MÉTHODE

De Piano

Du Conservatoire

Rédigée Par

L. ADAM

Membre du Conservatoire.

Adoptée pour Servir à l'Enseignement dans Cet Etablissement

Gravée par Mme. le Roy

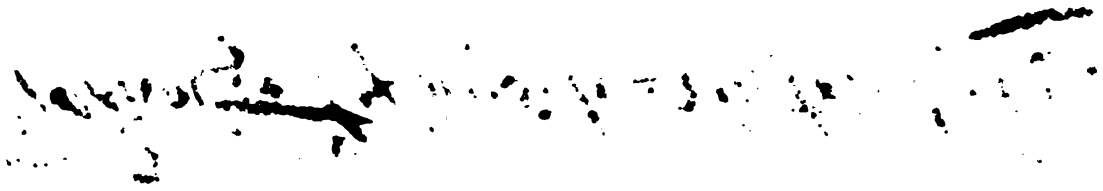
Prix 36 ℔

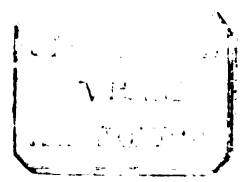
A PARIS

à Paris, { *Chez Naderman Editeur de Musique, facteur de Harpes*
Rue de la Loi Passage de l'ancien Café de Foi, à la Clef d'Or

An XIII

Königl. Hofmusik-Intendanz.





CATALOGUE

Des ouvrages nouveaux de Musique Vocale et Instrumentale composant le Magasin de Musique du Conservatoire, tenu par M.M. Ozi et Compagnie,
A Paris, Rue du faubourg Poissonnière, N° 152.

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES

SOLFÈGES du Conservatoire de Musique, 1er 2e et 3e livre, par Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul et Rigel. Première Partie ..... 36f. »c

Chaque livre séparé.

Le premier contenant les principes élémentaires de la musique... 15 . »
Le second contenant un abrégé des principes, suivi de gammes et solfèges faciles ..... 15 . »
Le troisième contenant un recueil de solfèges d'une difficulté progressive ..... 15 . »

SOLFÈGES du Conservatoire de Musique, 4e et 5e livre, par Agus, Catel, Chérubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Martini, Méhul et Rey. Seconde Partie ..... 30 . »

Chaque livre séparé.

Le quatrième contenant une instruction pour la conservation de la voix, et la suite des solfèges d'une difficulté progressive ..... 15 . »
Le cinquième contenant un recueil de leçons à deux, trois, quatre, cinq et six voix ..... 15 . »

TRAITÉ D'HARMONIE, par Catel, adopté pour l'enseignement dans le Conservatoire ..... 21 . »

MÉTHODE de CHANT, du Conservatoire, adoptée pour l'enseignement ..... 36 . »

NOUVELLE MÉTHODE de FORTE-PIANO, par Adam, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire ..... 36 . »

MÉTHODE de VIOLON, adoptée par le Conservatoire de Musique, rédigée par Mr Baillot.... 24 . »

MÉTHODE de CLARINETTE, par X. Lefévre, adoptée pour l'enseignement dans le Conservre ..... 24 . »

MÉTHODE de FLÛTE, par A. Hugot et Wanderlick, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire ..... 24 . »

NOUVELLE MÉTHODE de BASSON, par Ozi, adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire ..... 24 . »

MÉTHODE pour le COR, suivie de Duo et Trio pour cet instrument, par Frédéric Duvernoy... 15 . »

MÉTHODE de VIOLONCELLE du Conservatoire

OUVRAGES CLASSIQUES pour le VIOLON, suivis dans le Conservatoire

Corelli. 12 Sonates ..... 12. »
Pugnani. œu: 1er ..... 10. »
——. œu: 2me ..... 10. »
Tartini. œu: 1er 1re partie 7. 50
——. —. 2me partie 7. 50

PARTITIONS.

ELIZA, ou le Voyage au Mont-Bernard, opéra en 2 actes, par Cherubini ..... 40. »

SÉMIRAMIS, opéra en 3 actes, par Catel ..... 40. »

OUVERTURES et SYMPHONIES

A grand Orchestre.

Méhul. Chasse du Jeune Henry.... 9 . »
Catel. Ouv: de Sémiramis..... 7 . 50
Winter. Ouv: de M. de Montalban.... 7 . 50
——. —des 2 Frères rivaux..... 7 . 50
——. —du Sacrifice interrompu.. 7 . 50
Mozart. Ouv:..... 9 . »

OUVERTURES et SYMPHONIES

Pour instrumens à vent.

Catel.	N° 1.	Ouverture.....	6 . »
Gossec.	N° 2.	Symphonie.....	4 . 50
Méhul.	N° 3.	Ouverture.....	6 . »
L. Jadin.	N° 4.	Symphonie.....	4 . 50
Catel.	N° 5.	Symphonie.....	4 . 50
L. Jadin.	N° 6.	Ouverture.....	6 . »
Devienne.	N° 7.	Ouverture.....	6 . »
F. Blasius.	N° 8.	Ouverture.....	6 . »
Catel.	N° 10.	Ouverture.....	6 . »
Solere.	N° 11.	Ouverture.....	6 . »
Gossec.	N° 12.	Marche funèbre..	3 . »
Hya. Jadin.	N° 13.	Ouverture.....	6 . »
Catel.	N° 14.	Symphonie.....	6 . »
Gluck.	N° 15.	Ouv: d'Iphigénie...	6 . »
Eler.	N° 16.	Ouverture.....	6 . »
Méhul.	N° 17.	Chr du Jr Henry..	6 . »

OUVERTURES

Arrangées pour le FORTE-PIANO.

Méhul. Chasse du Jeune Henry..... 4 . »
——. Ouv: détachée, N° 3..... 3 . »
Catel. Ouv: de Sémiramis..... 4 . »
——. Air des Africains..... 2 . »
Catel. Ouv: détachée, N° 1..... 3 . »
——. —..... N° 2..... 3 . »
L. Jadin. Ouv: détachée N° 6..... 3 . »
Winter. Ouv: des 2 Frères rivaux... 3 . »
——. —du Sacrifice interrompu... 3 . »

SUITES D'HARMONIE.

Winter.	1re Suite à huit parties tirée de ses ouvrages.....	7 . 50
Catel.	1re Suite, Air de Sémiramis à huit parties.....	7 . 50
——.	2e Suite ——, ——, ...	7 . 50
Devienne.	1re Suite à huit parties.....	7 . 50
Deshaies.	1re Suite à six parties.....	7 . 50
divers Auteurs.	1re Suite de Marc: et Pas....	6 . »
	2e ——, ——, ——, ...	6 . »
	3e ——, ——, ——, ...	6 . »
Catel	Air des Africains tiré de Sémiramis.....	5 . »

SYMPHONIES CONCERTANTES.

Kreutzer.	2 Violons et violonc:.....	10 . »
Catel.	Flûte, cor et basson.....	9 . »
——.	Flûte, clarin: et cor.....	7 . 50
Devienne.	Flû: hautb: cor et basson..	9 . »
F. Blasius.	2 Cors.....	9 . »
D. Frédéric.	Cor, clarin: et basson.....	6 . »
Widerker.	Cor et basson.....	6 . »
——.	Clar: ou hautb: et basson..	6 . »
——.	2 Cors.....	7 . 50
——.	Hautbois et basson.....	6 . »
——.	Clarinette et basson.....	6 . »
Ozi.	2 Bassons.....	9 . »
——.	Clarinette et basson...	9 . »

CONCERTOS

Pour VIOLON.

Kreutzer.	5e en LA.....	9 . »
Baillot.	1er.....	9 . »
——.	2e.....	9 . »
——.	3e.....	9 . »

CONCERTOS

Pour FORTE-PIANO.

Boyeldieu.	1er.....	9 . »
Hya. Jadin.	1er.....	9 . »
——.	3e.....	9 . »

CONCERTOS

Pour CLARINETTE.

X. Lefévre.	4e.....	9 . »
——.	5e.....	6 . »

CONCERTOS

Pour COR.

Domnich.	1er Cor. 1er.....	7 . 50
——.	2e Cor. 2e.....	9 . »
D. Frédéric.	1er.....	7 . 50
——.	2e.....	6 . »
——.	3e.....	7 . 50
——.	4e.....	6 . »
——.	7e.....	7 . 50
——.	8e.....	7 . 50

CONCERTOS.

Pour Basson.

Ozi. 6e..... 7 . 50
——. 7e..... 7 . 50

CONCERTOS
Pour Flûte.

A. Hugot. 6e et dernier..... 9 . »

QUINTETTI.

Catel. 2 Violons, 2 altos et violoncelle, œuvre 1er..... 10 . »
——. ——, ——, ——, œ: 2e... 10 . »

QUATUORS.

Eler. 2 Violons, alto et violonle œuvre 2e..... 9 . »
Hya. Jadin. ——, ——, ——, œu: 1er... 9 . »
——. ——, ——, ——, œu: 2e.... 9 . »
——. ——, ——, ——, œu: 3e.... 9 . »
F. Blasius. ——, ——, ——, œu: 19e... 9 . »
Catel. Flû: clar: cor et basse œ: 1er 9 . »
F. Gébauer. 2 Clar: cor et bse œ 2e.... 7 . 50
Fuchs. Clar: cor, bse et violonle A.. 7 . 50
——. ——, ——, ——, —— B... 7 . 50
Hya. Jadin. Piano, œu:..... 9 . »
Méhul. Chasse du Jne Henry, arrangée en Quatuor.... 4 . 50
D. Frédéric. 3 Quatuors pour cor, principal, violon, alto, et basse..... 9 . »
—— Pot-pourri, id..... 5 . »
Catel. Clar: viol: alto et basse. œu: 2e..... 9 »

TRIOS.

L. Jadin. Piano, violon, violoncle.... 5 . »
Hya. Jadin. Vlon alto, violoncle œu: 2e... 9 . »
D. Frédéric. Clar: cor, basson, œu: 1er.... 7 . 50
——. Cor, violon, vcelle œu: 8e.... 7 . 50
Kenn. 3 Cors..... 7 . 50
Baillot. 2 Violons et basse, œ: 4e... 9 . »
——. —— 2 Airs variés, œ: 5e... 3 . »

DUOS pour deux Violons.

Kreutzer. œuvre A..... 5 . »
——. —— B..... 5 . »
——. Airs variés..... 5 . »
Grasset. œuvre A..... 5 . »
Walter. œuvre 3e..... 5 . »
——. —— 4e..... 5 . »
——. —— 14e..... 5 . »
——. —— 15e..... 5 . »
F. Blasius. œuvre A..... 5 . »
——. —— B..... 5 . »
Guthmann. œuvre 3e..... 7 . 50
Lorenziti. Pour commençans..... 7 . 50
——. Pots-Pourris..... 3 . »
Méhul. Chasse du Jeune Henry... 3 . »
Catel. Air des Africains..... 1 . 50
Baillot. 3 Duo, œu: 8..... 7 . 50
Conti. 3 Duo..... 7 . 50

DUOS pour Flûte et Violon.

F. Gébauer. œuvre 12..... 6 . »

DUOS pour deux Flûtes.

Devienne. œuvre A..... 5 . »
——. —— B..... 5 . »
——. 24. Pour commençans... 6 . »
——. Airs variés, 1re suite..... 5 . »
——. ——, 2e suite..... 4 . »
Ozi. Airs variés 1re suite..... 5 . »
Garnier. Pour commençans..... 5 . »
Méhul. Chasse du Jeune Henry, arrangée par Fuchs..... 3 . »

DUOS pour Flûte et Clarinette.

Fuchs. œuvre 19e..... 5 . »
——. —— 20e..... 5 . »

DUOS pour Violon et Clarinette.

Fuchs. œuvre 14e..... 6 . »
——. —— 15e..... 6 . »

DUOS pour deux Clarinettes.

Solere. œuvre 1er..... 7 . 50
F. Blasius. œuvre 20e..... 7 . 50
——. —— 21e..... 7 . 50
E. Gébauer. œuvre 1er..... 7 . 50
F. Gébauer. Pour commençans..... 7 . 50
Méhul. Chasse du Jne Henry, arrangée par Soler.... 3 . »

DUOS pour Clarinette et Basson.

X. Lefèvre. œuvre A..... 5 . »
——. —— B..... 5 . »
F. Gébauer. œuvre 8e..... 7 . 50

DUOS pour deux Bassons.

Ozi. œuvre A..... 7 . 50
——. —— B..... 5 . »
——. —— C..... 5 . »
——. Airs variés, 1re suite.... 5 . »
——. —— 2e suite..... 5 . »
Delcambre. œuvre 1er..... 7 . 50

DUOS pour deux Cors.

D. Frédéric. œuvre 6e..... 6 . »
——. —— 7e..... 6 . »
——. 20 Duos..... 6 . »
Kenn. œuvre 2e..... 6 . »

SONATES.

H. Montgeroult. Piano, œuvre 1er..... 9 . »
——. ——, œu: 2e..... 9 . »
L. Jadin. ——, 1re livraison..... 9 . »
——. ——, 2e livraison..... 9 . »
——. ——, Pour commençans... 9 . »
Rigel. ——, œu: 2e..... 9 . »
Hya. Jadin. ——, œu: 4e..... 7 . 50
——. ——, œu: 5e..... 9 . »
——. ——, à 4 mains..... 5 . »
——. ——, 20 Petites leçons.... 2 . 40
Catel. ——, œu: 1er..... 7 . 50
——. ——, Pour commençans... 6 . »
Grasset. ——, avec violon obligé.... 5 . »
L. Jadin. Harpe, œu: 1er..... 9 . »

X. Lefèvre. Clarin. pour commenç:... 7 . 50
——. ——, Grandes sonates.... 10 . »
——. Exercices pour la clarin:. 9 . »
Ozi. Basson pour commenç:... 7 . 50
——. —— Grandes sonates.... 10 . »
——. Exercice pour le basson.. 9 . »
Baillot. 12 Caprices pour violon... 10 . »

AIRS DÉTACHÉS
Avec accompagnement de Piano ou de Harpe.

Chérubini, d'Eliza, Nos 1. 2. 3. 4. 5 et 6.
Catel, de Sémiramis.
——. Nos 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 et 10.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

Requiem par Mozart..... 36 . »
De profundis de Gluck..... 5 . »
O Salutaris à 3 voix par Gossec... 1 . 80

RECUEILS de Morceaux Italiens.

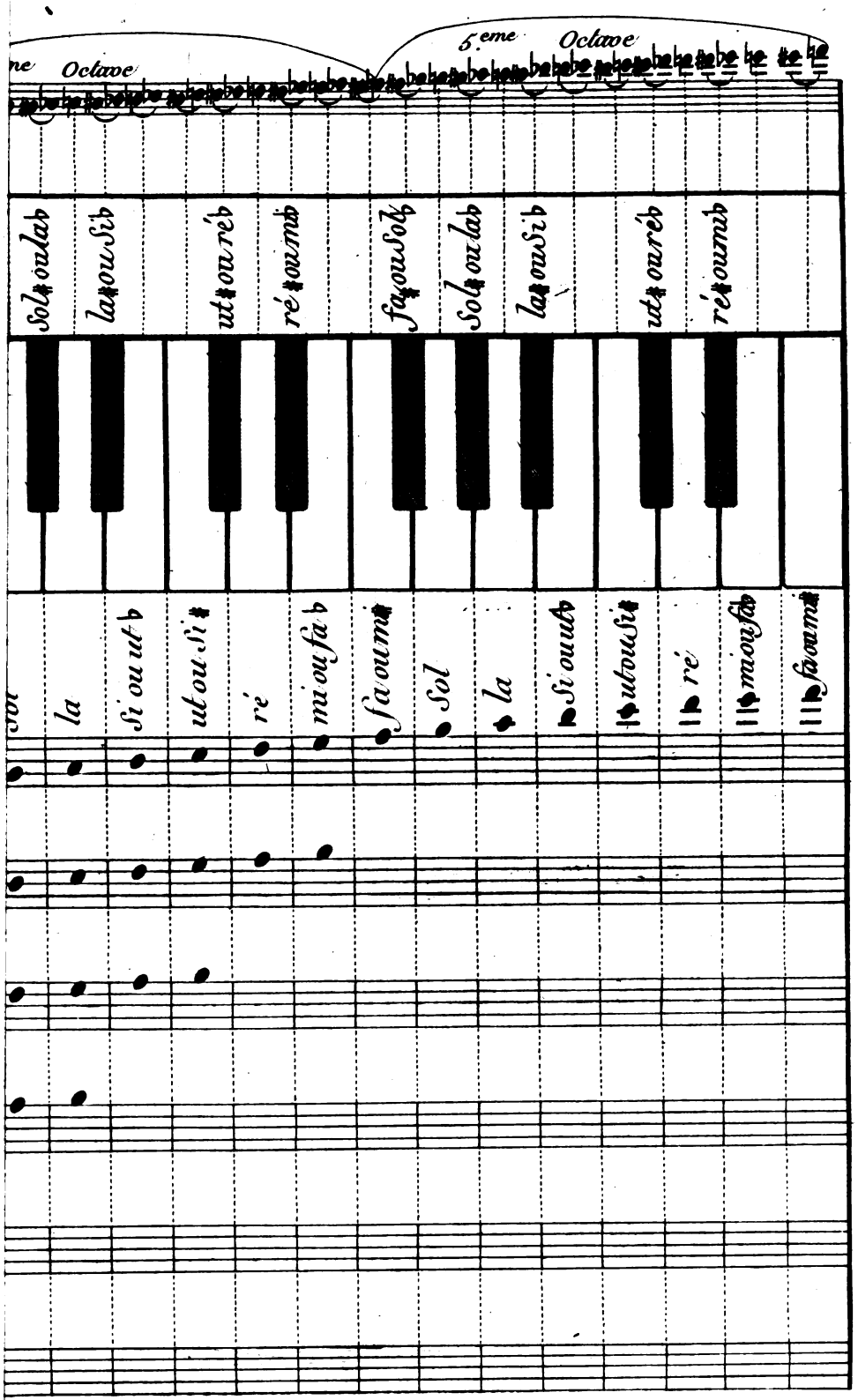
Paisiello. La liberta et la palinodia, 12 Canzoni en Duo..... 12 . »
Marchesi. 6 Canzoni avec la traduction française..... 6 . »

HYMNES GUERRIERS.

Méhul. Le chant du départ à gr. orch:... 6 . »
——. — Avec acc: de Piano..... 1 . 25
——. Le chant du retour à gr. orch:... 6 . »
——. — Avec acc: de Piano..... 1 . 30

A

s avec les
cordes.



CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

ARRÊTÉS RELATIFS A L'ADOPTION DE LA MÉTHODE DE PIANO DU CONSERVATOIRE.

Commission chargée de la confection d'une Méthode de Piano.

Le 16 Germinal, an XII.

Aux termes du Règlement du Conservatoire, une commission spéciale composée de M.M. Gossec, Méhul, Chérubini, Adam, Catel, Gobert, Jadin et Eler; s'est réunie à l'effet de procéder à la formation d'une Méthode de Piano pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique.

M. Adam a été nommé rédacteur de cet ouvrage.

La commission après une discussion suivie, sur le travail présenté par M. Adam l'a adopté et a chargé M. Méhul membre de la commission de le présenter à l'adoption de l'assemblée générale des membres du Conservatoire.

Les membres de la commission.

ADAM, ELER, GOSSEC, CATEL, JADIN, CHERUBINI, MEHUL, GOBERT et L. PRADERE.

Assemblée générale des membres du Conservatoire.

Le 21 Germinal, an XII.

Au nom de la commission spéciale chargée de la confection de la Méthode de Piano du Conservatoire, M. Méhul fait le rapport suivant:

Mes collègues,

„ La commission que vous avez nommée pour établir la Méthode de Piano du „ Conservatoire a terminé son travail, en vous annonçant que notre collegue Adam „ a été chargé de sa rédaction c'est vous annoncer un excellent ouvrage classique „ de plus.

„ Les préceptes, les exemples, les réflexions et les conseils renfermés dans cet „ ouvrage sont tels qu'on devoit les attendre d'un artiste doublement estimé comme „ professeur et comme virtuose.

„ Les élèves attentifs qui suivront la route que M. Adam leur trace, éviteront „ facilement les écueils qui arrêtent ou qui retardent la marche des progrès, et ils „ arriveront rapidement à cette perfection d'exécution qui se reconnoit aux qualités „ inséparables d'un bon style et d'un goût délicat.

„ Notre collègue ne s'arrête pas au point élevé qui sembleroit devoir être le but „ de sa méthode.

„ Il pense avec raison qu'une fois parvenus au plus grand accroissement de nos „ forces, les années dégradent peu à peu nos moyens d'exécution, et que les *Pianistes* „ qui se sont condamnés à n'être que de brillantes machines, regretteront un jour le „ tems qu'ils auront exclusivement employé à un travail purement mécanique. En con- „ séquence il leur conseille l'étude des partitions de tous les grands maitres, et il leur „ donne d'excellens moyens pour apprendre à les exécuter sur le Piano, sans trop en „ altérer les effets.

„ Graces soient rendues aux Professeurs généreux qui consentent à se départir „ d'une expérience longuement et péniblement acquise, pour se créer des rivaux en „ aplanissant les difficultés qui peuvent rebuter la jeunesse.

„ C'est par ce noble dévouement que les artistes membres du Conservatoire qui „ m'écoutent ont sacrifié leur avenir en élevant des hommes qui s'en empareront; mais „ si leur fortune doit en souffrir, leur gloire en augmentera. Le professorat est une „ paternité morale qui est investie de reconnaissance et de piété filiale.

„ Nous savons tous que les noms des chefs d'écoles se conservent de siècle en „ siècle par leurs nombreux descendans.

„ Souvent les fils sont plus grands que les pères; mais ceux que la nature a fait „ pour reculer les bornes de leur art, sont ceux qui se souviennent le mieux de ce „ qu'ils doivent à leur prédécesseurs.

„ Les maitres célébres ont toujours été des écoliers respectueux, parce qu'ils ont sû „ que le chemin nouveau que parcourt un homme nouveau, n'est souvent que le domaine de la „ pensée de ceux qui ont dirigé ses premiers pas, et que l'âge a arrêté dans leur course.

„ Cette vérité bien sentie place la modestie à coté du grand mérite et unit le maitre „ à l'élève par les bienfaits et l'élève au maitre par la reconnaissance.

„ Je vous propose au nom de votre commission, l'adoption de la Méthode de Piano „ qu'elle a établie pour l'usage des classes du Conservatoire.

La Méthode est lue, et l'Assemblée générale l'adopte dans les formes prescrites par le Règlement.

SARRETTE, Président.

Le Directeur du Conservatoire de Musique.

Le 23 Germinal, an XII.

Vû l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique le 21. Germinal, An 12. aux termes de l'article 5. du titre 14. du Règlement.

Arrête:

La Méthode de Piano adoptée par les membres du Conservatoire servira de base à l'enseignement de cette partie dans les classes du Conservatoire.

SARRETTE.

MÉTHODE DE PIANO FORTE

INTRODUCTION.

Le FORTE PIANO est de tous les instrumens le plus généralement cultivé. Il a obtenu la préférence sur le Clavecin parcequ'il exprime ses sons dans tel dégré de force ou de douceur qu'on le desire, et qu'il peut imiter toutes les nuances pratiquées par les autres instrumens, ce que l'on chercheroit envain sur celui qu'il a remplacé.

Il n'y a guères que cinquante ans que le premier Piano a été construit en Saxe, par un facteur d'orgue nommé Silbermann, cet instrument existe encore chez le petit fils de l'inventeur à Strasbourg. Si les anglais l'ont amélioré depuis, les francais peuvent se vanter de l'avoir porté à son plus haut dégré de perfection.

Non moins utile aux compositeurs qu'à l'accompagnement du chant, le Piano est d'une nécessité absolue à ceux qui étudient l'harmonie, c'est sur cet instrument qu'ils peuvent se familiariser avec la théorie des accords, et en étudier la pratique. Le compositeur peut y essayer ses productions et se rendre compte de toutes les parties qui doivent former son orchestre.

On croit assez communément qu'il doit être très facile de devenir habile sur cet instrument puisque le son s'y trouve tout formé; mais en réfléchissant que sur le grand nombre de personnes qui touchent le forte piano, il s'en trouve fort peu qui parviennent à un dégré éminent de perfection, on sera bientôt convaincu du contraire et on en conclûra qu'il faut être doué de dispositions extraordinaires et avoir fait une étude approfondie pour réussir complettement sur cet instrument.

Nous ajouterons à ce que nous venons de dire, la remarque que plusieurs personnes jouant successivement sur le même forte piano, tireront chacune une qualité de son différente; cette différence des sons vient de ce que les uns jouent avec force de bras ou avec les doigts roides et tendus, d'autres avec les doigts moux et lâches; les uns avec trop de force, et les autres avec trop de foiblesse, ce n'est donc que par la maniere d'attaquer les touches qu'on peut rendre les sons plus ou moins agréables.

Nous improuvons une vieille routine toujours nuisible à l'avancement des élèves qui étudient le forte piano, c'est celle de leur enseigner les élémens de la musique en même tems que le mécanisme de cet instrument. Comment est-il possible qu'un élève, n'ayant aucune instruction en musique, puisse apprendre à la fois, la valeur des notes,

la mesure, plusieurs clefs; la connoissance du clavier, le doigter etc? n'est-ce pas lui donner du dégoût pour un art dans lequel il se seroit peut être distingué si on lui en eut applani les difficultés? l'expérience a prouvé que les élèves qui ont été enseignés de cette manière, ont toujours été devancés, en moins de deux ans d'étude, par ceux qui étaient préalablement instruits dans les principes élémentaires.

Nous ne démontrerons donc point les principes de la musique dans cet ouvrage, parcequ'il est absolument nécessaire, et c'est une règle générale, que les élèves les connoissent parfaitement avant de commencer l'étude d'un instrument.

Pour mettre plus de clarté dans cette méthode nous l'avons divisée en Douze Articles traitant

Article. 1er. De la connaissance du clavier.
Art. 2e. De la position du corps.
Art. 3e. Des règles pour placer les mains sur le clavier.
Art. 4e. Du doigter des gammes.
Art. 5e. Des principes du doigter en général.
Art. 6e. De la manière de toucher le Piano et d'en tirer le son.
Art. 7e. De la liaison des sons et les trois manières de les détacher.
Art. 8e. Du Trille, des notes de goût ou d'agrémens.
Art. 9e. De la mesure, des mouvemens et de leur expression.
Art. 10e. De la manière de se servir des pédales.
Art. 11e. De l'art d'accompagner la partition.
Art. 12e. Du style.

Nb. Dans les citations d'ouvrages qui sont faites dans cette méthode, on a entendu les ouvrages établis et publiés par le Conservatoire, pour l'enseignement de la musique, et qui se trouvent à Paris, à l'imprimerie du Conservatoire de Musique, rue du faubourg Poissonniere, No. 152. Ainsi par exemple, aux renvois Principes Elémentaires de Musique, &c. il s'agit de l'ouvrage du Conservatoire portant ce titre; et de même pour les autres.

ARTICLE PREMIER.

DE LA CONNOISSANCE DU CLAVIER.

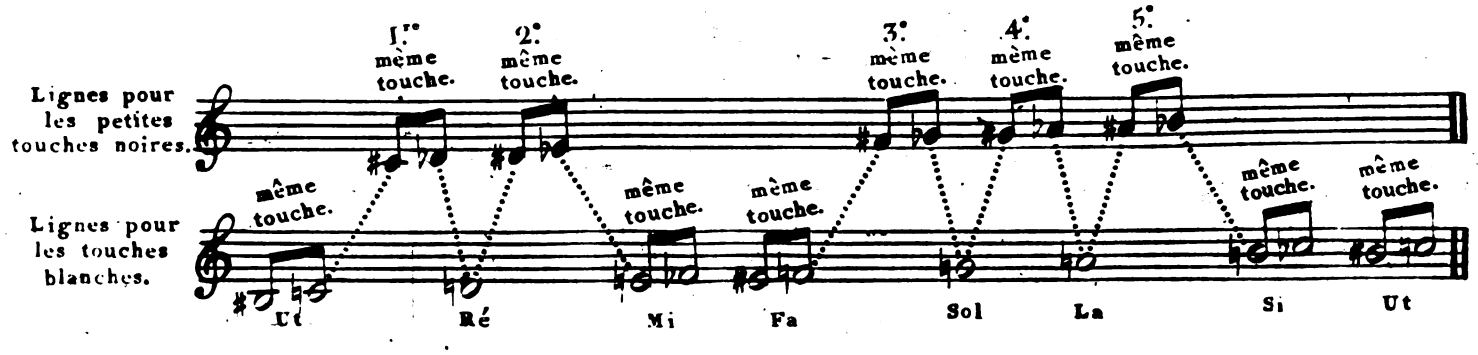
Les claviers n'avoient autrefois que quatre octaves, ce n'est que depuis 25. ans environ qu'on les a portés à cinq; alors on les a désignés sous le nom de Piano à grand ravalement, maintenant les grands Piano montent sept demi tons plus haut, quelques uns même vont à une octave entière de plus, ce qui fait en tout six octaves. Cette addition offre un très grand avantage, puisqu'elle donne le moyen d'imiter les sons aigus de la petite flûte et celui d'égaler l'étendue du violon.

Il est très facile de connoitre les touches ajoutées, lorsqu'on s'est familiarisé avec le clavier à cinq octaves; nous nous bornerons donc à exposer la théorie de ce dernier aûx commençans.

En examinant attentivement le clavier, on trouve entre les touches blanches, en commencant par la dernière à gauche, d'abord trois touches noires, ensuite deux et cet arrangement se suit dans le même ordre, jusqu'à l'extrémité du clavier. La touche blanche placée avant les trois noires se nomme *fa* et celle avant les deux noires s'appelle *ut* voila six *fa* et cinq *ut* déja trouvés. La note du milieu des deux touches noires se nomme *ré*, connoissant un *ré* on trouvera de même tous les autres. Dans l'ordre de la gamme le *si* est au dessous de l'*ut* et l'élève connoissant les *ut* trouvera aisément les *si*. En se servant toujours du même moyen on connoitra successivement toutes les touches du clavier.

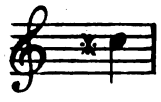
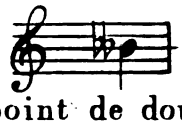
L'élève étant instruit (Principes Elémentaires de Musique, Art. 7. S^on^ 2e) que le dièze hausse la note d'un demi ton, et que les bémols l'abaissent également d'un demi ton; la touche qui suit immédiatement sera le dièze ou le bémol. Ainsi la touche noire qui suit *fa* sera *fa* dièze et elle se nommera *sol* bémol, s'il y a un bémol devant le *sol*; l'*ut* deviendra *si* dièze si on met un dièze devant le *si*, de même le *si* se nommera *ut* bémol s'il se trouve un bémol devant l'*ut* ainsi de suite. (Voyez le tableau du Clavier)

On a vu dans le tableau, l'application des notes aux touches du clavier, et les touches noires avec des dénominations différentes, en voici un autre qui expliquera encore mieux ce que nous avons dit sur l'emploi du dièze et du bémol.



On doit avoir remarqué dans cet exemple que les touches *ré*, *sol*, *la*, ne représentent

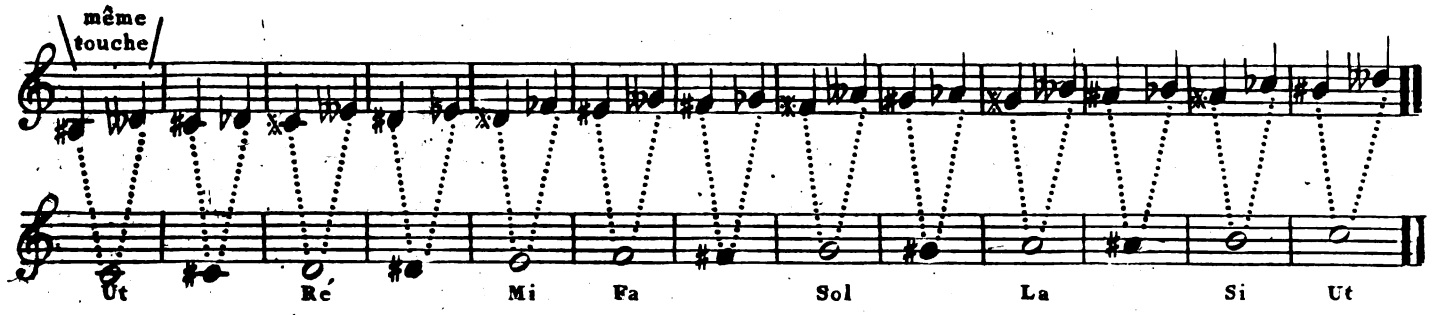
jamais de ♯ ni de ♭ mais nous les verrons dans l'exemple suivant servir comme doubles dièzes ou doubles bémols.

Puisque le double dièze 𝄪 hausse la note de deux demi tons, on suivra le même principe sur le clavier: ainsi pour avoir  il faut prendre la touche de *ré*. Veut-on avoir  on prendra la touche de *la*.

L'*ut* n'a point de double bémol, mais un double dièze qui se touche sur le *ré*; le *ré* a un double dièze qui se touche sur le *mi* et un double bémol qui se touche sur *l'ut*; le *mi* a un double bémol qui se touche sur le *ré*, il n'a point de double dièze; le *fa* a un double dièze qui se touche sur le *sol*, il n'a point de double bémol; le *sol* a un double dièze qui se touche sur le *la* et un double bémol qui se touche sur le *fa*; le *la* a un double dièze qui se touche sur le *si* et un double bémol qui se touche sur le *sol*; le *si* n'a point de double dièze, mais un double bémol qui se touche sur le *la*.

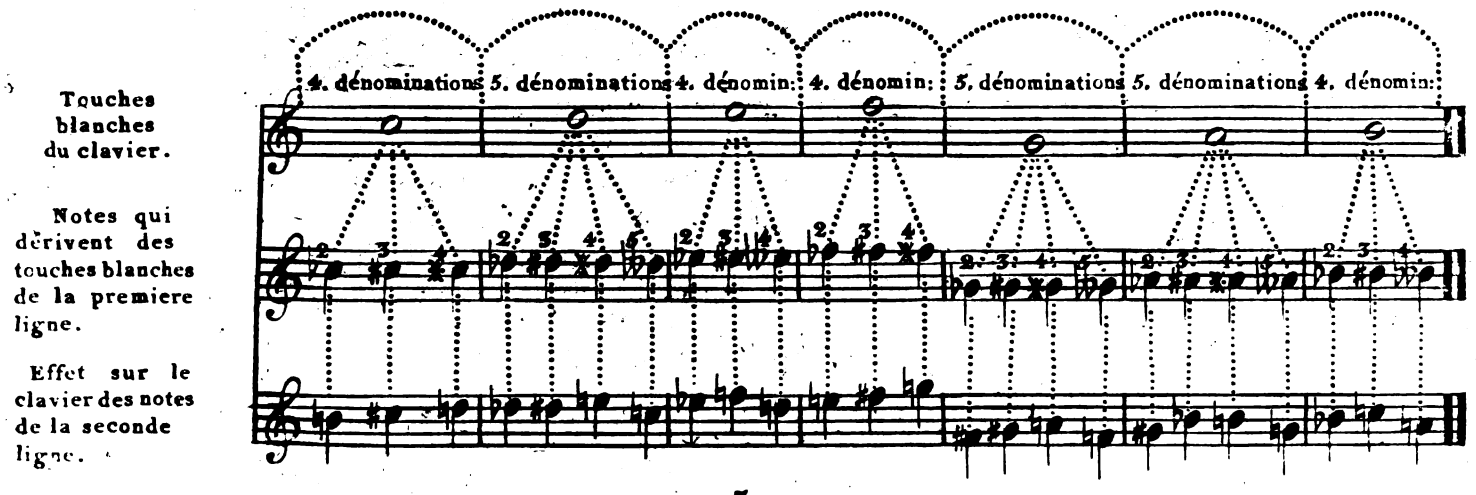
Exemple pour connoitre les dièzes, bémols, doubles dièzes et doubles bémols sur le clavier; ainsi que les touches sur lesquelles ils doivent être joués.

N^a La première ligne est pour les dièzes, bémols, doubles dièzes et doubles bémols. La seconde ligne est pour les touches sur lesquelles on doit les jouer.



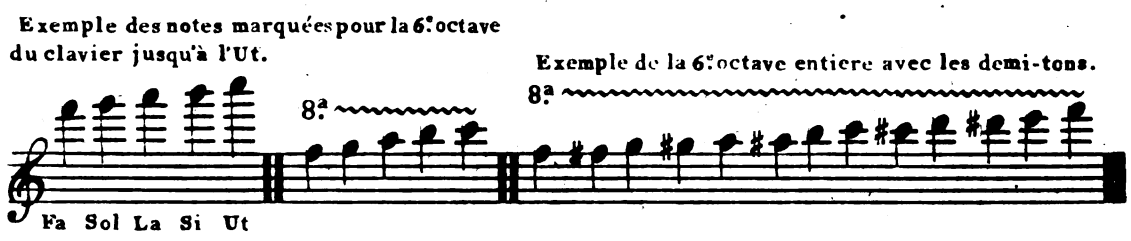
Exemple pour connoitre les diverses dénominations de chaque note et leur produit sur le clavier.

EXEMPLE.

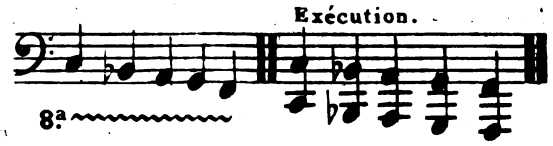


L'application des notes aux touches du clavier, tel qu'on l'a vu ci dessus doit suffire aux élèves, nous croyons superflu d'entrer dans un plus long détail, nous ajouterons seulement qu'il faut continuer de la même manière, lorsqu'on a un piano à six octaves.

Pour ne pas fatiguer les yeux par la quantité de petites lignes posées au dessus des portées, on écrit les notes une octave plus bas et on met dessus 8.va alta ou 8.va sopra pour indiquer qu'il faut les exécuter une octave plus haut.

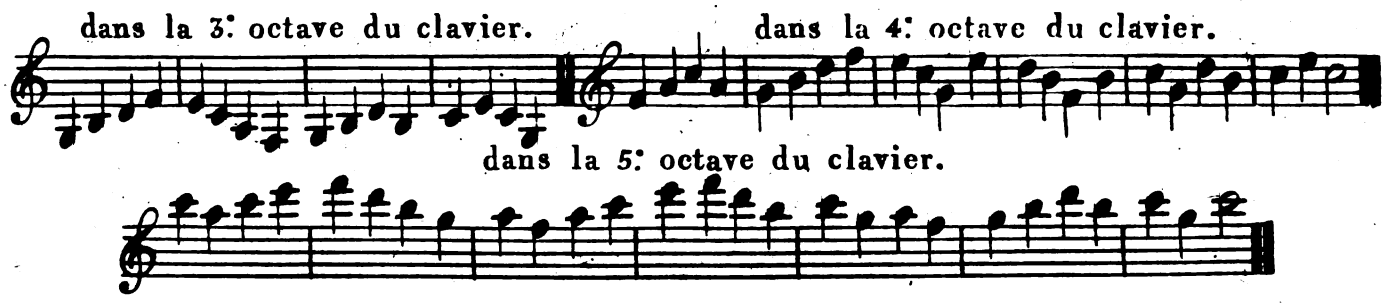


On se sert quelquefois du même moyen dans les notes basses, mais le 8.va signifie alors qu'il faut doubler les mêmes notes une octave au dessous.

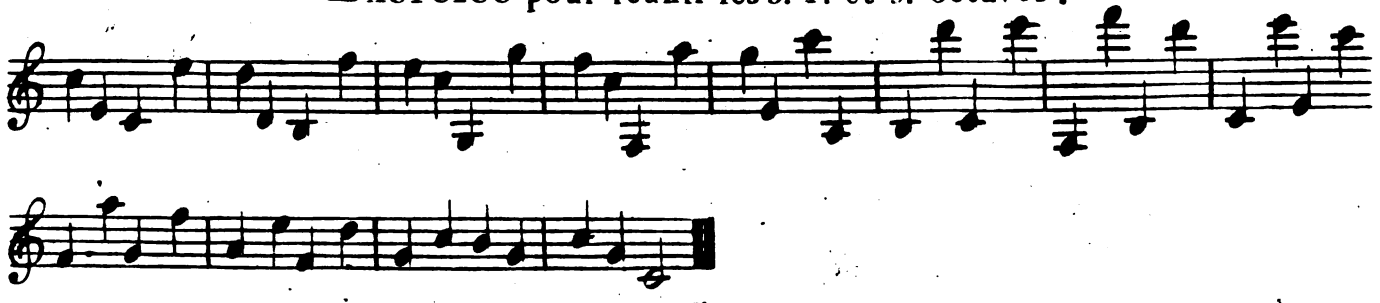


Dans la musique ancienne on trouve souvent les clefs d'*ut* sur la 1.re 3.me et 4.me ligne, la clef de *sol* sur la 1.re et la clef de *fa* sur la 3.me L'élève qui a bien étudié les principes de la musique ne doit point être embarrassé pour appliquer les notes de toutes les clefs aux touches du clavier. (Voyez d'ailleurs, Principes Elémentaires, Art. 6.)

Exercice pour connoitre les touches du clavier sur la clef de Sol avec la main droite.

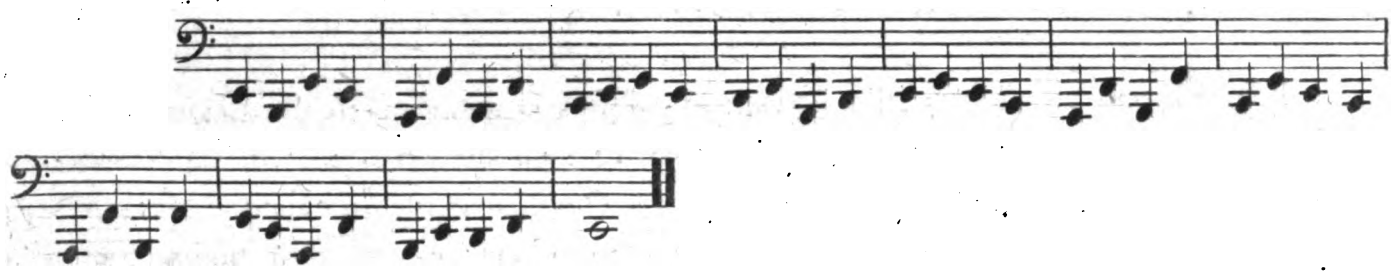


Exercice pour réunir les 3.e 4.e et 5.e octaves.

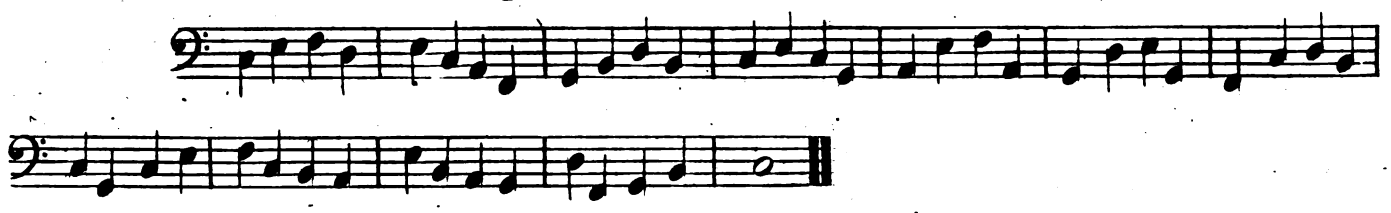


Exercices pour se familiariser avec la main gauche sur la clef de Fa dans les Ire 2me et 3me Octaves.

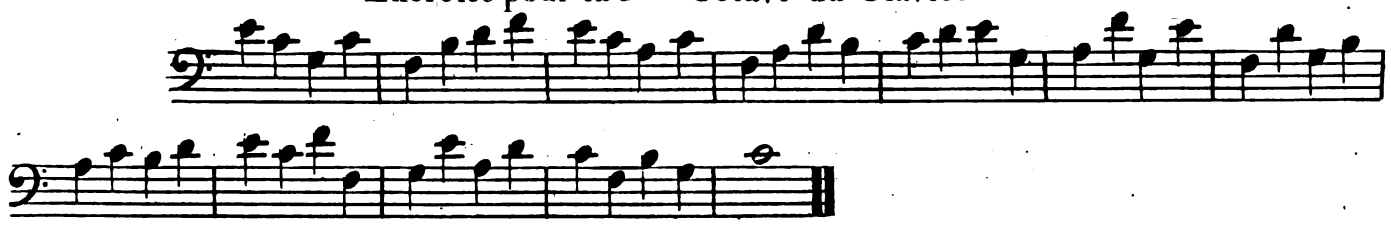
Exercice pour la Ire Octave dans le Clavier.



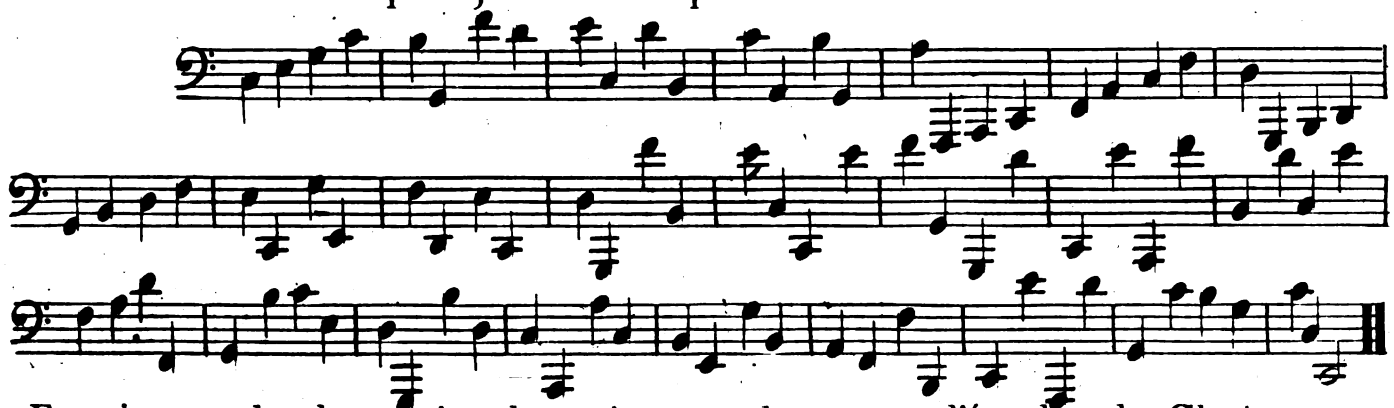
Exercice pour la 2me Octave du Clavier.



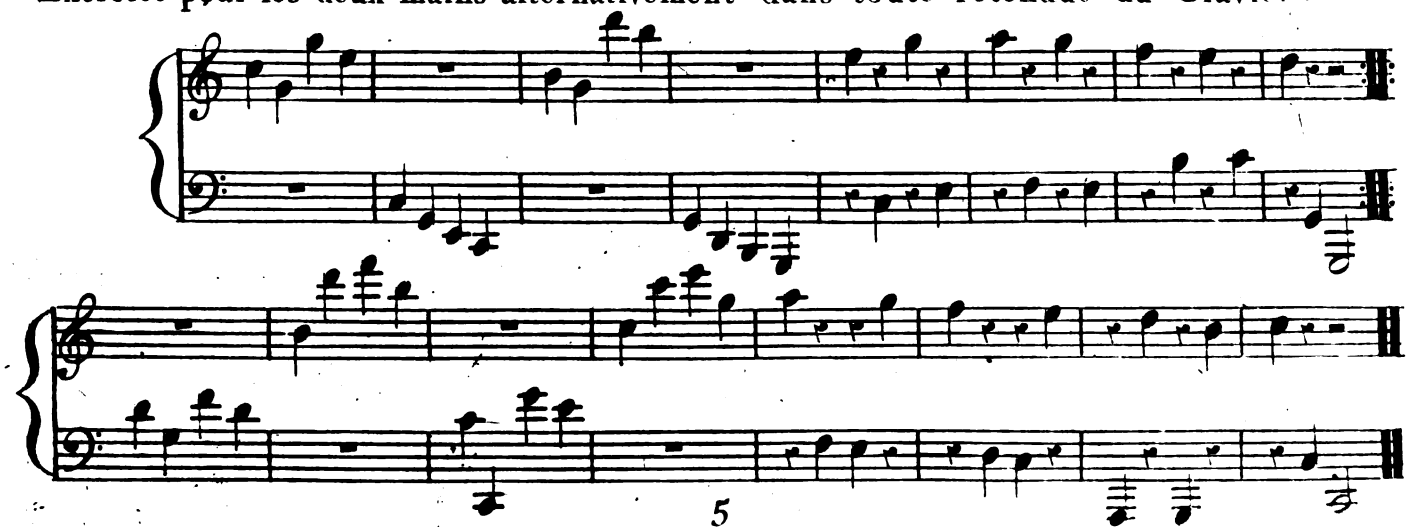
Exercice pour la 3me Octave du Clavier.



Exercice pour joindre les 3 premieres Octaves ensemble.



Exercice pour les deux mains alternativement dans toute l'étendue du Clavier.



ARTICLE DEUX.

DE LA POSITION DU CORPS.

La hauteur de tous les Piano étant à peu près la même, celle des sièges est subordonnée à la taille des personnes (1) qui doivent s'en servir; il faut, lorsqu'elles seront assises, que leurs coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier: le corps, auquel on doit éviter de faire faire trop de mouvement, doit toujours être placé vis à vis le milieu du clavier et à une distance telle que les coudes puissent être portés plutôt en avant qu'en arrière, afin que les mains ayent la faculté de se croiser librement. Les coudes ne doivent être ni trop élevés, ni trop serrés, ni trop détachés du corps. On doit tenir la tête droite; ne point courber le dos ou l'appuyer contre son siège; il faut avoir les épaules abaissées, un peu effacées, sans mouvement et sans affectation; éviter les mouvemens inutiles de tête et de corps et surtout s'abstenir des contorsions auxquelles on se livre souvent en exécutant les morceaux difficiles; autrement, en détruisant l'attitude gracieuse qu'il est préférable de conserver en jouant du Piano, on pourroit prendre des habitudes qui nuiroient à la facilité de l'exécution.

ARTICLE TROIS.

RÈGLES POUR PLACER LES MAINS SUR LE CLAVIER.

Un des principaux moyens pour acquérir de la légereté dans les doigts et de la grace dans l'exécution, est de porter toute son attention au placement et à la position des mains, à la manière de règler les doigts pour leur donner des mouvemens prompts et faciles, enfin à la forme qu'ils doivent conserver dans leur exercice.

Pour que la main soit bien posée; il faut comme nous l'avons dit,(Article 2.) que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, et que les mains soient légerement inclinées vers les touches depuis le haut de l'avant bras jusqu'aux phalanges des doigts; ne pas trop lever ni baisser le poignet; placer les doigts au dessus des touches, les plier aux premières phalanges et les recourber très légèrement aux secondes, de sorte que la main prenne une forme arrondie; il faut la soutenir du coté du petit doigt où elle est toujours portée à fléchir, et surtout prendre garde que les doigts ne se roidissent, et que les mains ne parroissent embarrassées sur le clavier. Il faut placer aussi les doigts au milieu des touches blanches

(1) Il faut que les pieds soient toujours appuyés et jamais pendans.

afin d'éviter de déranger les mains lorsqu'on veut se servir des touches noires.

Le pouce doit être un peu recourbé sur lui même, et ne doit s'écarter que très peu de l'extrémité du second doigt; les autres doivent toujours être écartés de la largeur des touches et jamais serrés entr'eux, autrement leur action seroit gênée, et on seroit entrainé à jouer du bras. Il faut que chaque doigt ait un mouvement indépendant des autres, c'est à dire que, lorsque l'un se lève, les autres ne doivent pas se mouvoir.

En posant la main droite d'après les principes que nous venons d'établir, voulant toucher successivement les cinq notes: *ut, ré, mi, fa* et *sol*, de sorte que le pouce fasse entendre l'*ut*, le 2e doigt le *ré*, etc; il faut que tous les doigts soient placés en même tems sur la superficie des touches qu'on aura à faire résonner, afin qu'ils soient prêts *à toucher*, ensuite on lèvera les doigts un peu audessus du clavier, mais sans les allonger (ce qui doit être observé lorsqu'on a touché une note) et on les fera tomber perpendiculairement et successivement sur les touches indiquées; en observant de ne les laisser sur chaque touche, que le tems déterminé par la valeur de la note, afin d'éviter la confusion des sons.

On fera la plus grande attention à ce que le petit doigt ne s'allonge point en quittant une touche, et ne se ploie ni ne se relève quand il n'est pas employé; un exercice soutenu est d'ailleurs nécessaire pour lui procurer le dégré de force proportionné à celui des autres doigts: il ne faut jamais laisser tomber le petit doigt ou le pouce au dessous du niveau du clavier parce que, dans ce cas, les autres doigts pourroient être entrainés à quitter la position prescrite dans l'article précédent. Enfin on évitera de toucher le clavier avec les ongles ce qui produit un effet désagréable et n'arrive que lorsque les doigts sont trop courbés.

Tout mouvement des bras qui n'est pas absolument nécessaire est préjudiciable à l'exécution. On n'en peut admettre que de deux espèces; l'un, lorsqu'on quitte le clavier pour observer les pauses; l'autre, quand il faut porter la main de droite à gauche ou de gauche à droite pour prendre d'autres positions: l'avant bras seul doit agir, la partie depuis l'épaule jusqu'au coude doit rester immobile.

Lorsqu'il faudra passer le pouce sous la main on devra le glisser sous les doigts, le poser d'avance sur la touche, et ne déranger la position des autres doigts qu'au moment où le pouce enfoncera la touche, c'est le seul moyen pour jouer avec égalité, et pour ne point interrompre le son par le changement de doigts. On observera le même précepte pour les doigts qu'on veut passer par dessus le pouce.

Les succès des élèves dépendent presque toujours de ces premiers élémens auxquels on ne sauroit attacher trop d'importance. Une mauvaise habitude une fois prise se perdant difficilement.

Nous recommanderons aux élèves de bien se pénétrer de ce qui a été prescrit dans les articles 2 et 3.

ARTICLE QUATRE.

DU DOIGTER DES GAMMES.

Avant de commencer cet article nous prevenons que nous employerons le moyen usité en France pour indiquer chaque doigt. Le pouce sera marqué par le chiffre 1; l'index par 2; les trois autres par 3, 4, et 5. Quelques maitres dans les pays étrangers et même en France marquent le pouce par O ou par × et désignent les quatre autres doigts par 1, 2, 3, et 4. La manière que nous adoptons, étant plus claire et plus commode pour les commençans, nous a paru préférable.

A l'inspection de la main on remarque trois doigts plus longs que les autres; sur le clavier on distingue également des touches plus ou moins élevées; c'est donc d'après la conformation des mains et d'après la disposition des touches du clavier que l'on doit établir les principes du doigter des gammes. De cette disproportion des doigts et de celle des touches, il suit naturellement que les touches élevées doivent être *touchées* par les doigts les plus longs.

Le premier principe consiste dans le changement des doigts.

Pour faire la même gamme sur trois ou quatre octaves, ce qui fait vingt ou trente notes de suite; le déplacement du pouce suffit pour effectuer le changement de position des autres doigts, soit en montant soit en descendant, parceque le pouce est le seul qu'on puisse glisser sous les autres avec facilité et sans déranger la position de la main.

L'usage du pouce est donc le seul régulateur pour tous les doigters possibles: il oblige à maintenir les autres doigts dans une position gracieuse et toujours légèrement recourbés afin qu'il puisse passer dessous librement.

Il y a deux moyens pour opérer le changement de doigts; le premier est de passer le pouce *par dessous* les autres doigts pour monter une gamme avec la main droite; le second est de passer les autres doigts *par dessus* le pouce pour descendre. Les mêmes moyens servent pour la main gauche en sens inverse.

Le 2me principe pour doigter les gammes est de ne jamais toucher les touches noires avec le pouce ou le petit doigt.

Le 3me de ne jamais toucher deux notes consécutives avec le même doigt, parceque le déplacement d'un même doigt sur deux touches différentes empêche la liaison des sons.

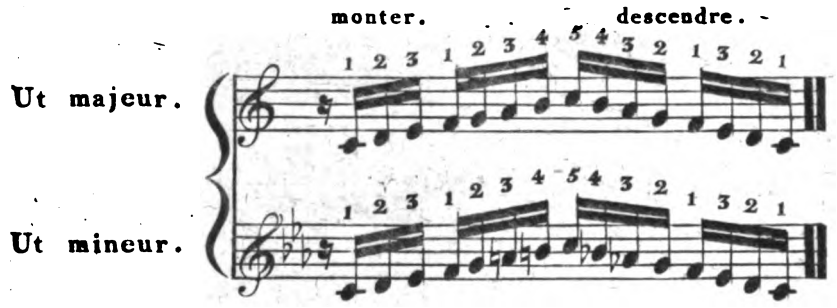
Le 4me est de ne jamais poser le pouce après le petit doigt en montant, ni le petit doigt après le pouce *en descendant;* de ne jamais passer aucun des trois autres doigts par dessus ou par dessous l'autre; il n'est permis de les passer que par dessus le pouce.

On verra par les exemples des gammes dans tous les tons, que le pouce se met tantôt après le 2e le 3e et le 4e doigt, mais jamais après le 5e en passant le pouce par dessous les doigts en montant, ou le 2e 3e ou 4e doigts par dessus en descendant, on doit lier et tenir les touches de manière qu'on n'entende ni le changement des doigts, ni aucune interruption de son d'une note à l'autre et donner à tous les doigts le même dégré de force.

Dans une gamme montante le pouce doit toujours être placé sur la 1re et 4me notes du ton (exemple 1).

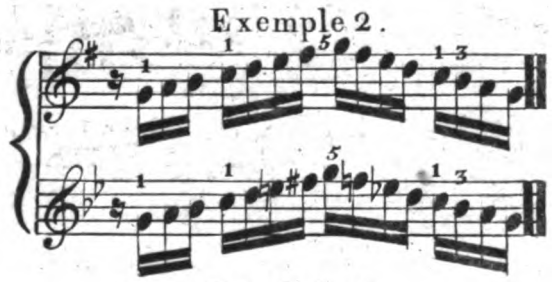
Exemple 1.

Gamme d'une Octave.

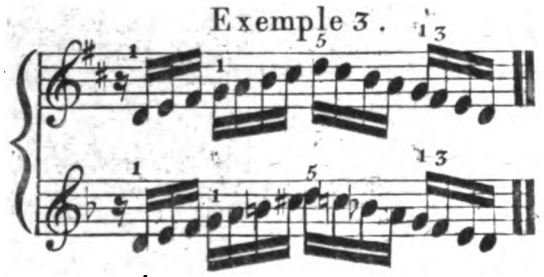


Pour la main droite, les gammes dans les tons majeurs et mineurs de *sol* (exemple 2.) de *ré* (exemple 3.) de *la* (exemple 4.) de *mi* (exemple 5.) de *si* (exemple 6.) ont le même doigter que celle en *ut*.

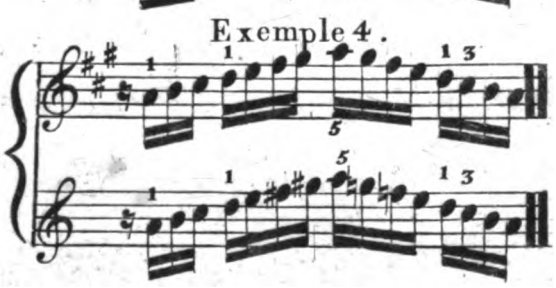
Exemple 2.



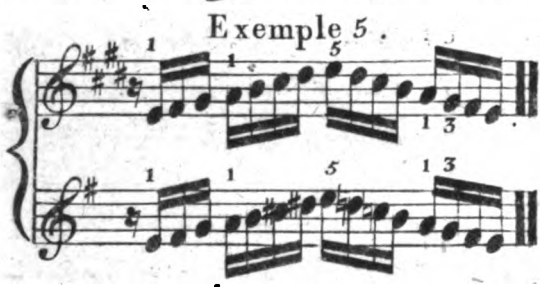
Exemple 3.



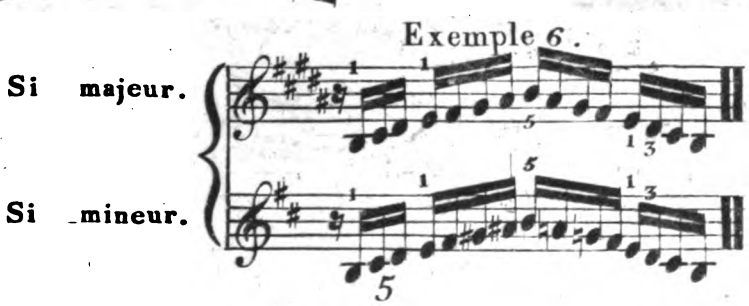
Exemple 4.



Exemple 5.



Exemple 6.

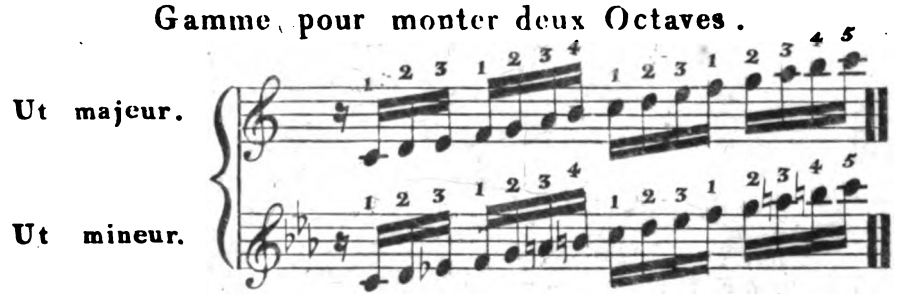


Dans toutes les gammes avec des diezes à la clef et descendantes avec la main droite, passez toujours le 4e doigt sur le 1er dieze après la note du ton, et suivez des autres doigts jusqu'au pouce; passez ensuite le 3e doigt et suivez encore jusqu'au pouce. (les tons de *fa* # et d'*ut* # majeurs et mineurs font exception à cette règle.)

Dans tous les tons majeurs ou mineurs qui commencent par une touche blanche (excepté celui de *fa*) si l'on ne dépasse point l'échelle d'une octave, on prend la dernière note avec le 5e doigt; mais si on veut monter plus haut, il faut y placer le pouce. (voyez l'exemple 7.)

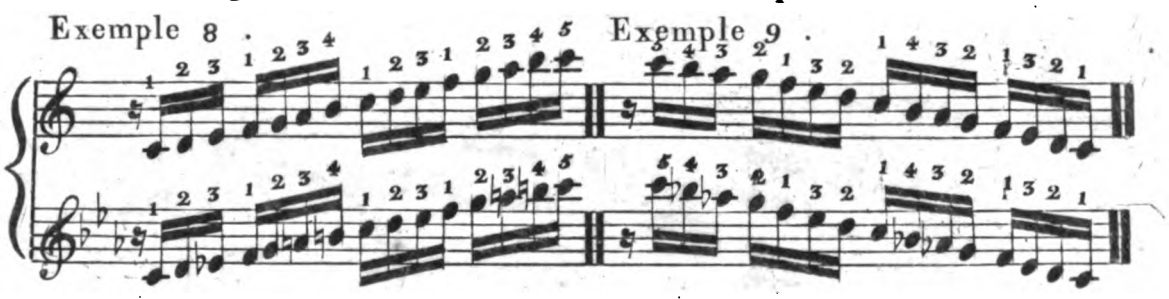
Exemple 7.

Gamme pour monter deux Octaves.



L'élève doit bien se pénètrer de ces premiers principes pour monter et descendre avec la main droite les six premières gammes majeures et savoir à fond que dans la gamme majeure et mineur d'*ut*, le pouce se place toujours sur les *ut* et les *fa*, et en descendant le 4e doigt sur le *si* et le 3e sur le *mi*. (exemples 8 et 9.)

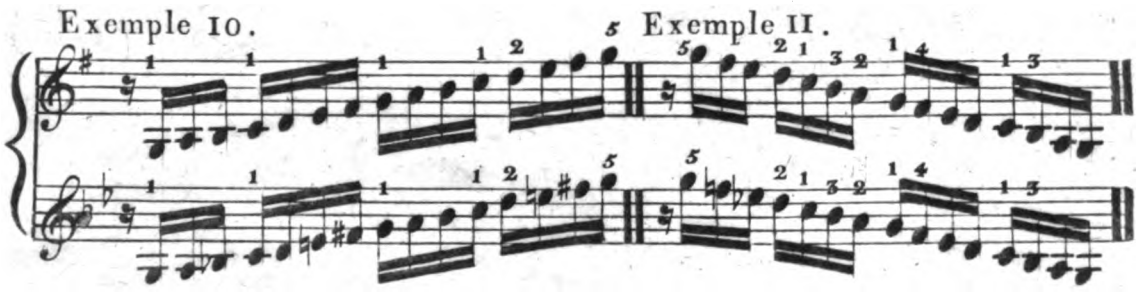
Exemple 8. Exemple 9.



En *sol* majeur et mineur:

Le pouce sur les *sol* et les *ut* en montant, le 4e doigt sur le *fa* et le 3e sur les *si* en descendant. (exemples 10 et 11.)

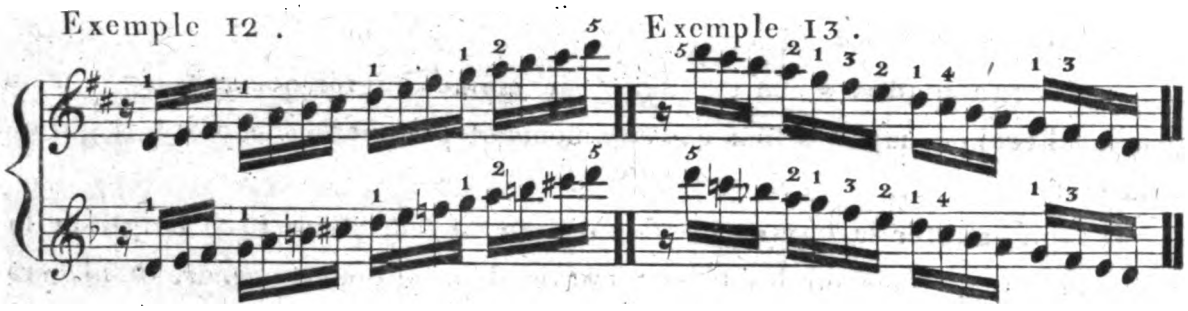
Exemple 10. Exemple 11.



En *ré* majeur et mineur:

Le pouce sur les *ré* et *sol* en montant; le 4e doigt sur les *ut* et le 3e sur les *fa* en descendant. (exemples 12 et 13.)

Exemple 12.

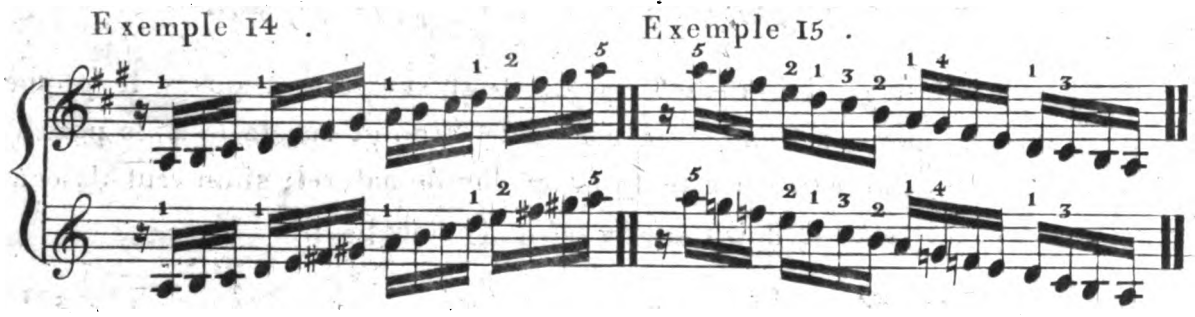


Exemple 13.

En *la* majeur et mineur:

Le pouce sur le *la* et le *ré* en montant; le 4e doigt sur le *sol* et le 3e sur les *ut* en descendant. (exemples 14, et 15.)

Exemple 14.

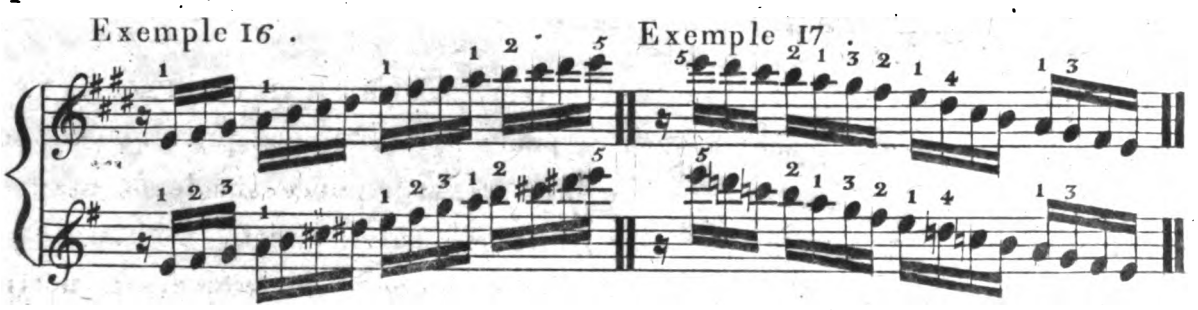


Exemple 15.

En *mi* majeur et mineur:

Le pouce sur *mi* et *la* en montant; le 4e doigt sur *ré* et le 3e sur *sol* en descendant. (exemples 16. et 17.)

Exemple 16.

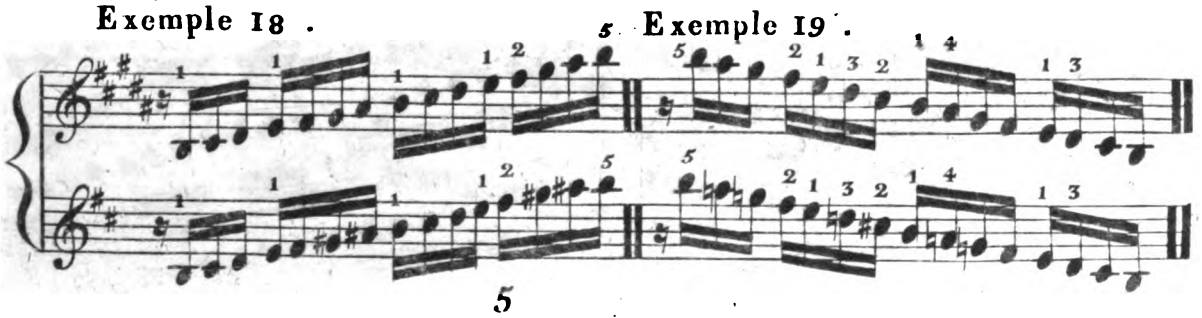


Exemple 17.

En *si* majeur et mineur:

Le pouce sur *si* et *mi* en montant; le 4. doigt sur *la* et le 3. sur *ré* en descendant. (exemples 18 et 19.)

Exemple 18.



Exemple 19.

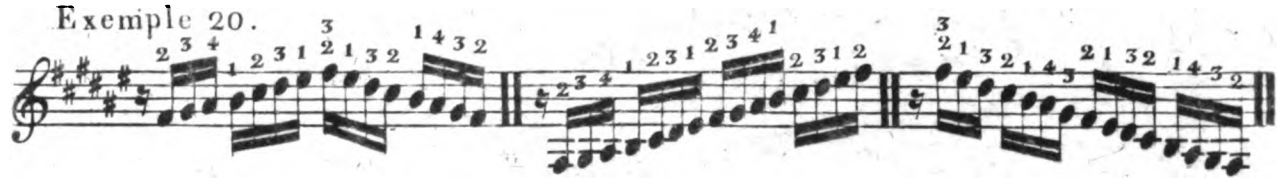
Avant de passer aux gammes avec des bémols à la clef, l'élève éxercera beaucoup les trois gammes suivantes qui font exception à la règle des gammes avec des dièzes ou des bémols pour la main droite; ces trois gammes sont celles de *fa* ♯ majeur, de *fa* ♯ mineur et d'*ut* ♯ mineur.

La gamme d'*ut* ♯ majeur ayant le même doigter que celle de *ré* ♭ majeur, il faudra la chercher dans les tons qui commencent par une touche noire, et qui ont des bémols à la clef.

Pour monter la gamme de *fa* ♯ majeur, il faut poser le 2e doigt sur la 1re note, ensuite placer le pouce sur les 4es et 7es notes du ton; pour descendre on placera le pouce sur la 7e note du ton, on passera le 3e doigt sur *ré* ♯ et le 4e sur *la* ♯. (exemple 20.)

Exemple 20.

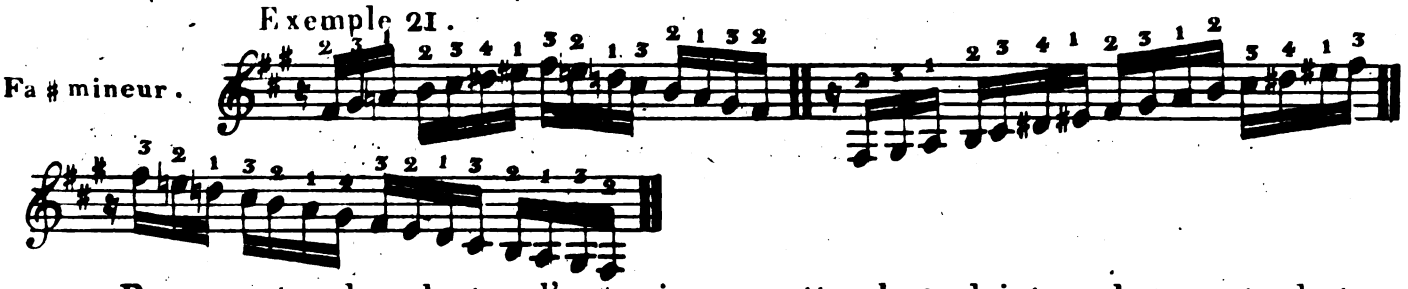
Fa ♯ majeur.



En *fa* ♯ mineur, il faut mettre le 2e doigt sur *fa* ♯ et poser le pouce sur la 3e et 7e note du ton; pour descendre on mettra le 3e doigt sur le *fa* ♯ le pouce sur le *ré* naturel, le 3e doigt sur *ut* ♯ ensuite le pouce sur *la* naturel; si on veut descendre plus bas encore on passera le 4e doigt sur le *sol* ♯. (exemple 21.)

Exemple 21.

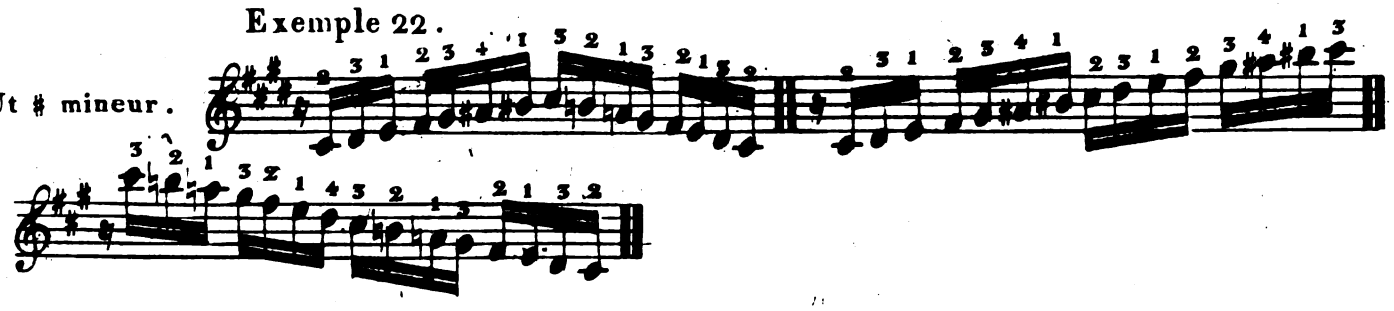
Fa ♯ mineur.



Pour monter dans le ton d'*ut* ♯ mineur, mettez le 2e doigt sur la 1re note du ton, le pouce sur la 3e et replacez ensuite le pouce sur la 7e note qui est *si* ♯ pour descendre mettez le 3e sur *ut* ♯, le 2e sur la note suivante, et le pouce sur le *la* naturel; passez ensuite le 3e doigt sur *sol* ♯. Laissez aller les autres doigts jusqu'au *ré* ♯ sur lequel on mettra le 4e doigt. Si la gamme se borne à une seule octave, on mettra le 3e doigt sur *ré* ♯ et on finira par le 2e doigt sur l'*ut* ♯. (exemple 22.)

Exemple 22.

Ut ♯ mineur.

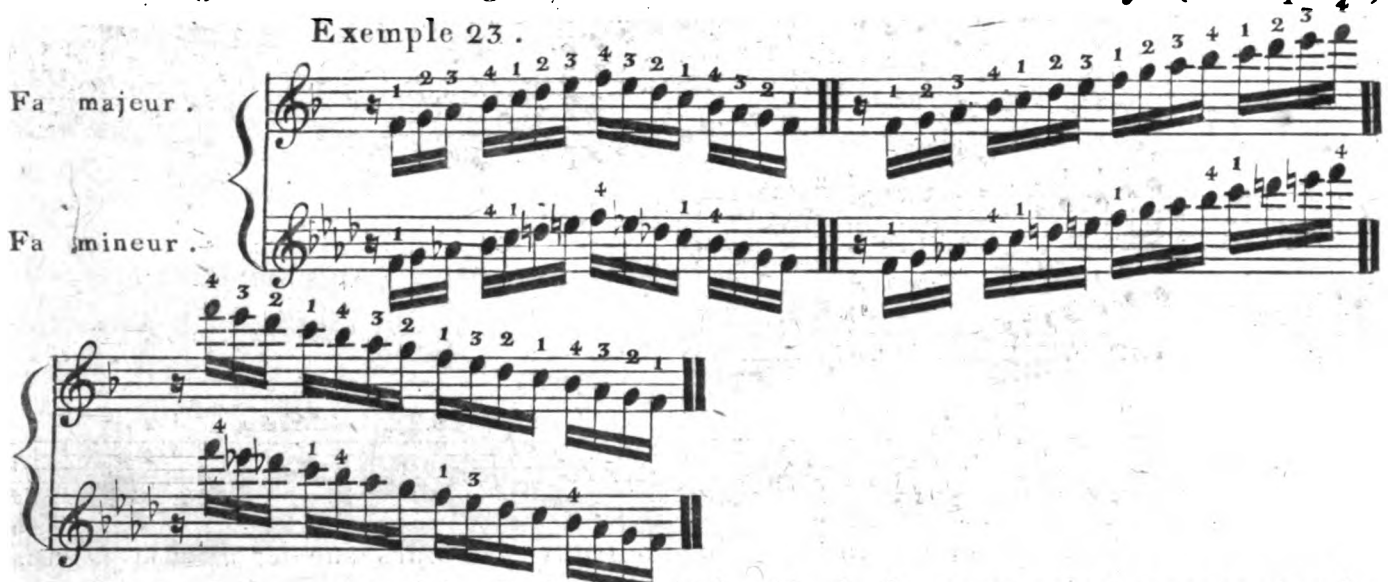


Nous sommes entrés jusques dans les moindres détails pour les gammes ayant des

diezes à la clef, nous nous dispenserons d'en faire autant à l'égard de celles avec des bémols, les principes que nous avons donnés suppléeront.

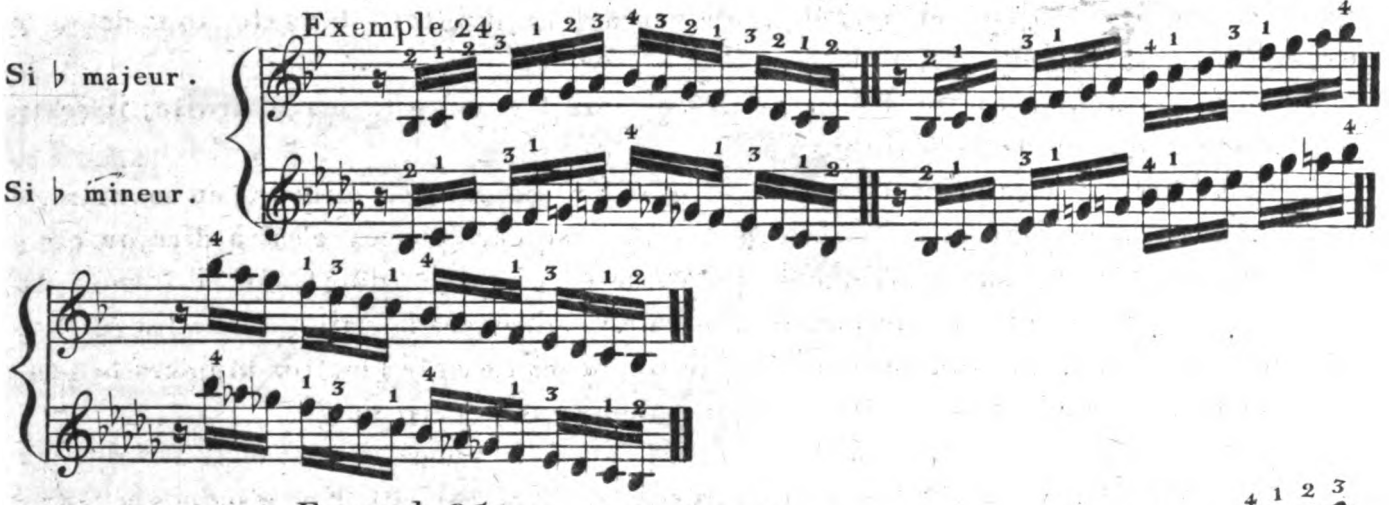
Le doigter de toutes les gammes avec des bémols dérive du ton de *fa*. (Exemple 23.)

Exemple 23.

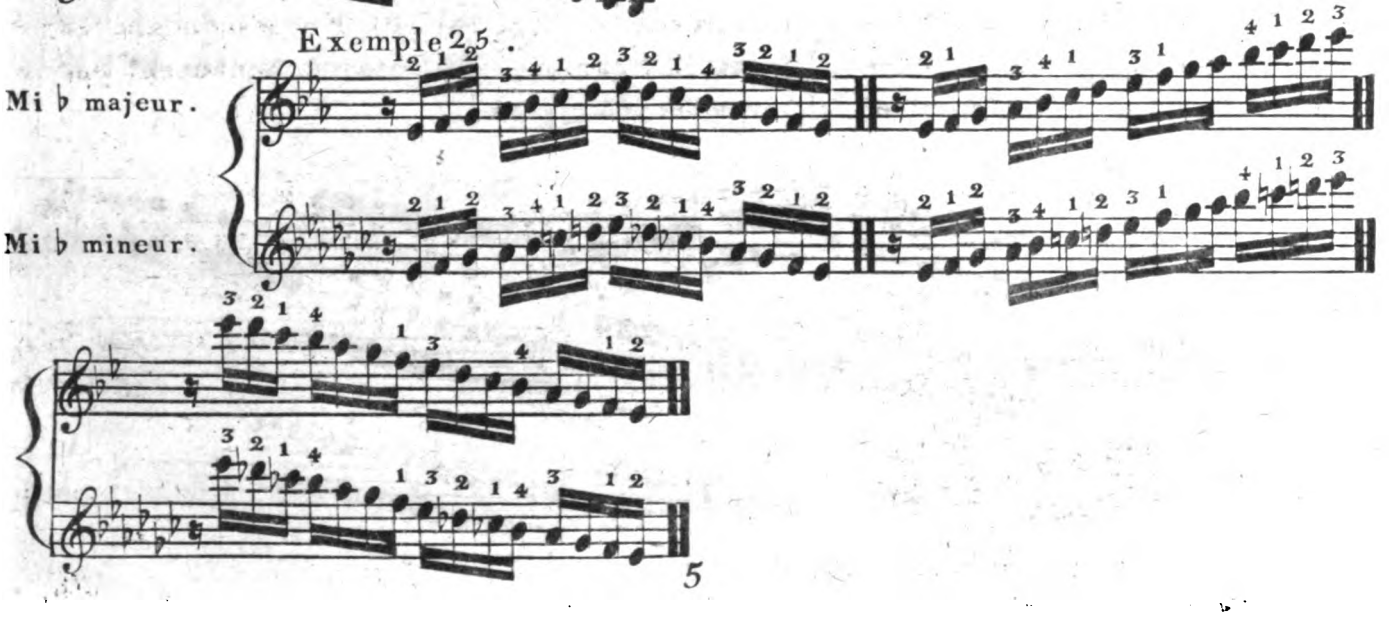


Toutes les gammes bémolisées excepté celle de *fa*, commencent par une touche noire, qu'il faut prendre avec le 2e doigt. En montant il faut toujours placer le pouce sur les *fa* et les *ut* comme dans le ton de *fa*; en descendant le 4e doigt sur les *si* bémols et le 3e doigt sur les *mi* bémols. (exemples 24.25.26 et 27.)

Exemple 24.



Exemple 25.



Exemple 26.

La ♭ majeur.

La ♭ mineur.

Exemple 27.

Ré ♭ majeur.

On voit par ces gammes que le pouce se trouve toujours sur les *ut* et les *fa* sans exception, le 4e doigt sur les *si* ♭ et le 3e sur les *mi* ♭.

La gamme de *ré* bémol mineur ayant le même doigter que celle d'*ut* ♯ mineur, et ce ton étant toujours écrit en *ut* ♯ on ne l'a pas classé dans les principes des gammes en bémol. Les gammes de *sol* bémol majeur et mineur ayant aussi le même doigter que celles de *fa* ♯ majeur et mineur, on verra leur doigter dans le ton de *fa* ♯ (exemples 20 et 21. page 13.)

Ayant donné jusqu'ici les principes du doigter pour la main droite, il reste maintenant à parler de la main gauche.

La Ire note des gammes d'*ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *fa*, majeurs et mineurs en montant, se prennent avec le 5e doigt, et on suit du 4e 3e et 2e jusqu'au pouce, c'est à dire, on employe les cinq doigts successivement: on passe ensuite le 3e doigt sur la 6e note du ton, et on suit du 2e doigt et du pouce. Pour descendre avec la main gauche les gammes qui commencent par une touche blanche (le ton de *si* ♮ excepté) mettez toujours le pouce sur la Ire et 5e note du ton et terminez la gamme par le petit doigt.

Dans la gamme en *ut*, on met le 5e doigt sur *ut*, le pouce sur *sol* et le 3e doigt sur le *la*. Si on veut dépasser l'octave, on mettra le 4e doigt sur *ré*. En descendant il faut mettre le pouce sur les *ut* et les *sol*, toutes les gammes suivantes commencent par le petit doigt en montant, comme celle en *ut*. (exemple 28.)

Exemple 28. monter. descendre.

Ut majeur.

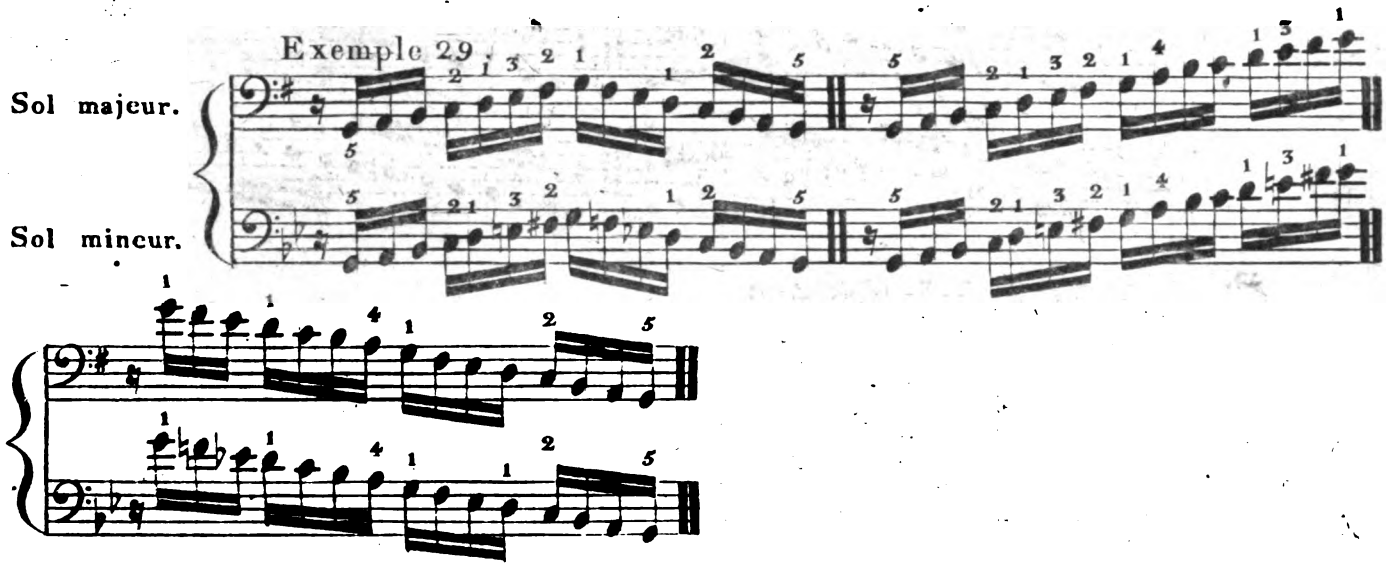
Ut mineur.

En *sol*, le pouce sur le *sol* et le *ré*, le 3e doigt sur *mi* et le 4e sur *la* en montant; le pouce sur *sol* et sur *ré* en descendant; on finira toujours par le 5e doigt. (exemple 29.)

Exemple 29.

Sol majeur.

Sol mineur.

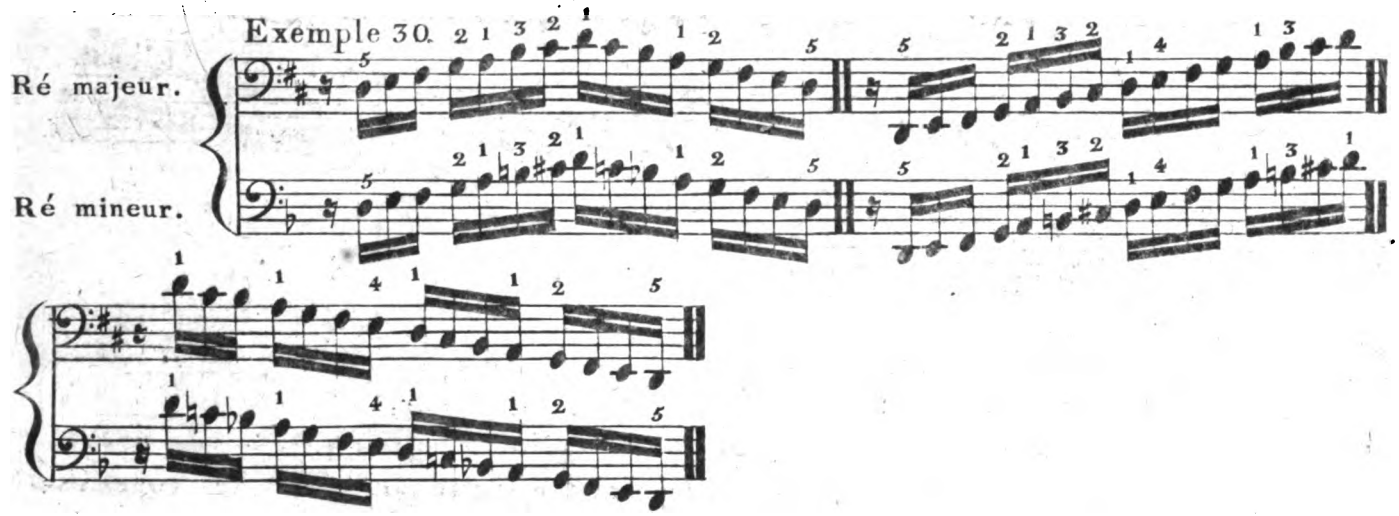


En *ré* en montant, le pouce sur *ré* et sur *la*; le 3e doigt sur *si* et le 4e sur *mi*: en descendant, le pouce sur *ré* et *la*. (exemple 30.)

Exemple 30.

Ré majeur.

Ré mineur.

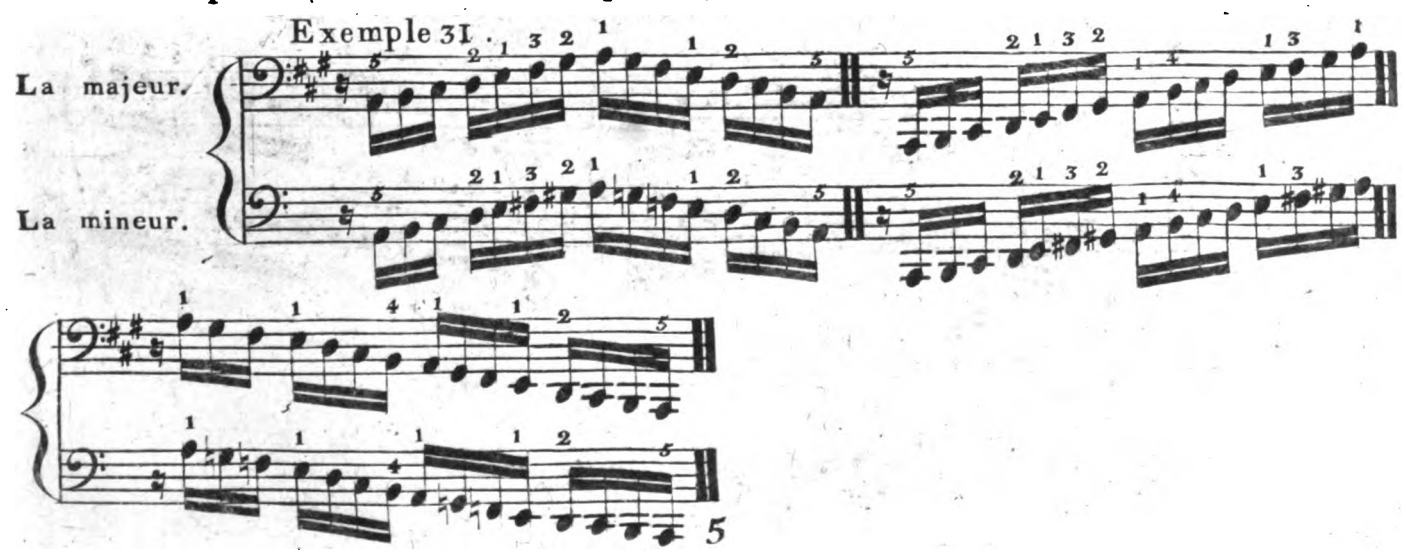


En *la* en montant, le pouce sur *la* et *mi*; le 3e doigt sur *fa*, et le 4e sur *si*; en descendant, le pouce sur *la* et *mi*. (exemple 31.)

Exemple 31.

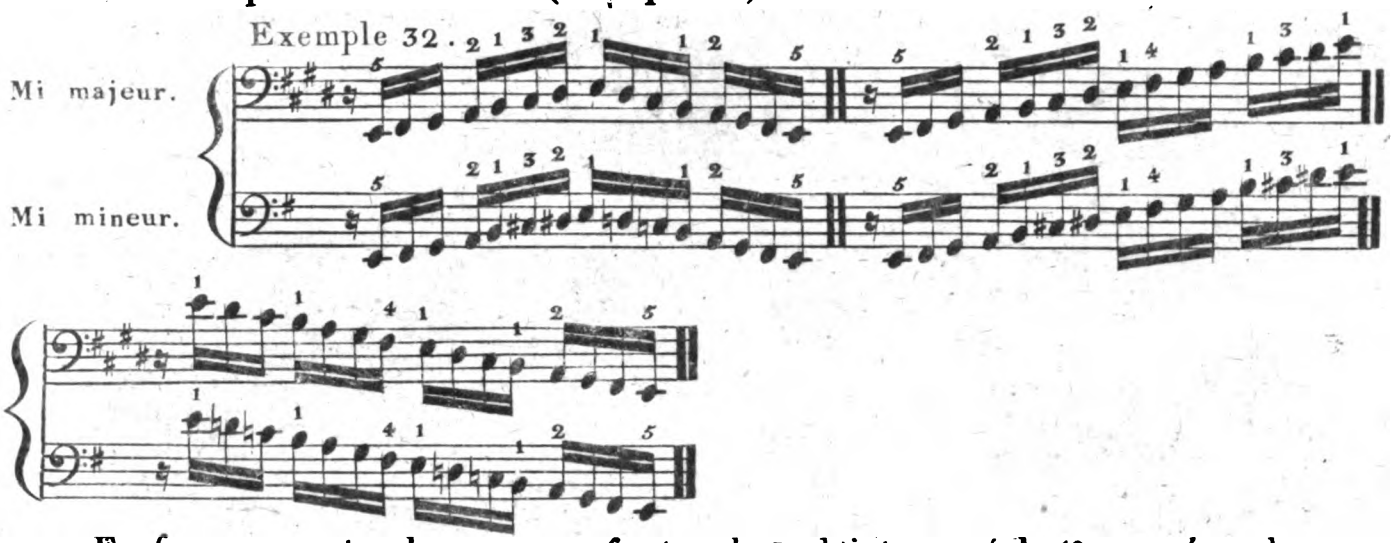
La majeur.

La mineur.



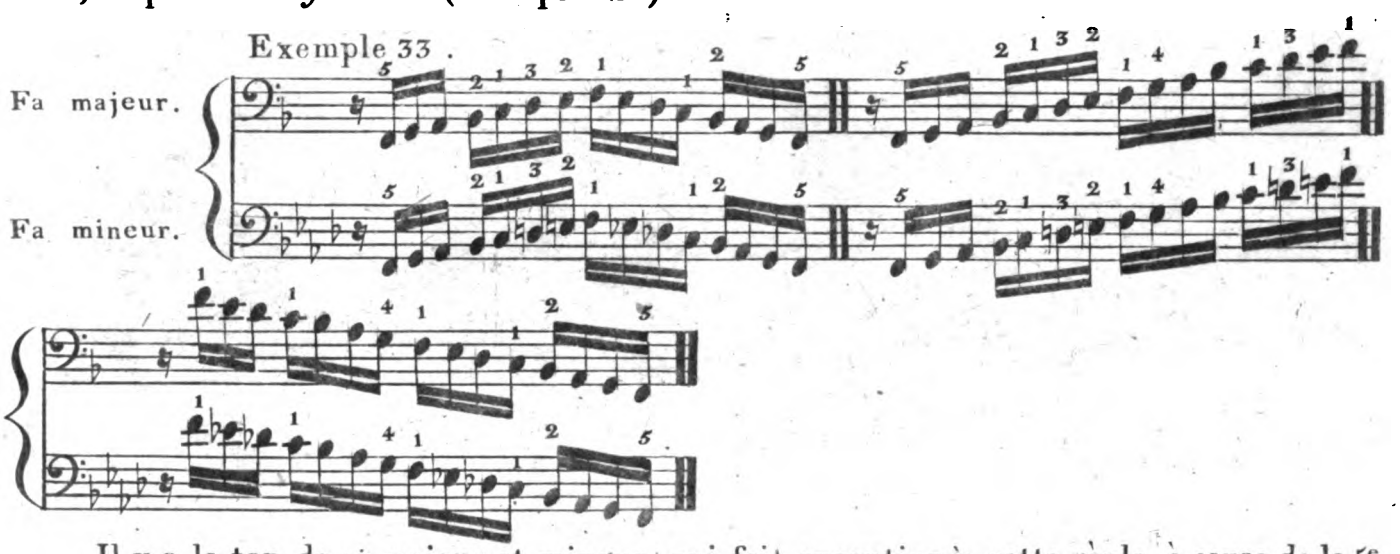
En *mi* pour monter, le pouce sur *mi* et *si*, le 3e doigt sur *ut* et le 4e sur *fa*: en descendant, le pouce sur *mi* et *si*. (exemple 32.)

Exemple 32.



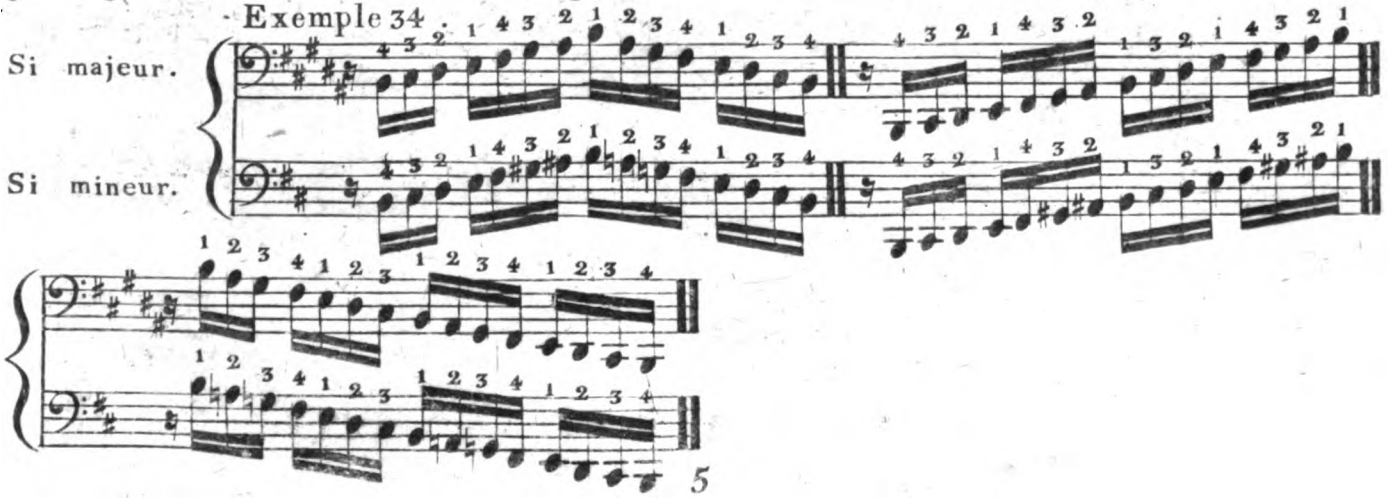
En *fa* pour monter, le pouce sur *fa* et *ut*, le 3e doigt sur *ré*, le 4e sur *sol*; en descendant, le pouce sur *fa* et *ut*. (exemple 33.)

Exemple 33.



Il y a le ton de *si* majeur et mineur qui fait exception à cette règle, à cause de la 5e note du ton qui est un *fa*♯; et comme on ne doit point mettre le pouce sur les touches noires, il s'en suit, qu'on ne peut commencer cette gamme avec le petit doigt, mais avec le 4e Dans cette gamme soit en montant ou en descendant, le pouce ne peut être placé que sur la 1re ou 4e note du ton qui sont *si* et *mi*. (voyez l'exemple 34.)

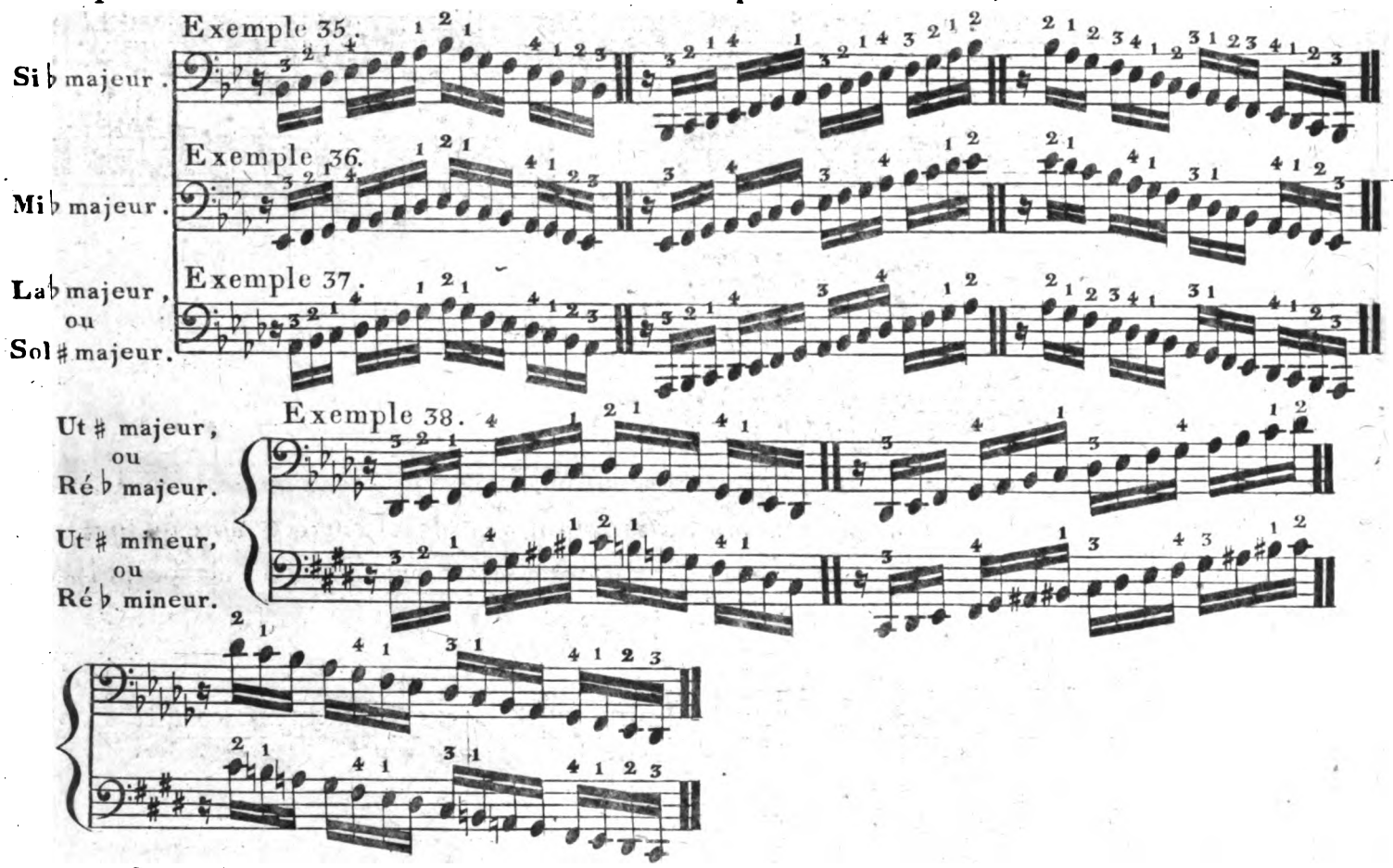
Exemple 34.



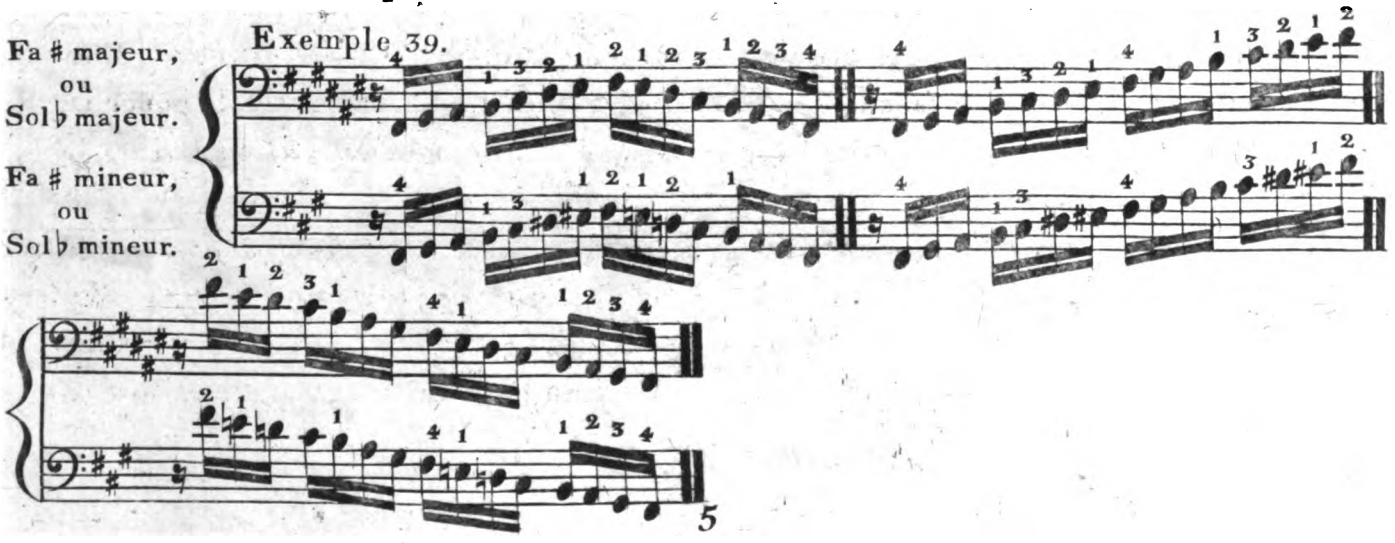
Voici le doigter pour monter et descendre les gammes dans des tons majeurs qui commencent par une touche noire.

Les gammes de *si* bémol majeur, *mi* bémol majeur, *la* bémol majeur ou *sol* dièze majeur, *ré* bémol majeur ou *ut* dièze majeur, ont le même doigter.

En montant, placez le 3e doigt sur la 1re note et passez le 4e par dessus le pouce et finissez la gamme en mettant le 2e doigt sur la note la plus haute: en descendant, mettez le pouce sur la 7e et sur la 3e note du ton. (exemples 35. 36. 37 et 38.)



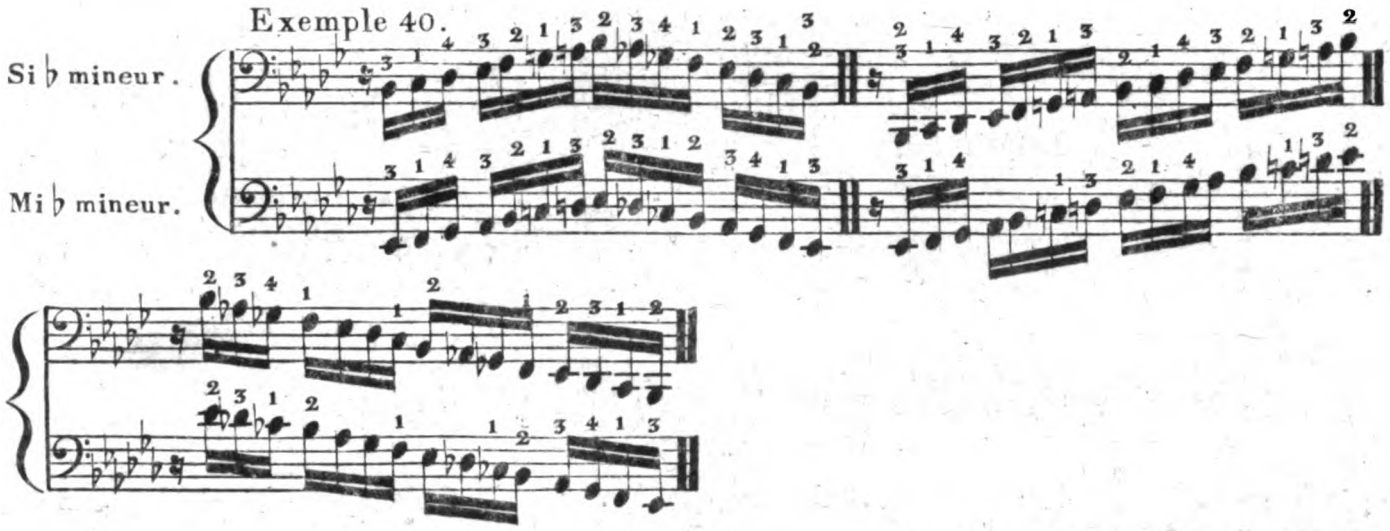
Dans les gammes de *fa* dièze ou *sol* bémol majeur et mineur, mettez le 4e doigt sur la 1re note du ton, le pouce sur les 4e et 7e prenez la plus haute avec le 2e doigt. Il faut se servir du même principe pour descendre, c'est à dire qu'on mettra le pouce sur la 7e et la 4e note du ton. (exemple 39.)



Il reste encore à connoitre les quatre gammes dans les modes mineurs de *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol et *ré* bémol.

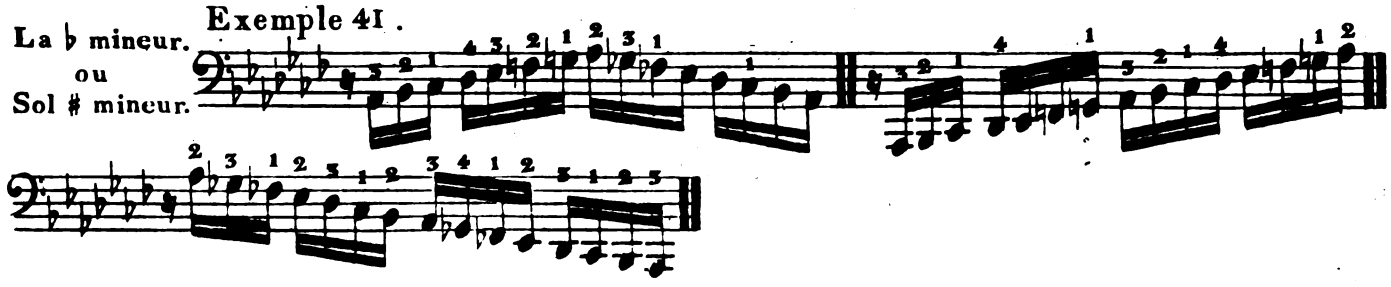
Les gammes de *si* bémol et *mi* bémol mineur ont le même doigter. Il faut placer le pouce sur les *ut* et les *fa* en montant, comme en descendant. On mettra le 2e ou le 3e doigt sur la 1re note, et le 2e sur la note la plus haute. (exemple 40.)

Exemple 40.



Les gammes de *la* bémol ou *sol* dièze mineur et celle d'*ut* dièze ou *ré* bémol mineur se font de cette manière: on placera en montant le 3e doigt sur la 1re note du ton; le pouce sur la 3e et 7e et le 4e doigt sur la 4e note. En descendant, prenez le même principe dont vous vous êtes servi pour leurs majeurs. (exemple 41.)

Exemple 41.



Récapitulation de toutes les Gammes précédentes.

Le pouce de la *main droite* doit toujours se mettre sur la 4e note du ton dans les tons majeurs et mineurs de *ut, sol, ré, la, mi, si*, et le pouce de la *main gauche* sur les 1re et 5e notes du ton dans les tons majeurs et mineurs de *fa, ut, sol, ré, la* et *mi*. Dans les modes majeurs affectés de bémols la *main droite* doit toujours passer le pouce sur les *ut* et les *fa;* et la *main gauche* dans les tons majeurs de *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol et *ré* bémol doit placer le pouce sur la 3e et 7e notes du ton.

L'élève ne doit point entreprendre les gammes, avant qu'il sache parfaitement les principes: c'est le plus sur moyen de parvenir à la perfection du doigter; par cette étude ses mains se familiariseront avec le clavier et se prépareront à acquérir la facilité et la rapidité nécessaire à l'exécution. Lorsqu'il saura bien faire ces gammes des deux mains *séparément*. il les exercera *ensemble*.

En faisant les gammes avec les deux mains on fera bien attention qu'elles aillent parfaitement ensemble. Dans les nuances qu'on donnera du doux au fort, et du fort au doux, on tachera de donner le même dégré de force à tous les doigts, et de ne jamais les tenir sur la touche qu'on vient de frapper.

Il faudra étudier ces gammes, d'abord dans un mouvement lent, qu'on pressera peu à peu, autant que l'agilité des doigts le permettra, jusqu'à ce qu'on parvienne à les faire sans secousses de mains, et sans qu'on entende la séparation des sons ni le changement des doigts.

On éxercera ces gammes avec des nuances, en commençant par le fort et diminuant insensiblement pour finir *pianissimo;* de même en commençant doux et renforçant jusqu'au *fortissimo*, afin d'accoutumer les doigts à la pression plus ou moins forte des touches.

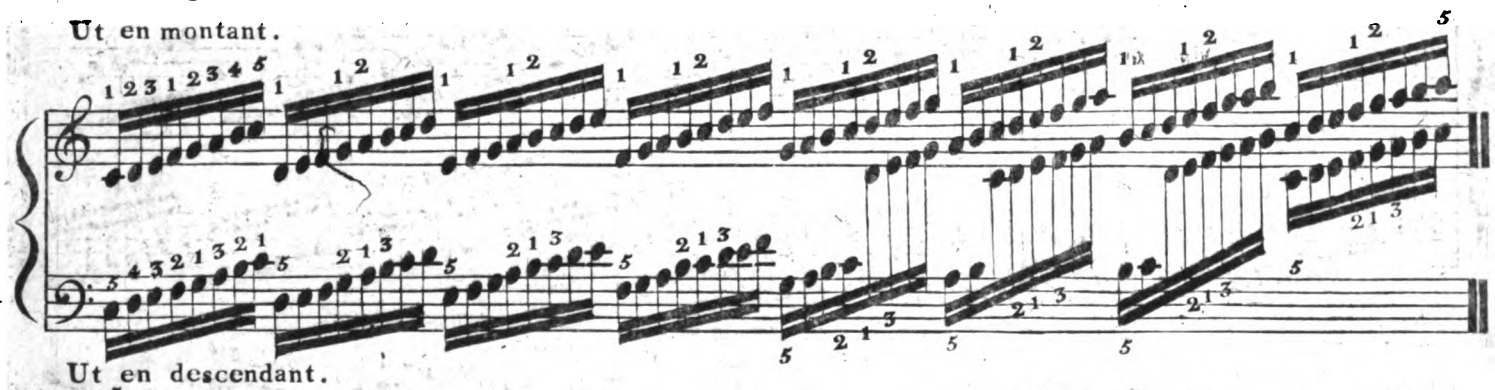
En parcourant les gammes, on verra, que plus on rencontre de dièzes ou de bémols, moins il y a de variations dans le changement des doigts; et dans les tons où il y en a peu, le doigter en éprouve beaucoup plus, parceque les doigts ne sont pas guidés par les dièzes ou bémols. On en tirera la conséquence qu'il est bien plus difficile de trouver un bon doigter en *ut* majeur qu'en *ut* dièze majeur, ou *ré* bémol, parceque le pouce ne peut dans ce dernier ton se mettre que sur deux touches blanches, au lieu qu'en *ut* naturel on est quelquefois obligé, selon la nature du passage, de calculer une longue suite de notes pour trouver le doigter convenable.

Exercice pour accoutumer les deux mains à faire ensemble des roulades dans l'espace d'une octave.

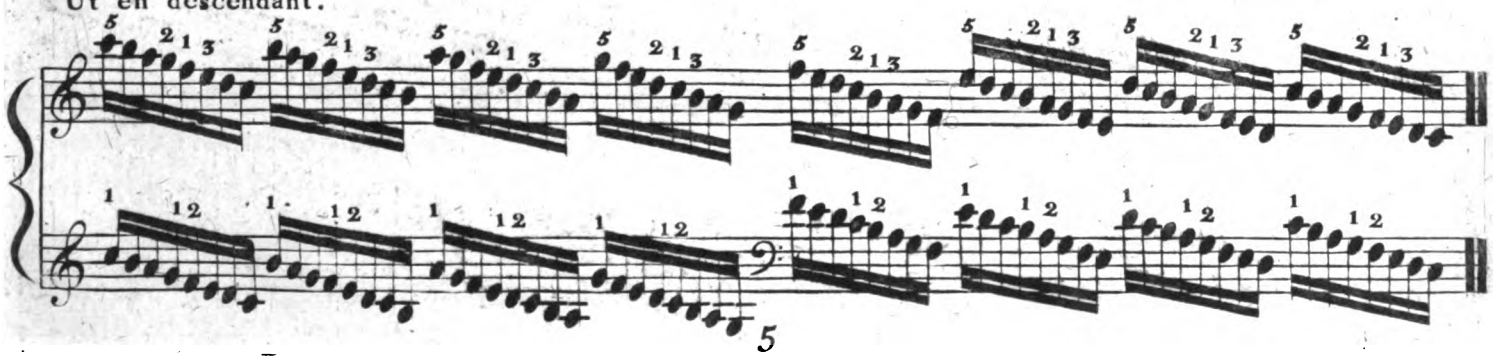
Exemple.

N°. 42

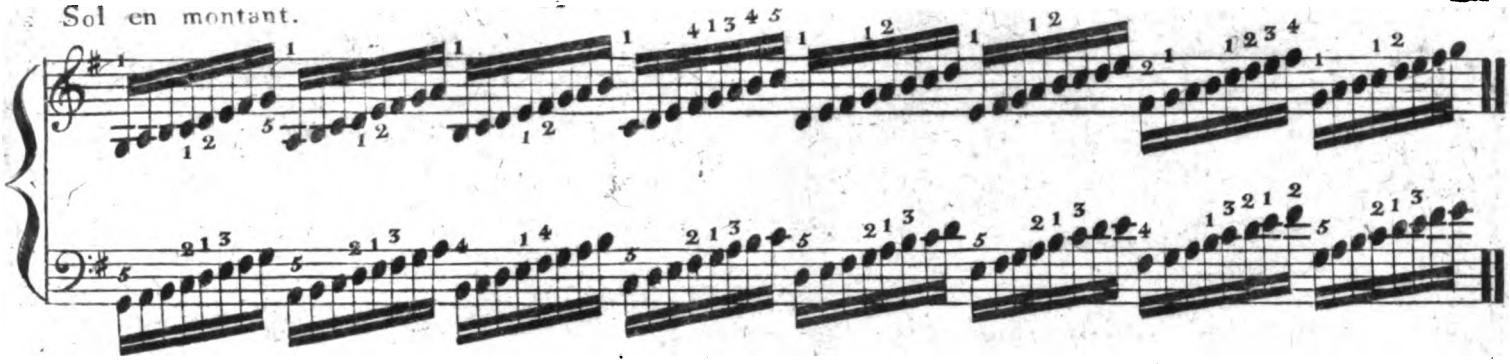
Ut en montant.



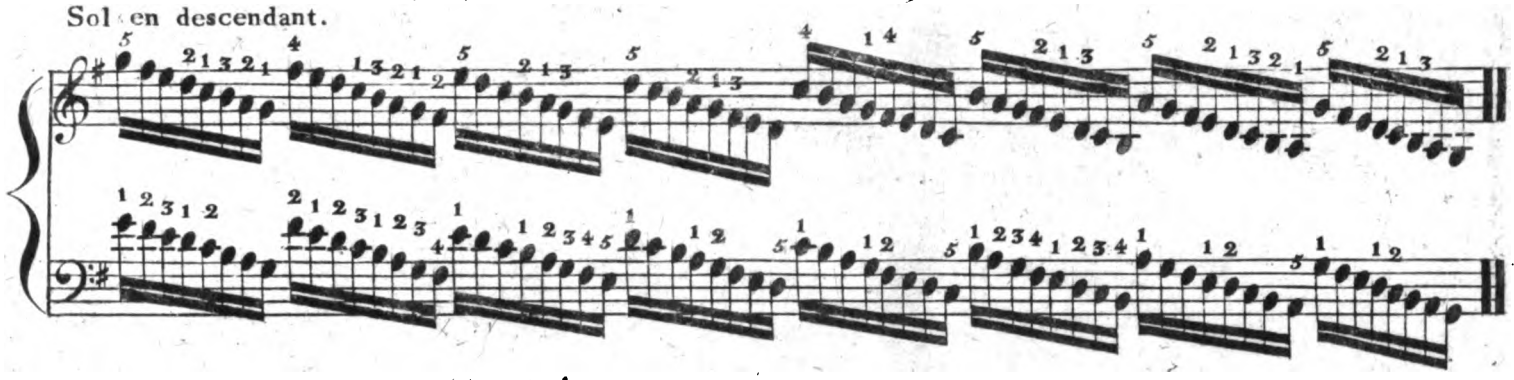
Ut en descendant.



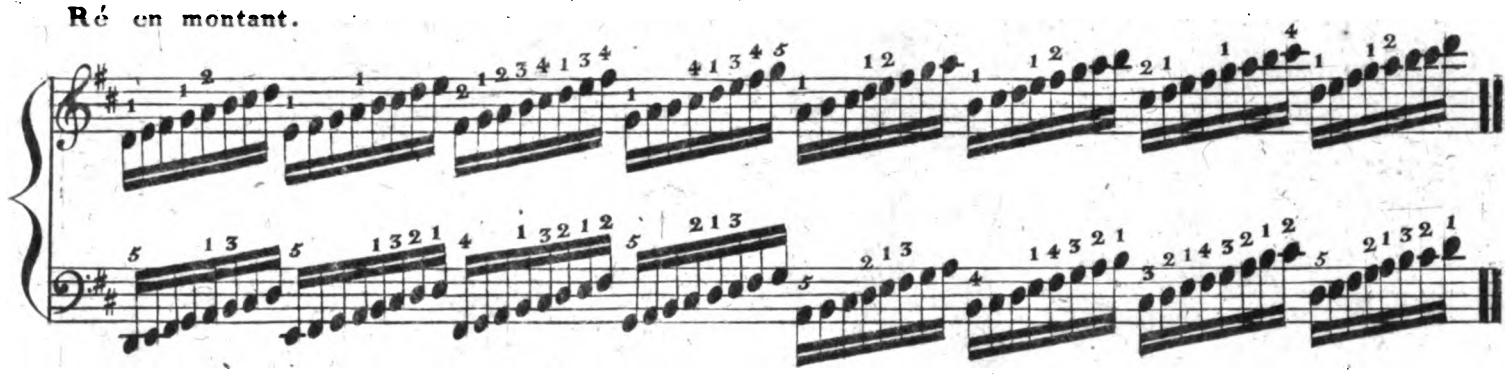
Sol en montant.



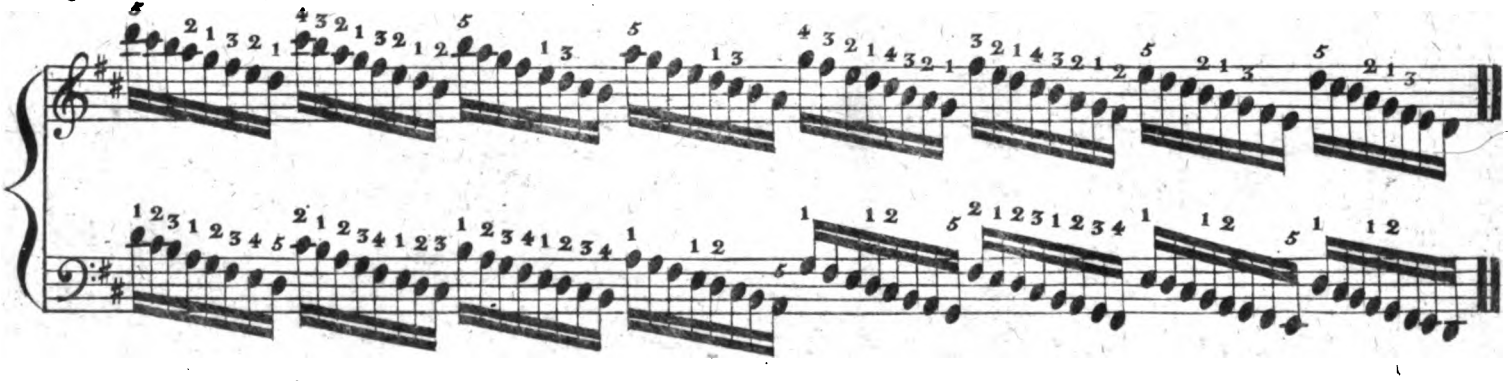
Sol en descendant.



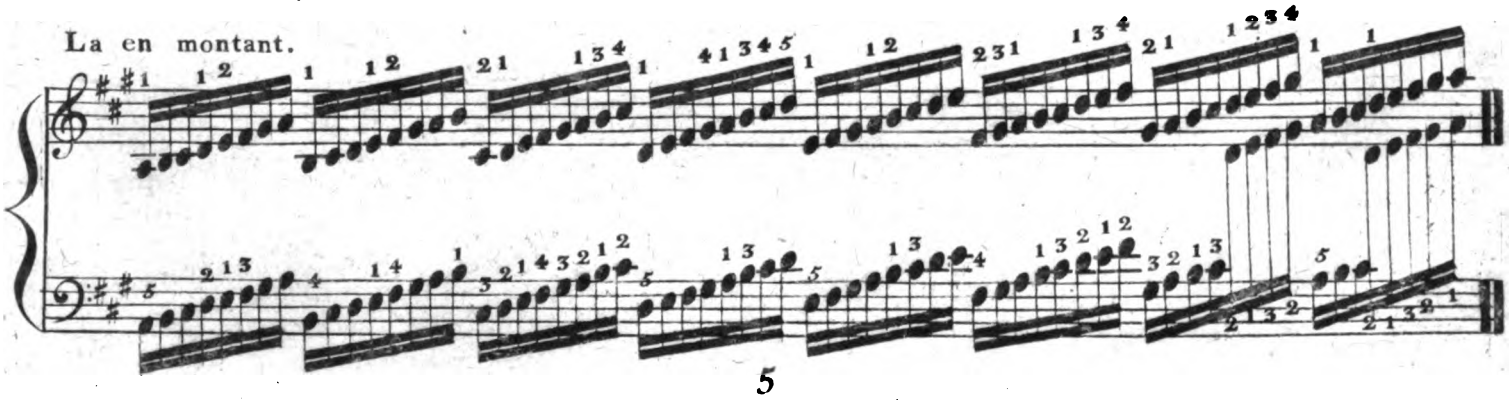
Ré en montant.



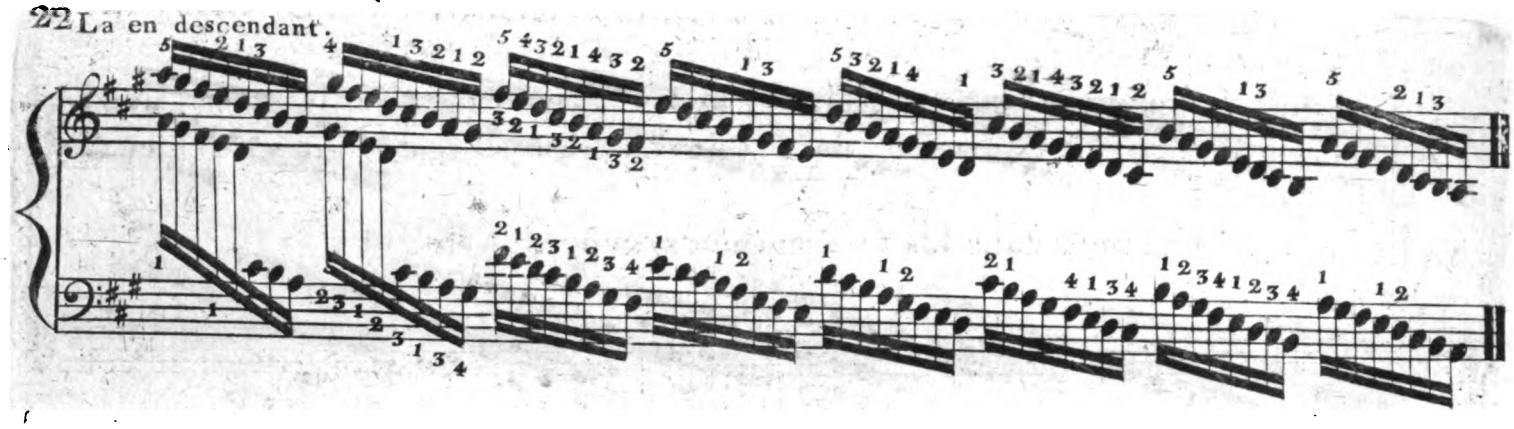
Ré en descendant.



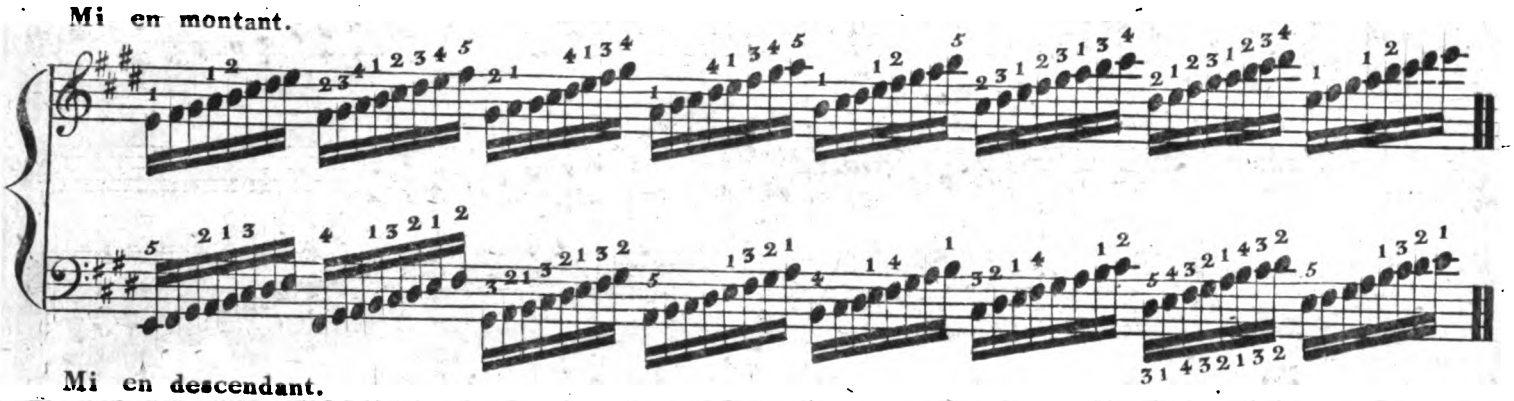
La en montant.



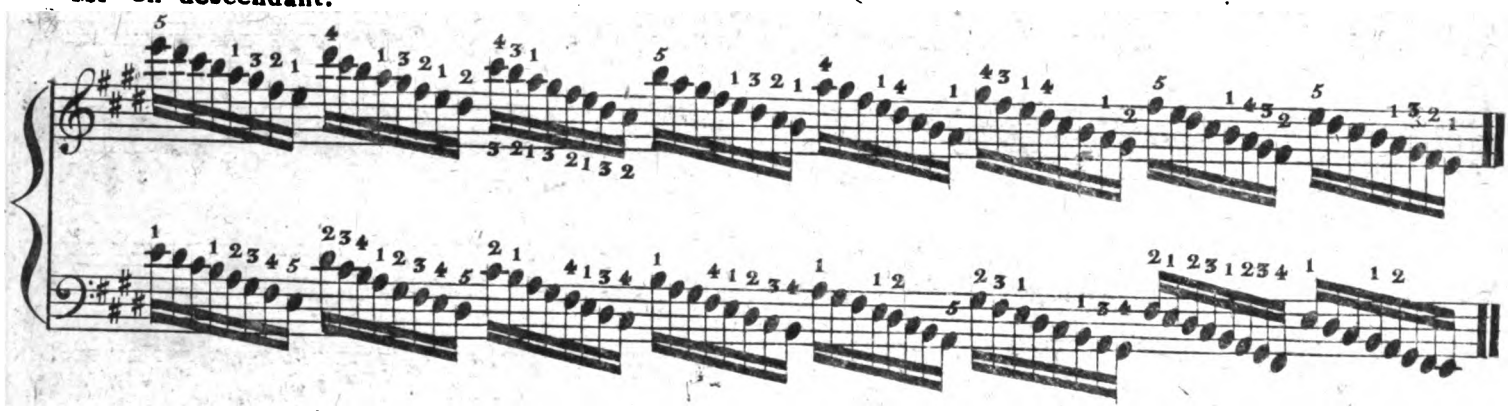
22 La en descendant.



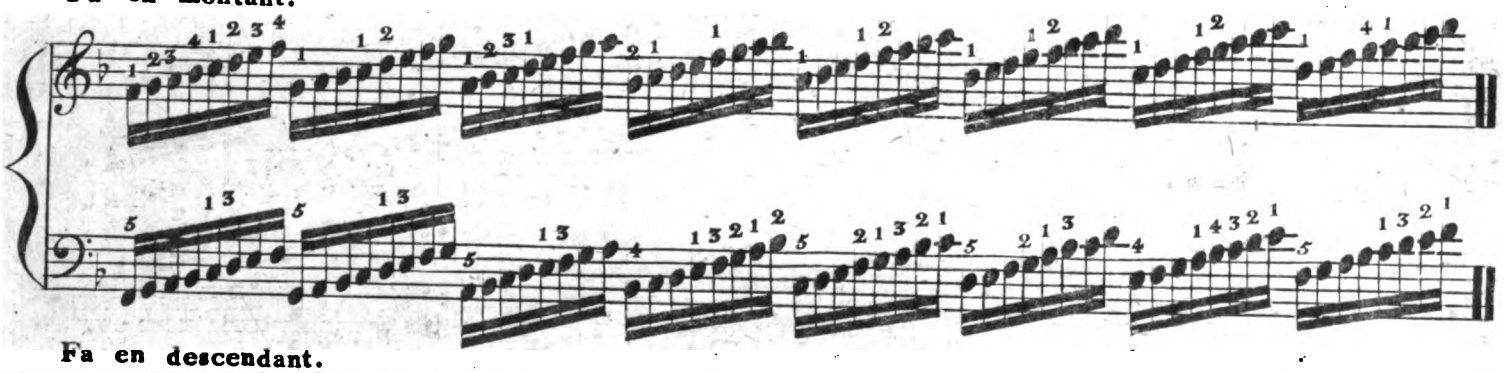
Mi en montant.



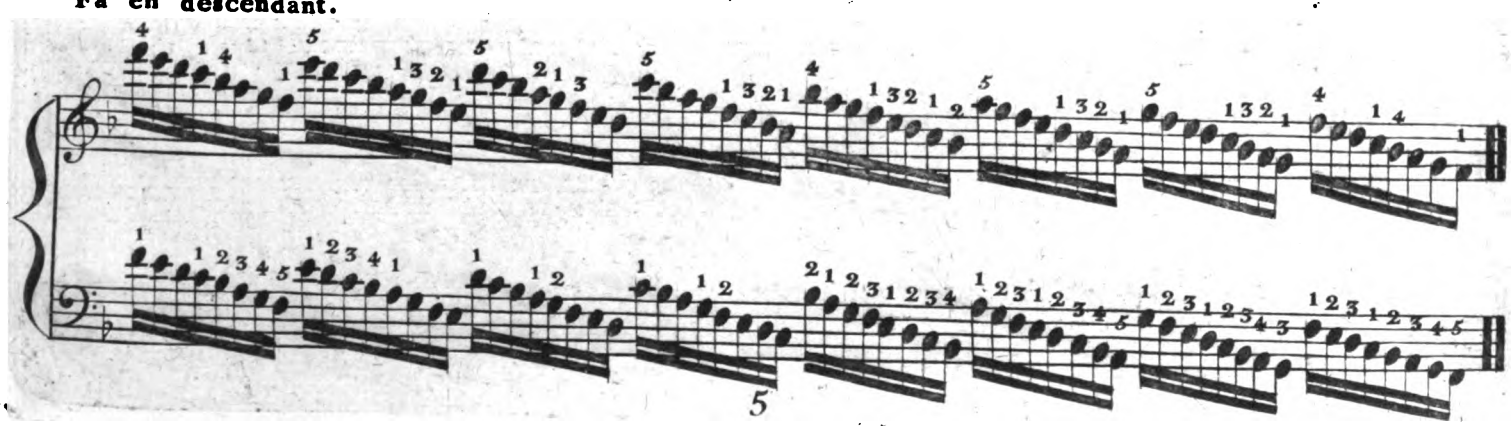
Mi en descendant.



Fa en montant.



Fa en descendant.



NB. On recomande aux élèves l'exercice assidu des Gammes suivantes, comme étant le seul moyen de parvenir à bien doigter, et d'aquérir de la légèreté dans les doigts.

Exercice des Gammes pour parcourir tout le Clavier dans tous les tons usités et non usités pour accoutumer les deux mains à aller bien également ensemble.

Nº 43. Gammes dans les tons majeurs avec des diezes.

en Ut.

main droite.

main gauche.

en Sol.

en Ré.

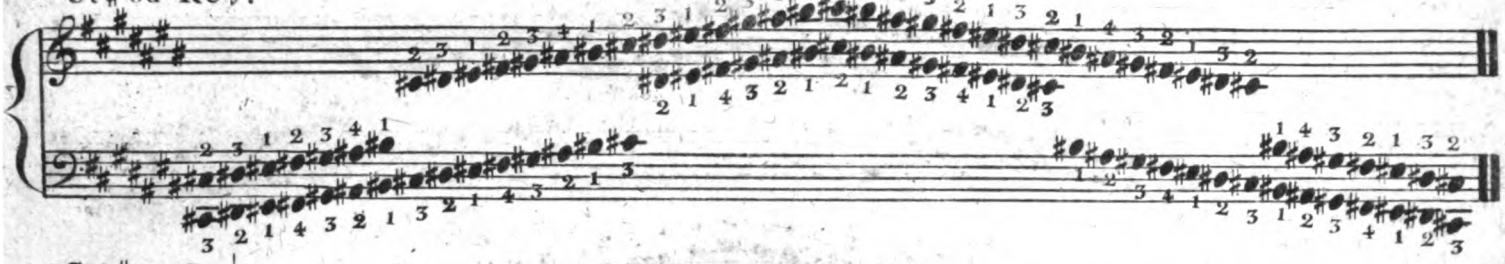
en La.

en Mi.

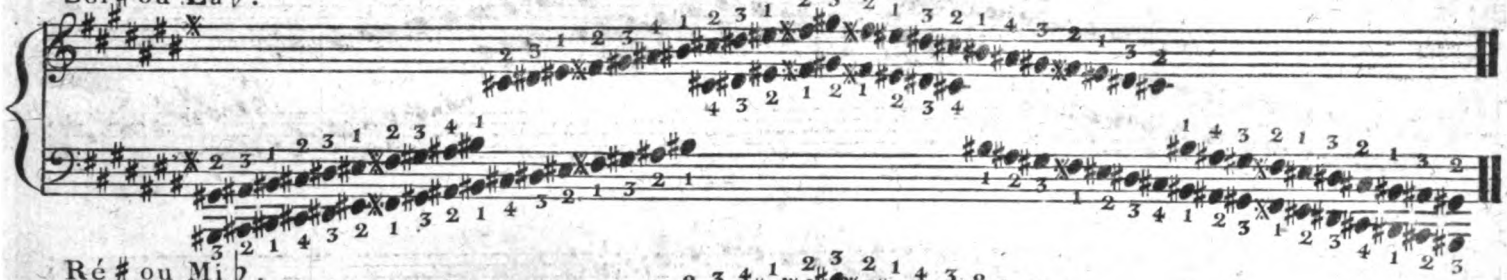
en Si.

en Fa ♯ ou Sol ♭.

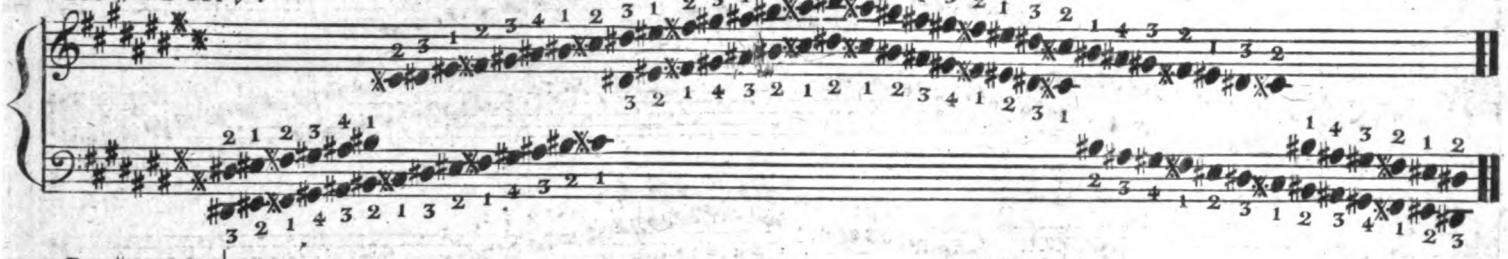
Ut ♯ ou Ré ♭.



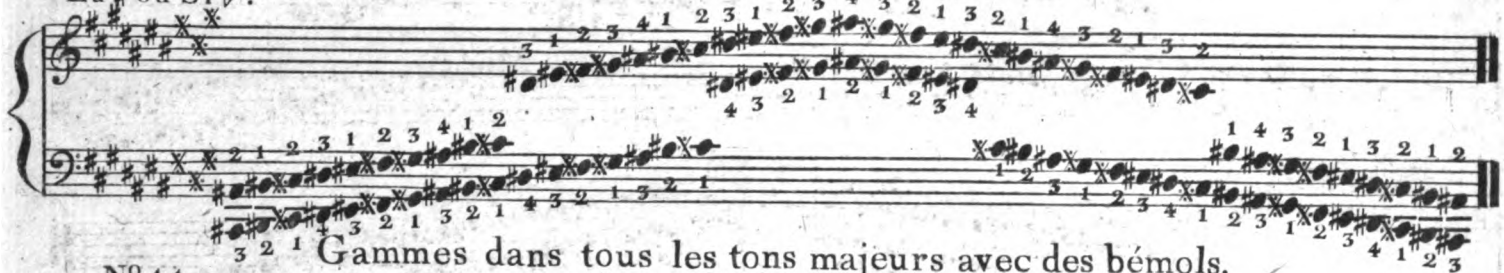
Sol ♯ ou La ♭.



Ré ♯ ou Mi ♭.



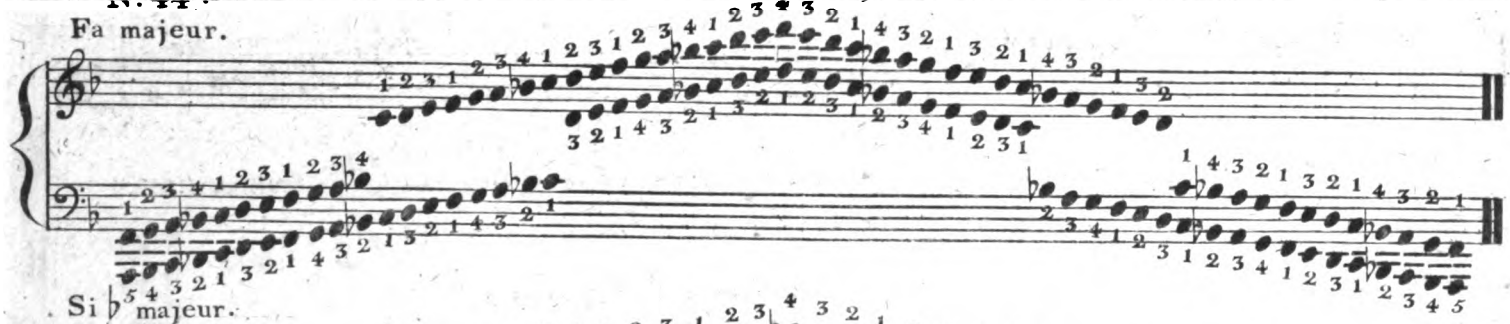
La ♯ ou Si ♭.



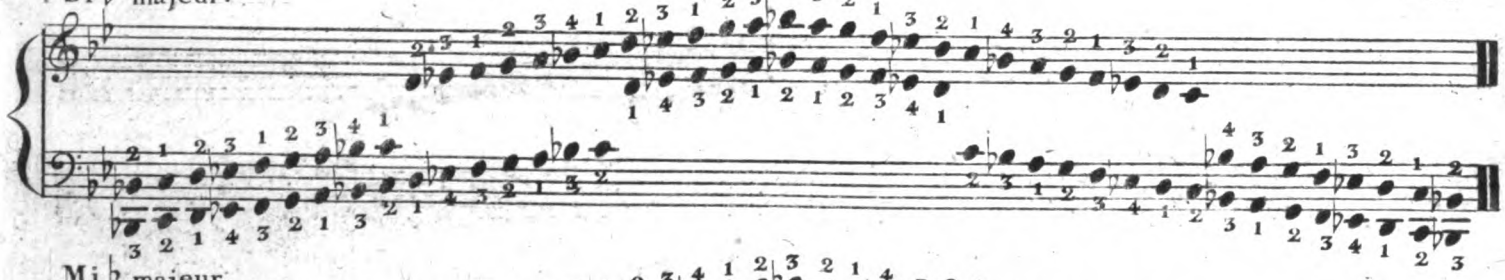
Gammes dans tous les tons majeurs avec des bémols.

N°. 44.

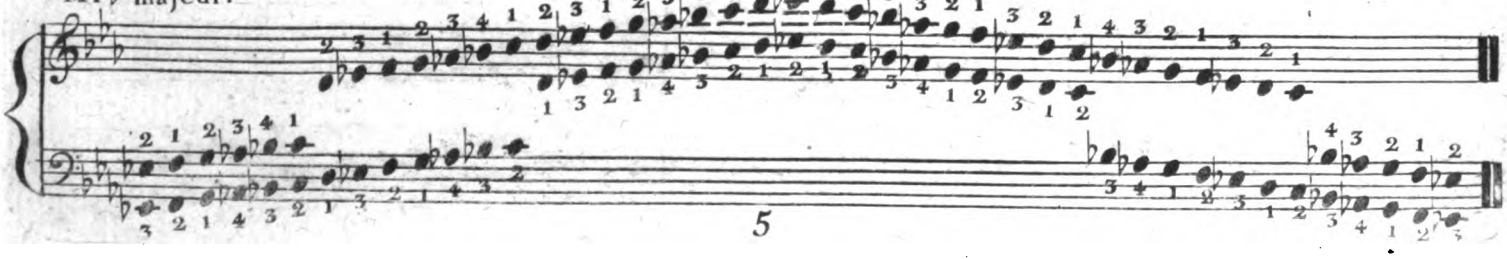
Fa majeur.



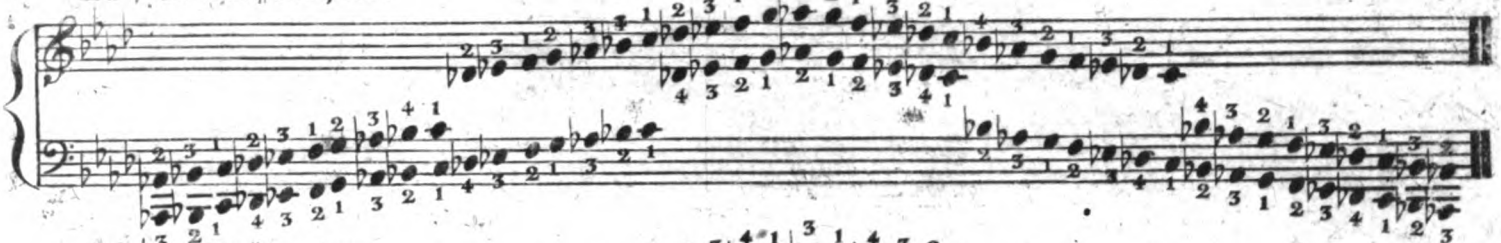
Si ♭ majeur.



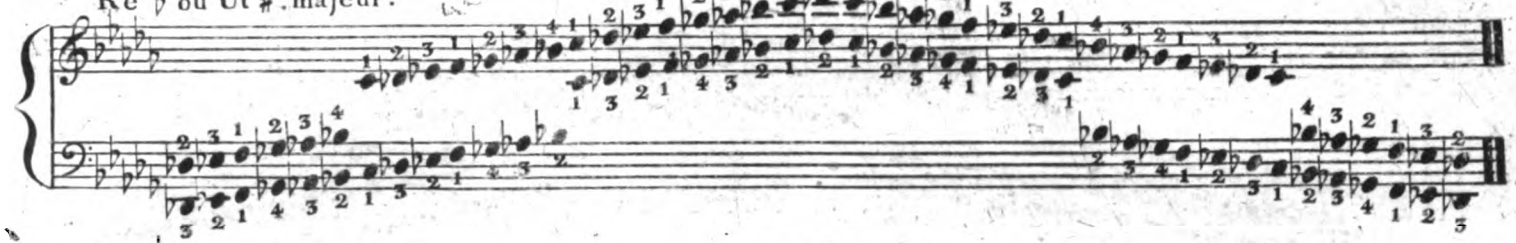
Mi ♭ majeur.



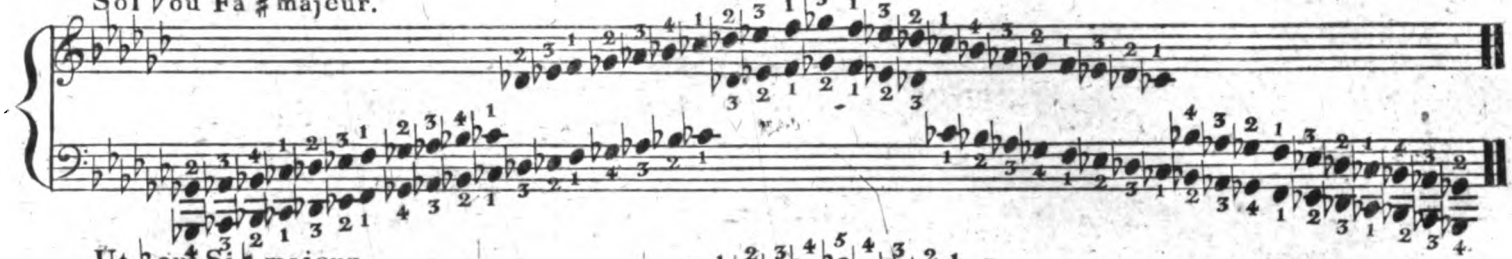
La ♭ ou Sol ♯. majeur.



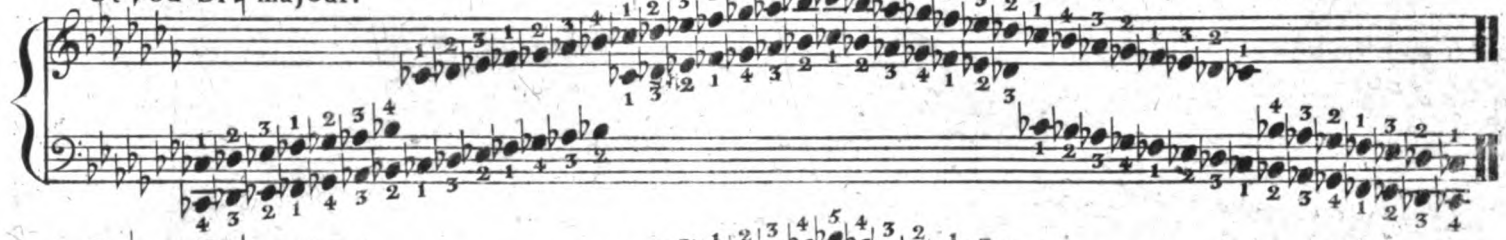
Ré ♭ ou Ut ♯. majeur.



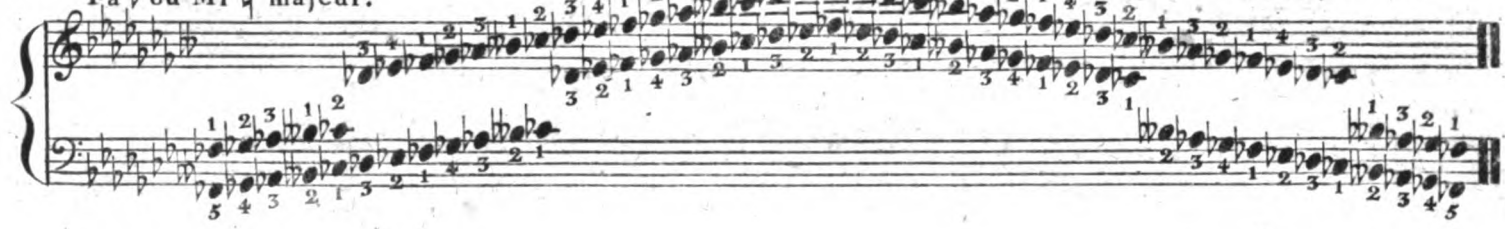
Sol ♭ ou Fa ♯ majeur.



Ut ♭ ou Si ♮ majeur.



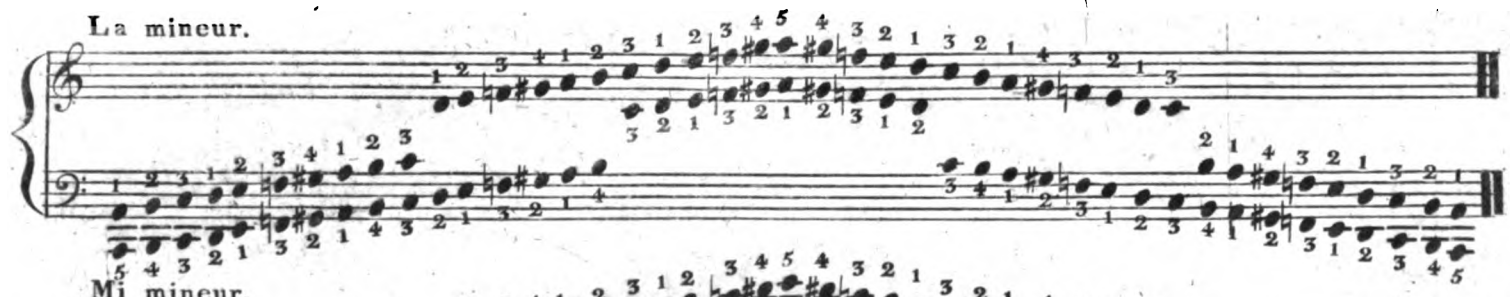
Fa ♭ ou Mi ♮ majeur.



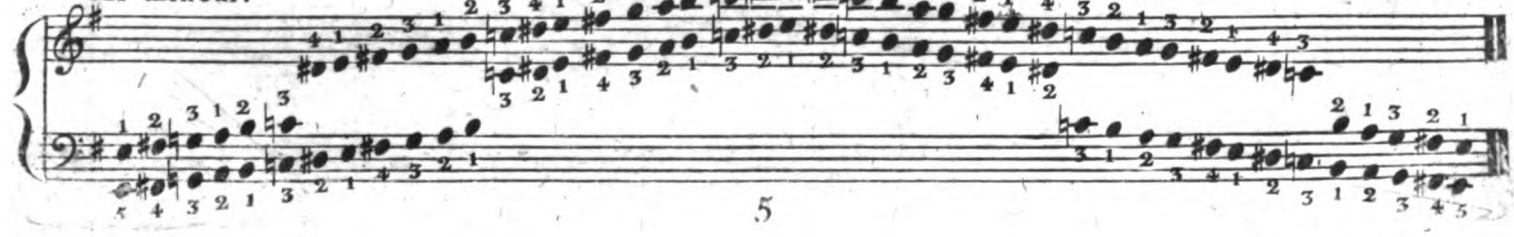
Exercices pour parcourir avec les deux mains ensembles tous les tons mineurs usités, et les non usités.

N° 45. Gammes mineures avec des diezes.

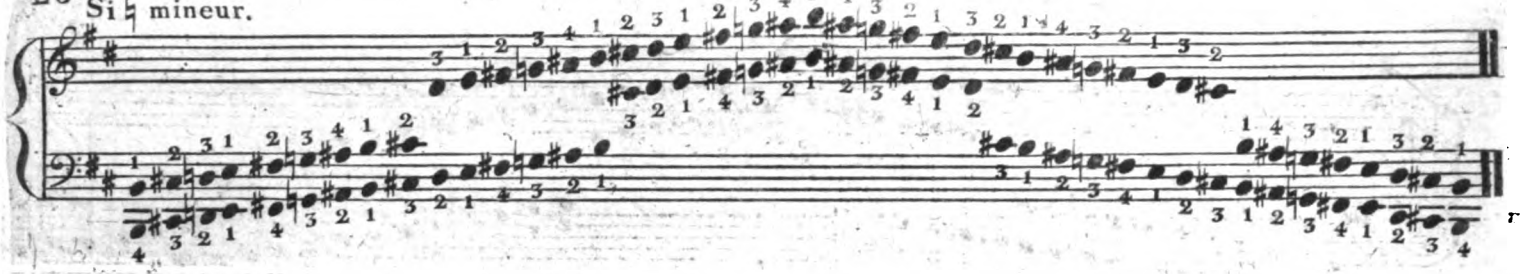
La mineur.



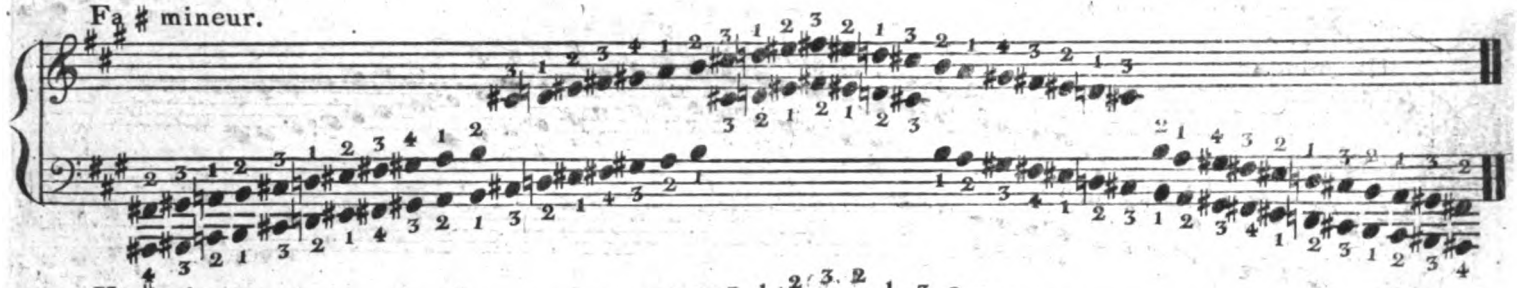
Mi mineur.



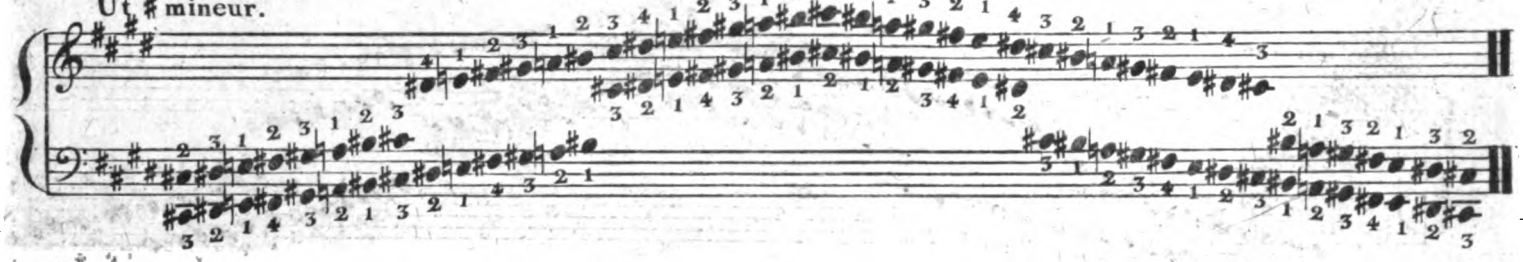
Si ♭ mineur.



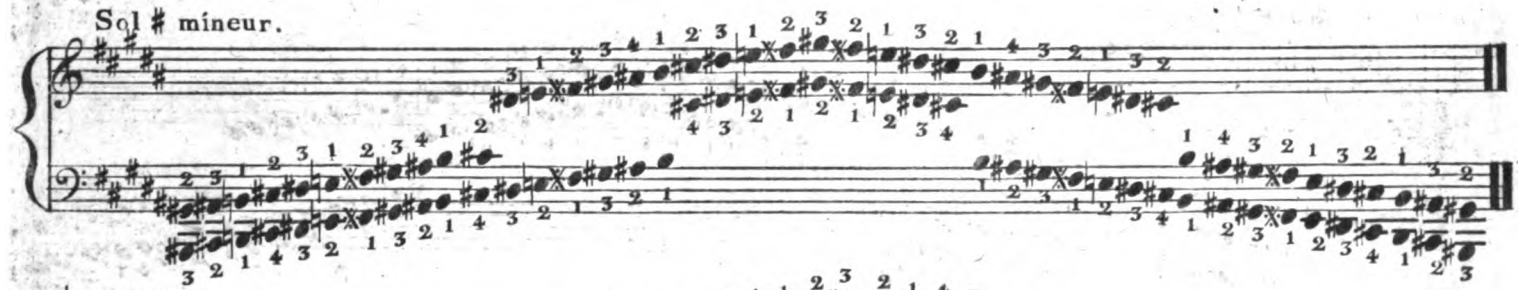
Fa ♯ mineur.



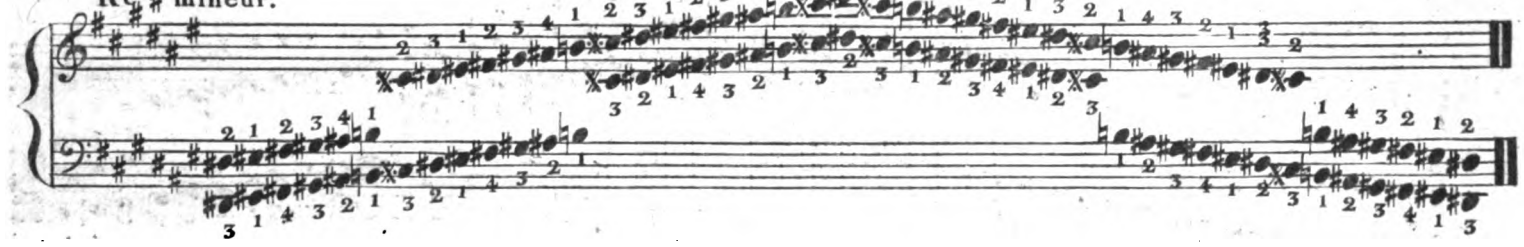
Ut ♯ mineur.



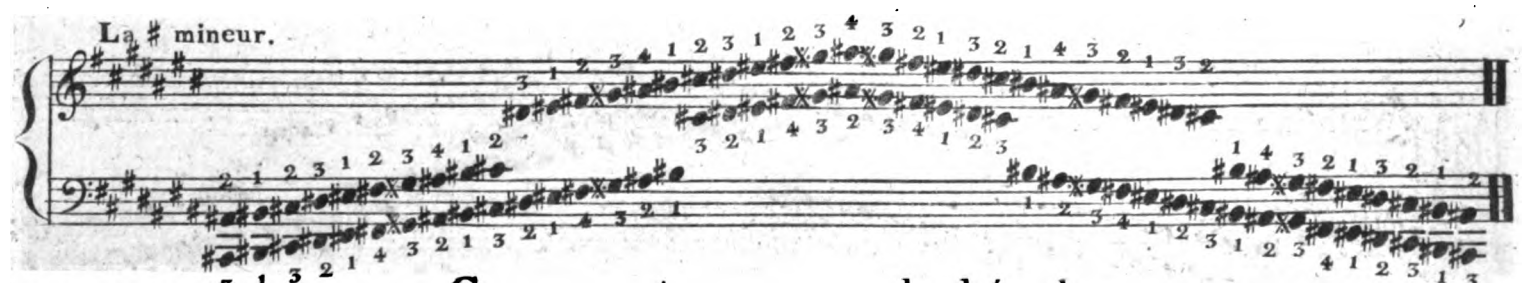
Sol ♯ mineur.



Ré ♯ mineur.



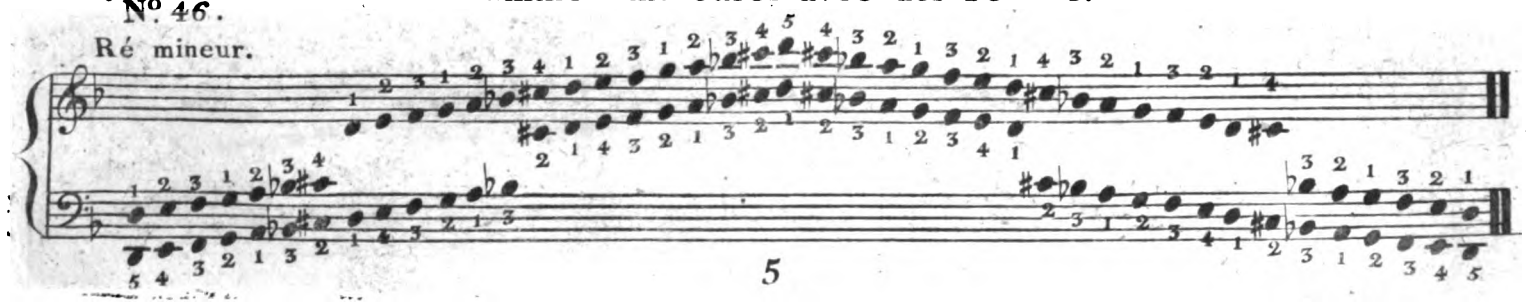
La ♯ mineur.



Gammes mineures avec des bémols.

N° 46.

Ré mineur.



Sol mineur.

Ut mineur.

Fa mineur.

Si ♭ mineur.

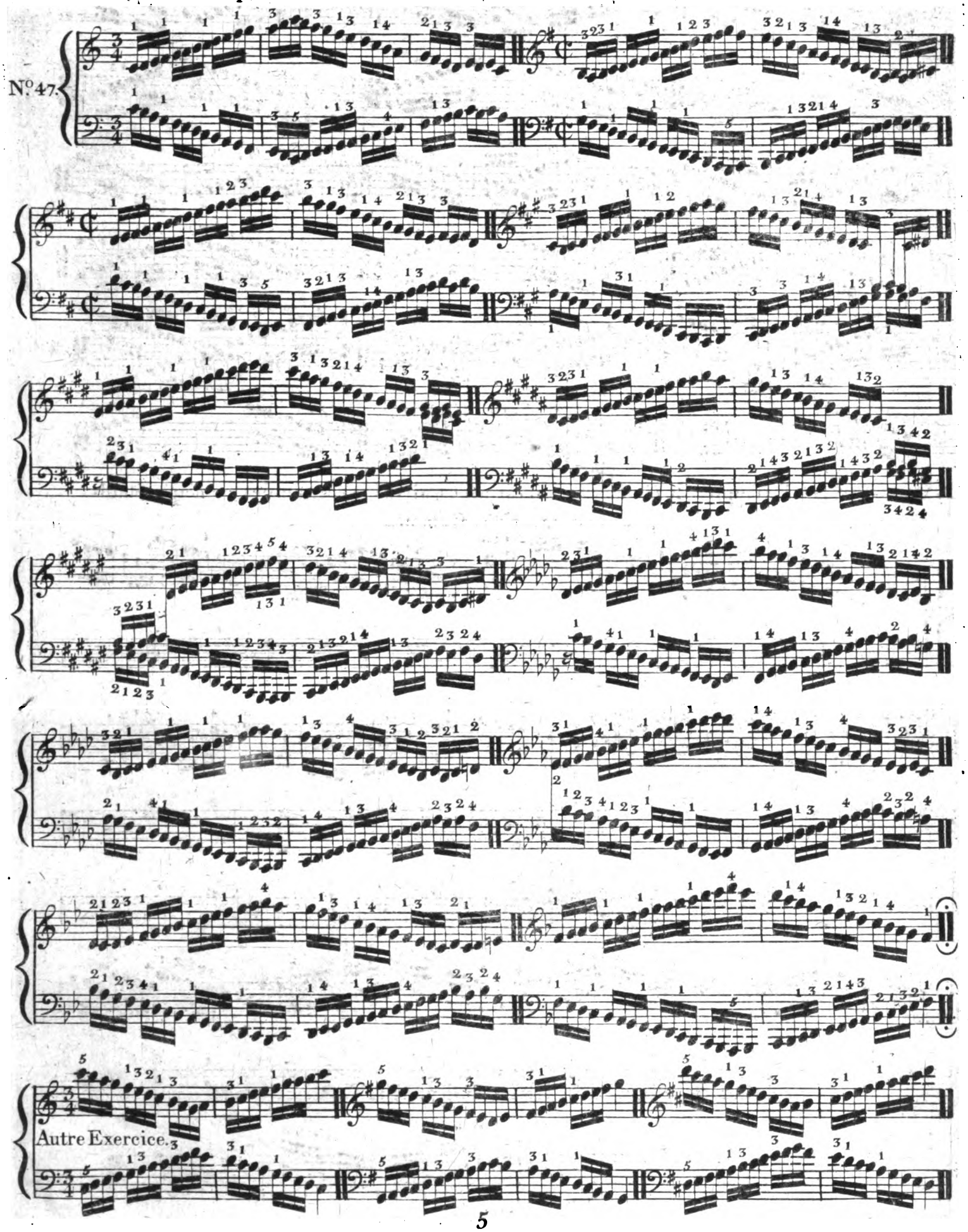
Mi ♭ mineur.

La ♭ mineur.

Ré ♭ mineur.

Exercices pour accoutumer les deux mains à aller en sens contraire.

N.º 47.

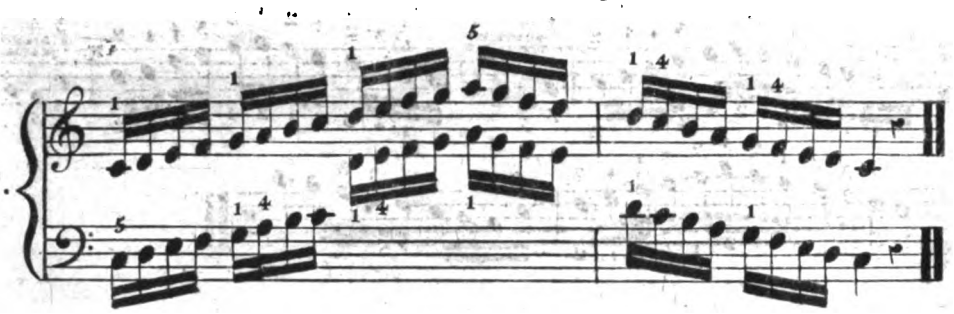


Exercices et Exemples de Gammes ou il est nécessaire de s'écarter des principes établis pour le doigter des Gammes.

N°48

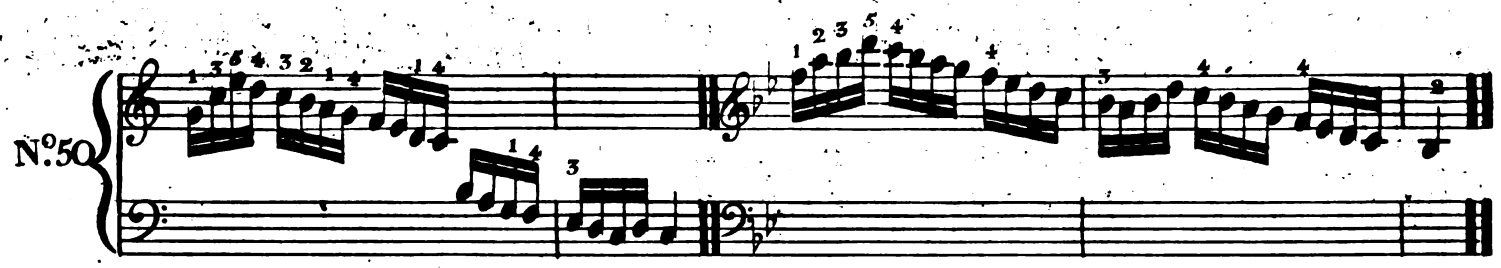
Il faut autant qu'il est possible chercher à doigter de manière que le petit doigt se trouve placé sur la note la plus haute, si cette note n'est pas une touche noire; cette manière de doigter donne beaucoup de grace à la main, et lui évite de faire trop de mouvemens. On observera la même chose dans la main gauche en sens inverse.

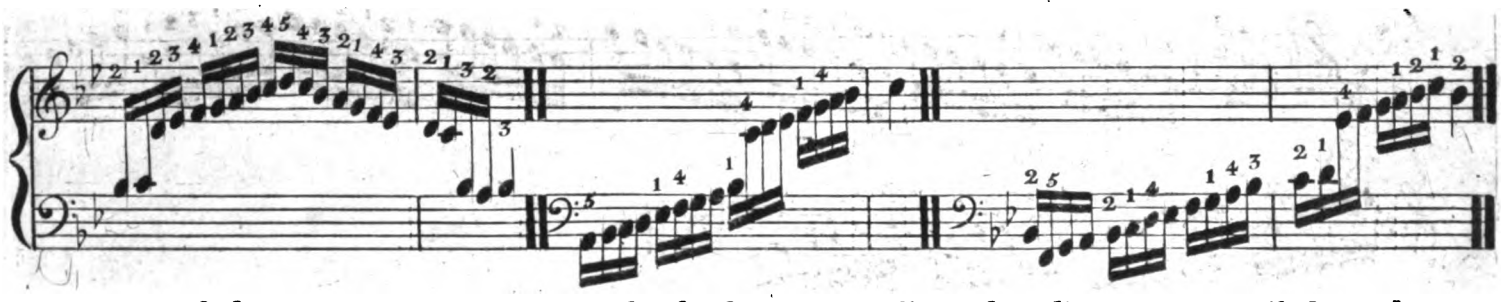
N.° 49.



Toutefois que par la position d'un passage de la main droite on se trouve hors du doigter naturel des gammes indiqué par les règles, il faut toujours mettre le quatriéme doigt après le pouce en descendant jusqu'à ce qu'on retombe dans la position ordinaire. La même règle doit servir pour la main gauche en montant.

N.°50

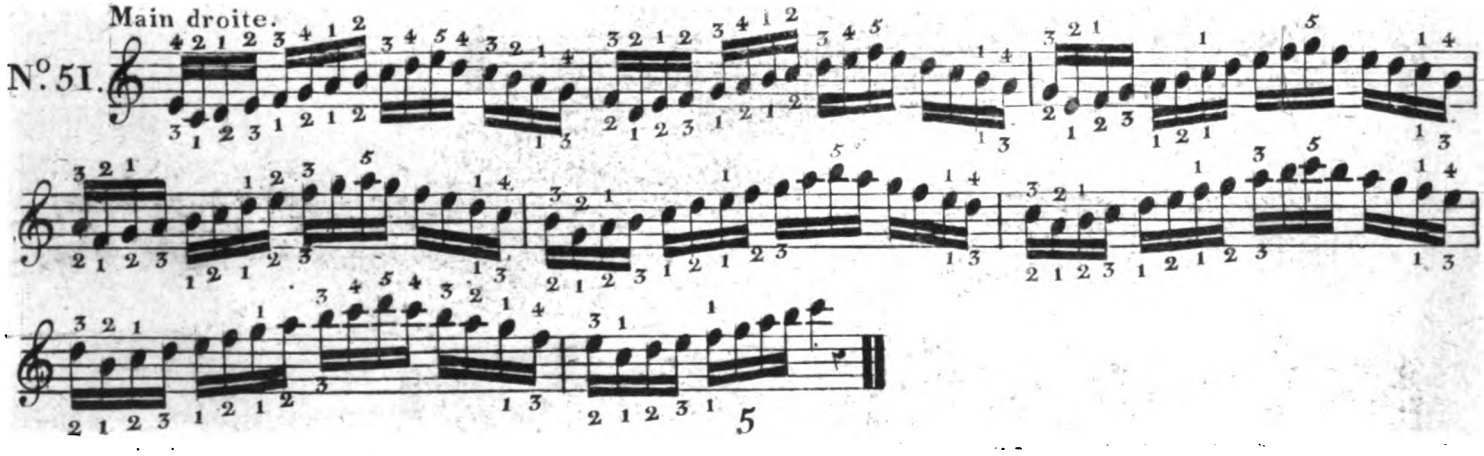




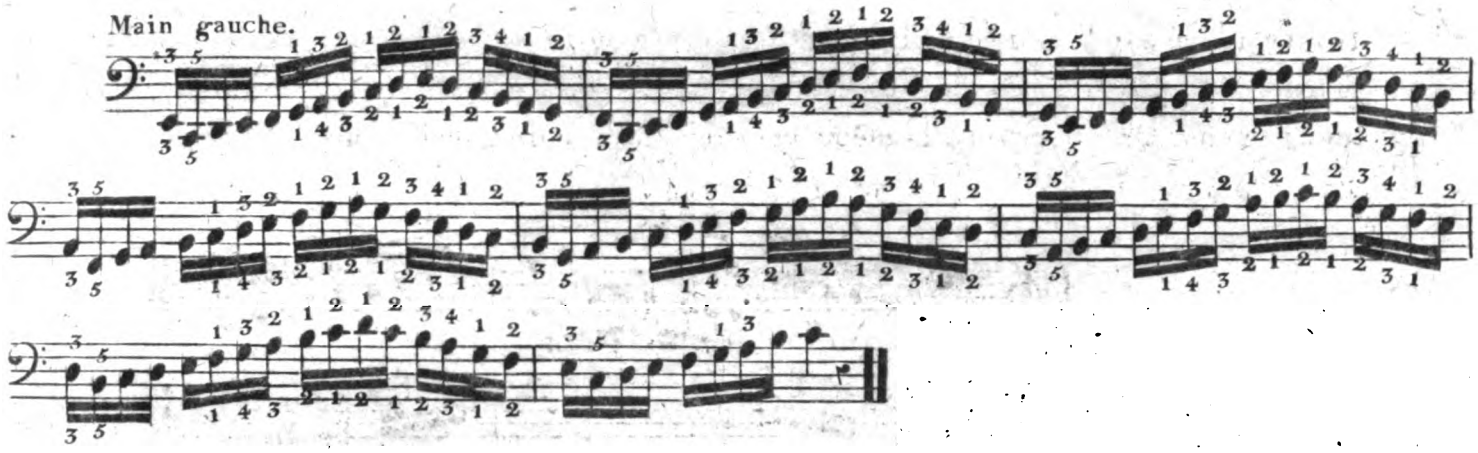
Quand dans un passage on excede de deux notes l'étendue d'une octave il faut alors changer l'ordre des règles du doigter des gammes, et faire toujours de manière que la note la plus haute se fasse avec le petit doigt de la main droite, et de meme en sens inverse de la main gauche. Voyez l'Exemple ci-après avec deux manières de le doigter.

N.°51.

Main droite.



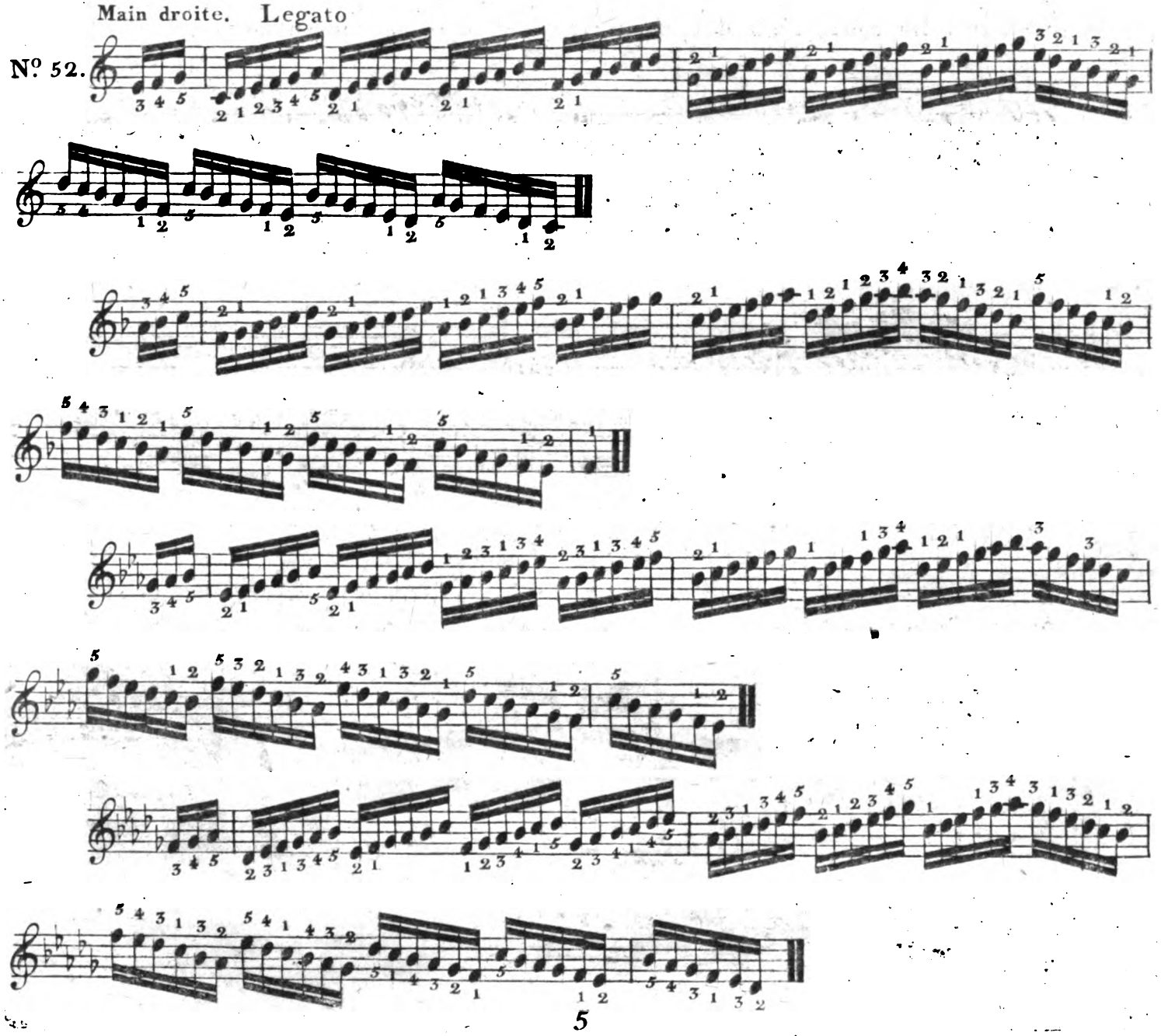
Main gauche.



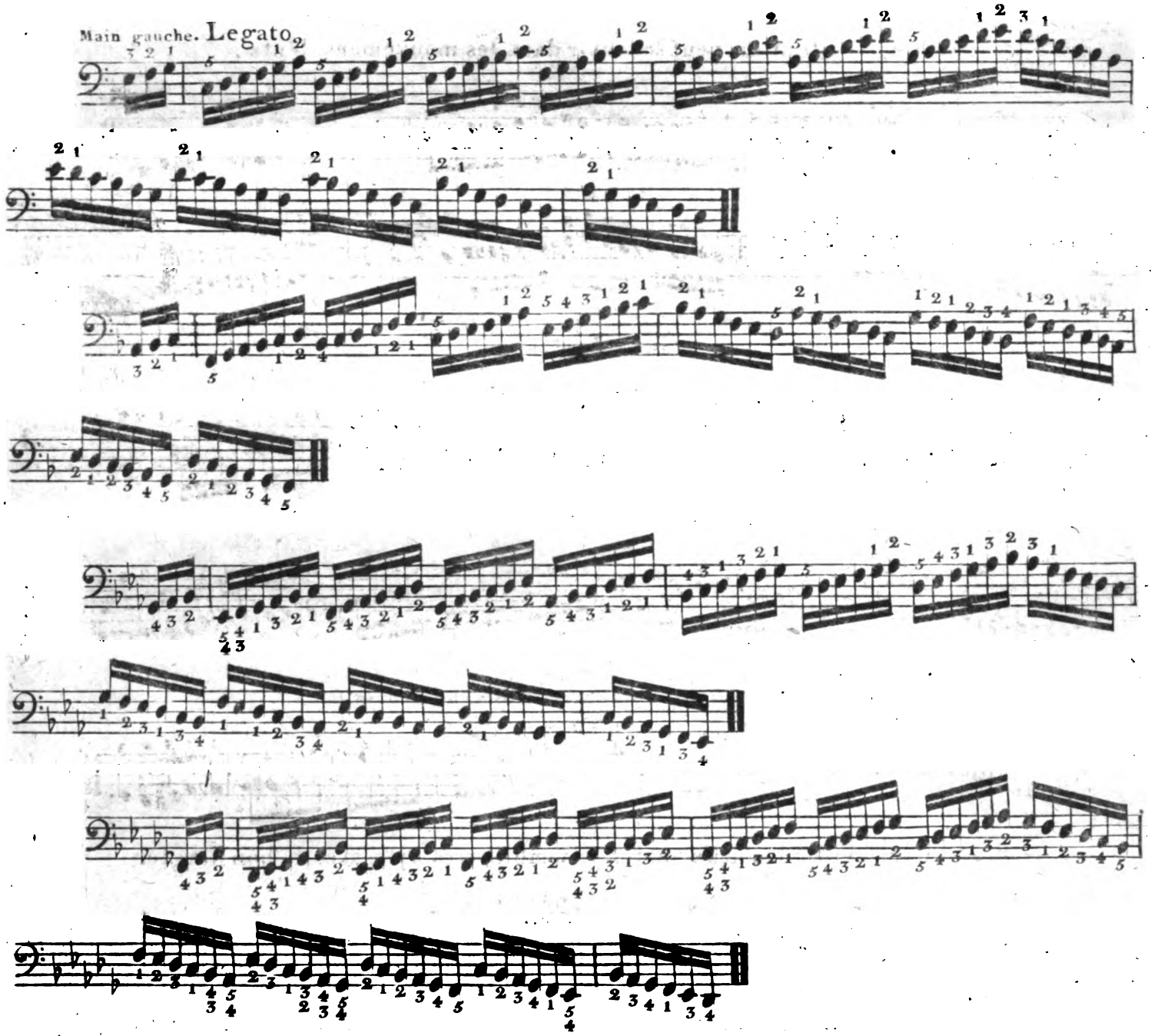
Exemple dans lequel on ne peut pas toujours employer le pouce sur la note la plus basse de la main droite.

Main droite. Legato

N° 52.



Main gauche. Legato.

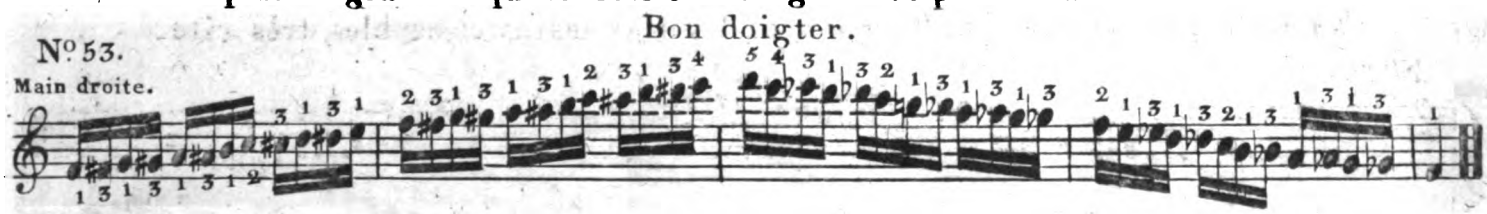


Différens doigtés pour les Gammes en demi-tons ou GAMMESCHROMATIQUES. On doit se servir de préférence de celui qui se fait avec le pouce et le troisiéme doigt, parceque la main a plus de grace et que le troisiéme doigt donne plus de facilité et de force.

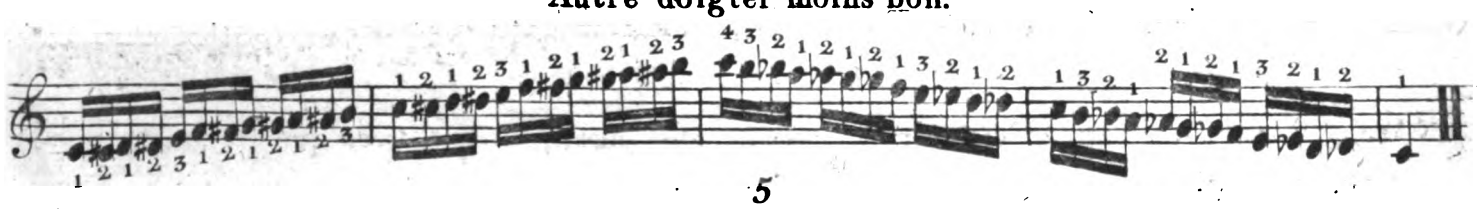
Bon doigter.

N° 53.

Main droite.

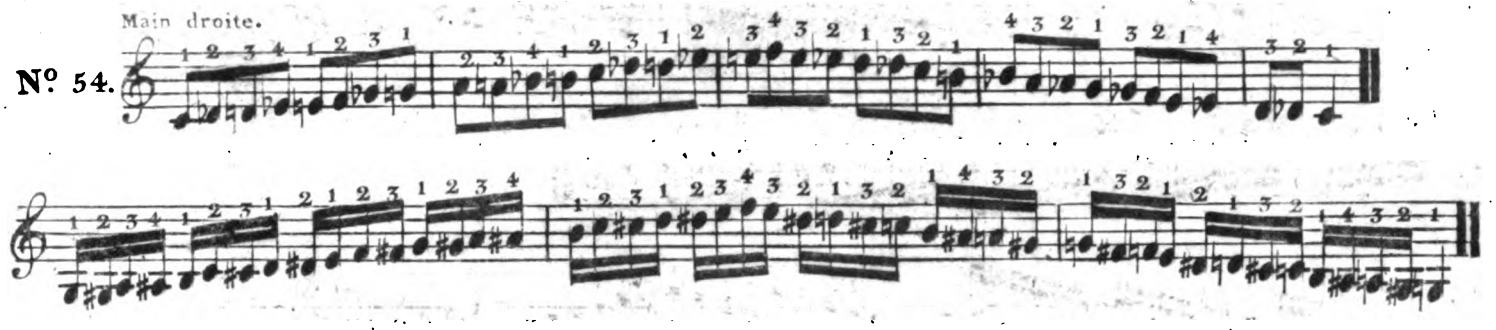


Autre doigter moins bon.

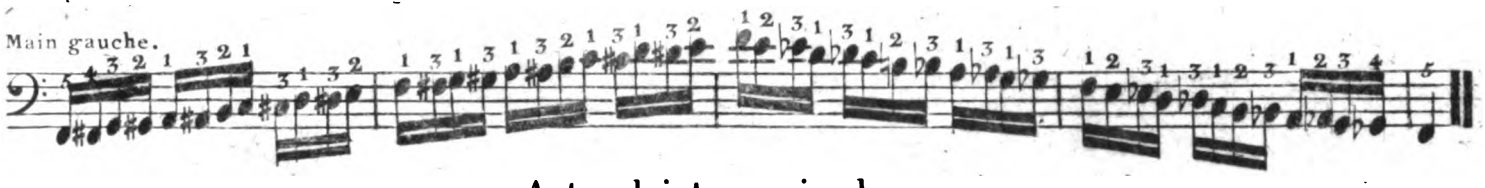


Doigter dont on peut se servir dans les mouvemens lents.

Nº 54.



Bon doigter.

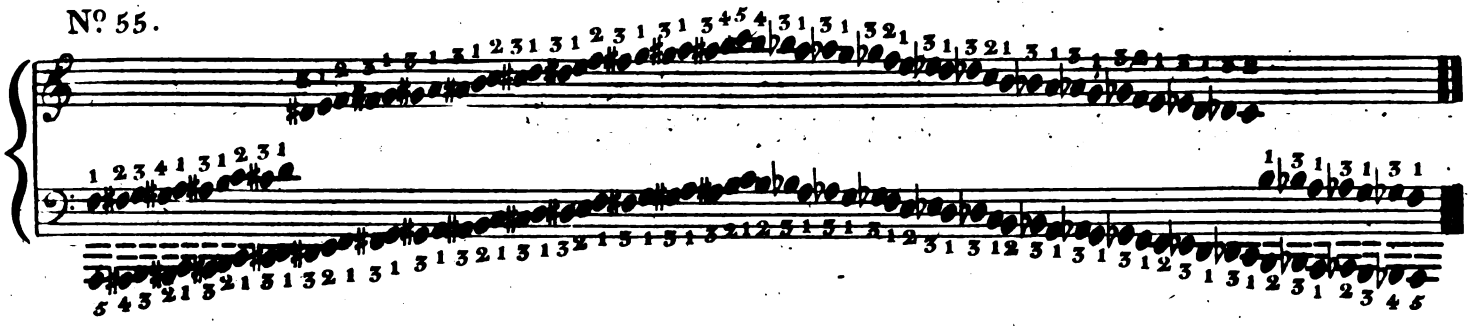


Autre doigter moins bon.

Autre doigter bon dans les mouvemens lents.

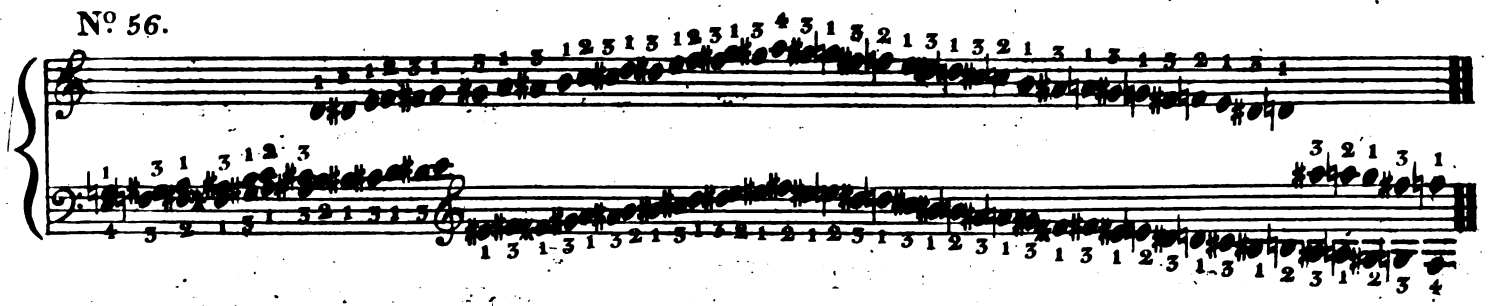
Gamme pour exercer les deux mains ensemble, très vite, avec le bon doigter.

Nº 55.



Exercice pour monter par Tierce avec les deux mains ensembles, très vite.

Nº 56.



Nota. On ne peut jamais monter la gamme chromatique en tierces que par tierces mineures.

ARTICLE CINQ.

PRINCIPES DU DOIGTER, EN GÉNÉRAL.

La multiplicité des traits qu'on est obligé d'exécuter sur le PIANO a longtems fait croire à l'impossibilité de pouvoir donner des principes invariables pour le doigter de cet instrument; cependant, aidé des recherches et de l'expérience des meilleurs maitres, on y est parvenu.

Sans cette unité de principes; il seroit impossible de bien enseigner et de bien exécuter; c'est elle qui a formé les meilleurs élèves; les moyens peuvent différer, mais ils doivent tous se rattacher aux règles fondamentales consacrées par les plus habiles artistes. On se trompe lorsqu'on dit que ces maitres ont chacun un doigter particulier, celui qui enseigne à son élève le moyen de rendre avec facilité et netteté tous les passages, traits ou chants, qui lui fait conserver en même temps la grace de la main et la position convenable des doigts, possède les vrais principes du doigter; parceque, sans dévier de ces principes, un passage peut être doigté de différentes manières.

Il faut s'attacher principalement à faire de l'effet et à rendre les traits d'exécution ou de chant selon l'intention de l'auteur, sans nuire à la position de la main ni à la facilité que les doigts doivent toujours conserver.

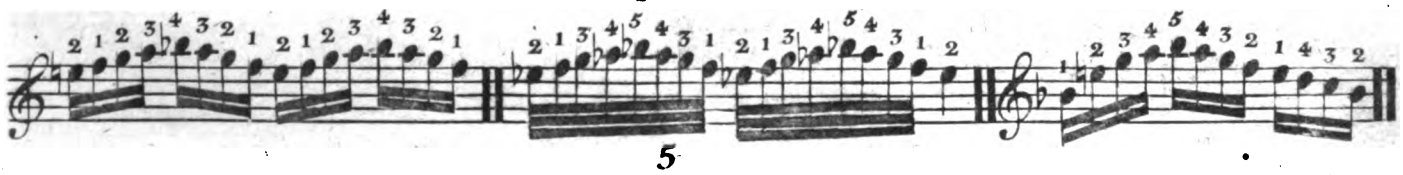
Le mauvais doigter se reconnoit aux mouvemens multipliés des mains, à la mauvaise grace de l'exécution suite ordinaire des principes vicieux, le jeu est dur, sautillant; la position des doigts est gênée et un morceau d'une exécution facile a l'air d'un tour de force. Il n'en est pas de même de l'élève qui suit une bonne méthode, il touche les morceaux les plus difficiles avec autant d'aisance, de grace et de légèreté, avec aussi peu de peine que les pièces les plus faciles. La chose à laquelle il faut donc s'attacher pour acquérir tous ces avantages, c'est de bien se pénétrer des règles que nous allons développer pour pouvoir en combiner ensuite l'application dans l'exécution.

Nous répeterons encore ce que nous avons dit au commencement de l'art. 4. que le pouce étant le seul régulateur pour tous les doigters possibles, il faut l'exercer à passer avec facilité sous les autres doigts.

On ne posera jamais le pouce sur les touches noires, parceque cela occasionneroit un mouvement continuel de la main, et nuiroit à l'exécution. Le seul cas où on le puisse, c'est, l'orsqu'il y a beaucoup de dièzes ou bémols à la clef, et que la main se trouvera forcée d'être entièrement placée sur les touches noires, de même on ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire, à moins qu'il n'y en ait 2, 3 ou 4 de suite sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche.

Exemple.

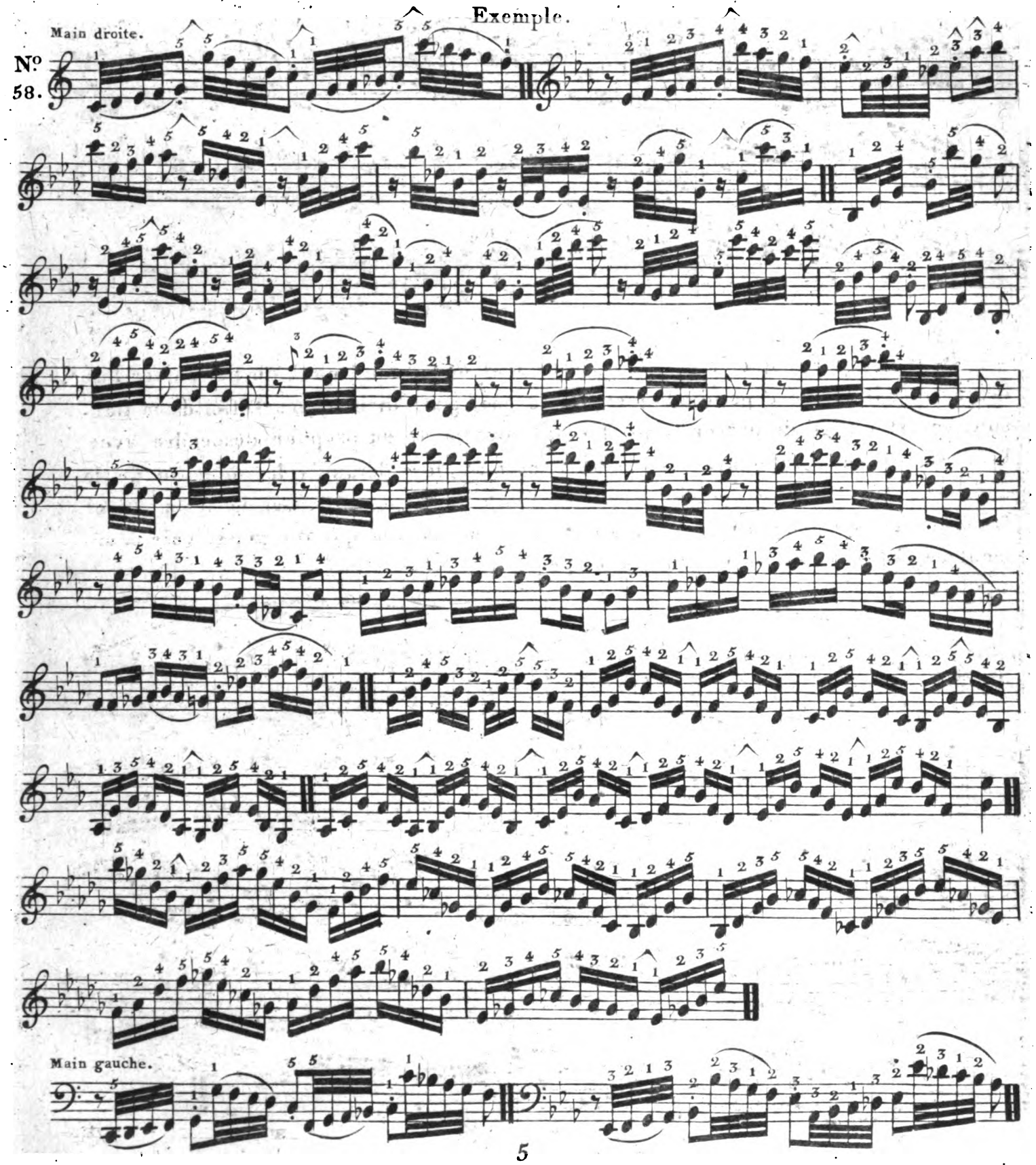
N° 57.

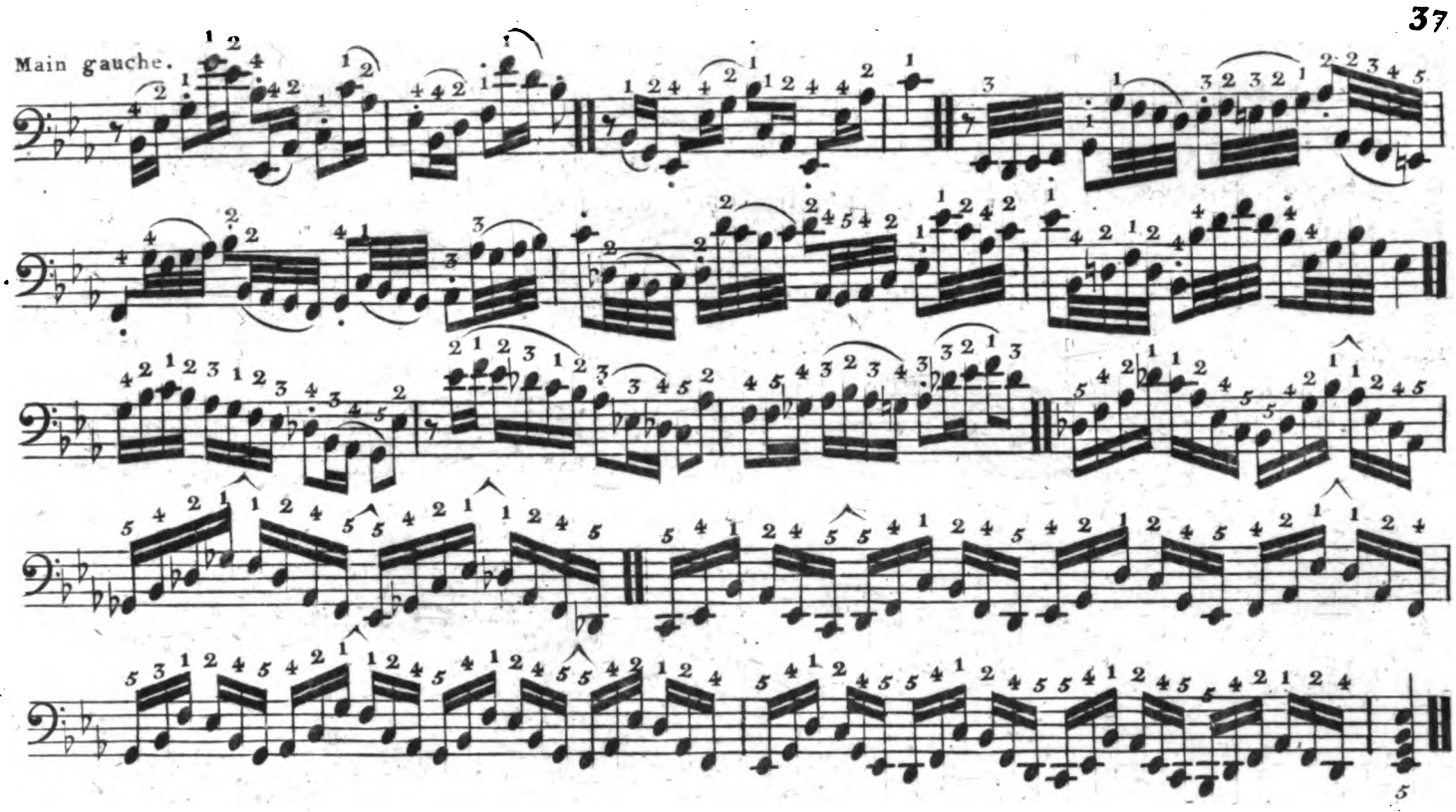


Main gauche.

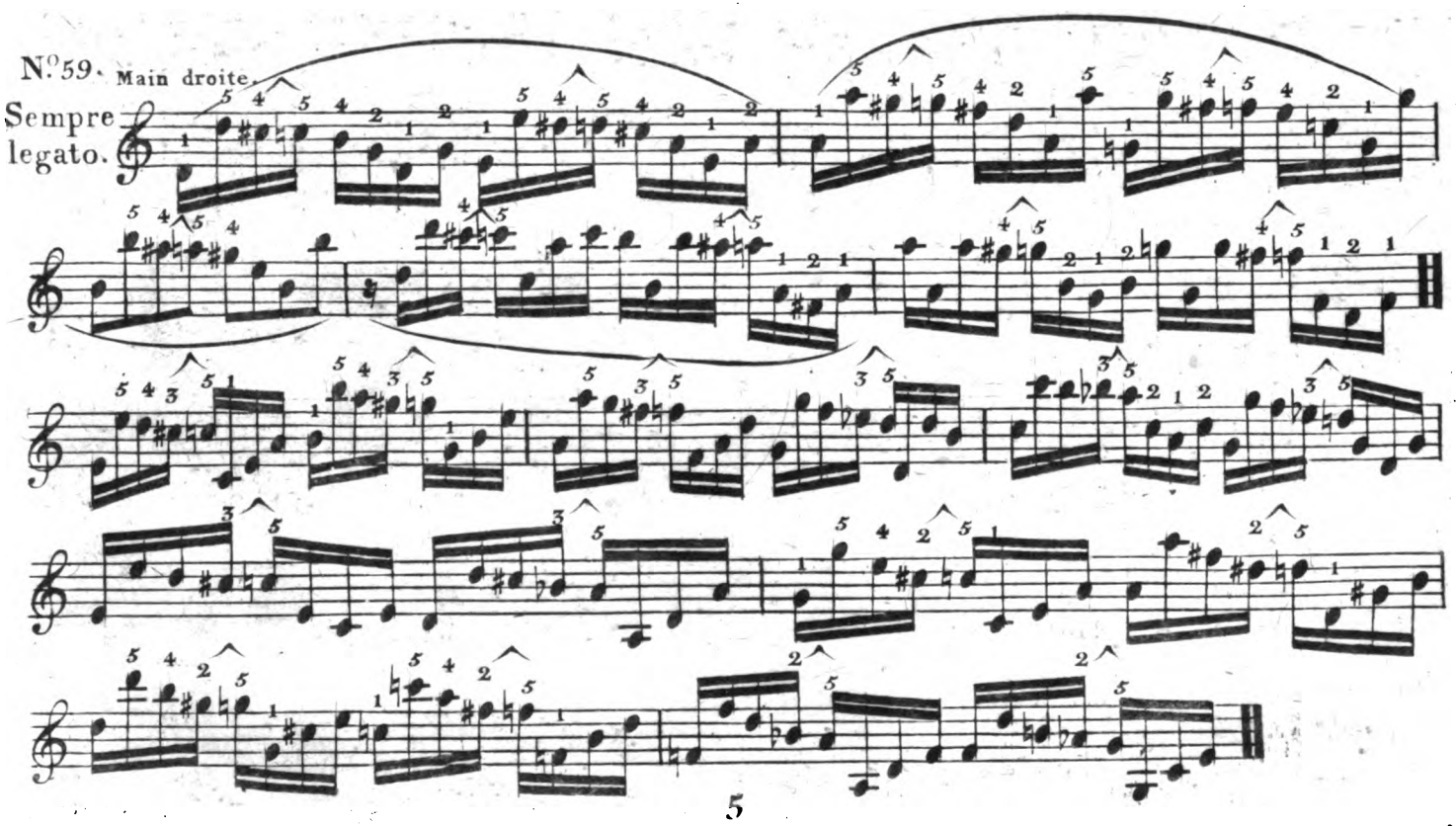
L'emploi du même doigt sur deux touches n'est permis que lorsqu'il faut sauter d'une position à une autre, après une pause, ou après une note dont le son doit être détaché de la note suivante, ou quand il y a impossibilité de rendre le passage autrement en observant de ne pas déranger la position de la main qui ne doit faire de mouvement que celui de se porter de droite à gauche ou de gauche à droite.

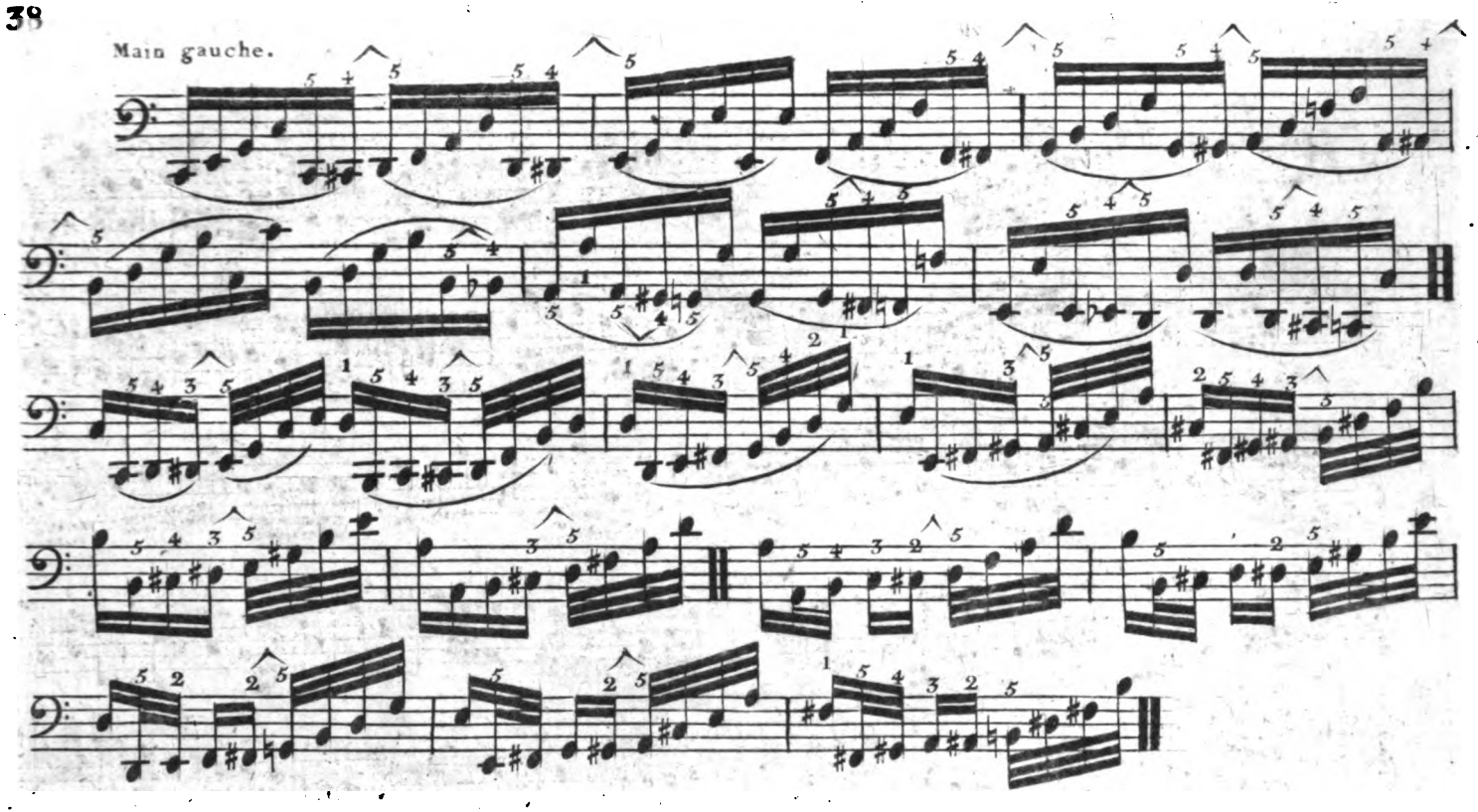
Exemple.





Nous avons dit que le pouce étoit le seul doigt sur lequel on put passer l'un des autres, il arrive cependant quelquefois que, pour bien rendre l'effet d'une liaison, on est obligé de passer le petit doigt sous le 4e ou 3e pour descendre avec la *main droite* ou monter avec la *gauche;* il ne faut alors déranger la position de la main que dans l'instant même où le petit doigt doit se glisser sous le 4e ou 3e, et faire ensorte qu'il n'y ait point d'interruption de son, ni que l'on puisse voir comment ce changement de position s'est opéré.

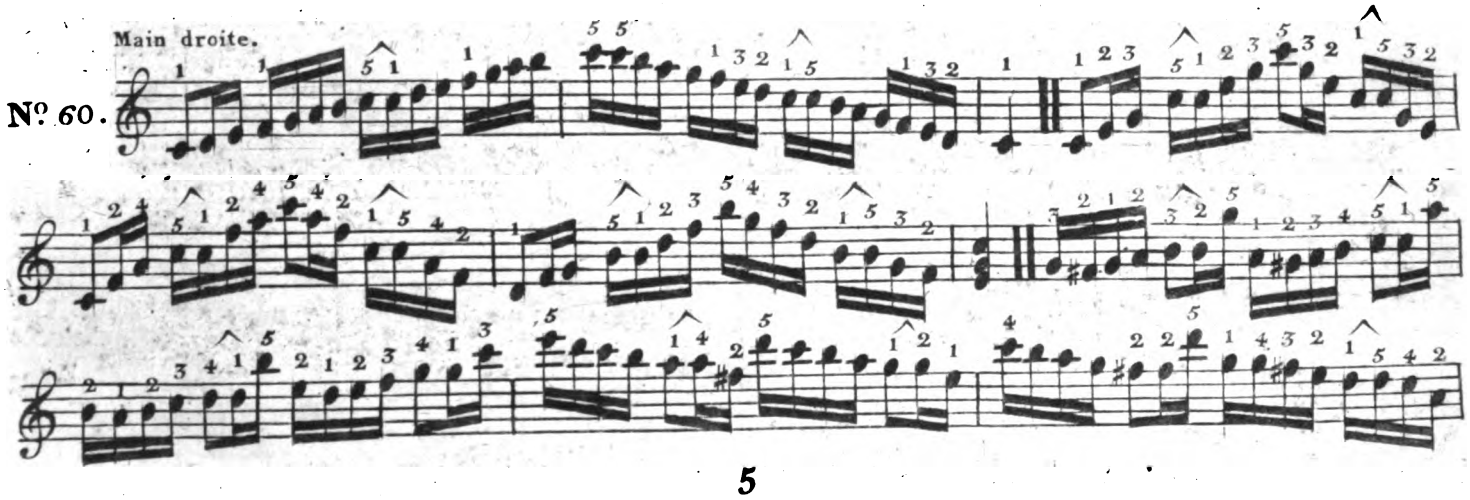




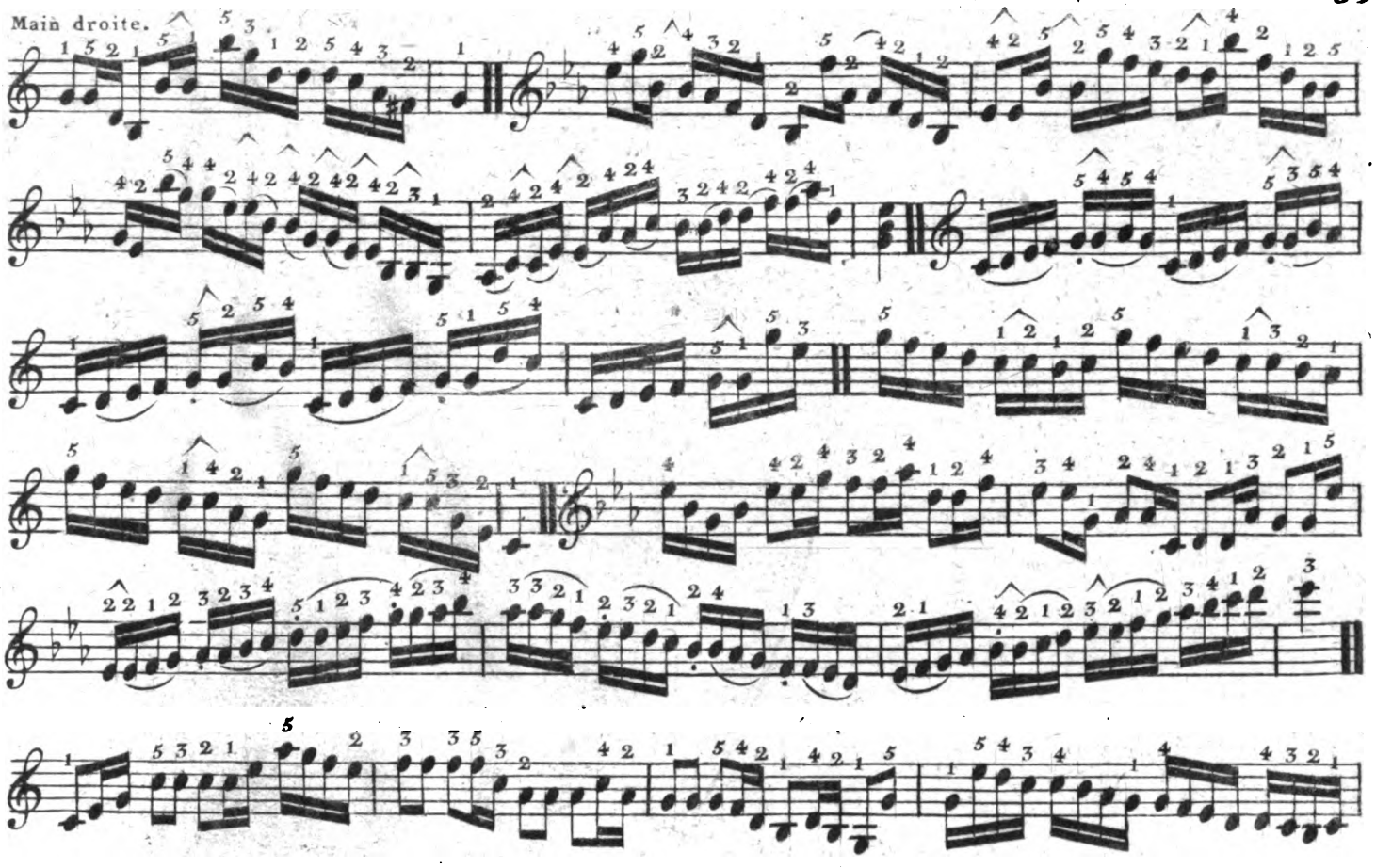
Pour parvenir à bien employer les principes établis pour passer le pouce par dessous les doigts, et les doigts par dessus le pouce, il faut s'accoutumer à fixer les yeux rapidement sur le chant ou trait suivant, afin de calculer d'avance le nombre de doigts nécessaires pour arriver à une touche noire, et se donner une position assurée pour la suite du trait ou chant qu'on exécute.

Dans les passages où la main droite va en descendant et la main gauche en montant, il faut tâcher que le second doigt ne se trouve jamais devant les touches noires, mais il faut mettre le pouce avant ou après elles.

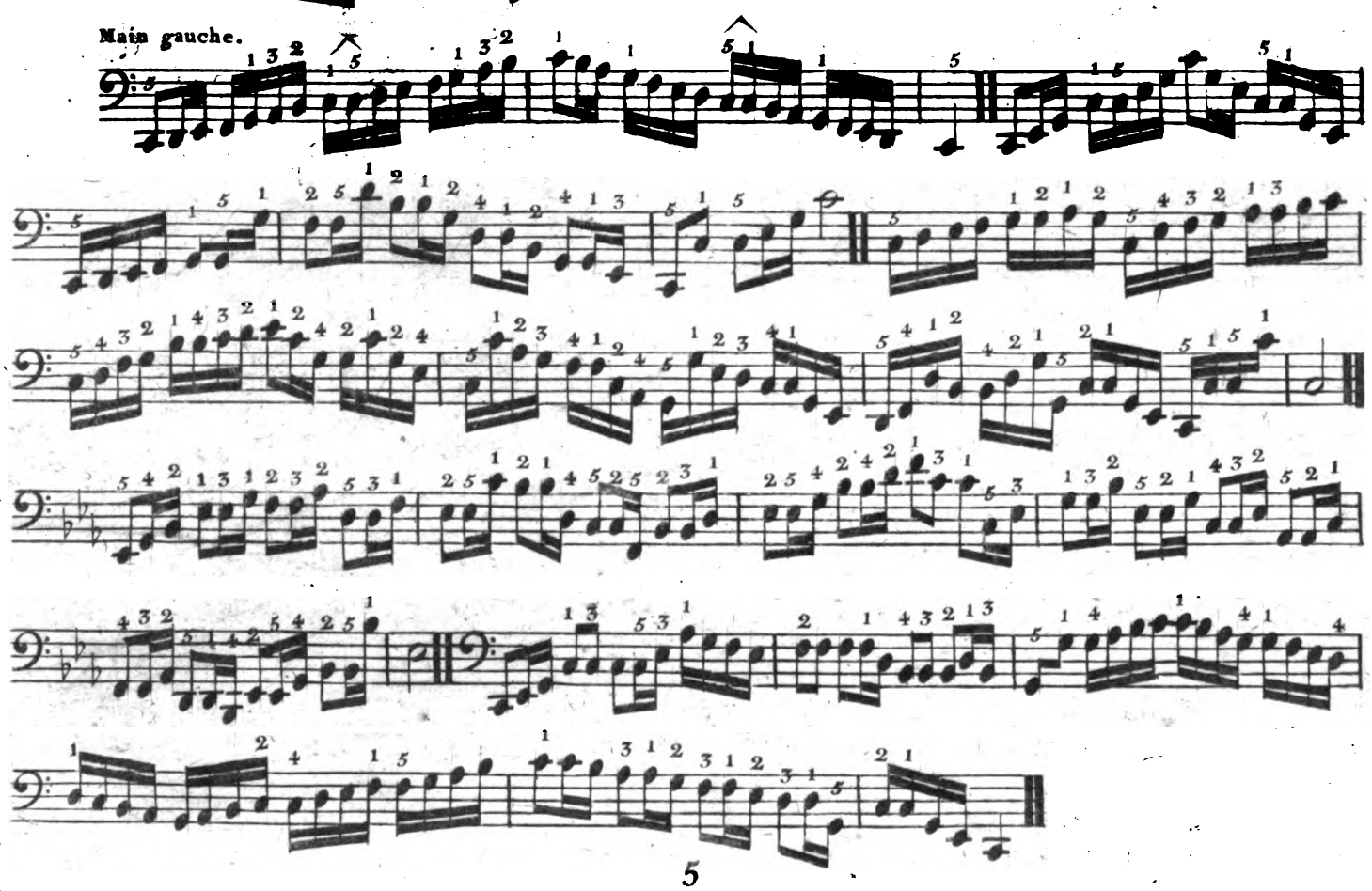
Quand il y aura plusieurs notes à faire sur la même touche, il faudra changer de doigt sur une des doubles notes qui suivent, mais s'il n'y en a que deux il faut changer sur la 2e c'est un moyen sur de prendre une position avantageuse pour monter ou descendre un passage quelconque.



Main droite.

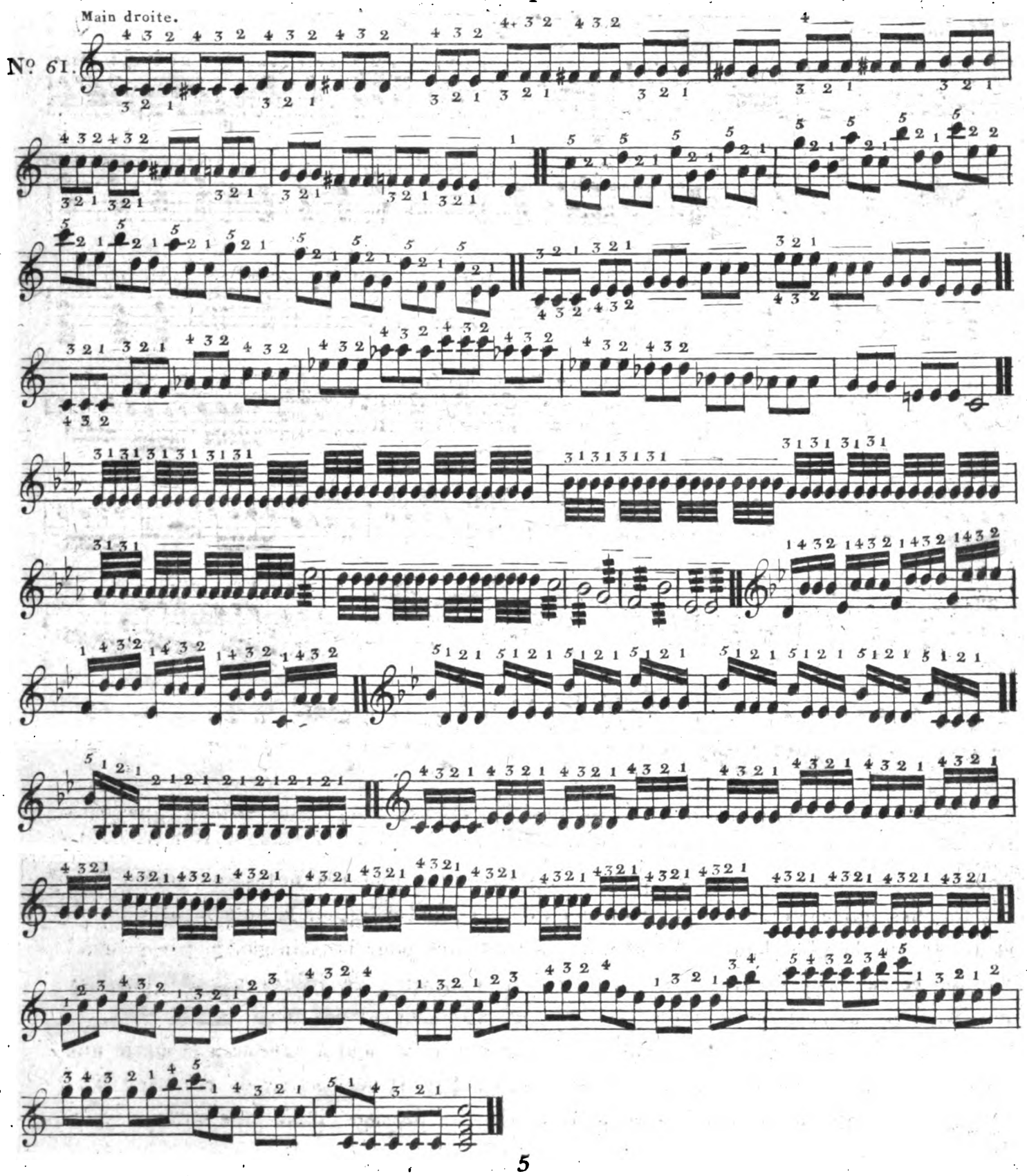


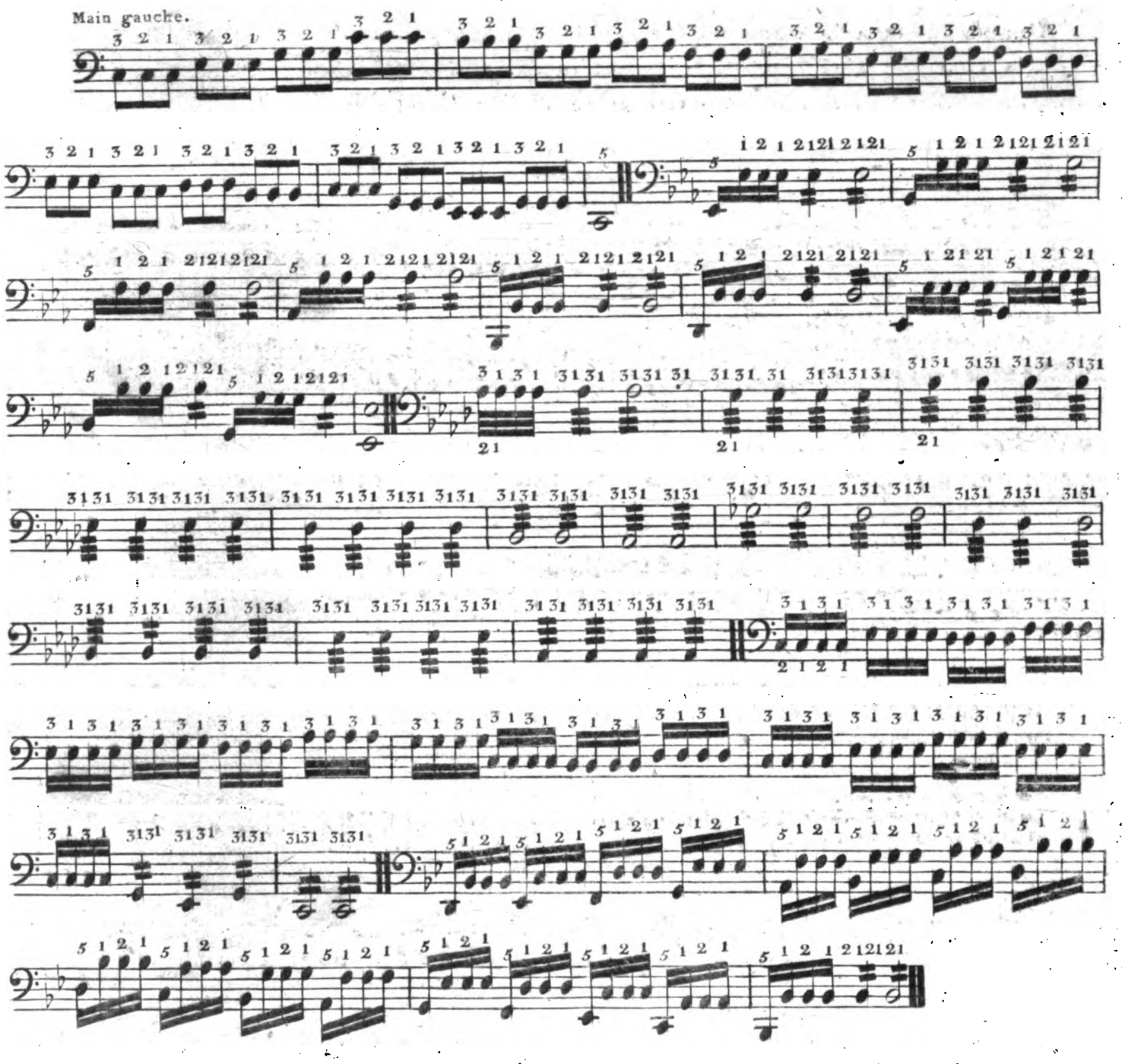
Main gauche.



Quand on aura la même note à répéter plusieurs fois de suite dans un mouvement vif, il faut alors employer tantôt deux, tantôt trois et quatre doigts en évitant néanmoins le 5e à cause de sa petitesse et de sa foiblesse.

Exemple.





Pour maintenir la main dans une position convenable, il faut observer que dans tous les traits de la main droite, la note la plus basse du passage soit faite par le pouce et la plus haute par le petit doigt, à moins que ces notes ne soient sur des touches noires; alors il faudroit mettre le second doigt sur la note la plus basse, et le 4e sur la plus haute: il faut faire le contraire pour la main gauche; cependant lorsque ce cas se présente avant ou après une extension de doigts sur les touches noires, le pouce et le petit doigt peuvent servir également des deux mains.

Tous les préceptes que nous venons d'établir tendent à donner à la main une position avantageuse et une exécution facile. S'il est nécessaire de calculer d'avance les doigts dont on a besoin pour rendre un passage, il ne s'en suit pas qu'il

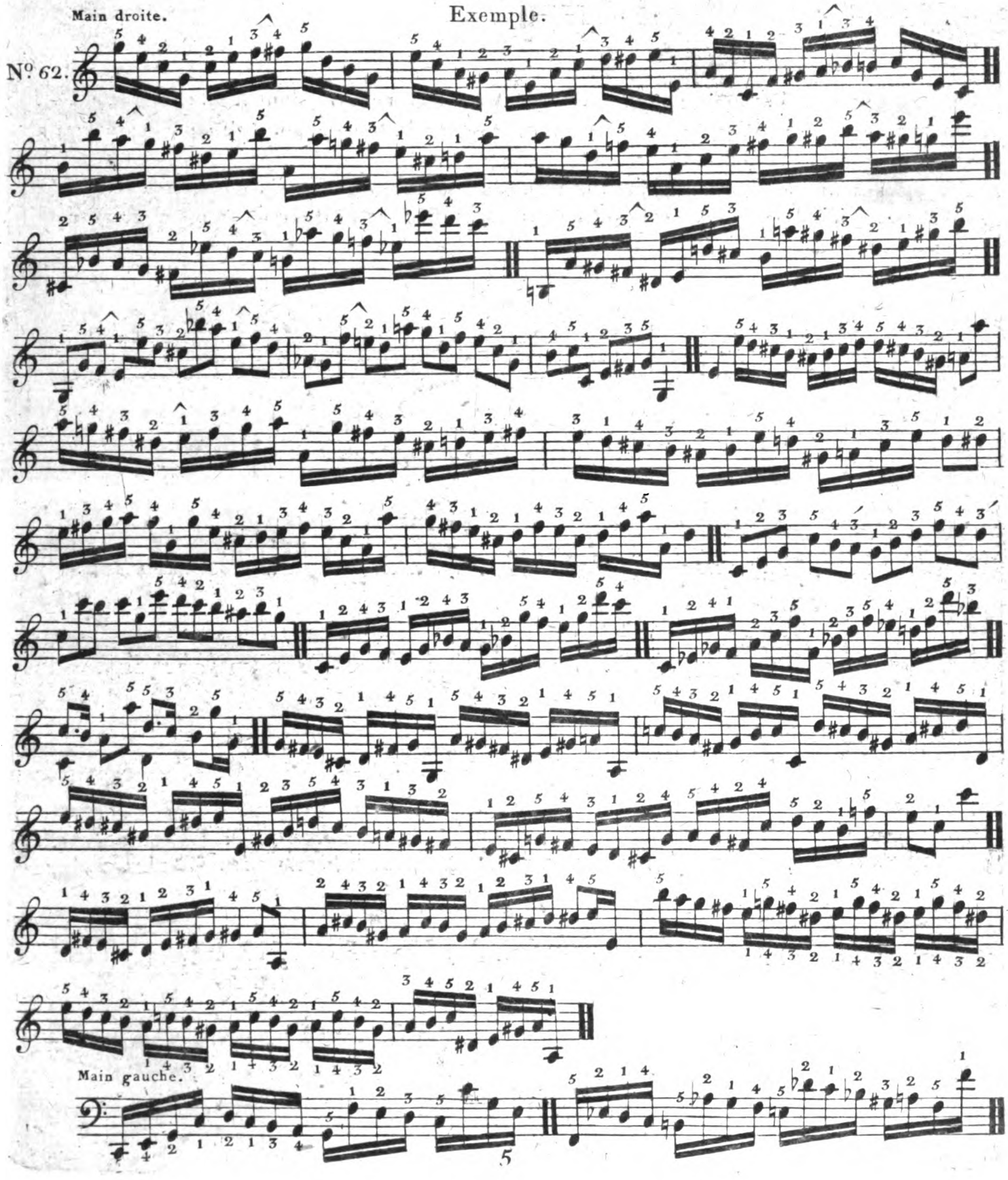
en faille avoir un plus grand nombre que le passage n'exige. S'il n'y avoit qu'une ou deux notes à toucher par dessus le pouce, il seroit superflu et d'un très mauvais effet d'en passer trois ou quatre.

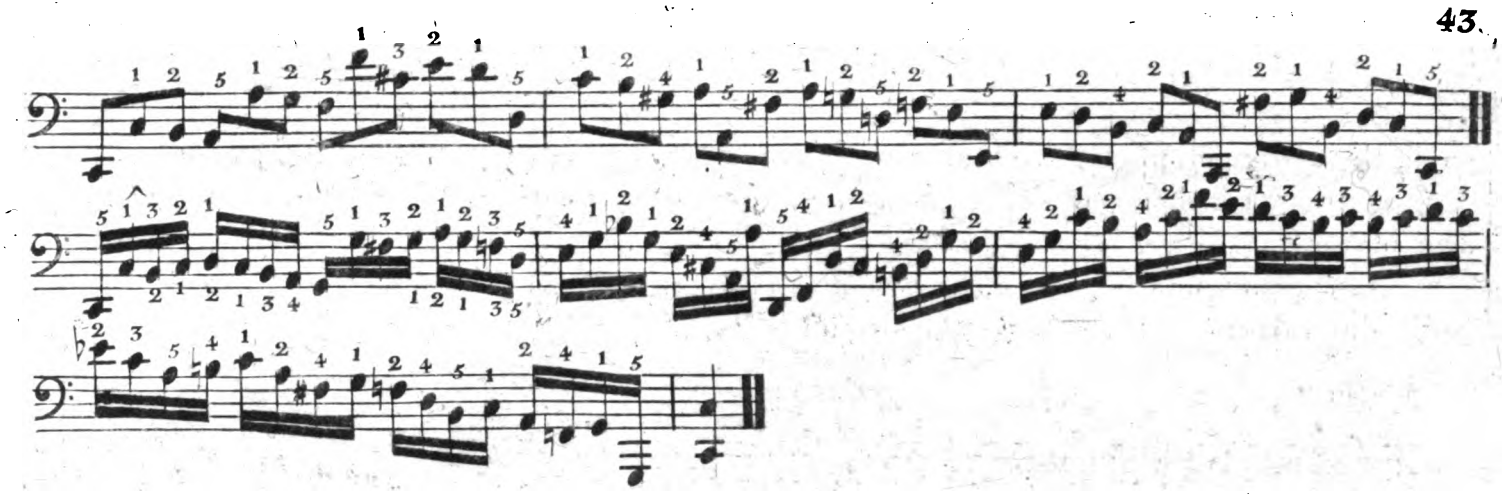
Il est quelquefois très à propos de savoir passer certains doigts à cause de la suite du trait ou de la position des touches.

Exemple.

Nº 62.

Main droite.

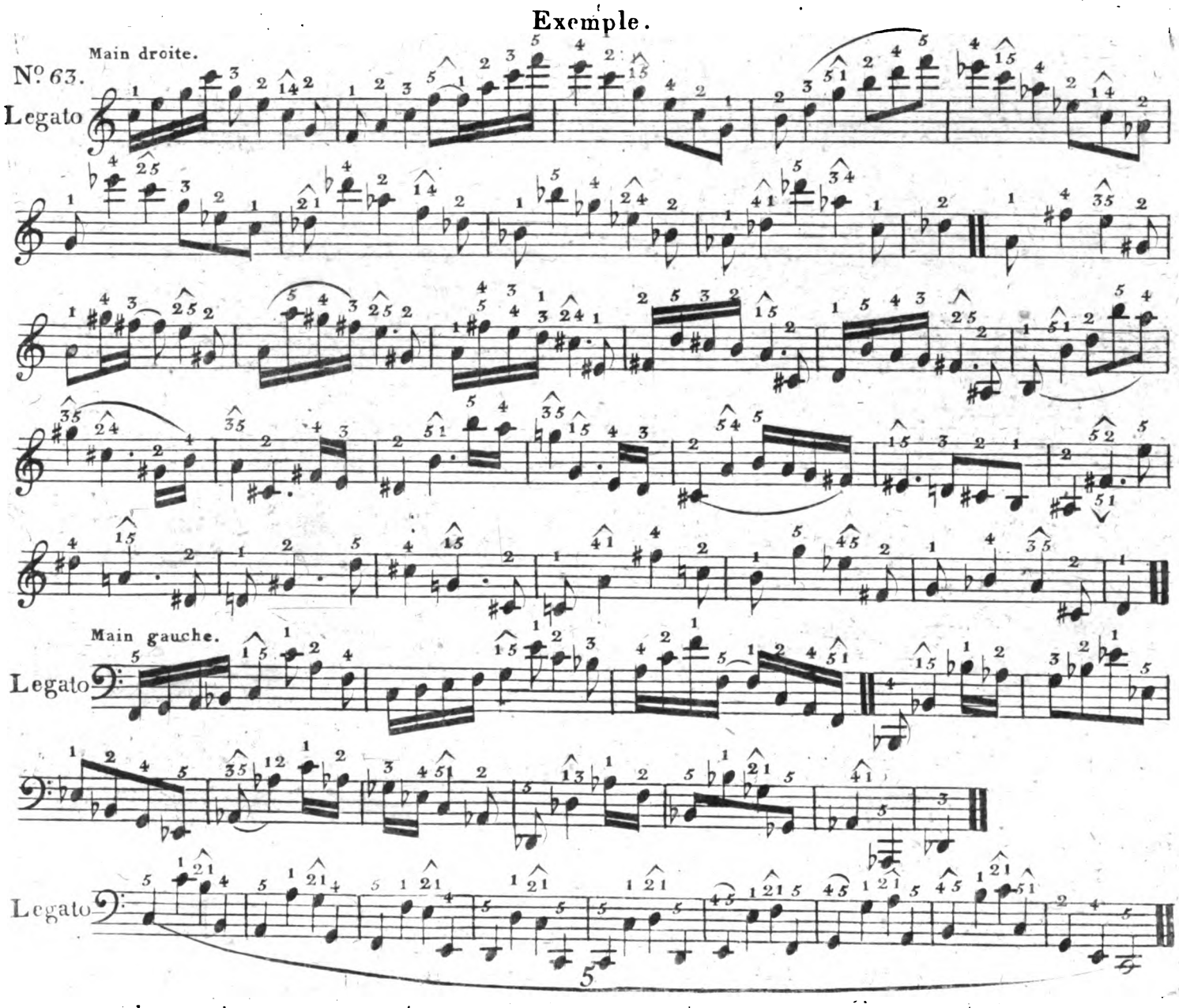




On verra à l'article des liaisons des sons la manière dont il faut s'y prendre, pour substituer un doigt à un autre sans relever la touche; nous n'en parlerons ici que sous le rapport du doigter.

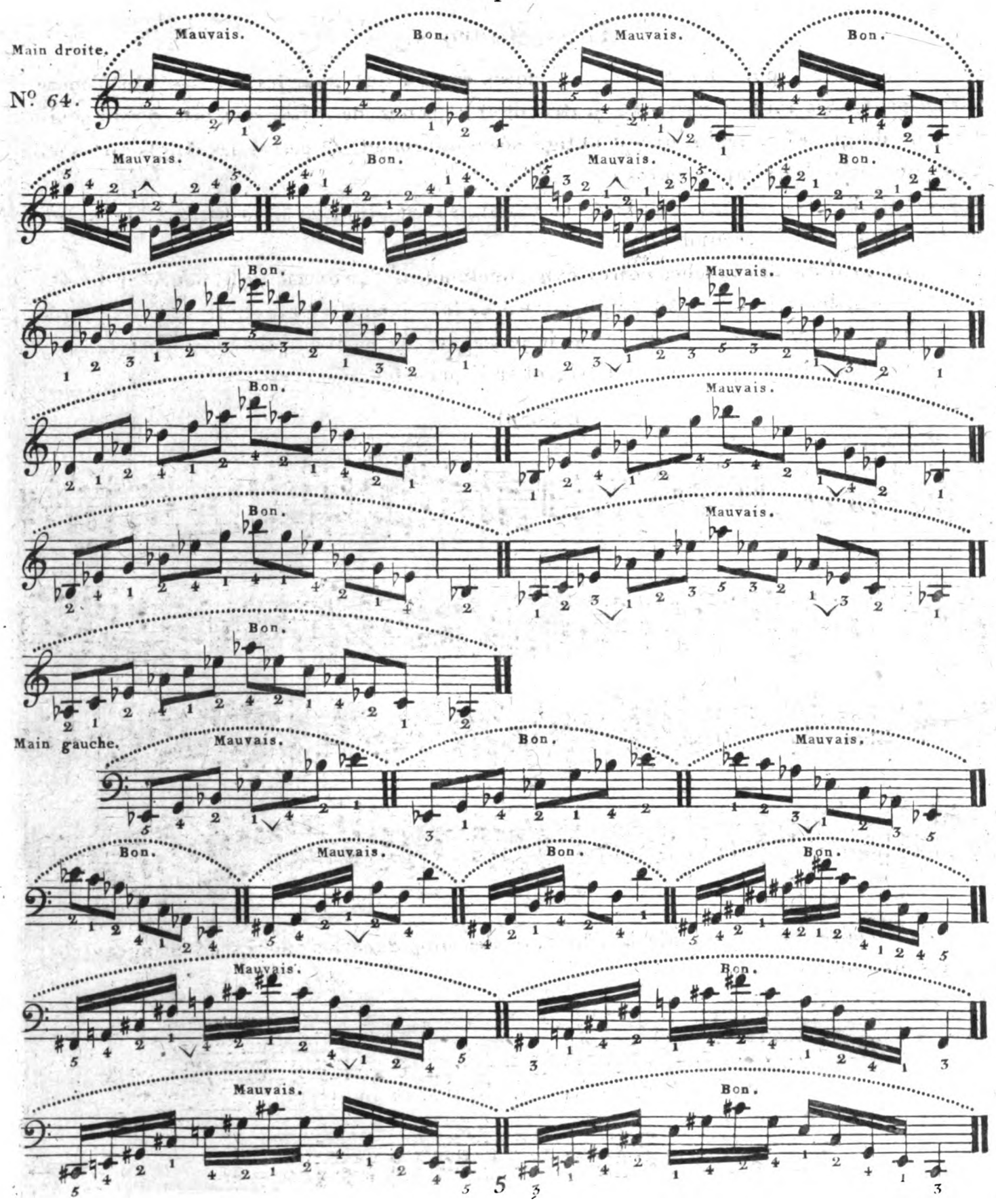
Lorsqu'on doit soutenir la vibration du son et conserver la position de la main sans passer les doigts les uns sur les autres, il faut substituer un doigt a un autre sur la même touche.

Exemple.



La main se trouve souvent dans une position où le petit doigt et le pouce sont placés sur des touches noires, il faut alors éviter de passer d'autres doigts par dessus, à moins qu'on ne soit dans un ton où il n'y ait aucune touche blanche à frapper.

Exemple.



Nous allons maintenant donner les principes du doigter pour les tierces ou doubles notes, les quartes, quintes, sixtes et octaves, ainsi que pour le trille, les notes d'agrémens et les tenues en doubles notes.

Les Tierces.

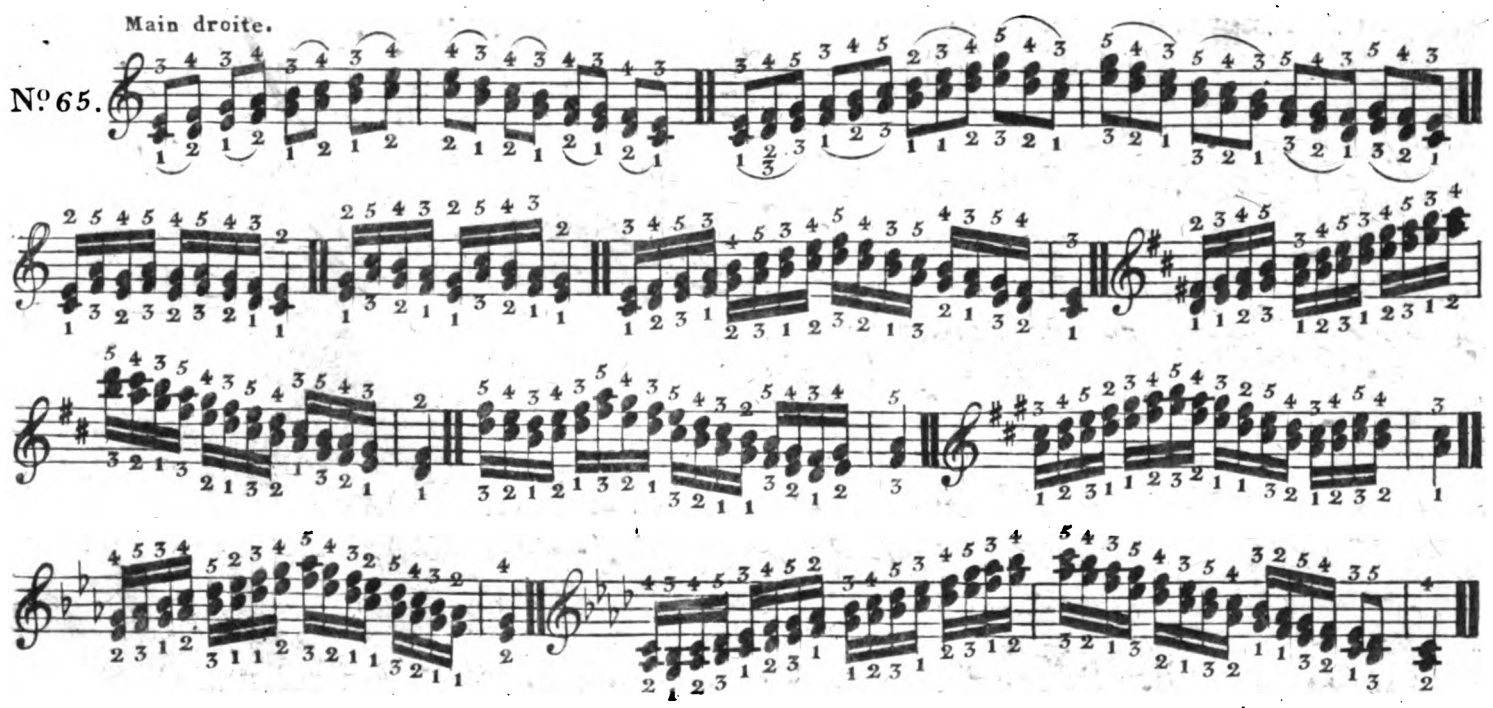
Le doigter pour les Tierces est moins étendu que pour les notes simples. Comme on ne peut faire tout au plus que quatre doubles notes de suite, sans changer de position de doigts et de main, on est obligé nécessairement de passer les doigts plus souvent que dans les simples notes.

Les Tierces se font avec le 2e et 4e doigts ensemble; le 3e et le 5e, le pouce et le 3e, le pouce et le second doigt.

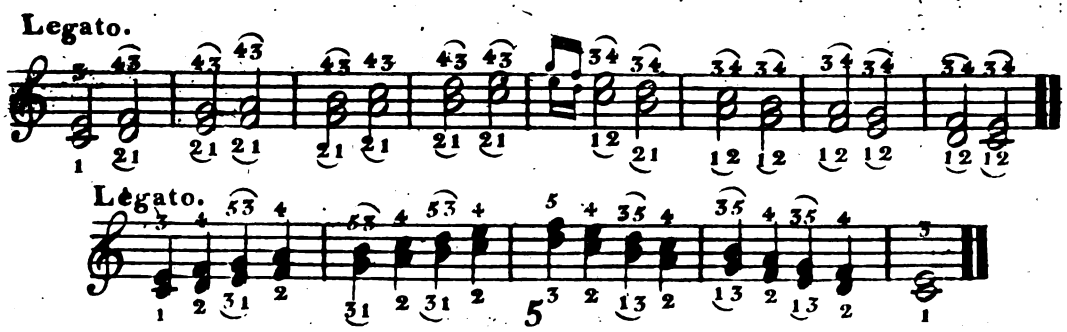
La positon des touches noires éxige quelquefois, qu'on mette le pouce et le 4e doigt ensemble, et le 2e et 3e doigts; mais il ne faut jamais employer le 2e et 5e doigts ensemble, ni le 3e et le 4e et rarement le pouce avec le petit doigt, à moins que la liaison des sons et la suite du passage ne l'éxigent indispensablement.

Exemple.

Main droite.

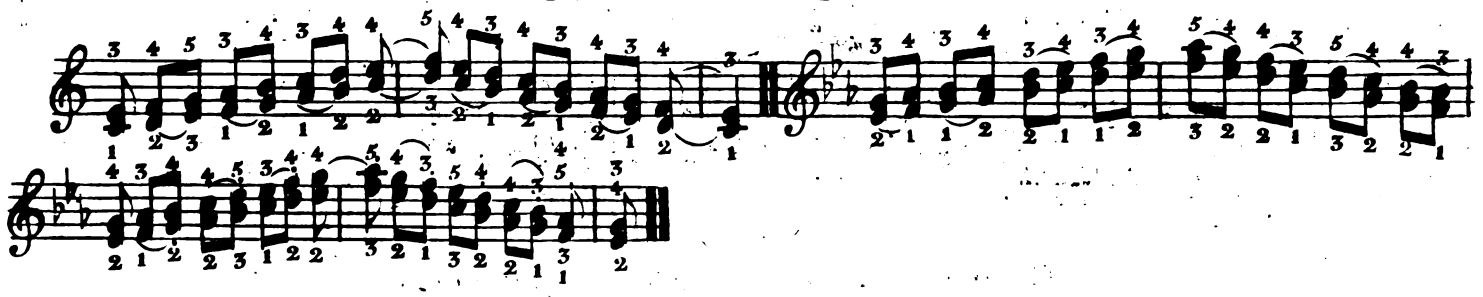


Pour apprendre à soutenir la vibration des sons dans les tierces en changeant de doigt sans quitter les touches.

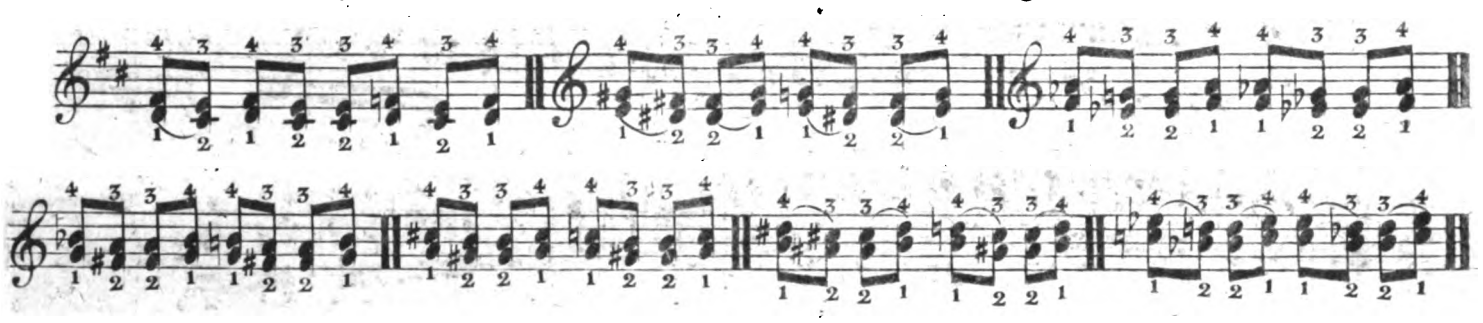


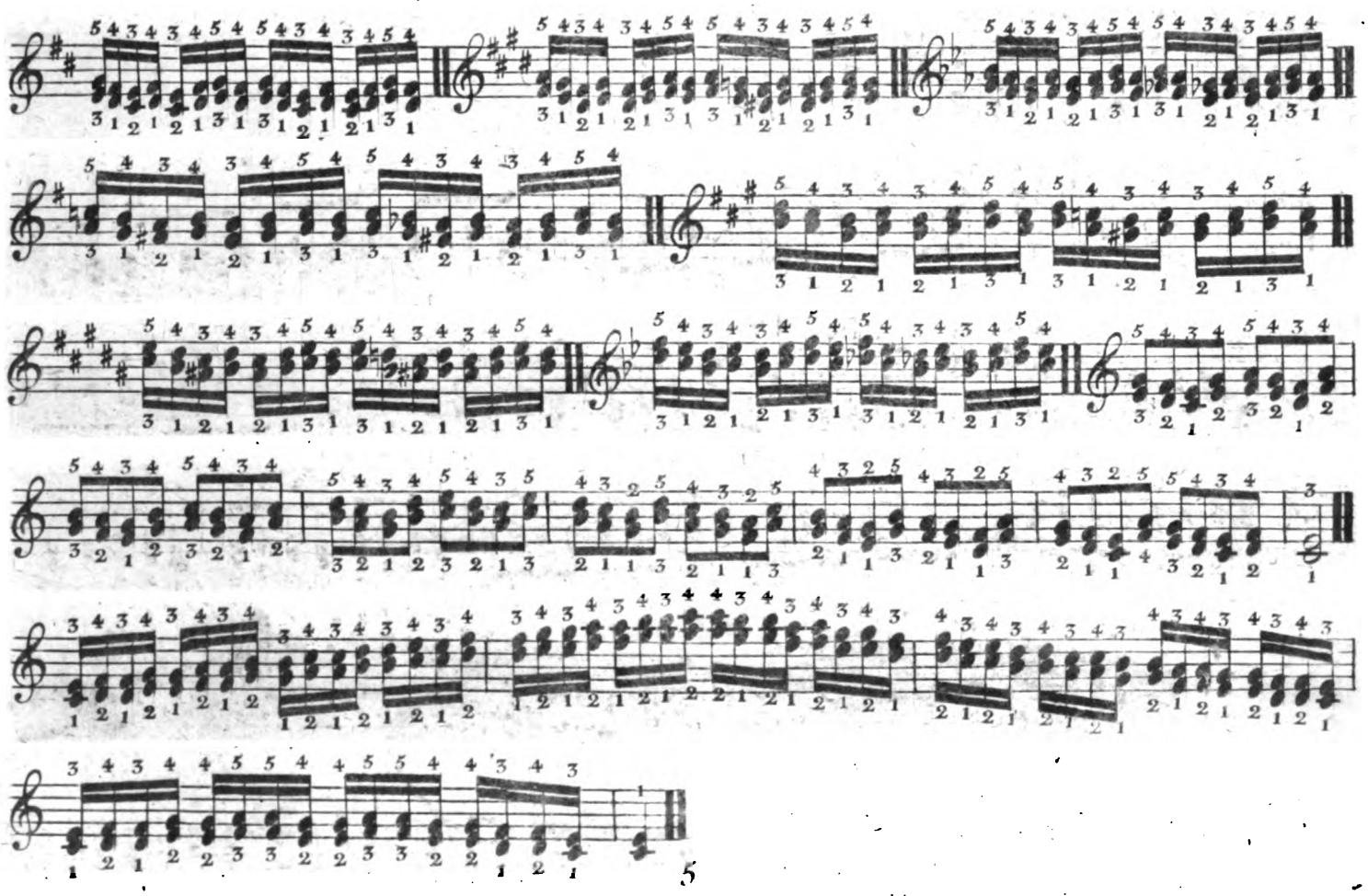
Quand les Tierces se font en détachant les notes extrêmement vite on peut prendre les mêmes doigts pour chaque tierce.

Doigter des liaisons par deux.



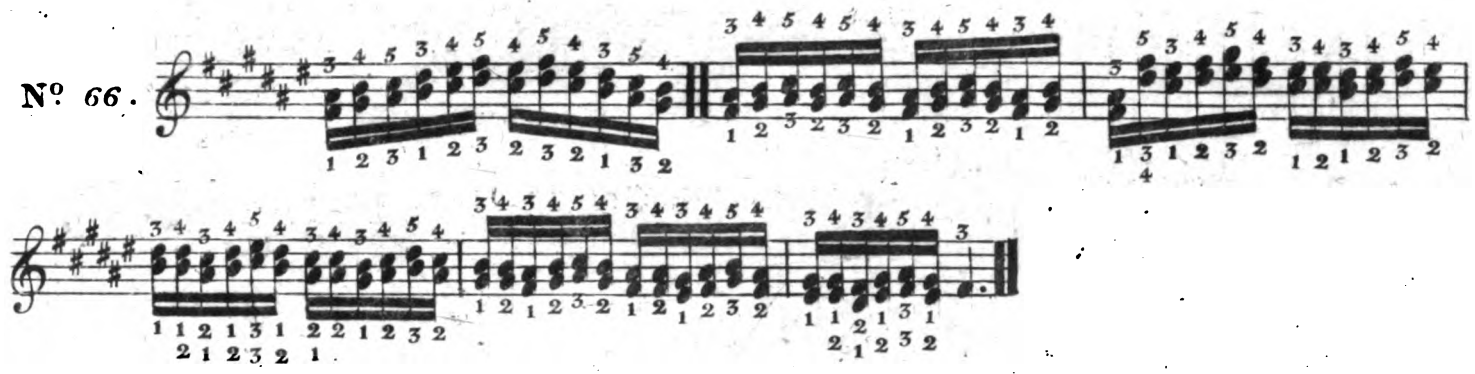
Doigter pour les Tierces liées qui tombent sur de petites touches.





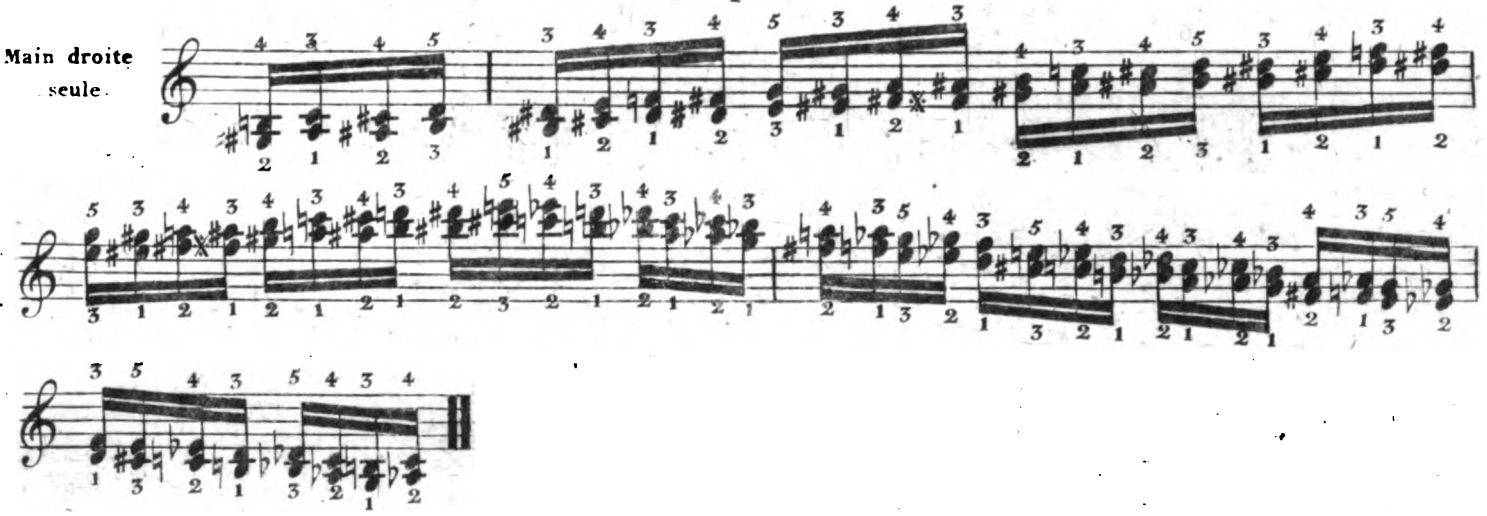
On pourra mettre le pouce sur les touches noires lorsque les notes suivantes se trouveront placées entièrement sur elles, parceque la main se trouve naturellement bien posée.

N° 66.

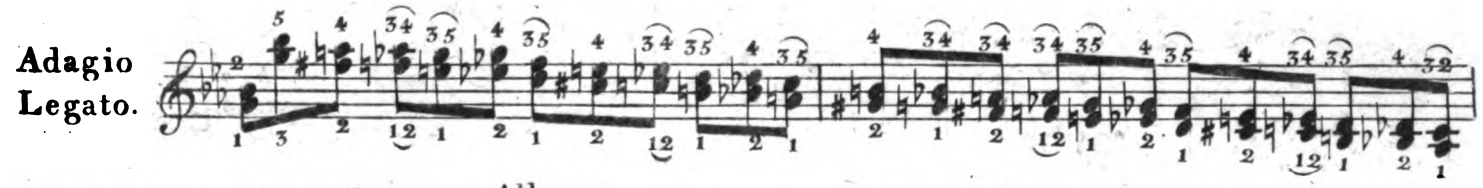


Gamme chromatique par tierces mineures.

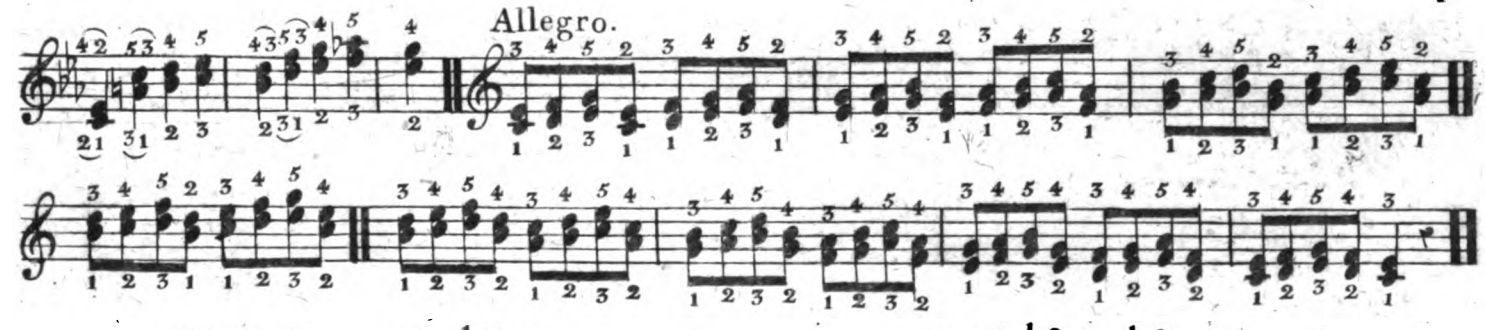
Main droite seule.



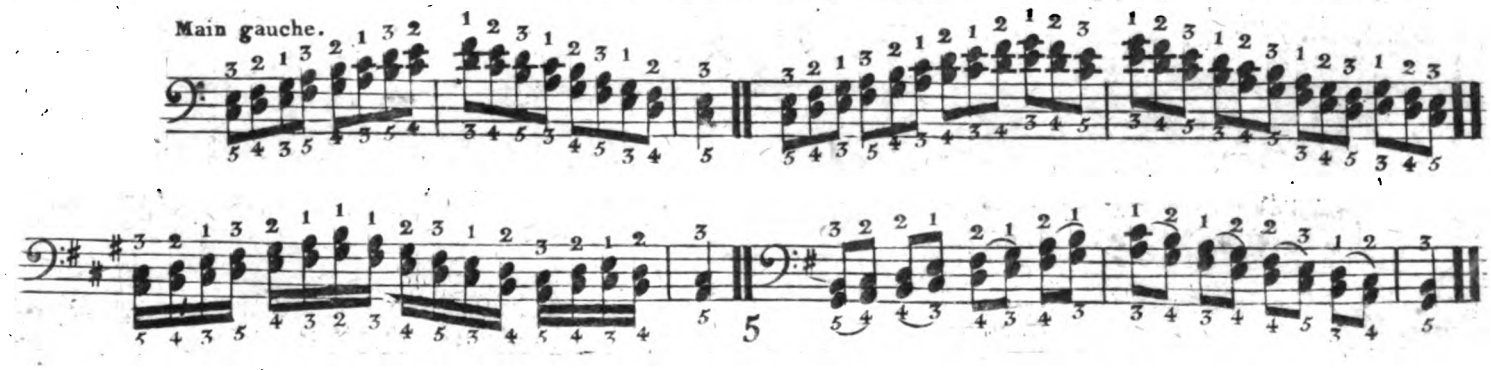
Adagio Legato.

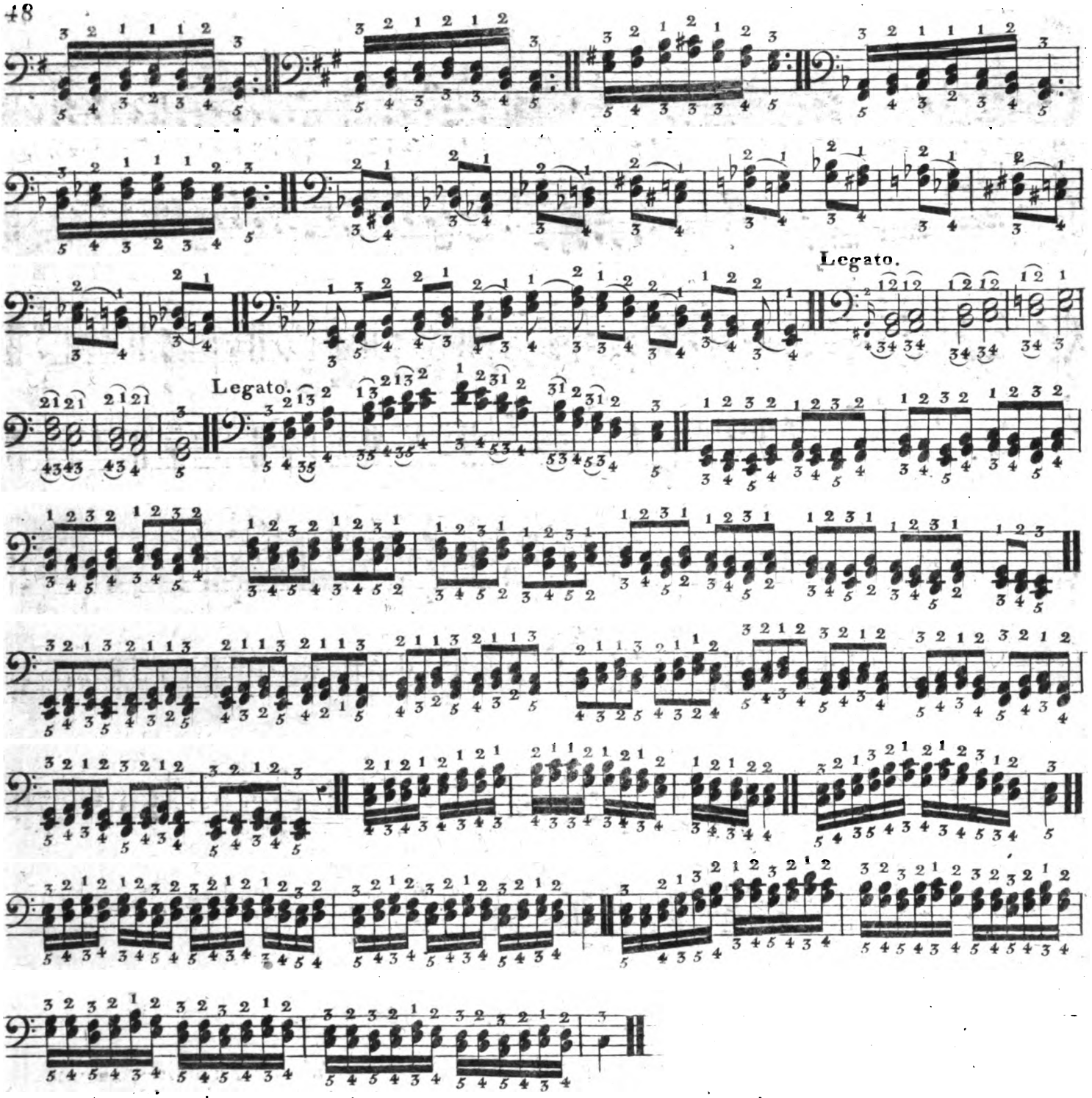


Allegro.



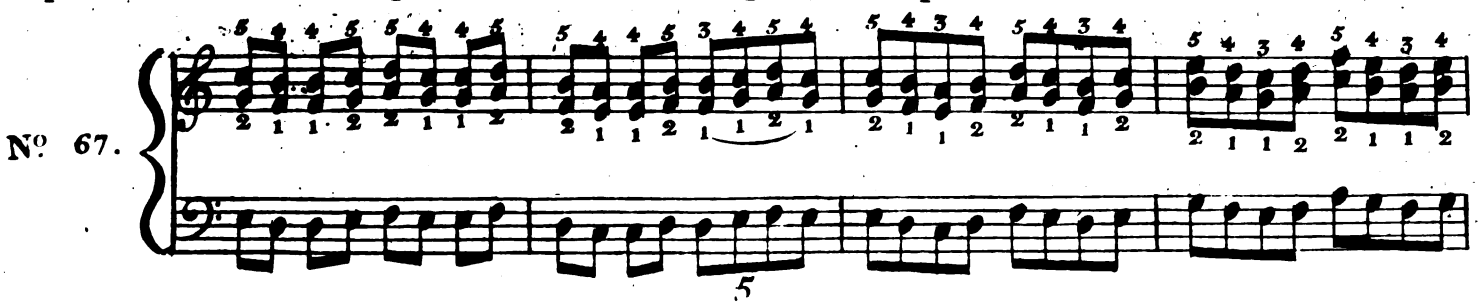
Main gauche.

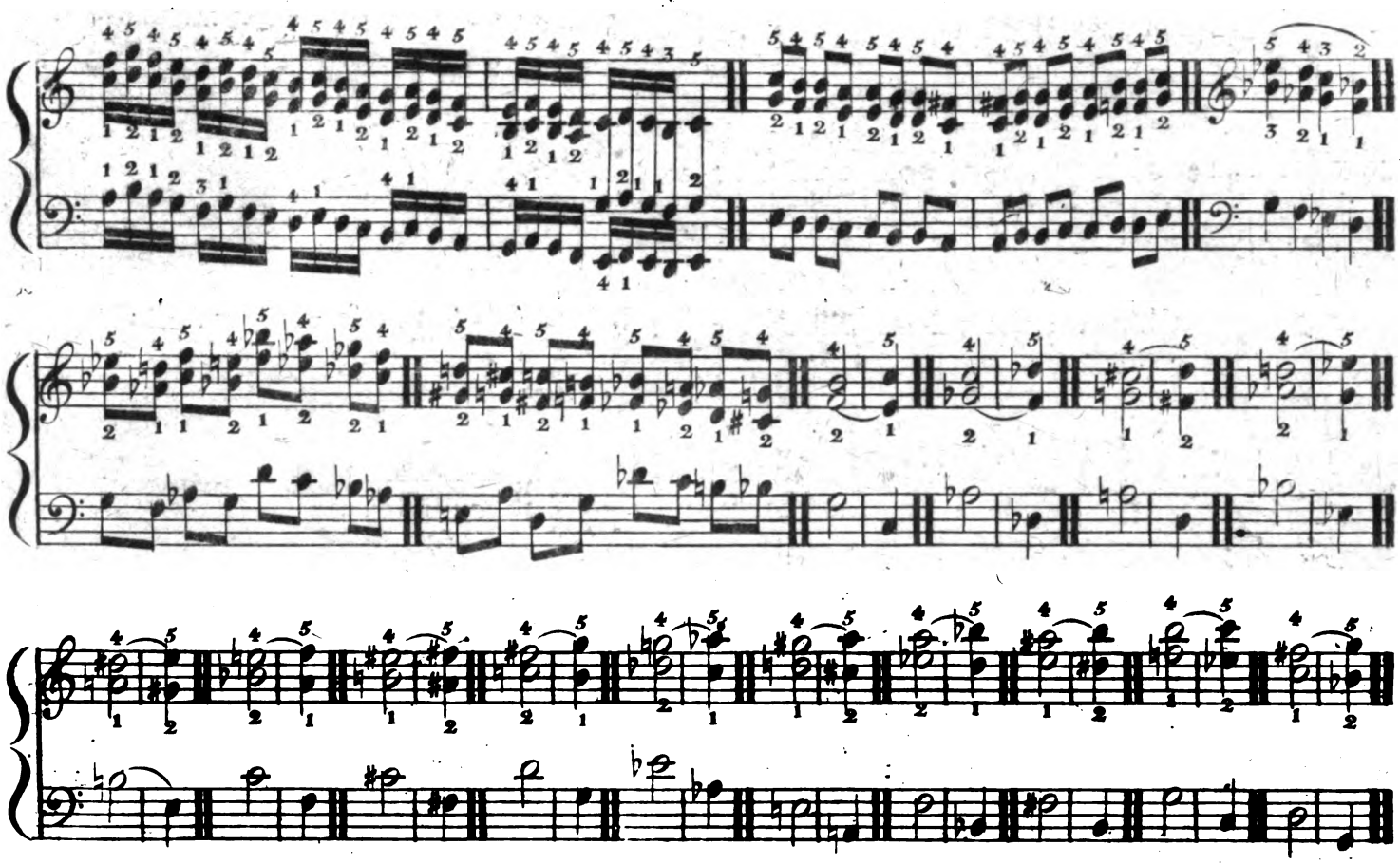




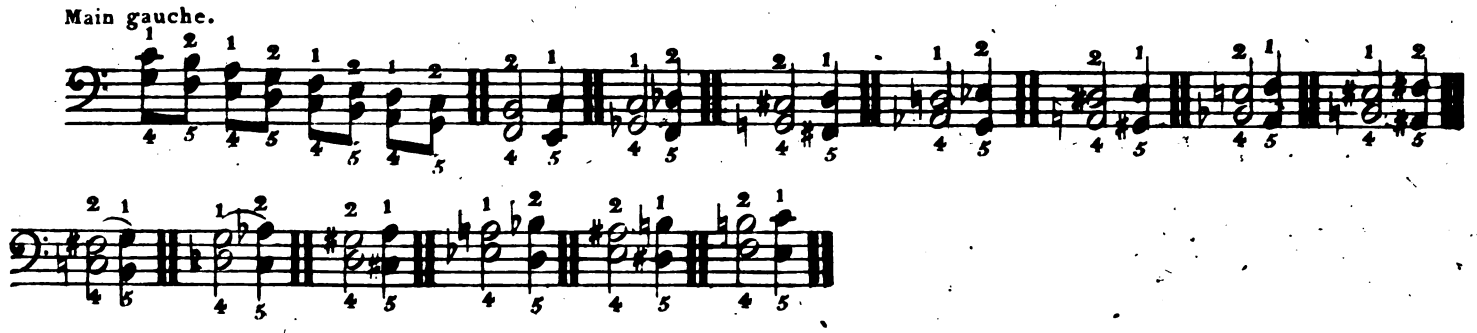
Les Quartes.

Il ne faut jamais se servir du 4e et 5e doigts ensemble, ni du 3e et 4e et rarement du 2e et 3e on peut employer tantôt le pouce et le 4e doigt; le 2e et le 5e, le pouce et le 3e et le pouce avec le 2e doigt: Exemple.





Main gauche.

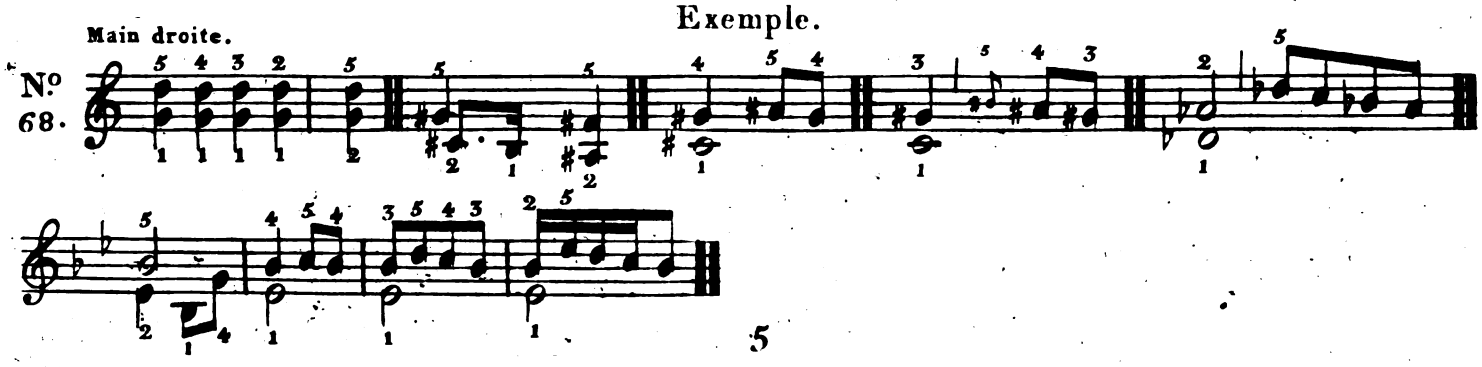


Les Quintes.

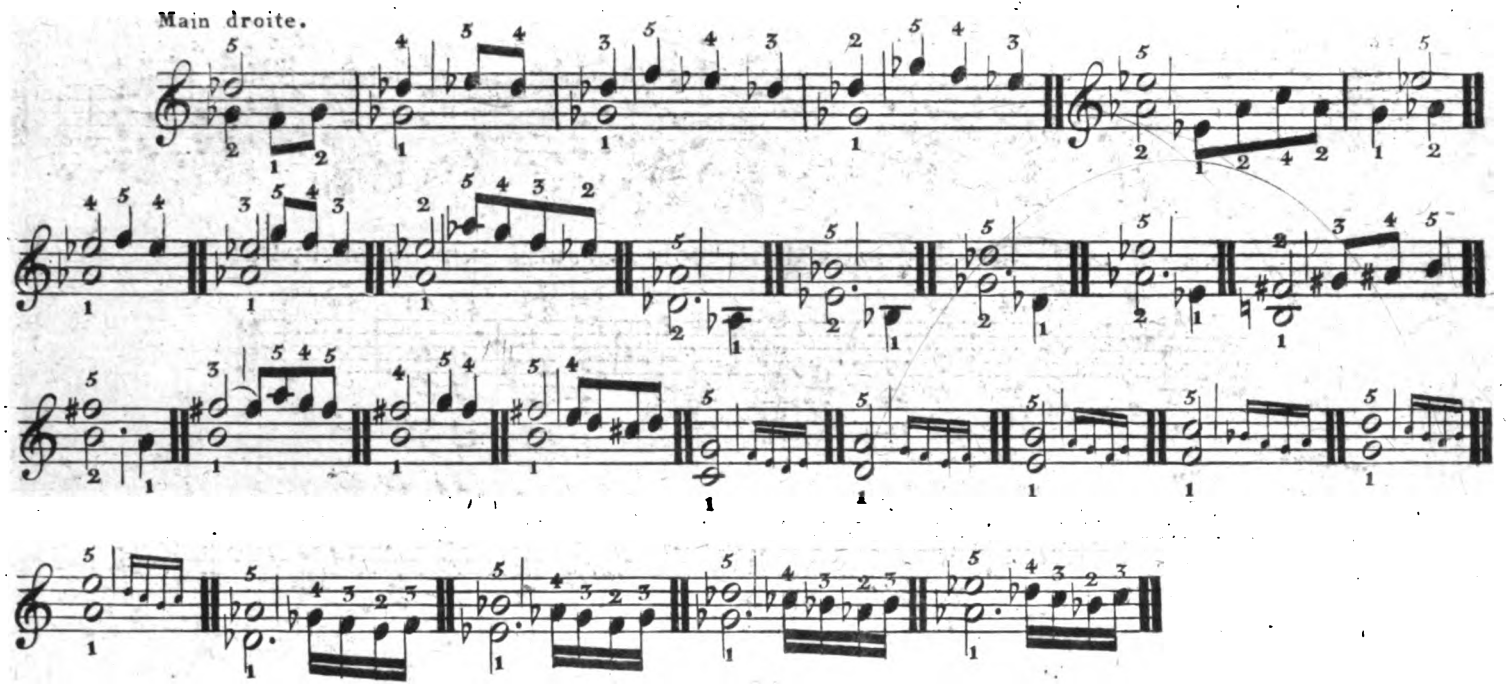
On se servira le moins qu'il sera possible du pouce sur les touches noires, à moins que la suite du passage ne l'éxige. Le pouce peut être employé avec les autres doigts, quand la position se trouve sur les touches blanches, dans le cas contraire il faut employer le plus souvent le 2e et le petit doigts.

Exemple.

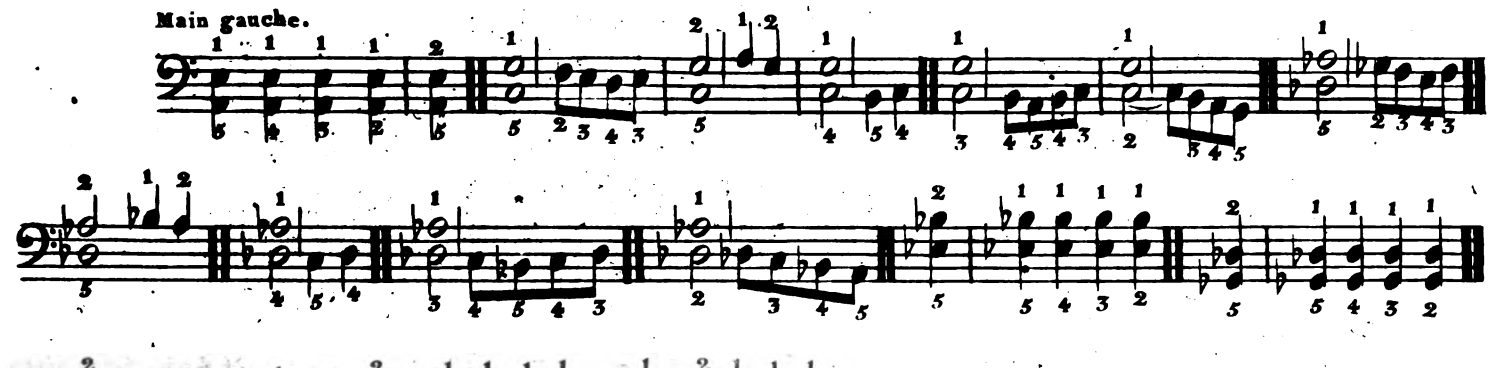
Main droite.

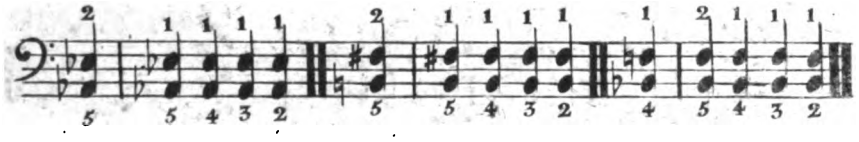


Main droite.



Main gauche.





Les Sixtes.

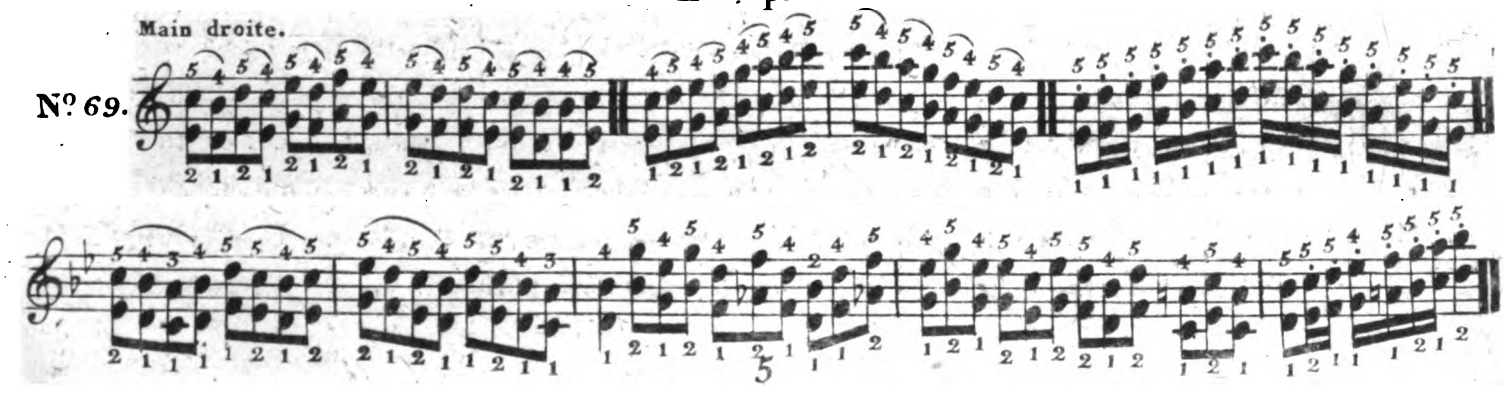
Comme les Sixtes éxigent une plus grande extension des doigts, on ne doit se servir que du pouce avec le 4e. 5e. ou 3e doigt ou du 2e avec le 5e et quelquefois du pouce avec le 2e

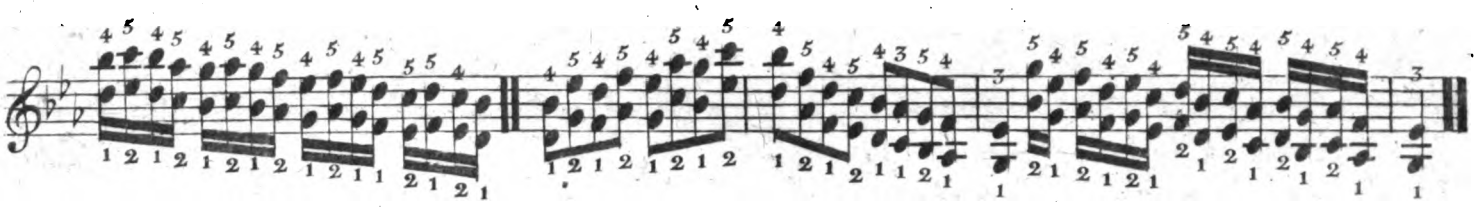
Lorsque les Sixtes sont liées, il ne faut pas se servir du même doigt deux fois de suite, mais on peut le faire quand elles sont détachées.

Exemple.

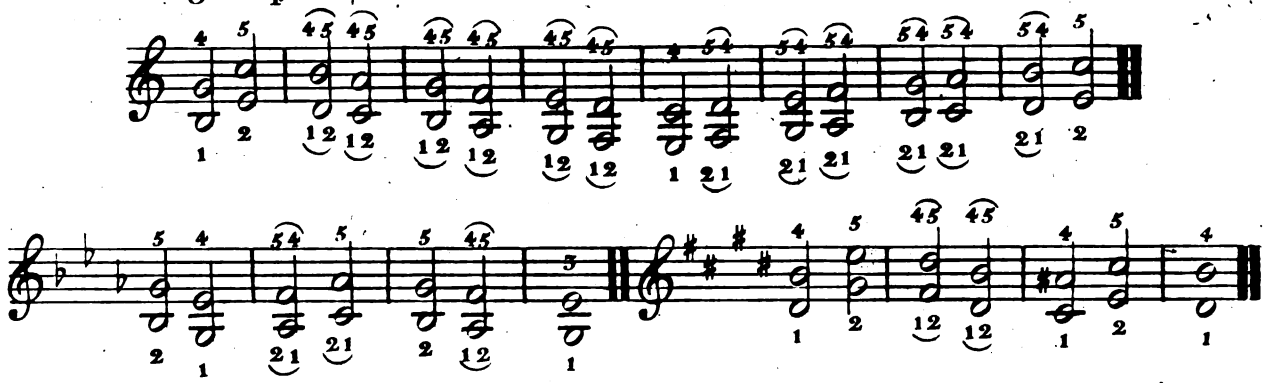
Nº 69.

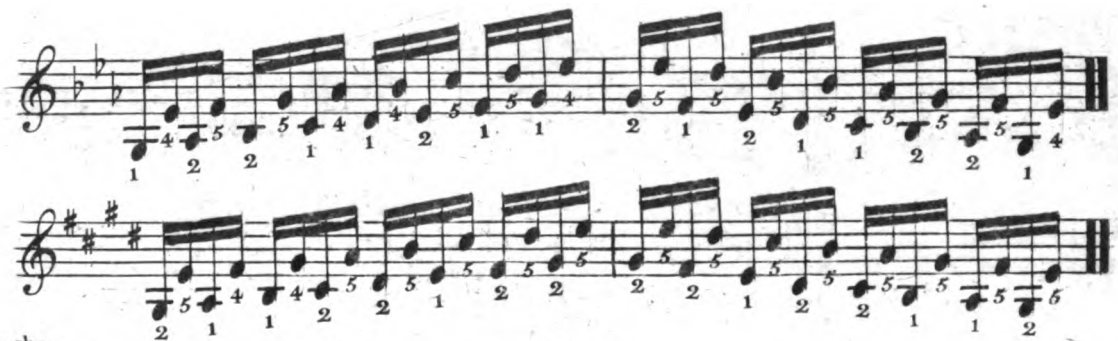
Main droite.



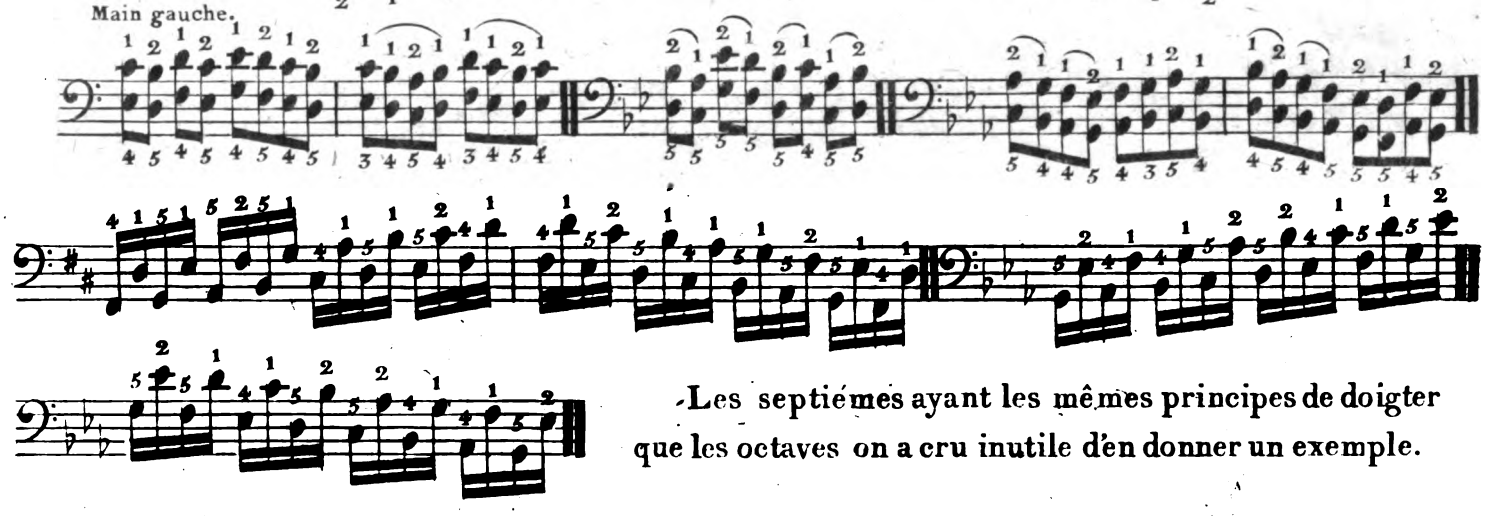


Doigter pour lier les sons d'une note à l'autre sans interruption.





Main gauche.



Les septiémes ayant les mêmes principes de doigter que les octaves on a cru inutile d'en donner un exemple.

Les Octaves.

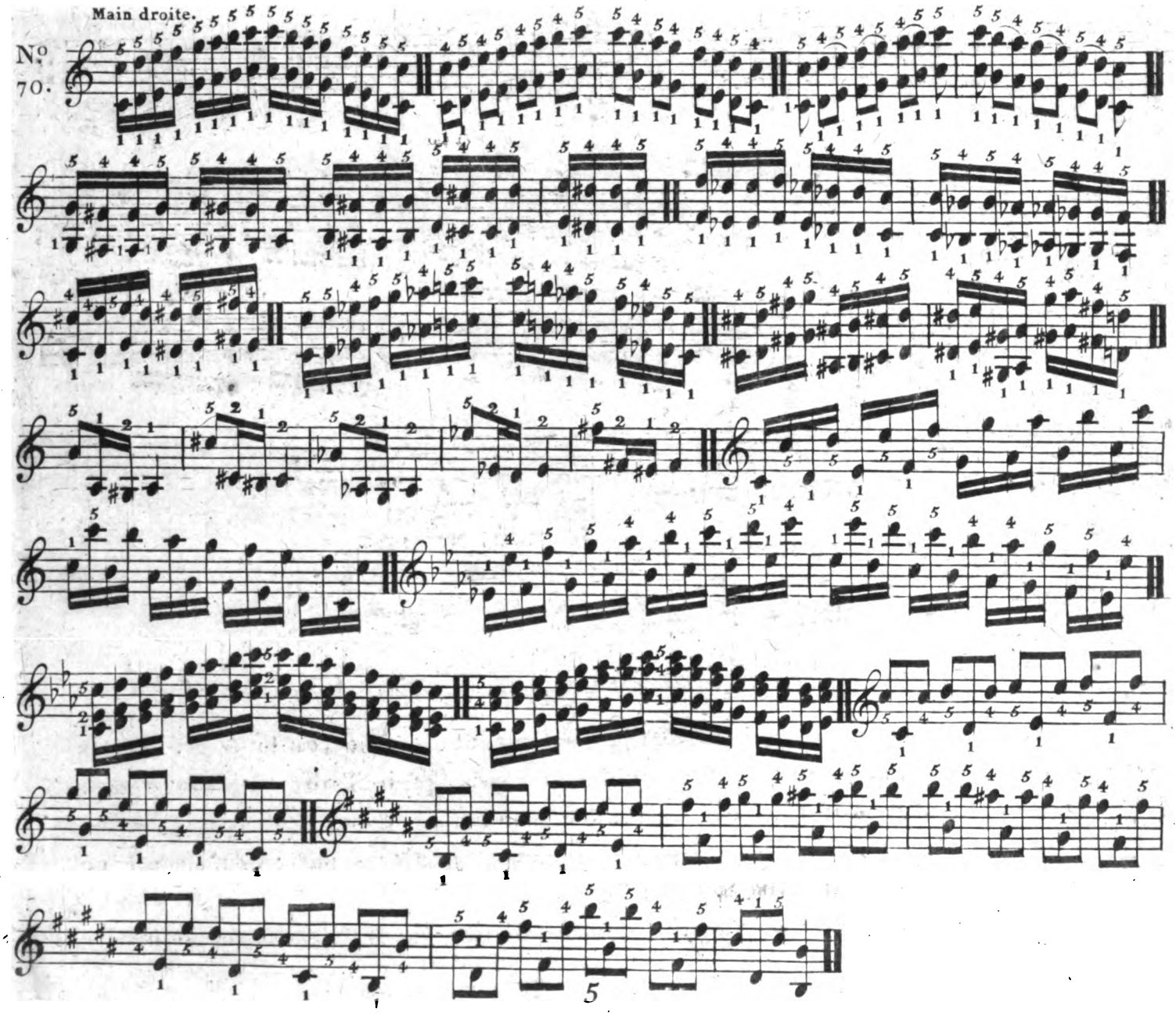
Les Octaves éxigent une très grande extension des mains, et il y a peu d'enfans qui puissent les faire avant l'âge de 12 ans. Il faut, aussitôt que les élèves pourront embrasser l'étendue d'une octave, qu'ils s'exercent aussi souvent avec la main droite qu'avec la main gauche, afin de donner autant de facilité à l'une qu'à l'autre.

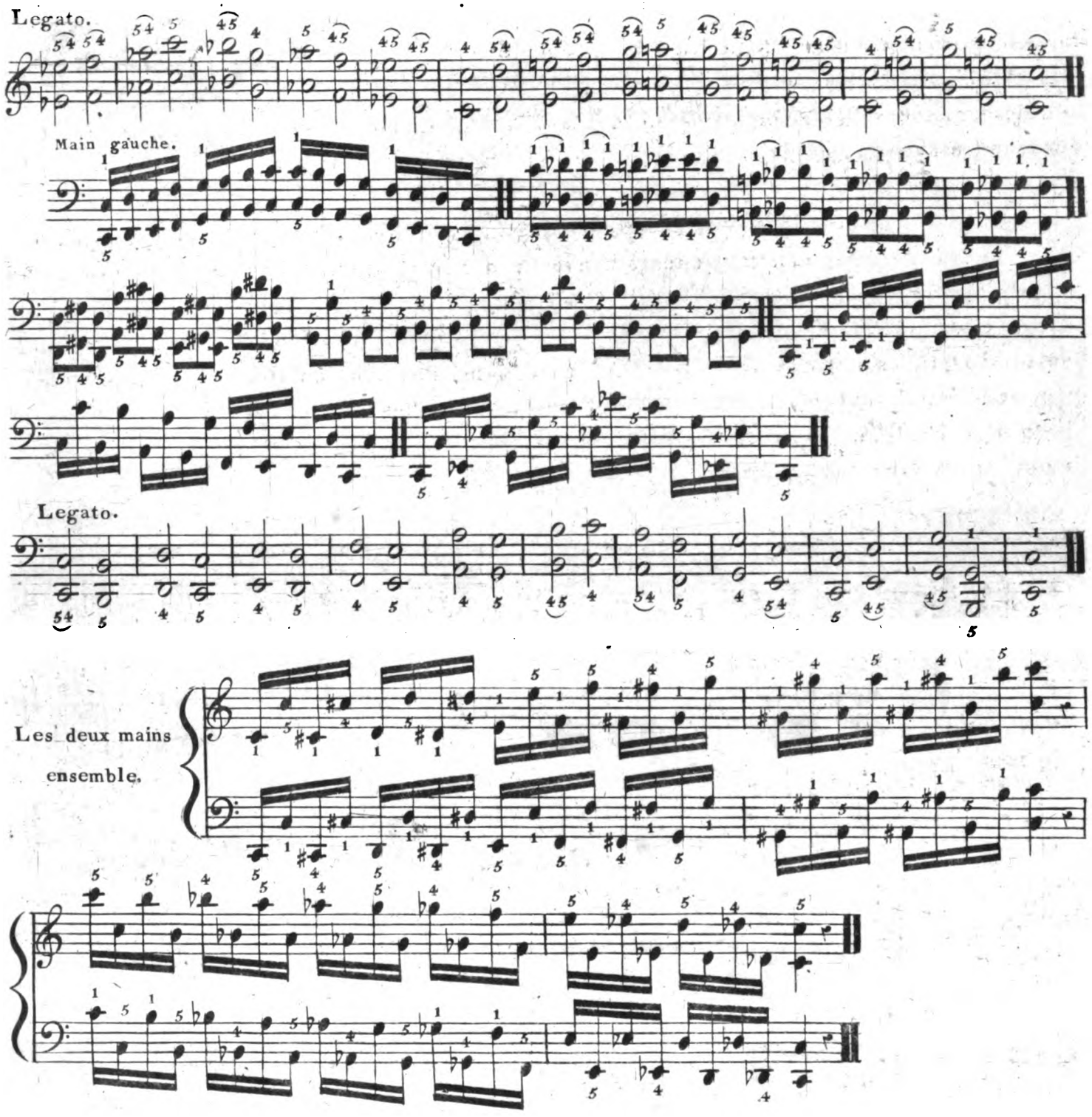
On ne peut doigter les Octaves qu'avec le pouce et le 5e ou le 4e doigt. Il est très difficile de bien lier les sons en les faisant; mais on peut y parvenir en

glissant la main d'une touche à l'autre sans la relever et par le moyen du 5e et du 4e doigt qu'on substitue souvent l'un à l'autre, ce moyen est plus facile pour la main droite en descendant et la main gauche en montant que pour monter avec la main droite et descendre avec la gauche.

La manière de les détacher est bien plus facile parcequ'il ne s'agit que de porter la main d'une touche à l'autre en la relevant à chaque note; cependant, pour les faire dans la grande vitesse, il faut encore beaucoup d'exercice pour parvenir à les exécuter correctement, et c'est ici le seul cas où l'on puisse roidir l'avant bras, le poignet et les doigts, afin de conserver toujours l'extension nécessaire. Lorsqu'il y a une suite d'Octaves à faire avec la même main dans des tons où il y a des dièzes ou des bémols, il faut mettre le 4e doigt sur les touches noires et le 5e sur les blanches, c'est un moyen de faciliter l'exécution des passages en octaves dans un mouvement vif.

Exemple.





Du Trille qu'on a nommé improprement Cadence.

Le Trille se fait de la main droite avec le 2e et 3e doigt, ou le 3e et 4e ces deux moyens sont également bons. Lorsqu'il faut prolonger le Trille plus longtemps on se sert du 2e et 4e doigt ce qui le rend très brillant et bien moins fatigant.

Il faut s'exercer à faire le Trille de plusieurs manières parcequ'une seule ne peut s'employer également dans tous les tons.

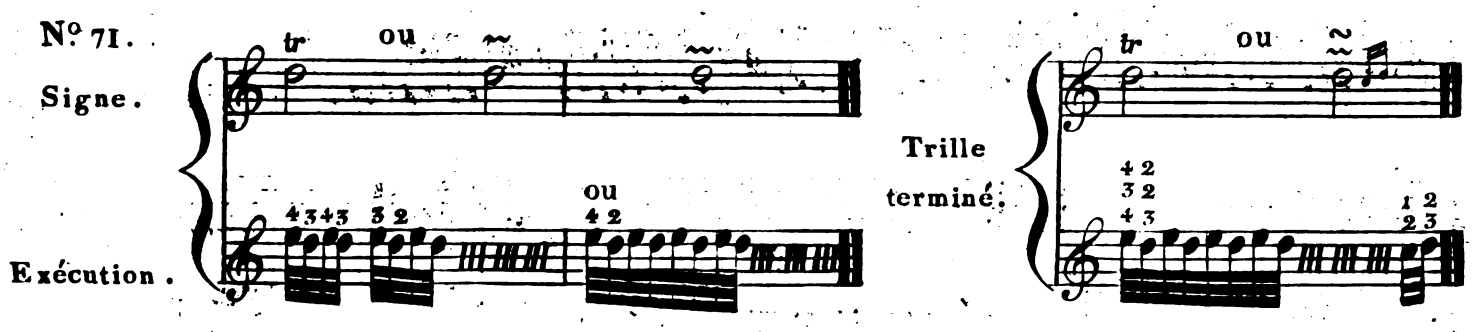
L'élève doit s'attacher particulièrement à l'étude du Trille qui forme un des

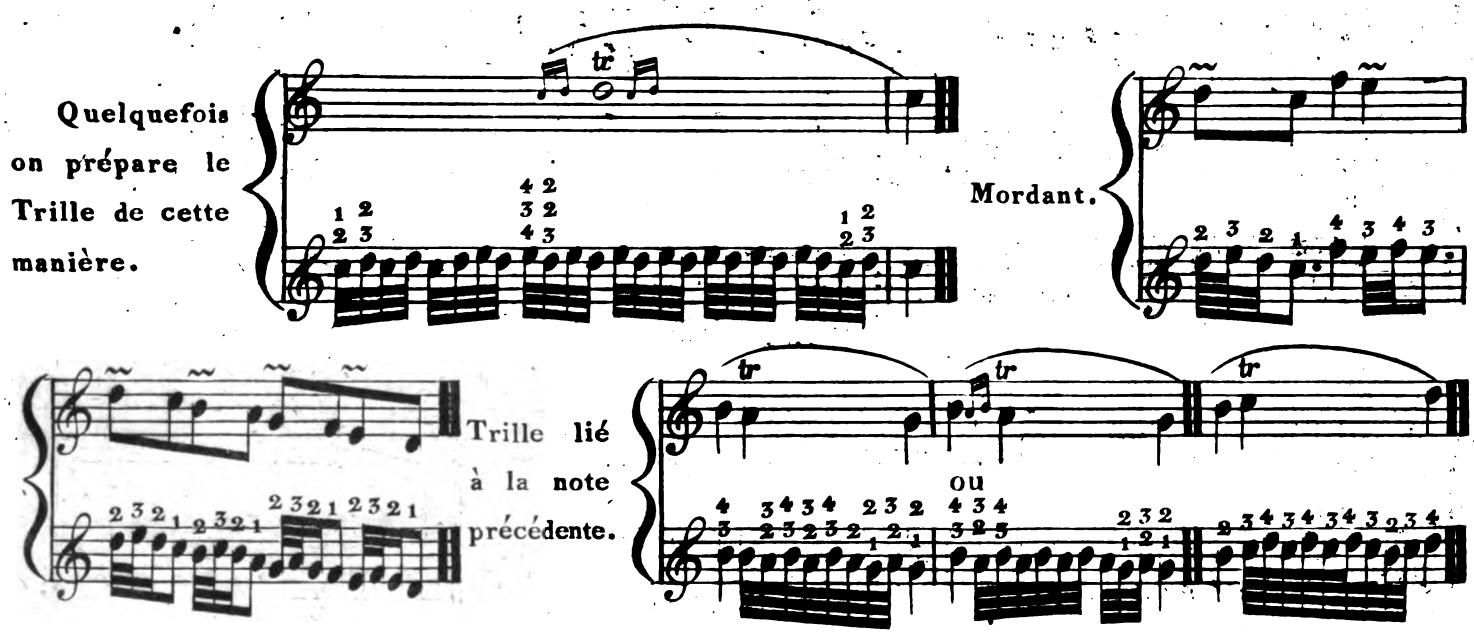
plus grands ornemens de la musique; la rapidité ne suffit pas, il faut encore y joindre la netteté et un martellement égal des deux sons qui le forment.

La musique moderne éxige qu'on sache faire le Trille des deux mains et de tous les doigts indistinctement. Il faut donc les étudier avec le pouce et le 2e doigt aussi bien qu'avec le 4e et le 5e ou avec le 5e et le 3e Le Trille que l'on fait le plus communément de la main gauche s'exécute avec le pouce et le 2e doigt.

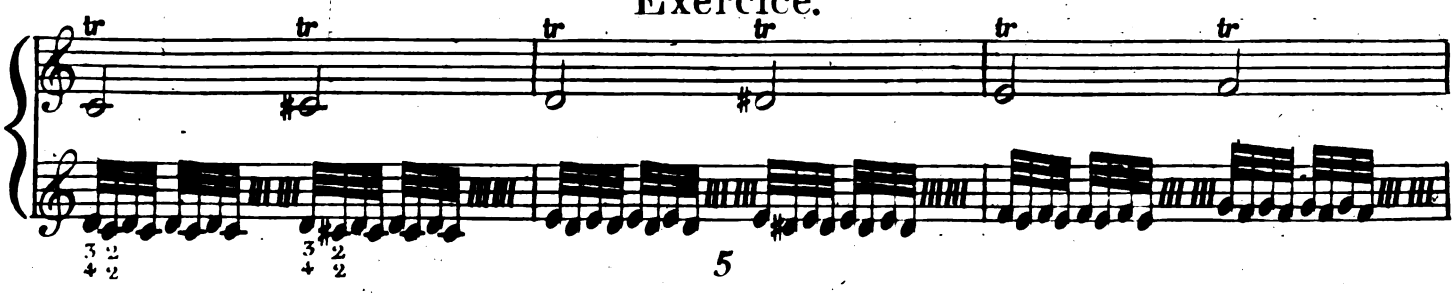
Il faut prendre pour règle du doigter des Trilles que, si la note qui termine le Trille qu'on fait avec la main droite se trouve sur une touche noire, on doit toujours le faire avec le 4e et 3e doigt, afin d'avoir un doigt disponible pour cette touche; mais lorsque le Trille termine par une touche blanche, on peut se servir à volonté du 2e et 3e, du 3e et 4e, du 5e et 4e, et du 5e et 3e, selon la nature du trait ou chant.

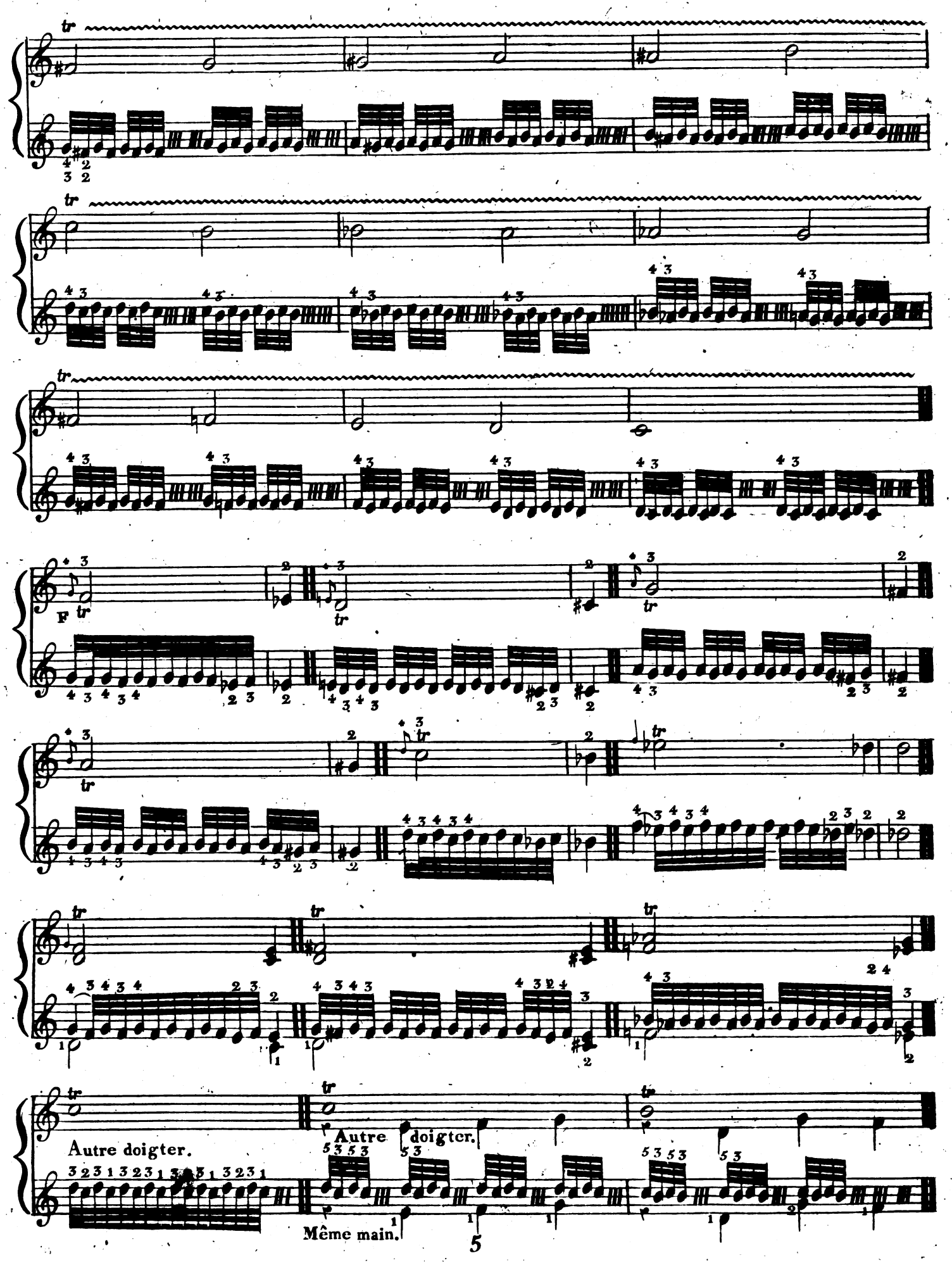
On ne doit jamais faire le Trille avec le pouce et 2e doigt de la main droite, à moins qu'on ait d'autres notes à tenir ou à faire parler en même tems.

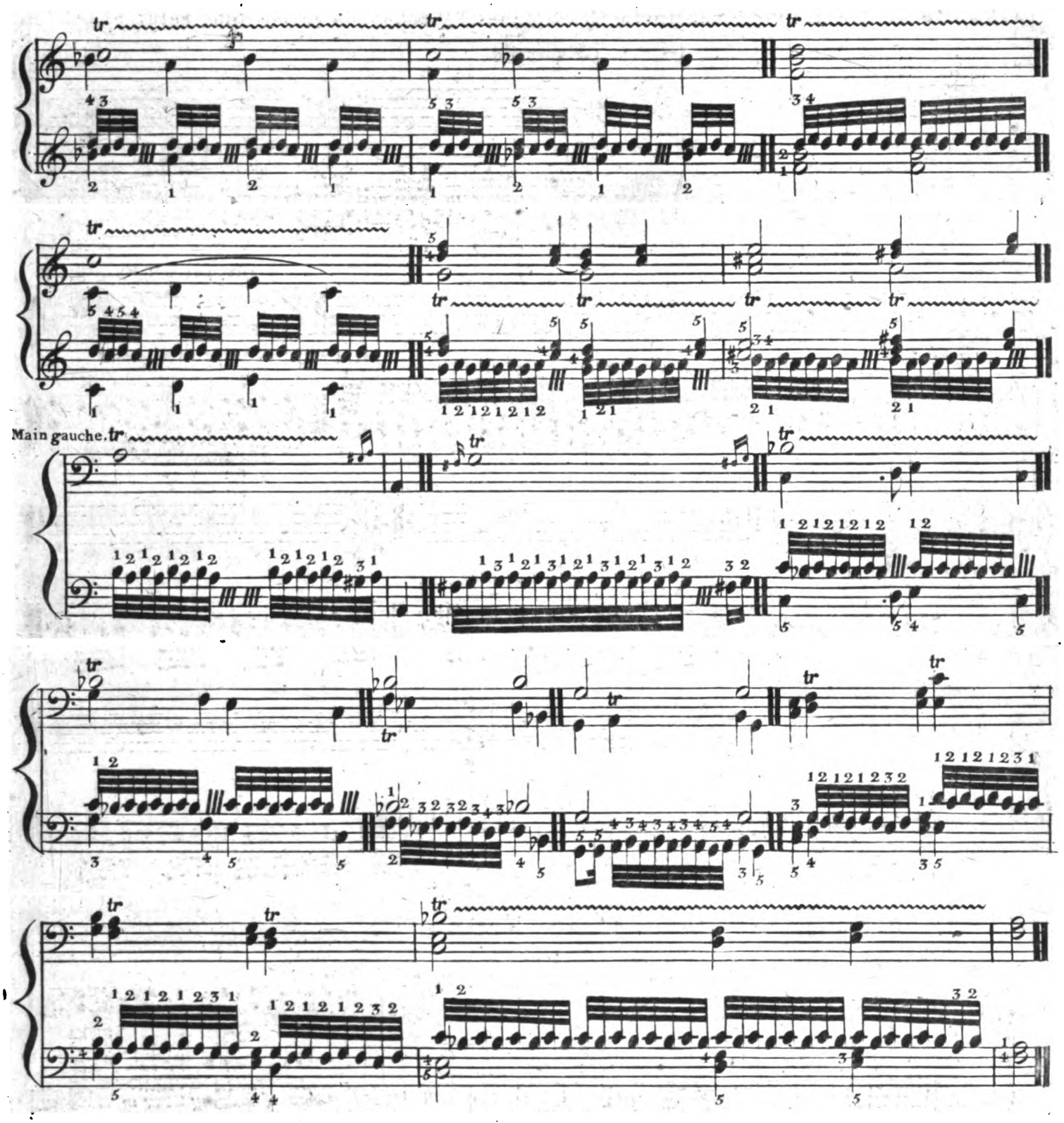




Exercice.




tr
F
Autre doigter.
Autre doigter.
Même main.



Le Trille double est très brillant sur le Piano, mais il demande d'autant plus de travail, qu'il est très difficile à exécuter avec rapidité et netteté.

On le fait avec le 2e et 4e doigts sur la tierce supérieure, et avec le pouce et le 3e doigt sur la tierce inférieure, quand la note la plus basse se trouve sur une petite touche, on doit alors prendre la tierce inférieure avec le 2e et le 4e doigts, et le pouce avec le 5e doivent toucher la tierce supérieure.

Les Trilles se doigtent sur toutes les touches blanches de même que celui ci.

Exemple.

N°72.

Signe.

Exécu:

ou

Trille par sixte.

ou

Trille par Quartes.

Exécution.

Exécution.

Exécution.

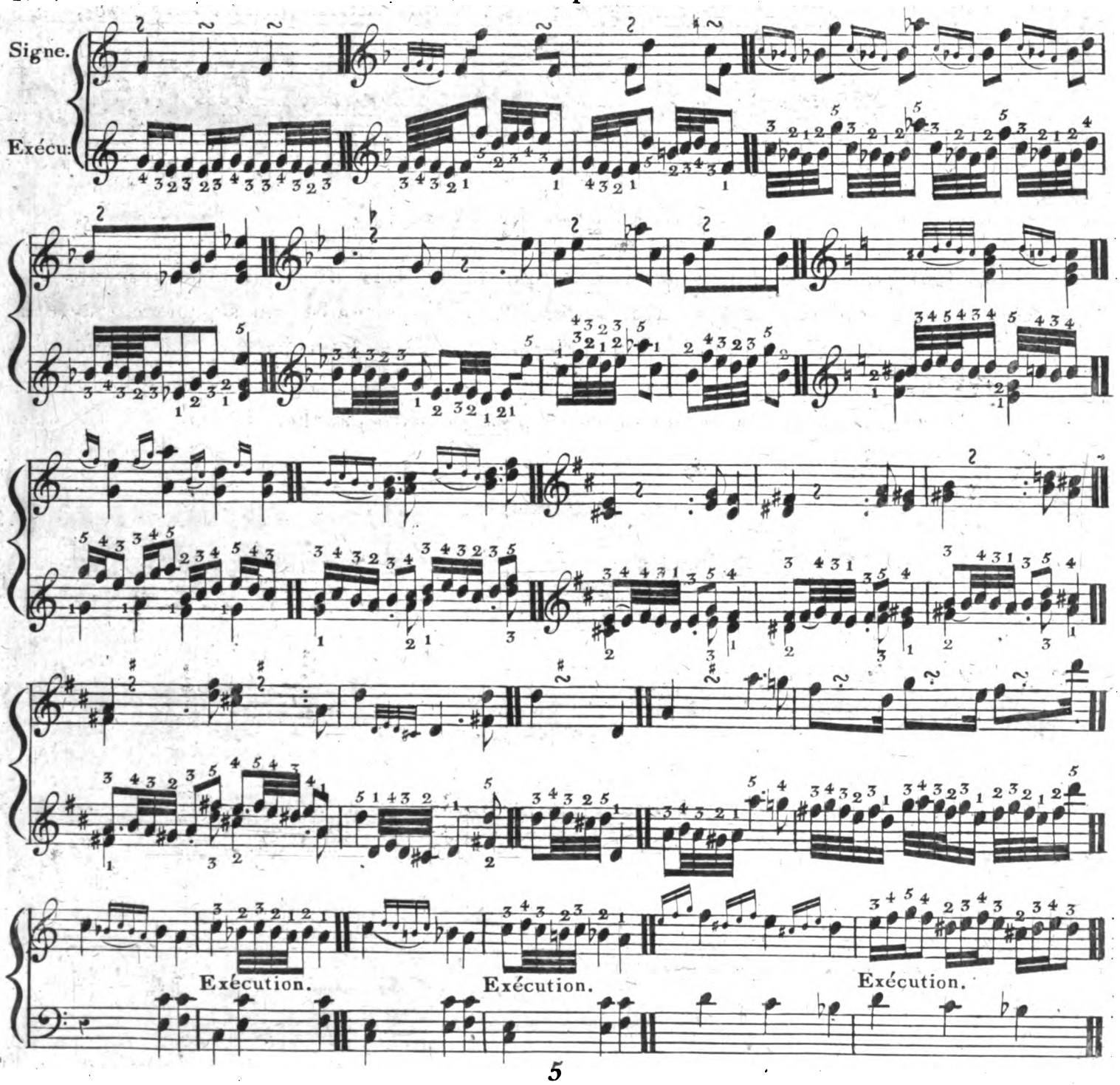
Exécution.

Les notes d'Agrémens.

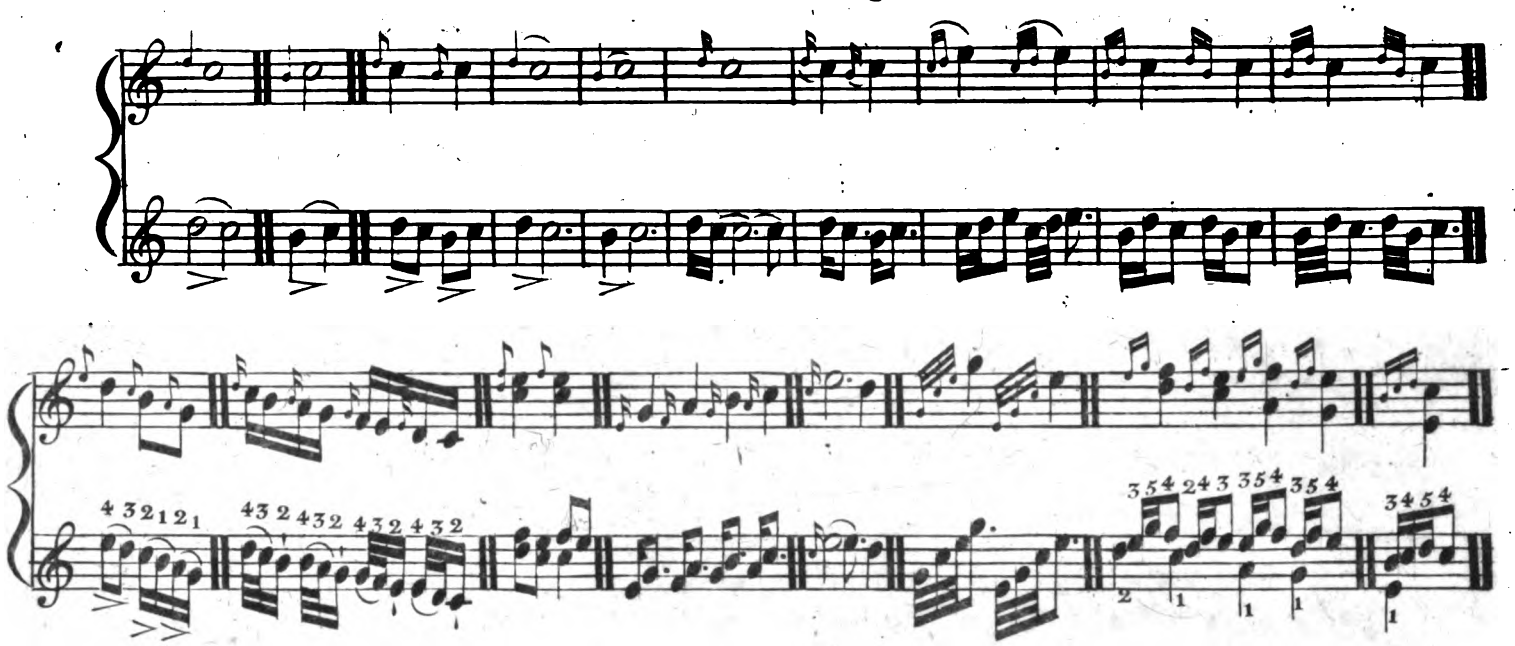
Il est des agrémens que l'on peut rendre sans changement de doigts, et d'autres, où il est nécessaire de varier leur position, pour être bien placé pour la suite du chant.

Quand l'agrément est placé sur une touche noire et la note qui suit après, à la distance d'une quinte ou sixte au dessus, on doit alors le faire de manière que le 2e doigt soit placé sur la touche noire pour pouvoir atteindre avec facilité les touches suivantes.

Nº 73. **Exemple.**



Valeur des notes d'agrément.



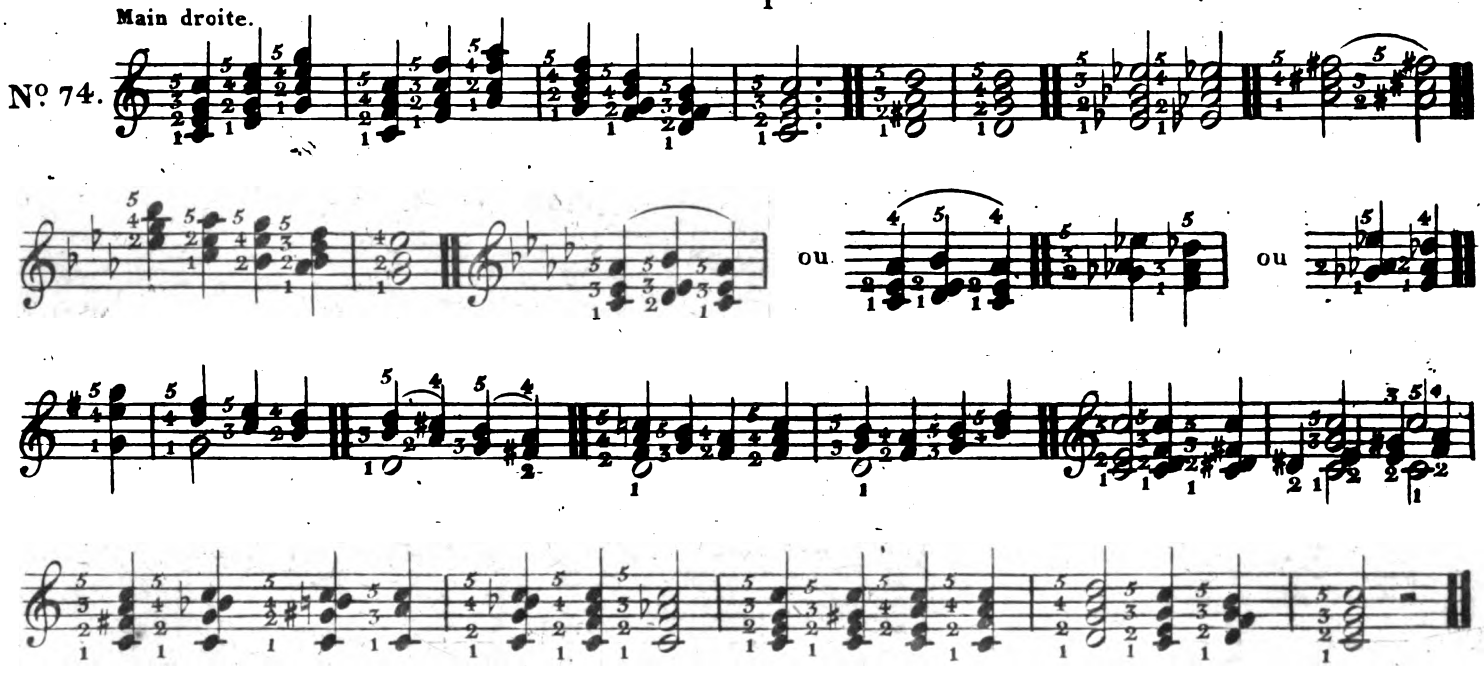
Le doigter des Accords.

Il faut placer les doigts de manière que la position de la main ne présente aucune gêne; quand il y aura quatres notes à toucher ensemble ou séparément avec la main droite et qu'il s'y trouvera une tierce (1) dans le haut de l'accord, il faudra se servir du 4e et 5e doigts; s'il y a une quarte dans le haut, on employera le 3e et 5e. la même règle doit servir en sens inverse pour la main gauche.

Exemple.

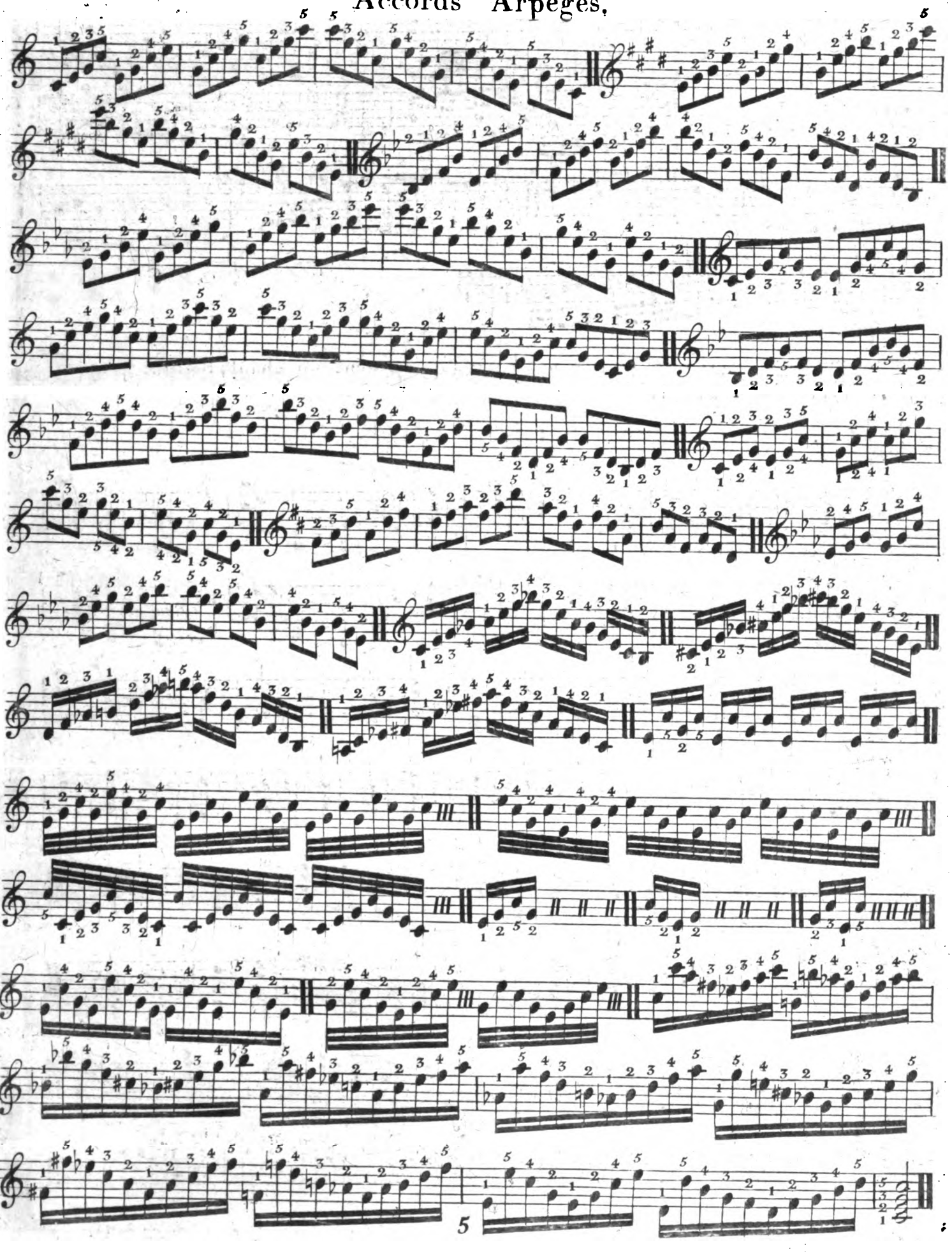
Main droite.

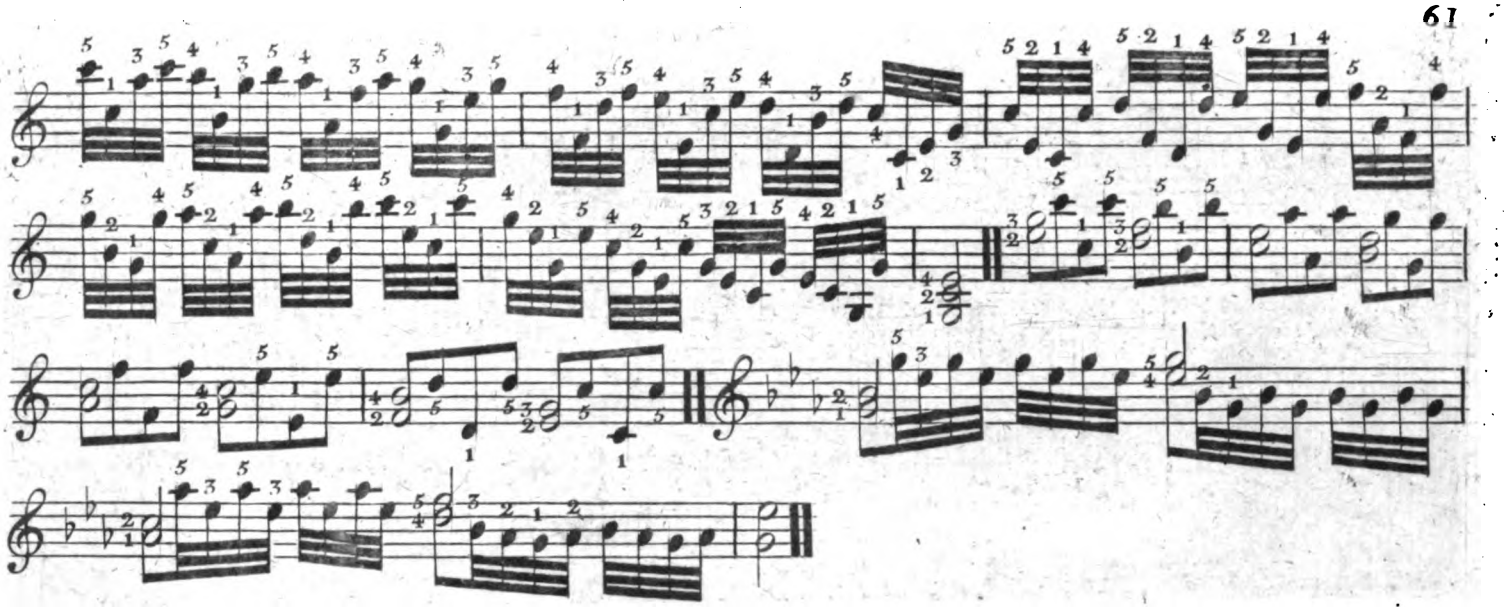
Nº 74.



(1) Surtout si elle est mineure et si elle est formée par une touche blanche et une noire.

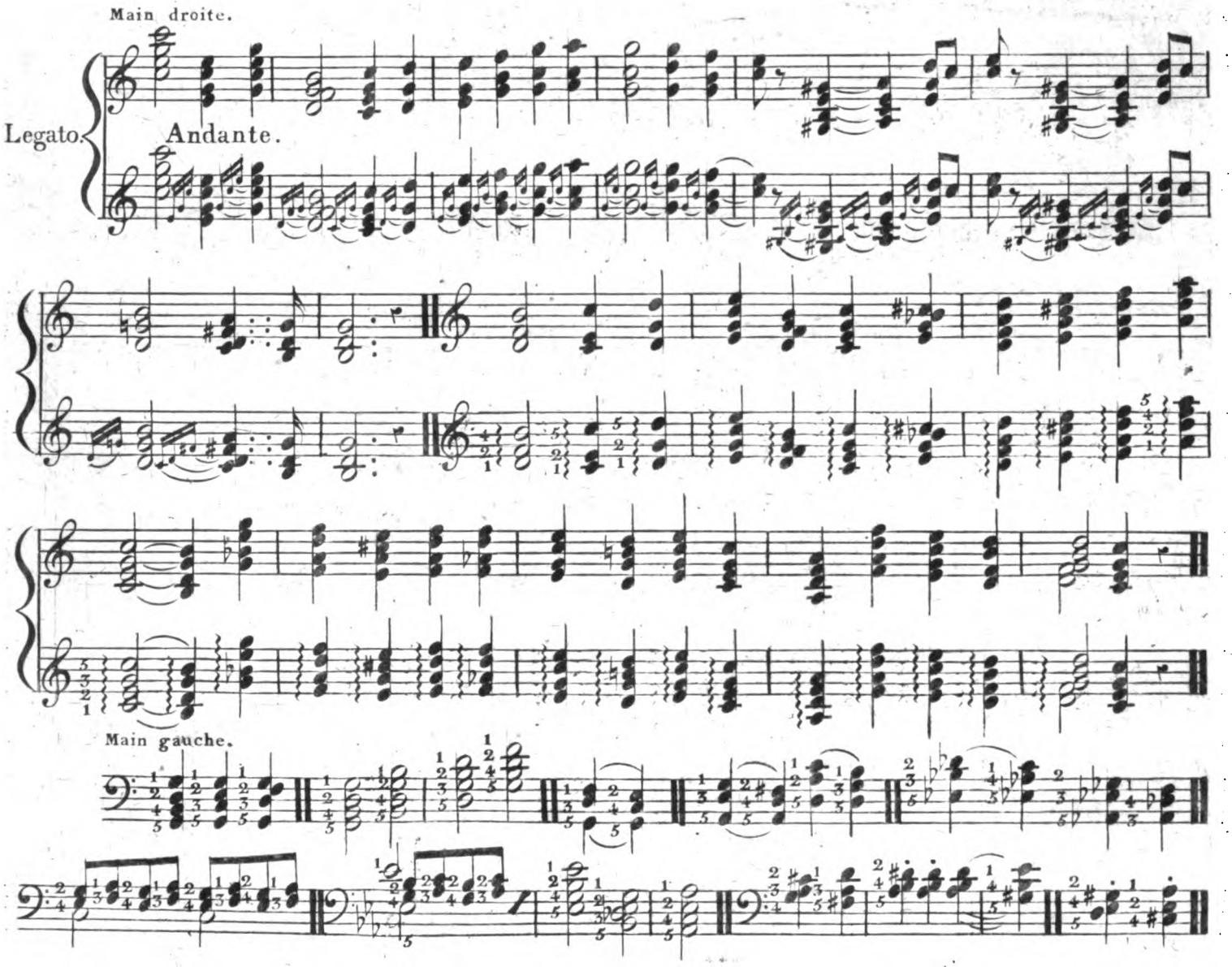
Accords Arpégés.

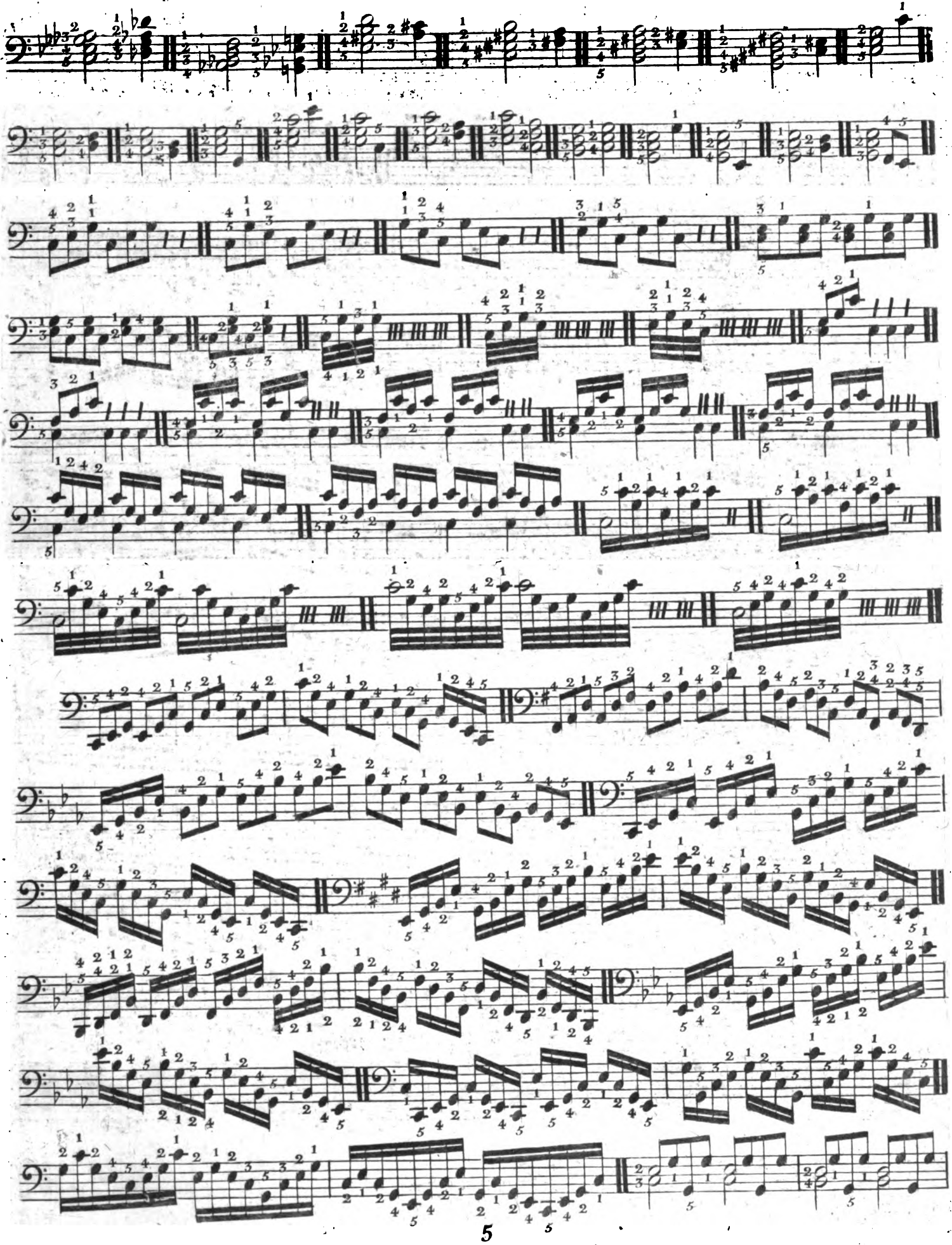


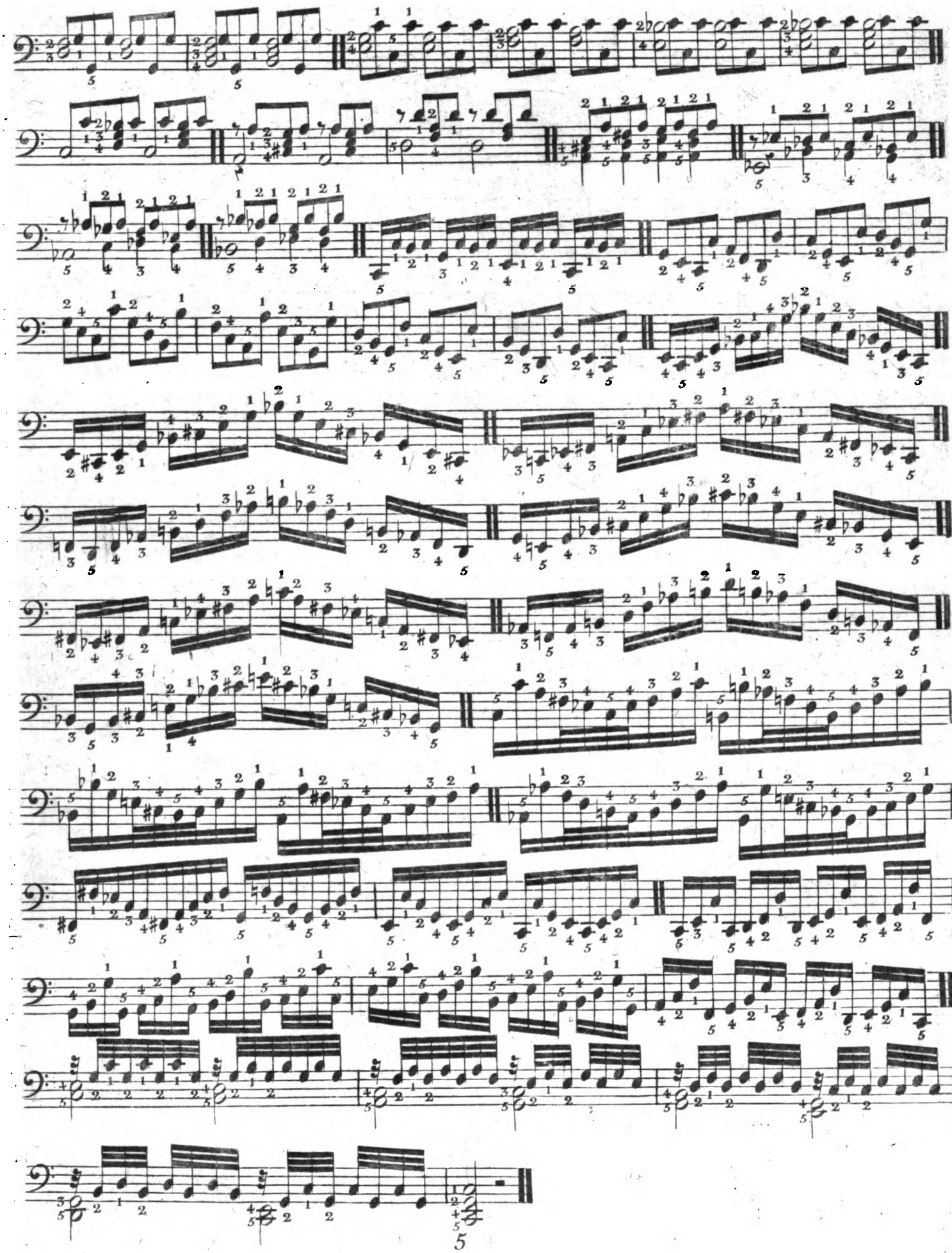


Dans une suite d'accords ou les notes aigues forment un chant, il faut presque toujours arpéger les accords.

Pour lier les Accords.





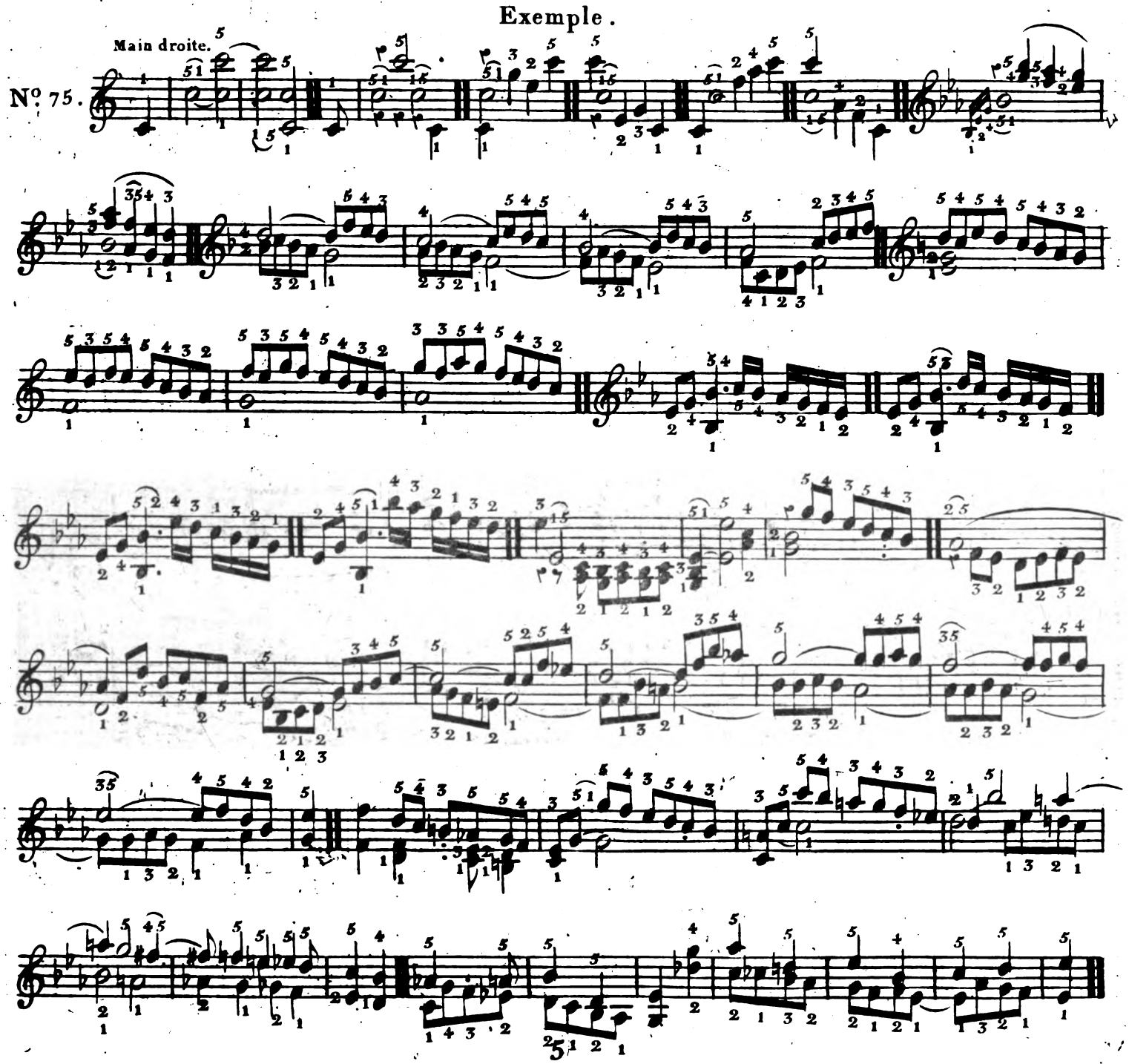


Le doigter des Tenues en doubles notes.

La règle prescrit de ne jamais quitter la note tenue quelque puisse être sa valeur. Quant aux autres notes qu'on est obligé de toucher avec la même main pendant la durée de la note tenue, si leur nombre ne permettoit pas de suivre éxactement les principes du doigter, il faudroit alors s'en écarter.

Pour bien lier les sons dans les tenues, il faudra substituer un doigt à l'autre sur la même touche, sans la frapper de nouveau; par ce moyen la main conservera toujours une position favorable pour la suite du trait qu'on aura à faire pendant les tenues, et l'on parviendra à les bien exprimer.

Exemple.



Main gauche.

Andante.

Allegro.

Telles sont les règles principales du doigter, celles qu'il importe de suivre éxactement, nous nous abstiendrons de donner les règles secondaires qui compléteroient cette partie de la Méthode, parceque l'extrême multiplicité des observations qu'elles nécessiteroient nous entraineroit au delà des bornes de notre ouvrage. Le nombre de ces observations étant égal aux combinaisons infinies que peuvent présenter les riches variétés de l'art musical. L'exercice fréquent des gammes et des passages que nous indiquons sera suffisant pour mettre les élèves en état d'y suppléer.

Nous conseillons à ceux qui auront étudié d'après cette méthode, de ne jouer que des morceaux composés par de grands maitres dont les talens d'exécution sur le Piano soient bien connus, parceque leurs ouvrages sont écrits de manière à prescrire pour ainsi dire l'application des règles d'un bon doigter. L'élève, qui se sera formé d'après une telle musique, pourra se permettre de jouer tout indistinctement, car ayant pris l'habitude des bons principes, il ne lui sera plus possible de s'en écarter.

La musique de Piano est ordinairement composée pour de grandes mains, il faudra donc se servir pour les enfans d'une musique faite exprès pour eux, il faut de plus qu'elle soit d'une difficulté graduelle, afin qu'ils ne fassent pas de contorsions, et qu'ils ne doigtent pas contre les principes.

Nous recommandons surtout, d'éxercer la main gauche autant que la droite, afin que l'exécution ne présente jamais une partie faible à coté d'une partie brillante.

On est obligé quelquefois d'employer un doigter différent pour rendre un même passage, selon l'expression, les nuances et le mouvement qu'on doit lui donner, le même trait exécuté Presto exigera quelquefois un autre doigter dans un mouvement lent.

Dans un mouvement vif les doigts doivent toujours être préparés d'avance pour les traits qui suivent, et on choisira de préférence le doigter le plus naturel celui enfin, où il y aura le moins à passer les doigts et qui tombe le plus facilement sous la main.

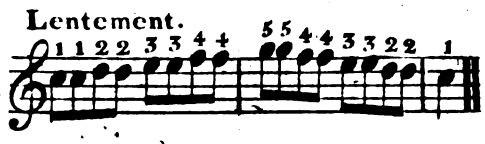
Le mouvement lent laissant plus de tems pour conduire ses doigts, il faut plus de régularité et de combinaison dans le doigter pour soutenir la vibration des sons qu'on est obligé de faire entendre, pour faire sentir l'expression du chant.

Pour completter cet article; on trouvera des exercices pour les deux mains à la suite des exemples du doigter.

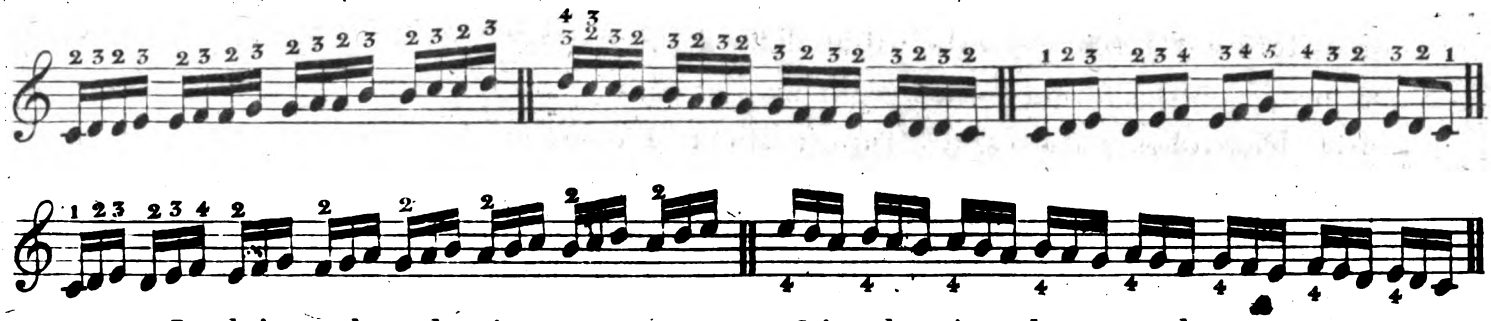
Exercices et Exemples de doigter pour la main droite.

Lentement.

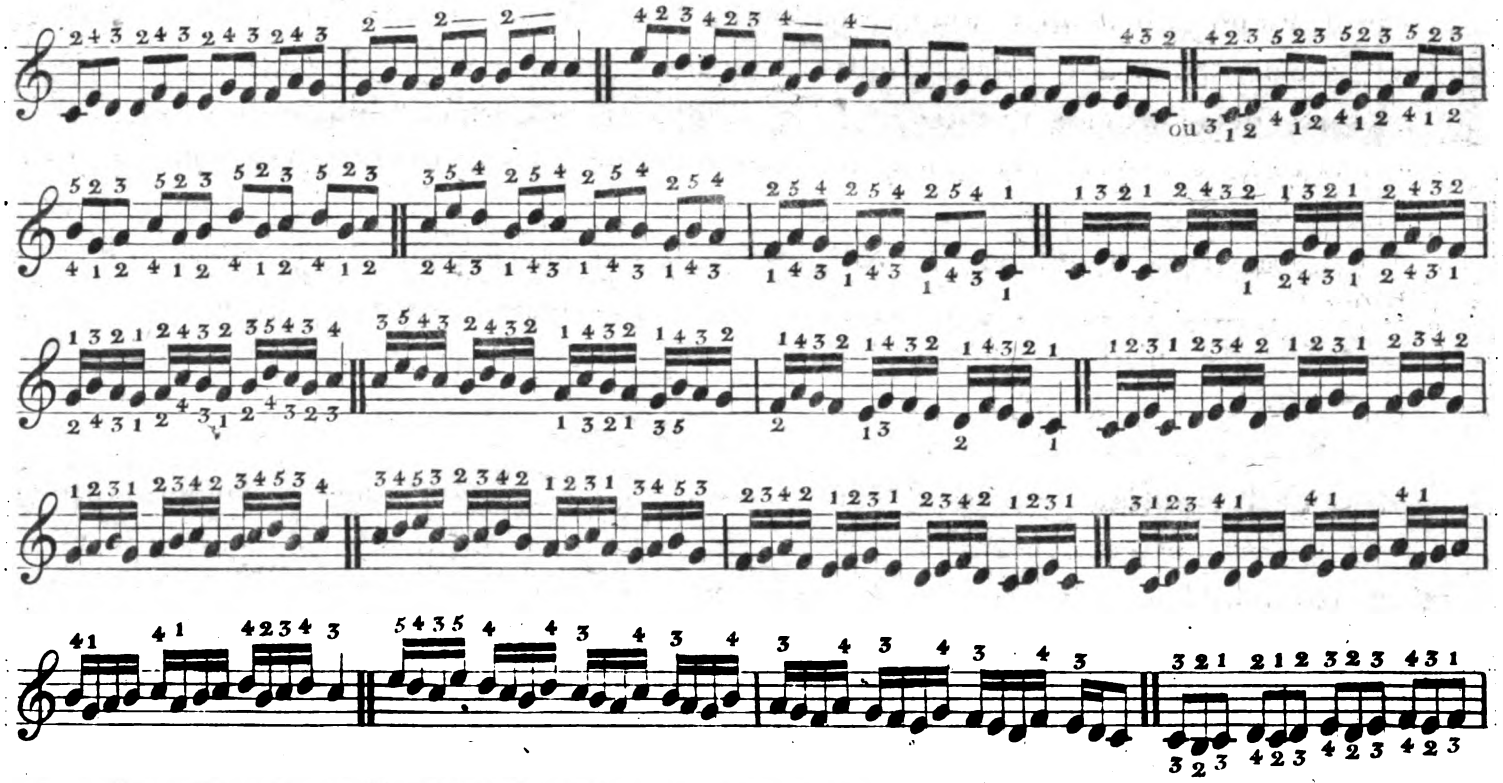
N° 76.



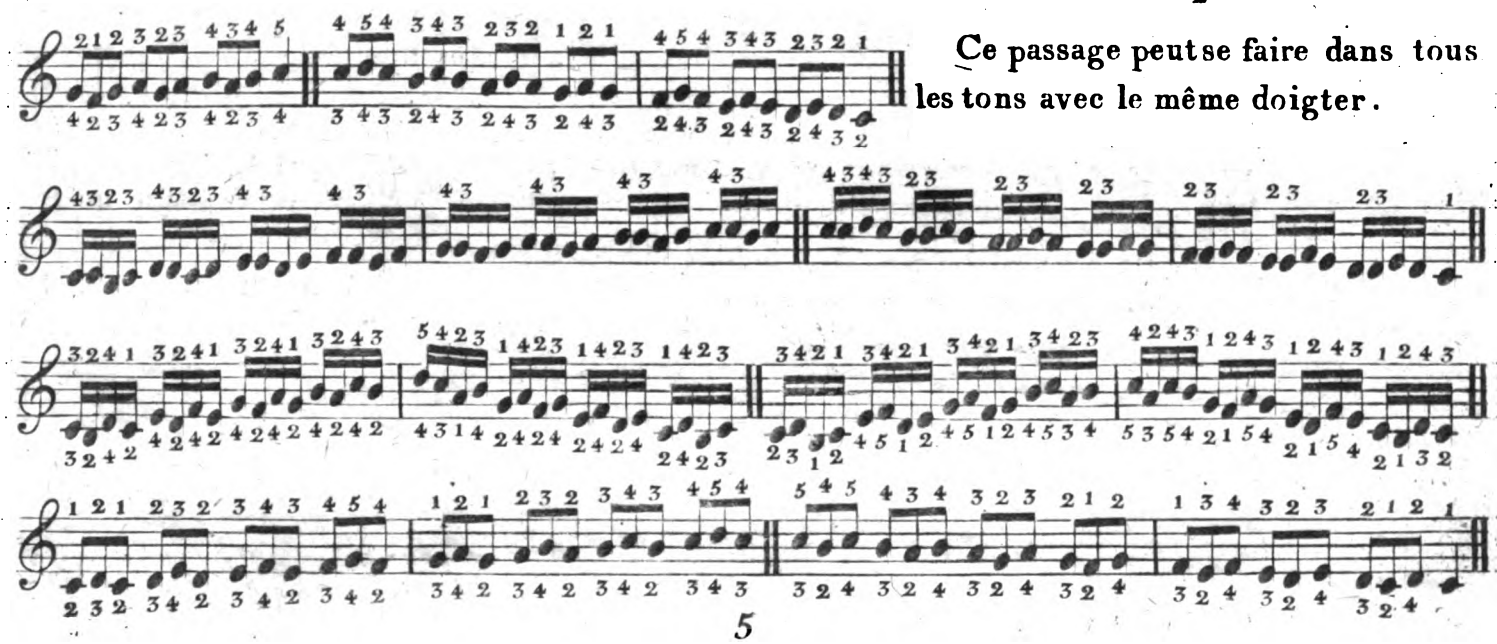
Quand le passage va vite il faut le doigter ainsi.

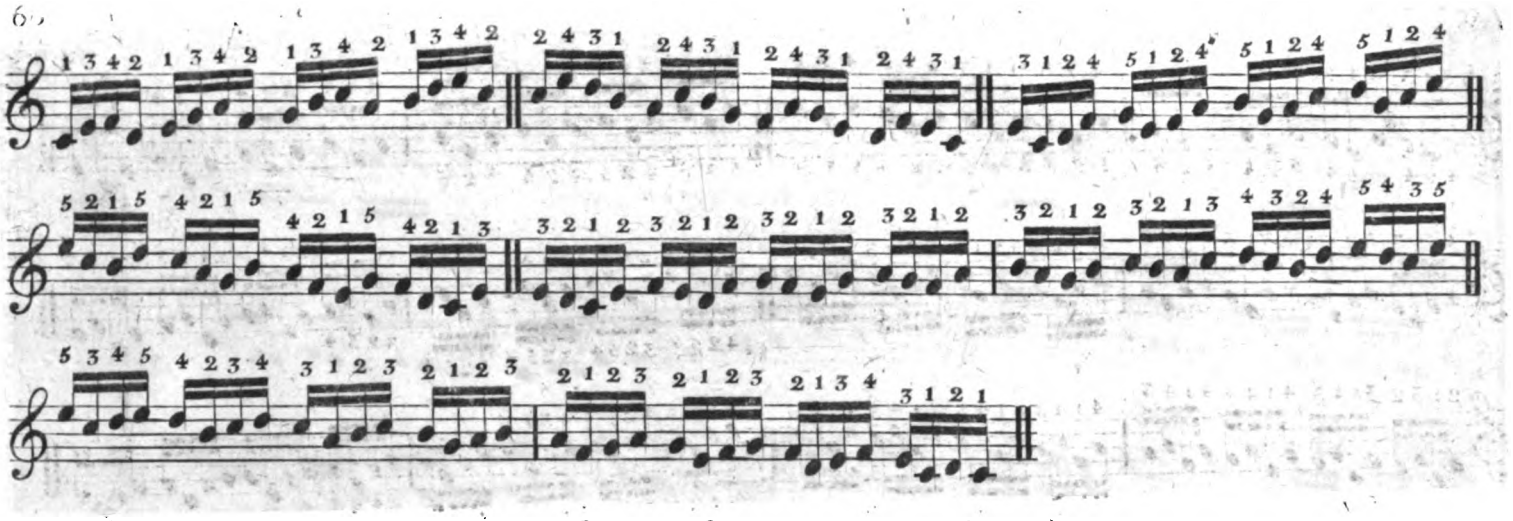


Le doigter de ce dernier passage peut se faire de même dans tous les tons.

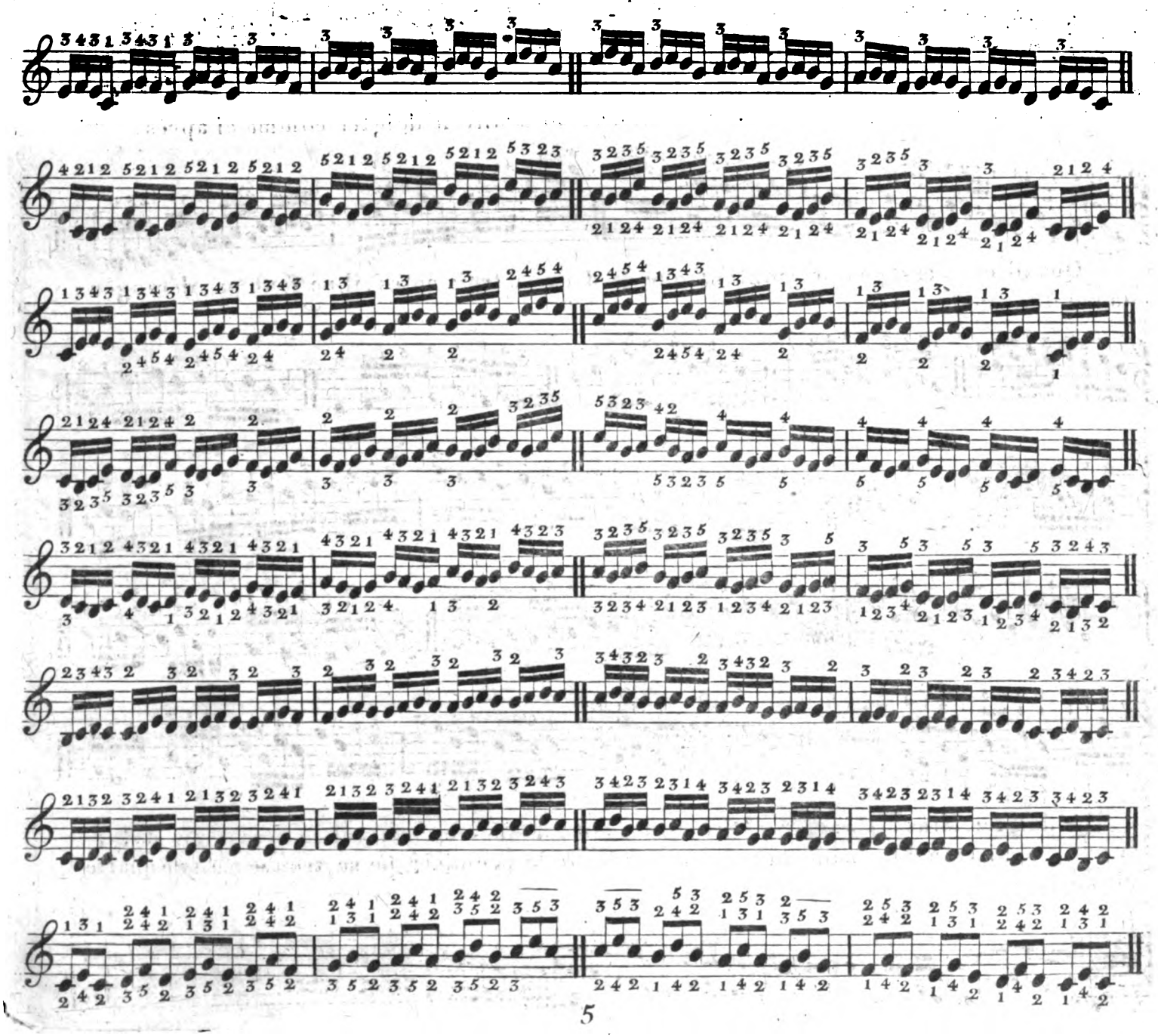


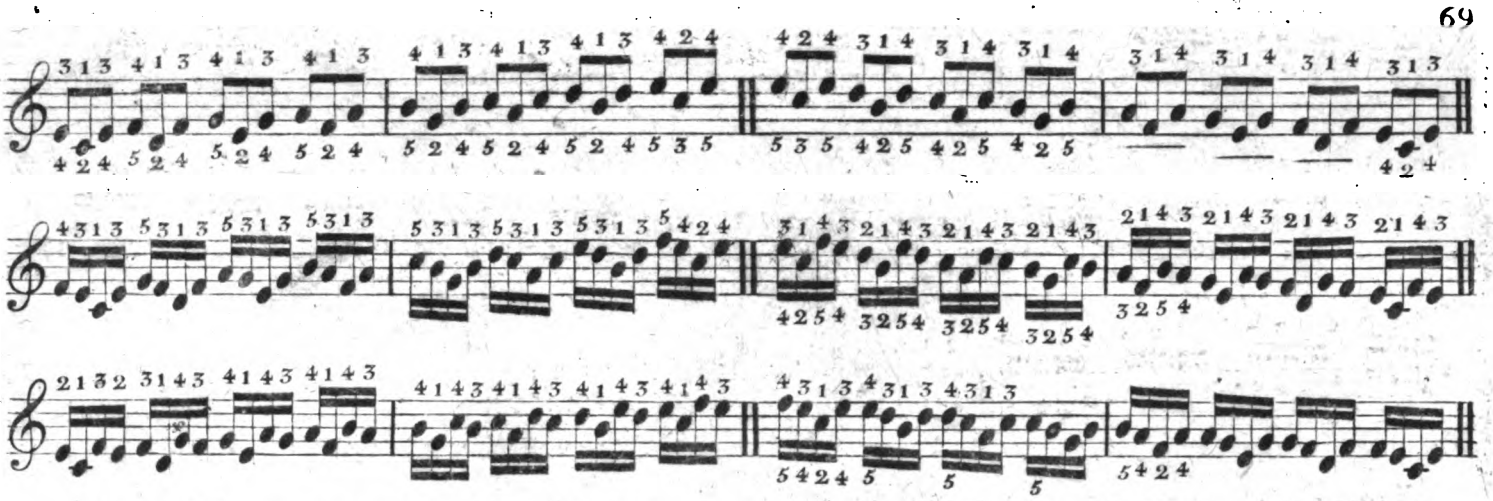
Ce passage peut se faire dans tous les tons avec le même doigter.





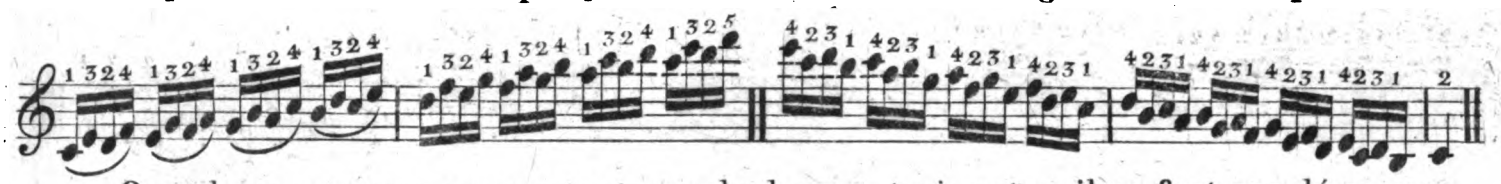
Tous ces passages peuvent se doigter de la même manière dans tous les tons, en ayant soin de ne pas mettre le pouce sur les bémols ou dièzes qui se rencontreront dans les autres tons, et de substituer le second doigt au pouce.



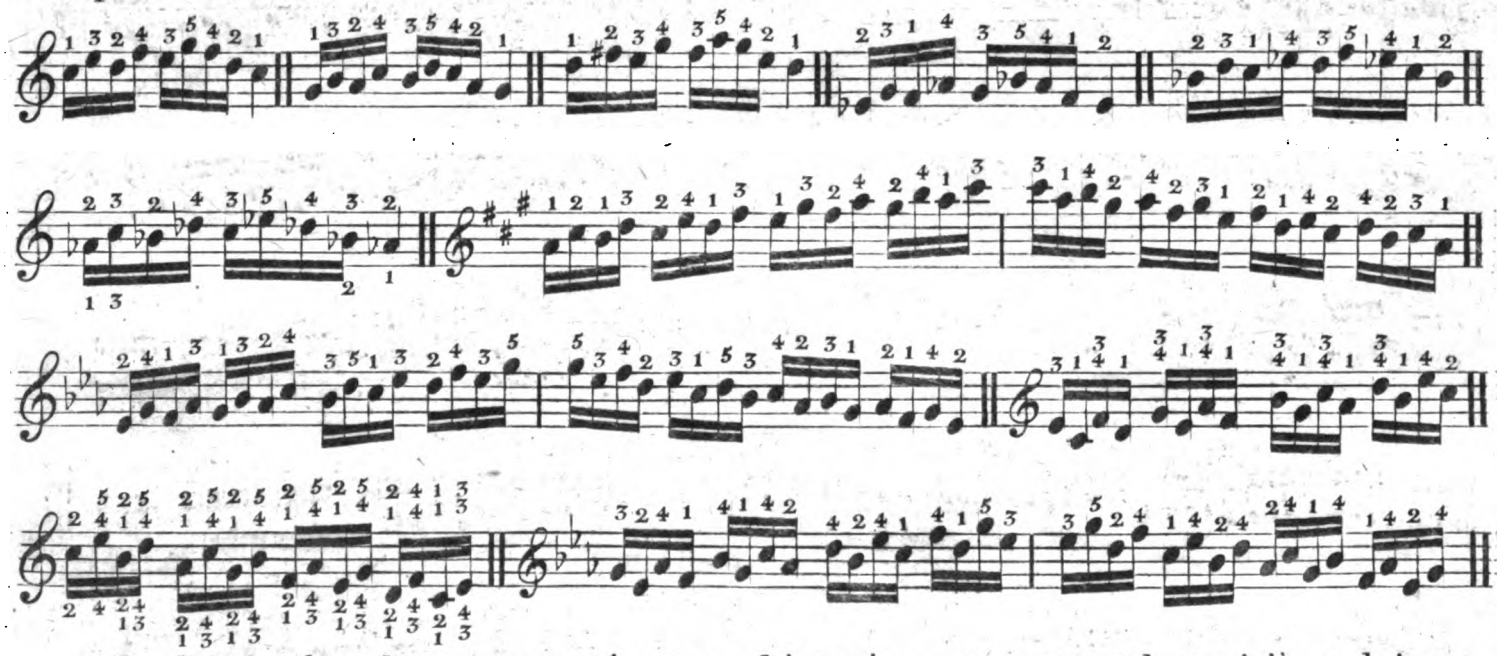


Quand le passage suivant se fera très rapidement dans les tons où il y a peu de dièzes où bémols, on le doigtera avec le 2e et 4e doigts.

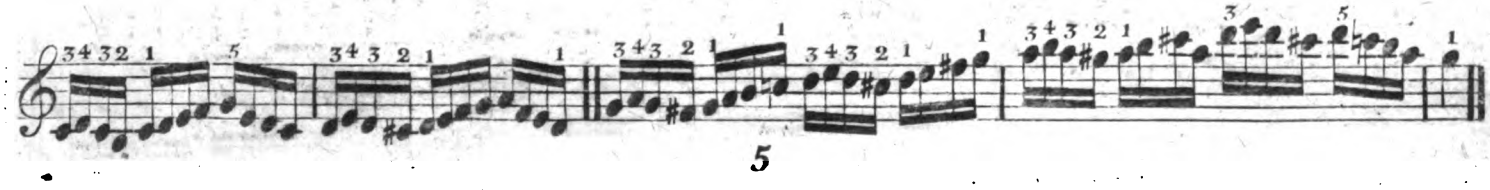
Lorsque les notes sont liées par quatre, il faut alors faire le doigter comme ci après.



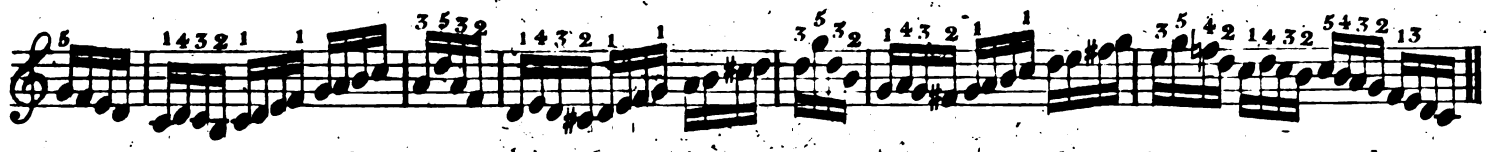
Quand ces passages ne montent que de deux ou trois notes, il ne faut pas déranger la position de la main.



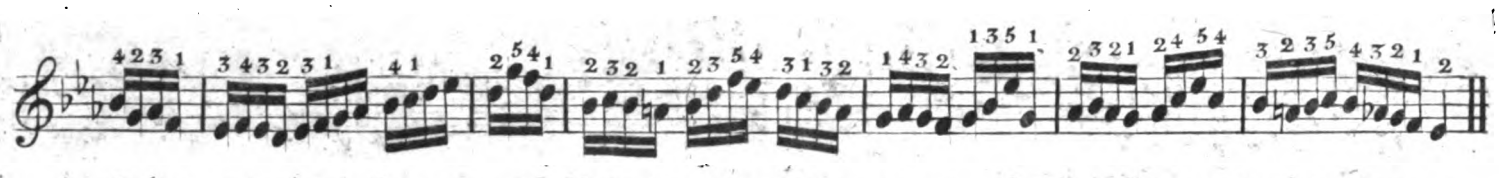
Le doigter, dans les passages suivants, se fait toujours en mettant le troisième doigt sur la première note, quand la note qui précède la première ne se trouve pas une quarte **plus haute**.



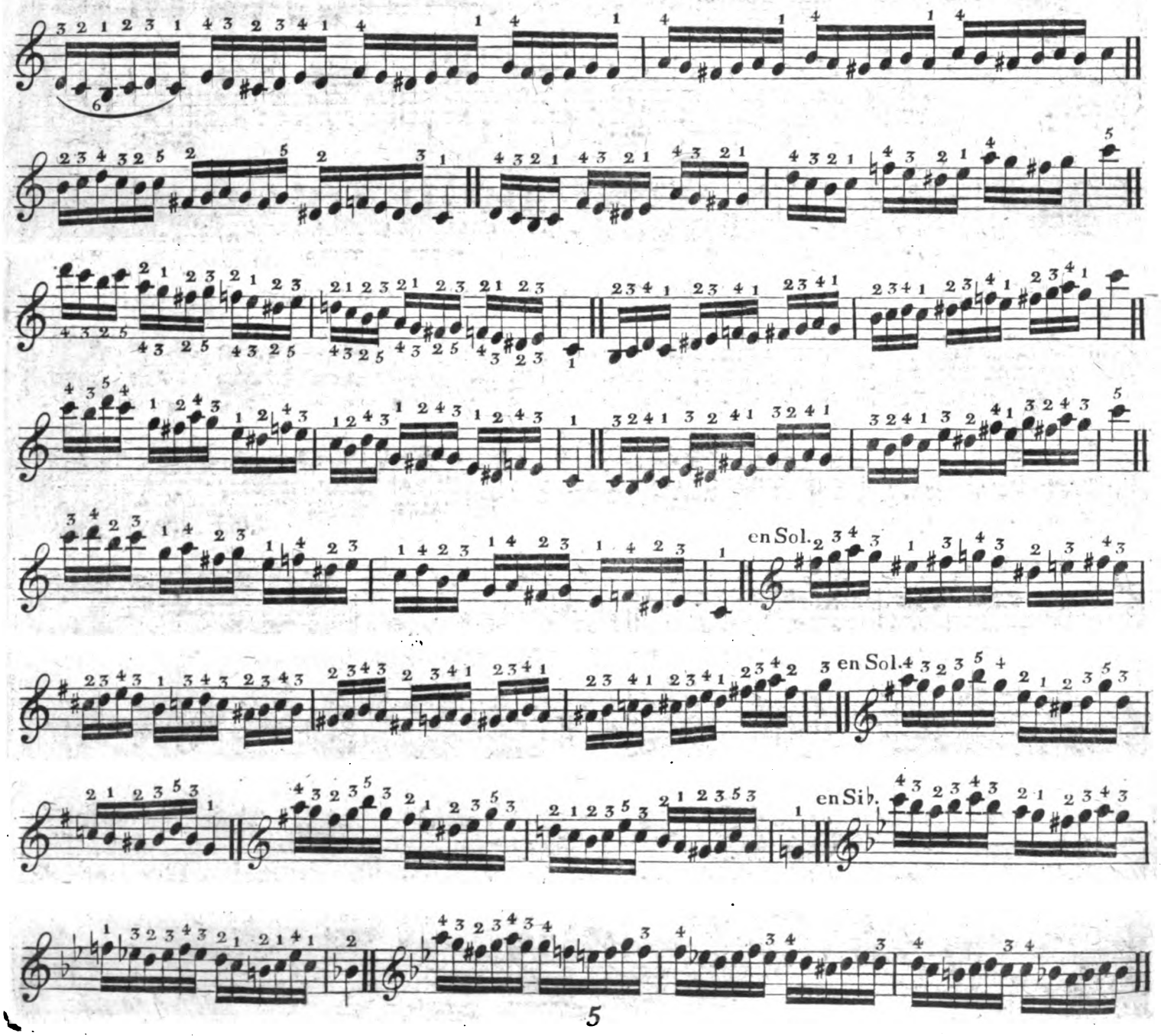
Quand ce passage se trouve après des notes qui descendent de plus d'une quarte, il faut alors mettre le pouce sur la première note.



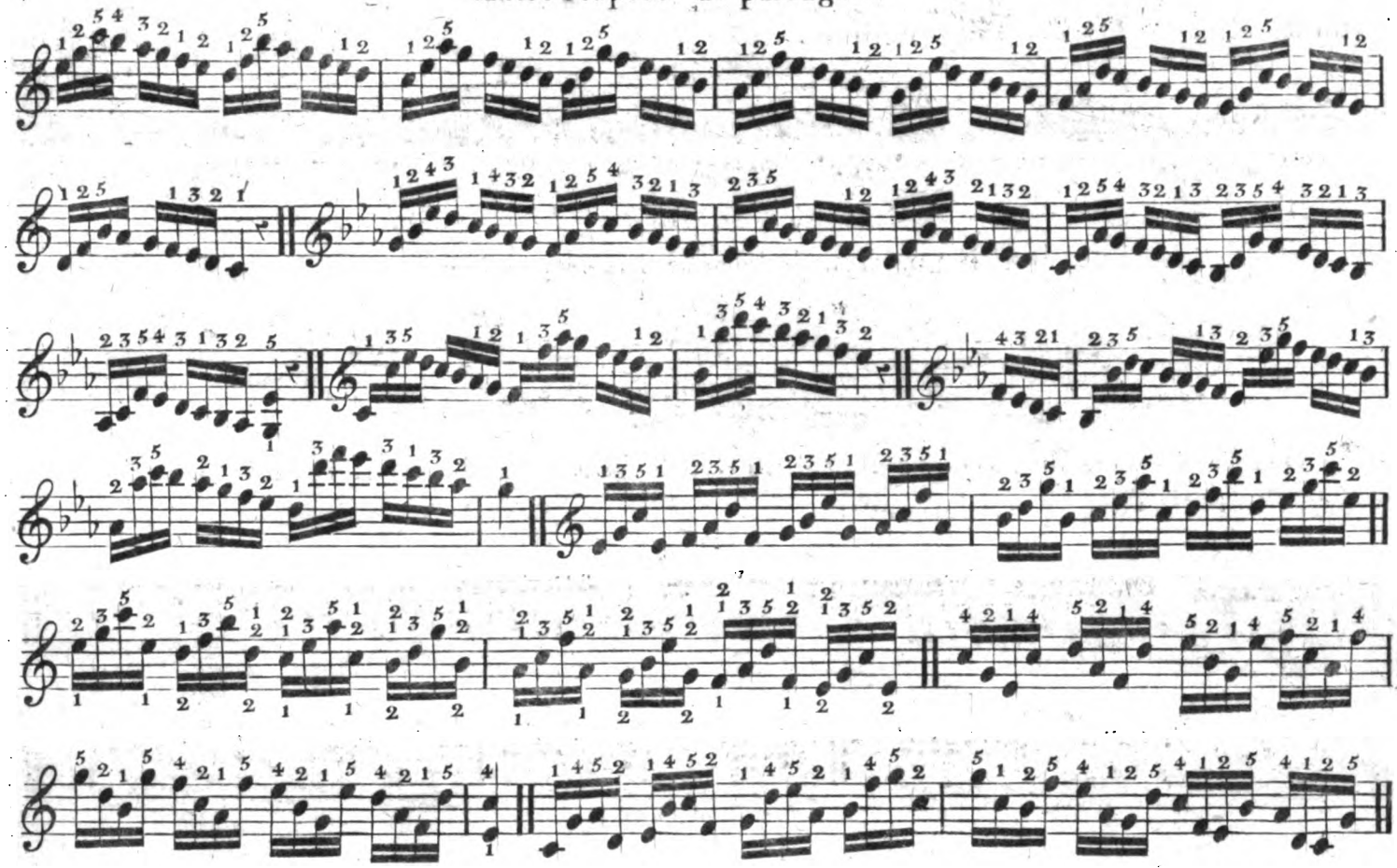
Quand la première note de ce passage se trouve sur une touche noire, on mettra le 3e et quelquefois le 2d selon la position de la note qui la précède.



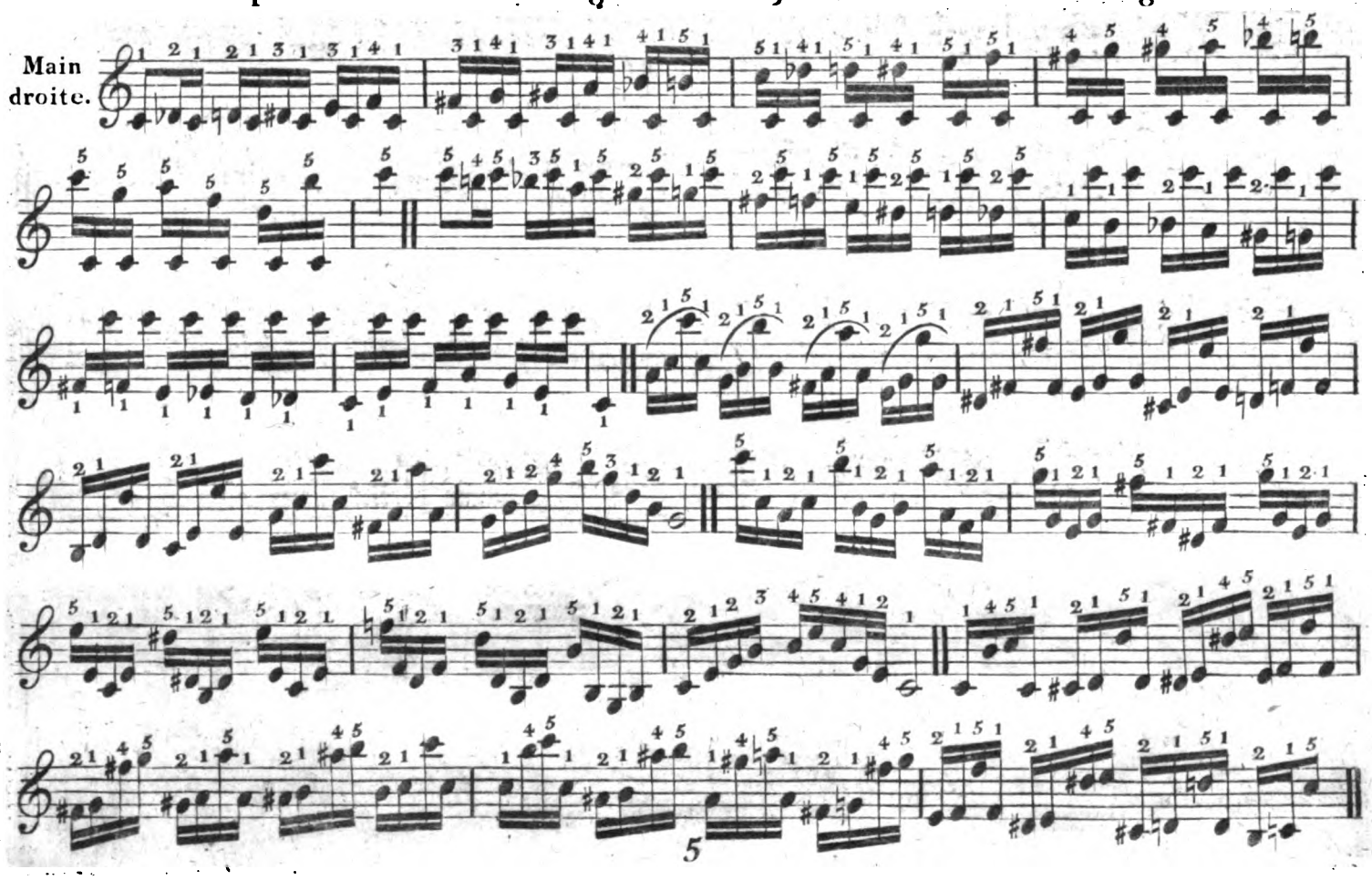
Dans ces sortes de passages il faut mettre le pouce sur la dernière note pour monter, et le petit doigt pour descendre.



Autre espèce de passage.



Exercice pour accoutumer les doigts a tomber juste sur des touches éloignées.



en Mib.

en Mib.

en Ut.

en Sib.

en Mib.

en Mi♮ majeur.

en Ut.

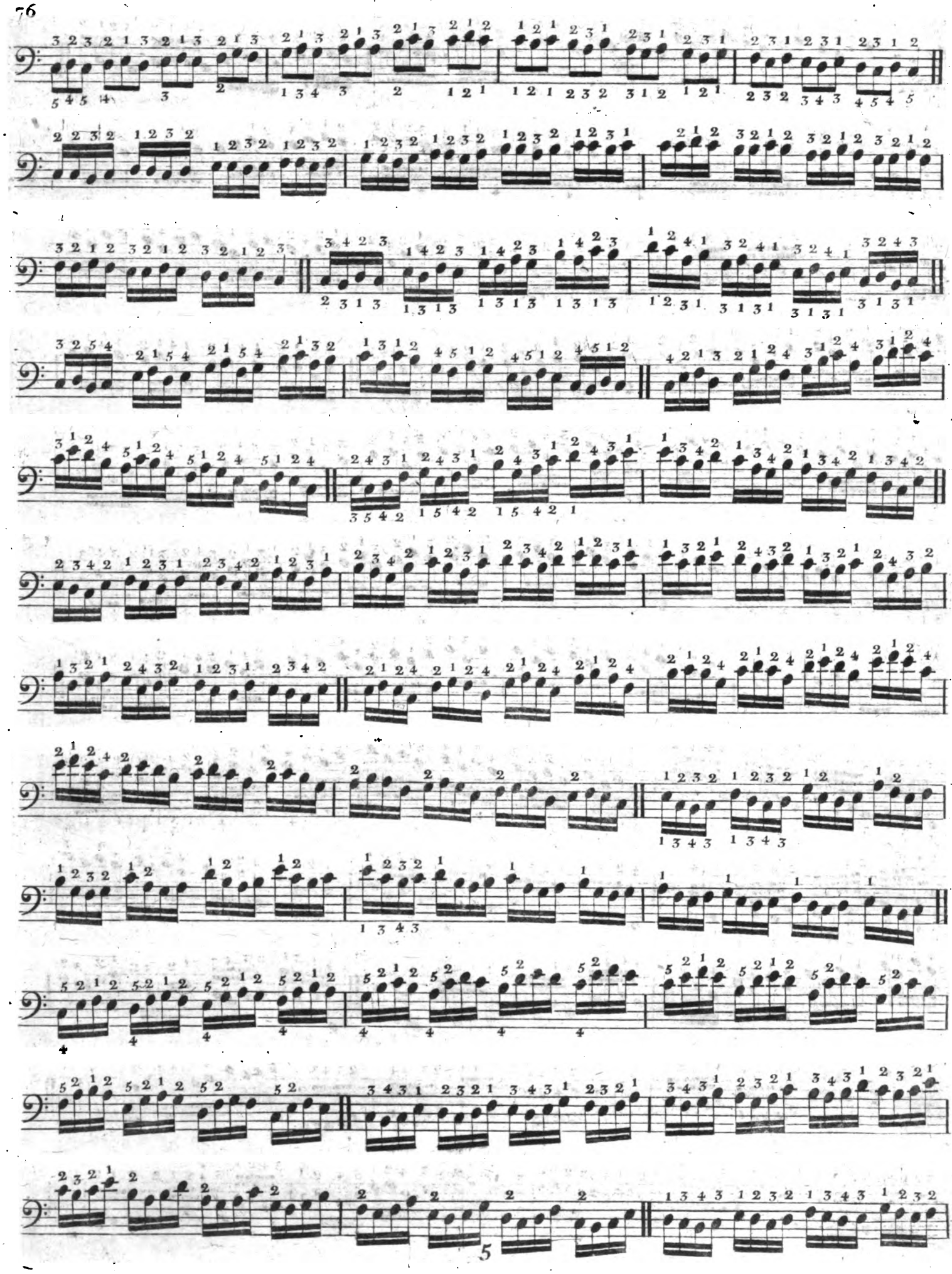
en Ut.

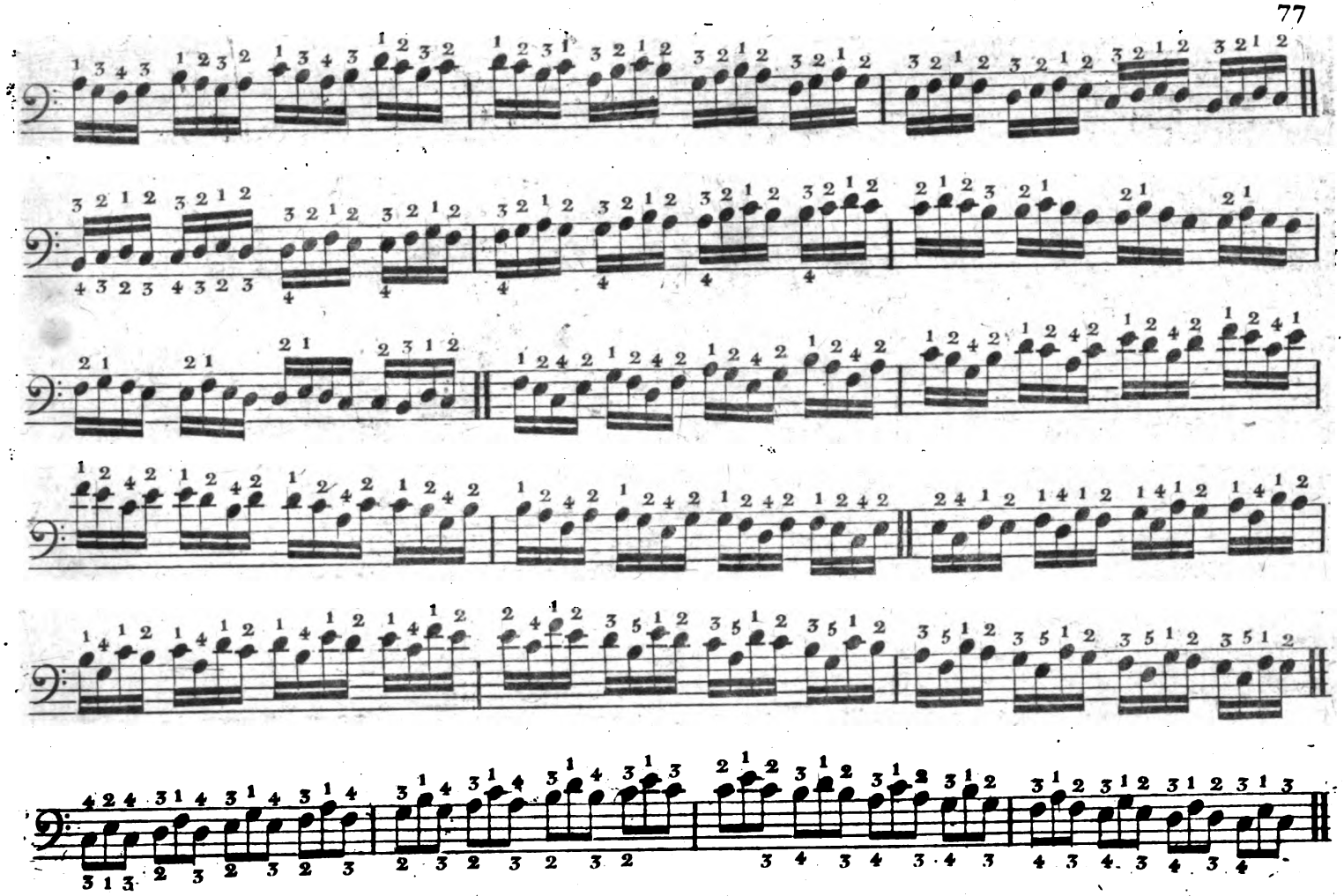
en Mib.

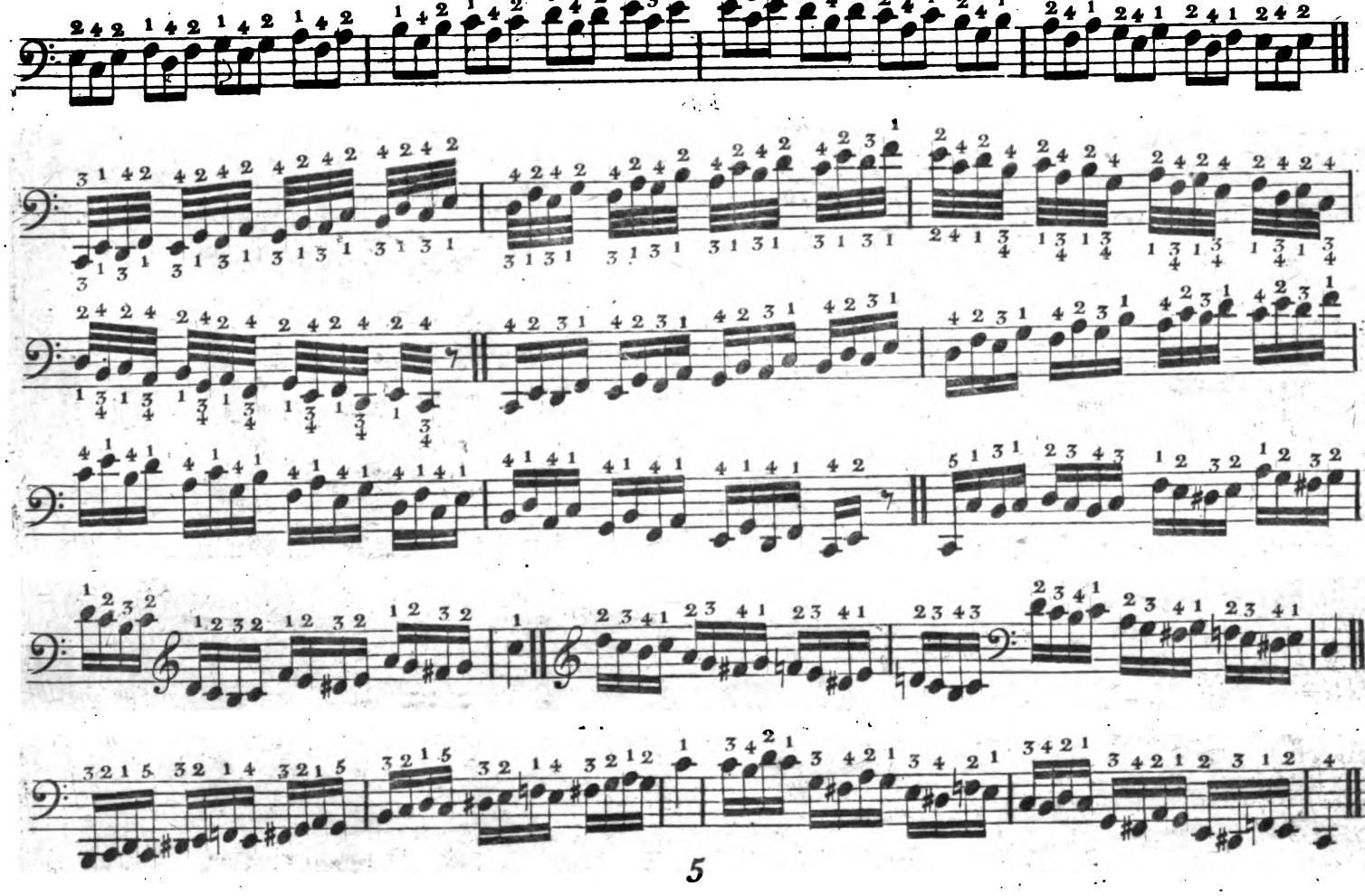
Exercices pour délier les doigts de la main gauche.

Lentement.

Vite.







En Mib.

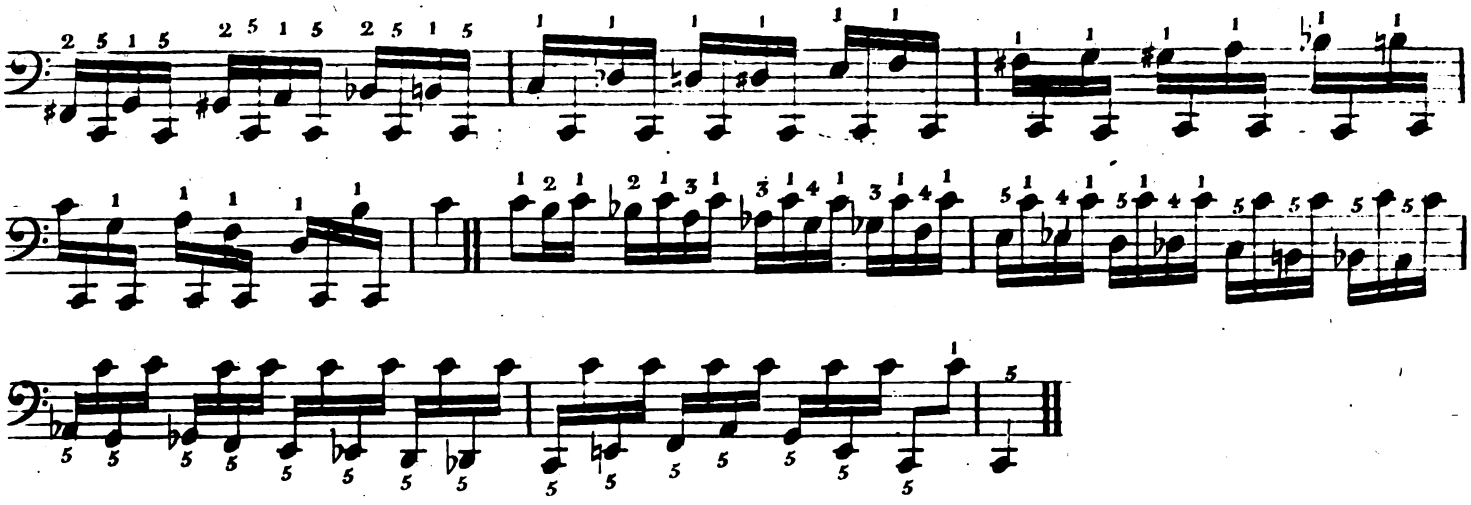
en Mi♭.

en Mi♭.

en Ut

en Mi♭.

en Mi♮ maj:



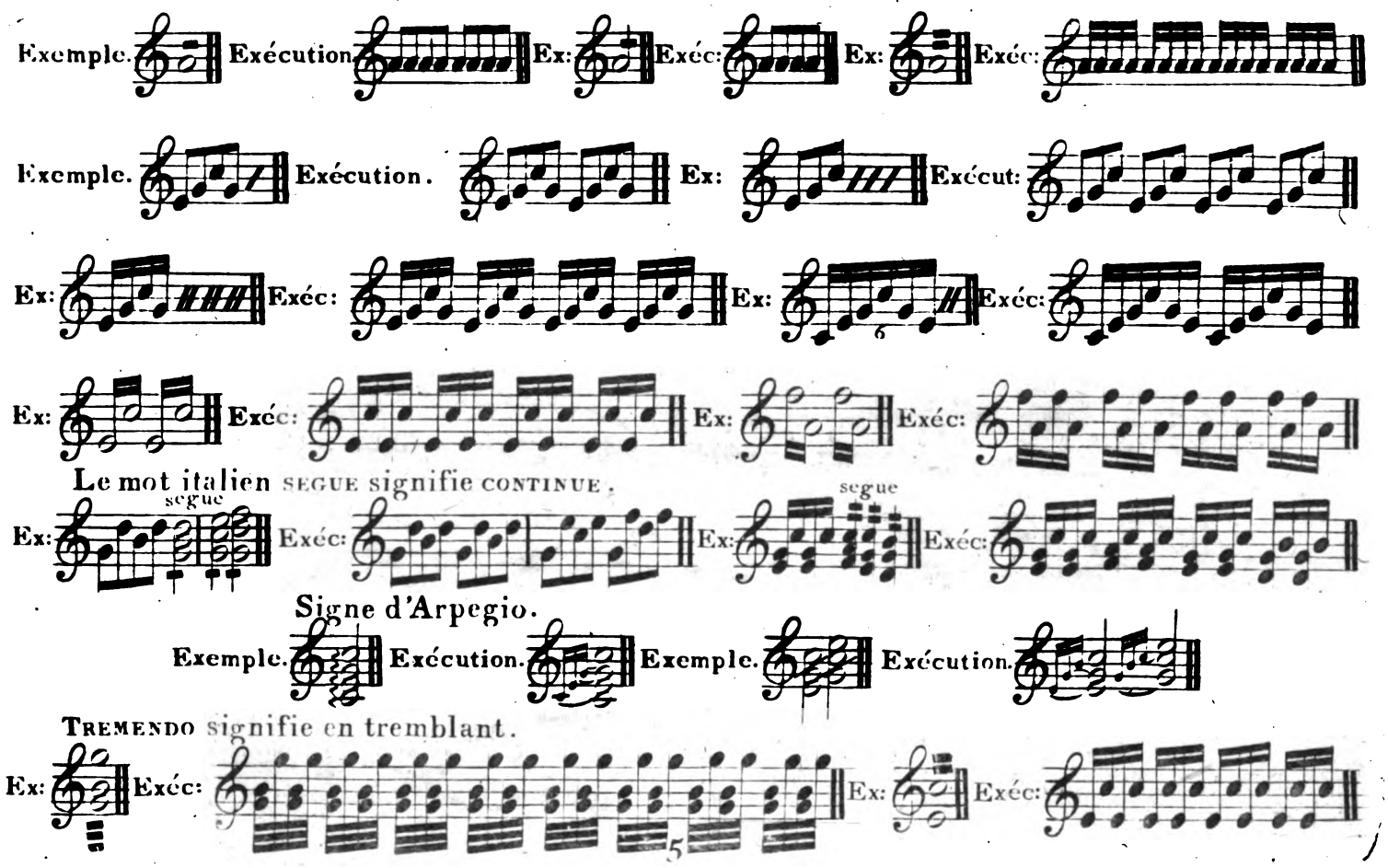
Avant de donner les airs progressifs, nous ferons connaitre quelques signes et abréviations usités dans la musique de Piano.

La double barre || marque la fin d'une pièce, ou d'un morceau.

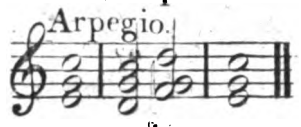
Les barres pointées ||: ou :|| indiquent qu'il faut répéter la reprise d'un morceau qu'on vient de jouer.

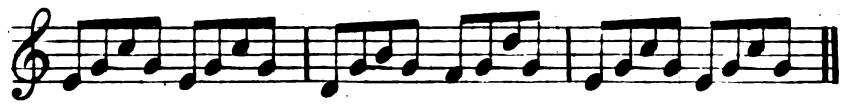
Quand il n'y a des points que d'un coté, il ne faut répéter la reprise que du coté des points.

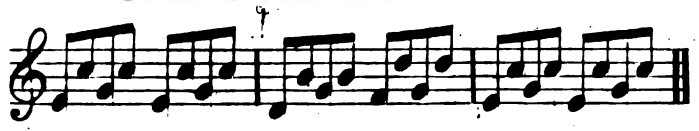
Abréviations.

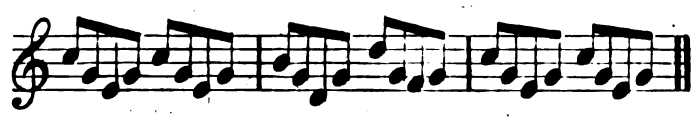


Le mot Arpegio indique que les notes d'un accord doivent se faire entendre successivement. On peut les exécuter de différentes manières.

Exemple. 

Exécution. 

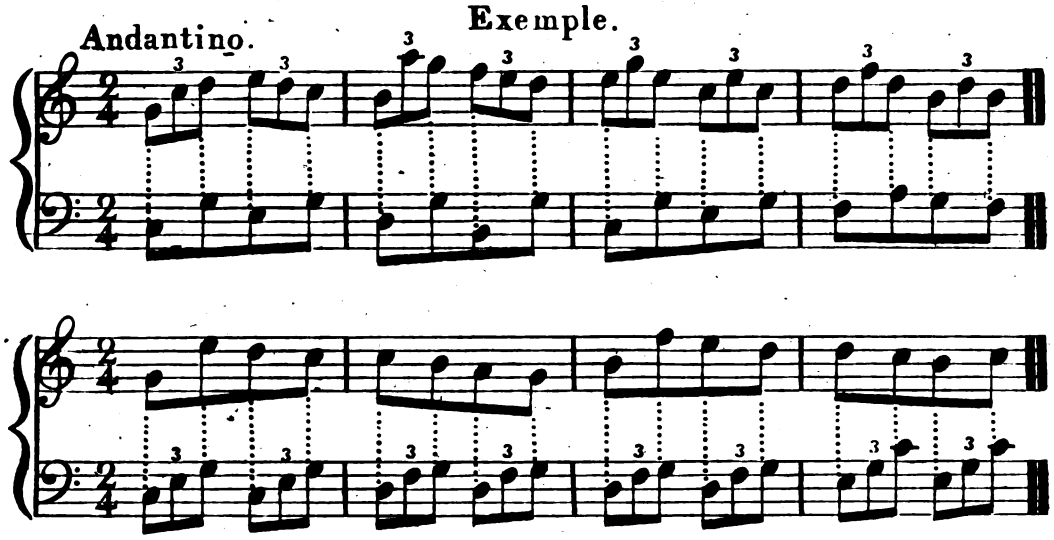
ou 

ou 

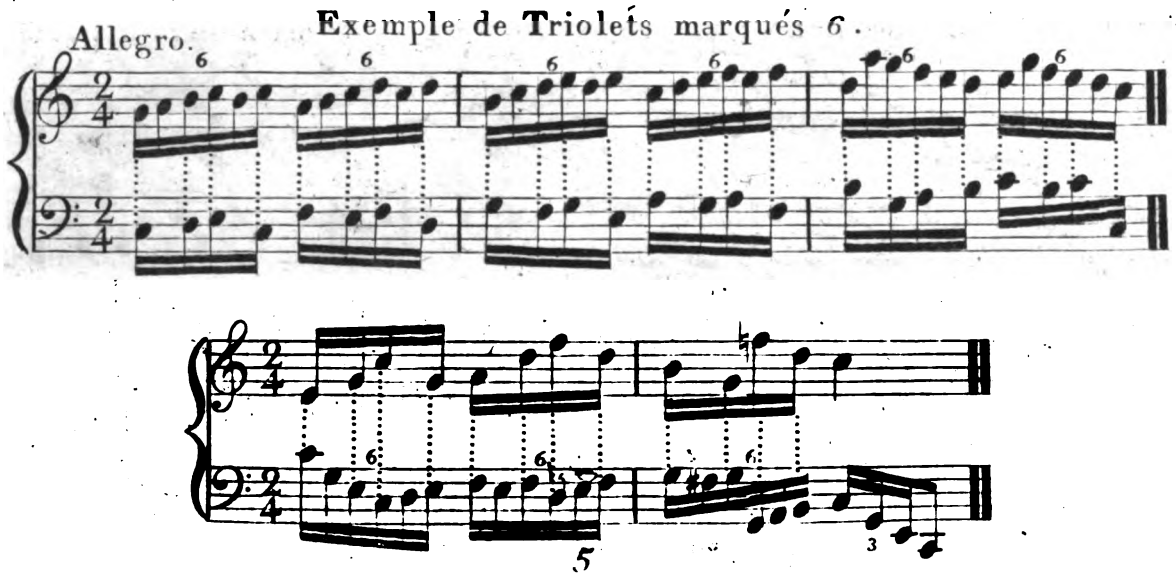
Des Triolets.

Il arrive très souvent dans la musique de Piano d'être obligé de faire des Triolets d'une main pendant que l'autre ne fait que des valeurs simples. Il faut que l'élève ait soin de faire les notes qui sont simples bien également, afin que les deux parties soient faites avec la même égalité. Quand il y a dans un mouvement un peu lent trois notes en triolet à faire avec la main droite pendant que la basse n'en fait que deux, on peut toucher les deux premières ensemble, et laisser passer la note du milieu du triolet toute seule, et retoucher la troisième avec la seconde note de basse.

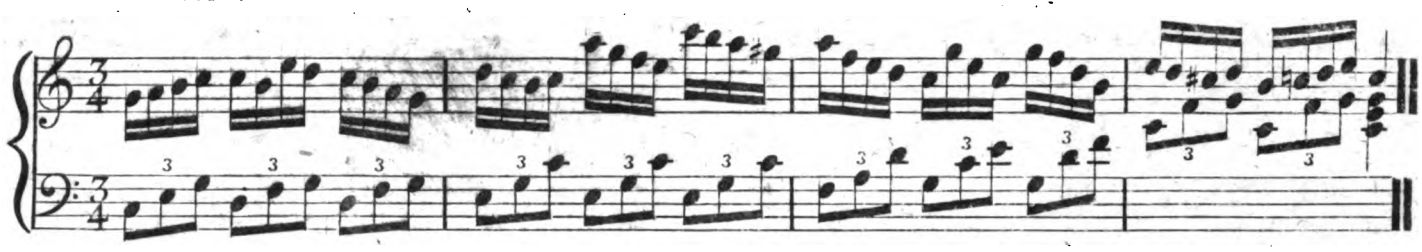
Exemple.

Andantino. 

Exemple de Triolets marqués 6.

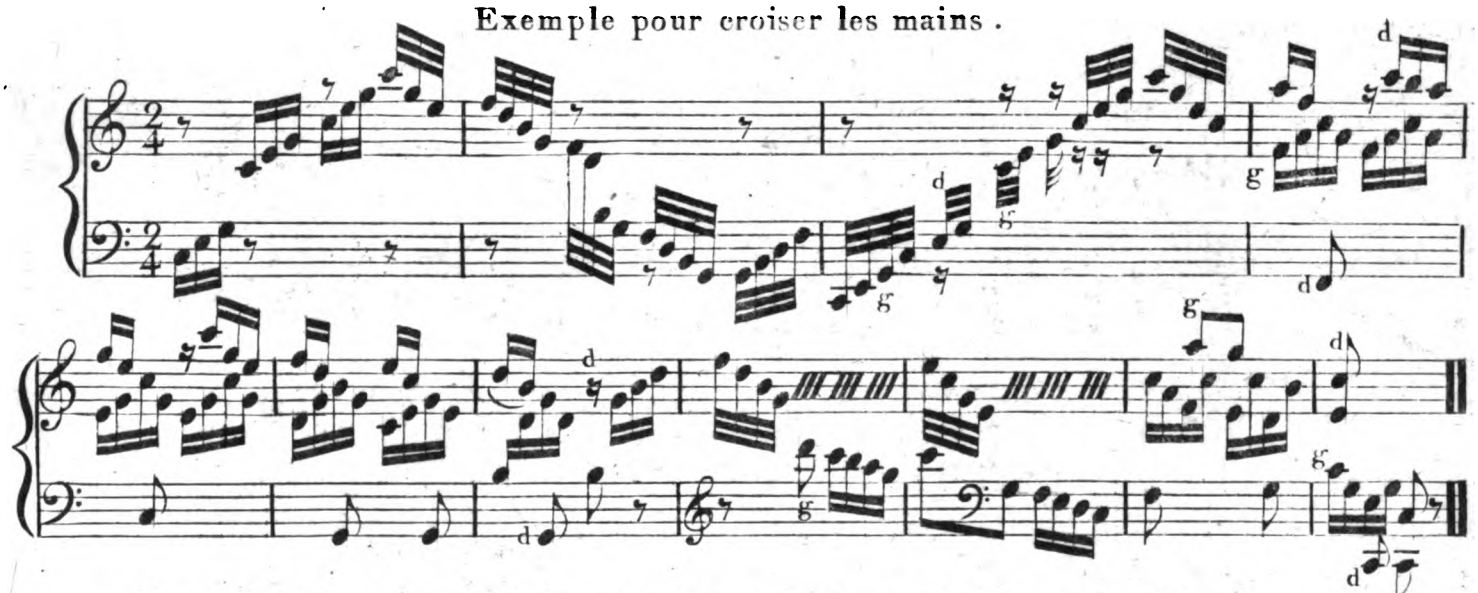
Allegro. 

Souvent on trouve aussi quatre doubles croches à faire pendant l'espace d'un Triolet à croches simples, cela devient très difficile, parcequ'il est impossible de partager quatre en trois, il faut donc passer les quatre notes dans la même durée que la valeur des trois, et là-dessus il n'y a d'autres règles à établir que de consulter l'oreille.

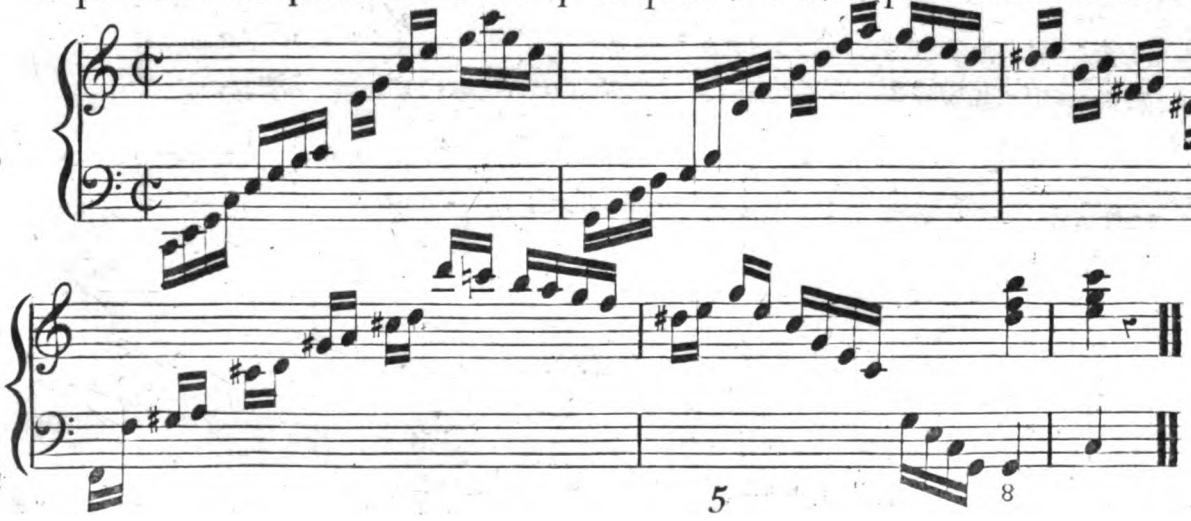


On est obligé souvent de croiser une main par dessus l'autre, ce qui s'indique de différentes manières, on le voit quelquefois par le manque des soupirs d'une partie, ou par la position des queues de notes qui sont tournées en l'air pour la main droite, et en bas pour la main gauche: d'autrefois par les lettres D. et G. le D. indique la main droite et le G. la main gauche.

Exemple pour croiser les mains.



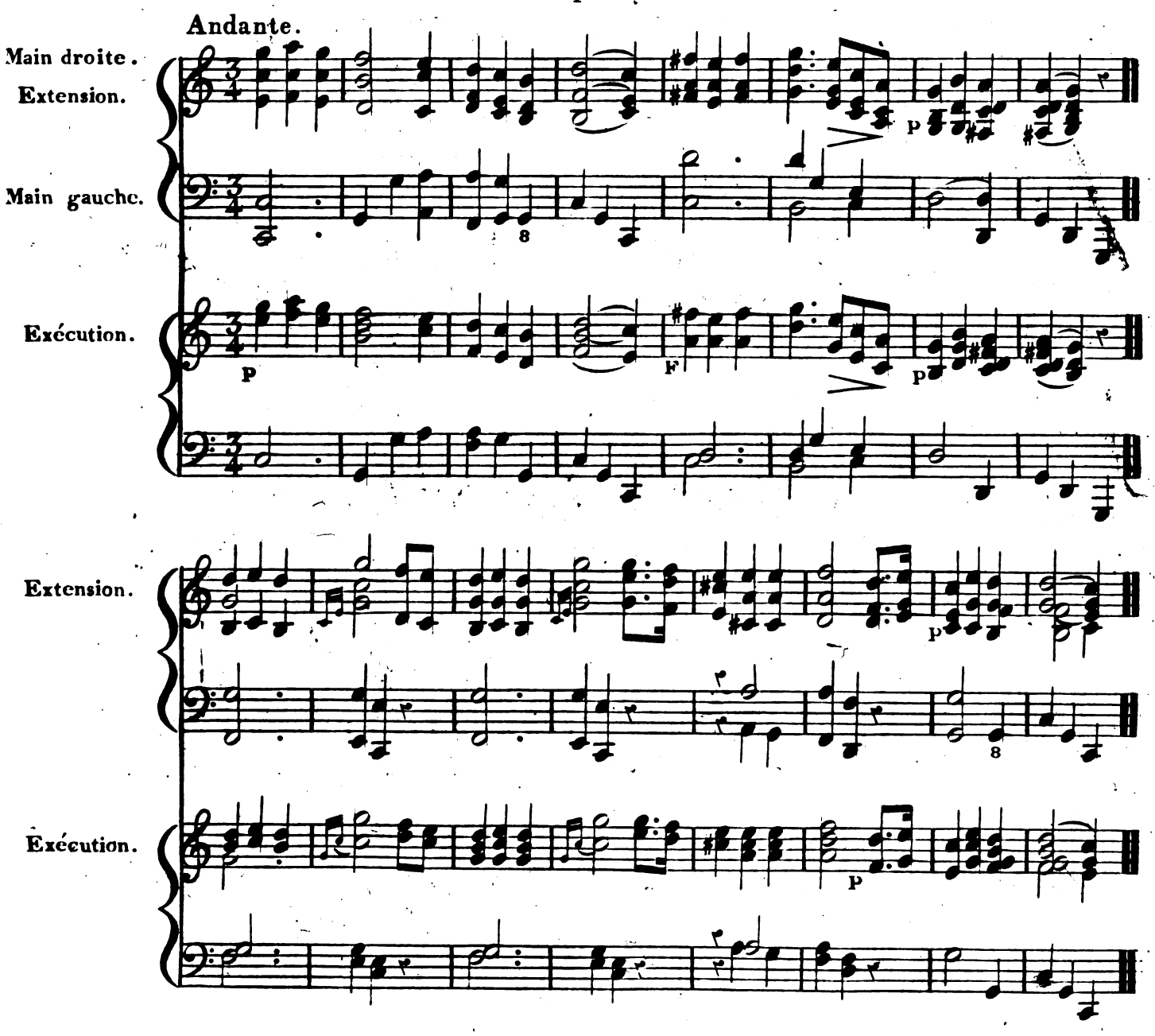
Il y a des passages croisés qui sont marqués sans silences; ce n'est alors que par la position des queues des notes qu'on peut voir avec quelle main on doit les faire.



Il faut avoir soin dans les passages croisés de lever promptement les doigts et de passer les mains avec vitesse pour que le trait se fasse sans interruption comme s'il était fait avec une seule main.

Il y a des passages qui offrent une extension que les mains petites ou moyennes ne peuvent atteindre, et parconséquent exécuter: il faut alors supprimer des notes de l'intervalle trop éloigné, en observant de ne jamais supprimer la note la plus haute de la main droite; (car c'est la note essentielle du chant:) ni la plus grave de la main gauche (car c'est la note de basse.) Les notes que l'on aura supprimées pourront se placer à l'octave, pourvu qu'elle n'excèdent pas le chant dans l'aigu, ni la basse dans le grave.

Exemple.



MÉTHODE

De Forte Piano

CINQUANTE LEÇONS

PROGRESSIVES

doigtées pour les petites Mains

Tous les airs qui ne portent point de nom d'auteur sont de Mr Adam.

Air avec douze Variations pour s'accoutumer a mettre les deux mains ensemble.

Andante

Iere Leçon.

Iere Var.

2.me Leçon. 2. Var.

3. Var Croches

3.me Leçon.

D.C 3.e Var.

4.eme Leçon. 4.eme Var.

5.eme Leçon. 5.eme Var.

ParSyncopes.

tr

D.C.5.me Var.

6.eme Variation. Syncopes dans la Basse

7.me Leçon. 7.e Variation. noires et croches dans la main droite.

D.C. 7.e Var.

8.eme Variation. noires et croches dans la Basse.

D.C. 8e Var.

9me Leçon.
9me Variation
Triolets
dans la main
droite

D.C.
9e Var.

10me Leçon.
10e Variation
Triolets.
dans la Basse.

D.C. 10e Var.

IIeme Variation. doubles croches main droite.

D.C.IIe.Var.

12.eme Variation. doubles croches dans la Basse.

D.C.12e. Var.

13.eme
Leçon.
Polonaise.

14.eme
Leçon.
Allegro.
Vivace.

Legato.

15.me Leçon.
menuet.
d'Iphigénie.

16.me Leçon.
Andante.

Fin

D.C. 𝄋

17.me Leçon.
menuet.
d'Alceste.

18me. Leçon.
Allemande.

D.C. Allemande.

19.me Leçon.
musette.
Andantino.

P rF P

Fin.

F

Fin.

F

PP

Legato

PP

PP

tr

cres

F

D.C. jusqu'au mot fin.

20.me Leçon.
Allemande.

Mineur.

F

F

P

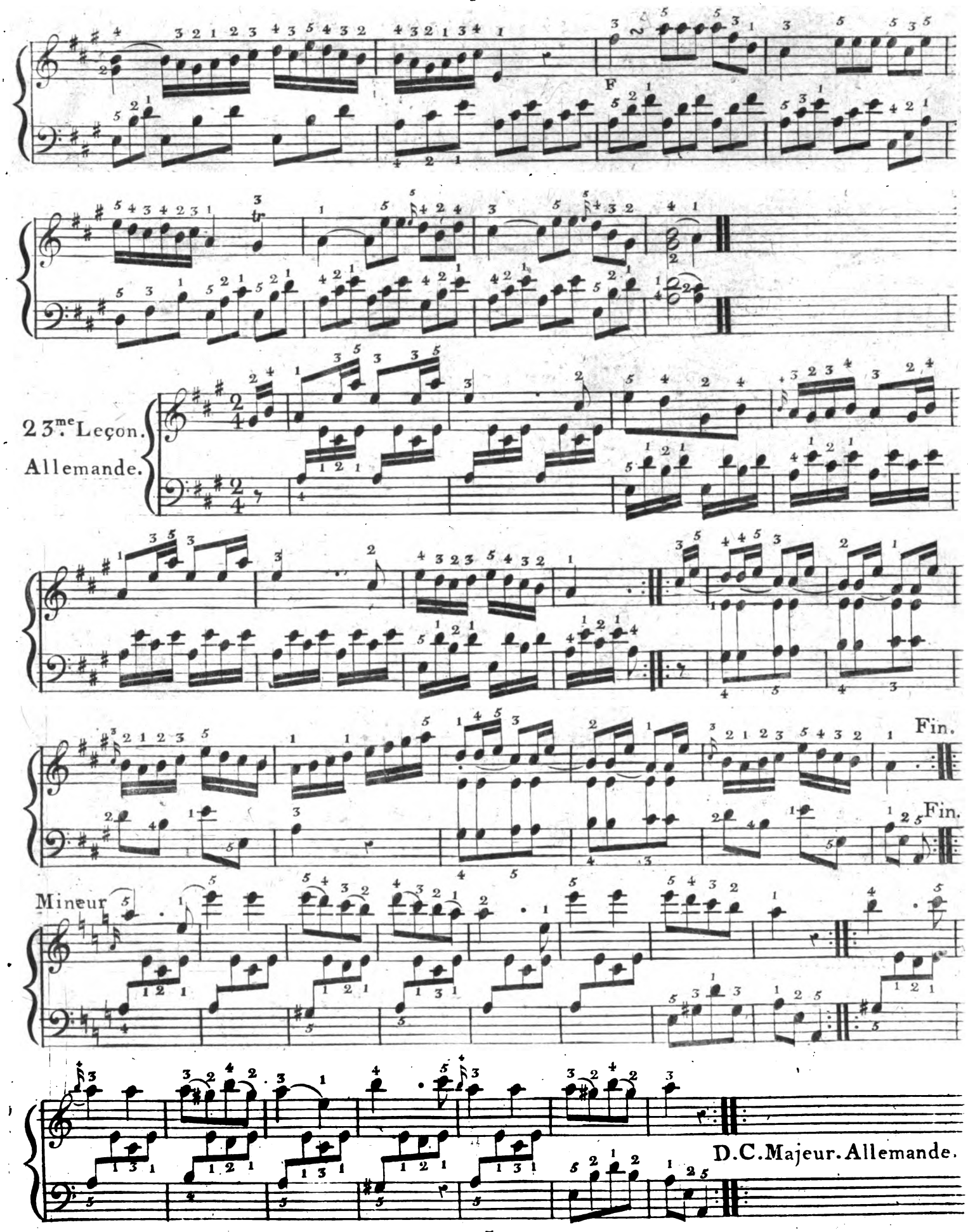
F

D.C.Allemande.
Majeur

21me Leçon.
Hongroise.

22me Leçon.
Andantino.

F P F P


F
23me. Leçon.
Allemande.
Fin.
Fin.
Mineur
D.C. Majeur. Allemande.

24.me Leçon

Romance.

Grazioso.

Les Basses Legato

P rinf

P F

P PP

dimin F

P

P PP

25.me Leçon.

Allemande.

rinf

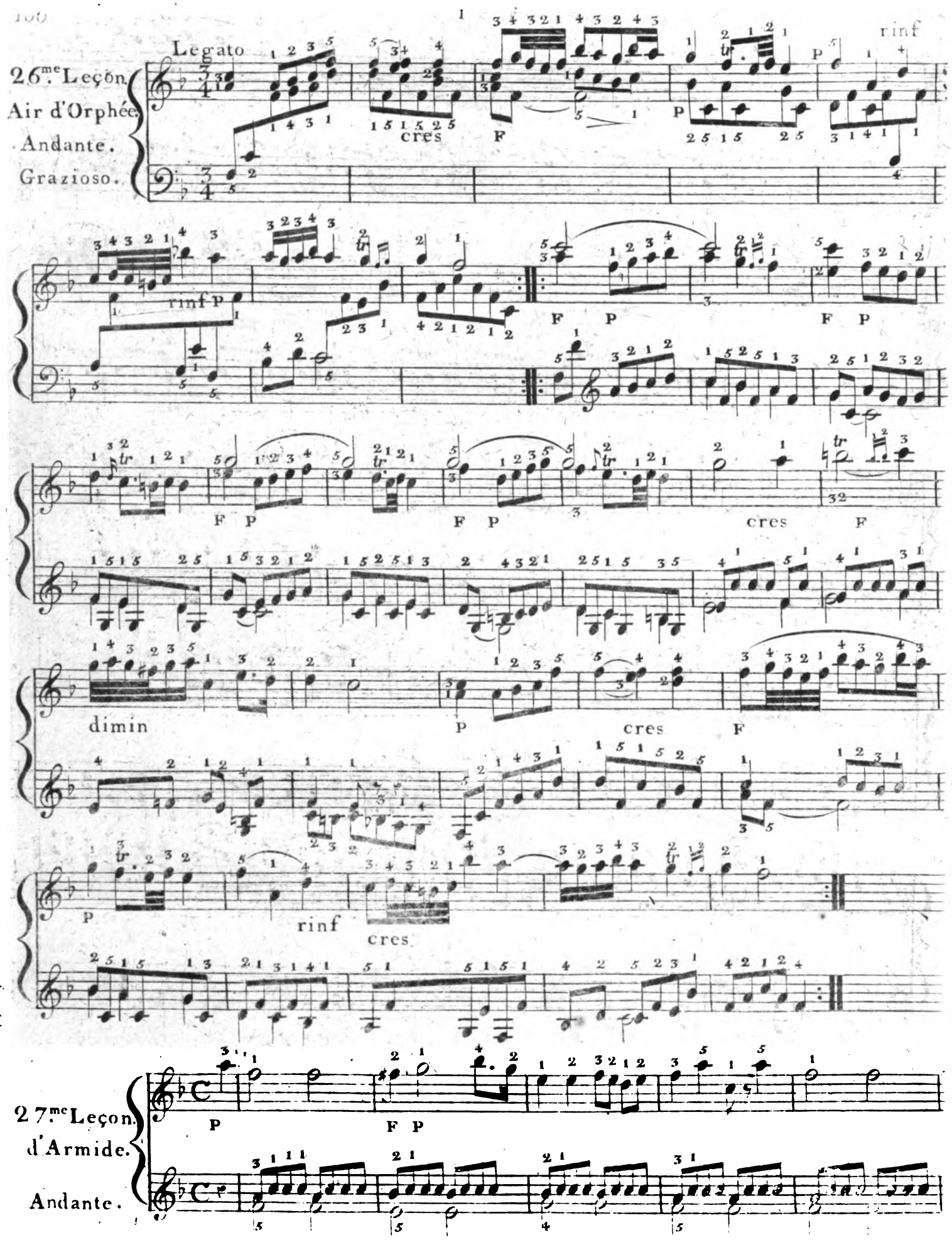
rinf

ten

rinf

Fin. Mineur.

D.C. Majeur Allemande.


26.me Leçon.
Air d'Orphée.
Andante.
Grazioso.
Legato
cres
F
P
rinf
dimin
27.me Leçon.
d'Armide.
Andante.

I

F P

F P

F P F P

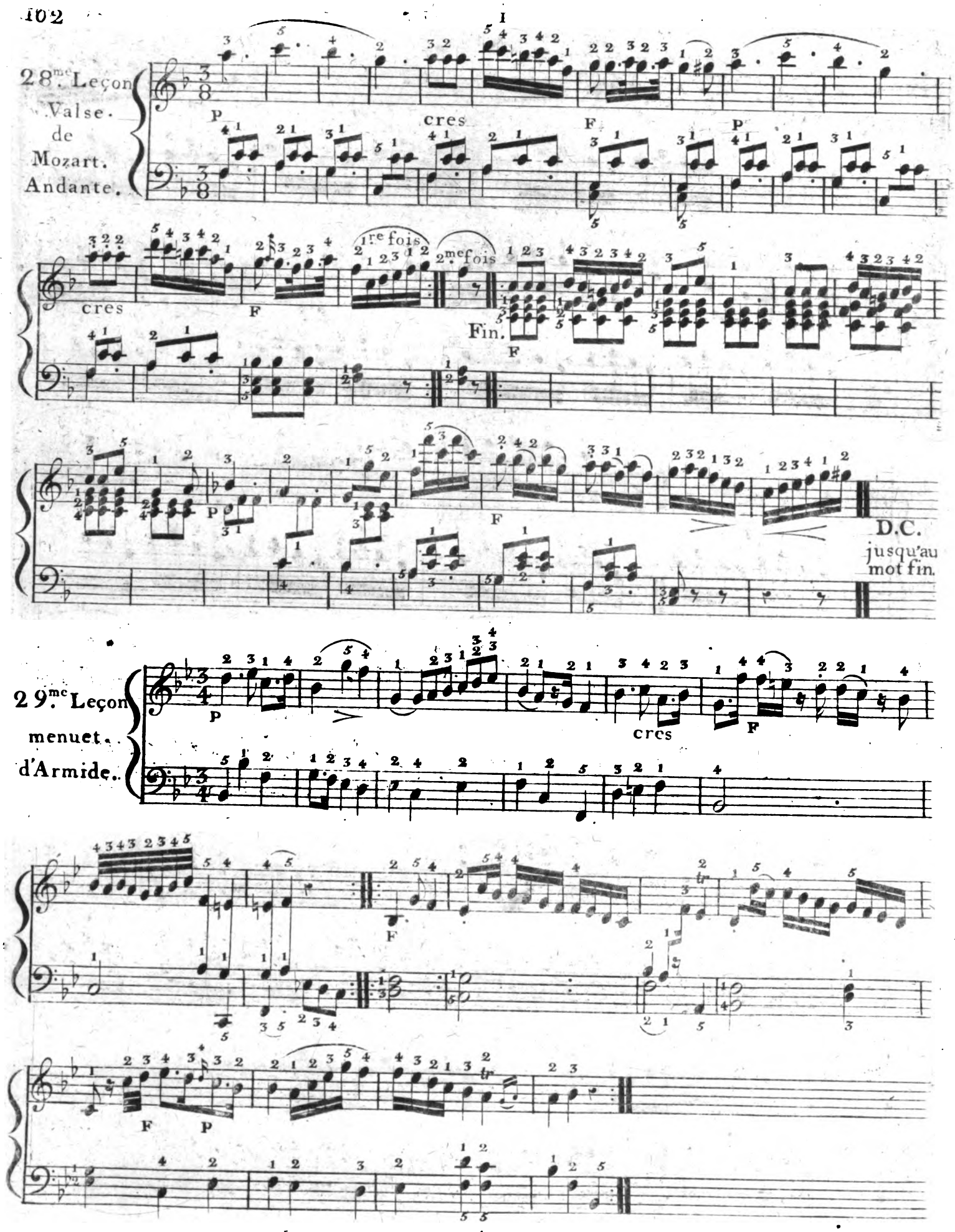
Fin.

Fin.

F

F

D.C. jusqu'au mot fin.


28me. Leçon
Valse.
de
Mozart.
Andante.

29me. Leçon
menuet.
d'Armide.

30.me Leçon.
pour apprend.re
a croiser
la main droite.
Anglaise.

31.me Leçon.
Boiteuse.
Gaiment.

32.me Leçon
Romance.
Andantino.
Gracioso.

dimi.

P

P cres

F dimi. Fin.

Fin.

tr

P

cres F P rinfP P cres

F P dimi

D.C. Romance.

33.me Leçon.

Allemande.

Fin. Mineur

Fin.

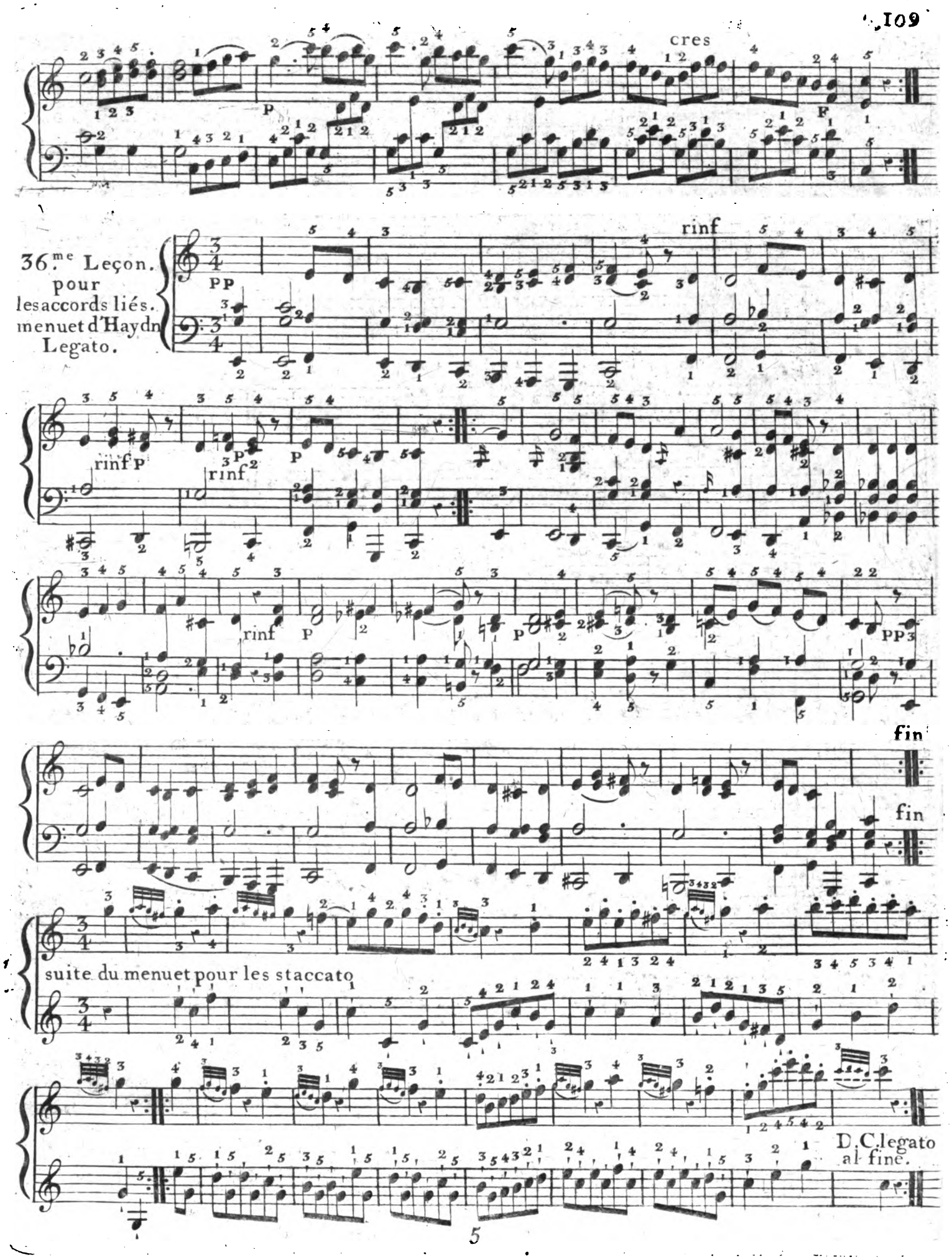
D.C. Majeur Allemande.

34.me Leçon. pour les tierces de la main droite. Menuet de Gluk.

Fin

D.C. Minuetto.

35.me Leçon.
Air de danse.
de Gluk.
Andante.
tres doux.

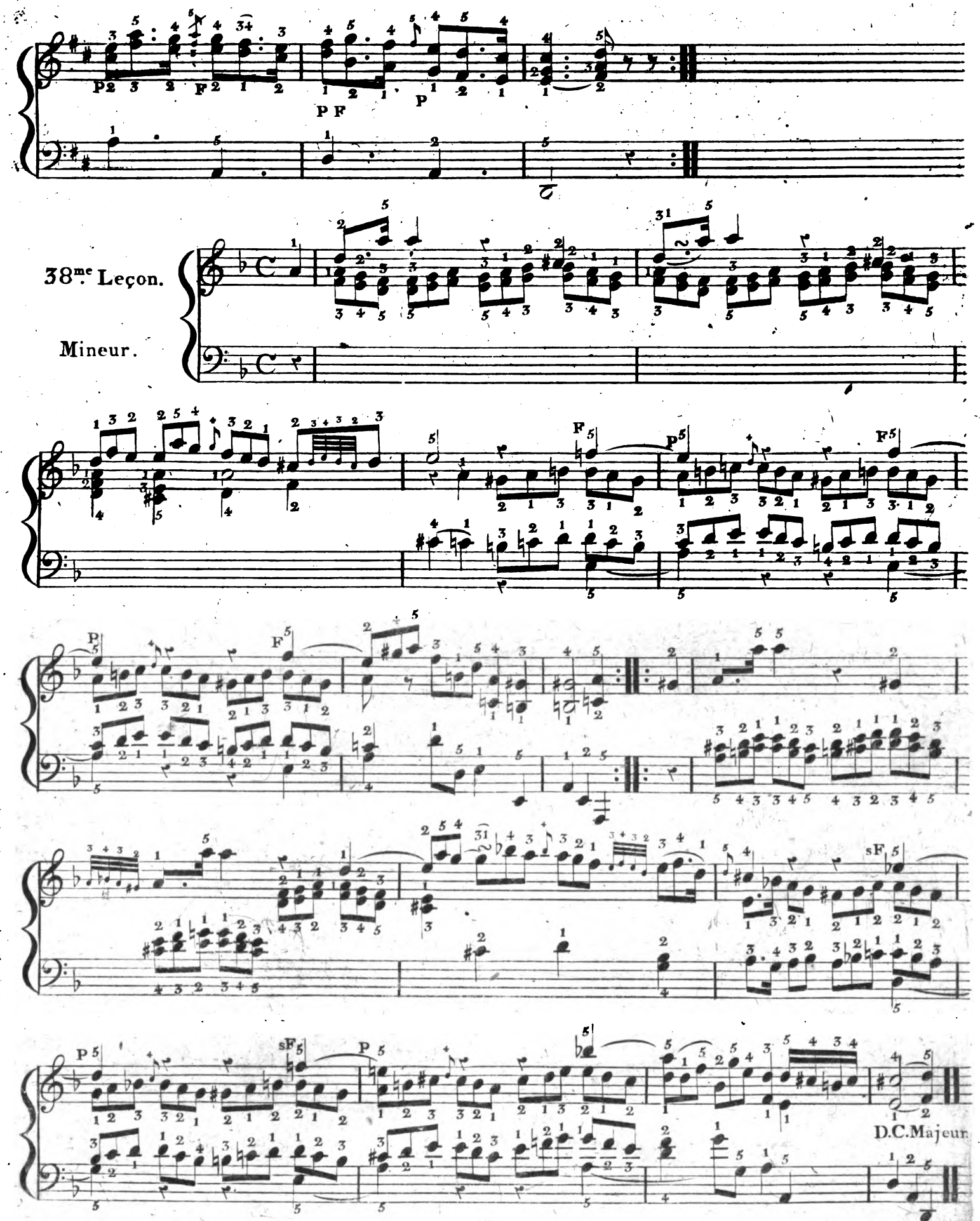

cres
P
F
36.me Leçon.
pour
les accords liés.
menuet d'Haydn
Legato.
PP
rinf
rinf P
rinf
P
rinf
P
P
PP
fin
fin
suite du menuet pour les staccato
D.C. legato
al fine.

Andante Grazioso.

37.me Leçon.

Air de Gluk

d'Echo et Narcisse

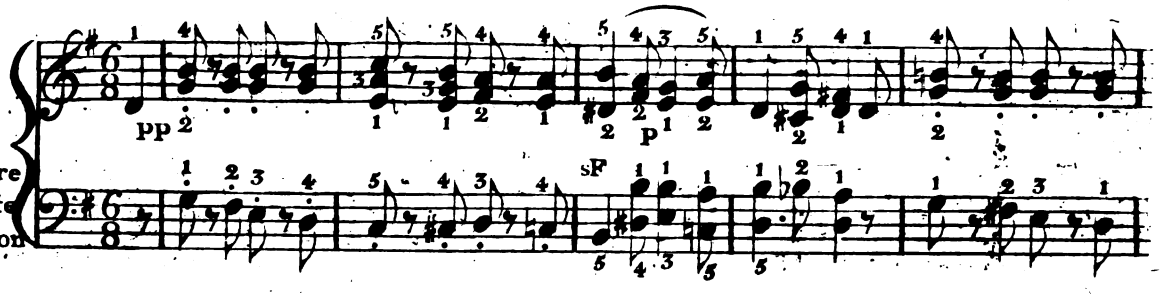

38me. Leçon.
Mineur.
D.C.Majeur.

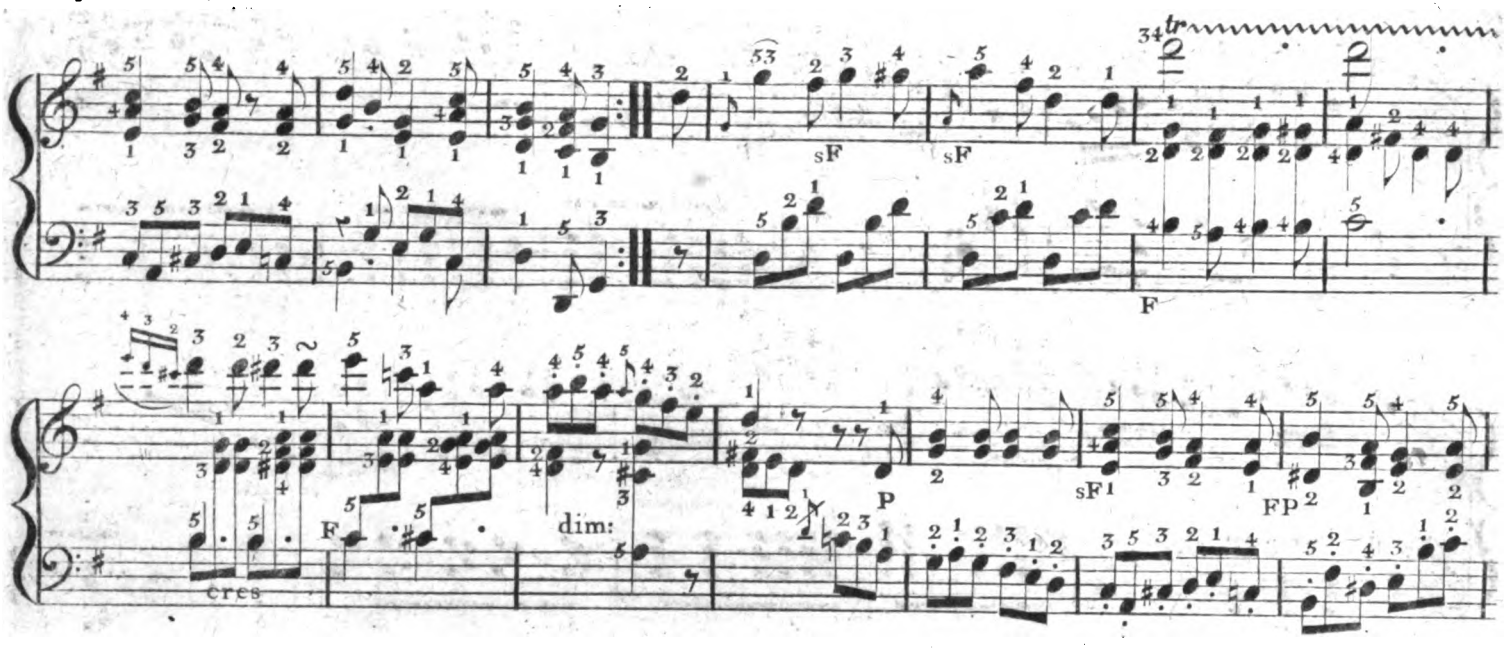
39me Leçon.

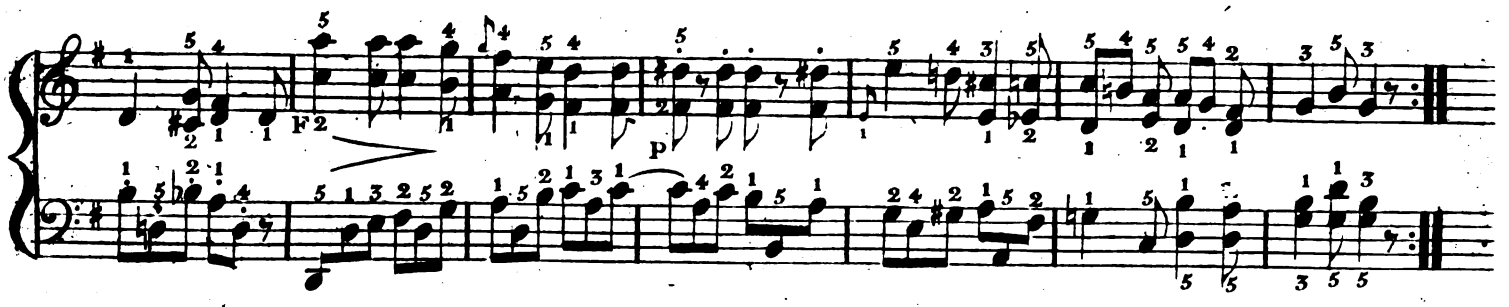
Air de Mozart.

Allegretto.

Il faut jouer la première reprise une octave plus haute qu'elle n'est marquée, quand on la répete.



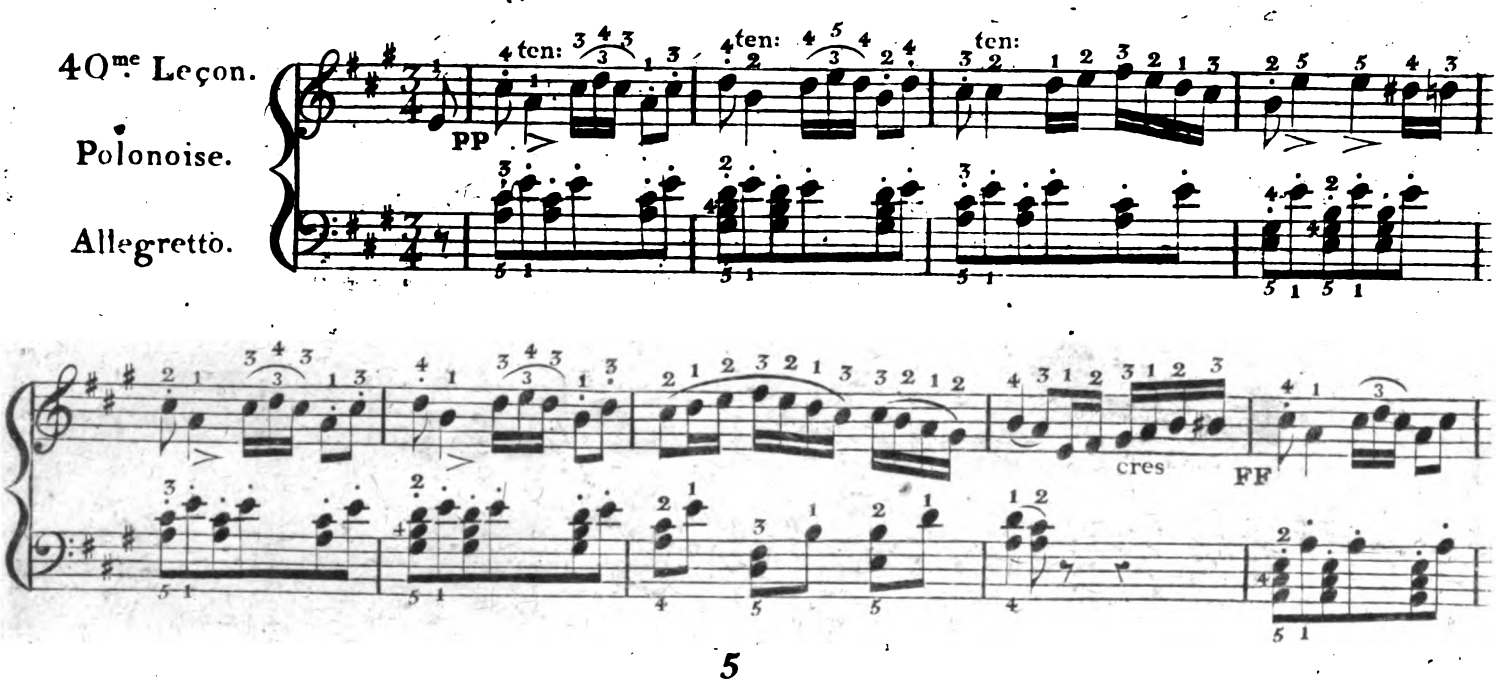




40me Leçon.

Polonoise.

Allegretto.



FF

P

PP

cres

FF

P

dim: PP

P

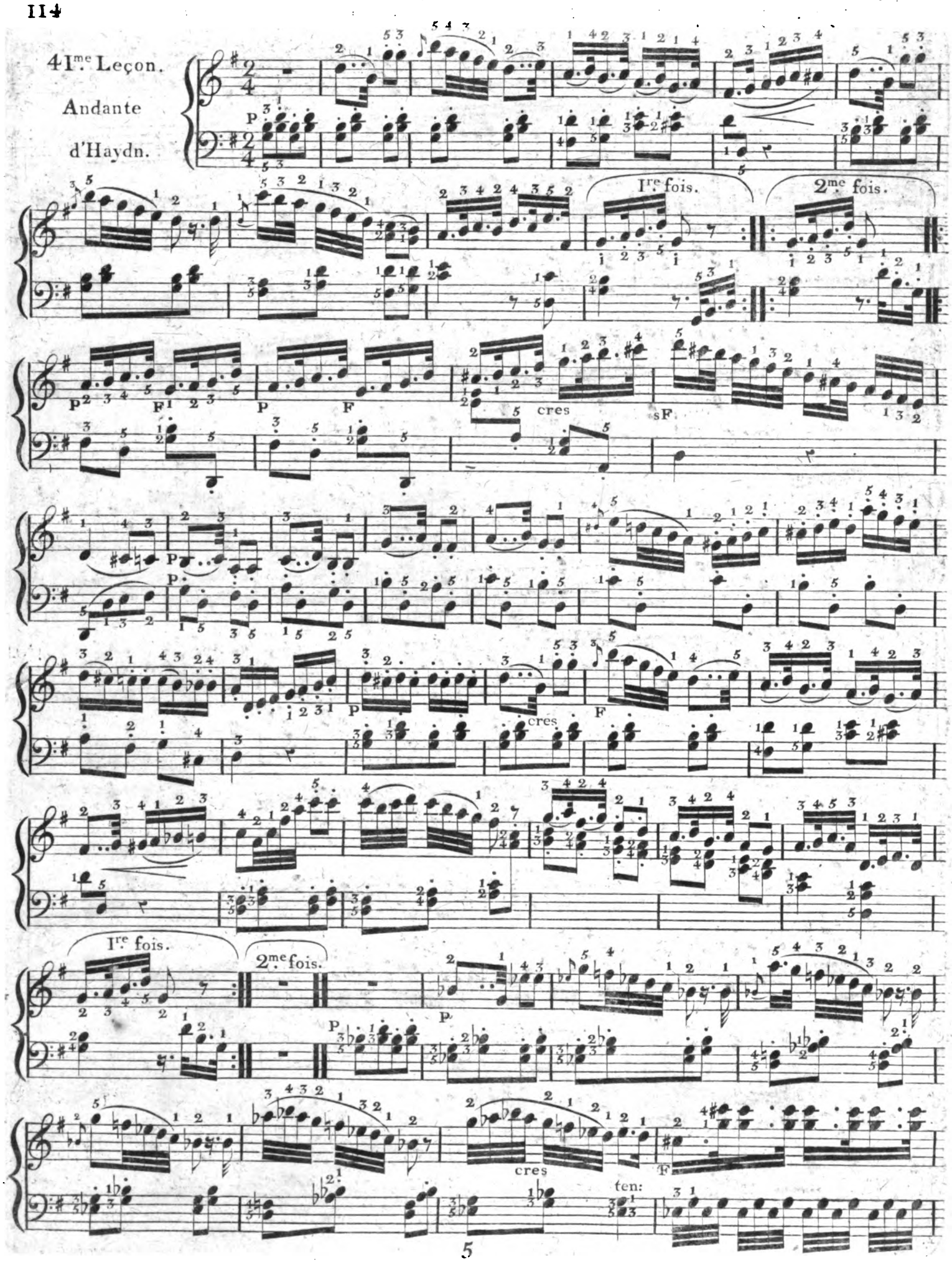
cres

FF

F coda

P

F


41me. Leçon.
Andante
d'Haydn.

FF P F FF P F P F P

42me. Leçon.
Polonaise de Per.
Allegro
Brillante.

ten:

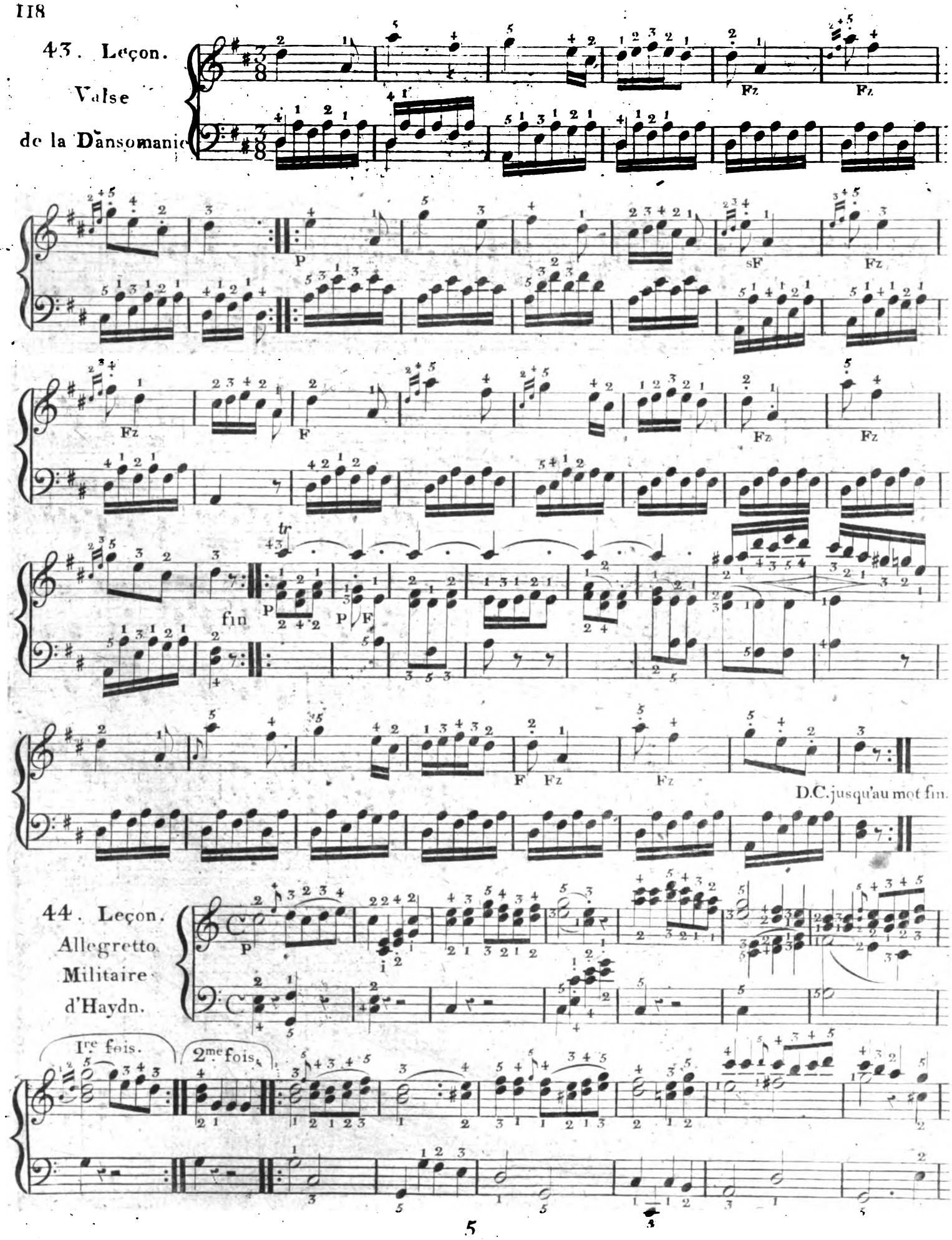
cres

tr

Fz Fz

sF sF

tr


43. Leçon.
Valse
de la Dansomanie

44. Leçon.
Allegretto
Militaire
d'Haydn.

Ire fois

2^e fois

F

P cres

FF

P

F

PP

FF

45me Leçon.

Minuetto d'Haydn.

Moderato.

F

FF

I.re fois

2.me fois

fin

46.me Leçon.

Trio.

P dolce

F

F

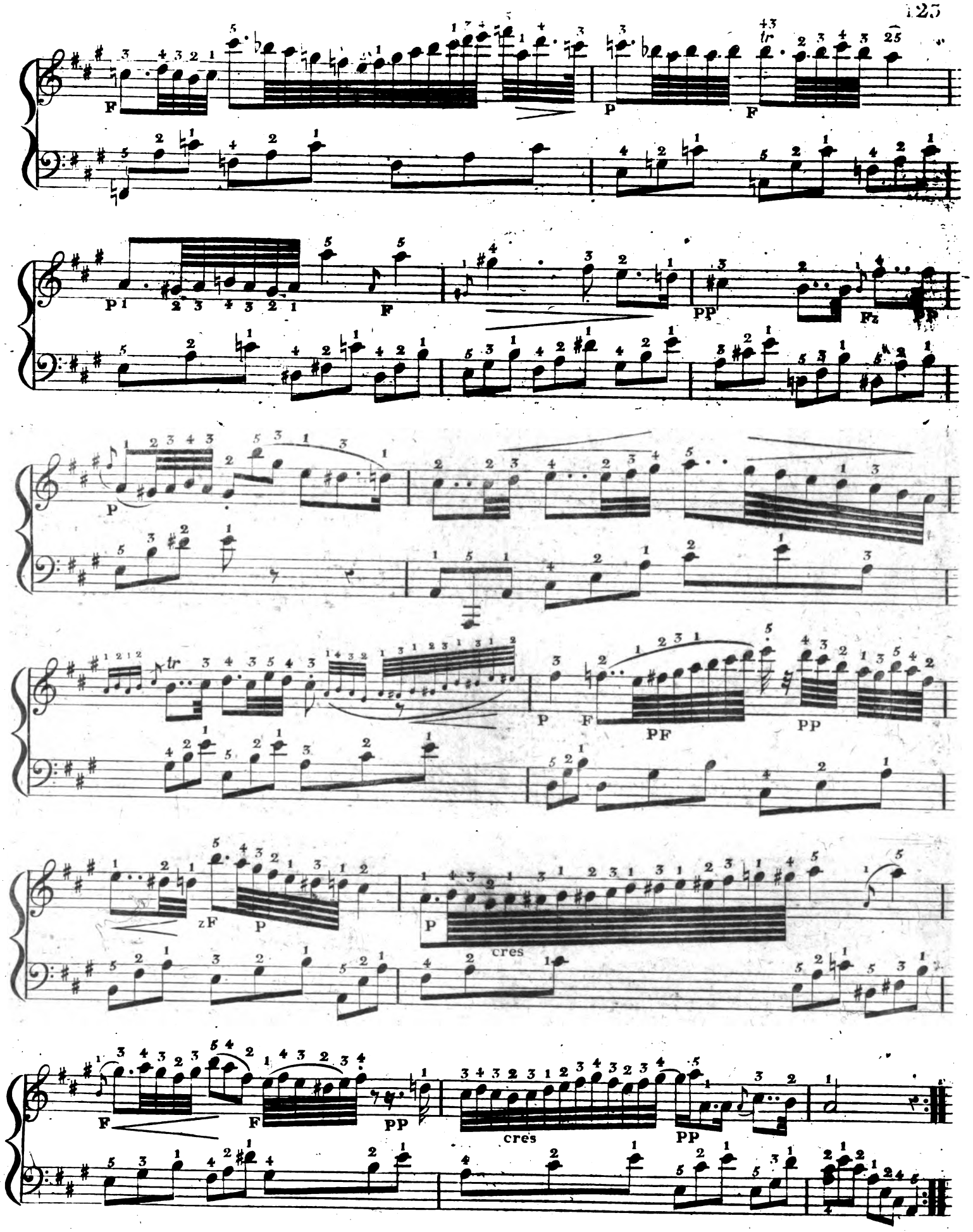
P dolce

D.C. Minuetto.

47me Leçon.

Romance.

Grazioso.

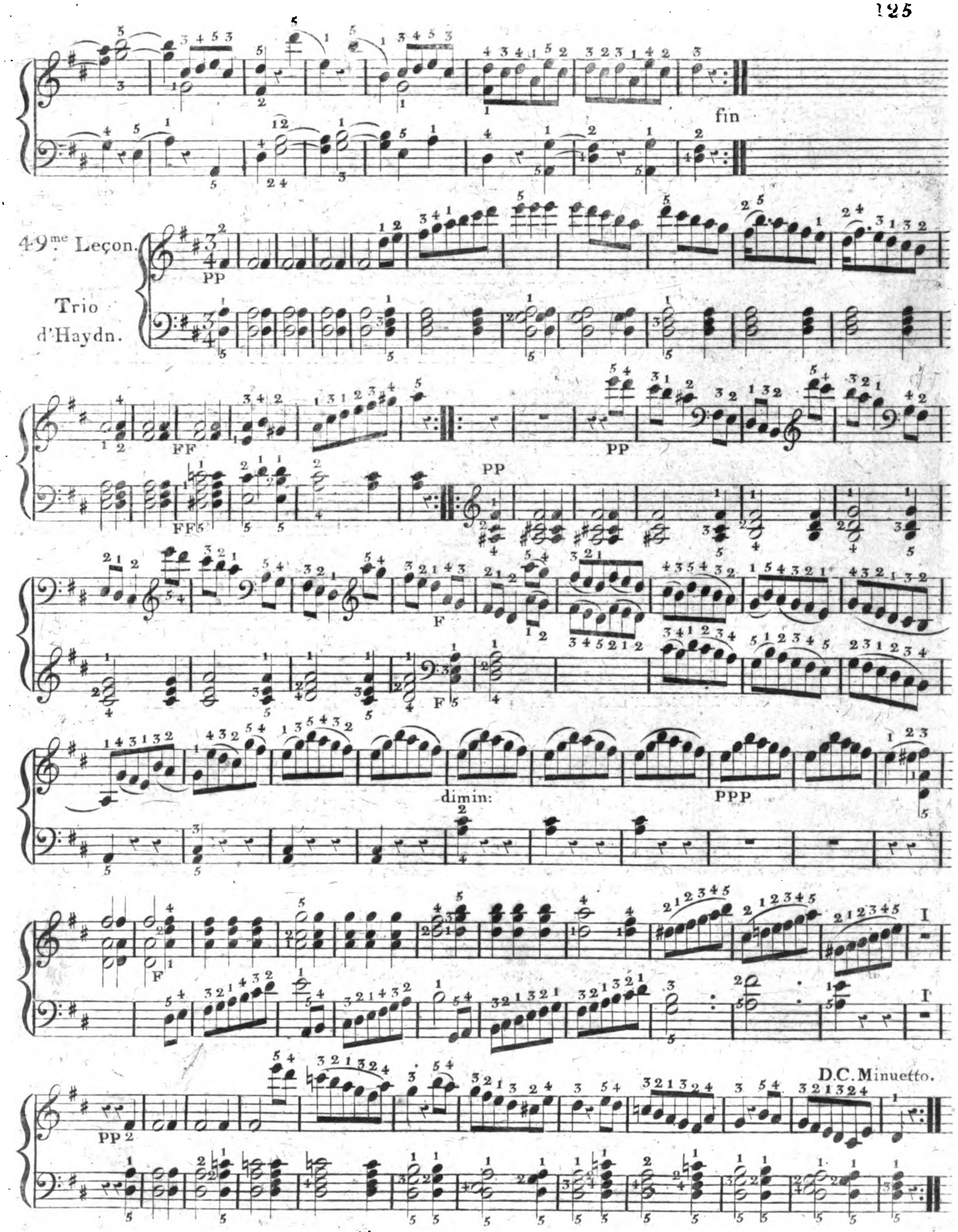

F
P
F
P
F
PP
Fz
PP
P
tr
P
F
PF
PP
zF
P
P
cres
F
F
PP
cres
PP

48me Leçon.

Minuetto

Allegretto

d'Haydn.


fin
49me Leçon.
Trio d'Haydn.
PP
FF
PP
PP
F
F
dimin:
PPP
F
I
I
PP
D.C. Minuetto.

50me Leçon.

Air de danse
de Gluk.

Allegro vivace.

F

P

F

FF

fin.

Mineur.

PP

PP

pp

D.C. Majeur.

Passages de différens auteurs pour le doigter.

Presto

DUSSEK.
Œuvre 4.
N.° 1.

Allegro

Œuvre 35.
N.°. 2.

Allegro

N.°. 3.

N.° 4.

Allegro

N°. 5.

tr tr

Allegro

N°. 6.

Allegro

N°. 7.

Allegro

FF

N°. 8.

Allegro

N°. 9.

N°. 10.

N°. 11.

N°. 12.

N°. 13.

Allegro

N°. 14.

CRAMER.
Œuvre.
Ier.
No. 15.

Allegro

No. 16.

Allegro

No. 17.

Allegro

No. 18.

Allegro tr

N°. 19.

N°. 20.

Allegro

N°. 21.

N.º 22.

N.º 23.

Allegro

N.º 24.

Allegro

N.º 25.

N°. 26.

N°. 27.

Allegro

N°. 28.

Allegro

N°. 29.

Allegro

N°. 30.

Allegro

N.º 31.

8ª

loco

3 tr

Allegro

N.º 32.

N.º 33.

Œuvre.16.
N°. 34.
2.eme
Concerto.

Œuvre 25
N°. 35.

N°. 36.

N°. 37.

N°. 38.

Allegro

Mozard.

N°. 39.

Allegro

Œuvre. 2.

N°. 40.

Allegro

N°. 41.

Allegro

N°. 42.

Allegro

N°. 43.

Allegro

N°. 44.

Allegro

N°. 45.

Œuvre. 4.

N°. 46.

Allegro

N°. 47.

Allegro

N°. 48.

ADAM.
Œuvre. 8.
N°. 49.
I.ère Livraison.

Allegro

N°. 50.

Allegro

N°. 51.

tr tr

Allegro

N.º 52.

N°. 53.
Œuvre. 8
2.eme
Livraison

Allegro

N°. 54.

Allegro

N°. 55.

Allegro

N°. 56.

FF

tr

tr

Allegro

N°. 57.

Legato

cres

tr

Allegro

N°. 58.

FF

N°. 59

tr

tr

tr

Allegro

N°. 60.

Allegro

N°. 61.

N°. 62.

Allegro

Beethovenn
Œuvre. 2.
N°. 63.

tr tr

No. 64.

legato.

No. 65.

legato.

Allegro

No. 66.

Allegro

No. 67.

N°. 68.

Allegro

HAYDN.
Œuvre. 79
N°. 69.

Allegro

N°. 70.

N°. 71.

STEIBELT.
Œuvre. 4.
N°. 72.

Nº. 73.

Allegro

Nº. 74.

Allegro

Allegro

Nº. 75.

Allegro

Nº. 76.

Allegro

Nº. 77.

Allegro

Nº. 78.

Allegro

Nº. 79.

Allegro

Nº. 80.

ARTICLE SIX.

DE LA MANIÈRE DE TOUCHER LE PIANO ET D'EN TIRER LE SON.

Il faut se servir d'un instrument dont le clavier soit très égal. Ses touches ne doivent être ni trop dures ni trop faciles à faire fléchir sous les doigts; car, dans le premier cas on seroit obligé d'y suppléer avec la force de la main, et dans le second les doigts deviendraient faibles et parresseux. Il est essentiel aussi que les sons soient bien étouffés, aussitôt que l'on quitte la touche, afin qu'ils ne se confondent pas les uns avec les autres. (1)

La plupart de ceux qui touchent du Forte Piano, frappent de toutes leurs forces sur le clavier pour faire les *forte* ou *fortissimo;* ce défaut est communément celui des accompagnateurs qui n'ont pas assez d'exécution pour toucher une pièce. Nous devons détromper les élèves qui pourroient croire que le moyen d'attaquer l'instrument à force de bras est celui d'en tirer un beau son; une simple observation sur ce procédé vicieux leur démontrera qu'au lieu de sons harmonieux et purs on n'entend que le bruit fatigant des marteaux et du battement des touches.

Ce n'est que par le moyen du tact qu'on parvient à tirer de beaux sons, il faut donc s'accoutumer à n'employer que la force des doigts pour faire ressortir les sons dans le *forte* comme dans le *Piano*. Dans un *Pianissimo* même il faut encore donner aux doigts la force de pression nécessaire, autrement le son échapperoit.

Que l'élève s'applique donc, après avoir appris à fond les règles du doigter, à ne produire que de l'effet dans tout ce qu'il exécutera; qu'il ne touche jamais une note sur le Piano sans qu'elle ne lui dise quelque chose; qu'en pressant les touches il n'entende jamais que des sons purs; c'est en imitant la manière de chanter des grands maitres sur tous les instrumens, c'est en imitant, autant que possible, les diverses inflexions de la voix, le plus riche et le plus touchant de tous, que l'élève parviendra à exprimer les phrases de chant qui seules font le charme de la musique, et sans lesquelles on ne produit jamais qu'un bruit aussi insipide qu'insignifiant; enfin dans les différentes manières d'attaquer les touches, qu'il s'attache à trouver celle qu'il croira la plus propre à rendre l'expression du sentiment indiqué, et dont il faut qu'il soit toujours pénétré.

Cependant, si l'élève ne se sent pas ému en entendant l'exécution parfaite

(1) Pour qu'un instrument soit bon, il faut que le son puisse vibrer à peu près la valeur d'une mesure à quatre tems dans un mouvement modéré, en tenant la touche abaissée pendant cette valeur, et qu'aussitôt relevée on n'entende plus aucune vibration.

d'un beau chant ou d'un beau morceau de musique; et lorsque lui même exécute, si ses doigts ne sont pas dirigés par l'impulsion immédiate de son ame, qu'il n'aille pas plus loin, il a atteint les bornes de son talent et la nature s'oppose à ce qu'il puisse jamais exciter dans ses auditeurs des sensations qu'il n'éprouve pas lui même.

Quand on parle on ne s'exprime pas toujours avec le même dégré de force, les diverses inflexions de la voix sont déterminées par les affections de l'ame, la musique est comme la parole soumise aux mêmes loix; comme elle, par la variété de ses sons, de ses mouvemens et par leurs heureuses modifications elle peut parvenir à peindre la pensée: l'art de rendre un morceau de musique, celui de le transmettre fidèlement dans son caractère et avec le sentiment dans lequel il a été conçu, doit donc être l'objet de l'étude assidue des élèves qui aspirent à acquérir un vrai talent d'exécution.

Il faut savoir varier l'expression d'un chant ou d'un passage répété plusieurs fois dans le même morceau de musique, néanmoins, celui dont le sentiment ne sera pas assez exercé pour employer convenablement ce moyen, fera mieux de ne pas risquer de gâter ce passage par des agrémens de mauvais goût ou par des broderies insignifiantes.

Le but de la musique est de charmer et d'émouvoir, envain on croiroit pouvoir l'atteindre par la vitesse et la difficulté de l'exécution, ce n'est que par l'expression, le style, la grace qu'on y parvient: mais il faut pour cela une exécution régulière, beaucoup de précision, et à l'habitude de bien lire la musique et de bien phraser, joindre encore l'habitude de la touche et du doigter de son instrument.

Ce sont les différens moyens de faire les *forte*, les *piano*, les *liaisons*, les *détachés*, les *tenues de sons*, les *retards de notes*, qui concourent tous à faire jouer avec sentiment.

On fera la plus grande attention à ne laisser vibrer le son que le tems juste de la valeur de la note; si l'on prolongeoit la vibration, on n'entendroit plus qu'une confusion de sons. Si l'on quittoit la note avant que sa valeur fut expirée, on interromproit le chant.

On a souvent des notes à faire qui doivent être tenues, quoiqu'éloignées à une grande distance les unes des autres, il faut alors porter la main très promptement d'une touche à l'autre, sans laisser appercevoir la moindre interruption.

ARTICLE SEPT.

DE LA LIAISON DES SONS,

ET DES TROIS MANIÈRES DE LES DÉTACHER.

Un des principaux points pour toucher du Forte Piano est de savoir bien lier les sons d'une touche à l'autre, et on n'y parvient que par un bon doigter, et en faisant raisonner les touches avec égalité.

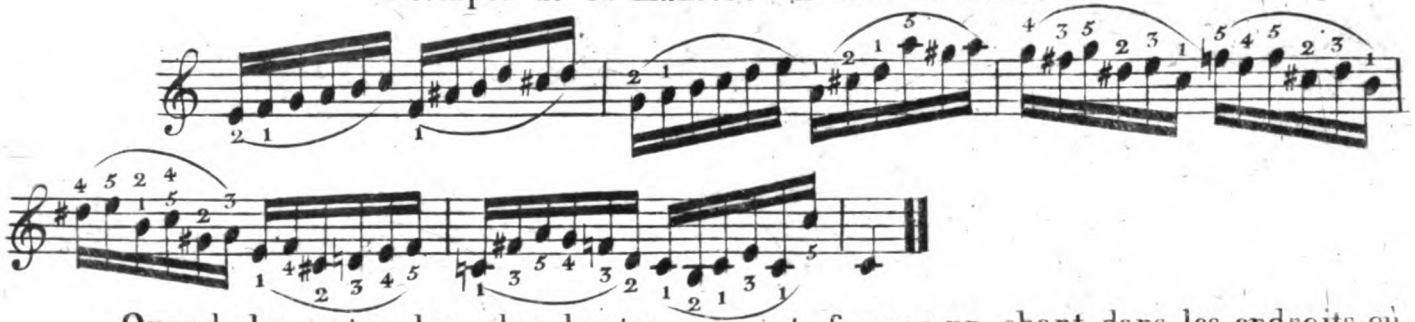
Dans les notes liées, la main ne doit jamais se déranger sur le clavier. Les liaisons ne pouvant se faire qu'avec les doitgs très serrés sur les touches, il ne faut jamais en abandonner une avant que le doigt ne soit placé sur celle qui suit. Les sons doivent s'unir et se fondre les uns dans les autres, si l'on veut parvenir à imiter la tenue de la voix. Quelquefois l'auteur indique la phrase musicale qui doit être liée, mais l'orsqu'il abandonne le choix du *legato* ou du *staccato* au gout de l'exécutant, il vaut mieux s'attacher au *legato* et réserver le *staccato* pour faire ressortir certains passages, et faire sentir, par un contraste amené avec art, les avantages du *legato*.

Quand il se trouve une liaison marquée sur plusieurs notes de suite, il faut lier les sons pendant toute la durée de la liaison, sans en détacher aucune; mais quand il n'y a que deux notes liées ensemble, et que ces deux notes se trouvent de la même valeur, ou que la seconde en a une moindre que la première, il faut, pour exprimer cette liaison, aussi bien dans le forte que dans le piano, appuyer un peu le doigt sur la première et le lever à la seconde en lui ôtant la moitié de sa valeur et en touchant la seconde note plus foiblement que la première.

Si la seconde note a plus de valeur que la première, ou s'il y avoit un point ou un soupir entre les deux notes, il ne faudroit plus lui donner cette même expression parceque cela détruiroit l'effet de la liaison.

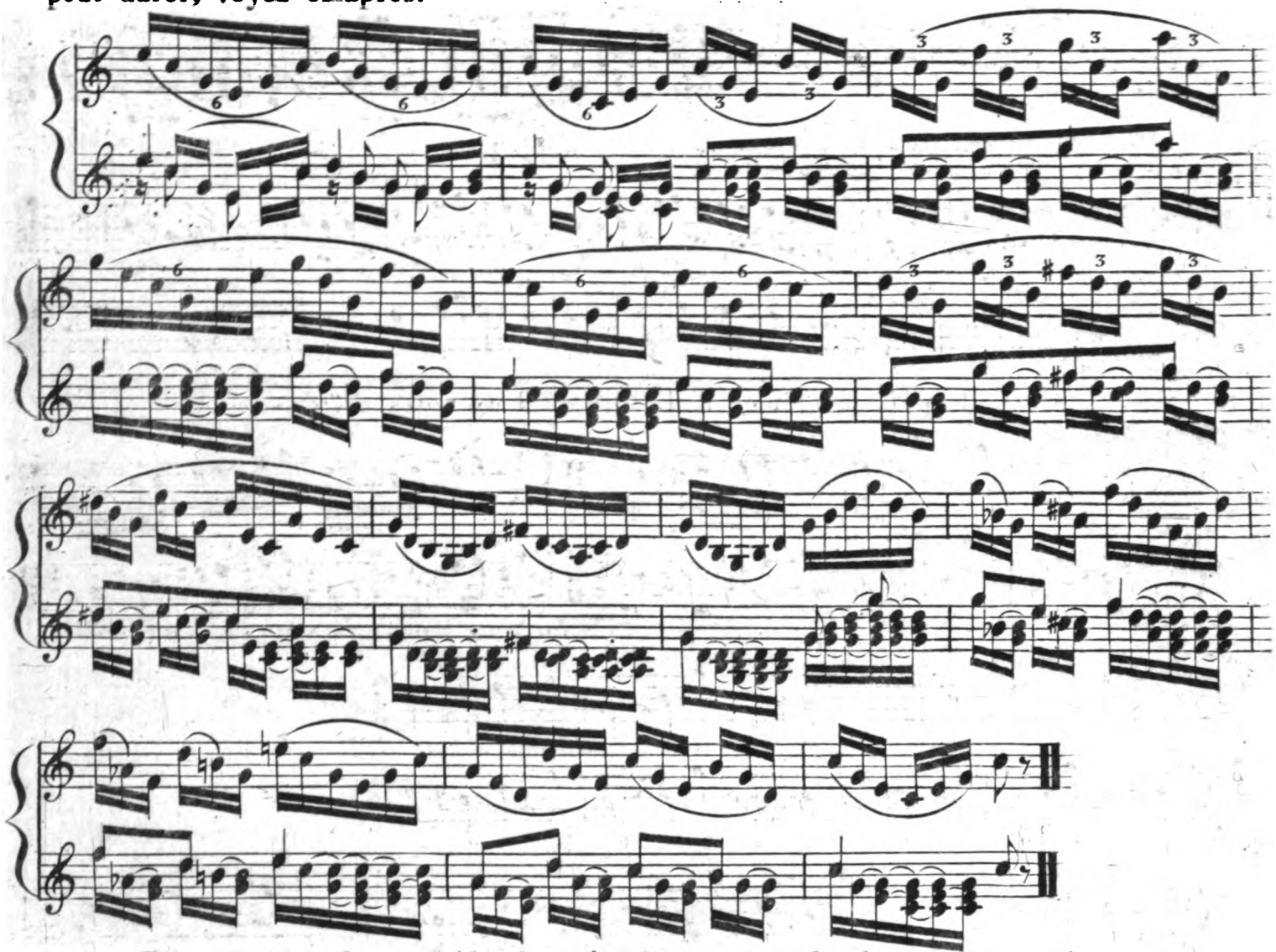
Quand les notes se suivent avec une liaison et que ces notes ne peuvent former un accord, il ne faut pas rester sur les notes plus que leur valeur, mais seulement les bien lier ensemble.

Exemple de la manière de lier les sons.

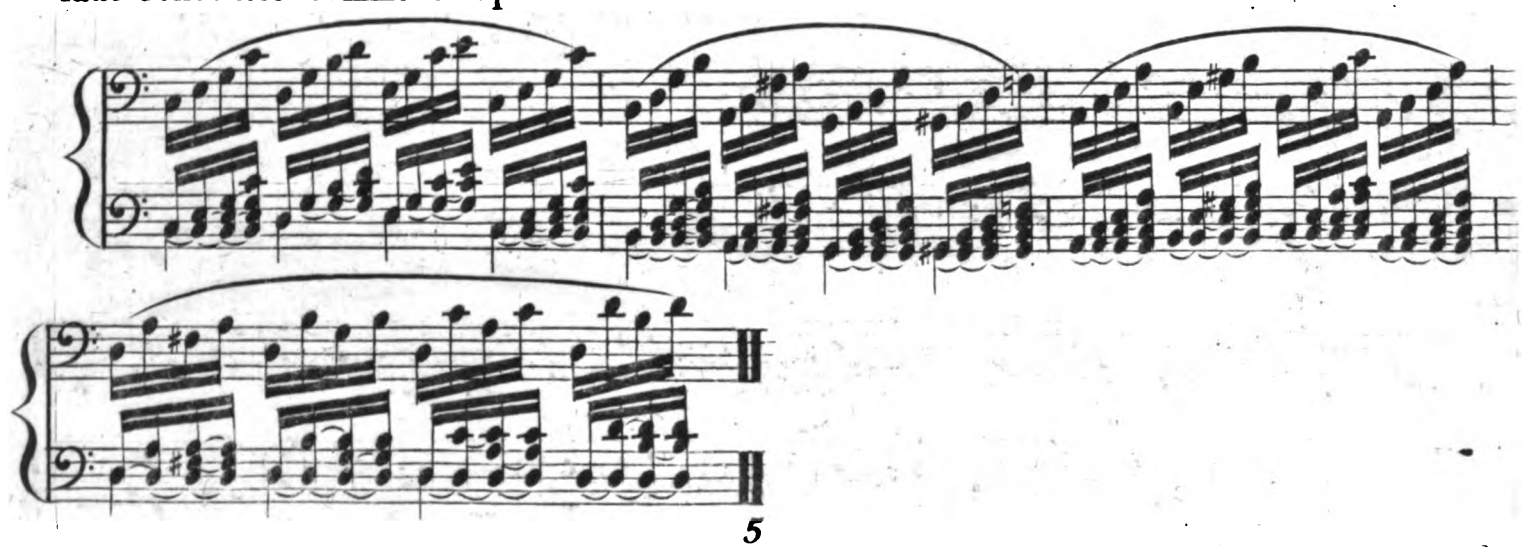


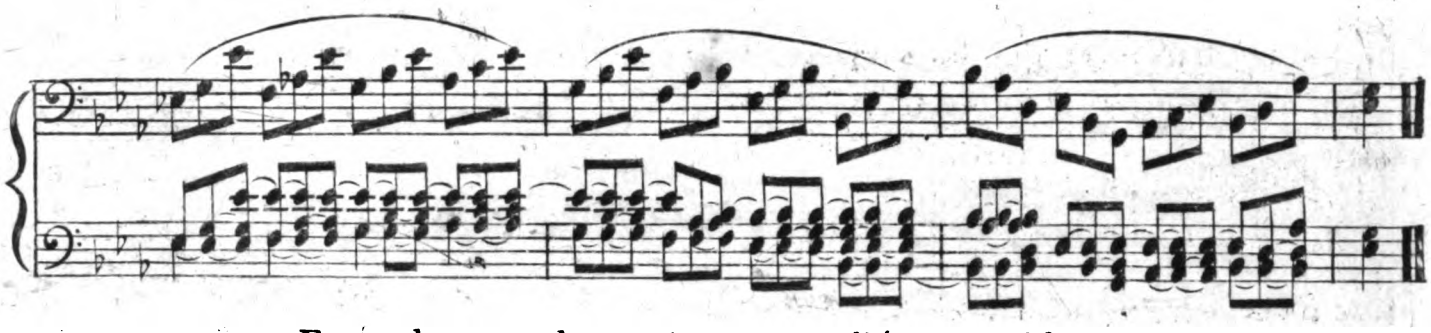
Quand les notes les plus hautes peuvent former un chant dans les endroits où

il y a une liaison, et que les notes qui accompagnent ce chant peuvent former un accord, on peut tenir alors toutes les notes sous les doigts, tant que ce même accord peut durer, voyez ci après.

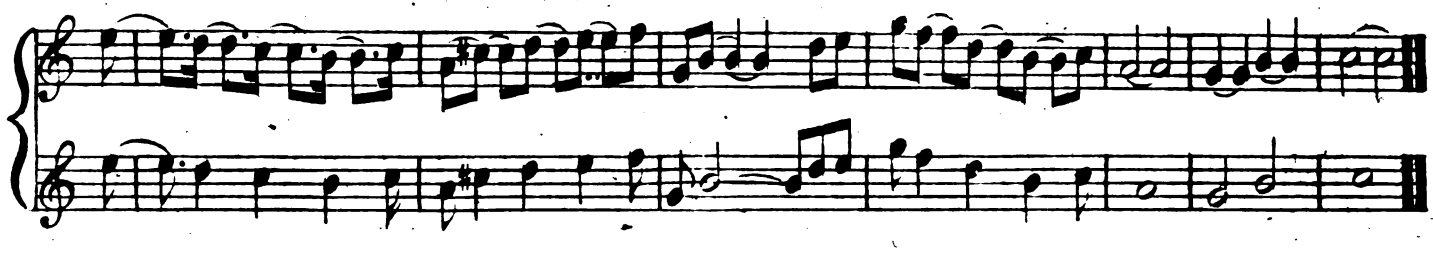


Cette liaison des accords doit s'appliquer pour les basses en sens inverse, c'est à dire que si la main gauche fait des accords arpégés et qu'il y ait une liaison, il faut l'exécuter comme ci après.

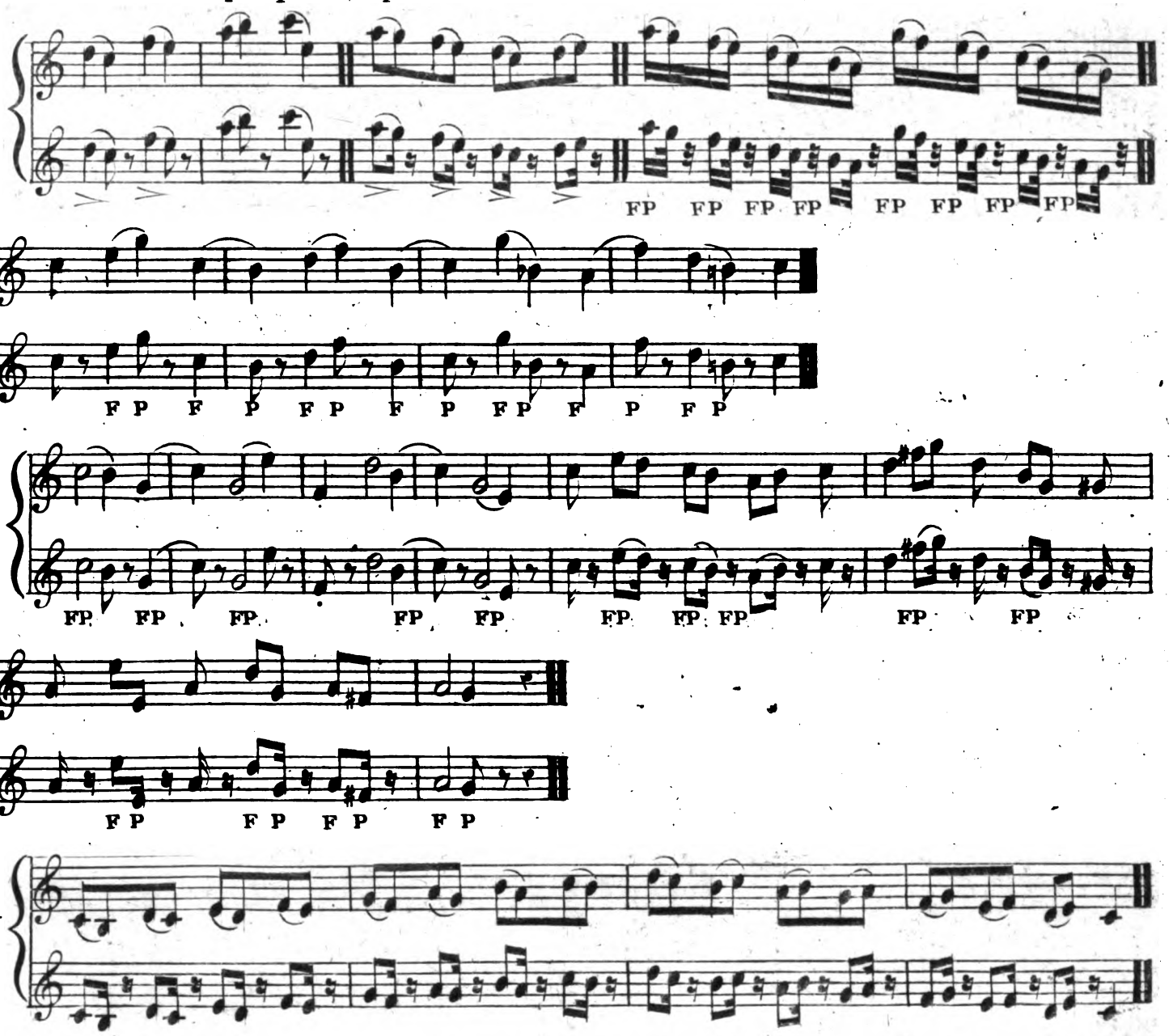


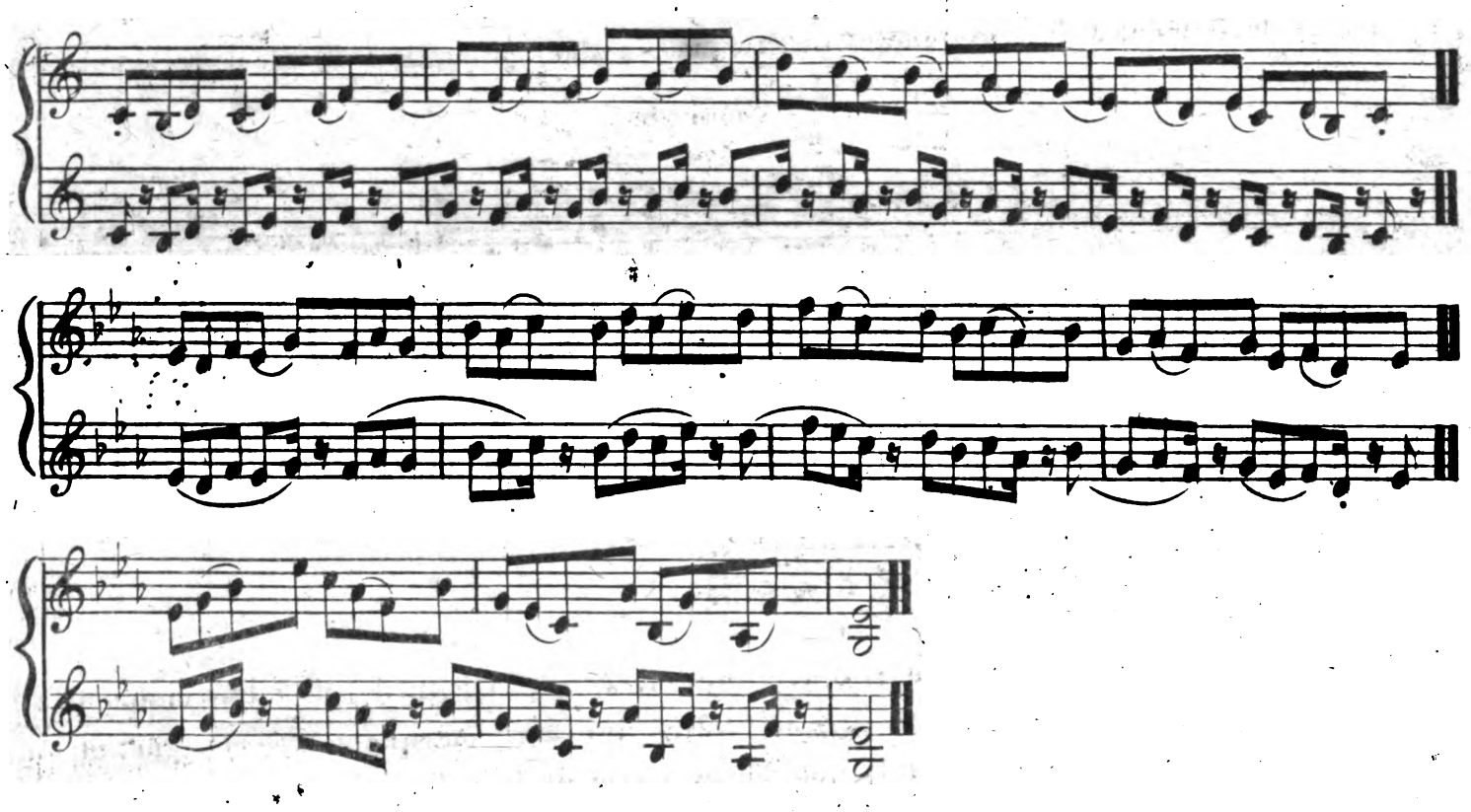


Exemple pour deux mêmes notes liées ensemble.



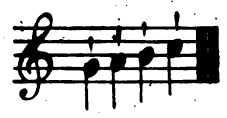
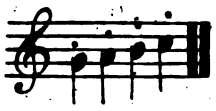
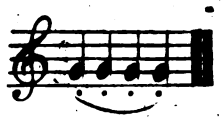
Exemple pour exprimer la liaison de deux notes différentes.





Des trois manières de détacher les notes .

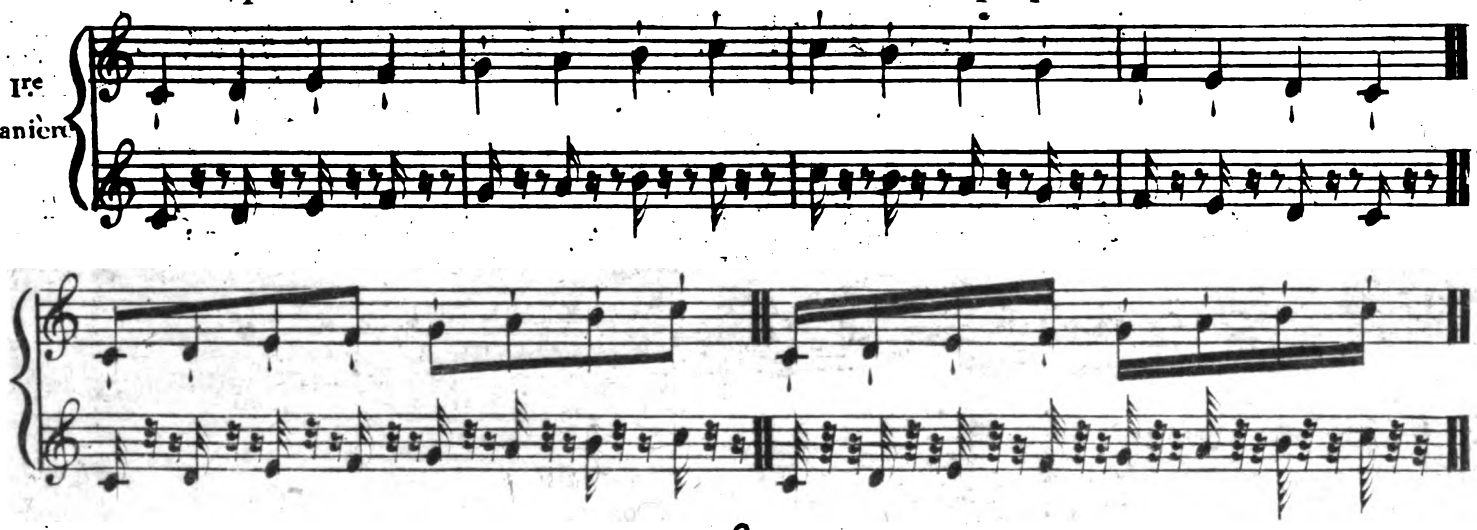
On se sert de trois sortes de signes pour indiquer le *staccato* qui sont

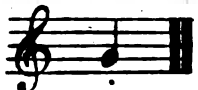
1re  2me  3me 

Lorsque la première est employée, il faut prendre la note très sèchement, piquer la touche et relever aussitôt le doigt, en lui ôtant les trois quarts de sa valeur.

Exemple des trois manières de détacher les notes expliquées dans l'article

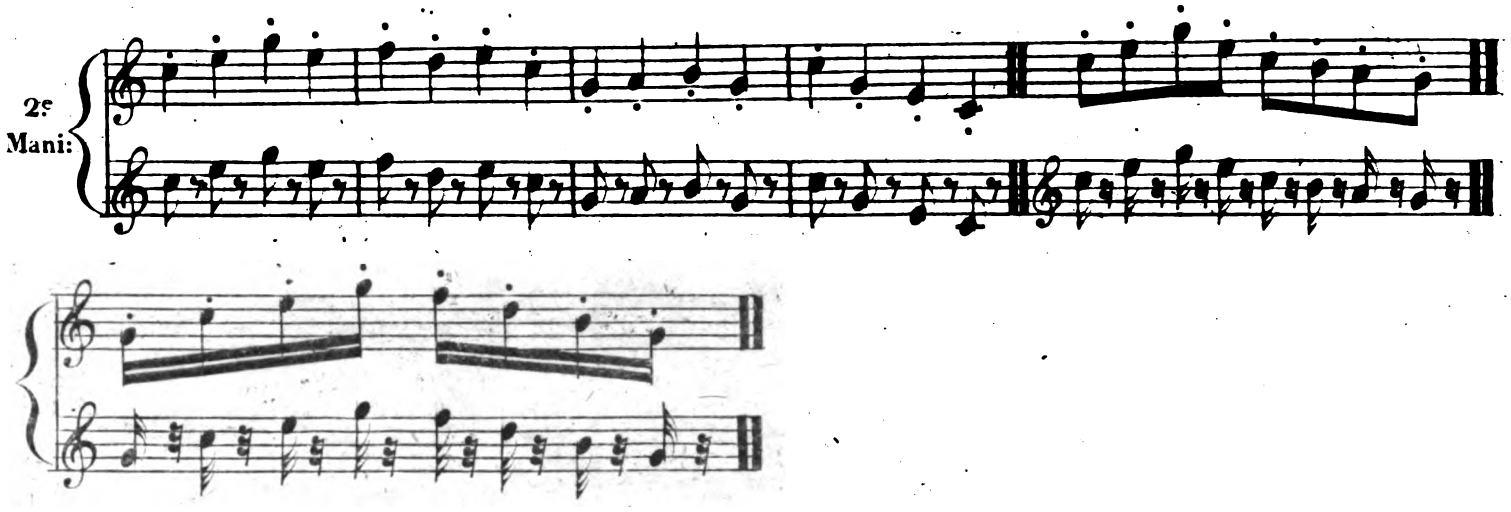
1re Manière



La seconde manière marquée par un  demande à être détachée un peu

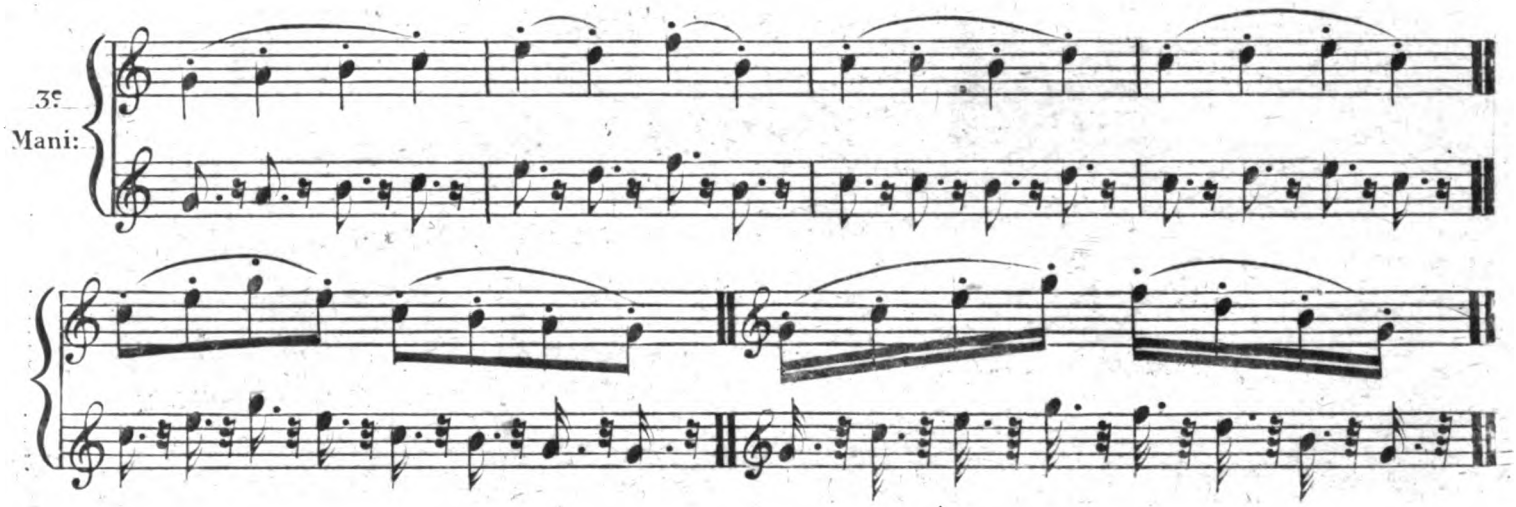
moins sechement que la premiere et s'exprime en otant la moitie de la valeur de la note.

Exemple

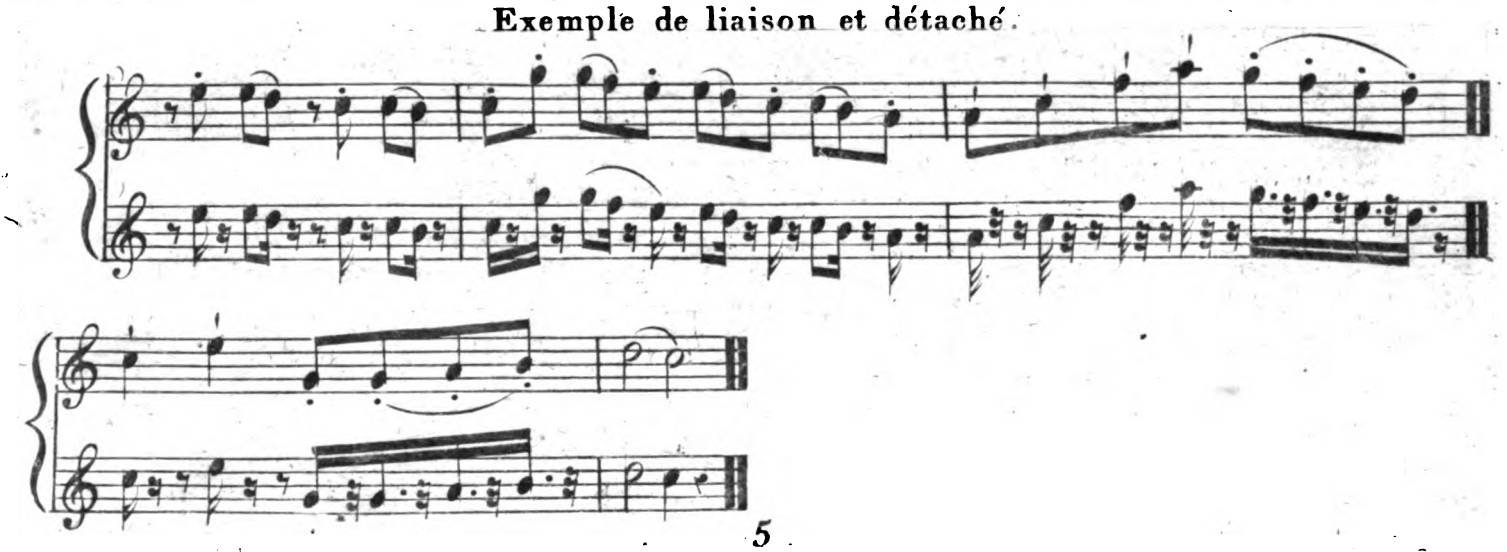


La troisiéme marquée par des points avec une liaison dessus est la moins détachée de toutes; on appelle *notes portées* celles qui sont marquées avec ce signe, et on les exprime en ôtant seulement la quatriéme partie de la valeur de la note.

Exemple pour porter les notes.

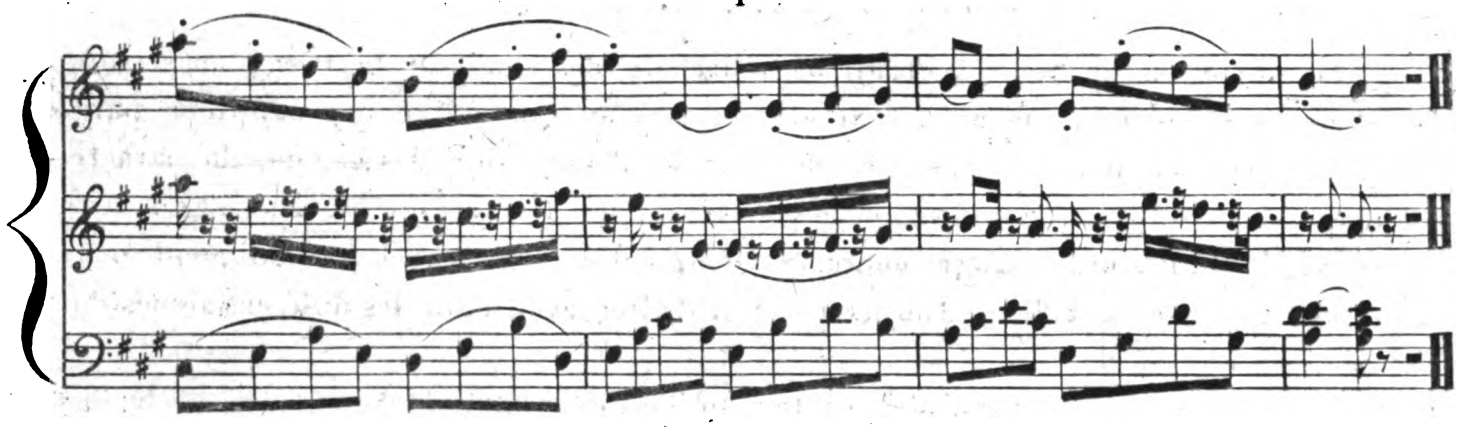


Exemple de liaison et détaché.



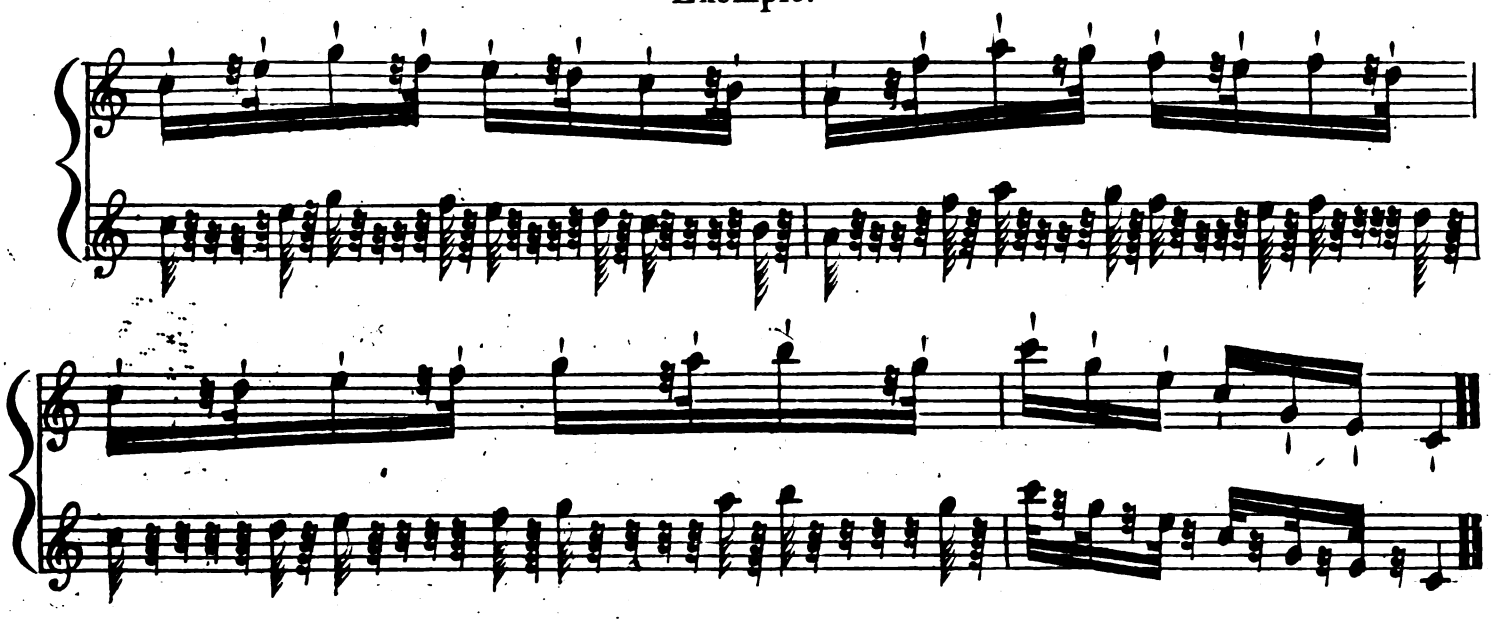
On ne doit *nullement piquer la touche* , mais seulement lever le doigt; cette manière de détacher ajoute beaucoup à l'expression du chant, et se fait quelquefois avec un petit retard de la note qu'on veut exprimer ainsi.

Exemple.



Il faut que l'élève fasse la plus grande attention à ces trois manières de détacher. Le Staccato marqué par les deux premiers signes doit s'exécuter autrement dans un mouvement lent, et on ne le piquera qu'avec l'aide des doigts sans aucun mouvement du poignet; mais dans un trait de vitesse, où chaque note doit être très détachée et très sèche, il faut faire à chaque note un mouvement du poignet qui doit être très flexible, pour donner le mouvement nécessaire aux doigts, afin de faire raisonner chaque touche séparement, surtout si les notes se trouvent éloignées les unes des autres, et avoir toujours la main un peu plus élevée qu'a l'ordinaire.

Exemple.



ARTICLE HUIT.

DU TRILLE,

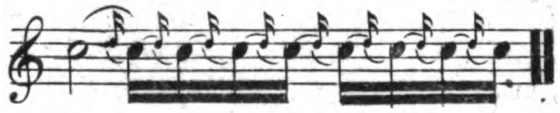
DES NOTES DE GOÛT OU D'AGRÉMENT.

Comme on ne peut soutenir la vibration des sons sur le Piano aussi long-tems que sur les instrumens à vent et à archet, on est obligé d'y suppléer par le Trille et par des petites notes. La variété de l'expression des chants, du caractère et mouvement de chaque passage s'oppose à ce que l'on prescrive des règles sûres pour l'emploi des notes d'agrément; les compositeurs modernes les indiquent ordinairement, et c'est à l'élève d'observer et d'étudier avec soin les différens signes dont ils se servent.

Nous avons déja parlé du doigter du Trille à l'article 5. de cette méthode, et il ne nous reste que très peu de mots à ajouter.

Le trille est composé d'une *petite note* placée audessus de celle qu'on doit triller et qu'on exécute alternativement avec cette même *note.*

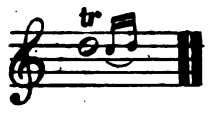
Exemple.



Le Trille doit avoir le dégré de vitesse relatif au mouvement et au caractère du morceau.

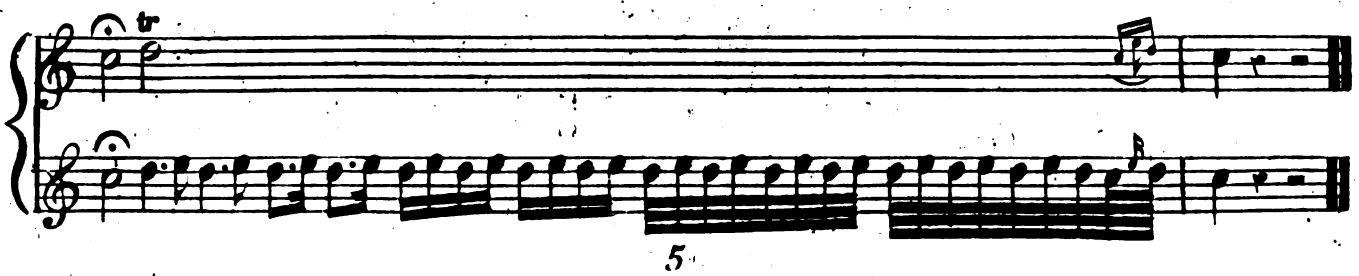
On se sert du signe suivant pour marquer cet agrément, en le plaçant sur la note qui doit être trillée.

Exemple.



Les deux petites notes ajoutées à coté de la grande, servent à indiquer, la conclusion du *Trille.*

Le Trille dans toute son étendue que l'on pratique sur la *cadence finale* qu'on appelle aussi *point d'orgue,* ou *point final* doit être exécuté comme dans cet exemple.

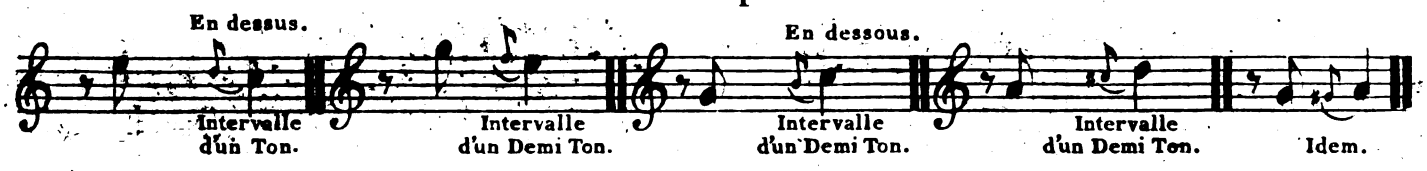


La *petite note* d'agrément appellée *Appoggiatura* par les Italiens (du mot APPOGGIARE appuyer) peut être appliquée au dessus et au dessous de la grande note. Elle se marque de la manière suivante.

Exemple.

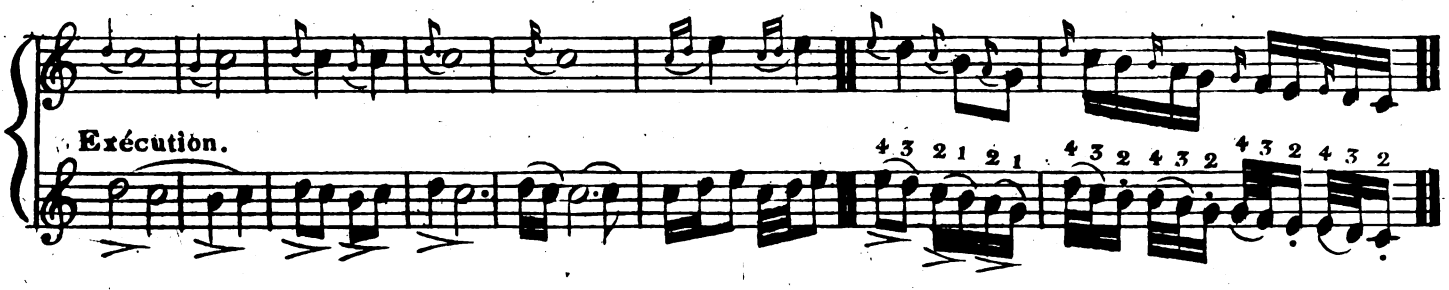
Lorsqu'on la pose dessus elle peut former avec la note qui la suit un intervalle tantôt d'un *ton* et tantôt d'un *demi-ton*; mais placée au dessous elle doit former constamment un intervalle de *demi-ton*.

Exemple.



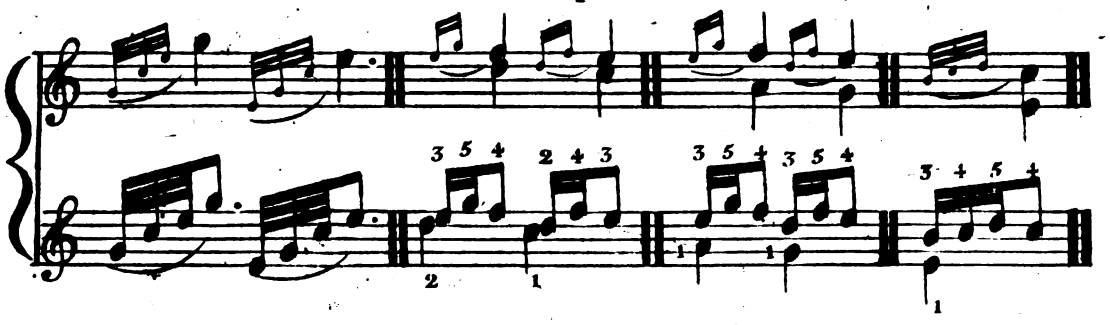
La petite note vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette *note* elle-même. Il faut toujours la couler sur la *grande note*.

Exemple.



Il arrive souvent que l'on place deux, trois ou quatre notes d'agrément devant un accord, il faut alors que ces petites notes soient frappées simultanément avec les grosses notes qui forment l'accord ou l'accompagnement, comme dans cet exemple.

Exemple.

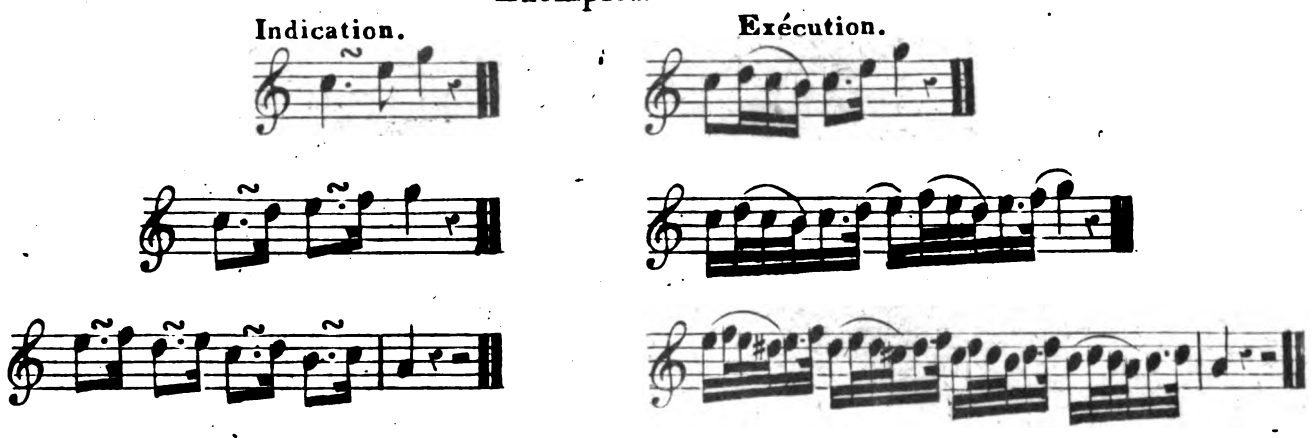


L'agrément que les Italiens appellent *Gruppetto* (petit groupe) et qu'on dé-

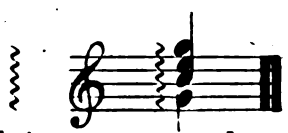
signe chez nous sous le nom de *redoublé* ou de *brisé* et dont nous avons parlé à l'article 5 se marque par le signe ~

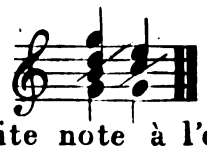
„ Les exemples que nous avons donnés dans l'article susdit étant purement „ relatifs aux principes de doigter, nous allons en indiquer quelques autres qui ser- „ viront de complément.

Exemples.



(Extrait de la méthode de chant du Conservatoire.)

Le signe  placé devant un accord indique que les notes qui le composent doivent se toucher successivement les unes après les autres, en commençant par la plus basse. On doit tenir les touches abaissées l'une après l'autre, jusqu'à ce que le tems de l'accord soit terminé.

L'accord marqué  s'exécute comme le précédent avec cette différence qu'on ajoute une petite note à l'endroit où il est traversé par la ligne.

Le Point d'Orgue qui se marque ordinairement par un point couronné 𝄐 ou par le mot Cadenza, indique que l'auteur laisse à la volonté de l'exécutant de faire les passages les plus convenables au caractère du morceau. On le termine par un Trille comme nous avons dit plus haut.

Il ne faut pas que l'élève confonde le point d'arrêt avec le Point d'Orgue, quoiqu'il soit marqué de même, parcequ'alors il feroit un contre sens très désagréable en faisant des passages sur le point d'arrêt qui n'est placé que pour indiquer un silence indéterminé.

ARTICLE NEUF.

DE LA MESURE, DES MOUVEMENS ET DE LEUR EXPRESSION.

Une des premieres qualités qu'on exige dans l'exécution de la musique est d'observer la mesure; sans elle il n'y auroit que de l'indécision, du vague et de la confusion.

Il faut donc que l'élève s'habitue à jouer ponctuellement en mesure, et tâche de conserver le même mouvement depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin. Il n'est permis d'altérer la mesure que lorsque le compositeur l'indique ou que l'expression le commande; encore faut-il être très avare de ce moyen.

Quelques personnes ont voulu mettre en vogue de ne plus jouer en mesure, et d'exécuter toute espèce de musique comme une fantaisie, prélude ou caprice. On croit par là donner plus d'expression à un morceau et on l'altère de maniere à le rendre méconnoissable. Sans doute l'expression exige qu'on ralentisse ou qu'on presse certaines notes de chant, mais ces retards ne doivent pas être continuels pendant tout un morceau, mais seulement dans quelques endroits où l'expression d'un chant langoureux ou la passion d'un chant agité exigent un retard ou un mouvement plus animé. Dans ce cas c'est le chant qu'il faut altérer, et la basse doit marquer strictement la mesure.

Dans les mouvemens lents, les retards souvent sont nécessaires pour obtenir la liaison des sons; mais ces retards doivent être imperceptibles et l'élève ne doit essayer de les employer que lorsqu'il est bien sûr d'exécuter parfaitement en mesure.

Nous donnerons à la suite de cet article des morceaux de différens caractères et mouvemens. Il faut que l'élève se pénètre bien de l'expression convenable à chacun de ces mouvemens, et pour le faciliter, nous allons donner l'explication des mots italiens avec lesquels on les indique.

Des Mouvemens et de leur Expression.

LARGO. Le plus lent des mouvemens. Il doit être exécuté avec un style large et sévère.

GRAVE. Ce mouvement n'indique pas plus de lenteur, mais plus de sévérité et de gravité.

LARGHETTO. Un peu moins lent que LARGO. L'expression doit être moins sévère.

ADAGIO. Moins lent que LARGHETTO. Son expression doit être tendre et pathétique: c'est le mouvement le plus difficile à exécuter sur le Forte Piano

à cause de la difficulté de la tenue des sons sur cet instrument.

ANDANTE. Moins lent que l'ADAGIO. Son expression est plus aimable, et son style moins sévère.

ANDANTINO. A peu près la même expression que l'ANDANTE, mais un dégré de lenteur de plus.

ALLEGRO. Mouvement gai et vif. Son expression varie suivant les modifications que lui donne l'addition de différentes nuances telles que: MAESTOSO. (Majestueux.) BRILLANTE. (Brillant.) AGITATO. (Agité.) MODERATO. (Modéré.) etc. Ces différentes modifications s'ajoutent aussi aux autres mouvemens et les modifient suivant leurs qualités relatives.

ALLEGRETTO. Moins vif qu'ALLEGRO. Son expression a plus de légèreté, de grace et de gentillesse.

VIVACE. Doit s'exécuter avec plus de feu que l'ALLEGRO.

PRESTO. Encore plus vivement que le VIVACE.

PRESTISSIMO. C'est le dernier dégré de vitesse: il faut alors mettre toute la prestesse et le feu possibles dans l'exécution.

De l'expression des termes ajoutés aux mouvemens.

AMOROSO. Indique une expression tendre, un mouvement un peu lent mais très gracieux.

AFFETTUOSO. Avec une expression très douce et très mélancolique: son mouvement est relatif à son caractère.

CANTABILE. Exige un chant pur, beaucoup de goût, d'âme et de simplicité.

GRAZIOSO. Doit être exécuté d'une maniere gracieuse, élégante et avec sensibilité.

LAMENTABILE. Ne s'emploie que dans lesmouvemens lents. Il faut lui donner l'expression de la tristesse.

MODERATO. Souvent ce terme est employé après celui d'ALLEGRO. Il faut alors y mettre moins de gaité.

MAESTOSO. Ce terme ajouté à un mouvement lui donne un caractère majestueux.

AGITATO. Ce terme suit quelquefois le mot d'ALLEGRO, et doit s'exprimer d'une manière agitée, en lui donnant l'expression du trouble, de la passion, ou du desespoir.

ASSAI. Ce terme suit souvent le mot qui donne le mouvement; mais il étend sa signification; comme: ALLEGRO ASSAI signifie plus vite et plus gai

que l'Allegro; LARGO ASSAI plus lent que Largo; PRESTO ASSAI plus vite que Presto sans jouer cependant Prestissimo.

COMMODO. Quand ce mot est ajouté au mouvement indiqué, on peut prendre le mouvement le plus commode, et qui sera le plus convenable au morceau de musique.

CON BRIO. Doit s'exécuter avec force et vivacité.

CON MOTO. Ce terme ajouté au mouvement, doit s'exprimer avec plus de mouvement et de chaleur.

CON ESPRESSIONE ou ESPRESSIVO. Ces termes s'appliquent quelquefois à tout l'ensemble d'un morceau, ou à un passage séparé. On exprimera ces mots en mettant un caractère particulier d'expression et de sensibilité.

SOSTENUTO. S'exprime en conservant toujours le caractère du morceau et en soutenant bien toutes les valeurs.

SCHERZANDO. Doit s'executer en jouant d'une manière badine et légère.

BRILLANTE. D'une manière brillante et animée.

TEMPO GIUSTO. Ce terme signifie qu'il faut prendre un mouvement propre à la mesure sur laquelle le morceau a été composé.

TEMPO DI MINUETTO. Ce mouvement doit se rendre en prenant le mouvement caractérisé du menuet, savoir à trois tems très légers.

MOLTO DI MOLTO. Veulent dire: beaucoup; NON TROPPO, pas trop; UN POCO, un peu; QUASI, presque; PIU, plus; MENO, moins; PIU TOSTO, plutôt; SEMPRE, toujours; MA, mais; CON, avec; SENZA, sans.

TENUTE. Ou par abréviation TEN. indique de soutenir la note dans toute sa valeur.

CON ANIMA. Avec âme et sentiment, en donnant à toutes les notes l'expression nécessaire, et en renonçant même à l'observation scrupuleuse de la mesure, si par ce sacrifice on peut produire plus d'effet et d'expression.

MESTO ou FLEBILE. Triste, lamentable.

MÉTHODE

DE FORTE PIANO

Choix de Morceaux

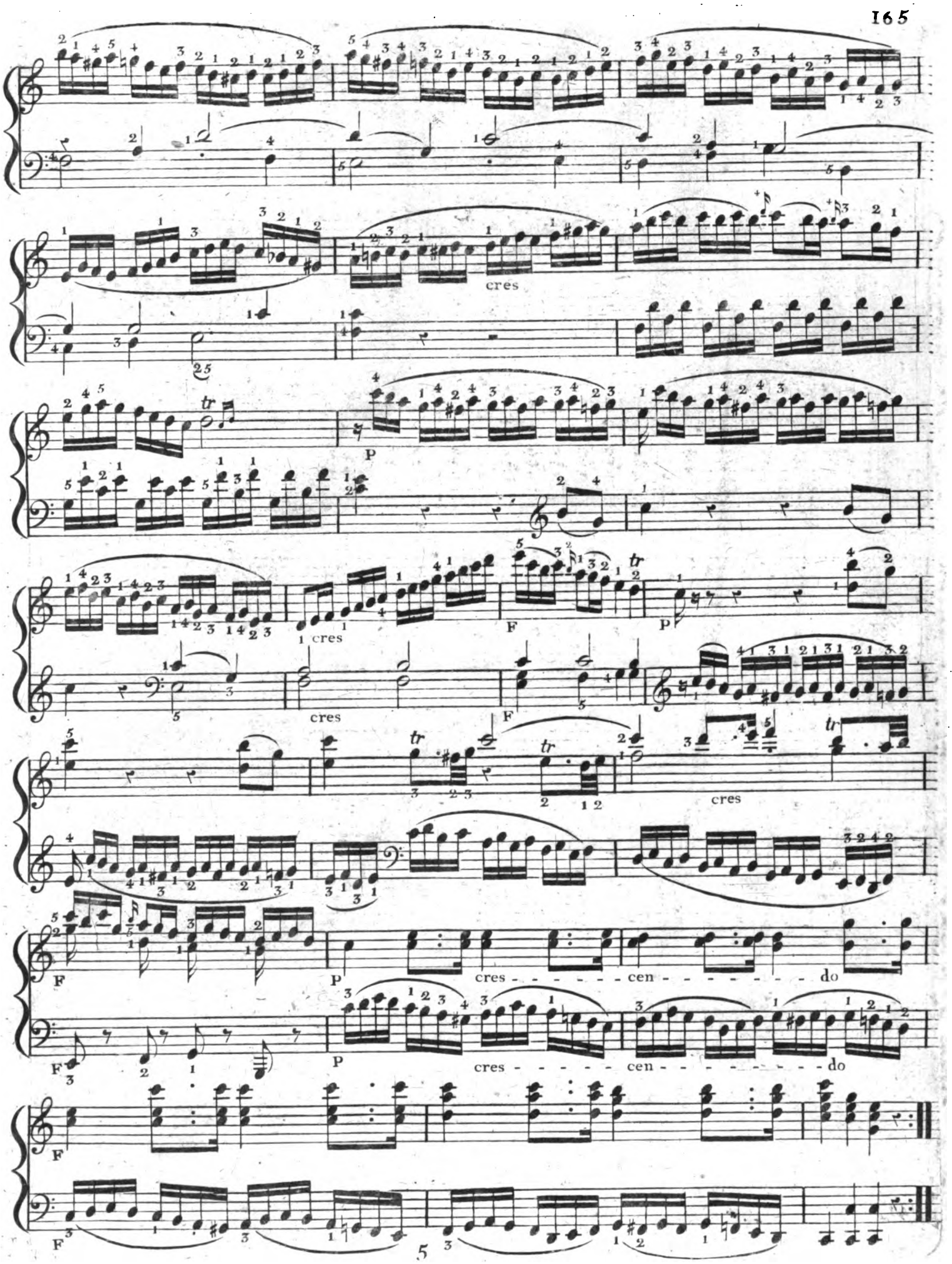
dans les différens Caractères

et Mouvemens.

SONATE DE MOZART.

Allegro Maestoso.

Calando


cres
P
cres
F
P
cres
F
cres
F
P
cres - - - - - - cen - - - - - - - - do
F
P
cres - - - - - - cen - - - - - - - - do
F
F

P

P

FP

FP

F

F

FF

F

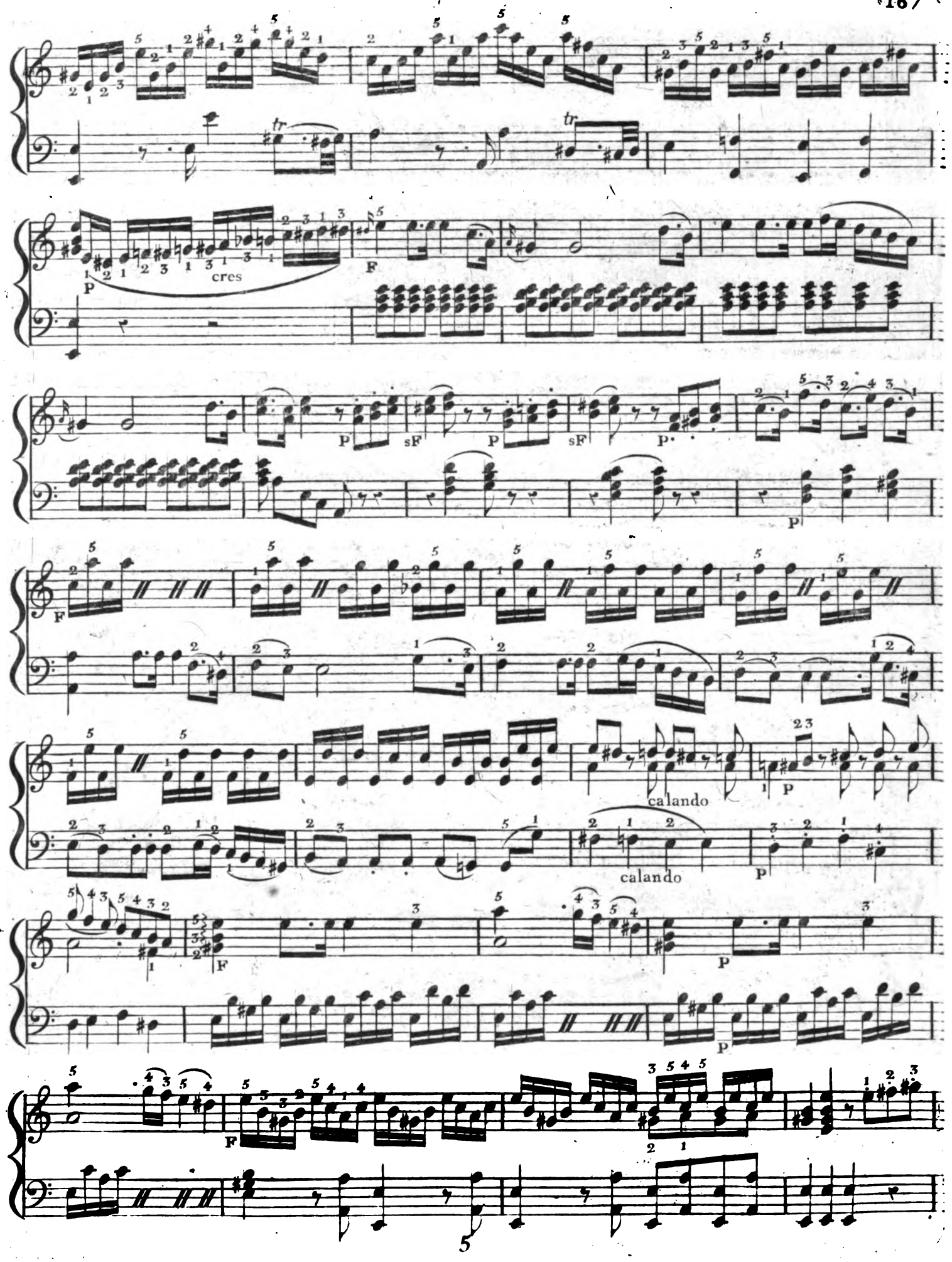
F

tr

tr

tr

tr


tr
cres
P
F
sF
calando
5

cres

cres

F

cres

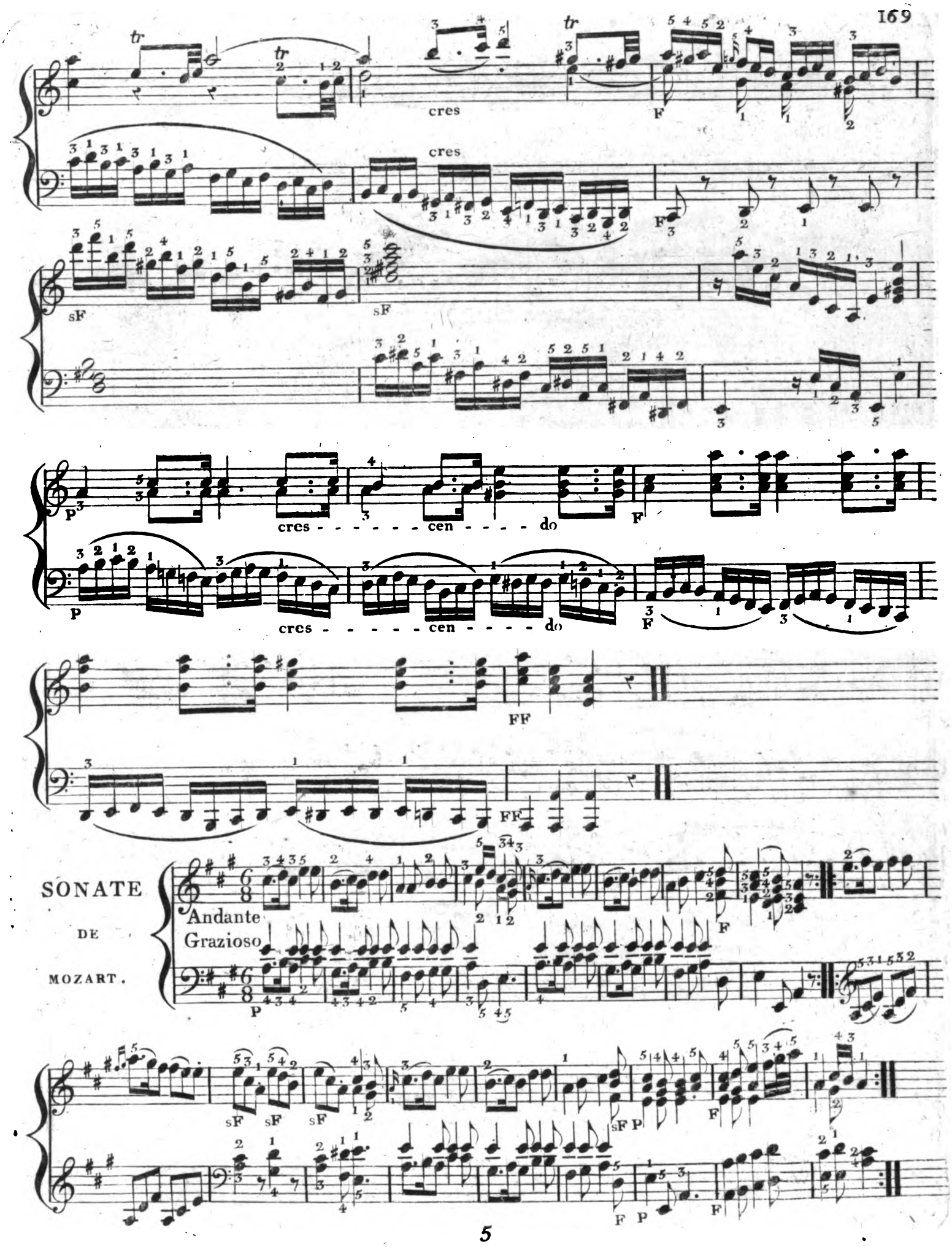
F

P

P

tr

tr


cres
F
sF
P
cres - - - - - - cen - - - - do
FF
SONATE
DE
MOZART.
Andante
Grazioso

Ire Variation.

2e Var:

P

P

cres

F

sF P

tr

tr

tr

tr

F

F

3e. Var:

F

F

P

P

4e. Var:

sFP sFP

sFP

Andante

5.eme Var.

P

F P

1.ere fois.

2.eme fois.

P

F

FFP

FFP

P

P

P

1.ere fois.

2.eme fois.

Allegro

6.eme Var.

P

P

F

F

P

F

P

F

1.ere fois.

2.eme fois.

P

P

F

P

F

Presto.

MOZART.

diminuendo.

dimin:

cres

cres

P3

P

cres - cen-

- do - - - il

F3

decres.

P

Maggiore.

P

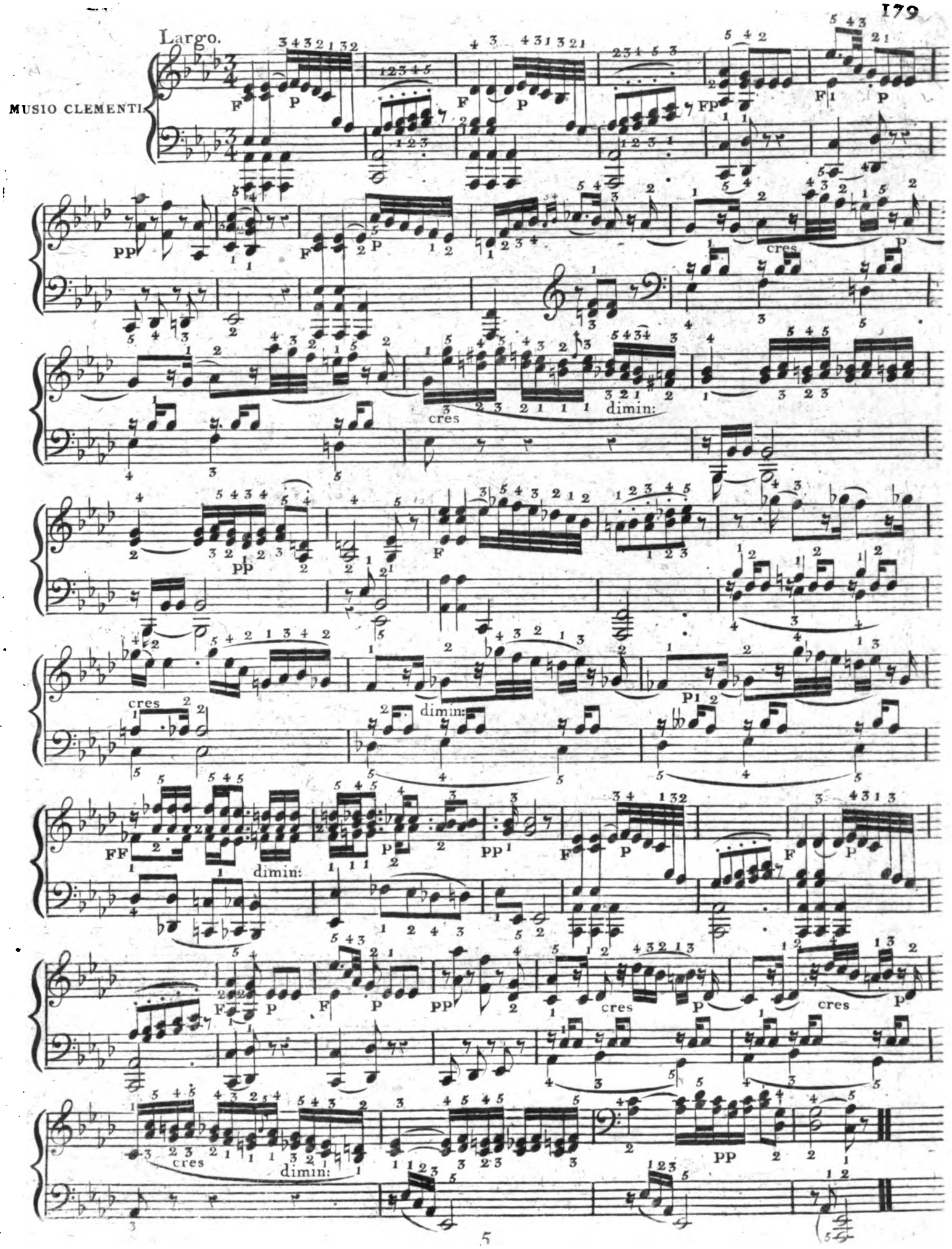
P

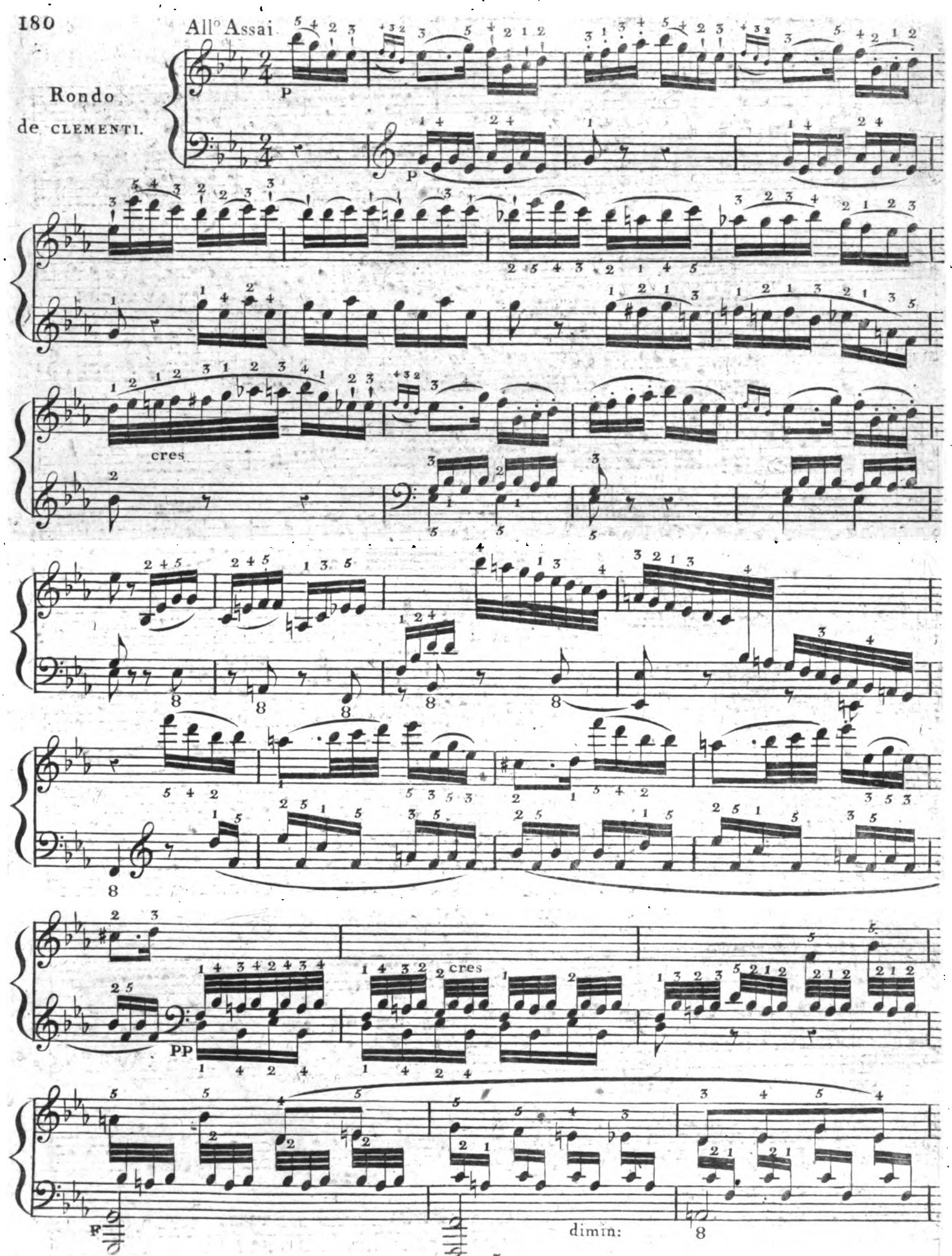
F

1re fois.

2me fois.

Minore.


Largo.
MUSIO CLEMENTI.
cres
dimin:


All° Assai
Rondo
de CLEMENTI.
P
cres
PP
F
dimin:

cres

dimin:

cres

P

F

P

slentando

a tempo.

P

cres

F

dimin:

cres

8

dimin:

P

cres

F

dimin:

P

p

cres

F

P

F

P

F

P

F

P

F

dimin:

P

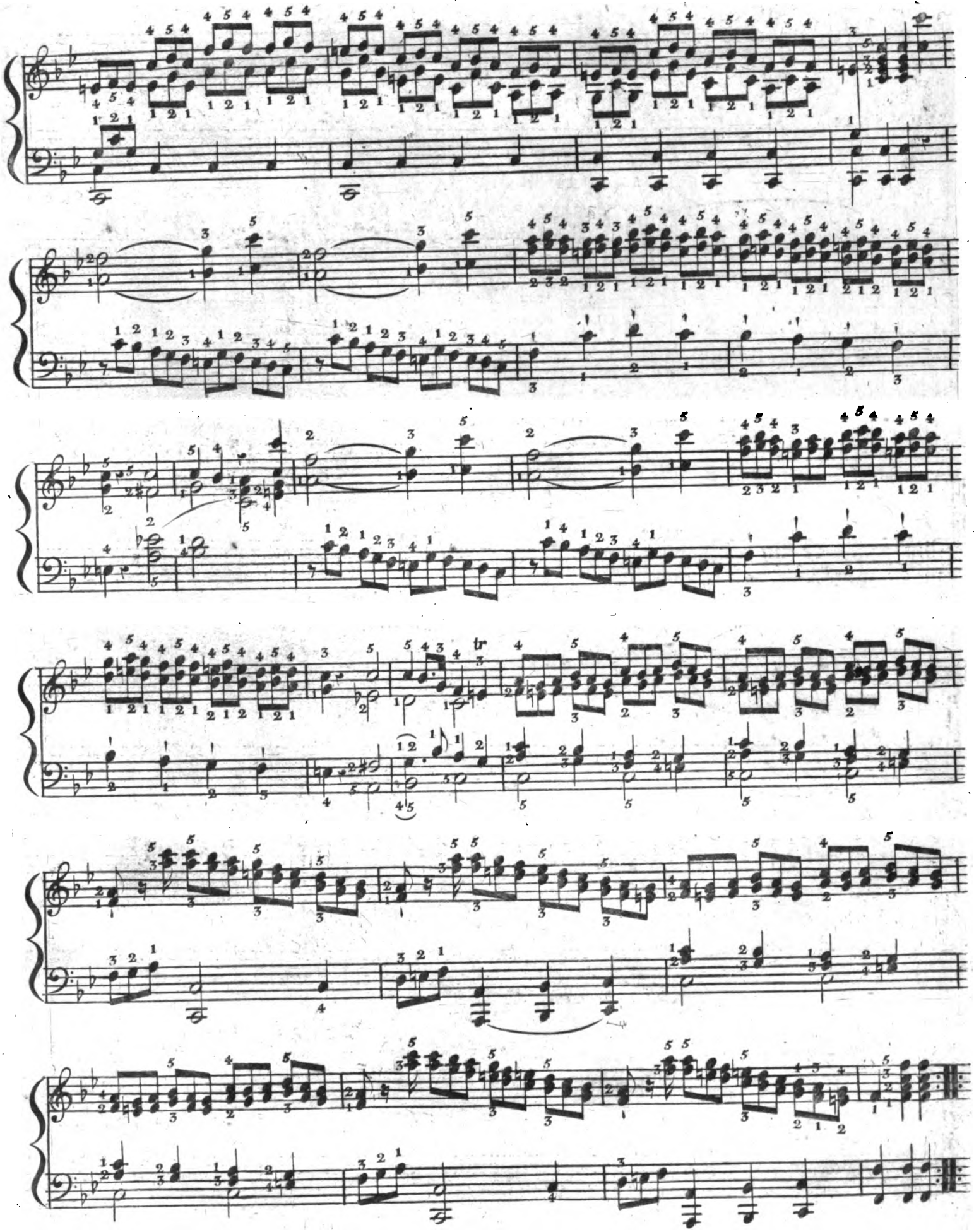
PP

Toccatta.
de
CLEMENTI.

Prestissimo

F

cres



cres

PP

F

FP

FP

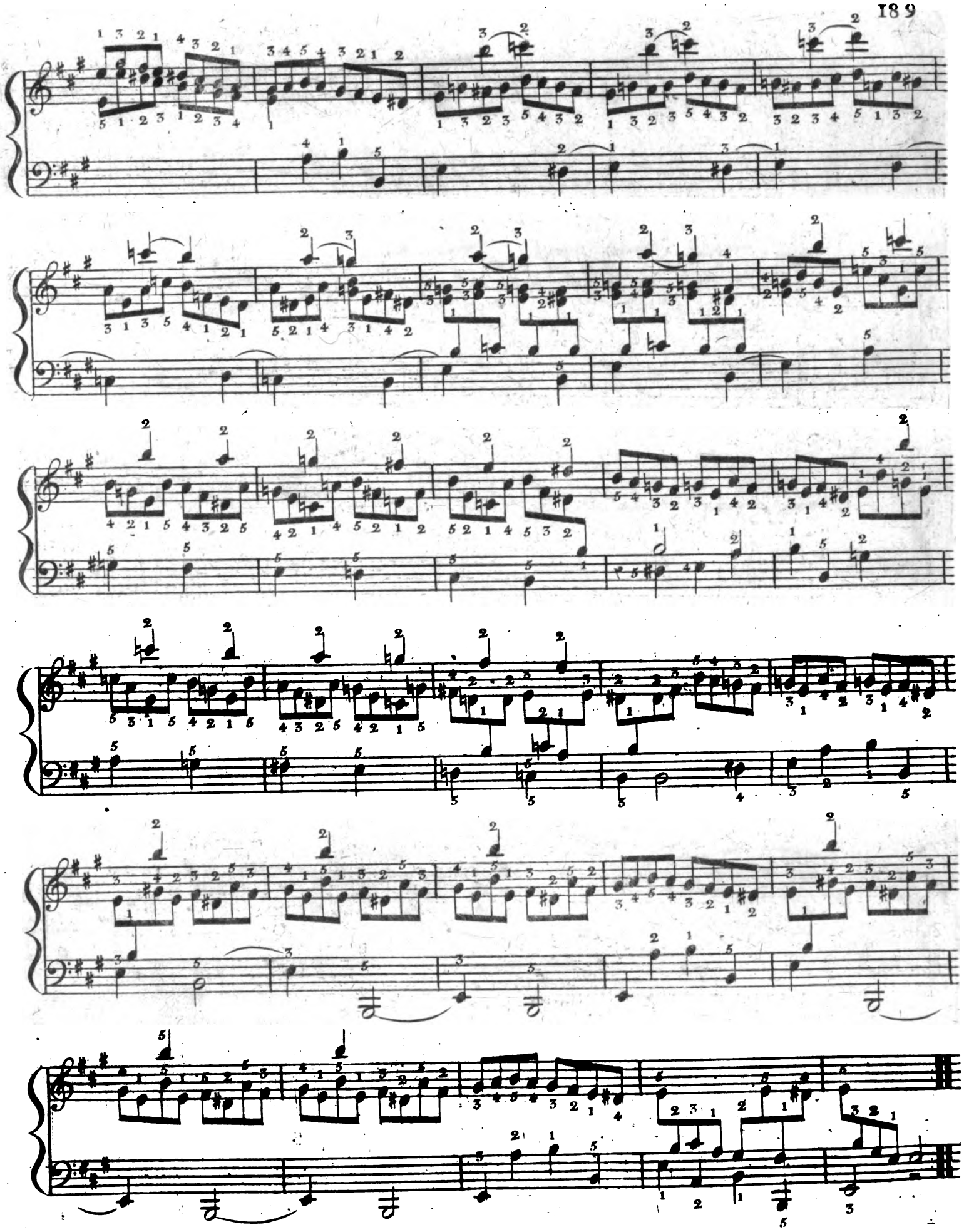
F

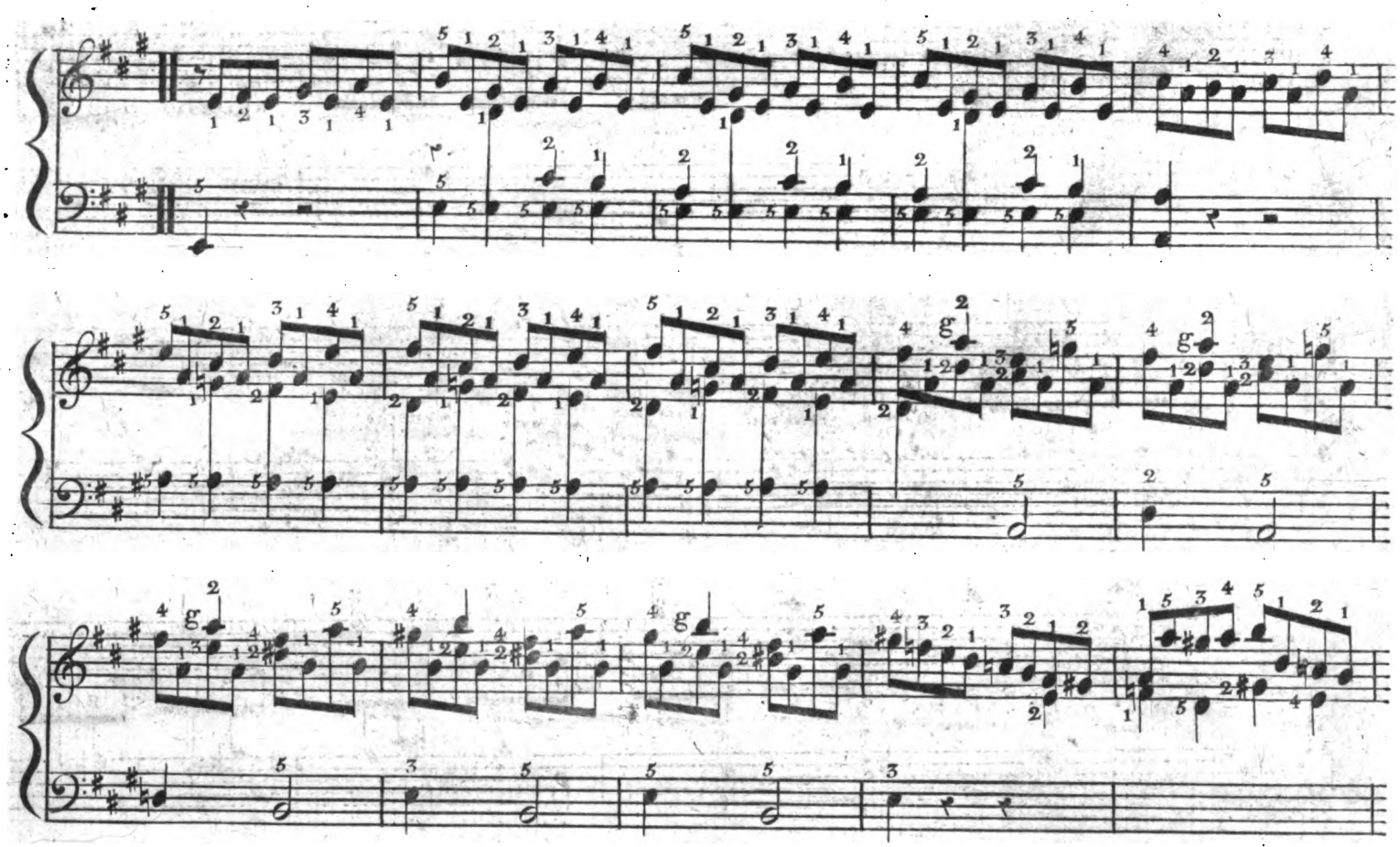
p

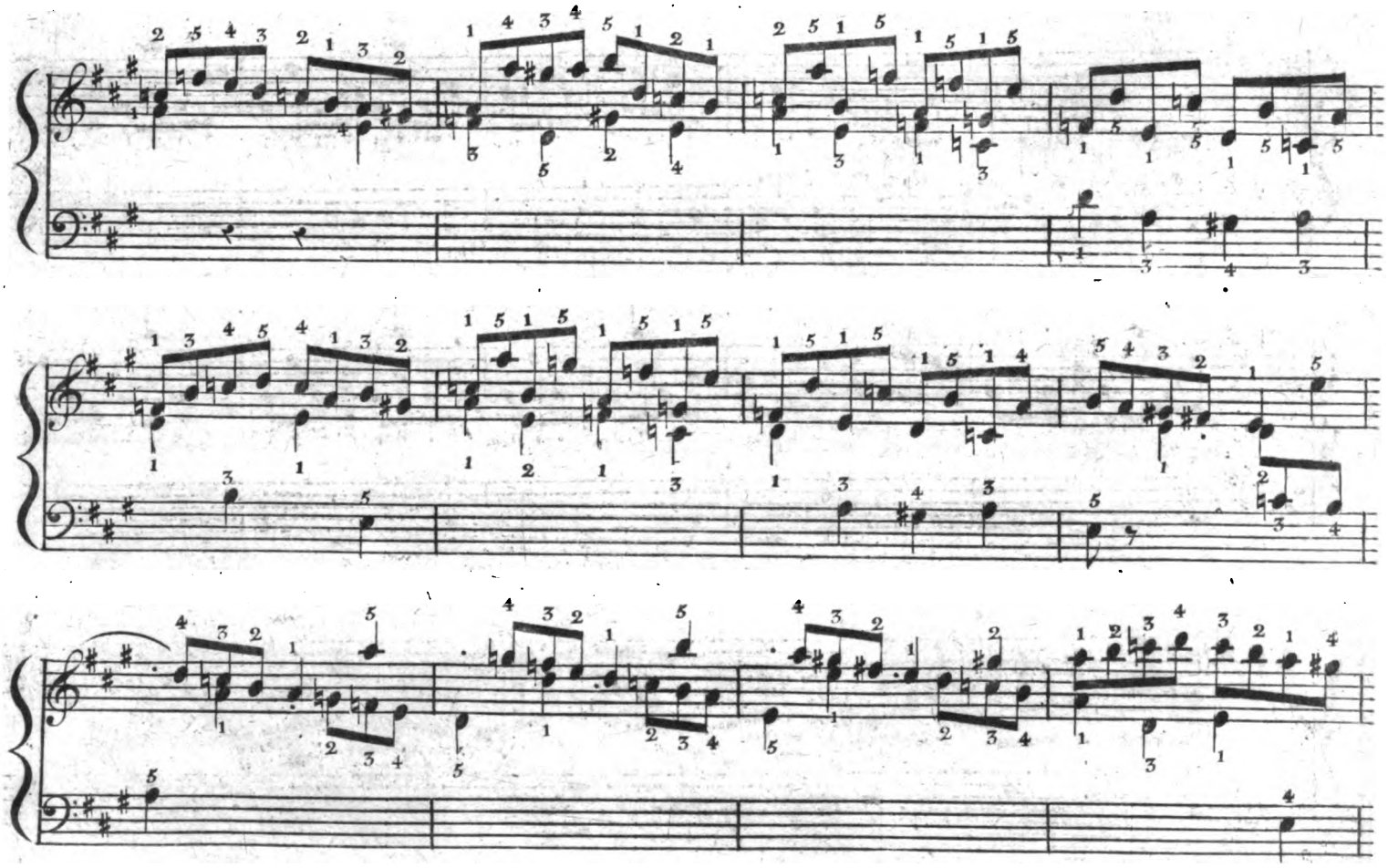
Presto

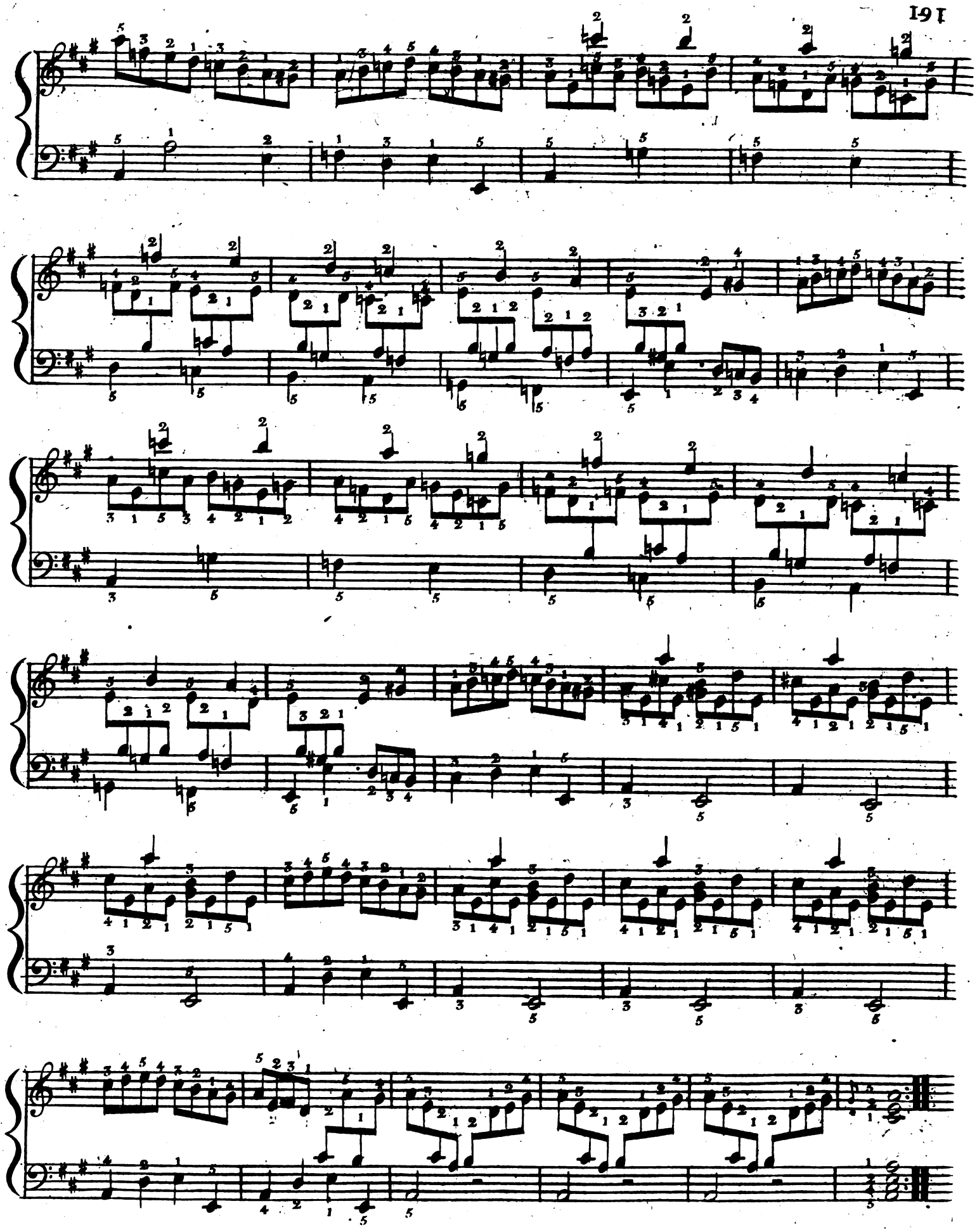
Sonata
Del Signor.
Dominico.
SCARLATI.

gauche





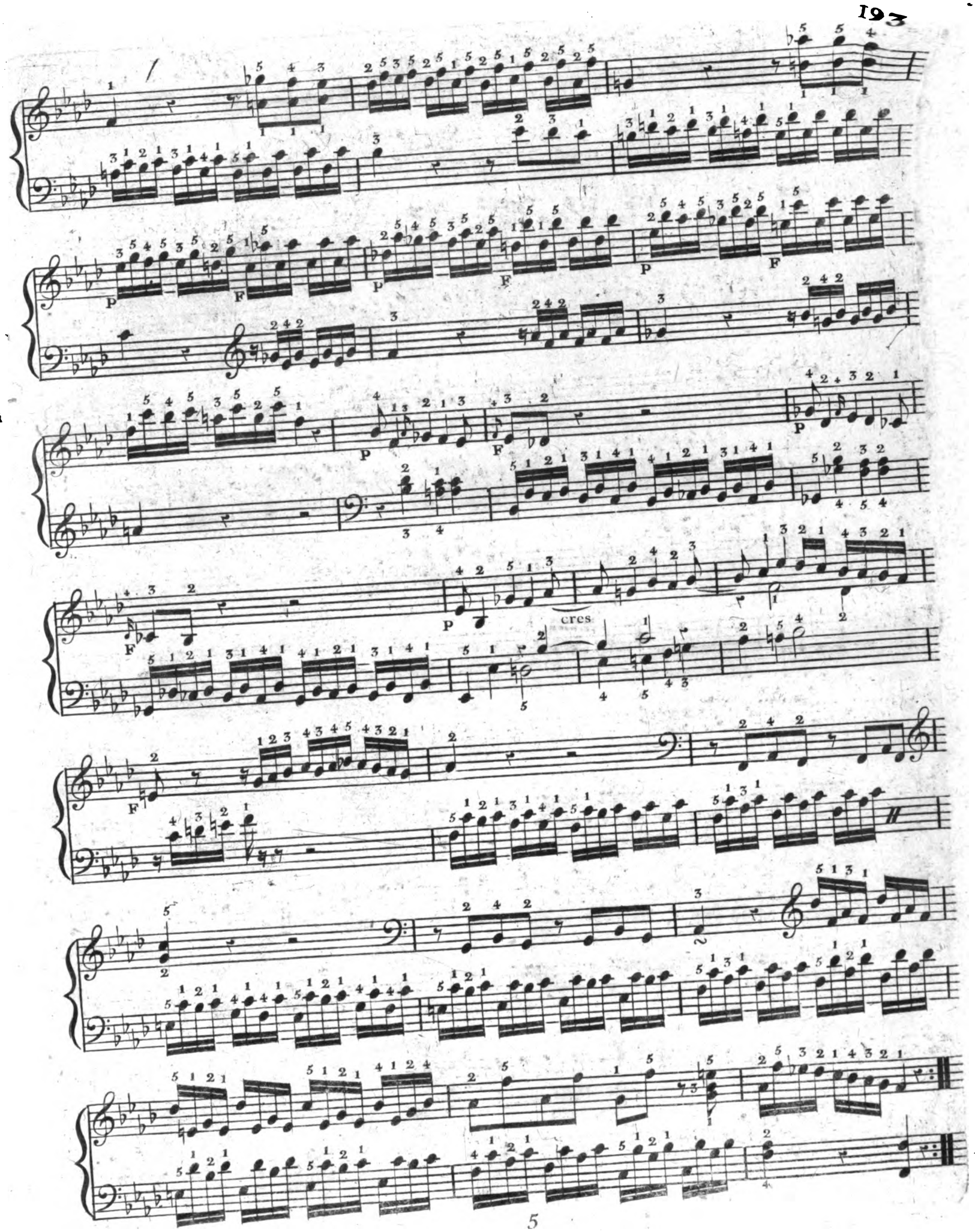




SONATE

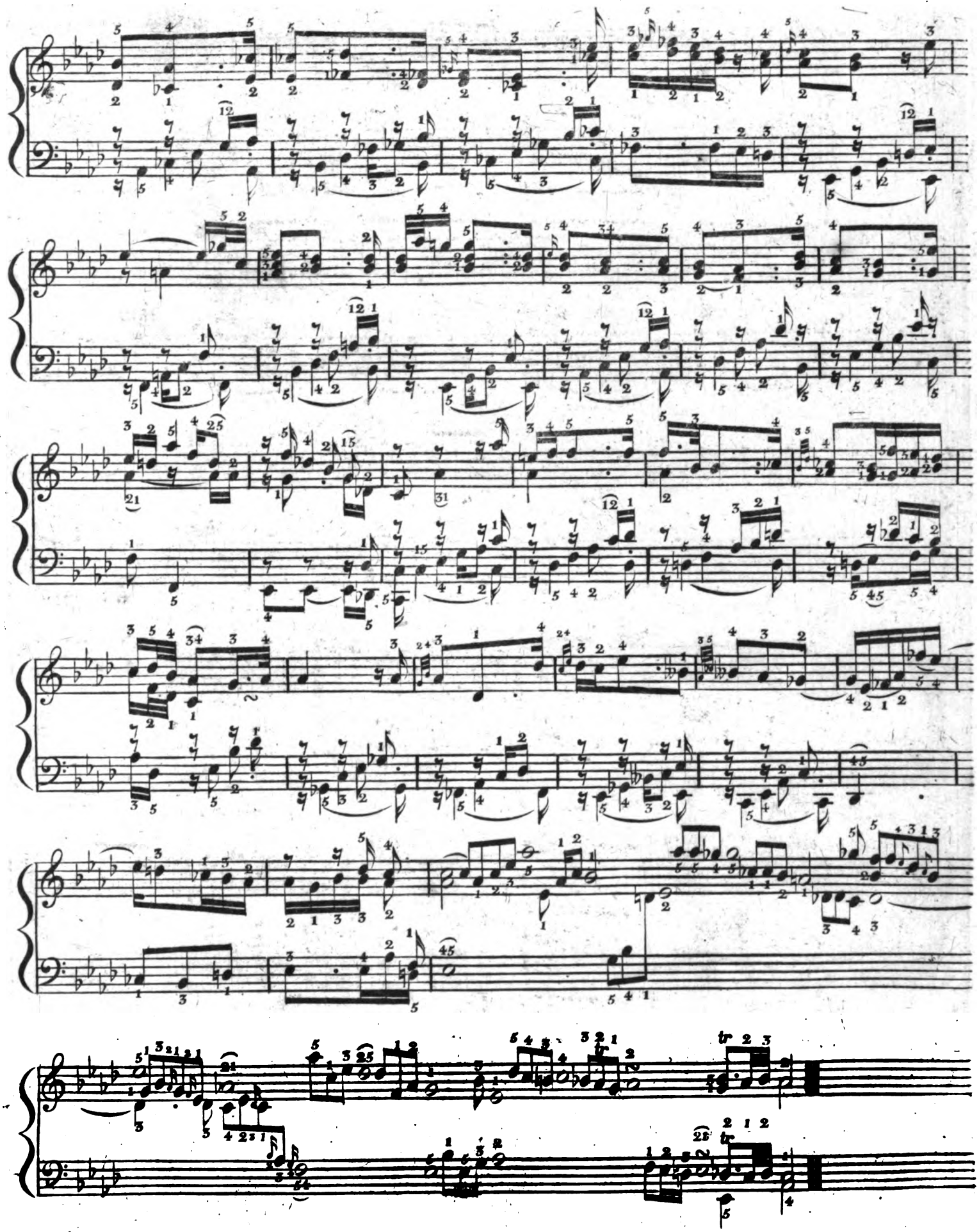
D'EMANUEL BACH.

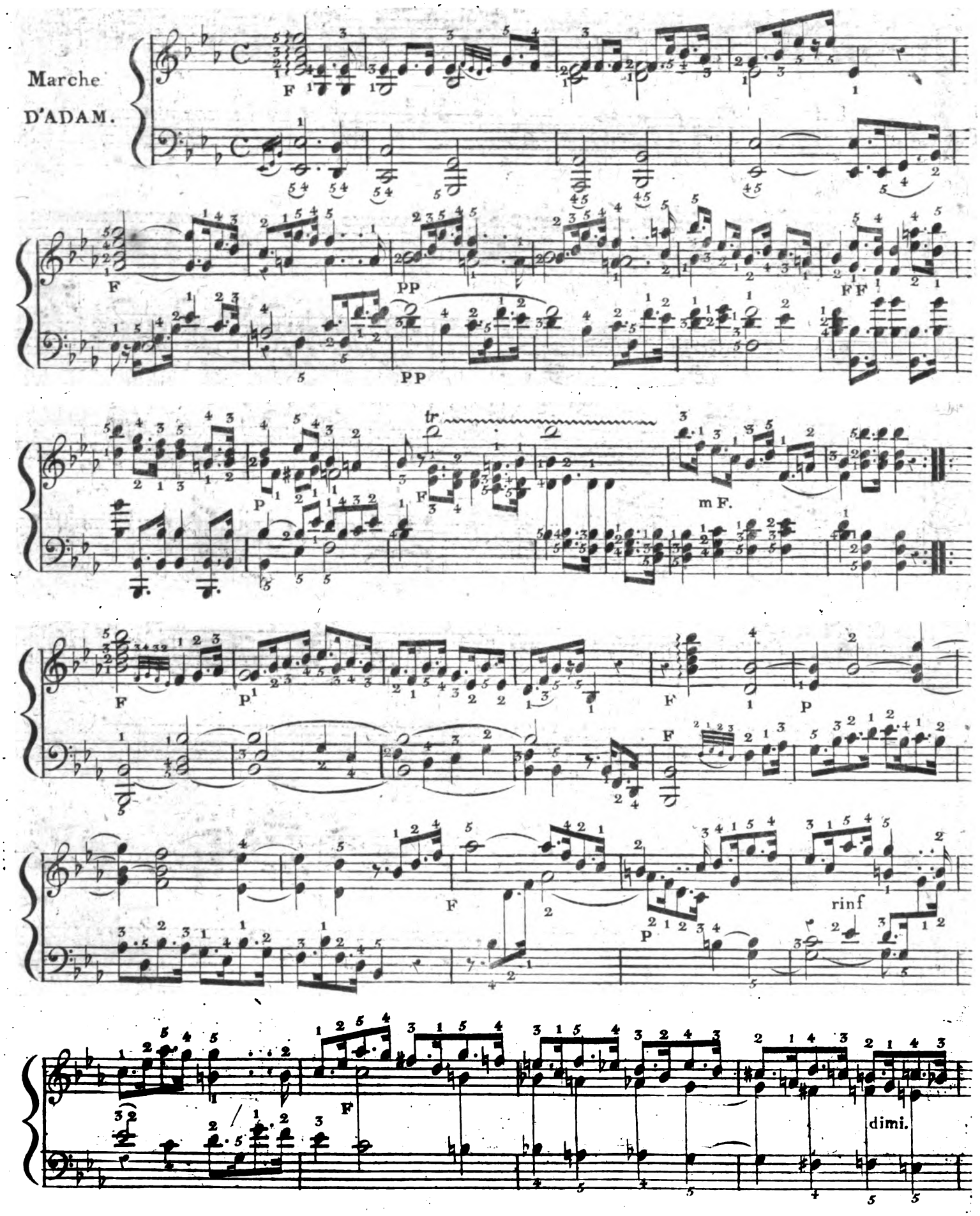
All.o di Molto.

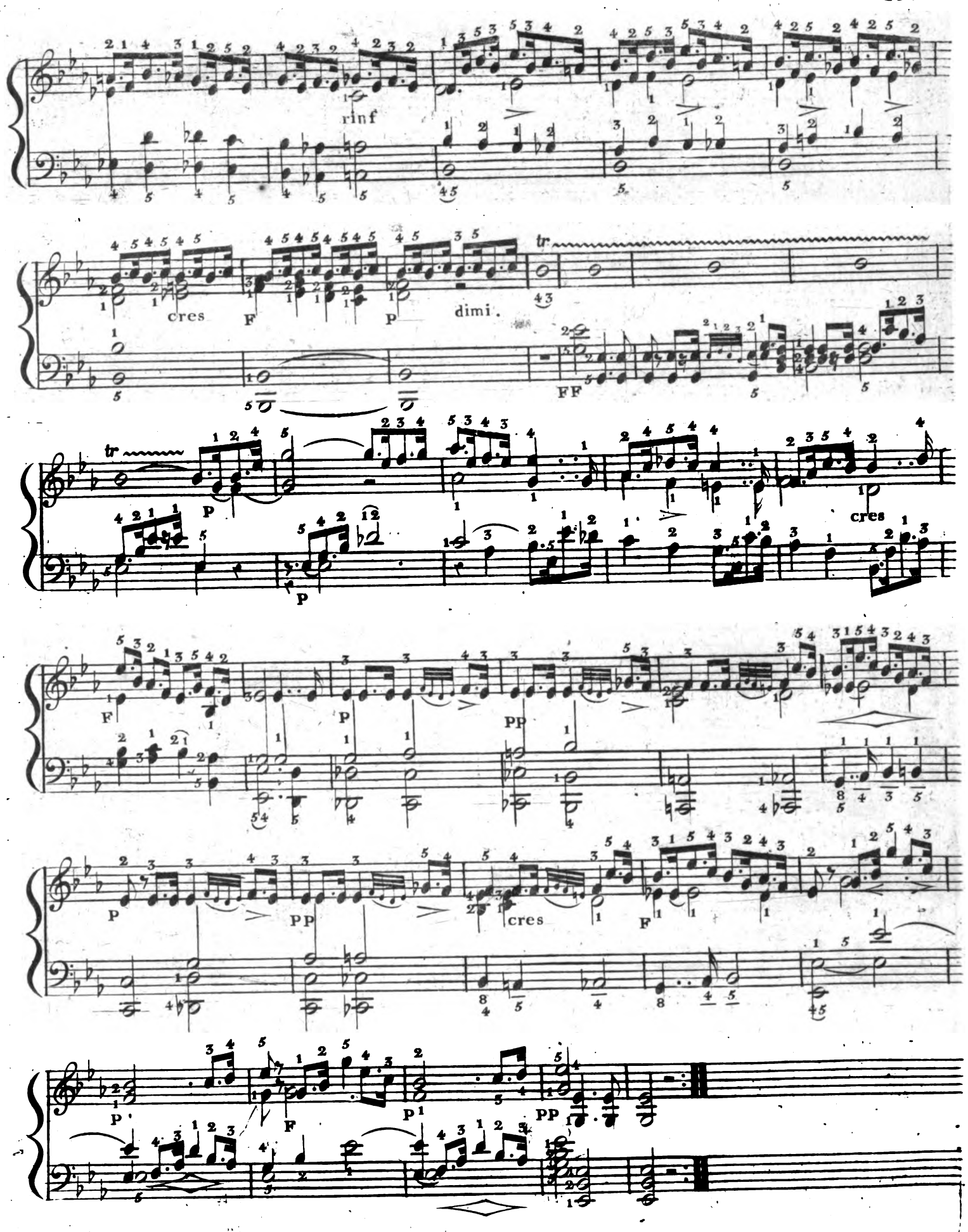

cres

Adagio affettuoso e sostenuto.

EMANUEL
BACH.




Marche
D'ADAM.
F
PP
FF
P
tr
mF.
rinf
dimi.


rinf
cres
F
P
dimi.
tr
FF
P
cres
F
P
PP
P
PP
cres
F
P
F
P
PP

Allegro Moderato.

Fantasia
d'EMANUEL
BACH.

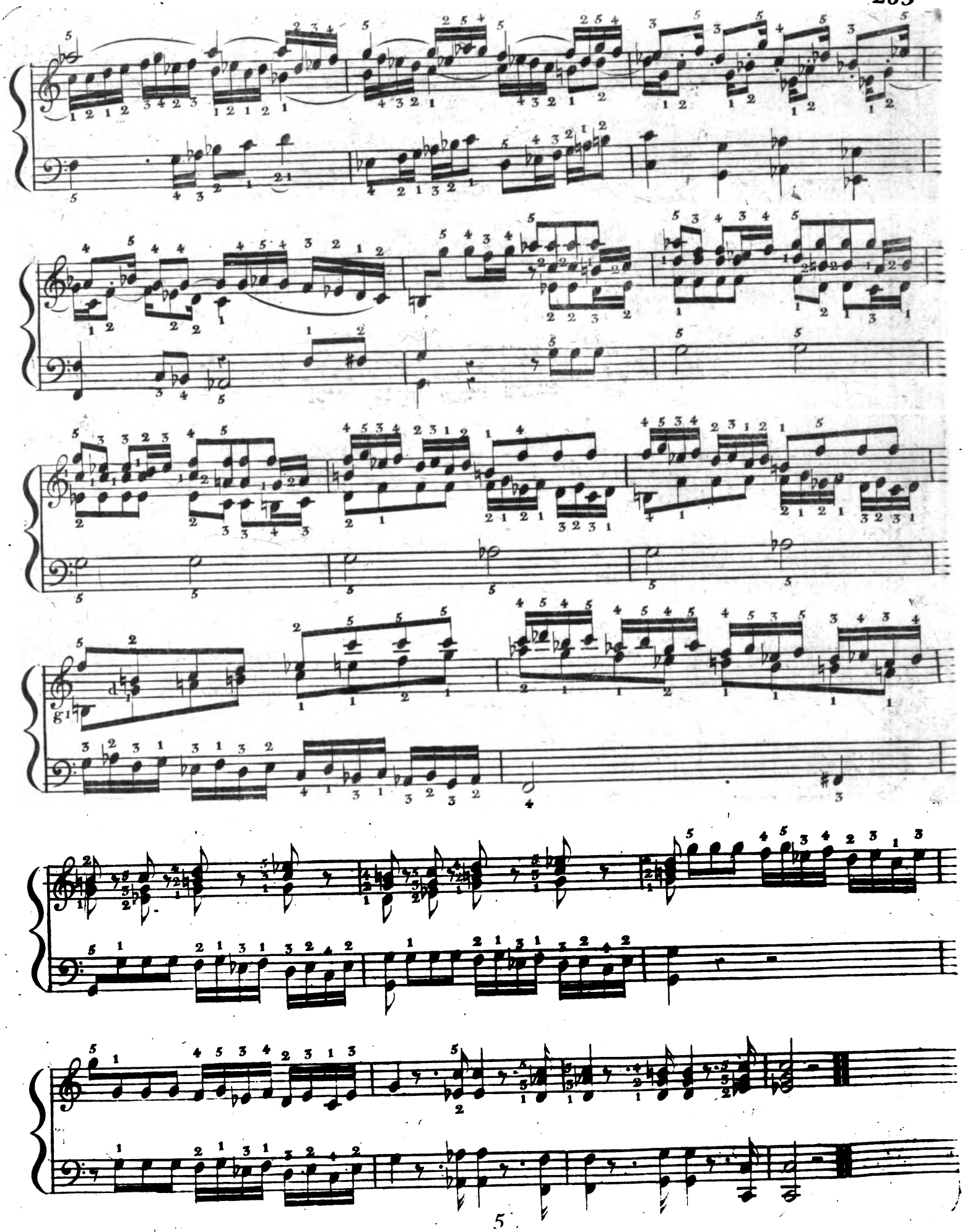
Largo.

Allegro Moderato.

Ouverture
de
MOZART.
dans le style
de
HANDEL.

Grave

Fugue
de
MOZART



Fugues.
D'HANDEL.

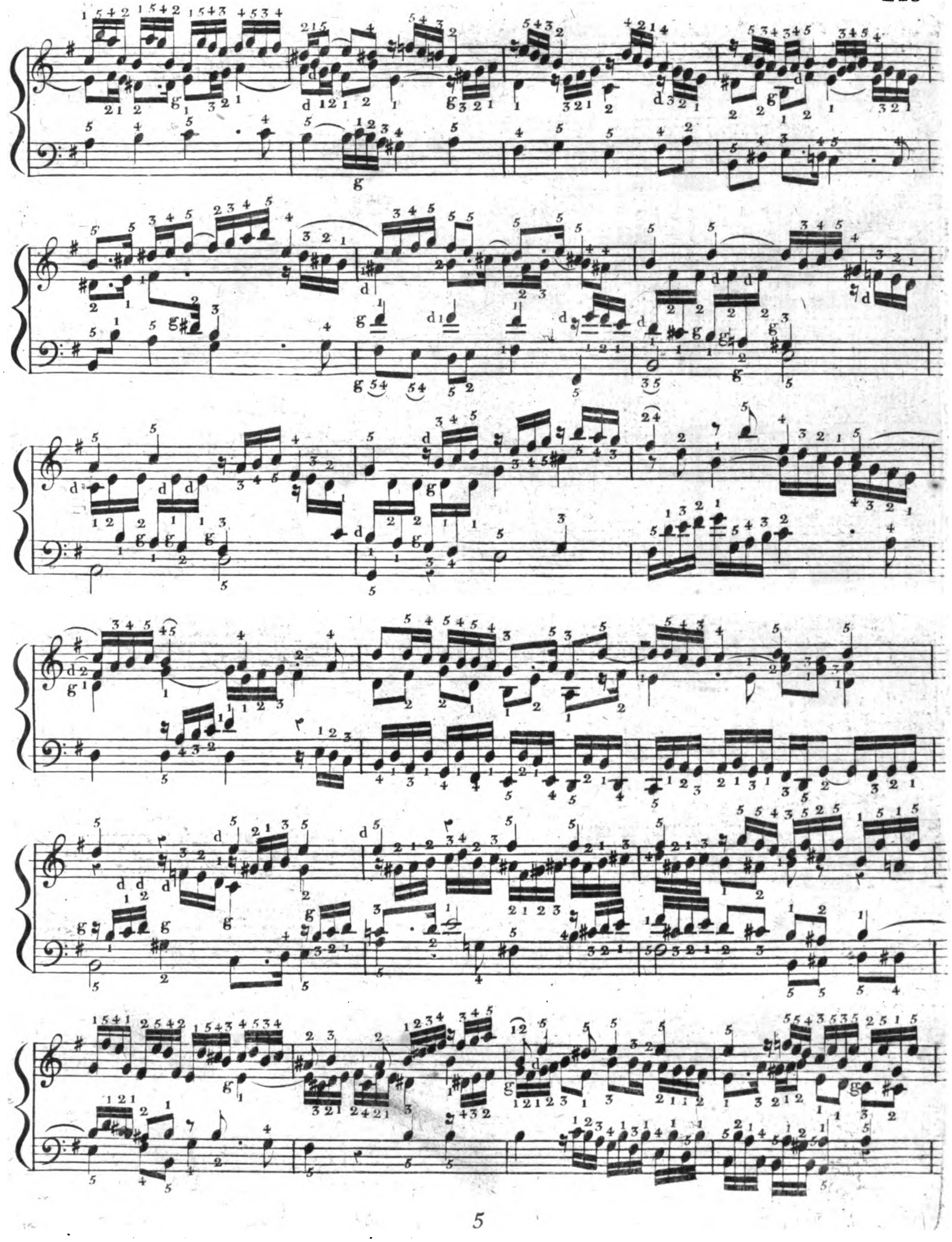
Allegro

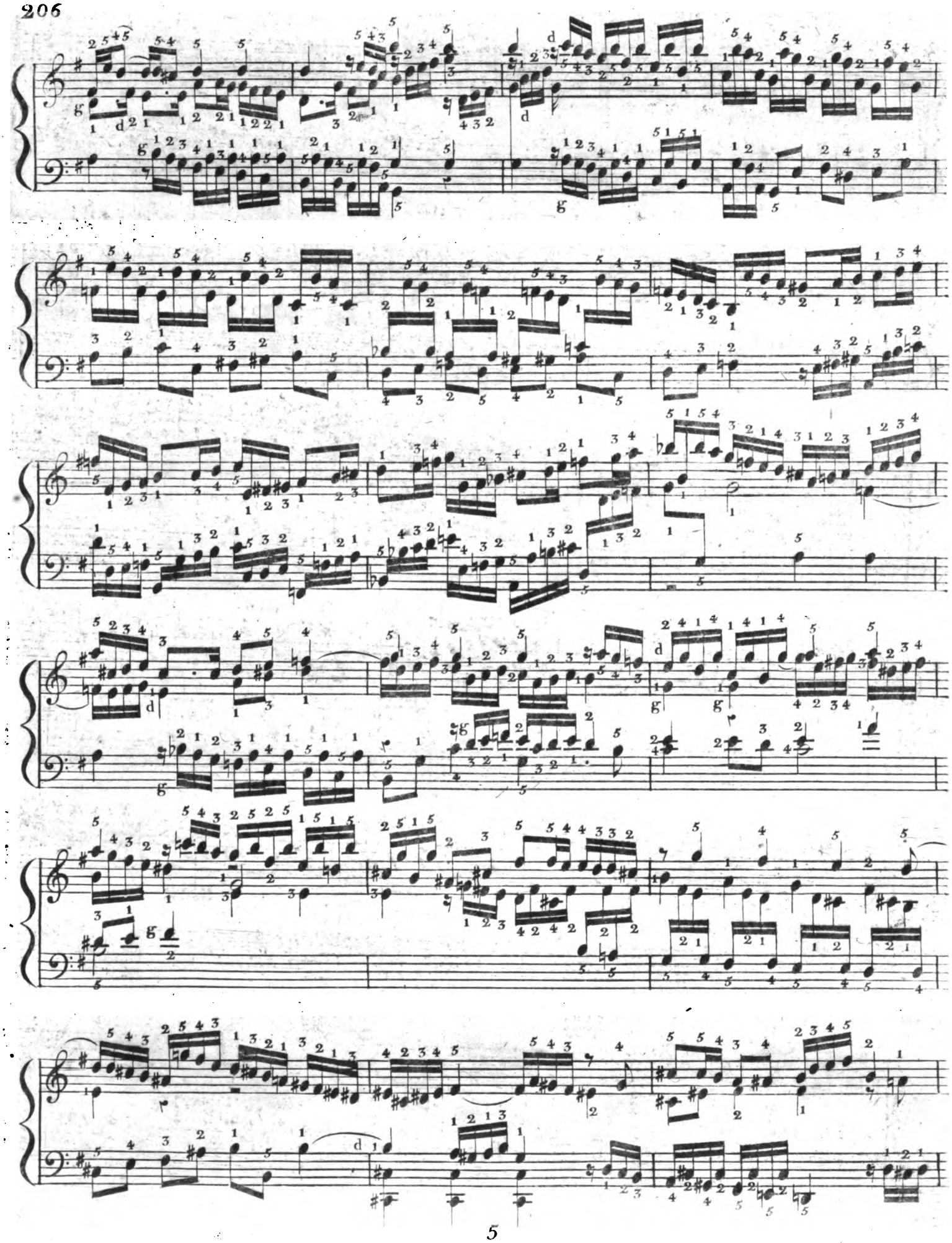
gauche

droite

droite

gauche





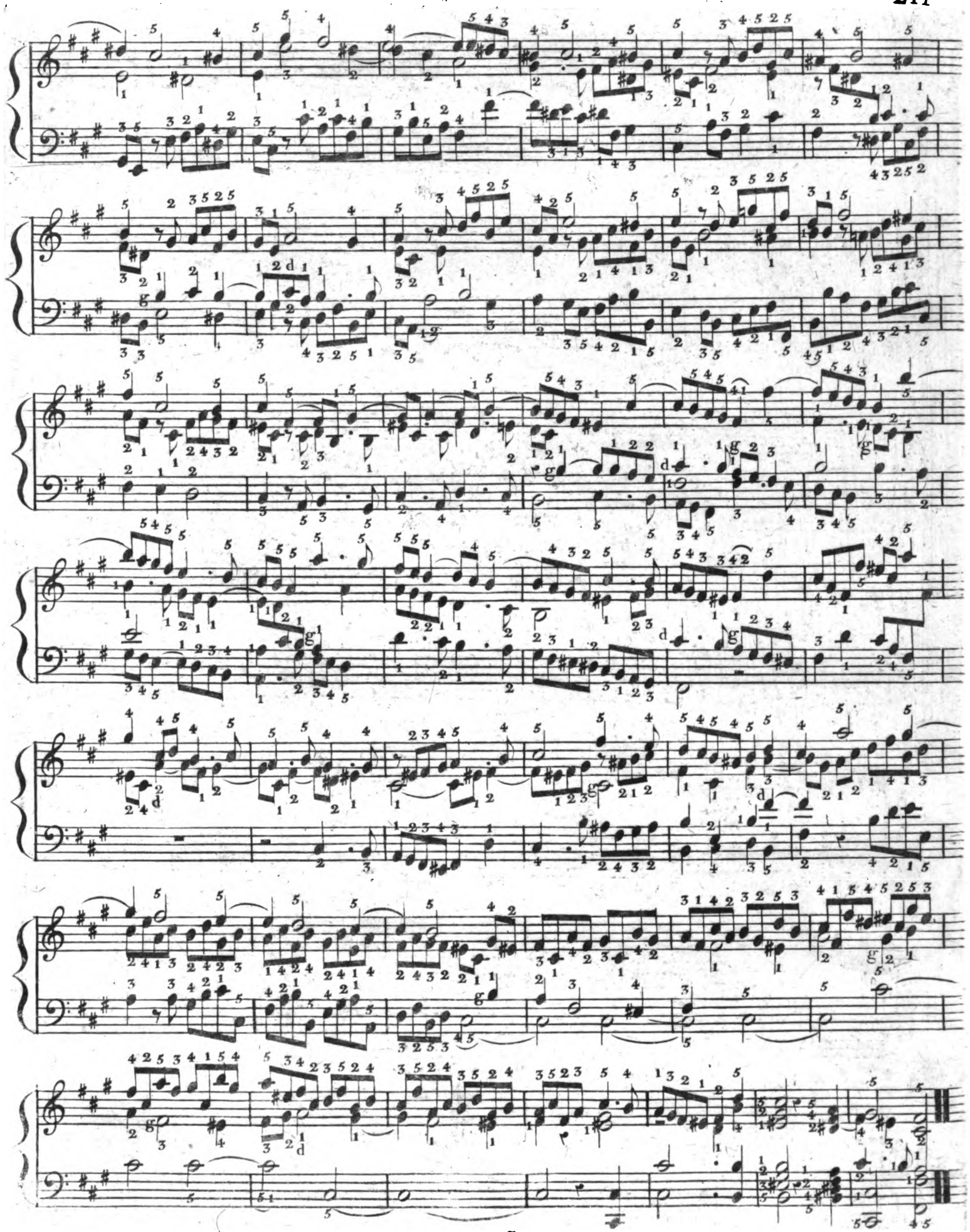
Adagio

Allegro

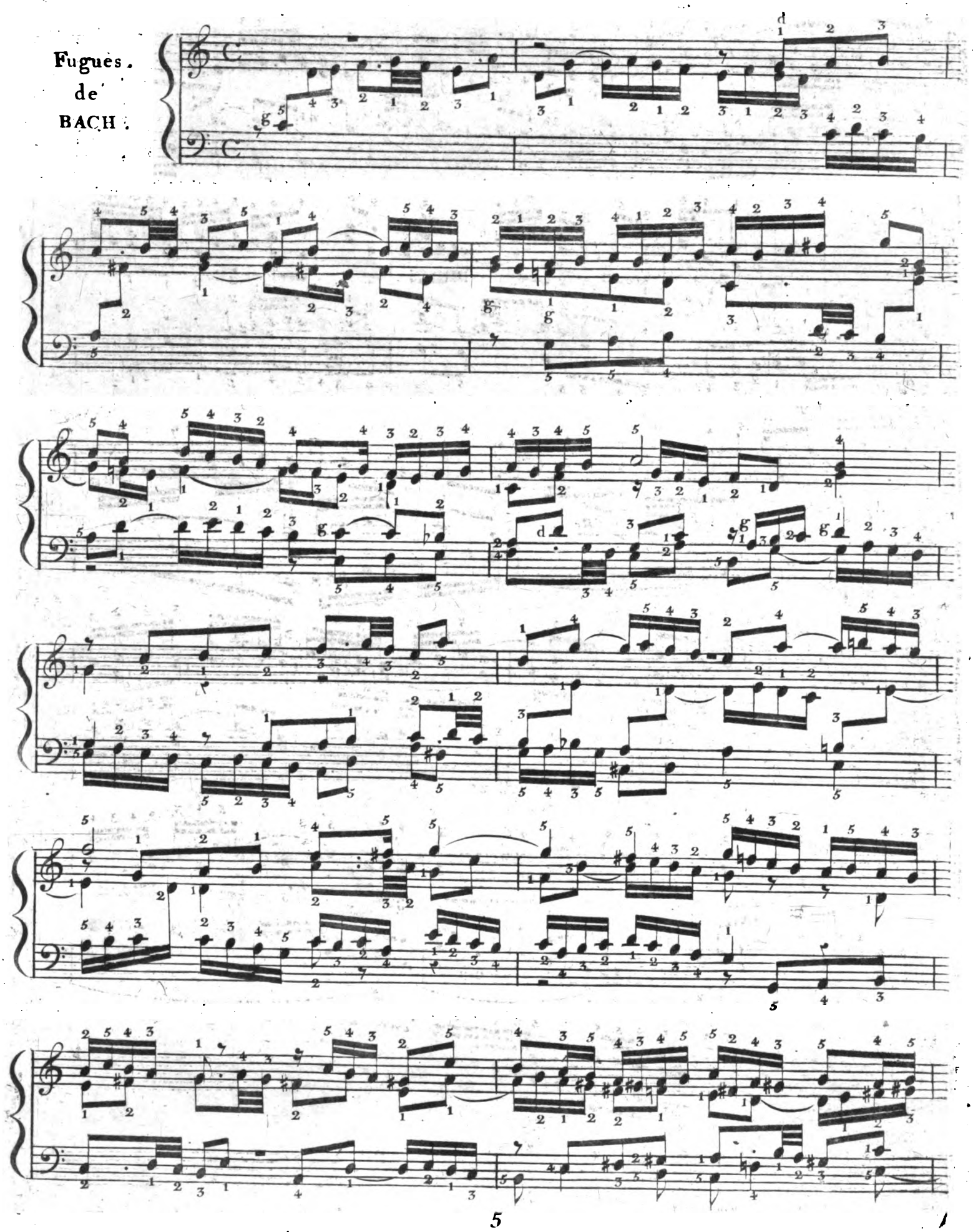
Fugue de la 2.e suite de H.F. HANDEL.

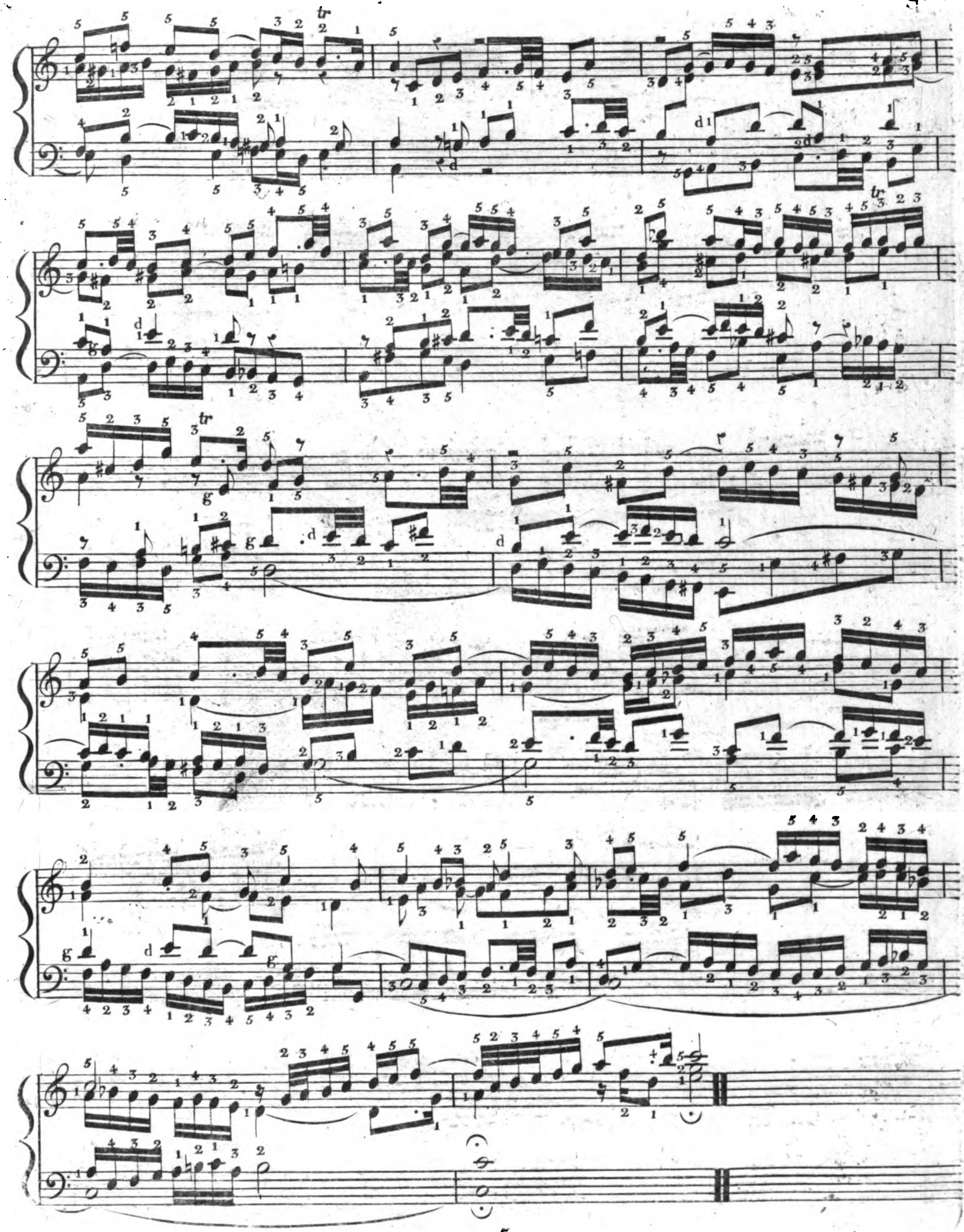
Allegro.

N.° 4.
Fugue.



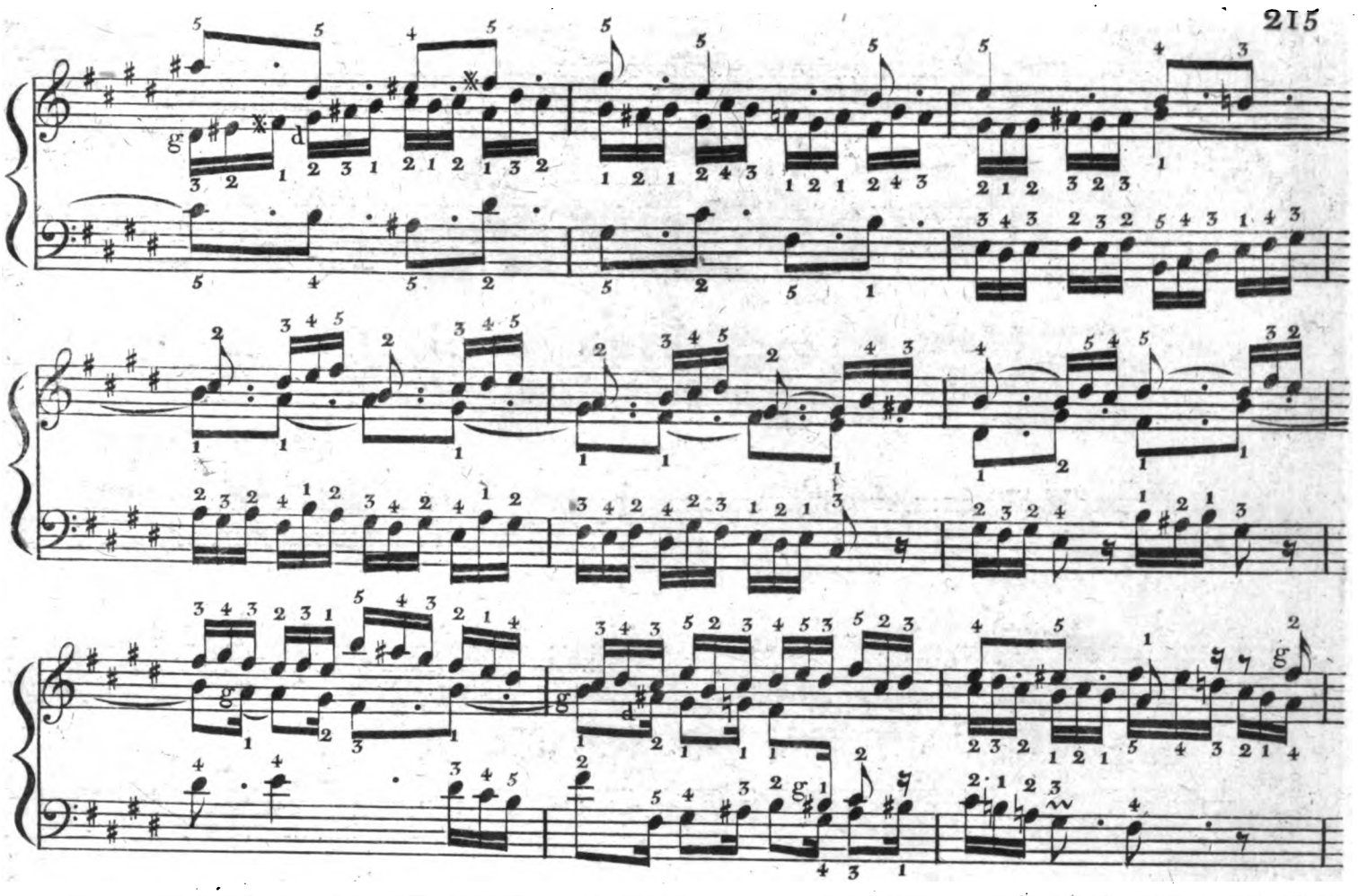
Fugues
de
BACH.

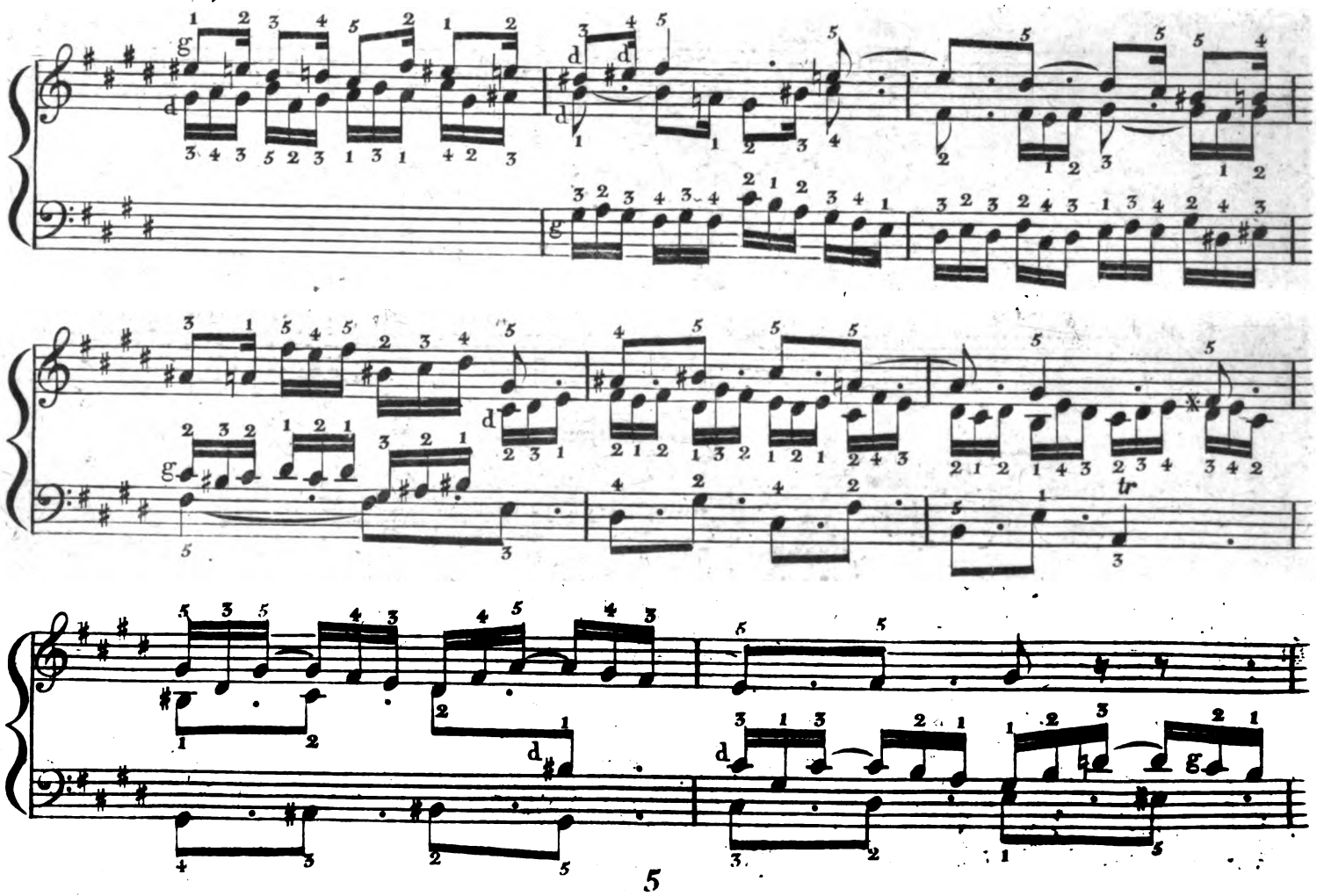


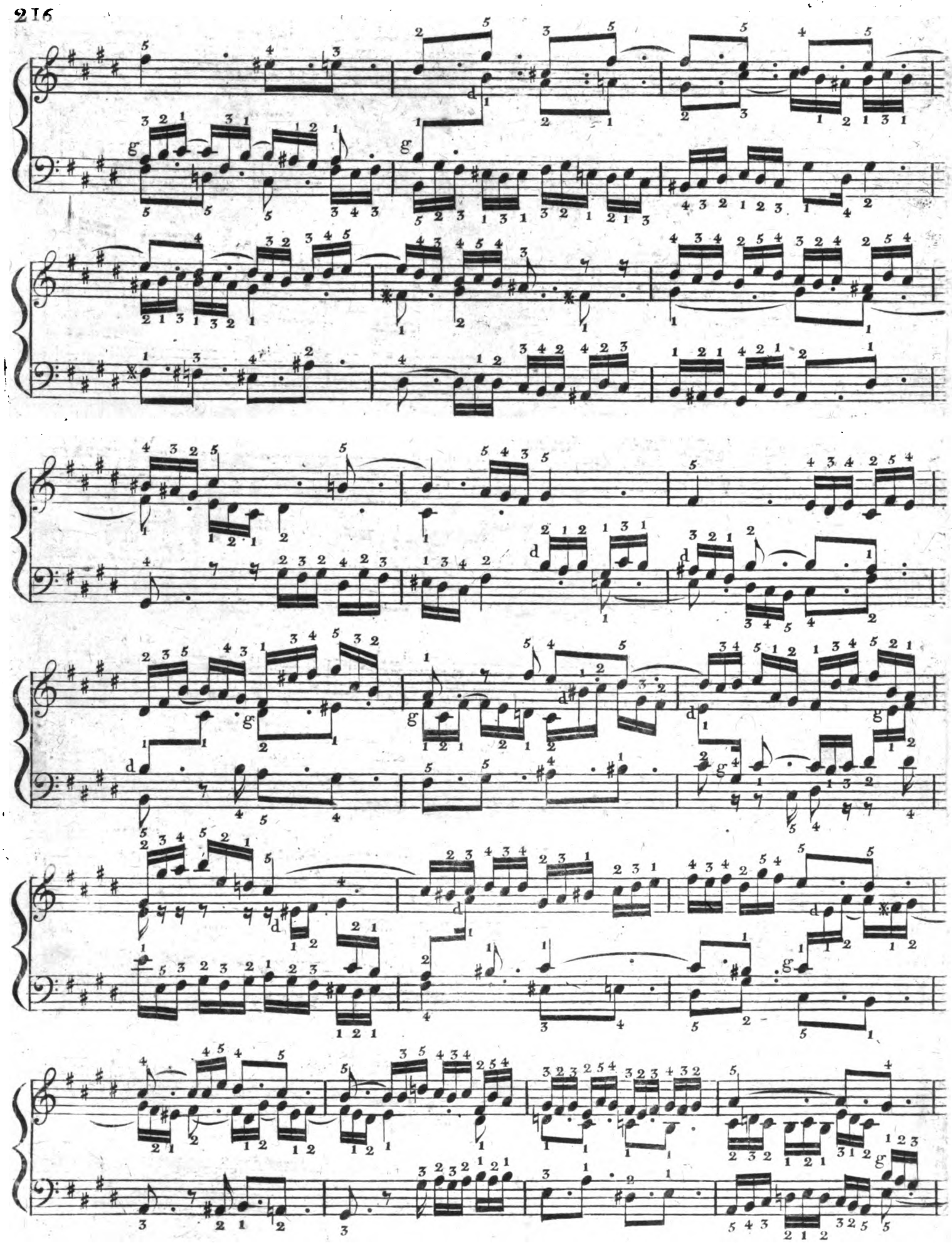


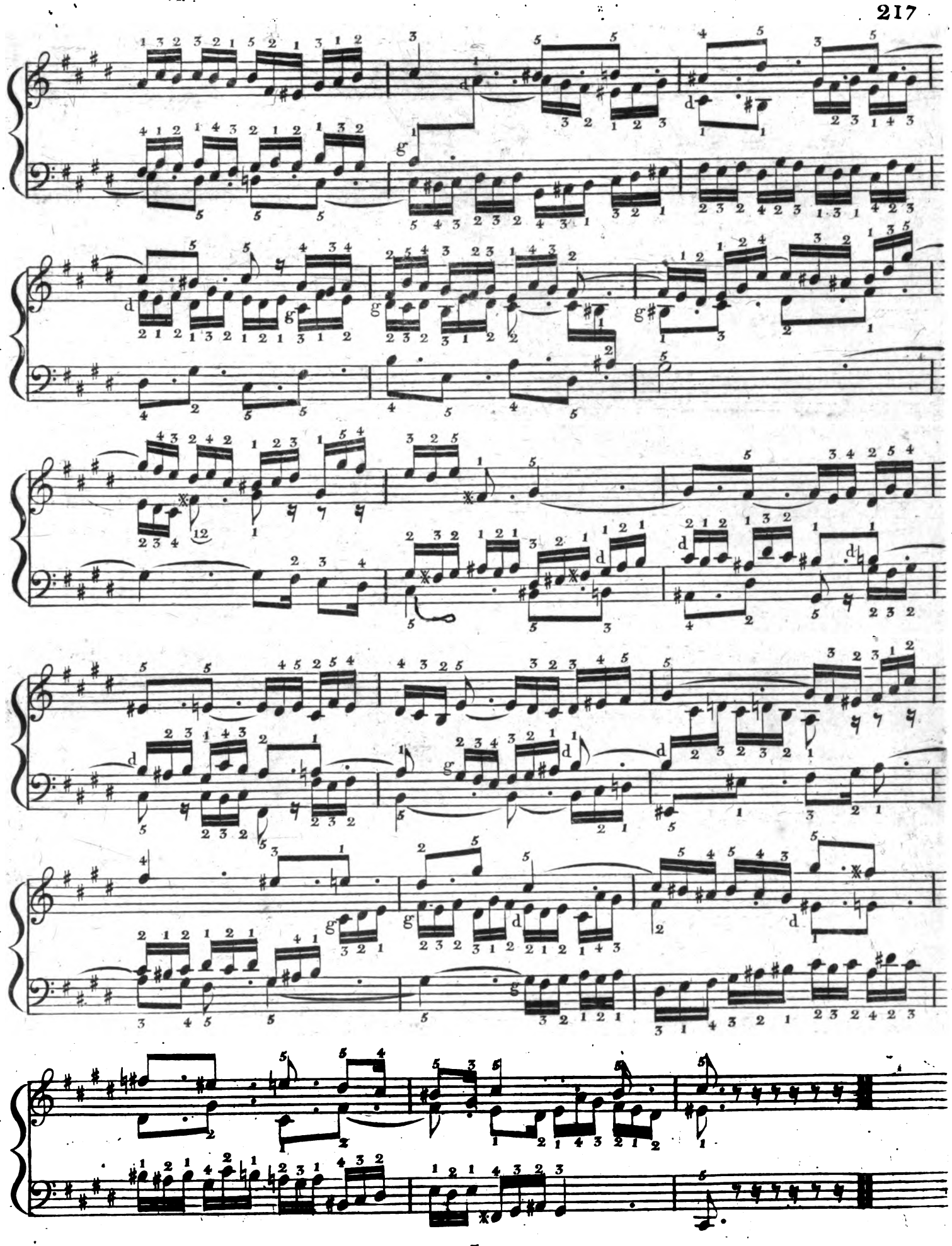
Vivace.

Fugue de BACH.









ARTICLE DIX.

DE LA MANIÈRE DE SE SERVIR DES PÉDALES.

Tout ce qui peut ajouter sur un instrument au charme de la musique, et à l'émotion des sens, ne doit pas être négligé, et sous ce rapport les pédales employées avec art et à propos procurent de bien grands avantages.

Le Forte Piano ne peut prolonger la vibration d'un son que pendant l'intervalle d'une mesure, et encore le son diminue-t-il si rapidement, que l'oreille peut à peine le saisir et l'entendre. Puisque les pédales remédient à cette défectuosité, et servent même à prolonger un son avec une égale force pendant plusieurs mesures de suite, on auroit grand tort de renoncer à leur usage. Nous savons que quelques personnes par un attachement aveugle à la vieille routine, par un amour propre mal entendu, en proscrivent l'usage et le traite de charlatanisme, nous serons de leur avis, lorsqu'ils feront ce reproche à ces exécutans qui ne se servent des pédales que pour éblouir l'ignorant en musique, ou couvrir la médiocrité de leur talent; mais ceux qui ne les employent qu'à propos et pour embellir et soutenir les sons d'un beau chant et d'une belle harmonie, ne méritent certainement que l'approbation des véritables connoisseurs.

Comme plusieurs compositeurs ont fait de la musique spécialement pour l'emploi des pédales, nous allons faire connoitre aux élèves d'abord leur mécanisme, et ensuite la manière de s'en servir.

Au petit Piano ordinaire il n'y a que deux pédales placées à la gauche. Celle qui est placée à l'extrémité étouffe les sons encore plus qu'ils ne le sont naturellement, et on l'appelle communément: *jeu de Luth ou jeu de Harpe;* elle ne donne que des sons secs et très étouffés. La seconde sert à lever les étouffoirs, (on la connoit sous le nom de grande pédale,) et laisse vibrer toutes les cordes indistinctement. Il y a ensuite les Piano à quatre pédales, de forme quarrée et de toutes grandeurs. Les pédales sont placées au milieu du Piano. Les deux premières qui sont à l'extrêmité sont les mêmes que celles du petit Piano: la troisiéme est la pédale qu'on nomme *jeu céleste*, et la quatriéme à peu près inutile ne sert qu'à lever le couvercle du Piano. (*)

Les grands Piano à queue, en forme de clavecin ont aussi quatre pédales; mais chacune d'elles peut servir utilement.

Les trois premières sont les mêmes que celles des Piano quarrés, il n'y a que la quatriéme qui diffère, et qui ne peut s'adapter qu'à ces grands Piano.

(*) N.a Dans les grands Piano anglais de forme quarrée il n'y a que trois pédales et point de *jeu céleste;* la troisiéme fait le service de notre quatriéme, c'est à dire elle lève le couvercle.

Cette quatriéme pédale fait mouvoir le clavier vers la droite, en éloignant insensiblement les marteaux des cordes, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une seule sous le marteau, et c'est avec cette pédale qu'on fait parfaitement bien le Pianissimo.

Aux Piano anglais de cette forme, cette dernière pédale est ordinairement placée à l'extrémité à gauche. La grande pédale est placée à l'extrémité à droite; les autres se trouvent quelquefois placées au dessous de l'instrument pour être poussées avec les genoux.

Beaucoup de personnes croyent que la grande pédale ne doit s'employer que pour exprimer le *forte*, mais elles se trompent; cette pédale qui laisse vibrer les sons indistinctement ne produira qu'une confusion de sons désagréable à l'oreille, nous allons donc indiquer la manière de s'en servir.

La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonnants, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d'harmonie; si ces accords sont suivis d'un autre qui n'a plus de rapport ou qui change l'harmonie, il faudra *etouffer* le précédent accord et remettre la pédale sur l'accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l'harmonie ne sera pas la même que dans le précédent.

En général on ne doit jamais se servir de cette pédale pour exprimer le forte que dans les mouvemens lents, et quand il faudra soutenir pendant plusieurs mesures la même basse ou la même note de chant sans interruption ou changement de modulation. On sent aisément, que si l'on appliquoit la pédale à un chant d'un mouvement vif ou mêlé de gammes, les sons se confondroient de manière qu'on ne pourroit plus distinguer le chant. Rien ne produit un plus mauvais effet, que lorsqu'on exécute avec cette pédale des gammes chromatiques dans un mouvement vif, ou des gammes par tierces. C'est cependant la grande ressource des talens médiocres.

Une preuve de bien mauvais goût est de se servir de cette pédale pour tous les passages indistinctement; car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contre sens.

Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s'en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale. Le son de l'instrument est naturellement plus fort quand les étouffoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en même tems, si on appuye avec trop de force, ce qui n'arrive point lorsqu'on attaque la touche avec douceur.

Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir longtems, comme par exemple dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les

romances; les morceaux religieux, et en général dans tous les passages expressifs dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation.

La première pédale qui est à l'extrêmité du Piano et qu'on appelle *jeu de Luth ou de Harpe* ne doit jamais être employée que dans les passages de vitesse; dans les *staccato* pour les variations en *arpeggio*, et les gammes chromatiques d'un mouvement rapide, et tous les traits en général, dont les notes doivent être jouées nettement.

Cette pédale, par la sécheresse qu'elle donne aux sons, ajoute beaucoup à la netteté d'un trait et le rend très brillant, mais aussi, si l'on manque une seule note, on s'en apperçoit facilement, puisqu'aucune des notes détachées très séchement, ne peut échapper à l'oreille.

Quand la main droite fait des *arpeggio* dans la vitesse, ou des notes détachées, et qu'à la gauche il se trouve des notes soutenues, on peut alors ajouter à cette pédale celle qui lève les étouffoirs, ce qui ôte la sécheresse des sons dans les basses, en rendant quelque vibration aux cordes qu'on doit tenir.

On peut encore employer cette pédale, pour accompagner la voix, dans les endroits où il faudra imiter le *staccato* ou *pizzicato* des instrumens à cordes.

La troisiéme pédale nommée *jeu céleste* ne s'employe *seule* que pour exprimer le *piano* le son étant alors beaucoup plus foible que dans le jeu ordinaire du Piano sans pédale.

Cette pédale n'est réelement *céleste* que quand on l'ajoute à la deuxiéme. Il ne faut s'en servir que pour jouer *doux* et quitter la grande pédale à chaque soupir qu'on rencontre et à chaque changement de modulation pour éviter la confusion des sons; c'est de cette manière qu'on parvient à imiter parfaitement l'harmonica, dont les sons agissent si puissamment sur nos fibres, et à multiplier même les effets par une plus grande étendue de sons graves que l'harmonica n'a point.

Les deux pédales réunies expriment très bien les tenues des accords par le moyen du *Tremendo;* mais par *Tremendo* il ne faut pas sous-entendre le battement des doigts qu'on employe à toucher alternativement une note après l'autre: il faut que le *Tremendo* soit fait avec une telle vitesse que les sons ne présentent plus qu'une continuité de son à l'oreille.

Pour parvenir à l'exécuter il faut que les doigts quittent à peine les touches, et que par un petit frémissement ils fassent vibrer les cordes sans nulle interruption de son, surtout dans le *diminuendo* et *pianissimo*, où les sons doivent s'éteindre de manière qu'on n'entende plus aucun mouvement des touches.

La *quatriéme pédale des grands Piano* en forme de clavecin ne doit être employée que pour faire le *piano, crescendo* et *diminuendo*. On peut à peu près rendre les mêmes effets sur les grands Piano avec la quatriéme et deuxiéme pédale, et sur les Piano ordinaires à quatre pédales, avec la troisiéme et deuxiéme,

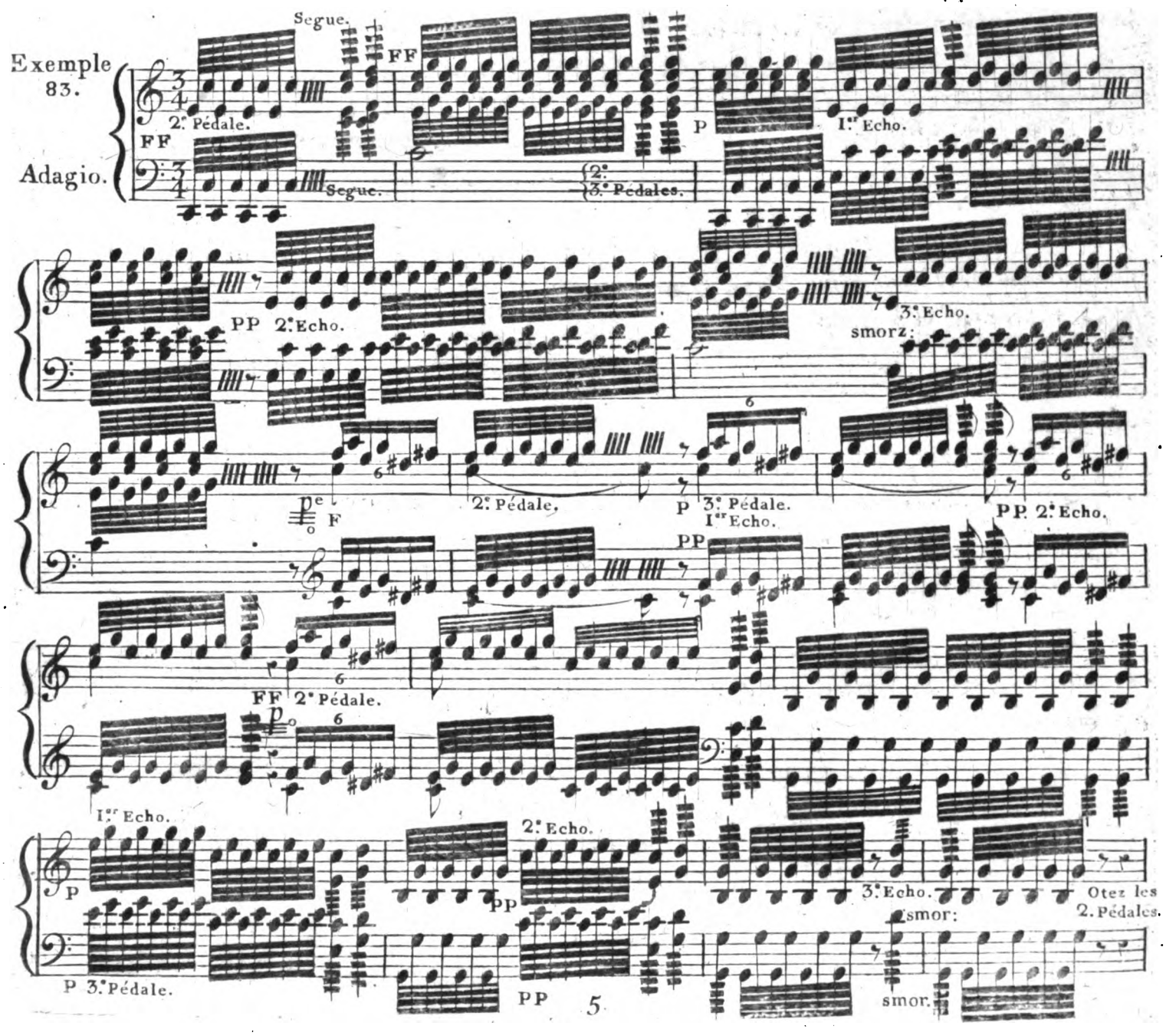
en ne les employant, comme nous l'avons déja observé, que pour des chants harmonieux et soutenus, ou les sons ne puissent se confondre les uns avec les autres.

(Nota.) Jusqu'à présent on n'a pas encore fixé les signes pour l'emploi des pédales.

Les uns les marquent par le mot pédale et mettent un signe quelconque dans l'endroit où il faut les ôter; d'autres mettent le signe ⊖ pour la 1re pédale, ⊖ pour la seconde et ⊜ pour la 3e et quand on doit les ôter ils le marquent par les signes de ⊖ ⊖ ⊜.

On pourroit adopter une manière bien plus simple qui est de mettre p^e dans l'endroit où il faudroit employer les pédales, et mettre pour la 1re p^e, la 2e p^e, et la 3e p^e; dans l'endroit où il faudroit ôter une de ces pédales, on mettroit un zéro audessous de la pédale ce qui feroit pour la 1re p^e_0, la 2e p^e_0, et la 3e p^e_0.

Air Suisse nommé le rans des vaches imitant les échos.



2ª Pédale. FF

Segue.

3ª Pédale. PP 1ª Echo.

Segue.

PP 2ª Echo.

PP

smorz:

PP

3ª Echo.

smorz:

dimi:

PP

FF

FF

2ª Péd:

3ª Pédale.

P

1ª Echo.

Segue.

PP 2ª Echo.

P

PP

Segue.

3ª Echo.

Fin.

smorz:

dimin:

Fin.

Andante.

F F

2.e Pédale.

F P F P F P F P F P F P

F P F P F P FF

P

3.e Pédale.

1.er Echo.

PP

2.e Echo.

smorz:

3.e Echo.

ritardando

PPP

dimin:

Otez la 3.e Pédale.

Da Capo Adagio.

Allegro.

La 2.e Pédale.

La 3.e Pédale.

F

P

PP

Da Capo Adagio.

Exemple 84.

Pastorale de L. Adam.

Andantino. Legato. grazioso

PP

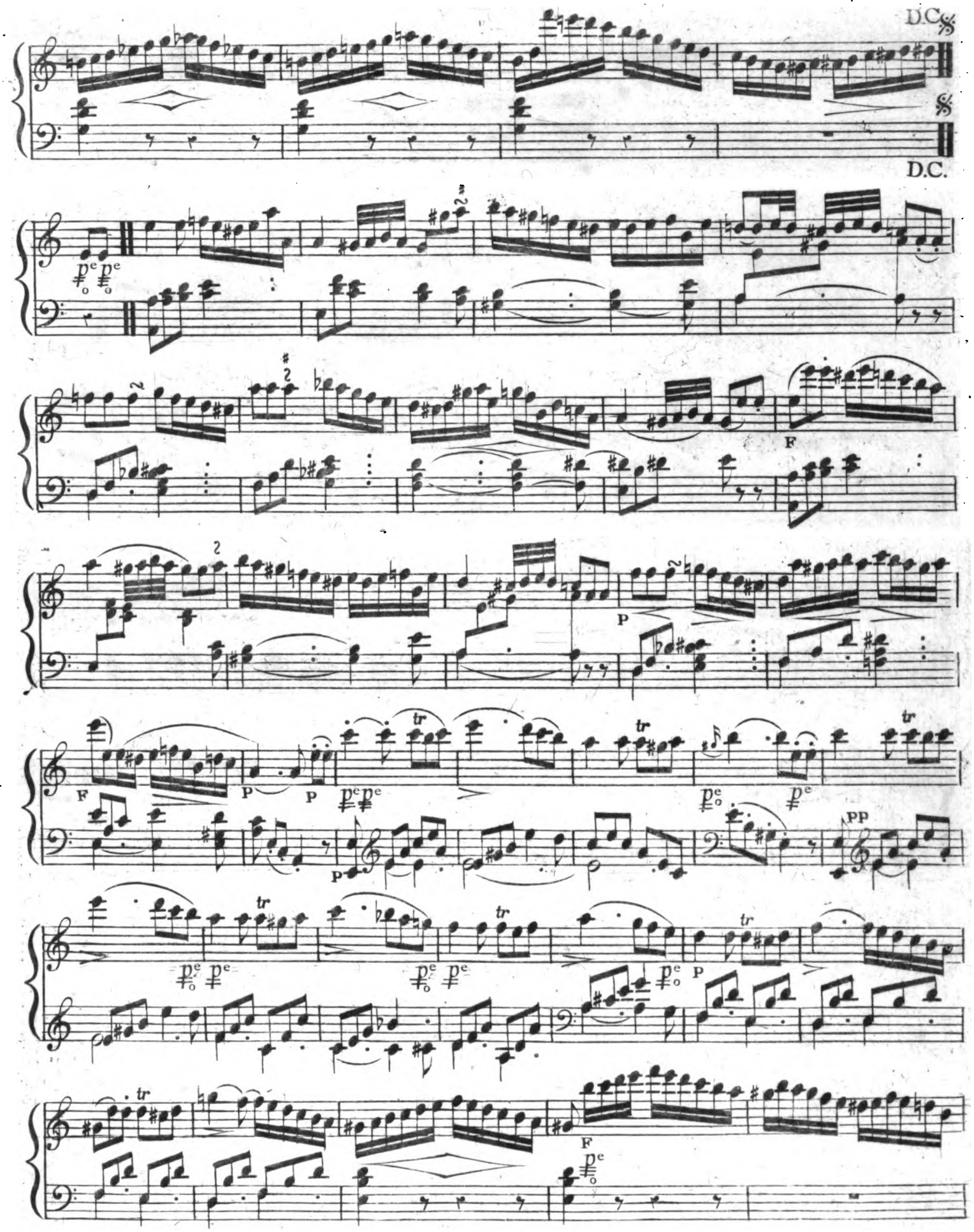
Otez la 2e

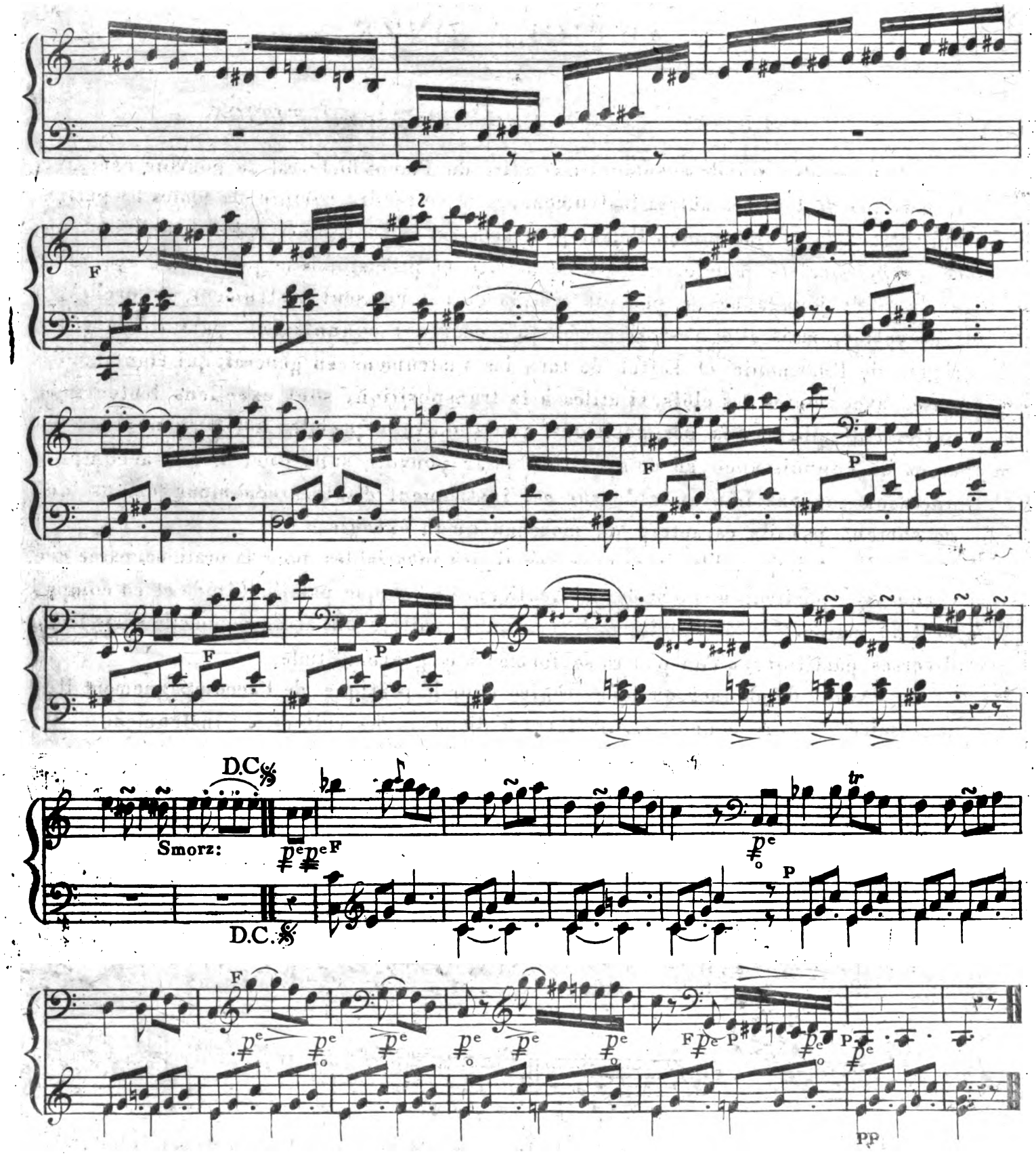
Remettez

2e et 3e Pedales ensemble.

F

P


D.C.
D.C.
F
P
F
P
P
tr
PP
P
F


F
F
P
F
P
D.C.
Smorz:
D.C.
F
P
F
P
PP

ARTICLE ONZE.

DE L'ART D'ACCOMPAGNER LA PARTITION.

Un des plus grands avantages qu'on tire du Piano-forte, est de pouvoir exécuter la musique de tous les autres instrumens, et de se rendre compte de toutes les parties qui entrent dans l'harmonie. Il faut pour cela des connoissances plus étendues que celles nécessaires pour exécuter avec netteté et précision une pièce de Piano. C'est une grande jouissance de pouvoir remplacer, par un seul instrument, un orchestre tout entier; mais elle n'est réservée qu'à ceux qui connoissent parfaitement les règles de l'harmonie et l'effet de tous les instrumens en général; qui étant familiarisés avec toutes les clefs, si utiles à la transposition, sont excellens lecteurs et nullement embarrassés des positions qu'ils doivent prendre sur le Piano; qui ont assez de connoissance en composition pour pouvoir substituer à des accompagnemens souvent impraticables sur cet instrument d'autres accompagnemens qui ne sortent pas du caractère du morceau qu'on exécute.

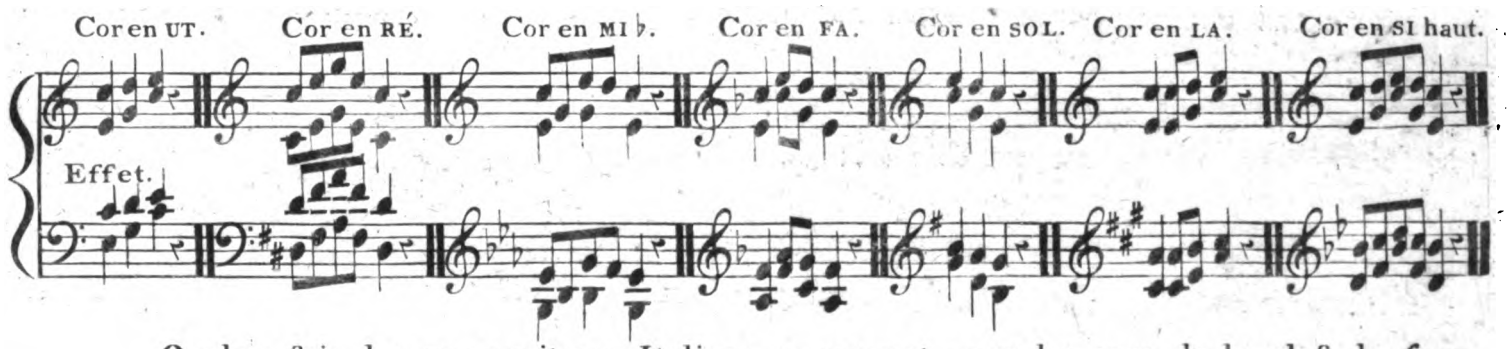
Il est impossible de donner des règles invariables pour la pratique, parce que chaque compositeur a son style particulier; ce n'est que par l'habitude et en comparant la manière avec laquelle plusieurs bons maitres ont arrangé pour le Forte Piano diverses partitions, qu'on pourra se former à ce genre d'étude.

Avant de donner quelques règles pour la pratique de l'accompagnement il est nécessaire de faire connoitre aux élèves le diapazon des voix et des instrumens.

(Voyez le tableau du clavier avec le rapport du diapazon des voix.)

Les CORS sont toujours écrits dans le ton d'*ut*, n'importe le ton dans lequel le morceau puisse être composé.

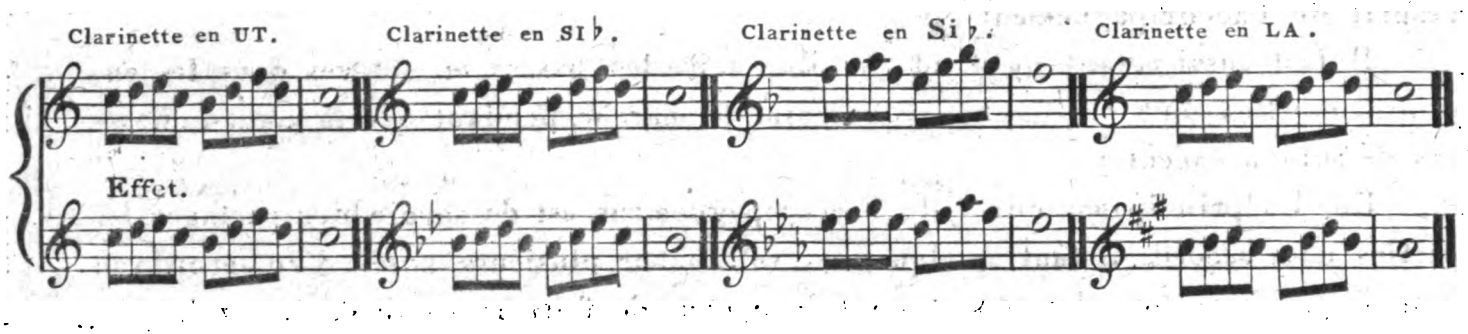
Exemple



Quelquefois les compositeurs Italiens se servent pour les cors de la clef de *fa* au lieu de celle de *sol* ; mais seulement dans les tons de *mi* ♭ et *mi* naturel, ce qui revient au même et dispense de la transposition.

Les TROMPETTES s'écrivent comme les Cors et se jouent une octave au dessus.

Les CLARINETTES en *ut* se jouent comme elles sont écrites. Les Clarinettes en *si* ♭ s'écrivent un ton plus haut et se transposent un ton plus bas en jouant sur la clef d'*ut* quatriéme ligne, et les Clarinettes en *la* se transposent une tierce mineure au dessous en jouant sur la clef d'*ut* première ligne.



Les *Bassons* ou *Fagotti* doivent être joués dans le même diapazon que celui du Violoncelle.

Les *Contre-Basses* sont plus basses, que le Violoncelle, d'une Octave.

Les *Quintes* ou *Alto* plus hautes, que les Violoncelles, d'une Octave.

Les *Hautbois*, *Flûtes* et *Petites-Flûtes*, sont écrits comme les Violons sur la clef de Sol et dans le même ton; seulement les *Petites-Flûtes* doivent être jouées une Octave plus haut.

Les *Tymbales* sont ordinairement écrites dans le ton d'*ut* clef de Fa, et ne sont pas difficiles à transposer parcequ'il n'y a que deux notes qui sont la tonique et la dominante, on les exécute sur le Piano dans l'Octave la plus basse.

Les *Tromboni* s'exécutent comme elles sont marquées dans la partition. Voila la nomenclature des instrumens qu'on trouve le plus souvent dans les partitions. Il faut que l'élève, qui veut s'exercer dans l'art si difficile d'accompagner choisisse d'abord des partitions d'une exécution facile. Les Opera Bouffons ayant en général des accompagnemens simples pourront d'abord lui servir pour les premieres études, après quoi il arrivera aux grands Opera plus riches d'accompagnement et d'une facture plus savante.

Il faut trouver au premier coup d'œil qu'elles sont les parties les plus importantes à exécuter; saisir au même instant les solo ou parties récitantes d'un instrument quelconque; dans plusieurs sortes d'accompagnement, Il faut choisir celui qui est le plus convenable au Forte Piano, fairebien sentir les basses; et faire ensorte que l'accompagnement ne soit pas trop chargé de notes, pour ne pas couvrir le chant auquel il doit toujours être subordonné.

On doit éviter autant qu'il est possible, de jouer sur le Piano, la partie du chant et s'interdire tous les ornemens si on l'exécute en même tems que la voix.

En général l'accompagnateur ne doit jamais chercher à briller que dans les ritournelles ou solo, et il doit toujours choisir les accompagnemens les plus simples et les plus convenables à faire ressortir la voix et la beauté du chant.

Lorsqu'on rencontre dans un morceau plusieurs parties obligées qu'on ne peut rendre en même tems il faut choisir les parties les plus essentielles et suppléer par des accords relatifs à l'harmonie de ces solo afin d'exprimer autant qu'on le peut l'esprit de l'accompagnement.

Il faut aussi autant qu'il est possible faire les basses en octaves dans les endroits ou elles font des tenues, ou une simple marche, pendant que la main droite n'a pas de solo à exécuter.

Un des principaux points de l'accompagnement est de savoir bien partager les parties d'un accord: il faut quelquefois, retrancher plusieurs notes d'un accord au lieu de les faire entendre toutes; c'est le moyen de faire ressortir davantage la partie du chant. Tous les accords consonnans n'étant composés que de trois notes, on n'a besoin que de toucher deux notes de la main droite et une de la main gauche.

Celui qui est assez avancé en composition ne sera point embarrassé pour élaguer les notes superflues d'un accompagnement, il saura toujours employer à propos les notes les plus essentielles d'un accord. (Voyez le traité d'harmonie du Conservatoire, par CATEL.)

Lorsqu'on rencontre des notes soutenues pendant plusieurs mesures de suite, il faut les retoucher sur le Piano aussitôt que le son sera affaibli, sans avoir égard aux syncopes; autrement les notes principales, soit dans le chant, soit dans la basse, resteroient sans effet; cependant on ne doit répéter ces liaisons ou syncopes qu'au commencement de la mesure ou au milieu lorsqu'elle est à quatre tems.

Il y a certains traits de violon qui ne peuvent être rendus sur le Piano tels qu'ils sont écrits, on verra (dans les exemples suivans) la manière de les exécuter. Nous y avons joint un exemple de partition à trois parties, pour indiquer comment il faut les rendre sur le Forte Piano.

Nous invitons ceux qui touchent cet instrument à ne pas se borner exclusivement à l'étude des pièces de Piano, mais de s'exercer à l'accompagnement parce que les doigts perdent après un certain tems la flexibilité nécessaire pour jouer les pieces, tandis que l'on conserve toujours assez d'exécution pour accompagner les ouvrages immortels de nos grands compositeurs.

En général dans le nombre d'habiles pianistes qui existent on compteroit davantage d'accompagnateurs si le desir de se faire admirer un moment ne l'emportoit sur celui de se procurer des moyens de jouissances réelles pour toute sa vie.

I.er Violon.

Alto et Basse Unisson.

2.d Violon.

Exécution au Piano.

Basse.

Exécution au Piano.

Exemple pour répetér les notes dans les syncopes.

Allegro.

I.er Violon.

2d. Violon.

Alto.

Exécution
au Piano.

Hautbois.

I.er Violon.

2.d Violon.

Alto.

Exécution au Piano.

p

ARTICLE DOUZE.

DU STYLE.

L'élève qui, après un travail assidu, aura vaincu toutes les difficultés, et acquis une exécution brillante, ne doit pas se contenter d'imiter servilement la manière des autres artistes; il doit en avoir une à lui. Les exécutans, comme les compositeurs, doivent avoir chacun un style particulier.

Nous considererons le style sous deux rapports différens; dans l'un, la manière ou le caractère d'exécution qu'on s'est fait; dans l'autre, l'art de donner à un morceau le genre d'expression qui lui convient; le premier appartient au mécanisme et le second au sentiment.

En disant, SEBASTIEN BACH avoit une manière de faire vibrer les sons qui n'appartenait qu'à lui seul et sans qu'on s'apperçut du moindre mouvement de ses mains, on parle du mécanisme de l'art; mais lorsqu'on dit: HANDEL a exécuté un morceau d'un style original, on parle selon la seconde acception du mot *Style*.

Nous n'appliquerons donc pas le mot *Style* aux différens dégrés de vitesse comme Allegro, Adagio et Presto parcequ'ils se trouvent dans les deux définitions que nous avons données

Ce que nous avons dit, (Article 5.) sur la manière de toucher l'Allegro et l'Adagio, n'avoit rapport qu'au mécanisme, nous parlerons donc ici de l'expression qu'il faut donner à chacun de ces différens caractères.

Dans l'Allegro, il faut une exécution brillante; tantôt majestueux, tantôt animé, et plein de feu, il étonne et commande l'enthousiasme: l'Adagio d'un caractère tout opposé à l'Allegro, doit être exécuté sur le Piano avec des sons plus soutenus; quelquefois triste, souvent mélancolique, il vient interrompre le plaisir vif que l'Allegro a fait naître, et en agissant avec plus de puissance sur nos fibres, il émeut notre sensibilité et excite même des sensations de douleur. Le Presto vient pour dissiper toutes ces différentes impressions; vif, enjoué, il fait entendre un motif qui nous charme et se reproduit sous diverses formes; la légèreté et la grace l'accompagnent; s'il lui échappe quelquefois des accens plaintifs, ce n'est que pour mieux tromper notre attente par des transitions amenées avec art.

Tous ces divers caractères ont encore leurs nuances, l'Allegro *vivace* et l'Allegro *agitato* en présentent deux différentes; le Cantabile et l'Andante exigent un tout autre genre d'expression que l'Adagio; c'est à l'exécutant à leur donner le dégré de chaleur d'expression et de vivacité dont ils sont susceptibles.

Nous avons déjà dit que chaque auteur a son style particulier; celui qui voudroit exécuter la musique de *Clementi, Mozart, Dussek, Haydn*, de la même manière, en détruiroit tout l'effet.

Tel auteur exige un sentiment profond joint à une exécution vigoureuse; tel autre d'un caractère tantôt enjoué, tantôt sentimental, souvent capricieux, toujours plein de feu demande plus d'esprit et de finesse dans l'exécution; tel autre enfin, qui offre dans ses productions une moins grande variété de style, mais à qui la nature a départi une plus grande dose de sensibilité; s'élèvant quelquefois au plus haut dégré du pathétique; et sublime alors que le charme d'une harmonie douce ajoute encore à la beauté du chant; la musique d'un tel auteur exige une grande expression, et ne peut être bien executée que par ceux qui, sympathisant avec son génie, préfèrent une musique sentimentale aux compositions d'un genre brillant et vif.

Vous jeunes élèves, dont les efforts ont déjà été couronnés, ne vous arrêtez pas à ce premier succès; pénétrez dans l'intérieur du temple de l'harmonie, faites-vous initier dans ses secrets. Presque tous les grands compositeurs ont développé leur génie sur l'instrument que vous cultivez. Sachez que, telle réputation que vous puissiez acquérir par l'exécution, elle ne vous suivra même pas jusqu'aux limites de votre carrière; mais que vos productions transmettront seules, votre nom et la célébrité dont vous aurez joui, aux générations futures. Qui se douteroit aujourd'hui que HANDEL, SCARLATTI et BACH ont existé jadis si leurs ouvrages ne nous l'attestoient.

Le célèbre Corrège disoit, et moi aussi je suis peintre: il est peut être parmi vous quelqu'un qui pourroit dire, et moi aussi je suis compositeur. Marchez avec courage dans la carrière où vous venez d'entrer; ne vous effrayez pas des obstacles que vous rencontrerez. Un prix bien plus grand; un prix que le tems ne flétrira point et que l'envie ne sauroit vous ravir, vous attend: c'est l'admiration des artistes et des amis des arts qui apprécieront vos productions.

TABLE DES MATIÈRES.

INTRODUCTION. ..... Page...1.

ARTICLE.....I. De la connoissance du Clavier ..... 3.

ARTICLE.....II. De la position du corps ..... 7.

ARTICLE.....III. Règles pour placer les mains sur le Clavier ..... Idem.

ARTICLE.....IV. Du doigter des Gammes ..... 9.

Exercice pour accoutumer les deux mains à faire ensemble des roulades dans l'espace d'une octave ..... 20.

Gammes dans les tons majeurs avec des dièzes ..... 23.

Gammes dans tous les tons majeurs avec des bémols ..... 24.

Gammes mineures avec des dièzes ..... 25.

Gammes mineures avec des bémols ..... 26.

Exercices pour accoutumer les deux mains à aller en sens contraire ..... 28.

Exercices de Gammes où il est nécessaire de s'écarter des principes établis pour le doigter des Gammes ..... 29.

ARTICLE.....V. Principes du doigter, en général ..... 34.

Les Tierces ..... 45.

Les Quartes ..... 48.

Les Quintes ..... 49.

Les Sixtes ..... 50.

Les Septiémes et Octaves ..... 51.

Du Trille ..... 53.

Les notes d'agrément ..... 58.

Le doigter des Accords ..... 59.

Pour lier les Accords ..... 61.

Le doigter des Tenues en doubles notes ..... 64.

Exercices pour la main droite ..... 67.

Exercices pour la main gauche ..... 75.

Abréviations ..... 81.

Des Triolets ..... 82.

Pour croiser les mains ..... 83.

Cinquante Leçons progressives doigtées pour les petites mains ..... 86.

Passages de différens auteurs pour le doigter ..... 128.

ARTICLE.....VI. De la manière de toucher le Piano et d'en tirer le son ..... 149.

ARTICLE.....VII. De la liaison des Sons, et les trois manières de les détacher ..... 151.

ARTICLE.....VIII. Du Trille, des notes de goût ou d'agrément ..... 157.

ARTICLE...IX. De la mesure, des mouvemens et de leur expression.....160.
Sonates et divers morceaux de différens auteurs.....164.
Fugues de plusieurs auteurs.....200.
ARTICLE....X. De la manière de se servir des Pédales.....218.
Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos.....221.
Pastorale d'Adam.....224.
ARTICLE....XI. De l'art d'accompagner la Partition.....227.
ARTICLE..XII. Du Style.....233.

FIN.