitre, durant un tems trop court pour que les mêmes défauts ne se reproduisent pas dans ses etudes journalières.

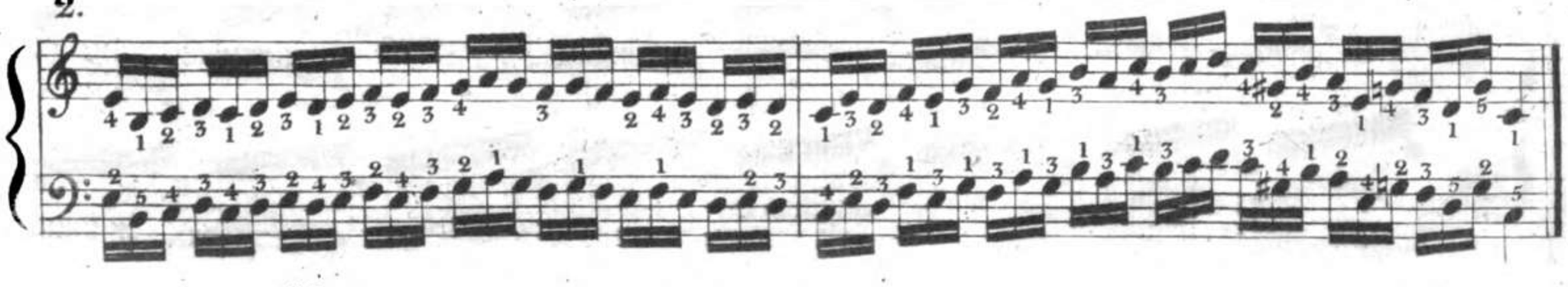
La presque totalité des exercices donnés jusqu'ici, à l'exception des gammes, est dans le ton d'Ut majeur, comme étant le plus facile; mais à mesure que l'élève se familiarisera avec le clavier, et pour en augmenter l'habitude, nous aurons soin de varier les tons et de rendre les traits plus difficiles. Nous recommandons la pratique fréquente des exercices numéros 7, 9, 10, 18, 19, 22, 25, 28, 33, 37, 38 et 40.

L'élève passera ensuite à l'étude des Batteries qui est la plus propre à assouplir la main. Nous avons beaucoup multiplié les exemples, afin de présenter le plus possible de ces traits qui pourraient arrêter un élève accompagnant à la première vue, si sa main n'y était pas rompue. Quoiqu'on puisse combiner un bien plus grand nombre de Batteries, nous croyons avoir donné les principales. L'eleve travaillera plus longtems que les autres les numéros 51, 54, 57, 65, 69, 70, 75, 78, 86, 96, 100, 106 et suivants.

I.



2.



3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

8ª Bassa

4 C S.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31

32.

33.

34.

Segue.

35.

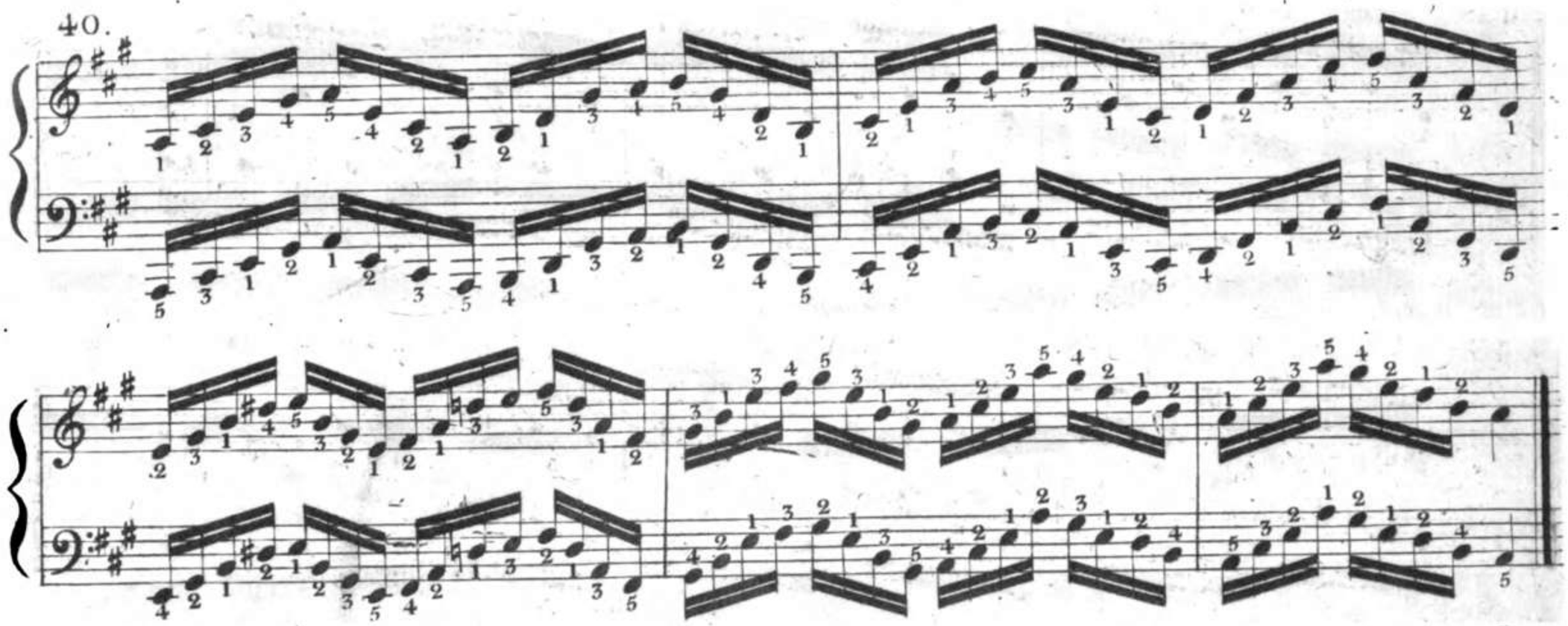
36.

37.

38.

39.

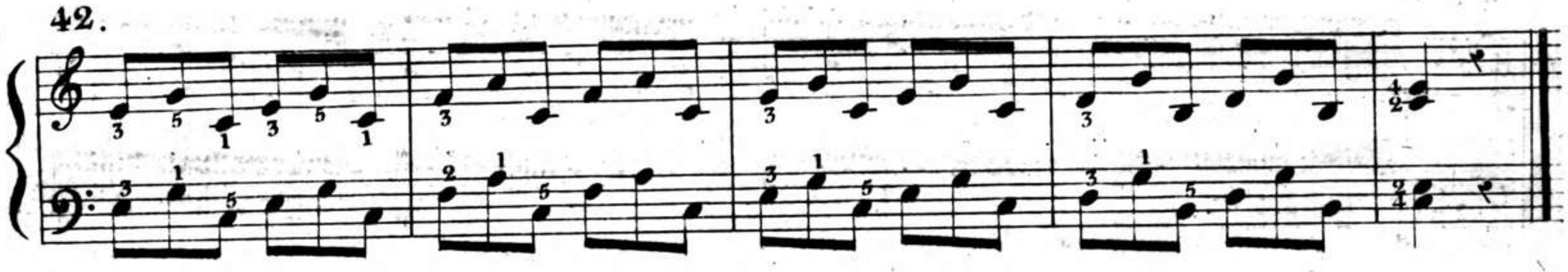
40.



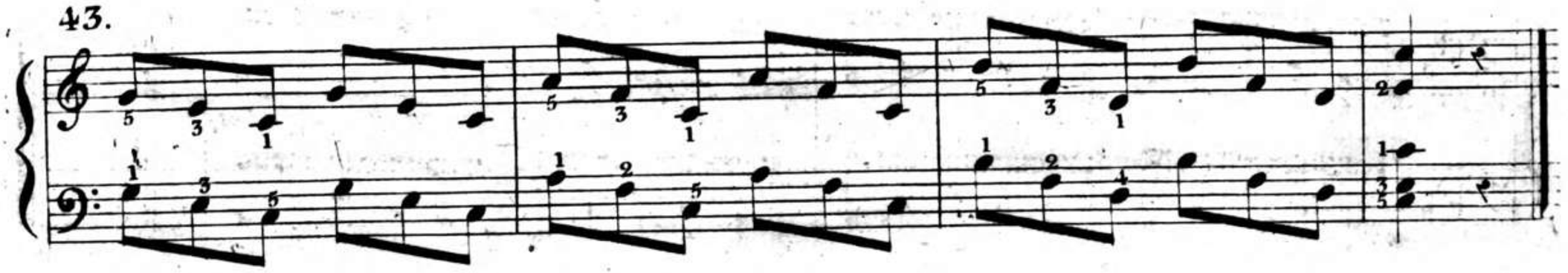
41.

BATTERIES
diverses.

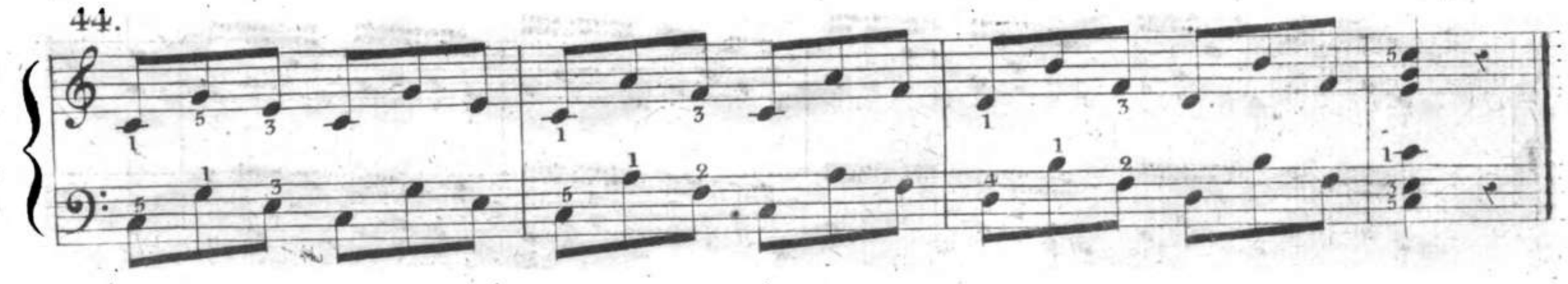
42.



43.



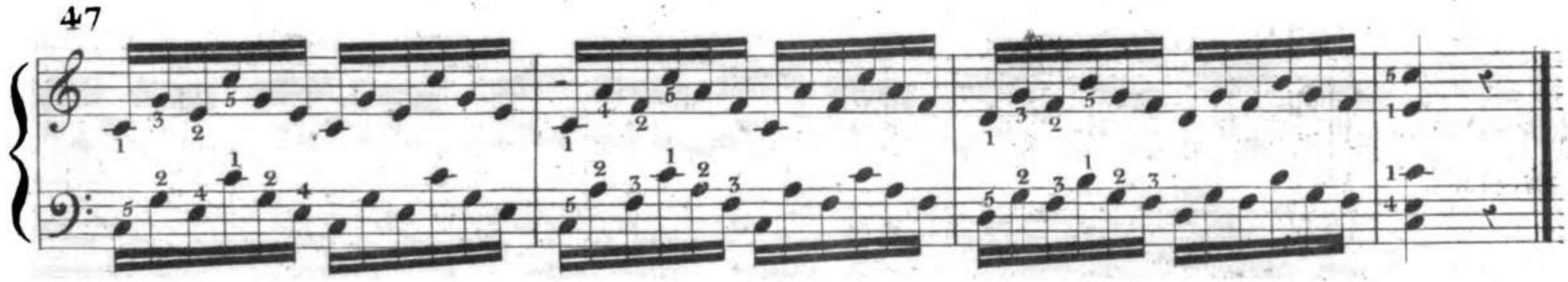
44.



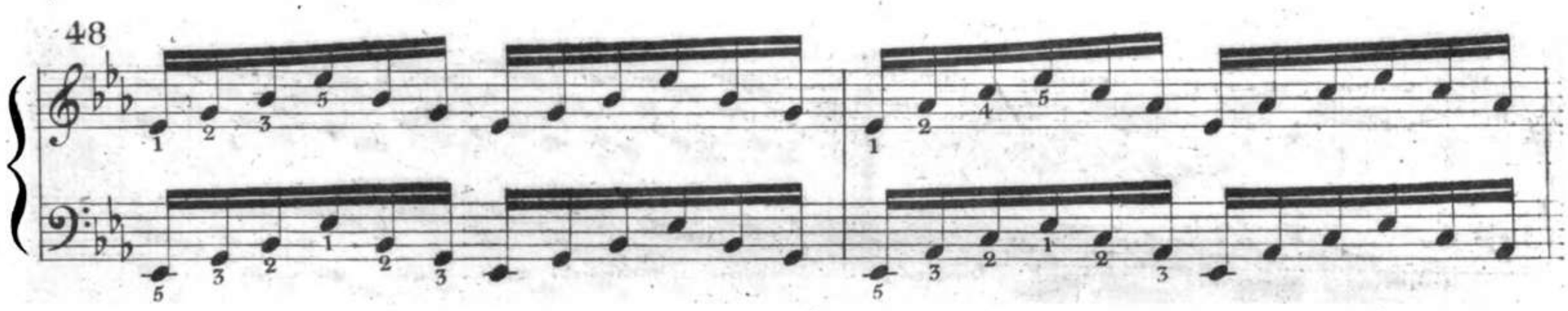
45

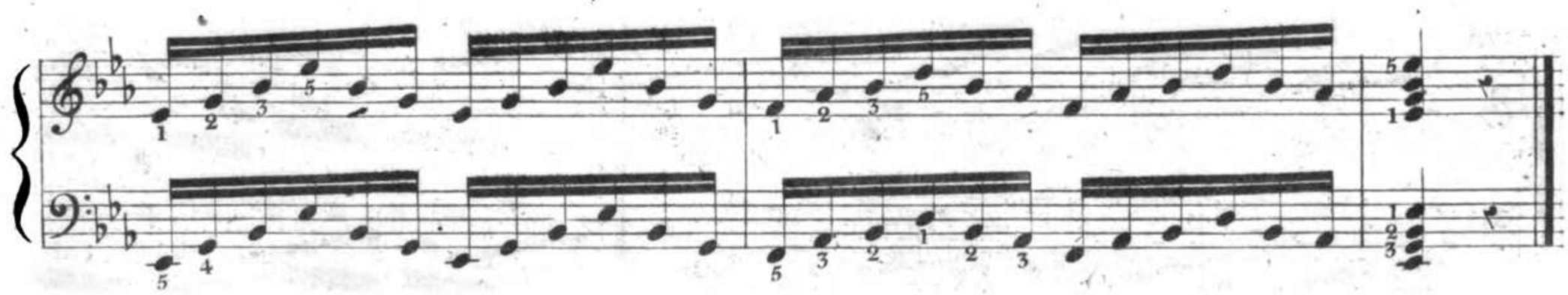
46

47

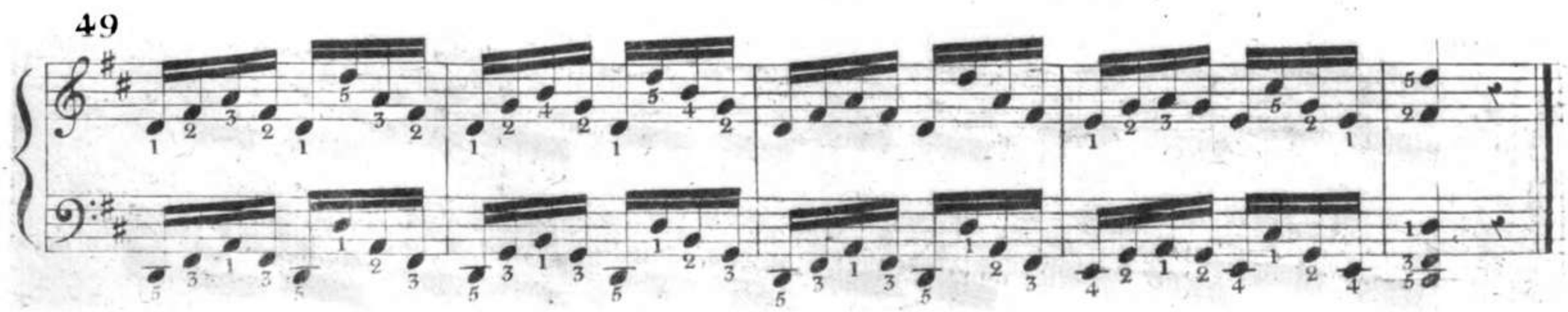


48





49



50.

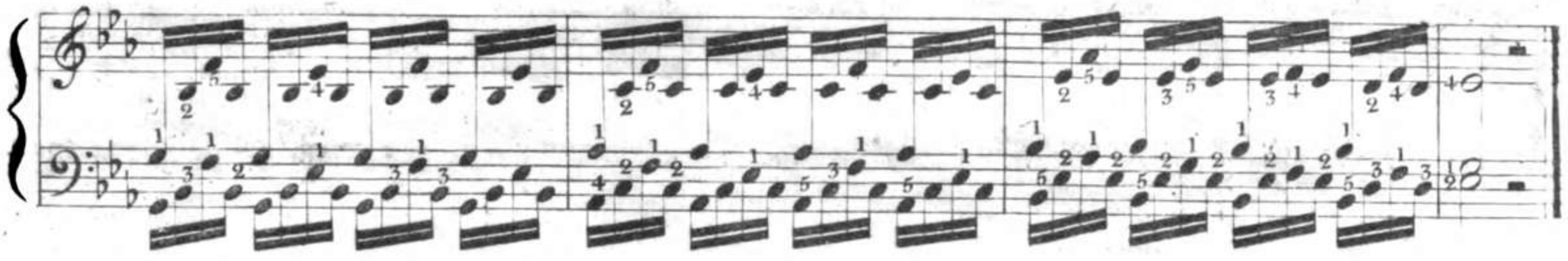
51.

52.

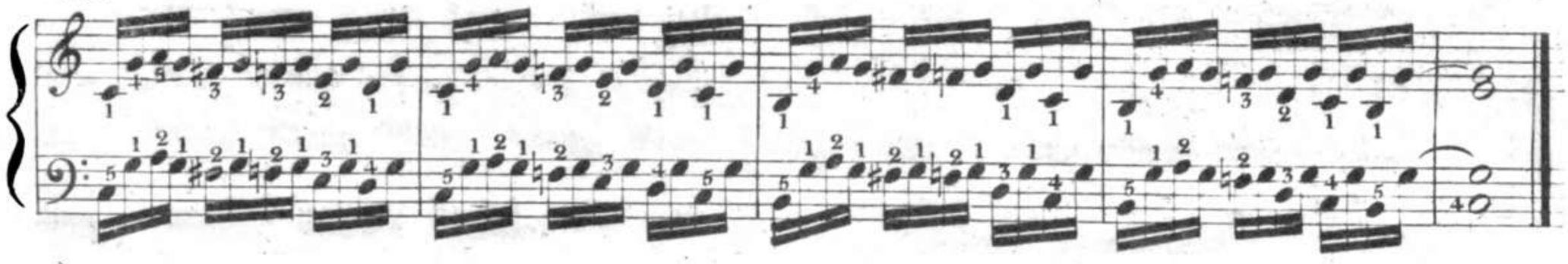
53.

54.

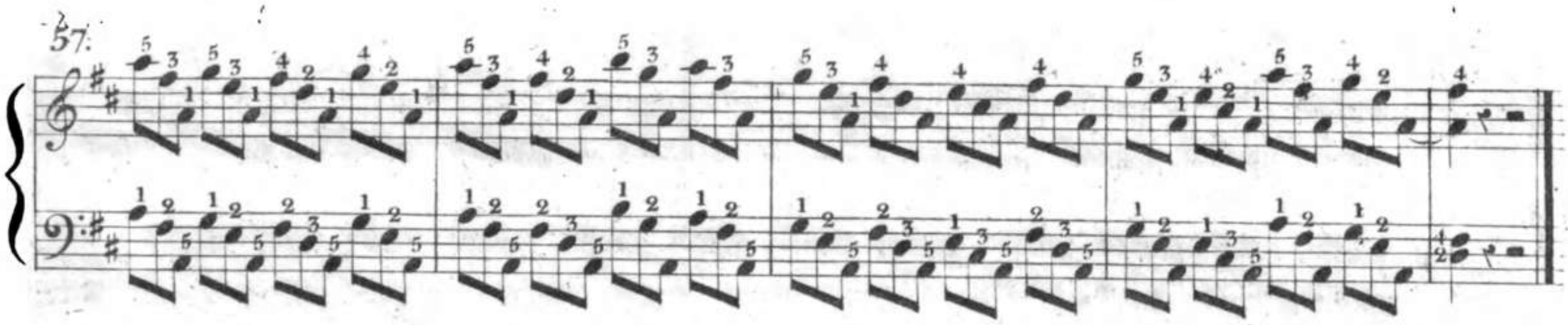
55.



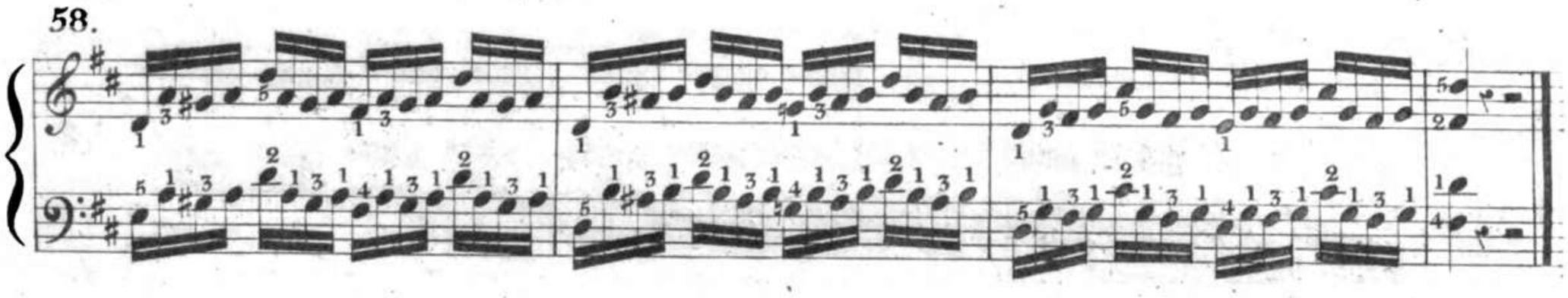
56.



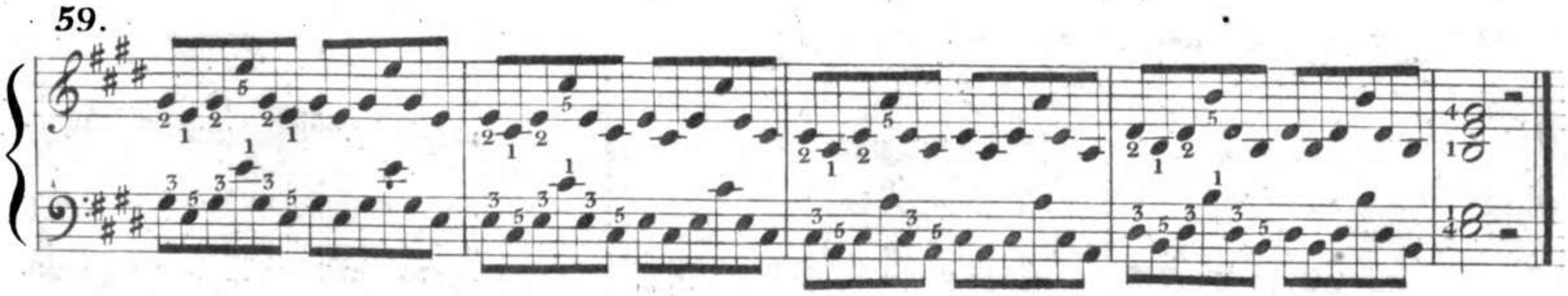
57.



58.



59.



60

61.

62.

63.

64.

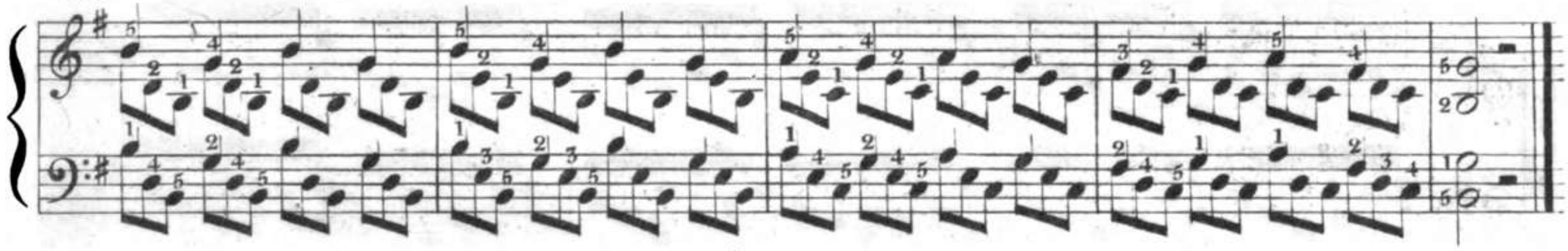
65.

66.

67.

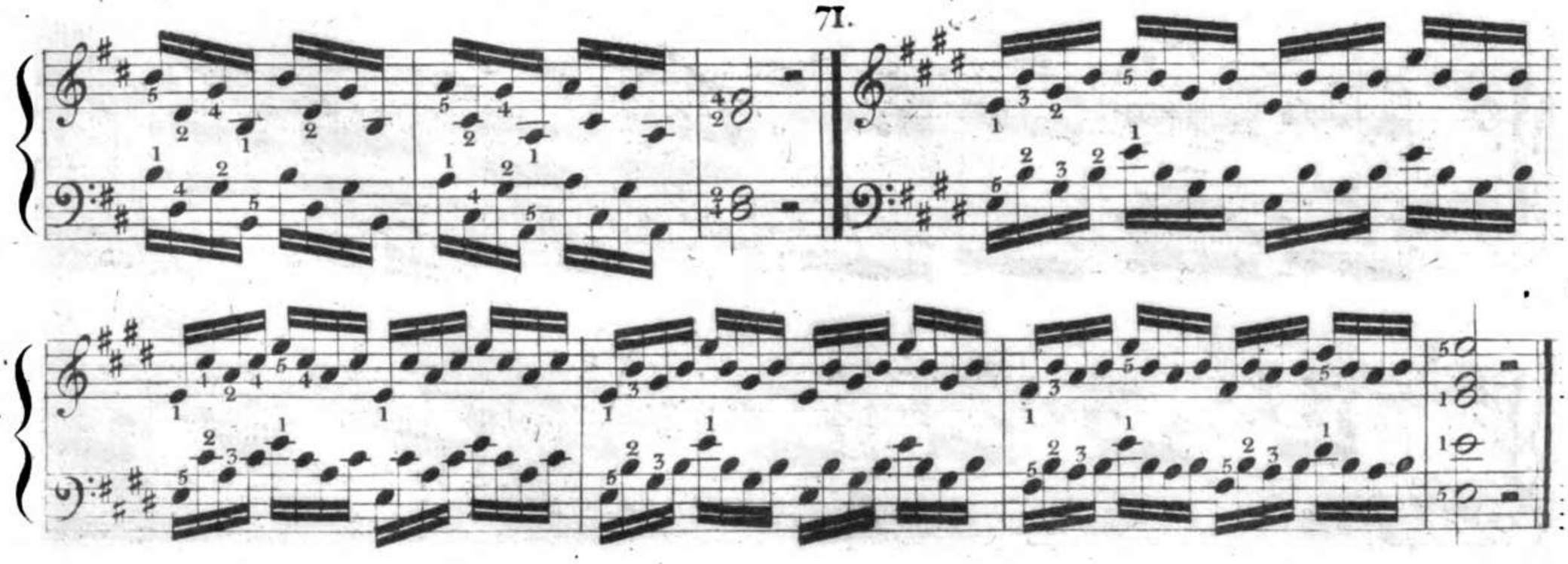
68.

69.



70.

71.



72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

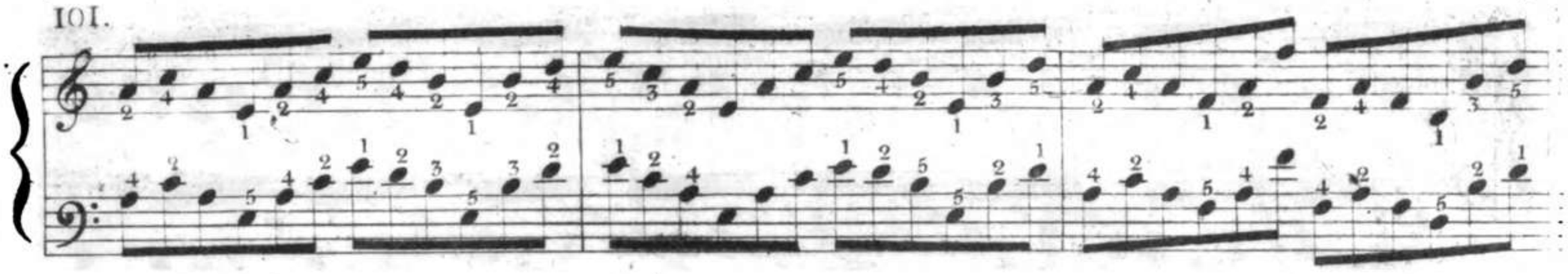
98.

99.

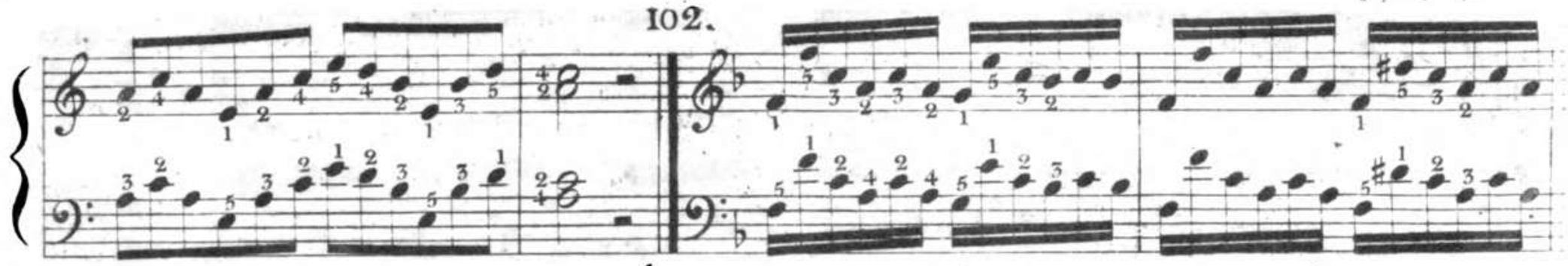
100.

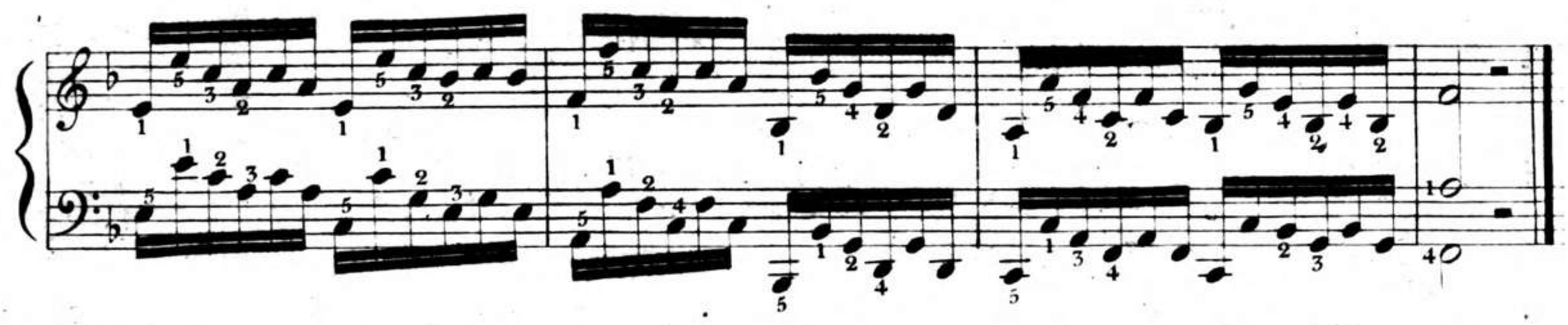
10527446

101.

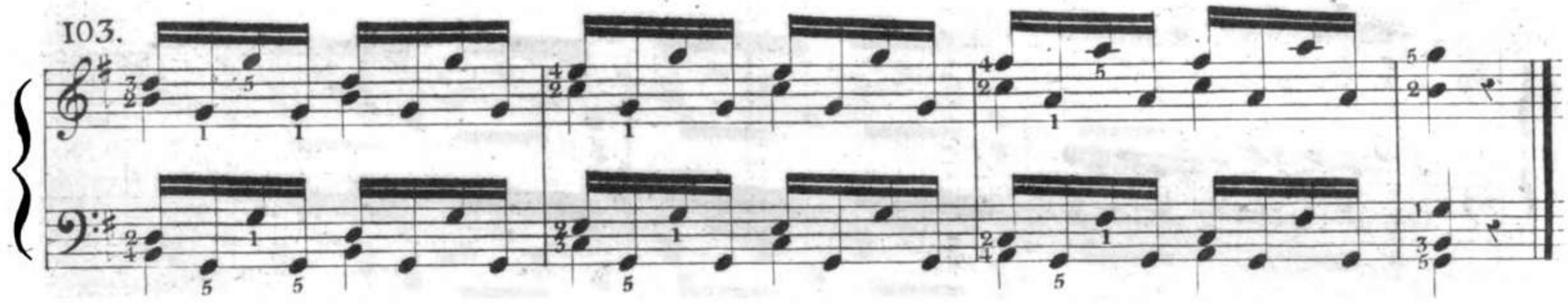


102.

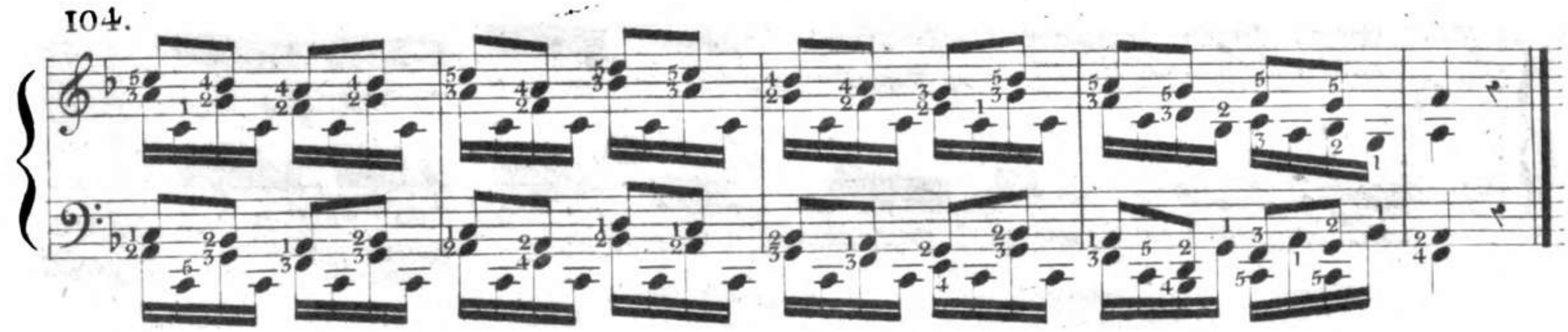




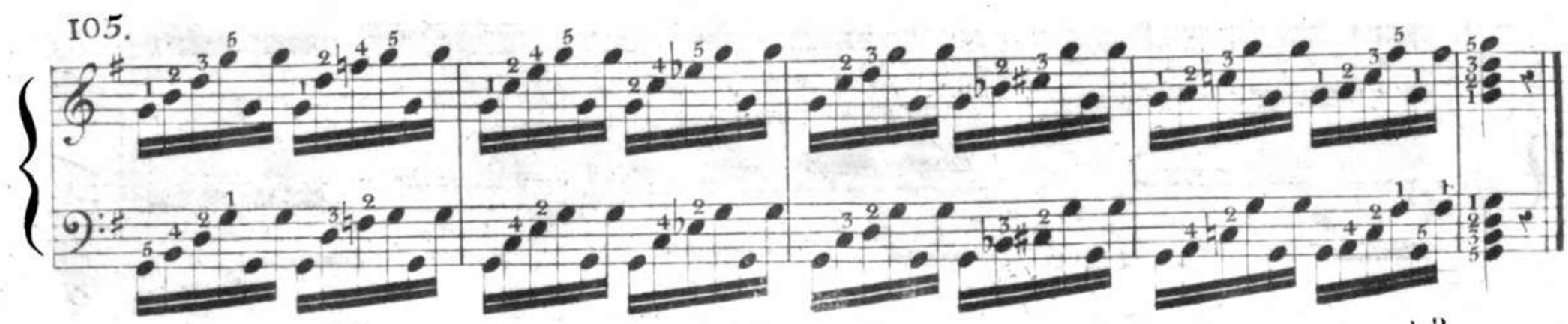
103.



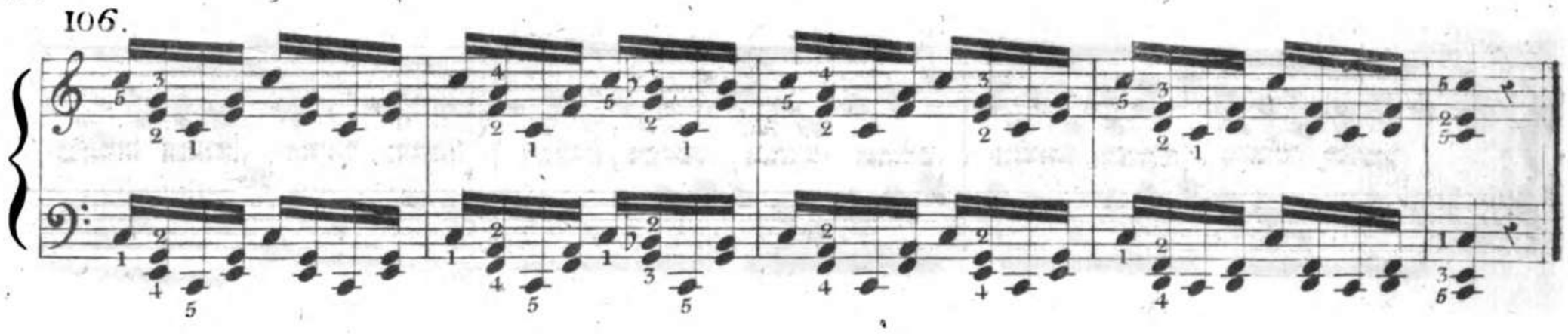
104.



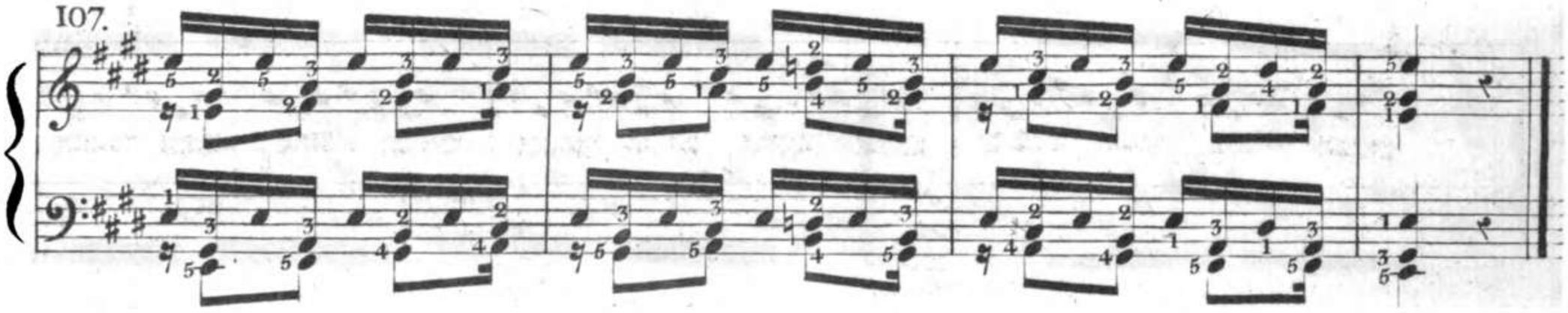
105.



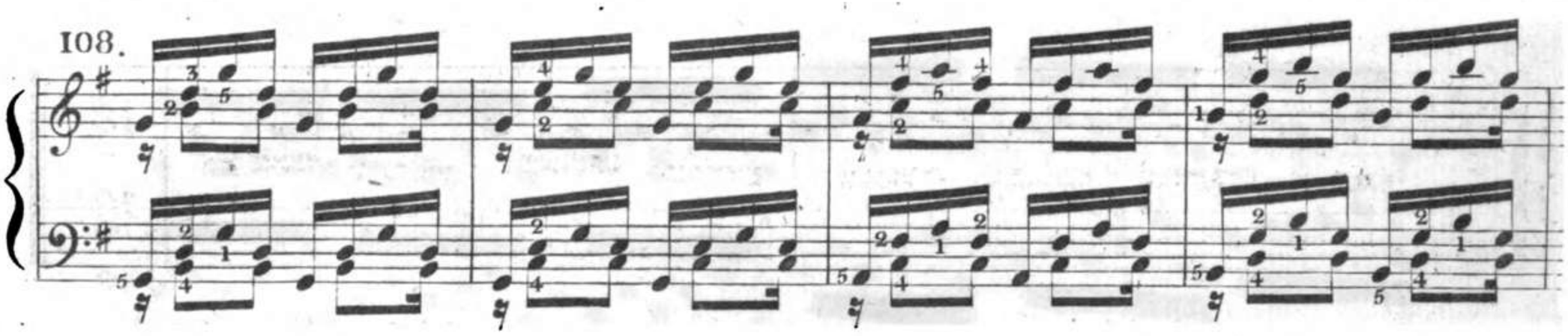
106.

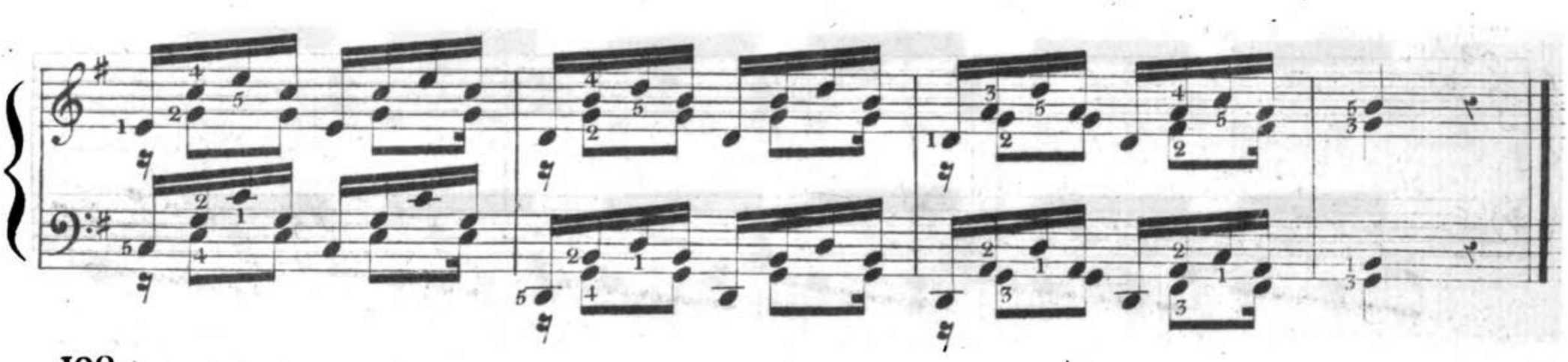


107.

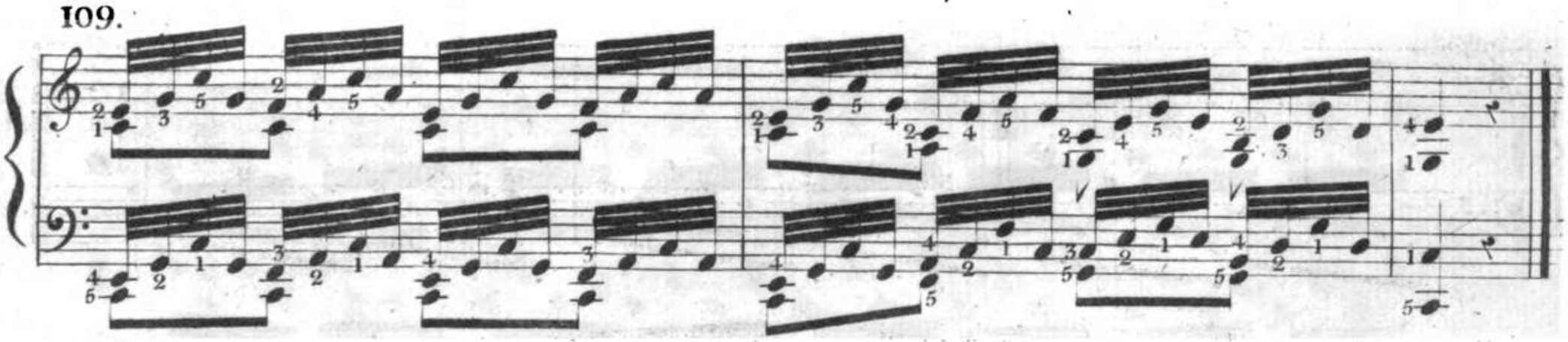


108.

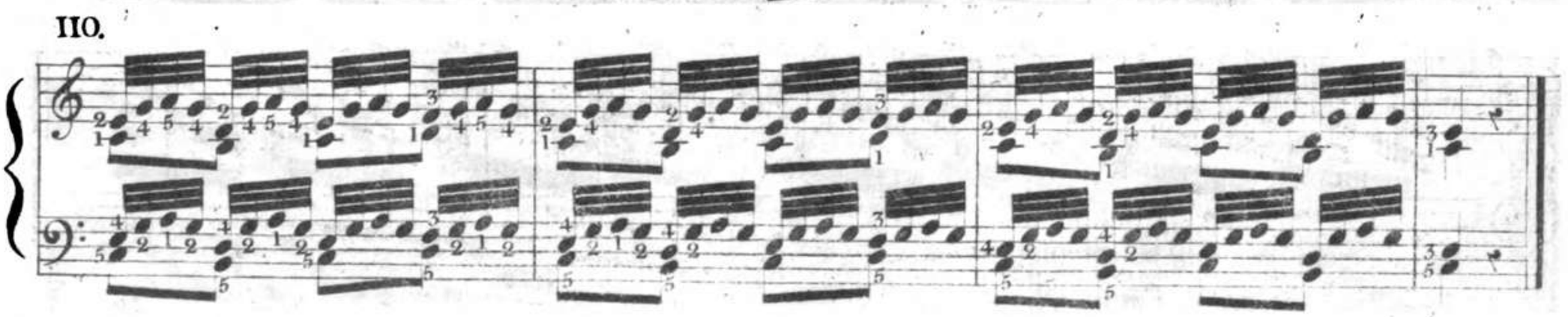




109.

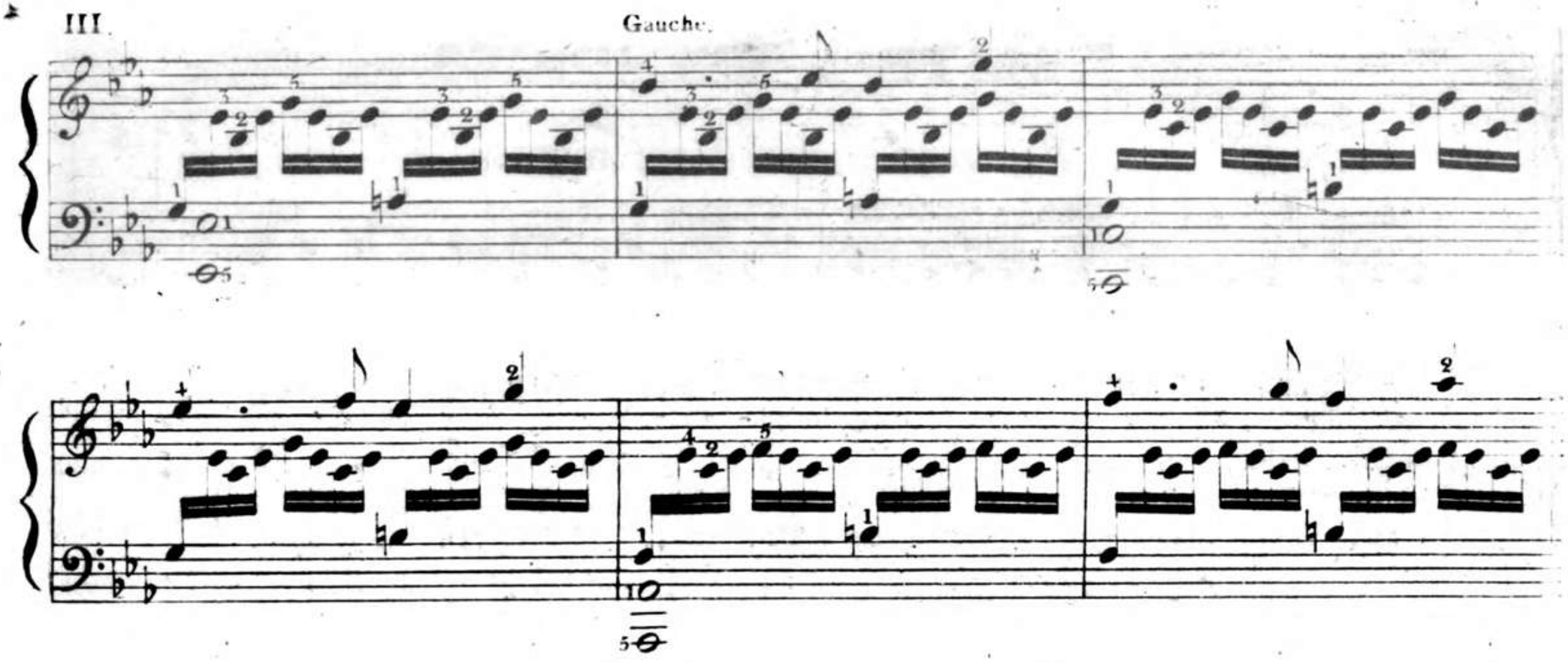


110.

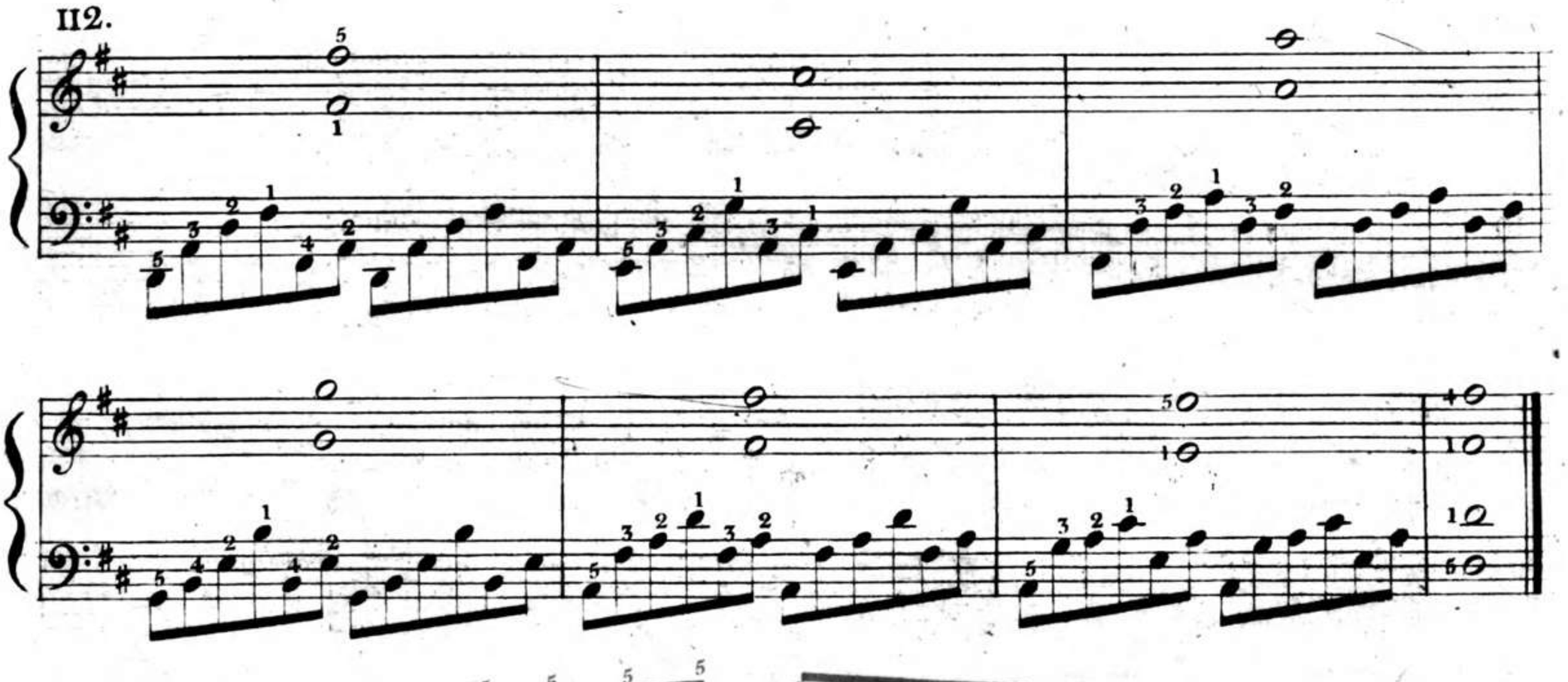


III.

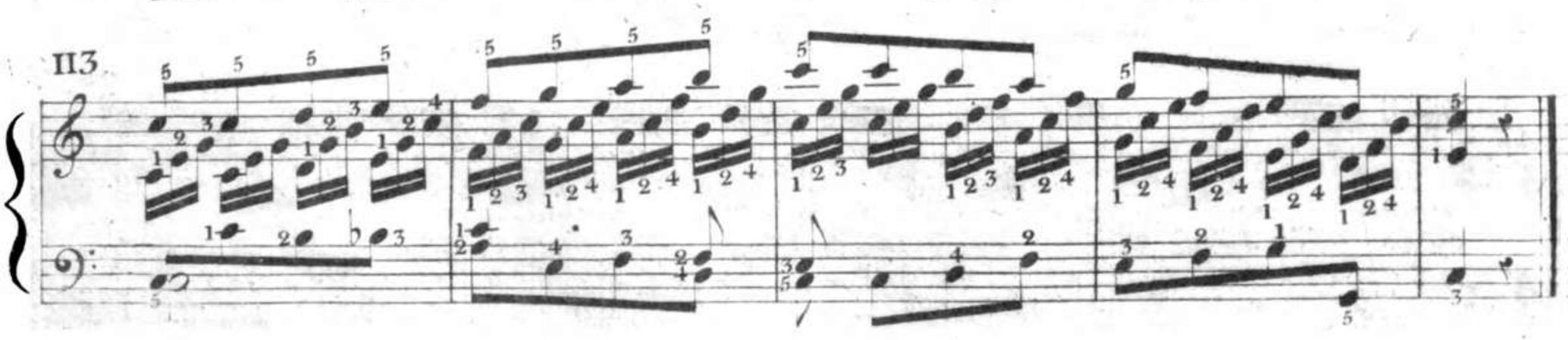
Gauche.



II2.



II3



5^me SUITE D'EXERCICES.

Exercices des deux mains

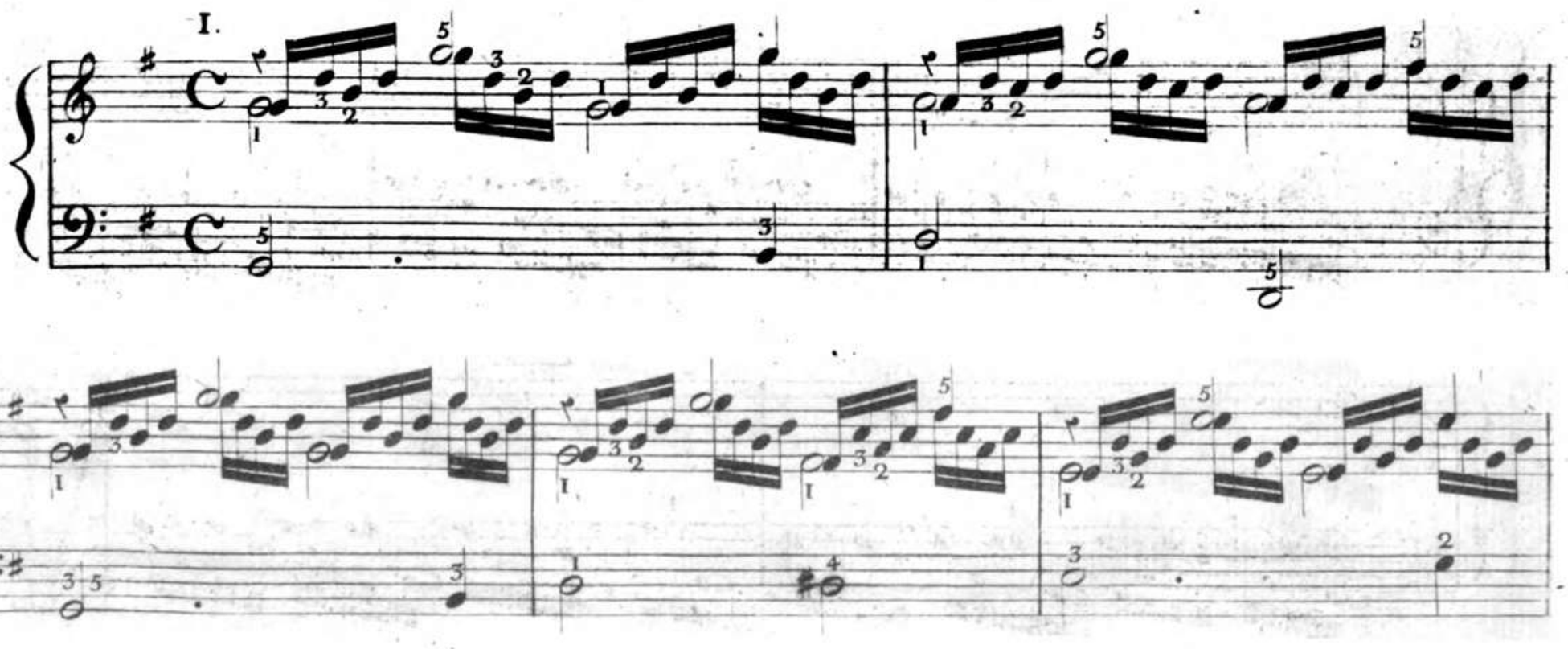
calculés pour en augmenter le développement et le mouvement.

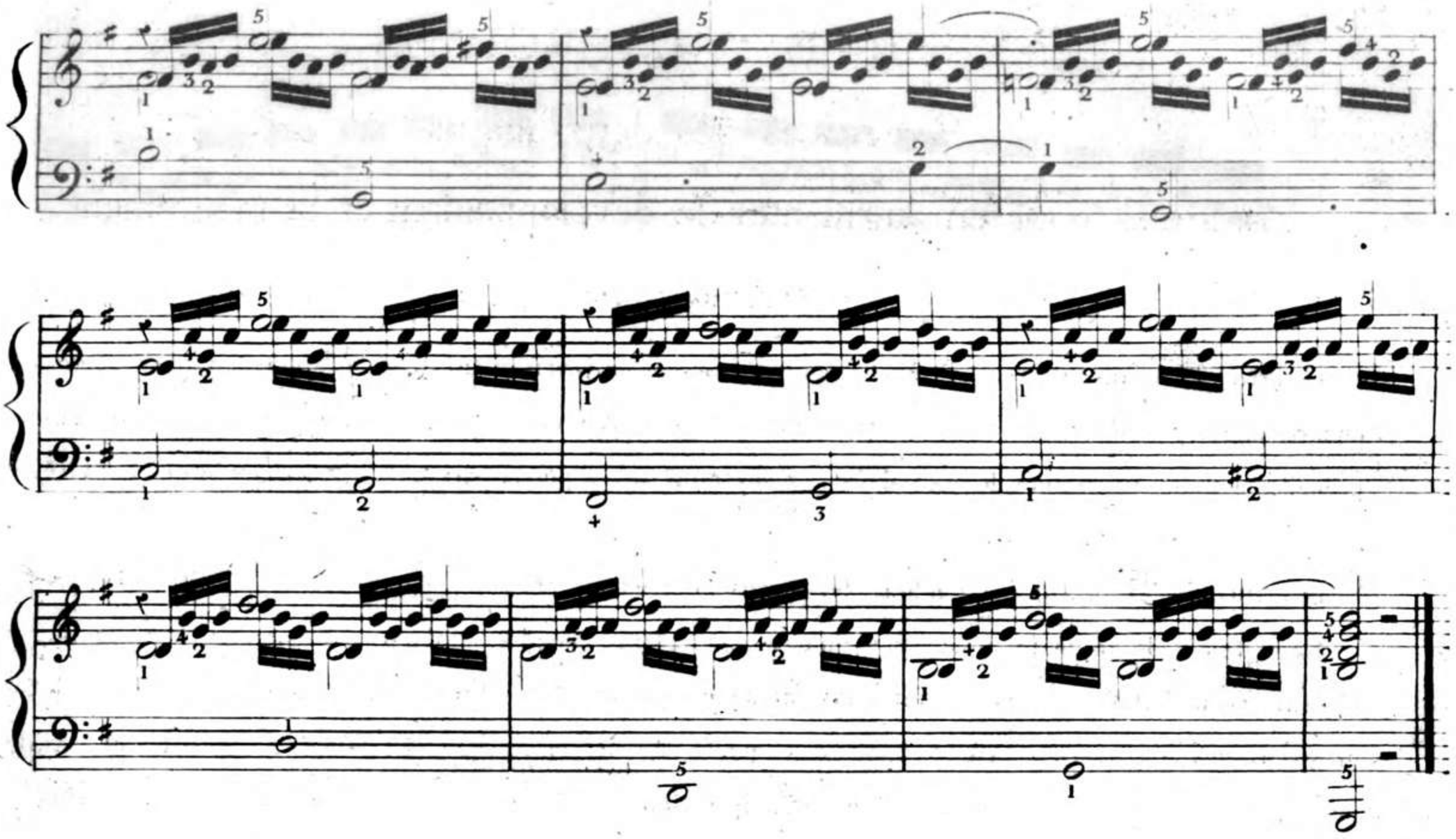
OBSERVATIONS.

L'élève aura jusqu'à ce moment éprouvé assez de difficultés diverses, pour n'avoir pas dû encore aborder celle du mouvement: maintenant il peut s'en occuper. Il a dû jouer tous les exercices précédents d'un mouvement lent, d'abord, et lorsqu'il les a mieux sus, ne pas en augmenter la vîtesse au delà du MODERATO. Il faut à présent qu'il en reprenne le travail, en allant par degré jusqu'à l'ALLEGRO; il les pratiquera quelque tems dans ce mouvement avant de passer à la suite ci-après.

La vitesse de la main n'est une qualité qu'autant que l'exécution est parfaitement égale, et l'essai trop hatif de jouer vite, si commun parmi les élèves, retarde singulièrement leurs progrès, en ce que le mouvement des nerfs de la main, au lieu d'être souple et facile, prend de la roideur par suite d'une précipitation au-dessus de ses moyens.

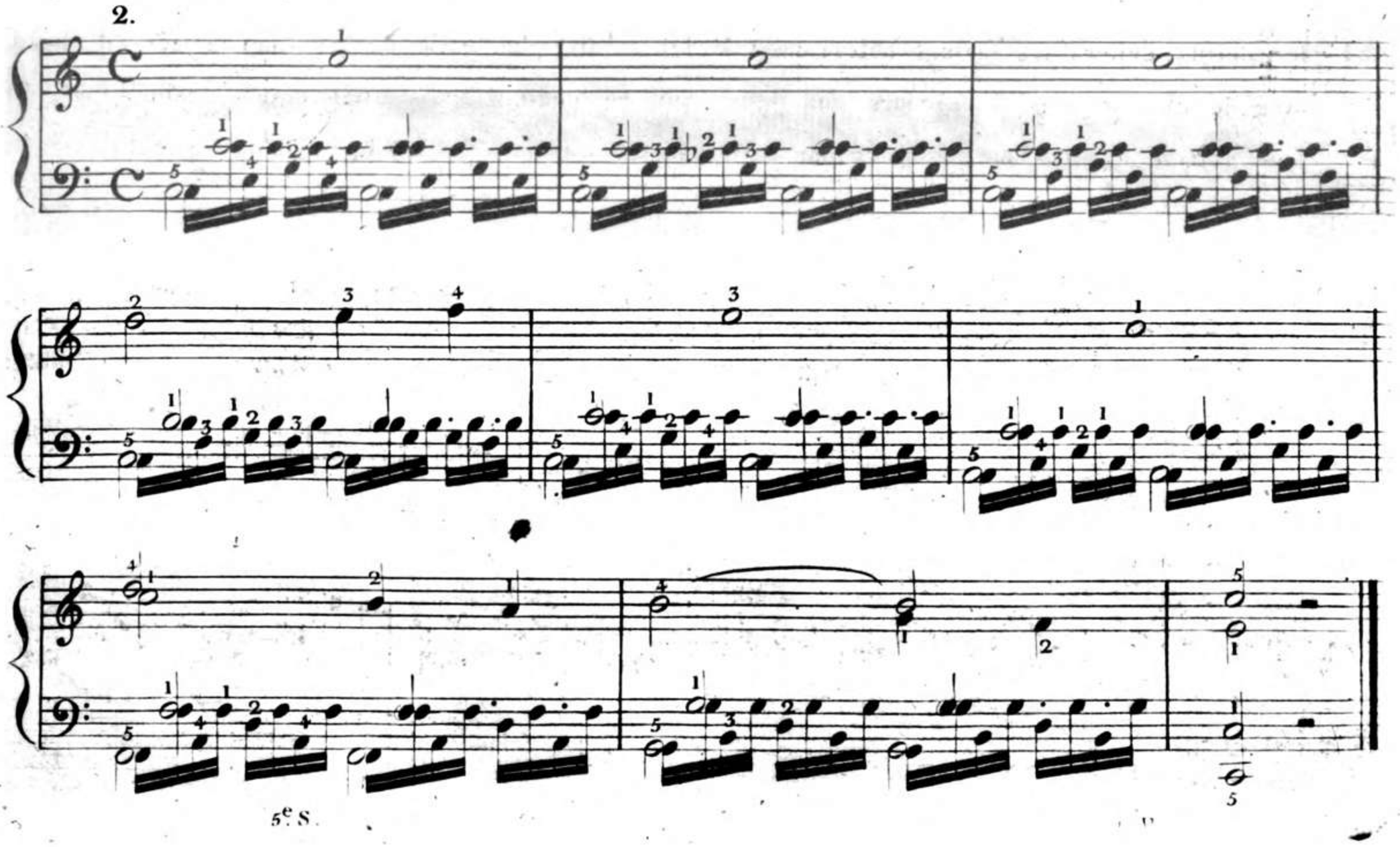
L'élève reïterera le travail des exercices 4, 5, 10, 14, 15, 23 et 25; l'avant dernier lui fera promptement juger jusqu'à quel point il a acquis la connaissance du clavier. Si elle est encore incomplette, cet exercice deviendra le sujet de son étude la plus attentive. L'élève en le jouant de mémoire et en regardant les touches avant d'y poser les doigts, évitera les fausses notes; mais il lui serait plus utile de se familiariser d'abord avec le clavier sans le secours des yeux qui ne peuvent plus diriger les mains lorsqu'on joue à livre ouvert, ou lorsqu'on ne sait pas de mémoire la musique qu'on exécute.





Les observations ci-dessus s'appliquent également à la main gauche. Les commençants ne devront joindre la partie de main droite à l'exercice suivant, que quand ils feront la batterie avec facilité et sans aucune roideur.

2.



OBSERVATION.

Cet exercice doit être joué en levant les doigts le moins possible.

3.

4.

5es S.

P

5.

OBSERVATION.

Il faut etudier des deux mains les traits notés pour une seule, et avoir soin de tenir les doigts sur les blanches et les noires, pendant toute leur valeur, en serrant le clavier de très près, c'est-à-dire, en levant peu les doigts, et les ayant très souples.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

p

13.

14.

15.

5e S.

P

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

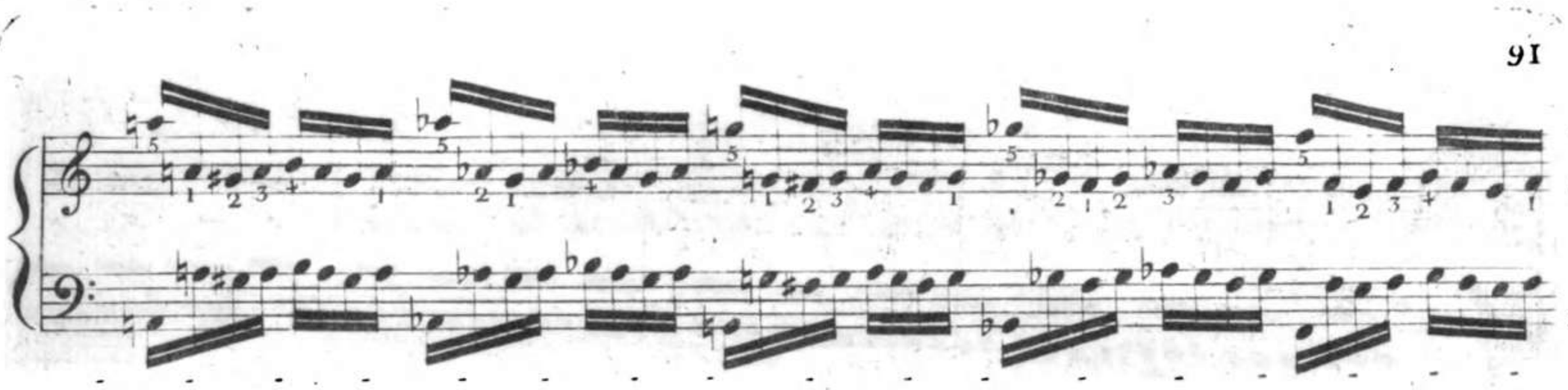
23.

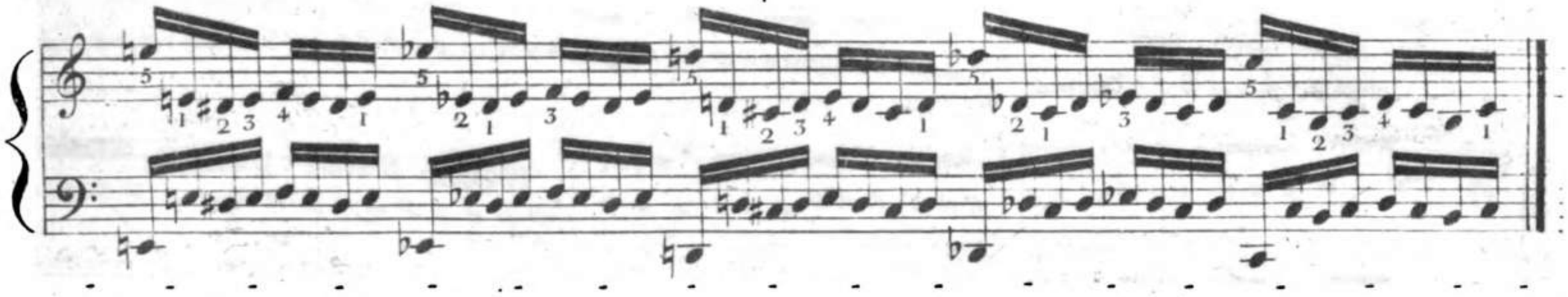
24.

25.

Simile

Simile.



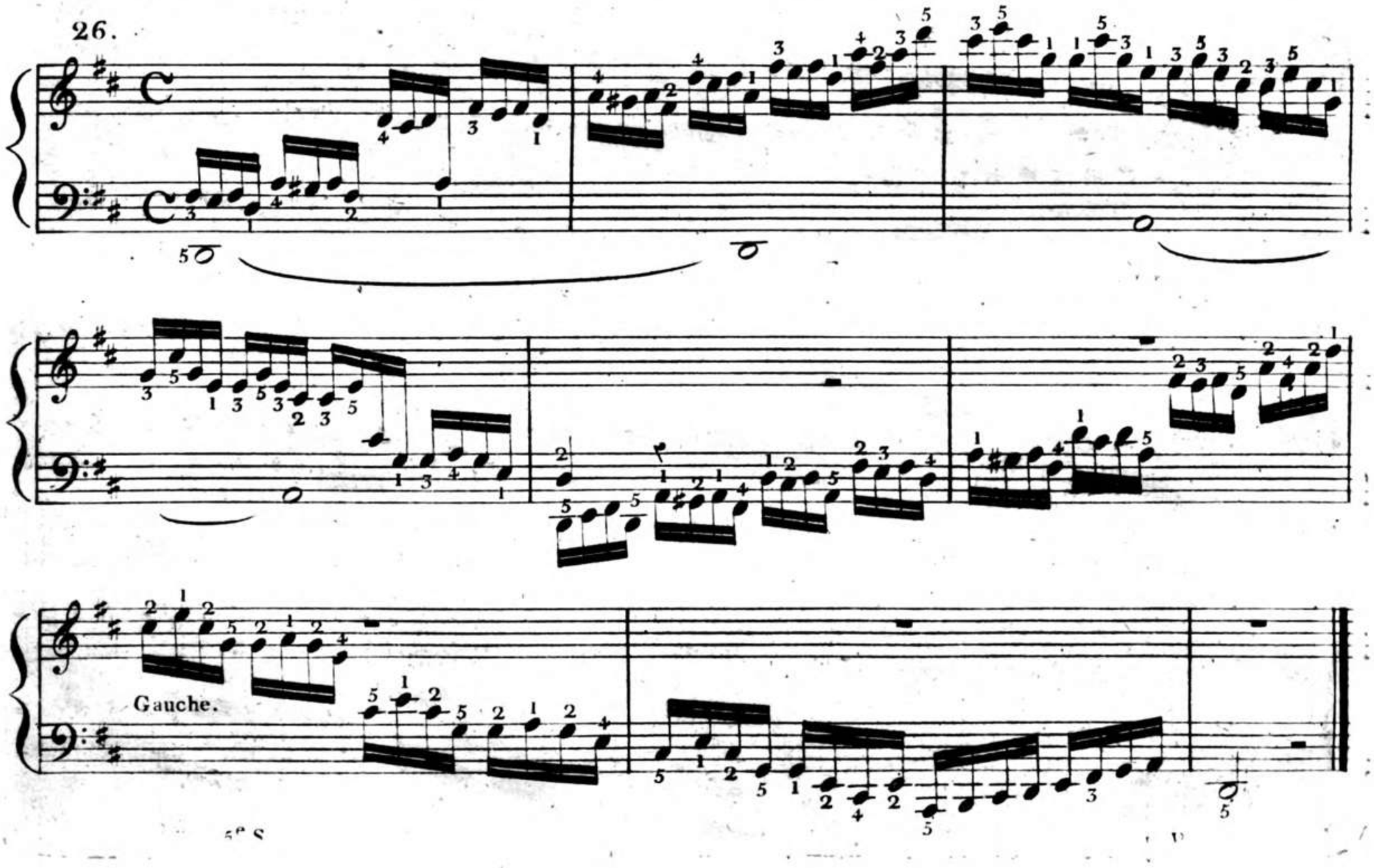


Observations.

Les exercices qui vont suivre seront accompagnés de quelques observations sur le doigté aux quelles l'élève donnera toute son attention, afin d'en pouvoir faire l'application à l'avenir. Le doigté NATUREL ne peut s'oublier, parcequ'il n'est autre que celui qui tient la main dans une position gracieuse et qui facilite l'aisance de ses mouvemens; mais il y a des recherches de doigté, propres à augmenter le liant du jeu et l'illusion des sons soutenus, et c'est ce que l'élève ne peut trouver de lui même de très longtems encore.

On lui recommande la pratique des exercices 28, 31, 37, 38, 39, et 40.

26.

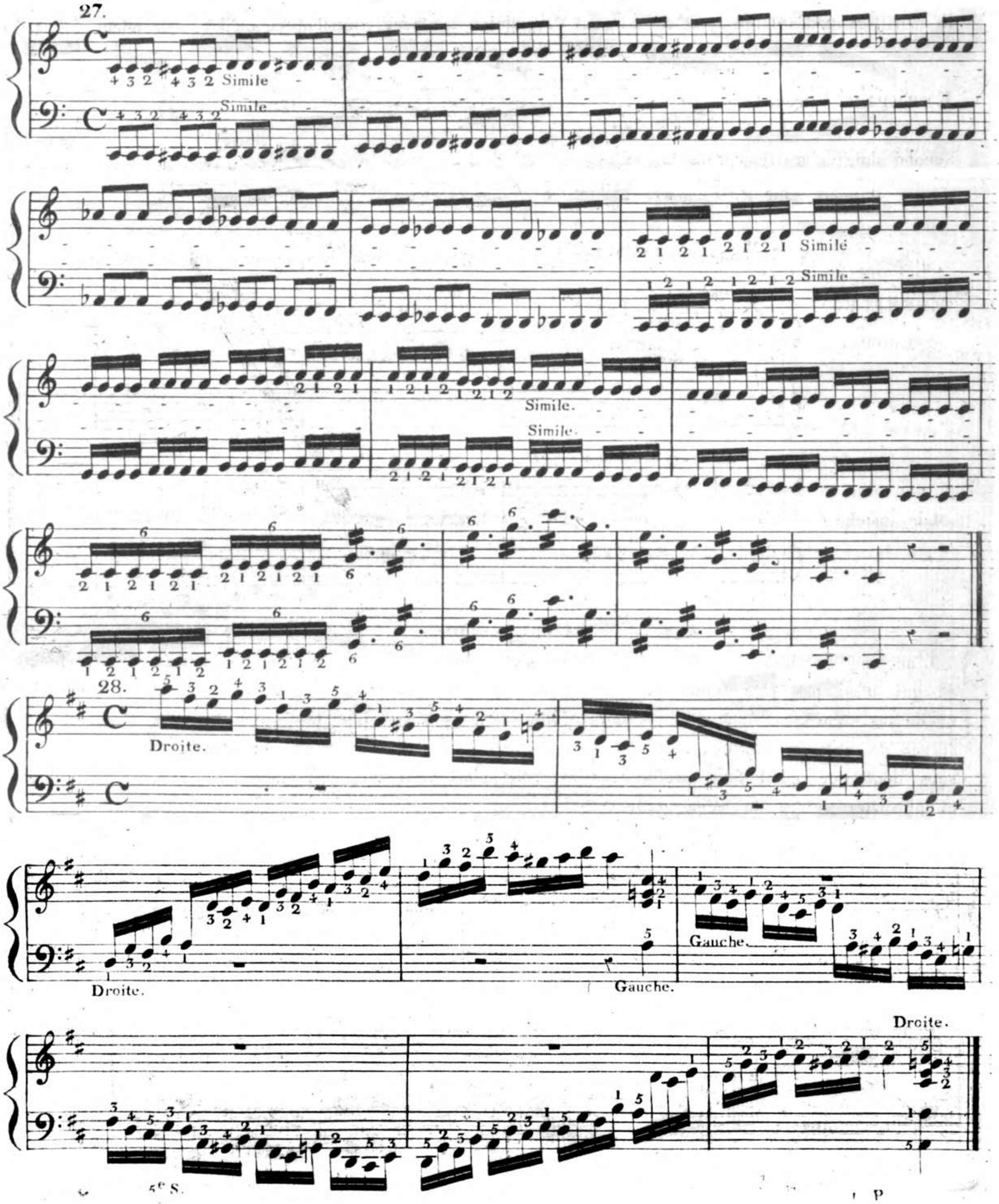


OBSERVATION.

Mêmes notes qui se suivent.

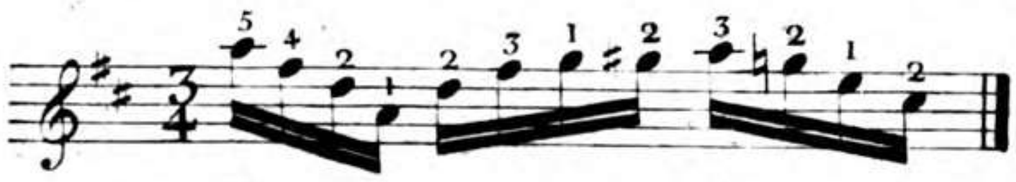
Quand on a la même note à répeter dans un mouvement vif, on se sert de deux, trois ou même quelques fois quatre doigts, en n'y comprenant pas le cinquième.

27.



Il arrive quelques fois que le doigté le plus propre à bien faire certains traits, est de croiser le troisième doigt sur le quatrième, ou le quatrième sur le cinquième; on ne peut approuver l'ancien mode d'enseignement qui rejettait ce doigté, puisque le but à atteindre, étant de jouer avec facilité, de donner de la grace à la main et d'éviter le sautillement des doigts, tout ce qui peut y conduire est nécessairement ce qu'il y a de mieux.

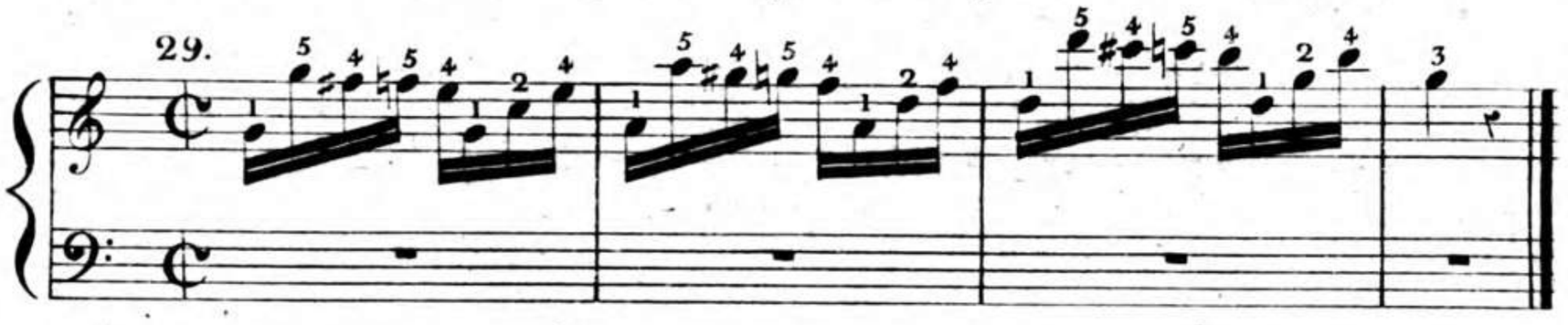
EXEMPLE. Premier doigté.



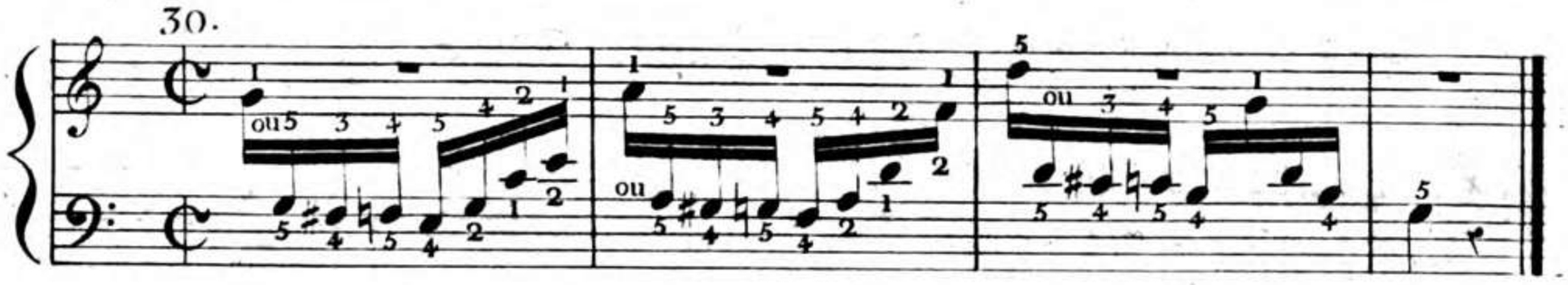
Second doigté: meilleur dans la vitesse et pour tenir l'harmonie.

Il faut souvent croiser le cinquième doigt sous le quatrième en descendant.

EXEMPLE. Main droite.

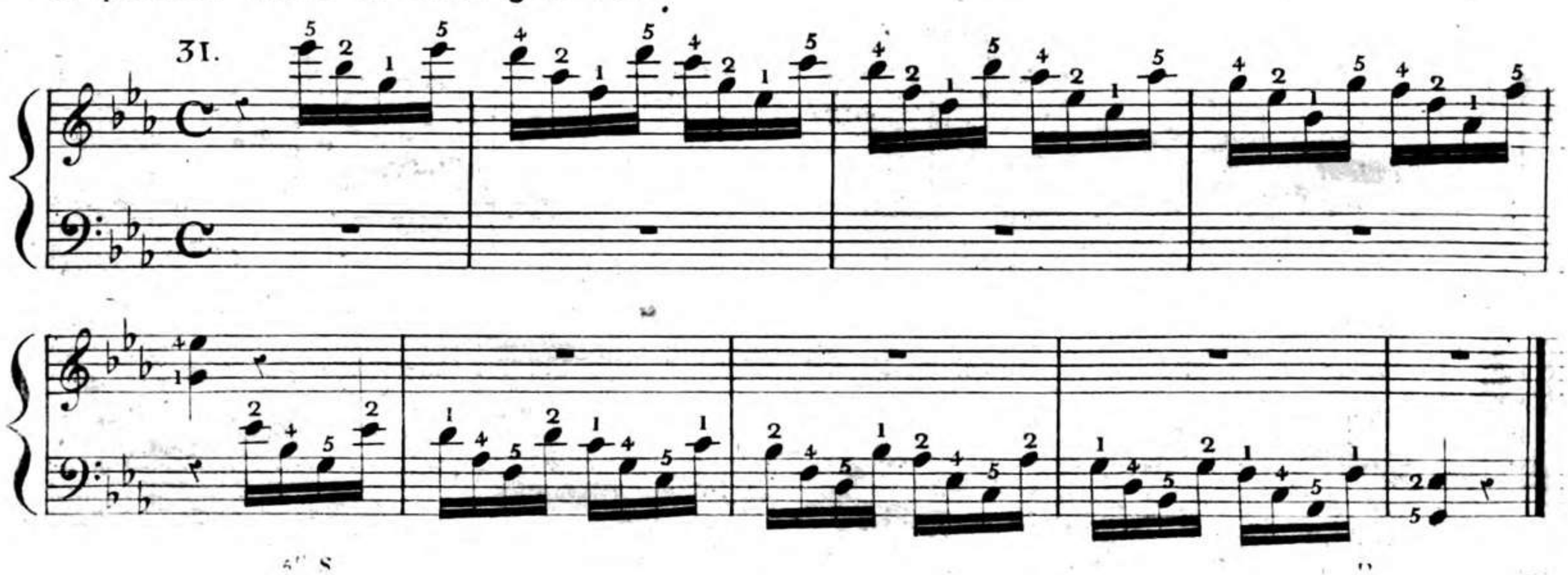


Main gauche.



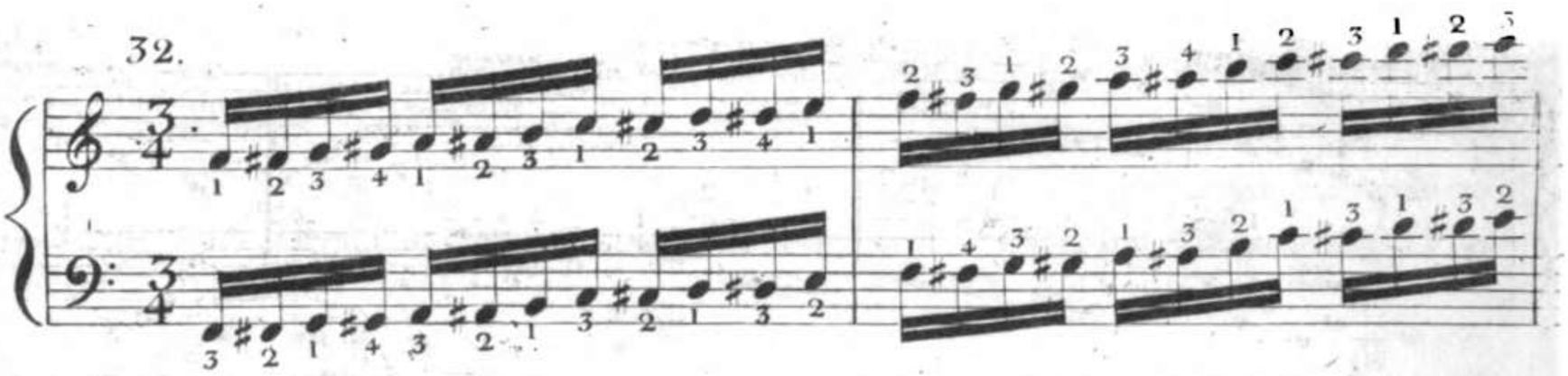
OBSERVATIONS.

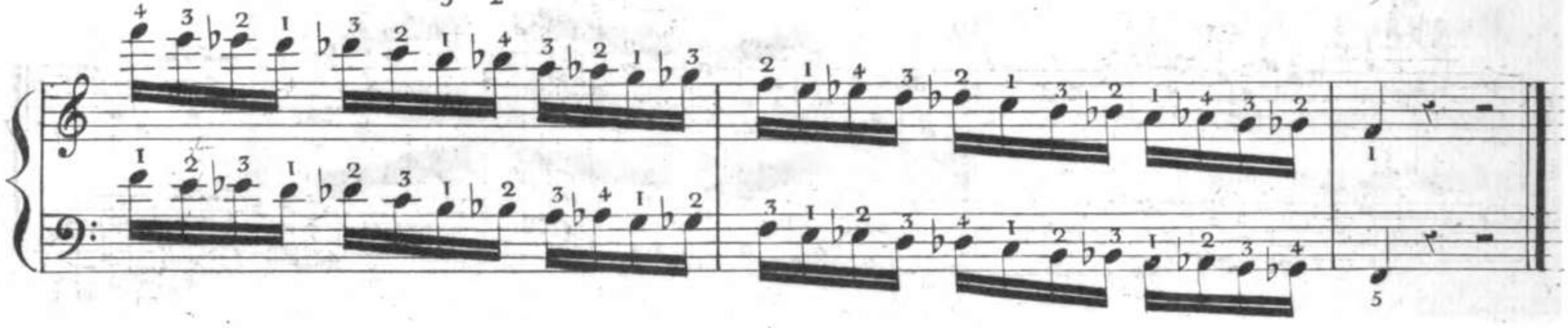
L'ancienne méthode défendait aussi de se servir du pouce sur les touches noires du clavier, ce qui n'est pas plus fondé en raison, que l'interdiction du croisement dont nous avons parlé ci-dessus. Tout ce qui dans le doigté contribue à faire lier les notes l'une à l'autre, à serrer de près le clavier, à éviter les saccades, ou les mouvements inutiles de la main, est sans doute ce qu'il faut préferer. C'est donc ainsi qu'il suit qu'il faut faire le trait ci-dessous, et plusieurs autres du même genre.



32.

Semi tons.
Maniere
de les doigter.

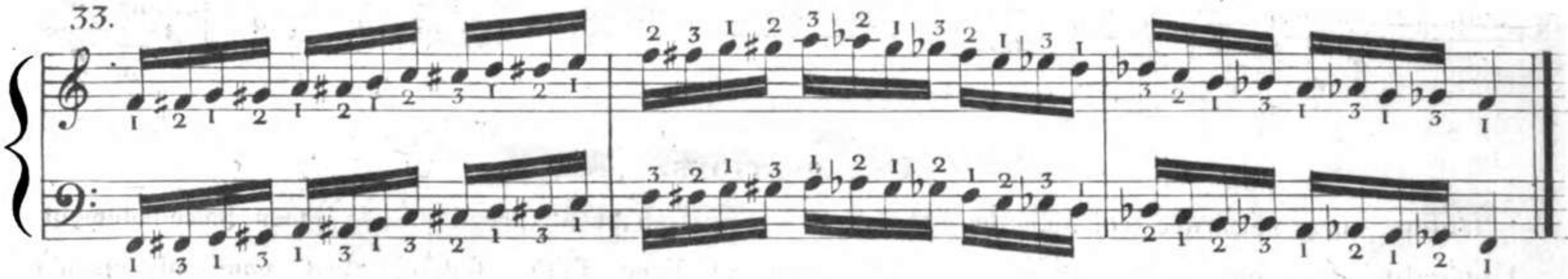




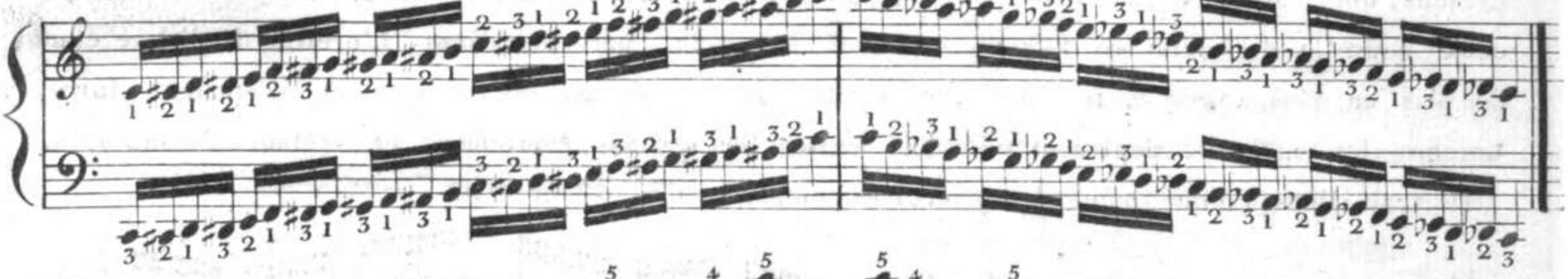
OBSERVATION.

Afin de ne pas changer la position de la main, on se sert aussi du pouce et du second doigt en montant, et du pouce et du troisième doigt, qui lui facilite le mouvement de descendre.

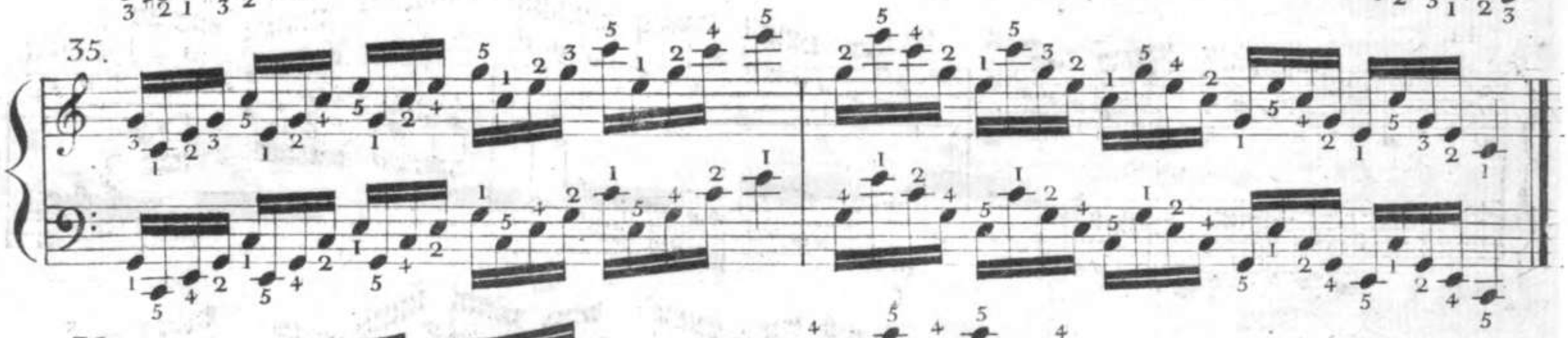
33.



34.



35.



36.

37.

38.

39.

40.

Observations.

L'élève aura remarqué combien les exercices à l'unisson, sont propres à indiquer immédiatement l'inégalité des deux mains, et les fausses notes que l'une d'elles ferait; c'est pourquoi, jusqu'à présent, nous avons donné fort peu de basses différentes des dessus. Nous essayons maintenant cette nouvelle difficulté en faisant marcher les mains par imitations. L'oreille de l'élève étant de plus en plus exercée, il s'apercevra également des fautes d'exécution qu'il pourra faire. Lorsque les mains se déplacent, il doit éviter les grands mouvemens et surtout les saccades.

Il travaillera fréquemment les exercices numéros **63, 67 et 70.**

41.

42.

43.

ou

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

5e S.

p

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

ges.

10527446

OBSERVATIONS.

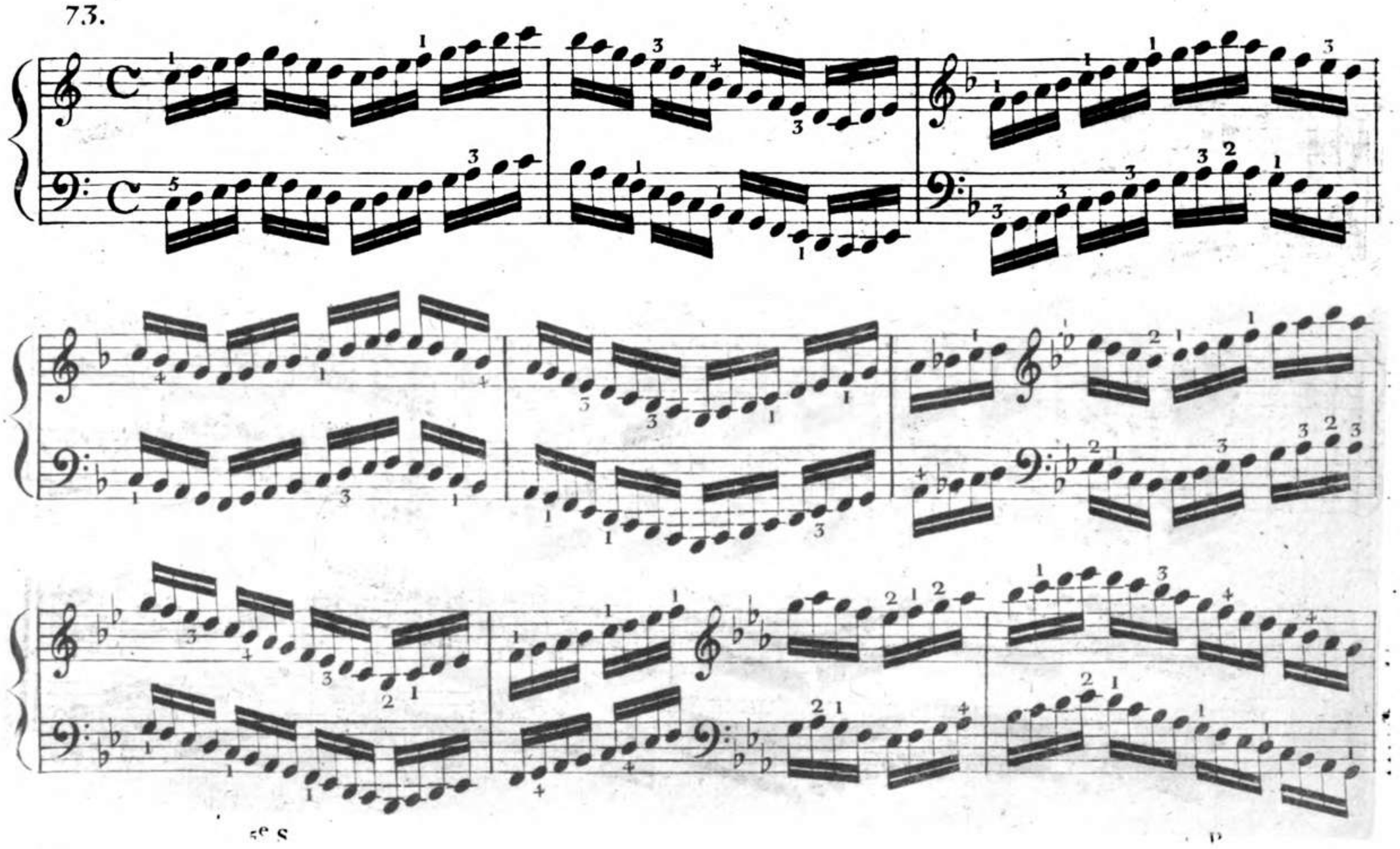
L'exécution des exercices qui terminent cette suite aura pour l'élève plus d'interêt que celle des précédents, parcequ'ils sont plus développés. Le passage successif du même trait, sera répeté dans tous les tons pour les principaux caractères de difficultés, afin que dans quelque ton que l'élève la retrouve par la suite, sa main ne soit point arrêtée. Ce mode a d'ailleurs l'avantage d'employer dans leur ordre successif tous les diezes ou les bémols qu'on peut mettre à la clef, et de donner à l'élève une connaissance positive de la relation des divers tons entre eux en procédant par quartes ou par quintes.

Lorsque l'élève aura beaucoup de diezes ou de bémols à toucher, il aura soin d'avancer sa main dans le clavier pour que les notes blanches soient touchées au delà du commencement des notes noires. Dans les traits, comme les numeros 63, 74 et autres semblables, la main ne doit s'élever que le moins possible, et pour ainsi dire raser le clavier.

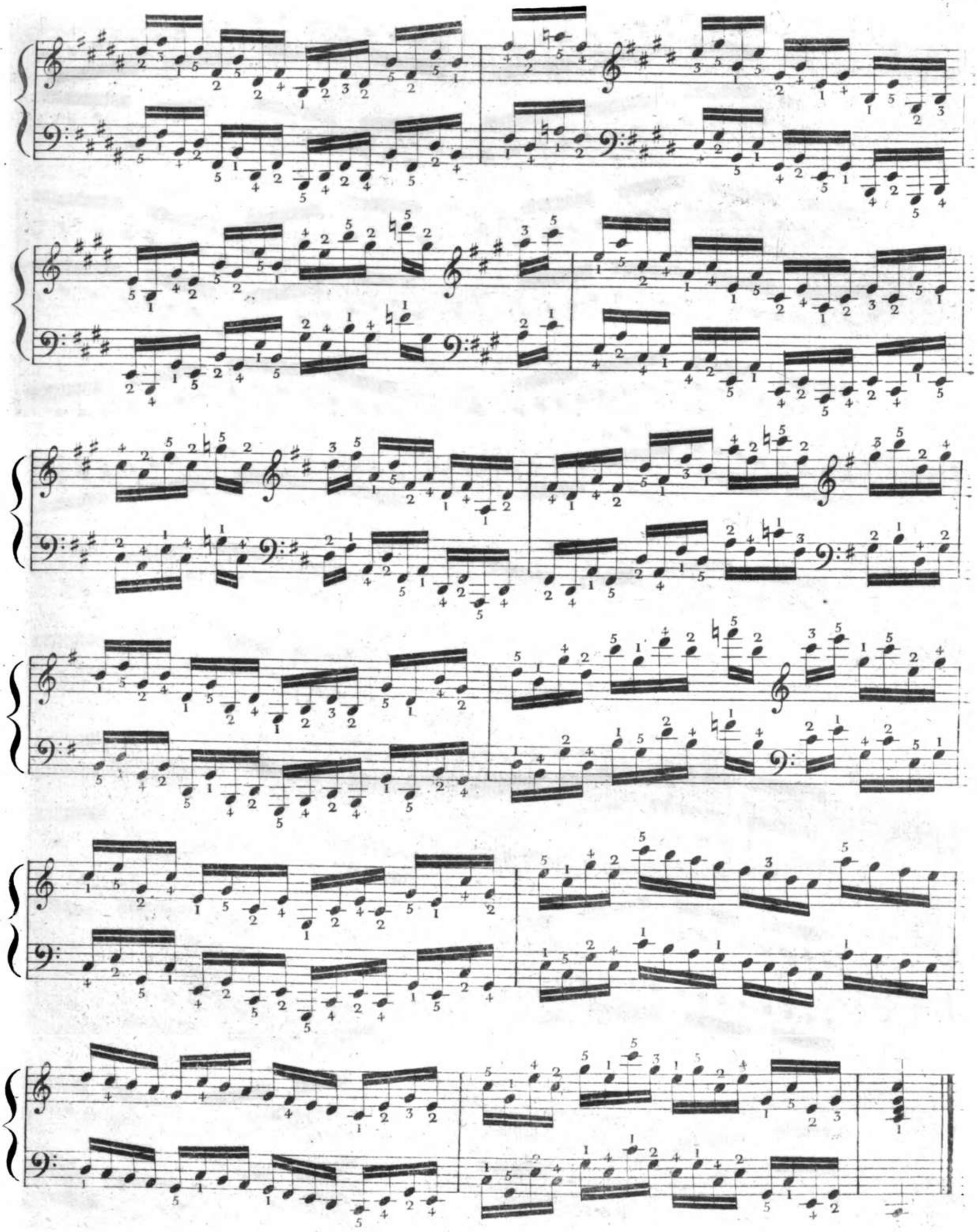
Les exercices qui terminent cette suite depuis le N° 68, sont calculés pour donner de l'extension à la main: faculté indispensable pour bien jouer du Piano, car les doigts courts et gros, ou les mains trop petites, parviennent rarement à une belle execution. L'extension ordinaire consiste à tenir la première note d'une octave avec le pouce, et la huitième, qui est l'octave au-dessus, avec le cinquième doigt; Mais plus encore, à pouvoir frapper avec le cinquième doigt sans déplacer le pouce, la 9^{me}, 10^{me}, ou 12^{me} note, au-dessus, sans déranger la main, et en ne leur donnant que le mouvement strictement nécessaire pour franchir cet intervalle à l'aide de l'extension des doigts. Il en sera de même du petit doigt placé sur une note, tandis que le pouce atteindra à l'intervalle éloigné par le moyen de l'extension.

Dans les exercices N^{os} 76, et 86, sur les demi tons, l'élève cherchera à passer le pouce d'une manière insensible, et il y parviendra en soutenant, le plus possible, les notes qui précèdent et suivent celles que le pouce doit frapper.

73.



74.



75.

76.

77.

Simile.

Simile.

78

Simile.

Simile.

79.

Simile.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

5es

Exercices sur la meme note repeté par deux doigts.

87.

Simile

88.

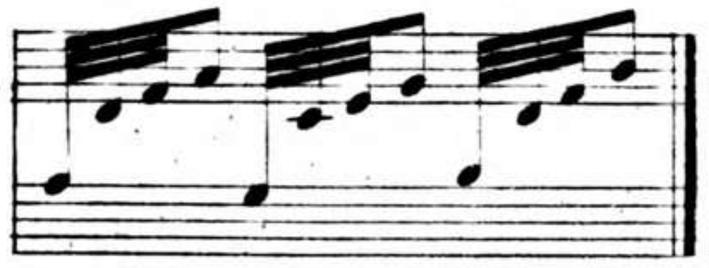
tr 3 + 3 + 3 +

6^me. SUITE D'EXERCICES.

Exercices en Arpeggio.

OBSERVATIONS

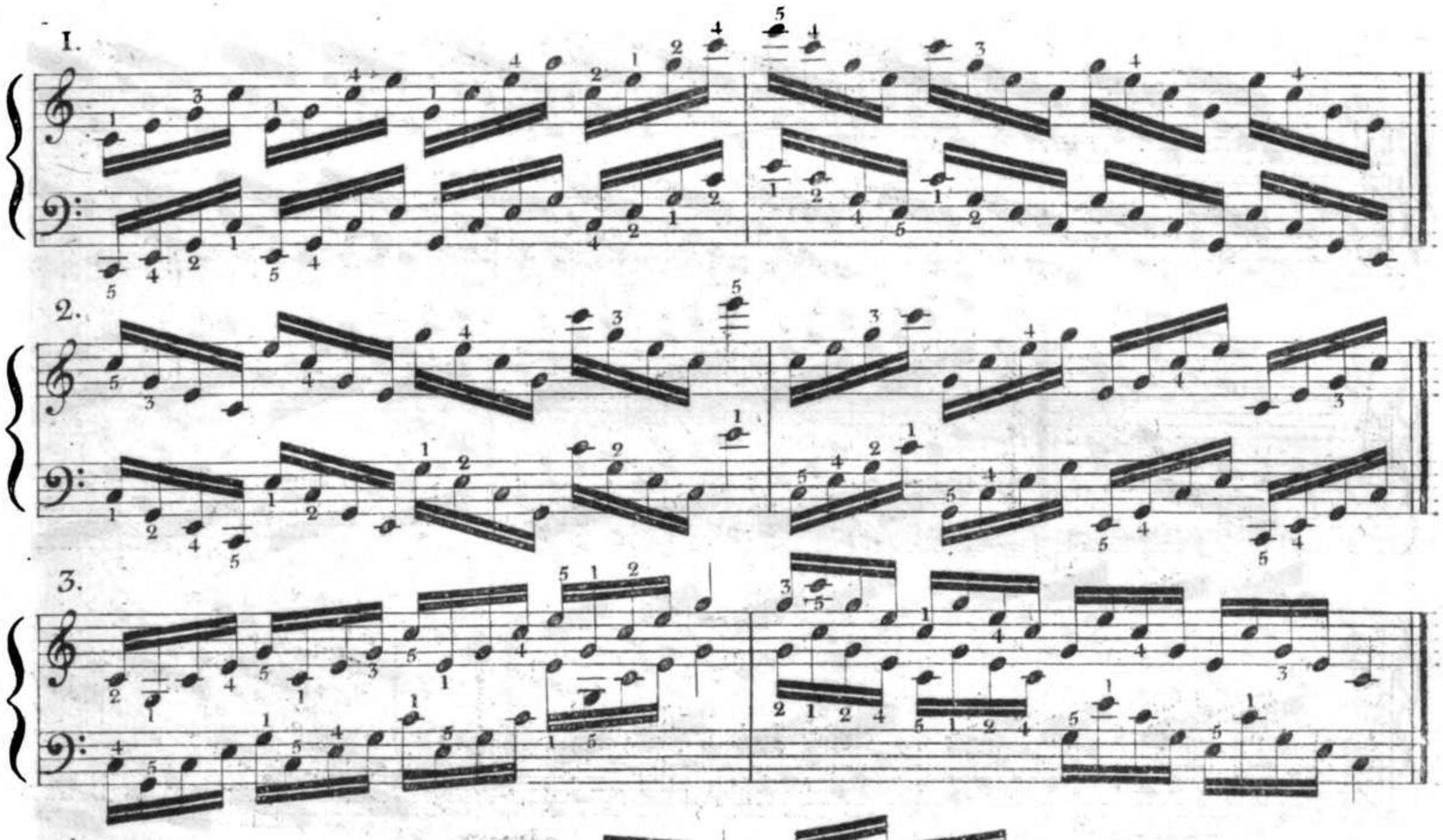
Les exercices suivants ont pour objet de donner de la netteté et de la force aux doigts. L'ARPEGGIO proprement dit se fait comme s'il était noté ainsi qu'il suit:



Pour faire distinctement l'Arpeggio, il faut que les doigts frappent les notes avec vivacité et force, et néanmoins avec souplesse. Si l'élève y met de la roideur, il faudra suspendre l'étude de cet exercice jusqu'à ce que ses mains soyent devenues plus libres par le travail des exercices précédents. Lorsqu'il pourra s'occuper de perfectionner son jeu, l'effet qu'il cherchera à obtenir, en faisant l'Arpeggio, devra se rapprocher, autant que possible, de celui produit sur un instrument à cordes pincées par un seul doigt.

L'élève étudiera les quatre premiers exercices dans tous les tons.

I.



2.

3.

4.

10527446

5.

6.

7.

8.

9.

10.

II.

12.

13.

Droite.

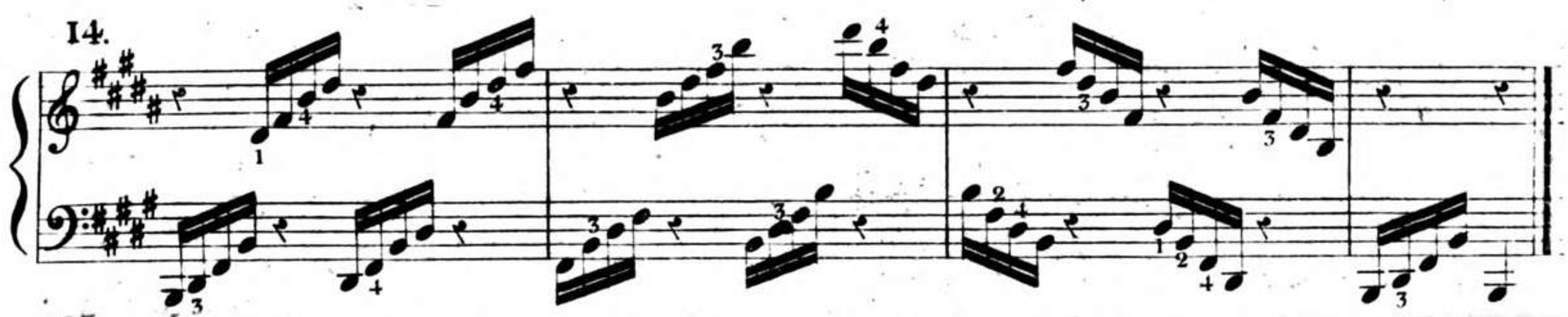
Gauche.

OBSERVATIONS.

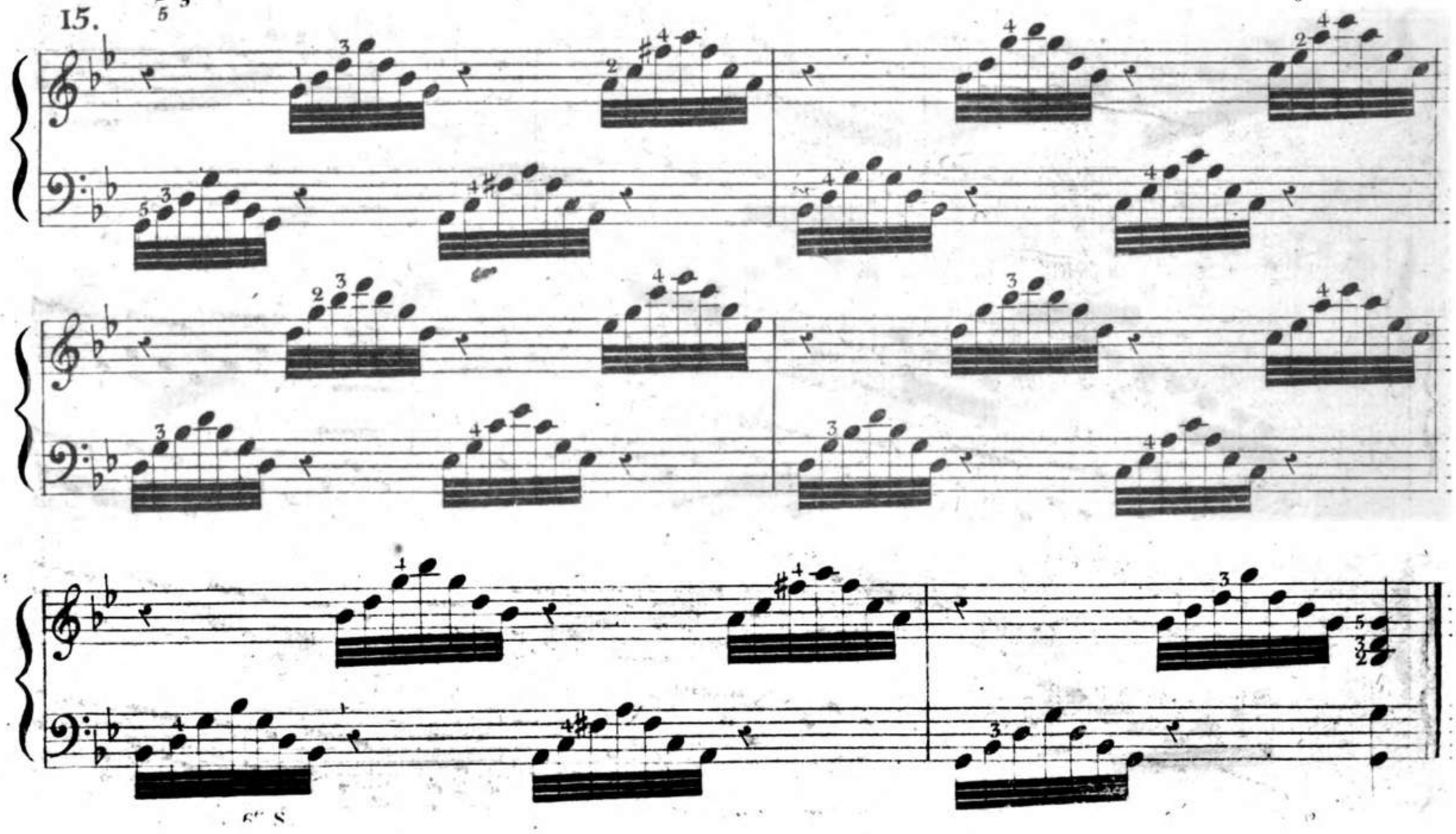
Pour que les Arpeggios aient tout le brillant qu'ils doivent avoir, on les joue comme s'ils etaient écrits en accords plaqués: alors les deux notes qui les terminent, doivent être plus fortement touchées que les autres. L'accord fera ainsi un espèce de CLAQUEMENT semblable à celui que produit un accord fait par un seul doigt sur une Guitare. La dernière note de l'Arpeggio étant touchée, de la main droite, par le petit doigt qui est le plus faible, il sera nécessaire de l'exercer beaucoup. La main dans les Arpeggios, soit qu'on les fasse moëlleusement, soit qu'on veuille leur donner de l'énergie, doit serrer de près le clavier. Dans ce dernier cas, les doigts seront moins allongés que dans l'extension habituelle. Les deux premières phalanges décriront une courbe, et la dernière une perpendiculaire, comme si l'on voulait jouer sous l'ongle. Pour bien frapper l'Arpeggio la main s'inclinera d'un mouvement très vif vers le petit doigt, pendant que chacun des autres frappera distinctement sa note; ce mouvement devra être ferme sans être lourd: on le facilitera en établissant un espèce de balancement entre le pouce et le petit doigt.

Il faudra travailler également l'Arpeggio dans les deux sens, c'est-à-dire en le montant et en le descendant. Dans ce dernier cas il commence par le petit doigt.

14.



15.



16.

17.

6e S.

18.

19.

20.

7^me. SUITE D'EXERCICES.

Exercices sur les Octaves.

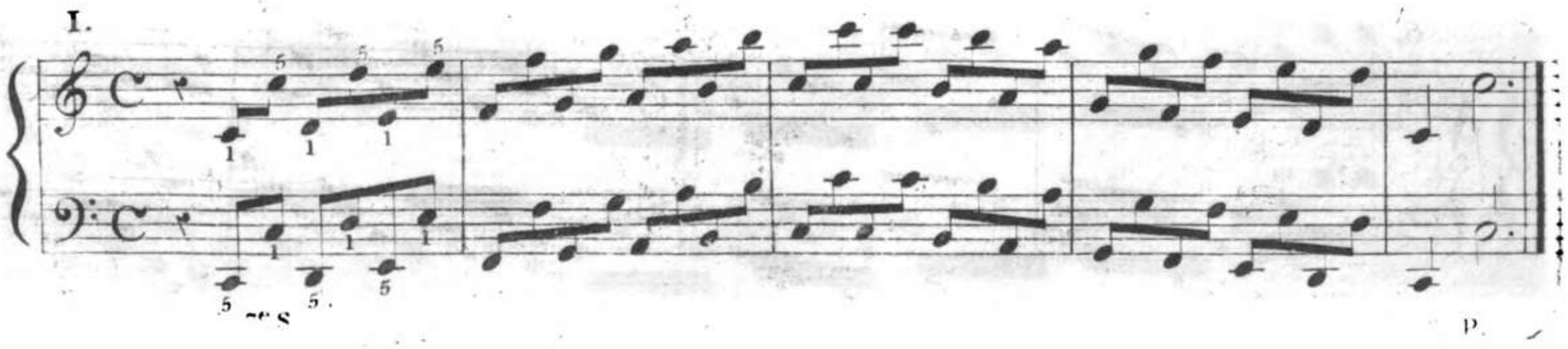
OBSERVATIONS.

L'elève s'étonnera peut être de ce que l'étude des Octaves n'ait pas precédé celle des Arpeggios, puisque ces derniers contiennent l'Octave, et de plus la complication de deux notes intermédiaires. Nous avons suivi en cela la progression des difficultés; car ce sont ces mêmes notes intermédiaires qui rendent l'exécution des Arpeggios plus facile que celle des Octaves, par la raison que la succession des notes favorise l'équilibre qui doit s'établir entre le pouce et le cinquième doigt. Aussi les défauts les plus communs dans le mécanisme des pianistesse montrent-ils plus immédiatement dans l'exécution des Octaves. Ces défauts sont, les grands mouvemens, les mains en l'air, la sécheresse ou la dureté du toucher, et l'absence de tout liant dans le jeu. Pour éviter ces inconveniens, la main, en faisant les octaves, doit s'applatir, les doigts s'allonger et se tenir près du clavier, afin que le mouvement prompt et doux que la main doit faire soit le moins grand possible. les doigts intermédiaires seront légérement élevés pour ne pas accrocher les touches noires. Quelque distance que la main ait à parcourir par octaves, et lors même qu'elle ne pourrait y introduire des changemens de doigts, elle s'y portera sans sautillement, en glissant sur le clavier et conservant sa position applatie. Dans les octaves jouées Forte et Presto, la touche doit être frappée et tenue de manière à ce que sa vibration se prolonge jusqu'à ce que celle de la note suivante lui succède. Nous recommandons à l'élève de travailler longtems l'exercice numéro 3.

Les Octaves plaquées, c'est-à-dire celles dont les deux notes doivent être frappées ensemble, exigent une attention particulière, en ce qu'elles portent la main à une roideur qu'il faut surtout éviter. Il est très-commun de les voir exécutées par une contraction générale de l'avant bras, laquelle donne à chaque note une secousse qui va du bout des doigts jusqu'au coude. Rien n'est plus vicieux. La main seule doit agir en se détachant du poignet avec souplesse, et le bras doit suivre son mouvement et non le donner.

Toute cette suite d'octaves sera alternativement étudiée en octaves plaquées. L'élève mettra la plus grande attention à s'arrêter dès que le bras se roidira; car alors, le mouvement de la main sera nécessairement mauvais.

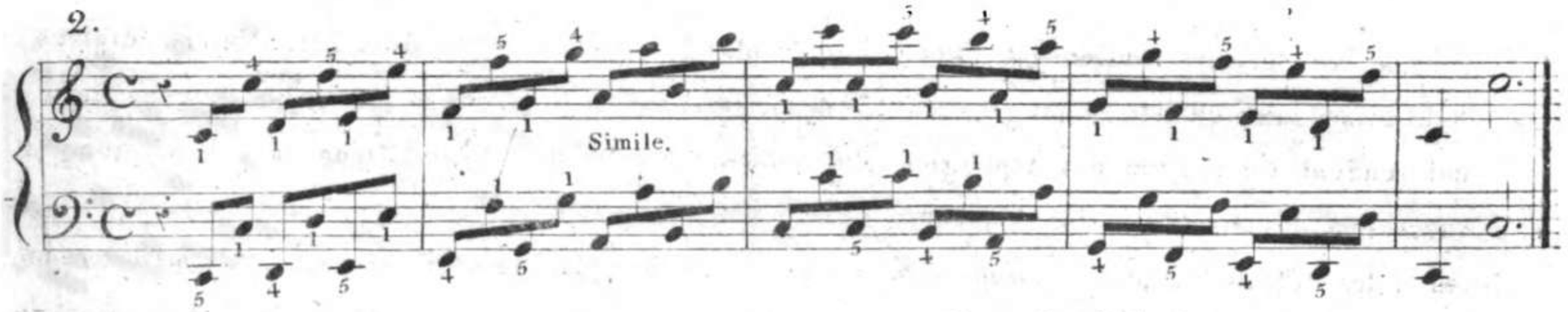
I.



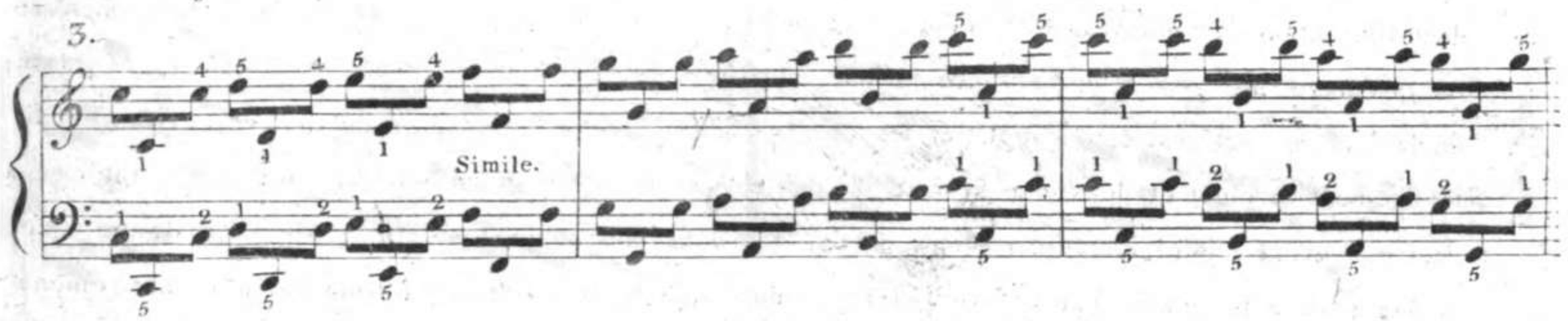
Observation.

Pour lier l'une à l'autre les deux notes de l'octave, on peut aussi les doigter ainsi qu'il suit, et ce doigté sera même préférable pour les traits d'octaves un peu prolongés: il tient la note prête à l'avance et évite l'interruption et la sécheresse du son.

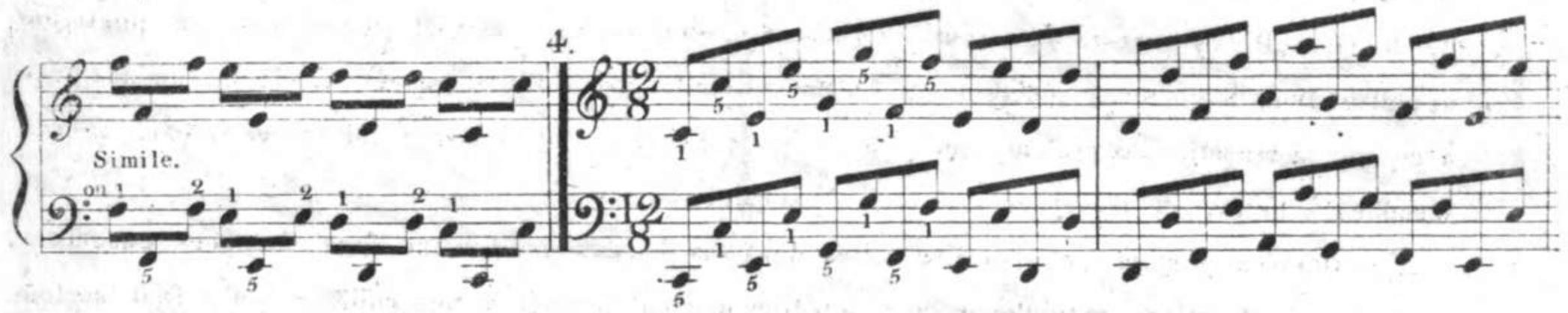
2.



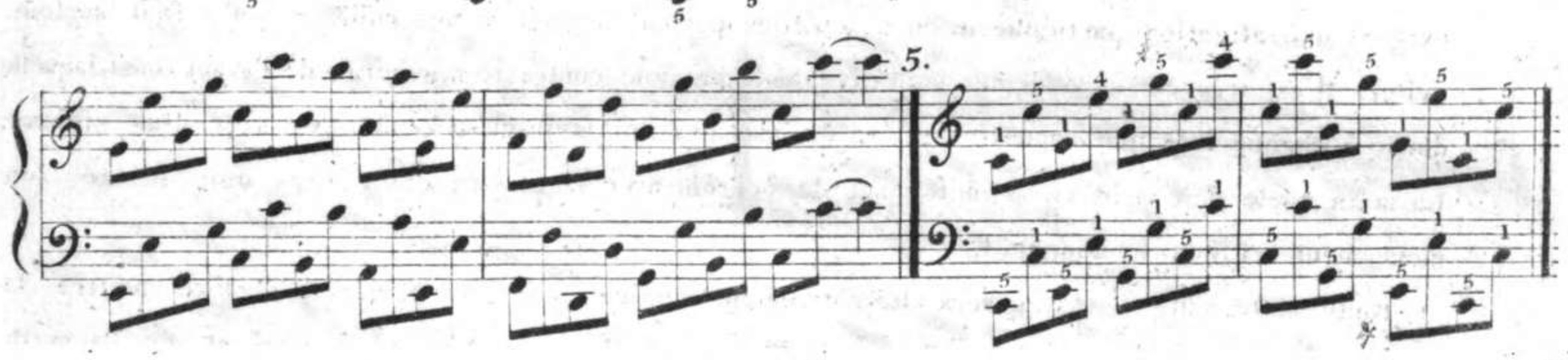
3.



4.



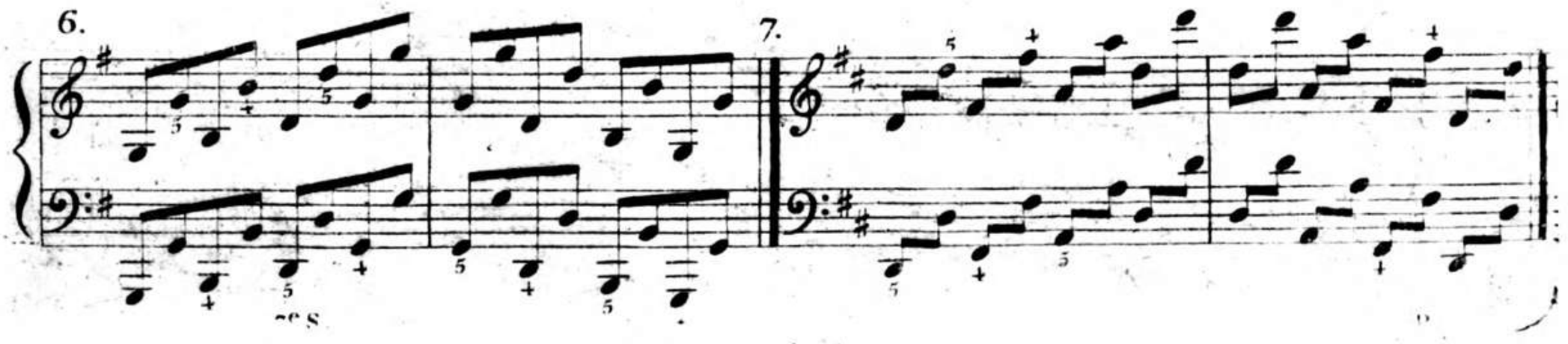
5.



Observation.

Toujours le même doigté jusqu'à ce qu'on soit en état de mettre alternativement le quatrième et le cinquième doigts des deux mains sur les octaves.

6.



7.

10527446

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

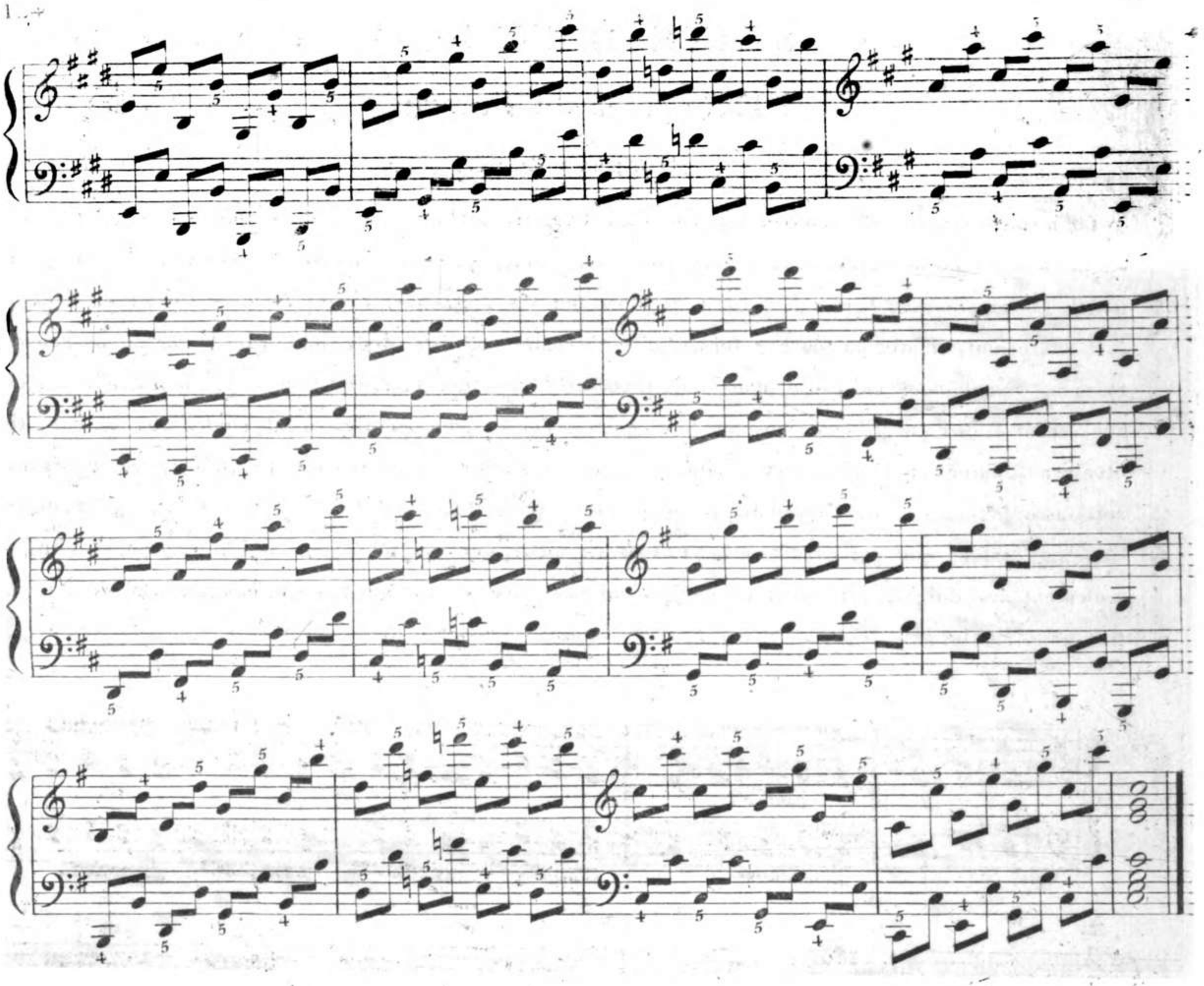
17.

18.

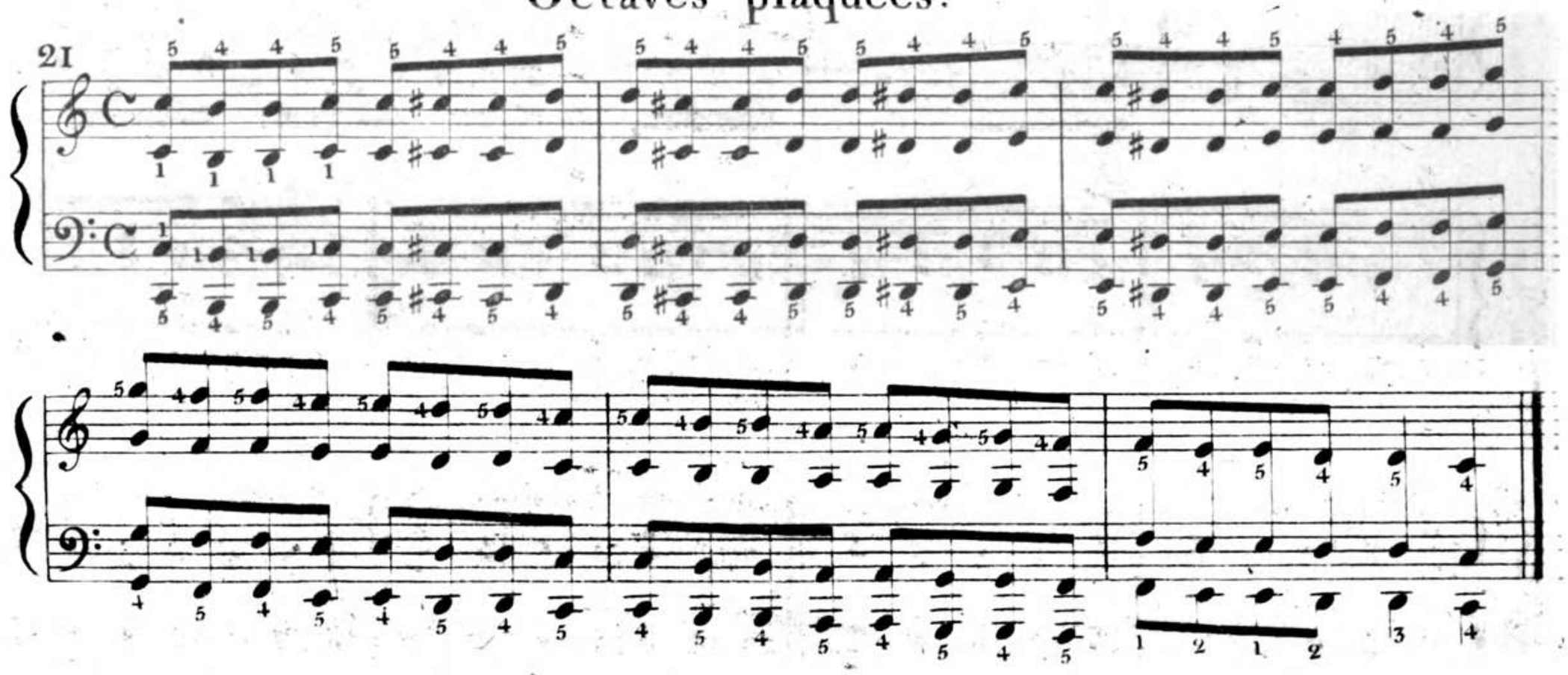
19.

20.

10527446



Octaves plaquées.



Les exemples précédents peuvent également être exercés en octaves plaquées.

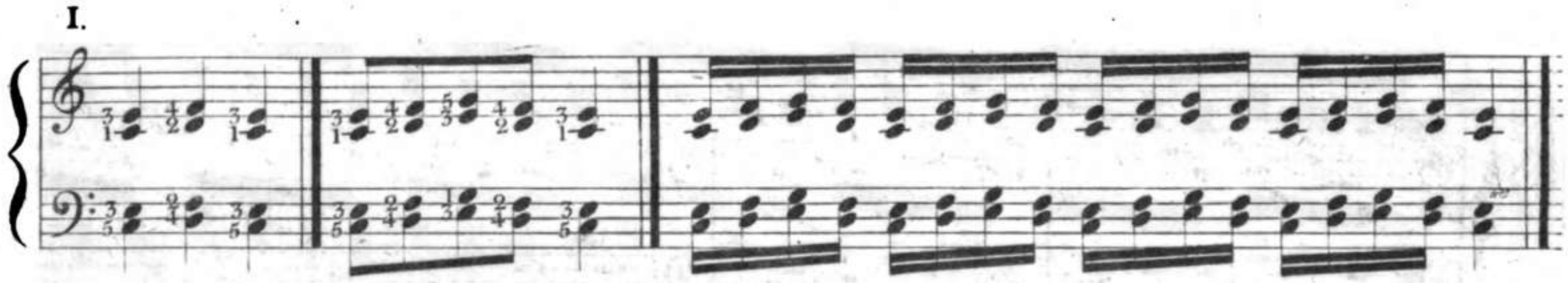
8^me SUITE D'EXERCICES.

Exercices de Tierces.

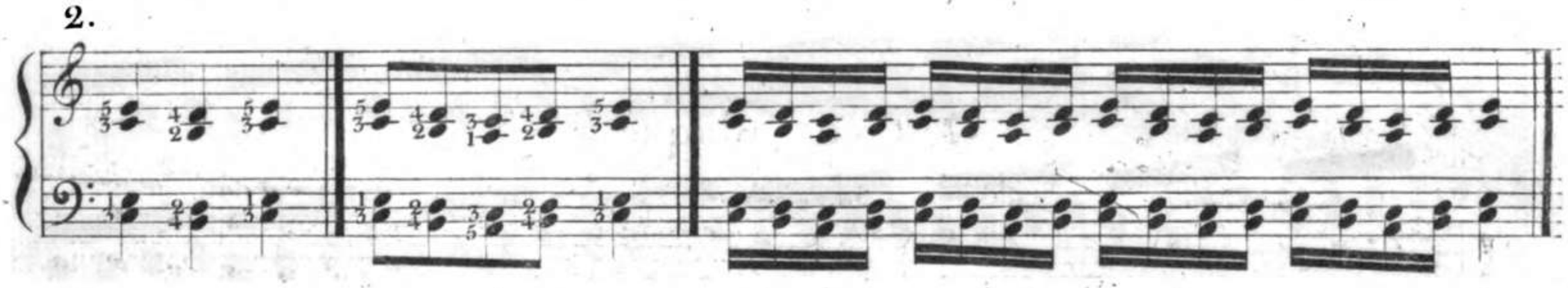
OBSERVATIONS.

La bonne exécution des Tierces consiste dans l'égalité parfaite avec laquelle les doigts, qui frappent les deux notes de la Tierce, doivent être posés sur la touche. Pour s'assurer de l'ensemble de la Tierce, il faut la frapper avec fermeté, et en même tems lier les Tierces entr'elles. Ce n'est qu'en les travaillant fort doucement, et avec un toucher ferme, qu'on obtiendra que les deux sons qui la composent soient entendus exactement ensemble dans une succession de Tierces. L'élève aura à travailler celles qui seront faites par le quatrième ou le cinquième doigt, pour qu'elles soient égales aux autres. Il étudiera séparément la partie de chaque main, et ne les réunira que lorsque l'égalité de leur exécution sera assurée; mais il ne l'obtiendra qu'en jouant pendant longtems les Tierces très lentement, et en n'en augmentant que par gradation la vitesse. Le mouvement ne doit point se faire du poignet, mais seulement des doigts, qui seront un peu plus arrondis que dans la position ordinaire, rassemblés et tenus très-près du clavier.

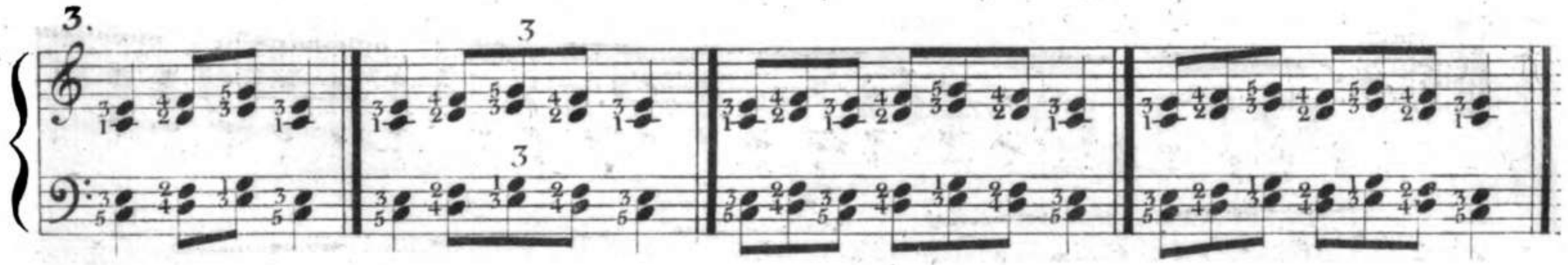
I.



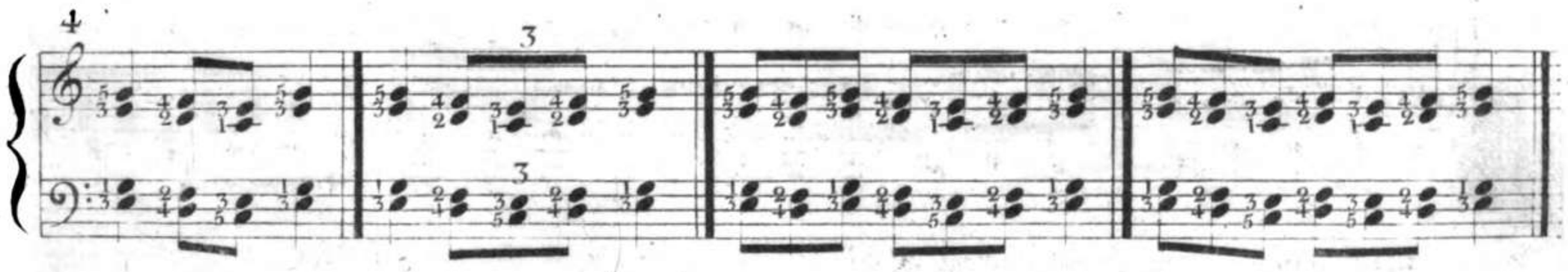
2.



3.



4



5.

6.

Simile.

Simile.

7.

Simile.

8.

Simile.

Simile.

9.

10.

11.

Simile.

Simile.

12.

Simile.

Simile.

13.

14.

Simile.

15

Simile.

Simile

ou

Simile _ _ _ ou.

16.

Simile

et cetera.

17.

18.

Simile.

Simile.

19.

Simile.

20.

Simile.

21.

22.

23.

24.

25.

Simile.

Simile.

26.

Simile.

27.

28.

Gammes en tierces.

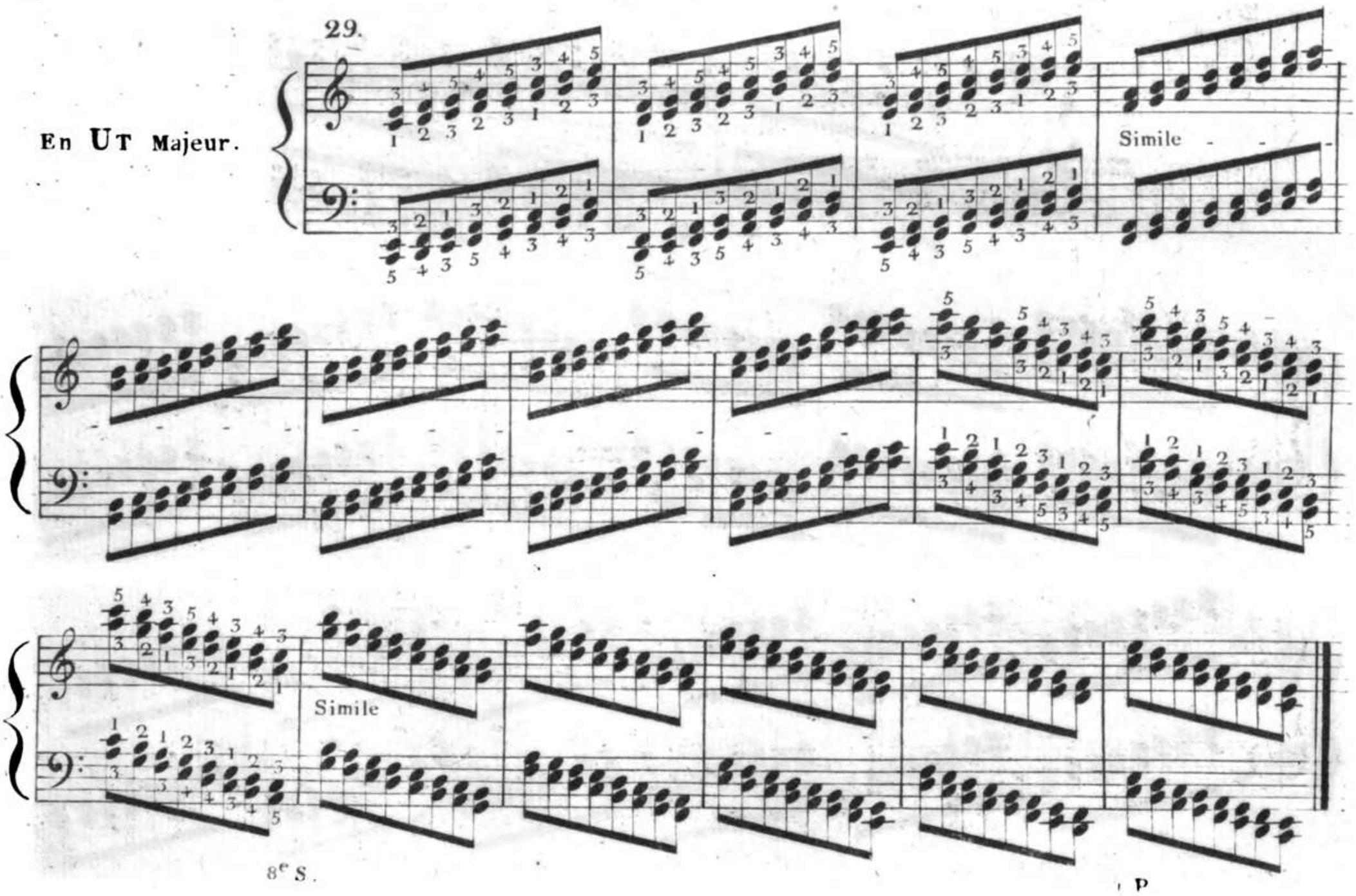
Observations.

L'élève qui ne veut rien négliger de ce qui peut lui donner un vrai talent sur le Piano, a dû, au point où il est maintenant arrivé, sentir, indépendamment de la nécessité de suivre assiduement l'étude de tous les exercices dans l'ordre où ils sont placés, celle d'en marquer quelques uns particulièrement pour les pratiquer chaque jour. Ce choix sera dicté par tel point de difficulté que l'élève aurait plus de peine à surmonter que tel autre, ou s'il est assez heureux pour que ses progrès marchent de front, et pour n'avoir aucune mauvaise habitude à combattre, ni d'autre obstacle à franchir que celui de l'inexpérience de l'instrument ; alors son choix se bornera aux exercices, qui de leur nature, sont les plus propres à mettre en action, et à entretenir le plus grand nombre des diverses qualités que la main doit réunir pour jouer parfaitement: nous lui indiquons sous ce rapport les gammes en tierces suivantes.

Il faut soigneusement éviter toute secousse de la main gauche dans l'exercice N.° 51.

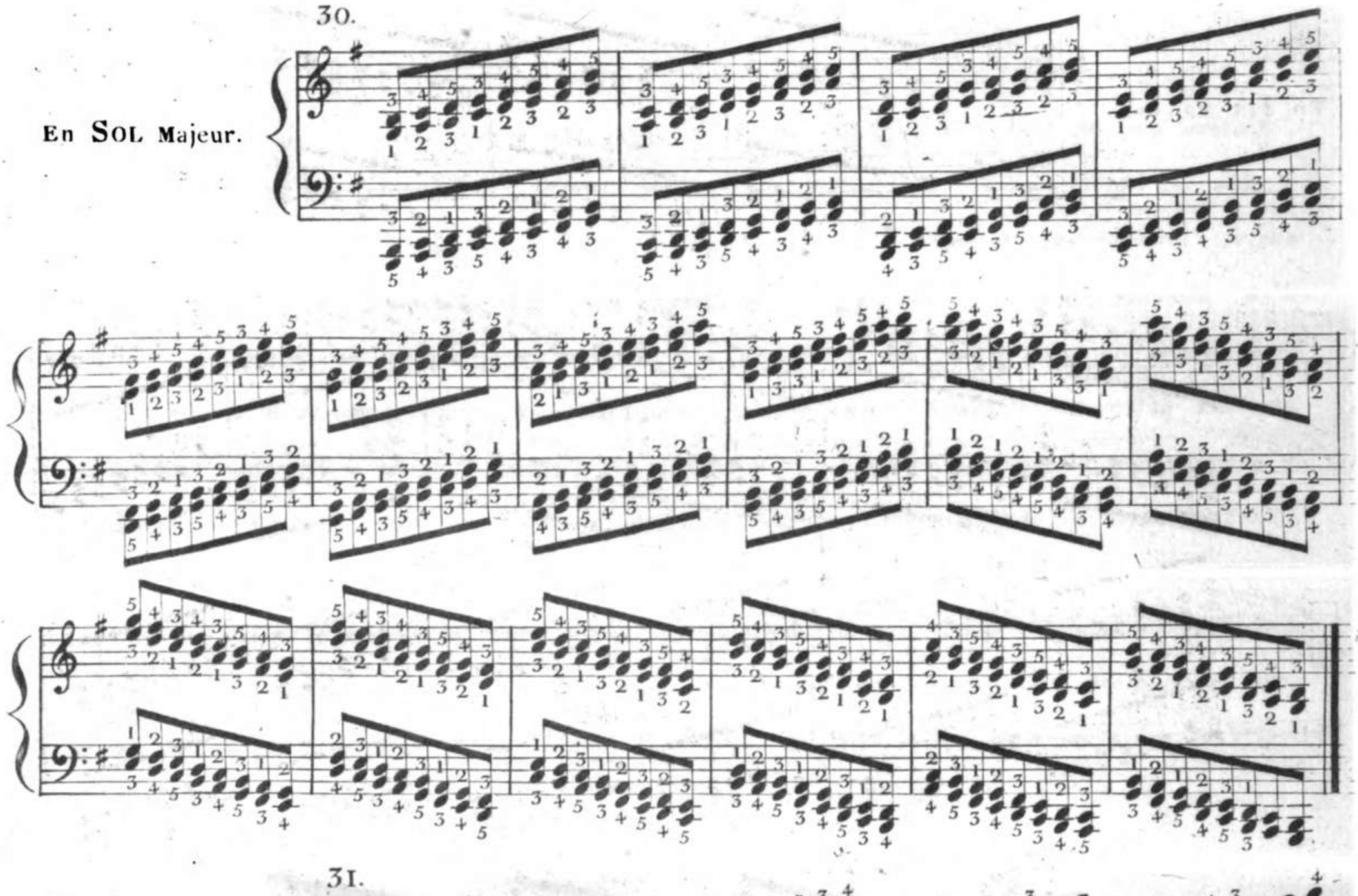
29.

En Ut Majeur.



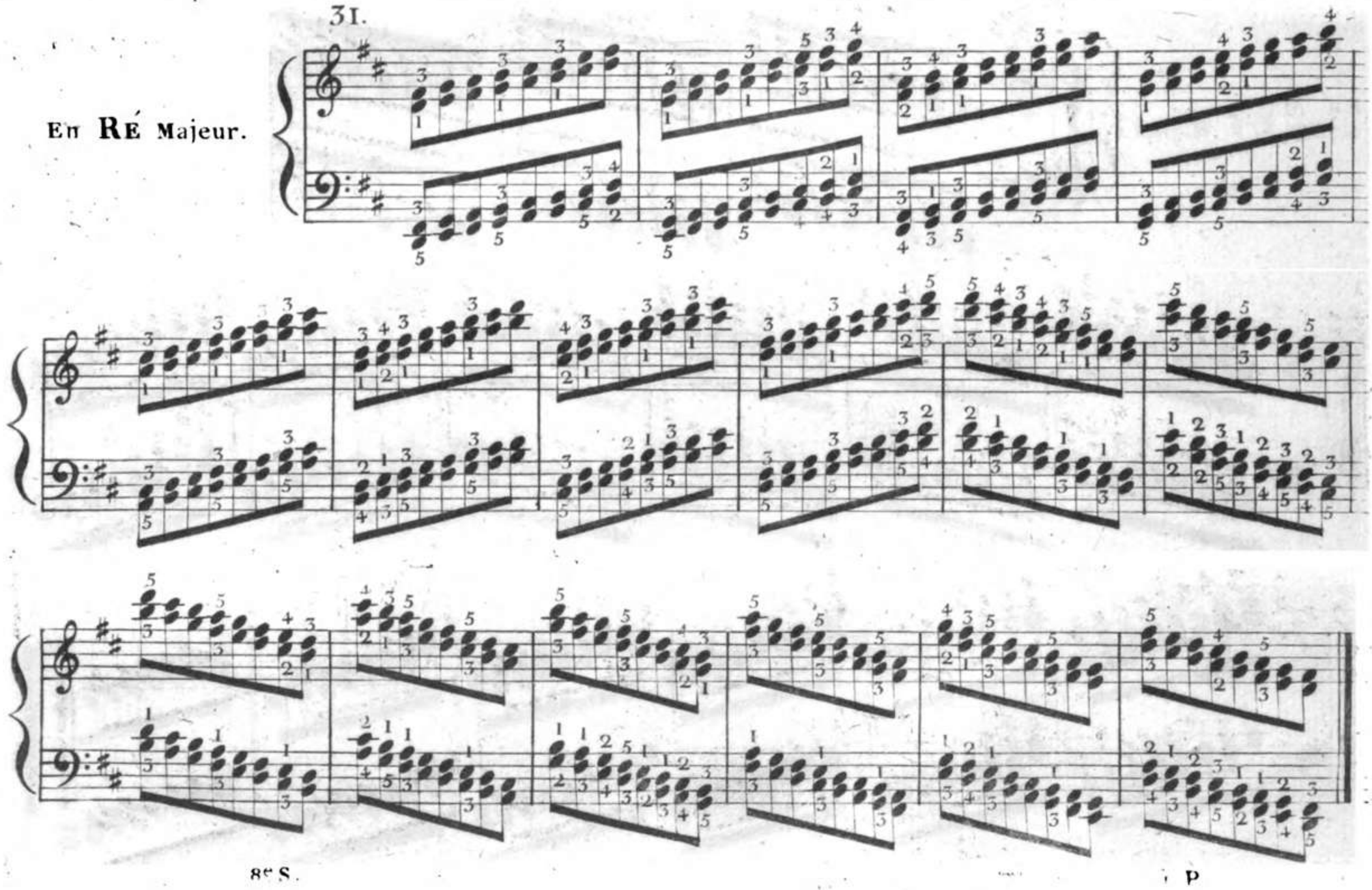
30.

En SOL Majeur.



31.

En RÉ Majeur.



8es.

p

32.

En LA Majeur.

33.

En MI Majeur.

34.

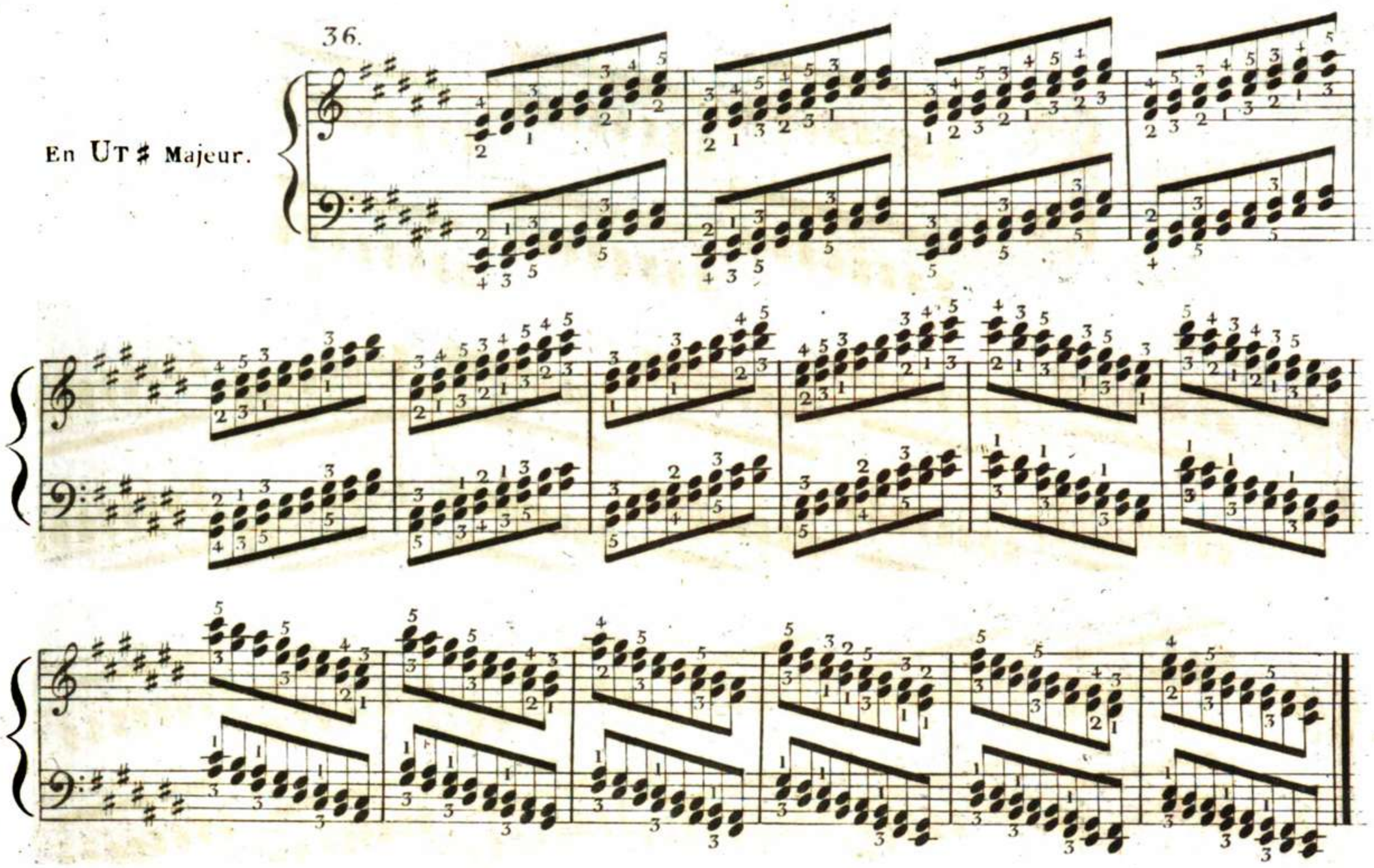
En SI Majeur.

35.

En FA ♯ Majeur.

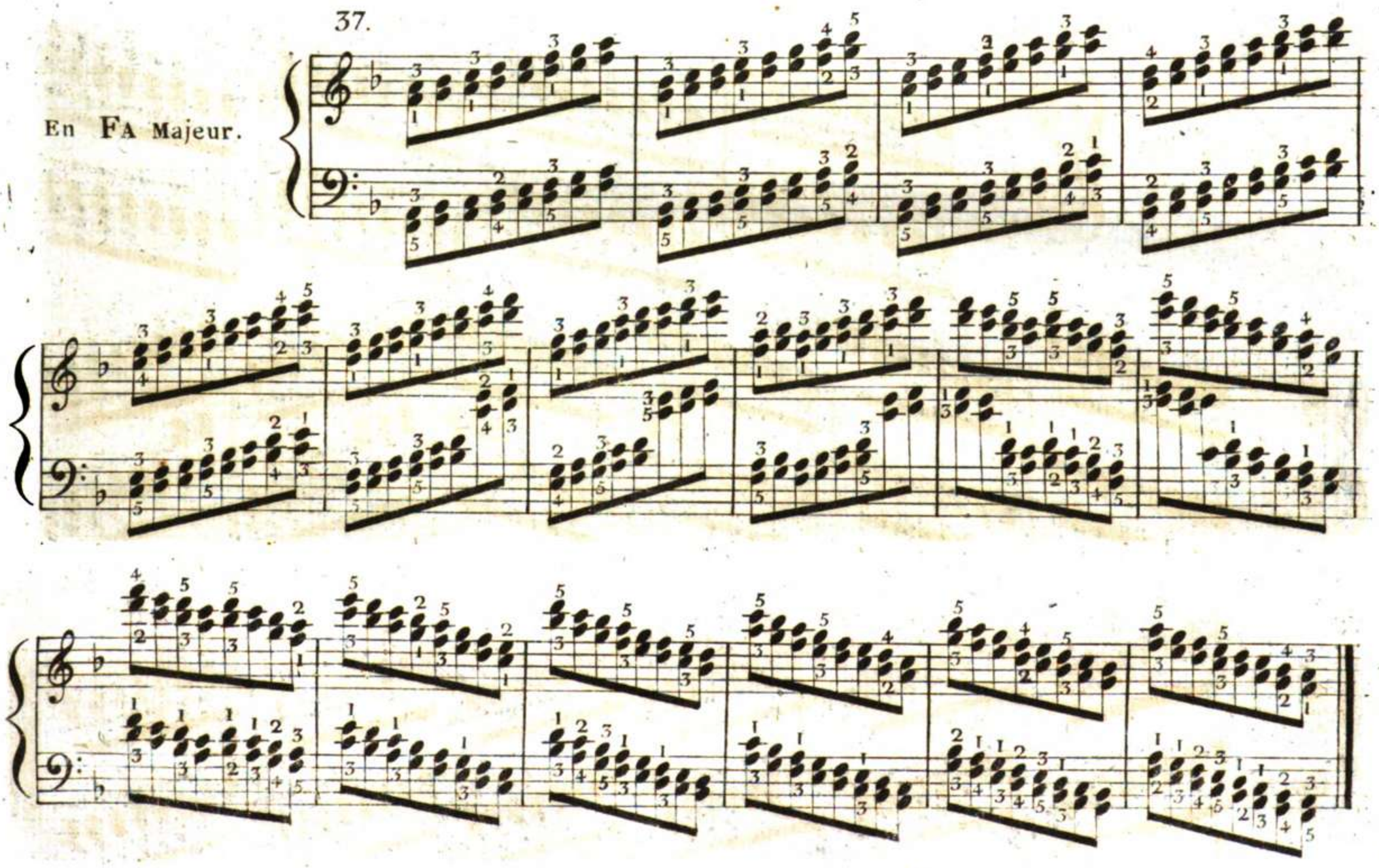
36.

En UT♯ Majeur.



37.

En FA Majeur.

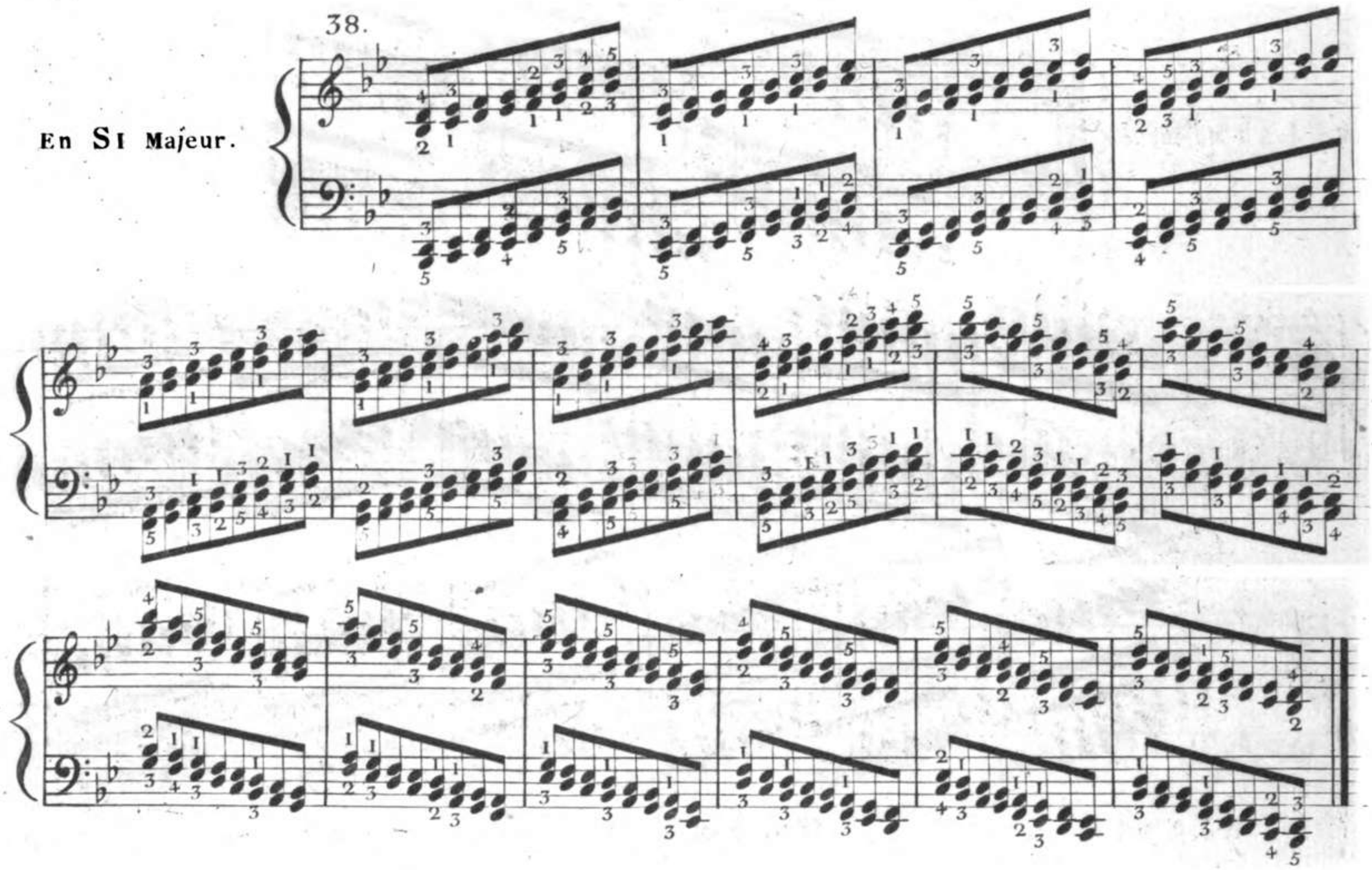


p. 8

f. p.

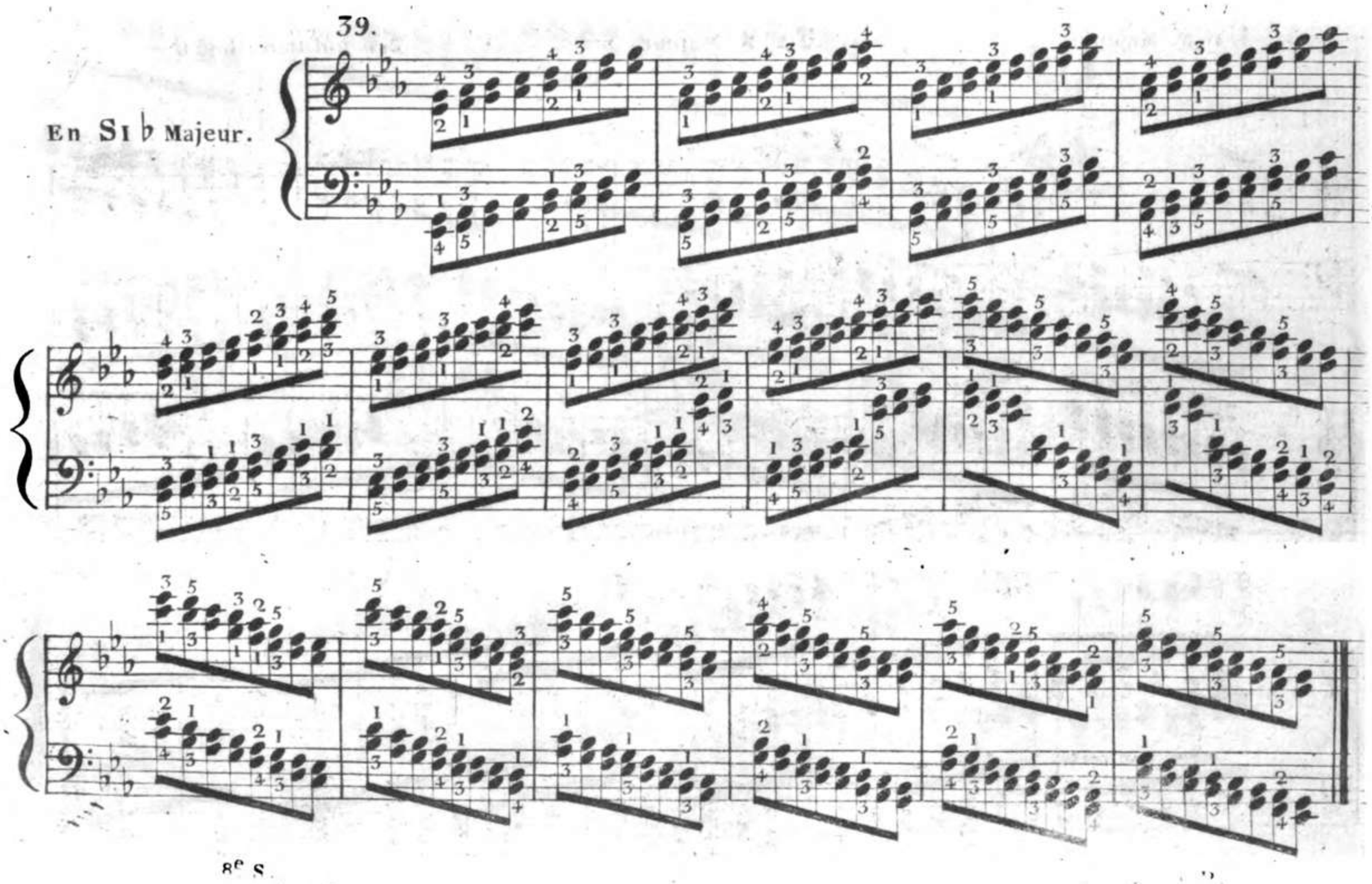
38.

En SI Majeur.



39.

En SI ♭ Majeur.



8e S

40.

En LA♭ Majeur.

RÉ ♭ Majeur,

voyez

UT ♯ Majeur.

SOL ♭ Majeur,

voyez

FA ♯ Majeur.

UT ♭ Majeur,

voyez

SI naturel Majeur.

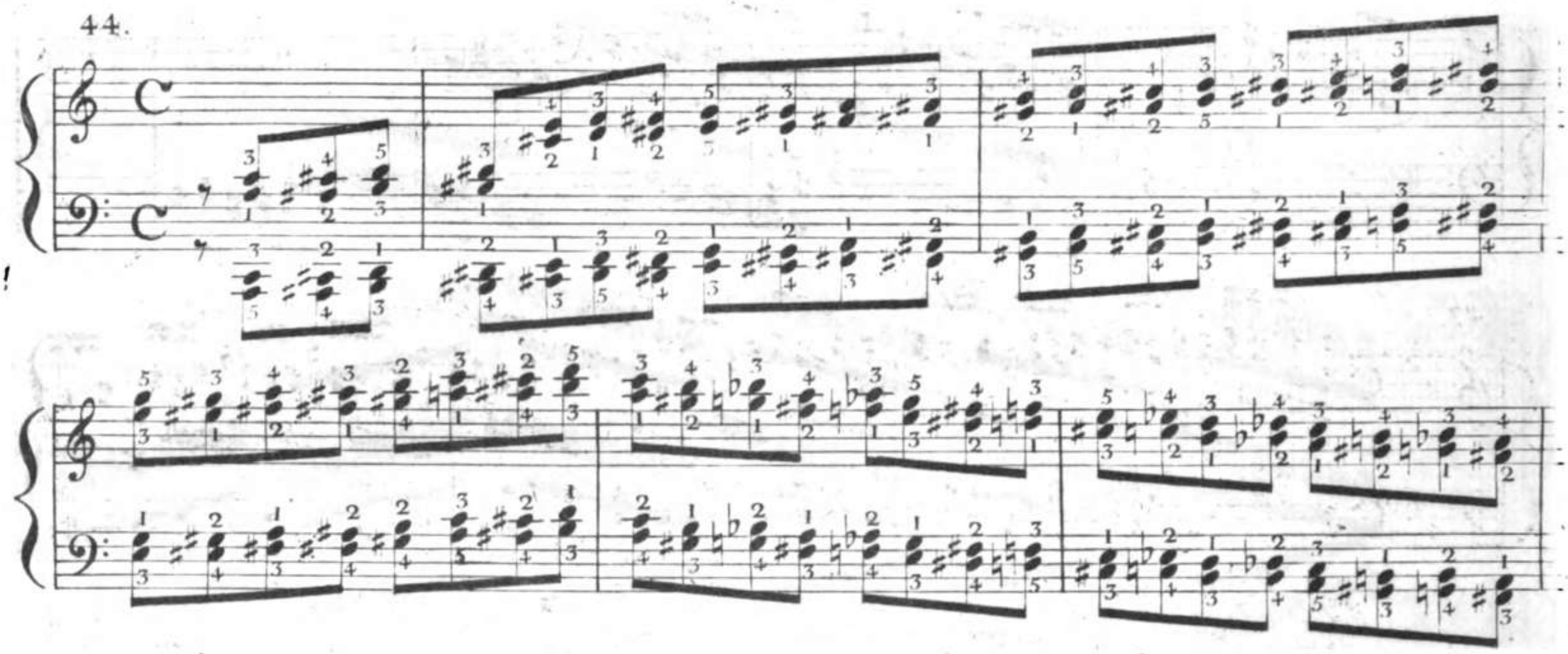
41.

42.

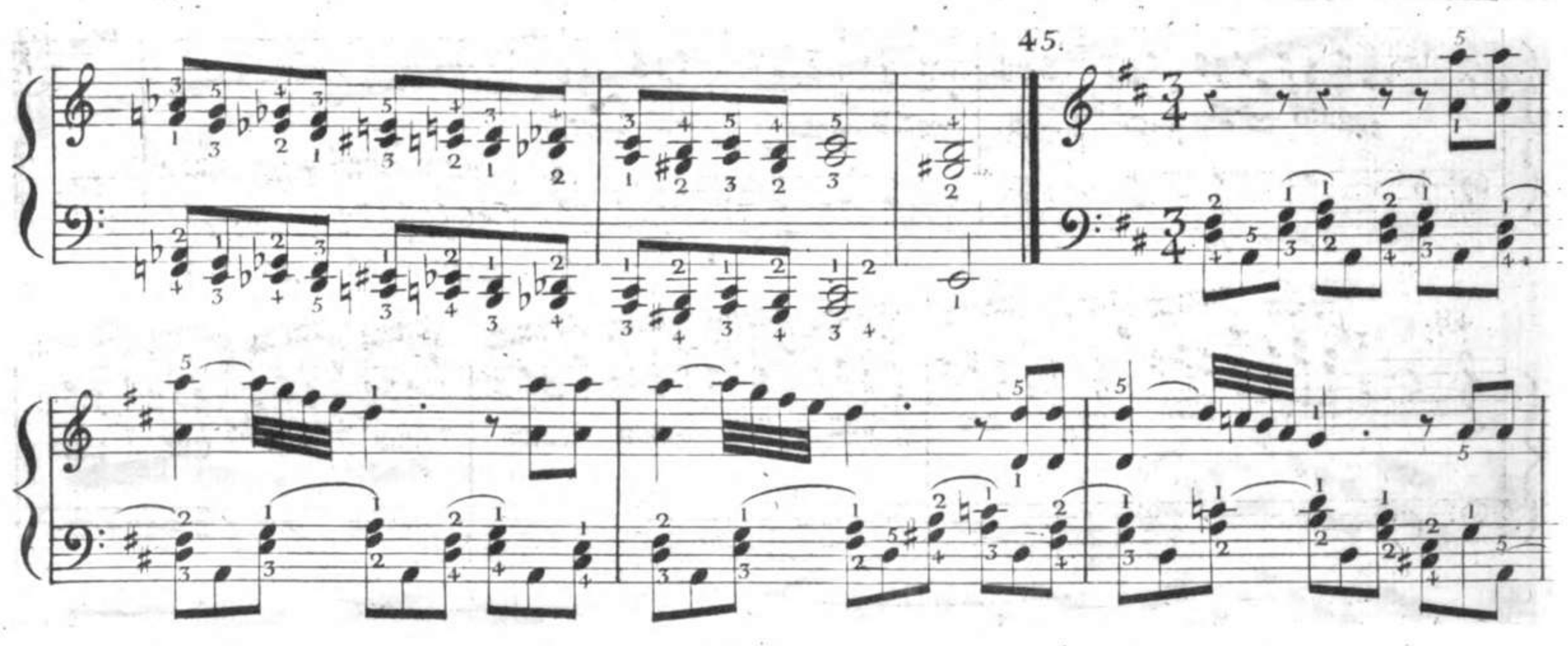
43.

Gammes chromatiques en tierces.

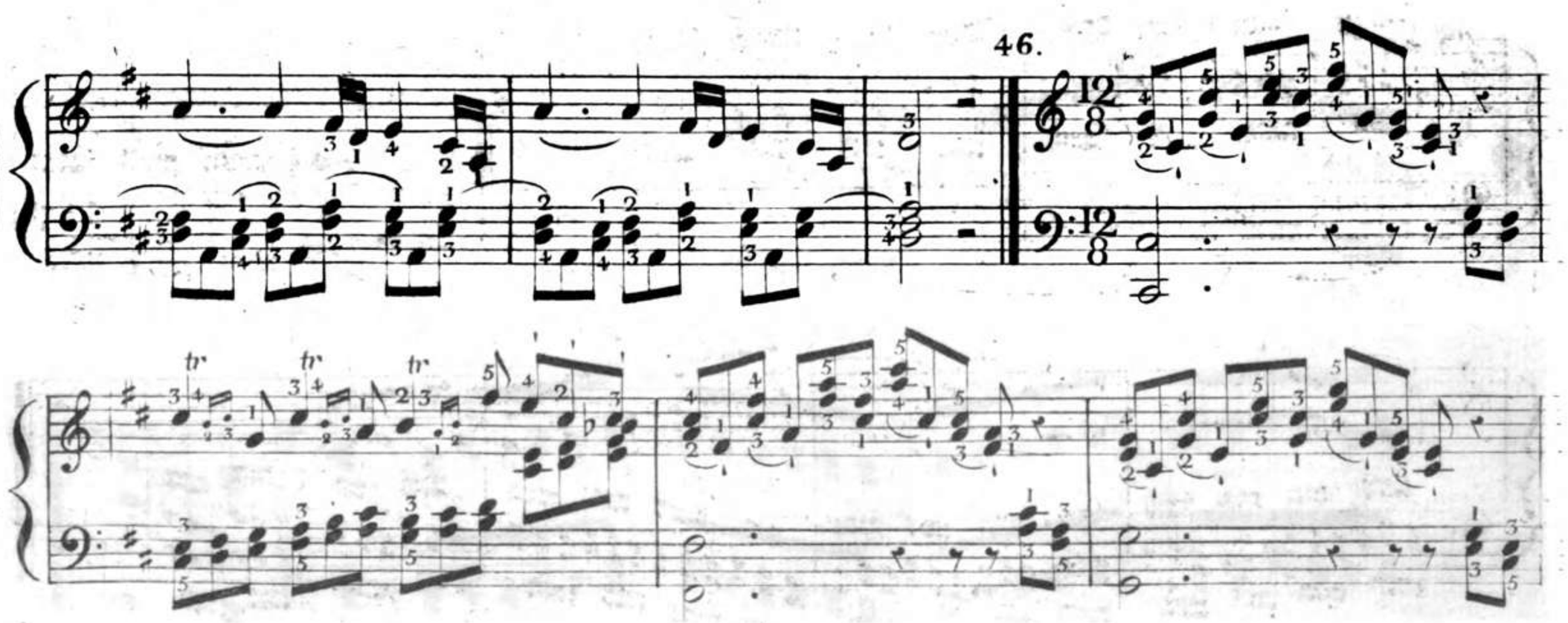
44.



45.



46.



47.

48.

49.

9.me SUITE D'EXERCICES.

Exercices pour l'équilibre des deux mains par les arpeggios et les traits de mains croisées.

Observations.

L'élève a déjà travaillé la suite destinée aux arpeggios: il doit maintenant bien posséder l'exécution de ce genre de trait, qui servira de base aux exercices suivants. Ils ont pour but de faire tenir les mains dans un équilibre parfait; leur faisant jouer alternativement un trait qui s'enchaîne et doit former un tout, en produisant absolument le même effet que si une seule main l'exécutait. On obtiendra cet équilibre en réglant parfaitement le mouvement des mains entre elles, et cette régularité sera le résultat de mouvemens le moins grands possible. L'élève évitera soigneusement une habitude aussi fautive qu'elle est commune dans l'exécution des arpeggios, c'est celle de lever beaucoup les mains en les croisant. Cette espèce d'affectation devient une caricature, ainsi que tous les mouvemens qui ne sont nécessaires ni à l'exécution ni à l'expression. On distingue par quelle mains les arpeggios doivent être faits à la direction des queues: toutes les notes ayant les queues en haut appartiennent à la main droite, et celles dont les queues sont en bas à la main gauche.

A l'égard des exercices croisés sans arpeggios, c'est-à-dire, où l'une des deux mains fait un accompagnement, tandis que l'autre joue en dessus ou en dessous, ils demandent aussi une attention particulière. Ou c'est la main gauche qui fait un accompagnement, tandis que la droite va jouer sur les octaves basses du clavier; ou c'est la main droite qui accompagne la gauche, laquelle joue sur les octaves supérieures; dans l'un et l'autre cas le mouvement que fait le bras pour transporter la main doit être doux, et le bras près du corps, sans décrire un cercle. Le coude sera tenu aussi bas que possible et se serrant d'autant plus contre le corps que la main prendra une position plus droite sur le clavier.

Un troisième genre de difficulté est celui des mains qui jouent l'une dans l'autre. La confusion est l'inconvenient à éviter. Pour que l'exécution en soit nette, le mouvement des doigts doit être extrêmement libre, et ils doivent s'allonger sur les notes à toucher plutôt que d'y être portés par aucun mouvement de la paume de la main. L'élève travaillera fréquemment les exercices N.° 23, 26 et 28.

I.

Droite. d

Gauche. g

2 2 2 2 4 4 4 2 2 4 4 2 4 2 1

Simile

Droite.

Gauche.

Simile.

2.

d d

g

Simile

d d

g

Simile

3.

d

Simile

g

4.

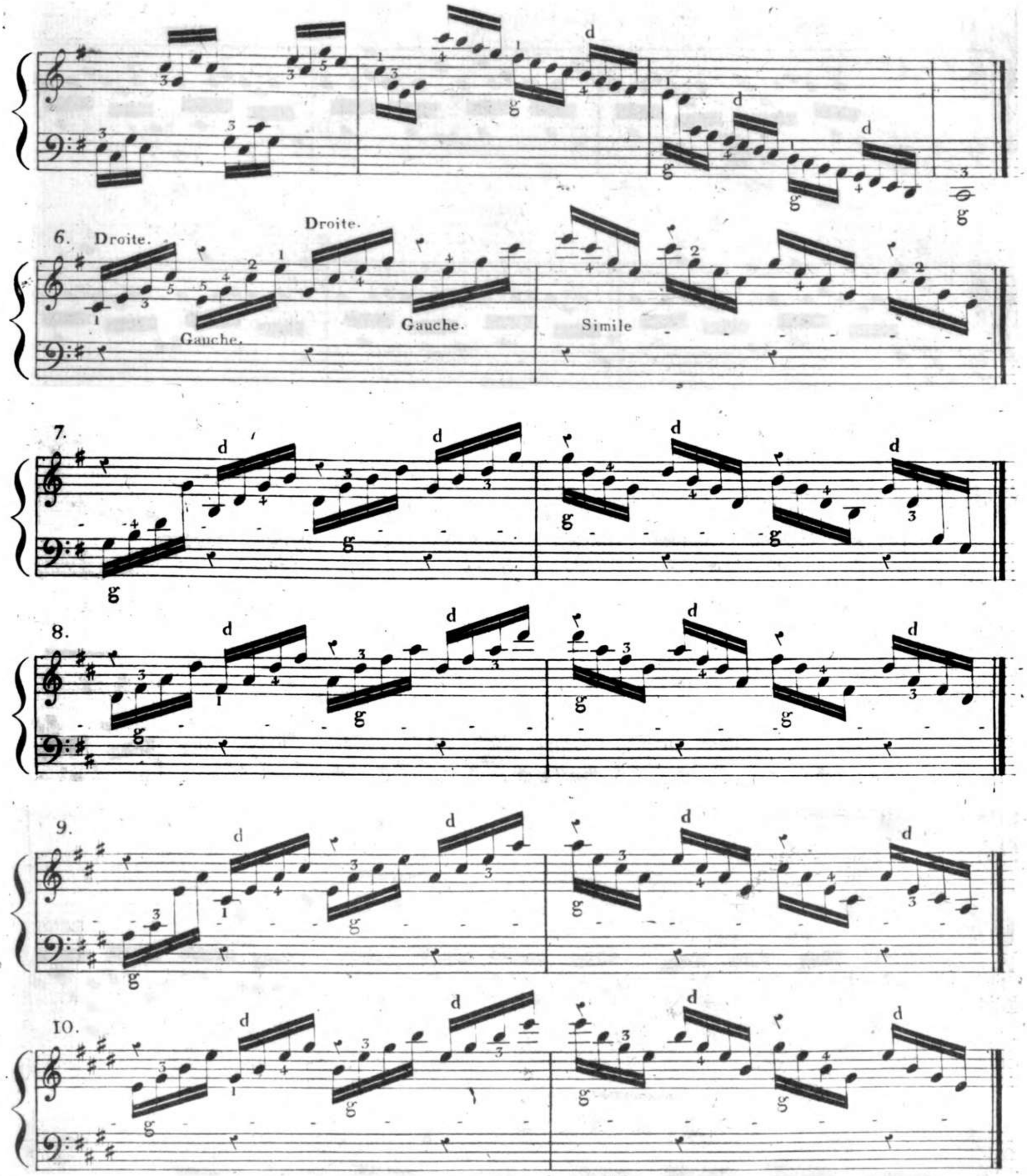
Droite.

Gauche.

5.

Droite.

Gauche.



OBSERVATION.

Ces cinq exercices doivent être étudiés dans tous les tons.

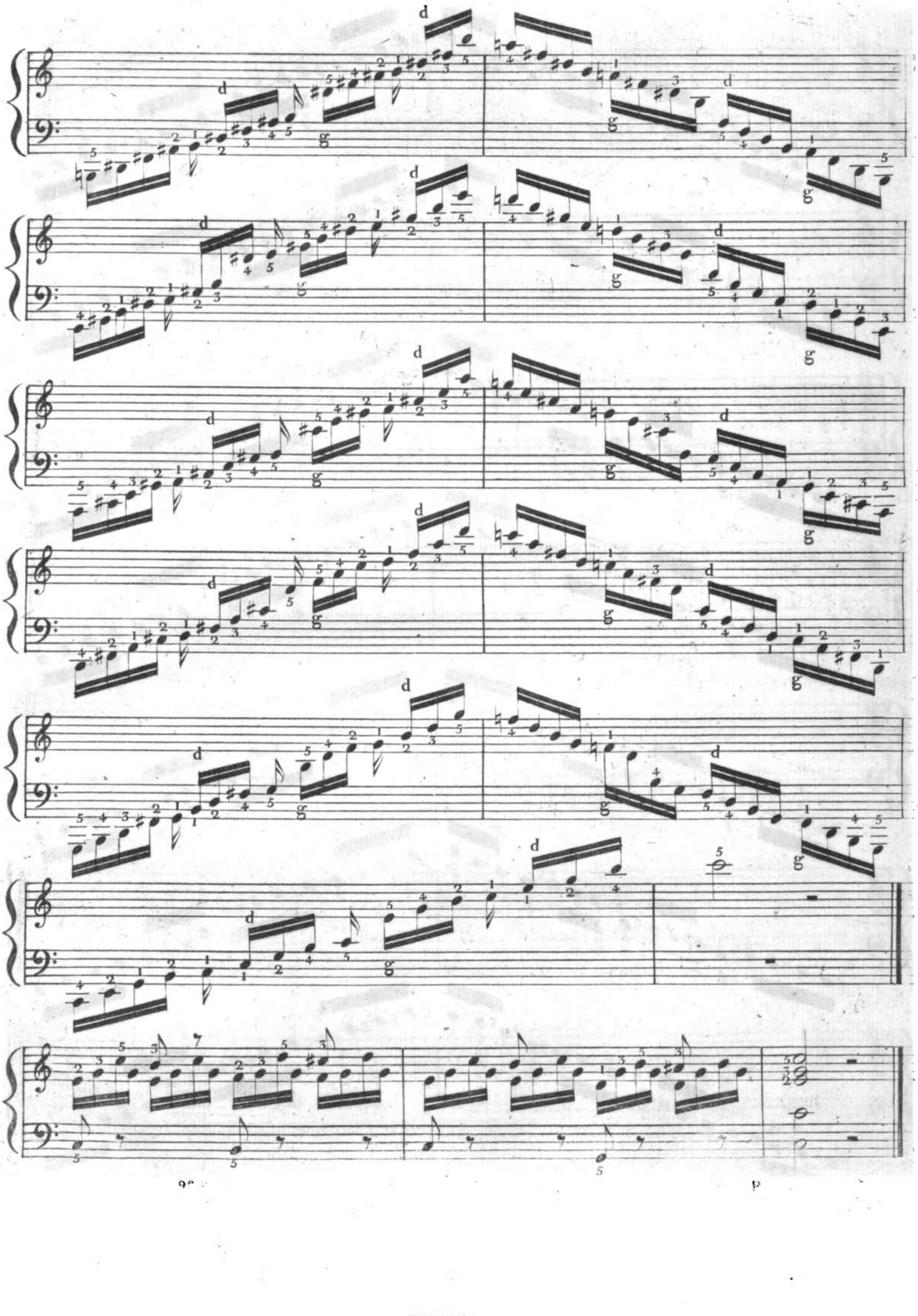
II.

Gauche.

12.

Gauche.

p


d
g
p

15.

16.

17.

18.

19.

Droite.

20.

Droite.

Gauche.

Droite.

21.

Droite.

22.

23.

La main gauche sur la droite.

24.

25.

Gauche.

g

26.

27.

28.

29.

10.me SUITE D'EXERCICES.

Exercices de notes tenues pour l'independance des doigts.

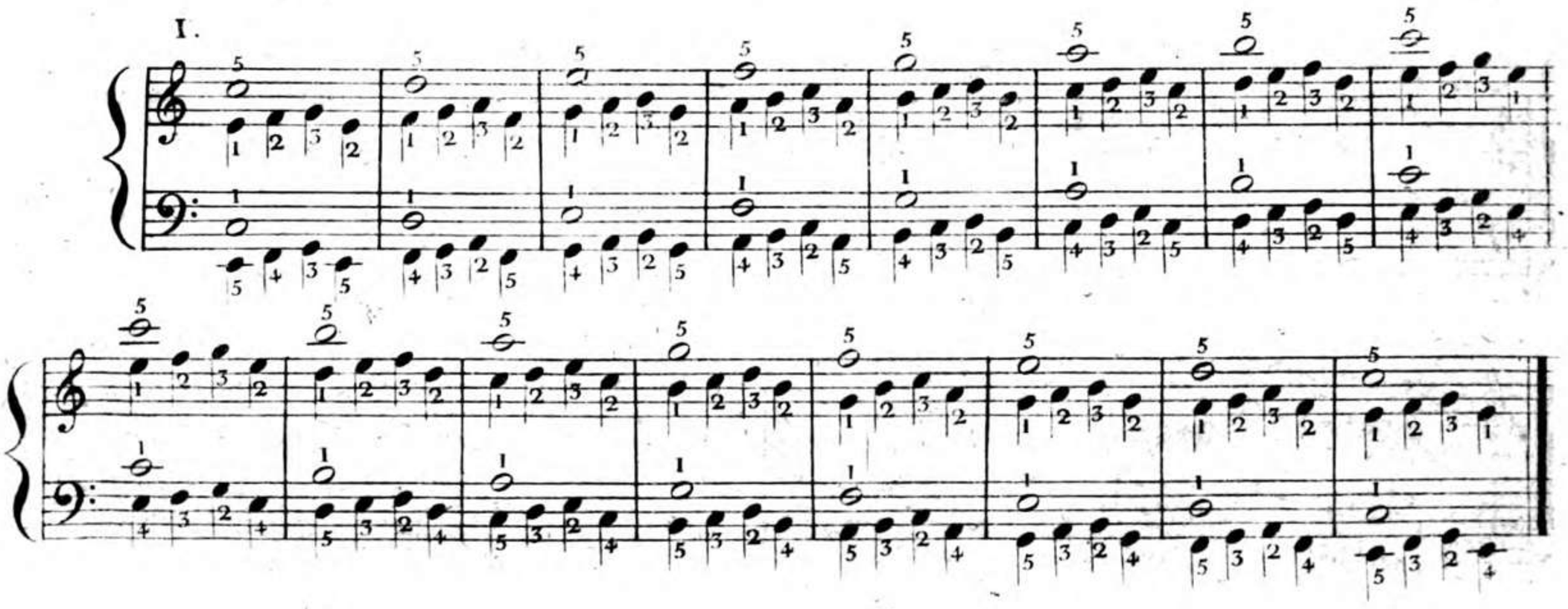
OBSERVATIONS.

On appelle notes tenues celles sur lesquelles un, ou quelquefois deux doigts restent posés pendant une valeur déterminée, tandis que les autres doigts de la même main exécutent un passage composé de notes de moindre valeur. Nous considérons l'étude des notes tenues comme la plus importante que l'élève puisse faire, et celle qu'il ne doit jamais se lasser de renouveller. Nous pensons même qu'il n'y en a point de plus favorable à la conservation de l'exécution d'un talent fait, ou à lui faire recouvrer ce que l'abandon momentané de l'instrument pourrait lui avoir fait perdre. La raison en est que les traits de notes tenues mettent constamment en action les qualités les plus nécessaires à la parfaite exécution du Piano, qui sont, l'indépendance des doigts et l'égalité des mouvemens de la main.

Ces exercices ne doivent point se travailler vite. Il faut qu'en les pratiquant l'élève observe attentivement jusqu'au plus petit mouvement de sa main, et qu'il retranche tous ceux qui ne seraient pas absolument nécessaires. Nous l'assurons que sa lenteur dans ce genre d'étude, sera plus favorable à la rapidité de son execution que ne le serait le travail des traits les plus vifs. Ce n'est pas en employant une grande force que les doigts doivent rester sur les notes tenues. Il en résulterait une roideur qui se communiquerait aux autres doigts. Le degré de force n'est que celui nécessaire pour que les touches tenues ne puissent se mouvoir entre les autres doigts, et qu'elles conservent leur vibration non interrompue, pendant toute la durée du passage intermédiaire.

L'élève reïtérera l'étude des exercices 7, 11, 28 et 29.

I.



2.

Simile.

Simile.

3

4.

et cetera.

et cetera.

5.

6.

et cetera.

7

8.

&c.

9.

10.

et cetera.

et cetera.

11.

12.

13.

14.

Simile.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

&c

23.

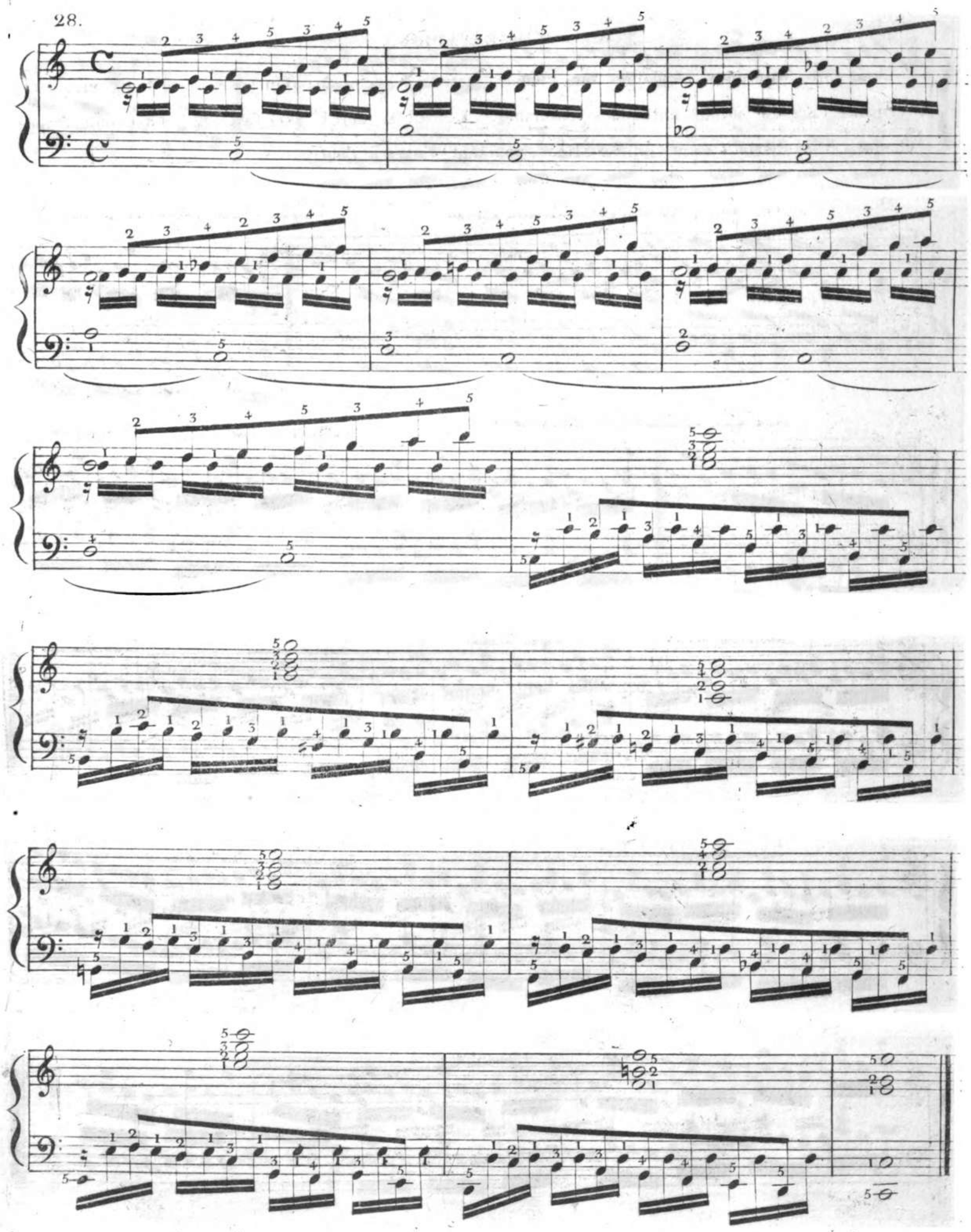
24.

25.

26.

27.

28.



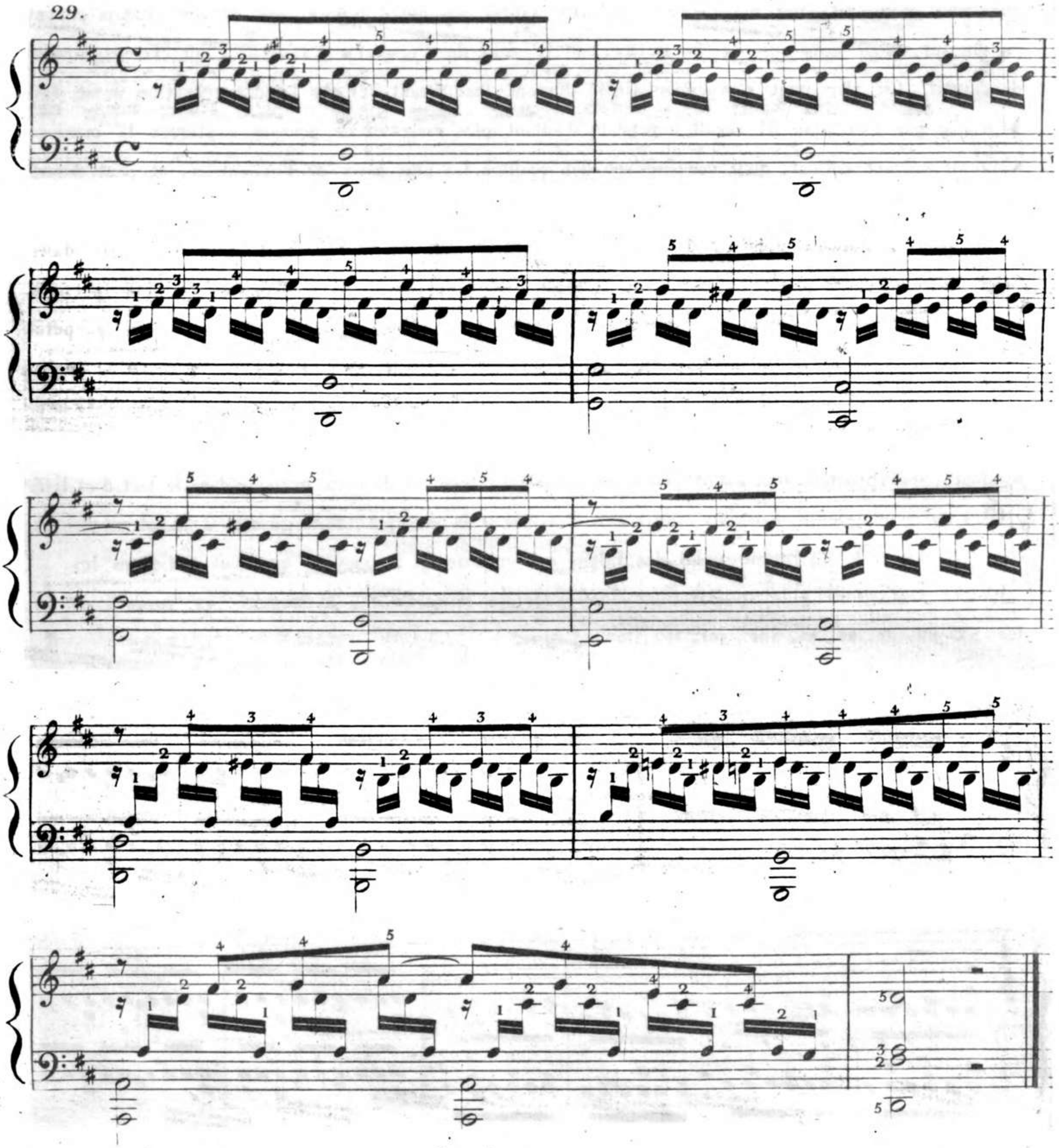
10e s

p

Observation.

L'on doit maintenir le doigt sur chaque note du triolet afin que les trois vibrations formant l'accord soyent entendues ensemble. Le petit doigt qui fait le chant doit frapper chaque note distinctement en les liant pourtant l'une à l'autre.

29.



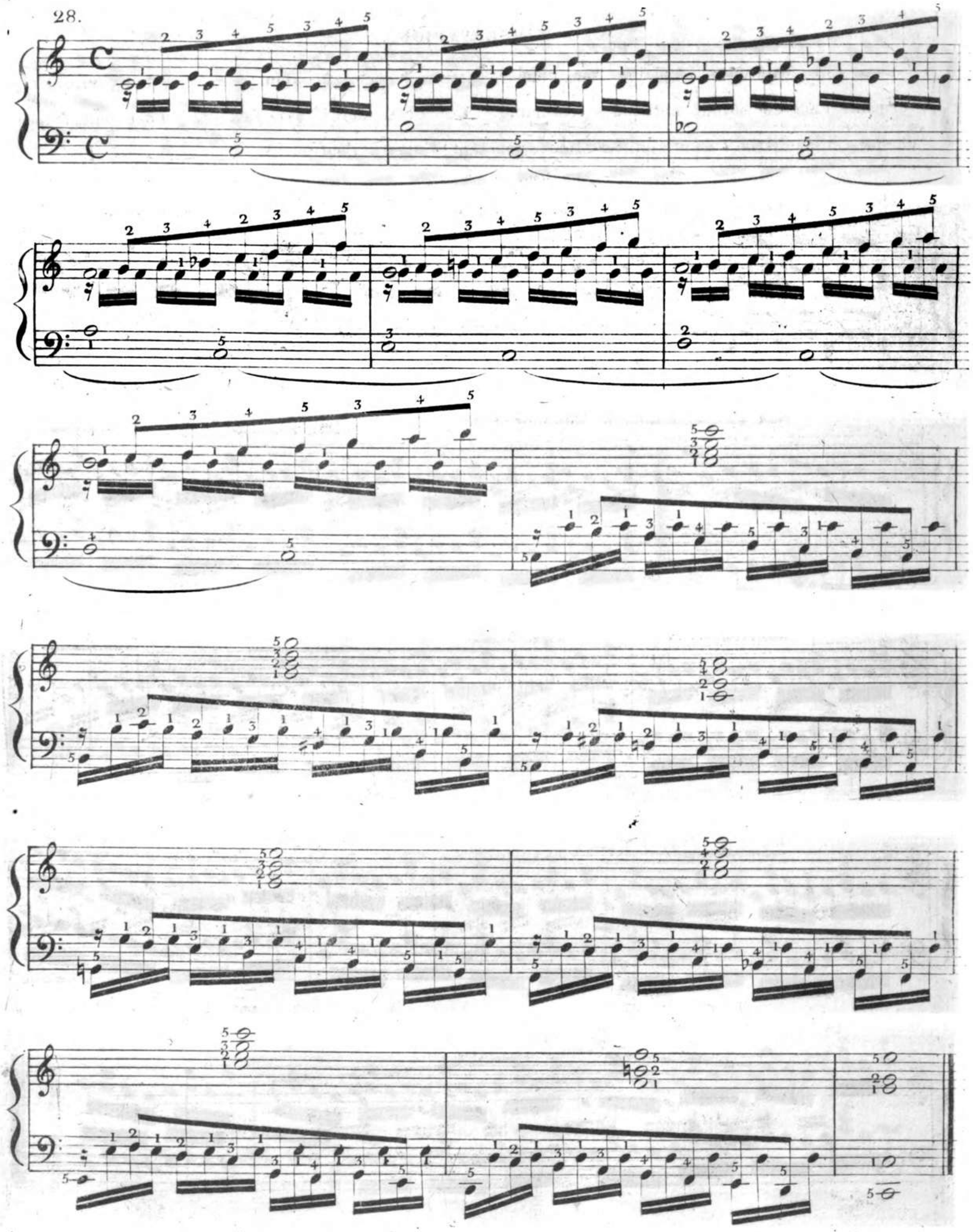
28.

Observation.

L'on doit maintenir le doigt sur chaque note du triolet afin que les trois vibrations formant l'accord soyent entendues ensemble. Le petit doigt qui fait le chant doit frapper chaque note distinctement en les liant pourtant l'une à l'autre.

29.

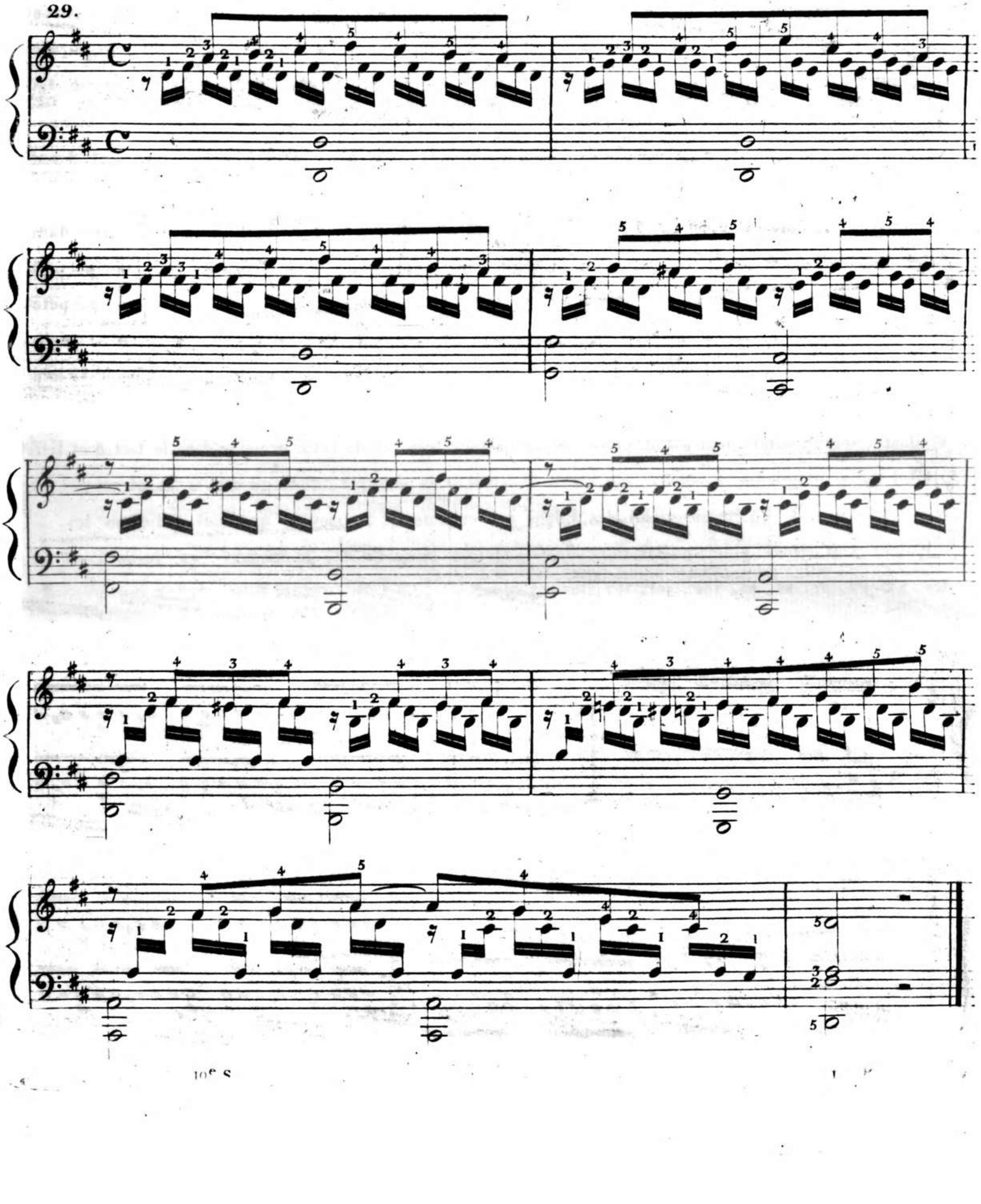
28.



Observation.

L'on doit maintenir le doigt sur chaque note du triolet afin que les trois vibrations formant l'accord soyent entendues ensemble. Le petit doigt qui fait le chant doit frapper chaque note distinctement en les liant pourtant l'une à l'autre.

29.

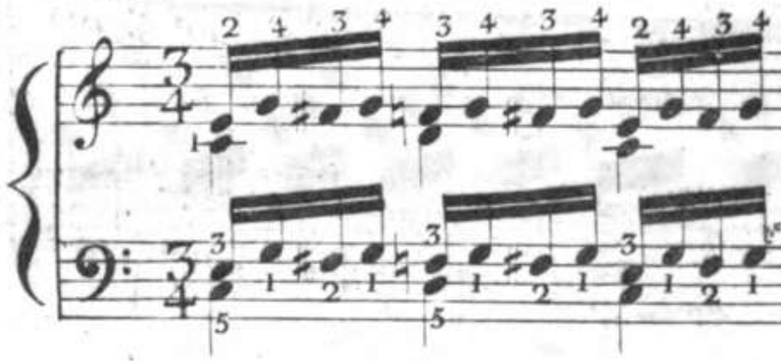


Observations.

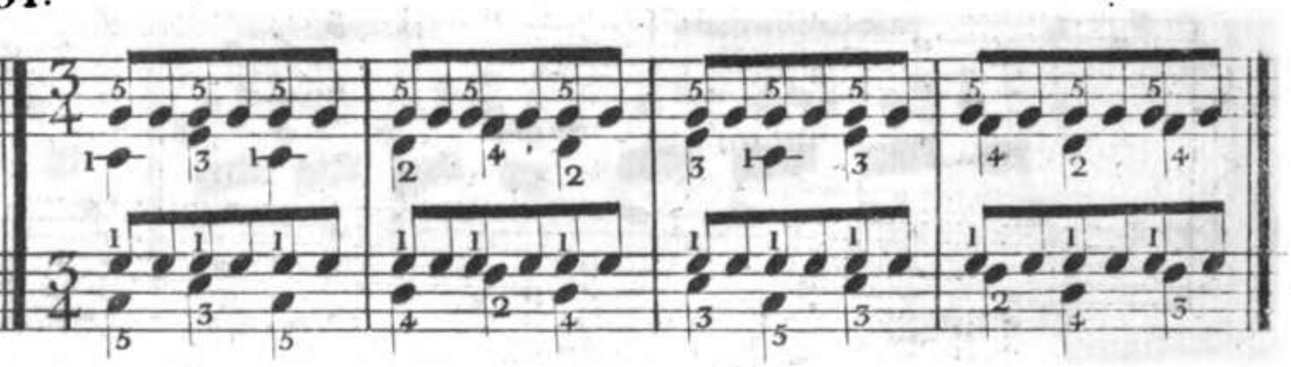
Si l'eleve a exactement suivi nos conseils, nous sommes persuadés que le travail de la premiere partie de cette suite, lui aura fait faire des progrès dont il se sera immédiatement aperçu. Il augmentera encore d'attention et de perseverance pour les exercices suivants. Si la nature l'a bien servi, il n'aura pas eu besoin de se demander quel est ce tact particulier, que nous avons dit être nécessaire pour faire vibrer les notes tenues: ses propres essais auront pu le lui faire aprécier, et le mettre sur la voie de l'acquerir. C'est ici que l'enseignement descriptif (si l'on peut s'exprimer ainsi) devient insuffisant, et que la démonstration ne se fait bien que par l'exemple. Il serait cependant d'autant plus essentiel de pouvoir expliquer la manière d'obtenir ce tact délicat, qu'il compose une des qualités les plus rares de l'exécution, et peut devenir un des organes de l'expression de l'âme. Il est au mécanisme du jeu ce que le goût est à sa partie morale, c'est-à-dire qu'il fait valoir tout ce qu'il exécute. Ce tact git dans la manière dont le doigt se pose sur la touche: il la presse, sans la frapper, et cette pression doit durer même après que la touche est à son dernier degré d'enfoncement, ce qui perpetue la vibration. S'il faut qu'il la frappe quelquefois, ce doit être sans sécheresse ni secousses. Il ne pénètre jamais violemment jusque dans le plus grand enfoncement de la touche, et ne la quitte qu'avec la même progression. On rencontre beaucoup de Pianistes qui ayant une réputation de talent et d'exécution brillante, sont pourtant tout-à-fait privés de cette délicatesse et de cette pression dans le tact, dont l'effet est tel qu'un aveugle de naissance, qui serait sensible à la musique, distinguerait à la plénitude du son, à la durée de l'harmonie, celui des talens qui emploierait les moyens que nous indiquons ici.

L'élève travaillera plus spécialement les exercices numeros 37, le numero 49 jusqu'à 64 et les N.os 69, 77, 83, 86, 100, 101, 102, 103 et 104.

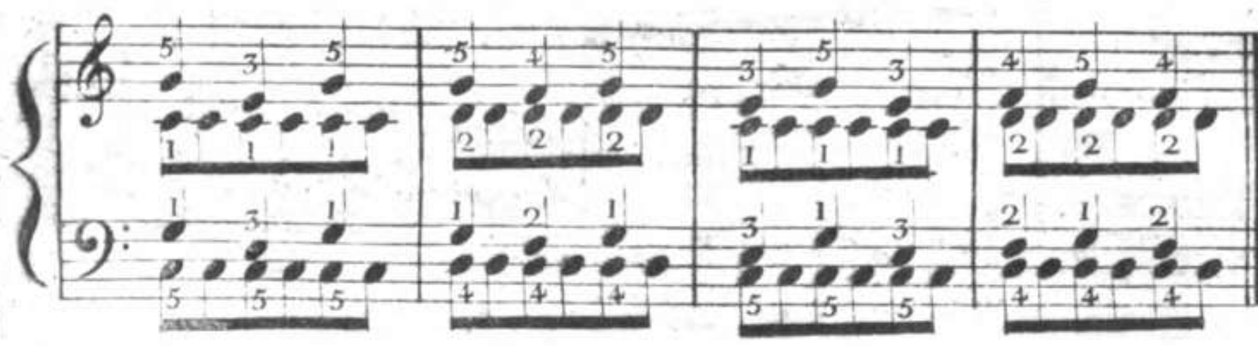
30.



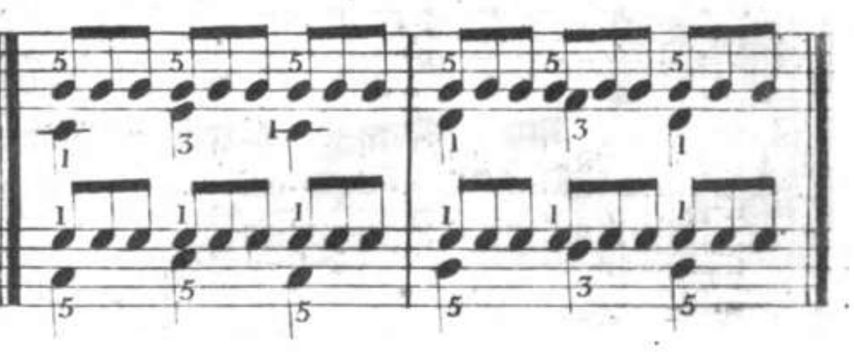
31.



32.



33.



1oes.

f p

34.

35.

36.

37.

38.

39.

Simile.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

Simile.

53.

54.

Simile.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

Simile.

76.

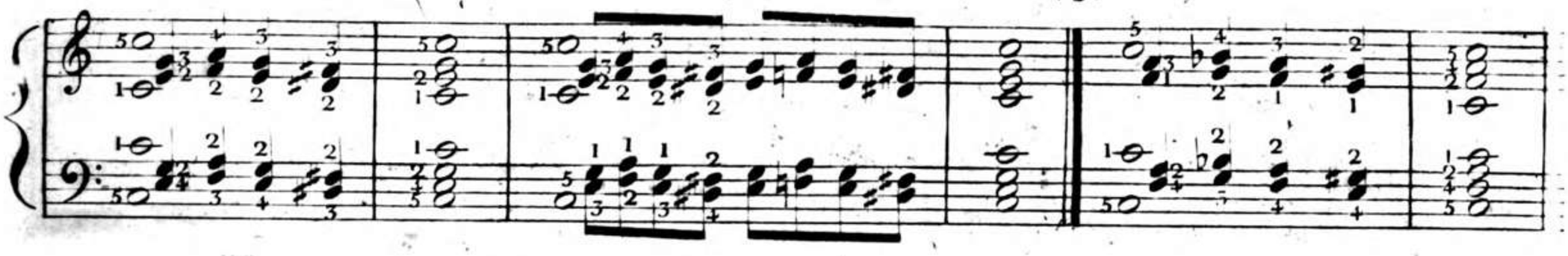
Simile.

77.

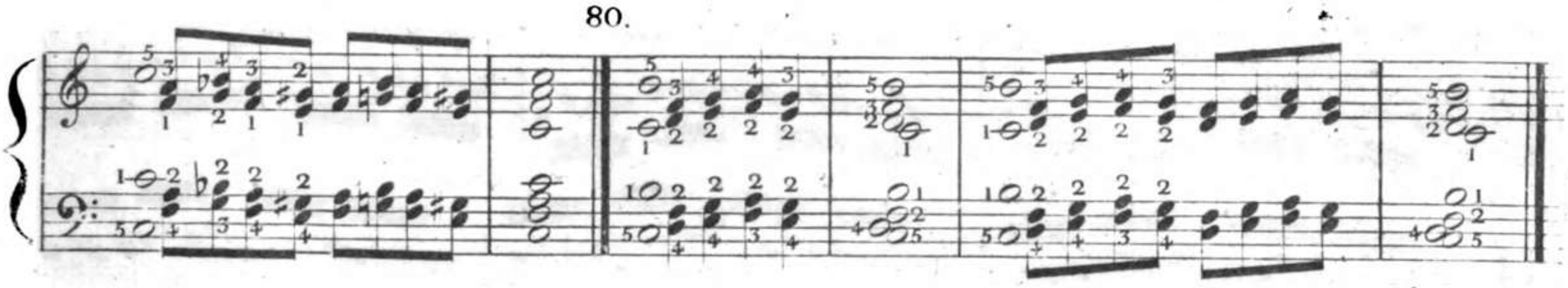
Simile.

78.

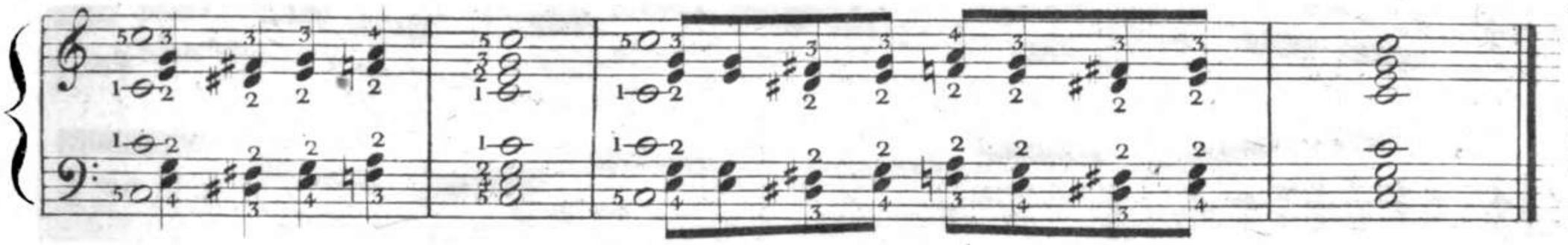
79.



80.

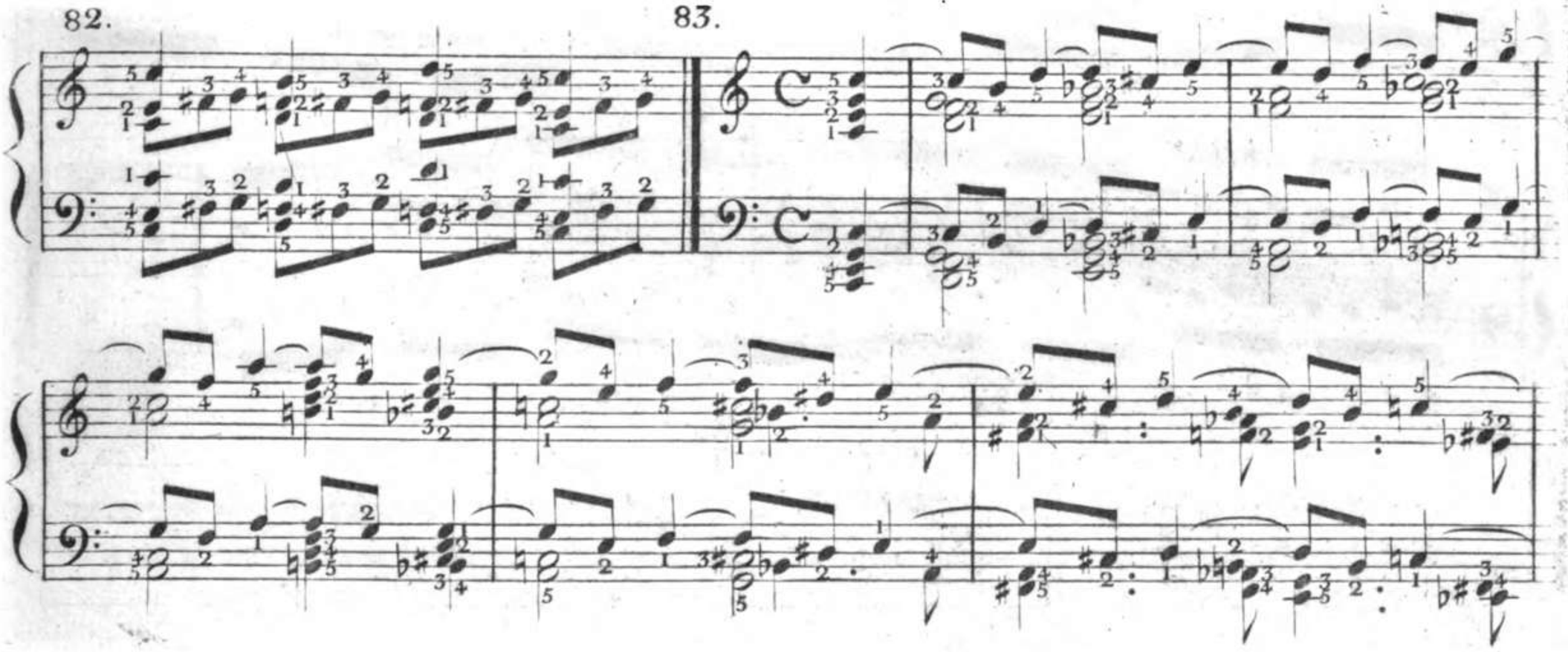


81.



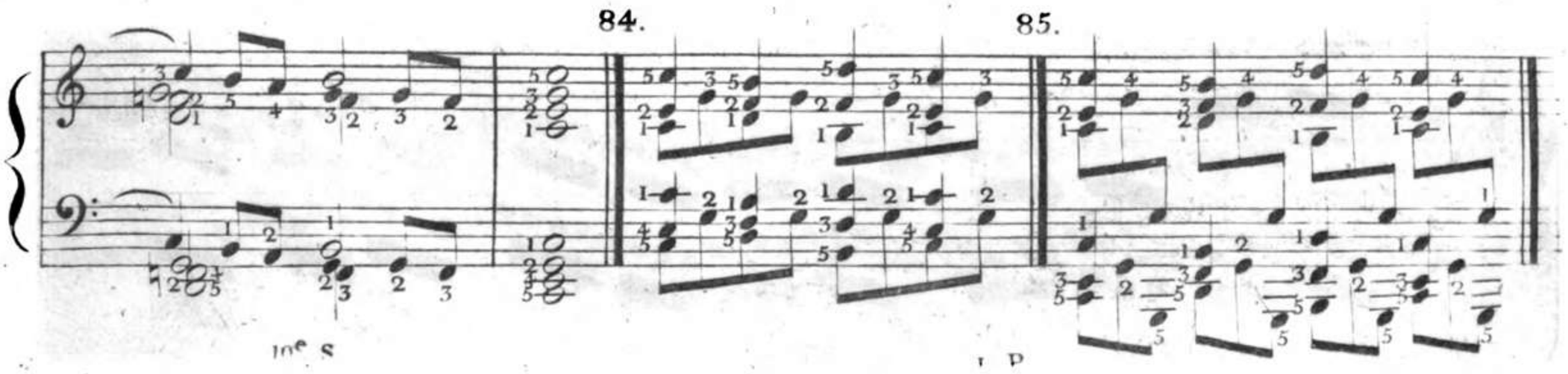
82.

83.



84.

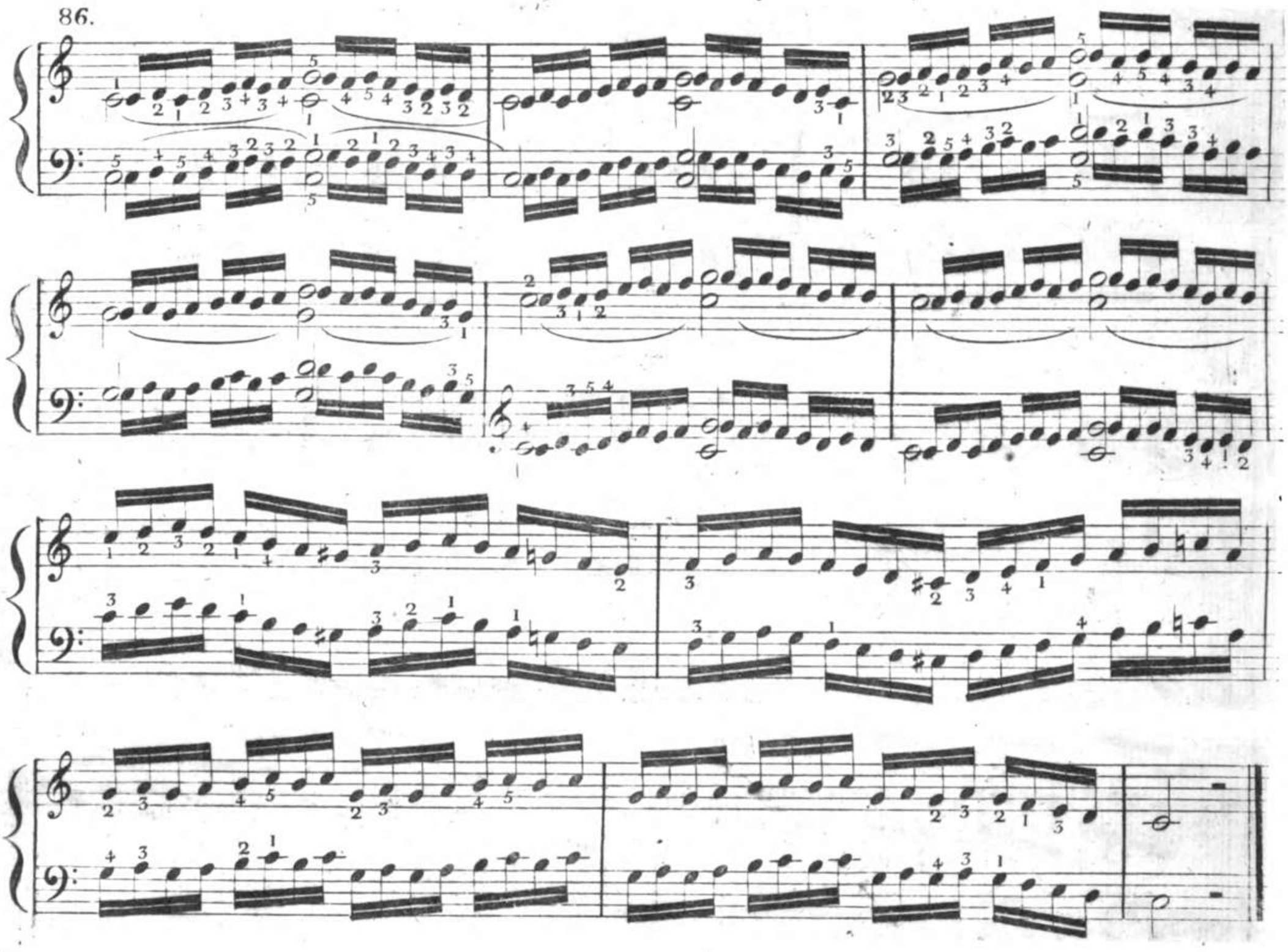
85.



OBSERVATION.

Pour maintenir les mains dans leur souplesse et leur égalité, cet exercice et le suivant doivent être travaillés tous les jours, quelque soit le degré de force de l'eleve. Il serait mieux encore de jouer chaque jour tous les exercices de notes tenues. Le pouce et le 5^me^ doigt tiendront les notes pendant toute la durée du trait.

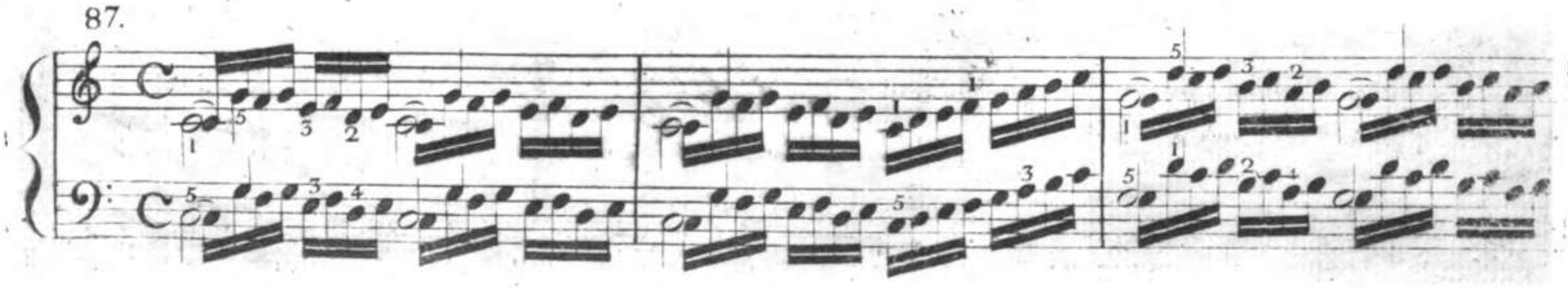
86.



OBSERVATION.

Pour que la main soit parfaitement en équilibre, il faut qu'il y ait égalité de mouvement et de souplesse entre le pouce et le petit doigt, qui en sont les deux extrêmités, et comme le balancier. Pour y parvenir, on doit travailler beaucoup les exercices, qui comme le suivant, font de ces deux doigts le point d'appui de la main, en tenant les noires et les blanches pendant toute la durée du trait.

87.



88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

IIme. SUITE D'EXERCICES.

Exercices de Quartes, de Sixtes et d'Accords.

OBSERVATIONS.

A mesure que l'élève passe à de nouveaux genres d'exercices, il doit remarquer que l'emploi de ses moyens développe en lui des moyens qu'il ne croyait pas avoir. Les exercices de Sixtes et d'Accords ne seront pas moins favorables à ses progrès. Les premiers servent à composer des traits de la plus brillante exécution, et leur pratique journalière donnera beaucoup d'extension et de souplesse à la main. Pour bien faire les Sixtes, le mouvement d'extension des doigts, qui par la même seront très-peu arrondis, ne doit produire ni dérangement ni secousses dans la main, ni mouvement dans le poignet; toute la régularité de celui qu'exige une suite de Sixtes, git dans l'équilibre parfait qui doit exister entre les trois doigts de la main qui font la partie supérieure, et les deux qui font la partie inférieure. Le balancement le plus exact doit s'établir entre le cinquième et le second doigt, et entre le troisième doigt et le pouce; de sorte que les deux qui toujours touchent ensemble, paraissent n'agir que par la même impulsion. Ce but sera d'autant mieux atteint qu'on serrera le clavier de plus près.

Quant aux accords ils sont de deux espèces, les accords frappés et les accords détachés. Dans les premiers, toutes les notes sont touchées et parlent en même tems. Dans les seconds les notes se font l'une après l'autre, et doivent produire à peu près l'effet de l'Arpeggio sur lequel l'élève a reçu nos observations dans la sixième suite. l'accord qui doit être joué détaché se distingue de l'autre par un trait qui le traverse verticalement.

Tous les exercices d'accords peuvent être étudiés détachés ou frappés, au choix de l'élève. Il ne manquera pas de pratiquer ceux de cette suite.

L'Accord frappé se touche de deux manières, selon le caractère de trait où il est employé. L'une est vive et légère; les doigts doivent pincer les touches, si l'on peut s'exprimer ainsi, se retirer promptement afin d'éviter la prolongation du son. L'autre peut être pesante, grave ou moëlleuse.

Dans ce dernier genre, les doigts glissent sans s'élever d'un accord à un autre, de telle sorte que les accords soient liés entre eux; quant à ceux qui doivent être faits pesamment, l'élève peut se passer de nos observations; nous nous bornerons à lui recommander de peu soulever les doigts sur le clavier, et d'éviter le défaut commun à beaucoup de personnes, qui, fort ridiculement, lèvent les mains hors du clavier avant de frapper un accord.

Quartes.

I. 2. ou.

Sixtes.

3.

Simile.

4.

Simile.

Observation.

Une partie essentielle du doigté pour lier dans l'Adagio, pour bien jouer la Fugue et contribuer à l'élégance de beaucoup de traits, est de substituer un doigté à un autre, sur la même note, sans la frapper de nouveau.

Exemples.

5.

6.

ou.

7.

8.

9.

Simile.

10.

11.

12.

13.

Accords.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

Simile.

Simile.

OBSERVATION.

Les exercices 21^me^ et 22^me^ doivent être étudiés sur tous les tons.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

10527446

31.

32.

33.

43.

35.

Simile.

36.

37.

Simile Sempre.

38.

Simile.

39.

Simile.

40.

41.

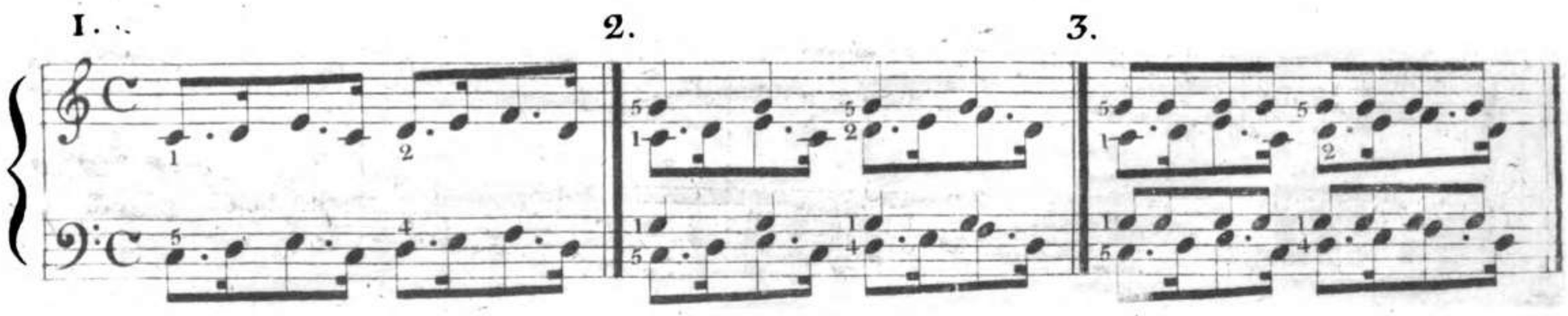
12^me SUITE D'EXERCICES.

Exercices de notes pointées et de tems coupés..

OBSERVATIONS.

Pour que les valeurs des notes pointées soient conservées parfaitement égales, il faut que les doigts soient entierement maîtres de leurs mouvemens. C'est pour cette raison que les exercices de notes tenues, si propres à rendre les doigts indépendants l'un de l'autre, ont été placés avant ceux-ci. Les notes pointées doivent être bien articulées, sans dureté ni saccades de la main; Le seul mouvement des doigts suffira. Une attention nécessaire à avoir, est que la double croche qui suit la note pointée, soit, non pas coulée sur la note qui la suit, mais faite et articulée comme le seront les notes pointées elles memes. Le défaut contraire est très ordinaire et nuit au caractère d'énergie et de précision que doit avoir ce genre de trait.

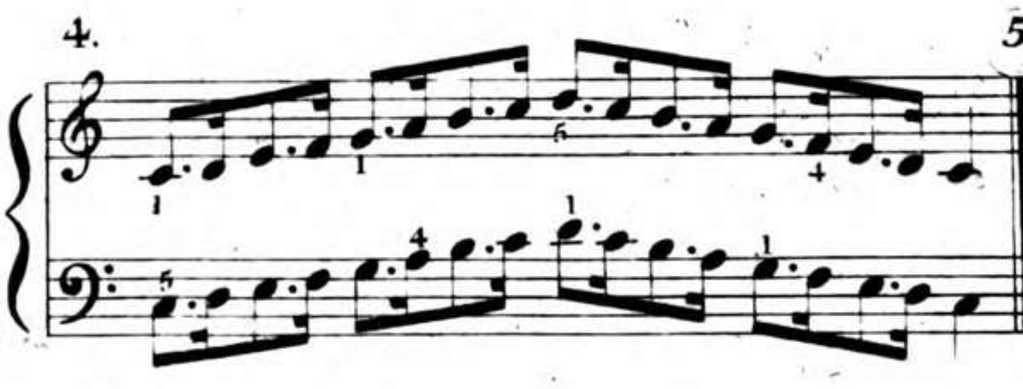
Les tems coupés exigent le plus grand accord entre les deux mains pour qu'elles puissent ensemble établir et conserver un équilibre parfait, soit qu'elles fassent chacune un même nombre de notes, soit que l'une en ait moins à jouer que l'autre. C'est cet équilibre difficile à acquérir qui donnera par la suite à l'éleve les moyens de diriger l'exécution d'un morceau tout en tems coupés, de manière à y mettre, sans nuire à la netteté du jeu, la très grande expression dont ce genre de trait est susceptible. Son effet mécanique, dans un morceau non interrompu, doit être celui qu'on obtiendrait en l'exécutant avec une seule main. Quant à sa partie expressive, elle est plus encore la difficulté tout entière qu'elle n'en est le complement. L'exécution mécanique emprunte tout son caractère: il est plus facile de la sentir que de la définir, et l'exemple devrait ici, comme dans plusieurs autres cas, suppléer à l'insuffisance de la démonstration. Pour bien jouer mécaniquement les tems coupés non interrompus, la note doit être touchée par la partie plate et non par le bout du doigt, les mains seront moins arrondies et plus étendues sur le Piano, comme pour saisir à l'avance les notes qui vont suivre celles qu'on touche, et les doigts resteront sur chacune des notes qui peuvent produire ensemble une harmonie réguliere, ou seulement agréable à l'oreille.



Observation.

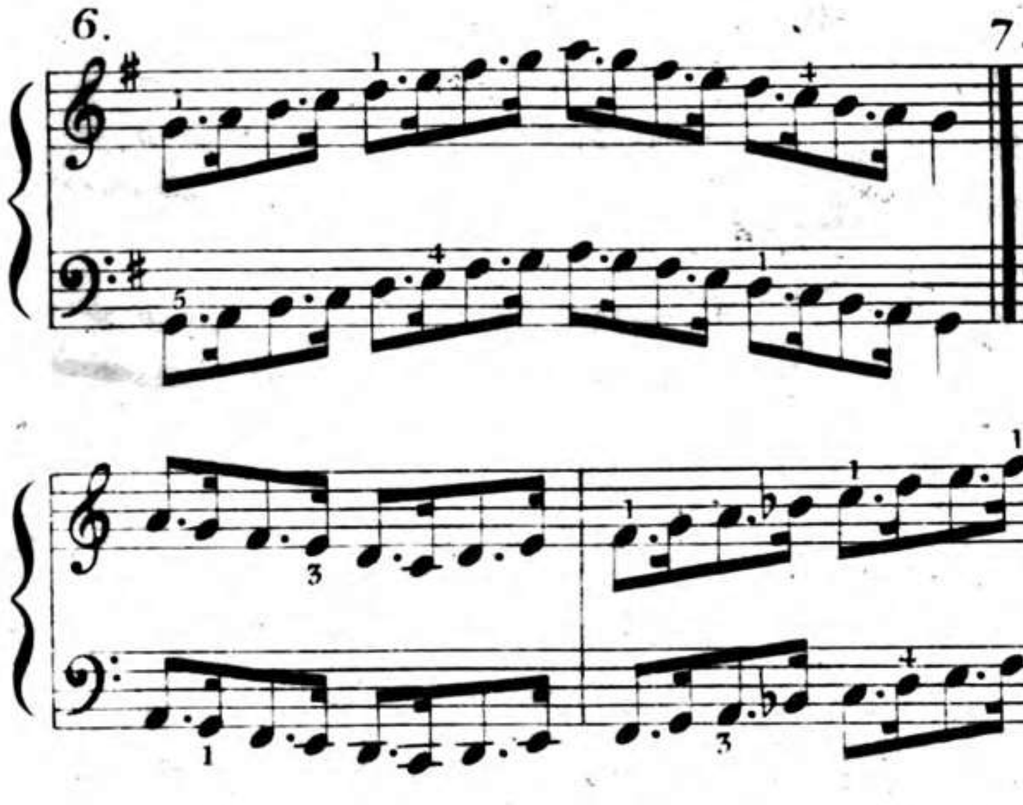
Les 4^me^, 5^me^ et 6^me^ exercices d'octaves doivent être étudiés dans tous les tons, en suivant les doigtés des octaves de la I^re^ suite.

4.

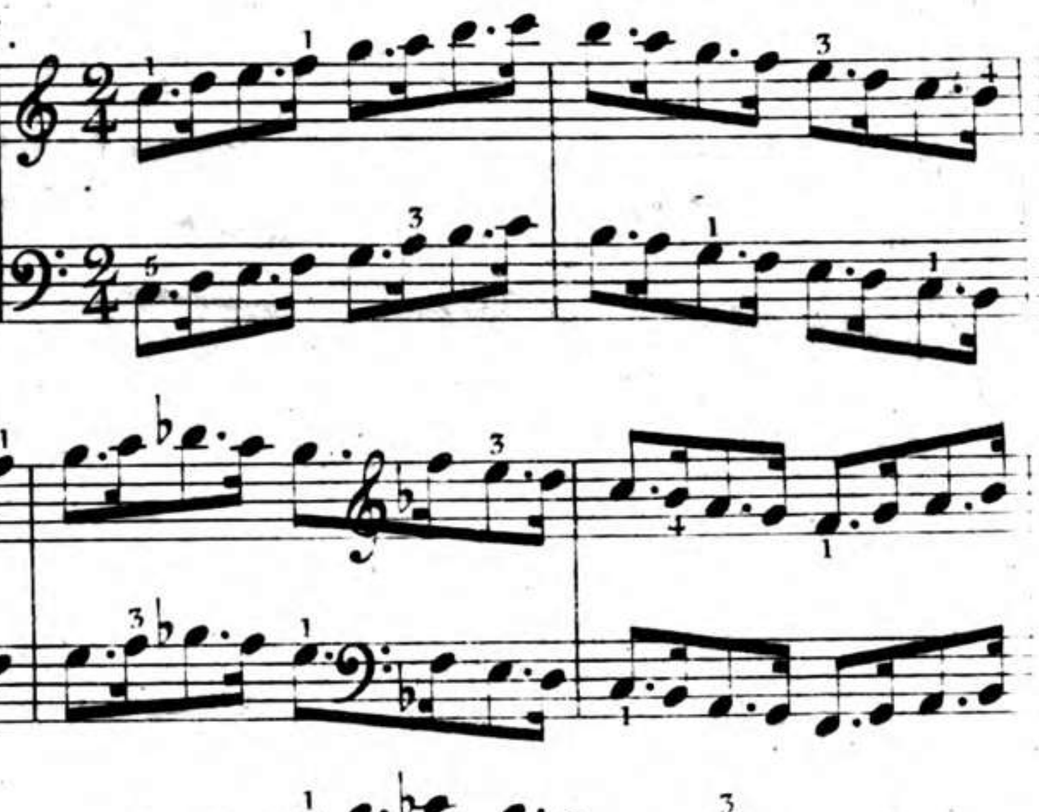


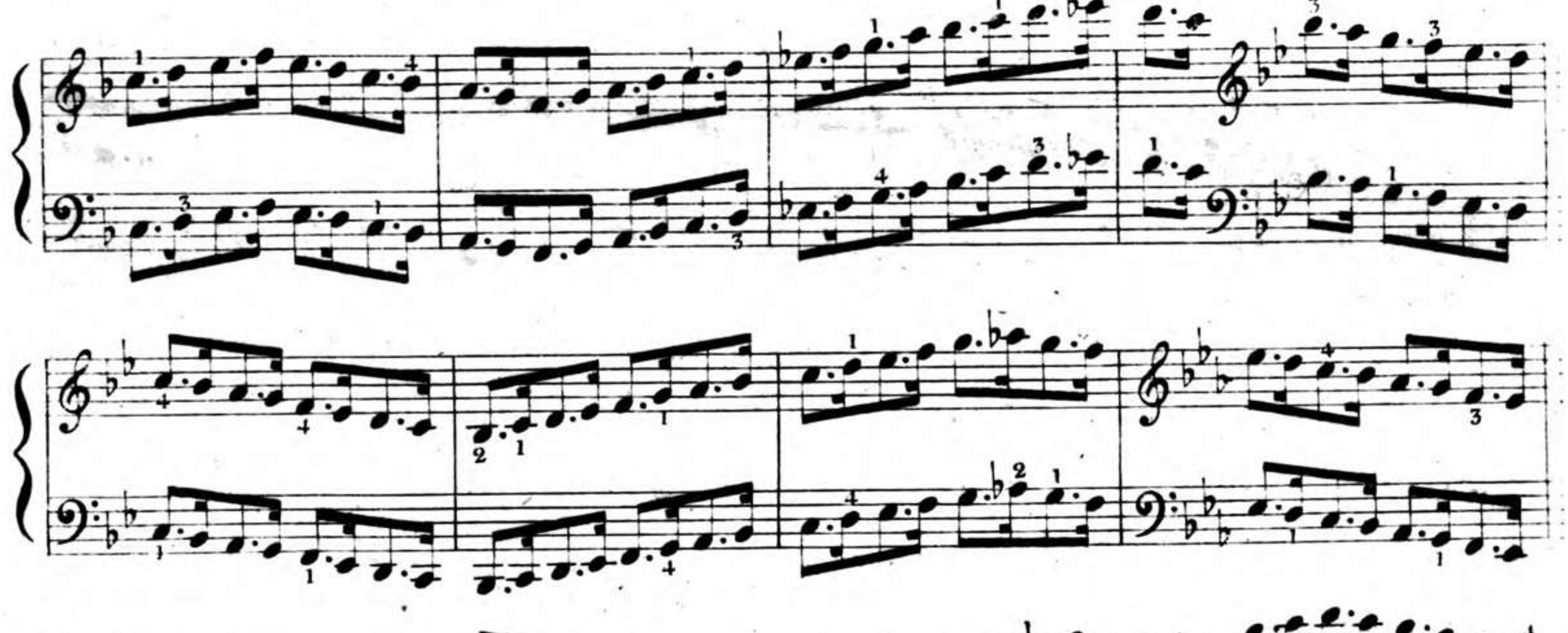
5.

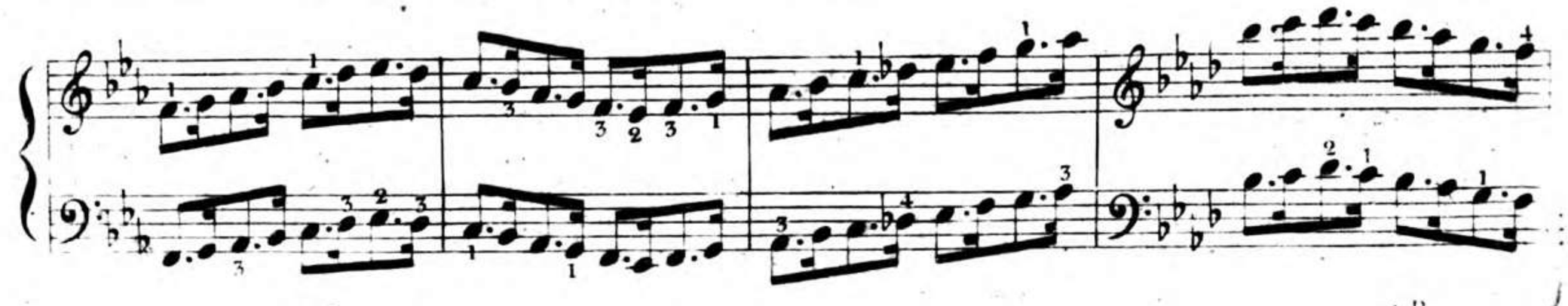
6.



7.







10527446

Droite.

8.

Gauche.

g

Simile.

9.

Simile.

10.

Simile.

11.

Simile.

12.

Droite.

Gauche.

Simile.

13.

14.

15.

16. 17. 18.

19. 20. 21.

Simile Sempre.

12e S. P

23.

Simile.

24.

Simile.

25

Simile.

26.

Simile.

27.

Simile.

28.

29.

d.

g.

10527446

30. Droite.

Gauche.

31. Droite.

32

33

34

13me. SUITE D'EXERCICES.

Exercices de syncopes.

Observations.

La Syncope est une figure, ou valeur, dont l'expression semble refusée à un instrument qui, comme le Forte-Piano, ne peut soutenir les sons, puisqu'elle n'est en effet qu'une prolongation du son, obtenue par l'archet dans les instrumens à cordes, et par les lèvres dans les instrumens à vent. Le Piano doit donc suppléer par l'artifice du jeu à ce qui lui manque de moyens mécaniques, et appeler l'illusion à la place de la réalité.

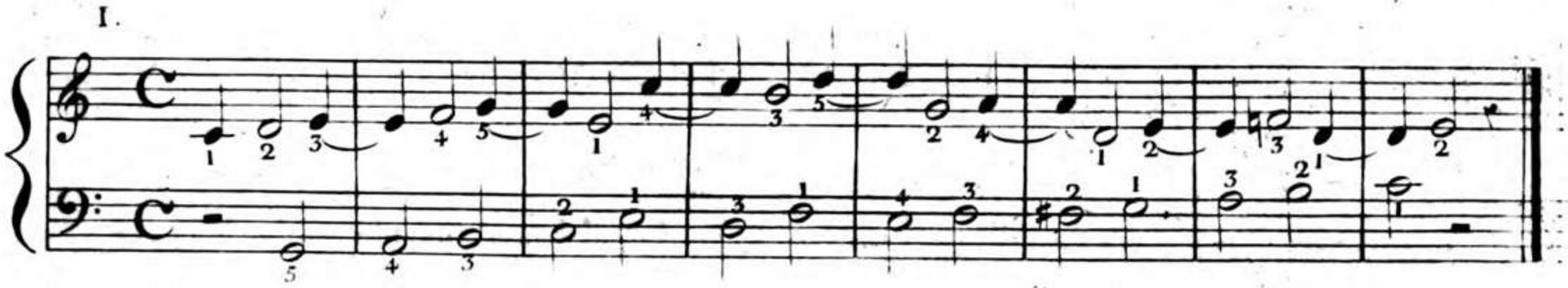
La Syncope sera rendue par le concours de deux effets; l'un git dans la basse qui marque toujours plus ou moins la seconde partie de la valeur syncopée; l'autre consiste dans le tact particulier avec lequel le doigt qui fait la syncope doit agir sur la touche, dans la note qui réunit en elle le tems fort et le tems faible. Je ne puis dans cette démonstration que figurer ainsi qu'il suit l'effet de la syncope: Ré=e, Mi=i, Fa=a, So=ol &c. La première partie Ré est le son de la note posée comme à l'ordinaire. Les deux signes, = et ⁀ figurent la prolongation du son pendant la valeur de la syncope, et la seconde lettre e marque la fin de la syncope renforcée par le signe <.

Maintenant voici la manière d'exécuter cette figure. Dans la première partie le doigt pose sur la touche, et pénètre progressivement dans son enfoncement pendant la moitié de la valeur de la note syncopée. Ainsi, si l'on voulait assigner une durée au trait d'union = employé ci-dessus, sa moitié serait la moitié de la note syncopée, ce que je vais marquer comme il suit: Ré=+=e.

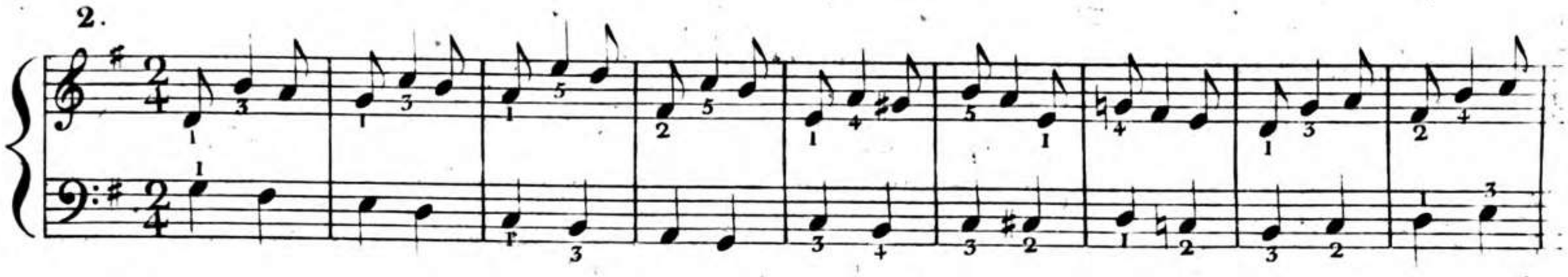
Dans le milieu où j'ai placé la ligne transversale | le doigt aura déjà touché et pressé la touche; mais son plus grand degré de pression sera sur la lettre e qui figure ici la dernière moitié de la note syncopée, laquelle devient la première moitié du tems fort qui suit, et doit être la plus fortement sentie. L'étude seule donnera à ce double mouvement du doigt, la force et le moelleux qu'il doit avoir tout à la fois; mais l'usage n'en pourra devenir facile qu'alors que, dans un morceau de syncopes continues, l'élève sera guidé par le sentiment. Il apportera le plus grand soin à ce que le doigt ne quitte pas la note avant que la suivante ait été touchée.

Dans les traits de syncopes accompagnées par une batterie, la mesure la plus rigoureuse devra être observée par l'accompagnement, dont le rallentissement, bien loin de servir à l'expression, ne produirait qu'un tiraillement désagreable, et nuirait sensiblement à l'effet de la syncope.

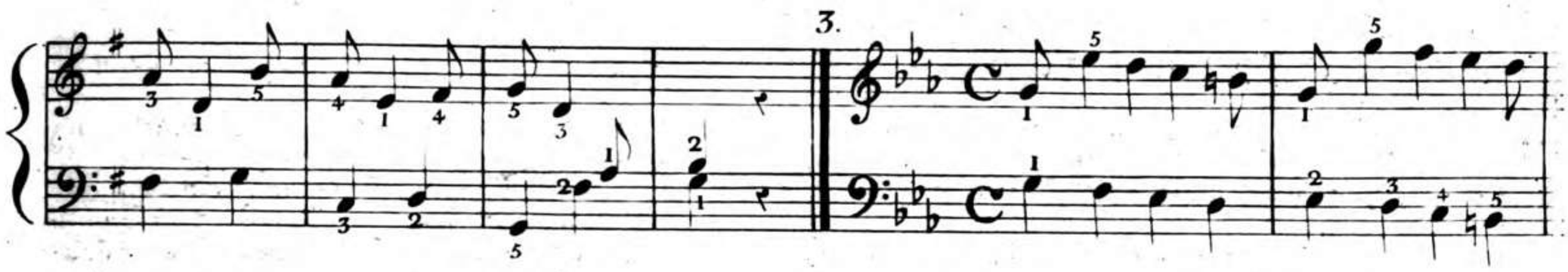
I.

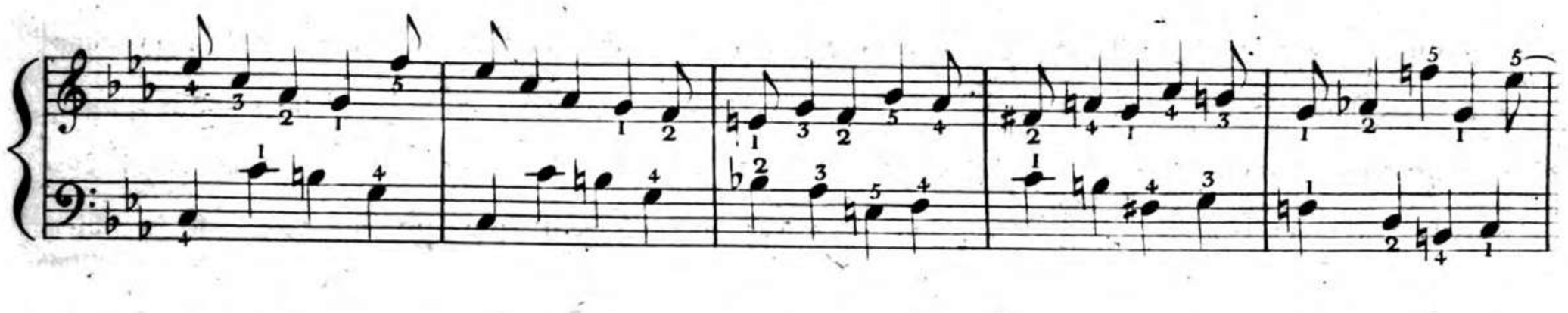


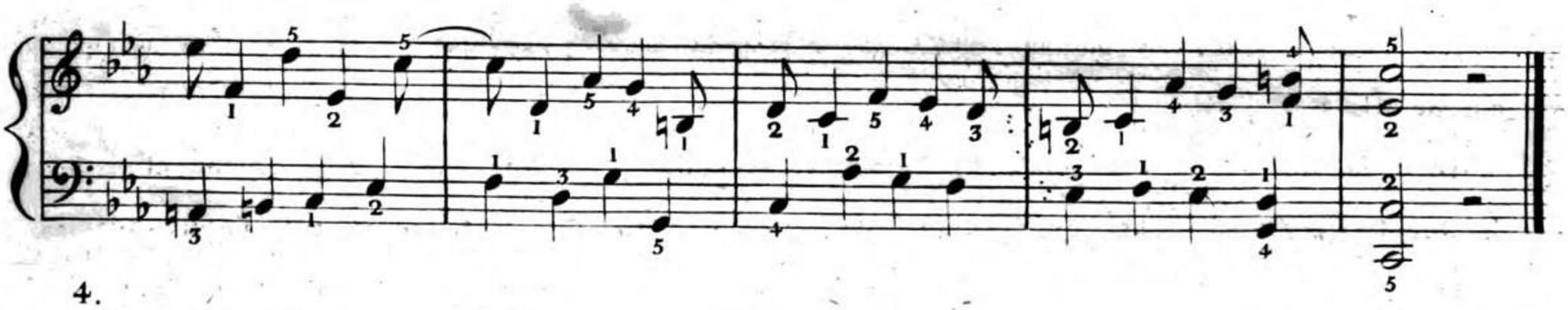
2.



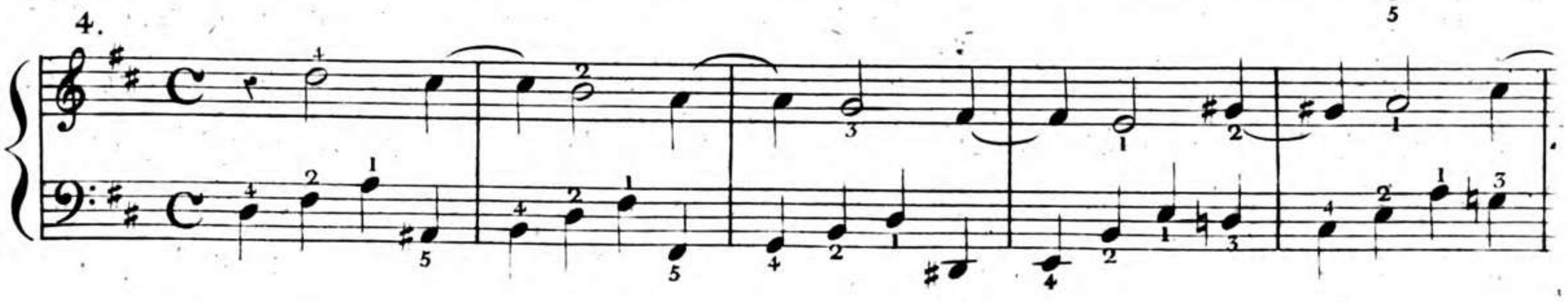
3.

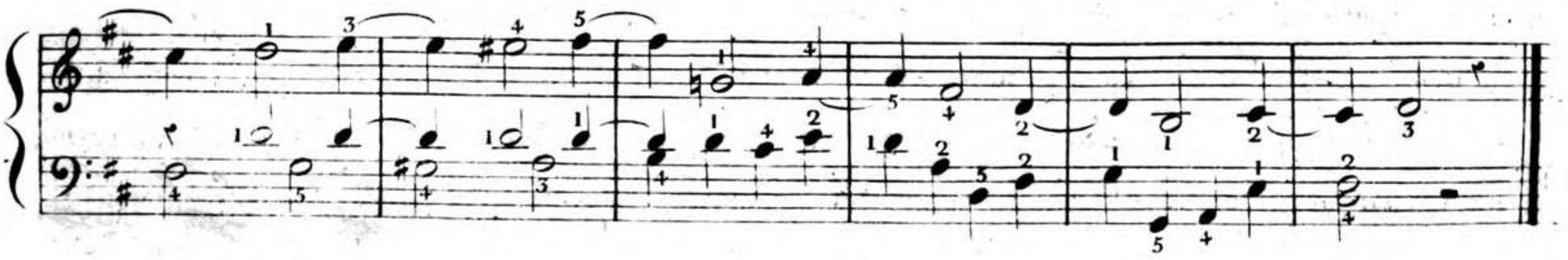




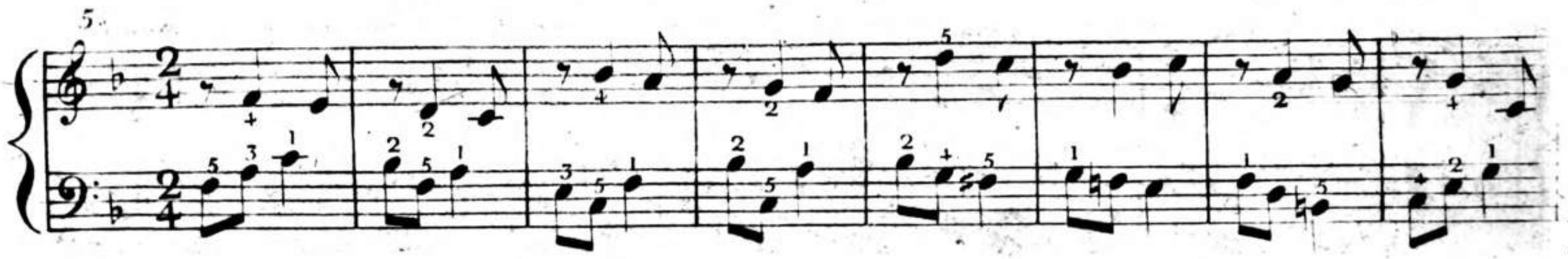


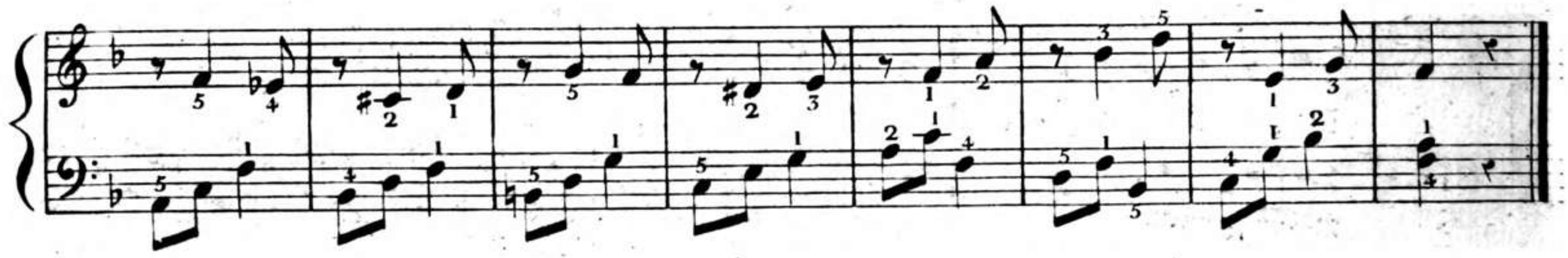
4.



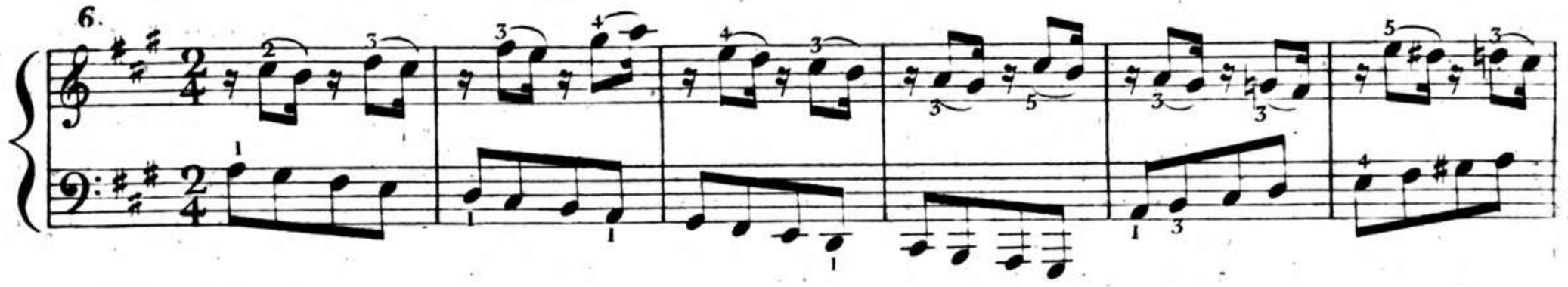


5.

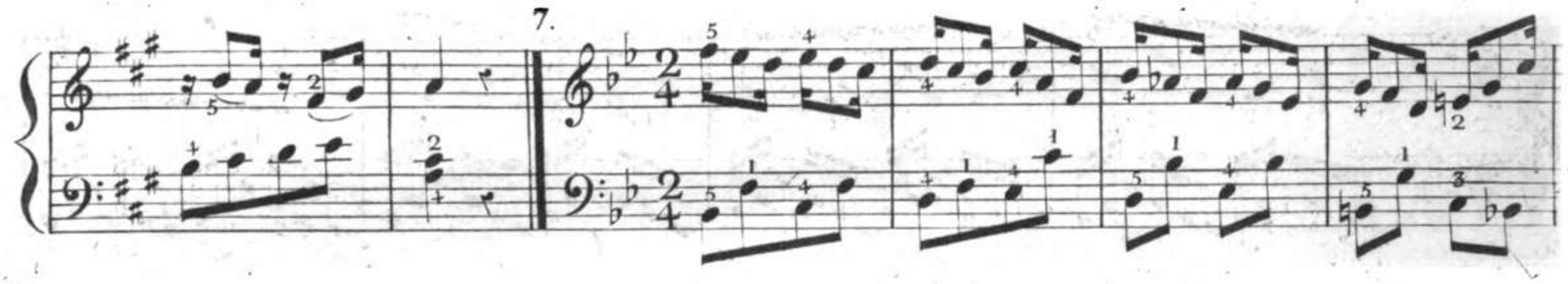


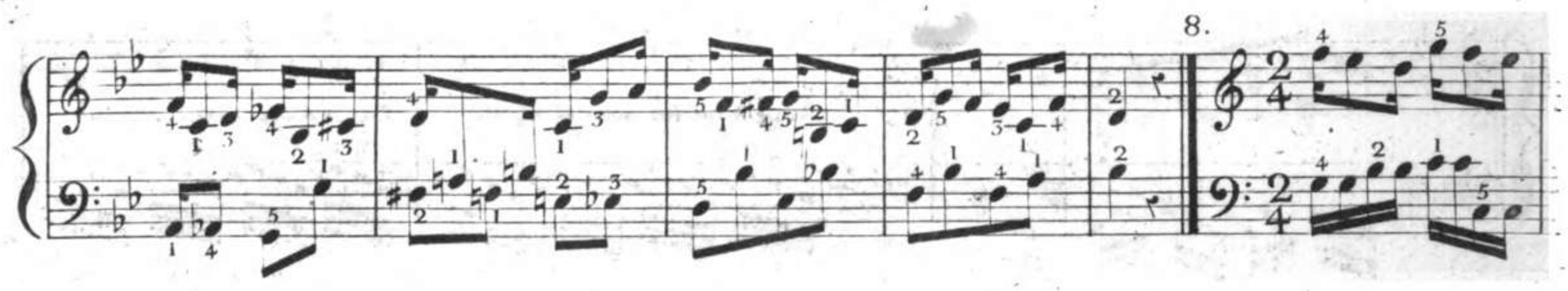


6.

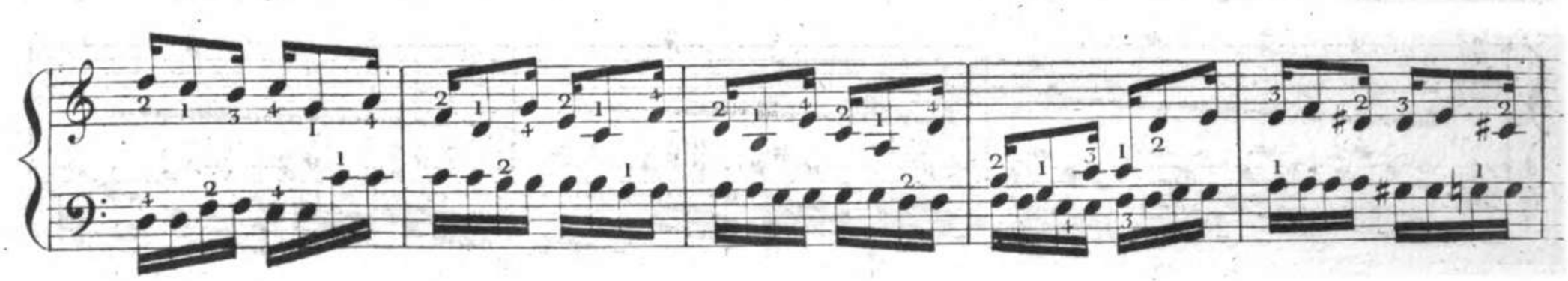


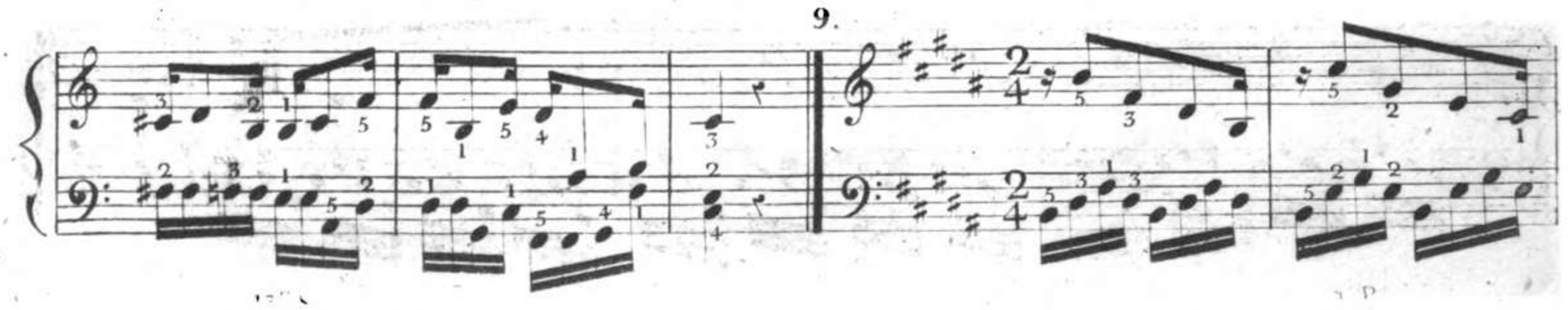
7.





8.





9.

10.

II.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

14^me. SUITE D'EXERCICES.

Exercices de notes coulées et détachées pour varier l'exécution des traits.

Observations.

L'élève a déjà senti que la musique de Piano peut être jouée avec toute la variété de nuances, dont la voix ou les instrumens à archet sont susceptibles, et qu'ainsi il faut savoir couler ou détacher les traits, selon que leur style ou leur caractère l'exigent. La suite d'exercices ci-apres lui indiquera les principales manières d'en varier l'exécution, mais il pourra augmenter autant qu'il le voudra ce sujet de travail, en appliquant aux exercices sur la gamme, les différentes manières de couler et de détacher.

Les notes coulées seront faites avec une grande délicatesse de toucher. Dans celles qui sont deux par deux, le doigt appuiera moëlleusement sur la première, et laissera échapper légérement la seconde: ainsi des autres par trois ou par quatre. C'est toujours à la dernière des notes coulées que le doigt ne fera qu'effleurer la touche, et, dans leur succession, la main se coulera sur le clavier sans jamais se soulever.

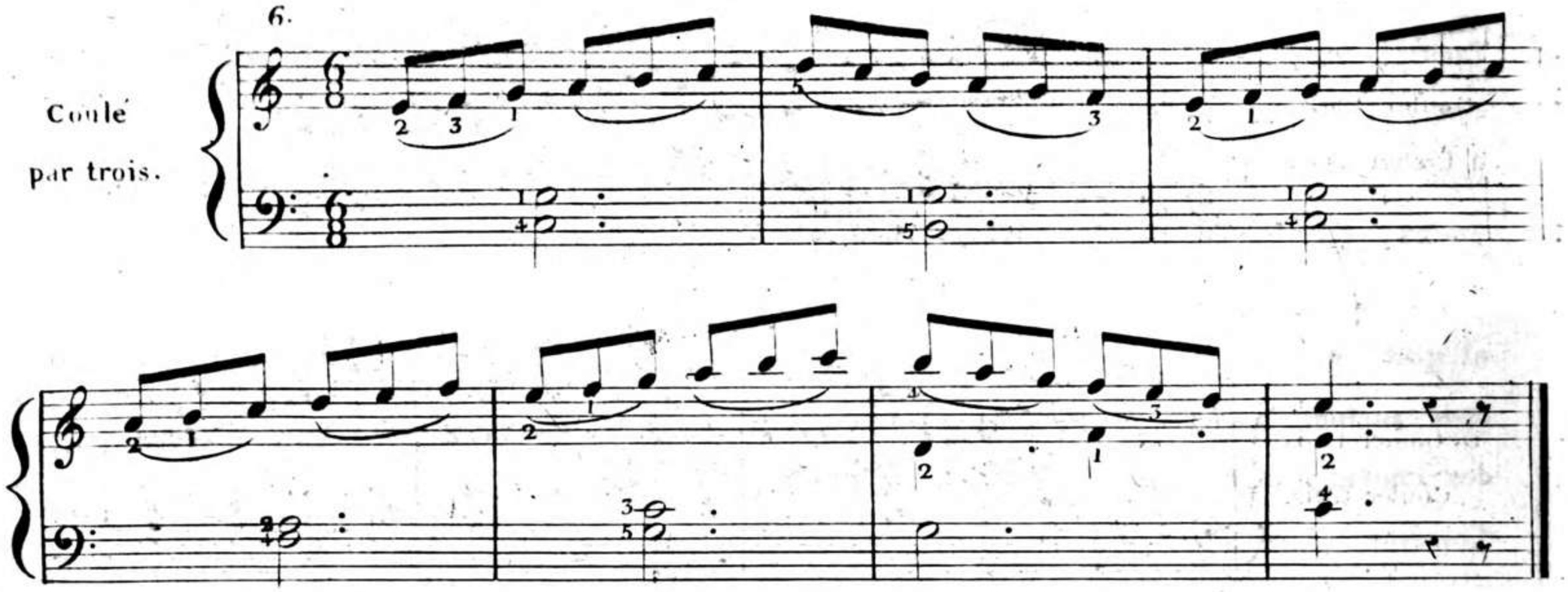
Les notes détachées devront l'être sans dureté, et en touchant la note avec assez de moëlleux pour que sa vibration se lie à celle de la note suivante. Il est bien entendu qu'il s'agit ici de traits suivis. Le bon doigté est un des plus puissants moyens de donner à ces traits leur couleur, lorsqu'ils sont partagés en notes liées et détachées. Il faut le calculer de manière à ce qu'il y ait autant que possible, un changement de doigts en arrivant sur la première note liée. Le secours du doigté suffira pour donner à une succession de notes coulées, deux par deux, ou trois par trois, leur véritable nuance.

On cherche aussi à imiter sur le Piano les notes martelées des instrumens à archet, afin de distinguer l'effet des traits pointés ou seulement détachés. Il y a deux manières de les exécuter. La première consiste à frapper la touche d'un mouvement rapide en retirant en même tems le bout du doigt sous la main. Il suffit, pour la seconde, de donner à la touche un petit coup sec, sans force ni dureté, en laissant retomber les doigts perpendiculairement, quoiqu'un peu arrondis. L'emploi de ces deux mouvemens se regle suivant la nature du trait et les intervalles qui séparent les notes entr'elles; Il faut que dans les deux cas, le doigt quitte très promptement la touche, afin que la vibration soit aussi brêve que possible.

Lorsque l'élève sera parvenu à une grande habitude d'exécution, il aura sans doute acquis la faculté de mettre de lui même une basse sous un trait; nous pensons qu'alors pour être encore plus maître de varier sa manière de toucher, il pourra trouver de l'avantage à jouer ceux de quelques Concertos de **VIOTTI**, en tachant de faire sentir la variété des coups d'archet du violon, tels qu'il a pu les entendre par de grands maîtres, ou tels qu'ils les verra indiqués. Les traits de cette belle musique sont, comme ses chants, d'un stile large, noble, pathétique ou élégant. Cette étude peut être extrèmement utile, non seulement pour les traits d'exécution, mais surtout pour ceux d'une grande expression musicale. La, aussi, il pourra apprendre une des choses les plus rares et les plus difficiles, c'est de bien phraser; mais il faut qu'avant d'essayer ce travail, l'élève soit assez avancé, pour ne pas trouver dans la différence du mécanisme des deux instrumens, une occasion de faire contracter à sa main de mauvaises habitudes, telles qu'un doigté vicieux, ou des mouvemens saccadés.

6.

Coulé
par trois.

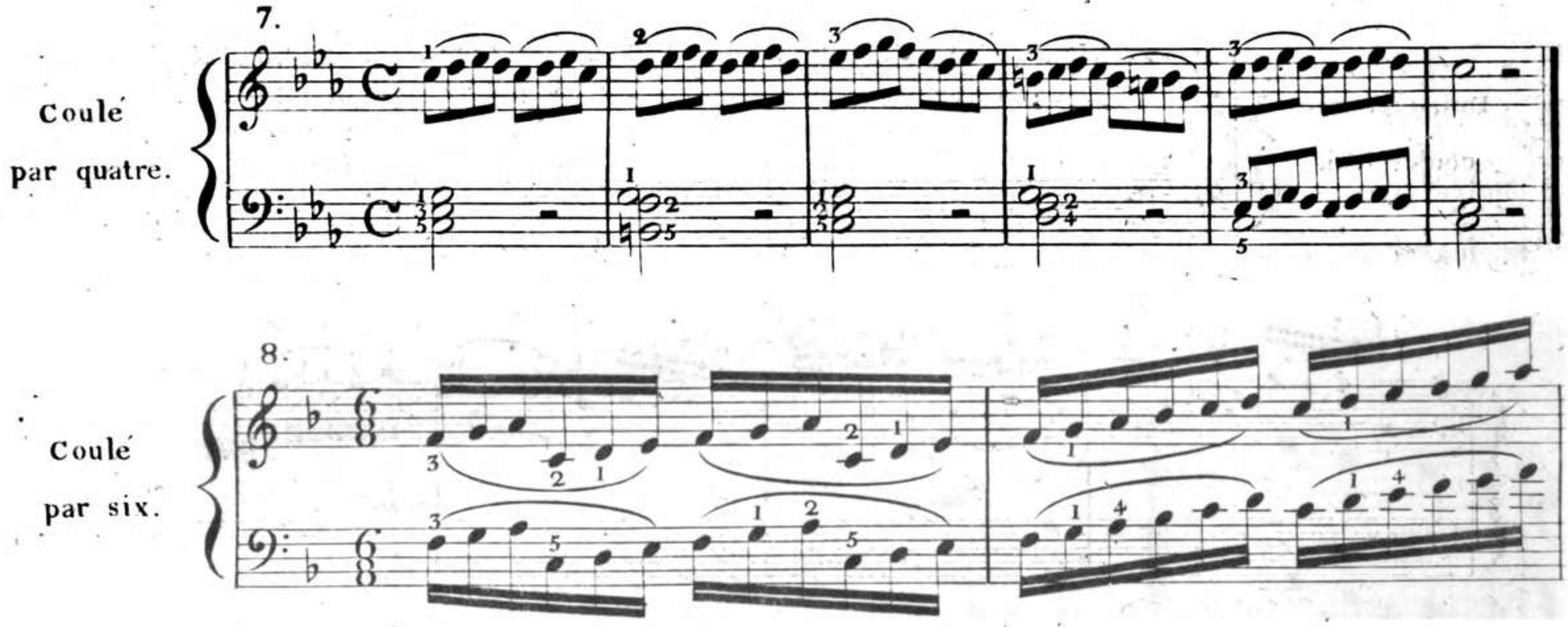


7.

Coulé
par quatre.

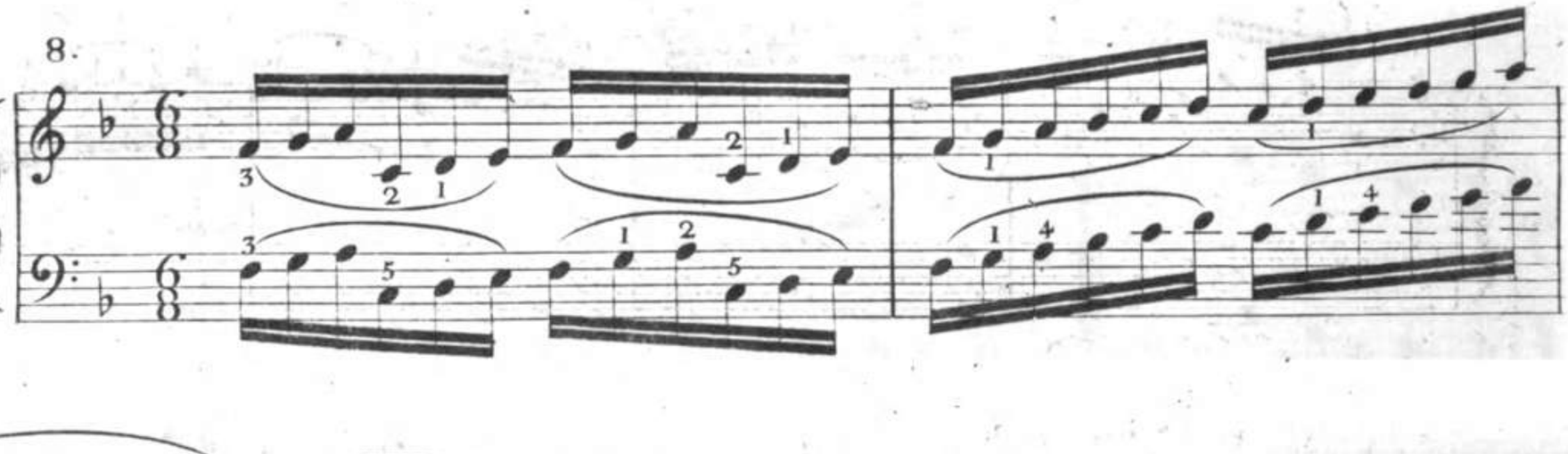
8.

Coulé
par six.



9.

Couler deux
détacher deux.



10.

Couler trois
détacher une.

11.

Détacher trois
Couler trois.

12.

Détacher une
couler trois.

13.

Coule contrarié
par deux.

14.

Coulé contrarié par trois.

15.

Coulé contrarié par quatre.

16.

Coulé contrarié par six.

Autre doigter.

17.

Coulé contrarié par huit.

18.

Détacher un

couler deux.

19.

Détacher deux

couler deux.

20.

Couler deux.

15.me SUITE D'EXERCICES.

Exercices de cadences et tremendo.

OBSERVATIONS.

La Cadence forme la dernière partie de l'exécution proprement dite, comme étant la plus difficile en ce que sa difficulté se compose de la réunion de toutes les autres. Elle exige la force, la souplesse, la rapidité, l'égalité et l'indépendance des doigts, principalement, lorsque la même main qui cadence, exécute un accompagnement avec les autres doigts; ce que Tartini a nommé Il trillo del diavolo. Aussi est-elle regardée comme la pierre de touche de l'exécution, et si l'on entend vanter l'habileté d'un Pianiste on ne manque jamais de demander: Comment fait-il la cadence?

La faculté de bien faire les cadences difficiles, qui sont celles que nous venons de citer, puis les cadences doubles et enfin celles du petit doigt, n'est pas même donnée à tous les Pianistes doués d'ailleurs d'une grande exécution; aussi l'élève, qui malgré ses efforts, n'y pourrait parvenir, ne doit pas se décourager, mais tâcher alors de faire d'autant mieux les cadences simples. Les plus usitées sont celles du troisième au deuxième, et du quatrième au troisième doigt de la main droite; mais il ne saurait travailler avec trop de persévérance celles du cinquième au quatrième doigt car indépendamment de ce qu'a de brillant dans la partie mécanique d'un art, le mérite de la difficulté vaincue, et lors même qu'il ne pourrait parfaitement surmonter celle-ci, il obtiendra toujours par ce travail l'innappréciable avantage de doubler la force de tact du doigt le plus faible, et d'augmenter les ressources du doigté par la faculté de faire, à volonté, la cadence du petit doigt.

Les Cadences commencent toujours par la note supérieure, et se terminent par la note au-dessous; mais chaque cadence doit invariablement être finie par deux notes qu'on y ajoute, (ainsi qu'on peut le voir dans les exercices suivants N.os 1, 2, 3 et 4,) lesquelles sont le complément nécessaire et satisfaisant pour l'oreille de toutes cadences. Les anciens auteurs avaient donné le nom de Doublé à ces deux petites notes. L'élève ne peut parvenir à bien faire les cadences qu'autant qu'il les travaillera d'abord très lentement, touchant chaque note avec fermeté, et à des intervalles parfaitement égaux. De longtems il ne sera en état de presser la cadence, et lors même qu'il deviendrait habile, la meilleure méthode en les exerçant est toujours de les commencer avec lenteur, et de ne les presser que progressivement. Ce mode d'étudier est d'autant plus avantageux, que c'est ainsi que doivent être faites les cadences dans tout morceau d'un style relevé, depuis le mouvement le plus grave jusqu'à L'Allegro moderato; car la cadence doit toujours participer du caractère de la musique

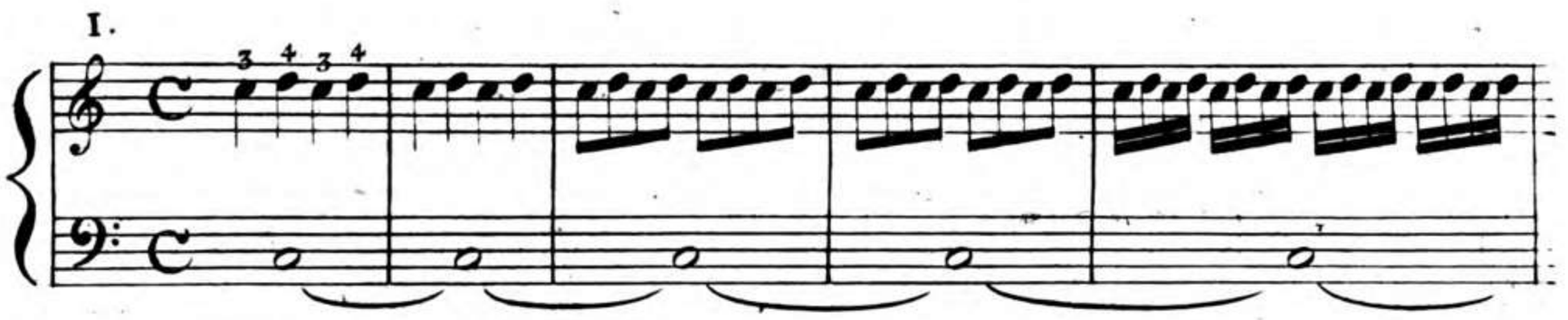
10527446

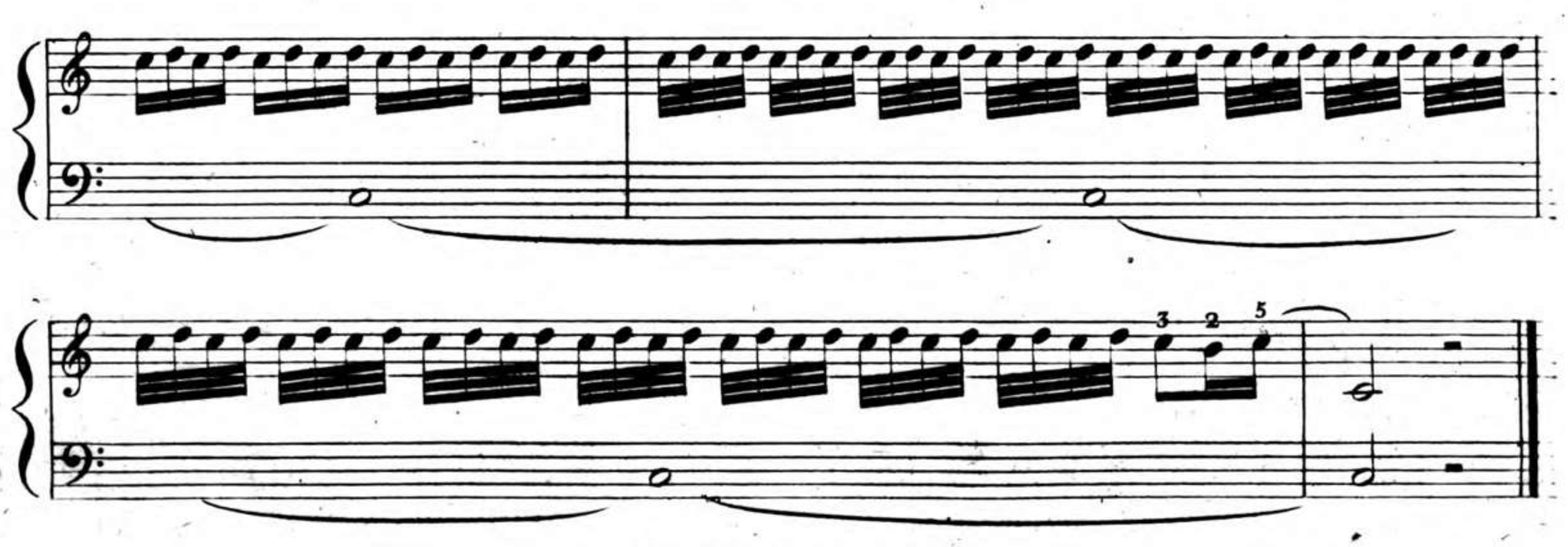
qu'on exécute ; et la confusion des genres, en cela, comme en toute autre partie de l'art, blesse les gens de goût. Ce n'est donc que dans la musique vive et légère, qu'il est permis d'attaquer tout d'abord la cadence dans son plus grand degré de vitesse, tandis qu'au contraire, dans l'Adagio, elle doit être commencée très lentement, progressivement renforcée et pressée de mouvement, mais jamais jusqu'au point où elle deviendrait trop brillante, puis rallentie peu à peu avant de la terminer.

Nous devons parler aussi de ces deux notes par lesquelles on la finit: rien n'est plus commun, et de plus mauvais goût, que de les entendre précipiter de telle sorte, qu'elles n'ont plus de rapport avec la couleur du morceau qu'on joue. C'est un vice qu'on n'évitera qu'en cherchant à discerner le genre et le style divers de la musique qu'on exécute, et en s'étudiant à les lui conserver. Les cadences doivent être exercées de la main gauche comme de la droite, et le travail en doit être suspendu aussitôt que la main commence à se roidir.

Ce n'est que dans la suite contenant les exercices de cadences, que nous avons pu donner un exemple du TREMENDO, qui est en effet une espèce de cadence par la répétition alternative des mêmes notes, à l'aide d'un balancement des doigts. L'élève peut voir ce que nous en avons dit, dans les observations jointes à l'étude N° 109. Il ne doit pas prolonger ce travail dans la crainte de roidir sa main, et de faire le mouvement du Tremendo, avec le poignet, tandis qu'il n'y faut employer que les doigts.

Etude de cadence.





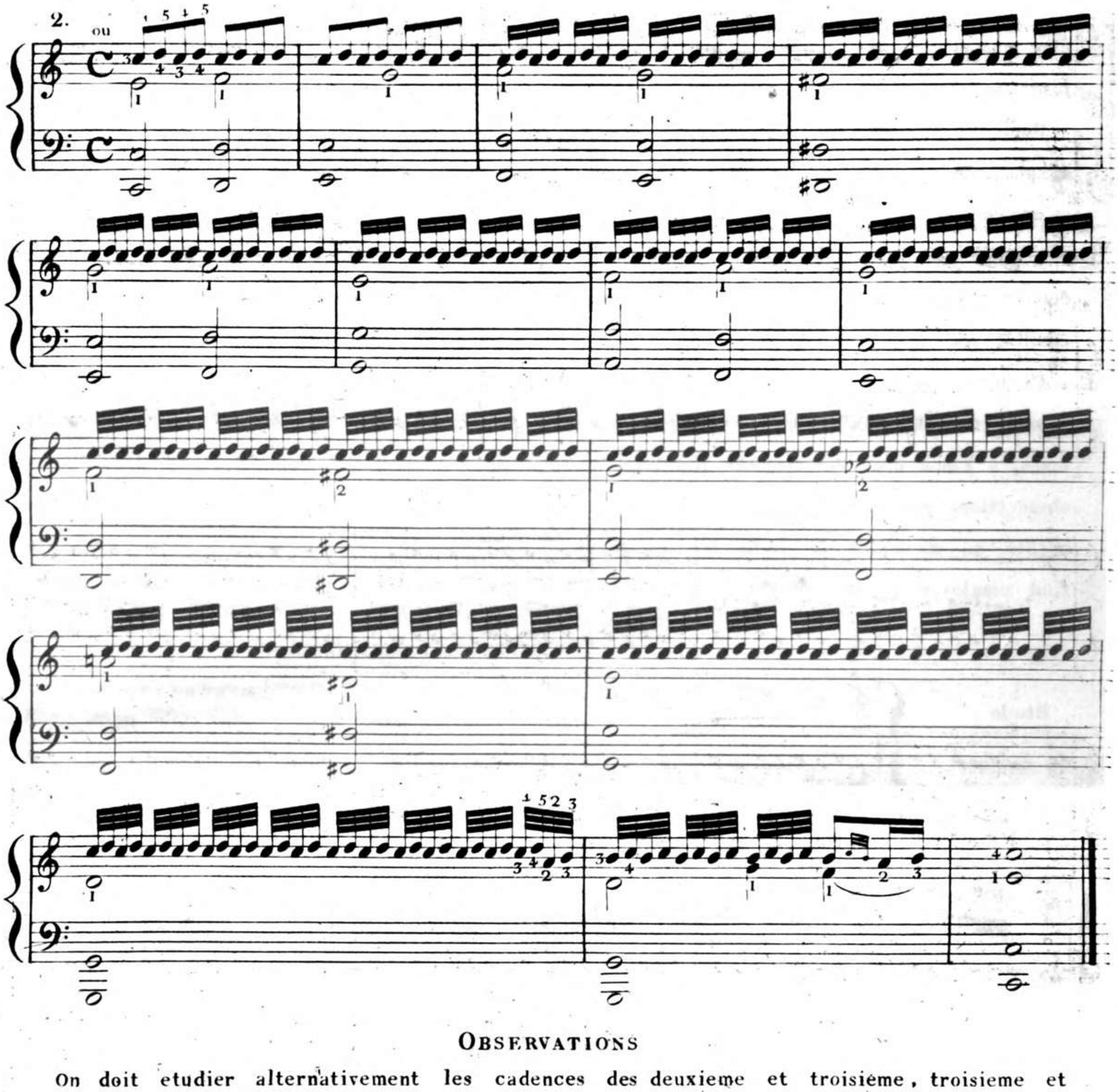
OBSERVATION.

Une cadence doit toujours être terminée par la note au-dessous.

OBSERVATIONS.

L'eleve, après avoir suffisamment exercé la cadence suivante avec le 4^me^ doigt, devra la travailler très longtems avec le cinquième, et ne pas se lasser d'y revenir souvent.

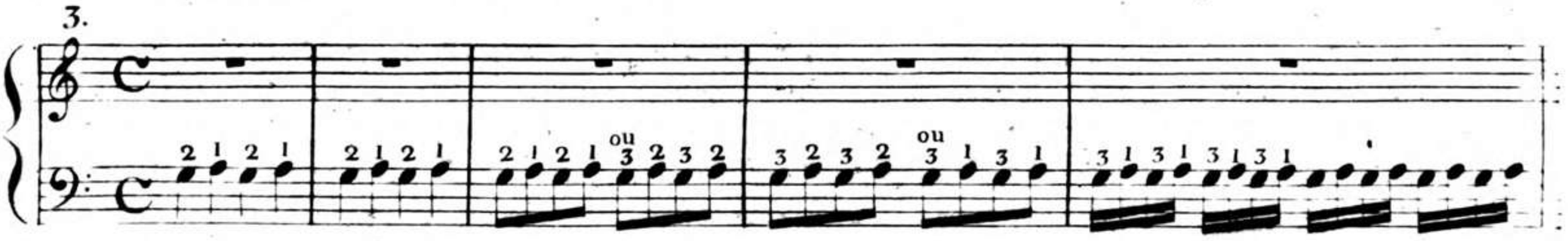
2.



OBSERVATIONS

On doit etudier alternativement les cadences des deuxieme et troisième, troisieme et quatrieme, quatrieme et cinquieme doigts.

3.



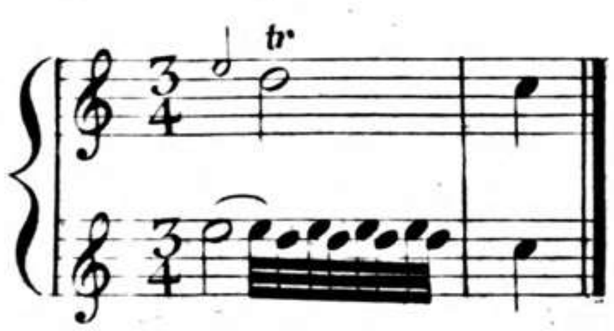
4.

5.

Figure.

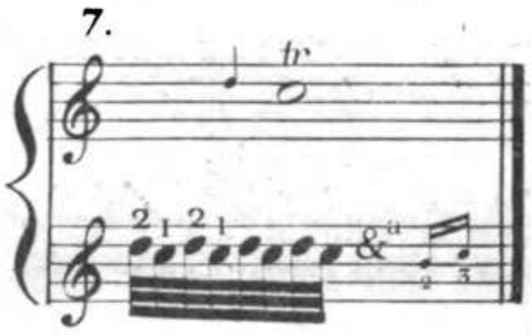
Effet.

6.



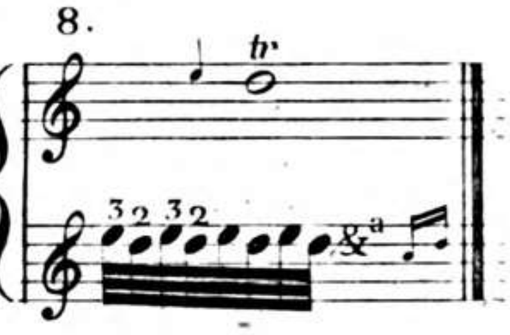
Cadence de second doigt et du pouce.

7.



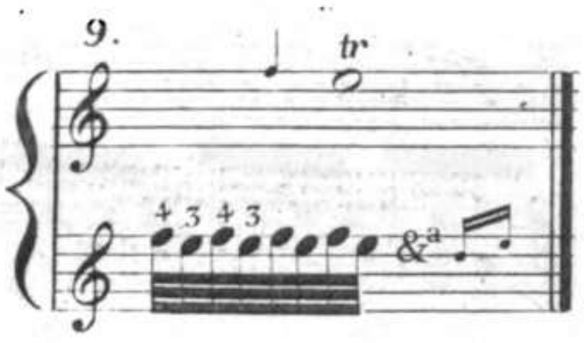
Cadence du troisième doigt et du second.

8.



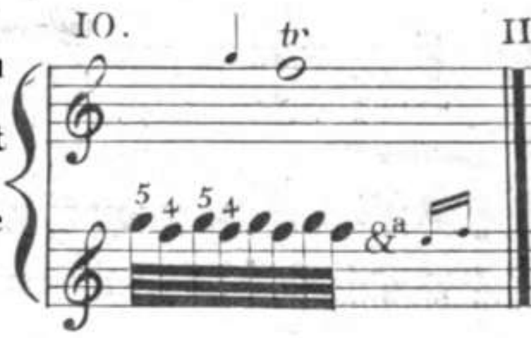
Cadence du quatrième doigt et du troisième.

9.

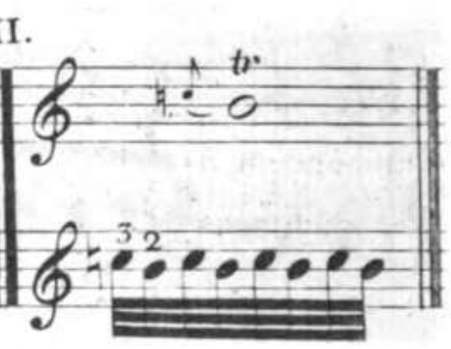


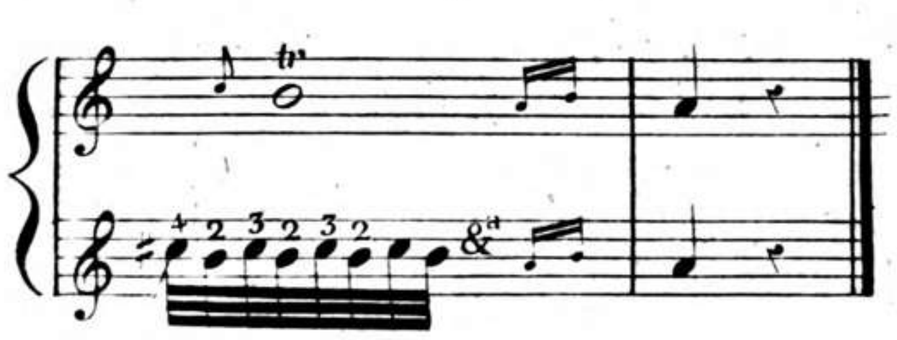
Cadence du cinquième et du quatrième doigt.

10.



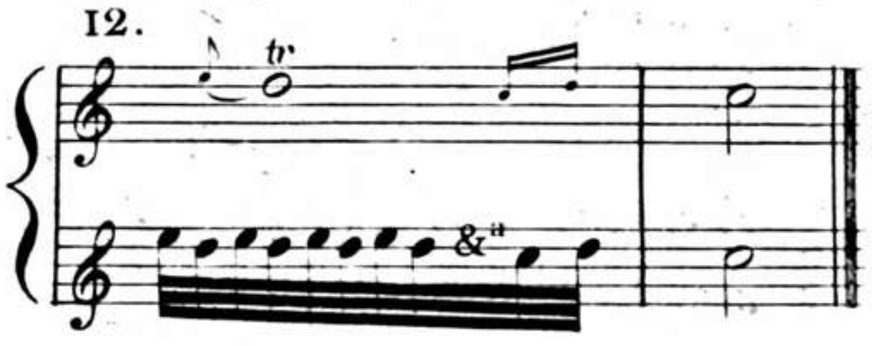
11.



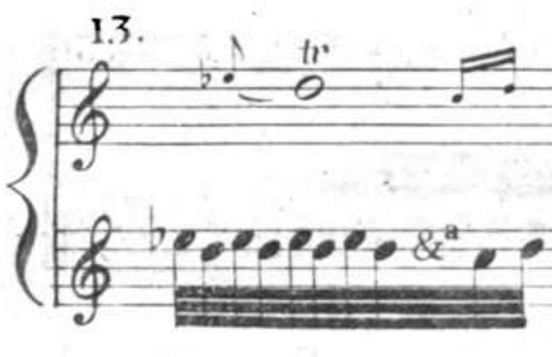


Cadences majeures et mineures.

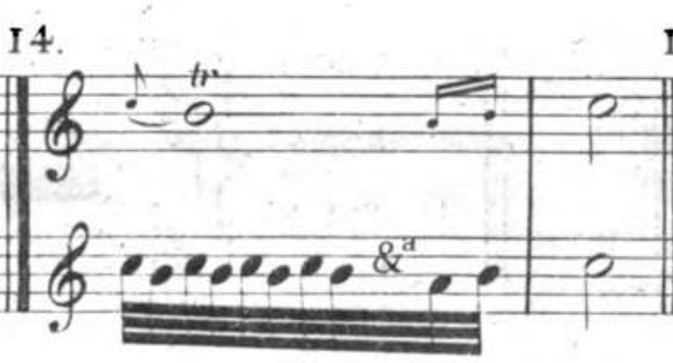
12.



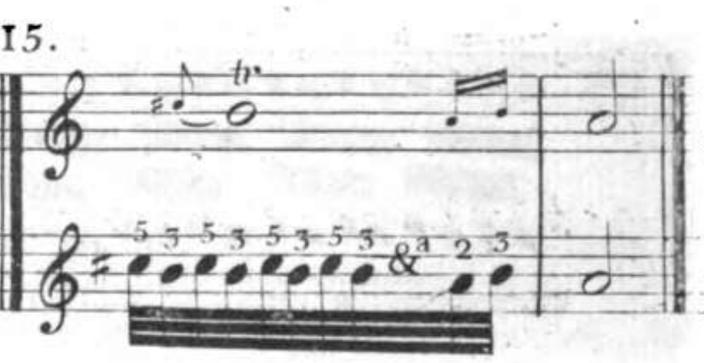
13.



14.

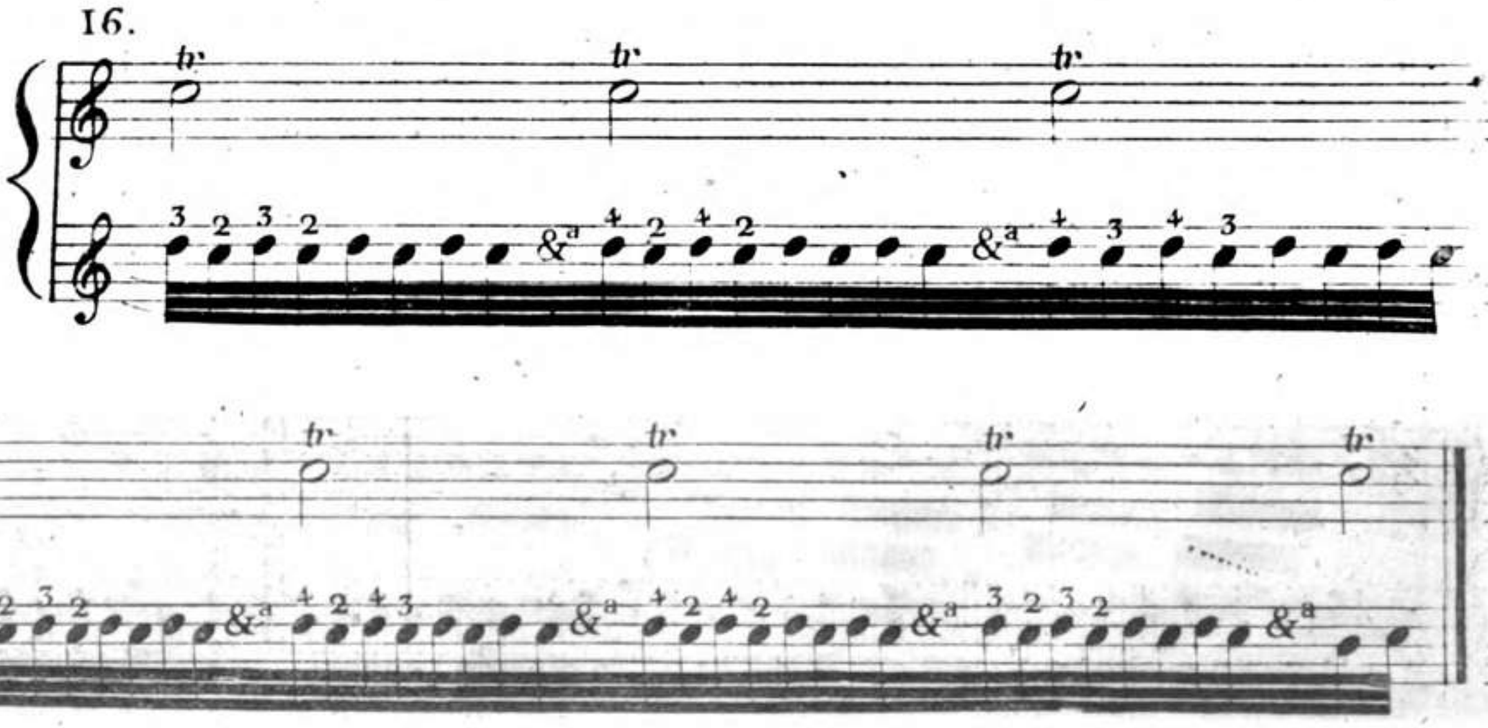


15.



Cadence très longue au moyen de changement de doigt pour éviter la lassitude et conserver l'égalité.

16.



17.

Cadence par Semi tons.

18.

19.

Divers commencemens de cadences.

20.

21.

22.

23.

Cadences doubles en tierces et sixtes.

24.

25.

26.

27.

ou

28.

29. 30. 31. 32.

Cadences de main gauche.

33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

15e S

p

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

Tremendo.

16^me. SUITE D'EXERCICES.

Exercices de Petites notes.

OBSERVATIONS.

Tous les degrés des difficultés mécaniques de l'instrument ont maintenant été parcourus. Aussi, l'élève ne doit-il trouver nul obstacle à la bonne exécution des petites notes. On les nomme TRILLES ou BRISÉES, lorsqu'elle sont au nombre de trois ou quatre: on se sert aussi du mot DOUBLÉ pour désigner celles qui sont par deux; mais principalement pour les deux petites notes qui terminent les cadences. La suite que nous en donnons suffira pour faire connaître leurs différents caractères et leurs diverses applications. Ces notes étant en général de pur agrément, il faut discerner avec goût l'emploi qu'on en peut faire. s'il est trop fréquent, il devient d'un très-mauvais effet; et toutes les fois que l'auteur n'en a pas écrit, comme tenant au caractère de sa composition, l'élève doit en être infiniment sobre.

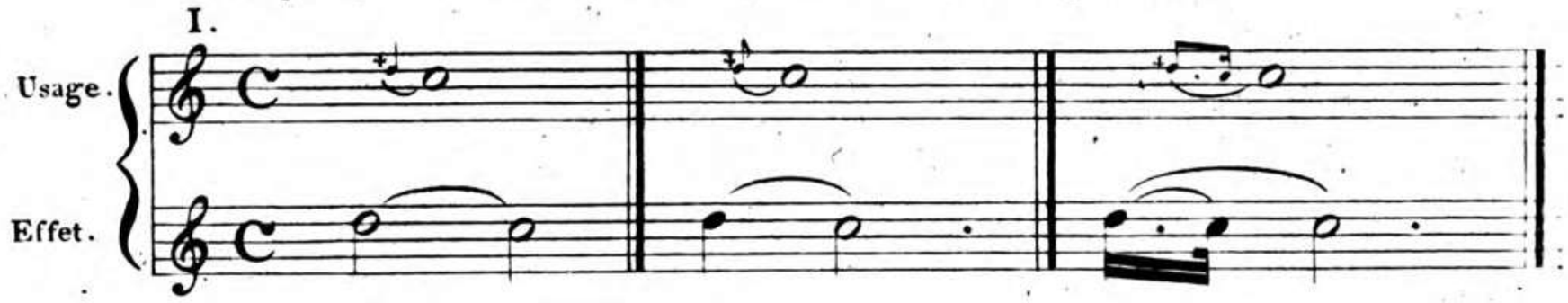
La petite note simple est presque toujours celle qui fait le plus d'effet, parcequ'elle donne de l'expression au chant, de l'accent à la phrase musicale, et qu'elle varie la couleur des traits. Dans les chants plaintifs ou passionnés, elle doit être touchée avec un tact tout particulier, et c'est réellement ici le cas de dire qu'il faut avoir de l'expression jusqu'au bout des doigts. Nous ne pouvons à ce sujet que répéter ce que nous avons déjà dit dans nos observations précédentes, qui est, que ce tact peut s'enseigner par l'exemple, qu'il vaut mieux encore le sentir de soi-même, mais qu'il ne se démontre pas théoriquement.

L'exécution des petites notes doit participer du caractère de la musique à laquelle on les joint. Rapides et légères dans les morceaux d'un mouvement vif; lentes et sensibles dans les ADAGIOS; L'abandon et la mollesse les accompagneront dans les morceaux gracieux. Enfin le sentiment et le goût doivent diriger leur exécution ainsi que leur usage.

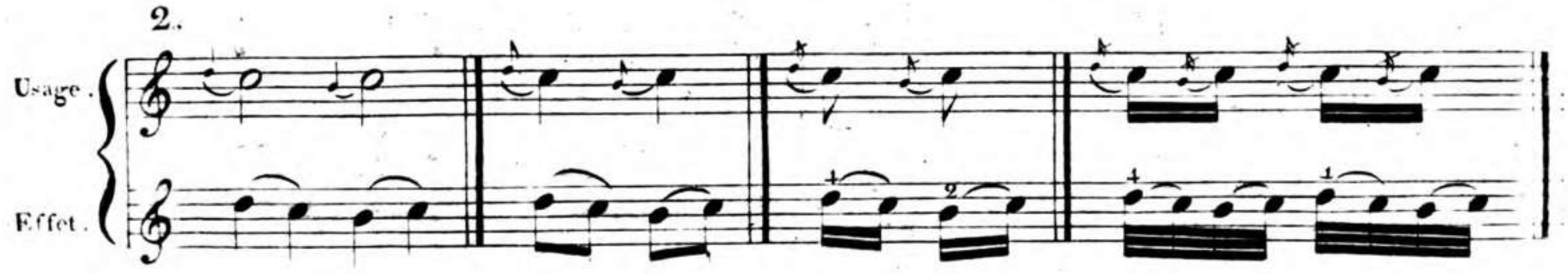
Une petite note vaut la moitié de la note qu'elle précède.

EXEMPLES.

I.



2.



3.

Usage.

Effet.

4.

Petites notes
par une.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

Petites notes par deux.

23.

24.

25

26

27

28

29

30

Petites notes par trois

autrement dit

Trilles à trois notes.

31.

32.

33.

34.

35.

36. Usage.

Manière de faire les petites notes placées avant les tierces.

Effet.

37.

Brisés pour les deux mains.

L'usage est comme l'effet.

38.

Le Brisé par abréviation se figure ainsi ∞ entre les deux notes ou il doit être fait.

39.

Petites notes par quatre autrement dit Trille à quatre notes.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

10527446

17^me ET DERNIÈRE SUITE D'EXERCICES.

Exercices sur les Appoggiatures.

OBSERVATIONS.

On appelle ainsi les ornemens qu'on ajoute à un chant, ou à un trait propre à les recevoir: c'est le plus ordinairement lorsqu'il y a répétition de la phrase, que pour éviter la monotonie, on en varie la tournure. Le choix, l'emploi, la quantité des ornemens ne sauraient être inspirés que par le goût: ici le travail mécanique ne peut rien; le goût, lui même, ne s'acquiert pas; la nature seule en fait naitre le germe, et il se développe par l'observation et l'étude des bons modèles: il est le résultat d'une organisation plus parfaite encore que celle qui donne les autres qualités du musicien. La chaleur, l'expression, le génie même, peuvent n'être pas dirigés par le gout; il est le complément du talent, comme il en est la partie la plus rare et la plus séduisante, car il se compose de l'élégance et de la grace. Le tact fin qu'il exige ne peut s'enseigner; il faudrait l'inspirer comme un sentiment.

Le goût qui s'applique à tout, qui peut exister en toutes choses, ne se trouve en rien aussi rarement qu'en musique; il y est incertain, et sujet à l'empire de la mode, parceque, dans ce seul art, il n'a pas de modèle fixe. En architecture, en sculpture, en peinture, les lois de la nature le fixent invariablement, et ni le tems, ni le caprice ne peuvent en changer le type sans conduire à l'erreur. En musique, au contraire, le tems le flétrit et le décolore: saisir ses variations; savoir en profiter; le guider, le rajeunir sans tomber dans la bizarrerie; enfin le faire coopérer à fortifier les divers effets que la musique peut produire; telle est la tâche du grand artiste, et l'on entrevoit de quelle délicatesse de tact il doit être doué pour bien diriger son goût.

L'élève sentira que les ornemens et leur exécution ne souffrent pas la médiocrité, parcequ'ils ne sont point obligatoires, et qu'ils n'ont de prix que parcequ'ils ajoutent de beautés ou de graces, aux morceaux auxquels on les joint.

En général, on doit être fort sobre d'ornemens; leur surabondance dénature la musique; elle confond trop souvent les genres et accuse l'insuffisance de l'expression, qui doit toujours être simple quelque soit son caractère; passionné, énergique ou gracieux. Cette surabondance est la ressource des chanteurs froids, ou de ceux qui n'ont plus assez de voix pour soutenir les sons.

Chaque instrument a dans son mécanisme une tendance à un genre d'ornemens qui lui est propre.

Il faut se défendre de cette impulsion, qui est un signe de médiocrité, et ne pas perdre de vue que le vrai beau, pour les instrumens comme pour la voix, est de bien chanter. Le FORTE PIANO, par exemple, est naturellement verbeux, si je puis m'exprimer ainsi. Que l'élève se garantisse de cette stérile abondance, et ne se livre point à ce flux de notes qui se trouvent en foule sous les doigts. Qu'il rejette ces traits, montant et descendant rapidement d'un bout à l'autre du clavier, ces cascades d'Arpeggios, ces longues suites de demi-tons; tout cela est contre le bon goût, ne dit rien à l'ame et transforme des Appoggiatures en difficultés hors de leur place. Jamais elles ne doivent être faites avec vitesse ni précipitation, puisque leur emploi le plus habituel est dans la musique d'un style grave ou touchant. Cet abandon qui n'est pas de la mollesse, et la négligence, compagne de la grace, doivent, si le musicien est bien inspiré, présider à leur exécution. Il faut qu'elles se lient si naturellement à la phrase musicale à laquelle on les ajoute, qu'elles paraissent en être une partie nécessaire, et renforcer la couleur que le compositeur a voulu lui donner.

L'élève distinguera trois genres d'ornemens: I°. Les ornemens anciens qui se trouvent dans les vieux auteurs classiques, tels que HANDEL, SCARLATI, BACH &ª. dans les Appoggiatures qu'ils ont notées, il en est qui ont encore de la fraicheur, parceque leur tournure peut s'allier avec le stile moderne. Elles ont en général un cachet d'ancienneté qui, quoique passé de mode, est presque préférable à la bisarre trivialité des ornemens qu'on se permet trop souvent aujourd'hui. Cependant, le bon goût peut y trouver quelquefois d'heureux choix à faire dans le genre simple et naïf. Le reste doit être rejeté.

2°. Les ornemens surannés, c'est-à-dire ceux dont on abuse et qui, sans avoir le cachet d'ancienneté, sont devenus trivials par leur popularité et le mauvais emploi qu'on en a fait. Un nouvel ornement est trouvé charmant; il circule aussitôt; on l'applique à tout sans discernement, et bientôt il est abandonné par les talens distingués qui, tout naturellement, s'écartent des traces de la médiocrité; car en fait de goût elle flétrit tout ce qu'elle touche.

3°. Enfin la troisième espèce est celle qui réunit toutes les conditions qu'un goût sevère exige; l'une des plus délicates consiste à adapter à chaque genre de musique des ornemens qui lui soient propres. Rien n'est plus commun, et en même tems plus choquant, que d'entendre faire les mêmes Appoggiatures à des ADAGIO, des RONDO, des ANDANTE &cª. Ces ornemens doivent être empreints de la couleur du sujet. C'est ainsi que dans un Adagio pathétique, les Appoggiatures participeront de son expression et l'augmenteront encore. Il en sera de même pour tous les caractères de musique auxquels on les ajoutera.

Quant aux modèles à suivre et à étudier pour se former le goût, l'élève ne devra les chercher que parmi les grands chanteurs d'Italie. Ce sujet à été développé dans la préface de cet ouvrage.

J'ai déjà dit que les ornemens particuliers au mécanisme de chaque instrument n'étant pas toujours de bon goût, ce n'est qu'en essayant d'imiter la voix dans les Appoggiatures, comme dans toute espèce de chant, que l'on approchera du mieux possible.

Je donne ici un modèle qui sera pour l'élève le sujet d'une importante étude. MARCHESI, est le chanteur le plus célèbre pour l'étendue et la variété de son goût. Il a lui même noté les quatre manières différentes dont il chantait la scène qu'on trouve ci-après. Les accompagnemens en ont été réduits pour la seule main gauche, afin que l'élève pût étudier de la droite les variantes du chant de ce morceau. Il y verra que le talent du chanteur faisait tout le succès de cette scène qui n'est par elle-même qu'un simple canevas; et il y pourra prendre une idée de la manière de placer les Appoggiatures: mais qu'il se garde bien de donner à ces ornemens le brillant d'un trait de Concerto; il dénaturerait entièrement le caractère de chaque morceau, et en ferait toujours de la musique d'exécution. Il faudra donc que, de la main droite, il anticipe d'une mesure sur l'autre, afin de ne pas presser les traits contenus dans une seule, et c'est ici le lieu de rappeler cette absolue necessité d'avoir une telle indépendance entre les deux mains, que la gauche maintienne rigoureusement la mesure, tandis que la droite, ainsi que le chanteur, parcourt largement la phrase chantante, sans la precipiter pour la finir avec la mesure, et en imitant le plus possible les accens et les nuances que la voix lui donnerait. C'est ainsi, seulement, qu'il peut espérer d'approcher de la largeur d'expression et de style qui distingue les grands chanteurs.

ARIA

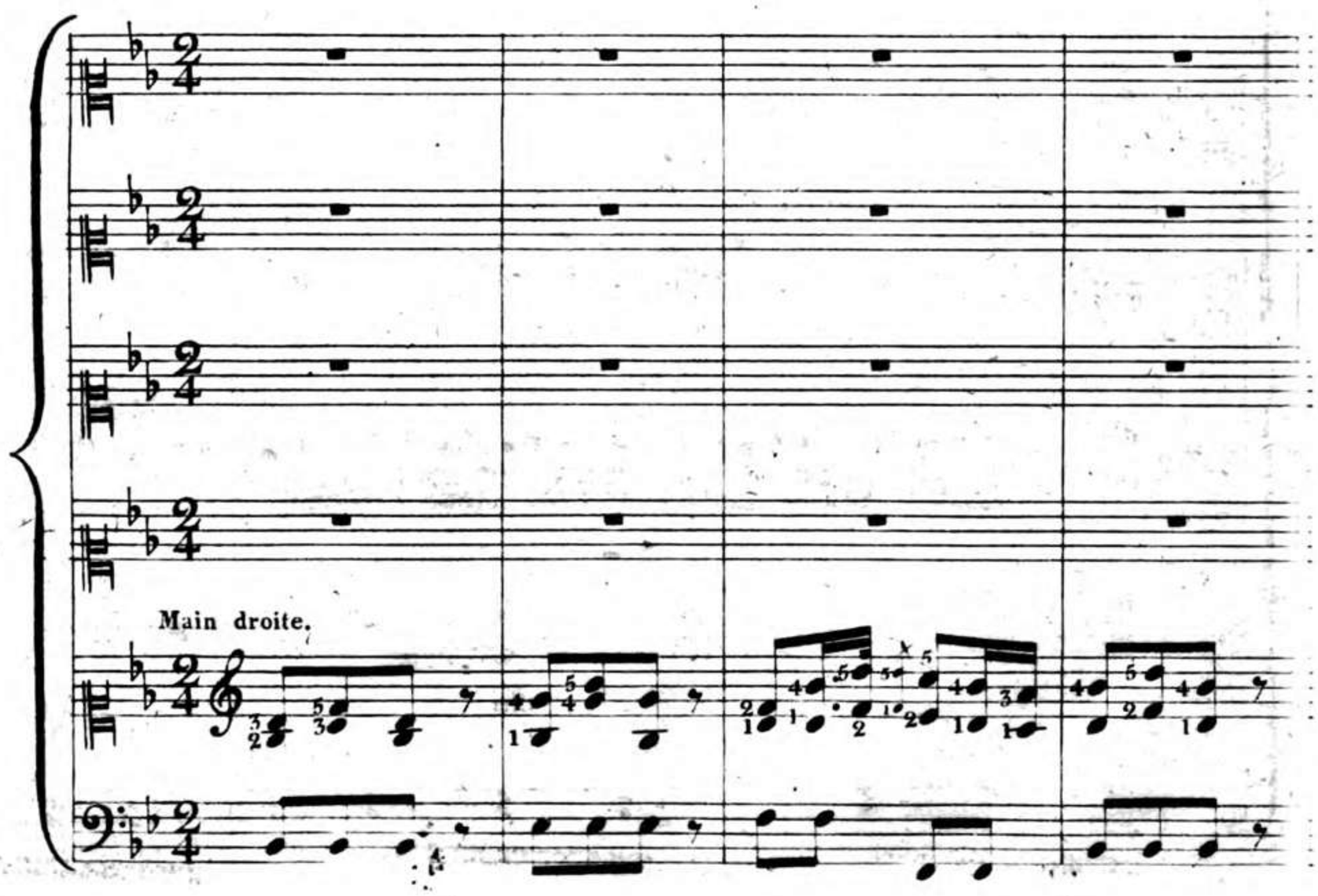
del signor

ZINGARELLI,

Con Variazioni

del signor

MARCHESI.



Ritournelle.

Ca - - - ra ne - gli oc - - - chi tu - - - oi negl'

oc - - - - - - - - - - chi tu - - oi si

pas - - - ce il mio de - - -si - - re si

pas - - ce si pas - - - ce il mi - - - o de - -

-si - re per te sa prò mo - - ri - re per

te - sa prò mo - - ri - re sa

MARCIA.

prò. Ma chi s'a-van- -za ma chi s'a-van- -za

U- lis- se ah non te- mer U-lisse ah non te- -

- mer fra no - - i tro - - va il pia - ce - - - re e

fre - - ma il tra - - - di - tor e

fre - - - ma e fre - - - ma il tra - di - - - tor fra

no - - - i tro - - - va il pia - - ce - - re e

fre - - ma il tra - - - di - tor e

fre - - - ma e fre - - ma il tra - - di - - - tor.

10527446

par - - - - ti par - - - ti lo spe - ri in

va - - - no vi - vra per tuo dis - pet - to vi - - vra per tuo dis - -

-pet-to io t'of-fro ques-to pet---to lo spo-so il di-fen-

-sor par---ti lo spe-ri in van--no io

10527446

t'of - - fro in ques - to pet - - to lo spo - - so il di - - fen - - -

- sor lo spo - - só lo spo - - - so lo

spo - - - - - - - - - so il di - - - fen - sor

par - - ti lo spe - ri in - - va - no.

io t'of - fro in ques - to pet - - - to lo spo - so lo

spo - - - so lo spo - - - - - - - - - so il di - - - - fen - - -

- sor il di - - - fen - - - sor il

di - - - - - fen - - - - sor tant'

10527446

All°. assai.

o - - - si ar - - - res - - ta - ti tu solo o

All°. assai.

per - - fi - do sa - - - rai la vit - ti - ma

d'un im-pla-ca-bi-le gius--to fu-ror

d'un im-pla-ca--bi-le gius---to fu-ror

par - ti tant' o - si ar - - res-ta-ti ar - - res-ta-ti

lo spe - ri in va - no par - - - - ti

lo spe - - ri in va - - - - - - - - no io

1°. Tempo.

t'of - fro in ques - to pet - - to lo spo - so il di - fen - - sor io

1°. Tempo.

10527446

t'of - fro in ques - - to pet - - to lo spo - - - so di - - fen - - -

- sor ar - - res - - ta - ti io t'of - - - fro lo spo - so lo

Stretto.

spo - - - - - - - so il di - - - - - fen - sor

Viol.

Viol.

tu so - lo o per - - fi - do sa - rai la

10527446

vit - ti - ma d'un im - pla - ca - bi - le

gius - - - to fu - ror d'un im - pla -

-ca - - bi - le gius - - - to fu - ror - - - - - - - - - - - -

gius to fu - -

10527446

-ror gius - to fu - ror gius - - to fu -

-ror.

FIN DE LA I^re PARTIE.

Bayerische Staatsbibliothek München

1052744

10527446

10527446

10527446

10527446

10527446

10527446

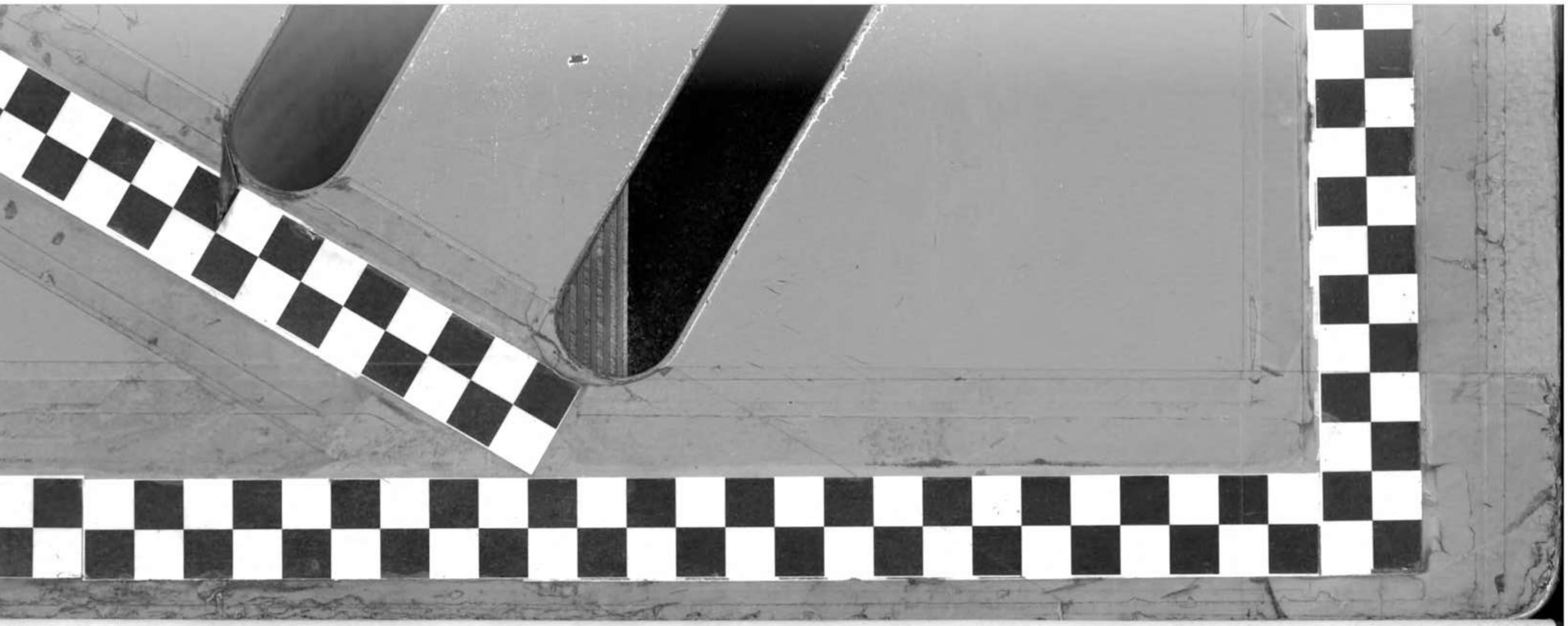
10527446

10527446

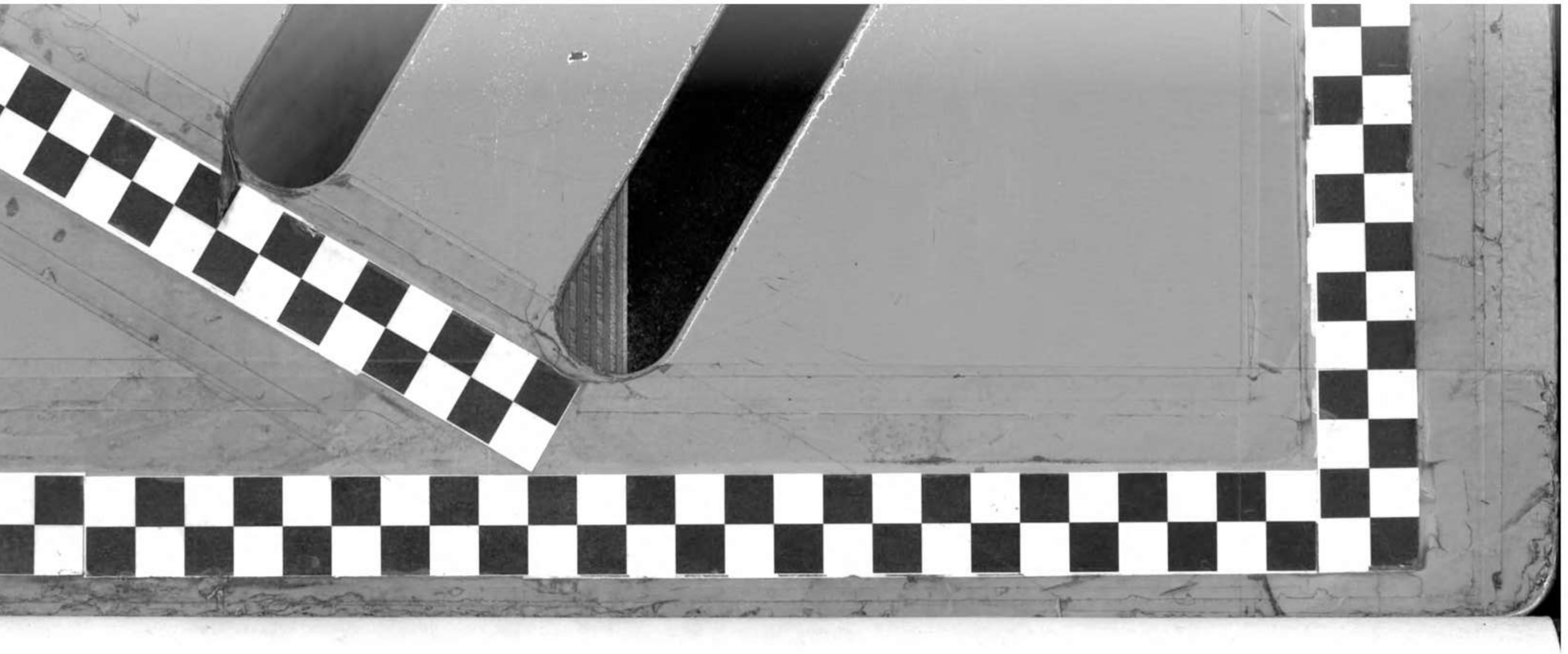
10527446

10527446

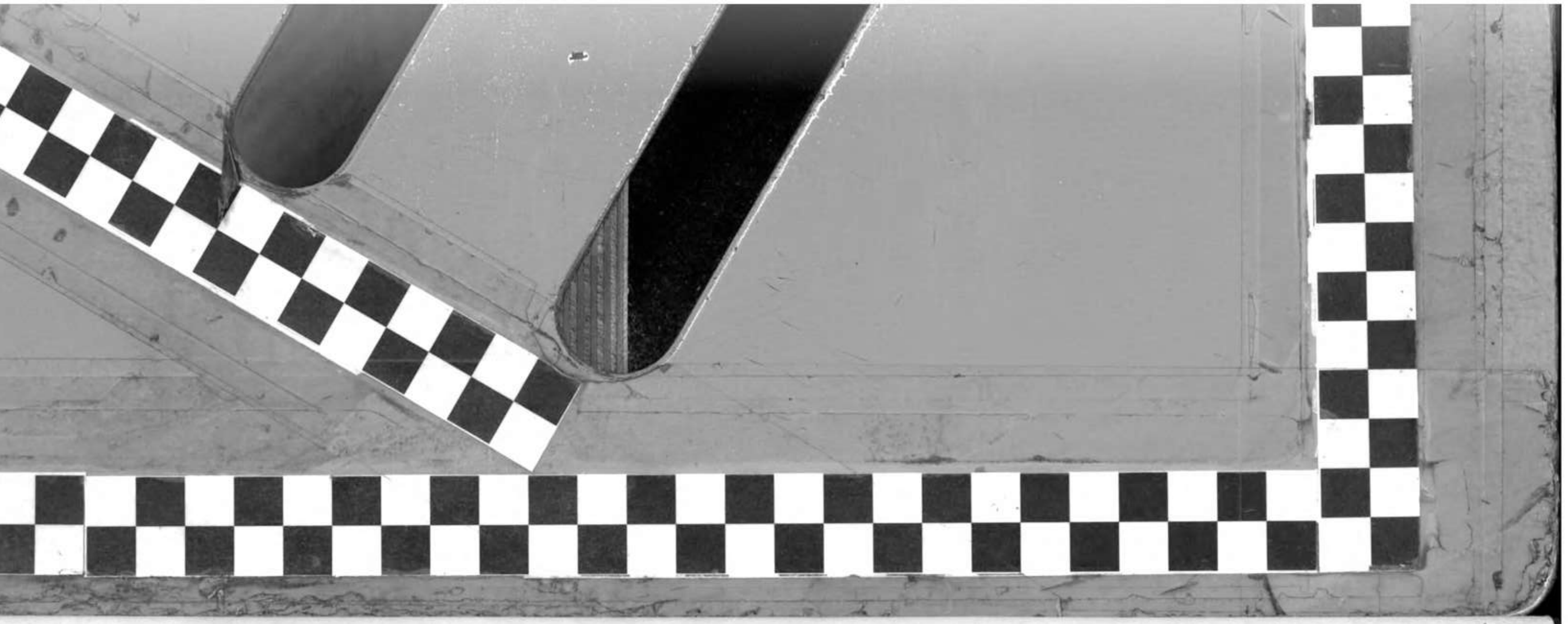
10527446



10527446



10527446



10527446