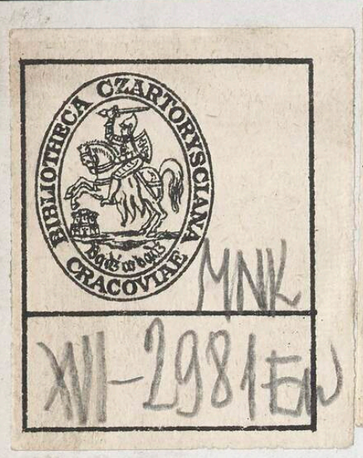
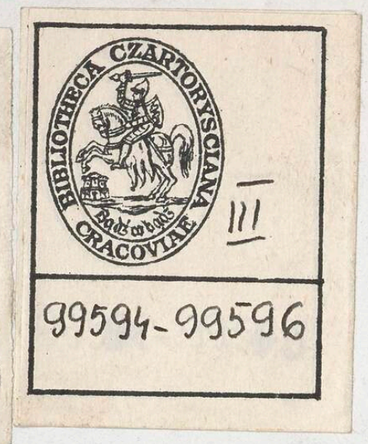
BIBLIOTHECA CZARTORYSCIANA CRACOVIAE
III
za
99594 - 99596

Cinthia

A. BINANT
Couleurs fines, Tableaux, Dessins
& encadremens,
7, Rue de Cléry
PARIS



MNK
XVI-2981



III
99594-99596

KARTA MIKROFILMOWANIA 3296/57 r.

Dzieło Chopin F. Etudes. Pour...

Biblioteka Czart.

Sygn. 18/3.

Mikr. Nr 13104

Ilość klatek 240

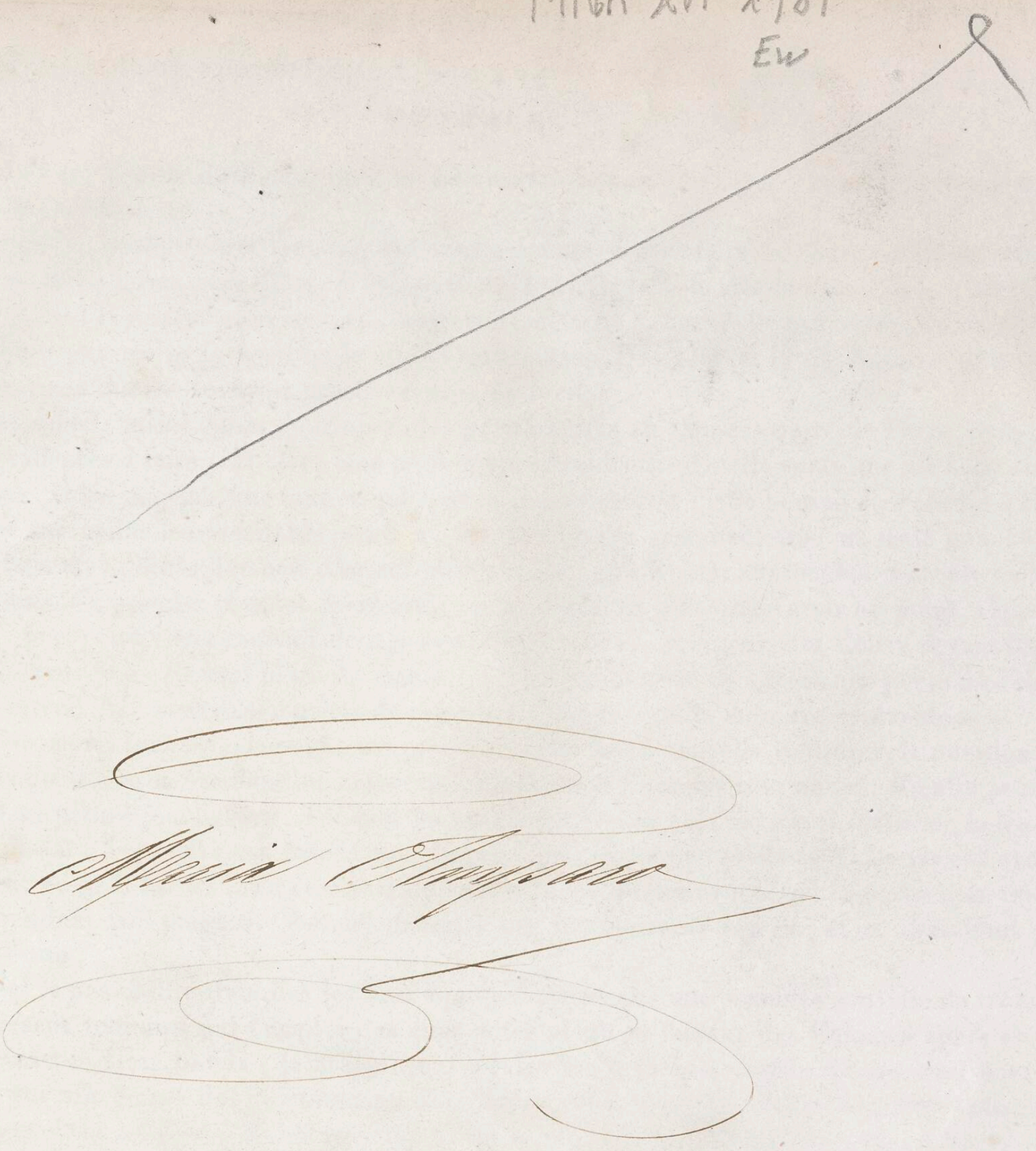
		Data	Podpis
Przyjął		26.IV.57	
Mikrofilmowanie	Operator	26.IV.57	
	Kontroler	2.V.57	
Poprawki	Operator		
	Kontroler		
	Montaż		
Odebrał			

Uwagi:

Druk. B. N. Zam. 691.

MNK-XVI-2981
Ew

99594
III



1) Falkbrenner
2) Bach
3) Chopin

BIBLIOTEKA
CZARTORYSKICH

MÉTHODE.

Pour apprendre le Piano à l'aide du *Guide-mains*.

PRÉFACE.

Tant d'ouvrages ont été publiés sur l'étude du Piano, qu'il ne fallait rien moins que l'application d'un procédé tout-à-fait nouveau, pour me déterminer à faire paraître cette méthode.

Depuis longtemps j'avais contracté en quelque sorte l'engagement avec mes amis, de leur faire connaître comment j'étais parvenu à acquérir cette indépendance de doigts, qui me met à même sans effort, ni contraction, de tirer tant de son du Piano; mon secret le voici:

Ce qui arrête les commençants, c'est la raideur extrême qu'ils mettent à tout ce qu'ils font; elle est cause que leurs doigts se cramponnent sur le clavier de manière à donner aux mains la position la plus disgracieuse. Très souvent la vie entière suffit à peine pour corriger les mauvaises habitudes contractées durant les trois premiers mois de leçons.

Je n'avais point échappé à cet écueil; même après avoir obtenu le premier prix au Conservatoire de Paris, mon maître M.r Adam me grondait toujours quand j'avais des cadences à faire, car alors mon petit doigt se raidissait de telle sorte que ma main semblait estropiée.

Après mille essais infructueux, l'idée me vint, que tout ce qui tient au mécanisme du Piano pouvait être étudié à l'aide d'un moyen mécanique qui donnat de prime abord aux mains leur véritable position; je trouvai qu'en soutenant avec ma main gauche mon poignet droit, la force concentrée entièrement dans mes doigts, devenait d'autant plus grande, qu'elle était augmentée de toute celle qui servait auparavant à raidir les bras et les mains. Ce premier résultat m'enhardit, il ne s'agissait plus que d'avoir un point d'appui; dans mon impatience, à défaut d'autre expédient, je pris un vieux fauteuil dont je sciai l'un des bras, puis tournant l'autre devant les touches du Piano, et introduisant mes jambes par dessous je me trouvai placé de manière à jouir pleinement du succès que je venais d'obtenir; mes avant-bras ainsi appuyés sur le bras du fauteuil, me mettaient à même de remuer les doigts sans la moindre contraction.

Au bout de quelques jours, je compris tout l'avantage que me procurait cette façon nouvelle d'étudier; la position de mes mains ne pouvant plus être fautive, je n'avais point à m'en occuper, ne jouant que des exercices sur les cinq notes. Bientôt je résolus d'essayer de lire tout en donnant à mes doigts leur pâture journalière. Pendant les premières heures cela me parut difficile, le lendemain j'y étais habitué. Depuis j'ai toujours travaillé en lisant. Je précise ces détails dans l'espoir que d'autres en profiteront. La vie est trop courte pour qu'un véritable artiste apprenne tout ce qu'il lui est indispensable de savoir, sans quelques moyens ingénieux de tricher le tems. Raphaël se faisait faire des lectures pendant qu'il peignait: Voltaire dictait à son secrétaire de son lit, et en s'habillant; voilà d'excellens exemples à suivre. Revenons au Piano.

Du moment où j'eus découvert la possibilité d'étudier les bras appuyés, je conçus une manière nouvelle de travailler. Ayant observé que la plupart des traits finissent toujours par l'emploi des cinq notes et qu'en faisant des Gammes après avoir une ou plusieurs fois passé le pouce, il fallait encore finir par là, je m'appliquai à faire ma principale étude de ces cinq notes en les diversifiant autant que possible, c'est ce qui m'a donné dans l'execution des choses même les plus difficiles, cette tranquillité de mains et de corps que l'on remarque surtout dans mon jeu. Je ne conseille point de faire jouer des gammes trop tôt aux élèves. On risque de leur faire contracter de la raideur dans les bras; il faut être sûr que leurs doigts ont acquis une certaine indépendance, avant d'essayer de leur apprendre à passer le pouce.

Le Guide-mains que je fais paraître avec cette méthode remplacera mon fauteuil; il déterminera positivement la hauteur de la *chaise du Piano, qui doit être faite de manière, que l'avant bras de l'exécutant soit parfaitement horisontal*. Avec ce *Guide-mains* il est impossible de contracter de mauvaises habitudes. Je le recommande surtout aux personnes délicates, que l'étude du Piano fatigue: elles trouveront, leurs bras étant appuyés et les doigts seuls agissants, la possibilité d'étudier davantage sans craindre de se faire mal à la poitrine. Les personnes qui vivent en province, celles qui passent quelque tems à la campagne peuvent s'en servir avec fruit; la mère qui surveille les études de ses enfans, pourra également et pendant qu'ils sont éloignés de leur maître, non seulement les empêcher de rétrograder, mais obtenir de nouveaux progrès. Avec le *Guide-mains* et cette méthode, toute personne enfin, sachant la musique peut donner des leçons de Piano et celles même qui voudraient l'apprendre sans maître, pourraient arriver jusqu'à un certain degré, sans l'appréhension d'avoir à désapprendre un jour.

J'ai cherché à rendre cette méthode aussi courte que possible, en en retranchant toutes les inutilités et en donnant plus de règles que d'exemples. Quand au *Guide-mains*, (1) je n'en saurais trop recommander l'usage même aux personnes les plus fortes, mais qui désirent perdre de mauvaises habitudes; il empêche de faire des grimaces, de jouer du bras ou de l'épaule, il rend les doigts indépendants et rectifie la position de la main, qu'il rend aussi gracieuse que possible: j'ajouterai pour dernière recommandation, que je m'en sers moi même encore tous les jours.

Plusieurs professeurs pour caresser de vieilles habitudes, ou pour pousser d'autres ouvrages élémentaires, ont dit que cette méthode était trop difficile pour des enfans. Que le public ne s'y laisse pas tromper, quatre éditions et plus de trente et un mille exemplaires vendus à Paris seulement prouvent le contraire de cette assertion. Quand au reproche qu'on fait à mes élèves de ne pas bien déchiffrer, il peut être fondé pendant les premières années de leurs études. Mon principe est de former les mains avant les yeux, de faire bien attaquer la note, d'apprendre à bien doigter, à bien phraser, à donner l'expression voulue aux passages de chant et de l'indépendance aux doigts. Quand ces qualités essentielles sont une fois acquises, je m'occupe exclusivement à leur apprendre à lire, mon travail est beaucoup plus court et le résultat plus sûr. Il est évident que le professeur uniquement bon musicien et non pas virtuose lui même, ne peut s'attacher à ces détails qu'il ignore, tout ce qu'il peut faire c'est de montrer à ses élèves à lire couramment la musique; il fait des croque-notes mais pas de talents remarquables.

J'engage ceux qui liront cette méthode à ne point juger des règles que j'y donne par celles qu'ils connaissent déjà. Plusieurs routes peuvent conduire au même but, la mienne est la plus courte. Par malheur bien des gens n'approuvent que ce qui cadre avec leur manière de voir et proscrivent indistinctement toute innovation bonne ou défectueuse, par l'unique raison qu'ils n'en ont pas fait la découverte, ce n'est pas pour ceux la que j'écris; je compte sur les professeurs consciencieux qui éprouvent une invention nouvelle avant de la rejetter, mon expérience m'assure de leurs suffrages.

F. KALKBRENNER.

---

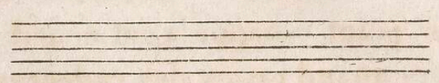
(1) *Il ne faut pas confondre le Guide-mains avec le Cheiroplast de Logier, qui ne sert qu'à apprendre les notes et qu'on ôte dès que l'élève les connait.*

RÈGLES GÉNÉRALES DE LA MUSIQUE.

La musique est l'art de combiner les sons. Le chant d'une ou de deux parties s'appelle mélodie ; il faut au moins trois parties pour former de l'harmonie ou des accords.

DES LIGNES OU PORTÉES, DES SIGNES ET CLÉS.

La musique s'écrit sur cinq lignes qu'on nomme portée. Ex :

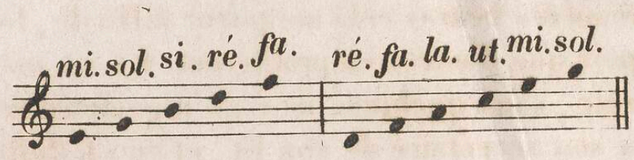


Les signes qui déterminent le son s'appellent *Notes*, et le nom des notes varie d'après la clé qui se trouve au commencement du morceau ; pour la musique de Piano on se sert de deux clés, l'une qui s'appelle clé de *Sol*, s'écrit sur la seconde ligne, à laquelle elle donne son nom, elle sert pour le dessus ; l'autre s'appelle clé de *Fa*, ou de basse, et s'écrit sur la quatrième ligne, à laquelle elle donne également son nom.

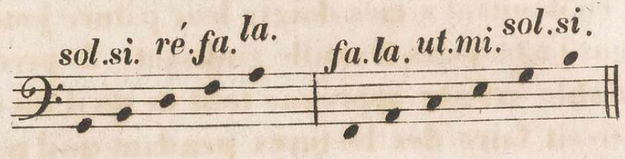
NOM DES LIGNES ET ENTRE-LIGNES OU ESPACES.

Ex :
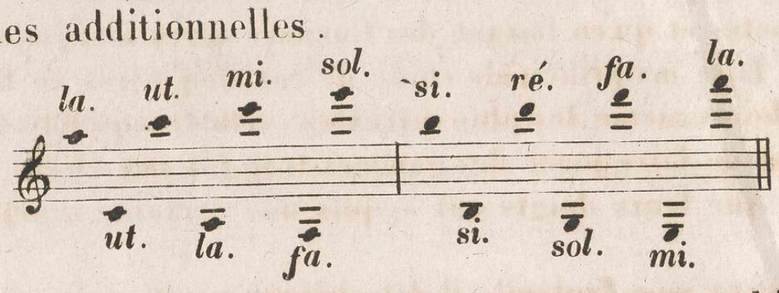
Clé de Sol.
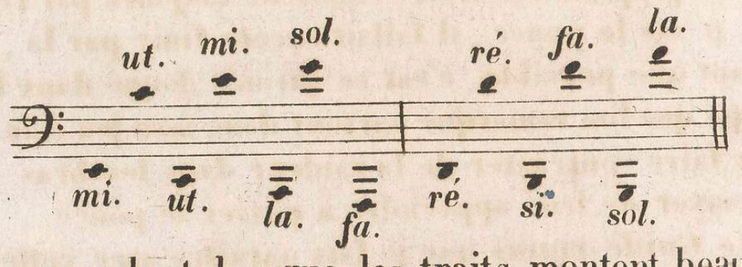


Clé de Fa.



Lorsque la musique monte plus haut, ou descend plus bas que les cinq lignes, on se sert de lignes additionnelles.

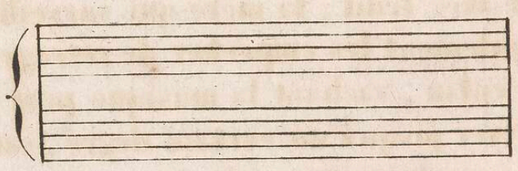




Ces lignes additionnelles peuvent se multiplier à l'infini, cependant lorsque les traits montent beaucoup, on préfère les écrire une octave au-dessous, en mettant au-dessus du passage 8^{a}---------- ou $8^{a\ alta}$------, et pour les basses au-dessous $8^{a\ bassa}$----------, l'effet de l'octave continue tant que dure la petite chaine --------.

Pour la musique de Piano on a joint les deux portées par une barre qu'on nomme accolade.

Ex :



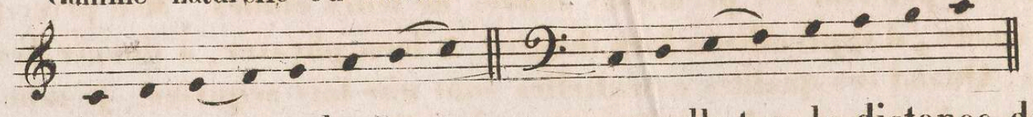
DES GAMMES.

Il y a sept sons en musique, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*; le huitième, qui s'appelle octave, est la répétition du premier.

Lorsque les sons se succèdent, ils forment la Gamme, échelle, *scala*.

Gamme naturelle ou Gamme d'*ut*.

Ex :



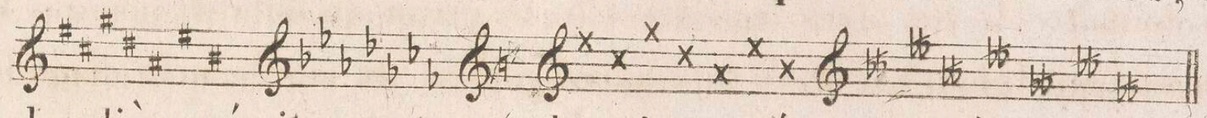
La gamme se compose de *tons* et de *demi tons*; on appelle ton la distance de deux touches, lorsqu'il s'en trouve une entre, comme d'*ut* à *ré*, de *ré* à *mi*; du *mi* au *fa*, il n'y a qu'un demi ton, aussi n'y a-t-il pas de touche entre; du *fa* au *sol*, un ton, du *sol* au *la*, un ton, du *la* au *si* un ton, et du *si* à l'*ut*, encore un demi ton. Ainsi, dans la gamme d'*ut* les demi tons se trouvent, du 3^{e}. au 4^{e}. et du 7^{e}. au 8^{e}. degré. Voyez l'exemple précédent. Tous les tons majeurs sont de même.

La septième note de la gamme, qui forme le second demi ton, du 7.e au 8.e degré, s'appelle note sensible; c'est cette note qui détermine le ton, et sert pour passer d'un ton dans un autre, jamais un ton n'est décidé, tant que cette note n'a pas été entendue.

DES DIÈSES BÉMOLS ET BÉCARRES.

Afin de pouvoir former d'autres gammes de chacun des tons de la gamme d'*ut*, on a adopté cinq signes, le *Dièse* ♯, qui hausse la note d'un demi ton; le *Double Dièse* x qui hausse la note d'un ton; le *Bémol* ♭, qui la baisse d'un demi ton; le *Double Bémol* ♭♭ qui la baisse d'un ton, et le *Bécarre* ♮ qui la remet dans son état naturel. Les *Dièses* se succèdent par quintes en montant, c'est-à-dire, de cinq en cinq notes; les *Bémols* par quintes en descendant. Le premier *Dièse* est *Fa*, le premier *Bémol* est *Si*

Ex:

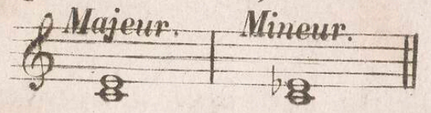


Lorsqu'on a les dièses écrits, on trouve de suite les bémols en rétrogradant et prenant le dernier dièse pour le premier bémol, ou le dernier bémol pour le premier dièse.

DES MODES.

Il y a deux modes, le majeur et le mineur, ils diffèrent par la tierce; la tierce majeure est composée de deux tons, la mineure d'un ton et demi.

Ex:



DES TONIQUES.

Chacune des sept notes de la gamme pouvant être naturelle, dièsée ou bémolisée, cela donne 21 tons et chaque ton pouvant être majeur ou mineur, nous avons donc réellement et mathématiquement parlant, 42 toniques ou tons; mais comme pour écrire dans les tons qui ont plus de sept dièses ou sept bémols, il a fallu employer des doubles dièses x ou doubles bémols ♭♭, signes qui rendaient la lecture musicale très difficile, on s'est réduit à n'admettre que 24 tons, 12 majeurs et 12 mineurs. Les autres ne s'emploient que dans les modulations et accidentellement.

Les 12 *tons majeurs* sont les tons générateurs; les *tons mineurs* ne pouvant jamais se produire que par des signes accidentels, doivent se regarder comme des tons factices, il est impossible de les indiquer à la clé. Chaque *ton majeur* a son ton relatif mineur, c'est à la quatrième touche au dessous de la tonique majeure qu'il est placé; ainsi le relatif,

d'*ut majeur* est	*la mineur.*	de *fa majeur* est	*ré mineur.*
de *sol maj:*	*mi min:*	de *si* ♭ *maj:*	*sol min:*
de *ré maj:*	*si min:*	de *mi* ♭ *maj:*	*ut min:*
de *la maj:*	*fa* ♯ *min:*	de *la* ♭ *maj:*	*fa min:*
de *mi maj:*	*ut* ♯ *min:*	de *ré* ♭ ou *ut* ♯ *maj:*	*si* ♭ ou *la* ♯ *min:*
de *si maj:*	*sol* ♯ *min:*	de *sol* ♭ ou *fa* ♯ *maj:*	*mi* ♭ ou *ré* ♯ *min:*
de *fa* ♯ *maj:* ou *sol* ♭	*ré* ♯ ou *mi* ♭ *min:*	d'*ut* ♭ ou *si maj:*	*la* ♭ ou *sol* ♯ *min:*
d'*ut* ♯ *maj:* ou *re* ♭	*la* ♯ ou *si* ♭ *min:*		

Il y a double emploi dans ces gammes *sol Bémol* est comme *fa Dièse*, *ré Bémol* est comme *ut Dièse*; *Si majeur*, avec cinq dièses, comme *ut* ♭ *majeur* avec sept bémols. ⊖

Un morceau de musique commence et finit toujours dans le même ton, excepté dans la musique dramatique où souvent un morceau s'enchaîne à un autre.

⊖ Les modulations dans le courant des morceaux, conduisant quelquefois dans les toniques qui ont plus de 7 signes, pour les reconnaître il faut commencer par en retrancher 7 et hausser ou baisser la tonique d'un demi ton. Ainsi on est en Sol ♯ avec 8 dièses et en Sol avec un ♯. En Fa ♭, avec huit bemols et en Fa avec un. Toutes les fois que vous ajouterez 7 signes, à ceux deja à la clé vous serez dans le meme ton haussé ou baissé d'un demi ton. On est en Ut avec 7 tons naturels; Ut ♯ avec 7 ♯, Ut double dièse avec 14 ♯, Ut triple dièse avec 21 dièses, etc: etc:. C'est une excellente étude pour les élèves et quoique ces derniers tons ne soient que fictifs, qui sait le plus sait le moins. La même règle s'applique aux bémols.

La manière la plus facile de trouver le ton dans lequel on est, avec les dièses, c'est de prendre pour tonique le demi ton au-dessus du dernier dièse à la clé ; ainsi, lorsqu'on a *fa* ♯ à la clé on est en *sol :* avec deux dièses, le second étant *ut* ♯, on est en *ré* & &. Avec les bémols il faut prendre la quinte audessus du dernier bémol, ou l'avant dernier à la clé pour tonique, lorsqu'on a deux bémols à la clé, *si mi*, on est en *si*, avec trois en *mi* & &.

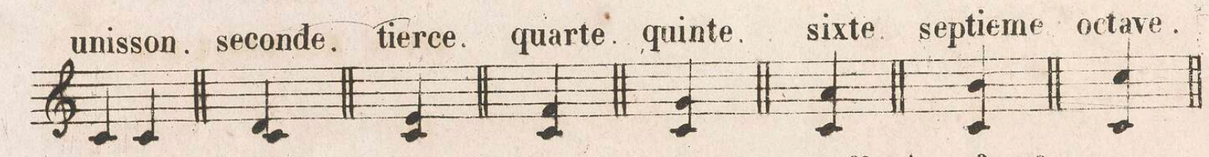
POUR CONNAÎTRE DANS QUEL TON ON EST.

Chaque ton majeur ayant son ton relatif mineur, qui a les mêmes signes à la clé, il est nécessaire de pouvoir reconnaître le ton dans lequel est le morceau qu'on veut jouer. Règle : Déterminez d'abord le ton majeur : cherchez dans le commencement du morceau la cinquième note de la gamme, qu'on appelle dominante, si elle n'est pas parfaite et qu'elle porte un signe accidentel, comme dièse ou bécarre, elle devient note sensible du ton relatif, et le morceau est dans le mode mineur; si on doute encore, voir le dernier accord qui doit être sur la tonique.

DES INTERVALLES.

On appelle intervalle la distance d'un son à un autre. ⧺

Ex :

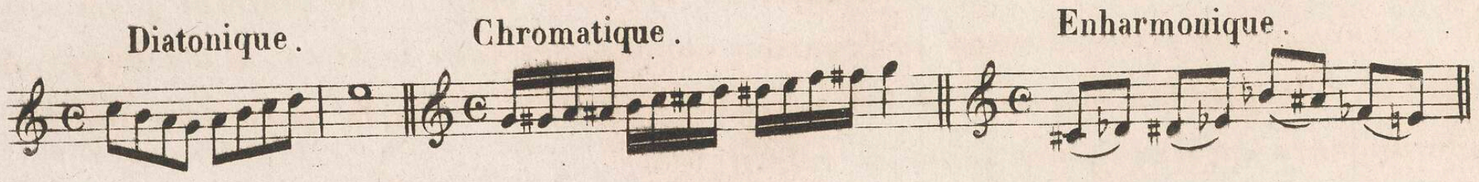


En comptant jusqu'à 9 on aura tous les renversements des intervalles, la 2de. devient 7^{me} ; la 3^{ce}. 6te. &^{a}. &^{a}.

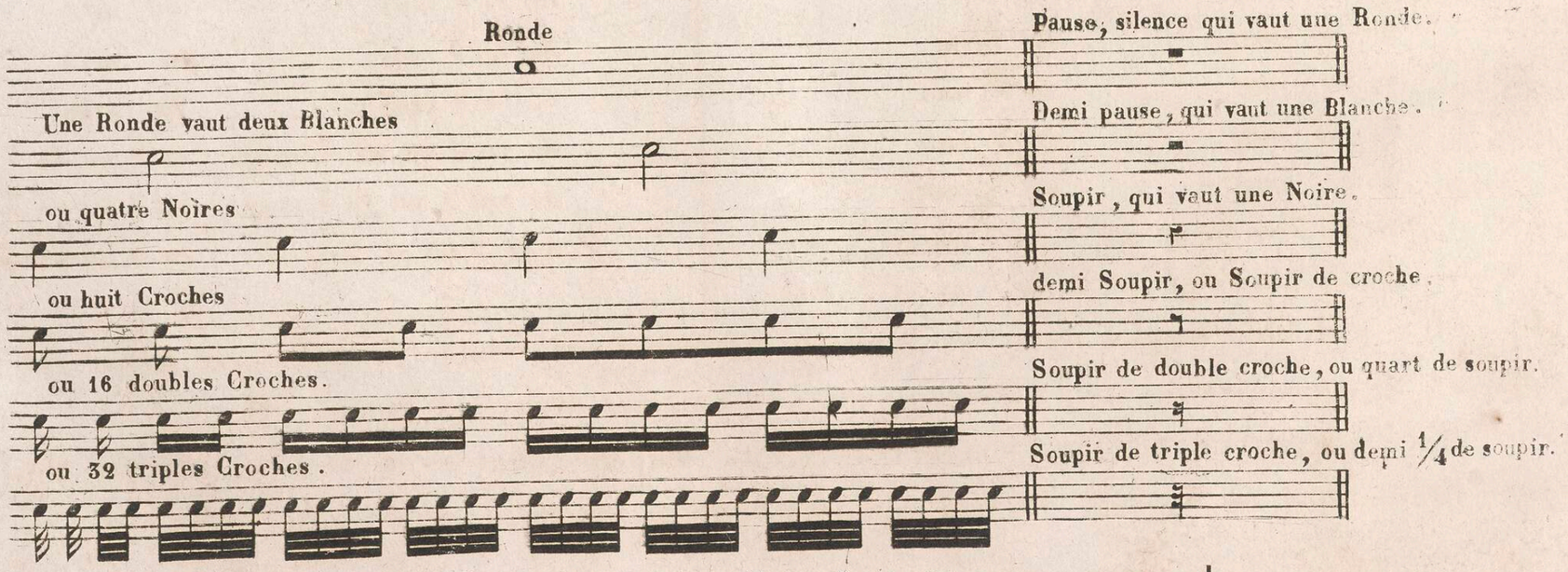
DES GENRES.

Il y a trois genres en musique : le ***Diatonique*** composé de tons et de demi tons ; le ***Chromatique,*** composé de demi tons seulement ; et enfin l'***Enharmonique***, qui consiste à changer de note, sans changer de touche.

Ex :



DES VALEURS, DES PAUSES ET DES SOUPIRS.



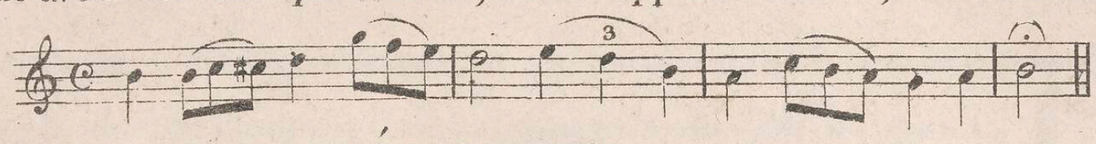
Les *quadruples croches* sont barrées quatre fois, il en faut 64 pour une ronde.

Les *quintuples croches* qui sont barrées cinq fois sont aussi quelquefois employées ; il en faut 128 pour une ronde.

⧺ En eloignant ces intervalles d'une octave, la seconde devient neuvième, la tierce dixième, la quarte onzième, la quinte douzième et la sixte treizième. Il suffit d'ajouter sept au premier nombre.

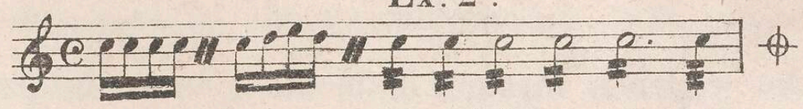
J. M. 3294.

Dans toutes les valeurs on peut avoir des *trois pour deux*, on les appelle triolets, et ils doivent se marquer de trois en trois. Ex:



DES ABRÉVIATIONS.

On se sert souvent des abréviations, lorsque quatre, six, ou huit notes sont répétées. Ex: 1er. Ex: 2d.



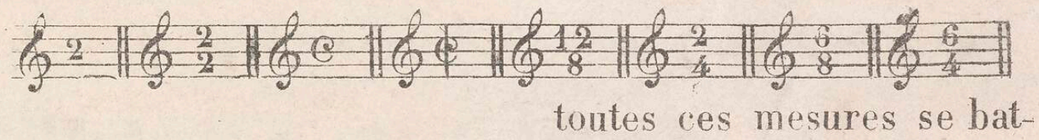
Dans le premier exemple l'abréviation signifie qu'il faut répéter la figure qui la précède. Dans le second, la noire étant barrée comme une double croche, doit se répéter quatre fois, puisqu'une noire vaut quatre doubles croches; la blanche huit fois, la ronde seize fois, &&a.

SUR LE POINT.

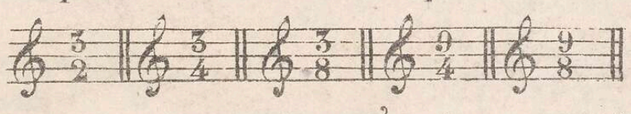
Le Point après une note, ou un soupir l'augmente de la moitié de sa valeur; ainsi la ronde pointée vaut trois blanches, la blanche pointée trois noires, &&a. Il arrive quelquefois qu'on met deux points après une note, le second point alors augmente le premier de la moitié de sa valeur. Une ronde avec deux points vaut trois blanches et une noire, &&a.

DE LA MESURE.

Il y a deux genres de mesure, la simple et la composée. Elle s'indique au commencement d'un morceau par des chiffres, et ils décident la quantité de notes qu'on doit mettre dans chaque mesure. La mesure simple se bat à deux ou à quatre tems.



toutes ces mesures se battent à deux tems, excepté celle indiquée par un C et la $\frac{12}{8}$ qui est une mesure à $\frac{6}{8}$ doublée. La mesure à deux tems se bat $\begin{matrix}2\\|\\1\end{matrix}$; celle à quatre tems $2\text{—}\begin{matrix}4\\|\\1\end{matrix}\text{—}3$; ce sont les premiers et troisièmes tems qui sont forts, c'est-à-dire qui ont l'accent marqué. La mesure à trois tems, ou mesure composée se bat $\begin{matrix}3\\|\\1\end{matrix}\text{—}2$ et s'indique Ex:



Outre ces mesures qui sont celles généralement usitées il en existe qu'on ne trouve que dans l'ancienne musique, telles que $\frac{3}{1}$, il faut trois rondes par mesure, &a.*

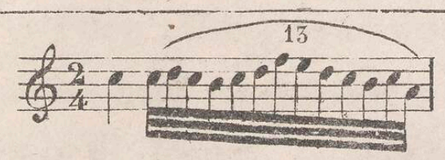
DES MOUVEMENTS.

Le mouvement s'indique au commencement d'un morceau. La nomenclature des mots italiens employés généralement pour cette indication est si variée, que j'engage les élèves qui ne connaissent pas cette langue, à se servir d'un dictionnaire, afin de bien saisir l'intention de l'auteur, qui se trouve exprimée dans cette indication.

Voici les signes et abréviations qui s'employent dans le courant des morceaux: *f* signifie *forte*, fort. *ff fortissimo*, très fort. *p piano*, doux. *pp pianissimo*, très doux. *fp forte la prima*, la première fort. *rf rinforzando*, renforcé. *sf sforzando*, idem. *cres: crescendo*, en augmentant de force. *dim: diminuando*, en diminuant de force.

< d'augmenter, > de diminuer <> d'augmenter et puis de diminuer, Λ > de donner plus de force à la note qui porte ce signe. *rall: rallentando*, de ralentir le mouvement. *acc: accelerando*, d'accélérer le mouvement. *morendo*, en mourant.
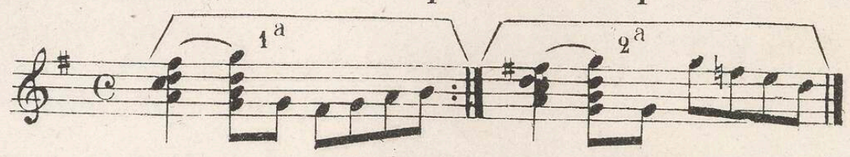
⊕ Quelquefois les auteurs écrivent 5 7 9. et plus encore de notes pour un temps, mais alors ils indiquent le nombre par chiffres. Ex:



* Il y a aussi des mesures à cinq tems.

DES RENVOIS ET AUTRES SIGNES.

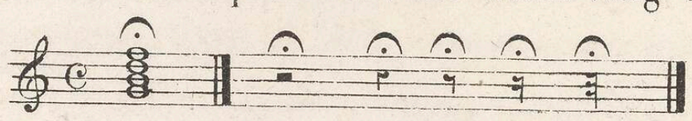
Les différentes parties d'un morceau de musique s'appellent reprises, elles sont indiquées par une double barre ‖, lorsqu'on y ajoute des points, ils indiquent que la reprise du côté où ils se trouvent doit être répétée :‖—‖:; quand il y a des points des deux côtés, il faut répéter les deux reprises :‖:, *Da capo*, *D.C.* du commencement, *al segno*, au signe, 𝄋, *al fine*, jusqu'au mot fin ou fine. A la fin des reprises lorsque la même mesure ne peut servir pour finir et recommencer la reprise, on l'écrit ainsi. Ex:



DES REPOS OU POINTS D'ORGUES.

Les repos se placent indistinctement sur les notes, les pauses ou les soupirs, ils indiquent que la mesure est suspendue et que l'exécutant peut s'arrêter aussi long-tems que cela lui plait.
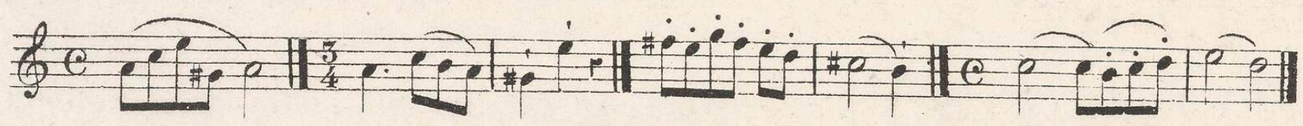
Ex:



DES AUTRES SIGNES.

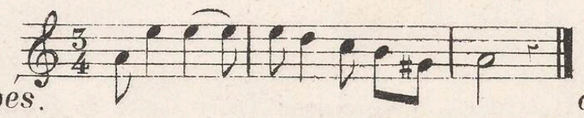
Cette ligne ⁀ indique que deux ou plusieurs notes doivent être liées ou coulées ensemble; les virgules sur les notes, indiquent qu'on doit les jouer détachées et sèchement; le point demande qu'on lève le doigt, mais sans sécheresse ni dureté; la ligne et les points, signifient de porter les notes, comme si on les jouait avec le même doigt.

Ex:
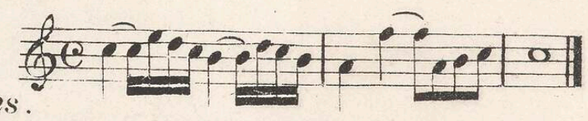


DES SYNCOPES

Il faut bien se garder de confondre les notes syncopées avec les notes liées; la syncope frappe toujours à contre-tems. Ex:



des syncopes.

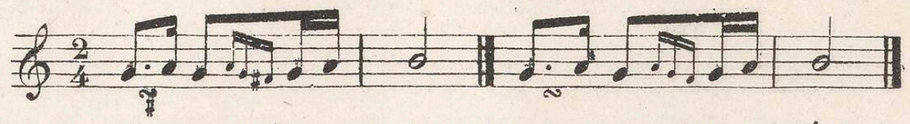
Ex:



des notes liées.

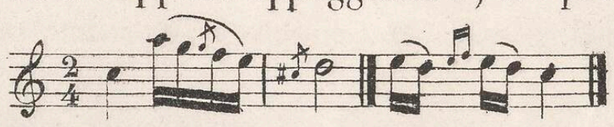
DES TRILLES, GRUPPETTI ET AUTRES NOTES DE GRÂCE.

Ce signe *tr* indique le trille, celui-ci 𝆖 l'agrément ou gruppetto; lorsque l'agrément a un dièse en dessous, la note inférieure doit être dièsée, le bémol en dessus, rend la note supérieure bémolisée, 𝆖♯ 𝆖♭. Je conseille de faire tous les agréments avec le demi ton inférieur, l'effet en est bien plus doux pour l'oreille. Ex:
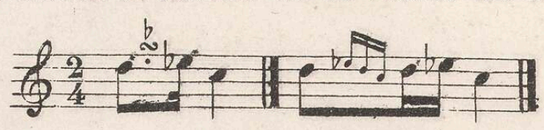


La petite note s'appelle appoggiatura, elle prend ordinairement la moitié de la valeur de la note qui la suit.

Ex:



Ex:



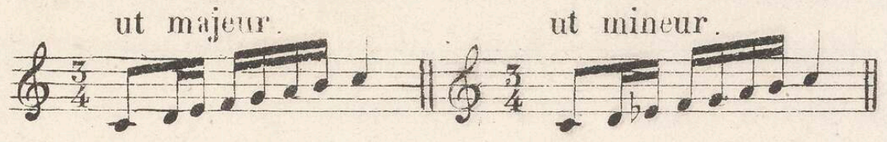
Beaucoup d'auteurs ont pris le parti, au lieu de marquer des trilles et des gruppetti, de les écrire en toutes notes, comme je l'ai fait dans l'exemple précédent; cela vaut mieux. Les ornements et passages de grâce s'écrivent aussi en petites notes et ne comptent pas dans la mesure; ils suivent ordinairement une note longue et doivent se faire pendant sa durée, sans que la mesure soit alterée. Il est d'une mauvaise école de précipiter les grupetti et autres agrémens; la meilleure manière pour les bien concevoir

est de les chanter avant de les jouer ; la voix humaine est le plus beau des instrumens, il faut donc s'en rapporter à elle pour tous les passages chantants. Vous qui voulez devenir grand instrumentiste, appliquez vous à imiter les bons chanteurs : Garat, Crescentini, M.me Pasta et M.me Malibran m'ont donné plus de leçons de piano qu'aucun pianiste. Malheureusement depuis quelque tems la mode de surcharger le chant d'une innombrable quantité de fioritures a tellement prévalu, qu'on ne reconnait plus sa propre musique ; cette abondance est une preuve de stérilité, un manque d'âme.

DES GAMMES MINEURES.
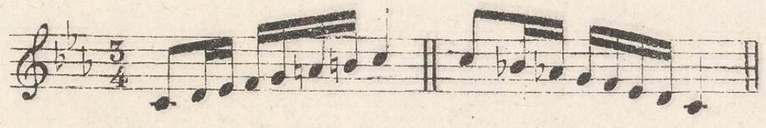
Beaucoup de personnes ont une peine infinie à concevoir et à jouer les gammes mineures, les règles suivantes lèveront j'espère, toutes ces difficultés.

Le mode mineur en montant ne se distingue du majeur que par la tierce, comme nous l'avons déjà dit ; la gamme mineure doit donc être exactement comme la majeure excepté la tierce.

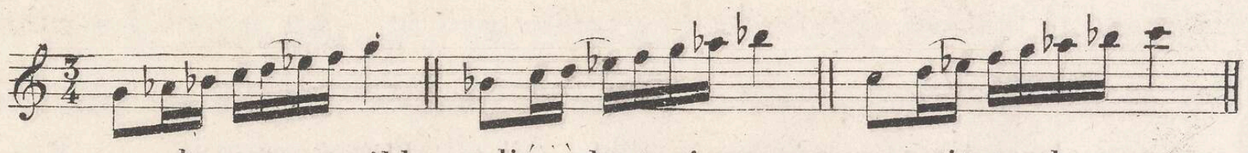
Ex : 

*

Je conseille toutes les fois qu'on voudra étudier une gamme mineure de jouer avant la majeure et puis, de baisser la tierce d'un demi ton ; on sera sur de ne point commettre d'erreur. Pour descendre, je n'admets point de gammes mineures, on doit jouer la gamme du ton relatif : par exemple, en *ut mineur*, on joue la gamme de *mi bémol* en descendant.

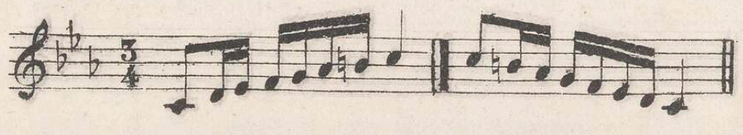
Ex : 

Cette gamme en montant est en *ut* mineur, parceque le *si* est naturel ; il devient note sensible, en cessant par l'altération du bécarre d'appartenir au *mi* bémol ; en descendant, redevenant bémol, comme il est à la clé, le mode mineur cesse et le ton générateur reparait. Il est tout-à-fait indifférent par quelle note on commence une gamme, le ton est décidé par la note sensible ; toutes celles qui suivent sont en *mi* bémol et ne commencent cependant pas par la tonique.

Ex : 

la note sensible est liée à la tonique par un petit cercle. ⁀

Je prie ceux que cette nouvelle manière d'expliquer les tons mineurs pourrait étonner, de ne la condamner qu'après l'avoir éprouvée ; ils verront que leurs élèves concevront dans une leçon, ce que des années d'études ne leur auraient peut-être pas rendu facile. Il y a une autre manière de faire la gamme mineure, avec la sixte mineure et la septième majeure.

Ex : 

Trois raisons m'empêchent d'admettre cette gamme comme gamme régulière : 1.mo, du *la bémol* au *si naturel*, il y a une seconde augmentée, ou tierce mineure, intervalle inadmissible dans une gamme diatonique, qui procède par tons et demi tons. 2.do, si la 7.e devait être majeure, en montant et en descendant, il serait inutile de l'indiquer mineure à la clé, et

---

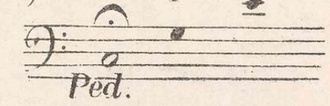
* On voit par ces deux exemples que chaque gamme est composée de cinq tons et deux demi tons ; dans le mode majeur les demi tons se trouvent du troisième au quatrième et du 7.me au 8.me degré dans le mode mineur, (à cause de la tierce mineure) du second au troisième et du 7.me au 8.me Le second demi ton doit toujours être du 7.me au 8.me degré parcequ'il produit la note sensible.

le si bémol devrait être supprimé 3.e ut mineur étant le ton relatif du mi bémol majeur, il faut qu'il fasse sentir la souche d'où il dérive, ce n'est qu'en faisant entendre en descendant le si bémol, qui est la dominante de mi bémol qu'on peut y trouver une parenté. Nous regarderons cette gamme comme irrégulière.

DES PÉDALES.

Il y a mille nuances en musique, dont les extrêmes sont le *pianissimo* et le *fortissimo*, la pédale douce, et la forte qui lève les étouffoirs, sont donc nécessaires; toutes les autres ne servant qu'au charlatanisme et compliquant d'ailleurs la fabrication des pianos, ont été supprimées. Les instruments de Vienne et ceux de Londres ont produit deux écoles. Les pianistes de Vienne se distinguent particulièrement par la précision, la netteté et la rapidité de leur exécution; aussi les instrumens fabriqués dans cette ville sont extrêmement faciles à jouer, et afin d'éviter la confusion des sons, ils ont des étouffoirs jusqu'à la dernière note en haut; il en résulte une grande sécheresse dans les traits de chant, un son ne se liant pas à l'autre. On ne connait presque pas l'usage des pédales en Allemagne. Les pianos anglais ont des sons plus ronds et un clavier un peu plus lourd; ils ont fait adopter aux professeurs de ce pays un style plus large et cette belle manière de chanter qui les distingue; il est indispensable pour y parvenir de se servir de la grande pédale, afin de cacher la sécheresse inhérente au piano. Dusseck, John Field et J. B. Cramer les chefs de cette école dont Clémenti est le fondateur, se servent de la grande pédale lorsque l'harmonie ne change pas; Dusseck était surtout remarquable pour cela, car il tenait les étouffoirs presque constamment levés quand il jouait en public. ✳

Je recommande aux élèves d'étudier les traits d'exécution sans pédales, afin que leurs fautes ne soient pas cachées par la confusion qui résulterait de leur inexpérience, mais de commencer de bonne heure à se servir de la grande pédale, dans les traits de chant et pour les notes soutenues. Le défaut le plus grand du piano est de ne pouvoir enfler les sons, comme le font les autres instrumens; pour y remédier, il faut se servir de la grande pédale. En levant les étouffoirs non seulement les cordes que le marteau a frappées vibrent, mais par un rapport d'analogie, leurs quintes et dixèmes rendent un son; c'est pour cela qu'on les appelle harmoniques. Fx:



En frappant l'*ut* de la basse très fort, en levant les étouffoirs, on entendra au bout de quelques secondes, le *sol* et le *mi*, qui sont la quinte et la dixième, vibrer par sympathie. On conçoit combien ce moyen servira à atténuer la sécheresse du piano quand on l'emploiera judicieusement.

La pédale forte peut s'employer avec succès pour un seul, ou pour plusieurs accords se succédant,

---

✳ Lorsque j'allai à Vienne en 1824 je fus tout-à-fait dérouté pendant les premiers quinze jours que je jouai sur le piano que me prêta M.r Conrad Graff, un des bons facteurs allemands; malgré toute la peine que je me donnais je ne pouvais parvenir à faire une phrase de chant comme je la sentais et j'étais sur le point de renoncer à me faire entendre en public, lorsque l'idée me vint de mettre un morceau de liège sous la barre des étoufoirs dans les dessus, de manière à ce que les deux dernières octaves n'étouffassent presque pas; par ce moyen je parvins à ôter cette sécheresse et cette séparation qui existaient entre les notes et à obtenir les effets que je désirais.

Les instruments que nous avons fait construire à Paris, depuis mon association avec M.r Camille Pleyel, sous la raison sociale d'Ignace Pleyel et C.ie sont tout-à-fait exempts de ce reproche. Nos pianos à queue peuvent lutter avec avantage contre les meilleurs instruments anglais. Cette industrie manquait à la France je suis heureux et glorieux d'avoir pû contribuer à la lui procurer en l'affranchissant du tribut que les véritables amateurs de pianos payaient aux facteurs de Londres. Maintenant (1846) c'est nous qui envoyons des Pianos en Angleterre, tant nos progrès dans la fabrication ont perfectionné nos instruments.

J. M. 3294.

pourvu qu'on l'ôte chaque fois que l'harmonie change ; quelquefois prise après que la note est frappée, elle la fait revivre ; dans les arpeggio, elle est tout-à-fait nécessaire ; elle aide beaucoup à faire les crescendo Les personnes qui ont une petite main, trouveront une grande ressource dans la pédale qui lève les étouffoirs, elle les aidera à soutenir les accords d'une trop grande extension . Je recommande de la prendre pour tous les passages aigus ; les vibrations des notes hautes sont si multipliées que les sons paraissent toujours un peu secs lorsqu'on les joue sans pédale . Les élèves doivent particulièrement avoir soin de ne pas laisser le pied sur la pédale, toutes les fois que l'harmonie change, dans les gammes, les passages chromatiques et surtout quand il y a des soupirs . La pédale douce sert dans les pianos à queue à diminuer le nombre des cordes ; dans les pianos carrés elle pousse un petit morceau de peau de daim, qui venant se placer entre le marteau et les cordes adoucit beaucoup le son ; elle produit un effet merveilleux dans tous les passages qui vont en diminuant, on peut s'en servir lorsque l'auteur a marqué, un *diminuendo*, un *morendo*, ou un *pianissimo* . La réunion des deux pédales fait un très bon effet dans les traits doux .

SUR LE CHOIX D'UN INSTRUMENT .

Ceux qui aspirent à avoir un grand talent devraient tâcher de jouer le plus souvent possible sur les pianos à queue, car il faut bien le dire une fois, les pianos carrés sont des espèces de monstres, inventés pour le moins de place qu'ils occupent ; les cordes étant en travers, ═══ au lieu d'être droites devant le marteau, ||| sont frappées à des distances inégales et vibrent inégalement rien n'est d'équerre et la barre des marteaux n'est pas droite . Il résulte de tous ces incovénients que le mécanisme de ces instruments est tourmenté, et qu'il ne parle jamais aussi librement que celui des pianos à queue . L'exécutant se ressent naturellement de l'influence qu'a sur lui l'instrument sur lequel il travaille ; ainsi ceux qui commencent à jouer sur un petit piano usé et trop facile ; auront toujours un jeu mou ; ceux qui au contraire travaillent sur un instrument trop dur, s'habitueront à frapper ; il est donc essentiel d'apporter beaucoup d'attention au choix d'un piano ; il faut qu'il soit calculé sur la force physique de celui qui doit s'en servir . Ceux qui ont un bon piano et qui travaillent beaucoup doivent toujours se procurer un second instrument inférieur, ou un piano muet ☼ pour étudier leurs exercices ; l'emploi si fréquent des mêmes notes détruit l'égalité du clavier et gâte un bon instrument .

DE L'EXPRESSION ET DES NUANCES .
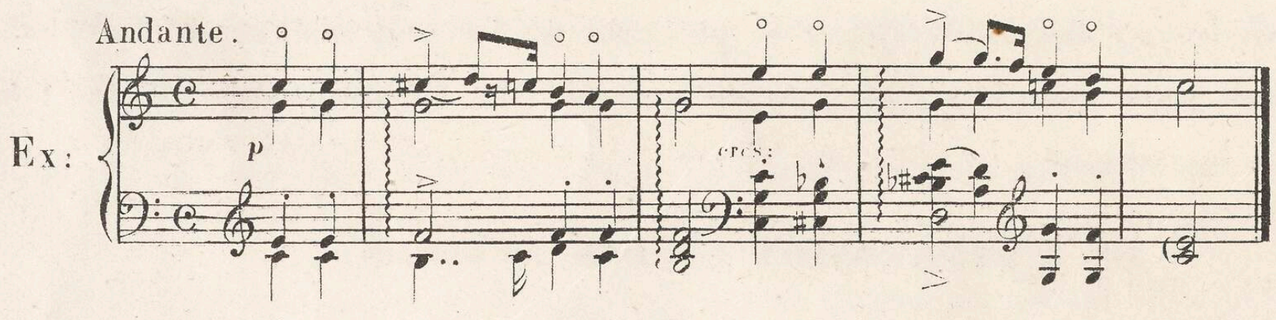
Il faut dès le commencement parler sans cesse aux élèves des règles sur l'expression et leur faire nuancer même les exercices des cinq notes . L'habitude devient chez nous une seconde nature, et lorsqu'une fois nous avons pris celle de jouer sans clair obscur et sans sentiment, il est bien rare que nous nous en corrigions . J'ai par ma méthode formé de très jeunes élèves, qui jouaient avec autant d'âme que les grandes personnes les plus douées de sensibilité, entre-autres mon fils qui à l'âge de onze ans jouait déjà avec une expression ravissante .

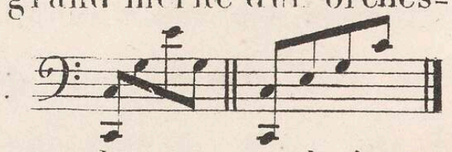
Au premier abord il semble impossible de donner des règles pour l'expression, qui n'est produite que par une impulsion de l'âme, l'expérience prouve cependant le contraire ; il n'y a que ceux

---

☼ Clavier avec des ressorts, qui donne de la force à ceux qui s'en servent . Prix 50^{f}. chez l'auteur 52 faubourg Poissonnière . (J.M.3294.)
L'auteur recommande surtout, qu'on s'habitue de bonne heure à lire en travaillant ses exercices journaliers sur le Piano muet, ils paraîtront moins

qui sont parvenus à analyser les effets qu'ils veulent produire, qui ne se trompent jamais. J'ai entendu dire au fameux acteur Talma, un peu avant sa mort, et lorsque son talent avait atteint le plus haut degré de perfection, que dans sa jeunesse, entraîné par le sentiment dont il était dominé, souvent il lui avait été impossible de se maîtriser et qu'alors, au lieu d'exciter les larmes et l'effroi, il avait provoqué le rire; maintenant, nous dit-il, je me rends compte de tout, mes effets sont calculés et raisonnés, et c'est toujours lorsque je suis le plus maître de moi, que j'obtiens le plus d'applaudissements. C'est une excellente leçon pour tous ceux qui jouent devant du monde. Il faut avoir de l'âme et de la chaleur pour rendre les beautés qu'on exécute, mais ce n'est qu'en étudiant qu'on peut se livrer sans danger à toutes ses inspirations; si on s'abandonnait a sa chaleur lorsqu'on joue en public, il serait difficile d'assigner le point qu'il ne faut pas dépasser, on courrait risque de s'emporter jusqu'à ne plus jouer avec netteté. Toute l'expression musicale consistant dans les nuances, il faut éviter par dessus tout la monotonie; voici à peu d'exceptions près les règles les plus générales que je recommande; les passages qui montent doivent être *crescendo*, ceux qui descendent *diminuendo*; de manière que la note la plus haute soit la plus forte, et la plus basse la plus faible. Cette seule règle donne une certaine ondulation à la musique qui en varie beaucoup l'expression. La note la plus longue doit être la plus forte; toutes les terminaisons de phrases de chant, doivent être ralenties; les premières et dernières notes d'un trait doivent être plus distinctes que les autres. La partie chantante doit être plus forte que celles qui font l'accompagnement; ces dernières ne doivent pas toujours participer aux nuances d'expression de la première. Quand il y a un changement fréquent d'harmonie, ou que les modulations se succèdent rapidement, il faut retenir le mouvement. Les notes aiguës du piano ne doivent jamais être attaquées d'une manière brusque ou dure; il faut cacher le plus possible l'effet de la percussion, qui s'entend davantage dans le haut. Toutes les notes étrangères au ton et qui portent un signe accidentel, doivent être plus marquées. Dans les passages en doubles notes, en octaves, ou en accords, les notes longues doivent être arpégées; celles qui les précèdent ne doivent pas l'être.

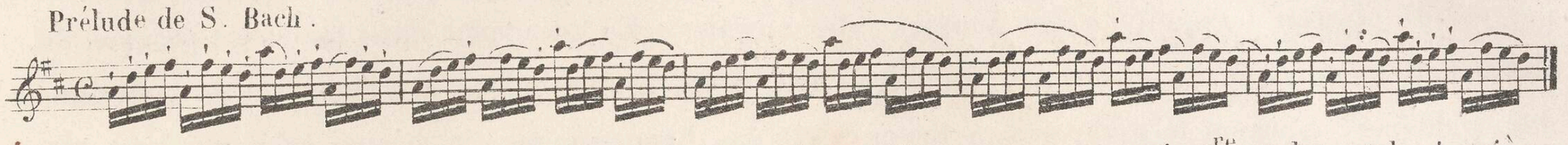


Toutes les notes sur lesquelles il y a un ○ doivent être jouées ensembles. Quand une note est répétée plusieurs fois, il faut la nuancer différemment, en enflant ou diminuant le son. En jouant des choses composées pour l'orchestre il faut tout-à-fait supprimer les arpèges, le plus grand mérite d'un orchestre consistant dans l'ensemble. Dans tous les passages de piano semblables,  il faut frapper l'octave ensemble, car en arpègeant mollement la première note, la mesure devient indécise. Les notes liées et syncopées doivent aussi être plus fortes. Quand un passage est répété, il faut toujours le nuancer différemment, c'est-à-dire, s'il est très fort la première fois, il faut qu'il soit

insipides et l'esprit y gagnera autant que les doigts.

doux la seconde. Il est possible aussi de donner une grande variété par la différente maniere d'accentuer un passage ; dans l'exemple suivant le même trait est répété dix fois, mais toujours accentué différemment.
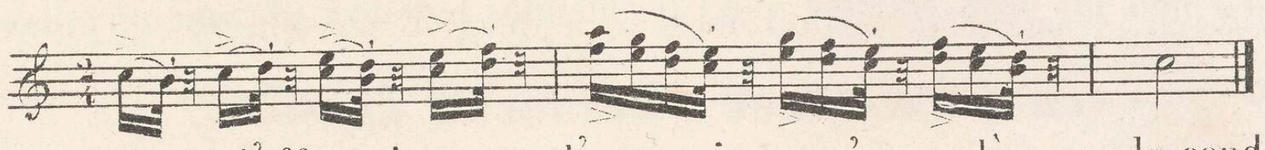
Prélude de S. Bach.



Deux ou trois notes liées ne peuvent se faire sur le piano qu'en appuyant sur la 1^re^. et levant la dernière.



Ce trait doit être accentué de la manière suivante.



Surtout qu'on ne prenne pas l'affectation pour l'expression qu'on ne lève pas le coude lorsqu'on accentue une note, qu'on ne se penche pas sur sa chaise, qu'on ne fasse pas de grimaces ; tous ces moyens nuisent à l'exécutant, en attirant l'attention de l'auditeur qui les blâme et s'en moque ; le meilleur moyen d'éviter ou de corriger ces défauts, est de se servir du *Guide-mains*, et quand on sait un morceau par cœur, de mettre une glace sur le pupître pendant qu'on joue. Il faut éviter aussi de lever les mains à la fin d'un trait, sans quoi on a l'air de jouer à pigeon vole ; que les doigts restent toujours sur les touches ou très près des touches, je blâme tous les grands mouvements.

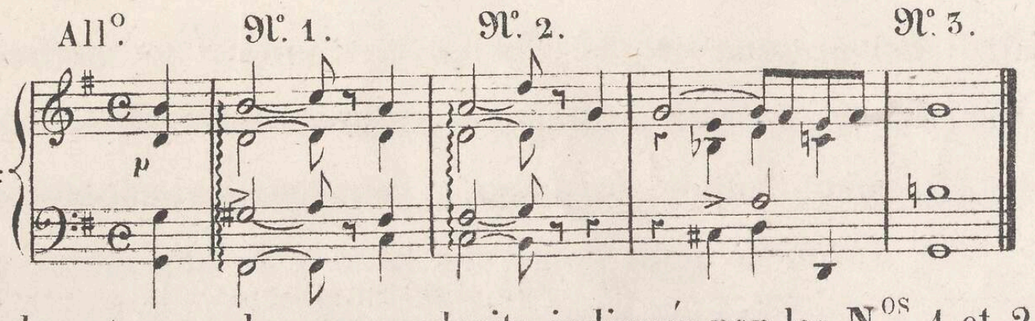
DU RYTHME ET DE LA MANIÈRE DE PHRASER.

La musique étant évidemment établie sur des règles mathématiques, le rythme en est une des conséquences.* La musique la plus caractéristique est celle qui est le plus fortement rythmée, c'est aussi celle qui produit le plus d'effet sur le public. Rossini est celui de tous les compositeurs modernes, qui s'est le plus pénétré de cette vérité, et le succès de la plupart de ses thèmes est dû en grande partie, à la manière franche dont ils sont rythmés. Il est très important pour un exécutant de faire la plus grande attention au rythme, qui détermine en grande partie le style d'un morceau. Comme le discours, les phrases musicales ont leur ponctuation, dont les signes sont les pauses et les soupirs ; ce n'est qu'en observant avec le plus grand soin cette ponctuation qu'on parvient à bien phraser ; ainsi toutes les fois que la terminaison d'une phrase musicale est suspendue, il faut qu'il y ait moins de force, ce n'est que quand on arrive à la cadence parfaite, que l'oreille est satisfaite entièrement, et qu'on doit y mettre de la décision.

EXEMPLE DE PONCTUATION MUSICALE.

Début d'une sonate de Cramer.

Ex:



Dans le commencement de cet exemple, aux endroits indiqués par les N^os^. 1 et 2, la phrase étant suspendue, on pourrait dire qu'elle comporte un signe d'interrogation ; au N°. 3 la terminaison arrivant

---

* On appelle rythme, la proportion qui existe entre une phrase de musique et celle qui la suit, c'est comme la mesure des vers. Le rythme le plus

cette conclusion demande un point. Ainsi, on pourrait adopter la ponctuation suivante: pour les fins de phrases ou cadences parfaites, un point; pour les cadences imparfaites, allant de la tonique a la dominante, point et virgule; pour les cadences rompues ou transitions, point d'admiration; pour les parties de phrases lorsqu'il y a des soupirs, des virgules. En ponctuant ainsi toutes les phrases de chant dans la musique qu'on exécute, on serait sûr de se rendre mieux compte de l'expression qu'on doit y donner. Souvent le rythme d'un thême n'est pas bien compris, parceque celui qui l'exécute n'a pas soin de décider la mesure dès le commencement, on reconnait l'aplomb d'un grand maître dans la manière de jouer les quatre premières mesures d'un morceau; quand le temps fort de la mesure est marqué l'oreille se trouve de suite satisfaite et l'auditeur n'est jamais embarrassé. Crescentini et J. B. Cramer, sont les deux artistes que j'ai entendus le mieux phraser.

SUR LA MANIÈRE D'ATTAQUER LA NOTE, ET LA MODIFICATION DU SON DU PIANO.

C'est une erreur assez généralement répandue, de croire que le piano a un son tout fait. Un bon piano à queue au contraire, est peut-être de tous les instruments, celui dont le son peut le plus se modifier. En tenant les doigts allongés et presque droits, ou en jouant sur les ongles on tirera peu de son du piano; ces deux manières sont également vicieuses. Il faut attaquer la note avec le gras du doigt, que la main ait la position la plus naturelle, que le bras reste parfaitement immobile pendant, que les doigts agissent, que le mouvement de la main ne vienne que du poignet, et le mouvement des doigts seulement de la phalange qui les rattache à la main. Voilà la partie la plus essentielle du mécanisme, puisque c'est d'elle que depend le son du piano, et cependant, c'est celle à laquelle la plupart des pianistes attachent le moins d'importance. La manière d'attaquer la note doit varier à l'infini, d'après les différens sentimens qu'on veut exprimer; tantôt en caressant la touche, tantôt en se précipitant sur elle comme un lion qui se saisit de sa proie. Cependant en tirant de l'instrument tout le son qu'il peut donner, il faut surtout bien se garder de frapper avec trop de violence, car on doit jouer du piano et non pas le boxer.
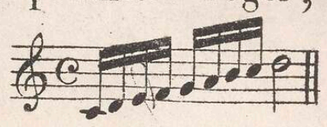
RÈGLES DU DOIGTER.
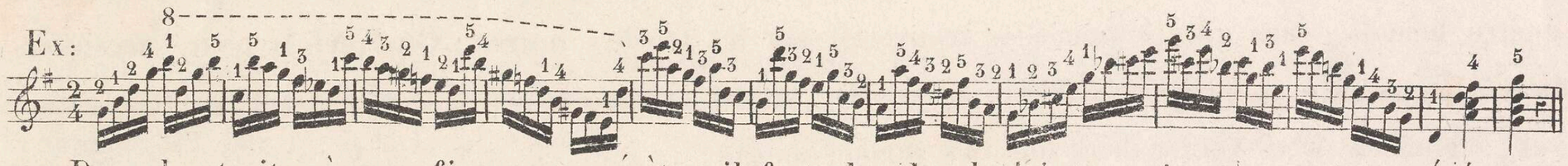
Il serait bien à désirer que les professeurs en France, adoptassent une manière uniforme de doigter. Jusqu'à ce jour aucune règle générale n'a été indiquée, chacun doigte d'après son caprice, ou d'après l'habitude qu'une plus ou moins bonne manière d'étudier lui a fait contracter, aussi les élèves en changeant de maître sont presque toujours forcés de changer de méthode, ce qui est une perte de tems immense. Voici les règles que je propose, elles sont calculées sur la position naturelle des mains et faciliteront infiniment l'étude du piano à ceux qui les adopteront. La meilleure position pour la main droite, est d'avoir le petit doigt sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse.
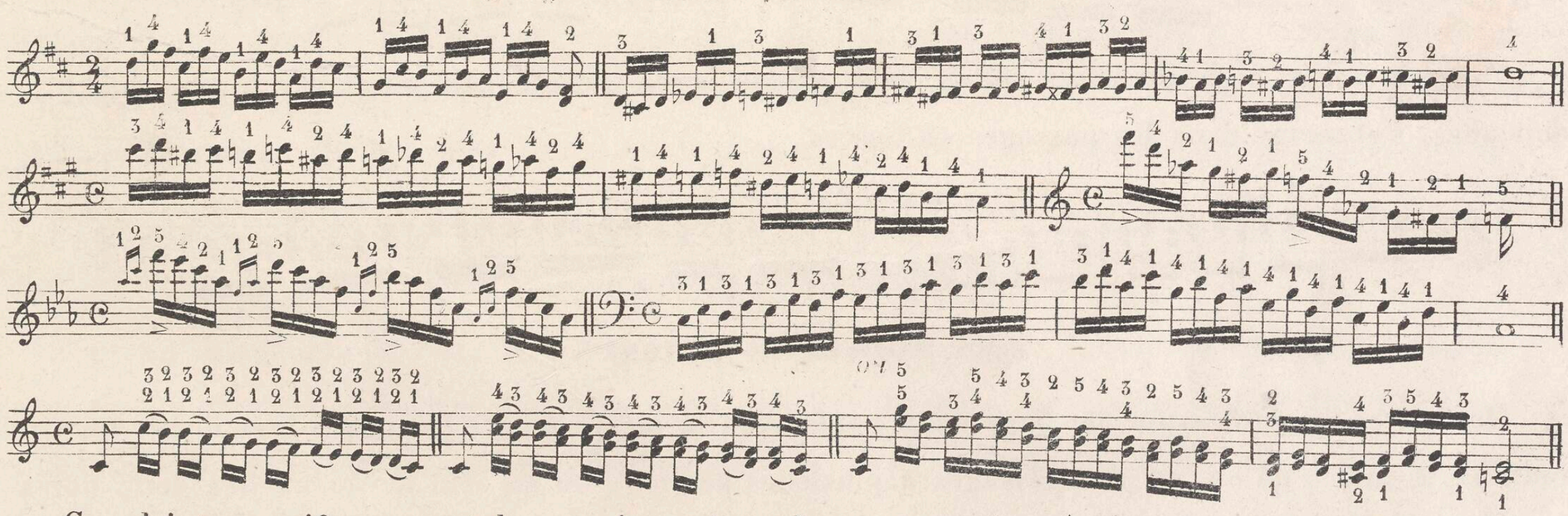
---

généralement employé dans tous les thêmes, ou commencemens de morceaux, est de deux en deux, trois en trois, quatre en quatre, six en six, huit en huit mesures; les rythmes de une, de cinq et sept mesures, s'employent aussi quelquefois, de même que le mélange des autres rythmes, mais c'est plutôt comme exception ou comme originalité qu'on les trouvera, car leur effet n'est pas aussi satisfaisant. Quelquefois les auteurs se plaisent à allonger une phrase musicale cela jette un vague dans l'expression qui est délicieux, mais qui ne doit pas se prolonger car on tomberait dans l'incohérence.

J. M. 3294.

il faut donc, autant que possible calculer tous les doigters de manière à obtenir ce résultat. Le moyen le plus aisé d'y parvenir c'est de doigter tous les passages ascendants, en descendant, et tous les passages qui descendent, en montant; observant toujours notre première règle, du pouce et du petit doigt; ainsi, si j'avais le passage suivant à doigter, Ex:  je le jouerais en descendant, en mettant le petit doigt sur le *ré*, je verrais de suite que le pouce doit être sur le *sol*, au lieu qu'en l'essayant en montant, l'habitude qu'on a, en faisant la gamme, de passer la première fois le pouce après le troisième doigt, me le ferait mettre sur le *fa*, ce qui serait mauvais. Lorsqu'il se trouve des touches noires qui empêchent l'application de cette règle, il faut avoir recours au doigter de la gamme dans le ton où se trouve le passage. Le pouce et le petit doigt ne doivent s'employer sur les touches noires que lorsque la position de la main les y porte, c'est-à-dire, quand il y en a plusieurs. Le ton d'*ut* est le plus difficile pour le doigter, parceque le pouce peut se mettre indistinctement sur toutes les notes, au lieu qu'en *ut dièse majeur*, avec sept dièses, la gamme étant composée de cinq touches noires et de deux blanches, il est impossible de faire un mauvais doigter. Toutes les fois qu'un trait est interrompu, la même règle s'applique aux différentes portions du trait.

Ex: 
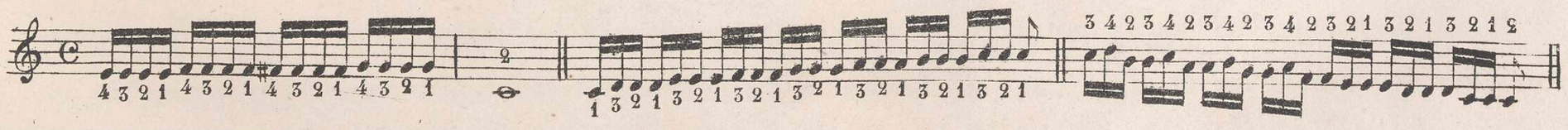
Dans les traits où une figure se répète, il faut chercher le doigter qui peut aussi se répéter, cela donne de l'égalité dans l'effet.



Ces doigters uniformes ont le grand avantage de conserver la même position aux mains.
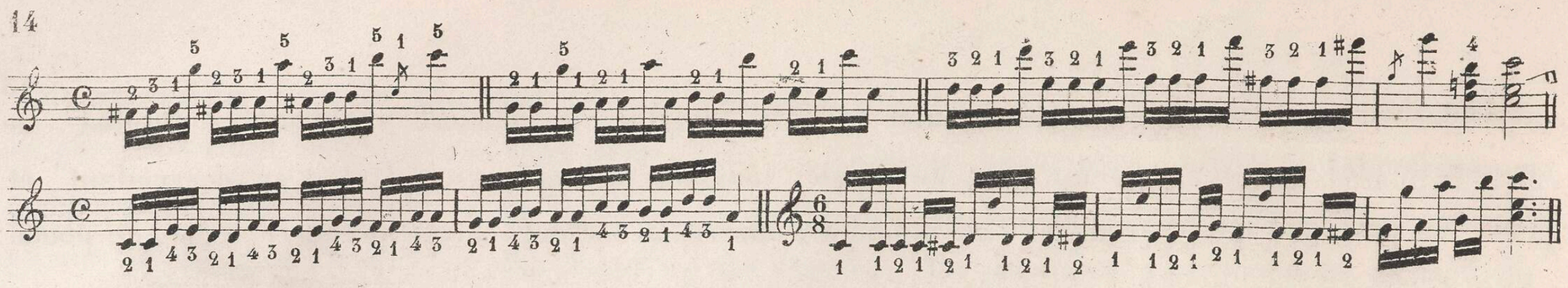
DES NOTES RÉPÉTÉES.

Les notes répétées doivent se faire en changeant de doigts, surtout dans la vitesse; dans les passages lents et lorsque les notes sont nuancées il est mieux de se servir du même doigt.



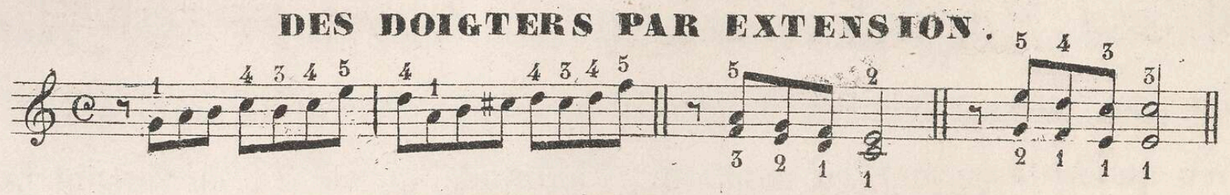
Il y a quelques règles particulières qu'il est bon de connaître, ainsi dans tous les tons avec des bémols, le pouce, de la main droite dans les modes majeurs ne s'emploie que sur l'Ut et le FA et en passant le même nombre de doigts, qu'il y a de touches noires, on se trouvera juste.

J.M.3294.
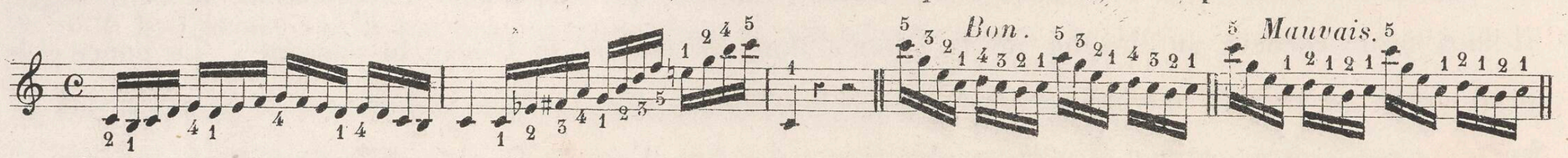


DES DOIGTERS PAR EXTENSION.

Ex:



DES DOIGTERS PAR CONTRACTION.

Ces doigters, ainsi que les précédents, sont excellents pour conserver la position des mains.
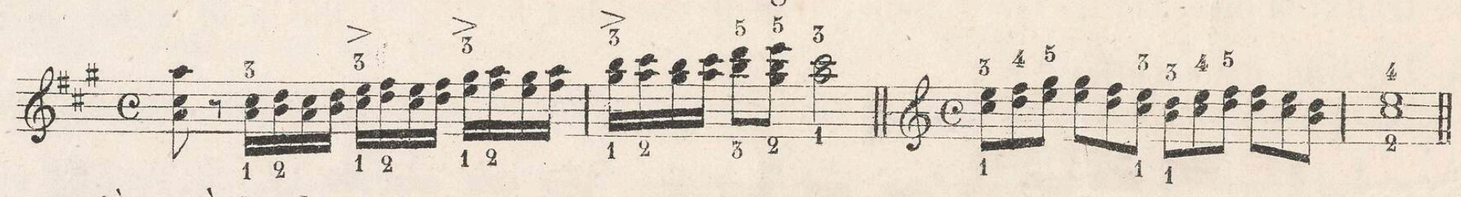


Ce dernier doigter avec le 2e. doigt sur le *ré* et le *si* doit s'éviter, parcequ'il fait faire trop de mouvement à la main.

DU DOIGTER DES TIERCES.
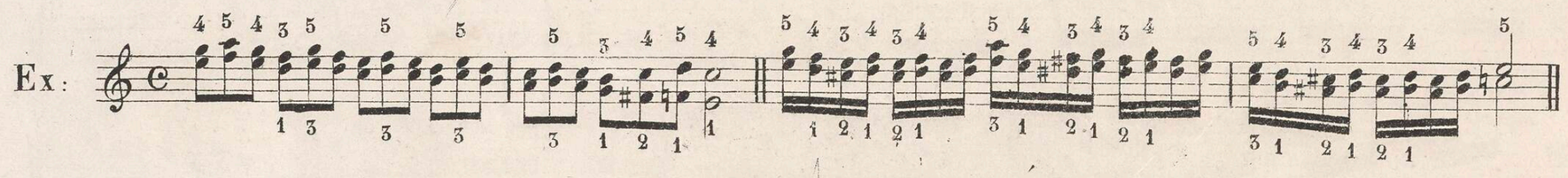
On ne doit écrire des passages diatoniques en tierces que jusqu'aux tons qui ont quatre dièses ou quatre bémols, sans quoi le pouce se trouverait sur les touches noires. Quelquefois pour l'accentuation d'un passage et lorsqu'une figure se répète, on est obligé de mettre le pouce sur les touches noires, ou même de se servir deux fois des mêmes doigts.

Ex:



Notre première règle du pouce sur la note la plus basse, et du petit doigt sur la plus haute, doit aussi s'observer dans les passages en tierces.
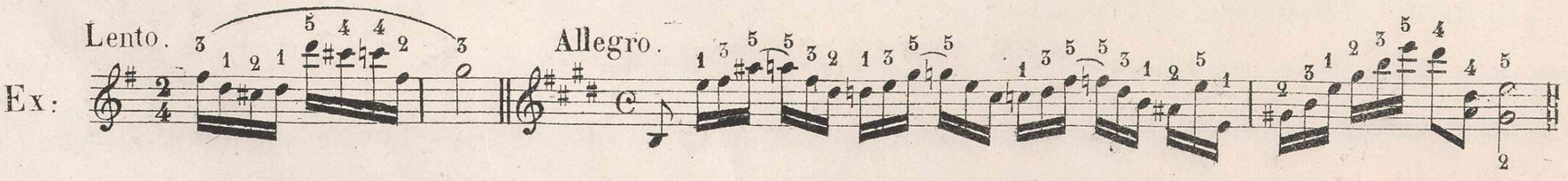
Ex:



DES DOIGTERS GLISSÉS.

On doit en général éviter de faire deux notes avec le même doigt, parceque cela donne un jeu sautillé, à moins qu'on ait des passages à plusieurs parties, ou qu'afin de mieux lier deux notes on glisse d'une touche noire sur une blanche.

Ex:
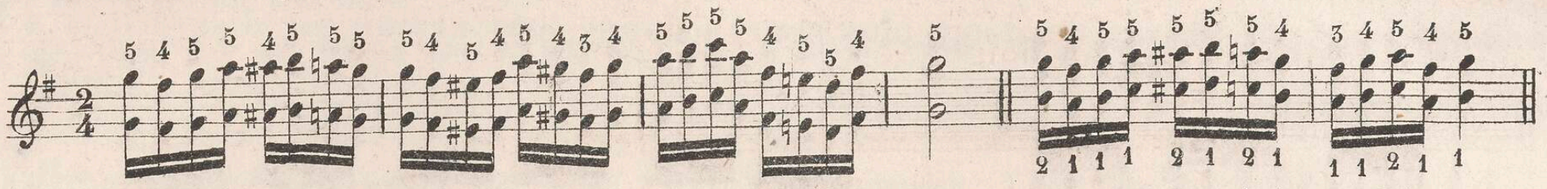


DU DOIGTER DES OCTAVES ET DES SIXTES.

Il est bien essentiel dès le principe, d'étudier les octaves et les sixtes du poignet, elles paraitront plus légères et on les fera sans se fatiguer. Le petit doigt étant plus court que les autres ne doit pas s'employer sur les touches noires quand elles viennent après les blanches; on doit se servir

du quatrième doigt et même quelquefois du troisième, quand il y a deux touches noires de suite et qu'on à la main assez grande.

Ex:

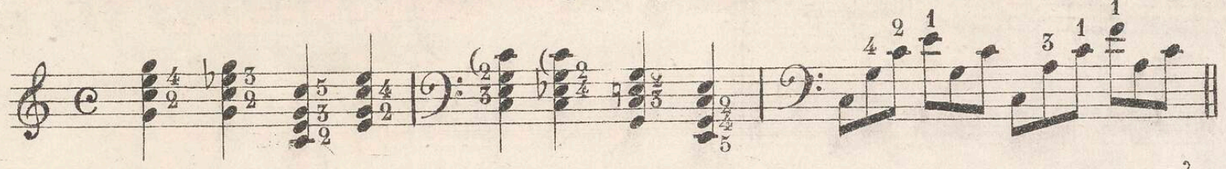


Toutes les fois qu'il n'y a qu'une seule octave sur les touches noires, elle doit se faire avec le petit doigt

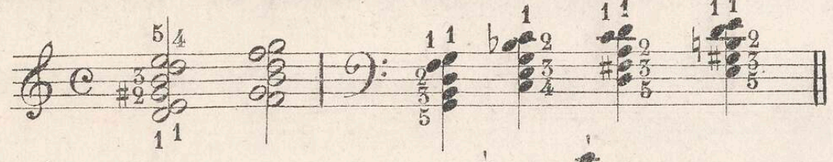
DU DOIGTER DES ACCORDS.

Dans les accords composés de quatre notes, le doigt qui reste doit se trouver où il y a un intervalle de quarte, à moins que la quarte ne soit faite par le pouce; dans ce dernier cas il faut que le doigt restant, se trouve entre l'intervalle le plus grand.

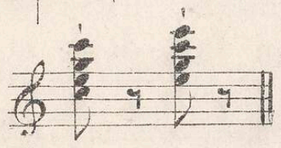
Ex:



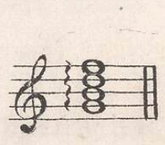
Il y a des cas où il faut prendre deux notes avec le pouce, comme dans l'accord de septième lorsqu'une note est doublée. Ex:



Les accords doivent se jouer ou parfaitement ensemble Ex:



ou arpégés
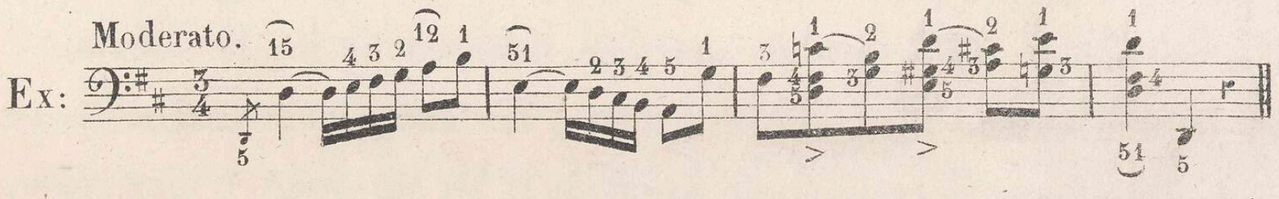


en commençant par la note la plus basse; je n'approuve pas qu'on arpège les deux mains ensemble, il faut que la basse précède la main droite.

Les règles indiquées pour la main droite s'appliquent *vice versa* pour la gauche. Je recommande à l'attention de mes lecteurs nos deux premières règles qui forment à elles seules un système de doigter, ainsi, lorsque le pouce et le petit doigt ne peuvent être sur les notes extrêmes, ayez recours au doigter de la gamme du ton dans lequel est le passage; je n'ai pas encore trouvé de traits où l'application d'une de ces deux règles ne m'ait donné une solution satisfaisante.
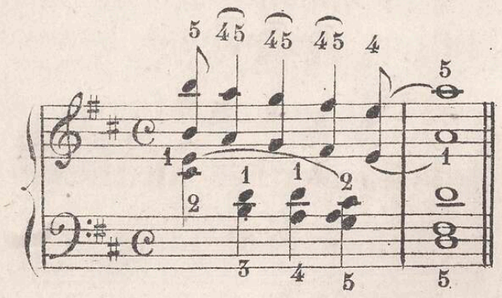
DES DOIGTERS DE SUBSTITUTION.

Le grand défaut du piano étant d'être sec quand il est mal joué, il faut chercher par tous les moyens possibles à éviter de trop lever les doigts, et lier les notes ensemble autant qu'on le peut. Les doigters de substitution sont excellents pour cela, et je recommande d'en faire grand usage, surtout dans les mouvements lents.

Ex:
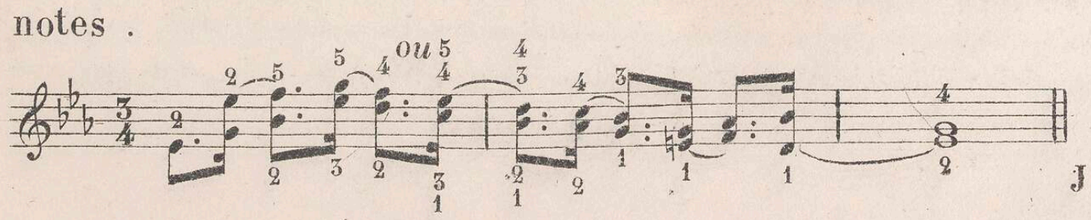


Ex:



DOIGTER DES NOTES POINTÉES.

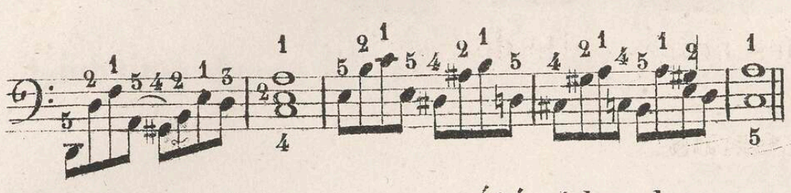
Quand on a des notes pointées, il faut changer de doigt après la note longue, surtout dans les passages en doubles notes.

Ex:
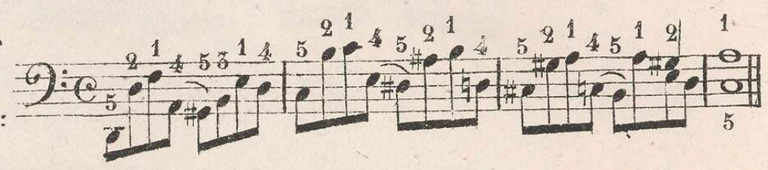


DES DOIGTERS IRRÉGULIERS.
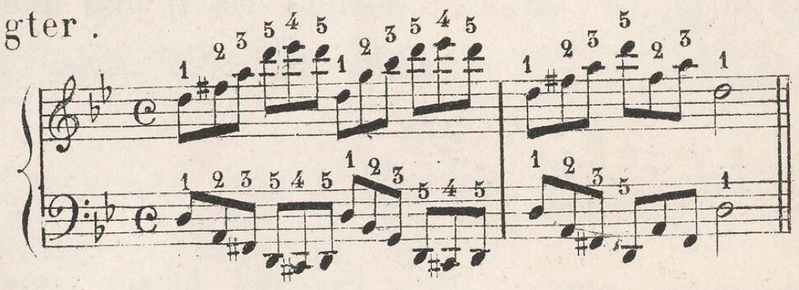
Je permets rarement les doigters irréguliers, excepté dans les passages à plusieurs parties, le passage d'un doigt long par dessus un doigt plus court, donne toujours un air disgracieux à la main; ainsi des traits de ce genre,
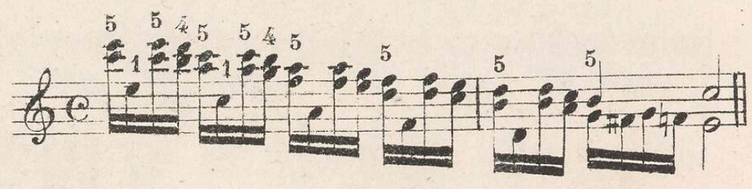


peuvent se doigter régulièrement. Ex:



Ce second doigter est préférable; le premier n'est employé que par les organistes. Il y a cependant des traits qu'il est impossible de doigter régulièrement et que je n'écrirais pas sans marquer le doigter.



autre Ex:
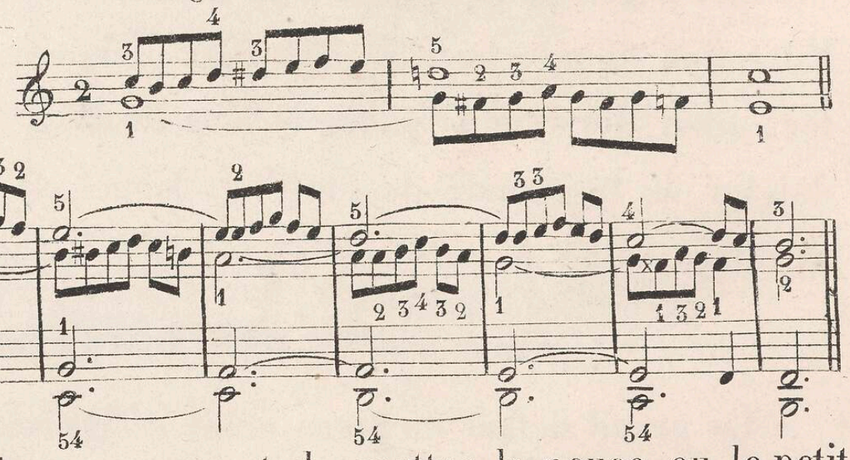


DU DOIGTER DES FUGUES,
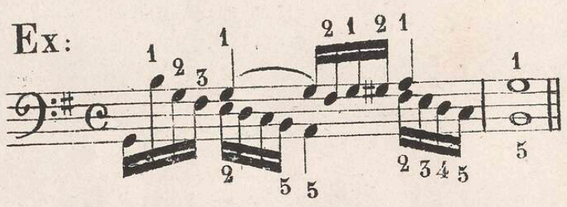
ET PASSAGES À PLUSIEURS PARTIES.

Du moment qu'on fait deux et trois parties avec la même main, toutes les règles de doigter cessent, pour rendre l'effet des notes tenues on est obligé de se servir deux, trois et quatre fois du même doigt: on passe souvent les seconds doigts par dessus les troisièmes, les quatrièmes par dessus les premiers, dans ces cas le doigt qui est sur la note tenue, doit être comme un pivot sur lequel tourne la main: il faut autant que possible faire ces changements de position, lorsqu'on passe d'une touche blanche à une touche noire.

Ex:



Ex:



La seule règle à donner pour tous les passages de ce genre est de mettre le pouce ou le petit doigt sur les notes tenues, afin d'avoir tous les autres doigts disponibles. Les doigters de substitution s'emploient beaucoup dans cette musique à plusieurs parties.

Quand aux fugues ✲ et aux passages fugués, ils doivent généralement être joués piano, afin que la rentrée du thême soit mieux entendue. Ce genre de musique donnera un jeu lié, surtout si l'élève peut jouer sur un orgue, où l'on entend bien mieux si toutes les notes longues sont tenues; mais il faut bien se garder de l'appliquer à cette étude avant qu'il ait un doigter bien réglé, sans quoi il doigtera mal toute sa vie.

✲ On appelle fugue, un morceau de musique fait d'après certaines règles, sur un ou plusieurs thêmes, qu'on nomme sujets; l'art consiste à faire des combinaisons qui présentent ces sujets à tous les intervalles, de les adoucir, de les allonger et de les moduler à l'infini, l'exécutant doit avoir grand soin, chaque fois que le sujet revient, de marquer les premières notes, afin que l'oreille saisisse mieux la rentrée du thême, et de jouer piano tout le reste.

DES QUALITES QU'ON EXIGE D'UN PIANISTE.

Le premier point important pour un pianiste est d'étudier également avec la main gauche tous les traits qui peuvent se faire avec la droite, de manière que la plus parfaite égalité règne entre les deux mains. Pour obtenir ce résultat il faut savoir parfaitement.

1° Les exercices des cinq notes de la méthode

2° Toutes les gammes diatoniques et chromatiques dans les quatre positions.

3° Les gammes en tierces; la gamme chromatique en tierces, les sixtes et les accords.
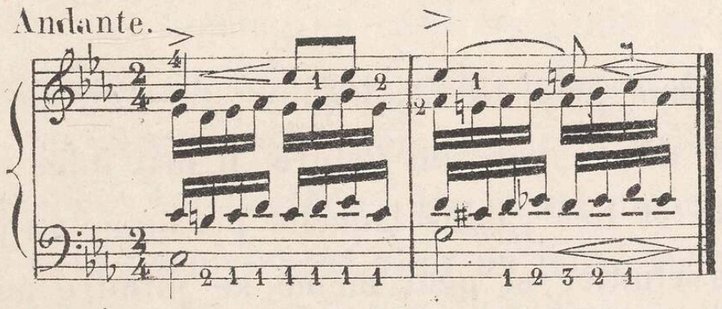
4° Les octaves liées, détachées et sautées. ⊕

5° Les cadences simples, doubles, triples, quadruples, les cadences avec un thême, (Voyez mon étude 23e Op: 20)

6° Enfin les passages liés et sautés, à mains croisées et la réunion de toutes les difficultés qu'il faut faire sans raideur et sans effort, par mouvement droit et par mouvement contraire.

Lorsque mon jeune pianiste est arrivé au point de ne plus avoir de difficultés à vaincre, je lui présente son instrument sous le véritable jour où il doit être considéré. Ce qu'il y a de plus parfait en musique, c'est la réunion de tous les instrumens formant un orchestre complet; la nature et le sentiment particulier de chaque instrument se réunissant pour former et completter ce grand ensemble, donnent une variété d'effets qui ne laisse rien à désirer. Le piano étant le seul instrument qui sans le secours des autres puisse reproduire en grande partie ce que l'orchestre exécute, le pianiste habile doit étudier toute sa vie pour obtenir ce beau résultat. Il faut qu'il s'attache à rendre ses mains tellement indépendantes l'une de l'autre, qu'il puisse jouer les choses les plus fortes et les plus passionnées avec l'une, pendant que l'autre joue avec le plus grand calme et piano; il faut même quelquefois donner deux expressions contraires avec la même main, comme dans mon étude 2 Op: 20, qui est à quatre parties.

Ex:



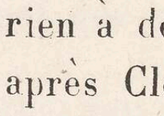
Dans cette étude chaque partie doit avoir son expression particulière; la principale, qui est la plus haute, doit dominer, parcequ'elle a le chant; les deux autres qui font un accompagnement, doivent être subordonnées à la première, tout en suivant les règles de leur expression; la quatrième qui soutient les notes fondamentales de l'harmonie, doit être assez marquée pour qu'elles puissent être entendues pendant toute leur durée. Le pianiste qui ne fait que des traits d'exécution, malgré toute la perfection qu'il peut avoir acquise, finit bientôt par ennuyer; il faut viser plus haut, il faut de l'expression, de l'âme et de grands effets; que les traits d'exécution ne soient que comme accessoires, et ne servent que pour faire ombre au tableau, surtout que les deux mains soient parfaitement indépendantes et qu'elles n'aillent pas toujours ensemble. Apprenez à diversifier votre expression; que la partie chantante ressorte, et que les autres ne l'écrasent pas; gardez-vous bien, lorsqu'un signe d'expression est marqué sur une note, d'y faire participer toutes les autres; que la main gauche, qui souvent fait des accords, soit moins forte que la droite; les basses du piano étant naturellement plus fortes que les dessus, la main gauche doit toujours être plus faible excepté dans les traits où elle est partie principale. Il faut arriver à avoir de la chaleur sans

---

⊕ Mon Guide-mains aidera à faire les octaves du poignet, et empêchera dans les cadences et les tierces de contracter de mauvaise habitudes. Dans les cadences surtout, il faut éviter que les doigts se contractent, et le Guide-mains corrigera tous les défauts de position. J. M. 3294.

emportement, de la force sans dureté et de la douceur sans molesse. Voilà le but que je propose. Le piano forte considéré de cette manière est le premier de tous les instrumens.

MANIÈRE DE S'ASSEOIR.

On doit être assis devant le sol  des piano à 6 octaves et demi ; il faut que le coude se trouve au-dessus des touches blanches et au-dessous des noires, on joue du bras quand on est assis trop haut, tandis qu'on perd sa force si l'on est assis trop bas.

SUR LES AUTEURS À ÉTUDIER.

LEUR CLASSIFICATION.

L'homme qui a le mieux écrit pour le piano, et qui nous a pour ainsi dire tracé le chemin que nous suivons, est Clémenti. Né à peu près à l'époque où le piano fut inventé, et doué d'un esprit supérieur, il vit aussitôt tout l'avantage qu'on pouvait tirer de cet instrument ; son op: 2, publié il y a 80 ans, et avant toute autre musique de piano, atteste ce que j'avance. La seconde sonate en *Ut*, dont le début est en octaves, et la quatrième, en *La*, sont des chefs-d'œuvre et font voir combien Clémenti a anticipé sur son siècle. Je recommande à ceux qui voudront avoir une belle école, et une bonne manière d'attaquer la note, de commencer par jouer la musique de Clémenti. Ses ouvrages les plus remarquables sont: ses études dans son *Gradus ad Parnassum*, et ses sonates qui sont toutes admirablement calculées pour obtenir un mécanisme parfait. Clémenti est le pianiste le plus vigoureux que j'ai entendu ; il faisait les octaves très bien et très vite, quoique du bras, son mécanisme ne laissait rien à désirer.

J. B. Cramer, est né vingt ans après Clémenti, et a même pris de ses leçons ; tout en suivant dans son doigter et la coupe de ses sonates le modèle donné par son maître ; il prit dans la seconde époque de son talent, cette manière délicieuse, suave et liée, dans laquelle personne n'a jamais pu le surpasser. Cramer doit être le second auteur à étudier et peut même se joindre au précédent. Ses meilleurs ouvrages sont ses immortelles études, beaucoup de sonates, surtout les Oe: 4, 6, 7, 8 et celle appelée l'*Ultima* ; le premier morceau de cette dernière est rempli d'une chaleur qu'on rencontre rarement dans les autres sonates de Cramer. Ses ouvrages donneront surtout un jeu lié et apprendront à bien phraser, les deux qualités les plus éminentes de son admirable talent.

Dusseck ayant très peu travaillé la composition dans sa jeunesse n'a pas fait des ouvrages aussi irréprochables sous le rapport scientifique que ses prédécesseurs, mais sa sensibilité exquise et l'expression ravissante qu'il mettait dans son jeu et ses traits de chant l'ont rendu un modèle de grâce, et nul autre pianiste n'a jamais su plus que lui captiver l'attention de ses auditeurs. Ses concertos, quoique faiblement instrumentés, fourmillent de jolis traits de piano ; ses ouvrages les plus marquants sont: ses sonates Oe: 9, 10, 35 et sa *Délicieuse consolation* qui est un veritable diamant. La musique de Dusseck servira à former le goût, et développera l'expression que les élèves pourront avoir en eux. Je recommande ces auteurs tout-à-fait classiques pour les études des premières années, car en faisant jouer notre musique moderne trop tôt, les élèves contracteront de mauvaises habitudes pour le reste de leur vie.

MANIÈRE D'ÉTUDIER.

Bien peu de personnes retirent de leur travail, tout le fruit qu'elles se flattaient d'en obtenir, parcequ'en général elles travaillent mal. Tel homme, doué de toutes les dispositions naturelles, finit par n'avoir qu'un talent ordinaire, et ne donne pas ce que sa jeunesse faisait espérer, uniquement pour n'avoir pas eu un guide éclairé capable de diriger ses études. Il est de toute impossibilité d'arriver à avoir un talent remarquable, si on ne travaille pas la musique classique écrite pour le piano, et si on ne joue que celle qui est maintenant à la mode; ce n'est pas dans des airs variés et dans les morceaux d'opera arrangés pour le piano, qu'on trouvera les moyens d'acquérir un beau mécanisme, un jeu grandiose et lié, une belle manière de phraser et d'attaquer la note; il faut étudier les grands maîtres des différentes écoles dont les ouvrages sont calculés pour donner toutes ces qualités. Voici comment je conseille de classer les études d'un jeune pianiste qui vise à avoir un talent de premier ordre.

1°. La *Méthode avec le Guide-Mains*, les études préparatoires Progressives, les 24 de Kalkbrenner.

2°. Les études de Cramer, celles de Clémenti dans le gradus, celles de Kalkbrenner de Mochelès, de Bertini, d'Al: Schmidt, de Kessler, de M.me de Montgeroult, de Chopin, de Zimmerman.

3°. Les ouvrages de Clémenti, Cramer et Dusseck.

4°. Les ouvrages de Hummel, ceux de Mochelès, de Jhon Field, d'Adam, de Kalkbrenner, de Czerni, Pixis, Bertini, Osborne, Weber, H. Herz, J. Herz, Ries, Thalberg, de Döhler et de tous ceux encore qui ont écrit classiquement pour le piano. Les 25 études de style et de perfectionnement de Kalkbrenner et celles de Listz. La sonate de Thalberg celle de Chopin ses concertos.

5°. Les fugues de J. S. Bach, de Händel, d'Emmanuel Bach, d'Albrechtsberger.

6°. Beethoven.

Je ne permets à mes élèves de jouer les ouvrages de piano de Beethoven que lorsque leur mécanisme est formé; ce sublime génie ne pouvait s'astreindre à penser au doigter; l'élève qui jouerait trop-tôt sa musique, contracterait de mauvaises habitudes et de mauvais doigters. Je ne permets pas non plus d'accompagner la partition avant que toutes ces études soient finies; les choses écrites pour l'orchestre et que je recommande pour former le goût, n'étant pas doigtées pour le piano sont pernicieuses pour un jeune sujet dont les idées ne sont pas encore bien arrêtées sur ce point. Les concertos de Mozart formeront le goût, ainsi que les symphonies de Beethoven.

7°. Pour terminer ses études il faut aussi jouer beaucoup de musique écrite pour d'autres instruments, tels que le Violon, la Flûte, le Violoncelle, afin d'apprendre à bien accentuer et à faire des traits mal doigtés et presque infaisables. Par exemples les études de Paganini pour le violon sont très bonnes à travailler sur le piano, quand on ne craint plus de gâter la position de sa main et qu'on a un doigter sûr.

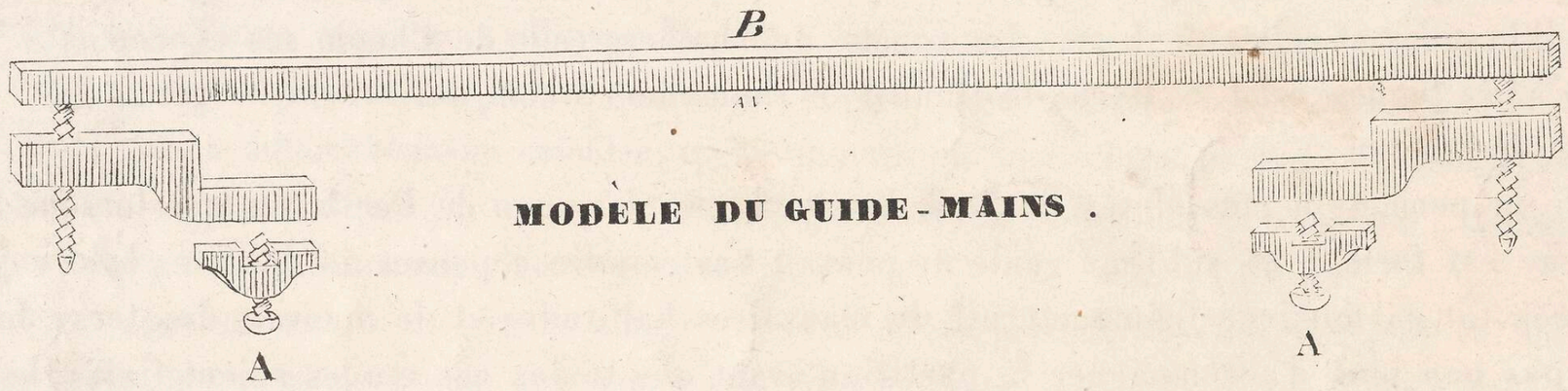
Il faut habituer de bonne heure les élèves à finir et perfectionner l'exécution d'un morceau, au lieu de s'attacher uniquement à déchiffrer sans cesse de nouvelle musique, sans cela ils n'acquerront jamais cette expression et ce fini précieux qui font le plus grand charme du talent. On devrait aussi exercer la mémoire, elle se développe en la cultivant de bonne heure et je conseille de faire souvent jouer aux élèves, des morceaux par cœur.

Il est bon de compter en déchiffrant ou de battre la mesure avec le pied. Après les premières années d'études matérielles passées, je recommande un bon accompagnateur; il donnera de l'aplomb et du goût aux élèves et leur fera connaître les admirables ouvrages de Haydn, Mozart et Beethoven. Les morceaux à quatre mains sont très bons pour la mesure. Je conseille pour les commançants la 2.de partie à 4 mains de cette méthode. Mais il faut former les doigts avant les yeux.

J. M. 3294.

CONCLUSIONS.

Voilà le résultat des observations que j'ai faites pendant les années que j'ai enseigné ; ce n'est point une théorie ni un vain système que je présente, toutes les règles que je donne ont été appliquées par moi, et je ne les ai adoptées qu'après avoir été bien convaincu de leur justesse. Je garantis à ceux qui suivront tout ce que prescrit cette méthode, un mécanisme parfait, du style, et du goût. Mes élèves ont toujours très bien enseigné, parceque au lieu de leur donner une explication pour un cas isolé, ce qui ne leur aurait servi qu'une fois, je leur donnais des règles qu'ils étaient obligés d'appliquer eux-mêmes, et qui leur servaient alors dans tous les cas semblables. Je prie les personnes qui trouveraient que j'ai fait quelques omissions de m'en faire part, afin que dans une prochaine édition je puisse les réparer ; mon amour propre se taira toujours devant mon amour pour l'art, et je recevrai avec gratitude les observation d'une saine et judicieuse critique. Je profite de la publication de cette 5.me édition pour remercier tous les professeurs qui ont si libéralement adopté ma Méthode. Trente et un mille Exemplaires ont été vendus à Paris jusqu'à ce jour Novembre 1845.



MODÈLE DU GUIDE-MAINS.

A *Taquet pour fixer le Guide-mains au Piano.*

B *Barre qui doit être à-peu-près à la hauteur des touches blanches et sur laquelle on doit appuyer l'avant bras.*

Quelques personnes ayant mal compris l'usage du Guide-mains, le fixent trop haut au Piano : il faut que l'avant bras soit parfaitementdroit et ne se raidisse pas en s'appuyant légèrement.

Pendant les premières années il faut éviter de jouer sans guide-mains.

Le Guide-mains pour lequel l'auteur a obtenu un brevet d'invention, se trouve chez tous les Marchands de Musique dont les adresses sont indiquées sur le titre de la Méthode, *Prix* 15^{f}

L'auteur vient de faire paraître un Piano muet portatif, sur lequel on peut étudier tous les exercices des cinq notes. Sur ce petit clavier qui ne contient que 27 touches, on peut exercer ses doigts en voiture et même dans son lit ; le Guide-mains qui s'y trouve fixé empêchera tout mouvement des bras. *Prix* 50^{f} Il faut toujours lire en travaillant les exercices, cela empêche de se raidir autant, et l'esprit gagne autant que les doigts.

J. M. 3294.

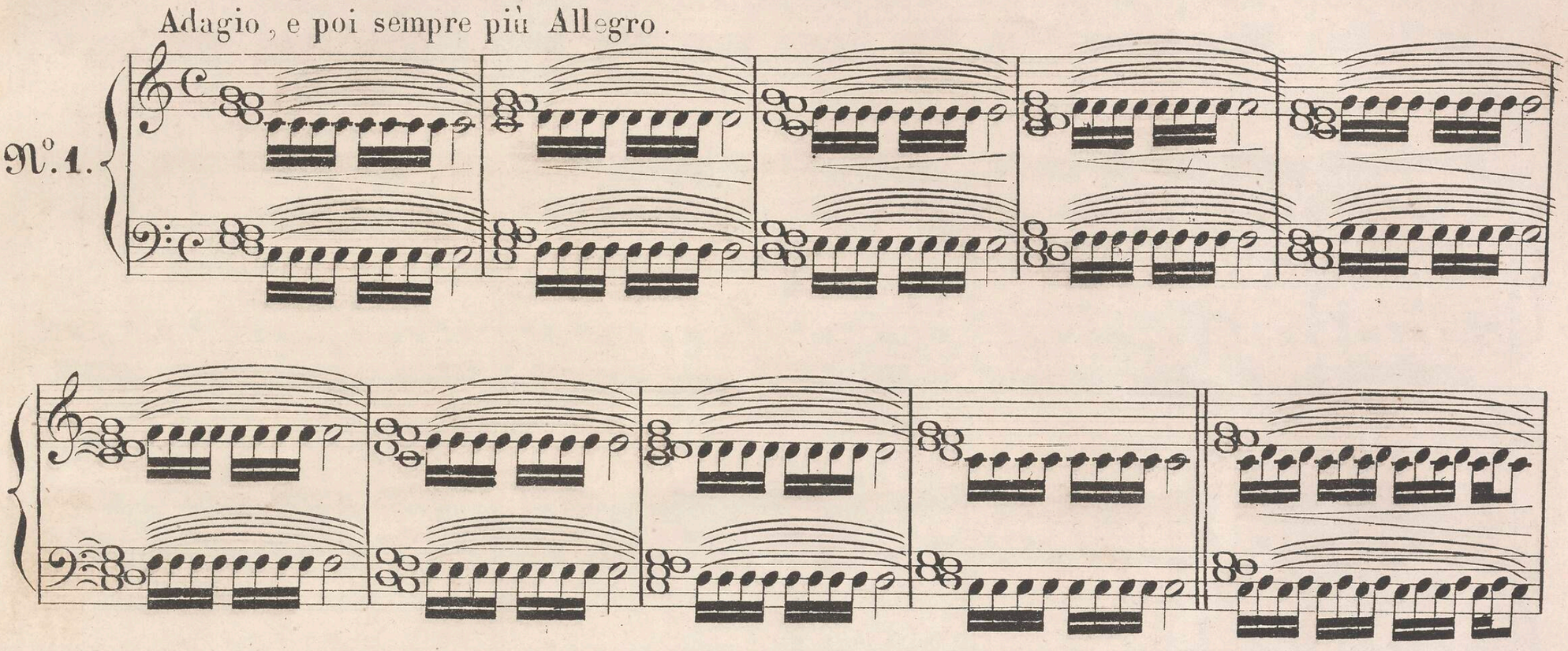
Il faut appuyer l'avant bras sur la barre du Guide-mains.

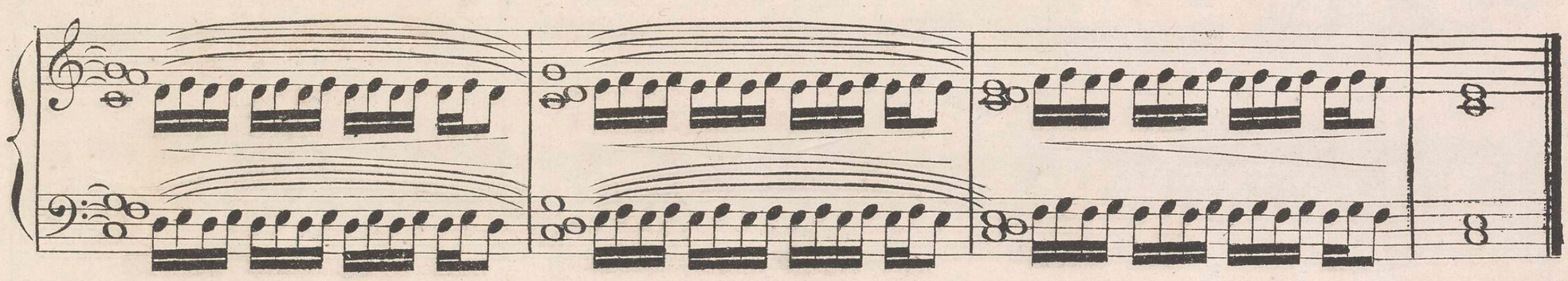
Les rondes doivent se tenir sans être frappées, pour rendre les doigts indépendants.

Je recommande d'observer les nuances dès les premiers exercices et d'étudier lentement en commençant.

Adagio, e poi sempre più Allegro.

N°. 1.
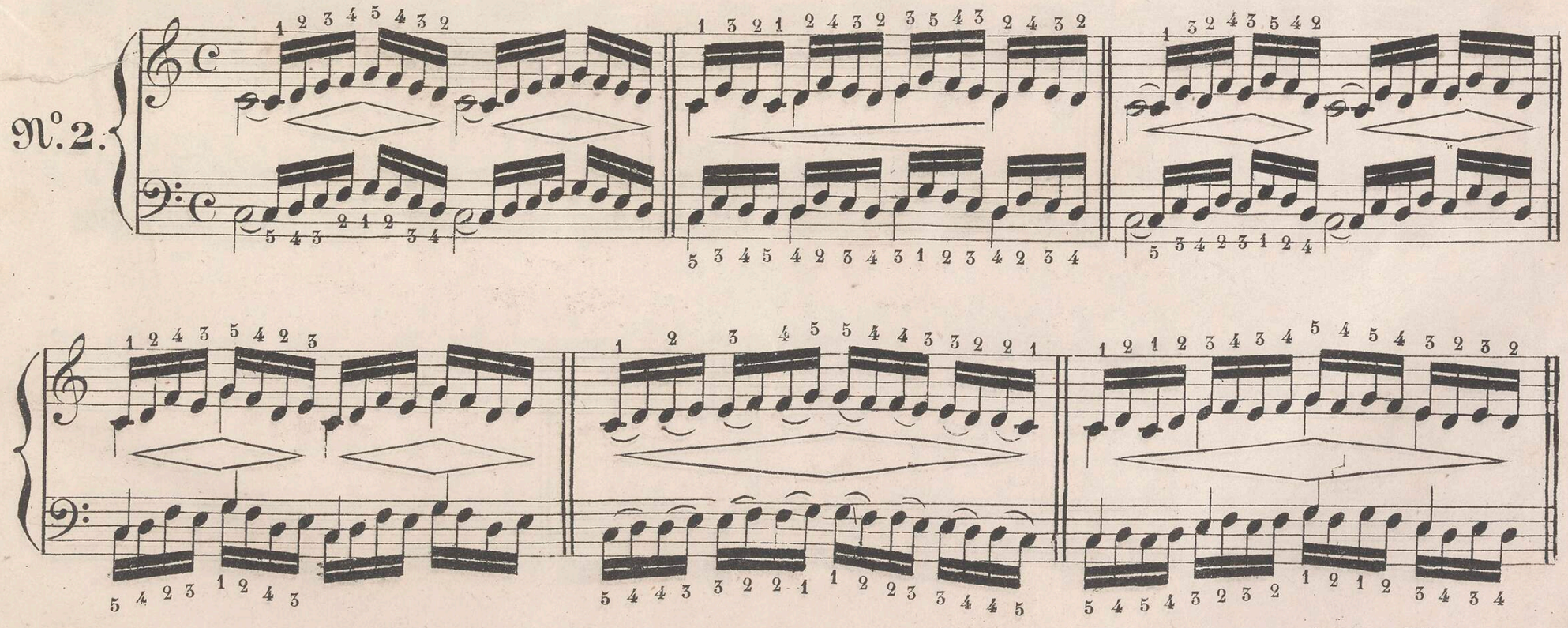




Dans tous les exercices suivants il faut tenir la première note de chaque figure.

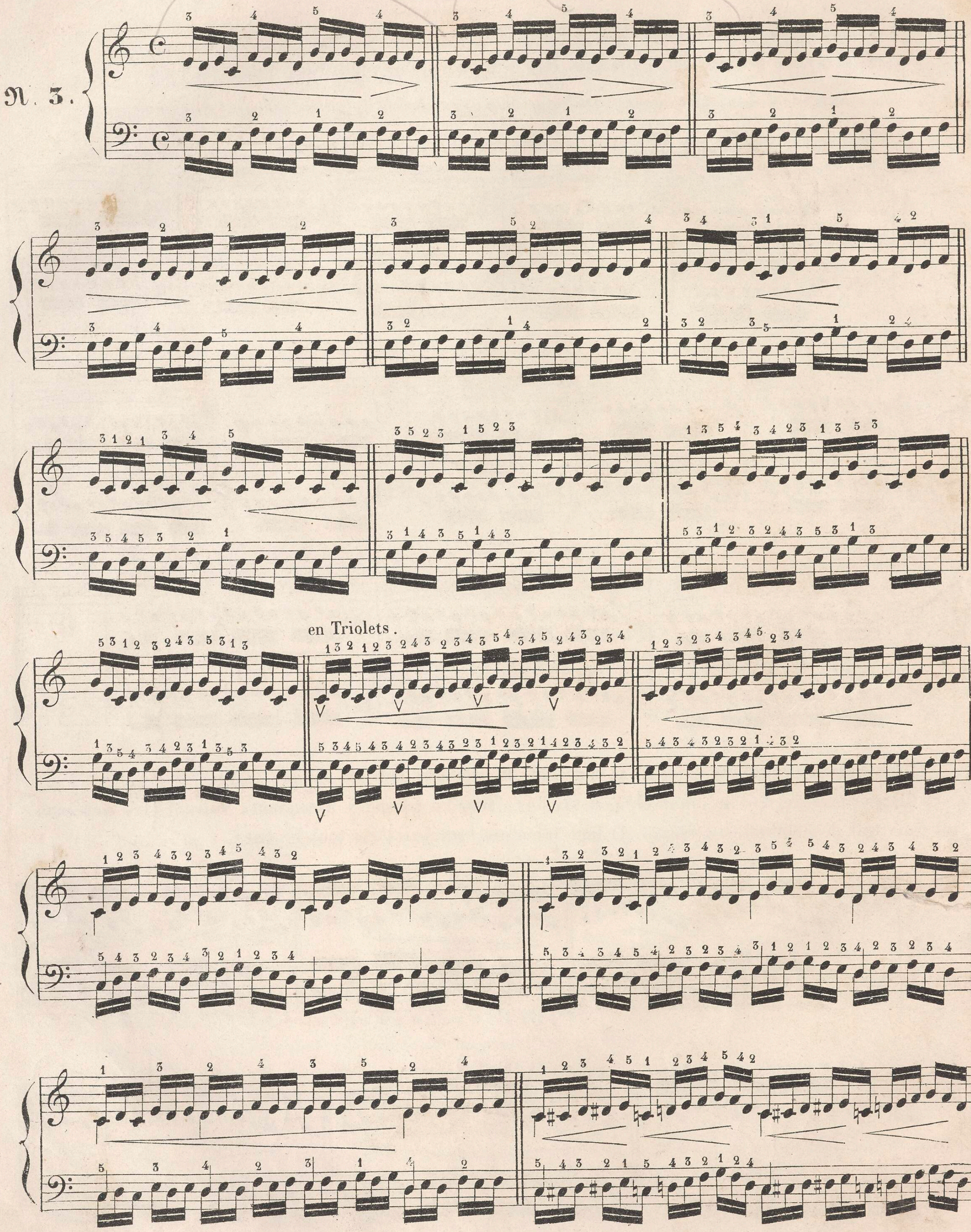
Chaque mesure doit se jouer cinq ou six fois. Tous les passages ascendants doivent être *crescendo* et ceux qui descendent *diminuendo*. Il faut faire ces exercices dans tous les tons.
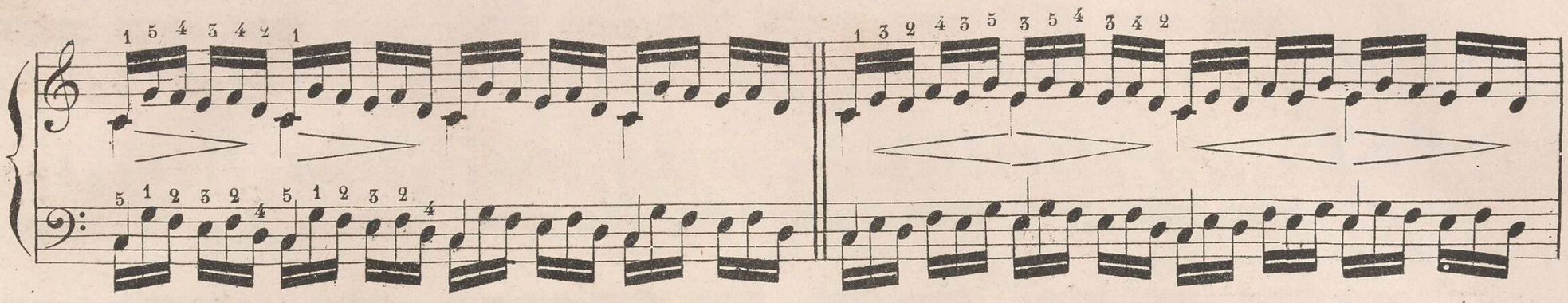
N°. 2.

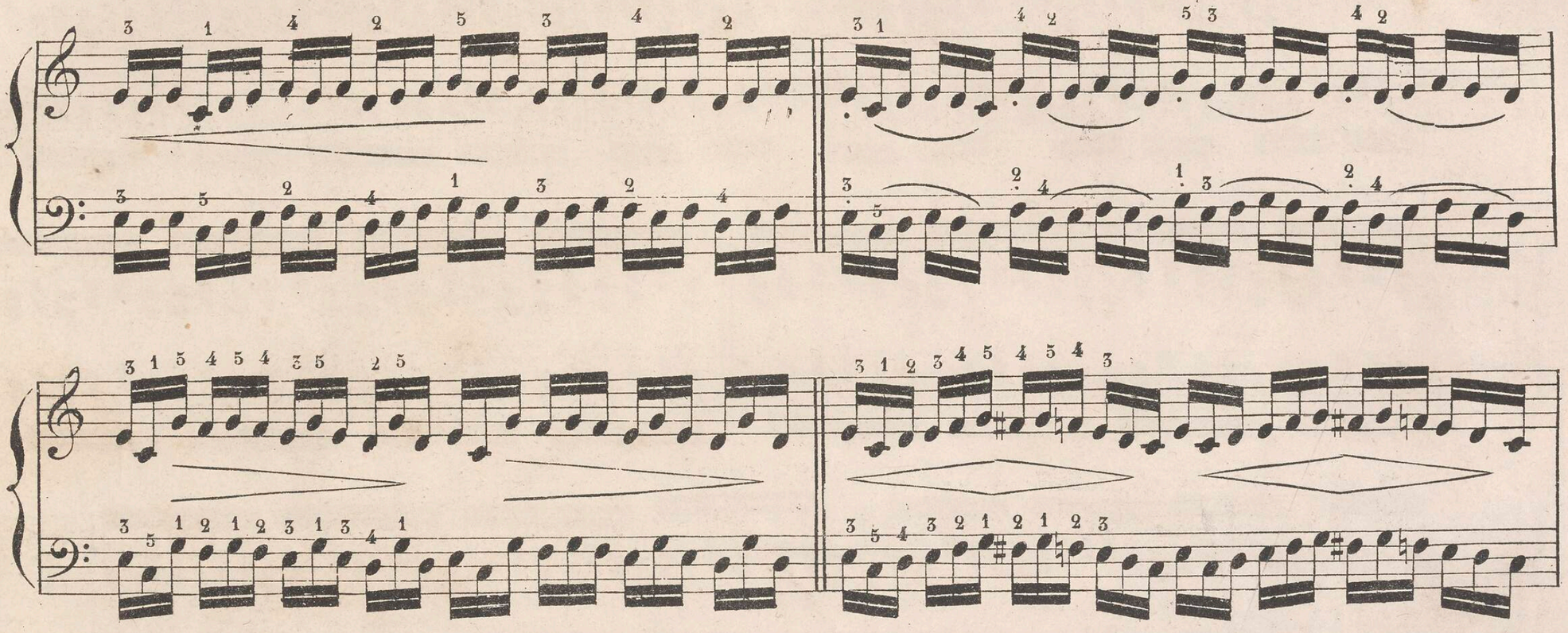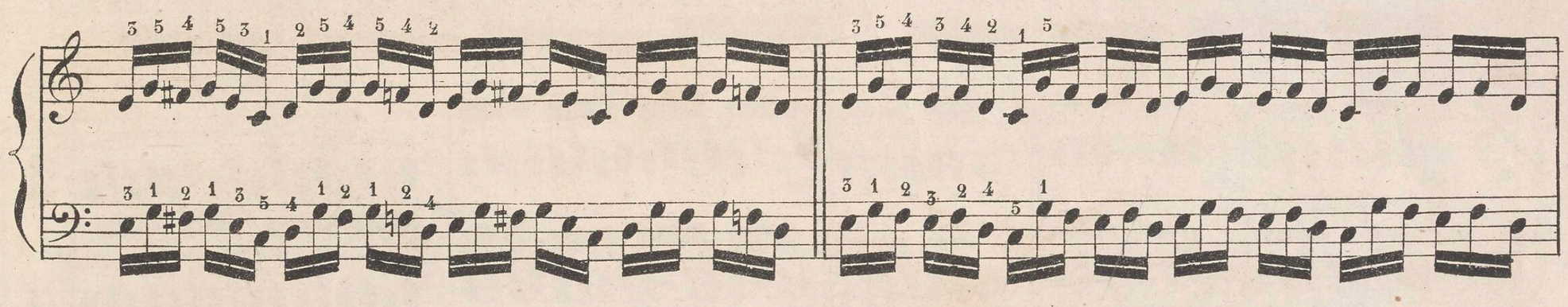


Gravé par M.^me Langlois.
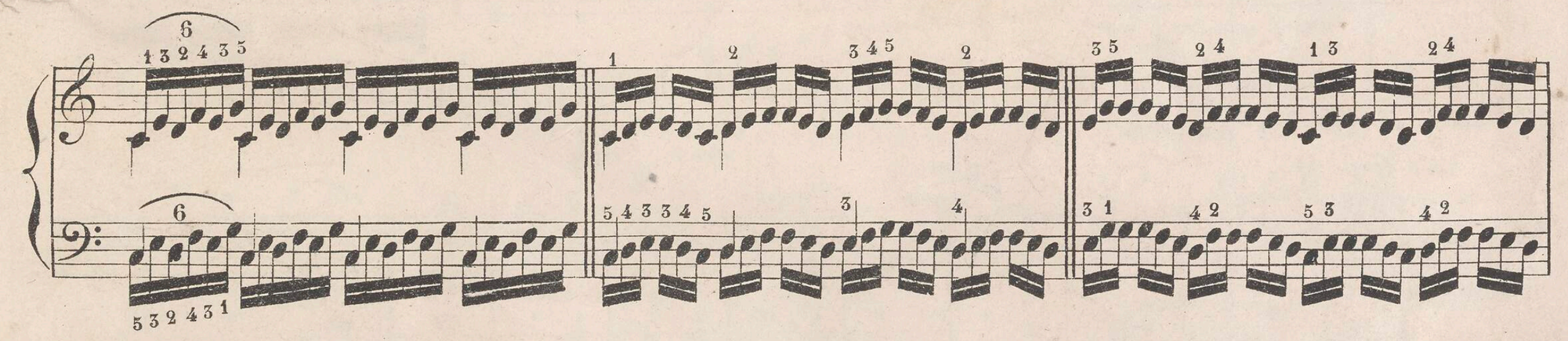
N. 3.
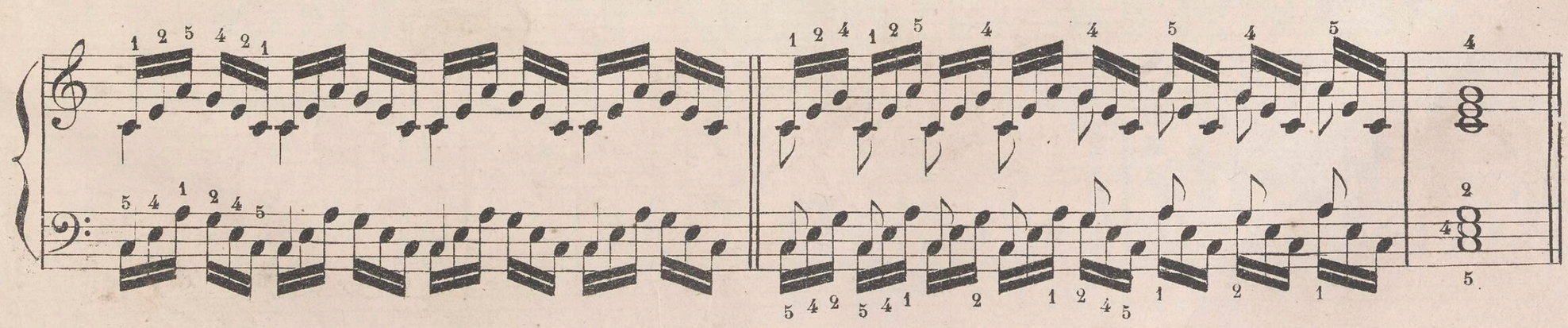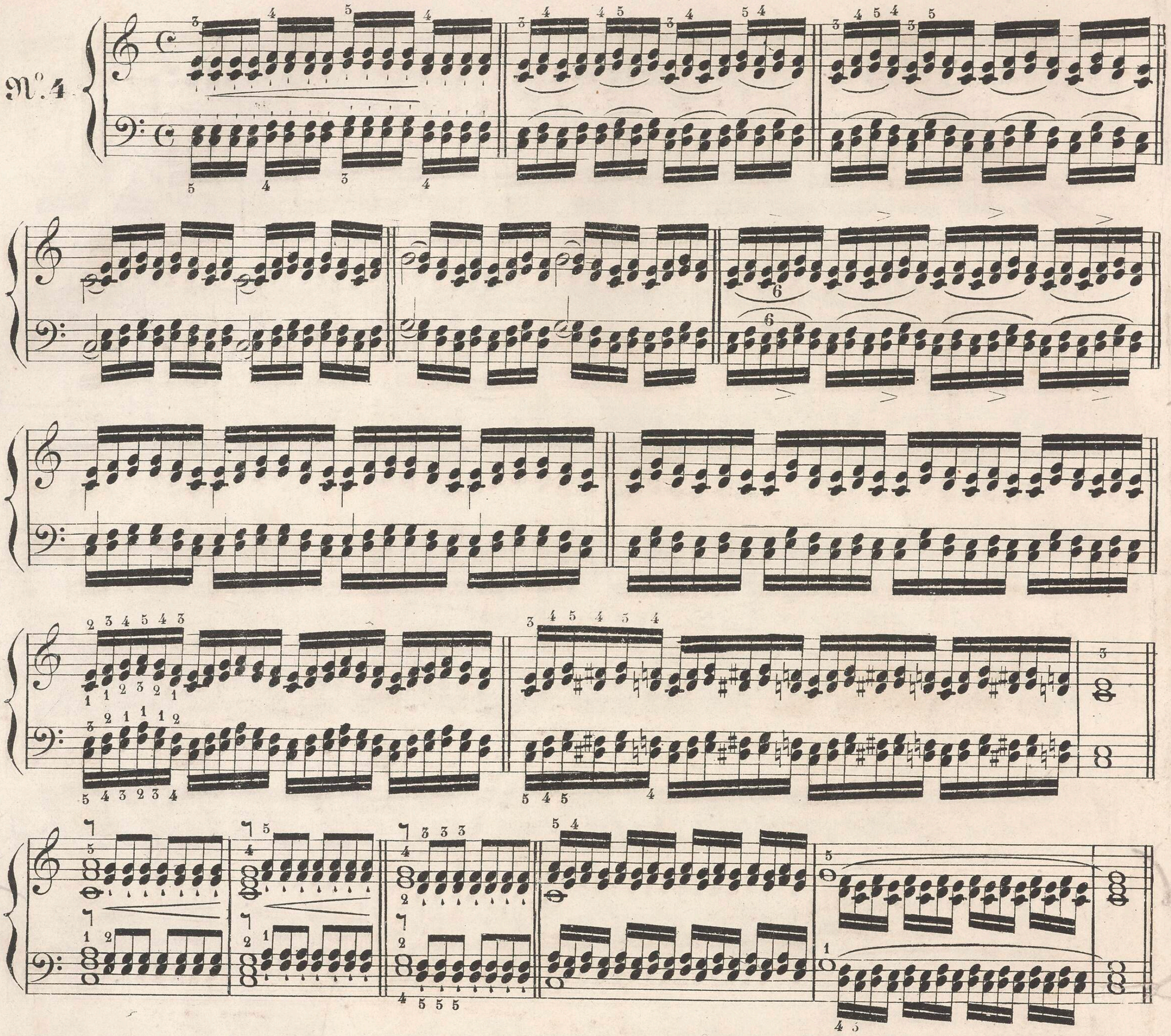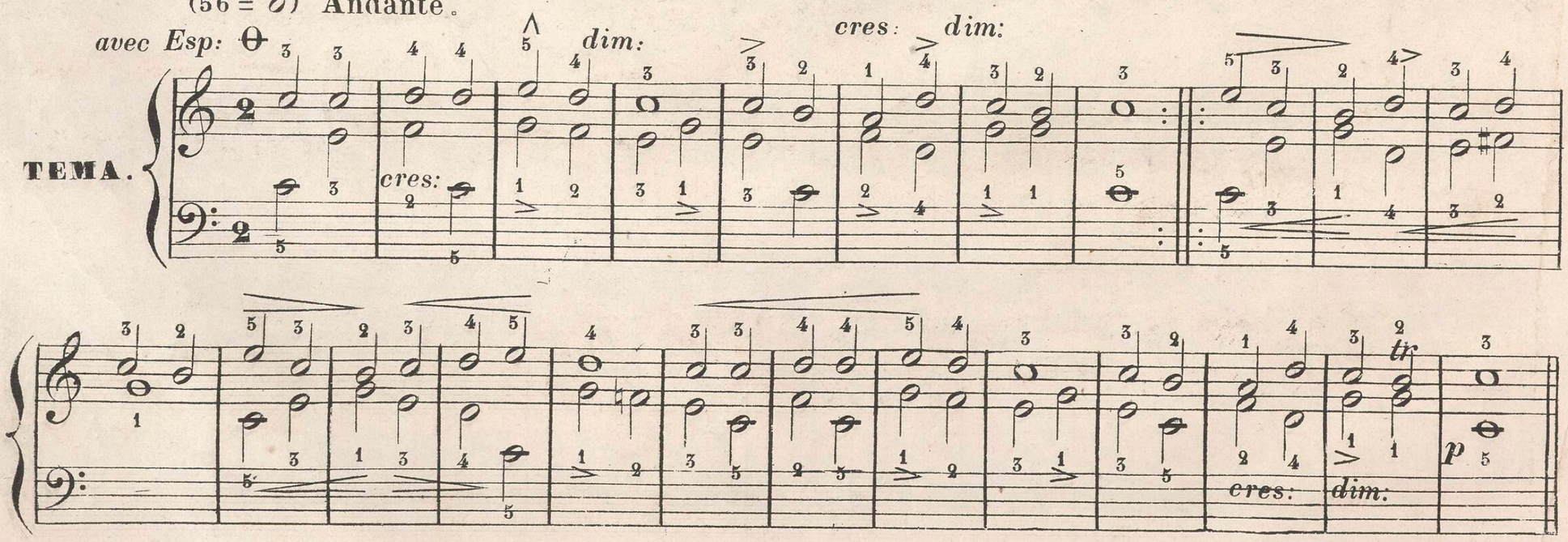












Tous ces exercices doivent se travailler journellement et en lisant, du moment qu'on les sait par cœur.

Les Tierces répétées doivent se faire du poignet.



Le Thême varié qui suit doit se jouer sans passer le pouce. Il faut bien observer les nuances.



Θ Il ne faut pas donner la même expression aux deux mains. J. M. 3294.

La première fois *legato*, la seconde *staccato*.

(108 = 𝅗𝅥)

VAR. II^a

fp *cres:* *dim:*

Doigter par Extension.

Più Allegro. (112 = 𝅗𝅥)

VAR. II^a
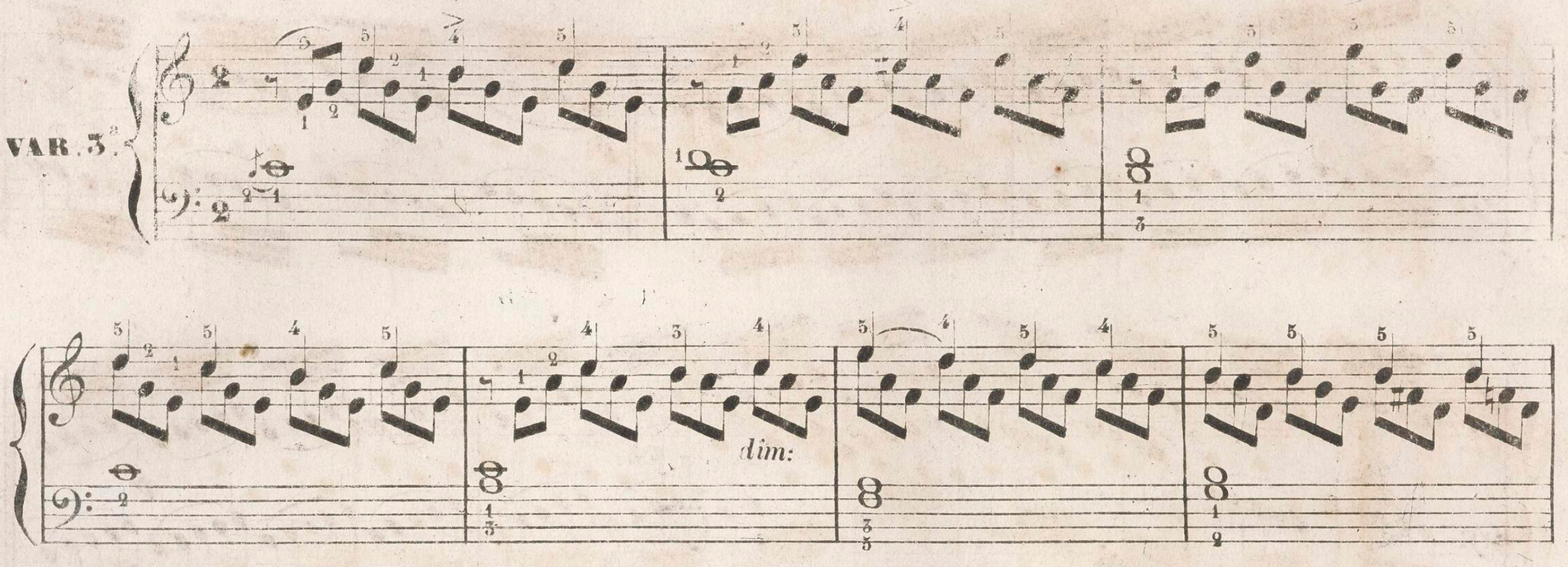
p *f* *cres:*
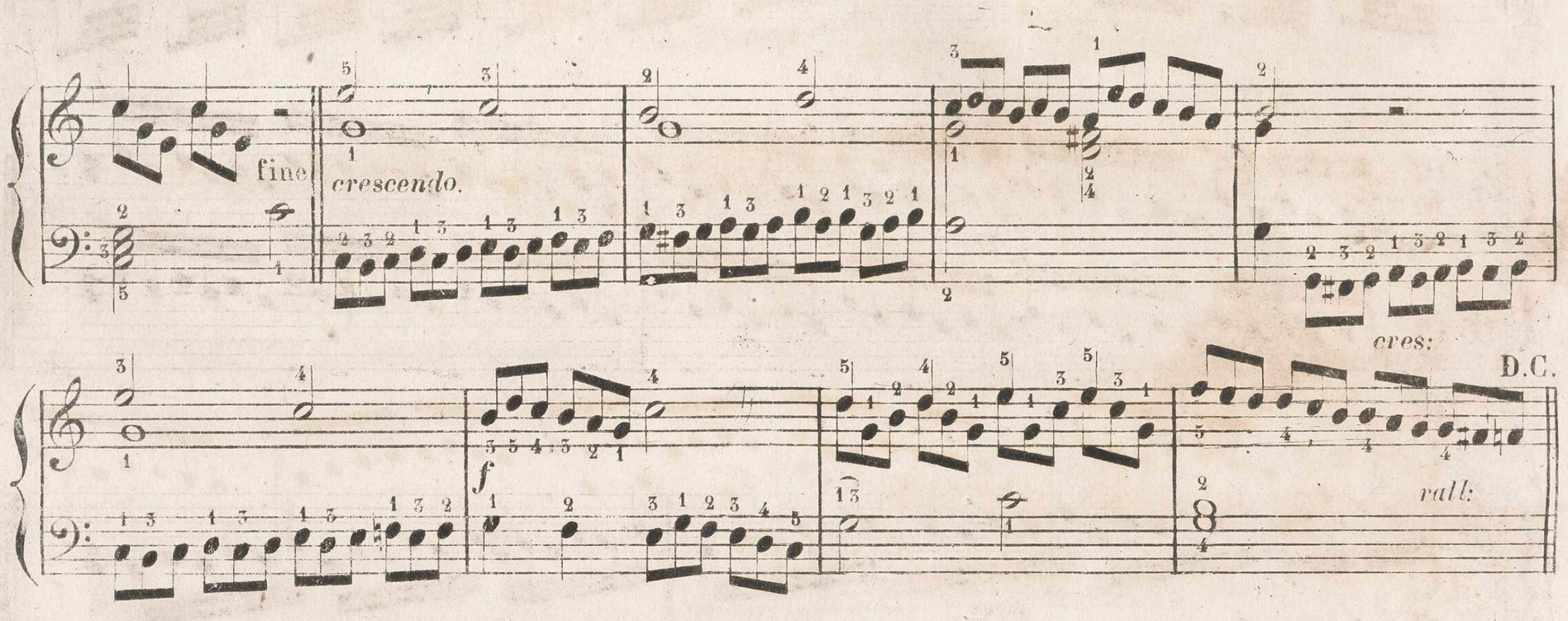
Doigter par Contraction.

f 3 *cres:*

(116 = ♩) Brillante. (Donnez toute l'expression à la note étrangère.)

VAR. 3e.
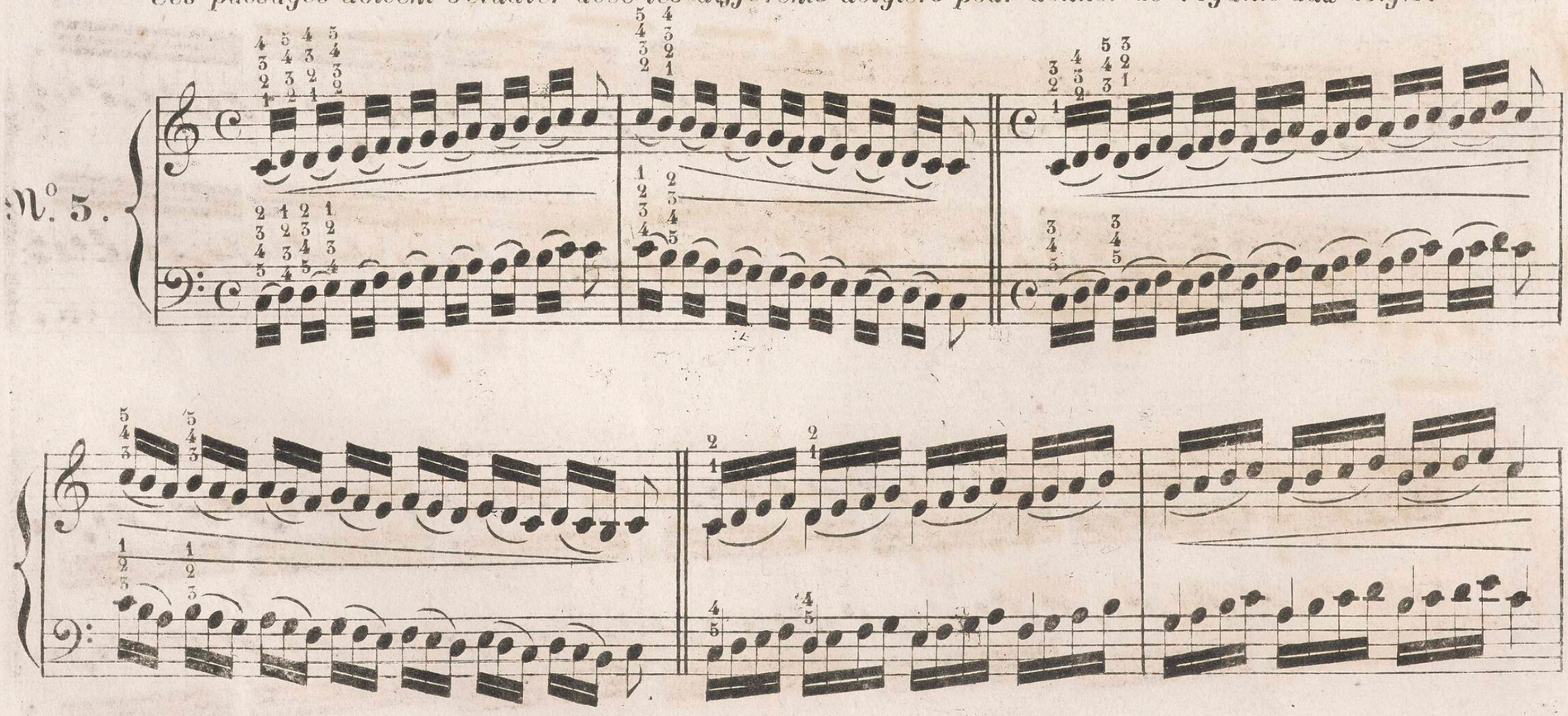




2e. DEGRÉ.

Continuation d'exercices sans passer le pouce.

Ces passages doivent s'étudier avec les différents doigters pour donner de l'égalité aux doigts.

N°. 5.



(*Nota.*) Il faut étudier plusieurs octaves des exercices suivants. J. M. 3294.

f *dim:* *p* *cres:*

f *dim:* *p*

p *cres:*

f *dim:*

p *cres:* *f*

dim: *p*

p

f

p

f

f

cres:

f

dim:

f

p

f

dim:

Sans passer le Pouce.

2.d AIR VARIÉ.

N.o 6.

(60 = ♩.) Andante quasi All.o

p

molto legato.
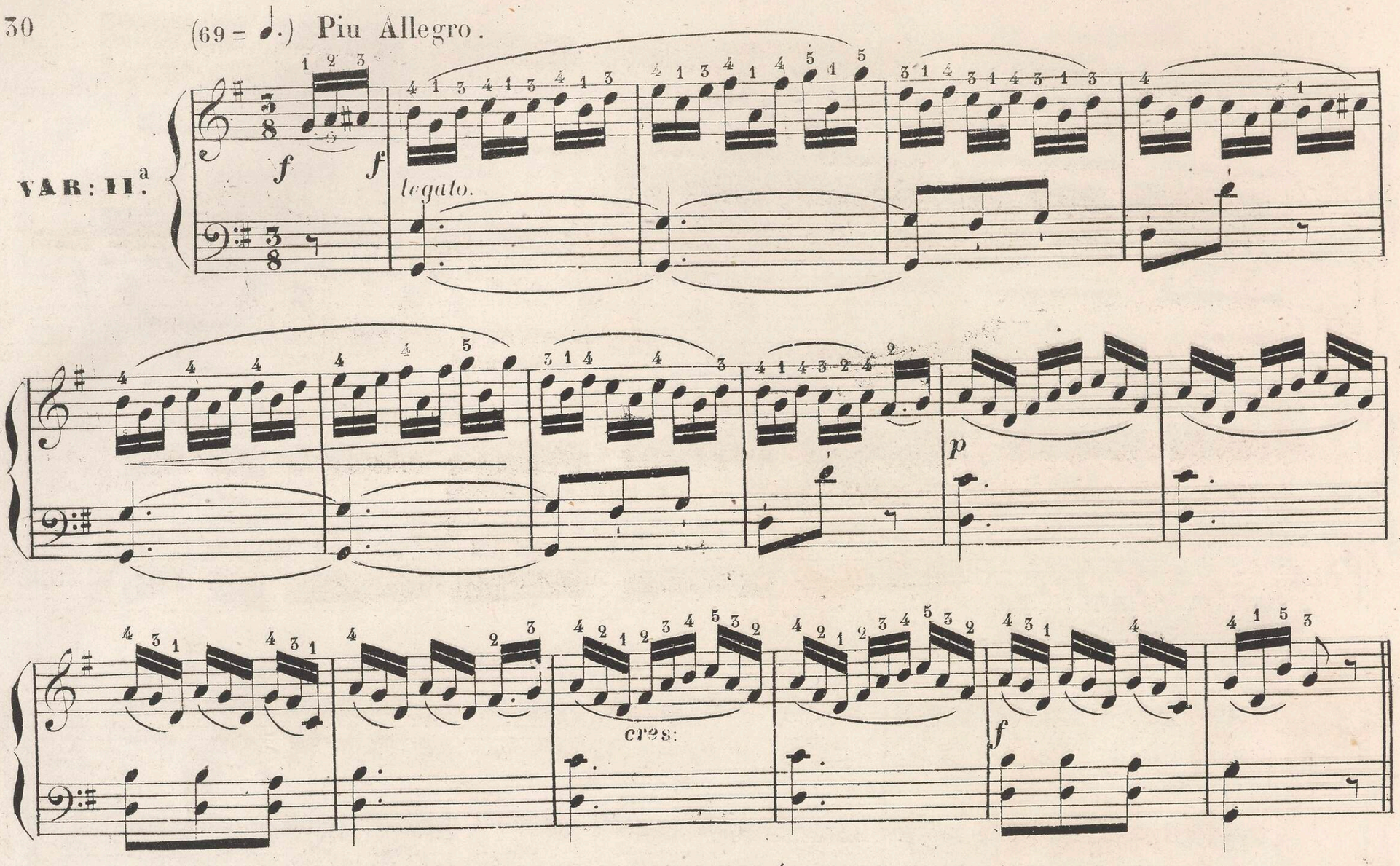
VAR: 1.a

f

𝄫 Il faut faire jouer aux él` les airs de la 1.re partie de la Méthode. J. M. 3294.

(69 = ♩.) Piu Allegro.

VAR: II.ª



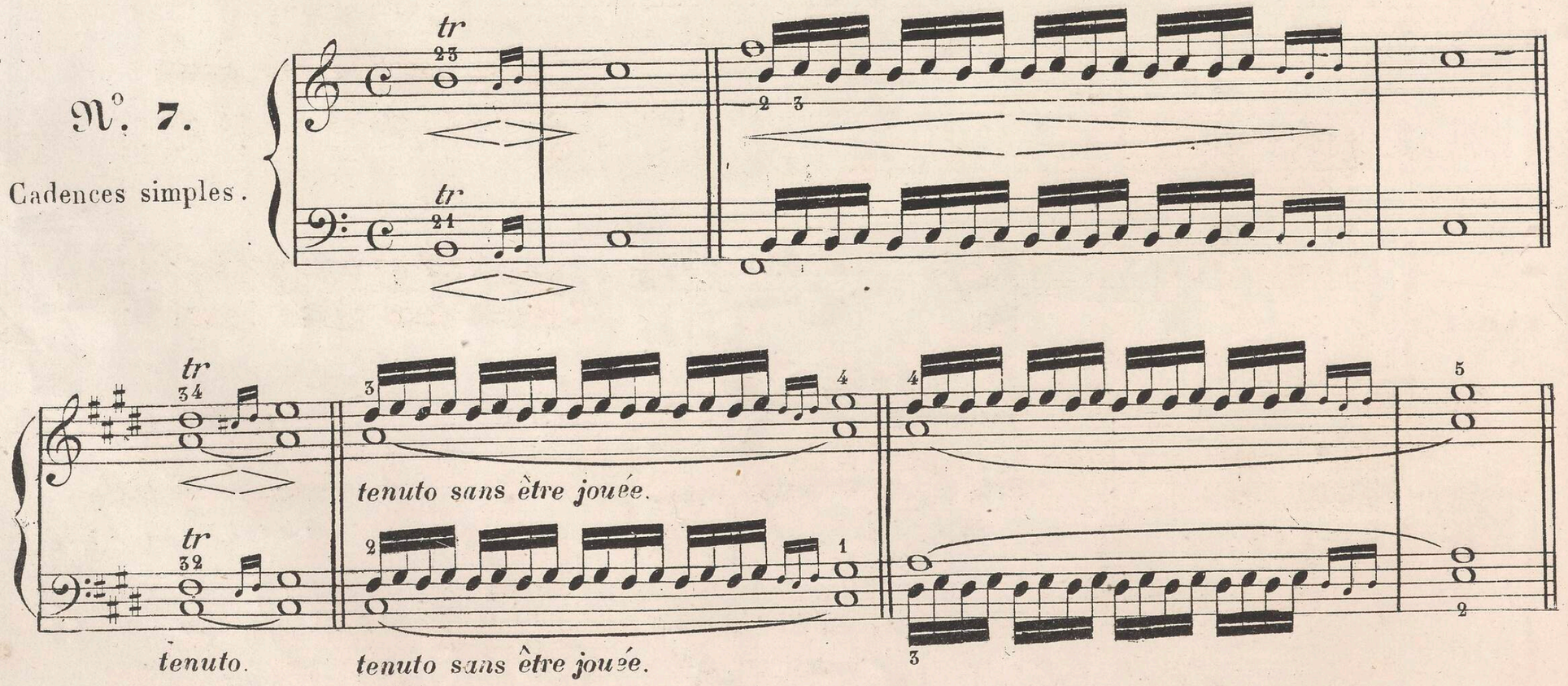
3.e DEGRÉ.

DES CADENCES.

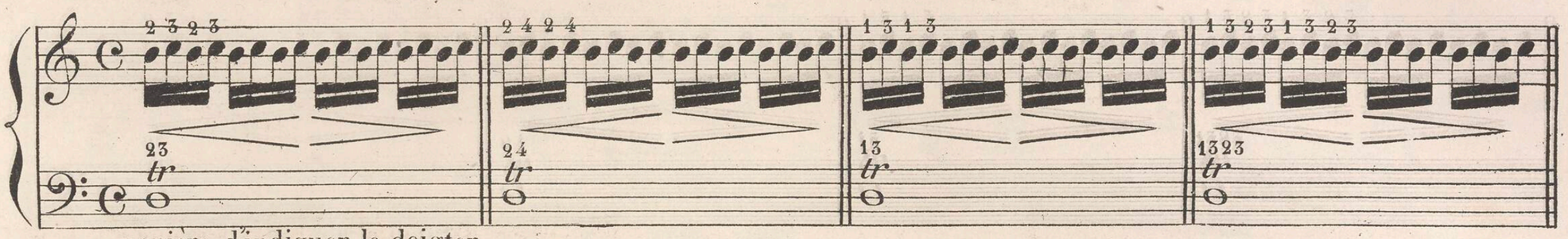
Les Cadences doivent être étudiées d'abord lentement, et puis toujours plus vite, en enflant et diminuant le son. Elles doivent être commencées et terminées par la note qui les porte, l'harmonie qui en résulte est plus satisfaisante; quelquefois les auteurs par des raisons particulières désirent qu'elles commencent par la note supérieure ou l'inférieure, ils ont soin alors de l'indiquer par des petites notes. Ex:  Il faut appuyer le bras sur la barre du Guide-mains.

N°. 7.
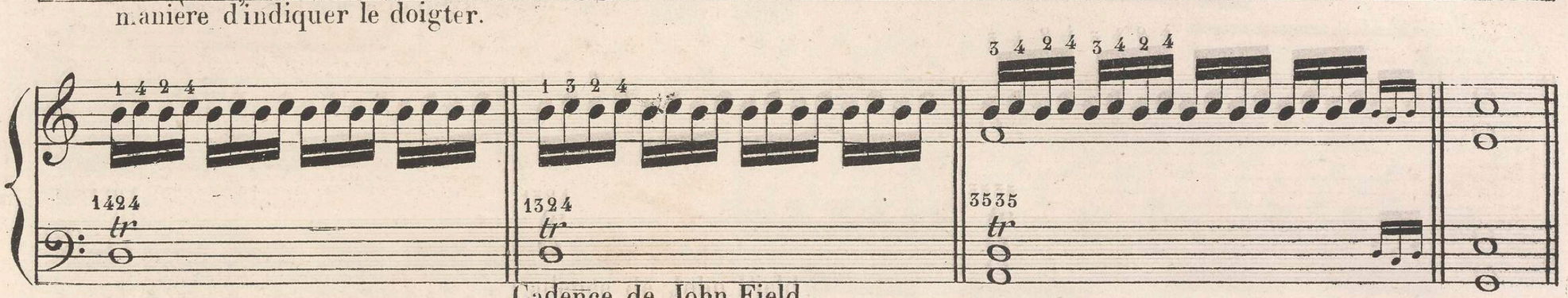
Cadences simples.



Quand une cadence est très longue et que les doigts se fatiguent, on peut quelquefois changer le doigter, mais il faut rarement avoir recours à ces moyens, qui ne sont pas d'une bonne école parcequ'ils dérangent trop la position de la main.

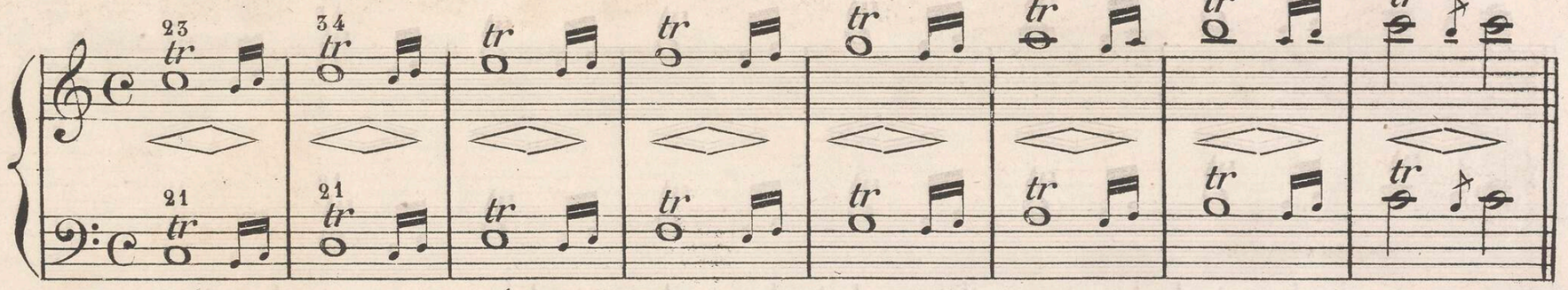


manière d'indiquer le doigter.

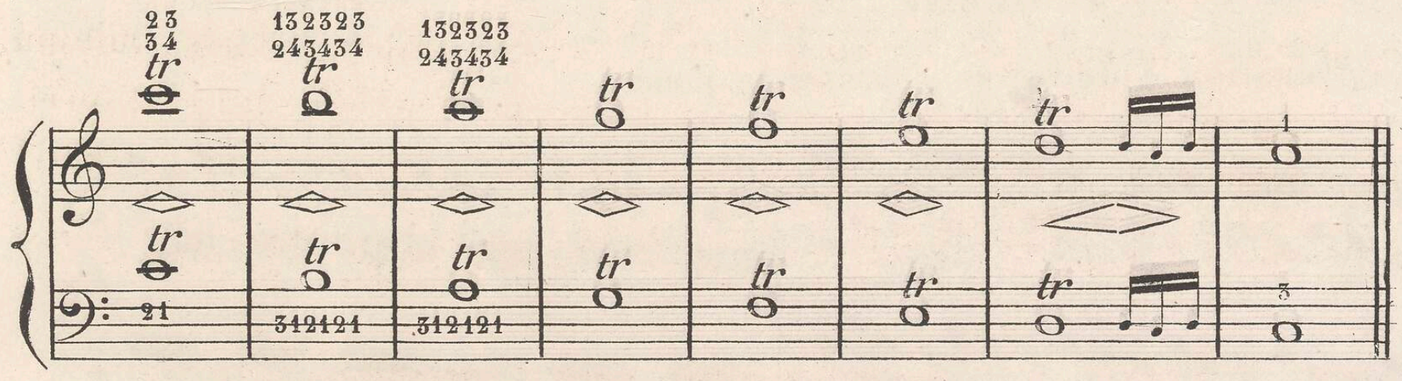


Cadence de John Field.

Suite de Cadences simples.
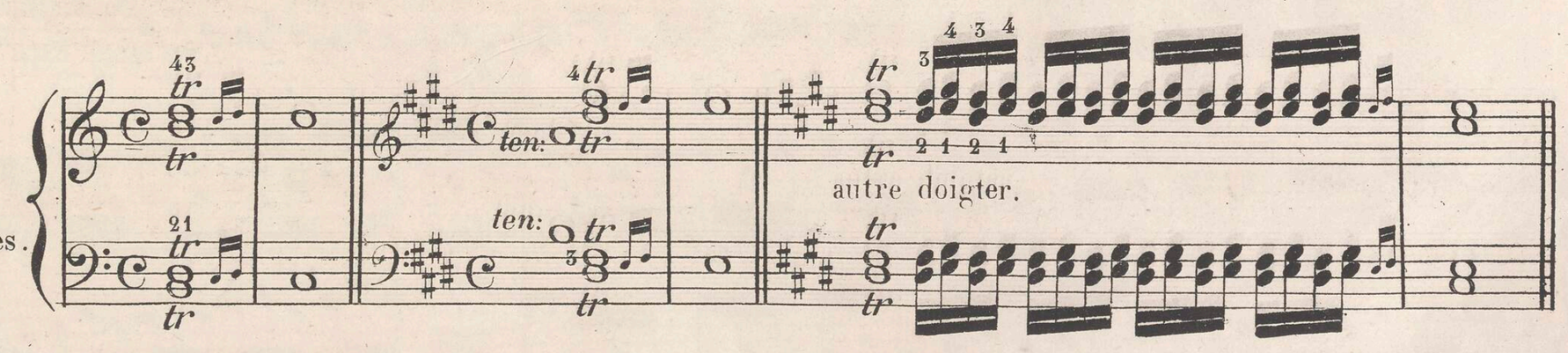


Lorsque plusieurs cadences se succèdent en descendant, les petites notes de la terminaison se suppriment excepté pour la dernière, parceque le commencement de la seconde cadence sert de fin a la première.



Presque toutes les cadences de la main gauche se font avec le pouce et le second doigt, ou le pouce et le troisième doigt.

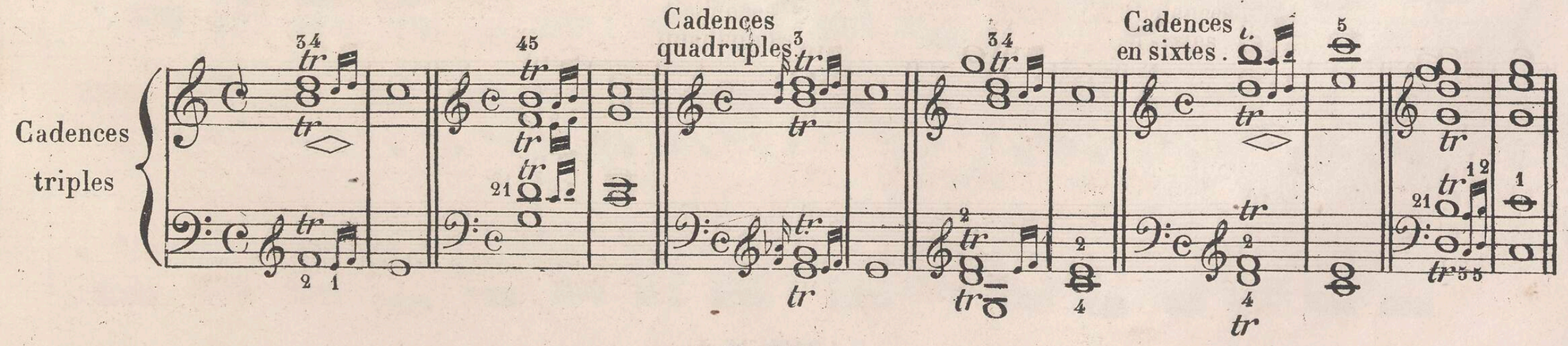
Cadences doubles ou en tierces.



Cadences triples

Cadences quadruples

Cadences en sixtes.



Les cadences avec un thême, doivent se faire de manière à ce que les notes du thême frappent toujours avec la note qui porte la cadence.

Andante.

4^e. DEGRÉ.

Continuation d'études sans passer le pouce.

Presto.

N°. 8.

dim:

dim:

p

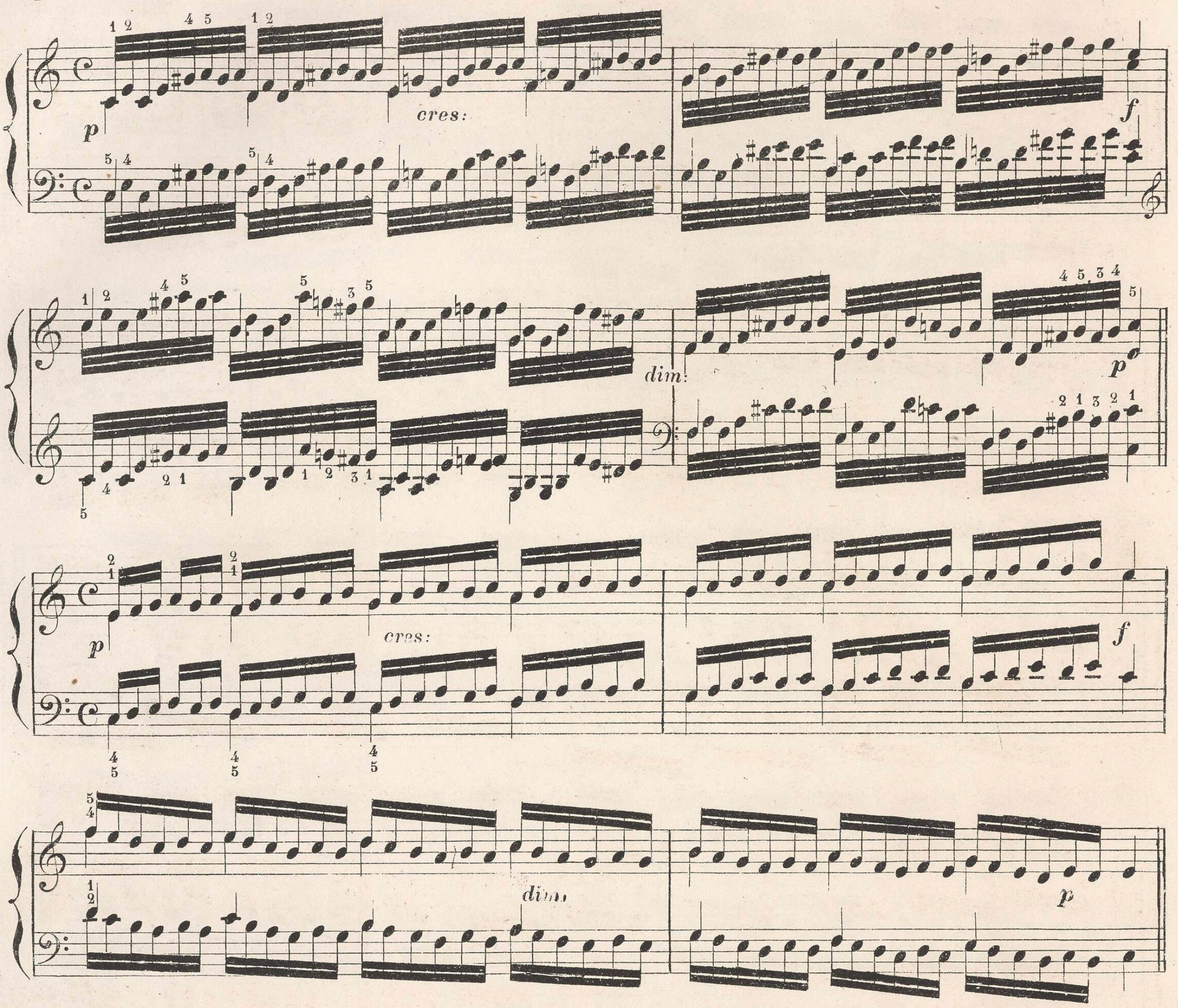
cres:
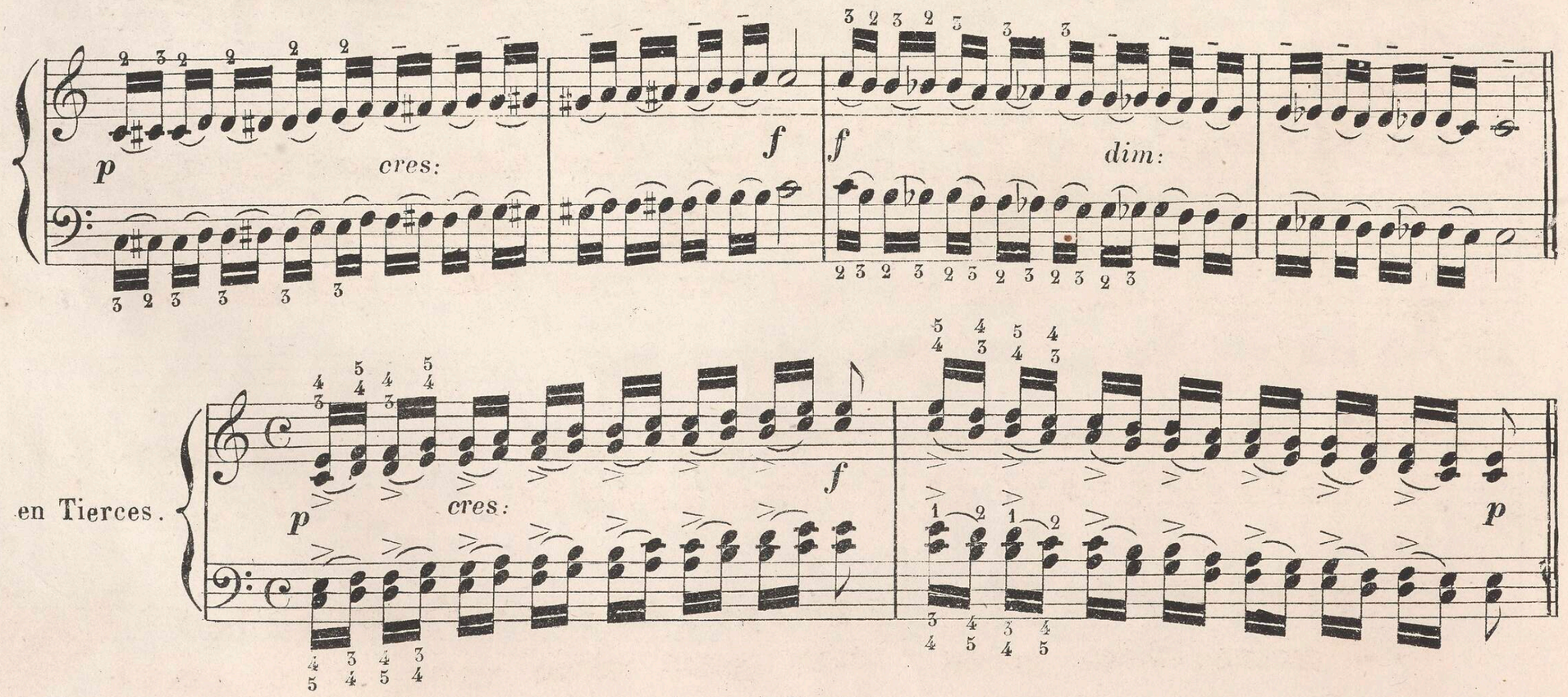
f

f

dim:

p





en Tierces.

Tous ces exercices doivent se faire d'un bout du Piano à l'autre.

p *f*

cres:

ff

dim:

Il faut appuyer le bras sur le Guide-mains.
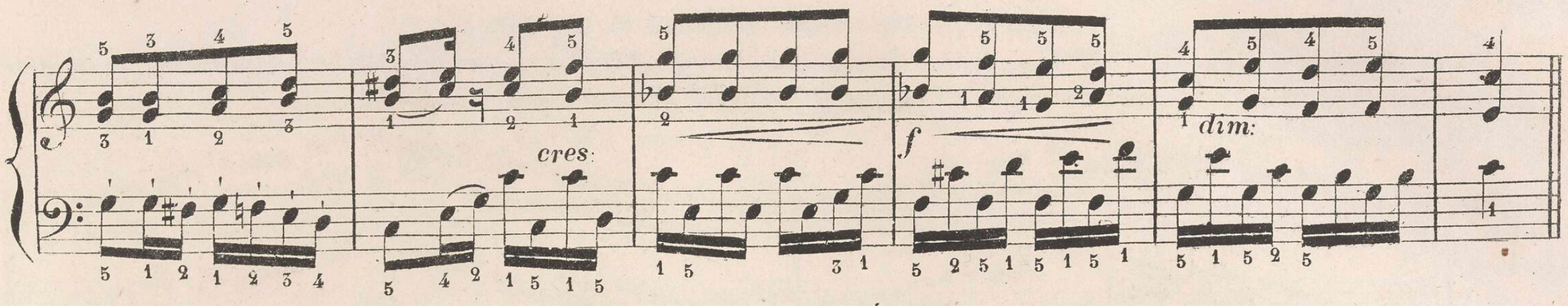
(88= ♩) All.to *légèrement et du poignet.*

AIR VARIÉ.

stacc:

VAR: I.a

VAR: II.a



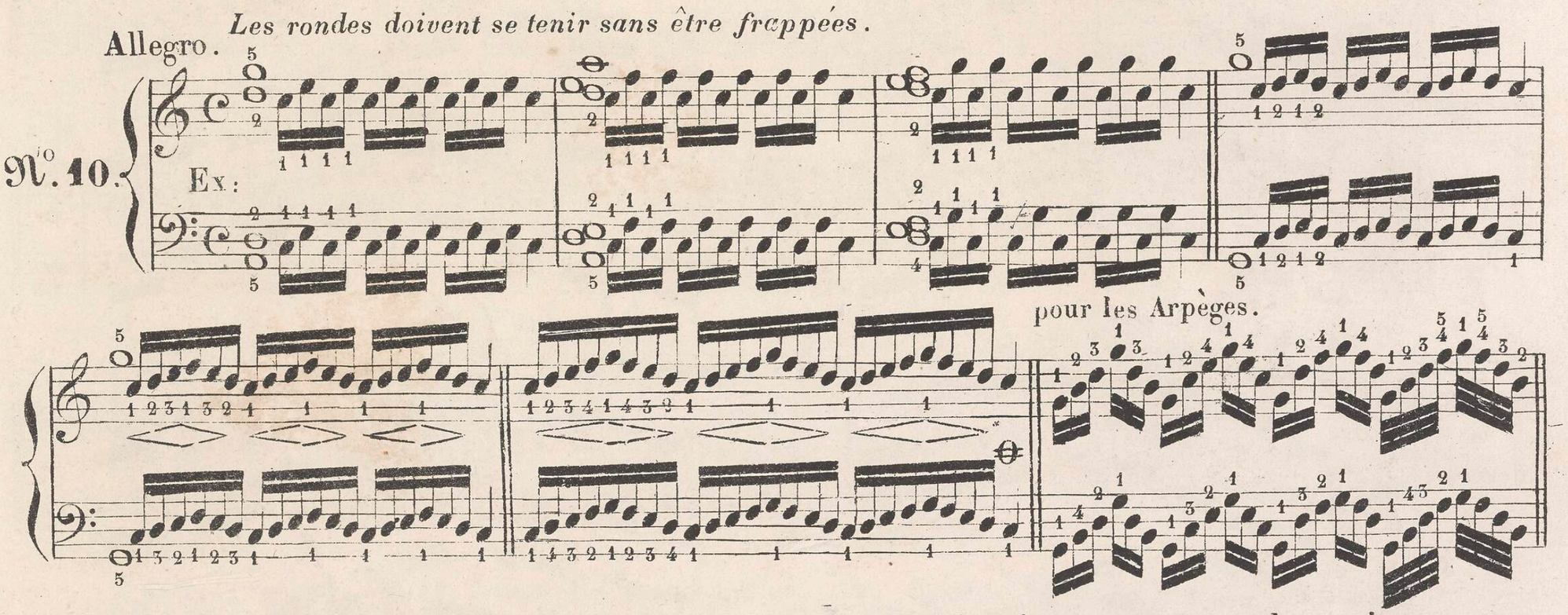
5^e. DEGRÉ.

Pour apprendre à passer le pouce.

Nous voici arrivés à la partie la plus importante, celle de passer le pouce sans remuer la main; dès qu'on fera bien l'exercice suivant, les gammes ne paraîtront plus difficiles.

Allegro. *Les rondes doivent se tenir sans être frappées.*
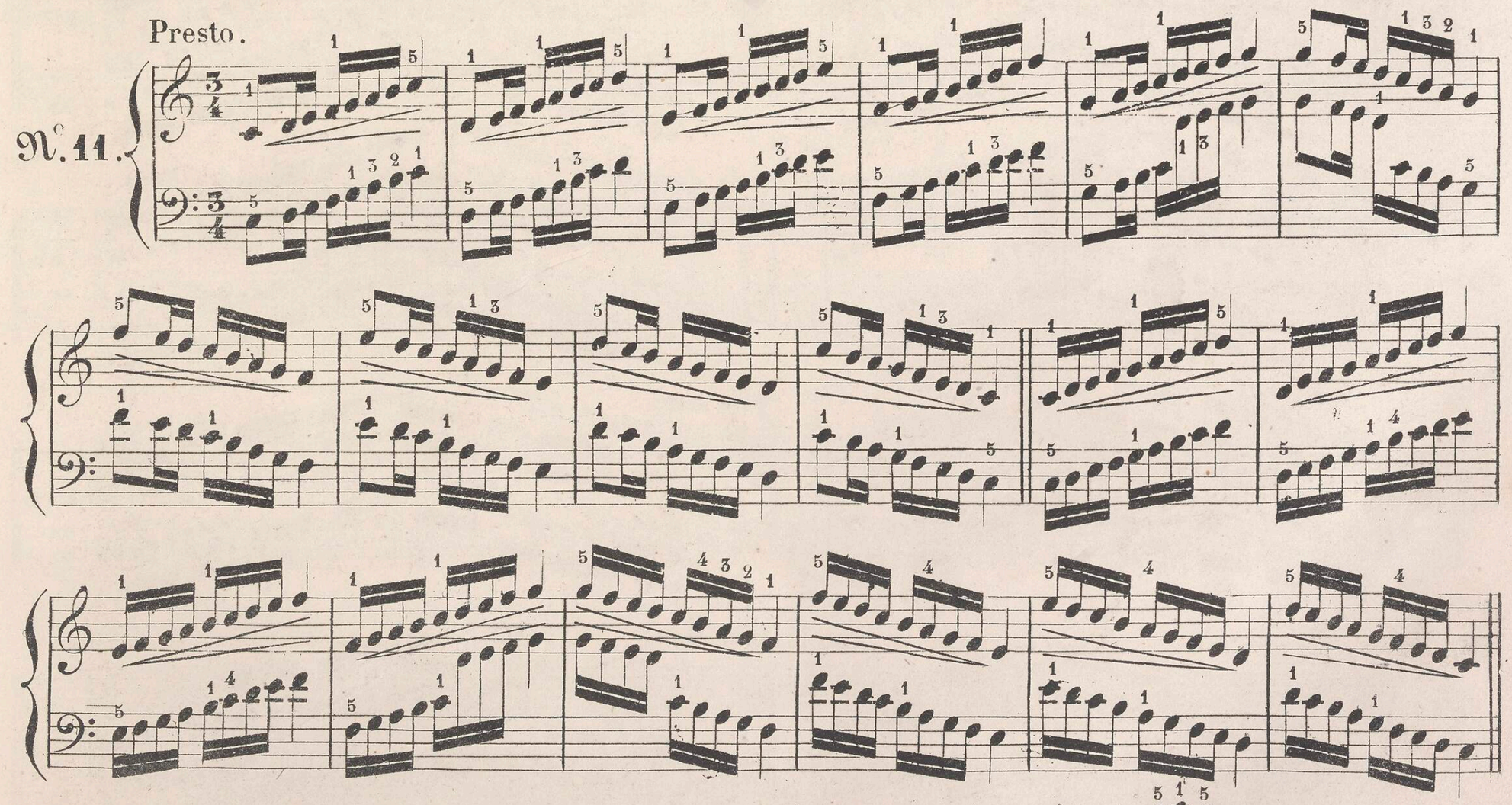
N°. 10. Ex:



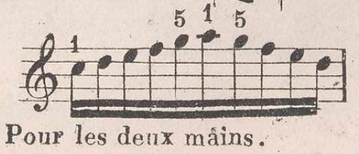
pour les Arpèges.

On ne saurait trop travailler ce 10^e. exercice, qui doit se faire vite, sans remuer les mains.

N°. 11. Presto.



On peut aussi aller jusqu'au La, en mettant le pouce sur Ut et La. Ex:
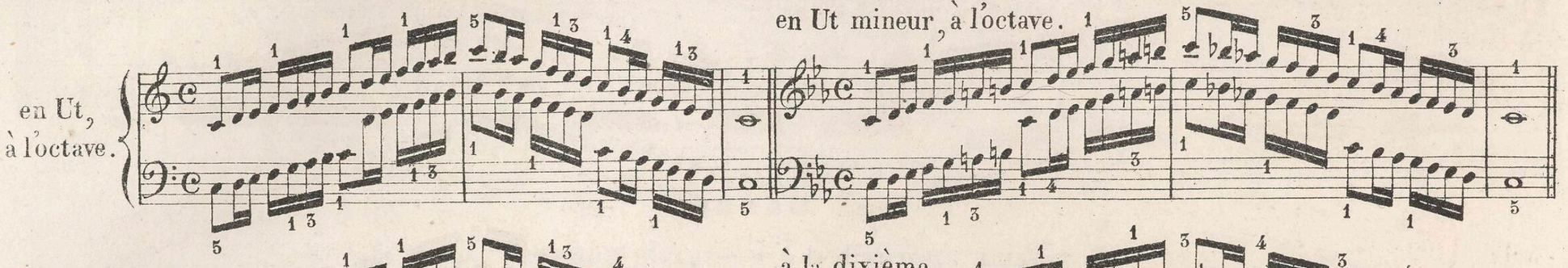


Pour les deux mâins.

GAMMES DANS LES QUATRE POSITIONS.

Dans tous les modes majeurs et mineurs.
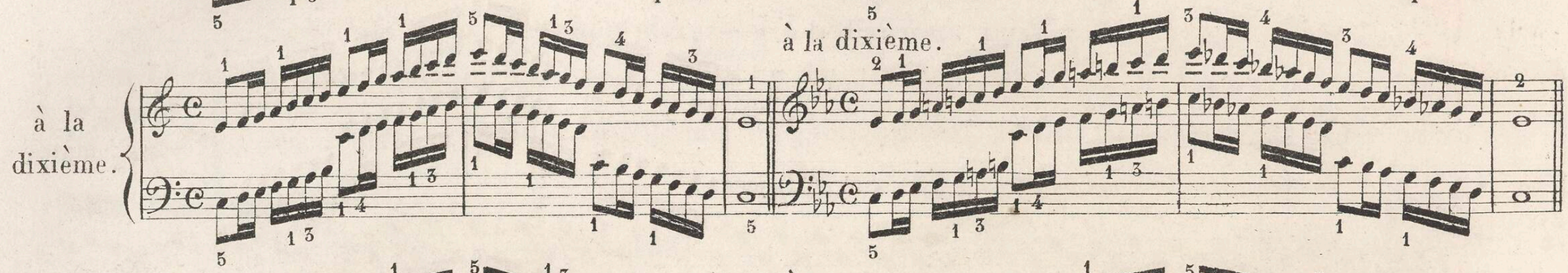
Les gammes doivent se faire dans toute l'étendue du clavier. Jusqu'à ce que l'on sache parfaitement le doigter de toutes ces gammes il est bon de s'arrêter sur la tonique à chaque octave afin d'être sûr de ne pas s'être trompé. ⊖

en Ut, à l'octave.
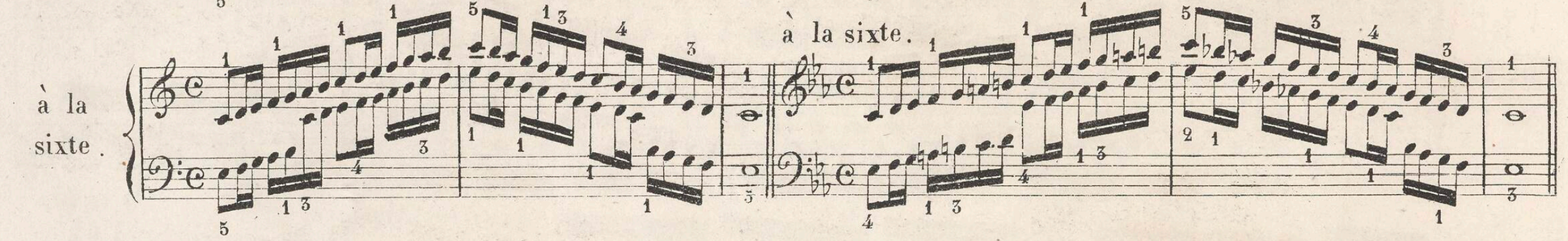


en Ut mineur, à l'octave.
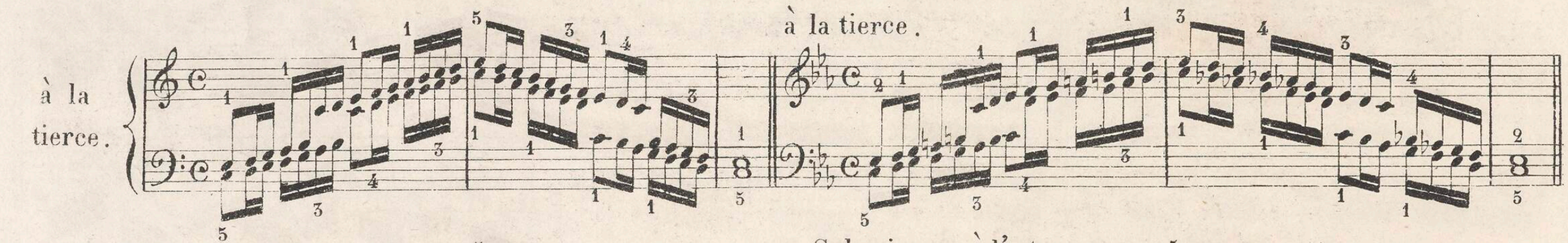
à la dixième.
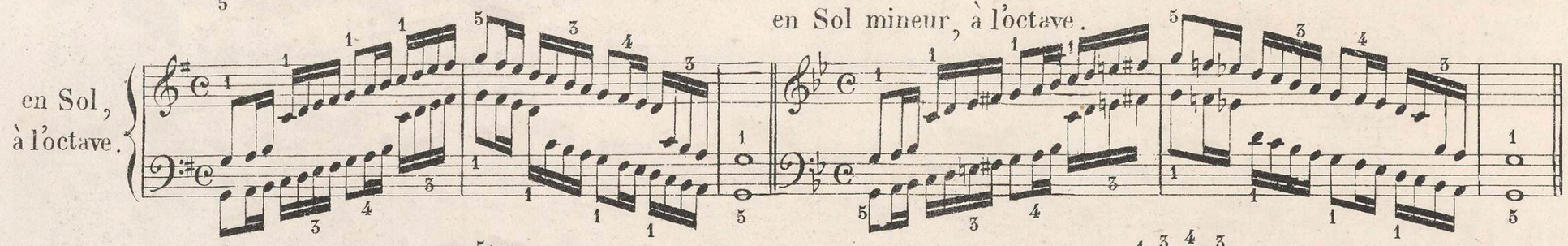


à la sixte.
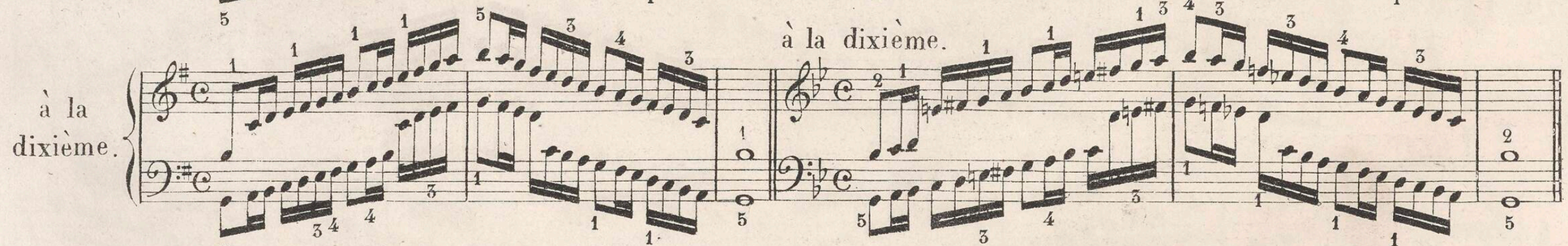


à la tierce.
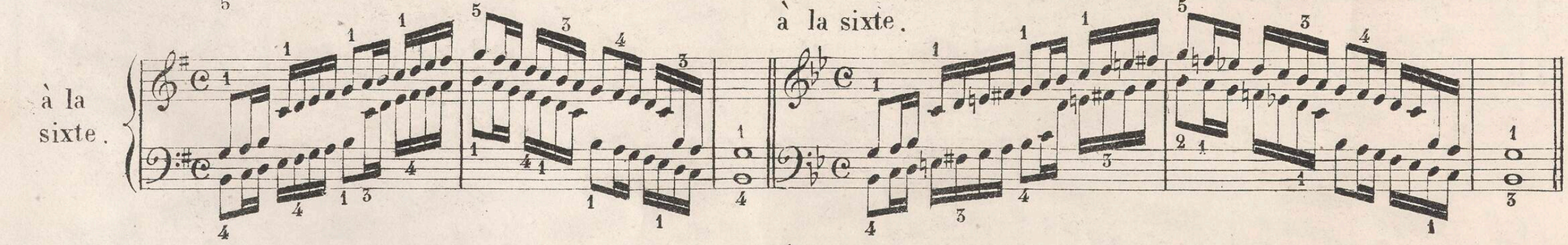


en Sol mineur, à l'octave.
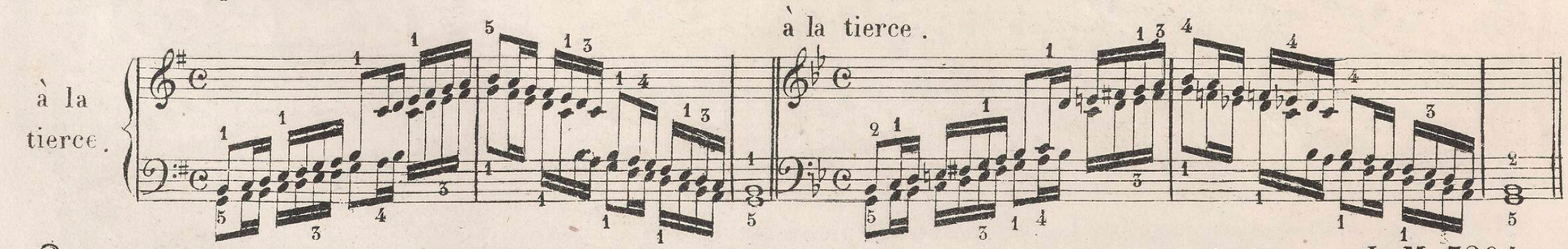


à la dixième.



à la sixte.



à la tierce.



⊖ Ici on verra que dans les modes mineurs, toutes les gammes descendantes ne sont autre chose que la gamme du ton relatif majeur.

en Ré, à l'octave.

en Ré mineur, à l'octave.

à la dixième.

à la dixième.

à la sixte.

à la sixte.

à la tierce.

à la tierce.

en La, à l'octave.

en La mineur, à l'octave.

à la dixième.

à la dixième.

à la sixte.
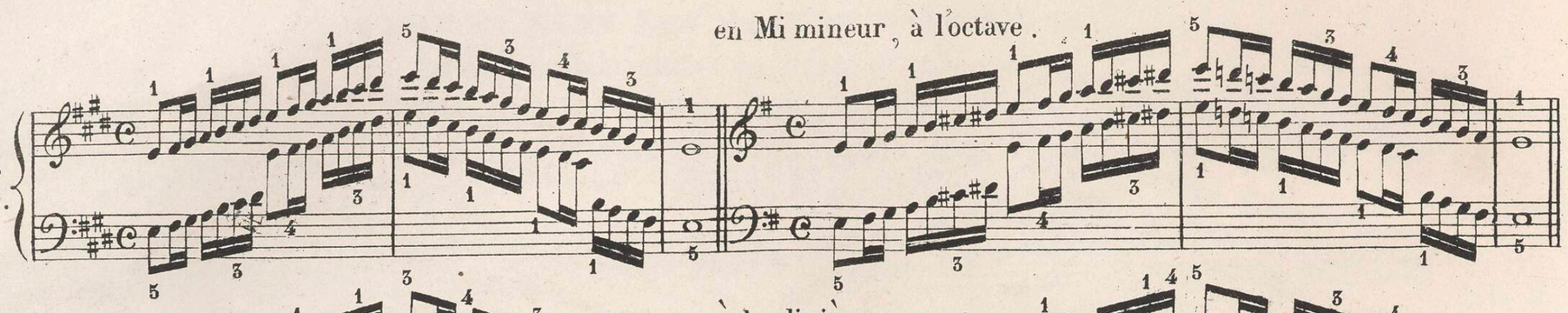
à la sixte.

à la tierce.
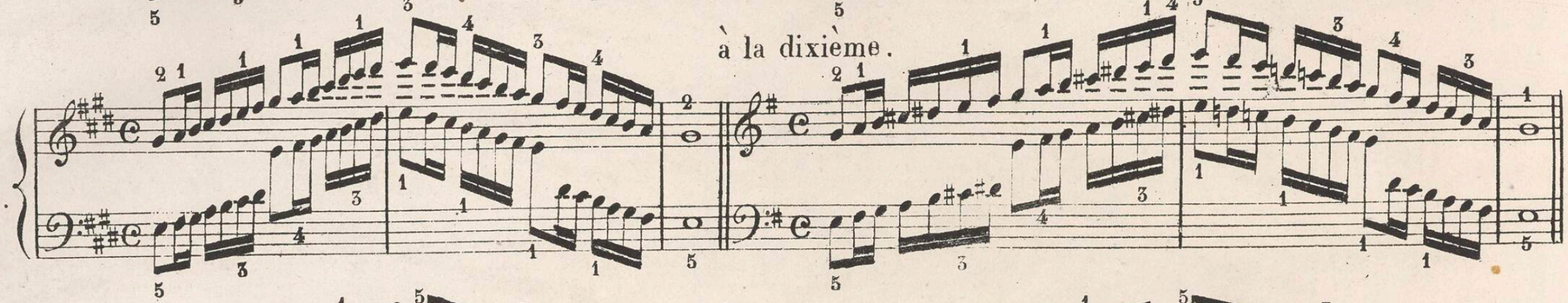
à la tierce.

en Mi mineur, à l'octave.
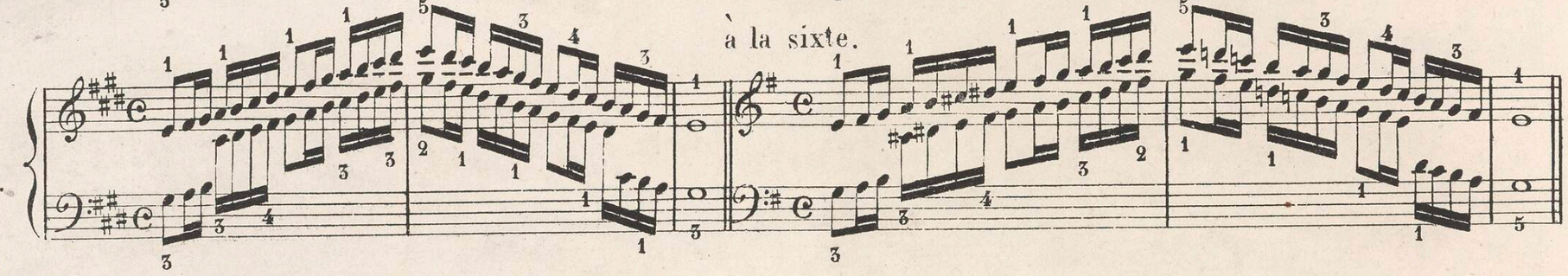
en Mi, à l'octave.
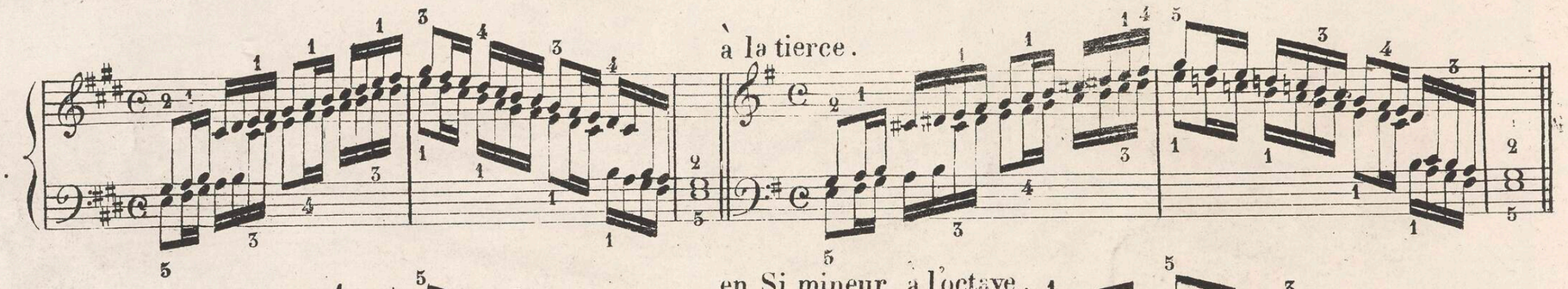


à la dixieme.



à la sixte.
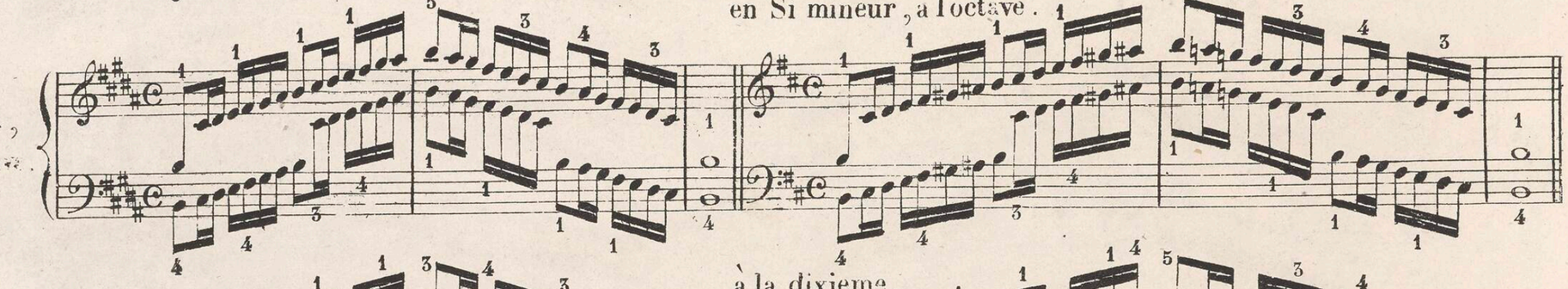


à la tierce.
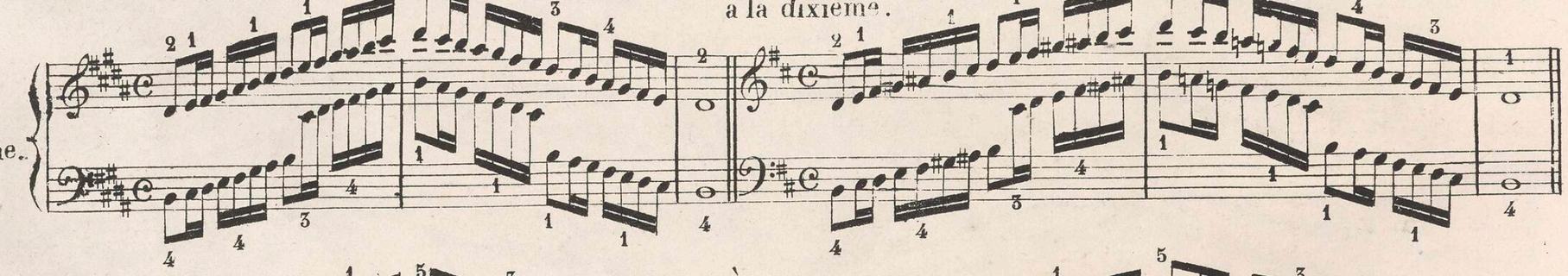


en Si mineur, à l'octave.
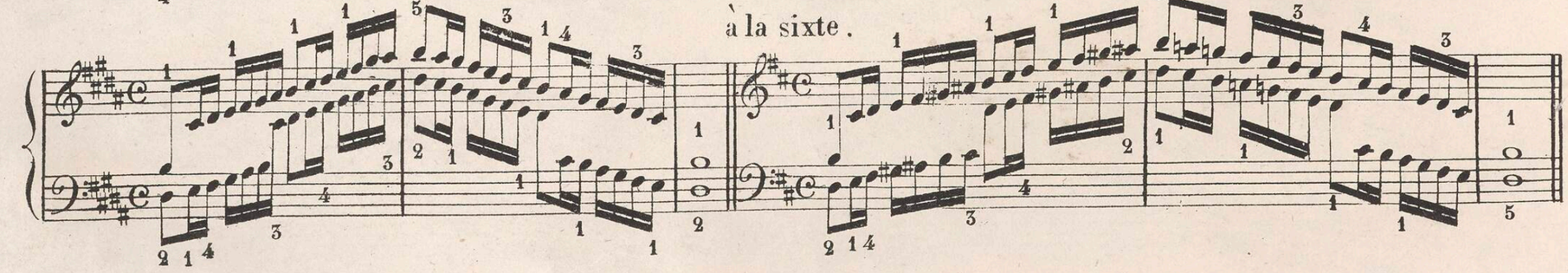
en Si, à l'octave.
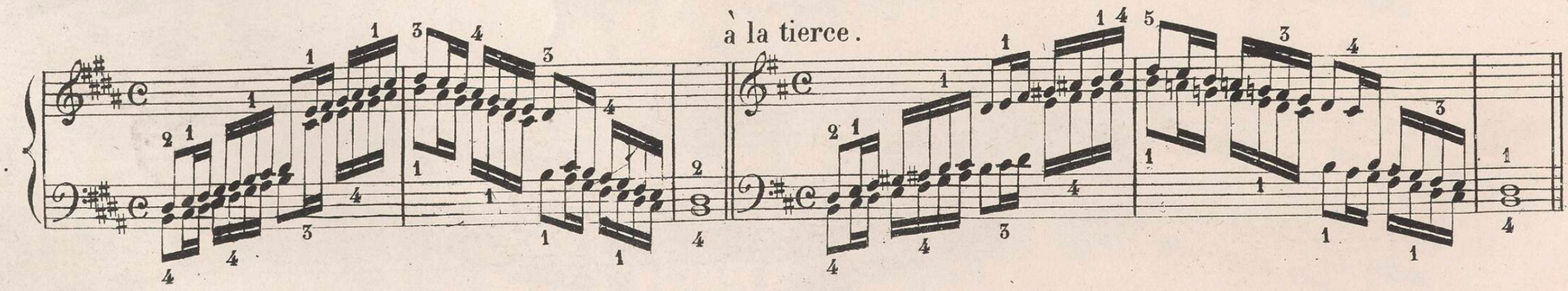


à la dixieme.



à la sixte.
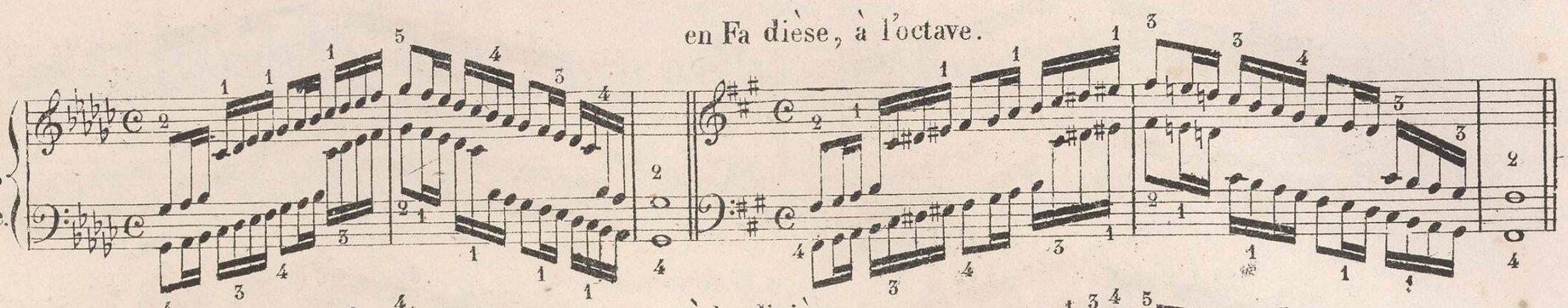


à la tierce.
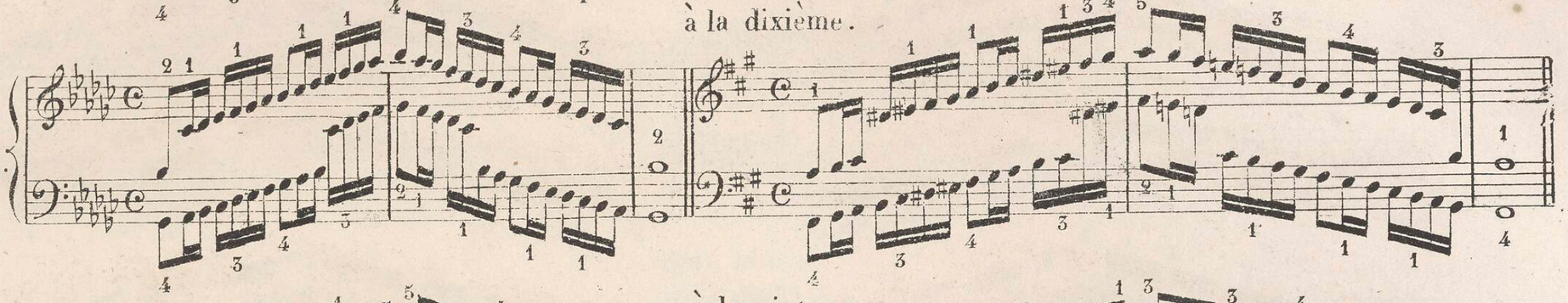


en Sol bémol, à l'octave.
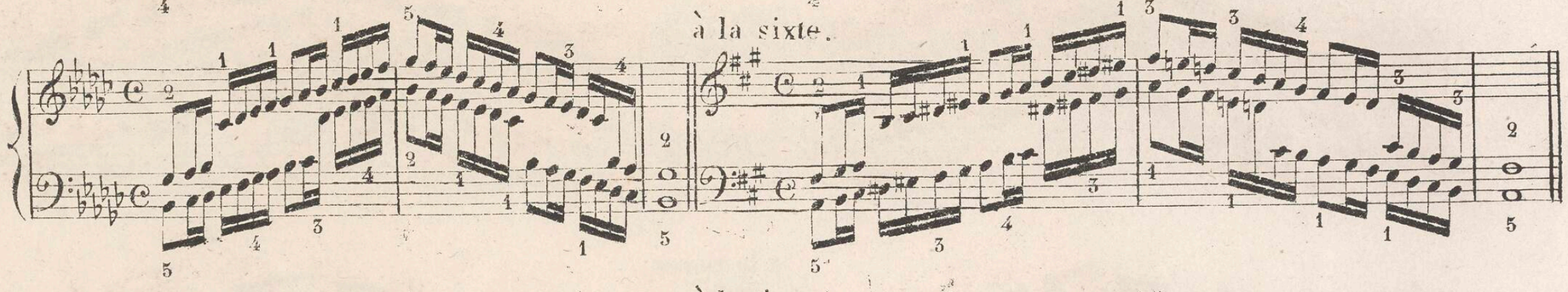
en Fa dièse, à l'octave.
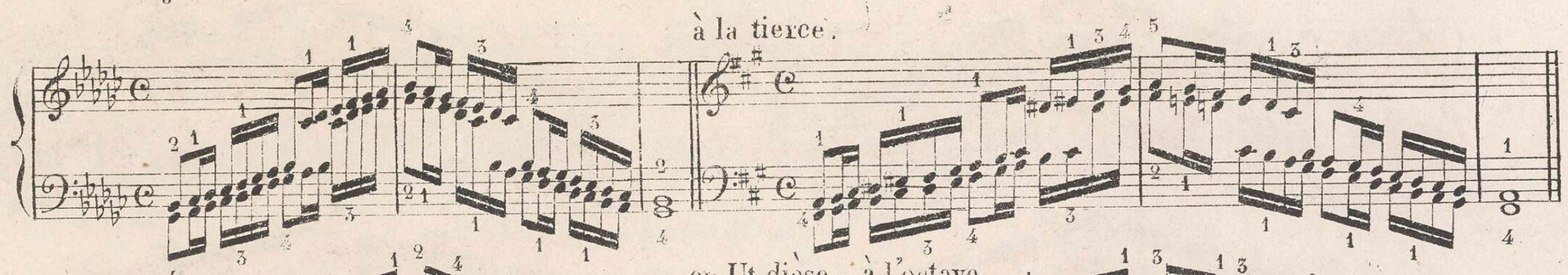


à la dixième.
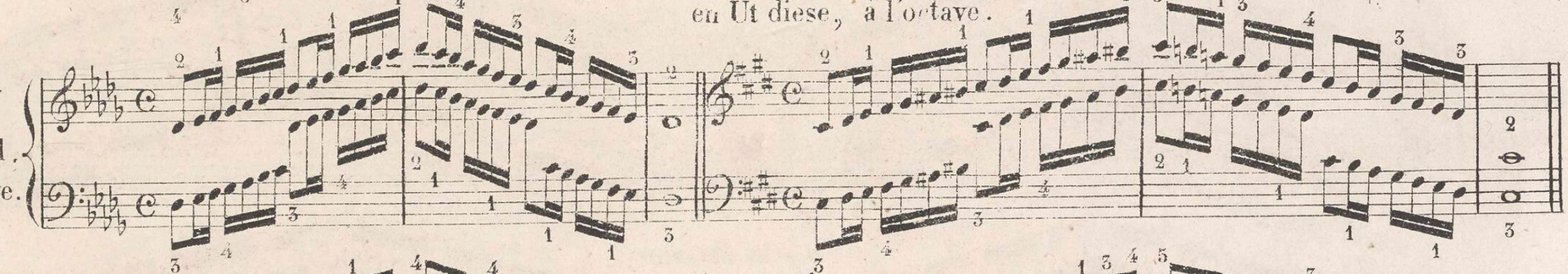


à la sixte.
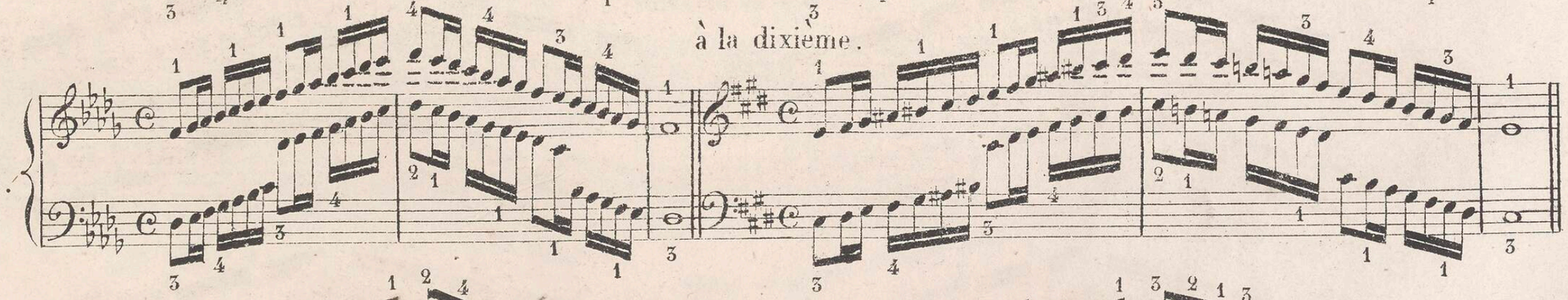


à la tierce.
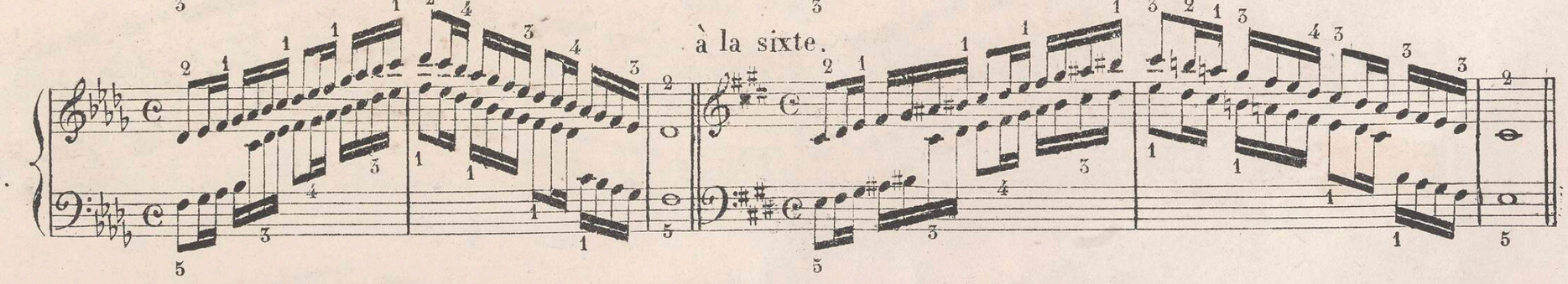


en Ut dièse, à l'octave.
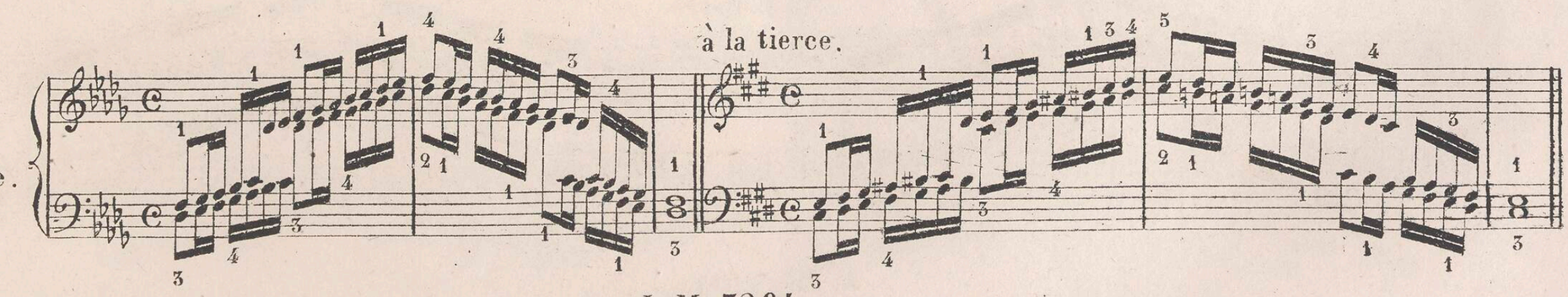


en Ré bémol, à l'octave.



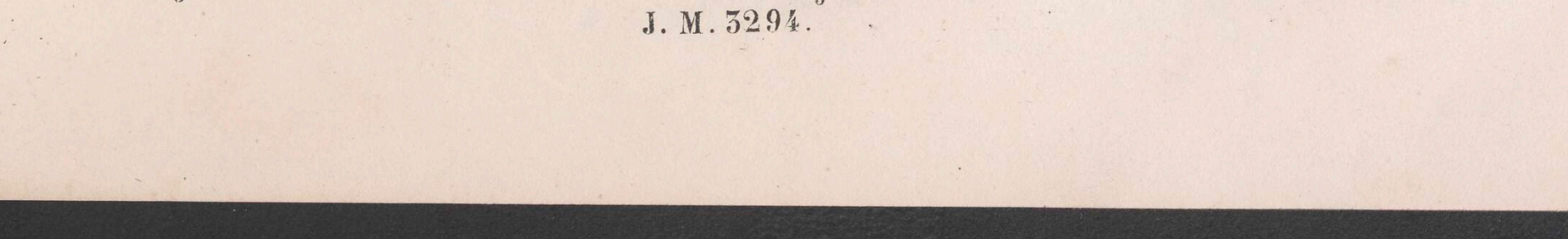
à la dixième.



à la sixte.
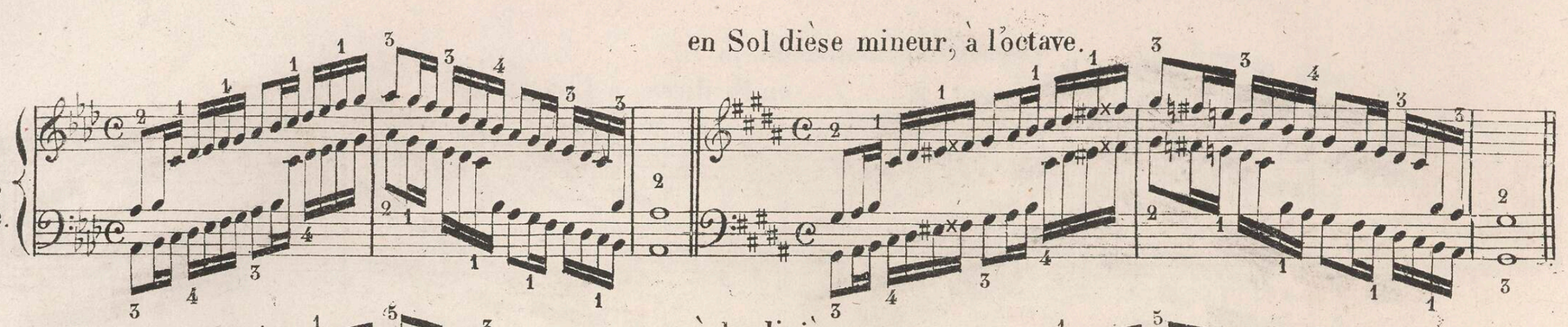


à la tierce.
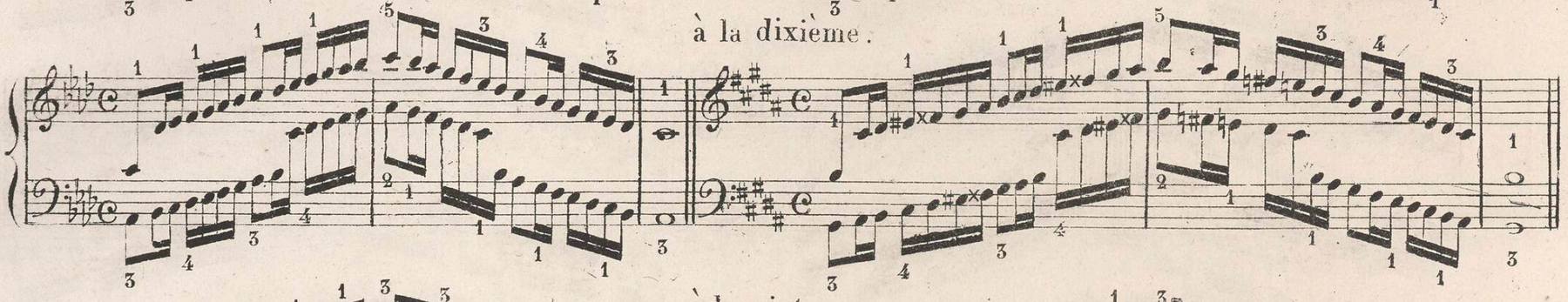


en La bémol, à l'octave.
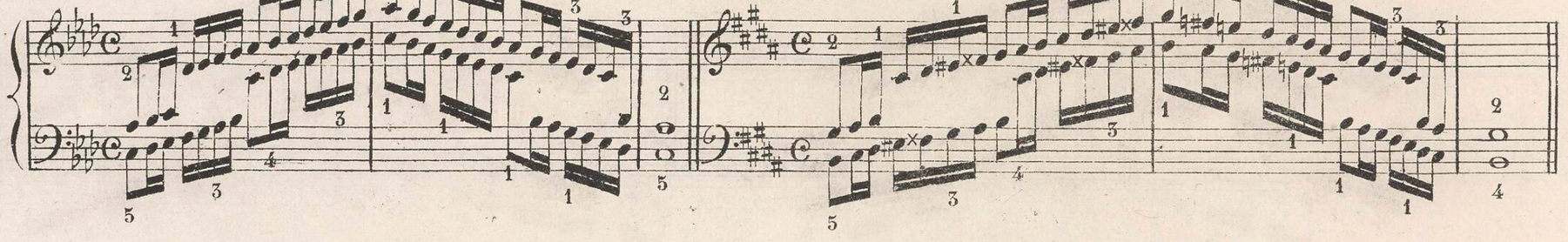
en Sol dièse mineur, à l'octave.
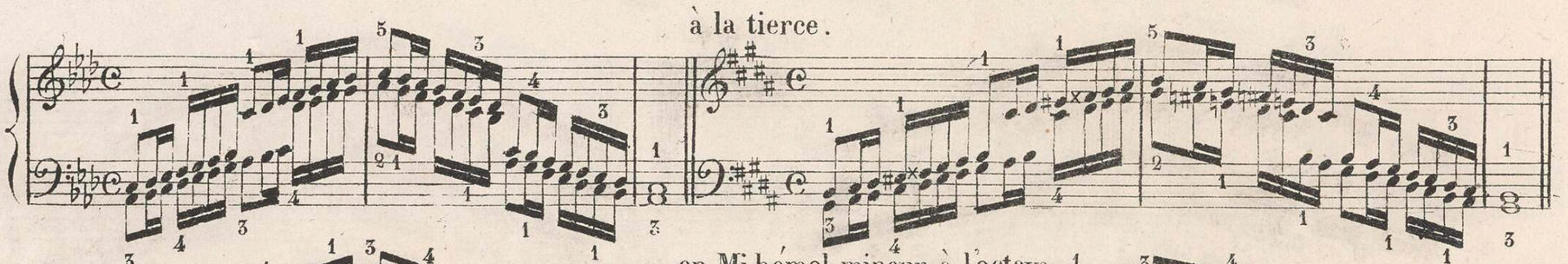


à la dixième.



à la sixte.
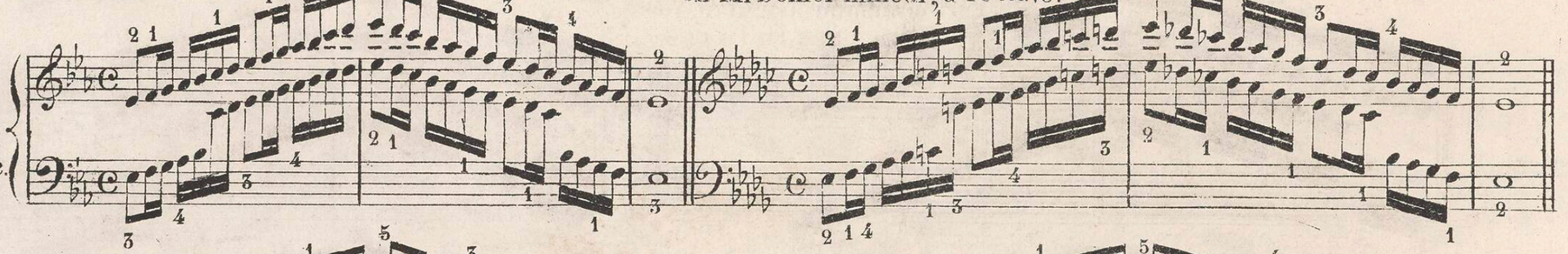


à la tierce.
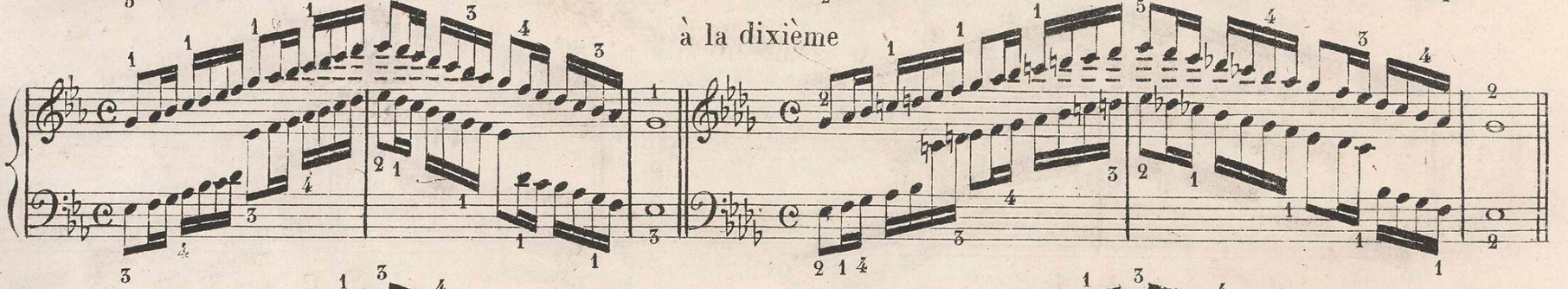


en Mi bémol, à l'octave.
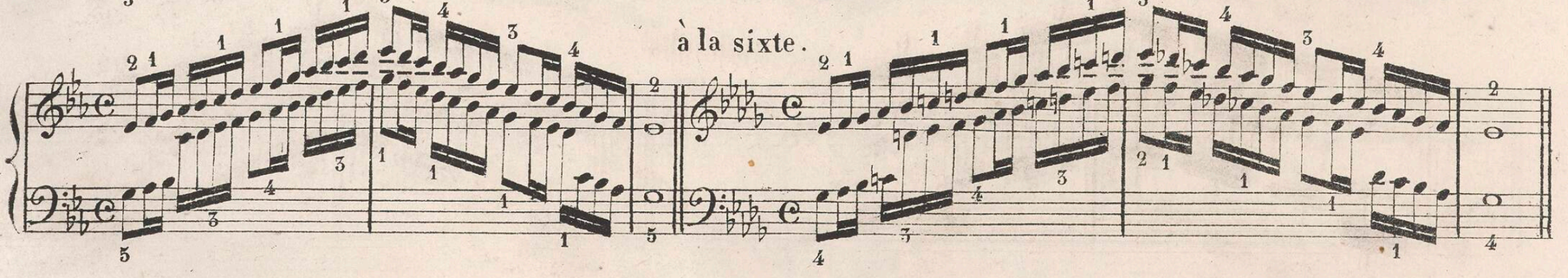
en Mi bémol mineur, à l'octave.
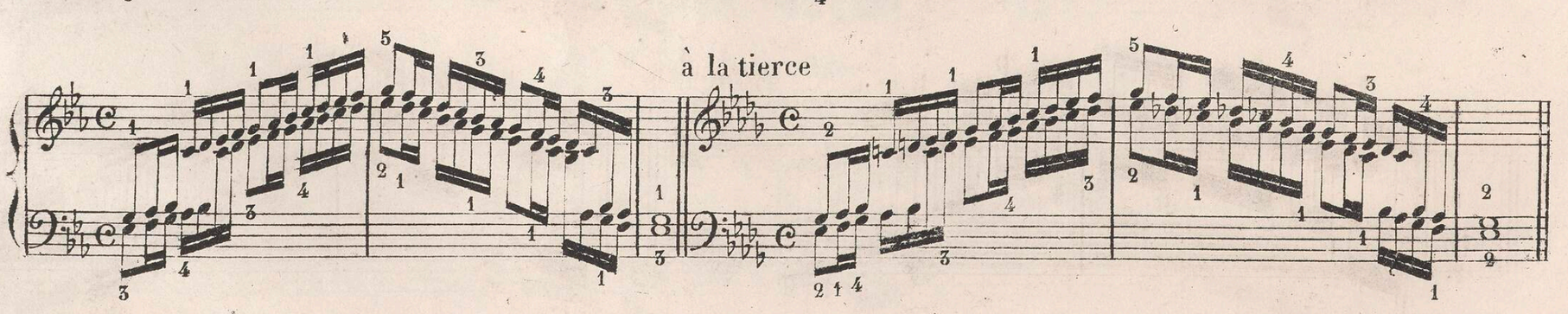


à la dixième



à la sixte.
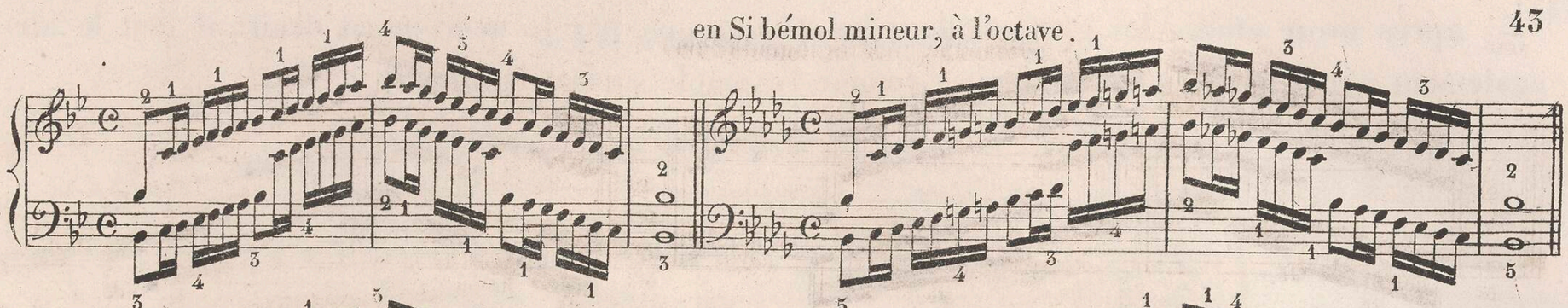


à la tierce



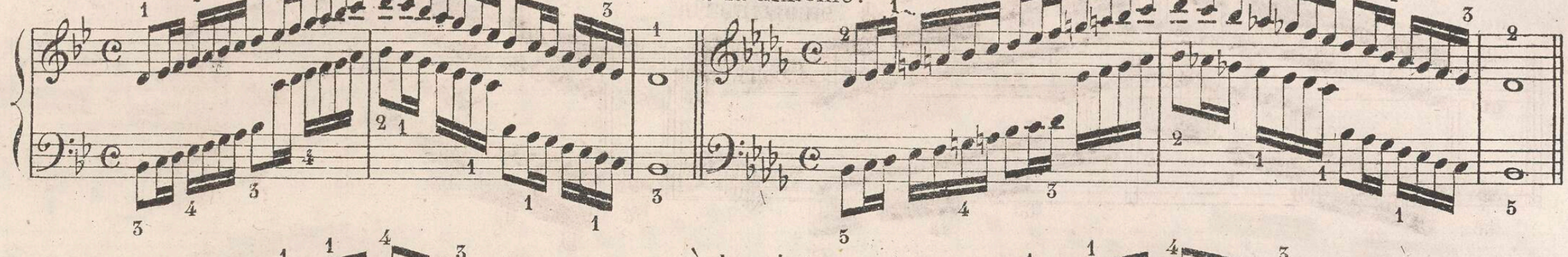
en Si bémol mineur, à l'octave.

en Si bémol, à l'octave.
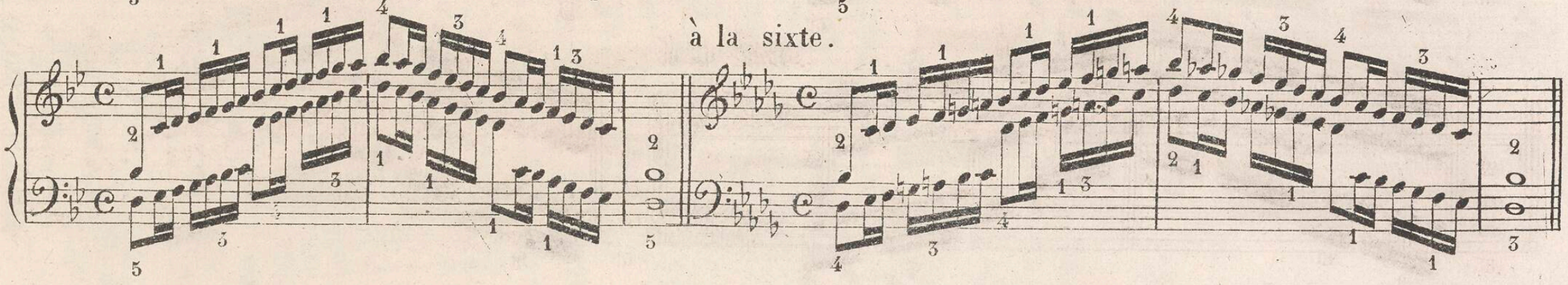


à la dixième.

à la dixième.
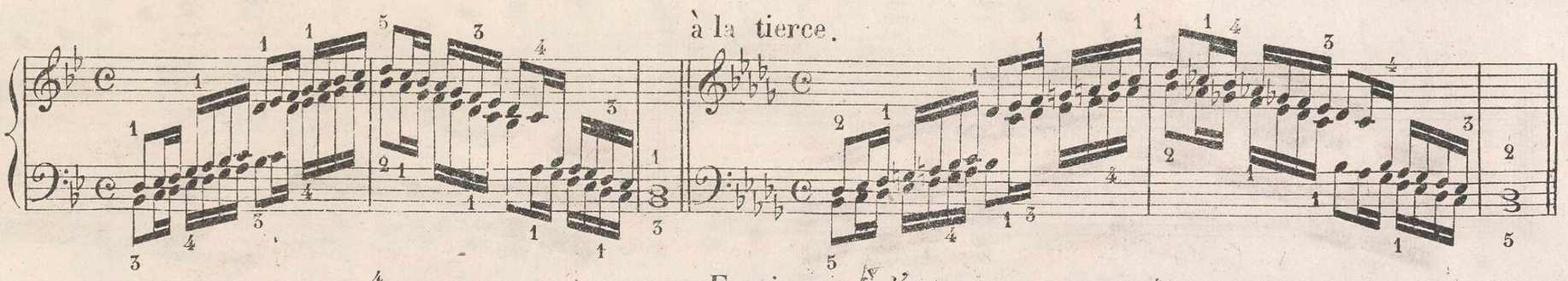


à la sixte.

à la sixte.



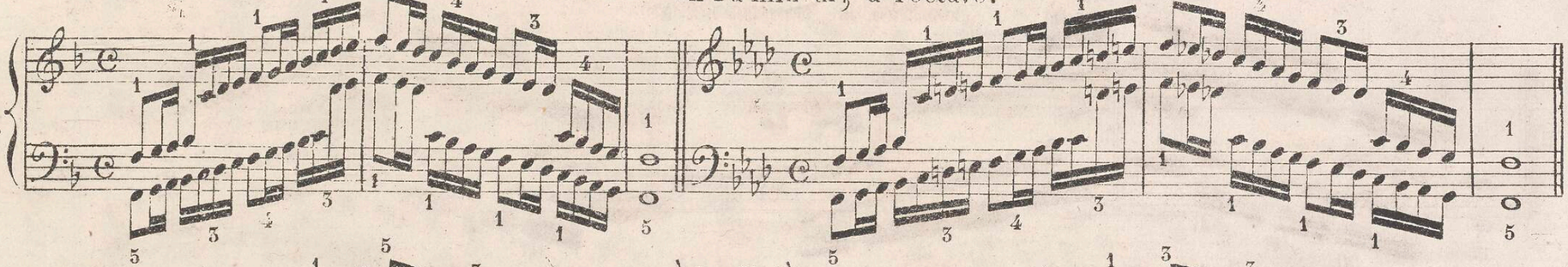
à la tierce.

à la tierce.
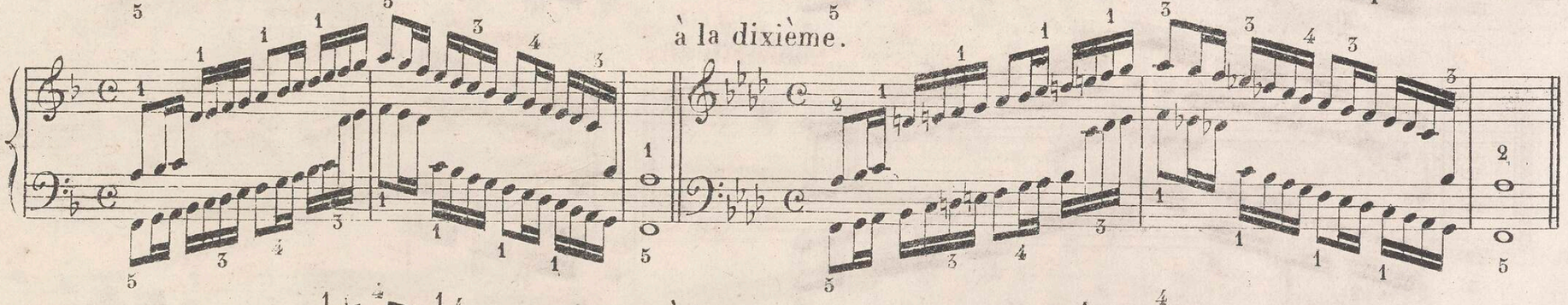


en Fa mineur, à l'octave.

en Fa, à l'octave.
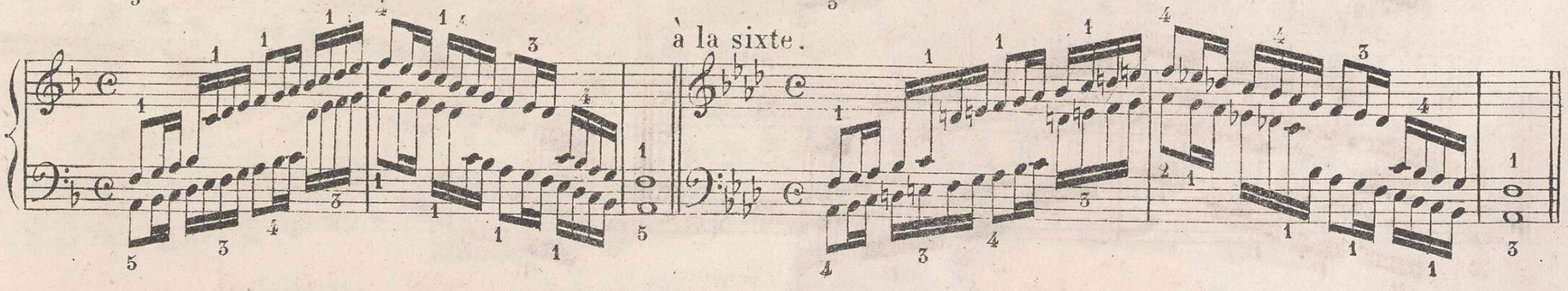


à la dixième.

à la dixième.
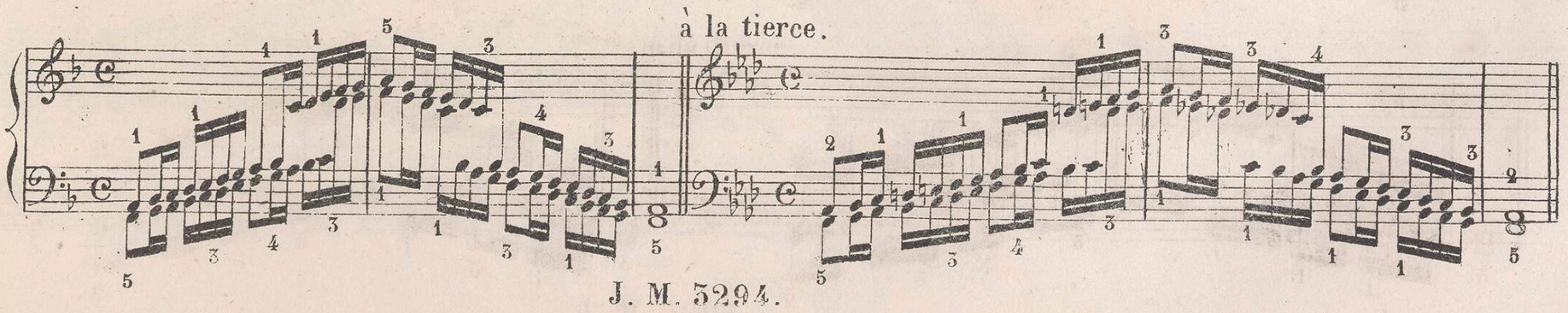


à la sixte.

à la sixte.



à la tierce.
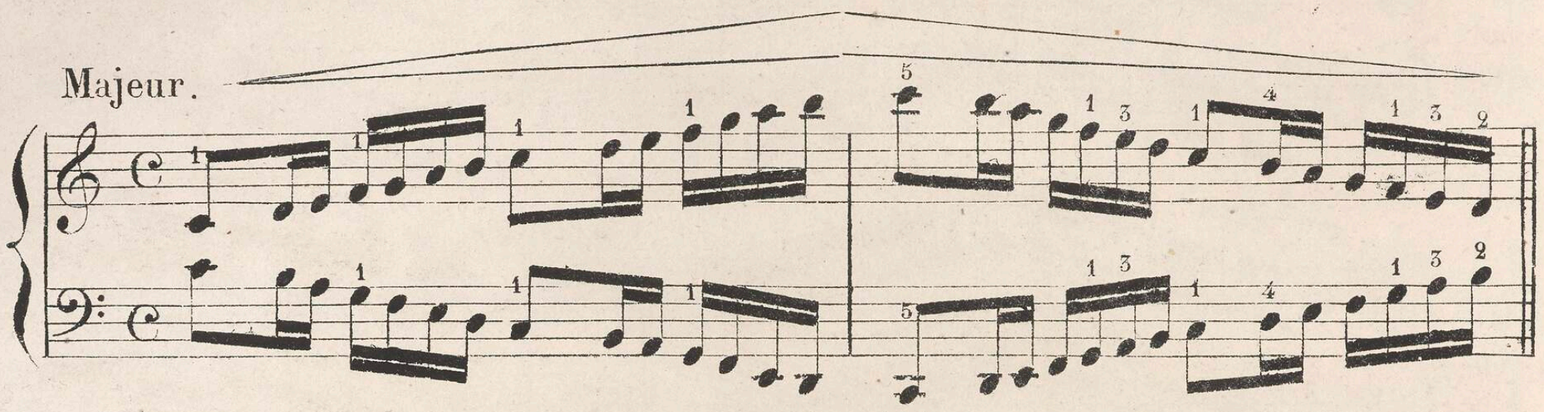
à la tierce.
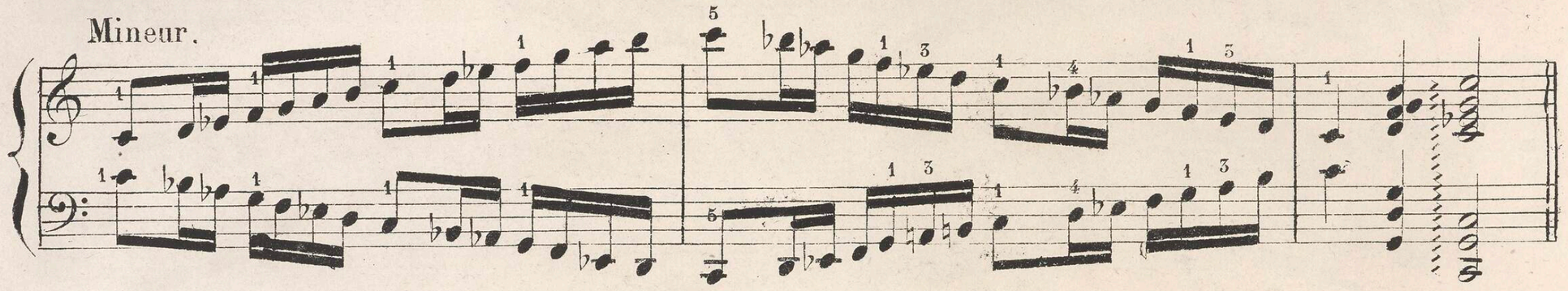


44 Après avoir étudié les gammes dans les 24 toniques par le mouvement droit, il faut le faire également par le mouvement contraire, comme l'exemple suivant l'indique.

Majeur.
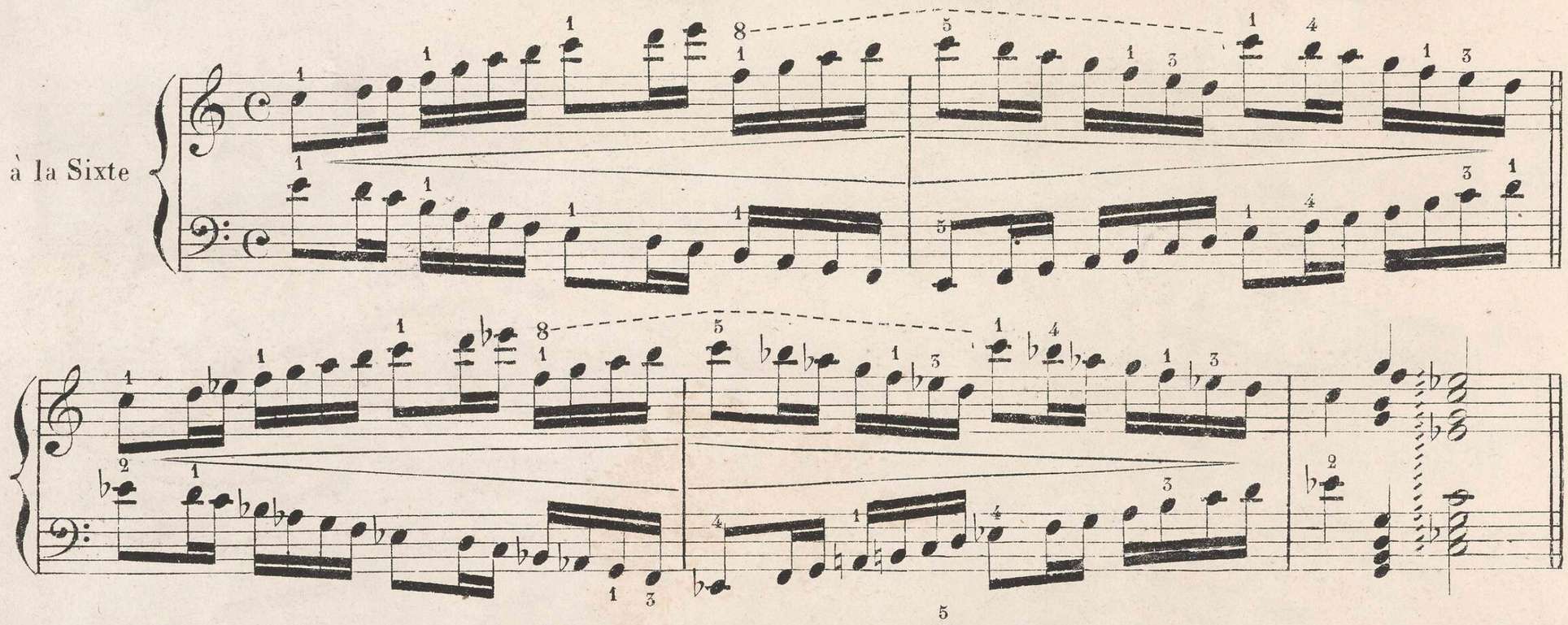
Gammes à l'unisson par mouv.t contraire.
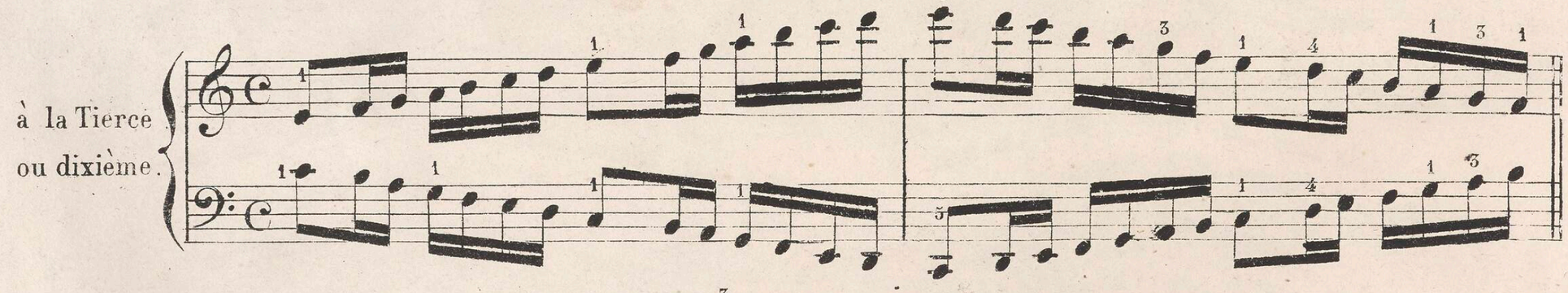


Mineur.

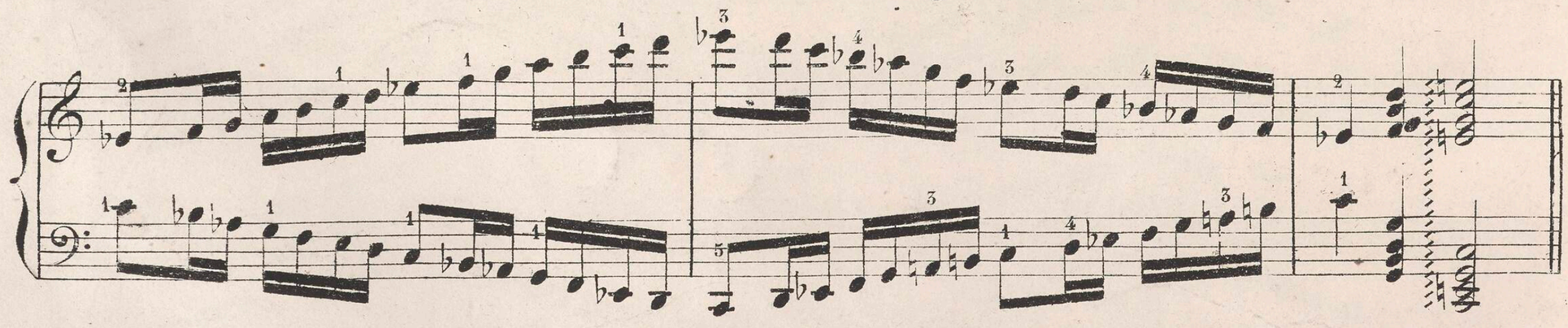


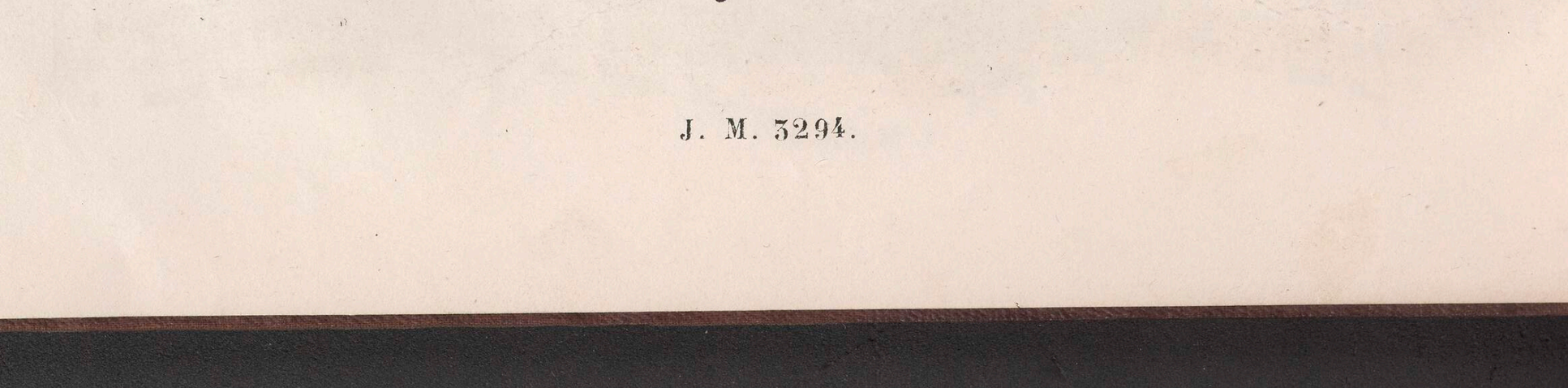
à la Sixte





à la Tierce ou dixième.





GAMMES EN TIERCES.

en Ut.

Ut mineur.

Dans tous les passages en tierces, il faut autant que faire se peut, changer de position avec les deux mains en même tems.

en Sol.

en Ré.

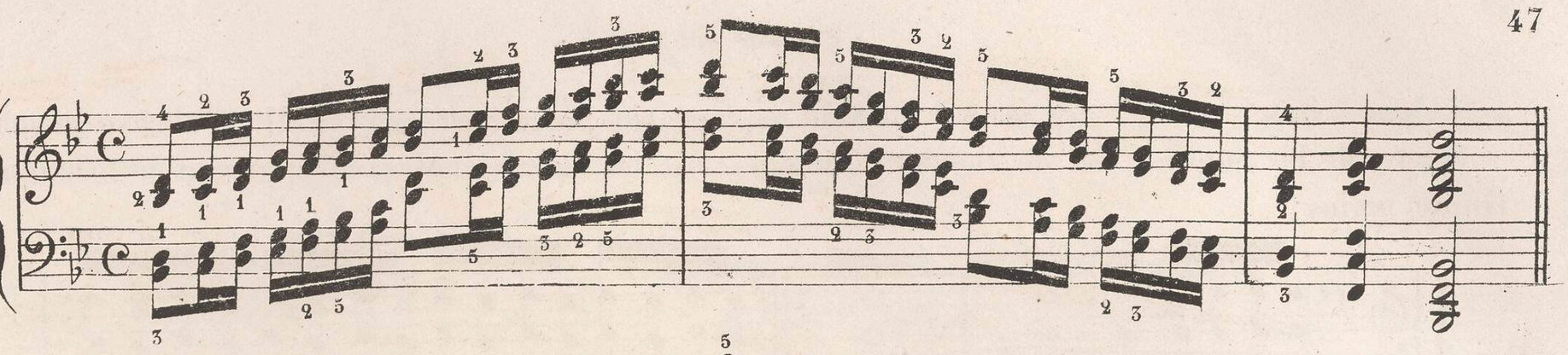
en La.

en Mi.
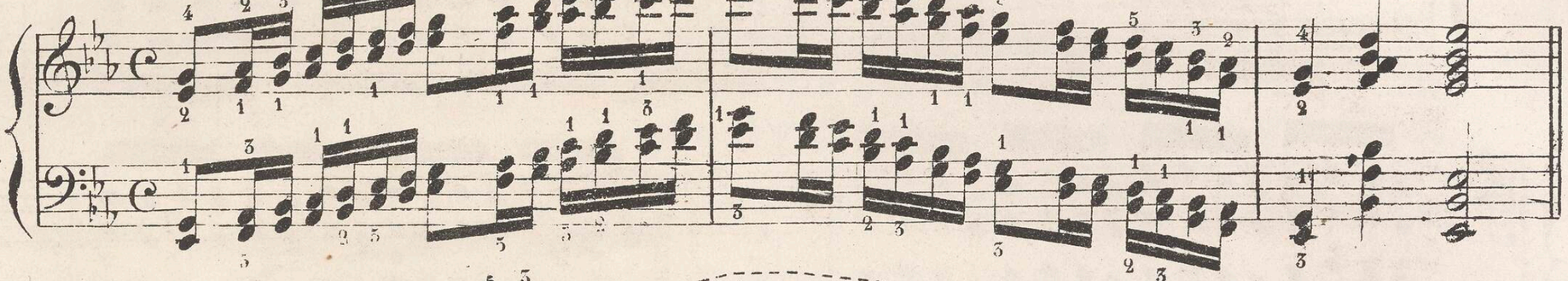
Les passages en tierces se doigtent mal dans tous les tons qui ont plus de quatre dièses ou quatre bémols.

en Fa.

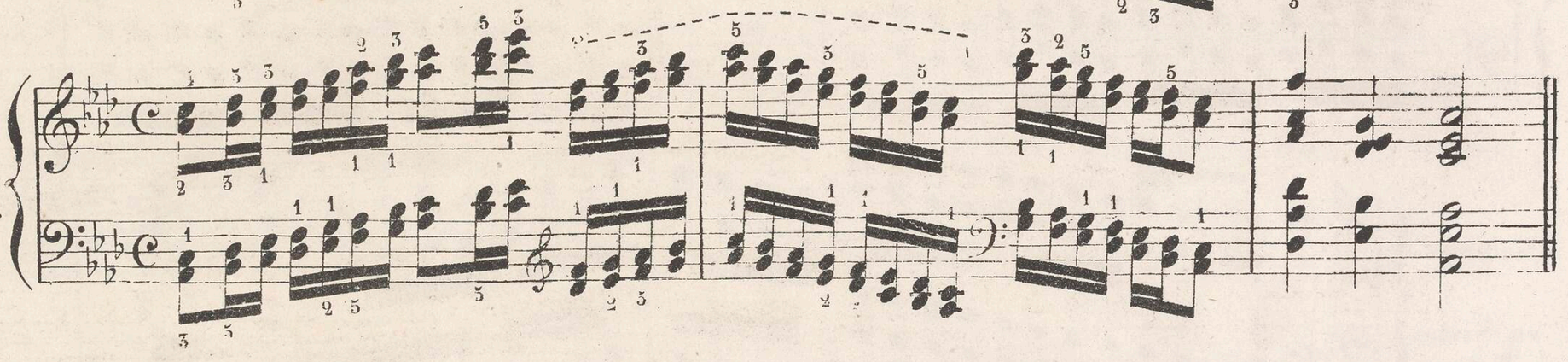
en Si bémol.



en Mi bémol.
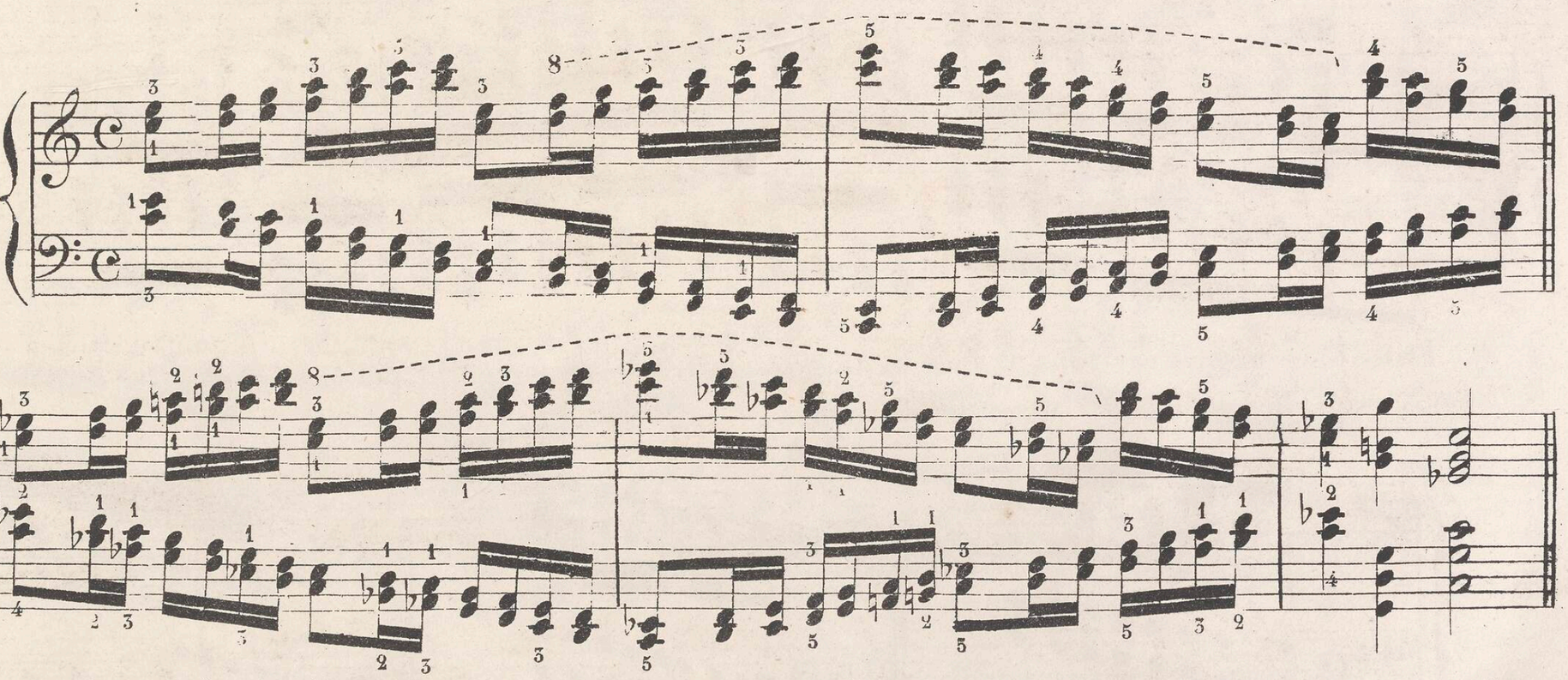


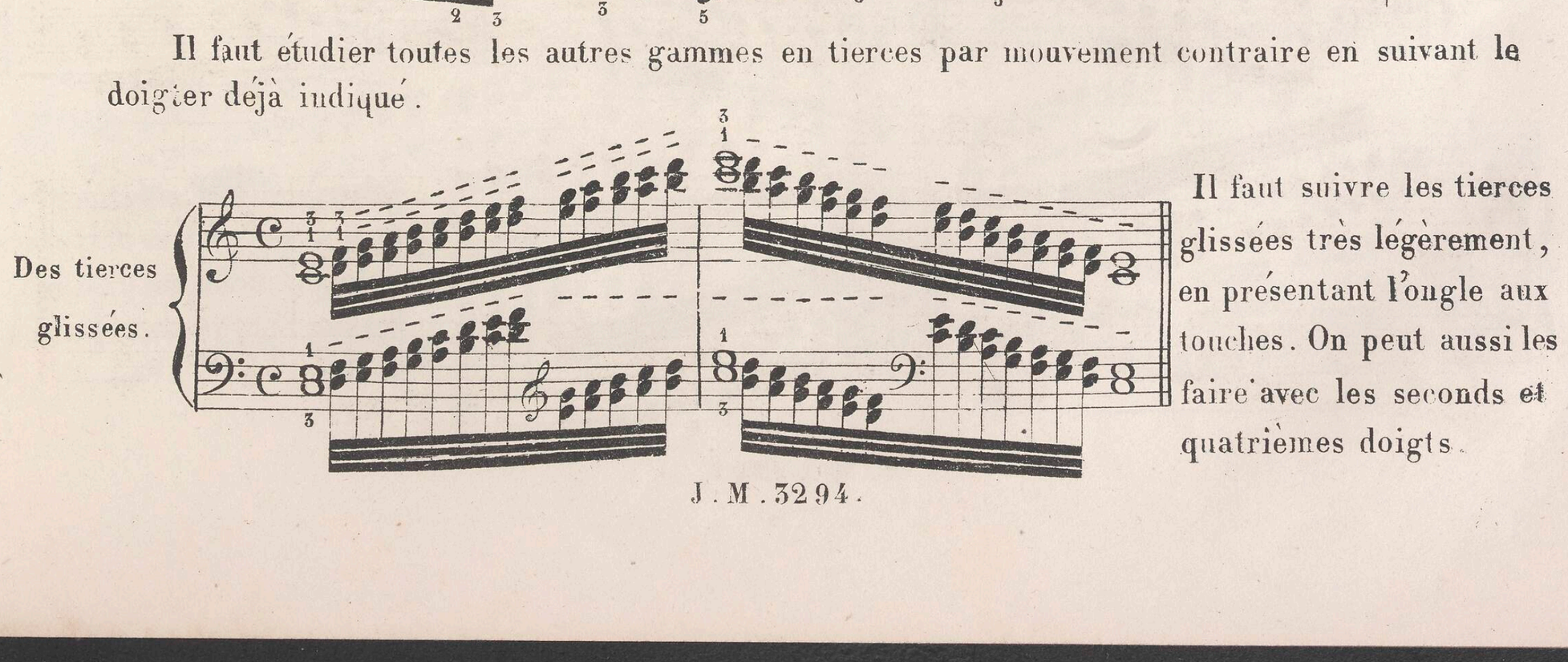
en La bémol.



GAMMES EN TIERCES PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

en Ut





Il faut étudier toutes les autres gammes en tierces par mouvement contraire en suivant le doigter déjà indiqué.

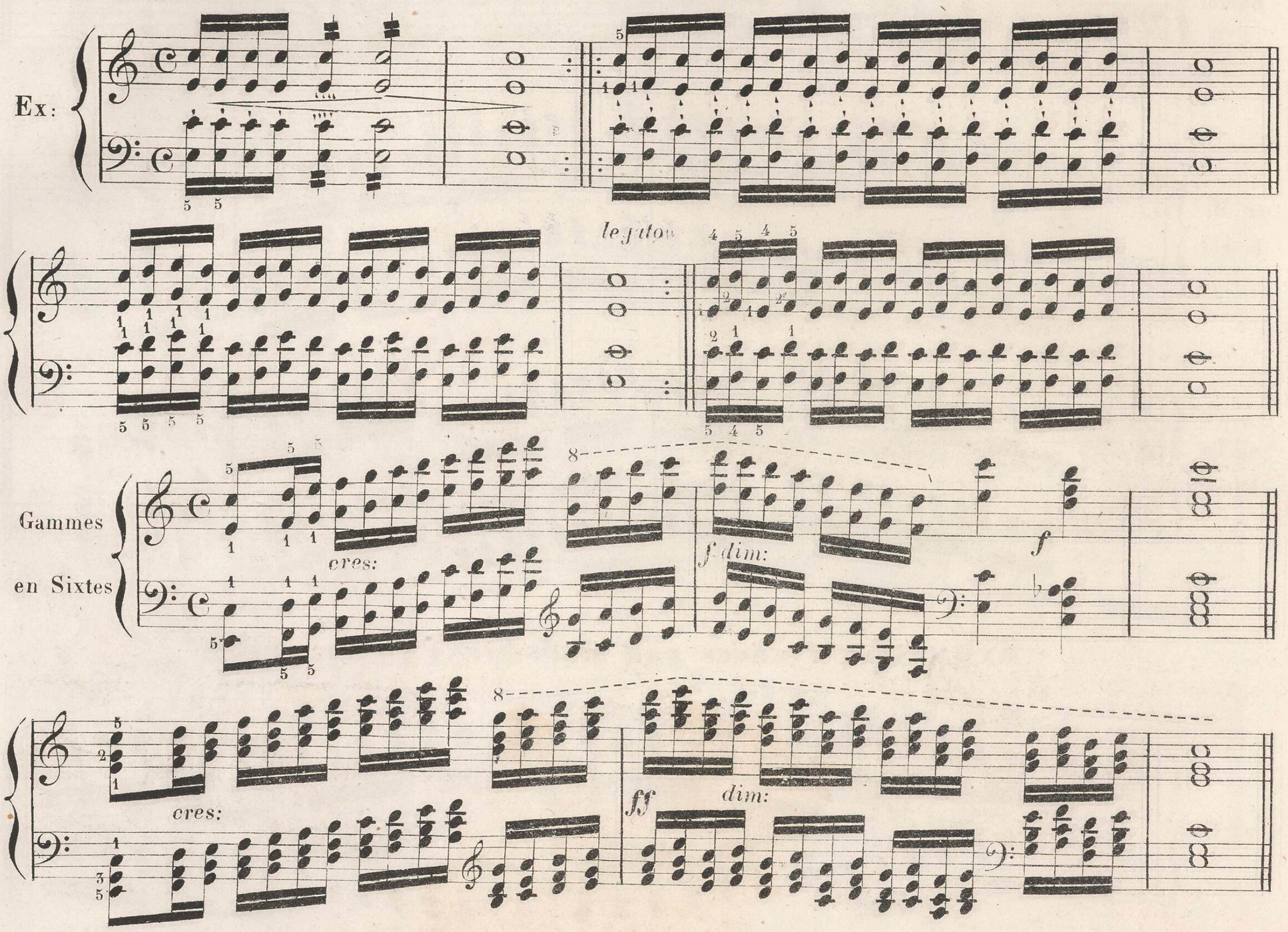
Des tierces glissées.

Il faut suivre les tierces glissées très légèrement, en présentant l'ongle aux touches. On peut aussi les faire avec les seconds et quatrièmes doigts.

DES SIXTES.

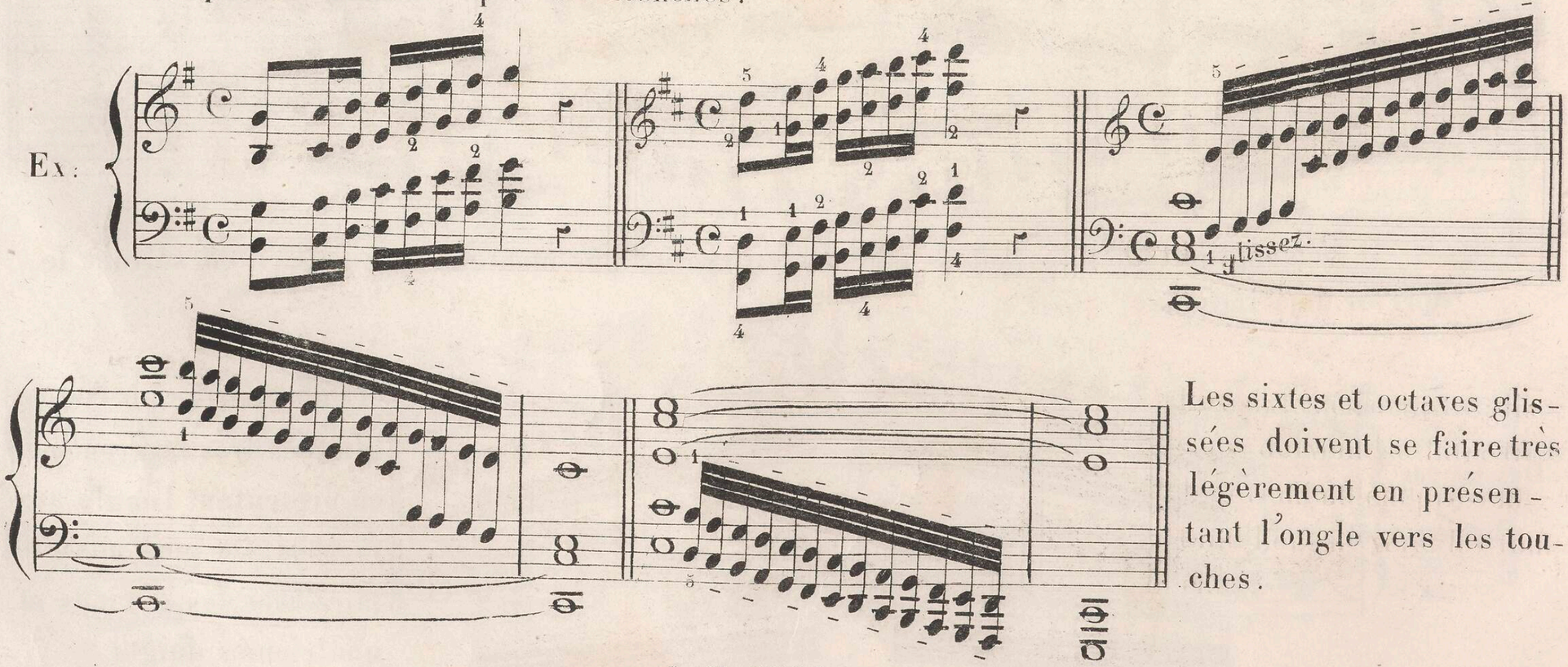
Les sixtes ainsi que les octaves doivent se faire du poignet et sans raidir le bras ; la meilleure manière de les étudier, est de répèter plusieurs fois les mèmes notes en appuyant le bras sur le Guide-mains.

Ex:



Dans tous les autres tons il faut éviter de mettre le pouce et le petit doigt sur les touches noires lorsqu'elles viennent après les blanches.

Ex:
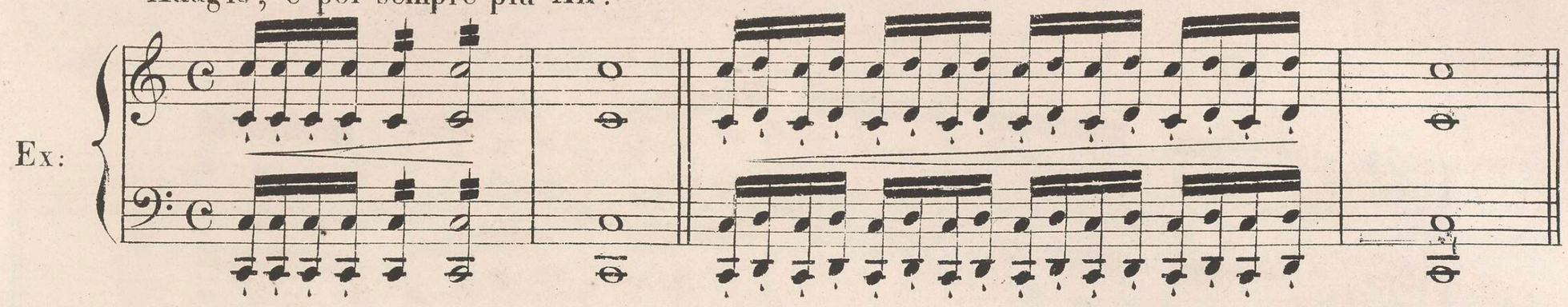


Les sixtes et octaves glissées doivent se faire très légèrement en présentant l'ongle vers les touches.

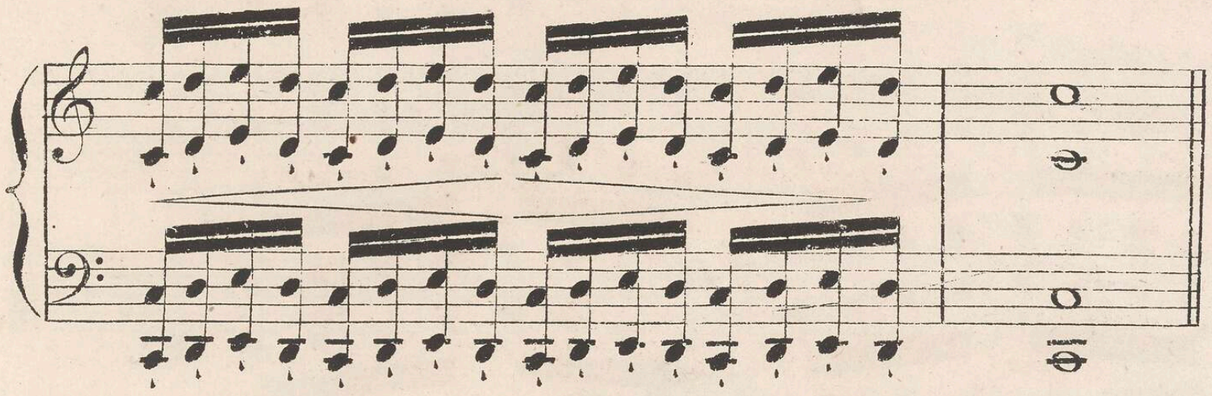
DES OCTAVES.

Les octaves doivent s'étudier comme les sixtes, sans raideur ; les mains seules par l'articulation du poignet, doivent se lever et se baisser.

Adagio, e poi sempre piu All.^o
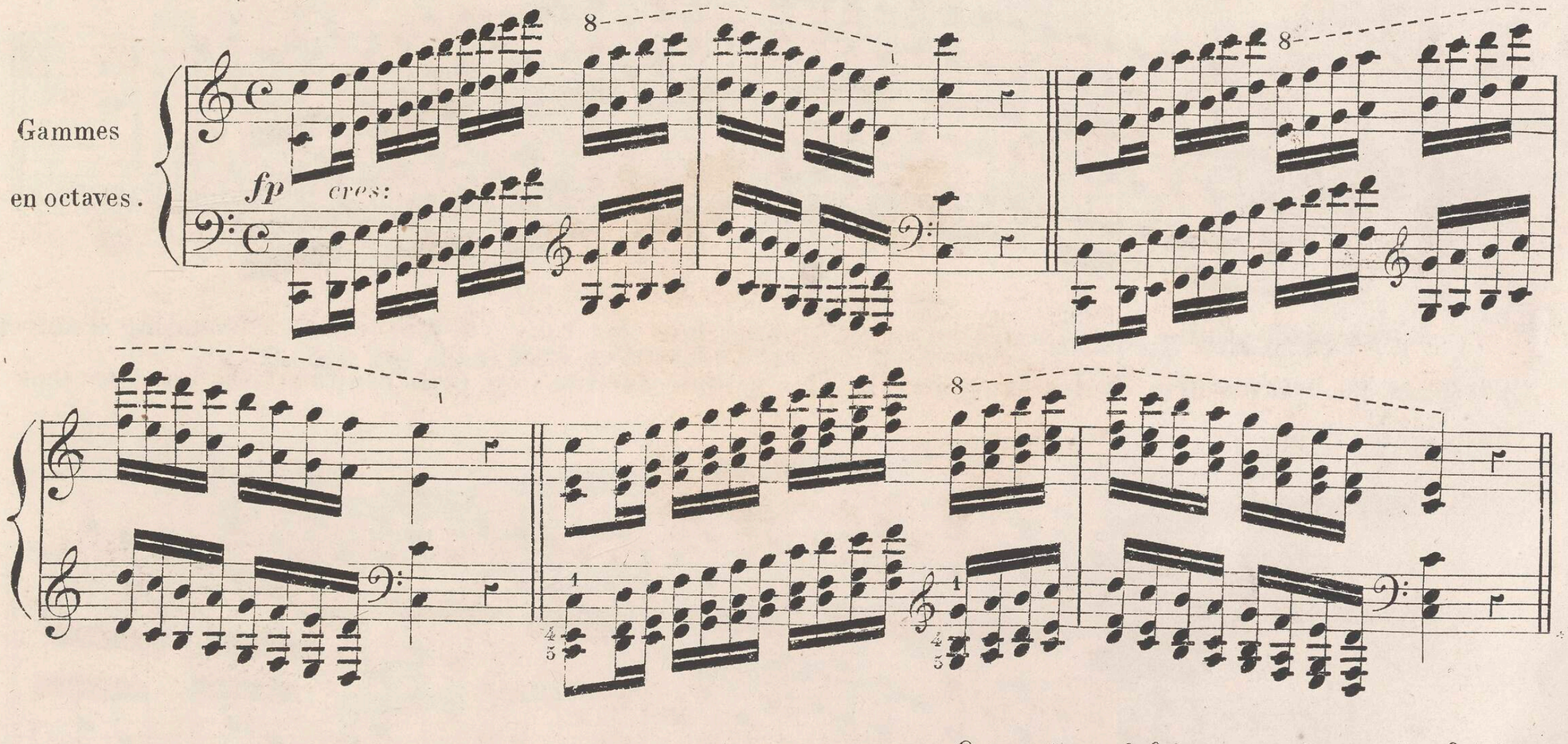
Ex:



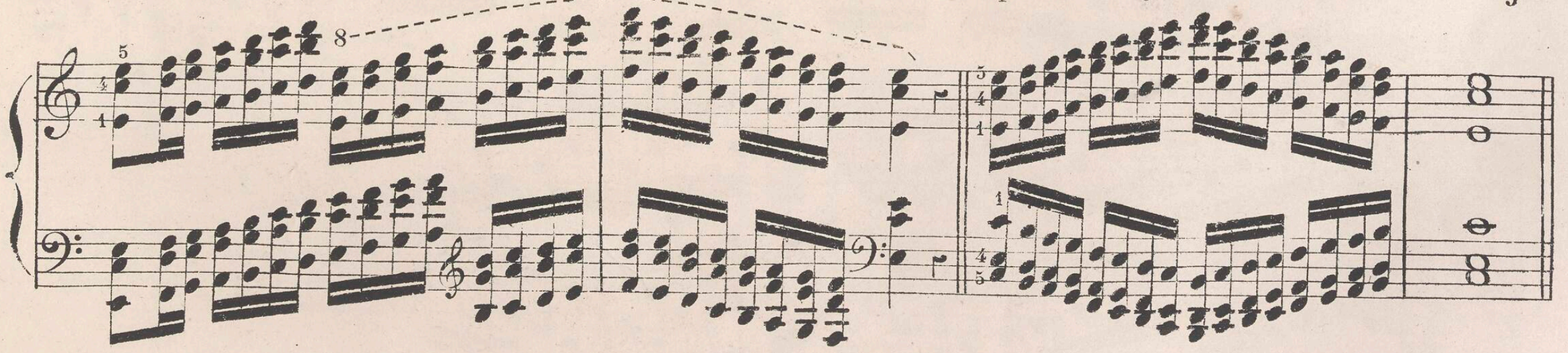


Il faut étudier beaucoup cet exercice avant de faire d'autres traits en octaves, afin d'être bien sûr de les faire du poignet.

Gammes en octaves.



On peut aussi faire ce trait avec le 3.^e doigt.



Vivace ma leggiero

Octaves glissées.

en Sol.

en Ré.

en La.

Après avoir étudié les gammes en octaves dans tous les tons, il faut essayer beaucoup d'autres passages en octaves afin de les faire avec la plus grande facilité on peut étudier tous les exercices du premier degré en octaves.

Presto.
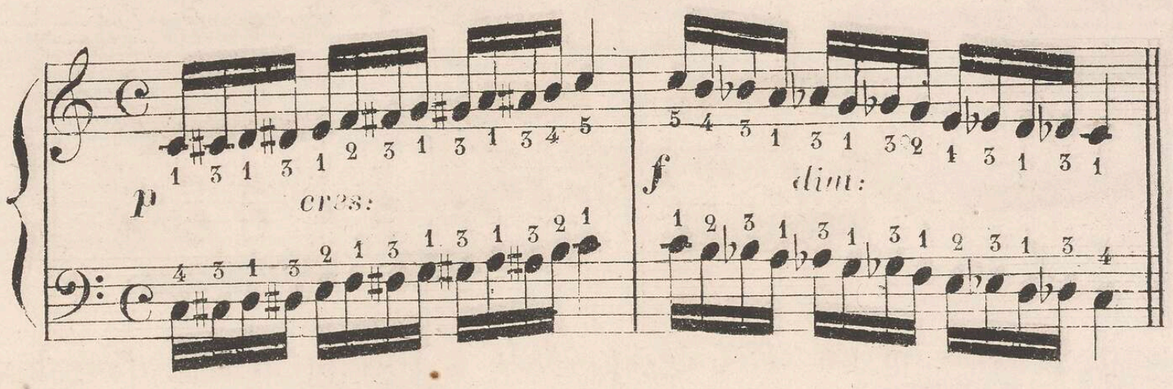
Exercices en octaves.

Ped: Ped: Ped:

DES GAMMES CHROMATIQUES.

Autant que possible il faut employer dans les deux mains des doigters uniformes, on obtiendra par-là beaucoup plus d'égalité dans l'execution: le meilleur doigter pour les gammes chromatiques est de mettre le troisième doigt sur les touches noires .

Ex:
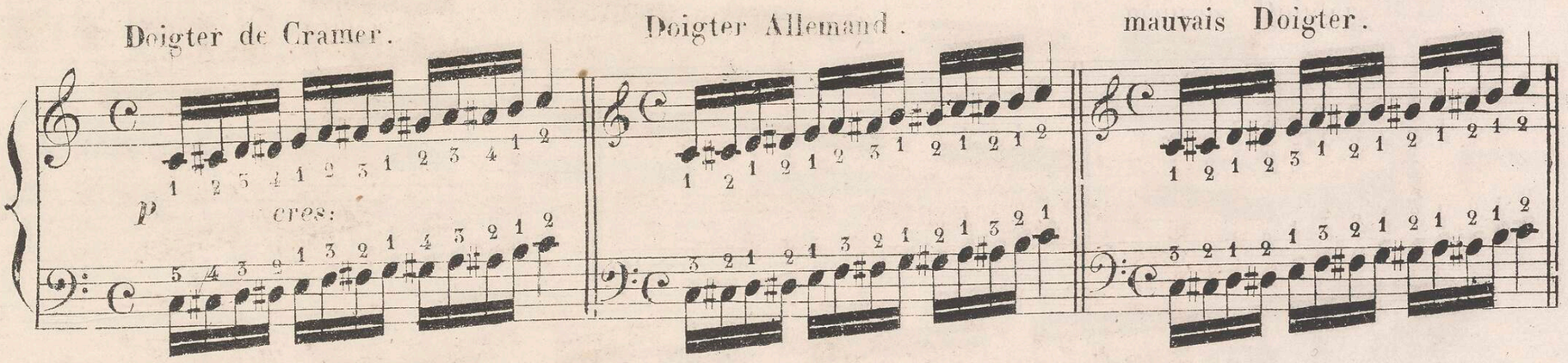


Il est impossible avec aucun autre doigter de donner à ce passage autant de force, parceque d'après la conformation de notre main le pouce et le 3^e. doigt sont évidemment les plus forts .

Doigter de Cramer.

Doigter Allemand.
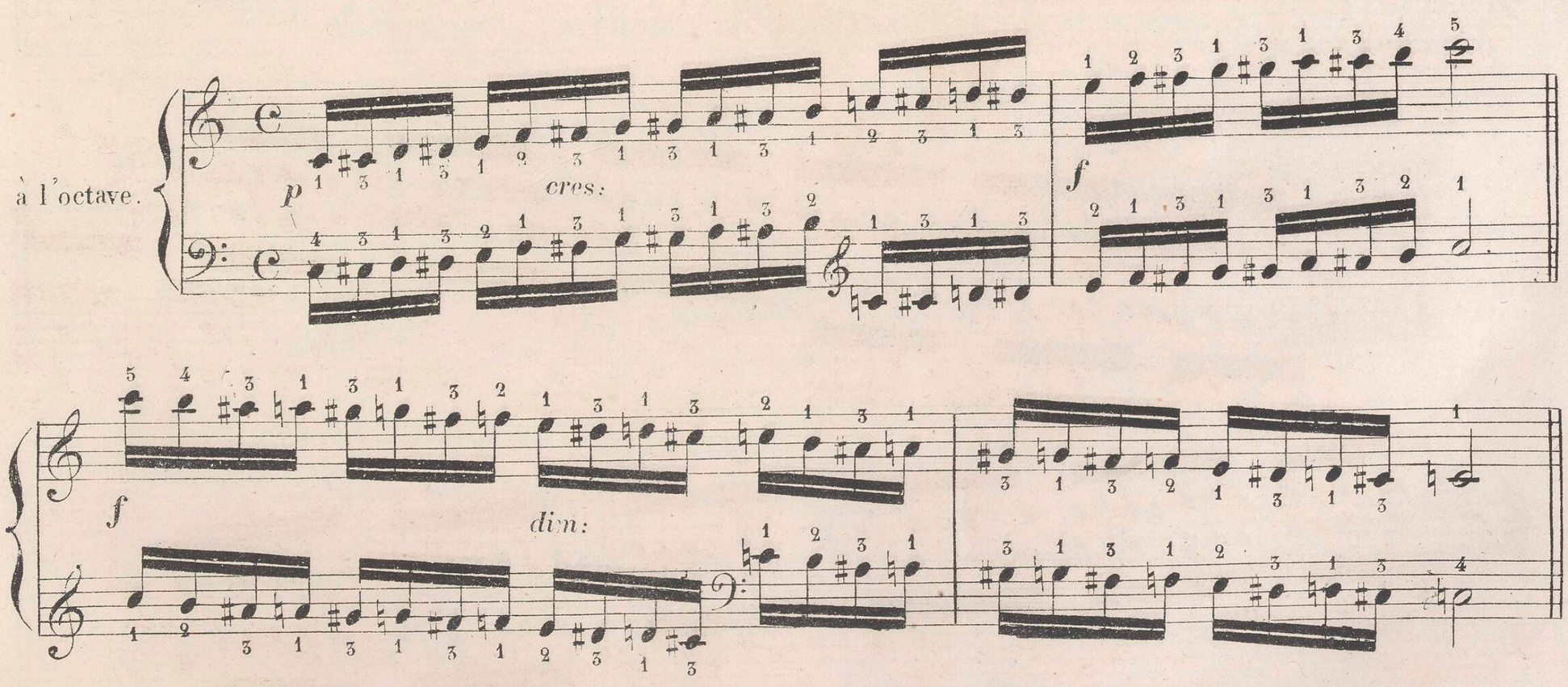
mauvais Doigter.

Ex:
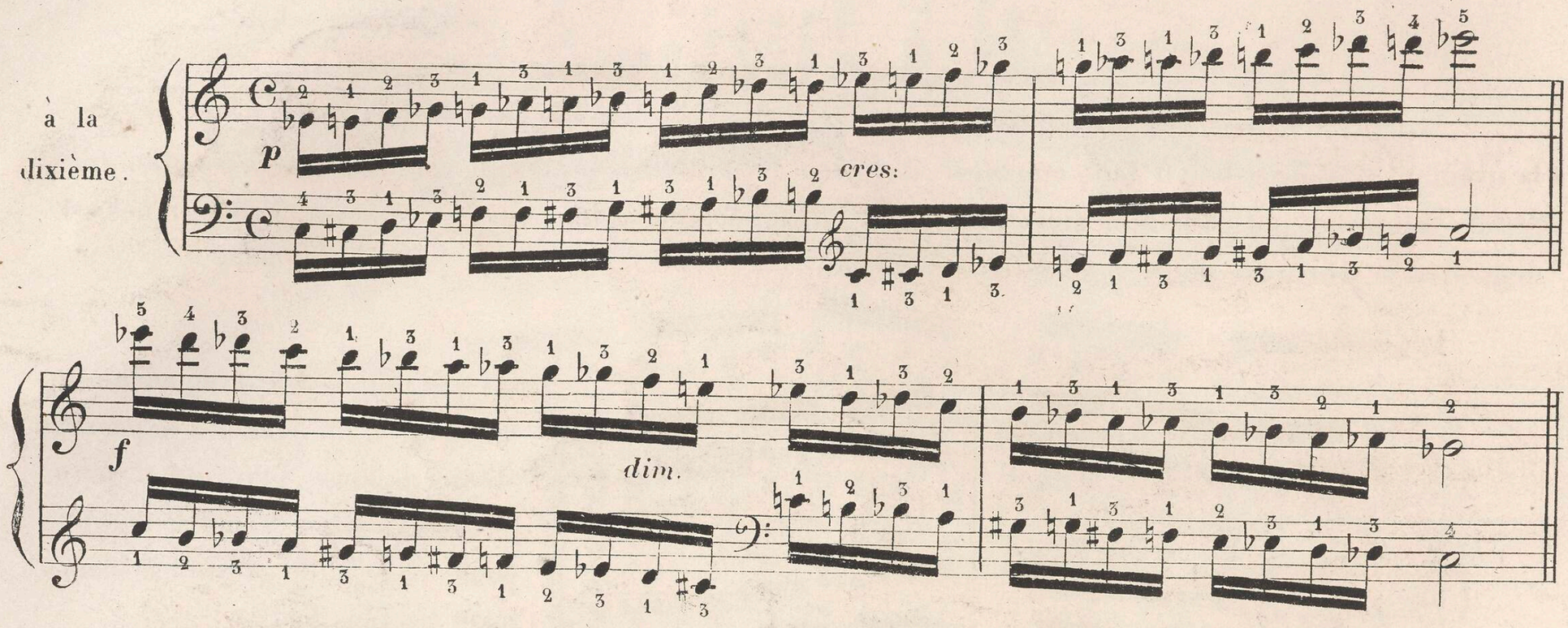


EXERCICE DE GAMMES CHROMATIQUES DANS LES QUATRE POSITIONS.

à l'octave.
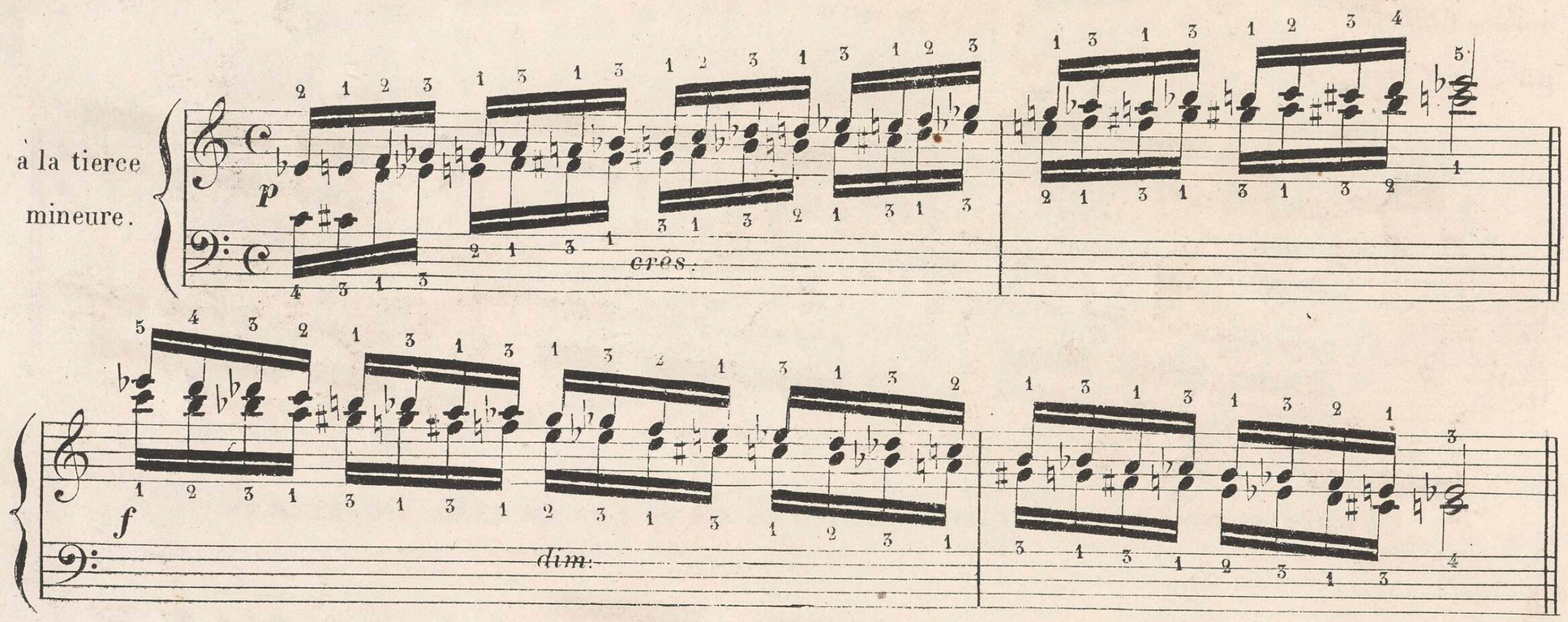


à la dixième.

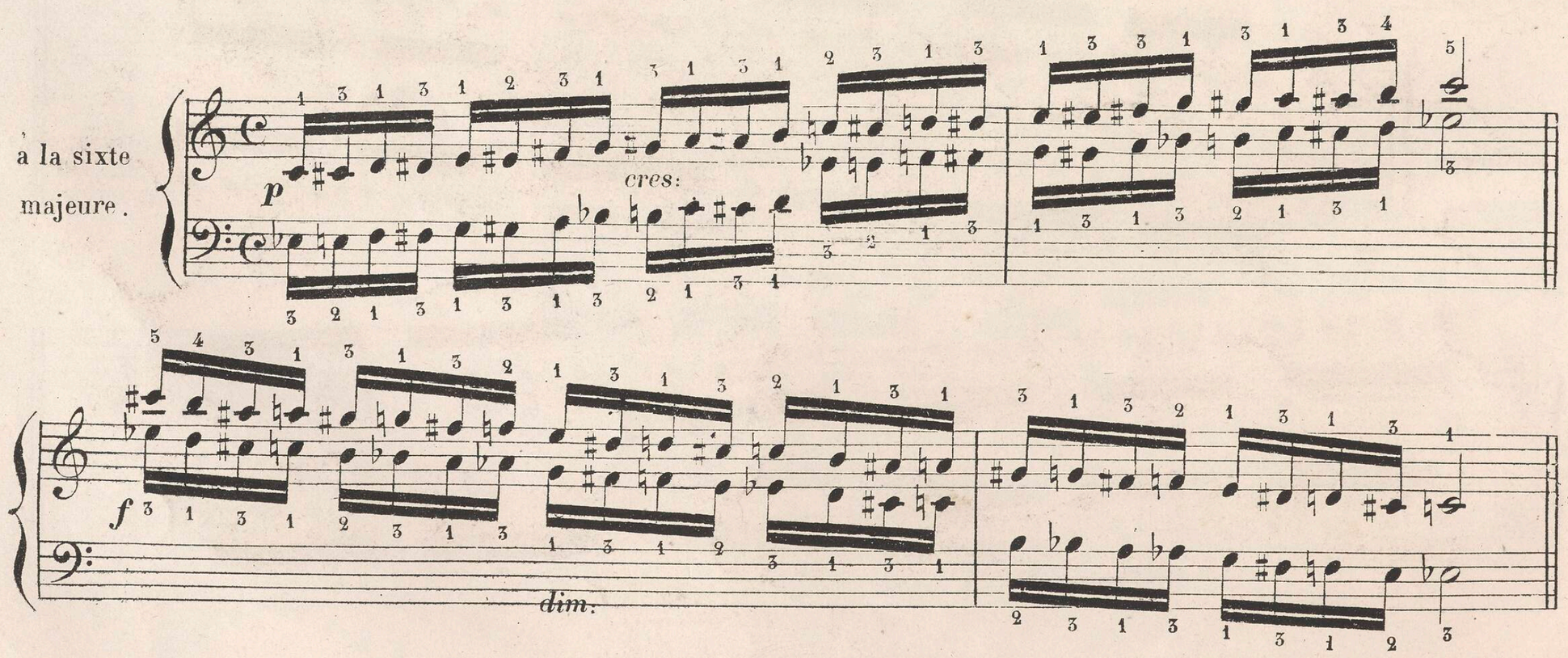


Plusieurs tierces majeures de suite produisant un effet désagréable à l'oreille il faut dans le genre chromatique, faire les gammes en tierces mineures.

à la tierce mineure.



à la sixte majeure.



à la sixte
mineure.

Gamme Chromatique
par mouv.t contraire.

même doigter.

Autres passages chromatiques en tierces, sixtes et octaves.

en tierce.
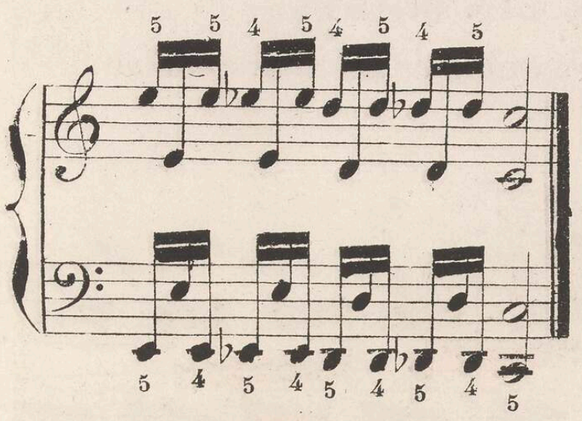
Il y a plusieurs manières de doigter les gammes chromatiques en tierces, mais celle-ci est la meilleure; elle a le grand avantage de faire toujours changer de position aux deux mains en même tems.

La discordance qui résulte des gammes chromatiques en tierces par mouvement contraire, ne permet pas de les employer, on peut tout au plus faire des tierces dans une main et une gamme simple dans l'autre.

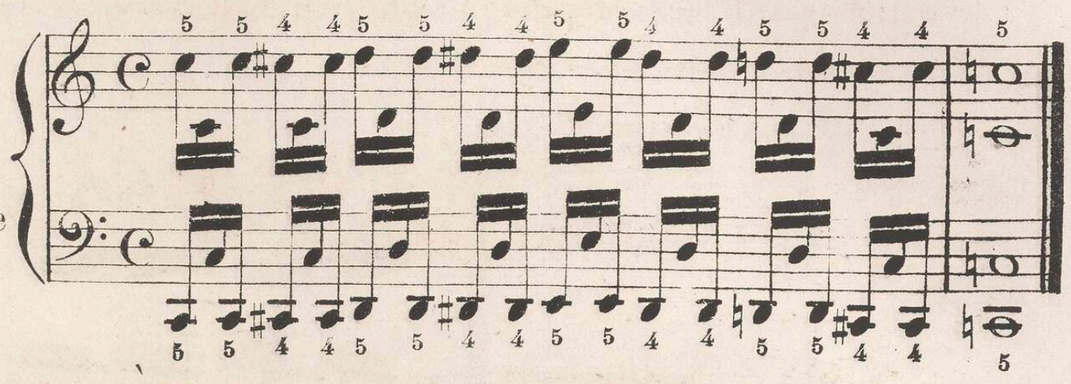
Ex:

en Sixtes

en Octaves
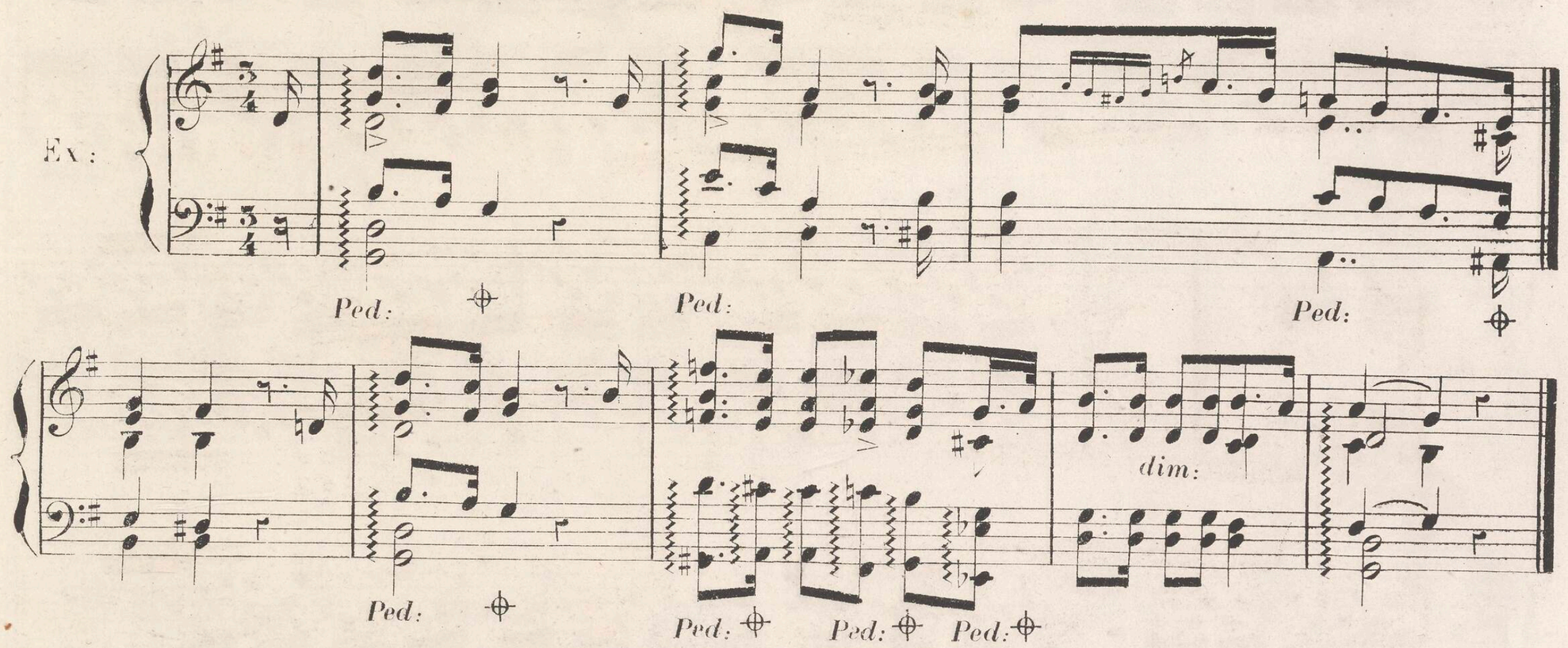


On peut aussi doigter ce trait de cette manière



DES DIXIÈMES.

Peu de mains sont assez grandes pour faire des suites de dixièmes, mais comme c'est un intervalle extrêmement agréable à l'oreille on l'emploie beaucoup dans les accords parfaits de la main gauche. Il faut prendre la pédale pour soutenir les notes basses.

Ex:



Au moyen de la pédale qui lève les étouffoirs, et en jouant les accords arpégés, on peut rendre l'effet des dixièmes très facilement. Il faut employer ce moyen pour les intervalles, ou accords d'une trop grande extension, en ayant soin de quitter la pédale toutes les fois que l'harmonie change. Dans tous les accords arpégés il est essentiel de commencer par la note grave et finir par l'aiguë. de manière à ce que l'harmonie se combine toujours de la note grave; l'effet n'est pas bon lorsque les deux mains arpègent en même tems; il faut qu'un accord soit tout-à-fait ensemble ou tout-à-fait en arpeggio.

Au lieu de fatiguer mes élèves par l'étude fastidieuse d'une longue suite de passages détachés, je leur ai généralement fait travailler les ouvrages classiques dans lesquels ils les retrouvent. Je conseille donc de commencer maintenant mes études préparatoires et le premier livre des études de Cramer, si celles qui suivent et qui forment la seconde partie de cette méthode étaient trop difficiles, et de suivre ensuite la marche qui se trouve indiquée dans le chapitre qui traite *de la manière d'étudier*. Je ne finirai pas sans recommander encore d'éviter de jouer trop vite car lorsqu'on dépasse un certain dégré de vitesse notre oreille n'apprécie plus les sons, et toute l'expression est perdue.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

J. M. 3294

Etude pour trois doigts; les deux notes marquées *tenuto*, au commencement de chaque reprise, doivent être tenues sans être frappées, pendant toute la reprise.

ETUDE I.

All.° espressivo.

(100 = ♩)

tenuto. *p* *cres:* *Ped:* *lim:* *f il Canto* *vit:* *tenuto.* *ritenuto.* *dim:*

= La pédale indiquée sur le Point d'Orgue, doit se tenir pendant le changement de position des mains, afin d'éviter que l'effet soit celui d'un soupir.

Presto. *sempre legatissimo.*

(76 = o)

ETUDE II.

cres:

pp

Ped:

rf

dim:

rall:

Tempo I°.

cres:

rf ritenuto.

Tempo I°.

pp

cres:

dim:
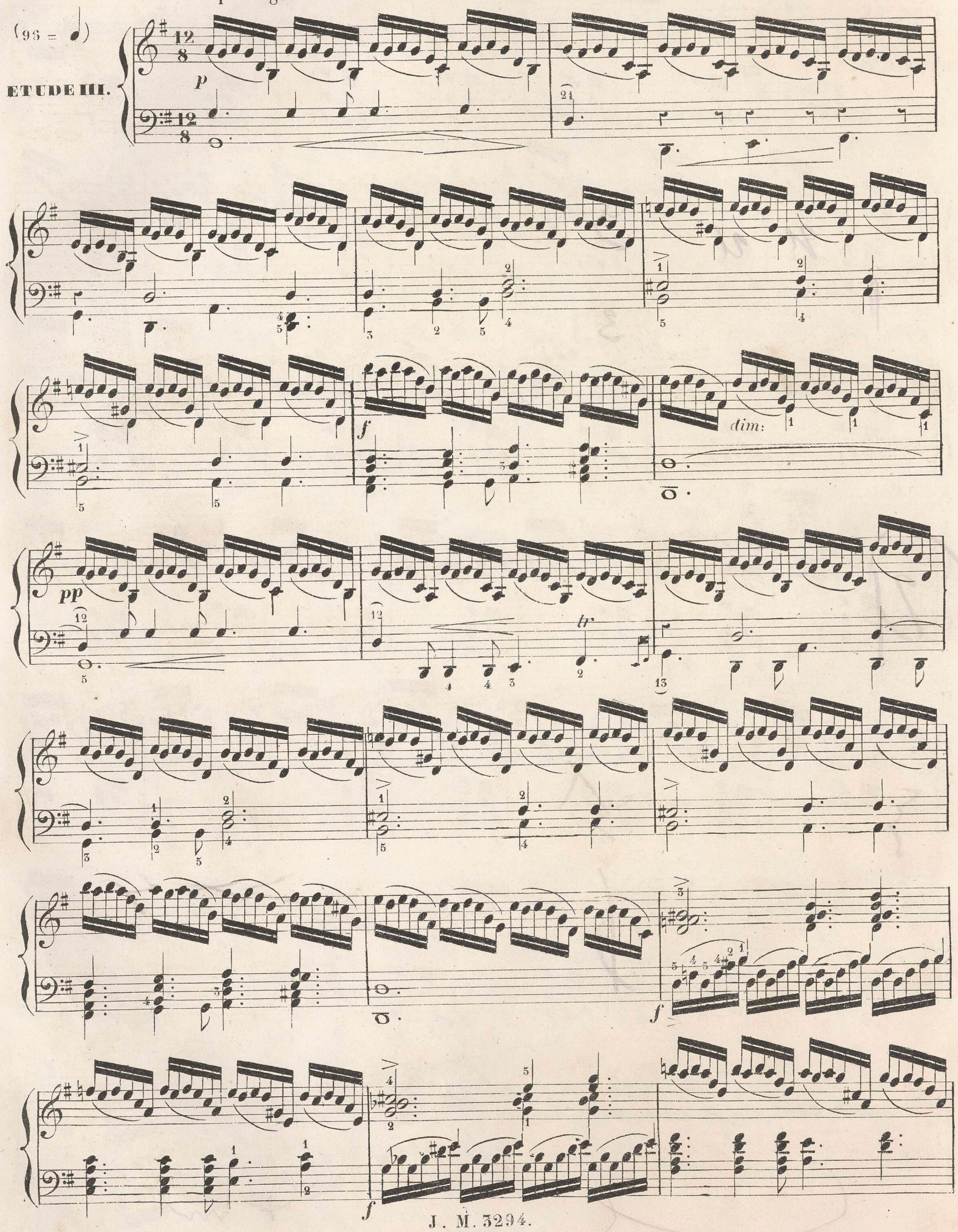
p

Il faut tenir le pouce sur les dernieres notes de chaque figure pendant toute cette Etude.

All°. sempre legato.

(96 = ♩)

ETUDE III.



molto espvo

p

cres:

dim:

rall:

Tempo I.o

p

cres:

f

Ped:

p
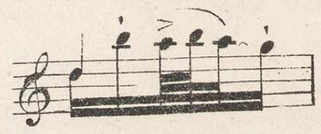
morendo.

les 2 Ped:

Ped:

p

Détachez la 2^de. note de chaque figure et faites le brisé ainsi.



non troppo Allegro.

(92 = 𝅗𝅥)

ETUDE IV.

f *p* *cres:* *Ped:* *fp* *cres* *cen* *do* *f* *cres:* *Ped:*

sempre cres:

ff

Ped:

cres:

ff

Ped

Tempo I.°

loco.

rall:

ff

dim:

p

Ped:

cres:

f

Ped:

rall:

p

All.° molto legato.

(92 = 𝅗𝅥)

ÉTUDE V.

fp Ped: Ped: f Ped: cres: Ped: marcato. cres: fp ten: cres: f f Ped: cres: f p Ped: dim: fp Ped: cres:

8

f *p* *cres:* *f*

8

dim: *Ped:*

8

Ped: *Ped:*

f *cres:*

fp *cres:*

8

f *ff*

Allegro non troppo.

Pour imiter les coups d'archet du violon.

(80 = 𝅗𝅥)

ETUDE VI.

f

cres:

Ped.

ff

p

fp

cres - - - cen -

Ped: Ped: ff f ff

f p cres:

f ff Ped: Ped:

ff Ped: p

f dim: f

ff les 2 Ped: ppp

8a Bassa.

All.° risoluto. *legato.* *Faites ressortir le chant avec le pouce.*

(152 = ♩)

ETUDE VII.

Ped.

dim: *ri - - te - - nu-to.*

Tempo I.°

Ped.

cres:

Ped.

cres:

cres:

Ped:

f *ff* *Ped.* *cres:* *fp* *f*

Ped. cres: fp cres: Ped: dim: Agitato. f Ped: cres: Ped: ff loco. f Ped. ritenuto.

p *con espres:*

di – – – mi –

– nu – – – en –

Ped:

do.

p

Ped:

dim:

p

f *ritenuto.*

Tempo I.°

cres:

ff

morendo.

rf

1.ª 2.ª

ÉTUDE VIII.

Allegro risoluto.

(76 = 𝅗𝅥)

mez: f

p

p

p

cres:

f *Ped:*

Ped:

cres - - cen - - do. *Ped: f*

Tempo I°.

risoluto.

ff

Ped: Tempo I°.

rall:

Ped: *ff*

Ped:

p

cres:

rall:

ff tr *ff*

Presto.

(63 = 𝅗𝅥)

ETUDE IX.

f *fp* *f* *f* *p* *ff* *cres:* *fp* *cres:* *dim:* *p* *cres:* *f* *Ped:* *p* *f* *cres:* *dim:*

All°. di molto.

(84 = 𝅗𝅥)

ETUDE X.

Toccata.

Plegato.

cres - - cen - - - do.

dim:

p

Ped:

ritenuto.

Tempo I°.

ff

cres:

dim:

tr

* Il faut étudier cette Toccata dans tous les tons mineurs. J. M. 3294.

Ped:

p

fp

dim:

Poco ritenuto.

cres:

f

p

fp

8va Bassa

loco.

ff

pp

sempre P

cres:

Ped:

8

Ped:

ff

p

p

legato.

p

p

Ped:

f

p

8

p

p

cres:

8

Ped:

8ª alta.

ff

ritenuto.

ff

tr

Ped:

Vivace.

(126 = ♩)

ETUDE XI.

Allegro furioso.

(144 = ♩)

ETUDE XII.

cres:

f dim: fp ff

Ped: p

fp ff Ped: ff Ped:

dim: Ped: Ped:

Ped: f

Ped: f p cres:

dim: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Ped: Ped: p cres:

ff Ped: Ped: ff

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Poco più lento.

(120 = 𝅗𝅥)

p leg:

f

f

rall:

Ped:

pp

Ped:

f

Ped:

Ped:

Ped:

cres:

dim:

ff

rall:

p

Ped:

loco.

D.C.

99595
III

Nouvelle Edition

soigneusement doigtée.

LE

CLAVECIN

BIEN TEMPÉRÉ.

PRÉLUDES

ET

FUGUES

dans tous les tons majeurs et mineurs

PAR

Jean Sébastien Bach.

En 2 Parties.

Chaque: 25f *Réunies: 45f*

N°. —

A.V.

PARIS, BRANDUS et Cie, Editeurs,
103, Rue Richelieu.
St Petersbourg, Maison BRANDUS.

1.er

PRÉLUDE.

Tous les chiffres du doigter qui se trouvent au dessus des notes, se rapportent aux parties hautes et intermédiaires de la main droite. Mais les chiffres placés au dessous des notes appartiennent à la main gauche. On verra donc facilement, dans des cas douteux, avec quelle main doivent être jouées les notes des parties intermédiaires.

1re

741. M. S.

Sus San cta

Sanc ctus — tus molto

molto

O — sa pra no bis pecca

pp cresc

to - rum nunc in pro - pin

pro no mortis nos a

mun

pp

A 4.

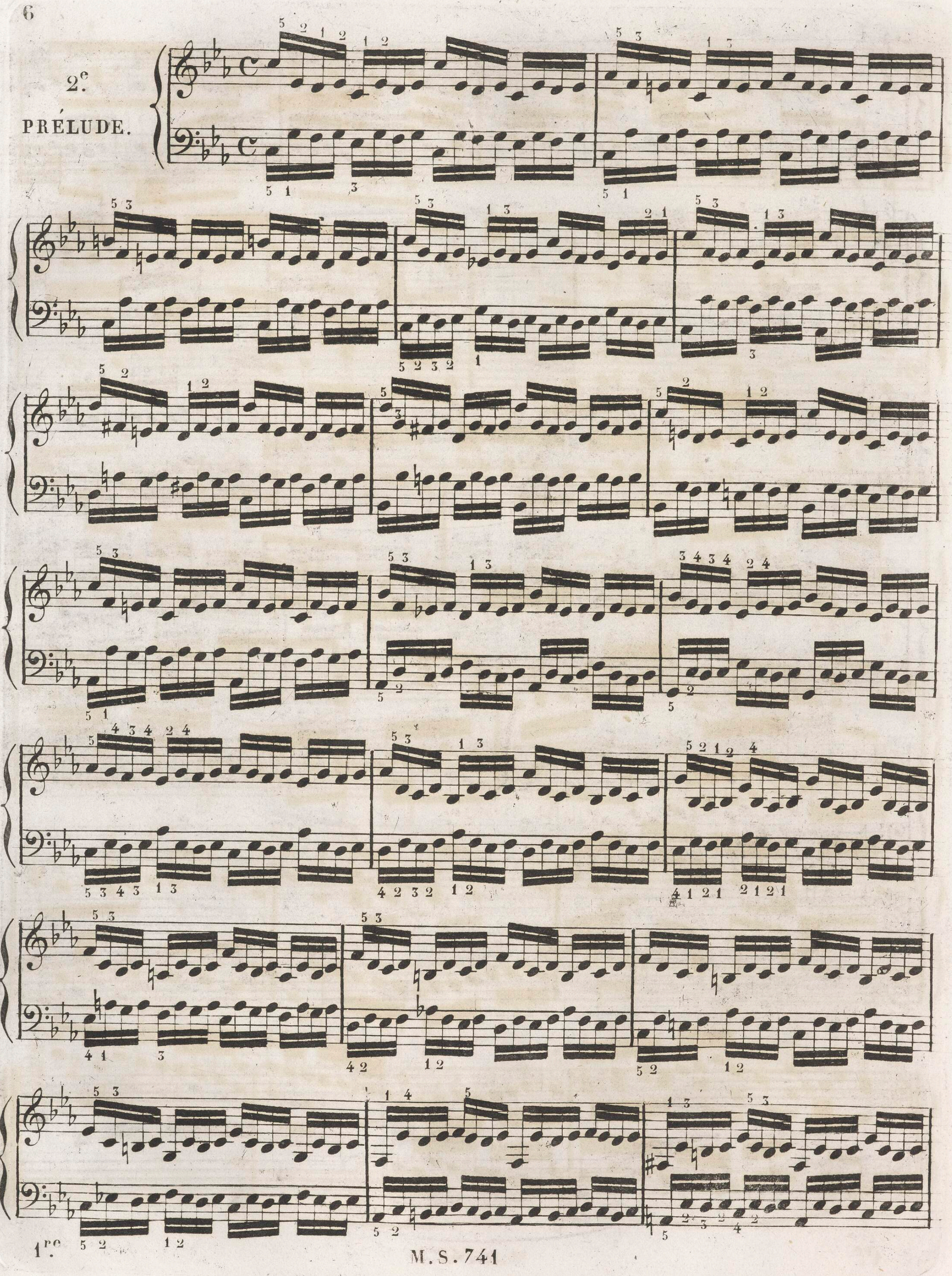
FUGA

1

tr

tr

2.e PRÉLUDE.



Presto.

Adagio.

Allegro.

1re

A 3.

FUGA 2.

1re.

M.S.741

3.e

PRÉLUDE

A 3.

FUGA

3.c

tr

1re

4.e

PRÉLUDE.

A 5.

FUGA

4.

5.e

PRÉLUDE

A 4.

FUGA

5

6e.

PRÉLUDE.

A 3.

FUGA

6

1re.

7e. PRÉLUDE

M.S. 741

2e.

2e

A 3.

FUGA

7

M.S. 741

tr

tr

tr

MS 741

8.e

PRELUDE.

A 3.

FUGA

8

M.S.741

9e.

PRÉLUDE

M.S.741

A 3.

FUGA

9

2.e

10e

PRÉLUDE

presto
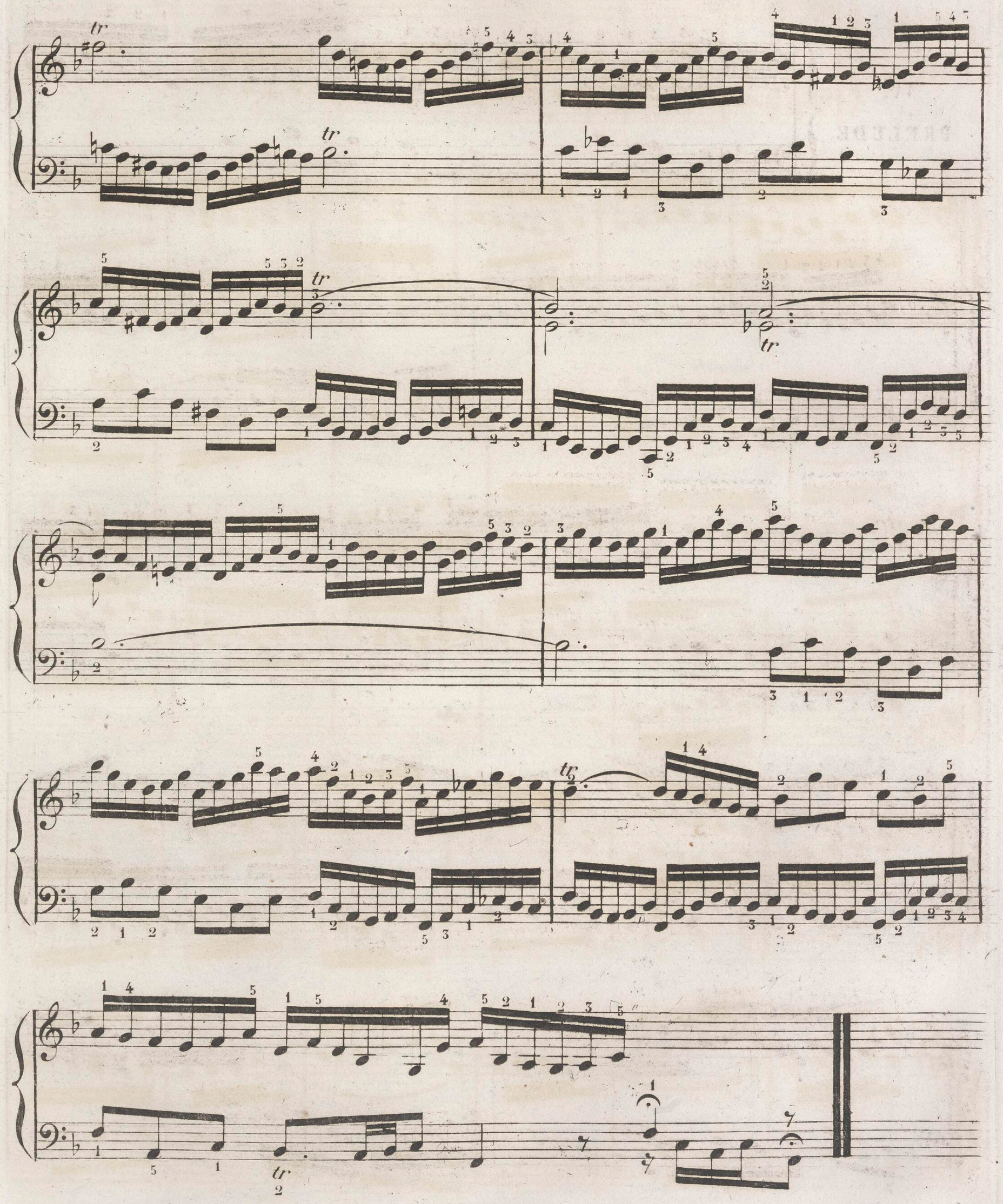
M.S.741

A 2.

FUGA

10

11.e PRÉLUDE



A 3.

FUGA

11

tr

12.e PRÉLUDE.

FUGA
12

tr

tr

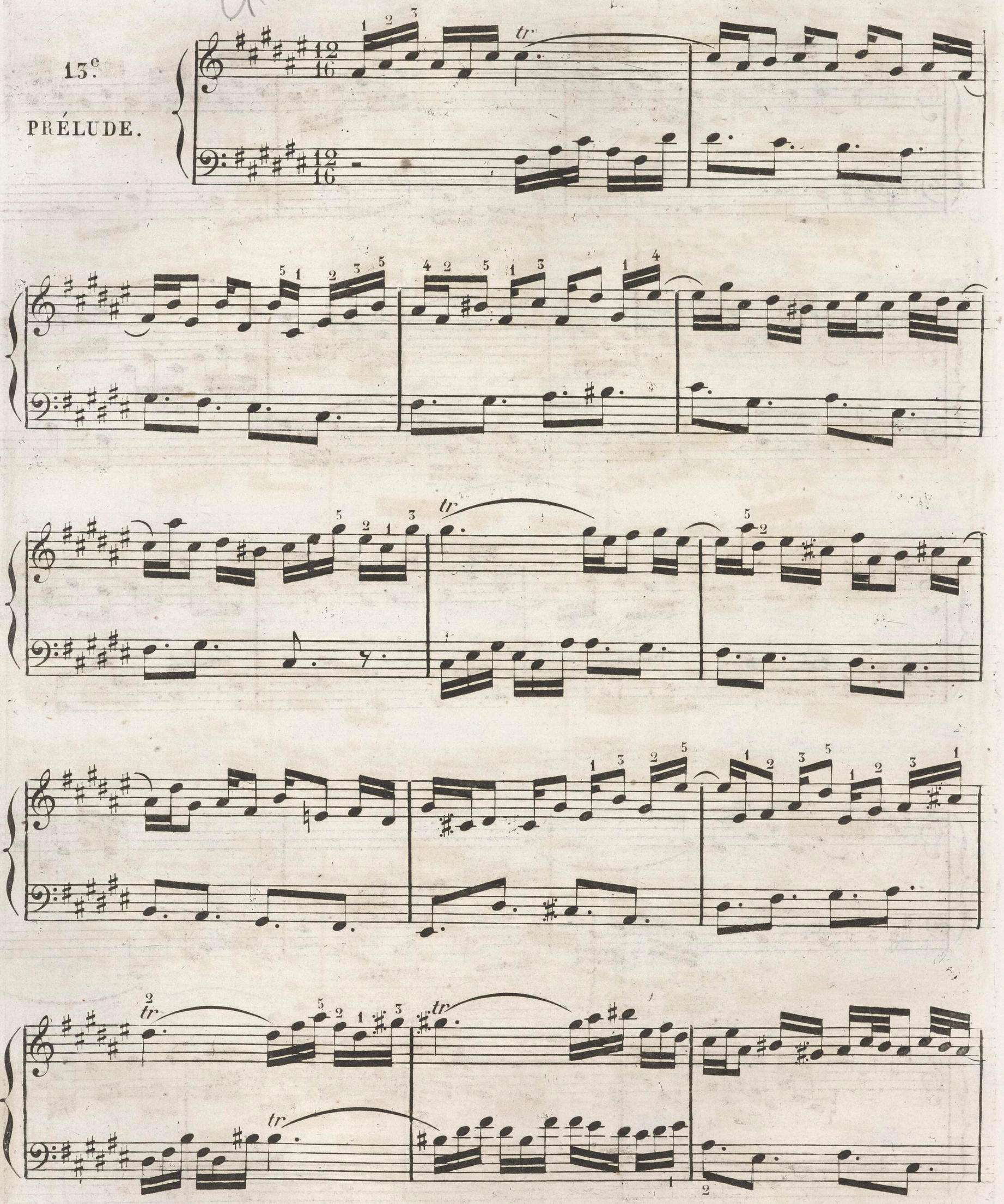
tr

tr
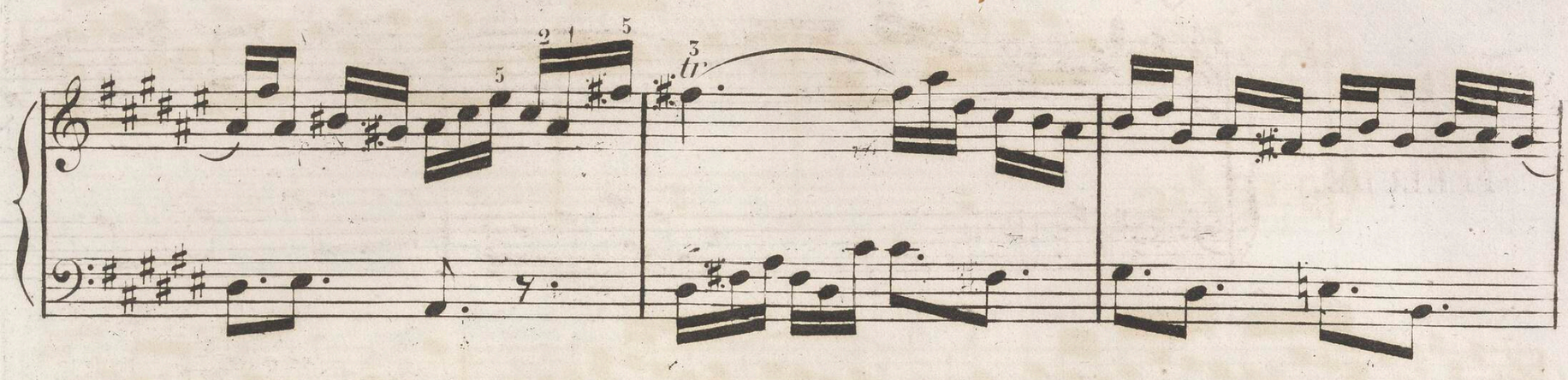
tr
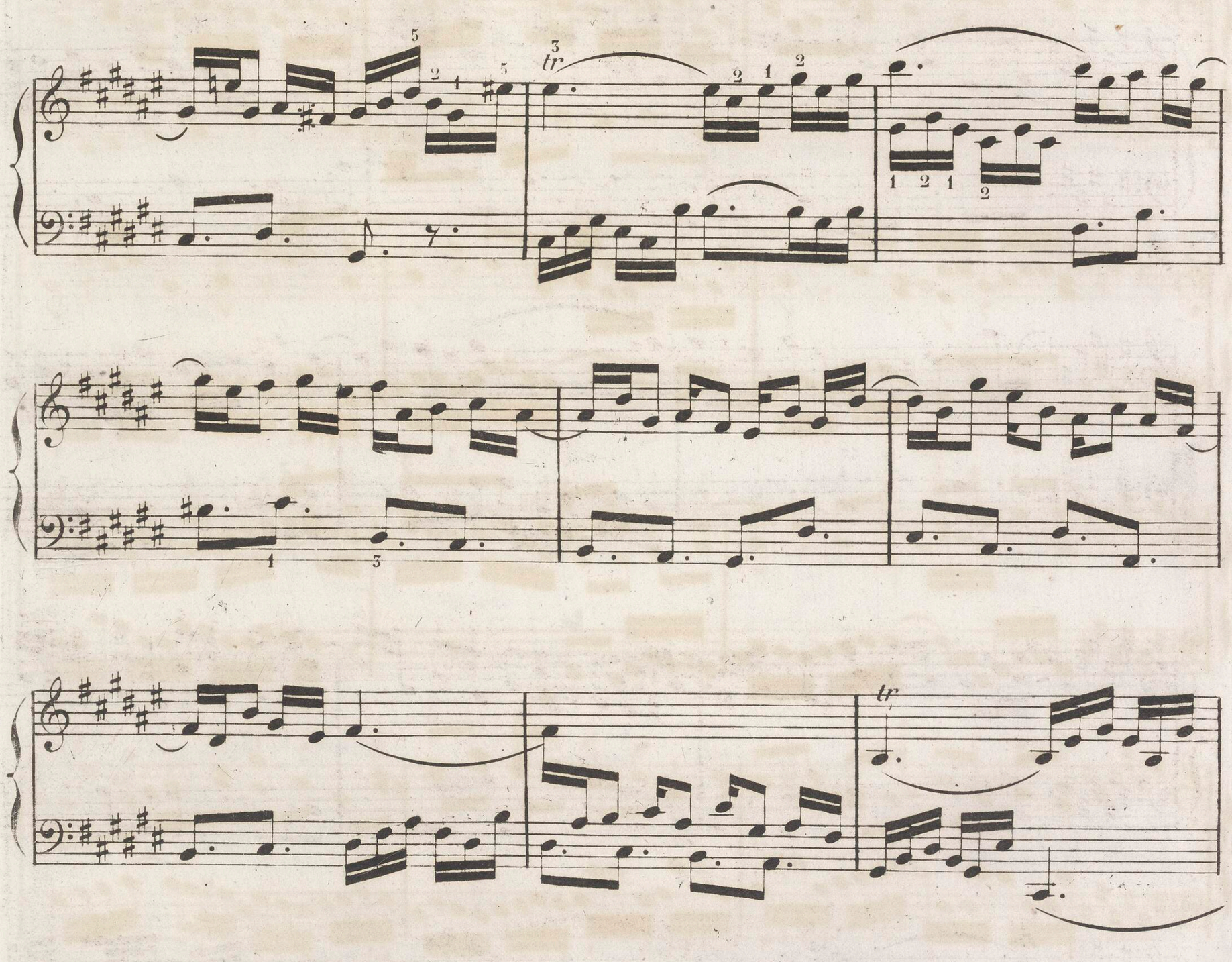
13.e
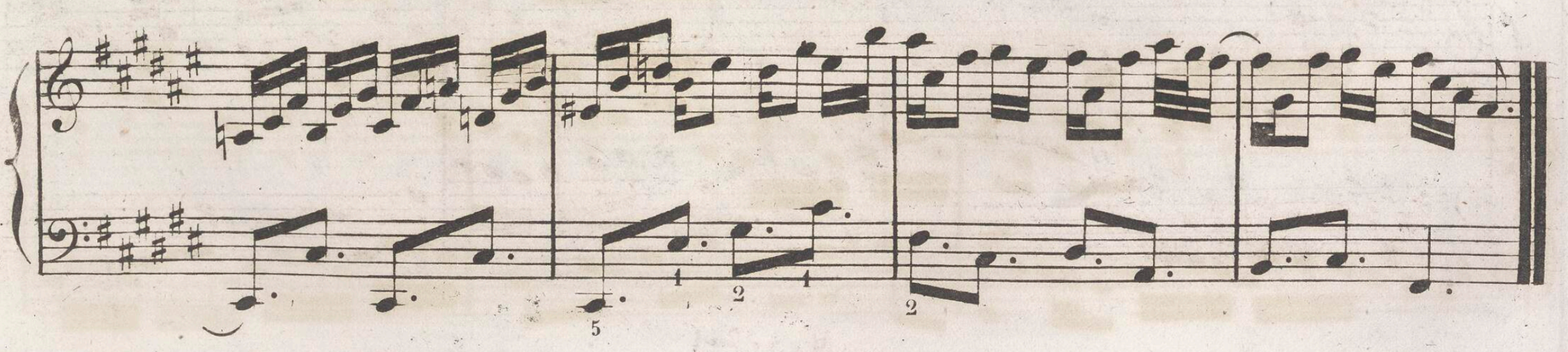
PRÉLUDE.



M.S.741







A 3.

FUGA

13.

M.S.741

tr

tr

tr

14e.

PRÉLUDE.
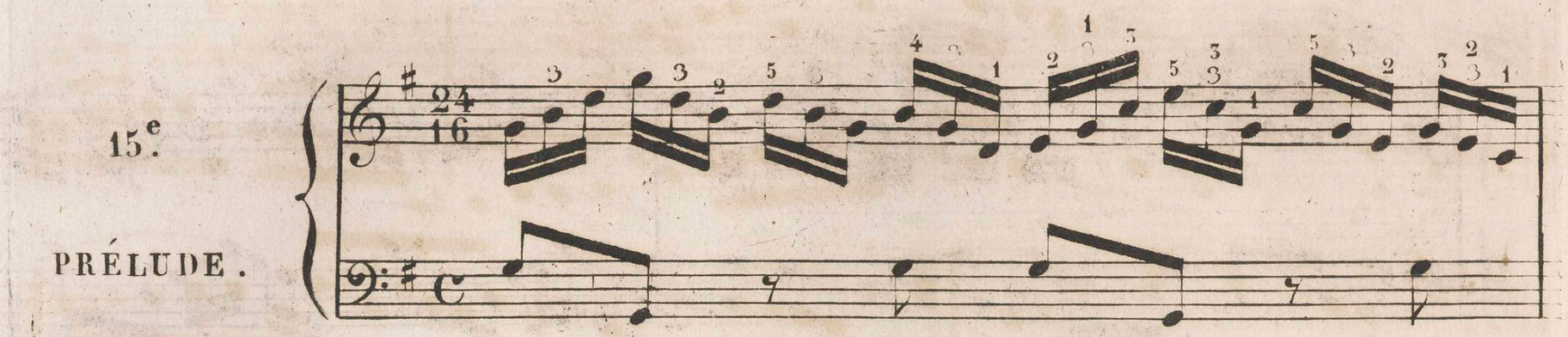
A 4.
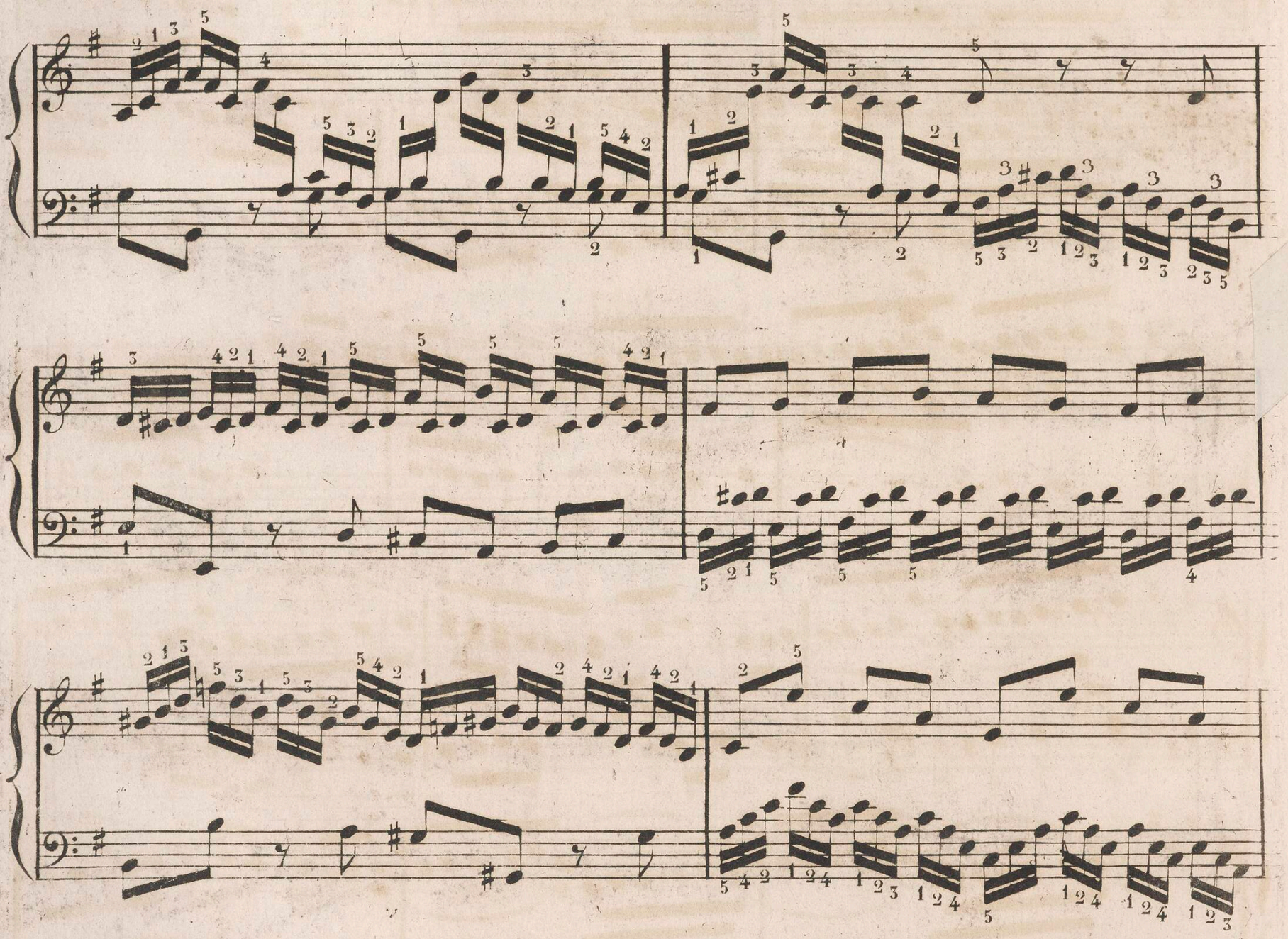
FUGA
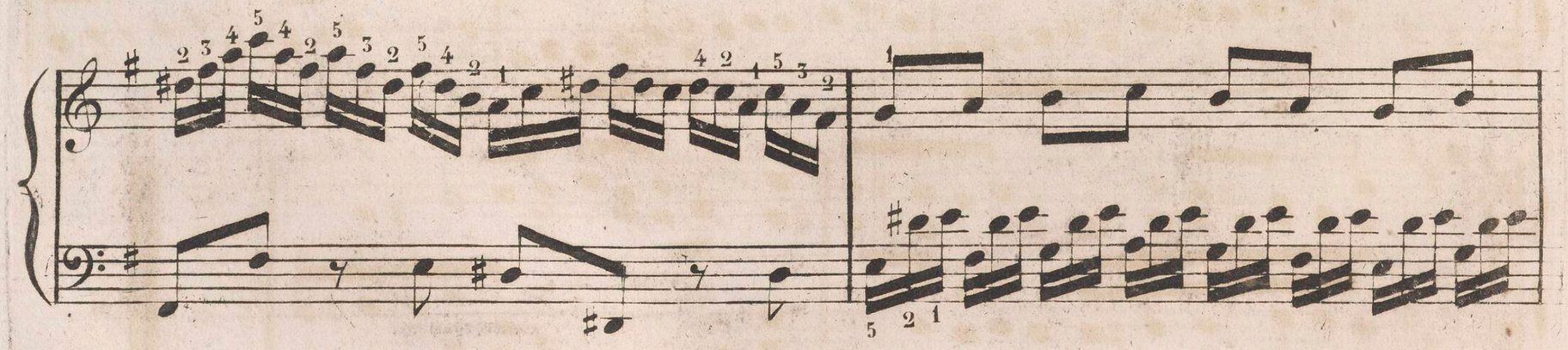
14
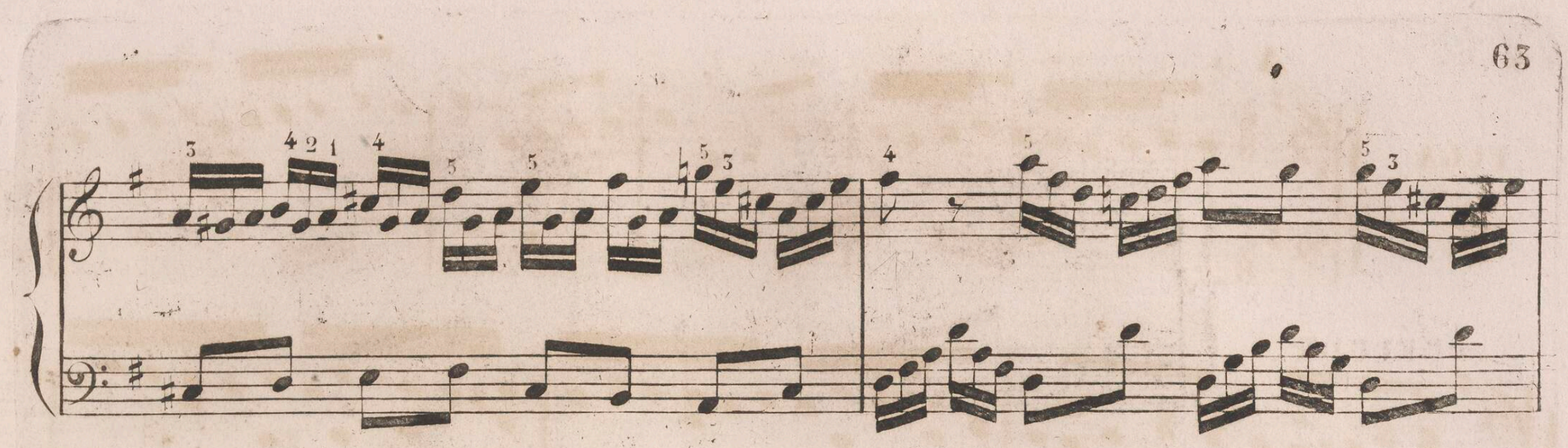
15.e

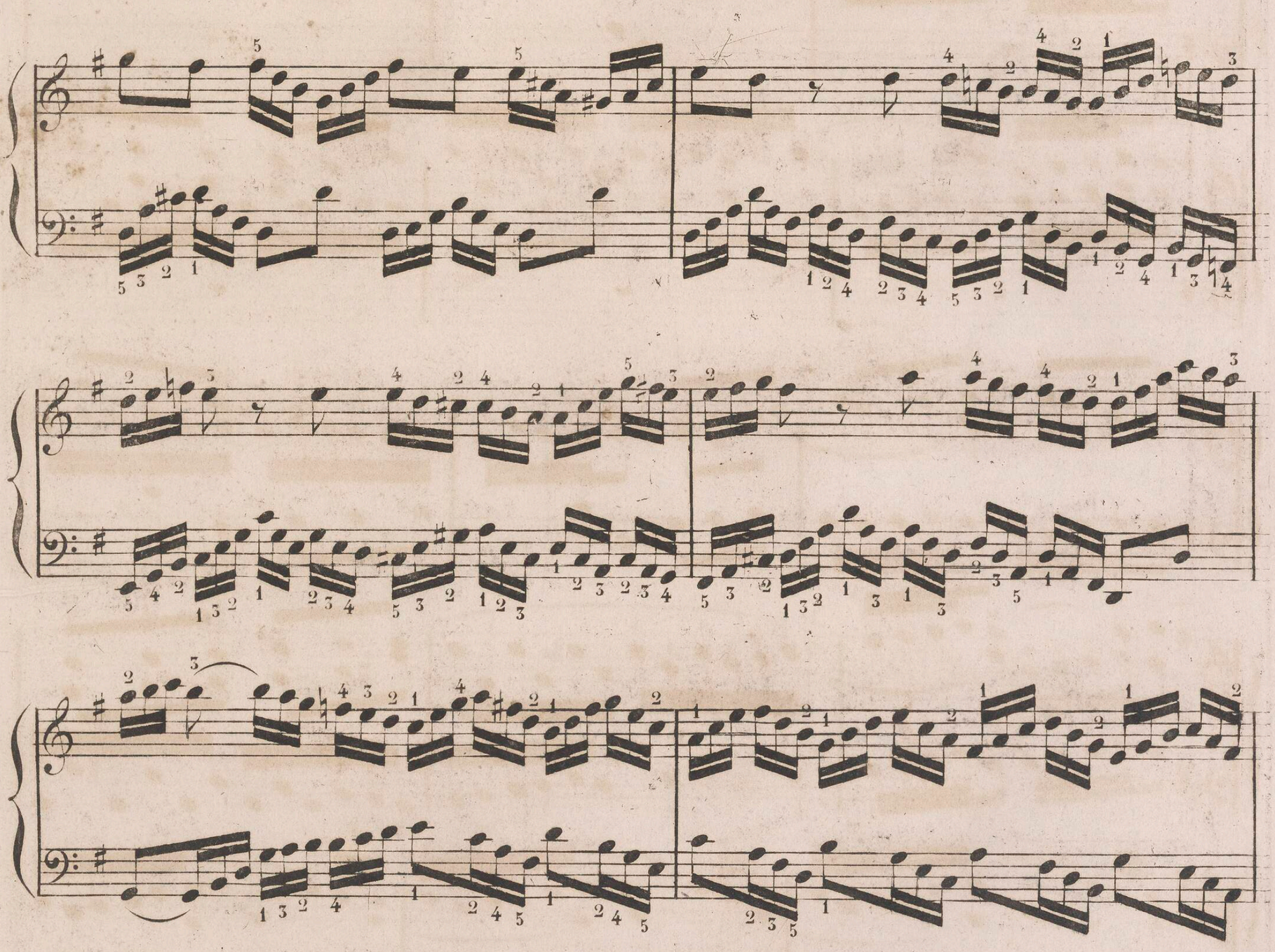
PRÉLUDE.
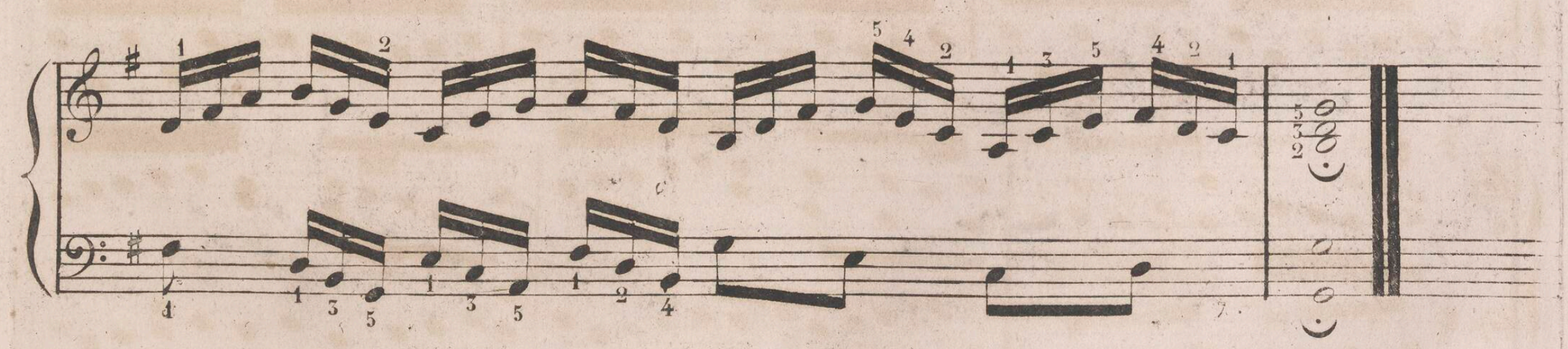












A 3.

FUGA

15.

M.S.741

16e.

PRÉLUDE

tr

A 4.

FUGA

16

17.e

PRÉLUDE.

A 4.

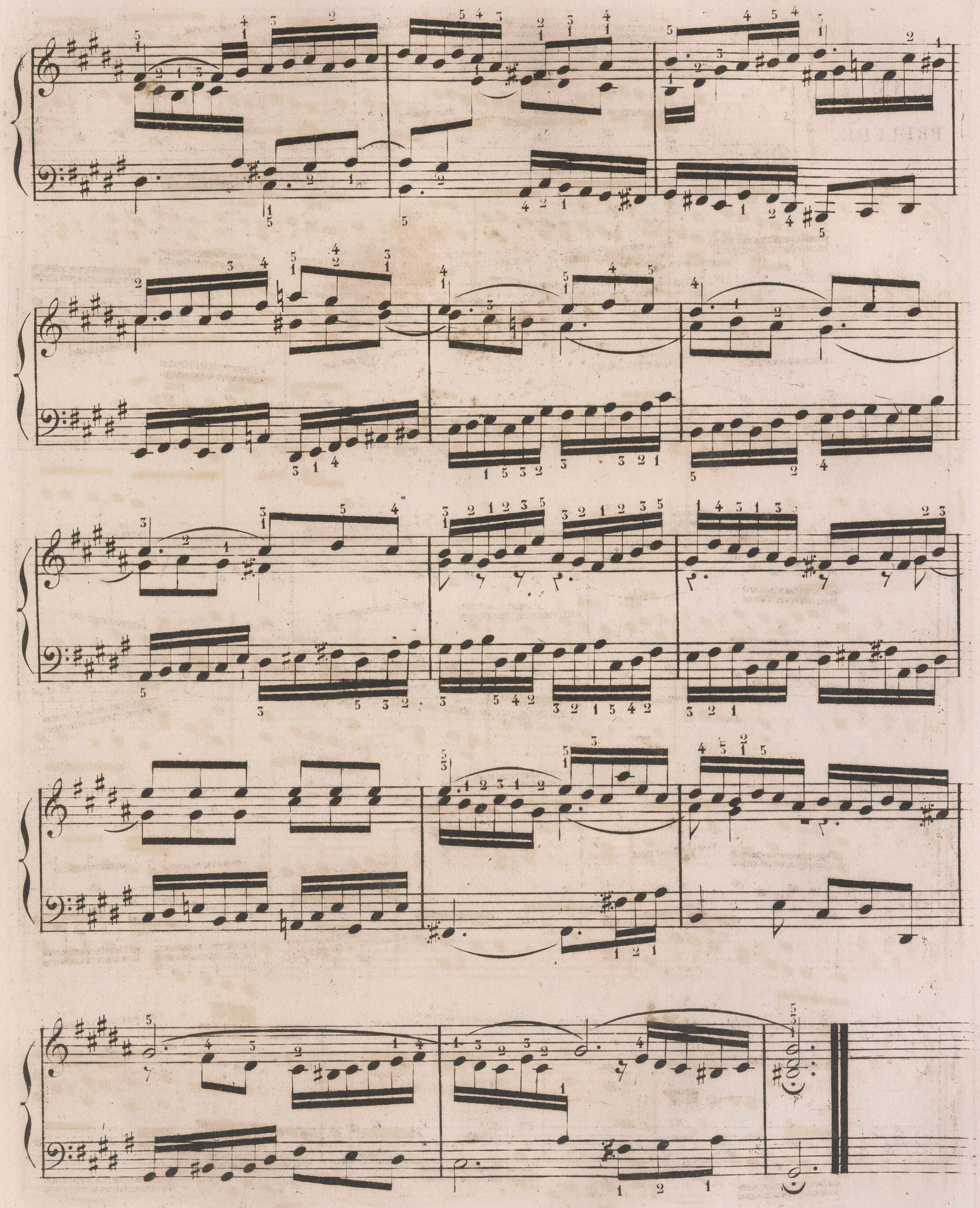
FUGA

17

18.e

PRELUDE.

M.S.741



A 4.

FUGA

18
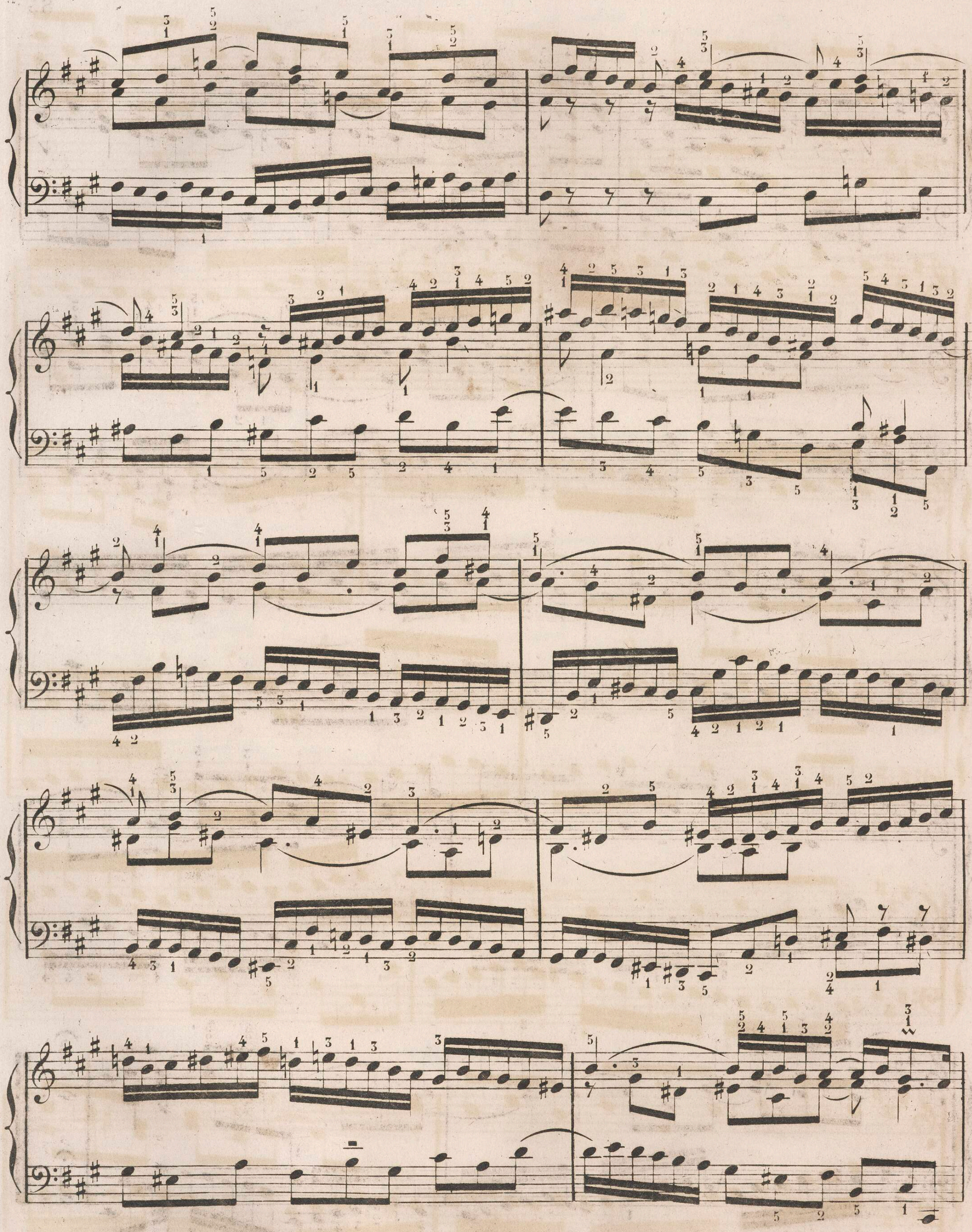
19.e

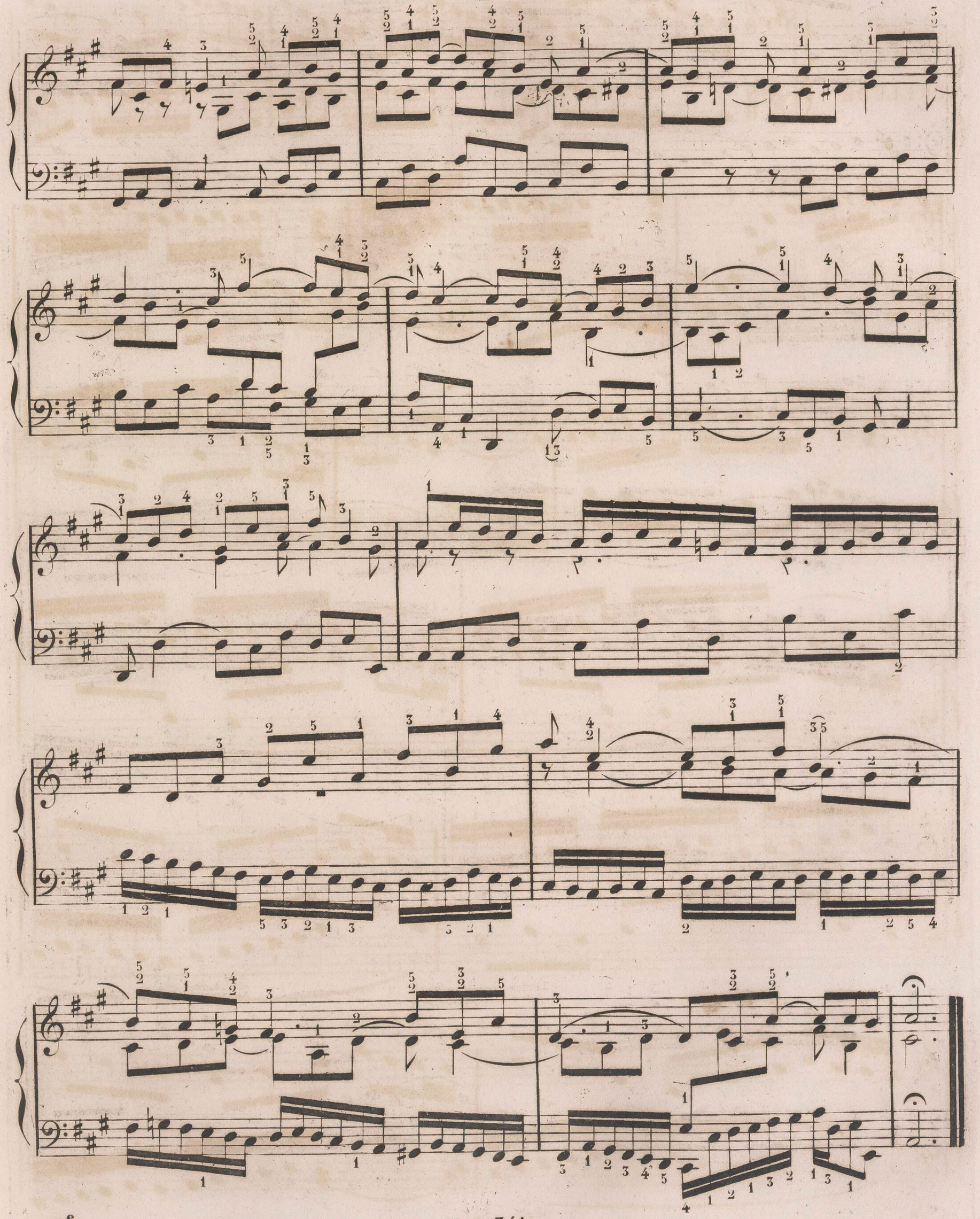
PRÉLUDE.

A 3.

FUGA

19





20.e

PRÉLUDE.

A 4
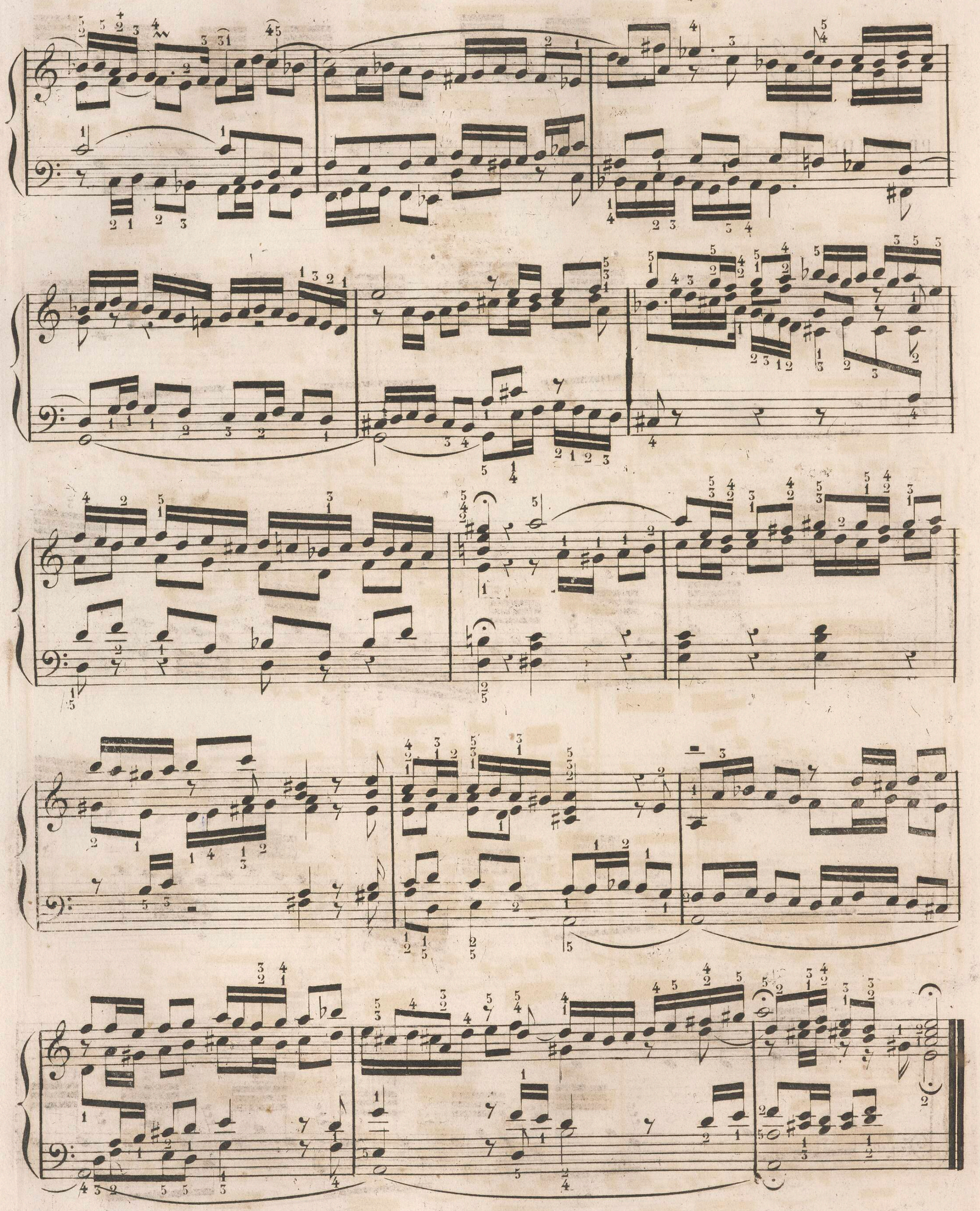
FUGA

20

15
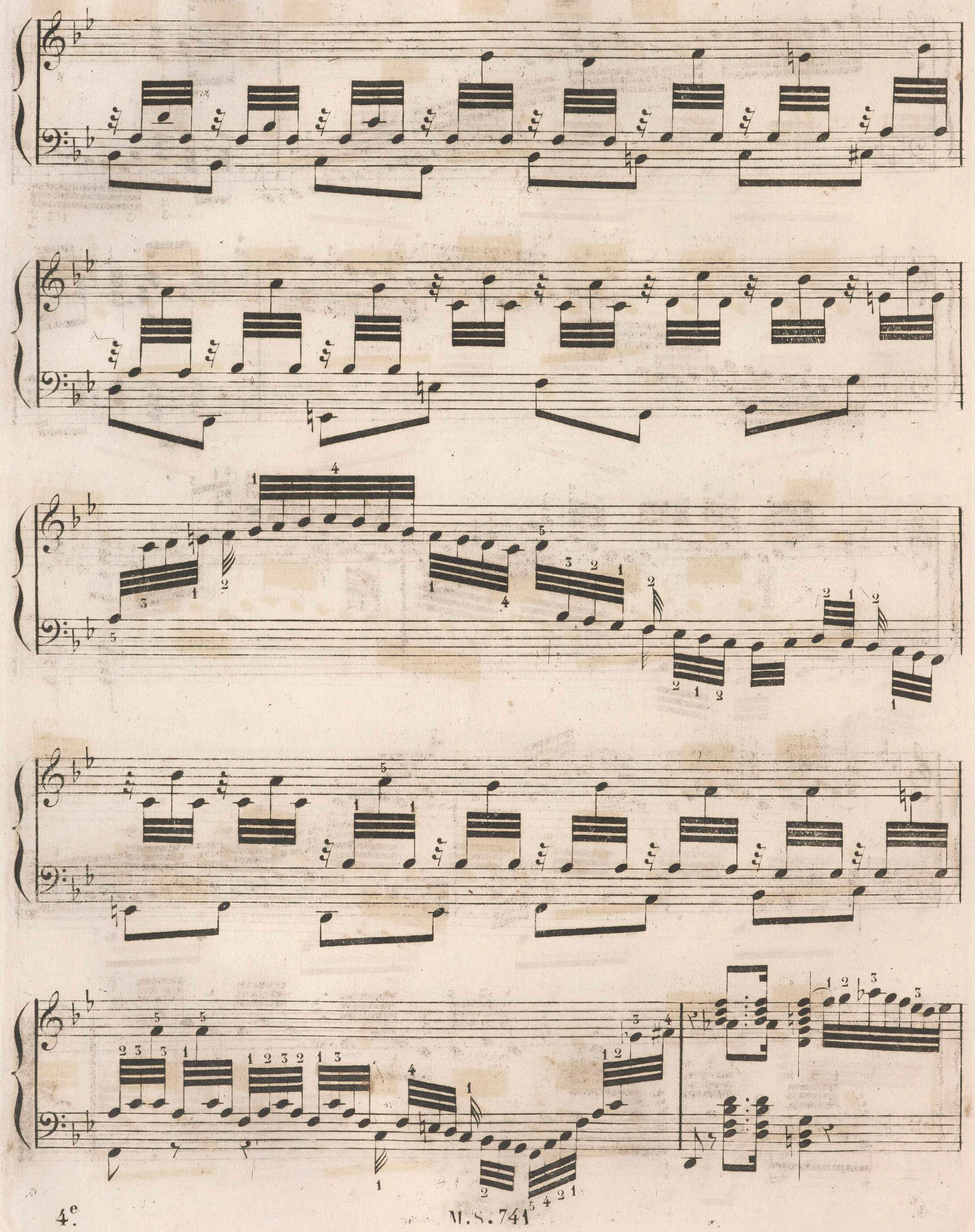
tr
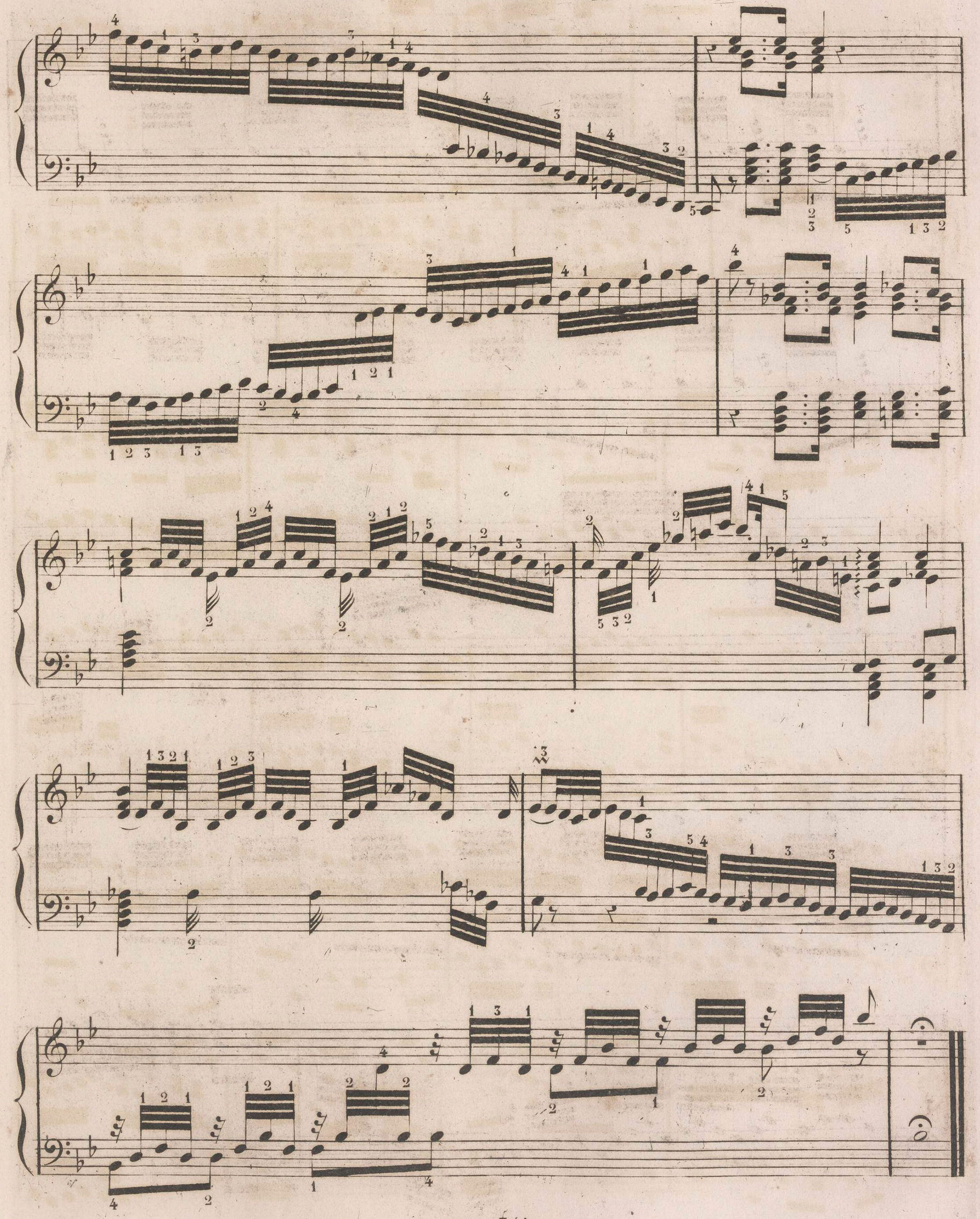
tr



21e. PRELUDE.

M.S.741





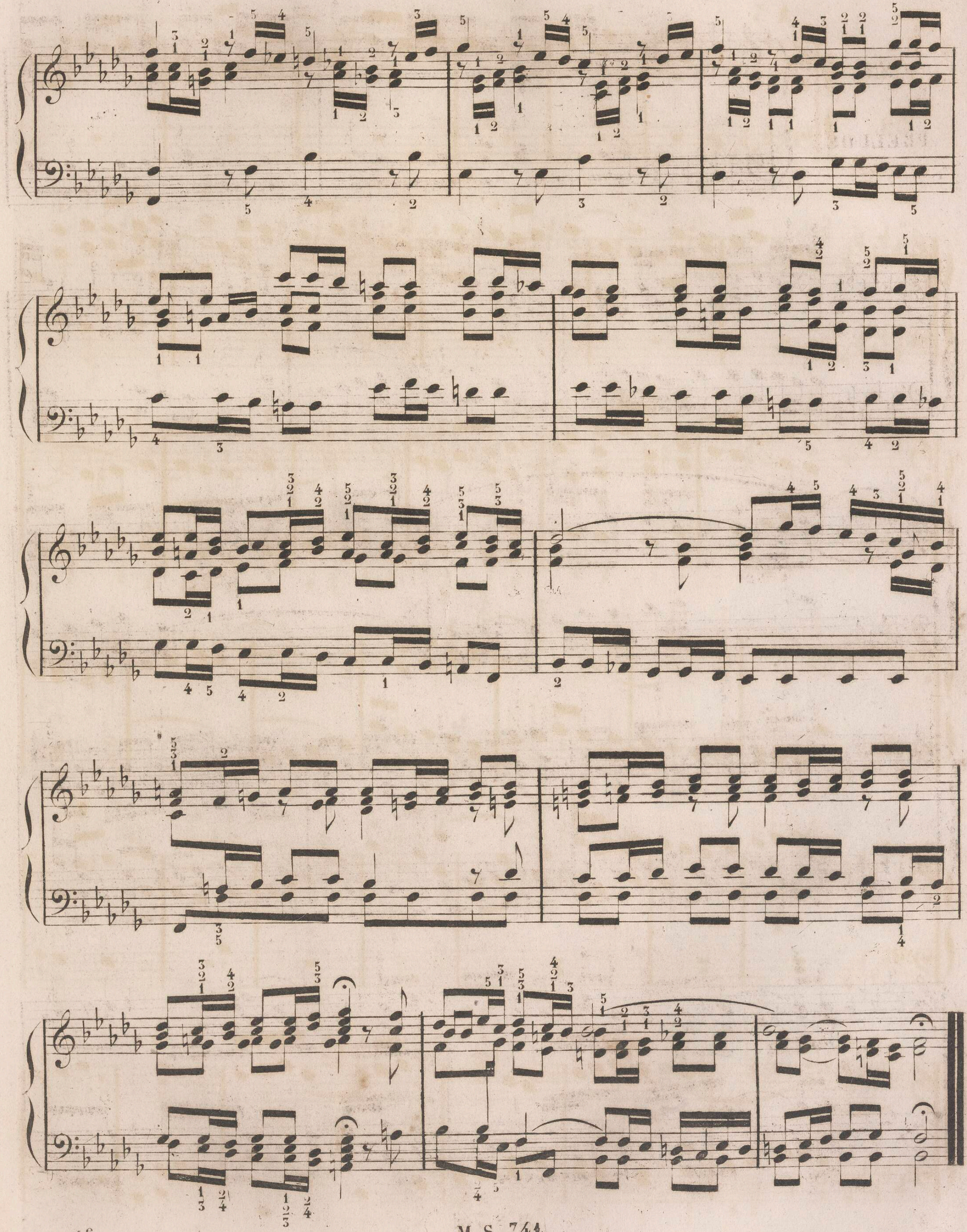
A 3.

FUGA

21.

22.

PRÉLUDE.



A 5.

FUGA

22.

23.e

PRELUDE.

FUGA

23.

24.e

PRÉLUDE.

A 4. Largo.

FUGA

24.

99596 — III

Études

POUR LE PIANO

Dédiées à

Madame la Comtesse d'Appony

PAR

F. CHOPIN

A. L.

Op. 25

Prix : 18

Deuxième livre d'Études

PARIS, chez Henry LEMOINE, Professeur de Piano, et Editeur de Musique
Rue de l'Echelle N°9.
27 E. H.

F. CHOPIN op: 25

2.me *LIVRE D'ÉTUDES.*

1.re ÉTUDE.

All.o sostenuto.

♩ = 104

p

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

p Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

ritenuto

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Cres

f

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ *Cres* Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

cen Ped: ⊕ Ped: ⊕ *do* Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ *fz* *f* Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

ff

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: dim ⊕ Ped: ⊕

Ped: smorzando

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

ff

○ Ped: leggieriss

Loco

fff

⊕ Ped: ⊕ Ped:

FINE

2me ÉTUDE.

Presto.

♩ = 112

p

molto legato

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ >

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ *dim*

Ped.

Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

poco a poco Cresc

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped:

Cres - - - cendo

⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped:

f p

⊕

smorz

Ped: ⊕

sempre piano

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped:

Ped: ⊕ Ped: ⊕

dim

pp

FINE

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

3.me ÉTUDE

Allegro

♩ = 120

leggiero

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va - - - - Loco

Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va - - - - - - - - Loco

Ped: ⊕

8va - - - - Loco

8va - - - - - - - -

Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

f

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

ritenuto

Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

f

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

8va

p

8va Loco

dim

ritenuto

In tempo

8va

f

fz

Loco

8va Loco

sfz Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

8va

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

8va Loco

Ped: dim Ped:

Ped: Ped: Ped: smorz

8va Loco

tr Ped:

4me ÉTUDE.

Agitato

♩ = 120

p

staccato

stacc

ff

f

Ped: ⊕ Ped:

Ped: ⊕ Ped

Cres

cen - do

f

pp poco ritenuto

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕

f

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕

Ped: ⊕

p

Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

5.me ÉTUDE.

Vivace.

leggiero

♩ = 184

scherzando

f

dolce

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

fz

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Piu lento *leggiero*

8va Loco

ben tenuto

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco 8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

leggieriss

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

p

Ped: Ped: Ped:

8va Loco 8va Loco

Ped: Ped: Ped: Ped:

8va Loco

smorz.

Ped:

Tempo I.°

poco ritenuto

p

Ped:

Ped: Ped: Ped:

Ped. ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: *Cres*

8va 8va 8va

ff Ped: ⊕ Ped: ⊕ *p* Ped: ⊕ *f*

tr tr *con forza* *fff* Ped. ⊕

6.me ÉTUDE.

Allegro.

♩ = 69

sotto voce

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Ped: *f* Ped: Ped:

Loco

Ped: Ped:

dim

Ped: Ped:

8va

Loco

Ped: Ped: Ped:

f Ped: Ped: Ped: Ped:

8va

8va

8va Loco

leggieriss

Ped: ⊕

8va Loco

8va Loco

Ped: ⊕

Loco

8va

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Ped: ⊕

Loco

Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Loco

fz

Ped: ⊕

sotto voce

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped:

8va

Ped: Ped: Ped: Ped:

ff

8va

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

8va

Ped: Ped: Ped:

f

Ped:

Loco

Ped: Ped:

dim

lento

sotto voce

f Ped: Ped:

7me ÉTUDE

Lento.

♩ = 66

p

pp

Ped

dim

pp

pp

ten

ten

Ped:

Cres - - - - - -

f

tr

ritenuto

ff

fz p

pp

Ped:

Ped:

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: *smorz.* ⊕ Ped: ⊕

tr *pp*

ten ten *poco ritenuto* Ped: ⊕

fz

tr

f

cres

fz

tr

rp

ritenuto

f

ten

dim

FINE

FP

Ped:

8.me ÉTUDE.

Vivace legato.

♩ = 69

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Cres

8va

Loco

Ped: *f* dim

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ *Cres* - Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: *decres* Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Loco

Cres - - - - - *cen* - - - *do* *fz* *ff*

9.me ETUDE.

All.o vivace.

♩ = 112

leggiero

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Loco

f marcato

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Cres

8va

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

ff appassionato

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Loco

Ped: ⊕

ritenuto

Ped: ⊕

8

p

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va

dim

leggieriss

Loco

pp ⊕

10.me ETUDE.

All.o con fuoco.

♩ = 72

poco *a* *poco* *cres*

cen *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

f

Cres

8va

ff

8va

Loco

fz fz fz fz

8va

ff

8va

Loco

Cres

8va

Loco

ff

Lento.

p

ben legato

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

ten

sempre piano

Cres - -

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

cen - - - *do*

dim

dim

Cres -

Cres -

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

dim

Cres

dim

Ped: ⊕

Cres

Ped: ⊕

dim

sotto voce

Cres

Tempo I°

accelerando

f

Cres

ff

8va

8va

Loco

il piu forte possibile

11.me ÉTUDE.

Lento.

♩ = 69

p *ppp*

All.o con brio.

f risoluto

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Loco 8va Loco 8va

8va Loco

Ped:

dim

8va Loco

Ped:

8va Loco

Ped:

8va Loco

Ped:

8va

Loco

Ped:

Ped: Ped: Ped:

Ped: Ped: Ped:

8va

Loco

Ped: Ped:

8va Ped: Ped:

Ped: Ped:

8va loco Ped: Ped:

Ped: f

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va - - - - - Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va - - - - - Loco

Ped: ⊕ Ped:

8va - - - - - - - - - - Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: ⊕ Ped: ⊕

8

8va

ff

Loco

8va - Loco

fz

ff

fz

p

Cres

8va

8va

Loco

f

Ped:

fz

Ped:

Ped:

Ped:

8va Loco

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

8va Loco

Ped:

8va Loco

Ped: Ped:

8va

Ped: ff Ped:

8va

Cres.

p

Ped:

8va Loco

Ped: ⊕

fz

8va Loco

Ped: ff ⊕

8

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: dim ⊕

ff fff

12^me ETUDE.

All.^o molto con fuoco.

♩ = 80

f

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

8va Loco 8va

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped:

Loco 8va Loco

⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped:

8va

Ped: Ped: f Ped:

Loco 8va Loco

⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped:

8va Loco

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: Ped:

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

poco a poco

Gres

Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped: Ped:

Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕

Ped: Ped: Ped:

8va loco

Ped: Ped: Ped:

Ped: Ped: Ped: il - - - - piu - - - - forte - - - -

possibile

Ped: Ped: Ped:

8va

Loco ⊕ Ped: ⊕ Ped: ⊕ Ped: 8va Loco ⊕ Ped ⊕ Ped: ⊕

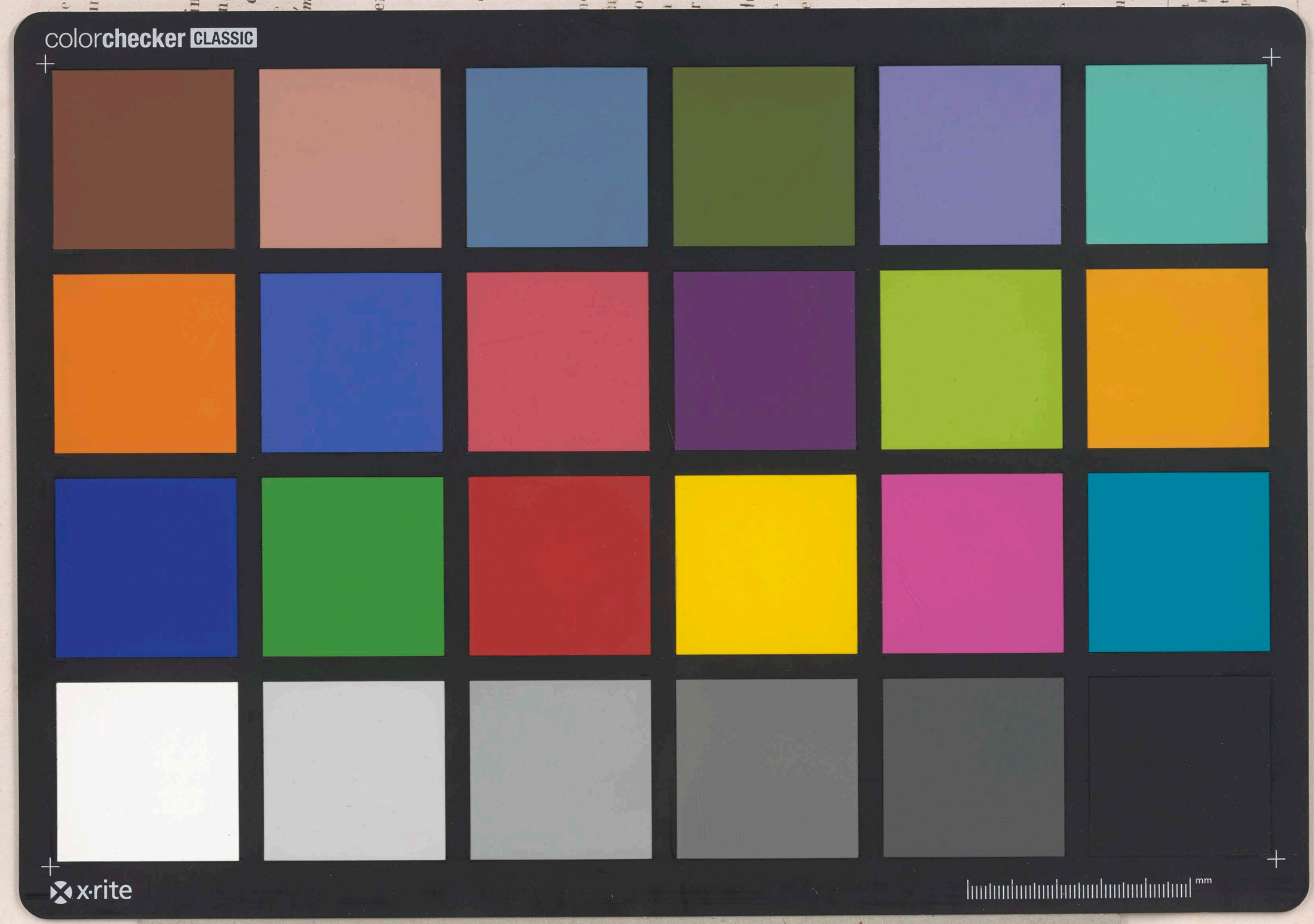
8va Loco 8va Ped:

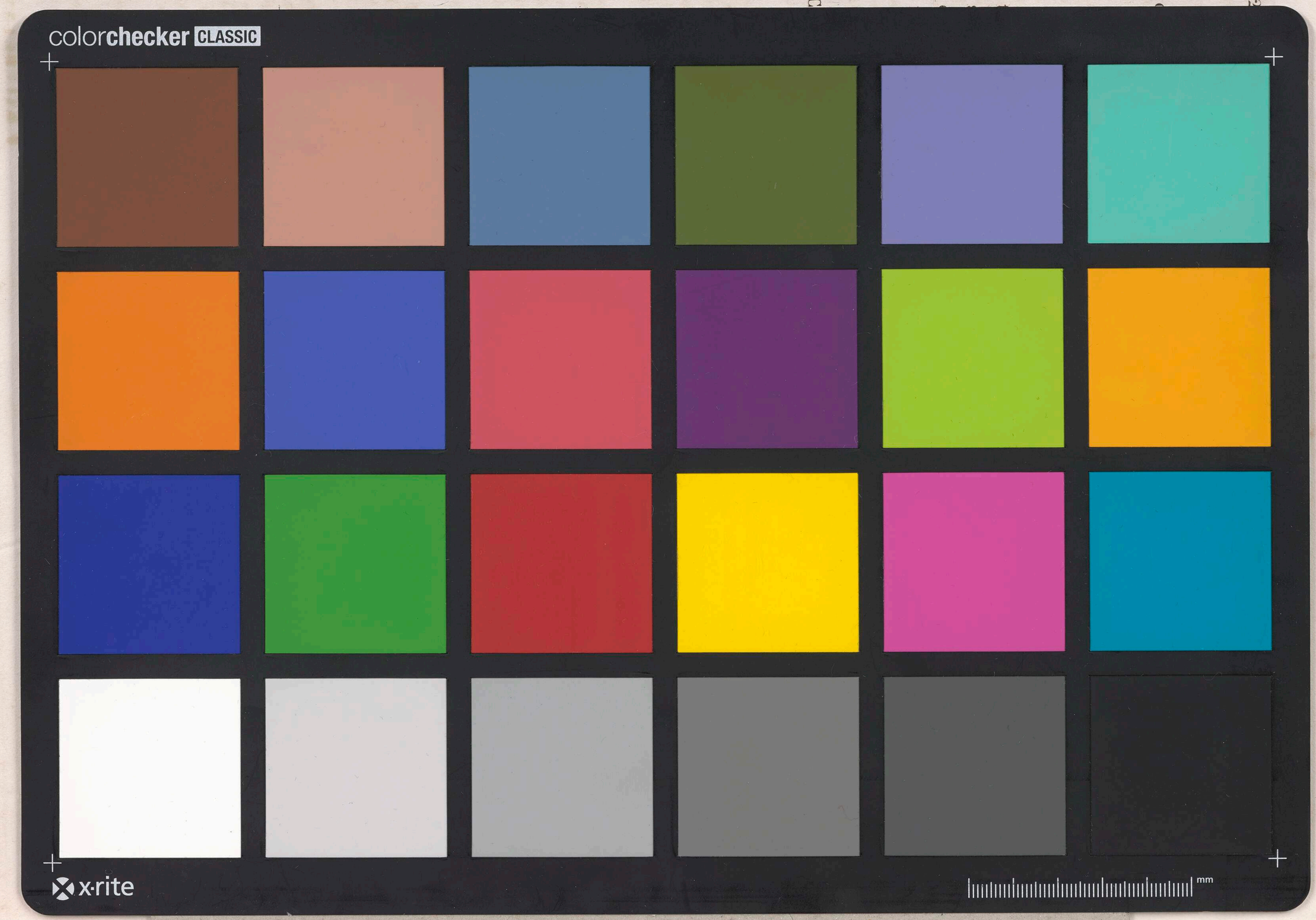
Loco 8va Loco ⊕

Ped: fff

Paris chez Henry LEMOINE, — 2776. H. — Rue de l'Echelle N° 9.

BIBLIOTECA
CENTRAL
U.A.N.L.


colorchecker CLASSIC
x-rite
mm


colorchecker CLASSIC
x-rite
mm