BIBLIOTHECA CZARTORYSCIANA CRACOVIAE
MNK
XII-3061
BIBLIOTHECA CZARTORYSCIANA CRACOVIAE
za
100391 III

MNK-XVI-3061
Ew

100391 III

METHODE

Ou Principe Général du Doigté

Pour Le Forté-Piano

Suivie d'une Collection Complette de tous les traits possibles avec le doigté en Commençant par les plus aisés jusqu'aux plus difficiles : terminée par un Dictionnaire de passages aussi doigtés tirés des auteurs les plus Célébres.

Par

L. ADAM (Professeur du Conservatoire) et LACHNITH

Cette Méthode a été adoptée par le Conservatoire de Musique de Paris pour Servir à l'instruction des Eleves.

N.ta *Cet ouvrage facilitera le travail des Maitres en accelérant les progrès des Eleves, et ceux même qui ne Sont pas professeurs de cet instrument pourront former des Eleves par son seul Secours.*

Propriété de l'Editeur.

Enregistrée à la Bibliothéque Conformément au décret du 19 juillet 1793.

Prix. 27. H

A PARIS

A PARIS. Chez H. NADERMAN, Editeur, Luthier, Facteur de Harpe et autres Instrumens : Successeur du Citoyen BOYER, M.d de Musique, Rue de la loi, à l'ancien Caffé de Foy.

BIBLIOTEKA

INTRODUCTION.

LE talent de l'exécution musicale sur le FORTÉ-PIANO est porté de nos jours à un tel degré de perfection, tant pour la précision que pour l'exécution et le goût, qu'on l'a généralement placé au nombre des bases d'une bonne éducation : mais comme il est encore possible d'ajouter aux moyens qui peuvent faire parvenir plus aisément à la perfection de cet instrument, par le développement de plusieurs principes fondamentaux dont la connaissance n'est pas assez répandue; nous avons crû que le public en général, et les amateurs en particulier, verraient avec plaisir un ouvrage dans lequel nous présentons une méthode si claire et si précise, qu'elle servira de règle certaine, tant pour ceux qui ne sont pas à portée d'avoir de bons modèles sous les yeux, que pour ceux qui, étant déjà avancés dans l'art, pourraient avoir adopté de mauvais principes. Cette méthode abrégera aussi beaucoup le travail des maîtres, puisque les commençans pourront aisément la comprendre, et que les élèves plus instruits n'auront besoin que de consulter le livre que nous leur offrons, pour se familiariser avec les traits les plus difficiles. Nous ajoutons que cet ouvrage sera très-utile à ceux qui ne professent pas le FORTÉ-PIANO, et qui pourront former des élèves par son seul secours. Ils le sentiront aisément, d'après le raisonnement que nous allons établir.

Bien des personnes ont cru jusqu'ici que chaque maître avait son doigté particulier, et c'est une erreur : le musicien observateur s'est bien convaincu que les grands maîtres peuvent avoir, à la vérité, une manière différente d'exécuter, mais qu'ils ont tous les mêmes principes et le même doigté. Plus le moyen est facile, et plus il est aisé d'arriver à la perfection de l'art; et c'est ce moyen qu'ils ont choisi : il est unique, et ils n'ont pu en adopter un autre, car alors ils n'auraient pas été rangés dans la classe des grands modèles.

C'est ce moyen unique, sans lequel on ne peut atteindre à la perfection, c'est ce doigté sûr et invariable (à quelques légères exceptions près) que nous offrons au public dans cet ouvrage; et comme nous avons remarqué que la main gauche avait été jusqu'à présent négligée, nous nous sommes attachés à l'exercer de manière à lui faire acquérir autant de force, de précision et de légèreté que la droite, afin que l'exécution ne présente jamais une partie brillante à côté d'une partie faible, et que les deux agens se secondent réciproquement par une égale vigueur. Nous pouvons donc conclure que tous ceux qui suivent un doigté différent de celui que nous annonçons, en ont un vicieux, et qu'ils pèchent par le fondement de l'art; car l'expérience journalière prouve que l'élève, quoique peu avancé sur l'instrument, mais qui suit un bon doigté, surpassera toujours celui qui suivra de mauvais principes : le jeu de ce dernier sera dur, sautillant et gêné, tandis que l'exécution de l'autre sera facile, pleine de grâce et de légèreté.

Pour développer notre méthode avec toute la clarté que nous promettons, nous allons entrer dans quelques détails préliminaires que l'on pourrait peut-être regarder comme minutieux, mais que nous croyons indispensables. Comme tout dépend des principes, rien n'est indifférent lorsqu'il s'agit de les bien établir. Quand notre méthode sera bien conçue, la pratique en deviendra facile aux élèves, et pour favoriser leurs études autant qu'il est possible, nous avons placé dans cet ouvrage, après les games, des traits de tous les genres et en gradation depuis les plus aisés jusqu'aux plus difficiles pour les deux mains; et une espèce de *dictionnaire* de passages tirés des maîtres les plus célèbres, le tout avec le doigté chiffré.

De la manière de s'asseoir au PIANO.

IL faut être assis au milieu du clavier, pour atteindre avec facilité les touches les plus hautes ainsi que les plus basses. Le corps doit être à une telle distance que les coudes soient plutôt un peu en avant du corps qu'en arrière; et cela pour que les mains puissent se croiser sans obstacle. Quant aux coudes, ils ne doivent être ni trop élevés, ni trop serrés contre le corps, ni trop détachés de lui. On doit enfin être assis de façon que la tête et le corps soient dans une position droite, et éviter avec soin les mouvemens d'épaules, qui produiraient des contorsions et des grimaces, et détruiroient l'attitude gracieuse qu'il est nécessaire d'avoir sur l'instrument.

IV.

Manière de placer les mains sur le Clavier.

Pour être assis à hauteur convenable, il faut que l'avant-bras soit tant soit peu incliné vers les touches; que les mains sur le clavier n'indiquent aucune gêne, que le pouce soit un peu recourbé sur lui-même; que les autres doigts soient écartés de la largeur des touches, et aussi recourbés légèrement sur elles; et que chaque doigt ait son mouvement indépendant des autres, c'est-à-dire que lorsqu'un doigt se lève, les autres ne se lèvent pas avec lui.

Manière de frapper la Touche.

Il est essentiel de ne jamais frapper la touche avec la force du bras, mais seulement avec la force qui provient des nerfs des doigts : ces nerfs ne doivent jamais être roidis, et il faut leur laisser le libre mouvement, afin que l'on puisse à volonté et sans gêne adoucir ou appésantir la pulsation sur la touche. Les doigts doivent être courbés et les nerfs détendus et souples; car toute tension nerveuse s'oppose à la liberté du mouvement et ôte aux mains la faculté de déployer et rejoindre promptement les doigts, ce dont on a besoin à chaque instant. La souplesse des nerfs permet au contraire de faire toutes les extensions possibles, de supprimer un doigt, d'en doubler facilement sur la même touche, enfin de passer le pouce par-dessous les autres doigts, ou ceux-ci par-dessus le pouce.

Une autre observation essentielle, c'est qu'en exécutant, les bras ne fassent aucuns mouvemens, soit en avant soit en arrière, et que les doigts se trouvent constamment près des petites touches élevées, pour qu'ils soient toujours préparés à toucher les *dièzes* ou *bé-mols* quand le cas se présente; finalement on doit avoir soin que les mains restent dans la même direction sur toute l'étendue du clavier.

Dans les traits de simple note, où il n'y a point de tenue, on ne doit pas laisser les doigts sur les touches plus long-temps que la valeur des notes, attendu que la vibration des sons empêcherait de distinguer le chant; mais il faut lever le doigt qui est sur la touche au moment où le suivant frappe une autre touche.

Usage du Pouce.

L'usage du pouce mérite attention, en ce qu'il sert de régulateur pour tous les doigts possibles : il est essentiel pour maintenir les autres doigts dans une position gracieuse, parce qu'il les tient toujours légèrement recourbés afin qu'il puisse passer tantôt sous l'un ou sous l'autre comme sous une petite voûte. Par le moyen du pouce on joue certains passages clairement, facilement et uniment, tandis que sans son secours, on ne pourrait les exécuter qu'avec les doigts roidis et allongés, ce qui ne produirait qu'un résultat forcé et plein de gêne. Quand le pouce n'aura rien à faire dans un passage, on ne doit jamais le laisser traîner ou pendre plus bas que les touches du clavier.

Ces premières observations une fois bien entendues, nous allons passer au doigté; nous prévenons 1°. que par la suite nous nommerons *demi-tons* les petites touches élevées afin de les distinguer des autres; 2°. que les règles que nous allons établir sont applicables à la main gauche comme à la main droite.

DU DOIGTÉ.

A l'inspection de la main, nous remarquons trois doigts qui sont beaucoup plus longs que le pouce et le petit doigt.

A l'inspection des touches, nous en voyons pareillement de moins élevées et de plus longues les unes que les autres.

C'est donc de la forme des mains et de celle du clavier que nous allons déduire l'usage des doigts, car de cette disproportion des doigts et des touches il suit naturellement que les *demi-tons* ne doivent être touchés que par les trois doigts les plus longs. Cette règle doit s'observer dans tous les passages de chant ou de traits, où il n'y a pas deux ou plusieurs notes à toucher ensemble avec la même main, et où les notes se trouvent successivement les unes après les autres.

La première règle est donc de ne jamais toucher les *demi-tons* avec le pouce et très-rarement avec le petit

doigt, excepté dans le peu de cas forcés et qui sont indiqués par les exemples page 80, lettre A, nº. 81, et page 83, lettre A, la première ligne.

Nota. Suivant l'usage établi, nous numéroterons les pouces par le chiffre 1, les petits doigts par 5, les doigts du milieu par 3, les doigts près le pouce par 2, et ceux près du petit doigt par 4.

Quand on verra les doubles chiffres sur les notes des games et traits suivans, on sera maître de choisir l'un ou l'autre doigté; le tout dépend du mouvement que l'on veut donner au trait.

Lorsqu'il n'y aura point de chiffre sur les notes on laissera aller les doigts naturellement de suite jusqu'au premier chiffre qui indiquera la note où il faudra passer le doigt pour changer de position.

C'est dans les divers changemens de ces doigts que consiste le principe du doigté, et il y a deux moyens d'opérer ces changemens avec facilité et avec adresse, savoir, de passer le pouce par-dessous les autres doigts, ou de passer les doigts par-dessus le pouce.

Il s'agit maintenant d'appliquer ces deux moyens suivant les occasions qui leur sont propres. On doit d'autant plus étudier ces différens cas, que si c'est une faute de passer le pouce après le petit doigt, c'en est une autre plus grave de passer le second doigt par-dessus le troisième, celui-ci par-dessus le second, le quatrième par-dessus le troisième, de même le troisième par-dessus le quatrième, le quatrième par-dessus le cinquième, le cinquième par-dessus le quatrième, et enfin le petit doigt par-dessus le pouce.

En parcourant toutes les games de cet ouvrage, on se fera une idée juste de l'application de ces deux moyens, et l'on verra par l'exemple de ces games dans tous les tons, que le pouce n'est jamais placé sur un *demi-ton* ou petite touche; que tantôt il est doublé seulement après le second doigt, tantôt après le second et le troisième, quelquefois après le second, le troisième et le quatrième, mais jamais après le petit doigt.

Une observation très-importante, c'est de prévoir d'avance l'instant où il faut changer de doigts. Pour y parvenir, on doit en exécutant un passage, accoutumer les yeux à se fixer rapidement sur le chant ou trait qui suit, afin de préparer les doigts convenables, en calculant d'avance la quantité de doigts à prendre pour arriver au *demi-ton* qui pourrait suivre, ou pour se donner une position assurée pour la suite du chant ou trait qu'on exécute. Dans tous les traits ou passages il faut faire en sorte que le pouce se trouve avant un *demi-ton*, ou après, soit en montant ou en descendant.

Lorsque par l'exercice on a obtenu que le pouce se place de lui-même naturellement et à propos, on est parvenu au plus haut degré de perfection dans le doigté.

En parcourant les games suivantes, on voit que plus on rencontre de *dièzes* ou *bé-mols*, moins il y a de variation dans le changement des doigts, et qu'au contraire moins on trouve de *dièzes* ou *bé-mols*, plus le doigté éprouve de variations.

En passant le pouce par-dessous les doigts, ou les doigts par-dessus le pouce, on doit lier les tons de manière qu'on n'entende pas ce changement de doigts; il faut qu'il n'y ait aucune interruption dans le trait ou dans le chant, et que tous les tons soient égaux en force.

C'est d'après les games suivantes qu'il faut doigter tous les traits ou passages possibles, à la réserve de quelques exceptions qu'on verra par les exemples, page 2, lettre A, nº. 1, les 3e. 4e. 5e. 6e. et 7e. lignes ou portées; et puis page 3, lettre A, première ligne.

Quand il y a deux ou plusieurs notes sur la même touche, il faut changer de doigts sur une des doubles notes qui suit quand il y en a plusieurs, et sur la seconde quand il n'y en a que deux, pour se ménager une position avantageuse, soit pour monter ou pour descendre. *Voyez* les exemples, page 137, lettre A, nº. 152; page 15, lettre A, nº. 5; page 34, lettre A, nº. 20; et page 46, lettre A, nº. 35.

Lorsque le même son est reproduit plusieurs fois de suite (sans avoir besoin pour cela de monter ou descendre dans le passage) dans un mouvement modéré ou lent, il seroit inutile de changer de doigts (*voyez* page 138, lettre A, nº. 153); mais cela devient nécessaire dans les mouvemens animés, ou quand il y a des notes à doubles croches. Dans ces occasions on peut employer tantôt deux, tantôt trois et quatre doigts de suite, en évitant l'emploi du petit doigt, qui y est le moins propre à cause de sa faiblesse. *Voyez* les exemples, page 28, lettre A, nº. 13; page 138, lettre A, nº. 154; et page 77, lettre A, nº. 78.

Nous allons maintenant établir l'article du doigté en plusieurs parties.

VI.

1°. *Sur les games dans tous les tons.*

Dans les traits de simples notes, on ne doit jamais poser successivement les mêmes doigts sur deux notes ou touches consécutives, mais il faut y employer tous les doigts l'un après l'autre; on peut cependant se permettre cet emploi du même doigt lorsqu'il y a un saut à faire d'un point du clavier à l'autre, ou quand il se trouve un soupir ou un silence, parce que dans ce dernier cas, on a le temps de le faire sans nuire à la grâce de l'exécution.

On observera de ne pas passer plus de doigts qu'il n'est nécessaire quand on passera par-dessus le pouce, ce qui deviendrait à la fois inutile et gênant : c'est-à-dire que s'il n'y avait que deux notes à toucher par-dessus le pouce, il serait embarrassant et superflu d'en passer trois ou quatre.

On observera que dans tous les traits ou chants la note la plus basse soit toujours touchée par le pouce, et la plus haute par le petit doigt : mais quand la note se trouve un *dièze* ou *bé-mol*, alors il faut se servir du second doigt pour la plus basse, et le quatrième pour la plus haute.

Une des choses les plus essentielles du doigté, est de supprimer à propos certains doigts, à cause de la suite du trait. *Voyez* les exemples, page 139, lettre A, n°. 155, et page 30, lettre A, n°. 15.

2°. *Sur les Tierces ou doubles notes qui se touchent ensemble.* (Voyez *page 99, lettre* A *du n°. 108 jusqu'au n°. 121.*)

A l'égard des Tierces, nous recommandons d'éviter de se servir du pouce autant que possible sur les demi-tons : il en est de même du petit doigt, à moins qu'on ne soit dans le cas de sauter sur des notes éloignées. *Voyez* l'exemple page 115, lettre A, n°. 122.

Nous avons fourni beaucoup d'exemples qui ne laisseront rien à désirer sur cette observation, et nous posons pour principe général que les positions $\frac{5}{1}\ \frac{5}{2}\ \frac{4}{3}$ sont contre nature et par conséquent vicieuses.

Sur les Tierces rompues ou qui ne se touchent pas ensemble, *voyez* page 16, lettre A, n°. 6.

3°. *Sur les Quartes.* (Voyez *page 116, lettre* A, *n°. 123.*)

Quant aux Quartes rompues et qui sont dans un mouvement lent, elles ont le même doigté, et s'il y a plusieurs Quartes de suite à doubles ou triples croches, on peut prendre les doigts $\frac{4}{1}$ ou $\frac{5}{2}$.

4°. *Sur les Quintes.* (Voyez *page 116, lettre* A, *n°. 124.*)

Le principe général pour les Quintes, est de se servir le moins possible du pouce sur les *demi-tons*.

5°. *Sur les Sixtes.* (Voyez *page 117, lettre* A *du n°. 125 jusqu'au n°. 128.*)

Comme les Sixtes exigent un plus grand développement des doigts, on peut se servir plusieurs fois de suite du petit doigt, ainsi que du pouce sans avoir égard si c'est au commencement ou à la fin d'un passage.

Les Sixtes rompues se doigtent de la même manière que celles indiquées ci-dessus. *Voyez* page 119, lettre A du n°. 128 jusqu'au n°. 137.

6°. *Sur les Septièmes.* (Voyez *page 126, lettre* A, *n°. 137.*)

7°. *Sur les Octaves.* (Voyez *page 127, lettre* A du *n°. 138 jusqu'au n°. 144.*)

Les Septièmes et Octaves se touchent avec le pouce et le petit doigt, ou avec le pouce et le quatrième doigt quand on les touche ensemble.

Il arrive cependant quelquefois qu'on est obligé d'y employer le deuxième et le petit doigt, ou le deuxième et le quatrième quand elles ne sont pas frappées ensemble. *Voyez* l'exemple page 127, lettre A, 4e. ligne ou portée.

8°. *Sur les Accords frappés ensemble* (Voyez *page 131, lettre* A, *n°. 145.*)

Il faut placer les doigts de manière à ne pas être gêné, et en général s'il y a une *Tierce*, sur-tout en *mineur*, dans le haut de l'accord, il est convenable de faire agir le quatrième et le cinquième doigt; mais s'il s'agit d'une *Tierce majeure*, on se servira quelquefois du troisième et du cinquième doigt, parce que le troisième doigt a plus de force.

S'il se trouve une *Quarte* dans le haut, on employera le troisième et le cinquième doigt.

Les *Accords rompus* se doigtent de la même manière que ceux ci-dessus traités, sur-tout dans les tons non *bé-mols*. *Voyez* page 132, lettre A, 2e. et 3e. lignes, et même page du n°. 146 jusqu'au n°. 151.

Si dans les Accords les deux notes *extérieures* ou *extrêmes* tombent à-la-fois sur deux petites touches ou *demi-tons*, il faut sans balancer se servir du pouce et du petit doigt, parce qu'alors la main se trouve dans sa position naturelle, et que les raisons qui s'opposaient à l'emploi de ces deux doigts n'existent plus.

Il faut observer que si dans les *Accords rompus* le pouce ou le petit doigt se trouve placé sur une petite touche, on ne doit pas renverser d'autres doigts par-dessus eux. *Voyez* page 140, lettre A, n°. 156.

9°. *Sur les tons tenus.*

Le soin principal qu'on doit avoir dans le cas dont il s'agit, est de ne pas quitter la note *tenue* de quelque valeur qu'elle soit; et à l'égard des autres notes qui doivent se faire entendre pendant la durée de la note tenue, si le chant ou trait ne permettait pas de suivre exactement les principes du doigté, il faudrait bien alors forcément s'en écarter, c'est-à-dire qu'on se servirait plusieurs fois de suite des mêmes doigts, que l'on pourrait même passer le troisième doigt par-dessus le quatrième, ou le quatrième par-dessus le cinquième. *Voyez* page 141, lettre A, n°. 158, et page 18, lettre B, n°s. 48, 49 et 50.

Il arrive aussi dans les *Tenues* qu'on est obligé de poser deux doigts de suite sur la même touche, sans pourtant la refrapper, mais seulement pour soutenir la vibration du son pendant le changement de doigts, et cela ne doit se faire que pour préparer un changement de position soit en montant soit en descendant. *Voyez* page 140, lettre A, n°. 157.

Nota. Quand il se trouve deux chiffres de suite sur la Tenue, on glissera un doigt après l'autre sur la note, sans cependant la retoucher.

Ces explications sont suffisantes pour entendre nos principes, dont l'entier développement s'acquiérera par la pratique. L'exercice assidu auquel il faut se livrer pour parvenir à la perfection, se trouve favorisé par la prodigieuse variété de la musique : nous en avons nous-même profité pour rassembler ici des traits et des passages de tous les genres. Nous n'avons pas oublié non plus de présenter beaucoup d'exemples pour l'exécution de la *cadence* et des divers *agrémens* usités dans la musique. Les *agrémens* sur-tout exigent une grande attention, en ce qu'il en est que l'on peut rendre sans changer les doigts, et d'autres où il faut nécessairement changer de position pour la suite du chant. On trouvera un article d'exemples relatifs à ces deux objets. *Voyez*, pour les *agrémens*, pages 142, 143 et 144, lettre A, jusqu'au n°. 164.

Pour les cadences simples et doubles, *voyez* page 145, lettre A du n°. 164 jusqu'au n°. 167.

Nous croyons donc avoir atteint le but que nous nous sommes proposé, et nous osons assurer que quiconque saura exécuter ce qui est contenu dans notre ouvrage, sera en état d'exécuter et bien doigter toute espèce de musique existante.

N. B. CET OUVRAGE contient deux parties, la première (désignée par la lettre *A* à la tête de chaque page) est composé de tous les Principes du Doigté, suivis d'une collection de traits pour exercer et former les mains.

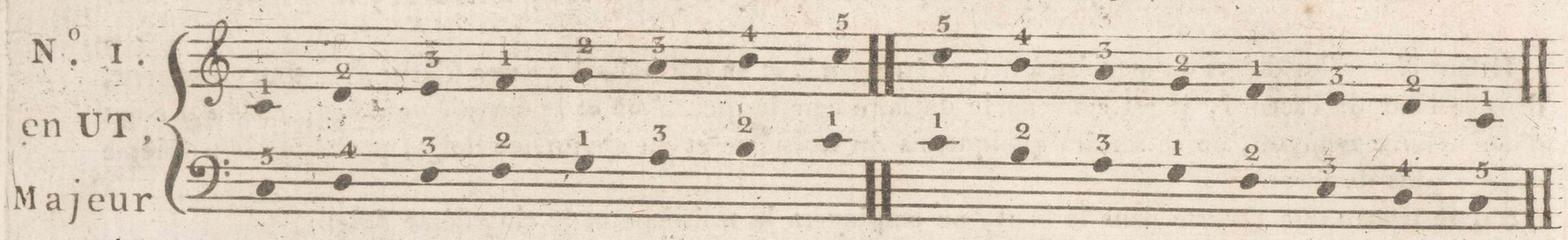
La seconde partie (désignée par la lettre B) est composée du Dictionnaire de passages tirés des Œuvres de divers Auteurs.

FIN DE L'INTRODUCTION.
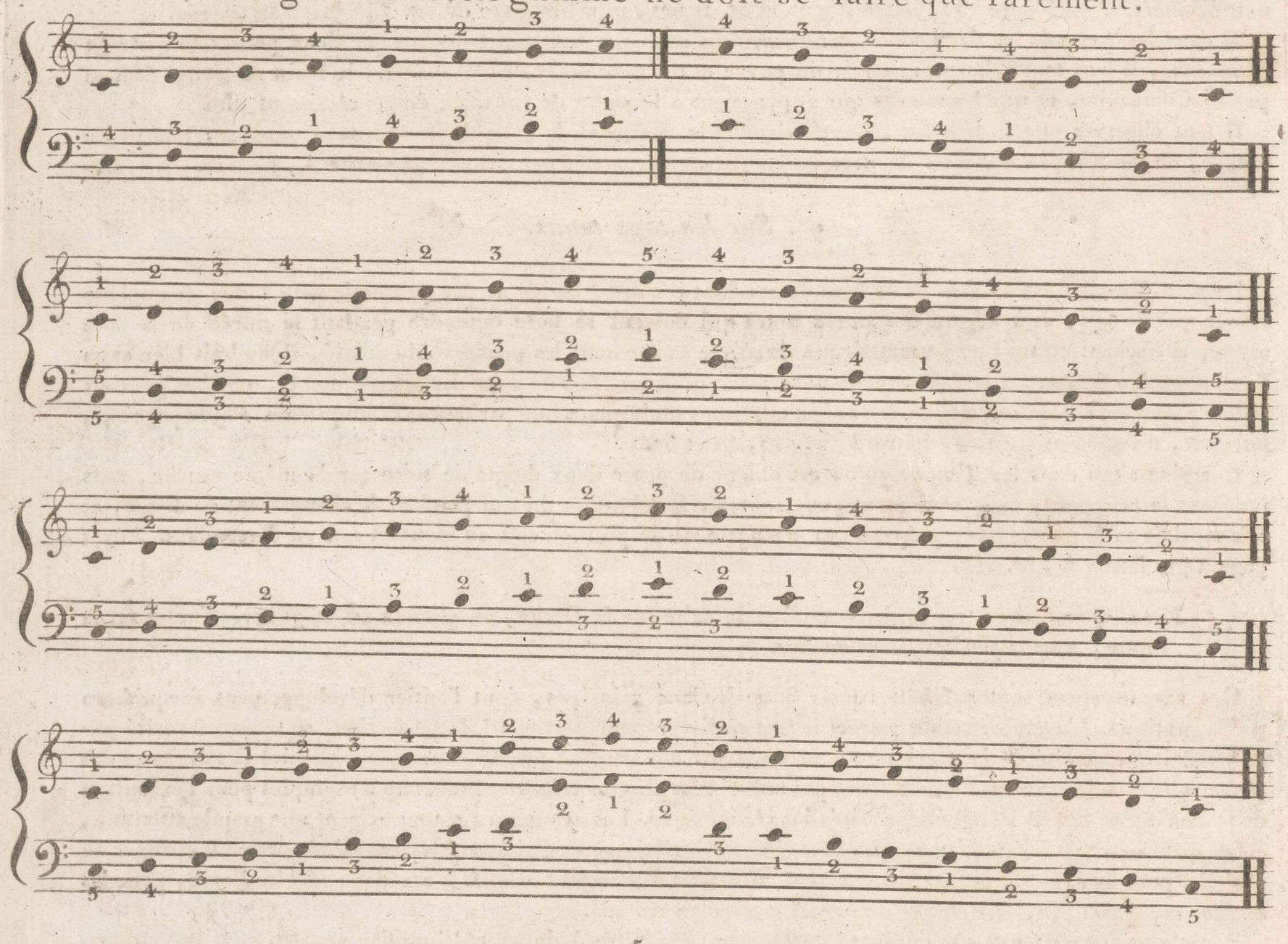
A.

GAMMES, dans tous les Tons Majeur.
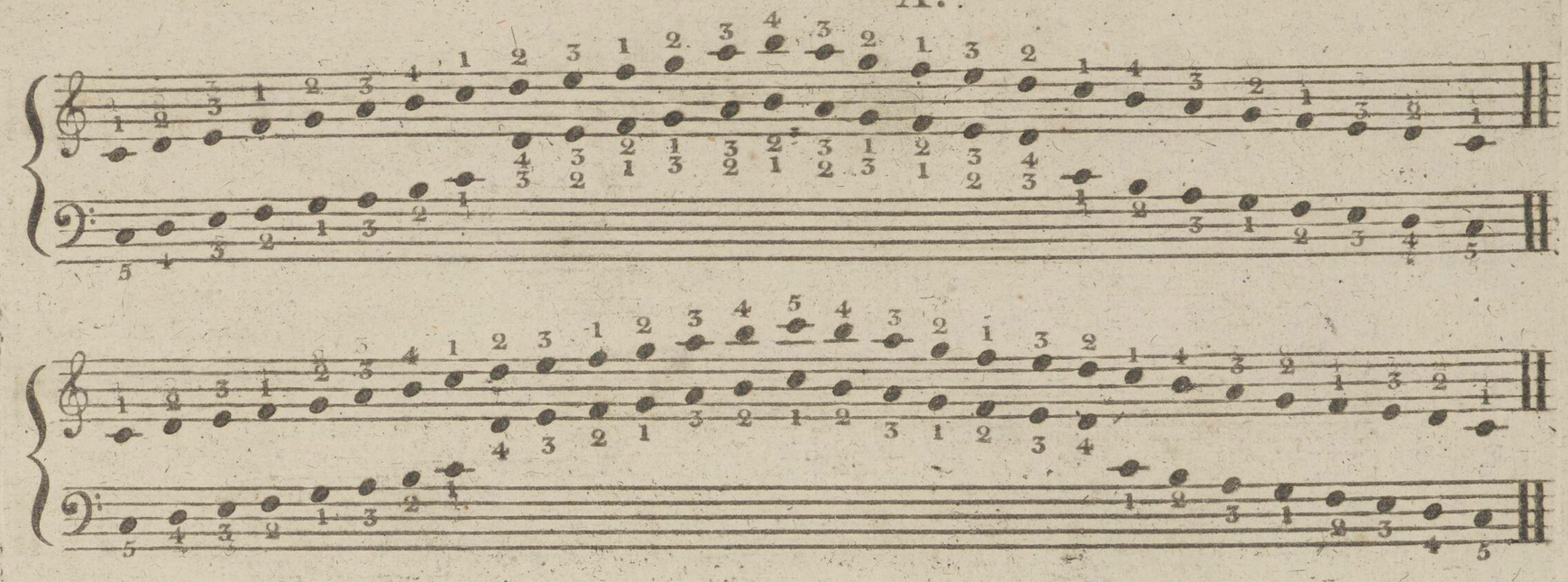
N.° 1. en UT, Majeur

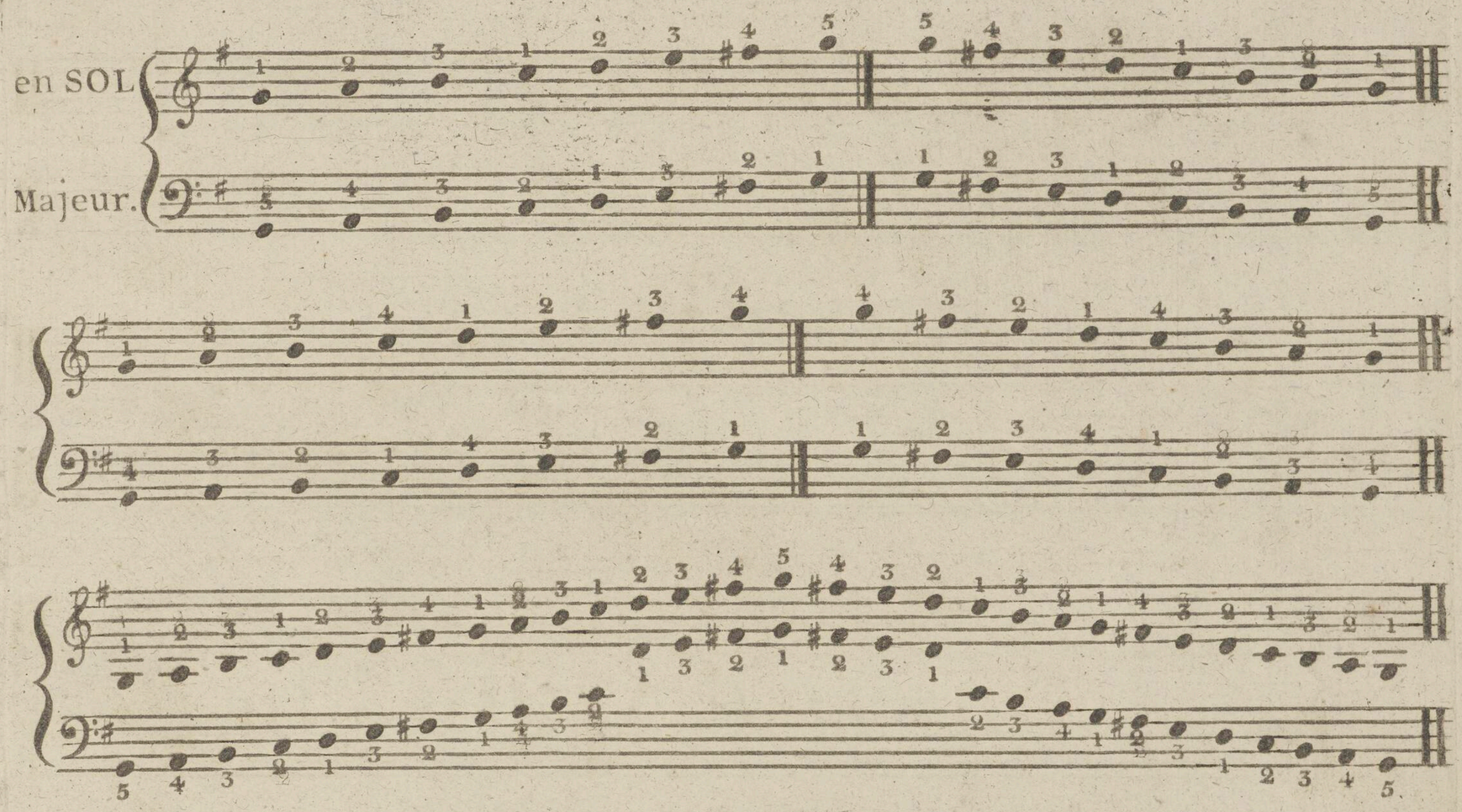


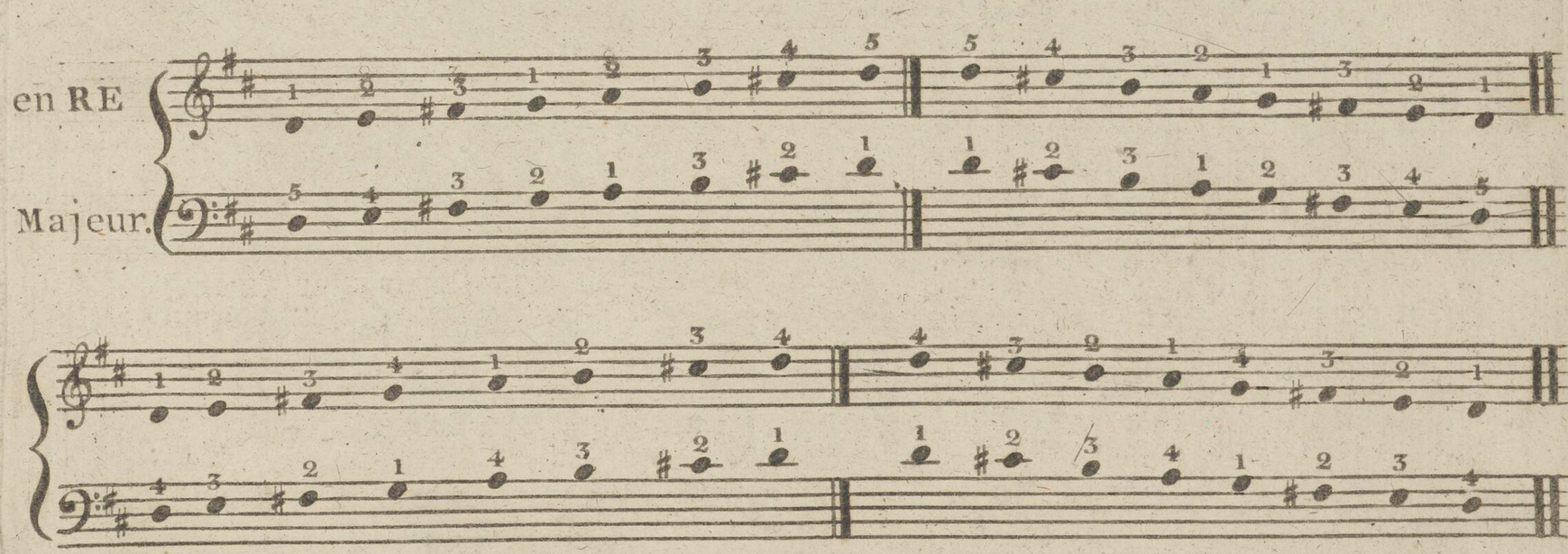
Le doigté de cette gamme ne doit se faire que rarement.



A..

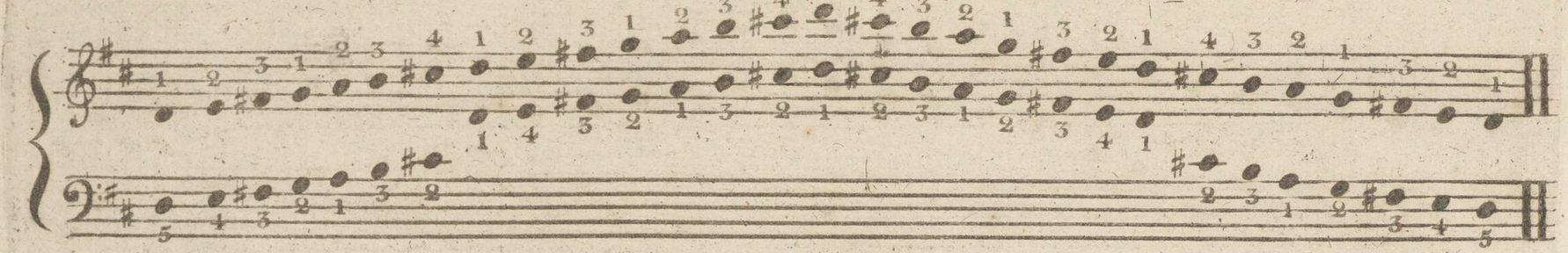




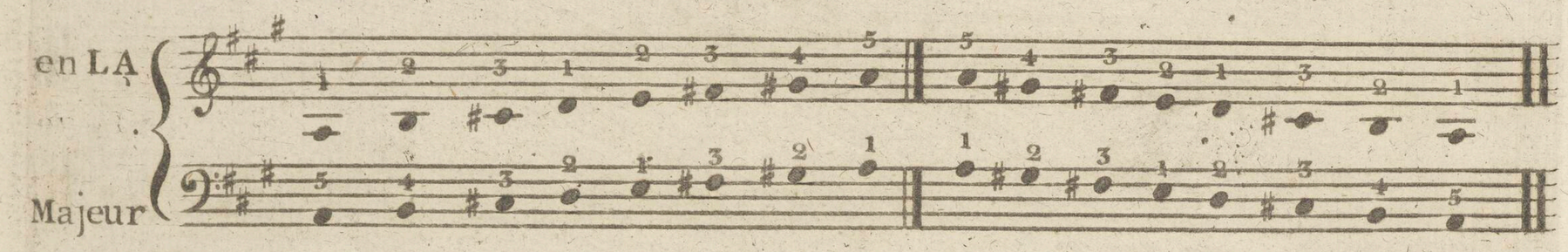


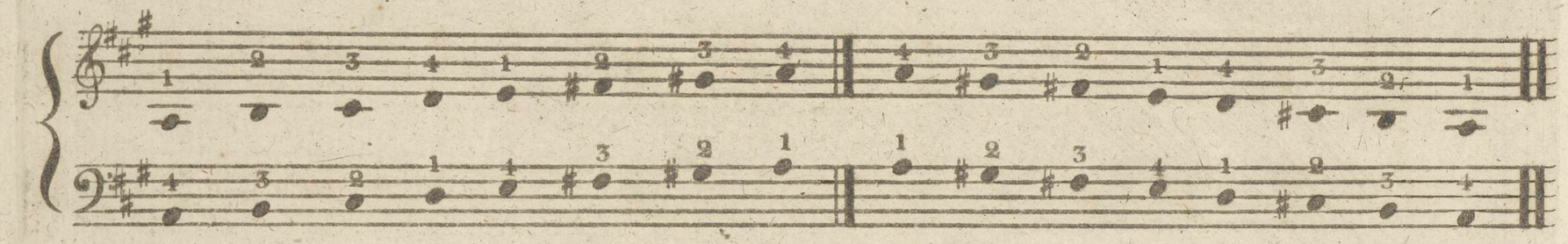
4

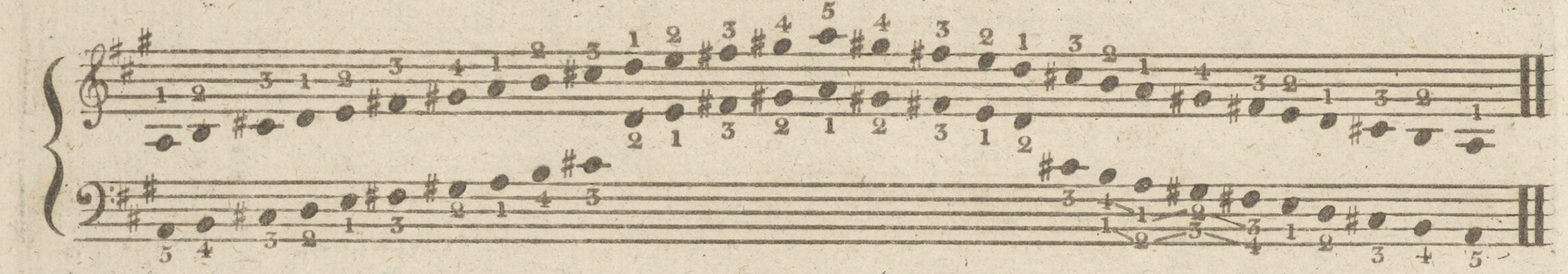
A.



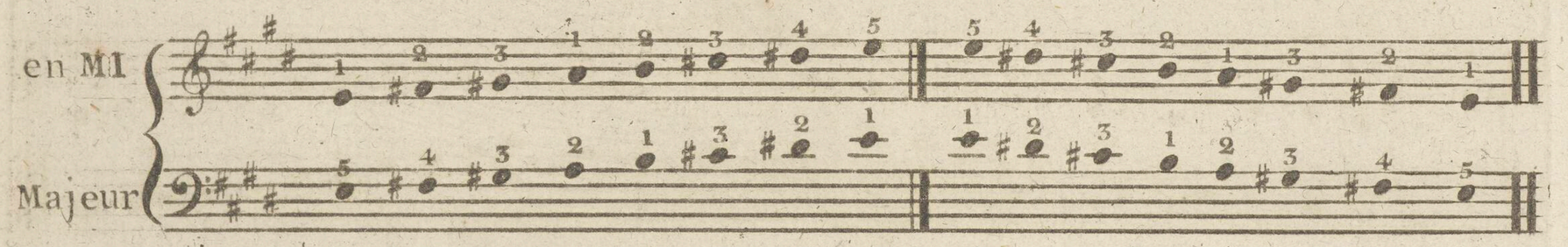
en LA Majeur

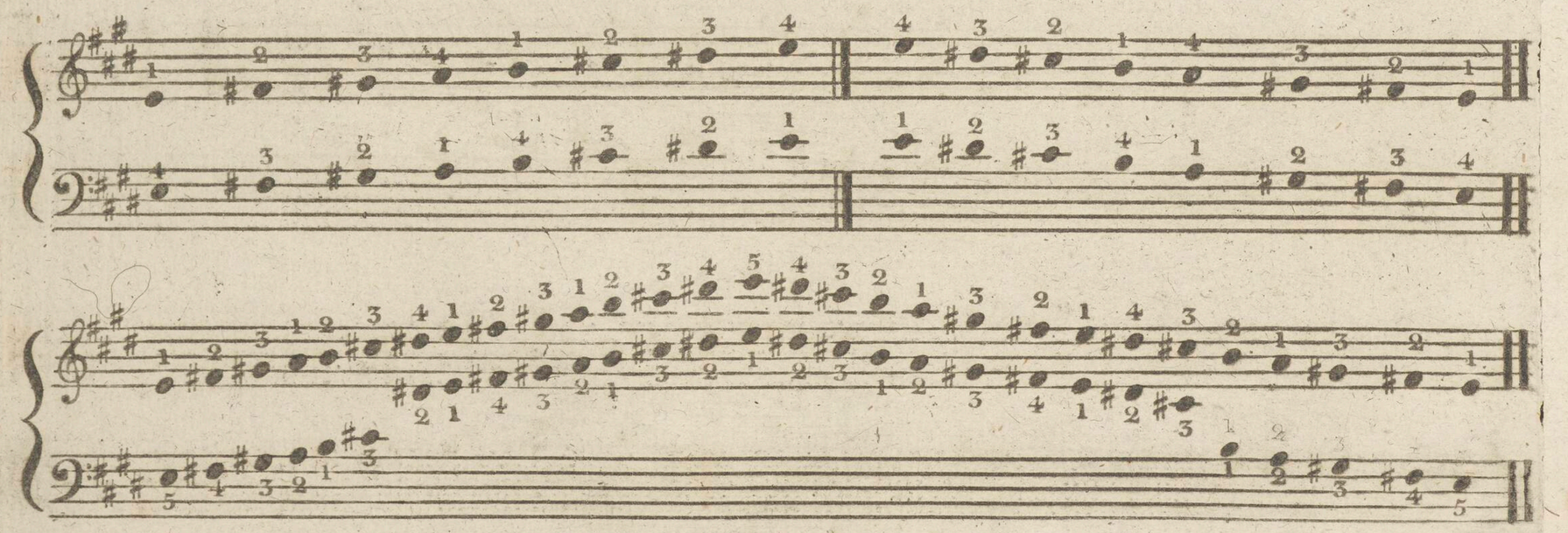






en MI Majeur





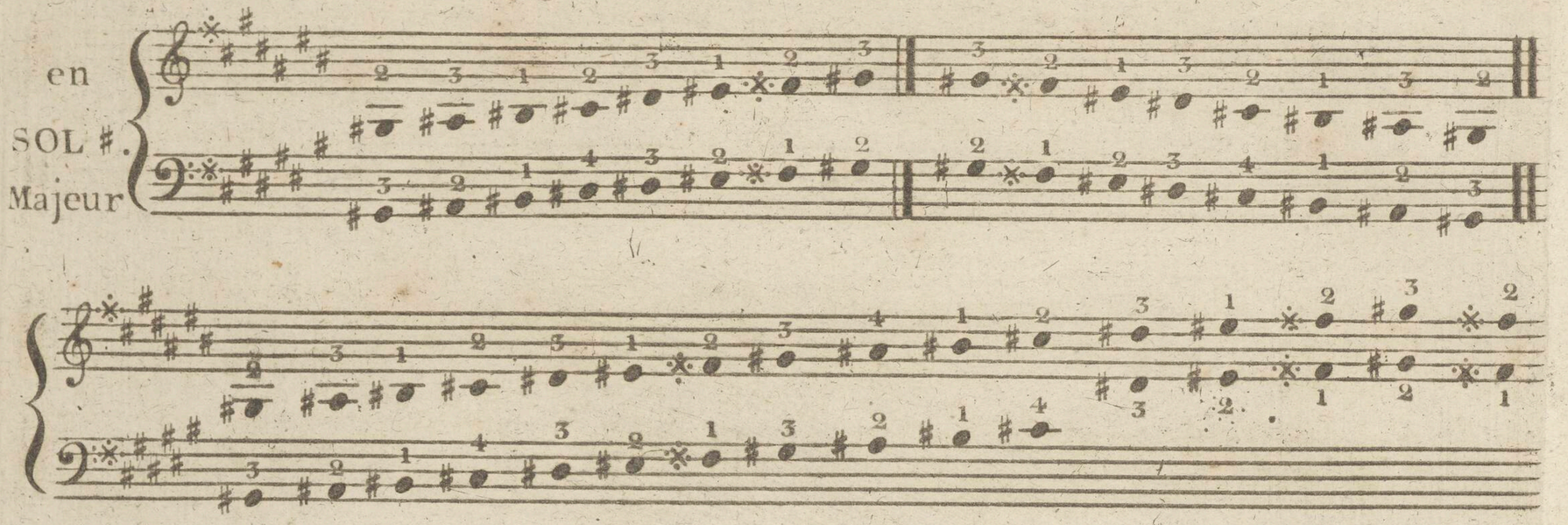
n SI,
Majeur.
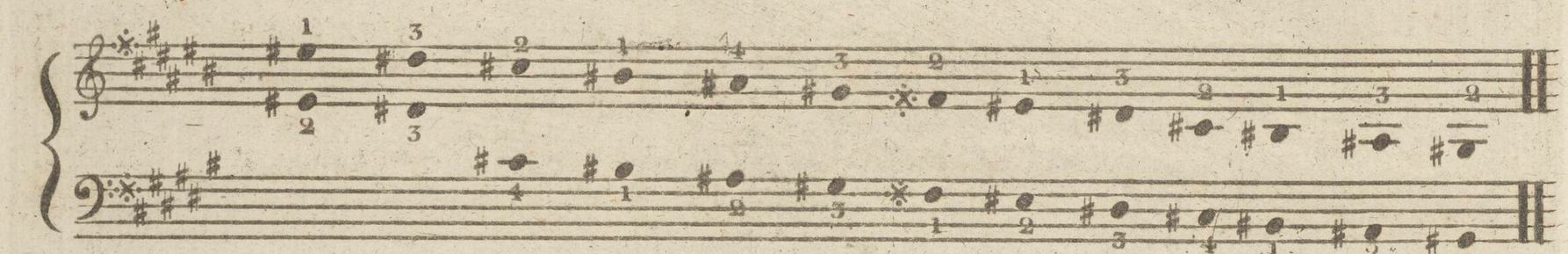
en
FA #.
Majeur

en
UT #.
Majeur

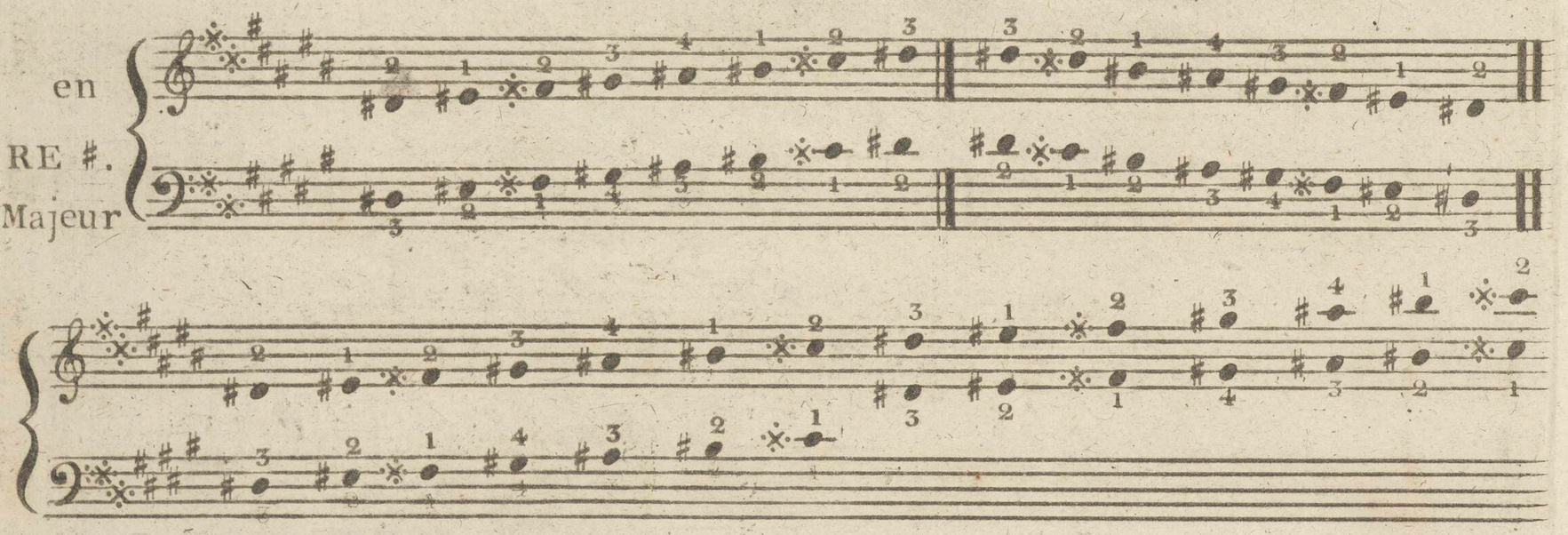
A.

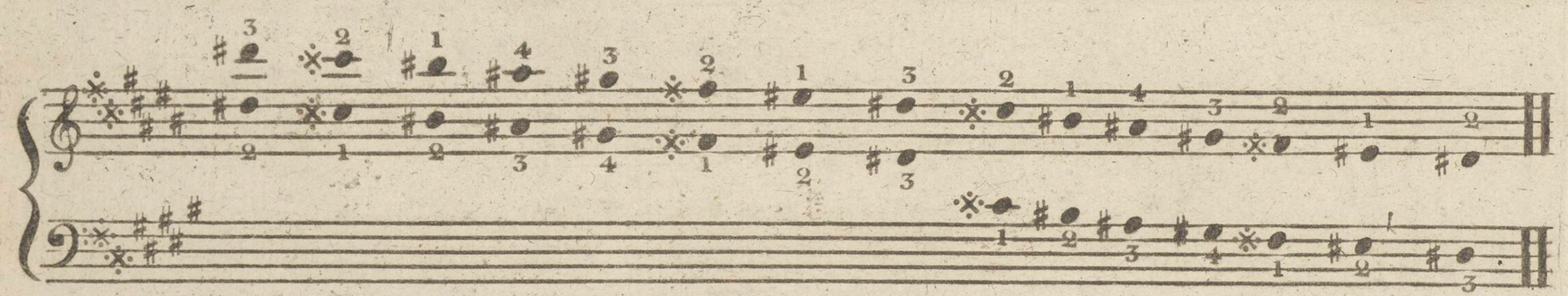
en SOL #. Majeur





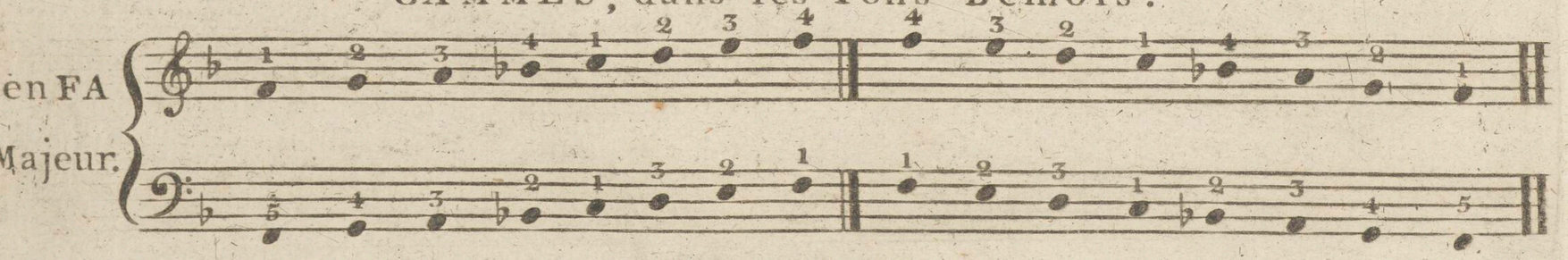
en RE #. Majeur

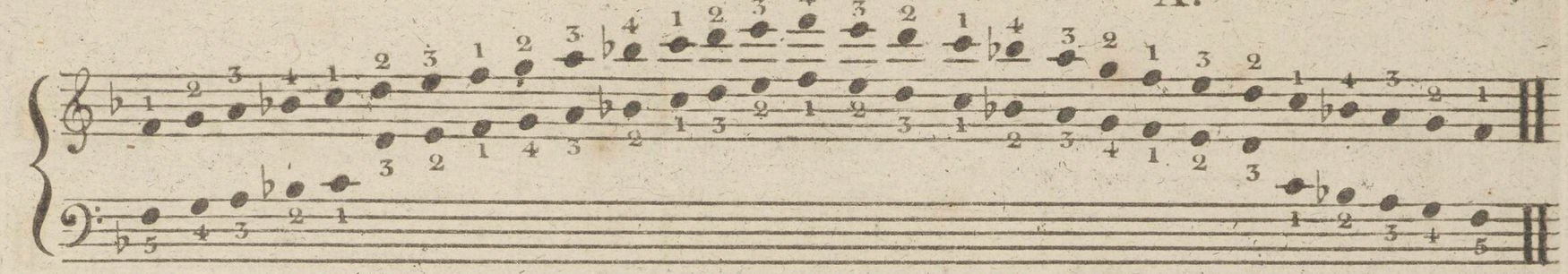




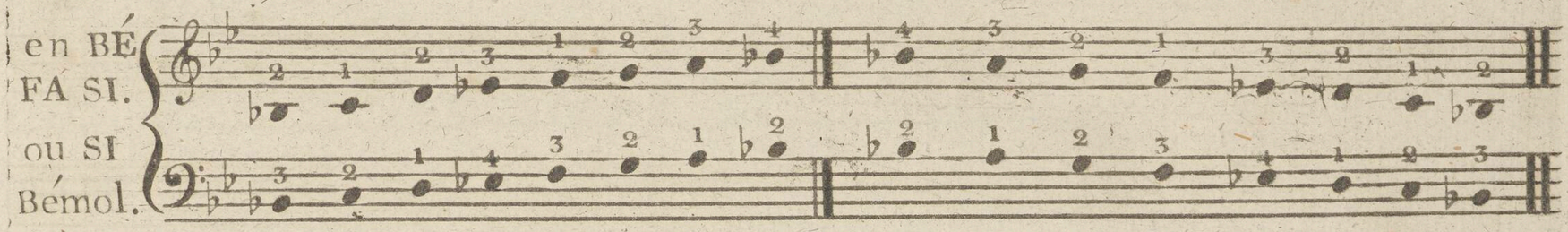
GAMMES, dans les Tons Bémols.

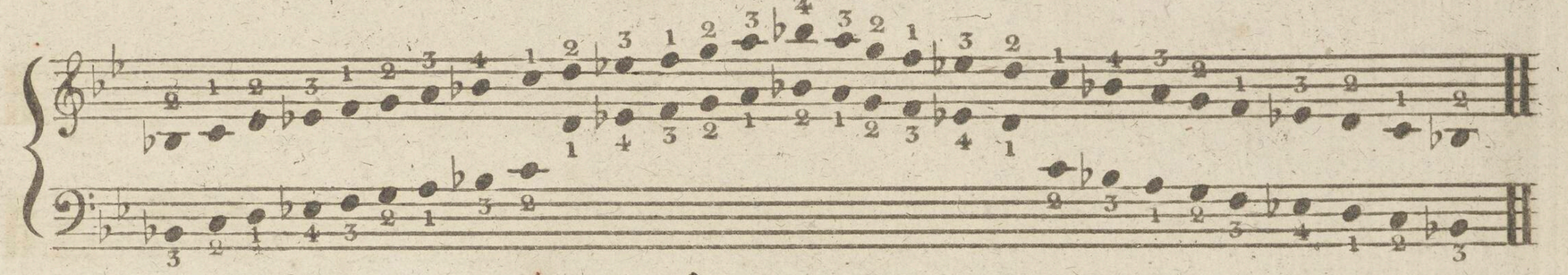
en FA Majeur.



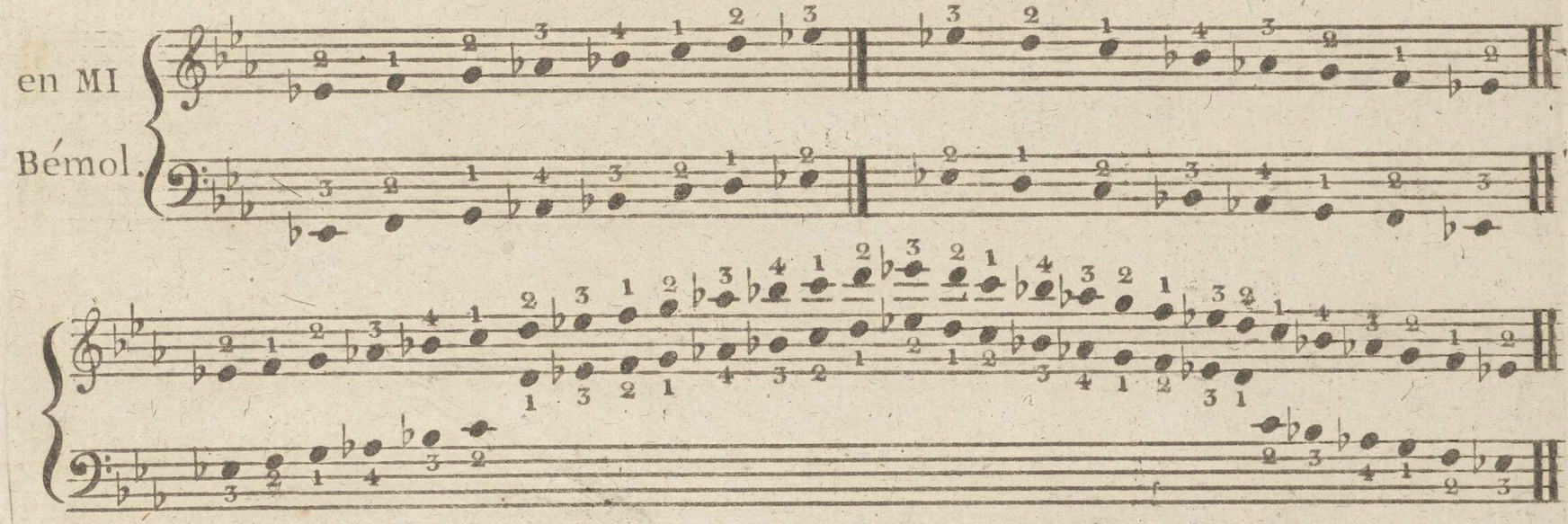


en BÉ
FA SI.
ou SI
Bémol.

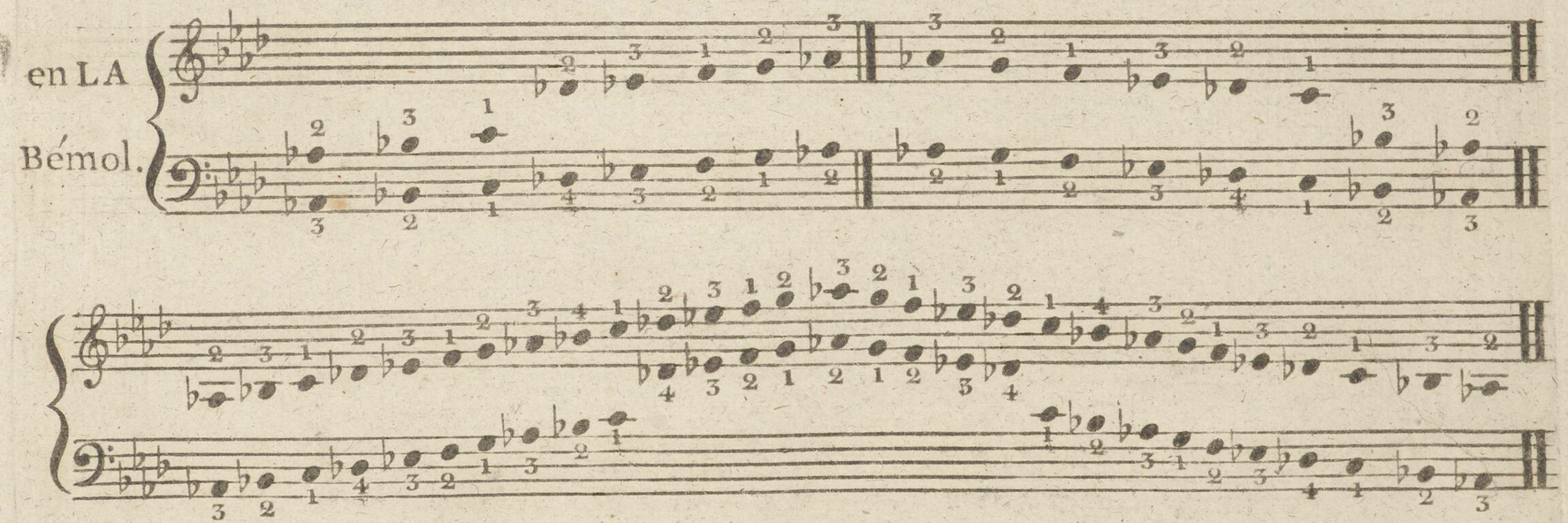




en MI
Bémol.



en LA
Bémol.



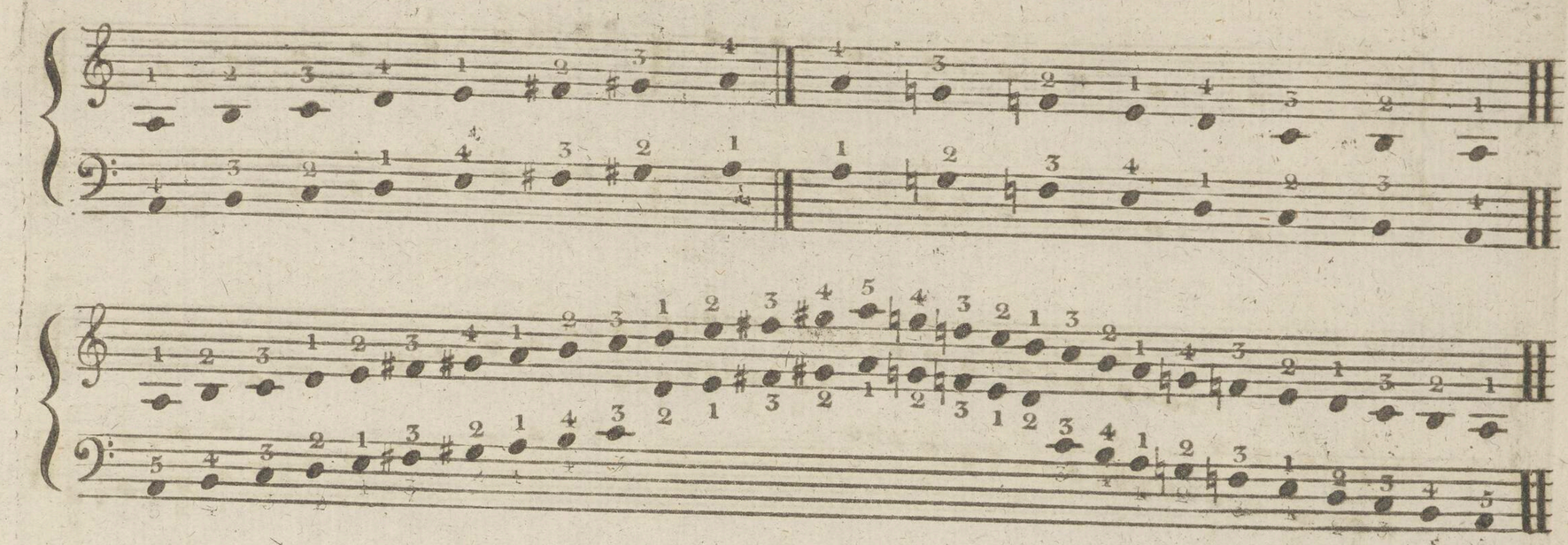
A.

en RÉ Bémol.

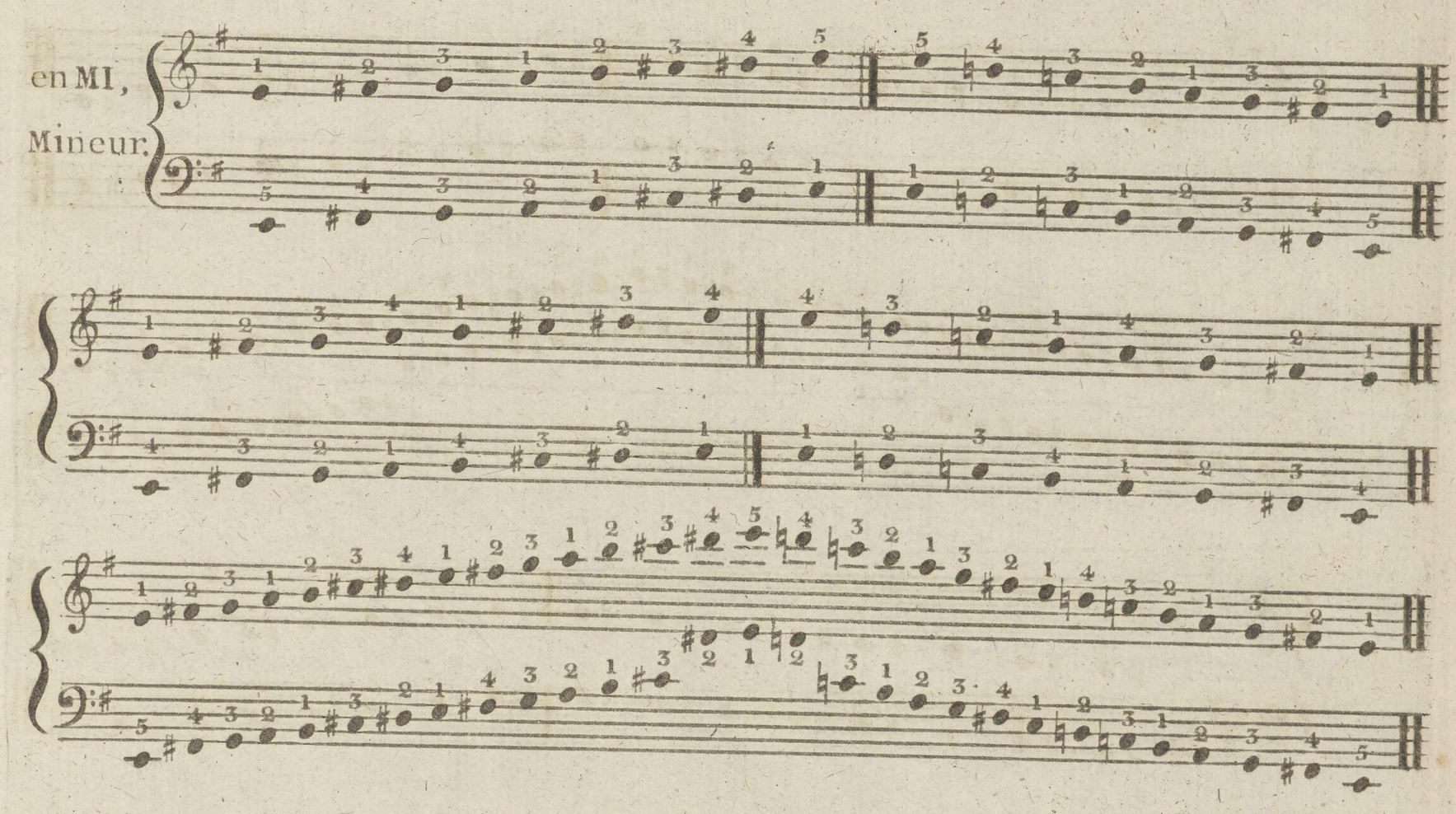
en SOL Bémol.

GAMMES, pour les Tons Mineurs.

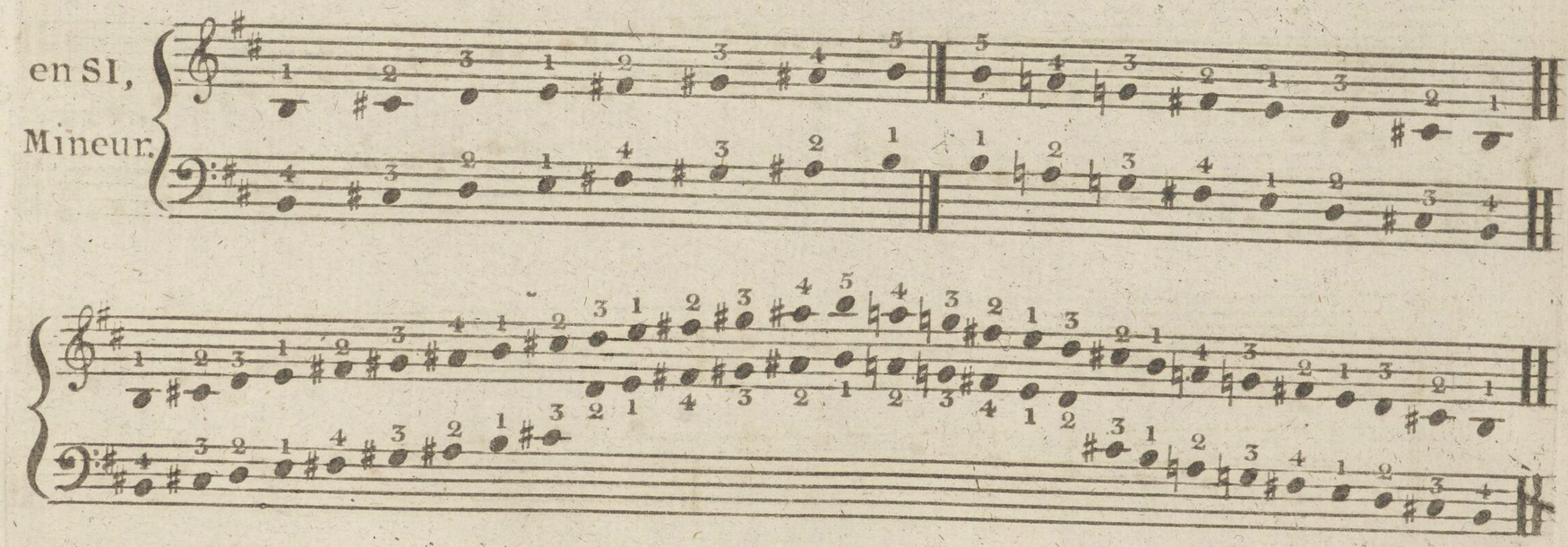
en LA Mineur.



en MI,
Mineur.

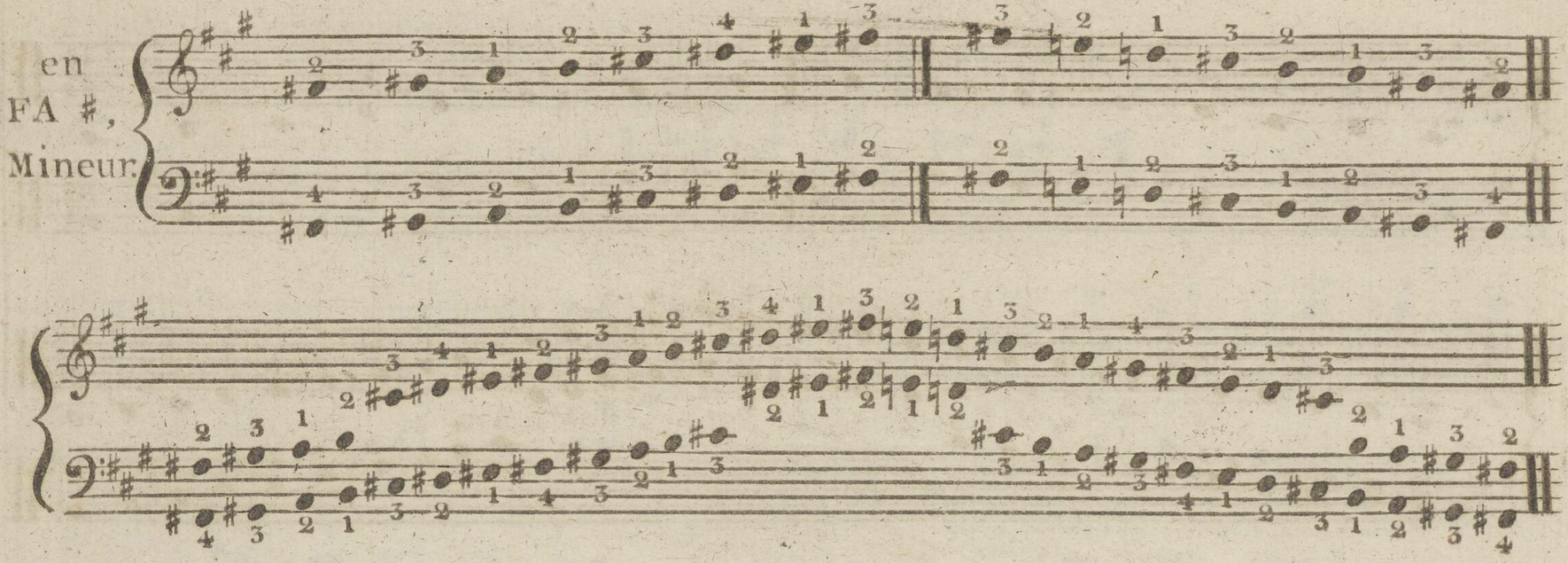


en SI,
Mineur.

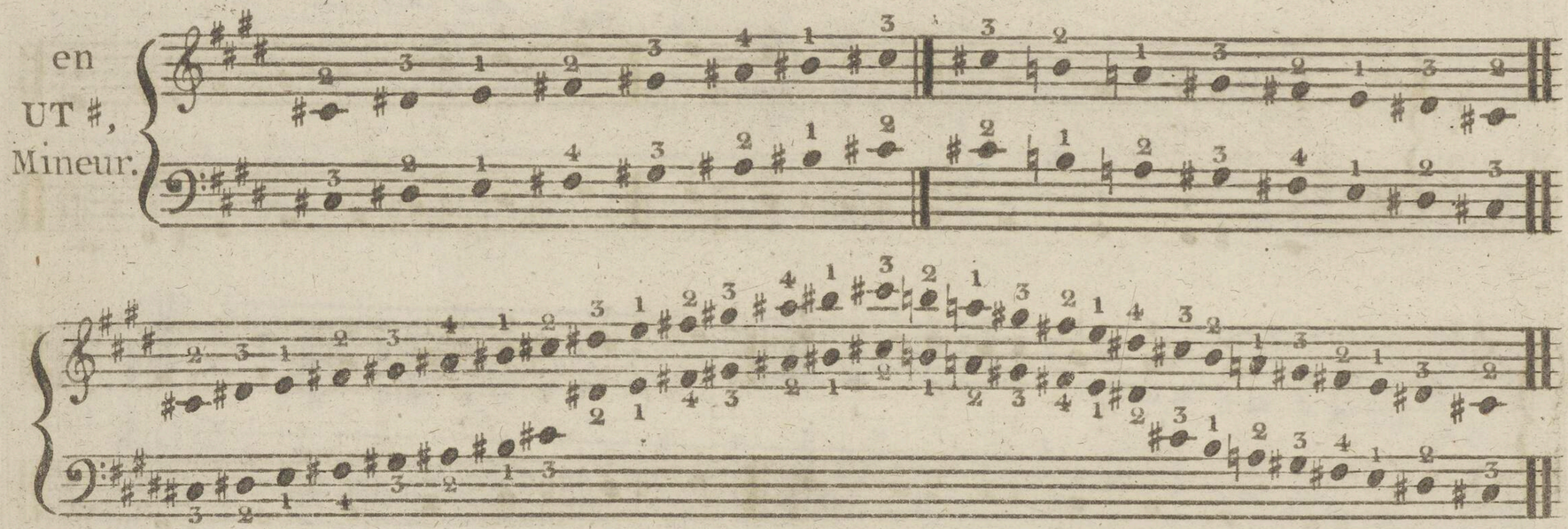


A.

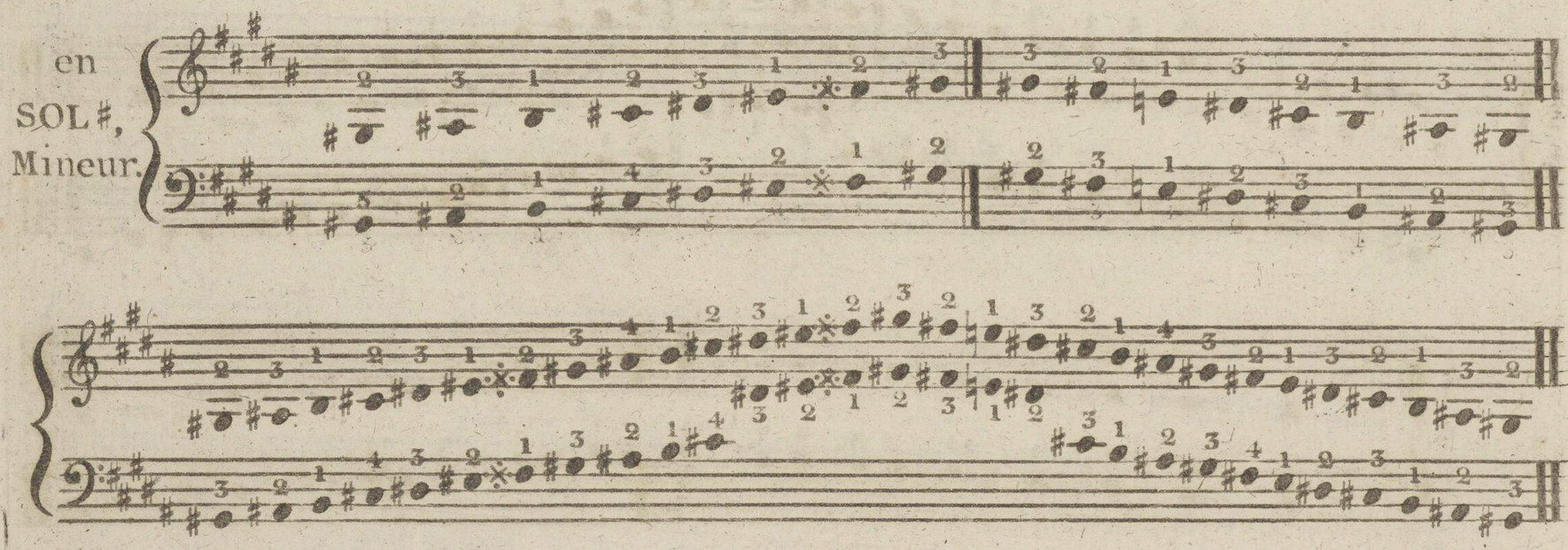
en FA #, Mineur.
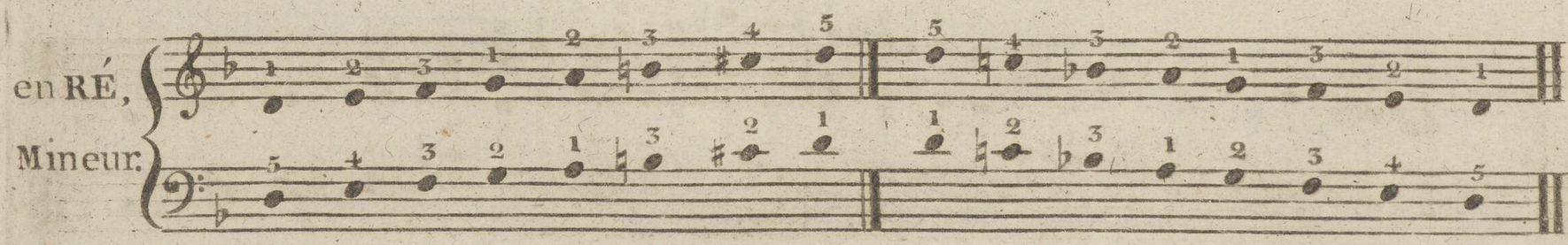


en UT #, Mineur.

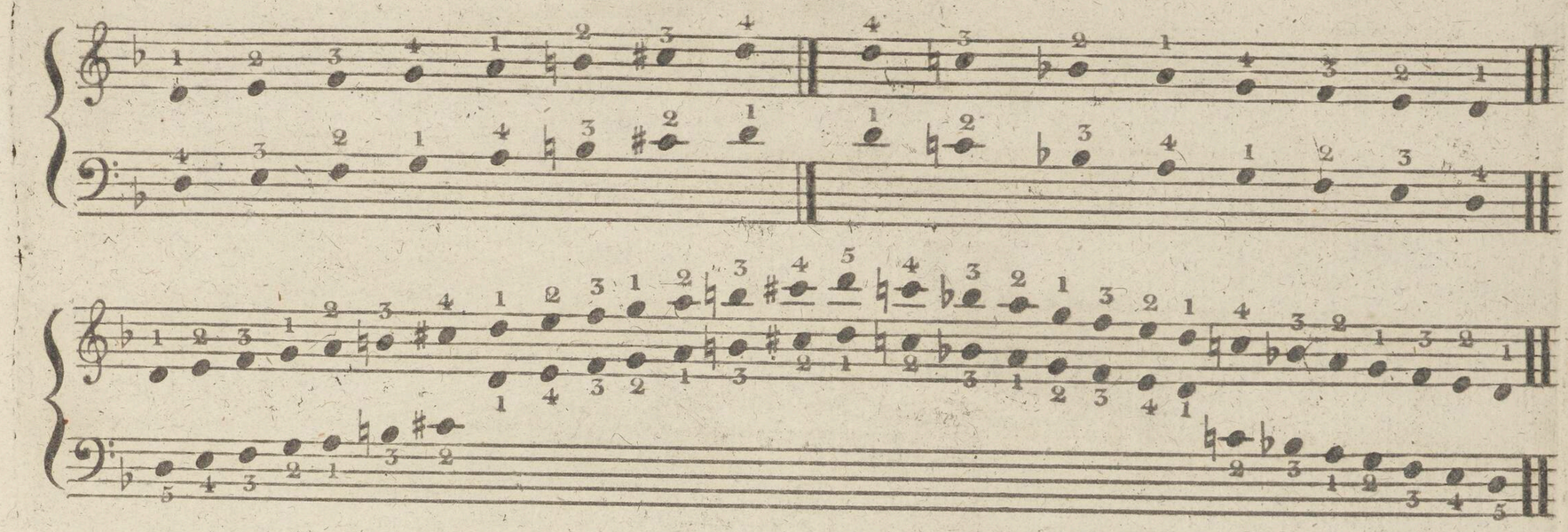


en SOL #, Mineur.

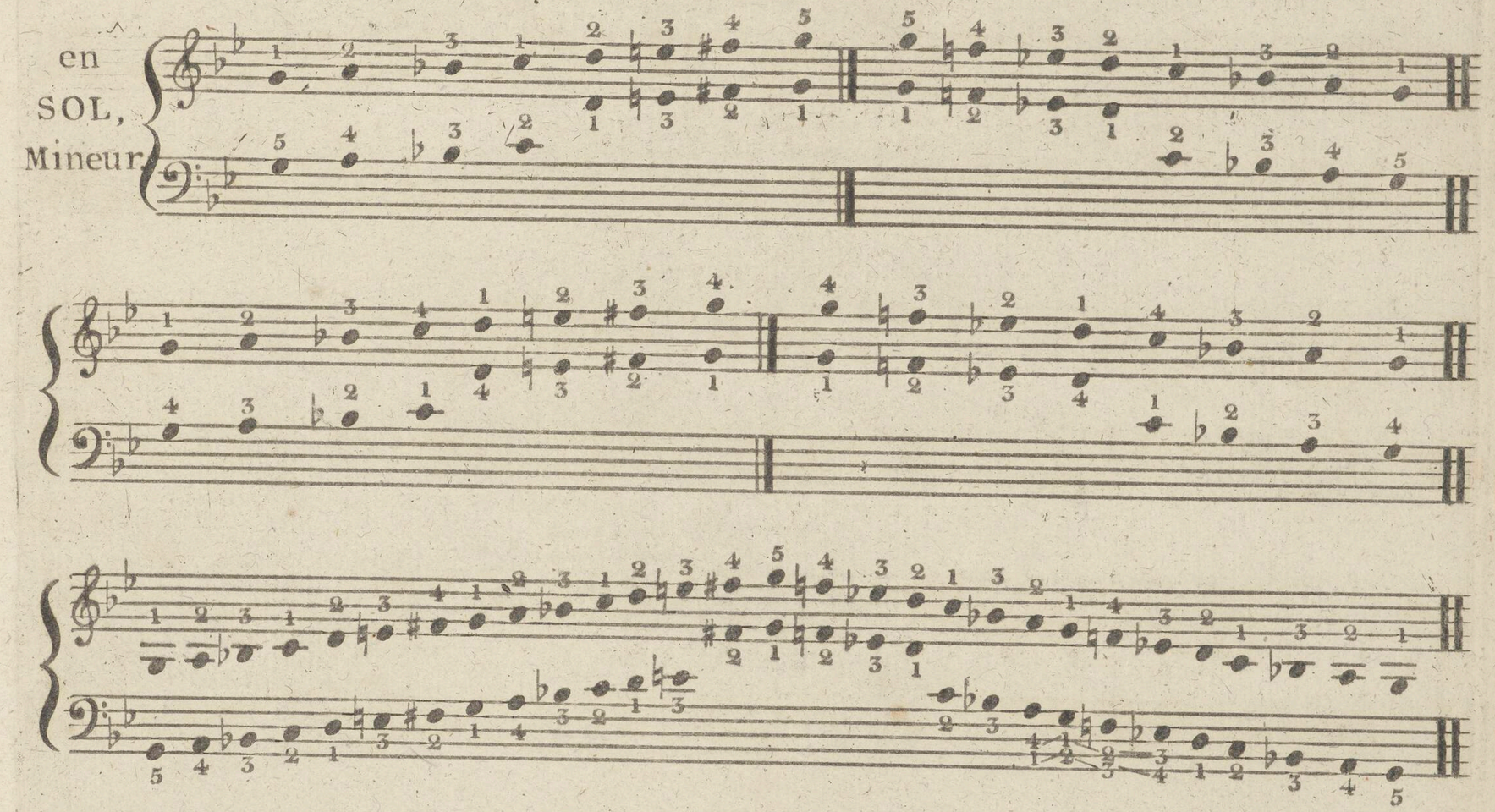


en RÉ, Mineur.

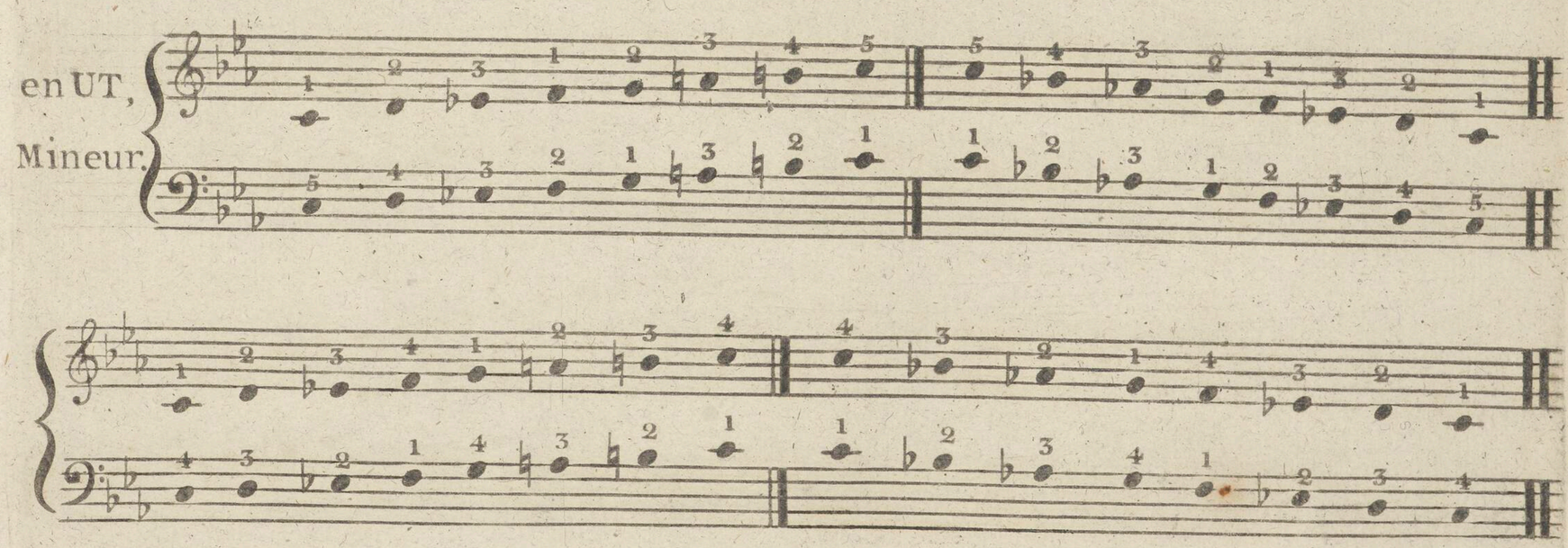




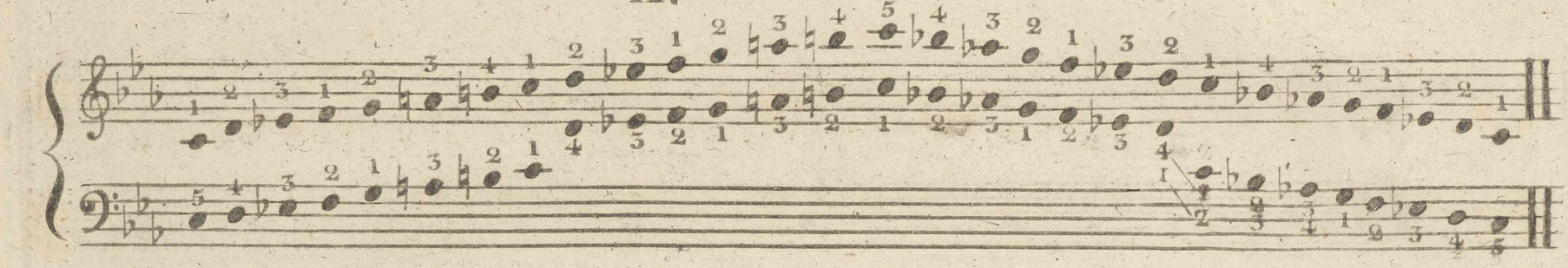
en SOL, Mineur
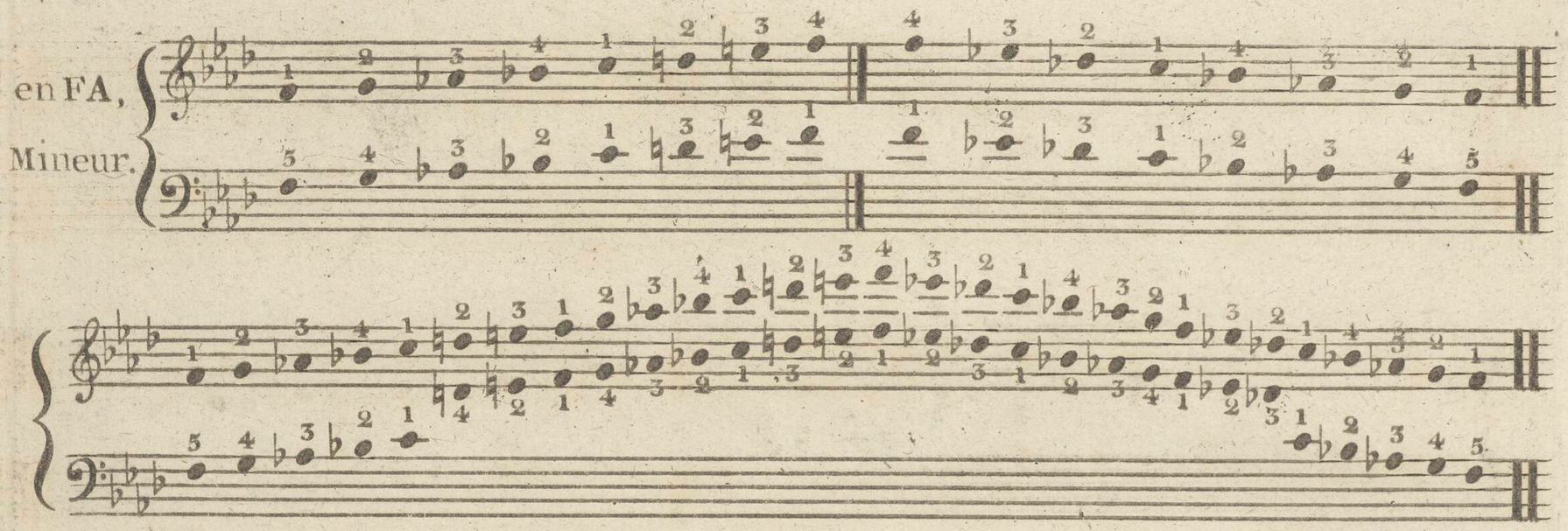


en UT, Mineur.



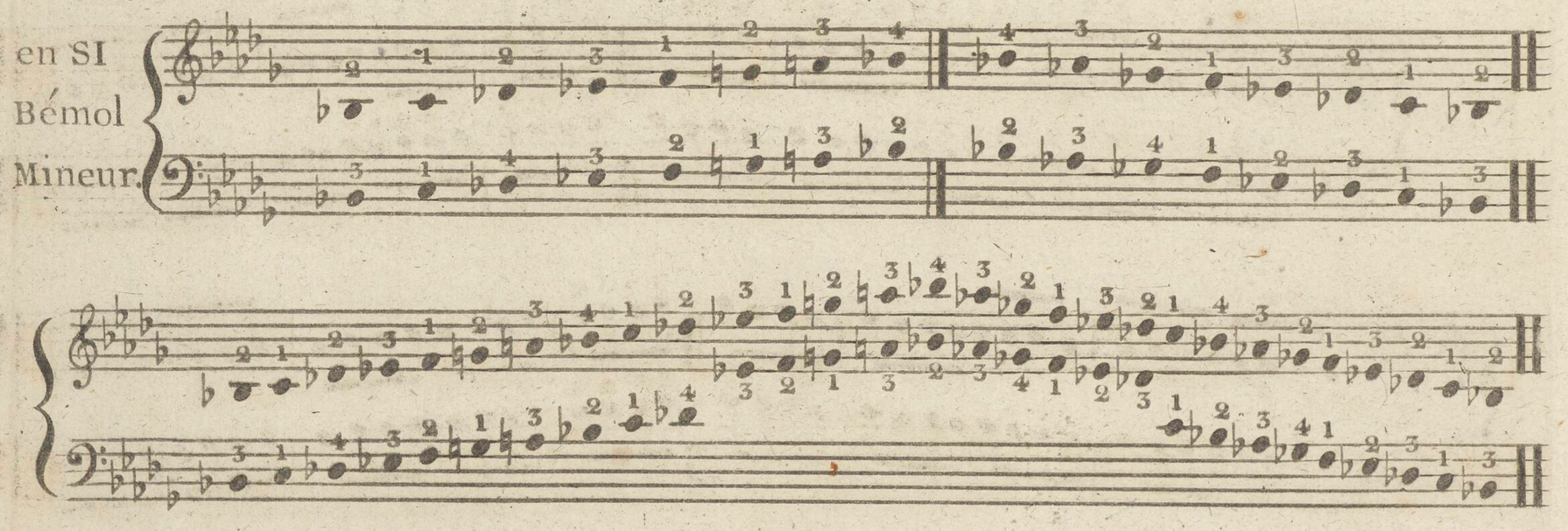
A.



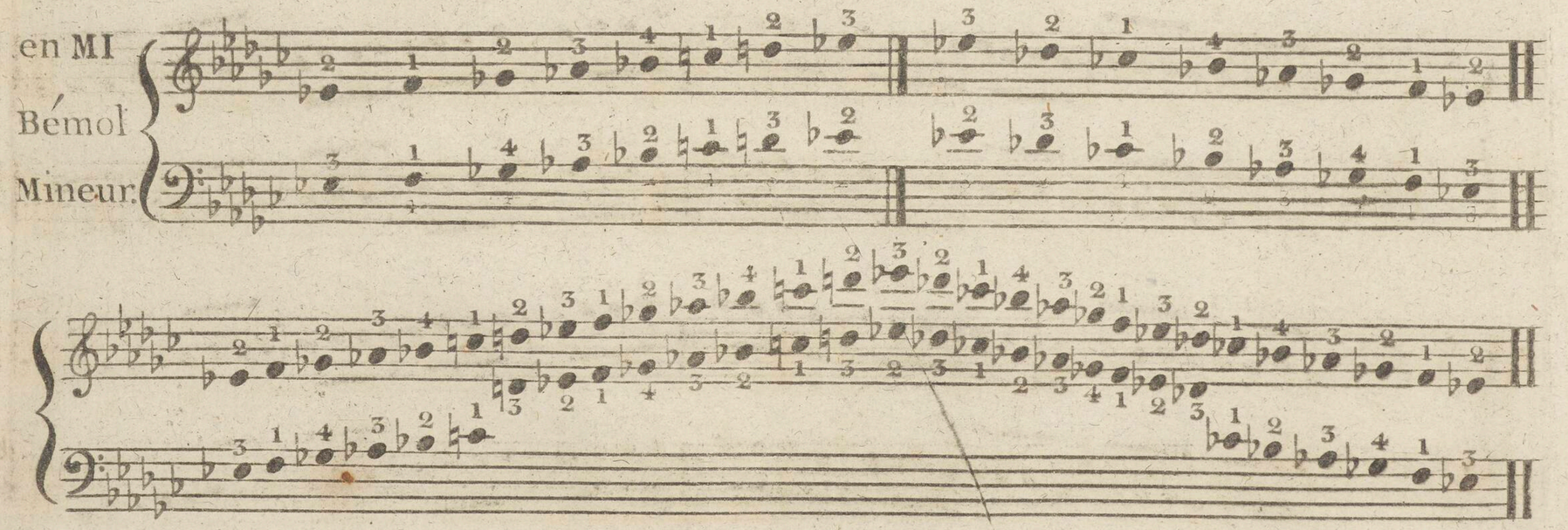
en FA, Mineur.



en SI Bémol Mineur.



en MI Bémol Mineur.



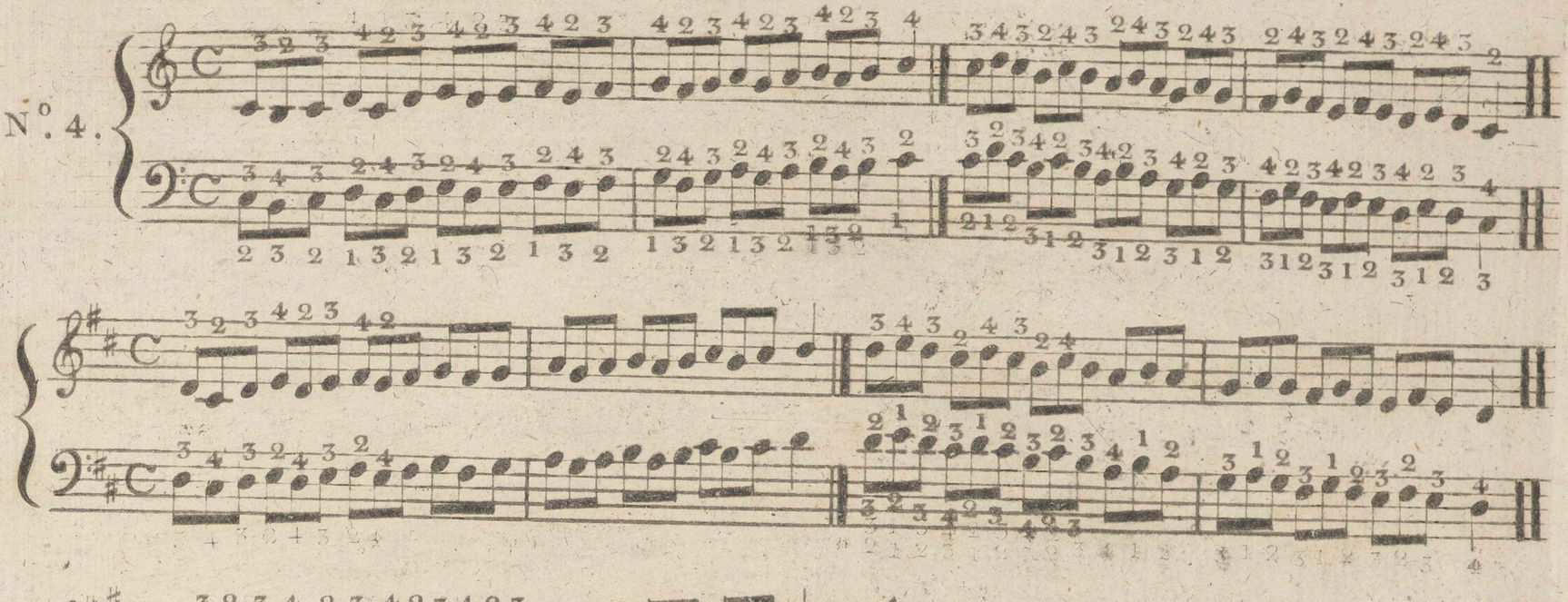
en LA Bémol, Mineur.

N°. 2.

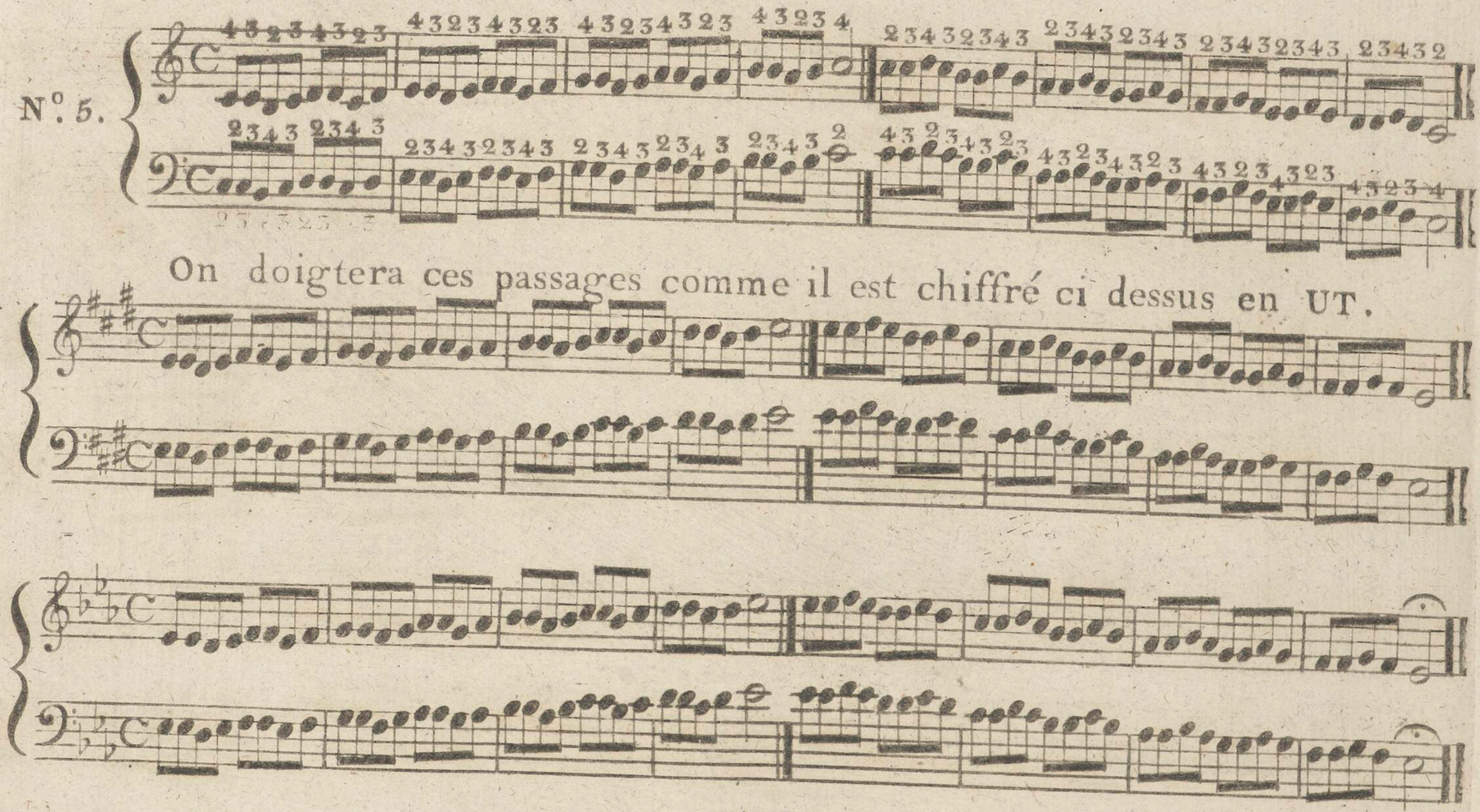
A. Ce trait peut se faire dans tous les tons avec le 4eme et 2e. doigts mais le doigté marqué à plus de grace.

N°. 3.

N°. 4.



N°. 5.



On doigtera ces passages comme il est chiffré ci dessus en UT.

A.
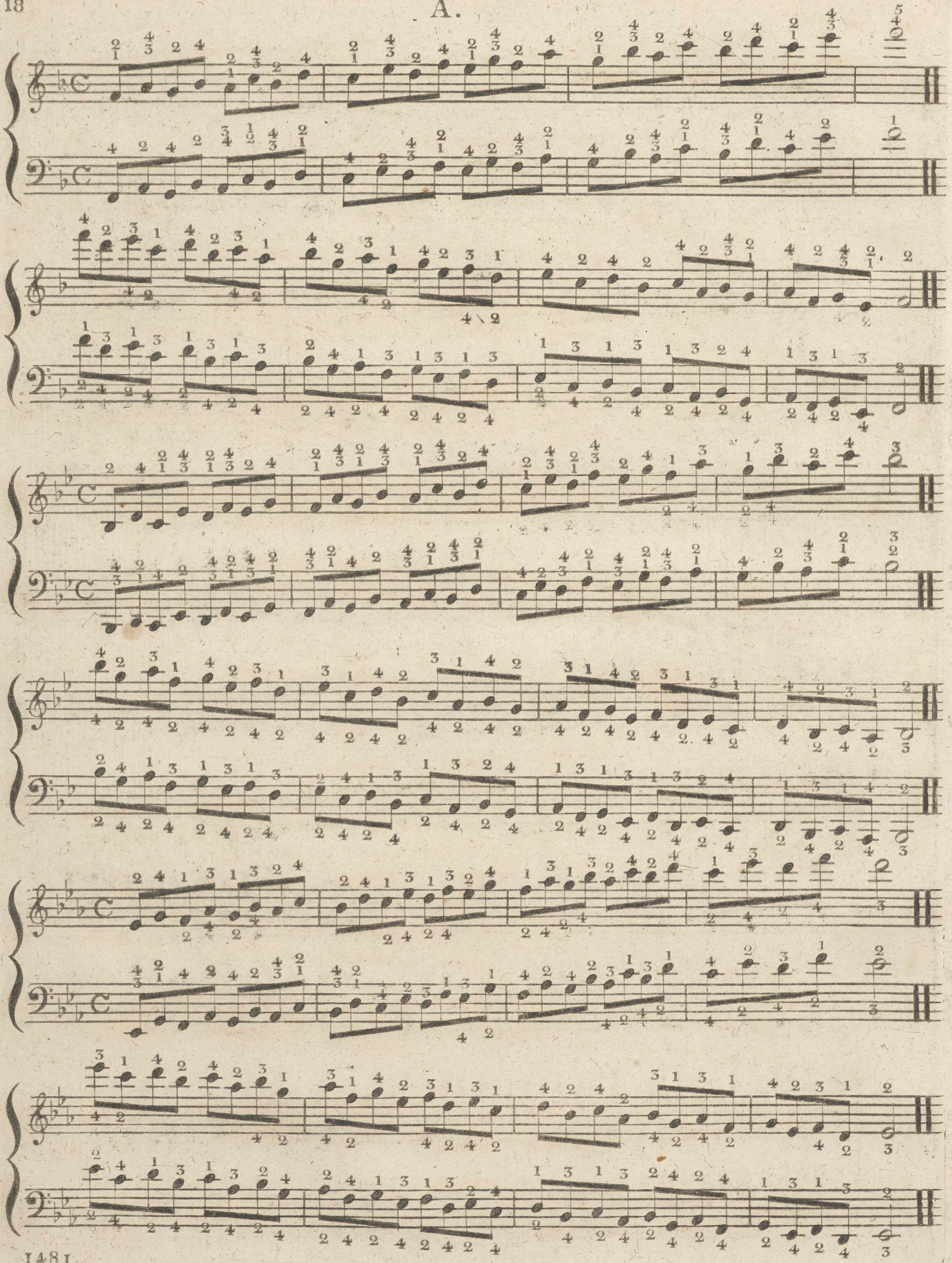
N.° 6.
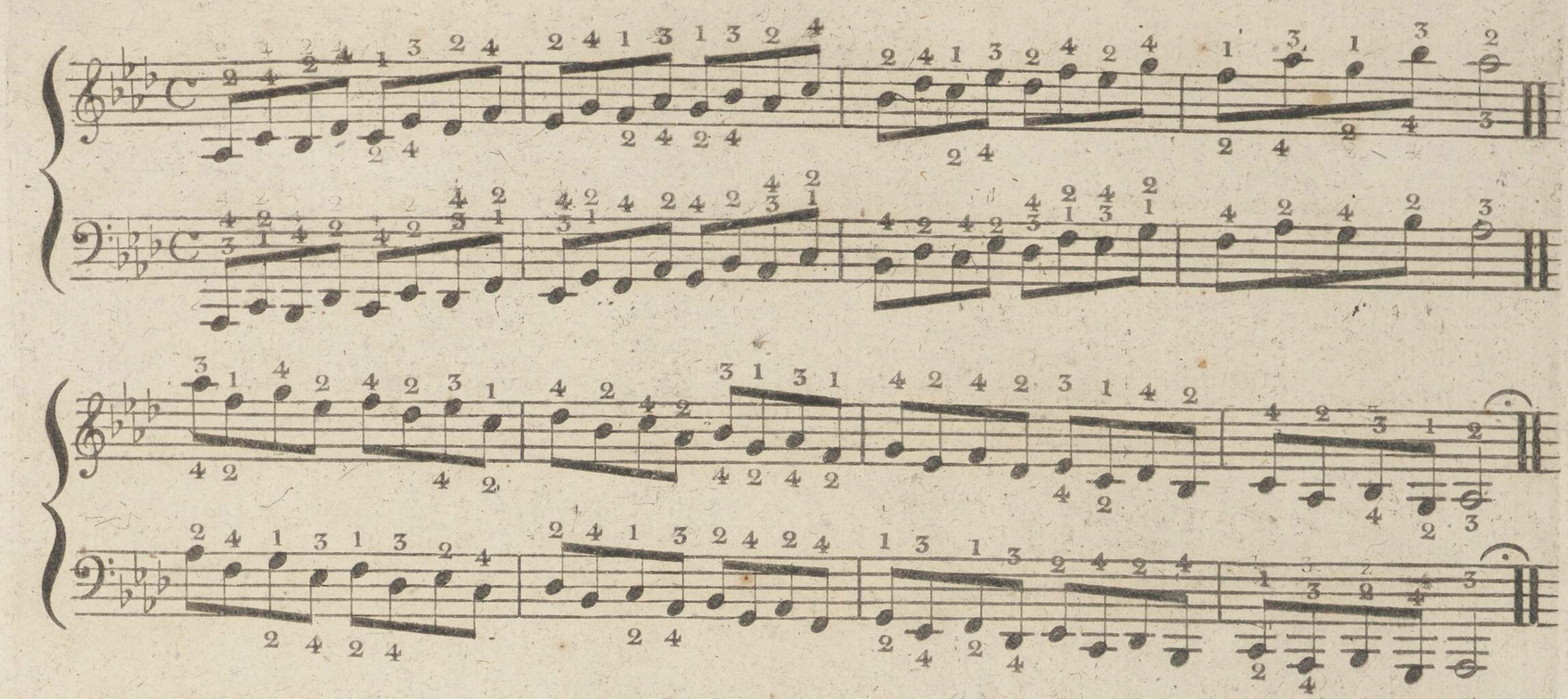
Presto

Ce doigté ne doit se faire que dans la grande vitesse, et il peut se transposer dans tous les tons.

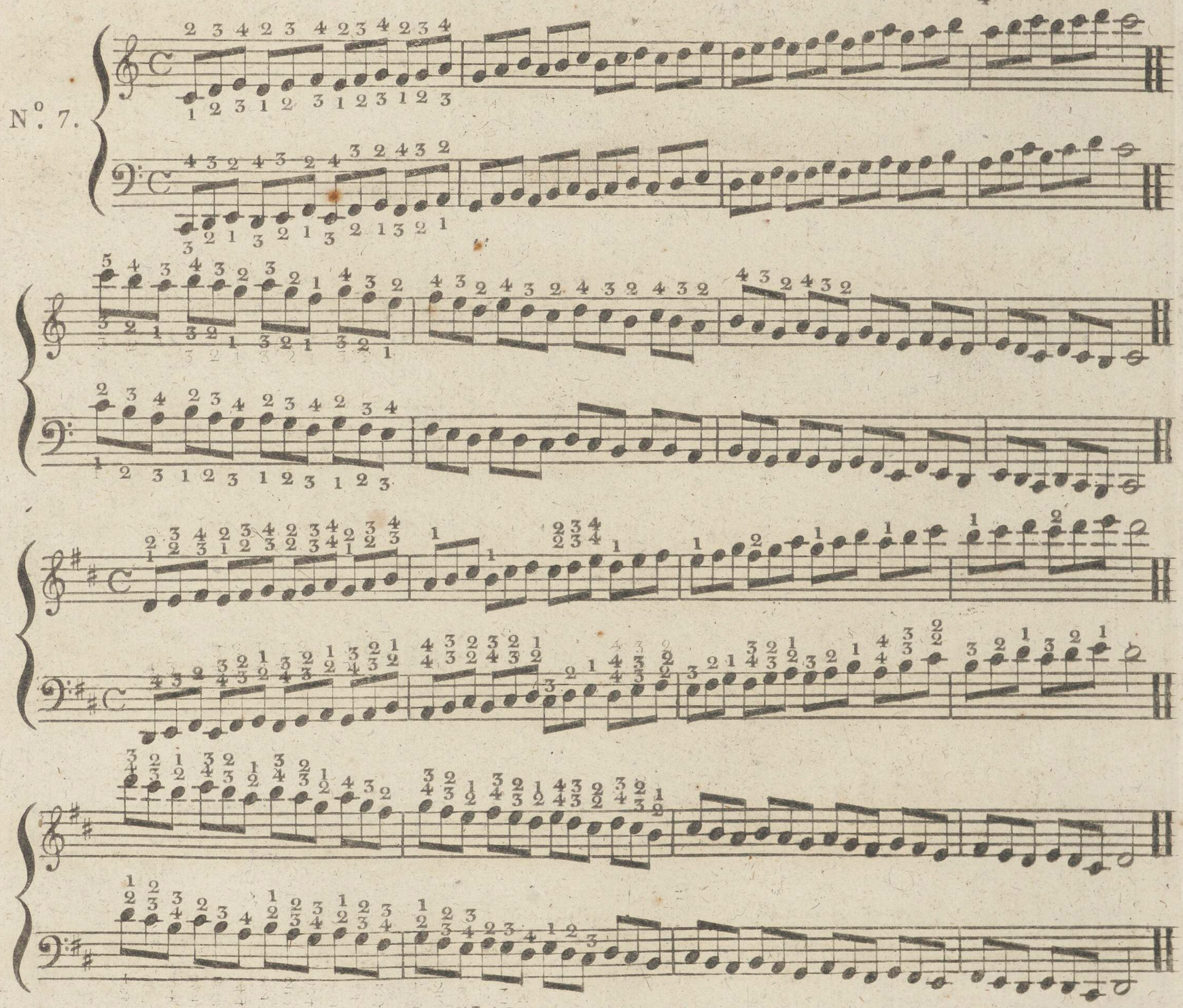
A.

A.





N°. 7.

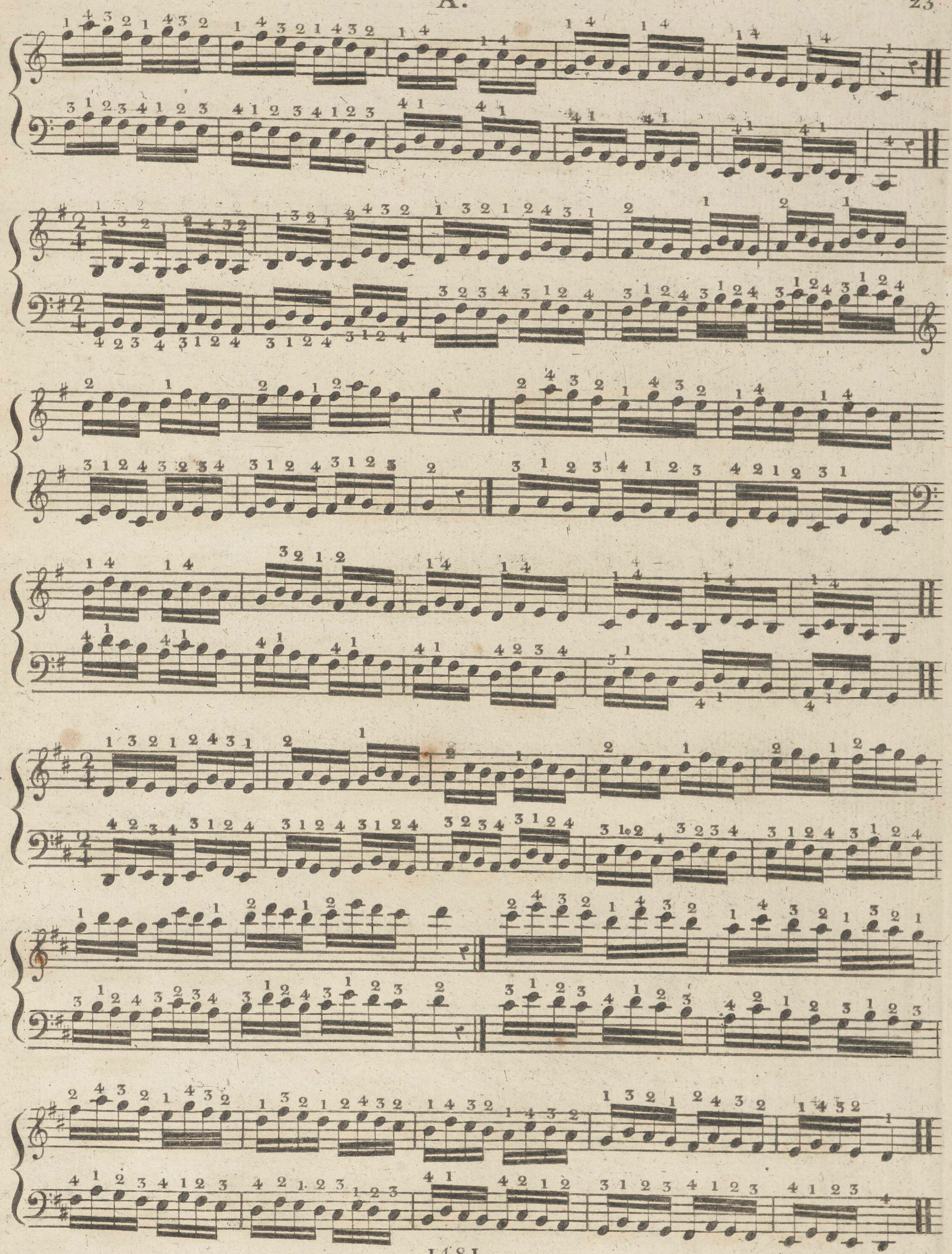


A.

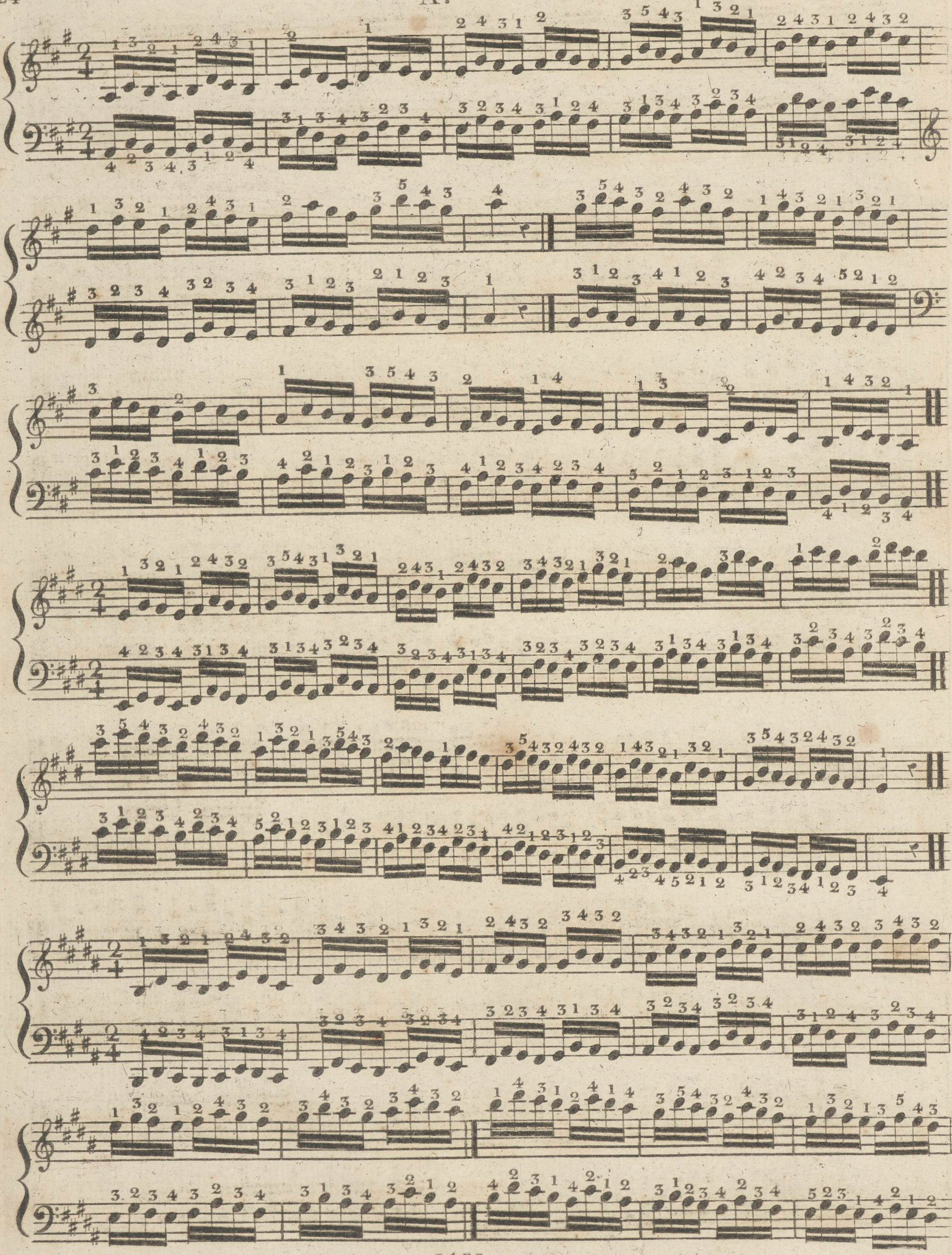
N.° 8.

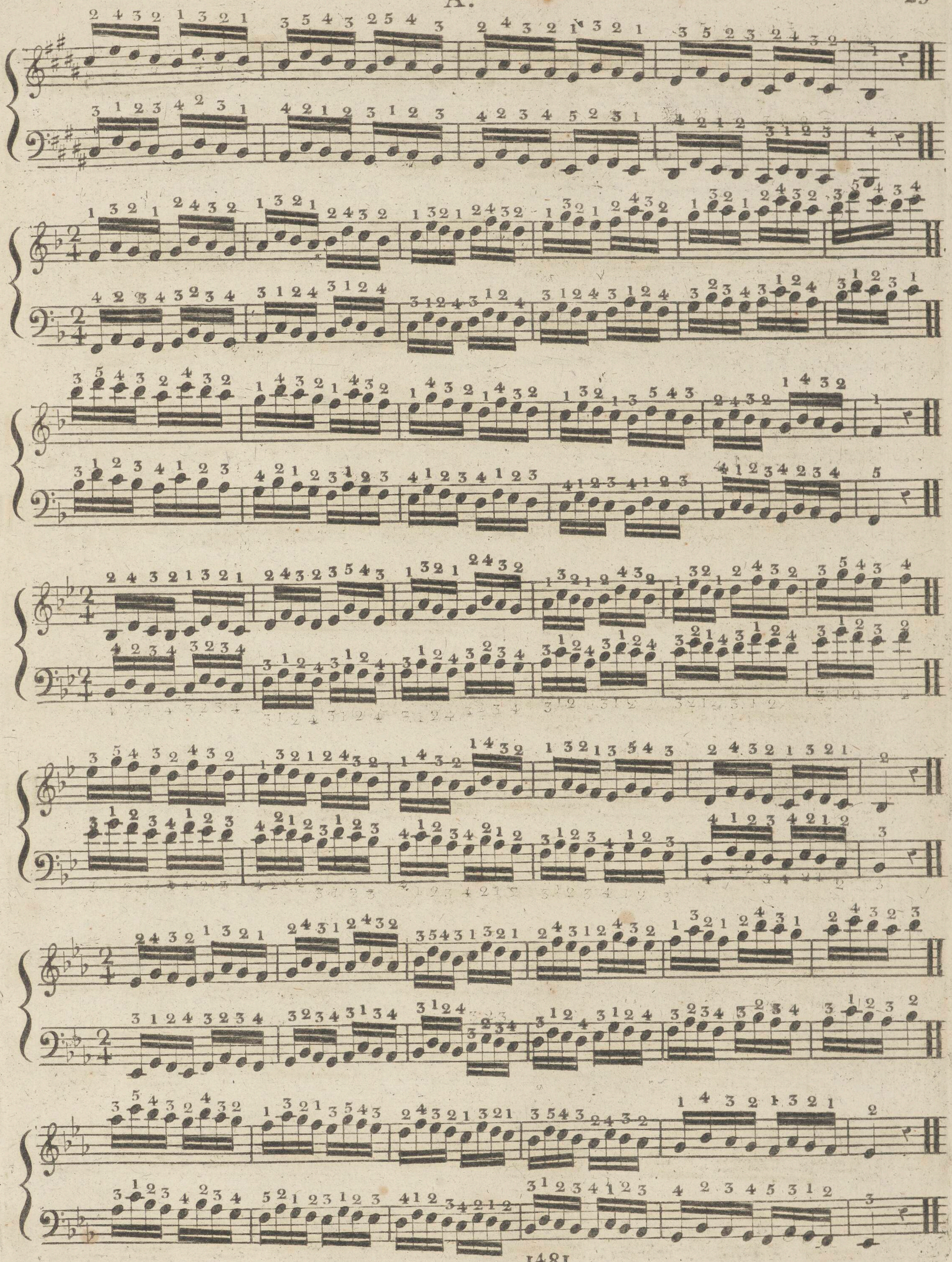
A.

N°. 9.



A.





A.

N.° 10.

A.

N°. II.

A.

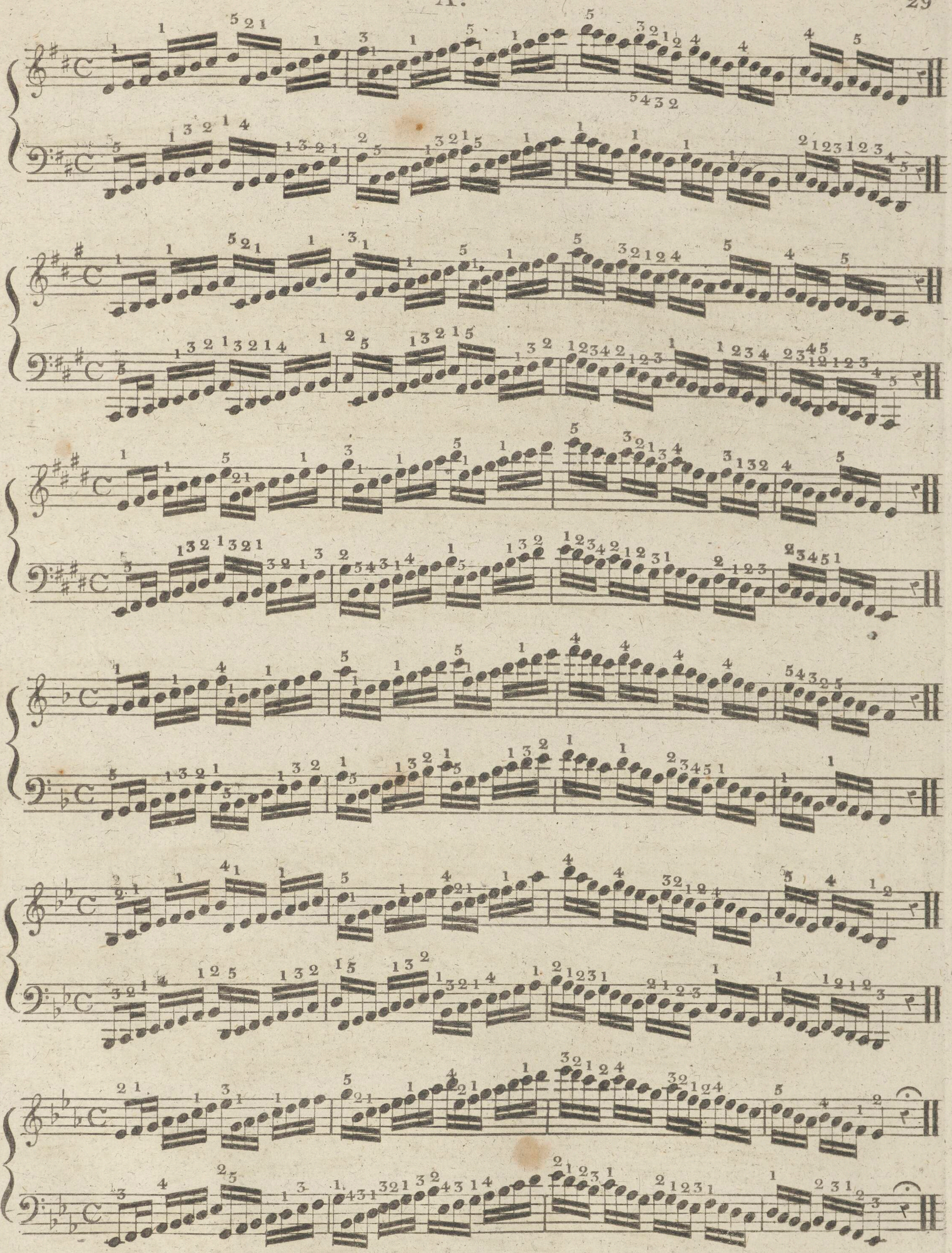
N°. 12.

même doigté qu'en UT.

N°. 13.

même doigté dans tous les tons.
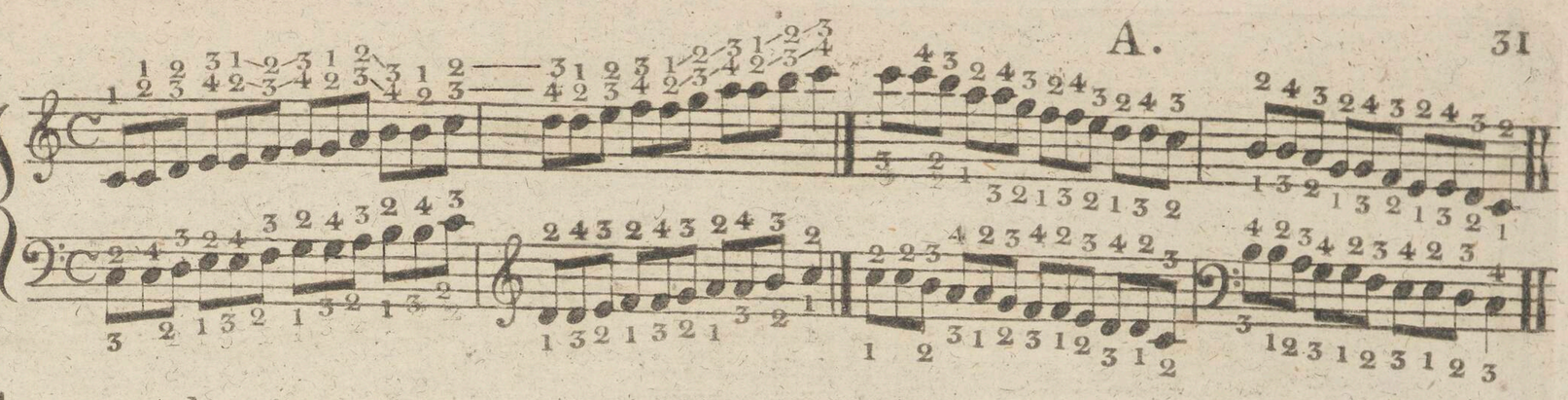
N°. 14.



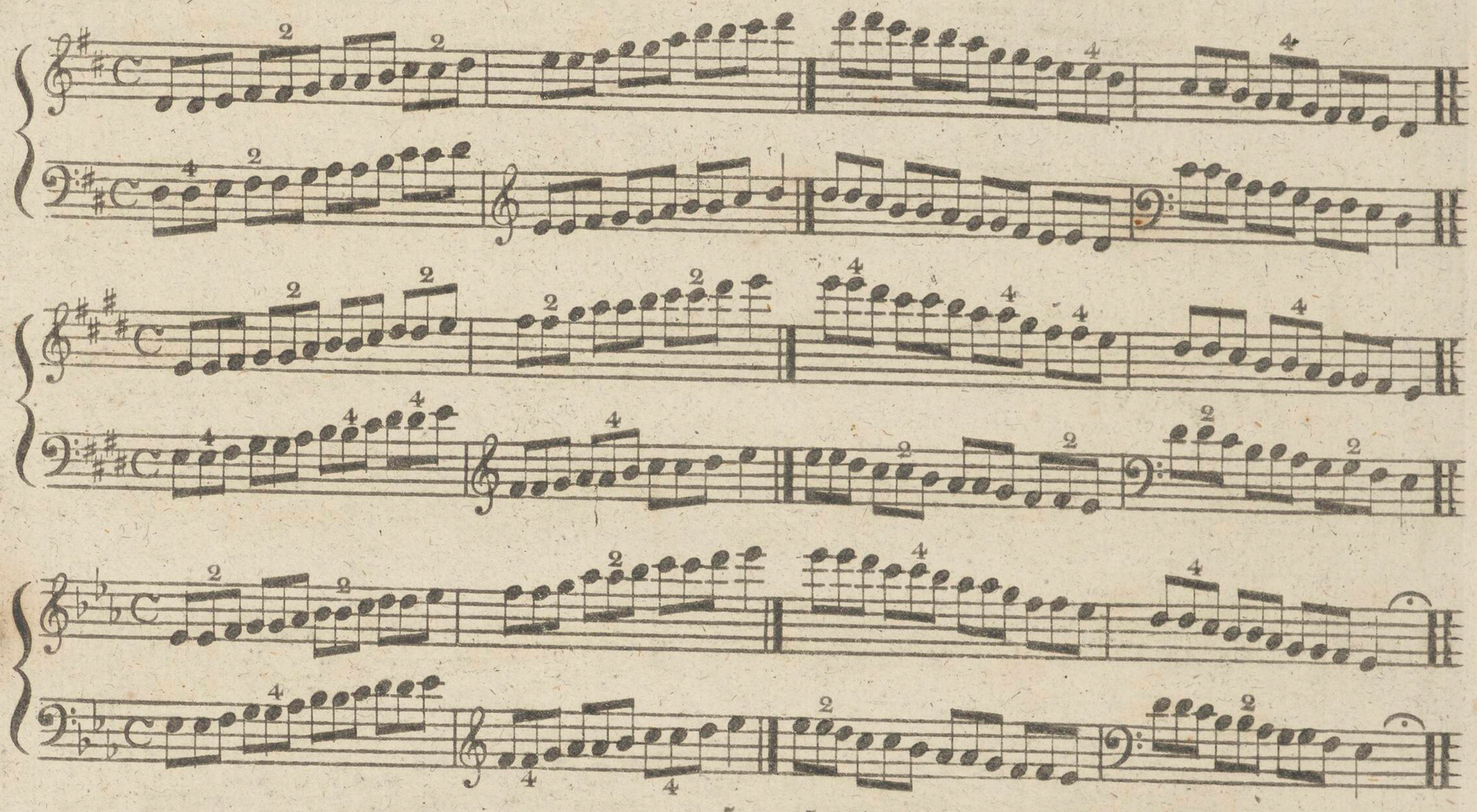
A.

N°. 15.

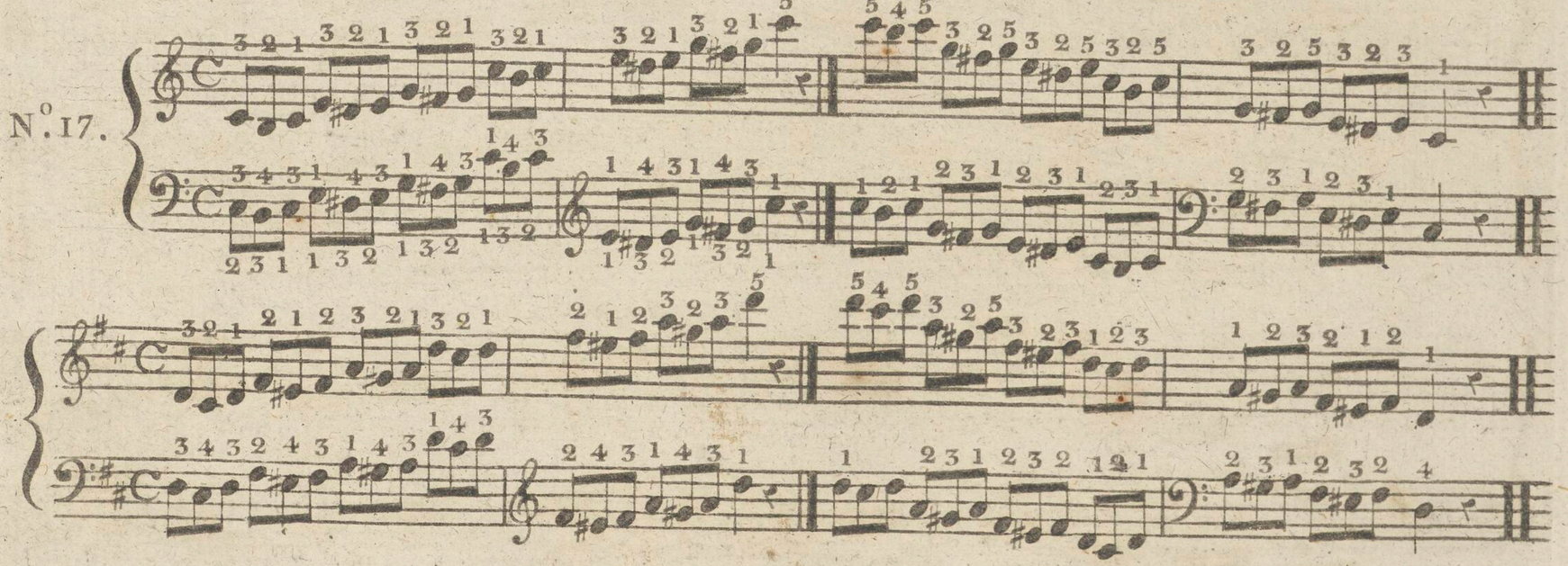
N°. 16.



IL faudra prendre le même doigté dans tous les tons comme il est marqué en UT excepté qu'on ne prendra pas celui qui est marqué avec le pouce parcequ'il ne faut pas que le pouce se trouve sur un bémol ou sur un diéze.



N°. 17.



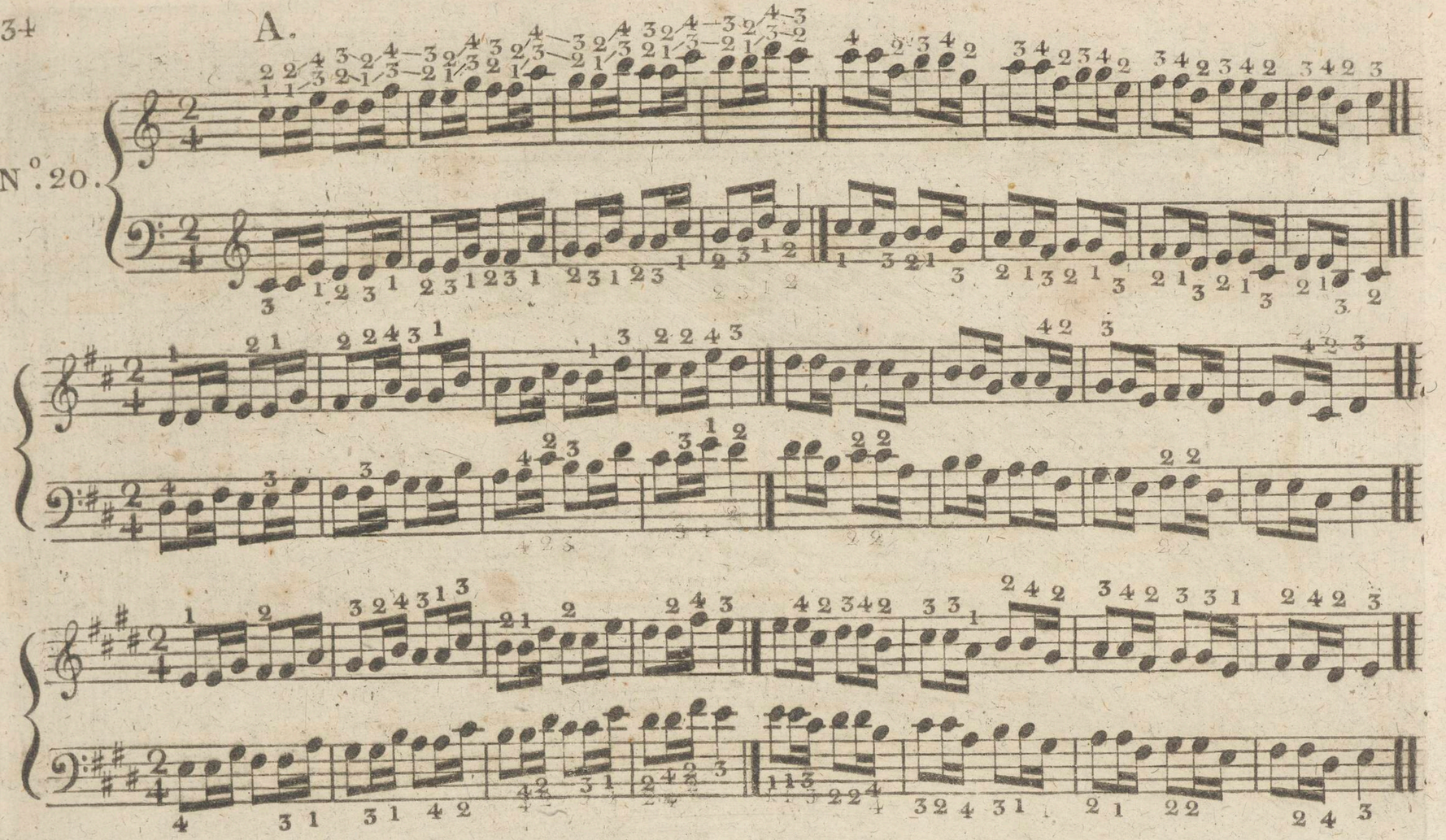
A.

N°. 18.

N.° 19.

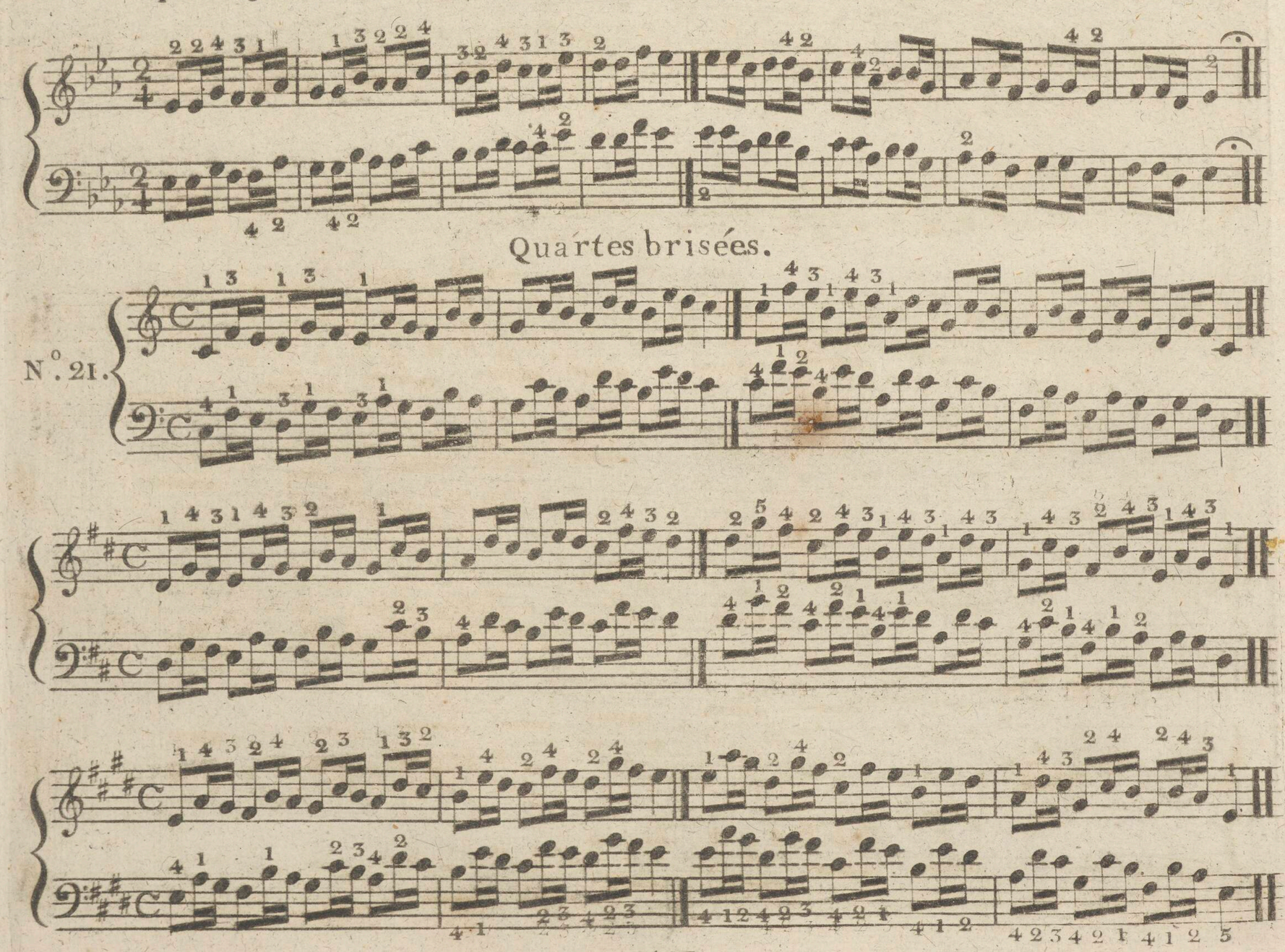
A.

N°. 20.



Quartes brisées.

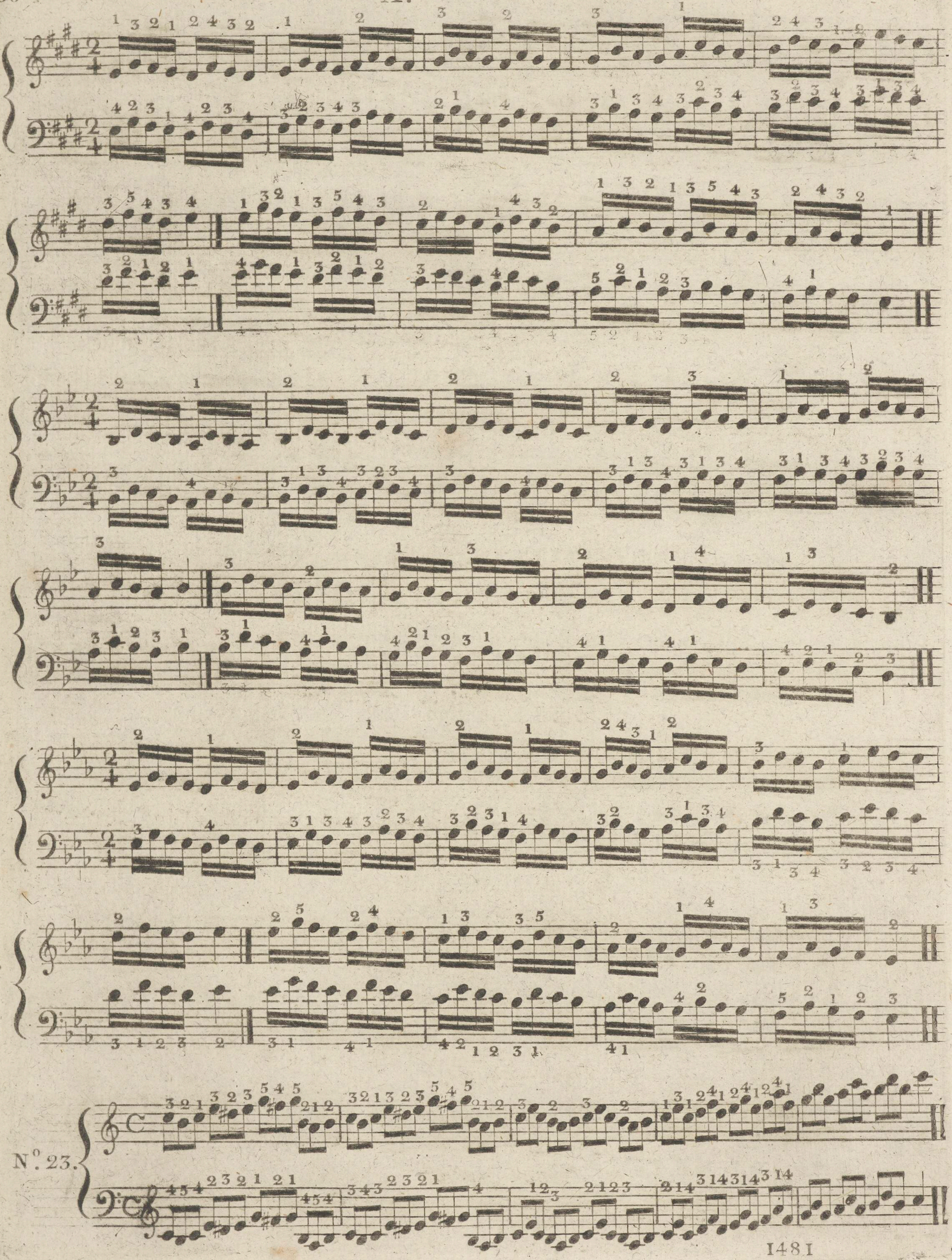
N°. 21.



A.

N°. 22.

A.

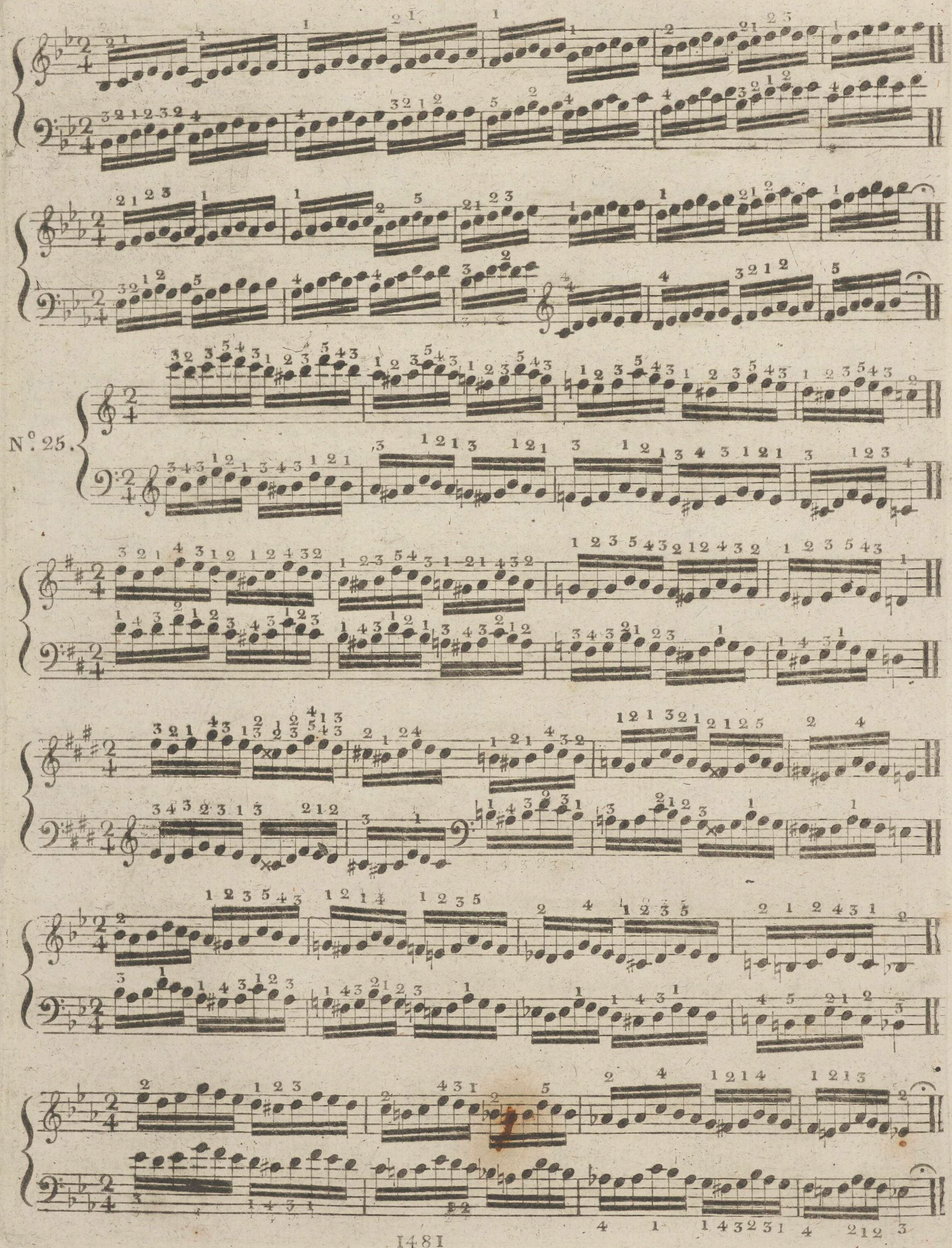


N°. 23.

même doigté que le précédent. A.

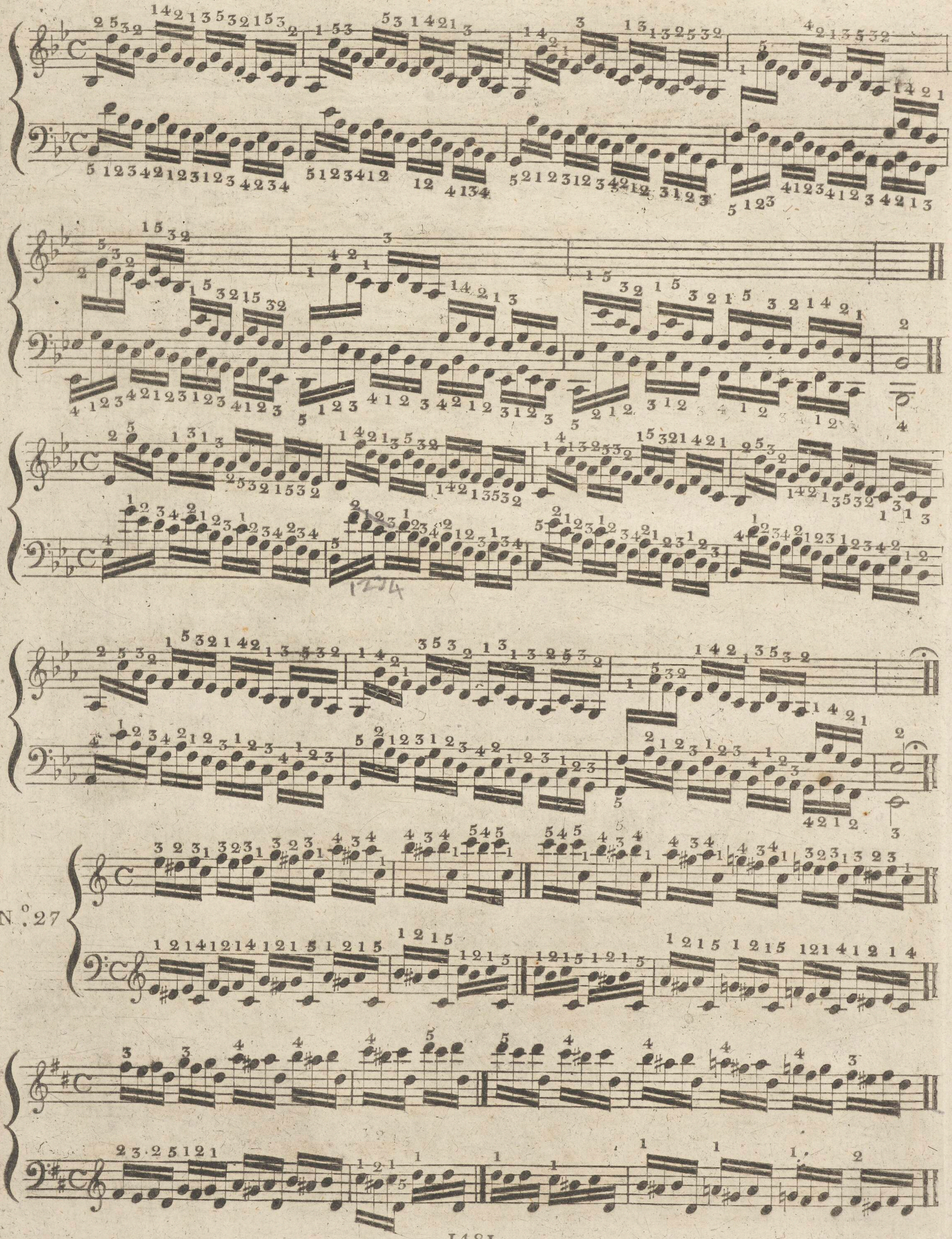
N°.24.

A.
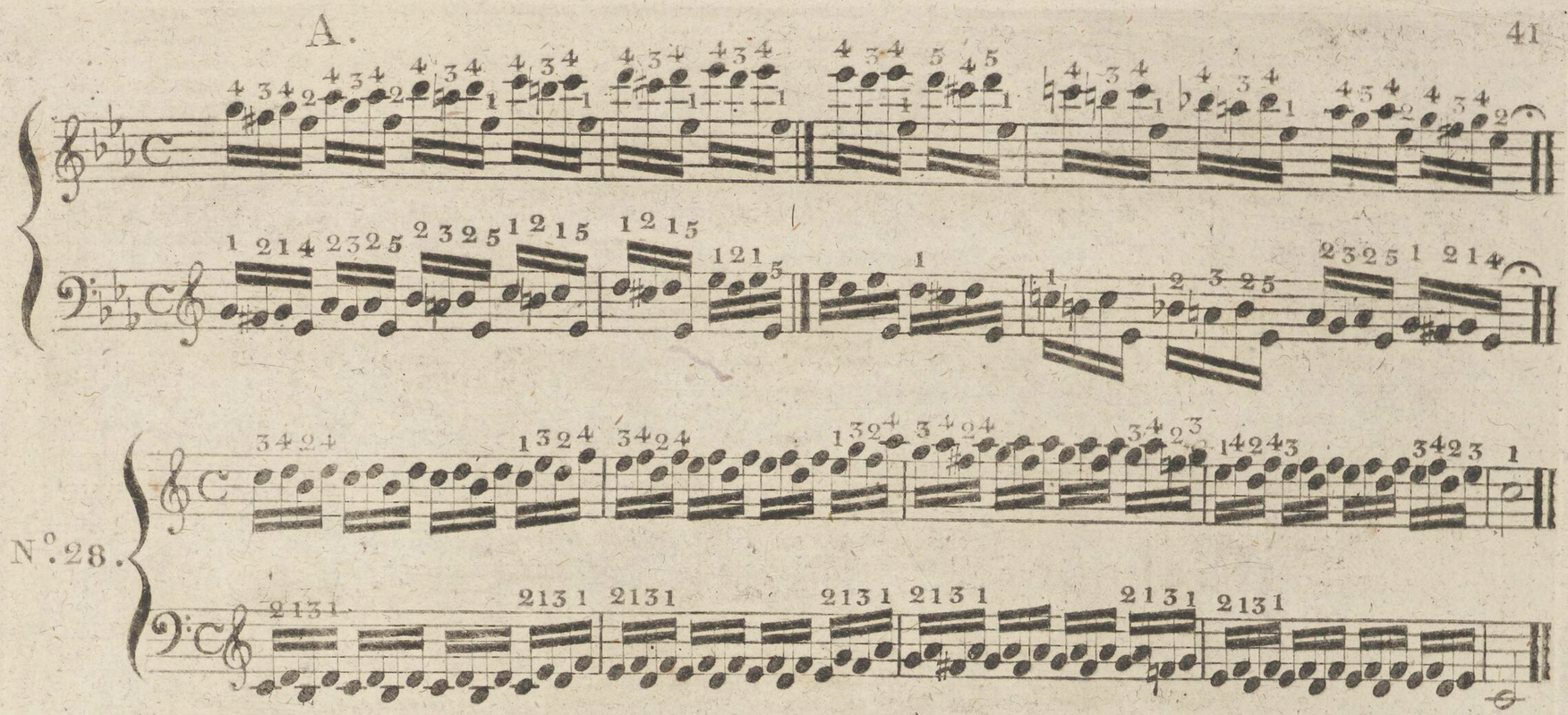


N°. 26.

A.

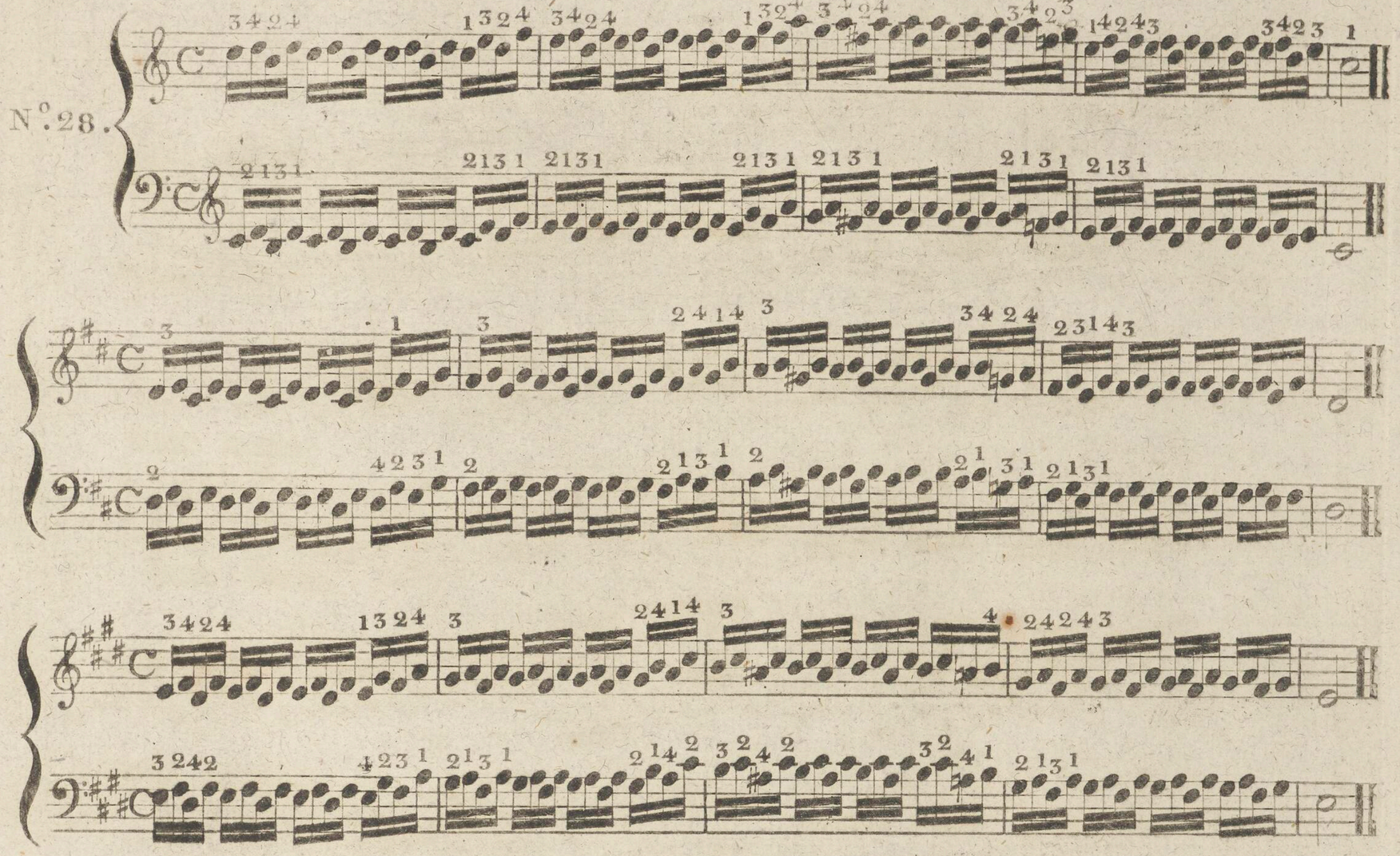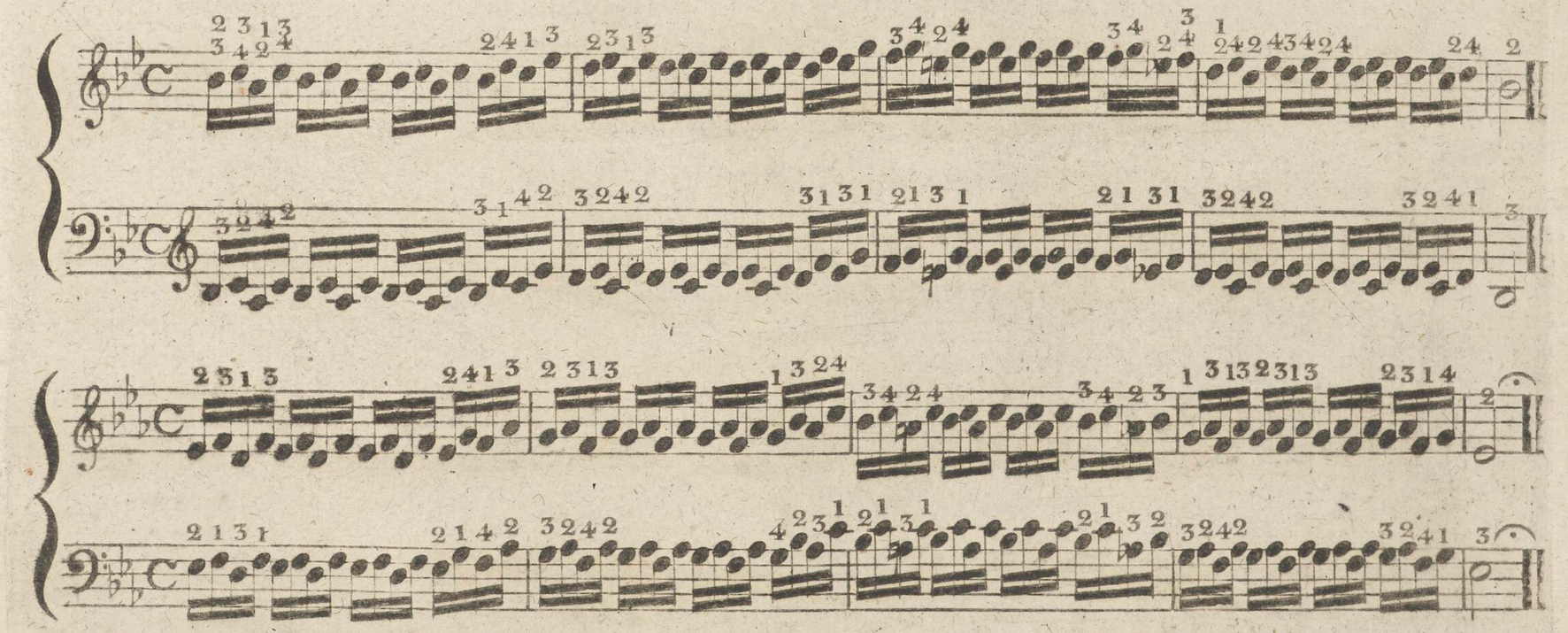


N.° 27

A.



N°. 28.
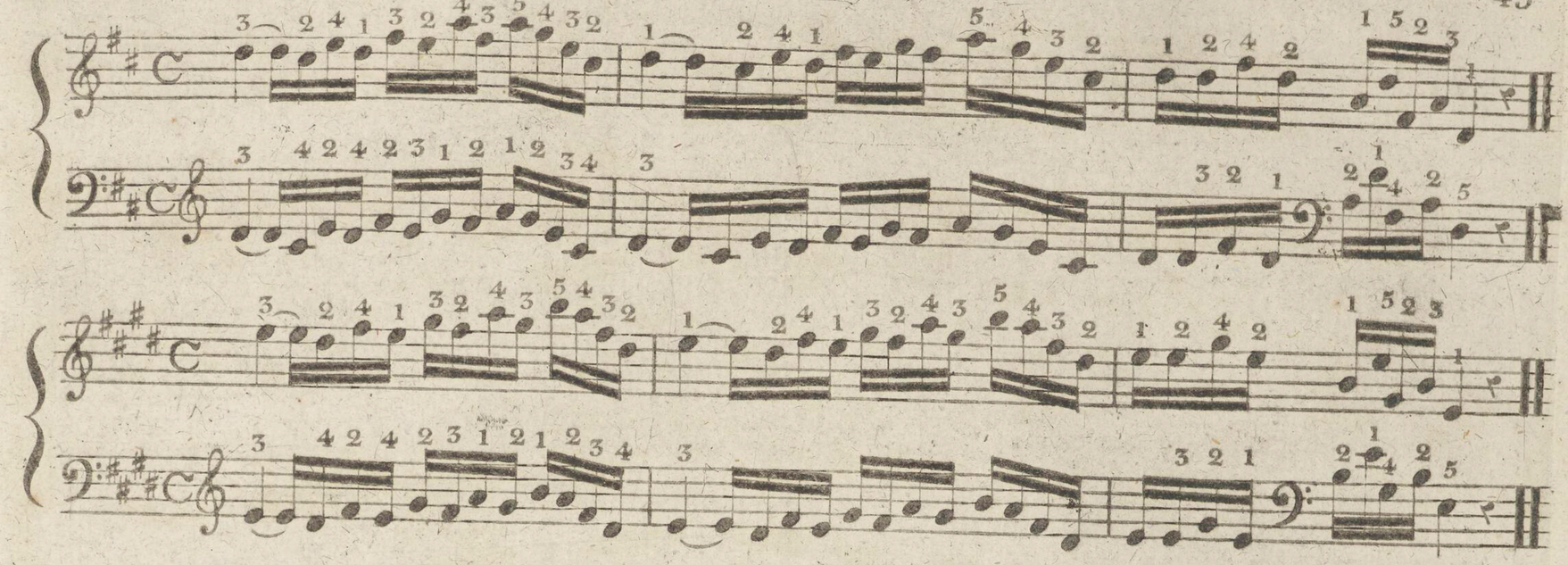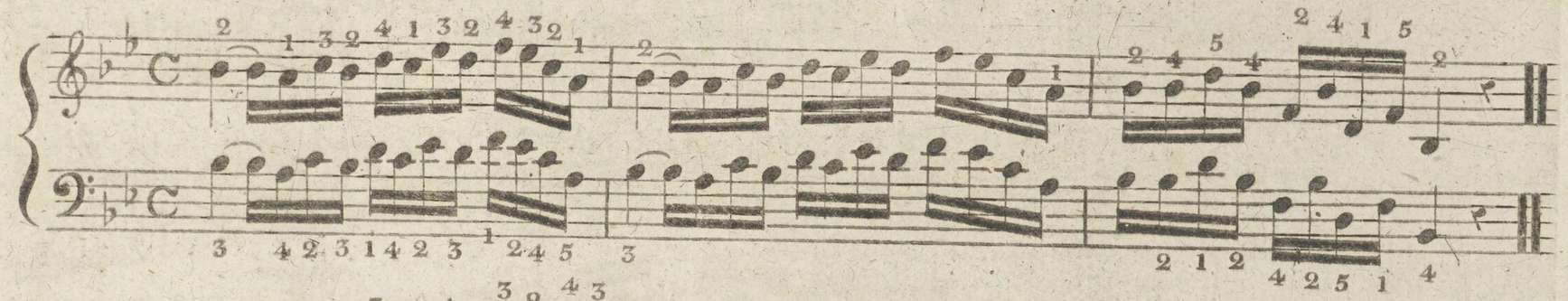




A.
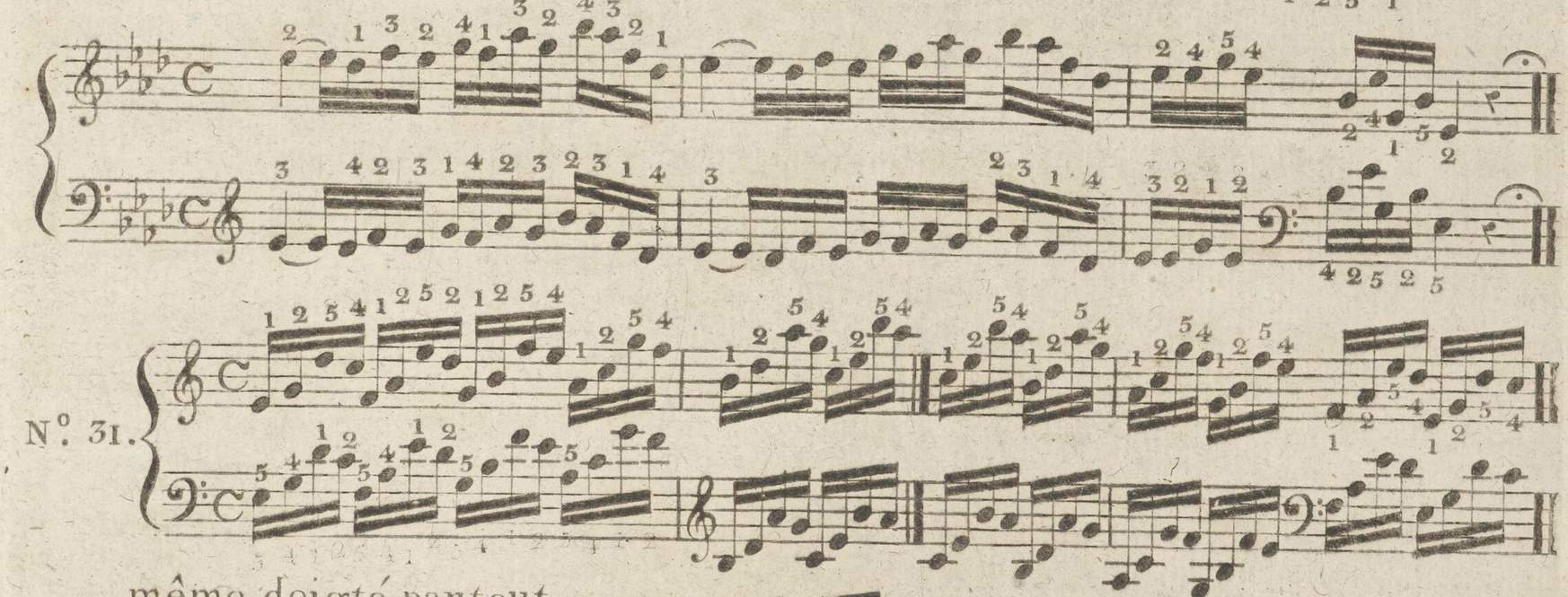
N°. 29.

N°. 30.

A.
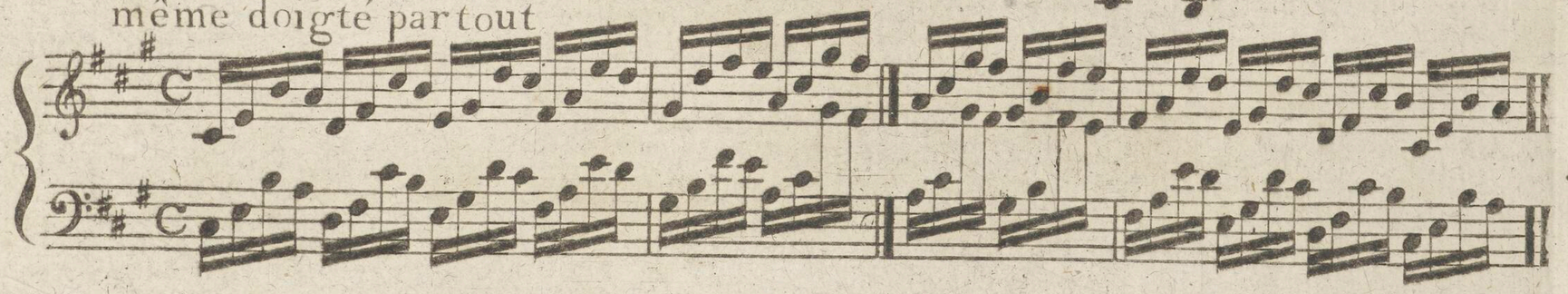


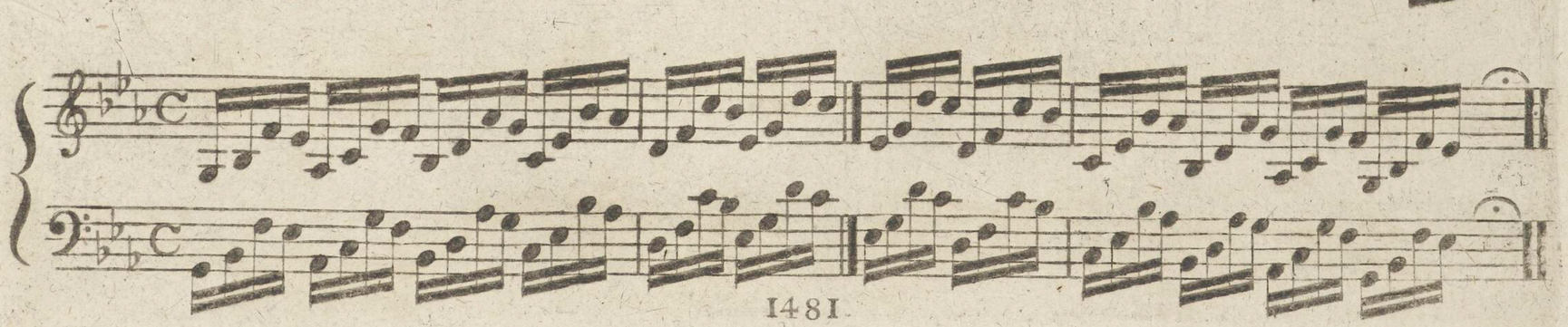




N°. 31.

même doigté partout





A.

N°.32.

N°.33.

A.

N.°34.

A.

N°.35.

N°.36.

N.°37.

A.

N°.38.

N°.39.

N°.40.

A.

N°. 41.

N°. 42.

N°. 43.

A.

N°.44.

N°.45.

N°. 46.

A.

N°. 47.

N°. 48.

N°. 49.

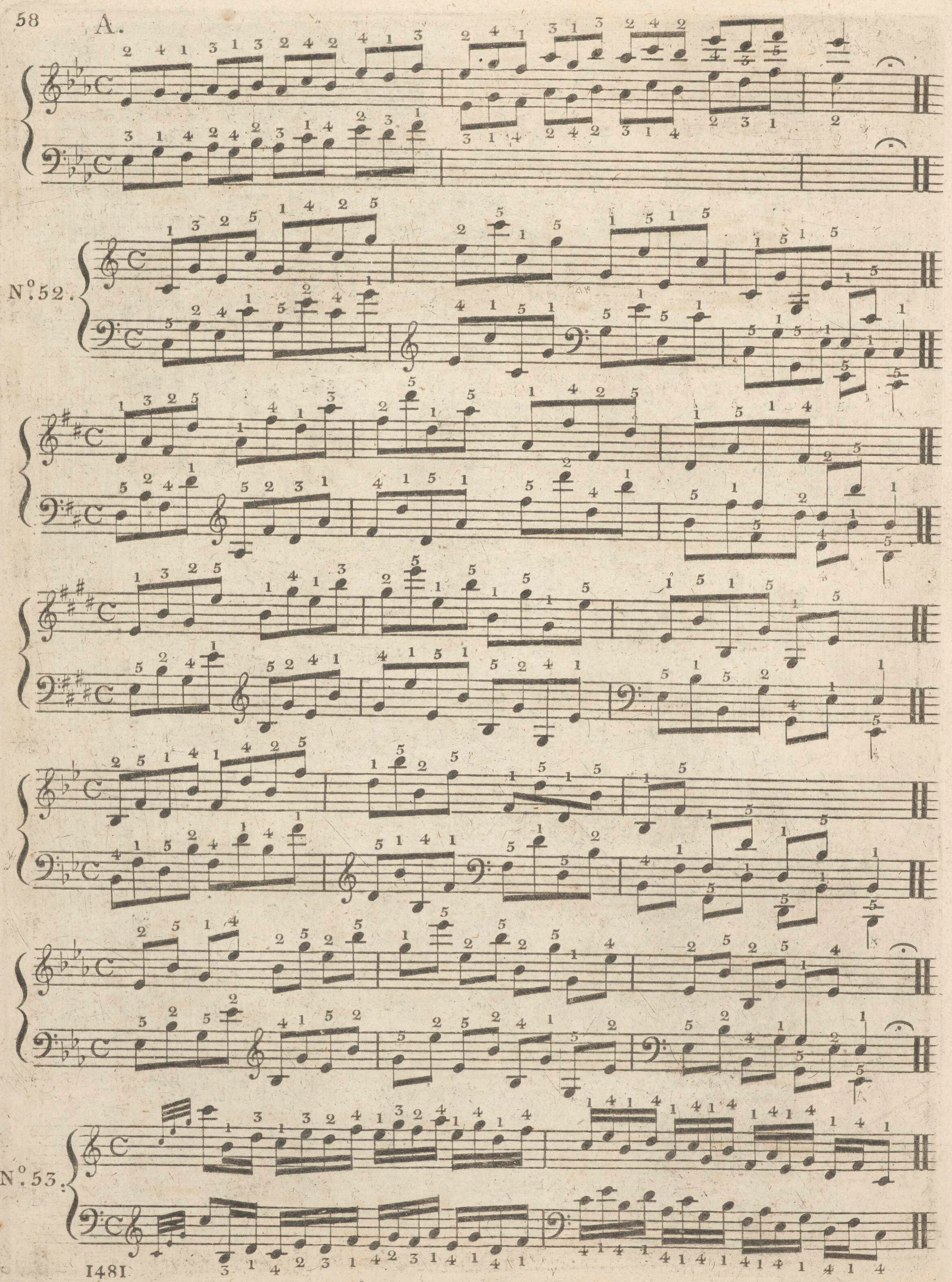
A.

N°. 50.

A.

N.° 51.

A.



N°. 52.

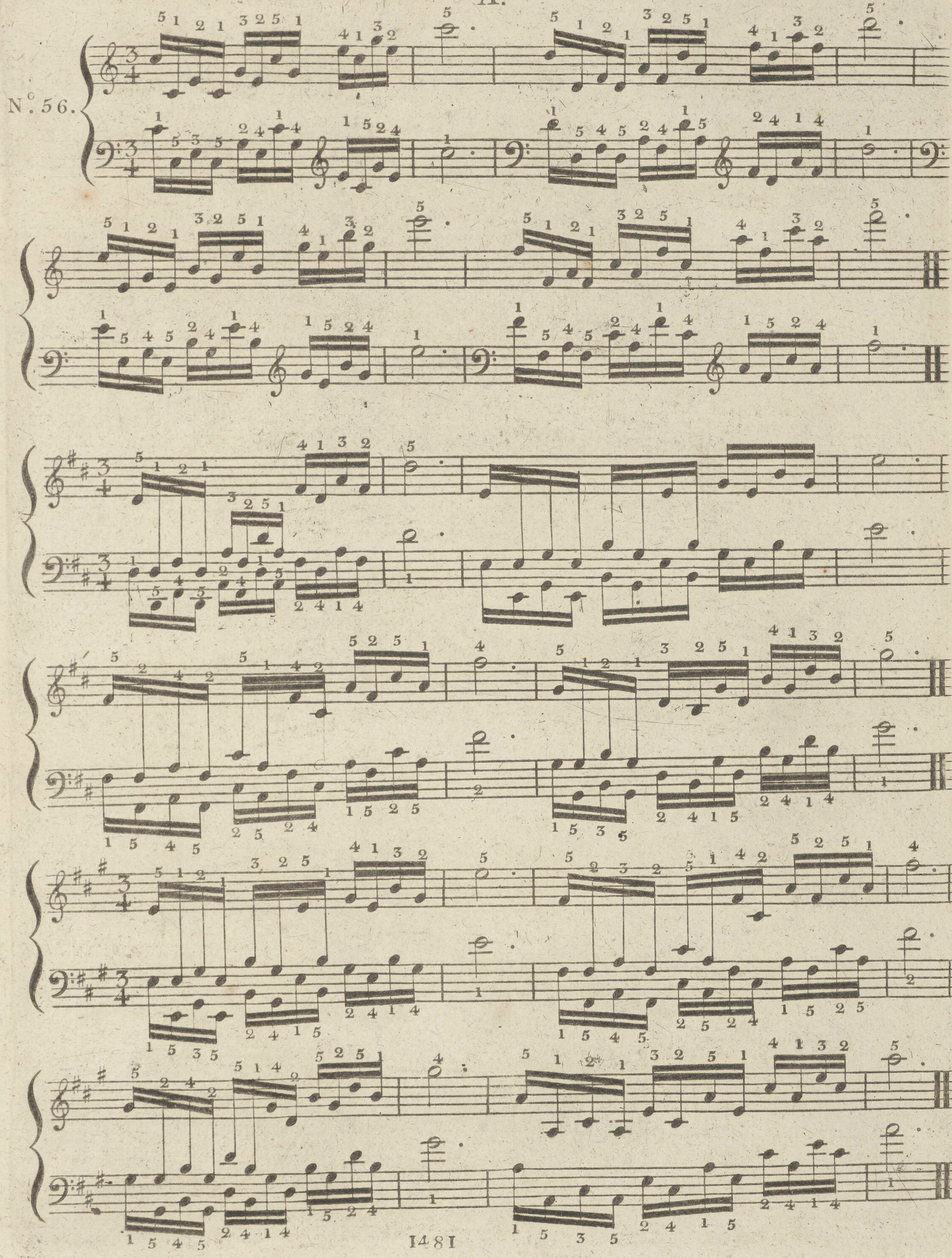
N°. 53.

N°. 54.

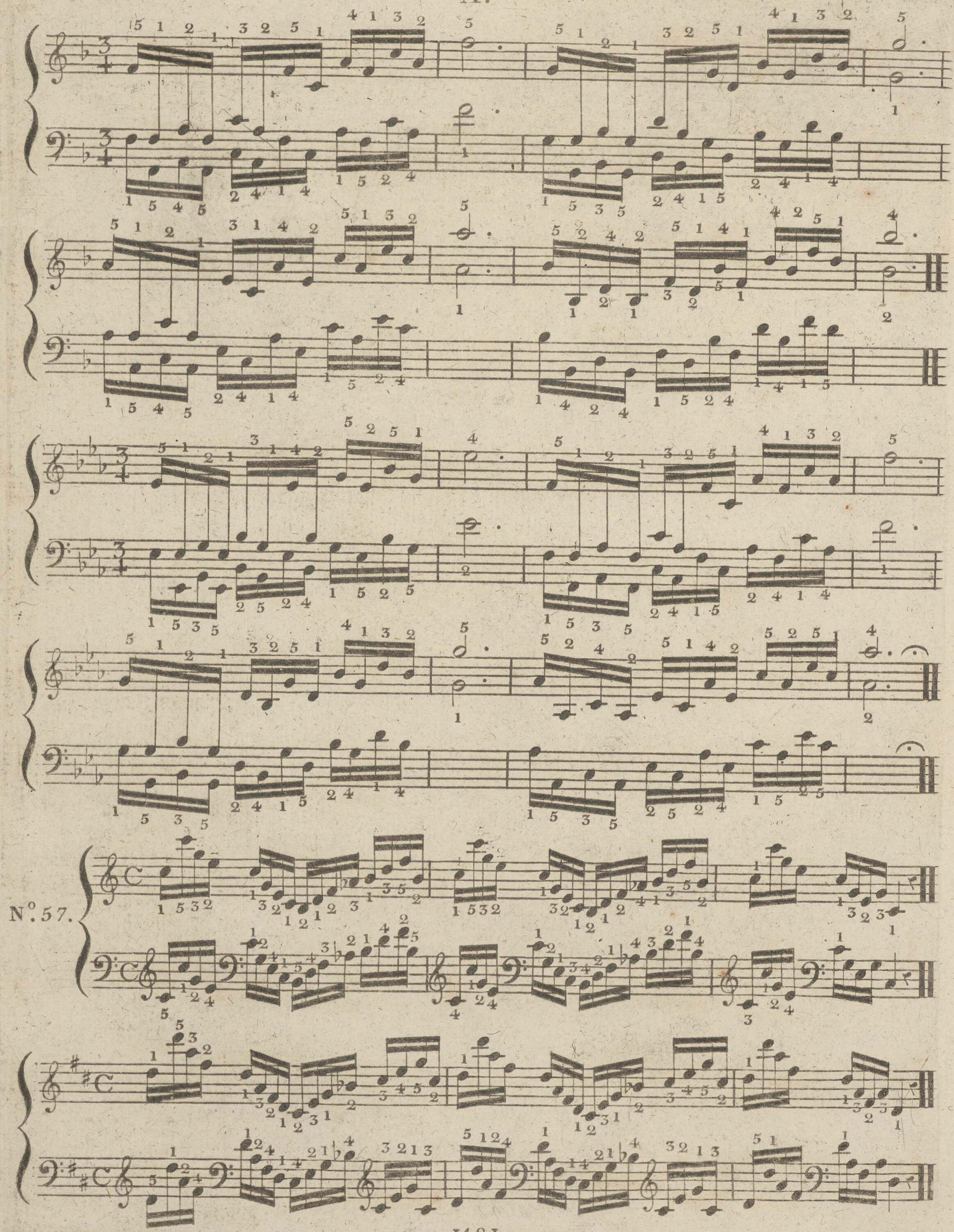
A.

N°. 55.

N.° 56.



A.



N°. 57.

N°. 58.

A.

N°.59

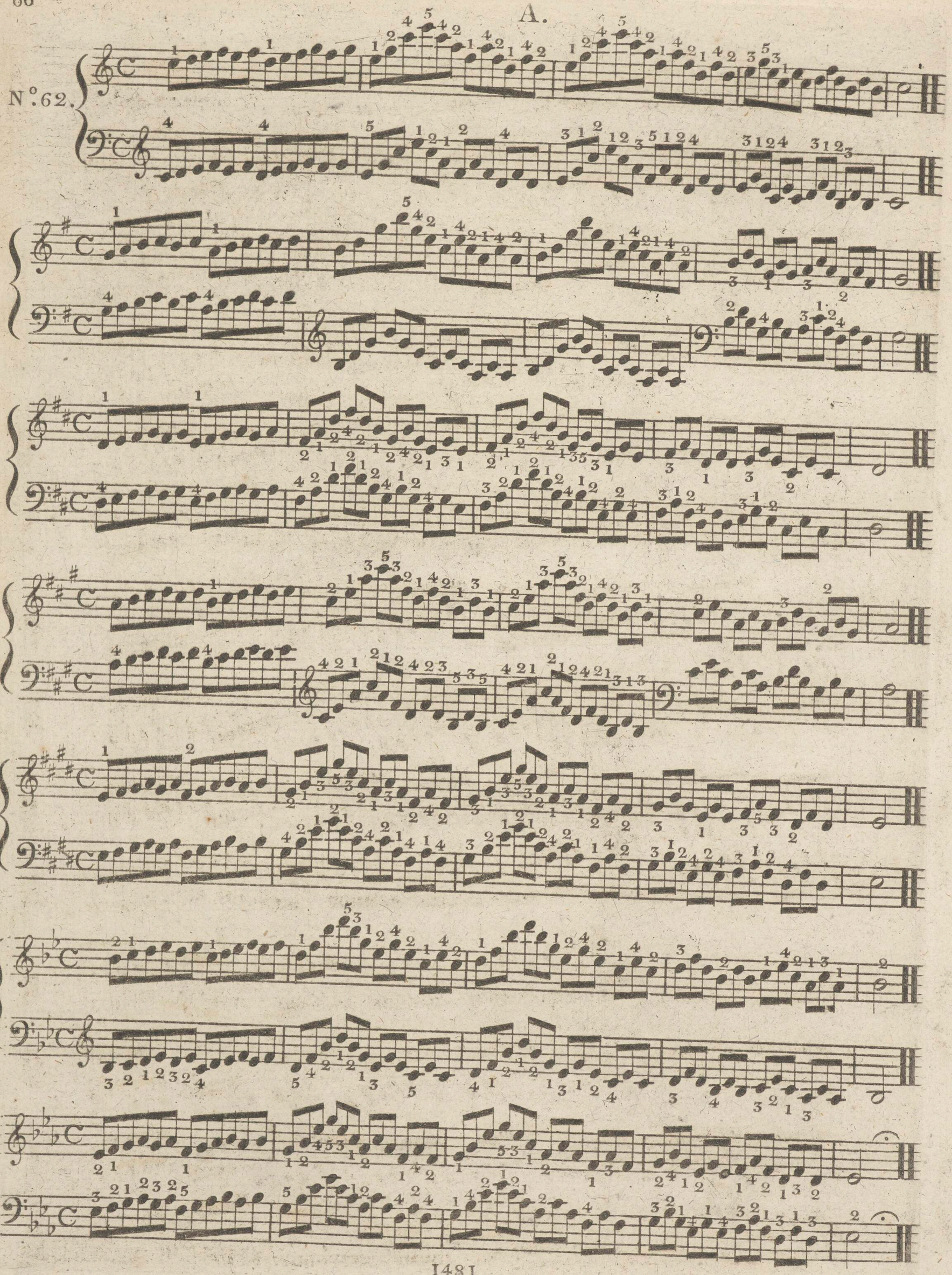
N°.60.

A.

N°. 61.

A.

N°. 62.



N.° 63.

A.

N°. 64.

même doigté dans tous les tons.

N°. 65.

N.° 66.

A.

N°. 67.

N°. 68.

N°. 69.

N°. 70.

A.

73

N°. 71.

N°. 72.

A.

N°. 73.

A.

N°. 74.

N°. 75.

Exercise qui peut se doigter comme on veut.

A.

N°. 76.

N°. 77.

N.° 78.

A. Même doigté dans tous les tons comme en Ut.
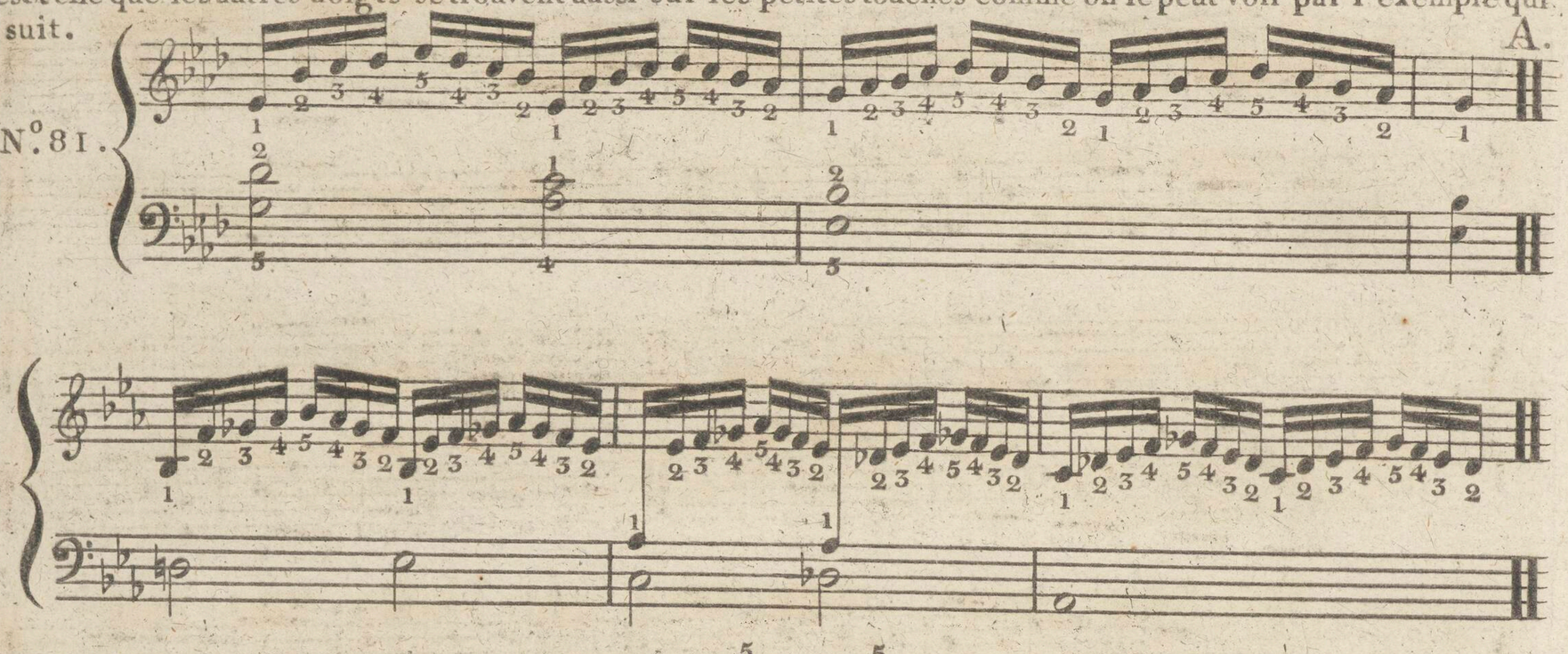
N°. 79.

A.

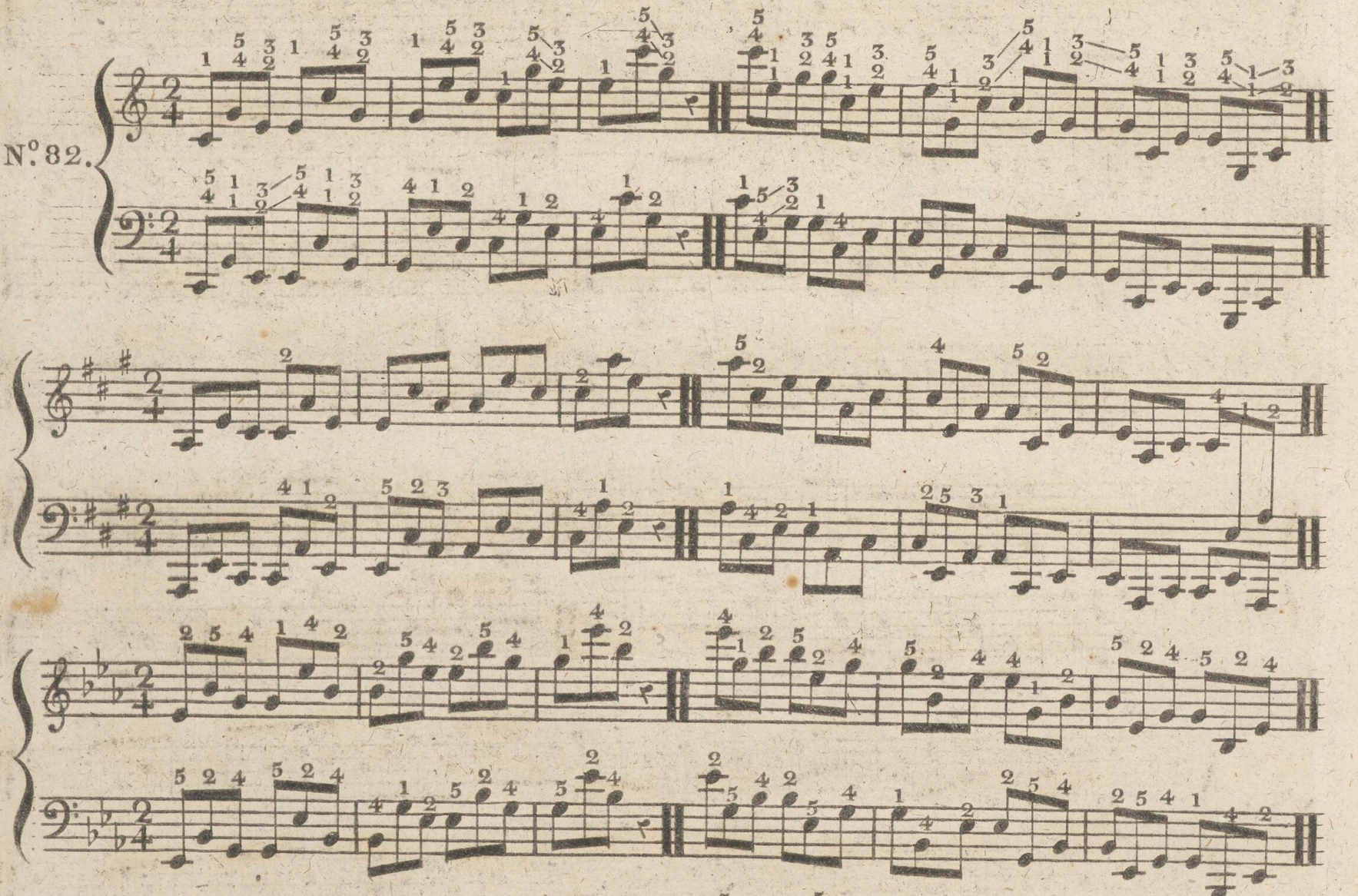
N°. 80.

80 Il n'est permis de poser le petit doigt sur les demis tons ou petites touches que quand la position de la main est telle que les autres doigts se trouvent aussi sur les petites touches comme on le peut voir par l'exemple qui suit.
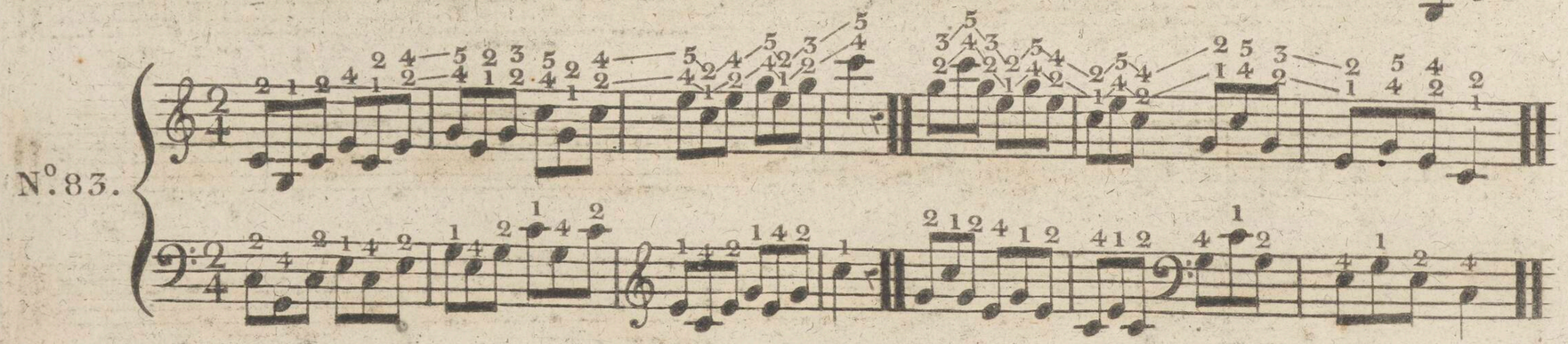
N°. 81.



N°. 82.



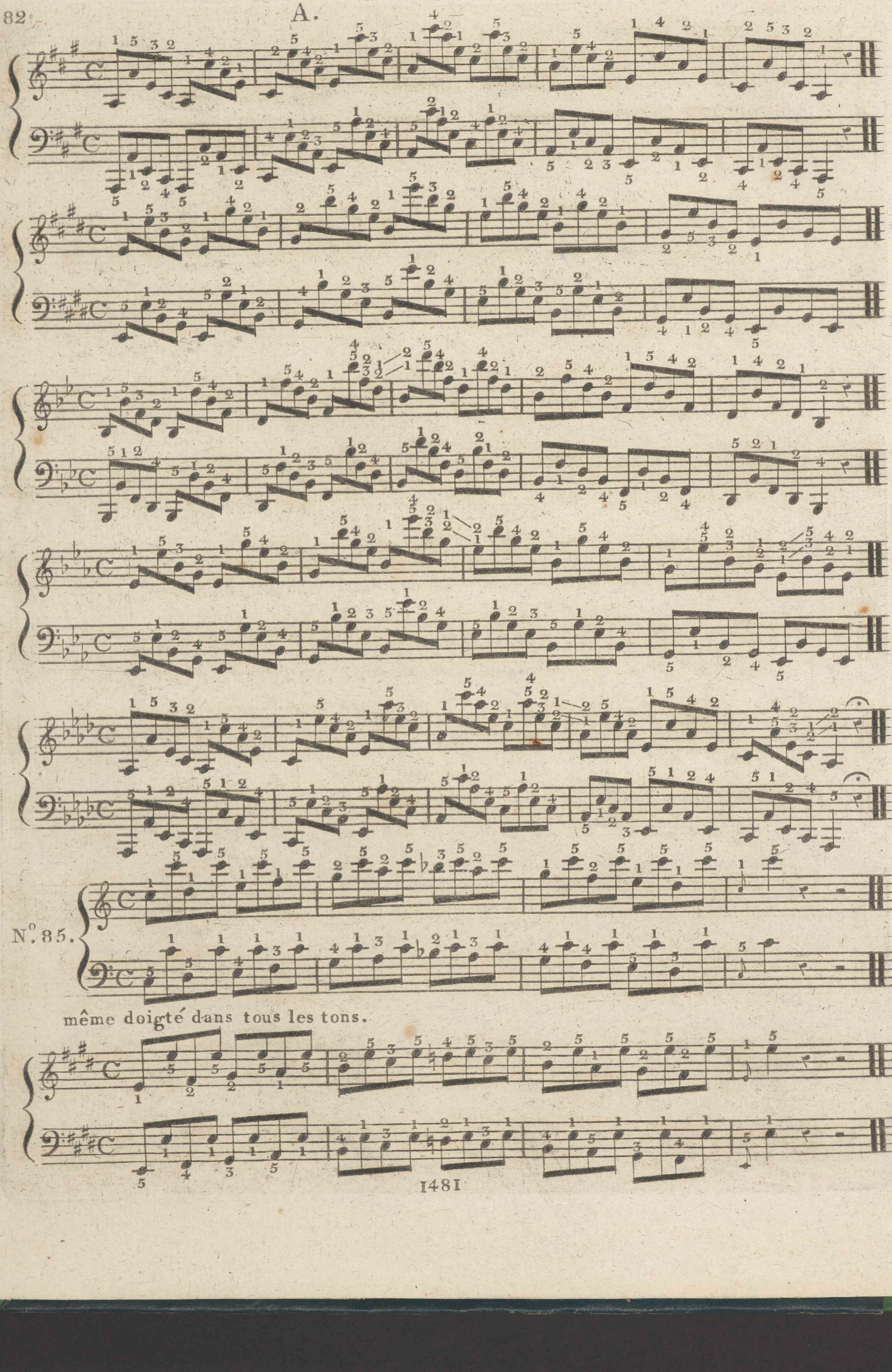
N°. 83.



N.° 84.

même doigté qu'en Ut.

A.



N°. 85.

même doigté dans tous les tons.

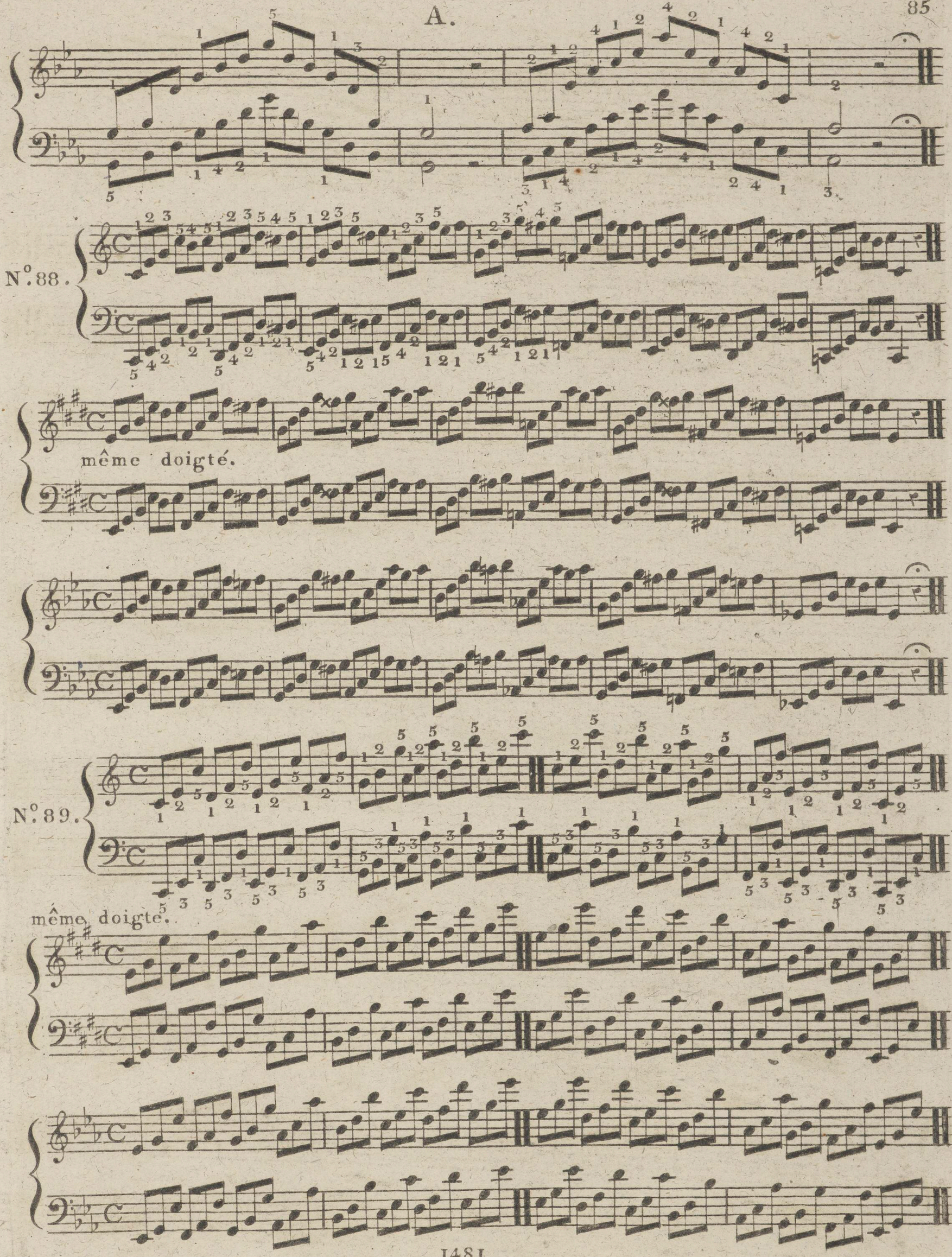
N°. 86.

même doigté.

N°. 87.

même doigté.

A.


N°. 88.
même doigté.
N°. 89.
même doigté.

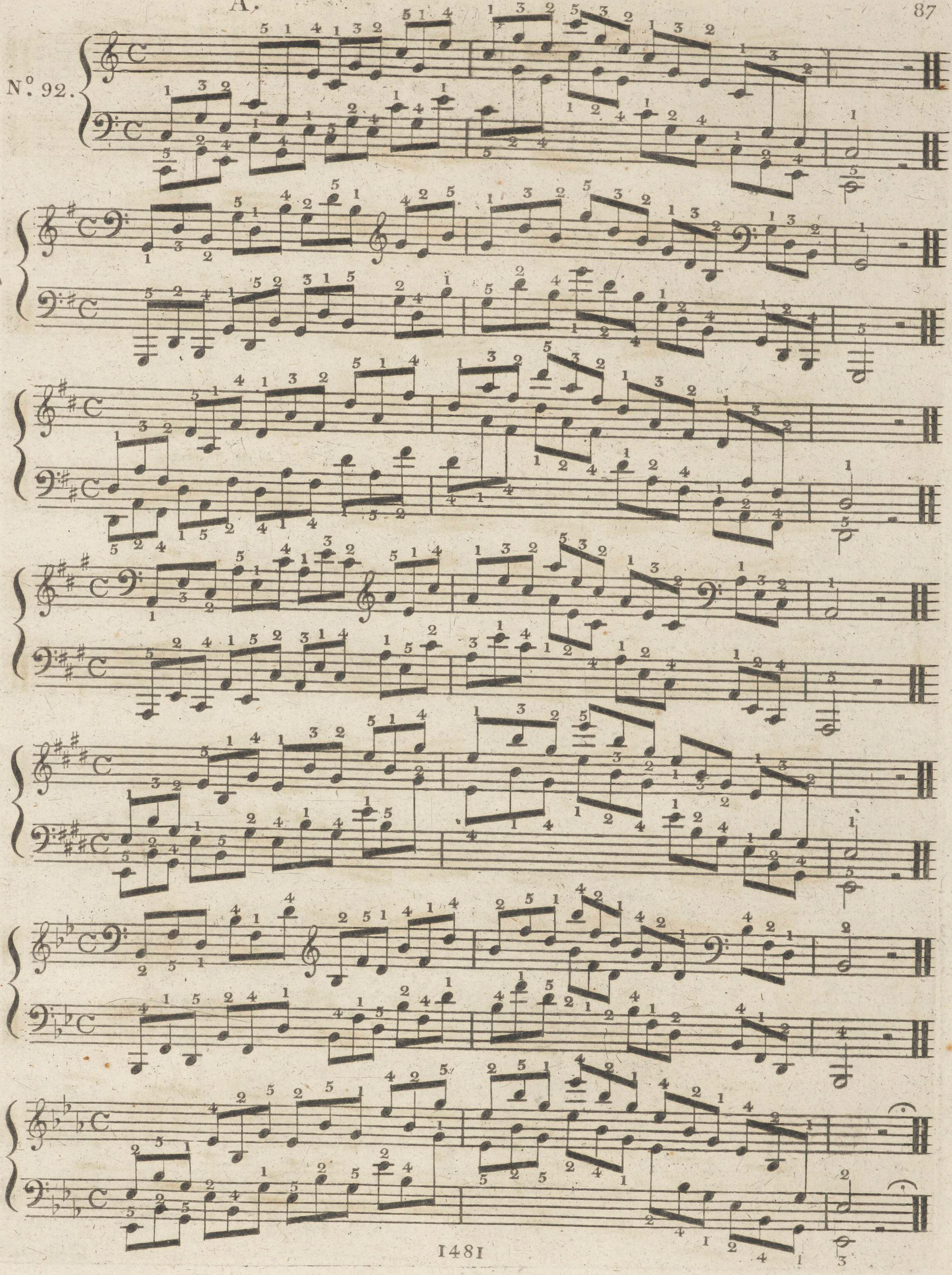
A.

N.° 90.

même doigté

N.° 91.

N.º 92.



A.

N°. 93.

N°. 94.

A.

N°. 95.

A.

N.° 96.

N.° 97.

A.

N°. 98.

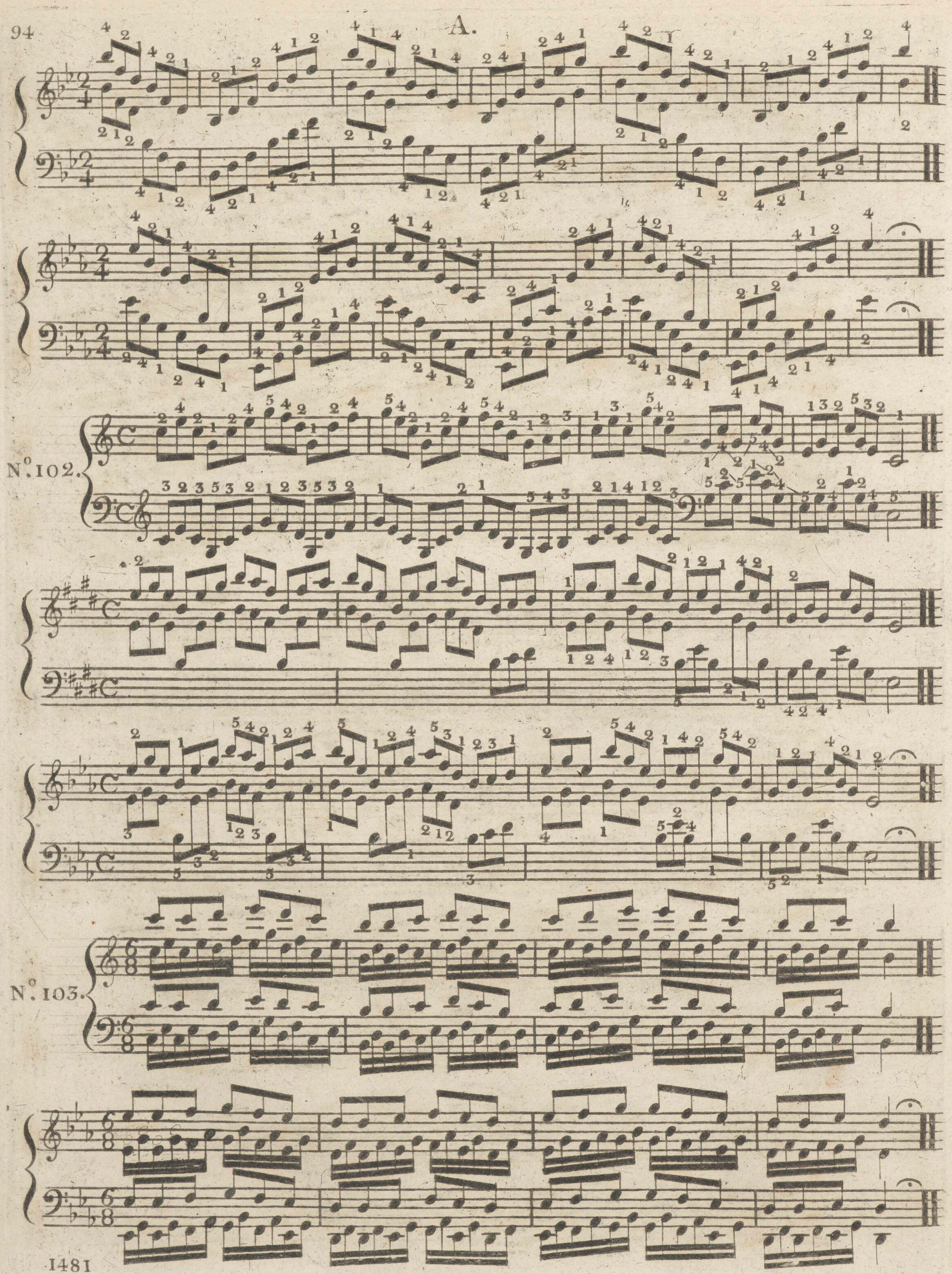
A.

N°. 99.

N°. 100.

N.° 101.

A.



N°. 102.

N°. 103.

A.

N.° 104.

même doigté dans tous les tons comme en Ut.

N.° 105.

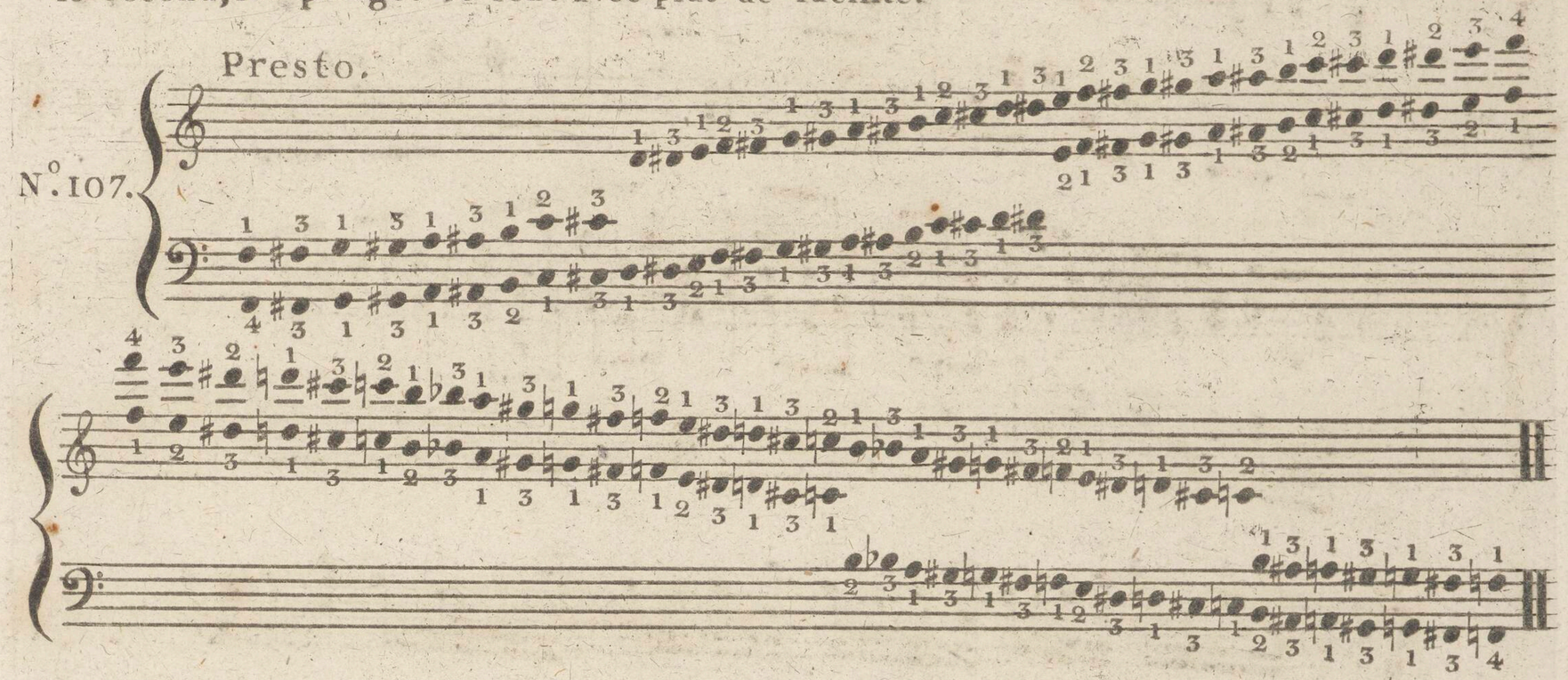
même doigté dans tous les tons, comme l'exemple ci dessus en Ut.

A.

N°. 106.

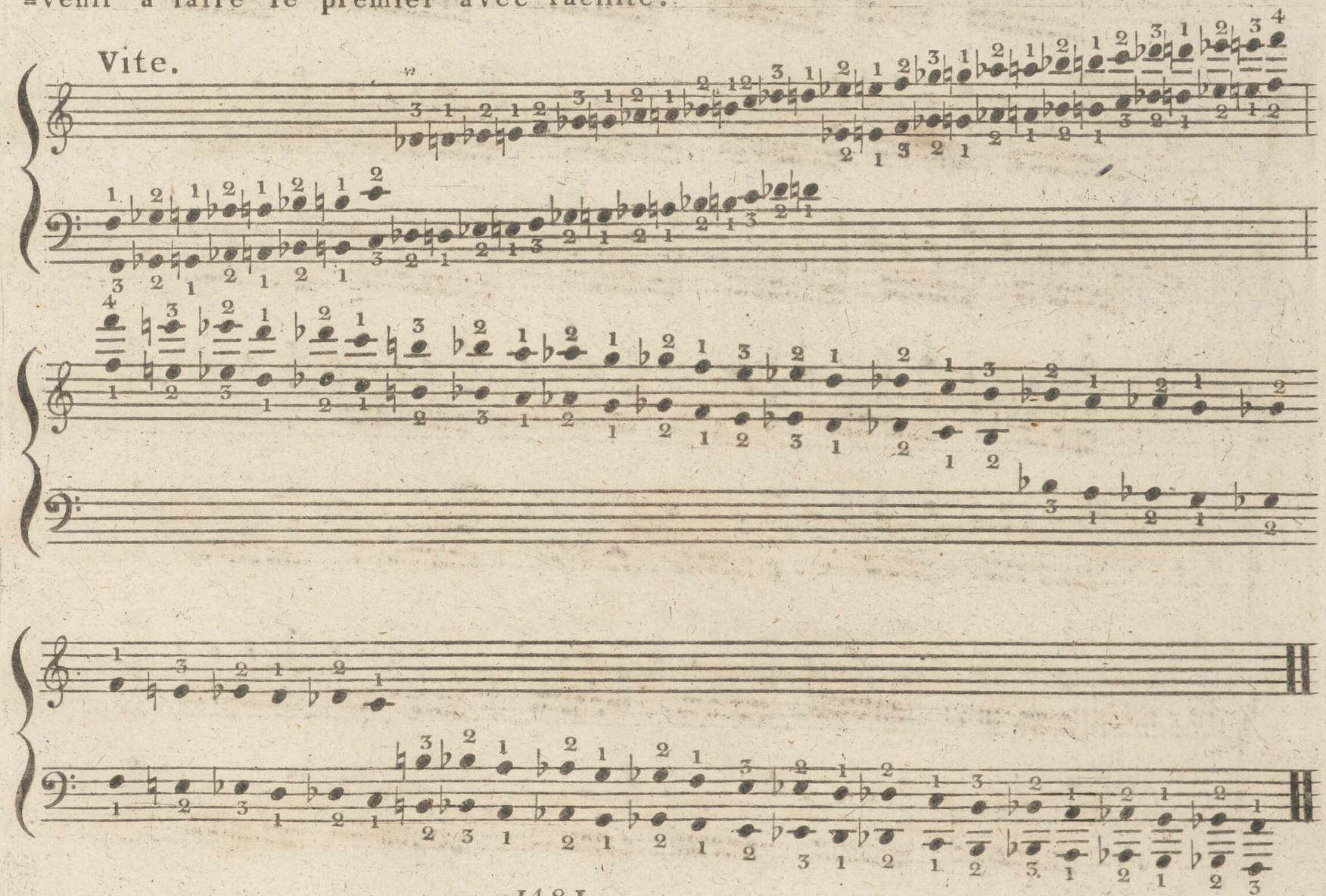
Differentes manieres de doigté par les demis tons: celle d'employer le pouce et le second doigt a été le plus en usage jusqu'ici; mais il faut préférer de se servir du pouce et du 3eme doigt parceque la main a plus de grace et que le 3eme doigt ayant plus de force que le second, les pasages se font avec plus de facilité.

N°. 107. Presto.



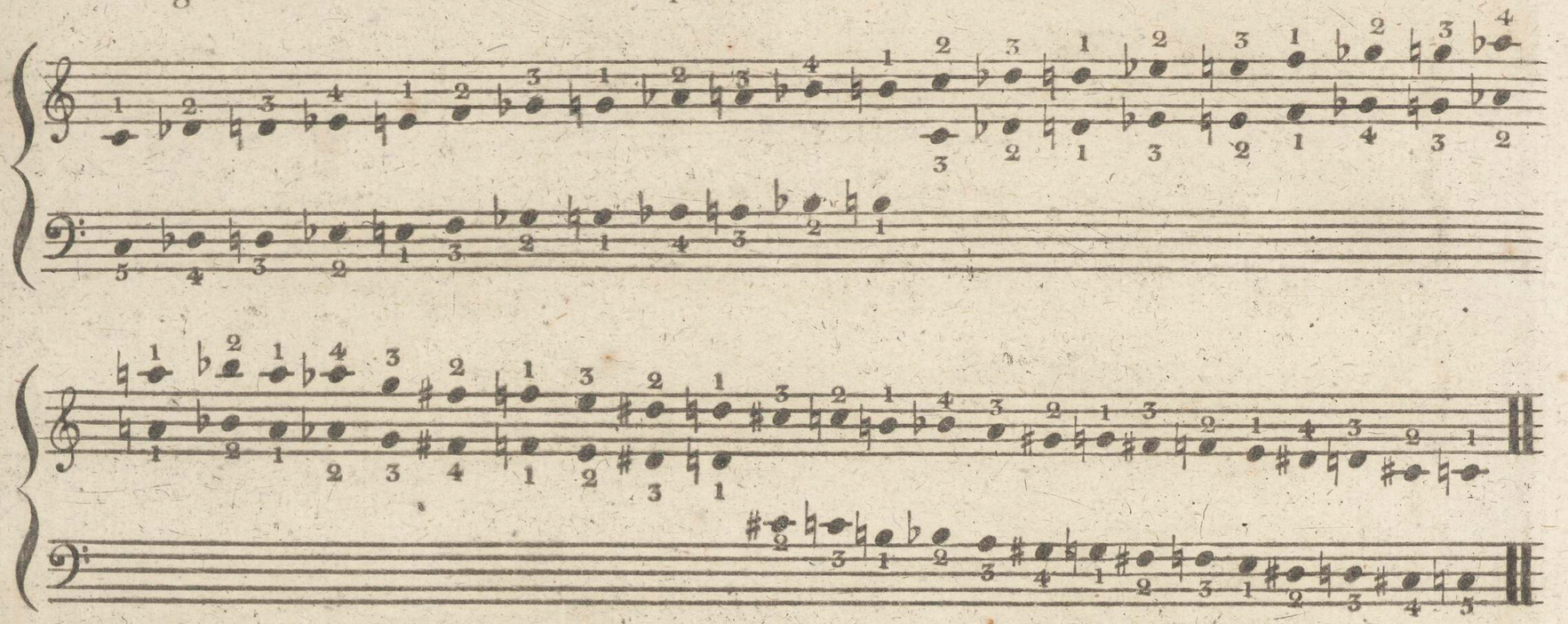
Il ne faut se servir de ce doigté qu'en cas d'habitude, et qu'on ne puisse par=venir a faire le premier avec facilité.

Vite.

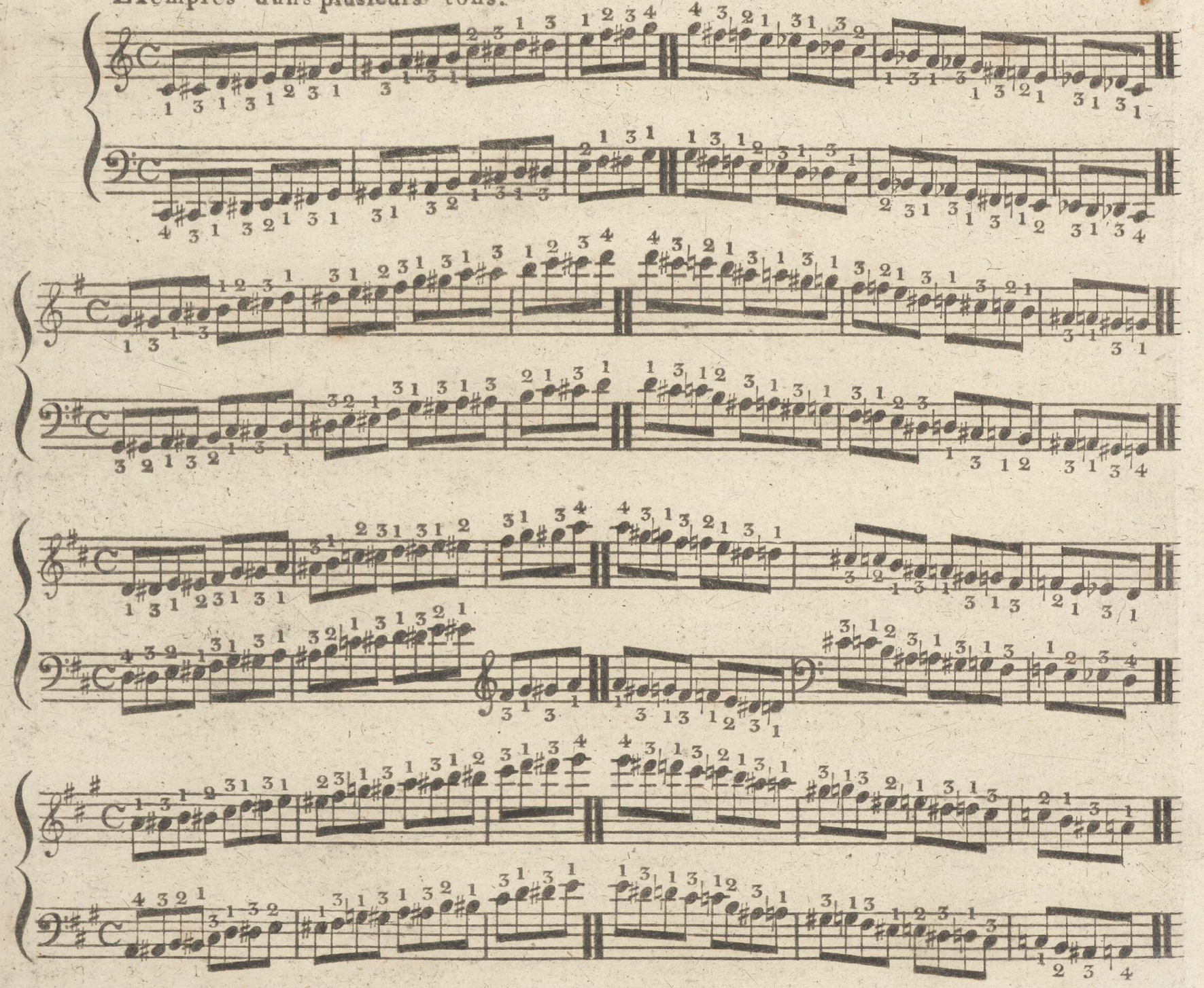


A.

Doigté dont on ne doit se servir que dans les mouvements très lents.



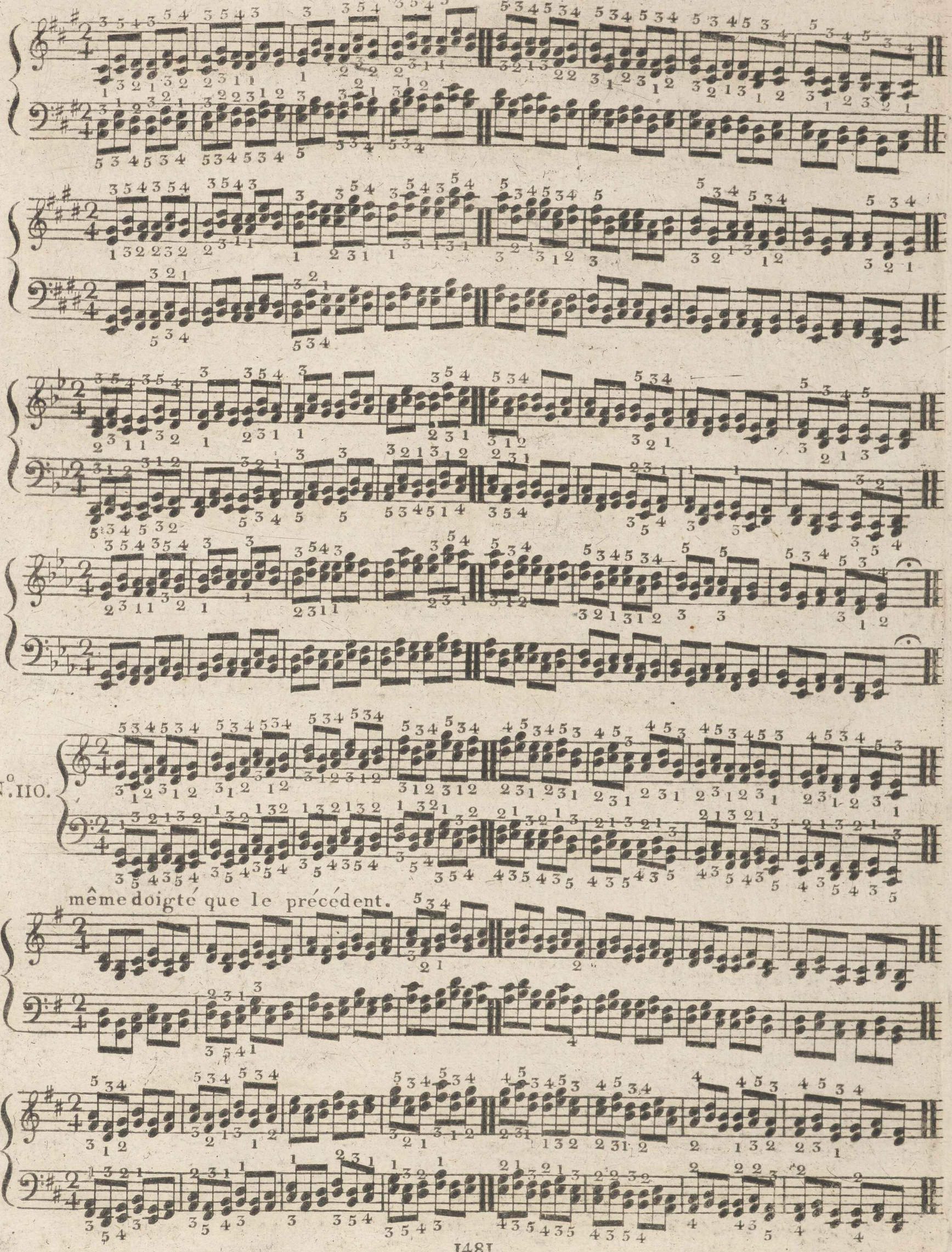
Exemples dans plusieurs tons.



N°. 108.
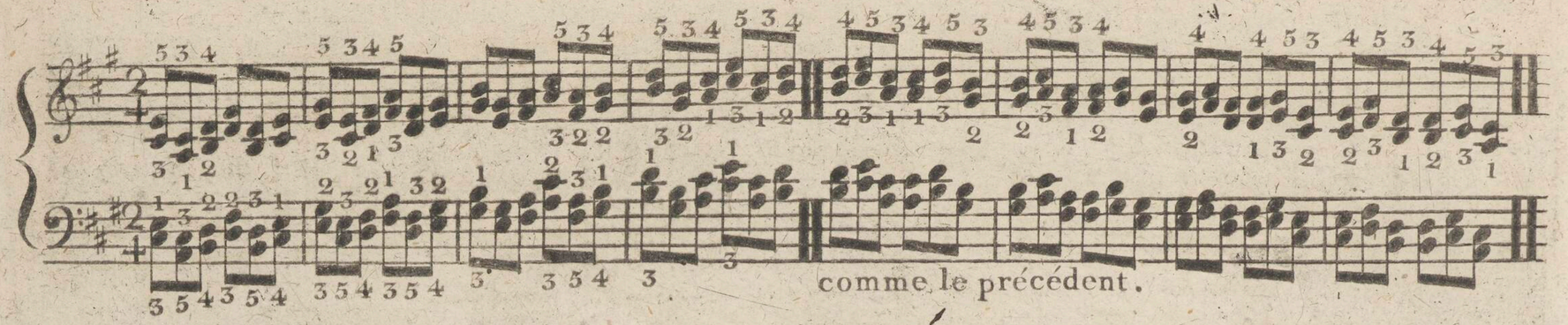
A.

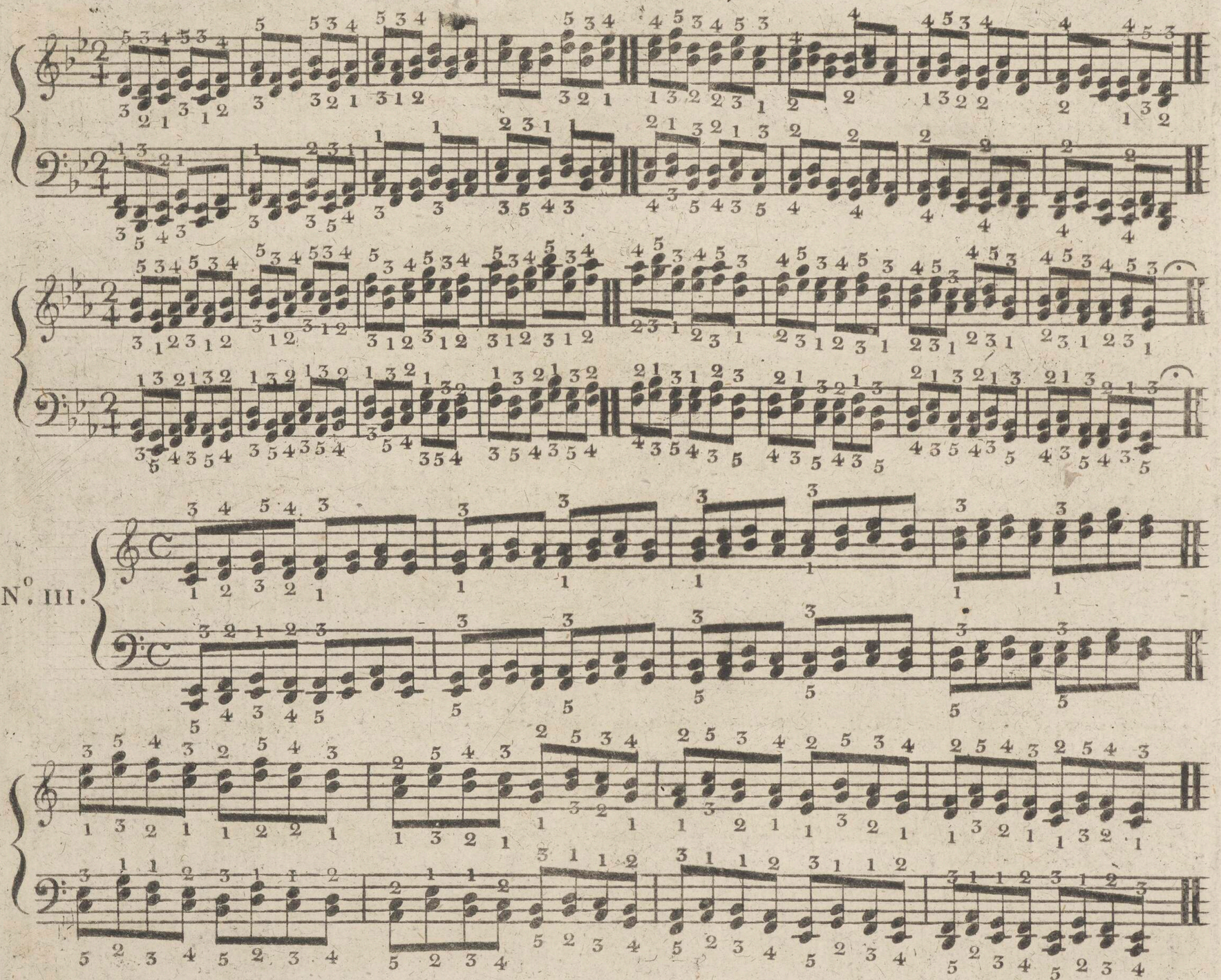
N°. 109.



N.° 110. même doigté que le précédent.

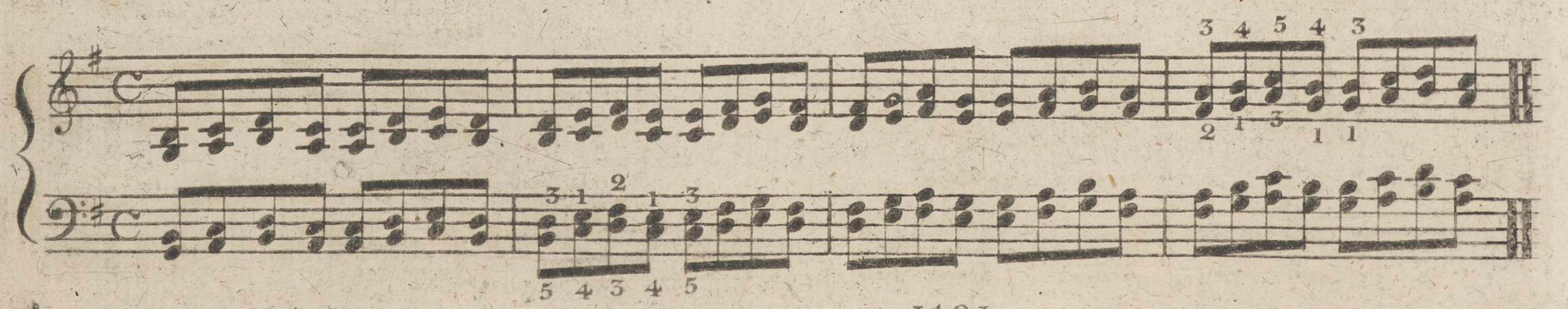
A.

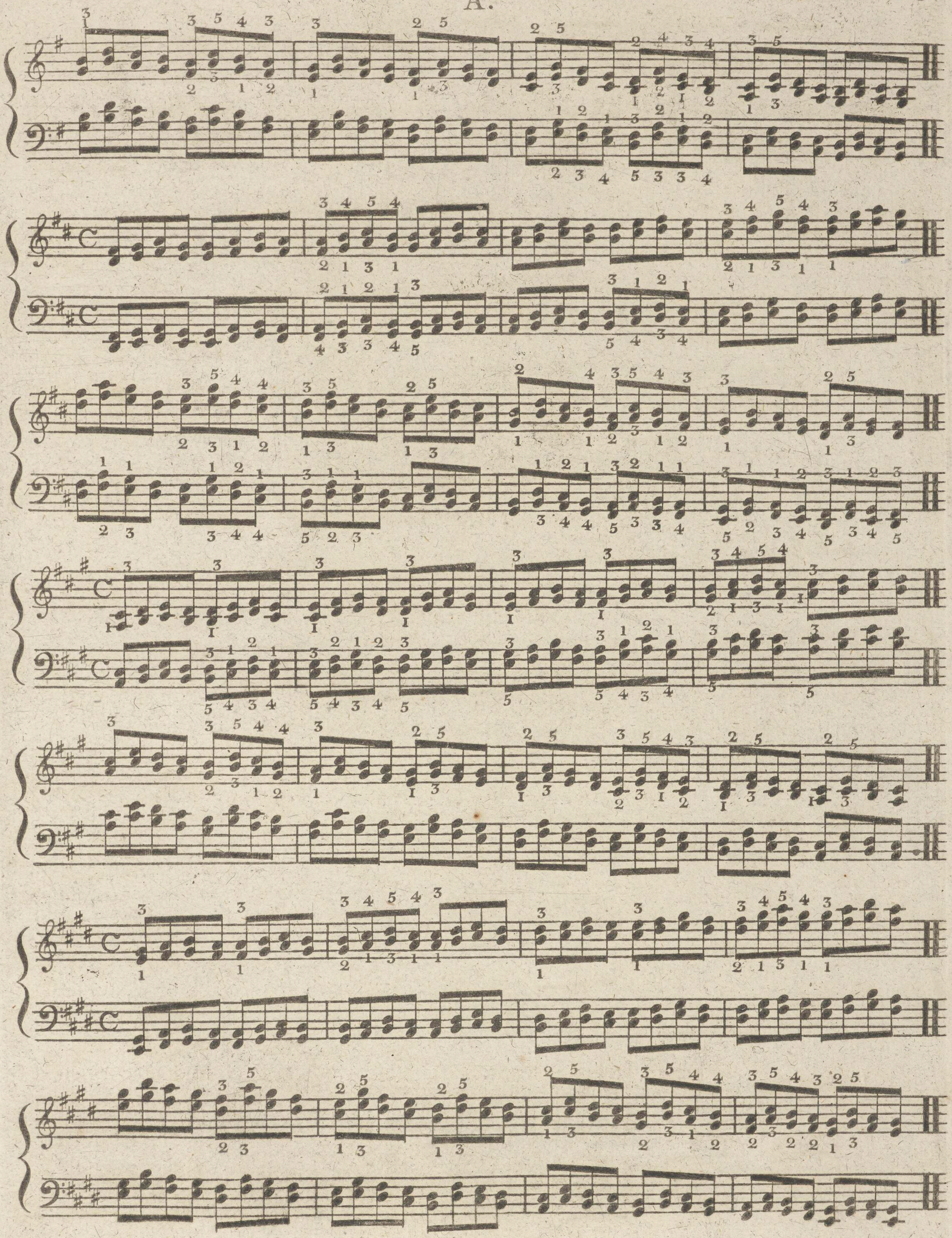




N°. III.

On prend partout le même doigté qu'en Ut, excepté les endroits chiffrés differe=
=ment sur les diéses où bémols.





A.

N.° 112.
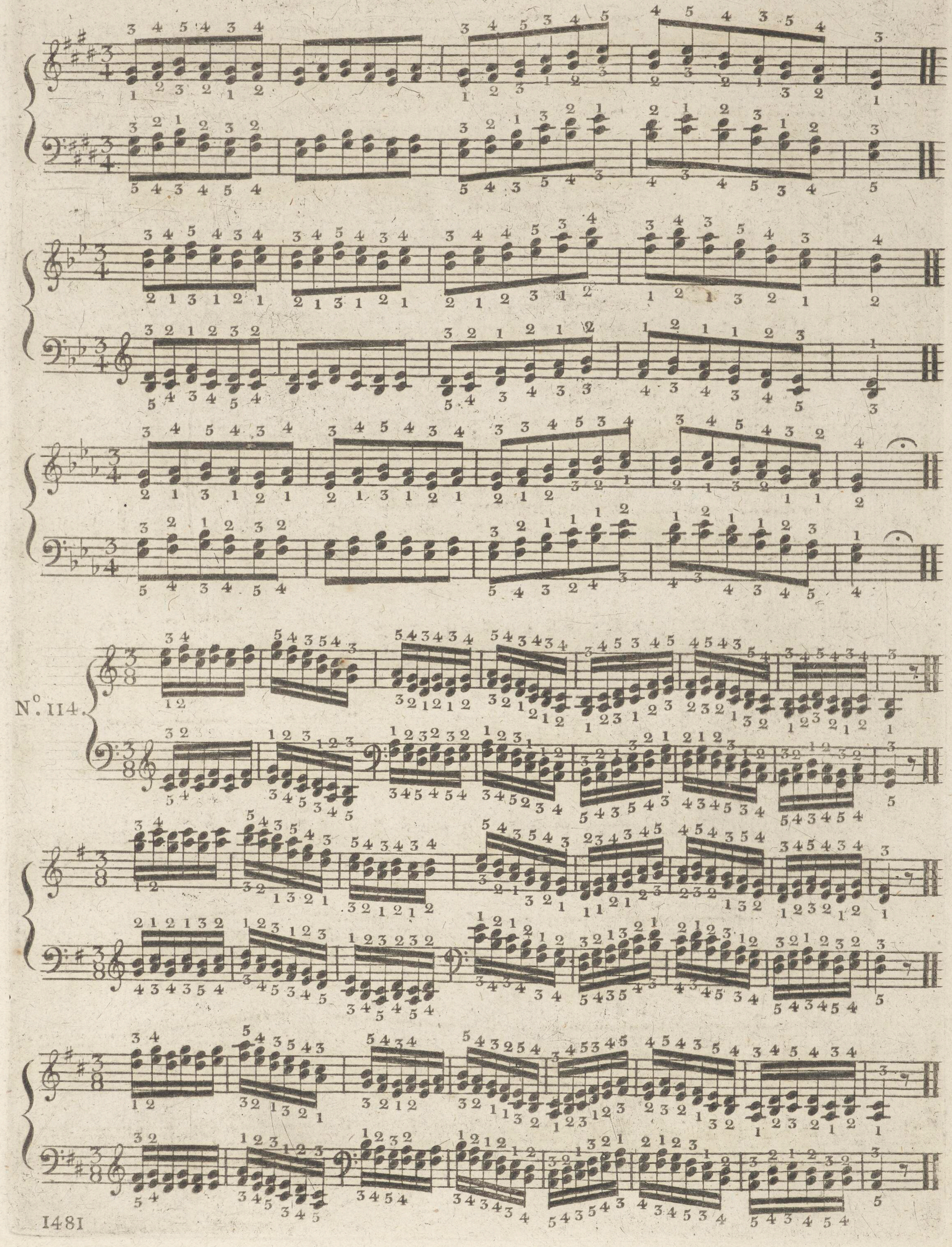
Même doigté qu'en Ut.

Même doigté qu'en Re.

Même doigté qu'en La.

A.

N.° 113.



N°. 114.

A.

lentement.

N°. 115.

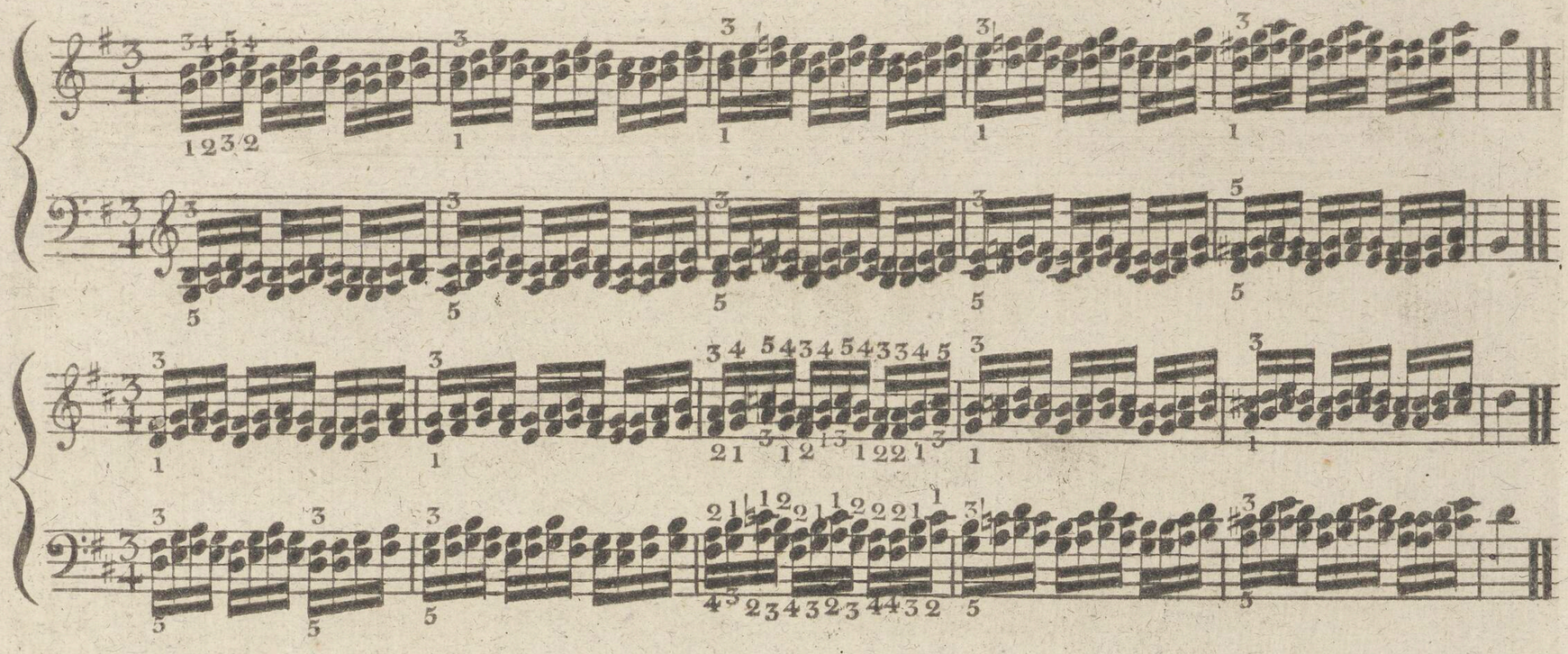
Même doigté dans tous les tons
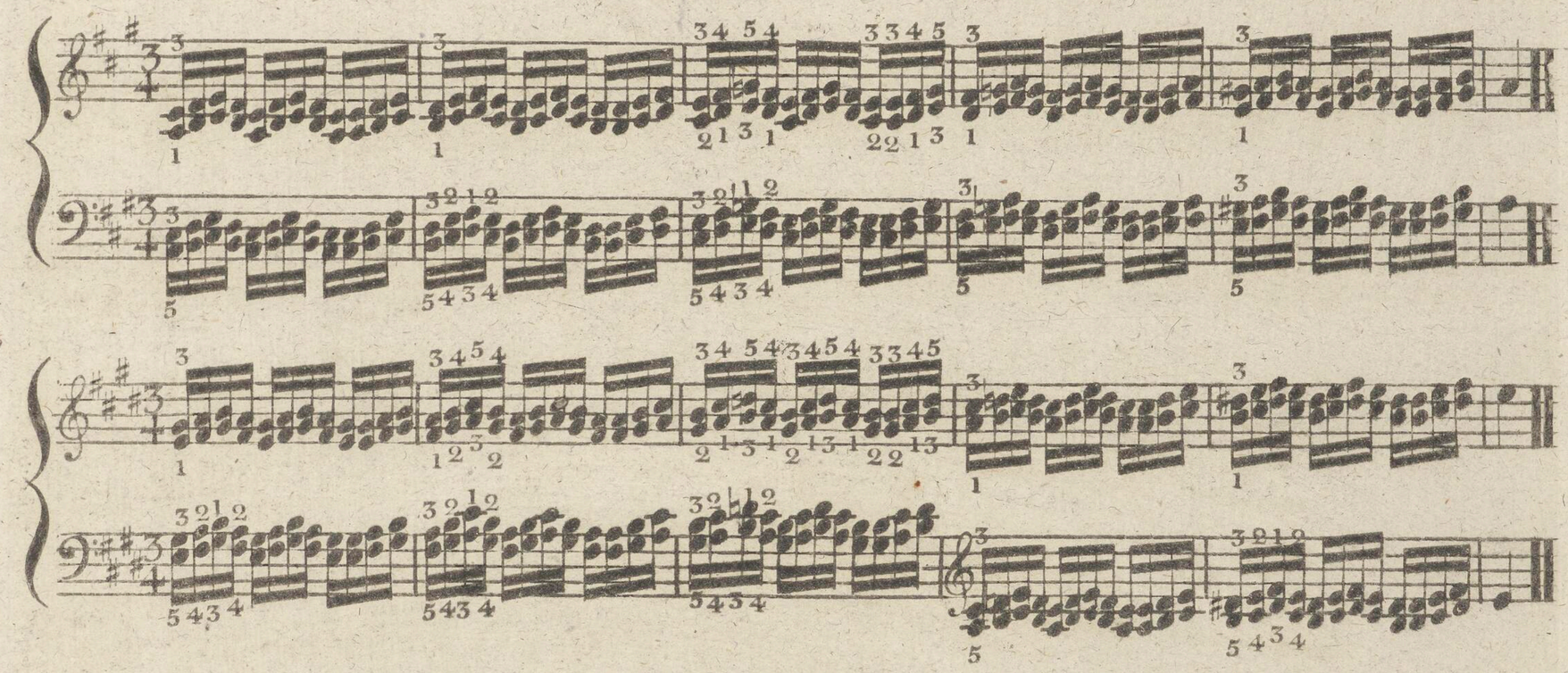
N.° 116.
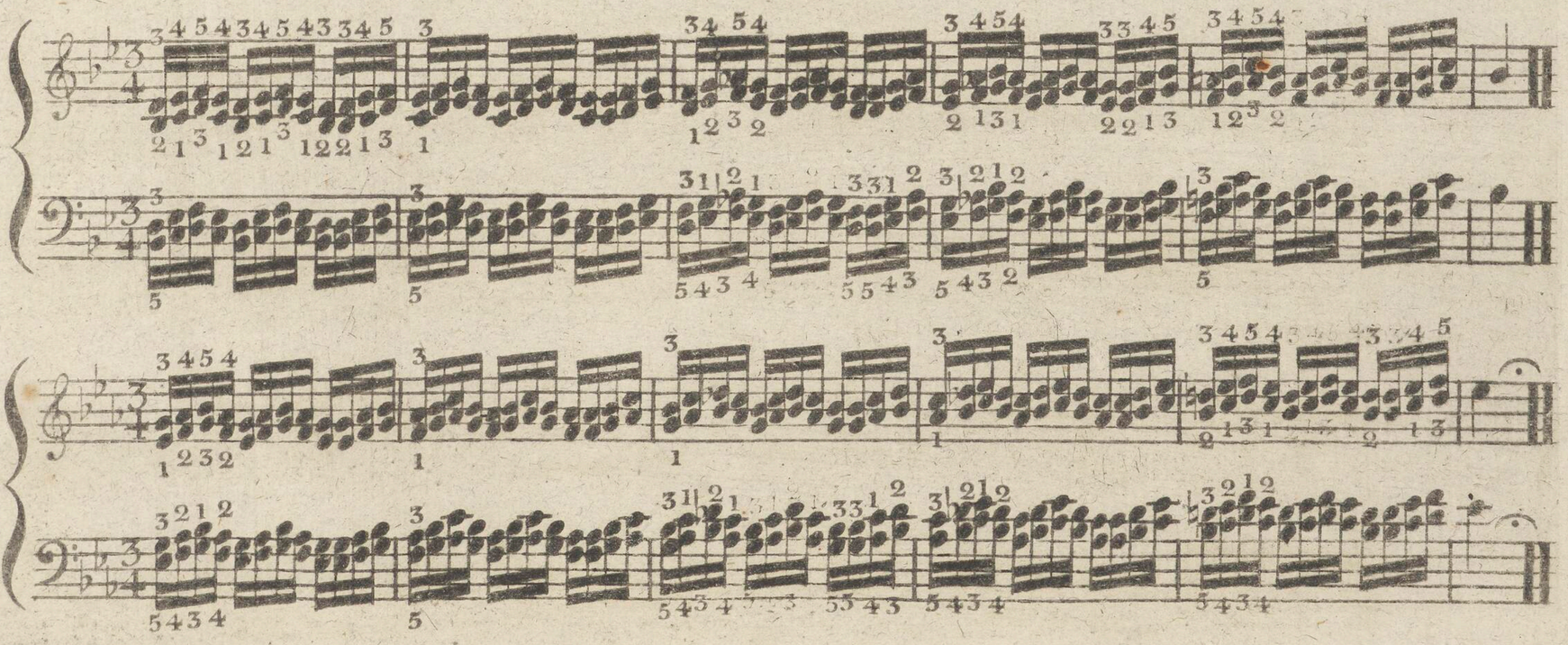
Comme en Ut mais point de pouce sur les diéses.

A.

N.° 117.
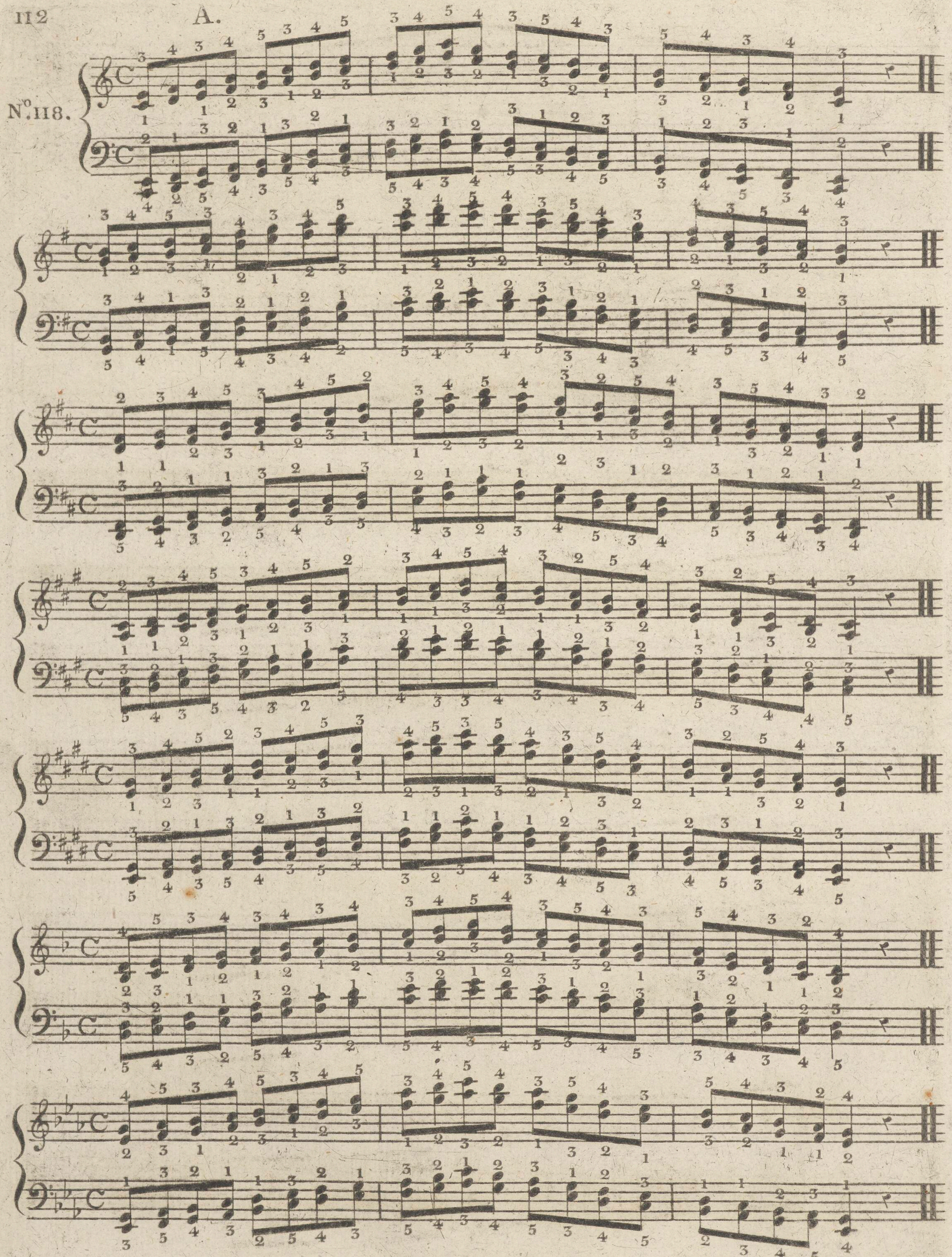






A.

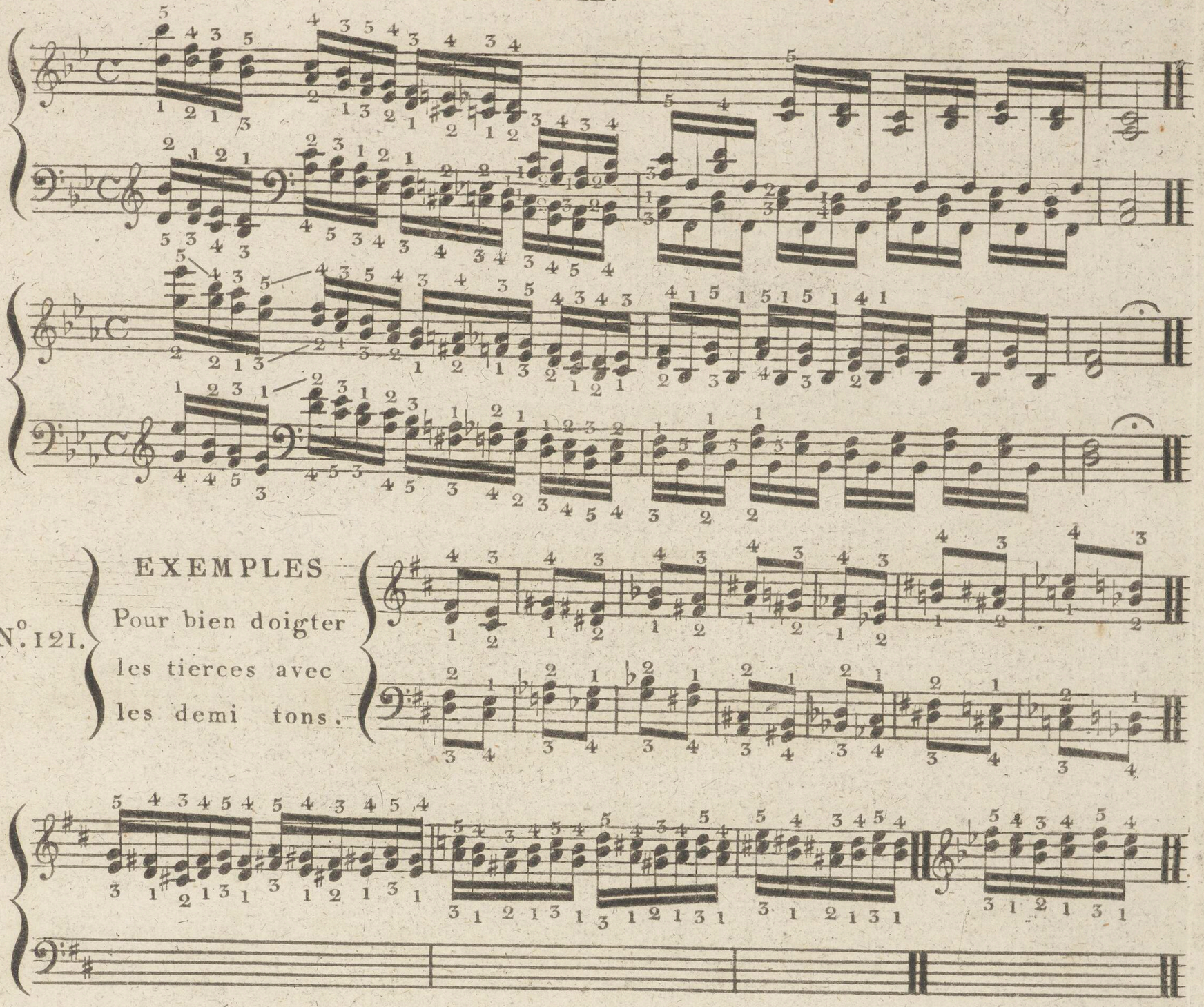
N°.118.



N.° 119.
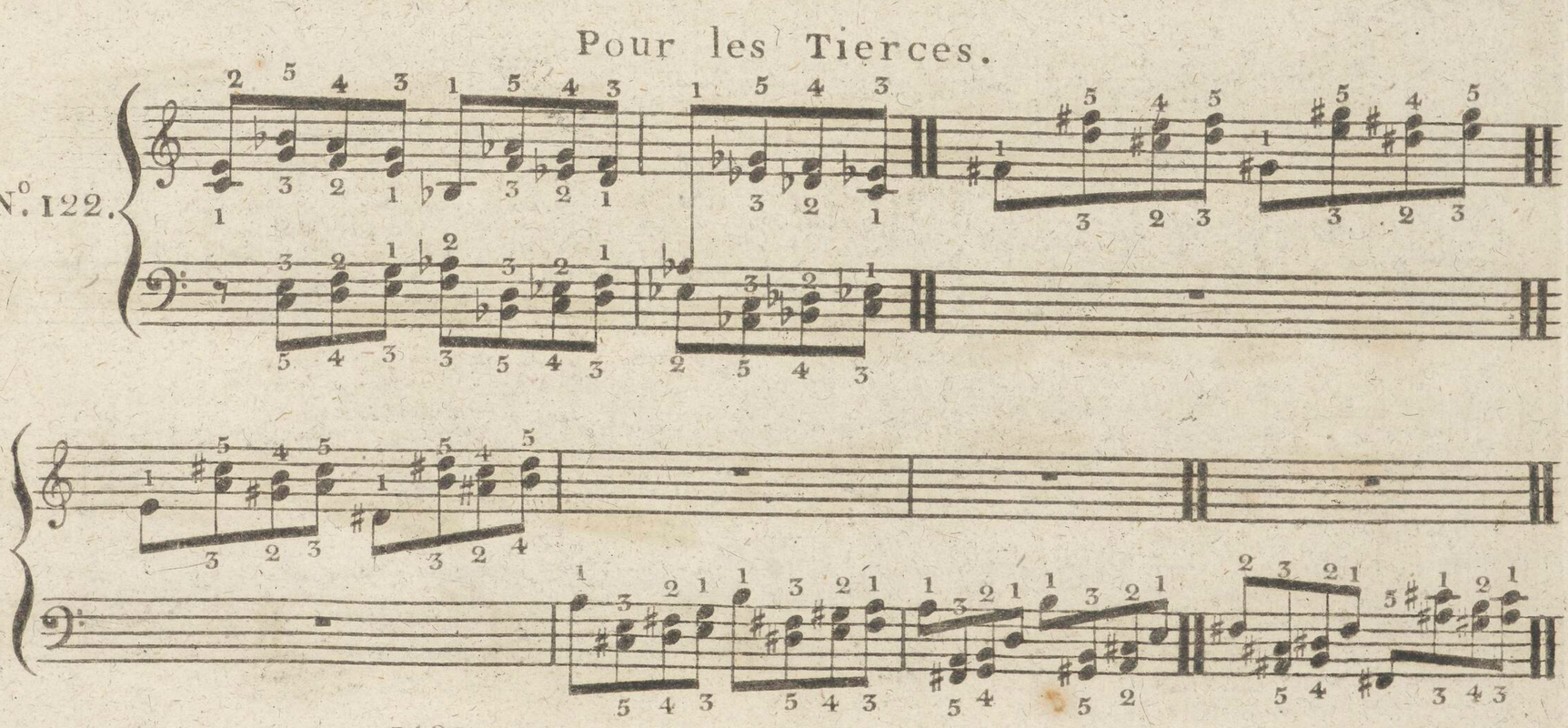
A.

N.o 120.



N.° 121. EXEMPLES Pour bien doigter les tierces avec les demi tons.

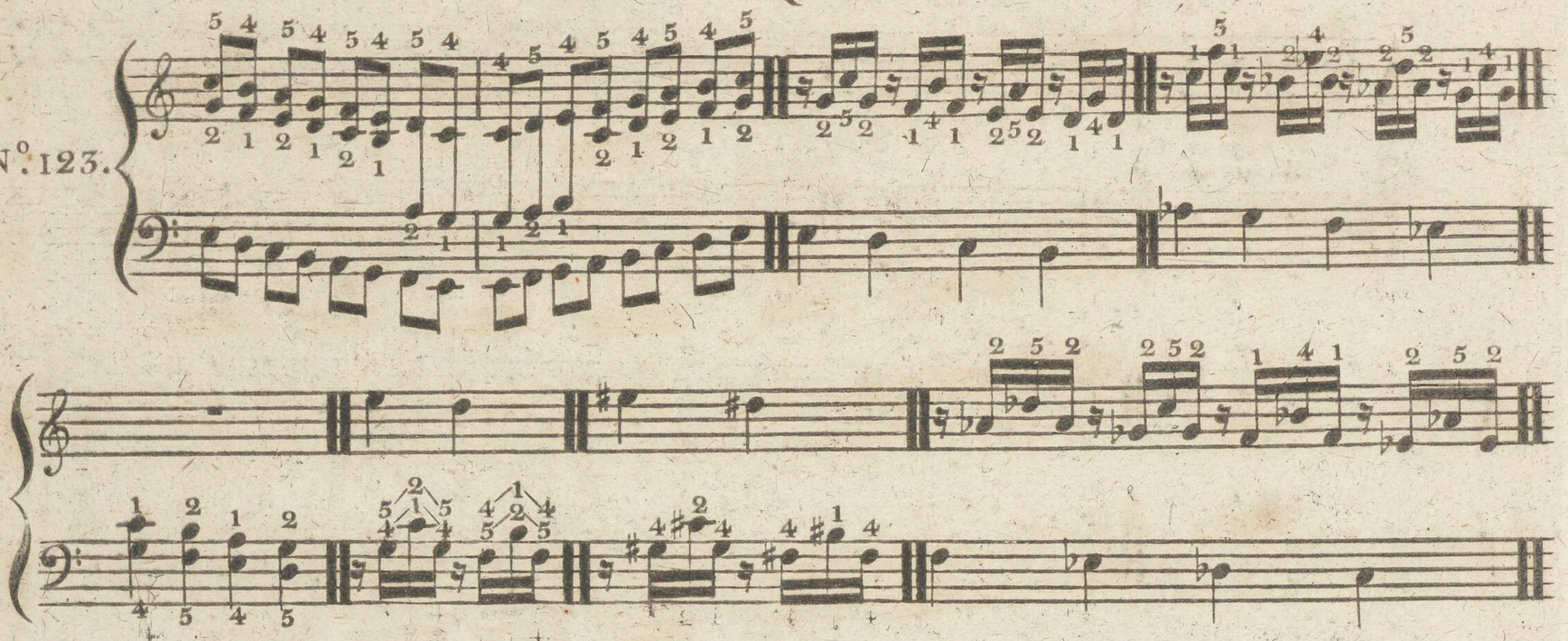
Pour les Tierces.
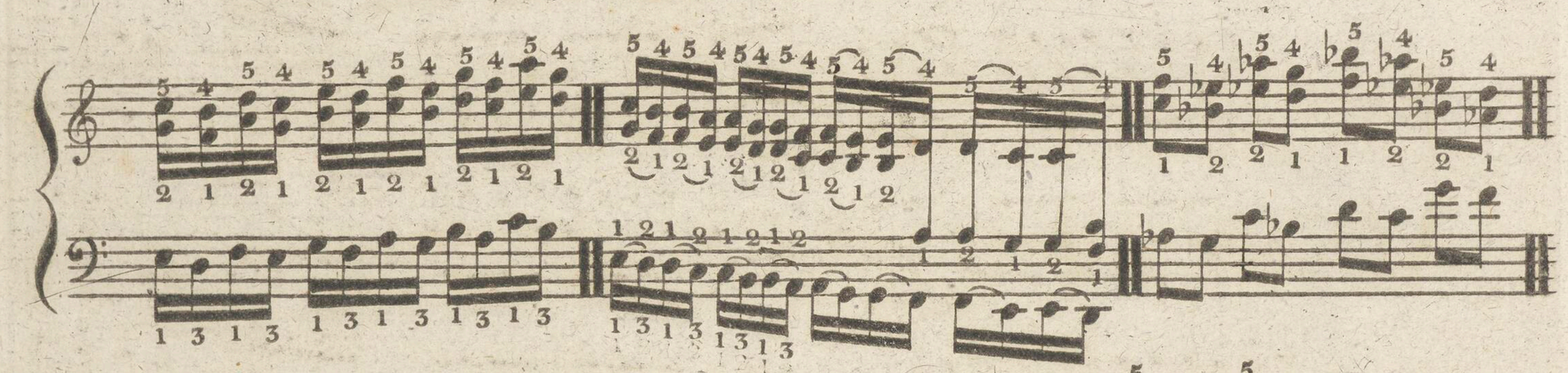


N.° 122.

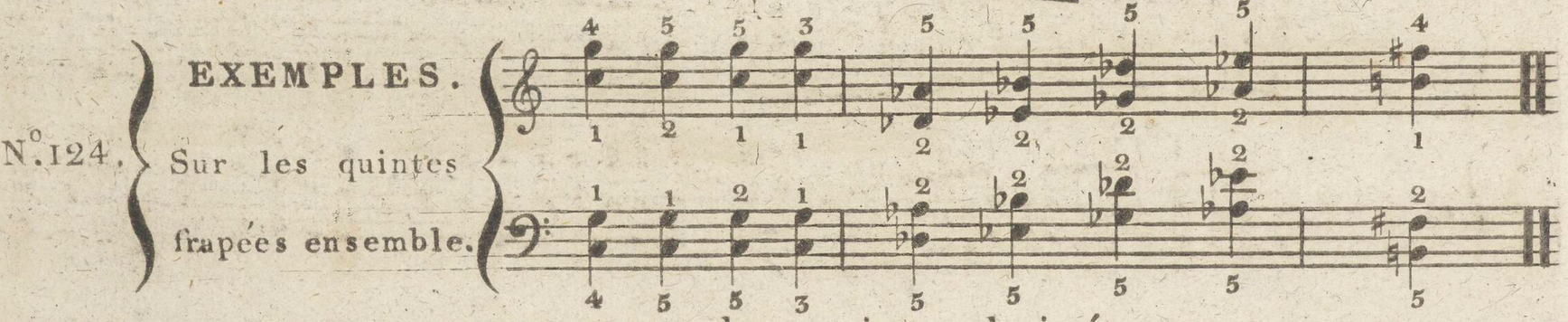
A. Pour les Quartes.

N°. 123.
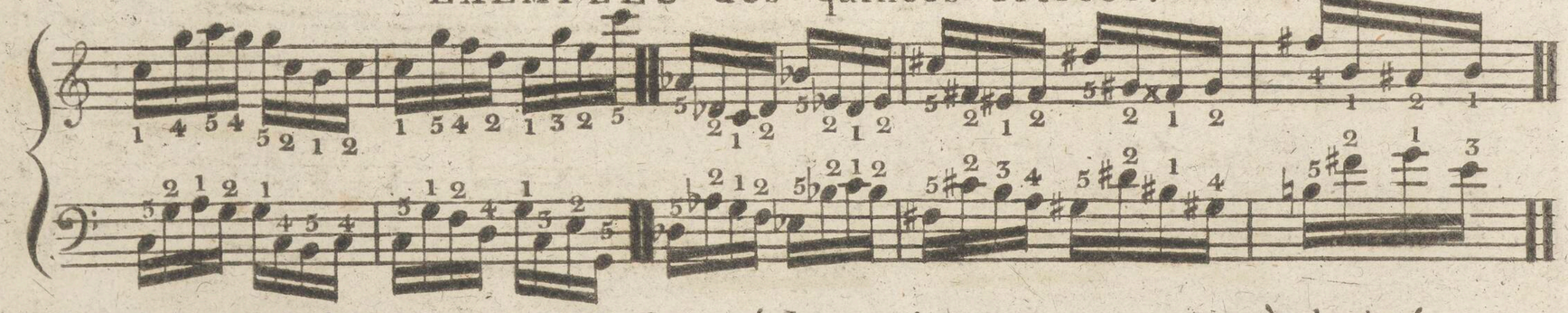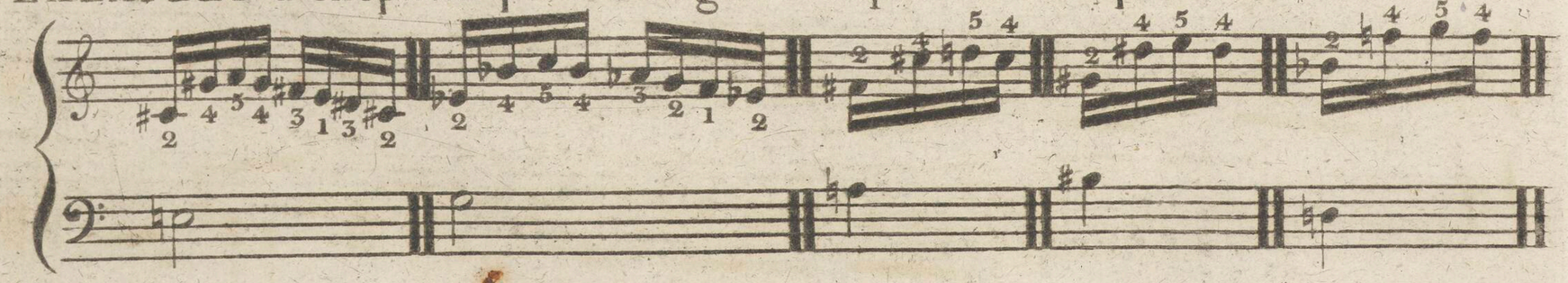




N°. 124. **EXEMPLES.** Sur les quintes frapées ensemble.



EXEMPLES des quintes brisées.

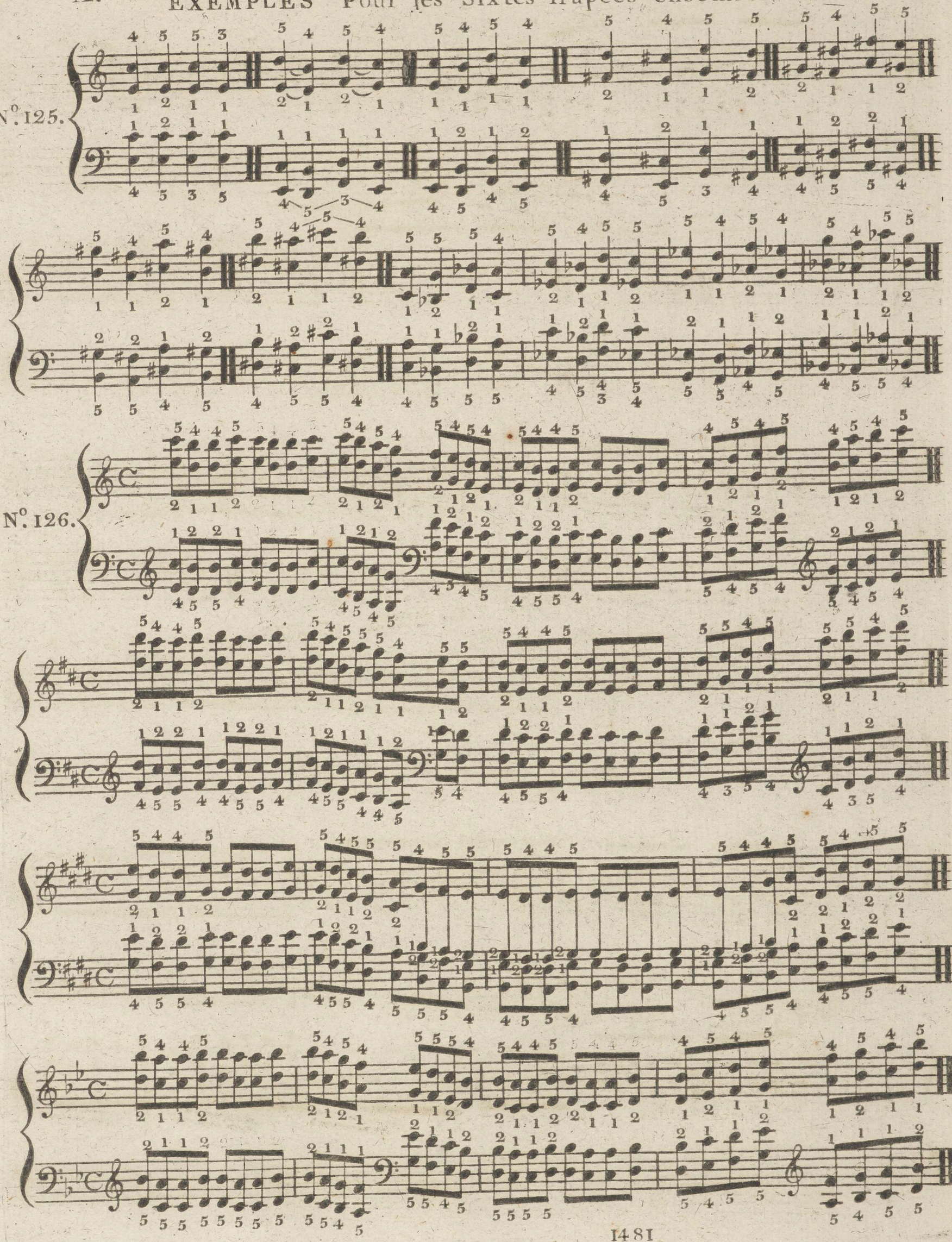


EXEMPLES d'éxeptions pour le doigté des quintes rompues où brisées.



A. EXEMPLES Pour les Sixtes frapées ensemble.

N°. 125.



N°. 126.

A.

N°. 127.

N.° 128.

A.

N°. 129.

N°. 130.

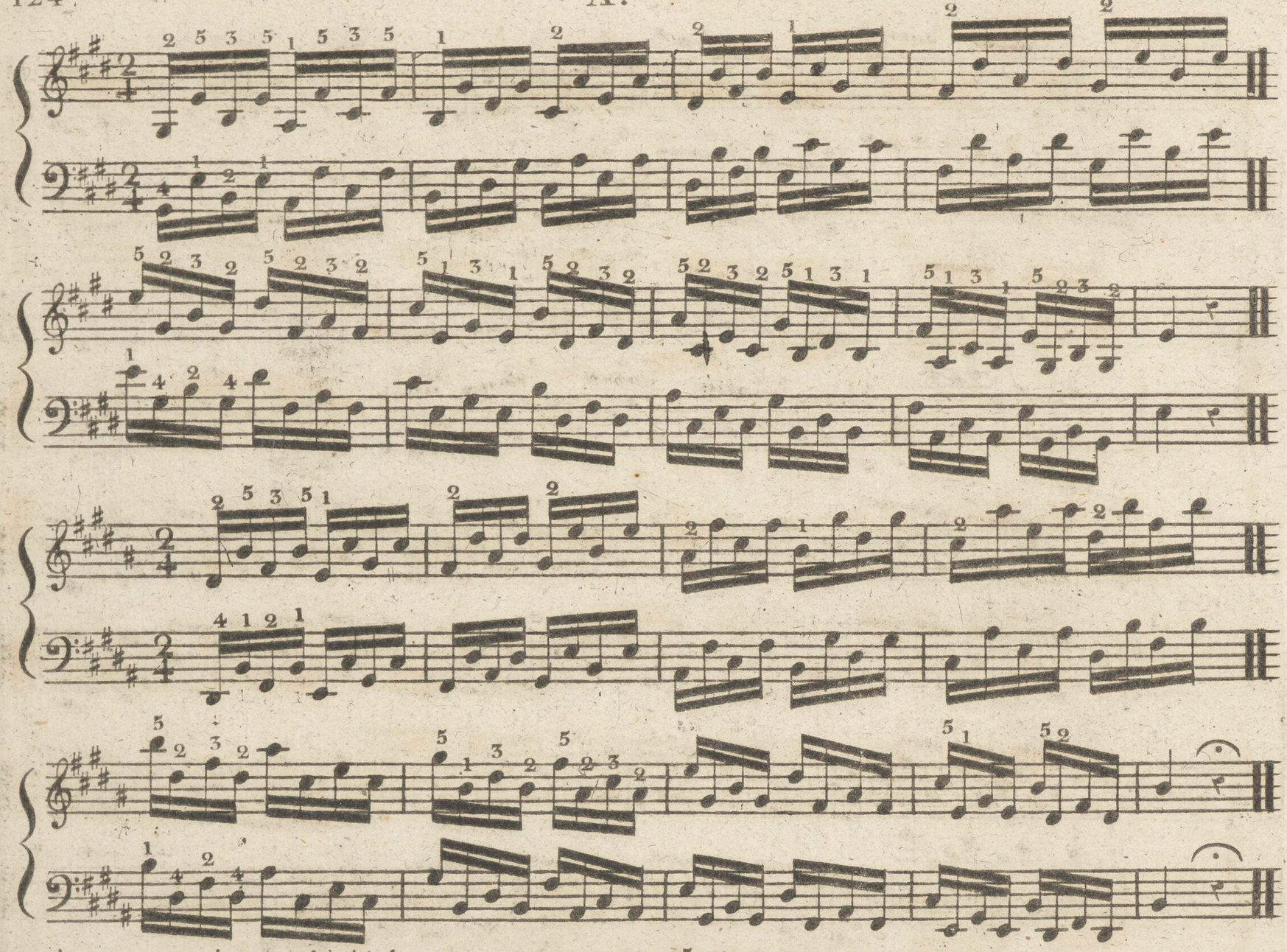
A.

N.° 131.

N.° 132.

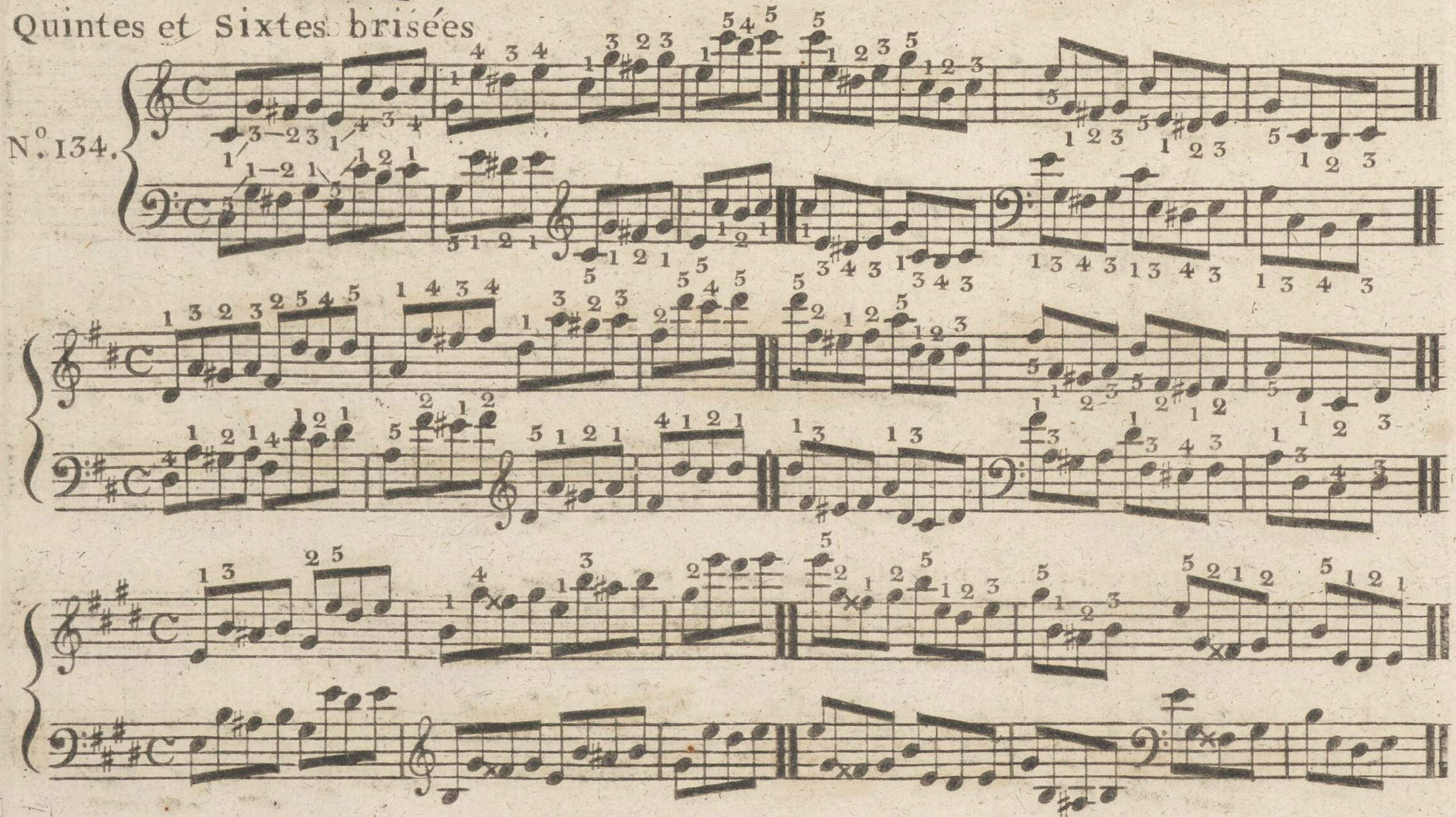
N°. 133.

A.



Quintes et Sixtes brisées

N.° 134.

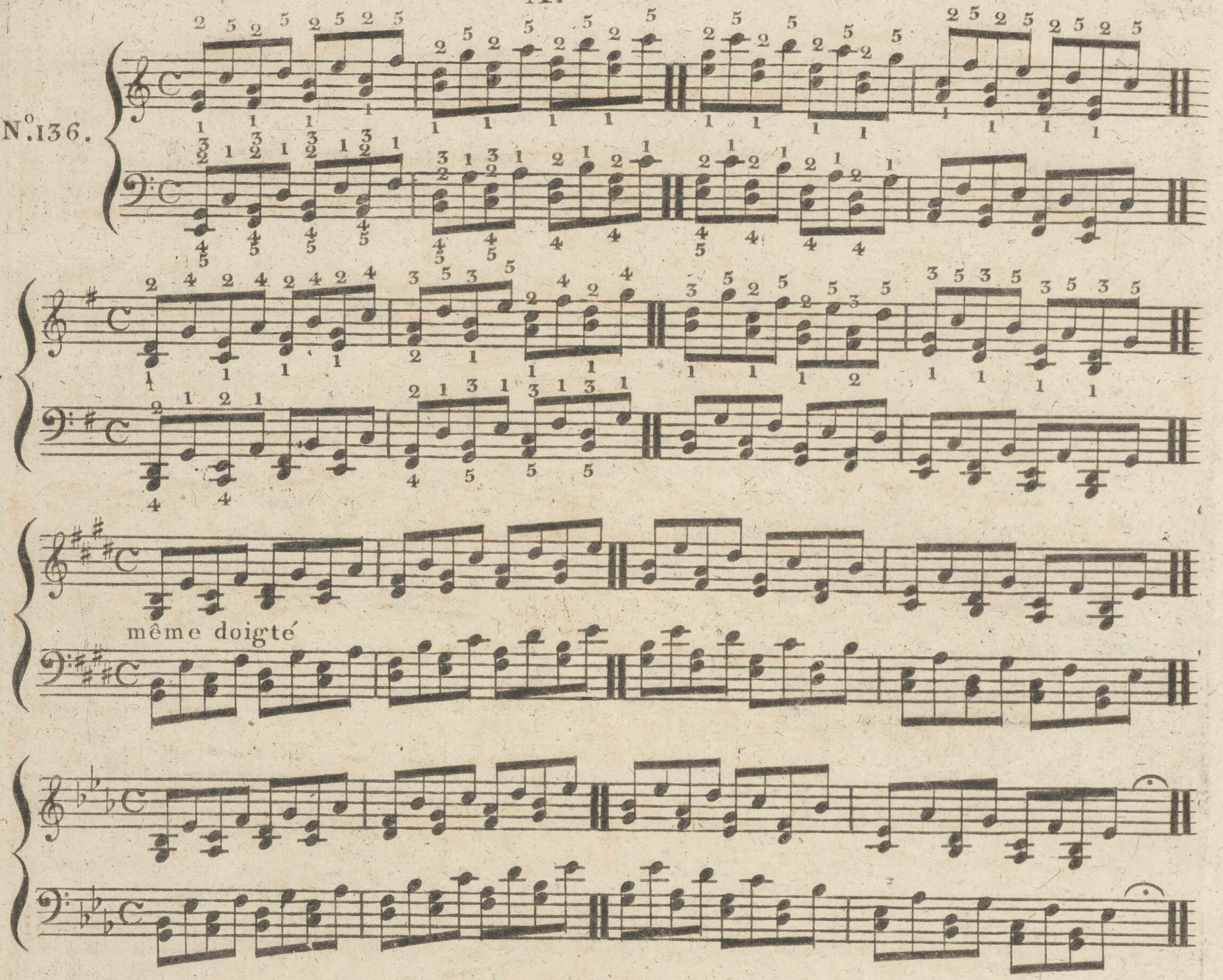


N°. 135

même doigté qu'en Si bémol
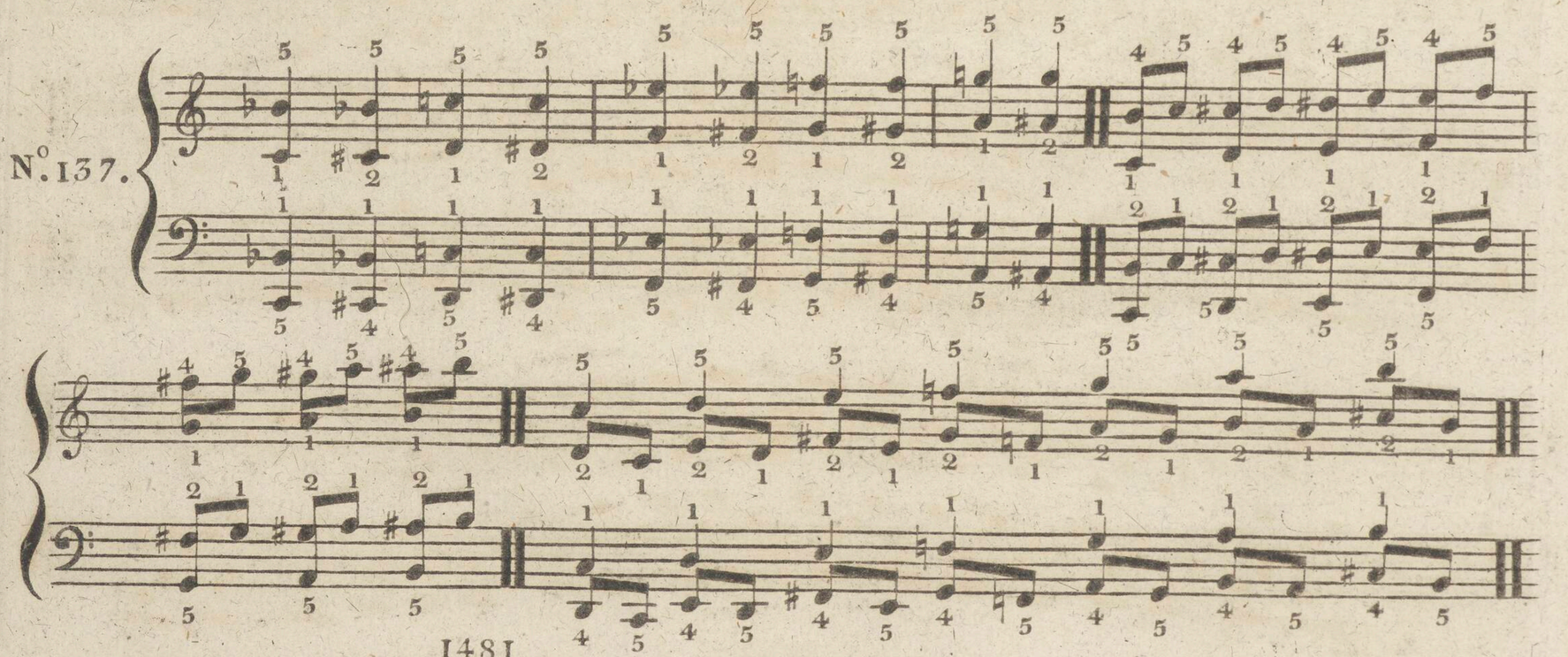
A.

N.° 136.



EXEMPLES des Septiemes touchées ensemble.

N.° 137.



EXEMPLES des Octaves touchées ensemble.

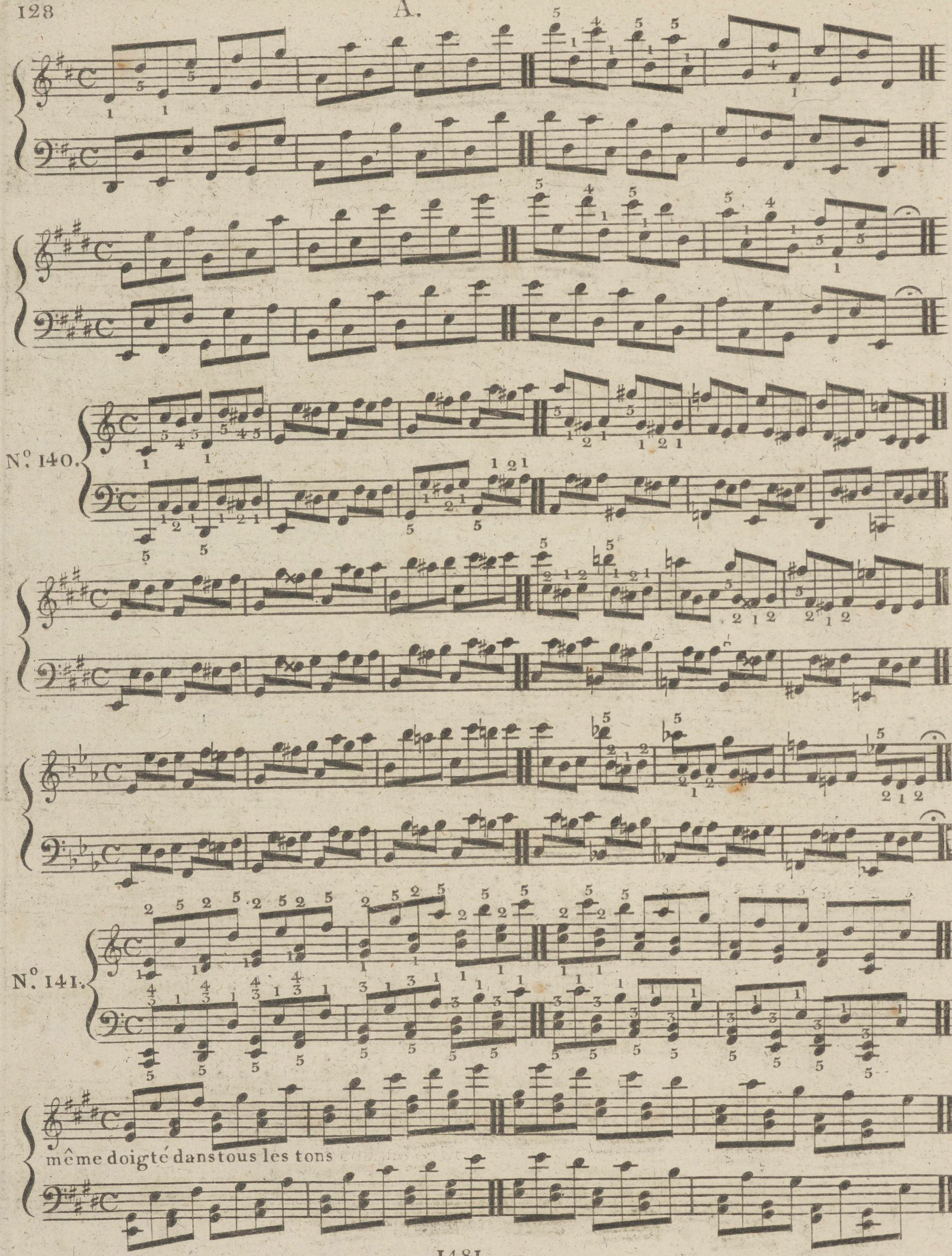
N.° 138.

pour les octaves liées deux a deux

pour les octaves détachées.

N.° 139.

A.



N°. 140.

N°. 141.

même doigté dans tous les tons

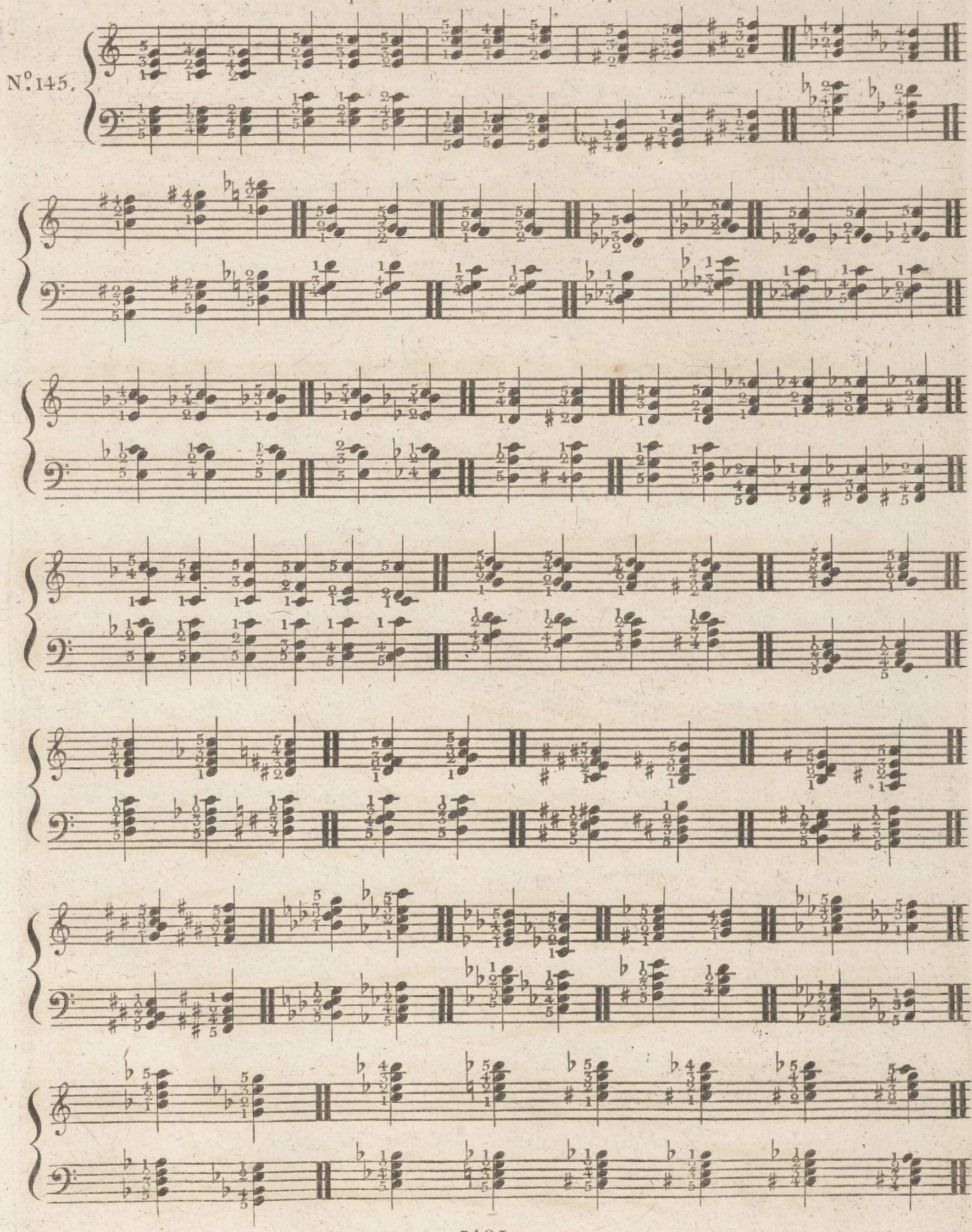
N°. 142.

Exercice A.

N°. 143.
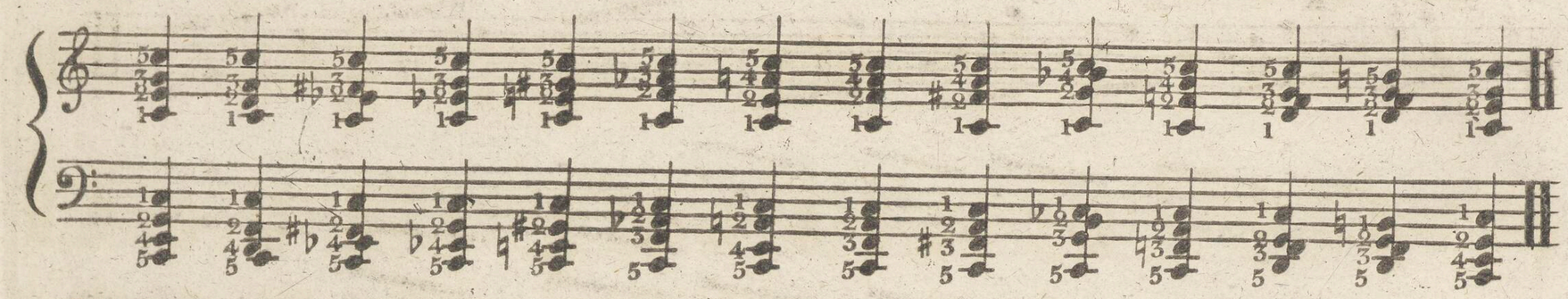
N°. 144.

N°. 145.

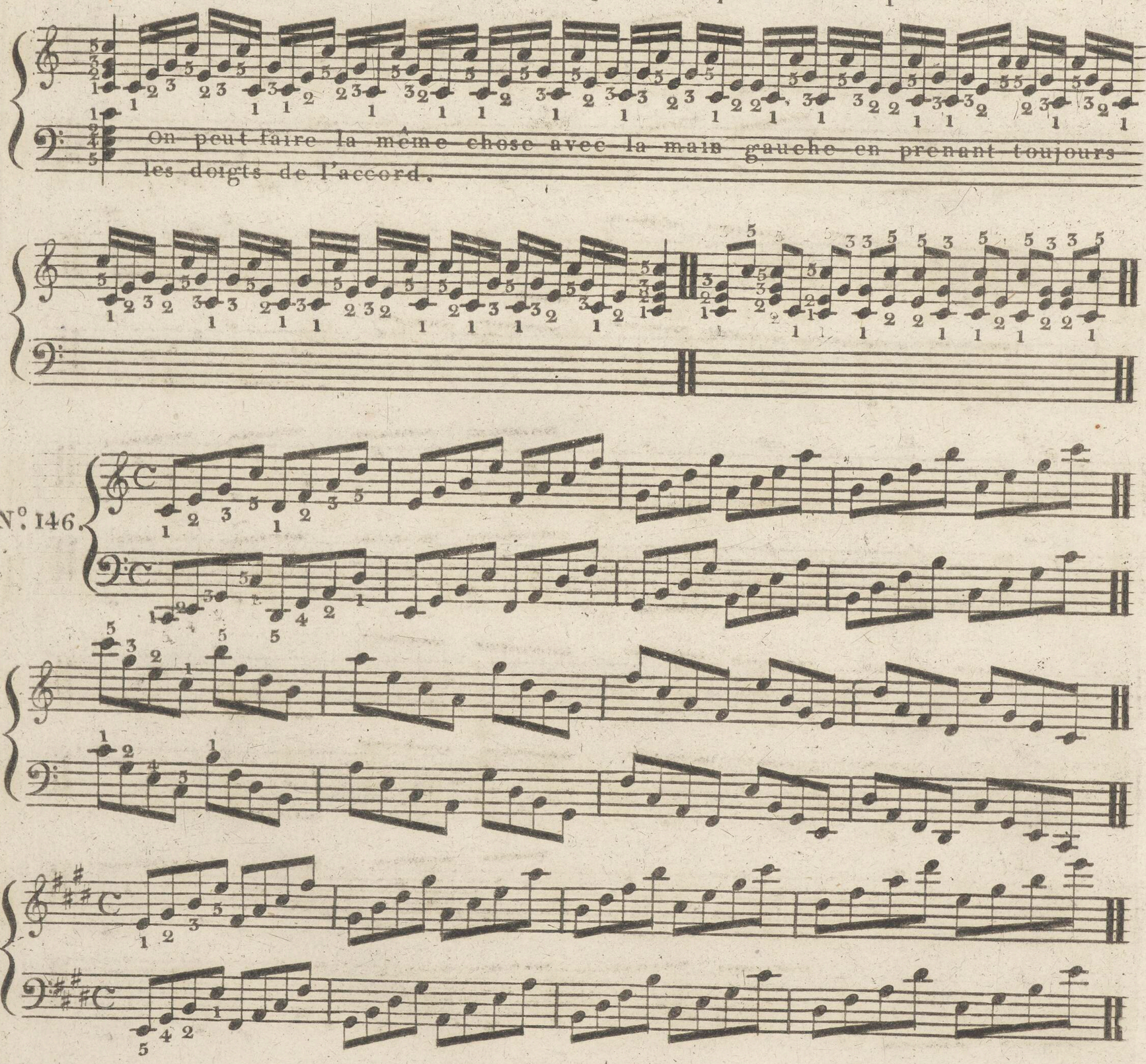


A.

On peut doigter ce passage, en le transposant dans tous les tons avec les mêmes doigts.

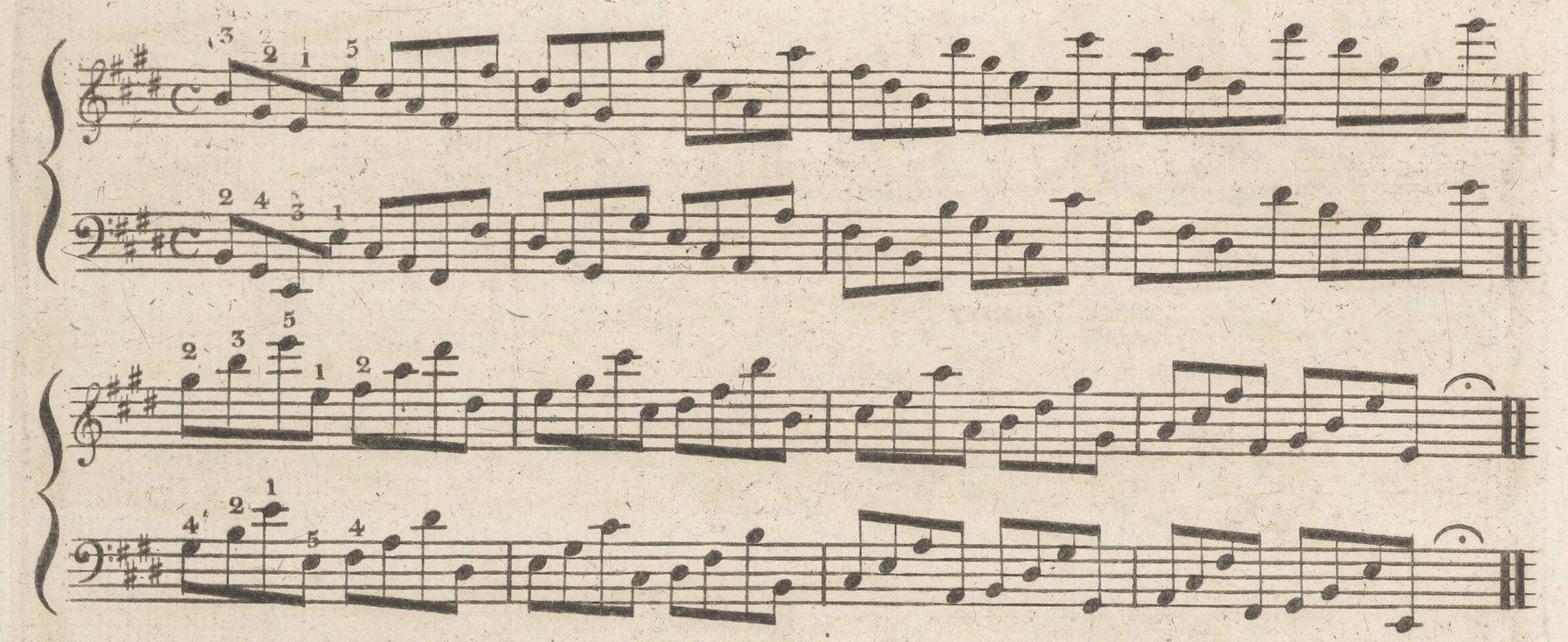


Chaque Accord ou il y a quatre notes ensemble, peut se retourner en le brisant, autant de fois que l'exemple ci après l'indique.

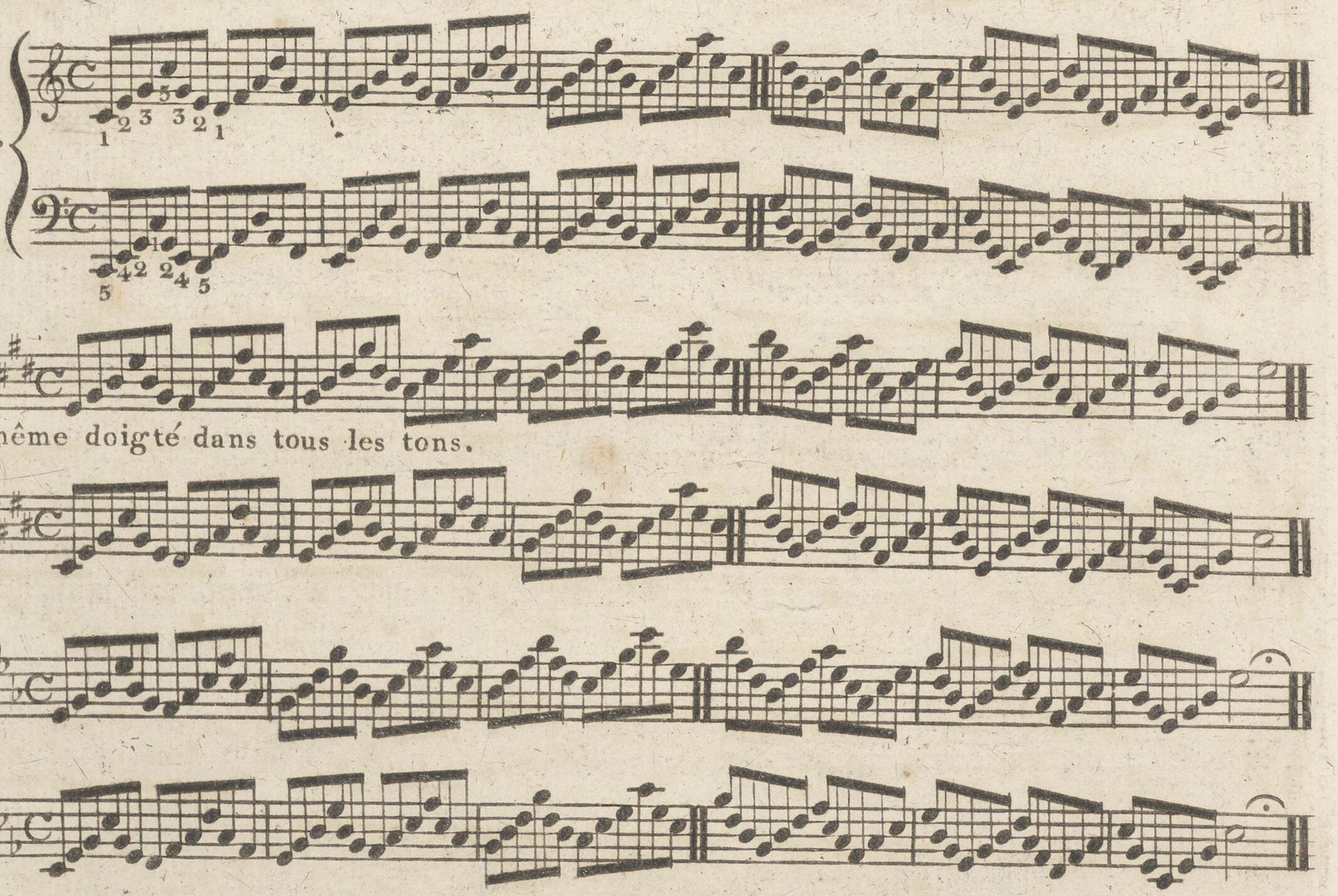


N°. 147.

A.

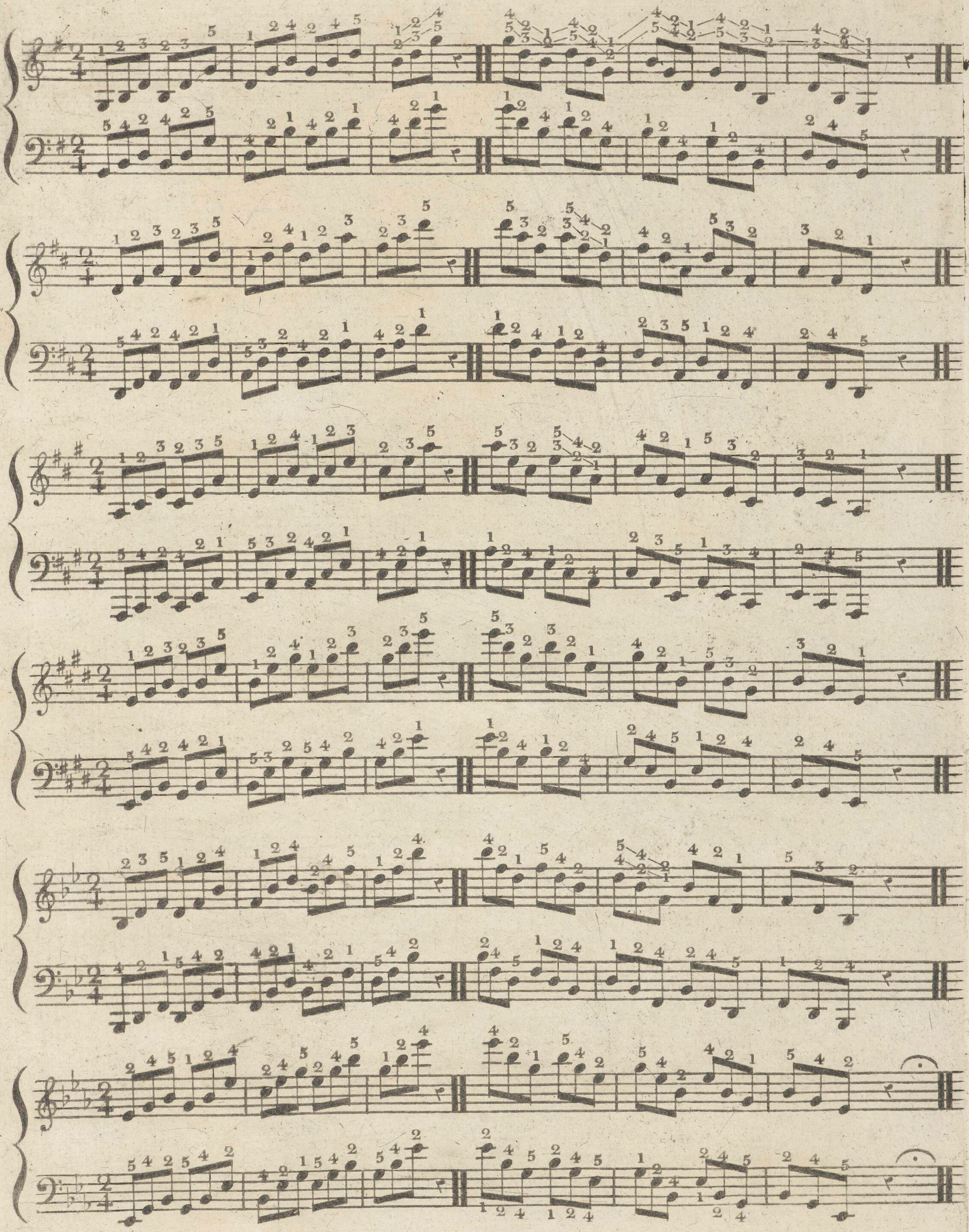


N°. 148.



même doigté dans tous les tons.

N°. 149.



A.

N.° 150.

N.° 151.

même doigté

EXEMPLES des changemens des doigts pour se donner une posi=
=tion en montant.

N°. 152.

A.

Mouvement modéré

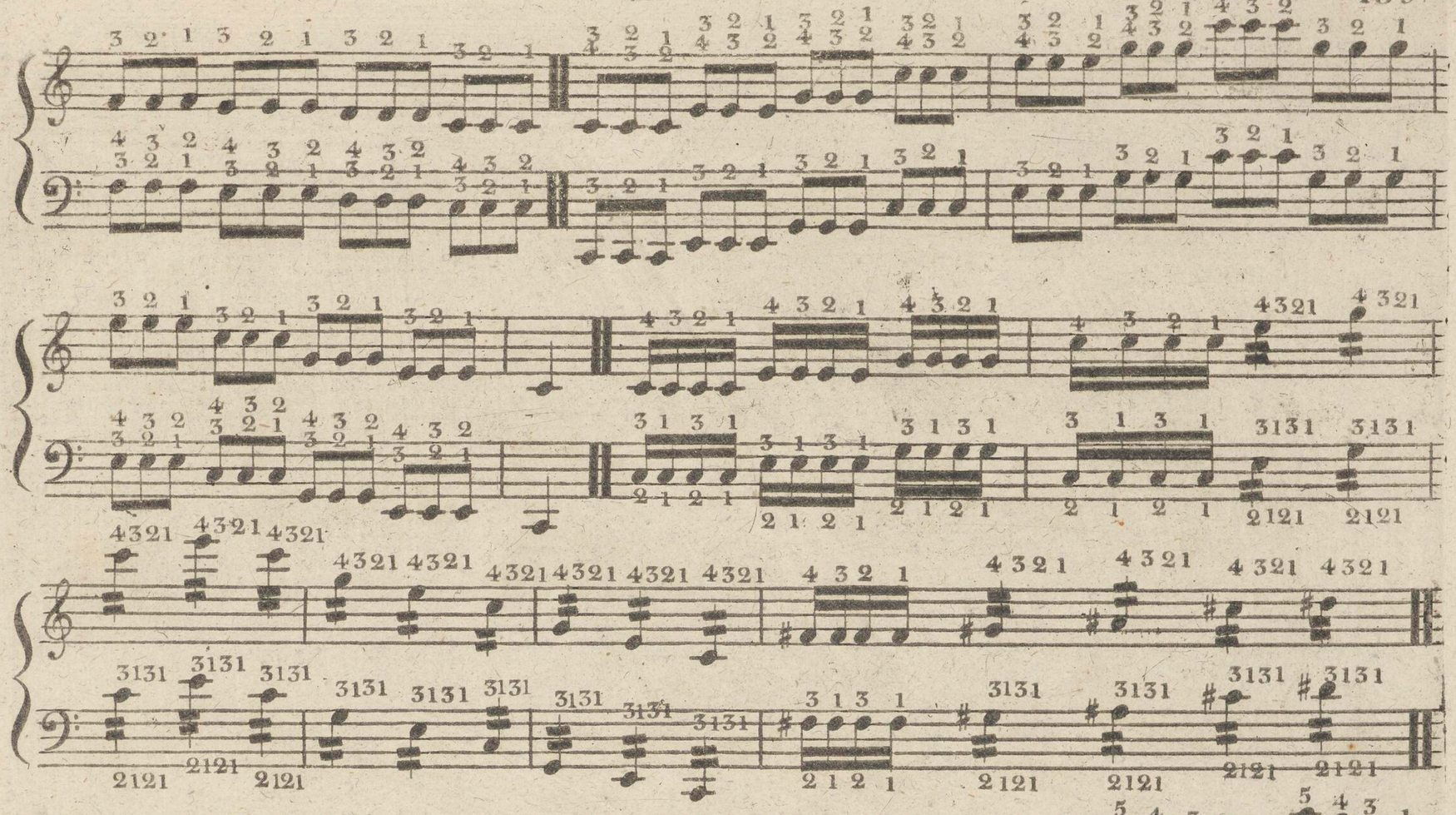
N.° 153

On se servira de ce doigté dans tous les tons, soit en dieses où bemols le pouce peut s'employer partout.
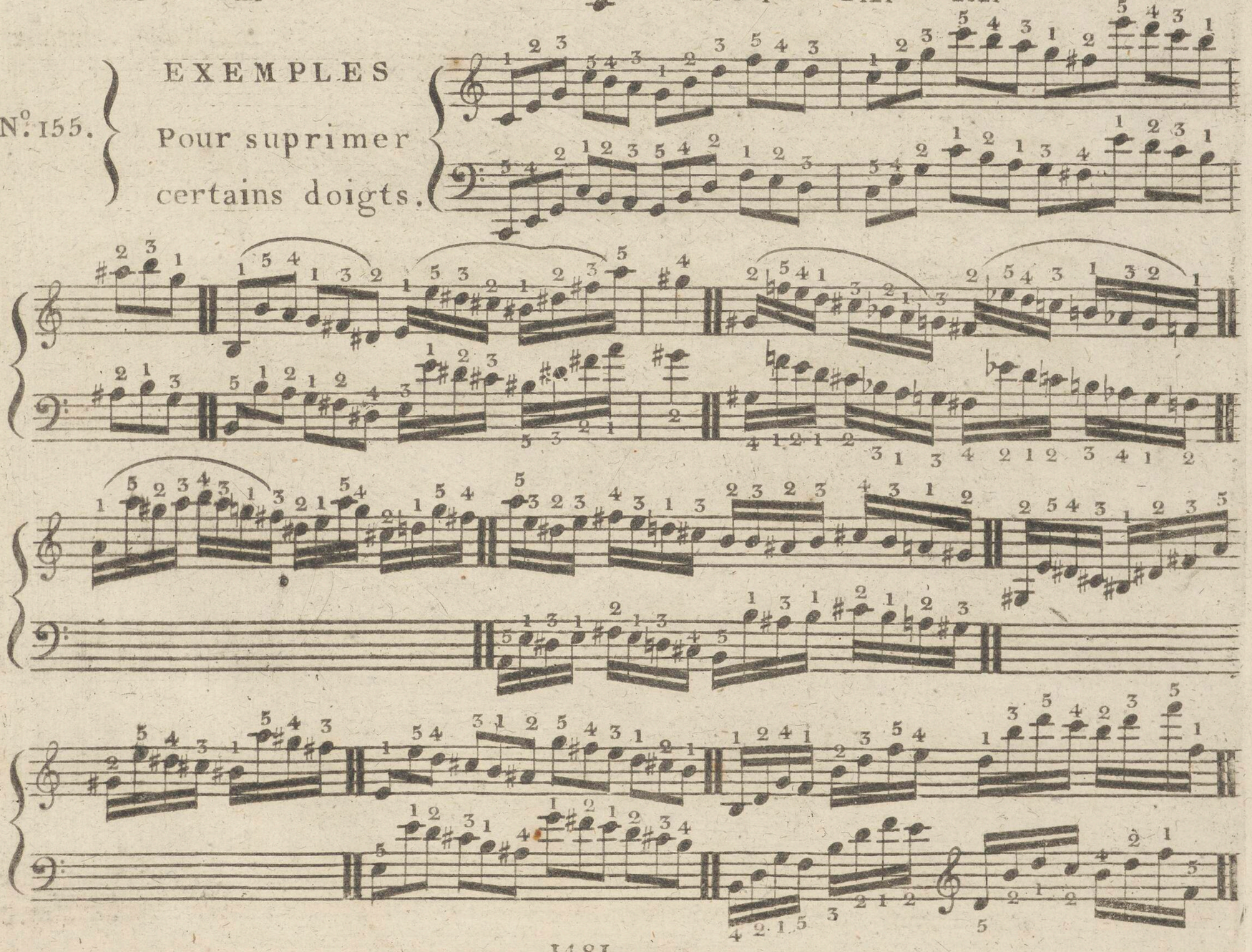
Mouvement Vif.

N.° 154.

A.
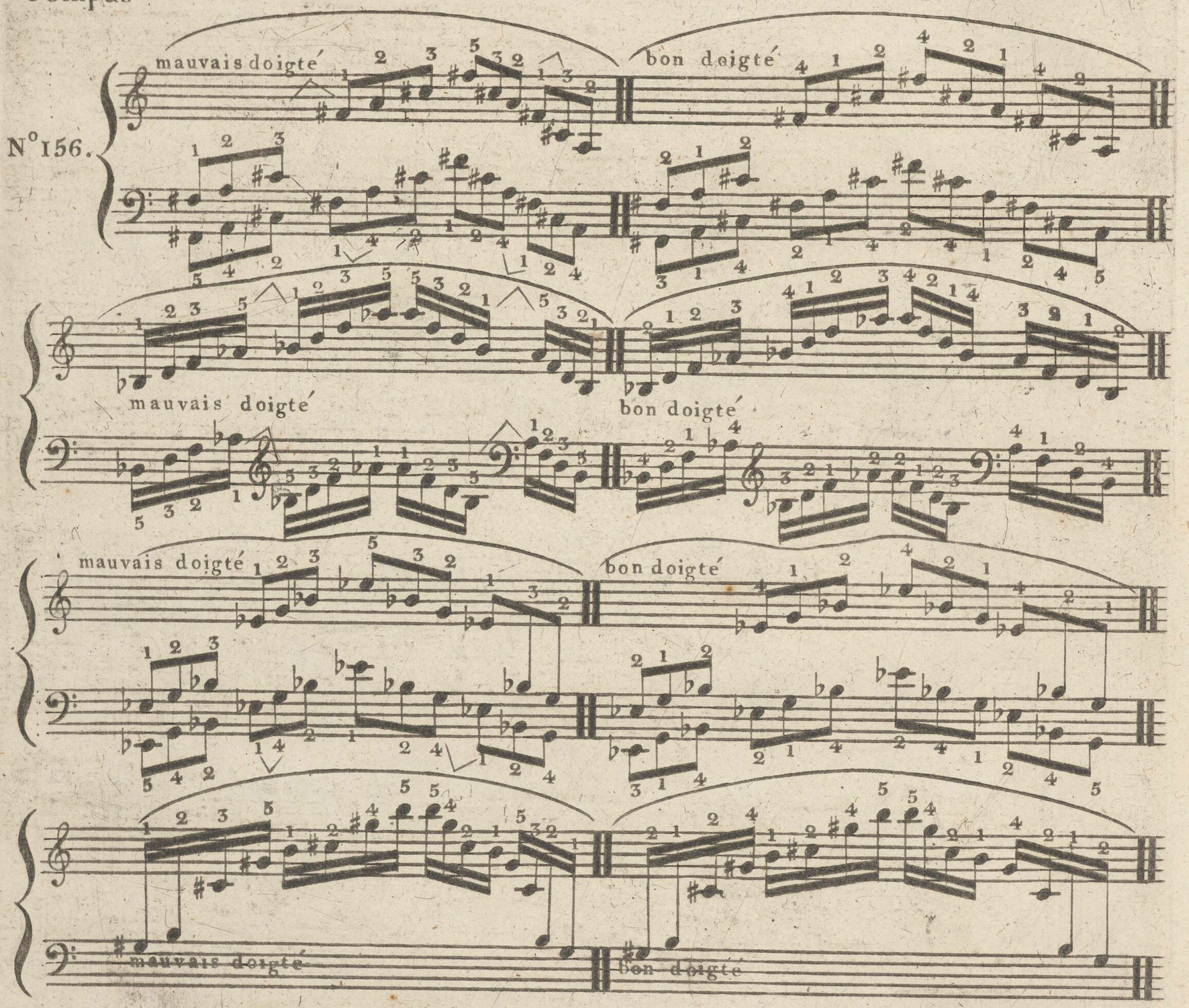


N.° 155. EXEMPLES Pour suprimer certains doigts.



A.
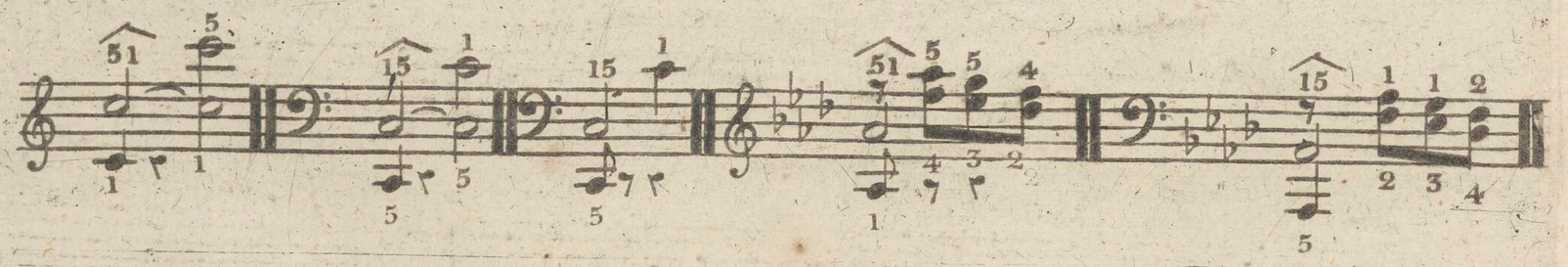
EXEMPLES de mauvais doigtés qu'il faut eviter dans les accords rompus

N°156.



DOIGTÉS, pour les Tenues.

N°157.



A.

moderato

allegro

adagio

andante

allegro

N°. 158.

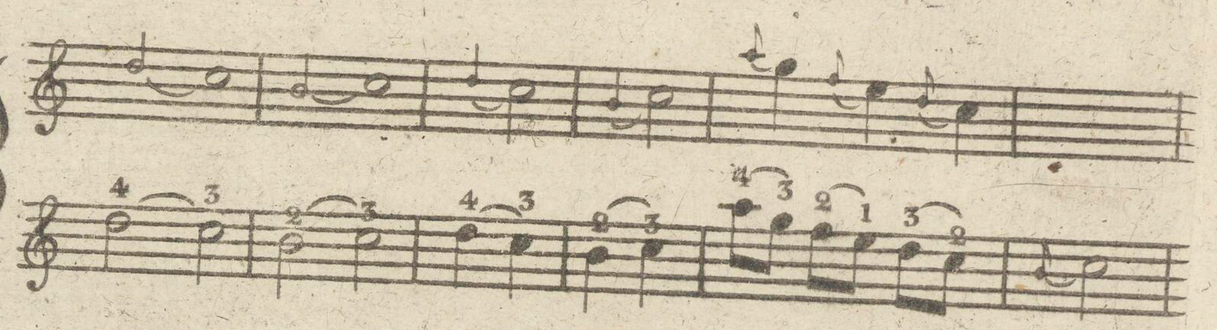
A.

EXEMPLES, de tous les agrémens usités dans la Musique.

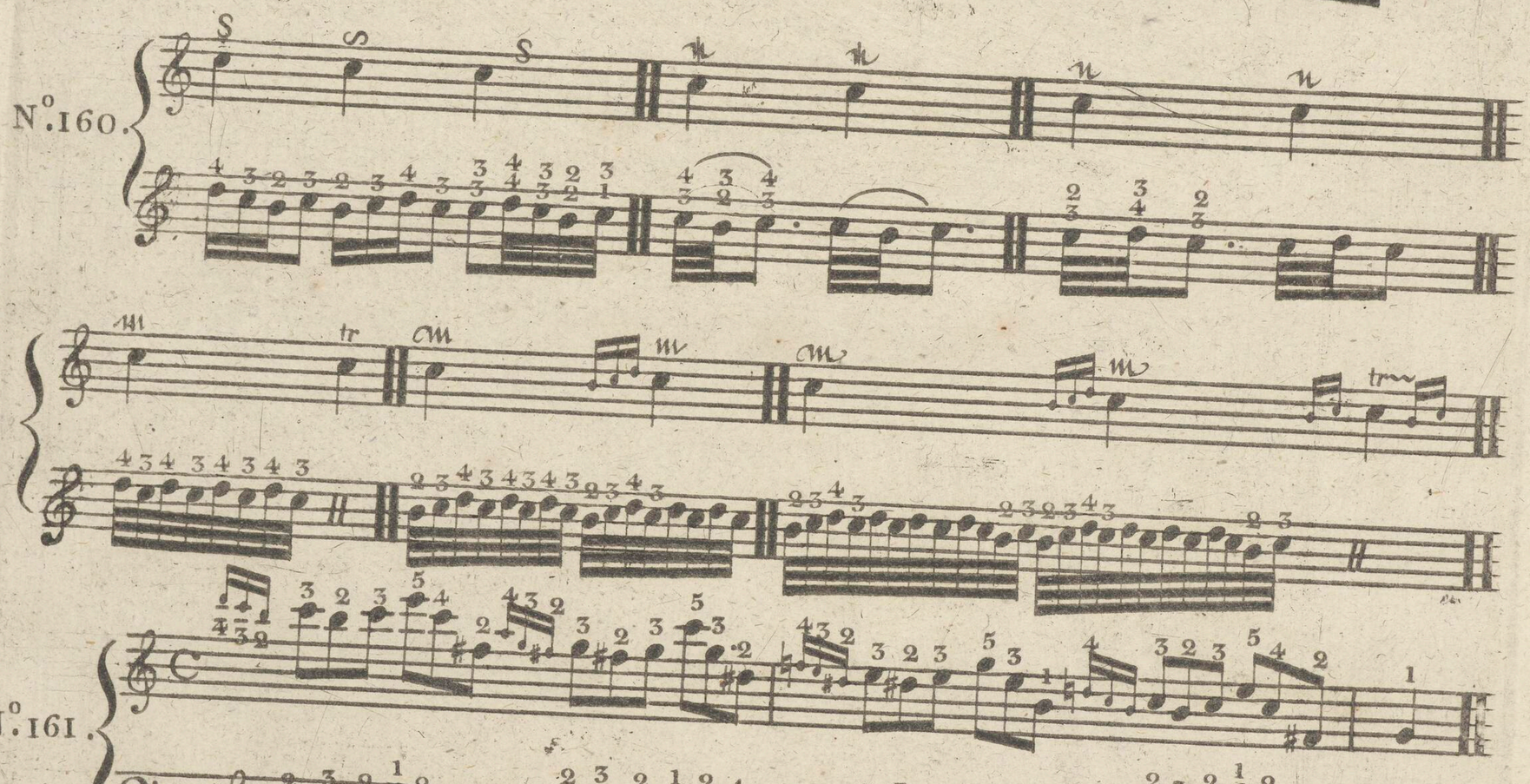
N°. 159.

Signe.

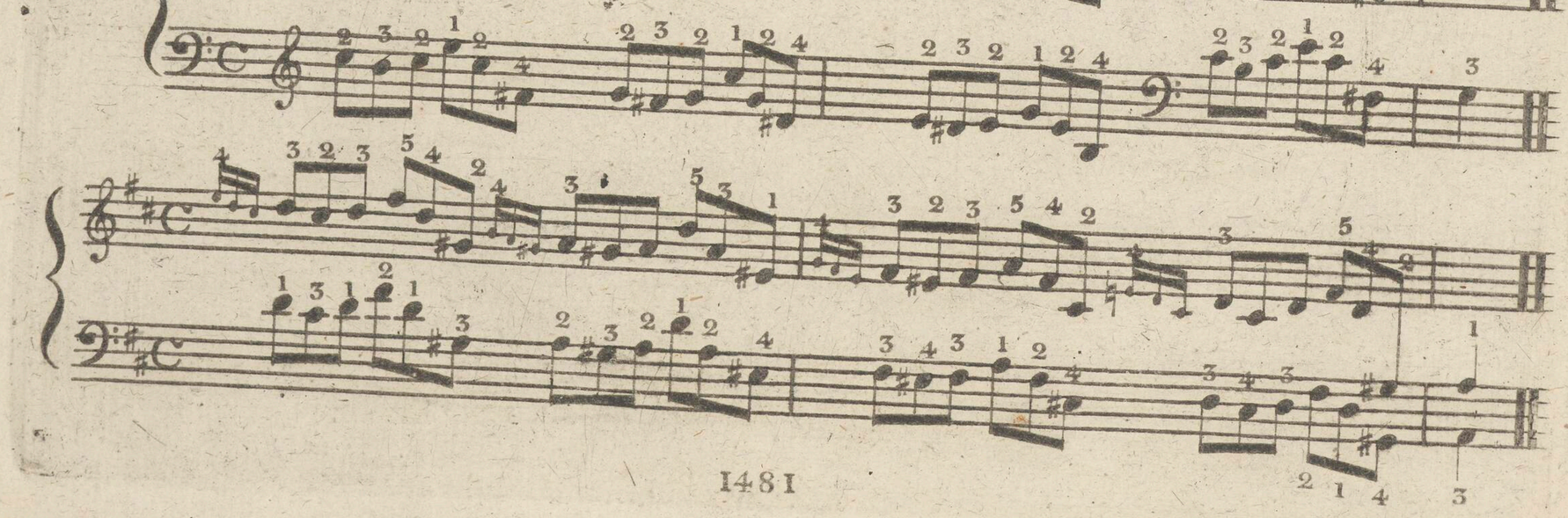
Effet.
où la maniere dont il faut les rendre.



N°. 160.
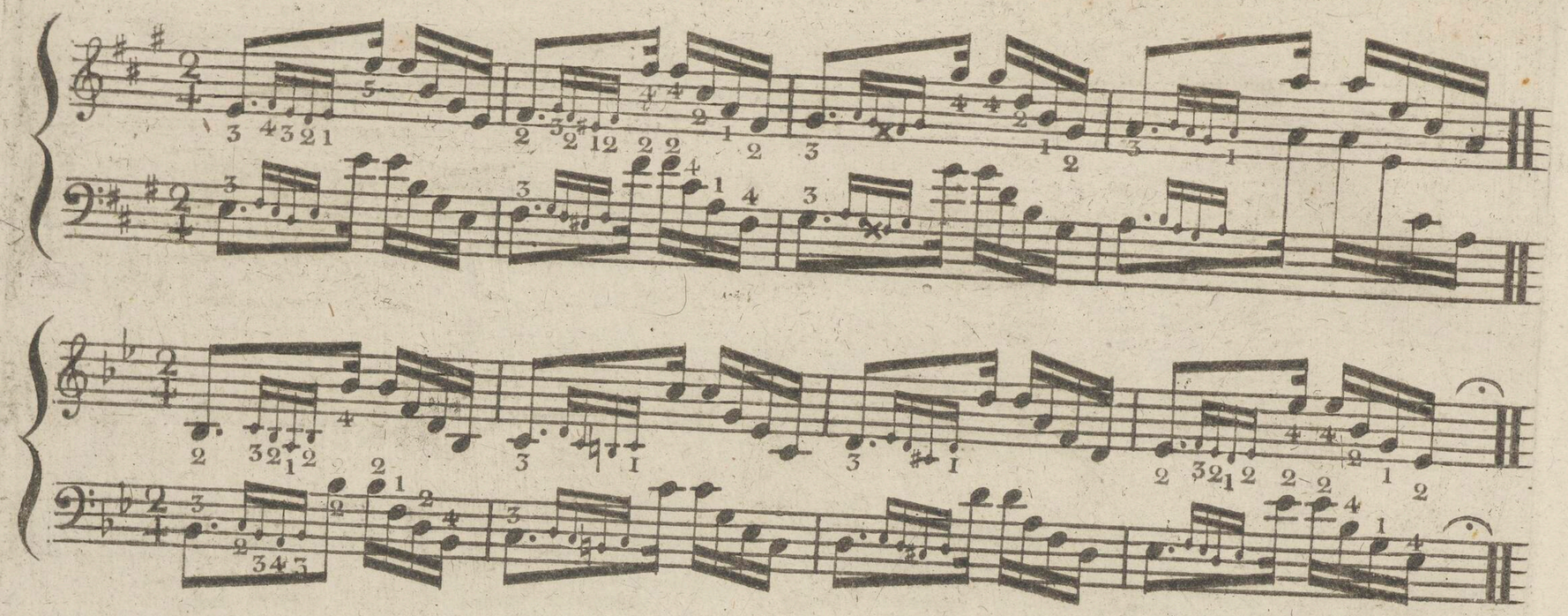


N°. 161.



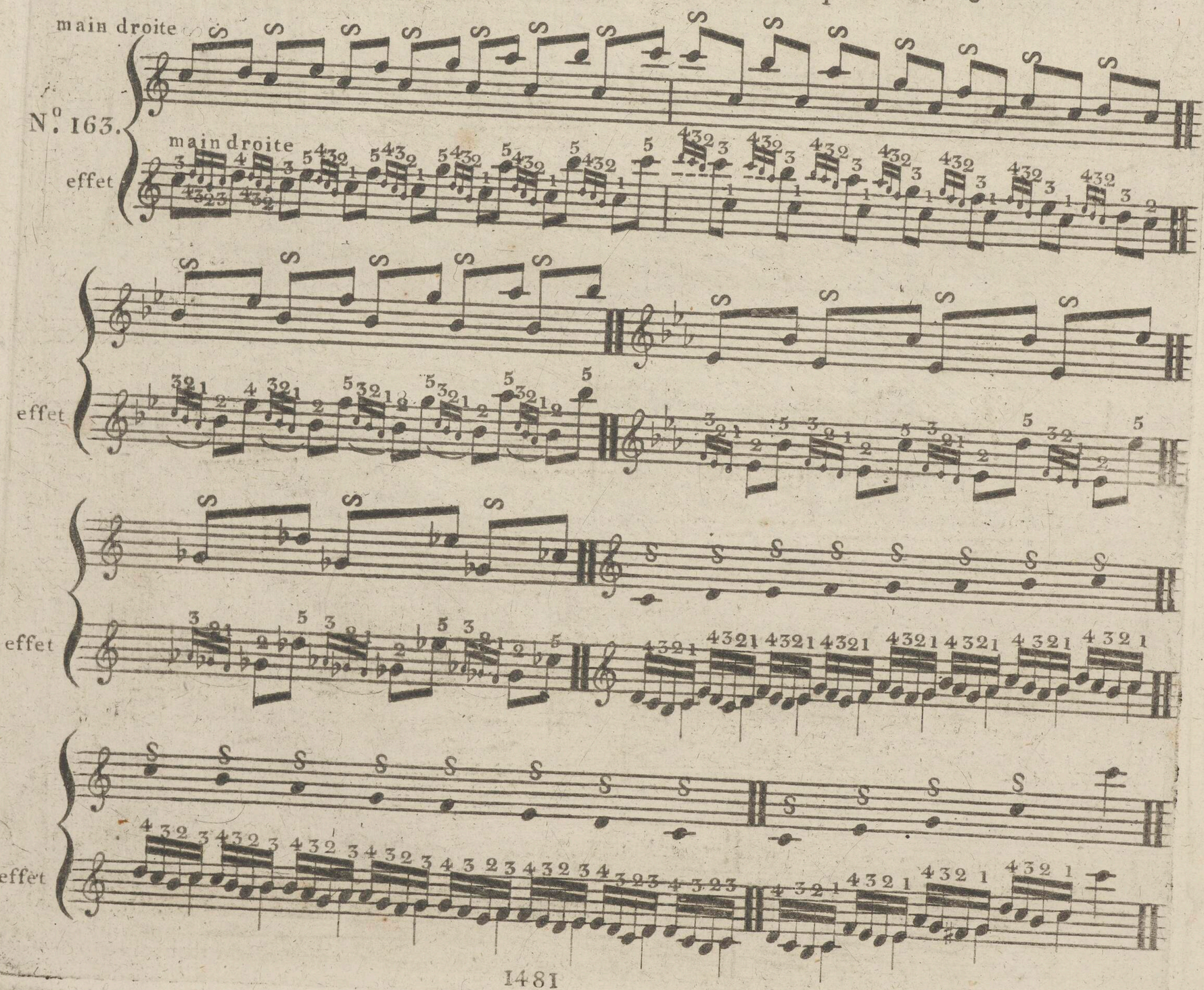
A.

N°. 162.

A.



DOIGTÉS, pour les agréments marqués S S



effet

effet

effet

EXEMPLES des Cadences dans tous les genres avec differens doigtés

N°.164.

Signe

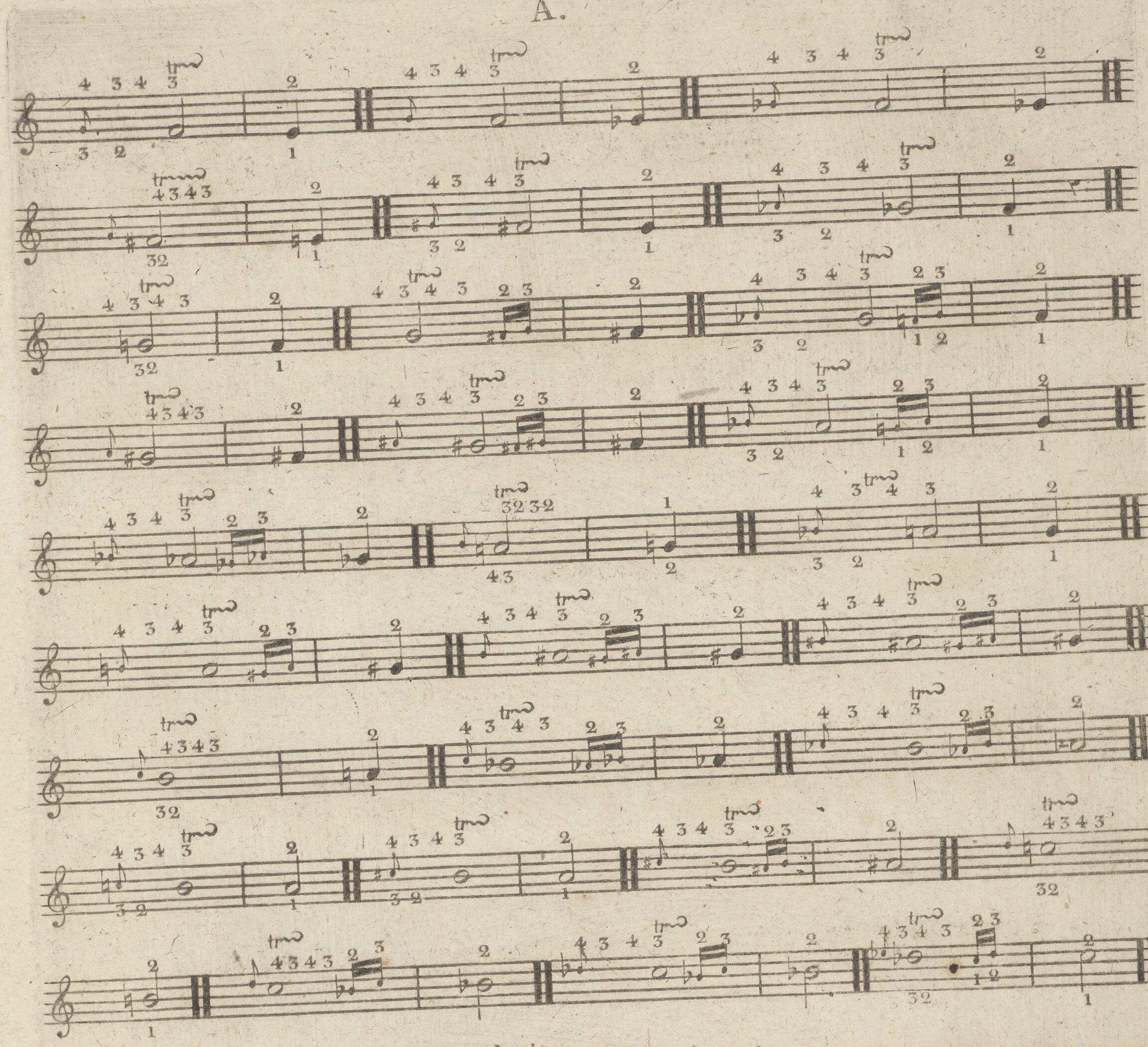
effet.

A.

N°. 165. signe

effet.

A.



N°. 166.

signe
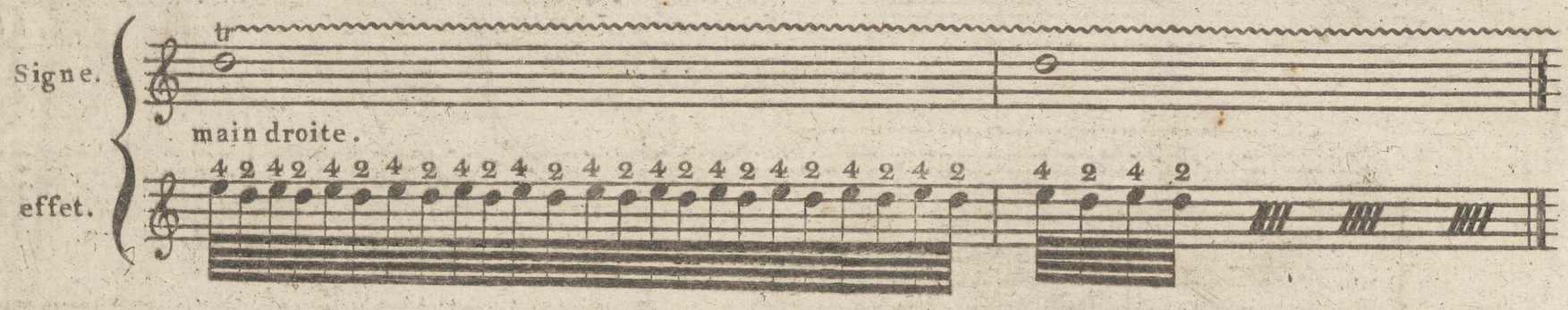
effet.
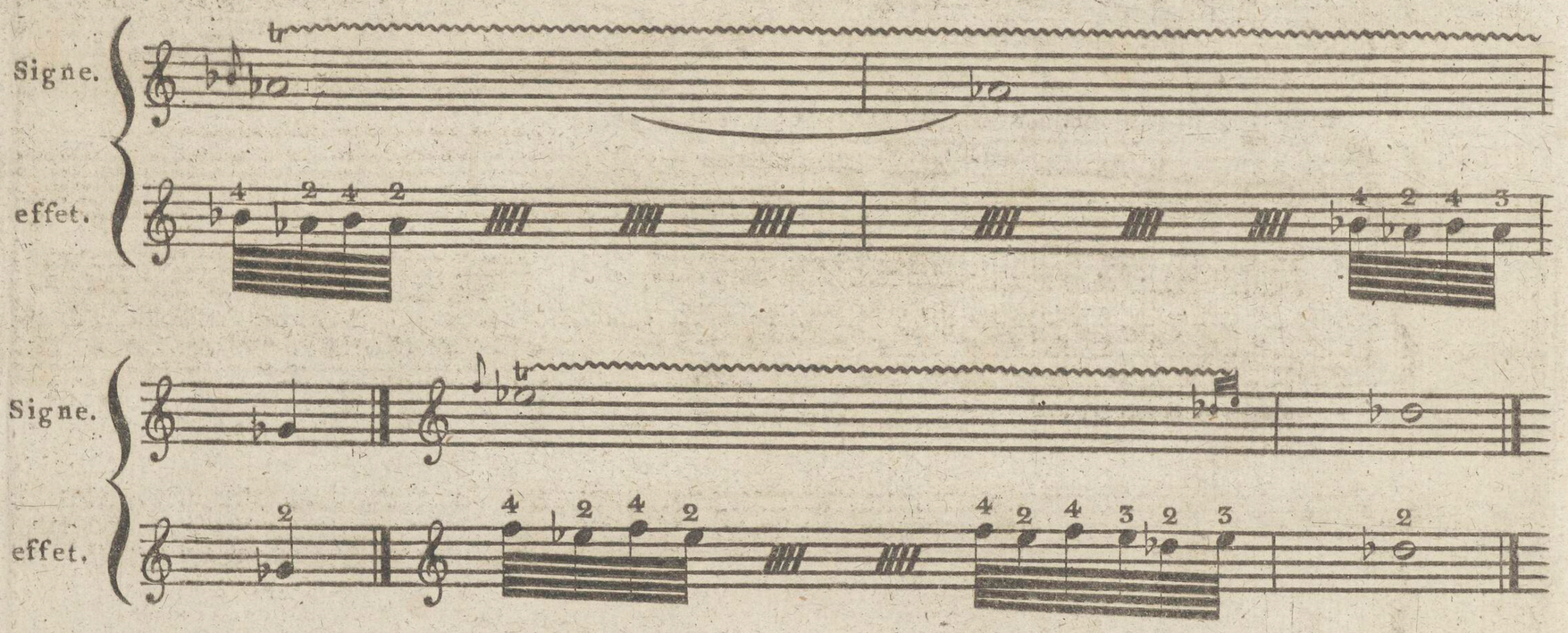
main droite.

main gauche.

A.
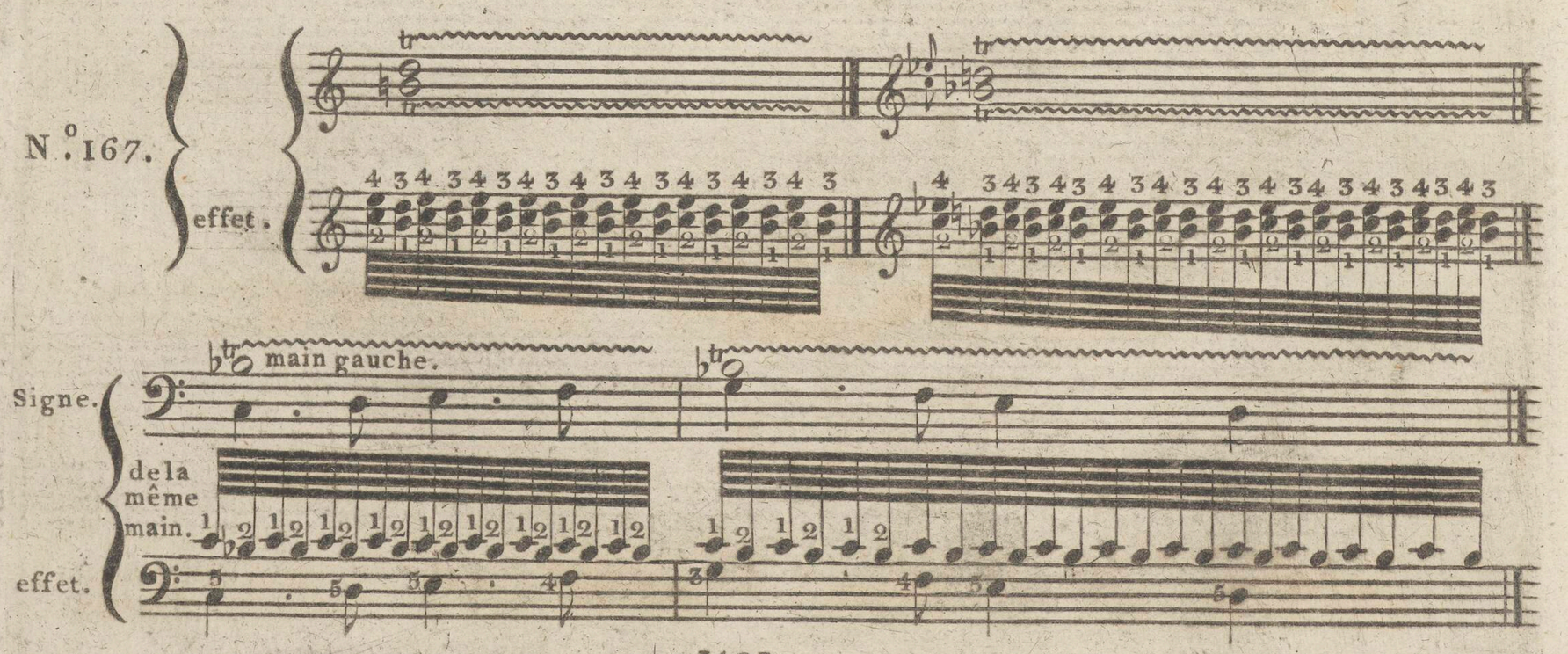
Ce doigté ne doit se faire que dans des Cadences très longues, ou quand les doigts se trouvent fatigués.





Doubles Cadences de la même main,

Ce doigté se fait sur tous les tons.



A.

main gauche.

main droite.

Signe.

effet.

Signe.

effet.

le fa et le sol se touchent tous les deux avec le même doigt.

Signe.

effet.

même main.

Signe.

effet.

même main.

Signe.

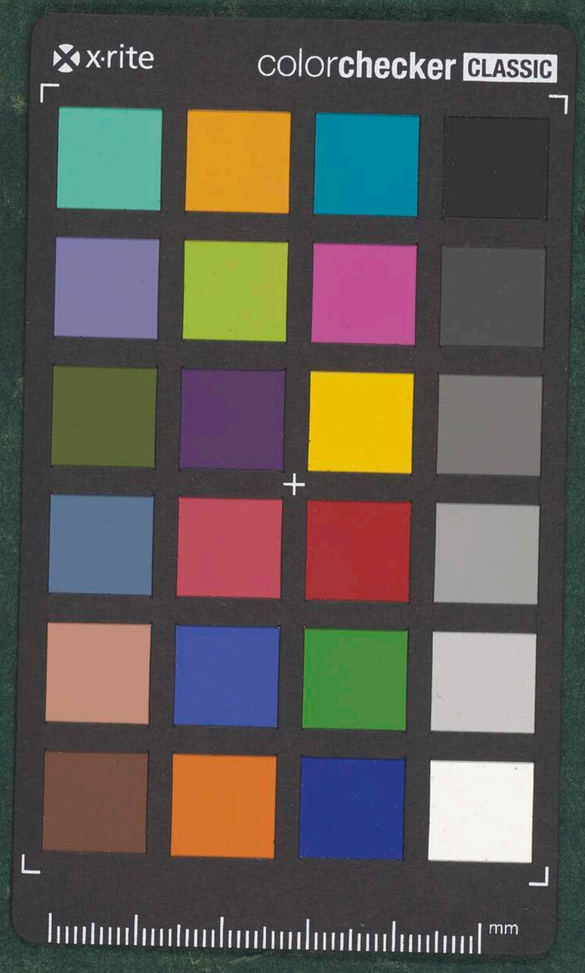
effet.

même main.

Signe.

effet.

Fin de la
Ière Partie.



BIBLIOTHECA CZARTORYSCIANA CRACOVIAE
XVI-3067
BIBLIOTHECA CZARTORYSCIANA CRACOVIAE
1003941
228