12

ÉTUDES

dans le genre Fugué,

Pour le Piano-Forte,

Précedées de quelques remarques instructives sur différentes propositions musicales

à l'usage

Des jeunes Compositeurs,

PAR

ANTOINE REICHA,

Professeur de Composition à l'école Royale de Musique et de Déclamation.

Œuvre 97. I Livre.

Prix 20f

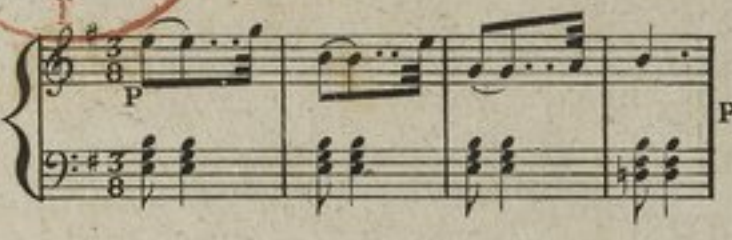
A PARIS, *Chez M.elles Erard, Rue du Mail, N.o 13.*

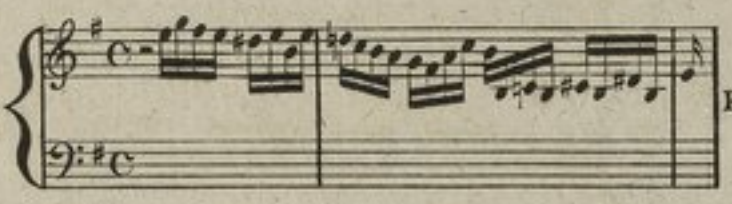
Propriété des Editeurs. *Dép.é à la D.on G.le de la Libr.ie*

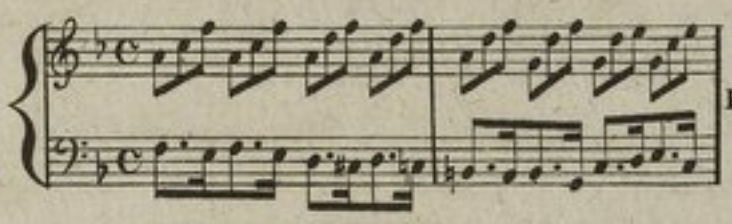
BIBLIOTHÈQUE ROYALE I

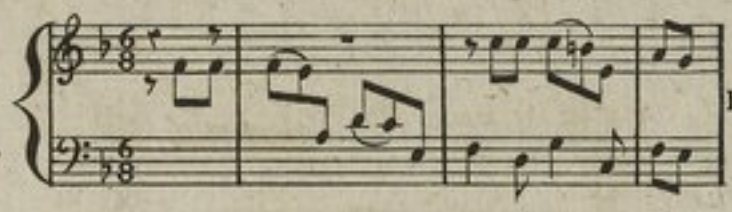
Vm.8 S. 578

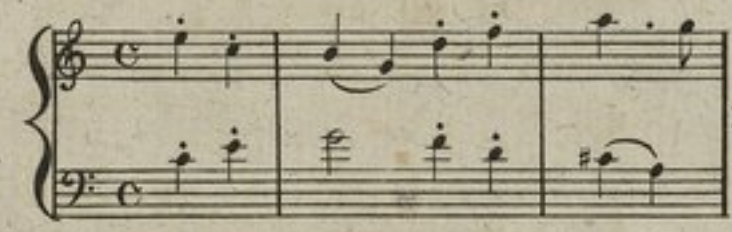
TABLE THÊMATIQUE.

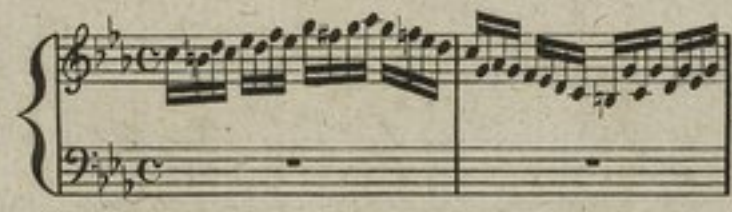
Poco Andante.  Page 1.

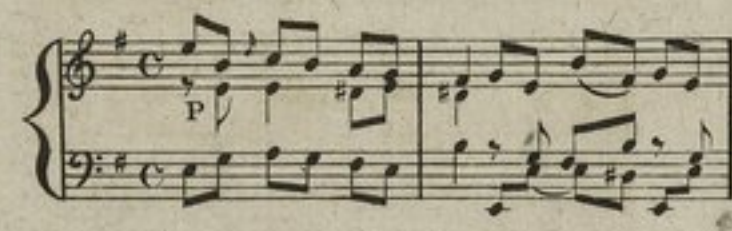
Allegro.  Page 2.

Andante.  Page 4.

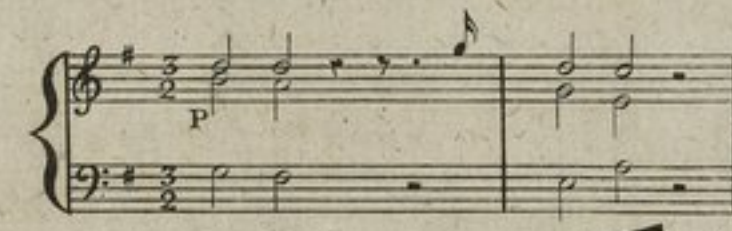
Andante poco Allegretto.  Page 6.

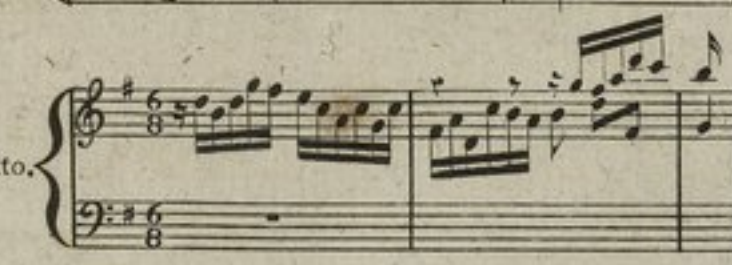
Andante poco Allegretto.  Page 8.

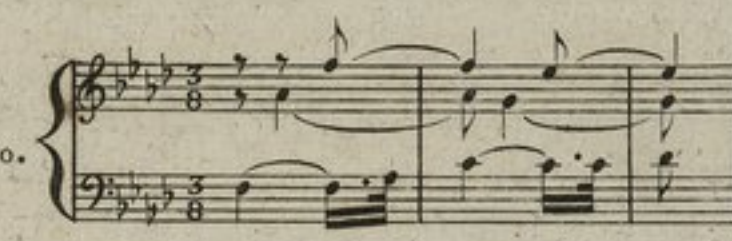
Allegro.  Page 10.

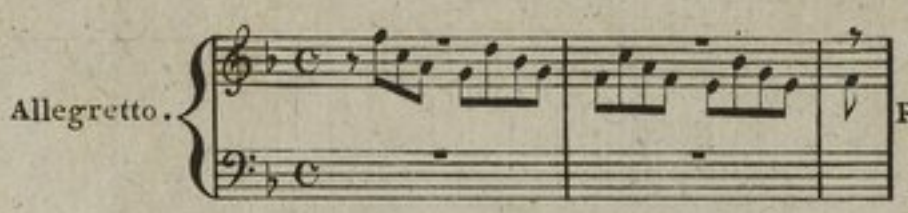
AIR. Lento.  Page 13.

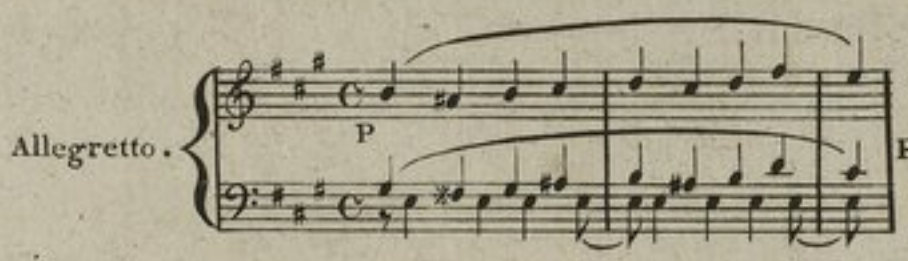
Allegretto. Page 14.

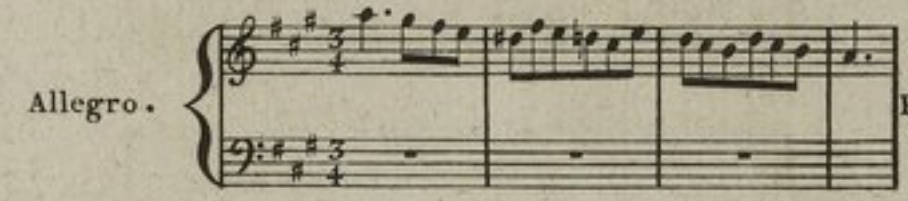
AIR. Lento.  Page 16.

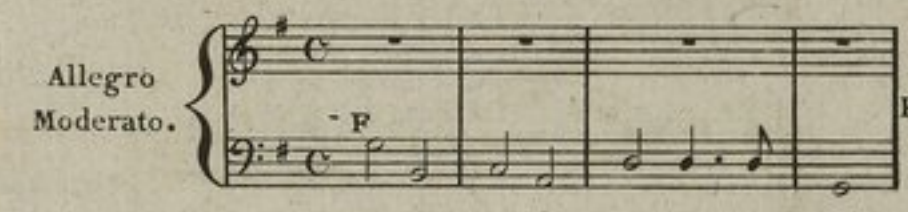
Allegretto.  Page id.

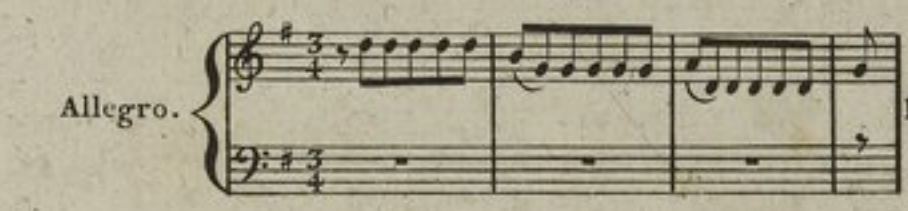
Poco Allegretto.  Page 18.

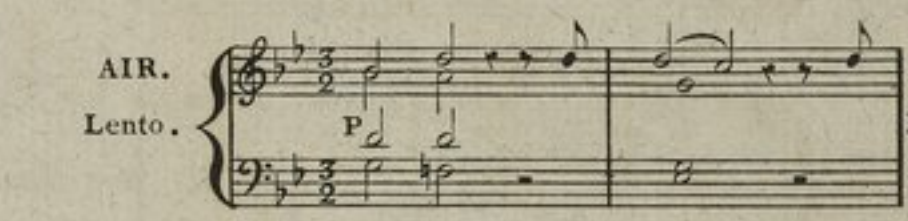
Allegretto.  Page 20.

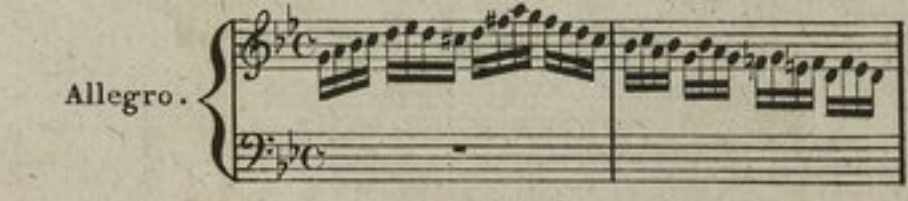
Allegretto.  Page 22.

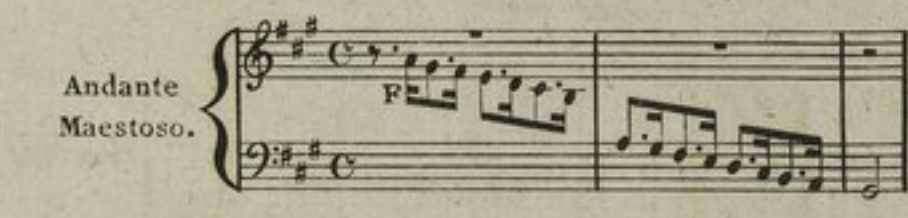
Allegro.  Page 24.

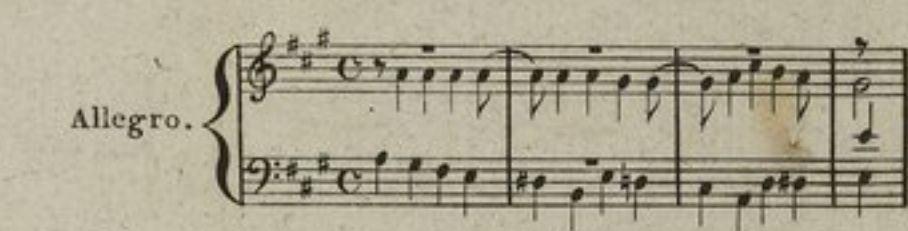
Allegro Moderato.  Page 28.

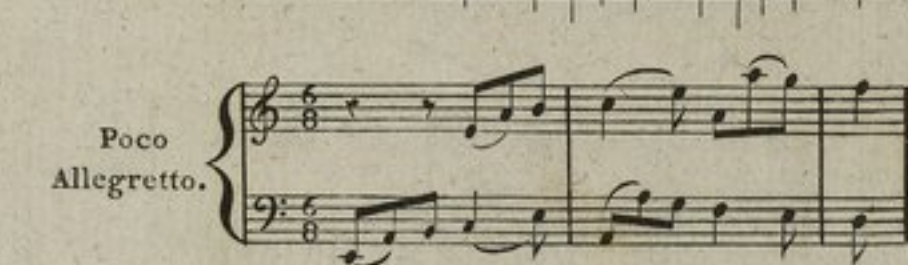
Allegro.  Page 30.

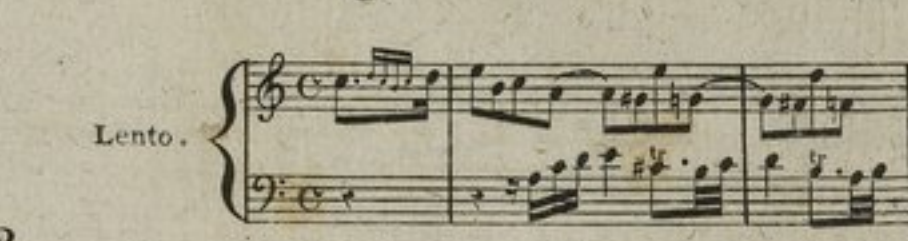
AIR. Lento.  Page 33.

Allegro.  Page 34.

Andante Maestoso.  Page 37.

Allegro.  Page 40

Poco Allegretto.  Page 42.

Lento.  Page 43.

AIR. Lento. — Page 43.

Allegro. — Page 46.

Tempo di Minuetto. — Page 48.

Allegro assai. — Page 50.

Allegro. — Page 52.

Allegro. — Page 55.

Poco Allegretto. — Page 58.

Allegro assai. — Page 60.

L'enharmonique. Maestoso. — Page 62.

Allegro assai. — Page 65.

Allegro. — Page 67.

Allegretto. — Page 70.

Allegro. — Page 73.

Allegro. — Page 76.

Andante. — Page 82.

Allegretto. — Page 84.

Allegro Moderato. — Page 86.

Allegro. — Page 88.

AIR. Lento. — Page 90.

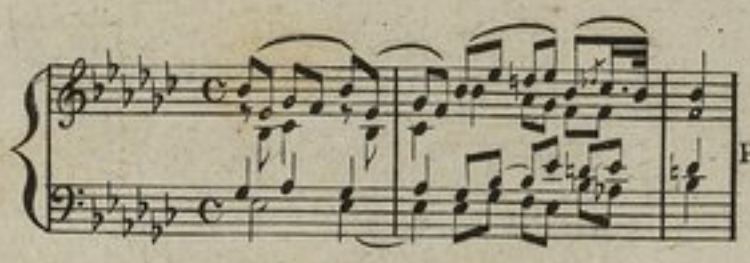
Allegretto. — Page id.

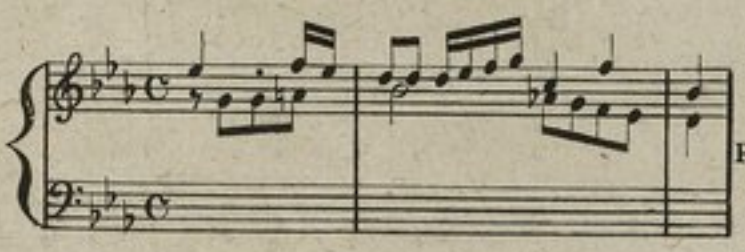
Moderato. — Page 94.

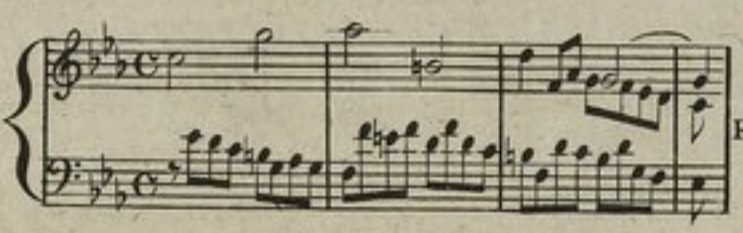
Allegro. — Page 96.

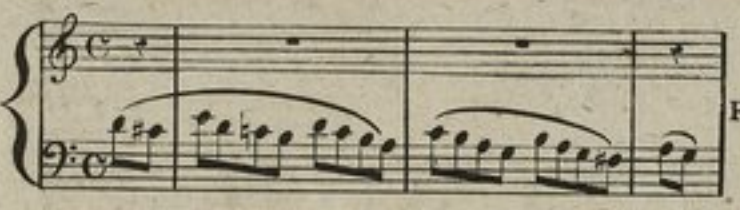
Allegretto. — Page 99.

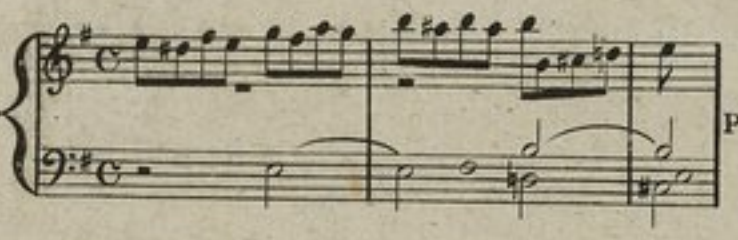
Allegro Moderato. — Page 102.

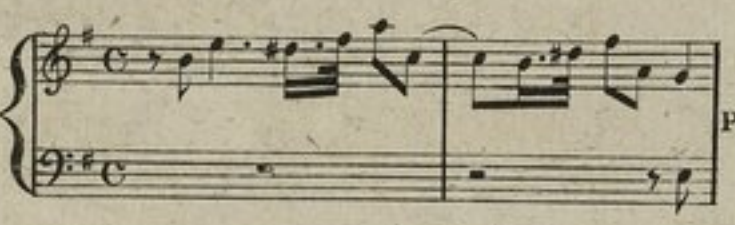
AIR. Lento.  Page 105.

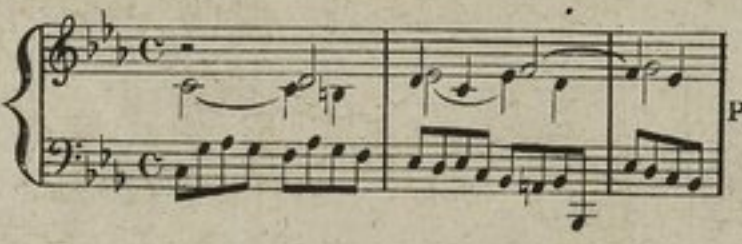
Allegro.  Page 106.

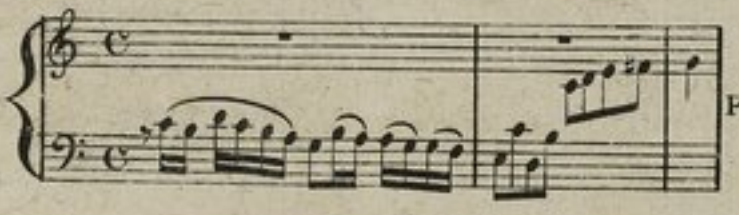
Allegro assai.  Page 110.

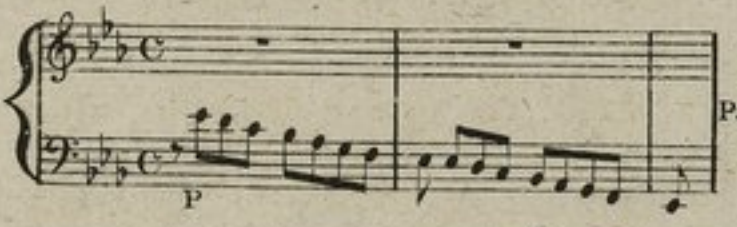
Allegro assai.  Page 113.

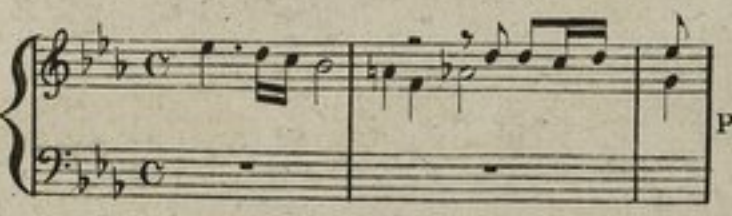
Allegro vivace.  Page 116.

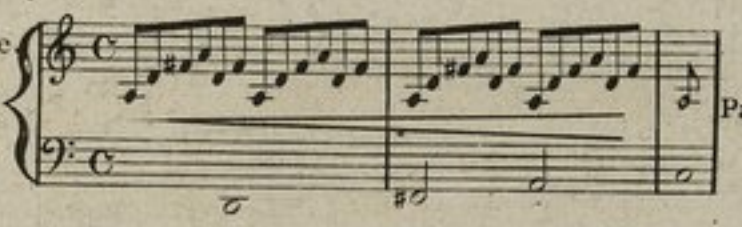
Moderato.  Page 120.

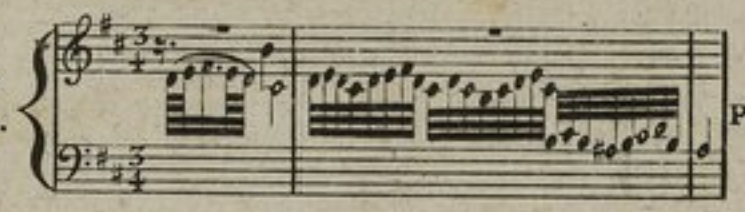
Andante.  Page 122.

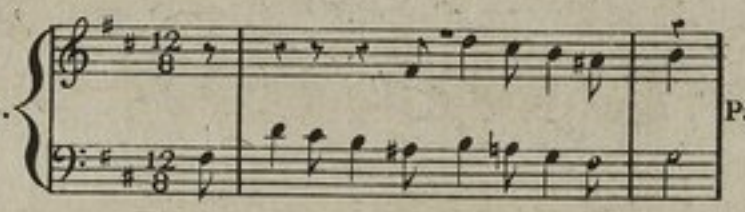
Allegro.  Page 124.

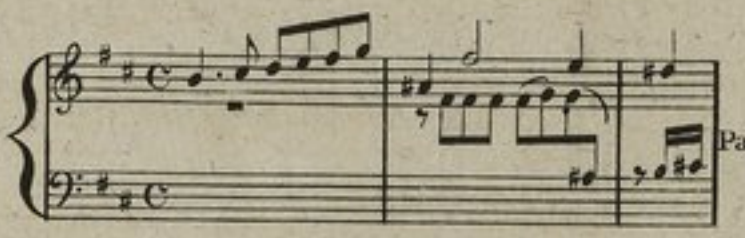
Andante Maestoso.  Page 127.

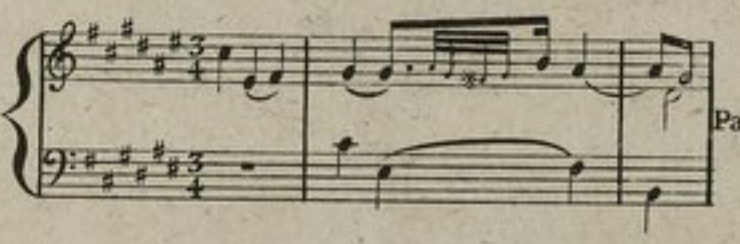
Allegro Moderato.  Page 128.

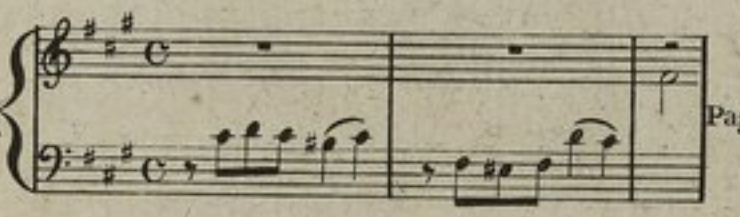
L'enharmonique Andante.  Page 131.

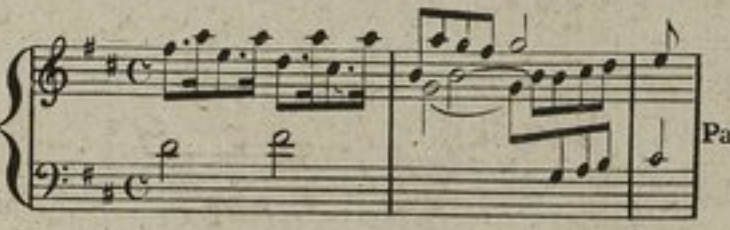
Andante Maestoso.  Page 134.

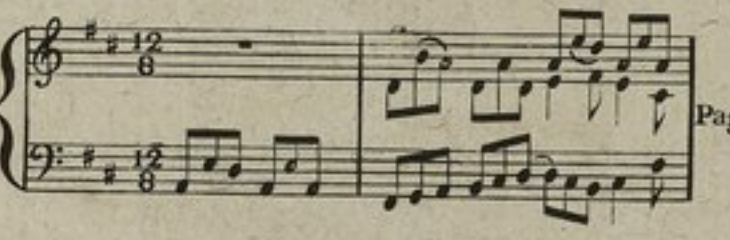
Andante.  Page 137.

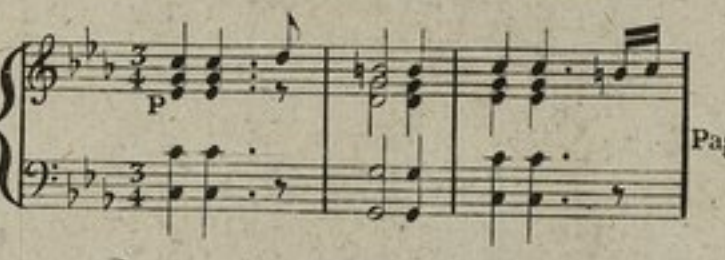
Allegro.  Page 138.

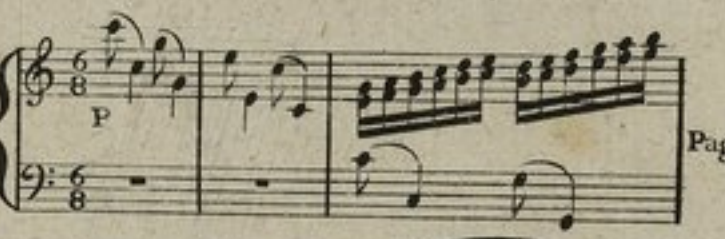
Poco Adagio.  Page 142.

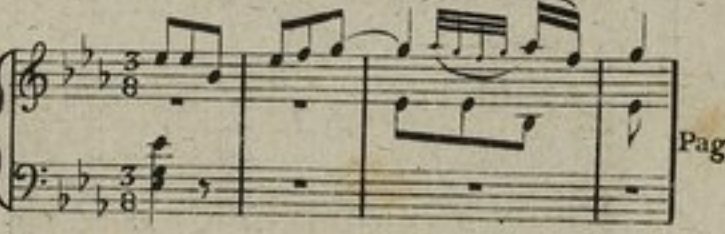
Allegro Moderato.  Page 144.

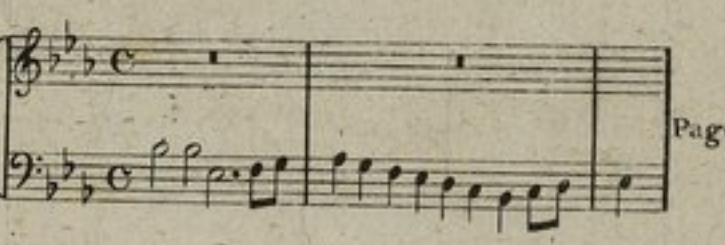
Allegro assai.  Page 148.

Allegretto.  Page 149.

Folie d'Espagne. Andante.  Page 152.

Allegretto.  Page 154.

Poco Allegretto.  Page 159.

Alla breve.  Page 161.

PRÉFACE.

Le genre fugué est celui où toutes les parties sont à-peu-près de la même importance ; où l'harmonie, soit à deux, à trois ou à quatre parties, est pure, riche et concise; où l'on évite avec soin les lieux communs, ainsi que tout ce qui ne mérite aucune attention des personnes instruites. Ce genre est et sera toujours celui que les connaisseurs et les véritables amateurs estimeront le plus, non-seulement parce qu'il est le plus difficile, mais parce qu'il n'est point assujetti au caprice d'un goût frivole et passager, comme tant d'autres productions musicales qui passent de mode et ne résistent point au tems. C'est pourquoi les ouvrages des HÄNDEL, des MARCELLO, des SEBASTIEN BACH, etc. etc. ont pour nous le même intérêt qu'ils ont eu pour les générations passées.

De tous les instrumens musicaux (l'Orgue excepté) il n'y en a point qui soit plus propre à l'exécution du genre fugué que le Piano-Forté; il mérite sous ce rapport le premier rang parmi eux. Un pianiste n'aura jamais un mérite distingué sur son instrument, s'il n'a pas acquis en même tems le talent d'une exécution parfaite dans ce genre. L'étude du genre fugué a deux avantages incontestables pour les pianistes: 1º elle exerce à préluder d'une manière plus intéressante; 2º elle est indispensable pour accompagner les partitions de nos grands maitres. Ajoutez à cela qu'elle lui donne le secret d'un doigté particulier, que ce genre exige, et qui n'a rien de commun avec celui des autres morceaux de musique.

L'étude du genre fugué rebute souvent les élèves qui préfèrent d'exercer des traits; ils ignorent que le genre fugué n'est difficile que parce qu'on ne s'en occupe pas, ou qu'on ne s'en occupe pas assez.

Parmi tant d'études qu'on a composées pour le Piano-Forté, et qui, sous d'autres rapports, ont beaucoup de mérite, il n'y en a point qui soient uniquement consacrées à celle du genre fugué; c'est par cette raison que j'ai entrepris cet ouvrage, dans lequel on trouvera des morceaux d'une difficulté progressive, exclusivement composés pour ce genre d'exercice.

PARIS, 1820.

REMARQUES

Sur quelques morceaux de cet ouvrage à l'usage des jeunes compositeurs.

Il existe dans l'art musical un certain nombre de propositions dont les elèves peuvent tirer un parti très avantageux en s'exercant à les réaliser. La fugue même, tant simple que double, n'est qu'une proposition qui a pour but de perfectionner les jeunes compositeurs.

Beaucoup de morceaux de cet ouvrage étant composés sur ces propositions, et pouvant parconséquent servir d'exemples aux jeunes artistes, j'ai cru leur rendre service en indiquant la nature de chaque proposition par les remarques suivantes.

Ier.e REMARQUE.

Voyez l'étude N.o I, deuxième morceau, page 2.

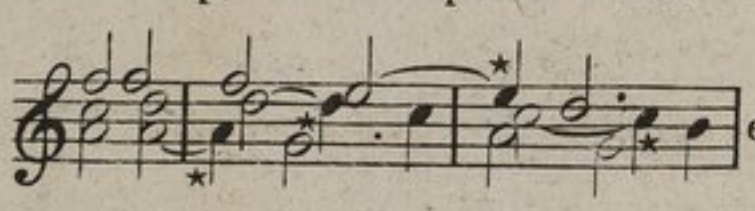
Cet allegro est une fugue à deux parties.

Pour rendre intéressante une fugue à deux parties, il faut chercher un motif vif et brillant, et entretenir le caractère et la chaleur qu'il renferme pendant la durée de la fugue. On transpose le motif dans différens tons en le promenant alternativement dans les deux parties; on créé de courtes phrases dans le caractère du motif, ou (ce qui est préférable,) on les tire du motif même. C'est avec cette matière qu'on réalise la proposition dont il s'agit ici et dont nous avons donné cinq exemples dans cet ouvrage. Voyez le second morceau des études N.os 1, 3, 5, 7 et 9.

2.me REMARQUE.

Voyez l'étude N.o 2, premier morceau, page 4.

Ce morceau est remarquable en ce que les suspensions (qui doivent toujours avoir une préparation et une résolution régulière de quelque manière qu'on les employe) y sont traitées en accords brisés dans la partie supérieure. Pour se rendre un compte exact de ce procédé, il faut se représenter cette partie comme étant écrite de la manière suivante, où les supensions sont marquées d'une petite étoile:



et ainsi de suite.

Le premier morceau de l'étude N.o 22, page 94, est également composé avec des suspensions en accords brisés.

3me REMARQUE.

Voyez l'étude N.o 3, premier morceau, page 8.

Le motif et les variations N.os 1, 3, 5 et 7, sont faits en Contre-point double à l'octave: c'est ce qui a fourni les variations N.os 2, 4, 6 et 8.

Les mots Contre-point et harmonie sont synonymes. On appelle Contre-point double une harmonie renversable à deux parties, parce qu'on en fait un double usage, comme on le voit dans cette étude.

On aurait pu ajouter à ce Contre-point une ou deux parties de remplissage pour compléter les accords; c'est ce qu'on fait communément dans les productions où l'on se sert de ce Contre-point. Mais comme le Contre-point doit pouvoir s'en passer à la rigueur et qu'il est plus facile aux élèves d'analyser cet exemple sans ce mélange accidentel, je n'en ai pas fait usage ici.

4me REMARQUE.

Voyez l'étude N.o 5, premier morceau, page 16.

Les doubles croches qu'on trouve dans cet air sont des anticipations, c'est-à-dire des notes qui ne comptent point dans l'accord précédent: elles anticipent l'accord suivant dont elles font partie. Cette sorte de notes ne peut s'employer dans l'harmonie qu'avec beaucoup de restriction.

5me REMARQUE.

Voyez l'étude N.o 6, premier morceau, page 18.

C'est un exemple sur les suspensions doubles, dont l'une se résout avant l'autre.

6me REMARQUE.

Voyez l'étude N.o 7, premier morceau, page 22.

La basse de ce morceau est une pédale continuelle, qui change de note selon les modulations. La note de la basse, qui fait pédale, ne pouvant être que *Tonique* ou *Dominante* du ton dans lequel on se trouve, il faut donc changer la note de la pédale dès qu'on quitte ce ton pour moduler dans un autre. Ordinairement on n'employe la pédale que dans le ton avec lequel le morceau commence et finit. Cette étude est parconséquent un exemple d'une pédale permanente, malgré les modulations fréquentes qu'on y trouve.

7me REMARQUE.

Voyez l'étude N°. 8, premier morceau, page 28.

Parmi les différentes propositions intéressantes et instructives que les ressources musicales permettent de réaliser, on peut placer la proposition suivante:

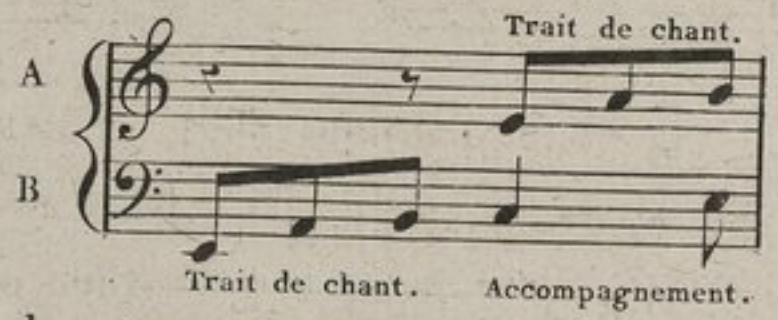
« Prenez un trait de chant d'une ou de plusieurs mesures, ou bien de quelques notes « seulement. Répétez cette phrase mélodique dans la même partie, sans en changer les « notes, jusqu'à la fin du morceau. Cherchez ensuite à l'accompagner avec une harmo- « nie variée et avec d'autres phrases chantantes, de manière que le tout fasse un morceau « complet et satisfaisant. »

On trouvera dans cet ouvrage trois exemples sur cette proposition. Voyez pages 28, 67 et 127. Celui de la page 67 est le plus remarquable.

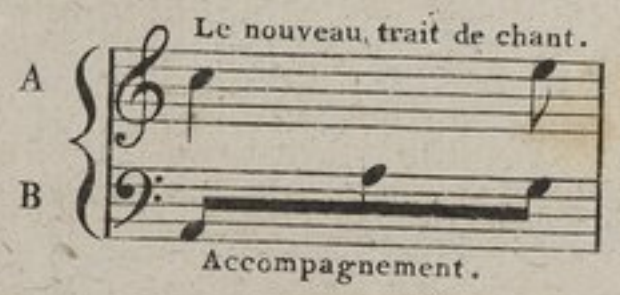
8me REMARQUE.

Voyez l'étude N°. II, premier morceau, page 42.

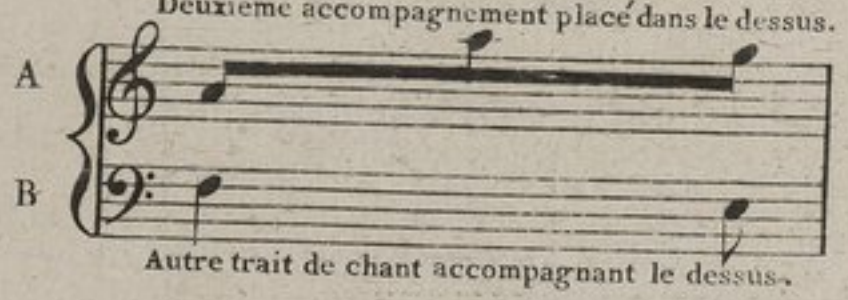
Ce morceau est un canon, ou imitation stricte à l'octave depuis le commencement jusqu'à la fin. Voici la méthode à observer pour faire un semblable canon. « On place un trait « de chant de trois, quatre, cinq notes, ou même plus, dans une des parties qui doivent « exécuter le canon: nous désignerons cette partie par la lettre (B). On mettra ce même « trait de chant dans la partie imitante, indiquée par la lettre (A), et on l'accompagnera « avec la partie (B) » par exemple:



« On répétera le chant de cet accompagnement en le transposant dans la partie A. Ce « nouveau trait de chant sera accompagné à son tour, par exemple:



« Ce second accompagnement sera pareillement placé dans la partie A, et accompagné « par un autre trait de chant, par exemple:



« C'est de la sorte que l'on procédera jusqu'à la fin. »

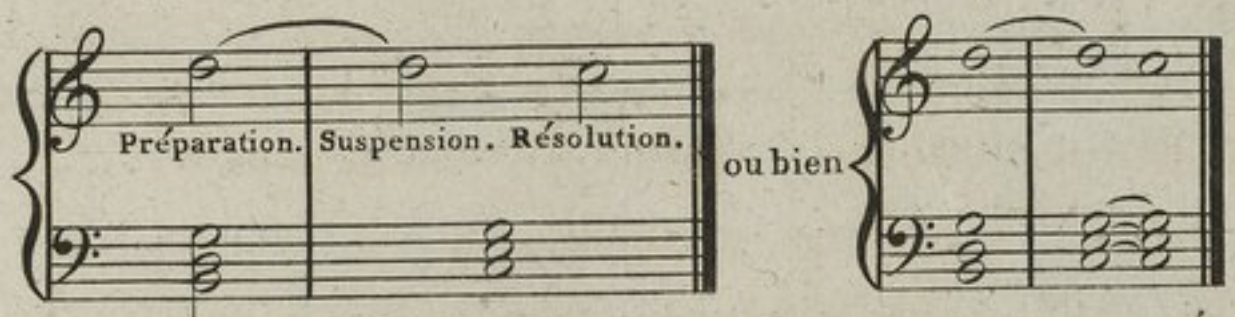
Il faut que tous ces petits traits d'accompagnement que l'on est obligé de chercher dans la partie B forment ensemble un chant franc et continu, et fassent en même tems bonne harmonie à deux avec la partie A. C'est en quoi consiste toute la difficulté de cette proprosition.

Quant aux modulations, il ne faut aller que dans les tons très analogues au ton du morceau, sans quoi le retour pourrait devenir fort difficile.

9me. REMARQUE.

Voyez l'étude N.o 15, premier morceau, page 58.

La dissonance, appelée suspension parce qu'elle retarde ou suspend une note de l'accord jusqu'à sa résolution, est la plus remarquable et la plus estimée de toutes les notes qui ne comptent point dans les accords. Du tems de PALESTRINA on ne représentait pas une suspension autrement qu'en la liant avec la préparation: sa plus courte valeur était une blanche ou une ronde, par exemple.

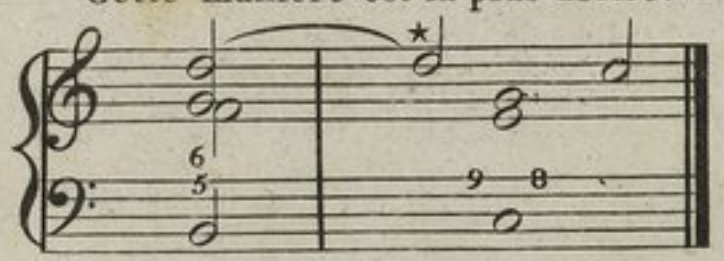


CORELLI a commencé à employer les suspensions dans les accords brisés. Plus tard on les a représentées avec toutes sortes de valeurs de note, et au lieu de les lier avec la préparation, on les a aussi frappées comme si la préparation n'existait pas: plus tard encore on a même essayé de les varier.

Tout cela donne quatre manières d'employer les suspensions; les voici:

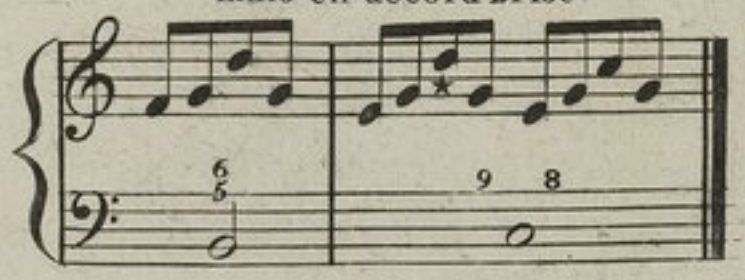
1º Suspension liée.

Cette manière est la plus usitée.



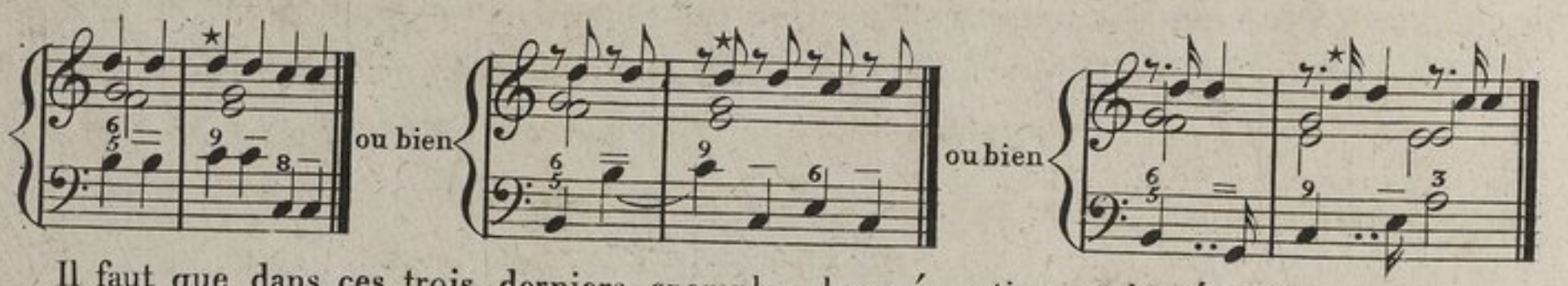
2º Même suspension,

mais en accord brisé.



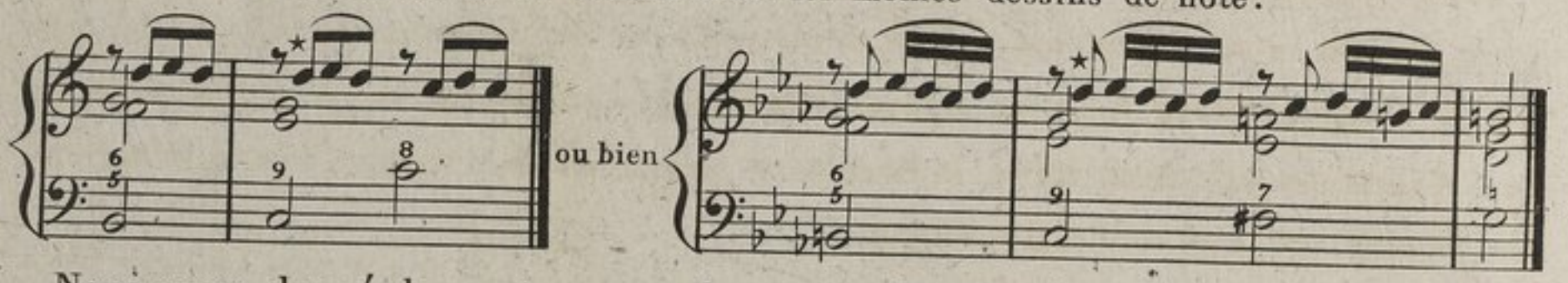
Quand la suspension est employée dans un accord brisé, il faut que la préparation et la résolution soient pareillement en accords brisés.

3º Même suspension, mais frappée au lieu d'être liée. Cette manière est plus rare que les deux précédentes.



Il faut que dans ces trois derniers exemples la préparation et la résolution soient exprimées avec les mêmes valeurs de note.

4º Même suspension, mais variée avec deux ou trois notes qui l'entourent immédiatement. Cette manière est la plus rare: on ne peut pas en faire beaucoup d'usage. Il faut que la préparation et la résolution se fassent avec les mêmes dessins de note.



Nous avons donné dans cet ouvrage beaucoup d'exemples des suspensions liées. Quant aux suspensions en accords brisés, voyez pages 4 et 94. Dans l'étude Nº 15, page 58, on trouvera des suspensions frappées et des suspensions variées.

IOme REMARQUE.

Voyez l'étude Nº 15, deuxième morceau, page 60.

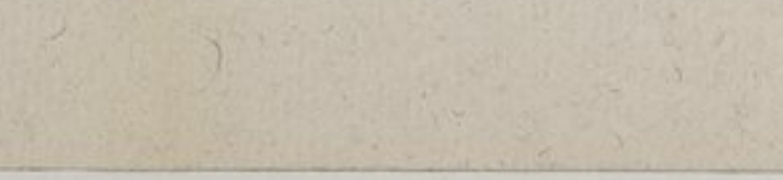
C'est un exemple des suspensions avec une basse figurée.

L'emploi des suspensions est moins difficile quand l'harmonie n'est conçue qu'en accords plaqués, comme on le voit assez fréquemment dans l'ancienne musique d'église; il faut avoir une plus grande habitude d'écrire pour accompagner les suspensions avec des parties figurées.

IIme REMARQUE.

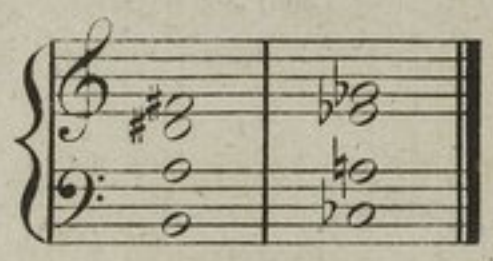
Voyez l'étude Nº 16, premier morceau, page 62.

Pour bien comprendre l'harmonie qui accompagne chaque fois le motif de ce morceau, il faut se représenter ce motif de la manière suivante:



car ce ne sont pas les notes *ut* dieze, *si* bécarre et *mi* bécarre (que l'on trouve dans le motif) qui comptent dans l'harmonie; elles ne font que représenter enharmoniquement le *ré* bémol, l'*ut* bémol et le *fa* bémol qu'on trouve dans l'exemple ci-dessus. On rencontre quelquefois cette sorte d'enharmonique dans les ouvrages des compositeurs célèbres: elle embarasse beaucoup les accompagnateurs quand ils n'y sont pas habitués. En étudiant ce morceau, ils se familiariseront avec les accords, où une note represente enharmoniquement une autre note.

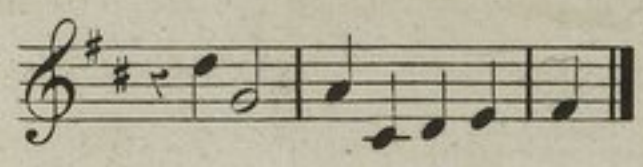
L'étude N°. 29, page 131, est un second exemple de l'enharmonique. Mais dans ce N°. 29 ce n'est pas seulement une note qui en représente une autre, mais c'est l'accord entier qui y est mis à la place d'un autre accord, ou plutôt ce sont deux accords différens qui y sont représentés par un seul accord, parce que tous les deux se frappent sur le Piano-forté ou sur l'Orgue avec les mêmes touches. Le premier de ces accords se trouve dans la quatrième mesure: il faut donc se représenter cet accord comme s'il y en avait deux différens, par exemple:



12me REMARQUE.

Voyez l'étude N°. 17, deuxième morceau, page 70.

Ce morceau est une fugue à deux sujets. Le second sujet ne se fait entendre que dans la trente et unième mesure. Il est conçu de la manière suivante:



Plus tard il se marie avec le premier sujet.

Comme on peut faire un emploi très intéressant de deux motifs (ou deux sujets) réunis, nous indiquerons ici les conditions pour les créer et pour en tirer parti.

1°. Chaque sujet doit former un trait de chant franc et facile à retenir.

2°. Il faut que les deux sujets soient courts. Deux, trois ou quatre mesures suffisent. Quand ils sont trop longs les auditeurs ont de la peine à les saisir et encore plus à les retenir.

3°. Les deux sujets doivent se distinguer l'un de l'autre. Quand un sujet est conçu avec des valeurs longues, il faut que l'autre sujet ait des valeurs moins longues. Les deux sujets peuvent même avoir des caractères opposés.

4°. En mariant les deux sujets, il faut que l'un des deux entre un peu plus tard; on l'appelle le second sujet.

5°. Les deux sujets réunis doivent former une très bonne harmonie à deux, qui puisse se passer d'une ou de deux autres parties de remplissage. Cette harmonie à deux, que les sujets réunis font entendre, doit être renversable, c'est-à-dire conçue en contre-point double à l'octave.

6°. Il faut éviter de faire croiser les sujets quand ils marchent ensemble.

7°. Quand on expose la première fois les deux sujets réunis, l'harmonie n'est qu'à deux parties, c'est à dire sans qu'on ajoute des parties de remplissage au Contre-point. Mais plus tard, en répétant le Contre-point, on le rend à trois ou à quatre parties au moyen d'une ou de deux parties accessoires, c'est-à-dire qui ne comptent pas dans le Contre-point, mais qui servent à compléter les accords.

Les deux sujets peuvent être employés dans le courant d'un morceau de musique, 1º toujours marchant ensemble, 2º. séparés et ensuite réunis.

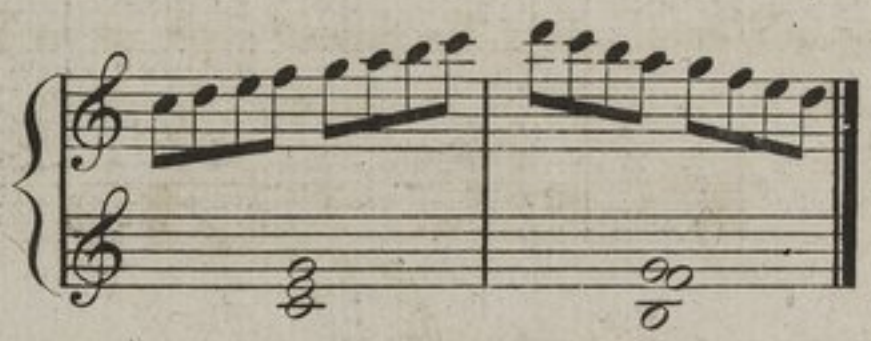
Dans les fugues à deux sujets, on expose ces derniers ordinairement ensemble. Mais on peut aussi n'en faire entendre qu'un, puis l'autre, et ensuite les marier, comme on le voit dans les seconds morceaux des études Nº. 17 et Nº. 31.

Les morceaux qui se trouvent sur les pages 40, 43, 96, 106, 128, 138, sont des fugues doubles (c'est-à-dire à deux sujets) dans lesquelles les deux sujets sont réunis dès le commencement.

13me. REMARQUE.

Voyez le premier morceau de l'étude Nº. 20, page 86.

C'est une leçon sur des notes de passage, coupées par de courtes pauses. Il faut se représenter les deux premières mesures de cette étude comme si elles étaient écrites de la manière suivante:



et ainsi de suite.

14me. REMARQUE.

Voyez le second morceau de l'étude Nº. 20, page 88.

Ce morceau est une fugue à deux parties qui a lieu entre les deux dessus. La basse l'accompagne et en complète les accords. Ainsi la fugue est à deux parties et l'harmonie à trois. Cet exemple est une modification de la fugue dont il est bon de se souvenir: tout ce qui peut varier avantageusement un genre est important à connaitre.

15me. REMARQUE.

Voyez le second morceau de l'étude Nº. 24, page 106.

C'est une fugue à deux sujets, qui est remarquable en ce que la basse n'y fait autre chose que de répéter le premier motif sur les mêmes cordes: la dernière fois cette répétition se fait en *augmentation*, c'est-à-dire en doublant les valeurs des notes. Si par exemple on exécutait ce morceau avec deux violons, alto et violoncelle, ce dernier instrument ne ferait que répéter le premier motif sans nulle transposition. Voilà donc encore une autre modification de la fugue.

16me. REMARQUE.

Voyez le premier morceau de l'étude Nº. 26, page 116.

Cette étude est un exemple des suspensions dans la basse et dans les parties intermédiaires, accompagnées avec les notes de passage dans le dessus.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

Nº I.

INTRODUCTION.

Poco Andante.

p

Sempre sostenuto.

Fz

Allegro.

F

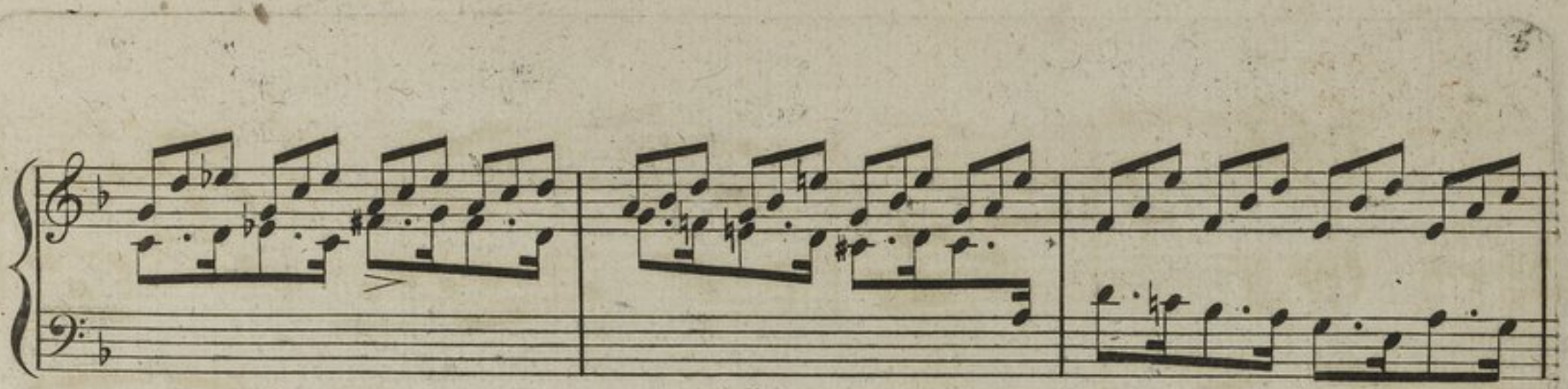
P

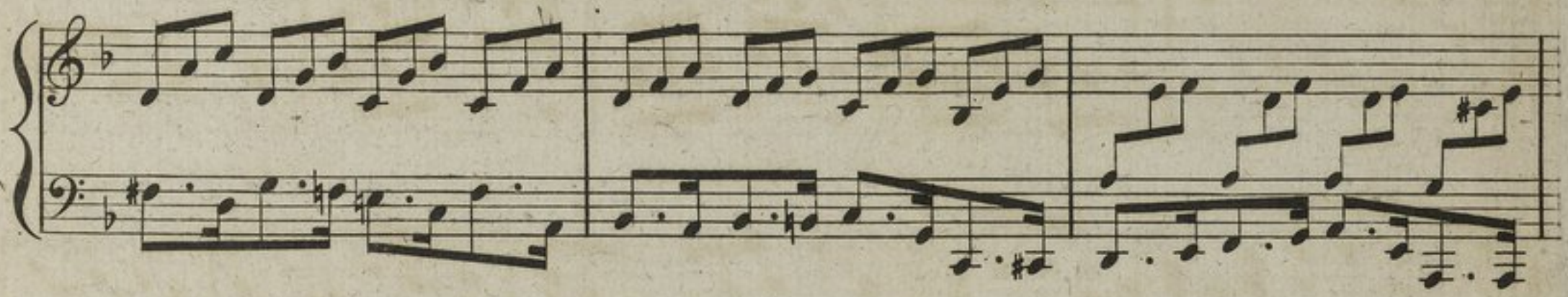
F

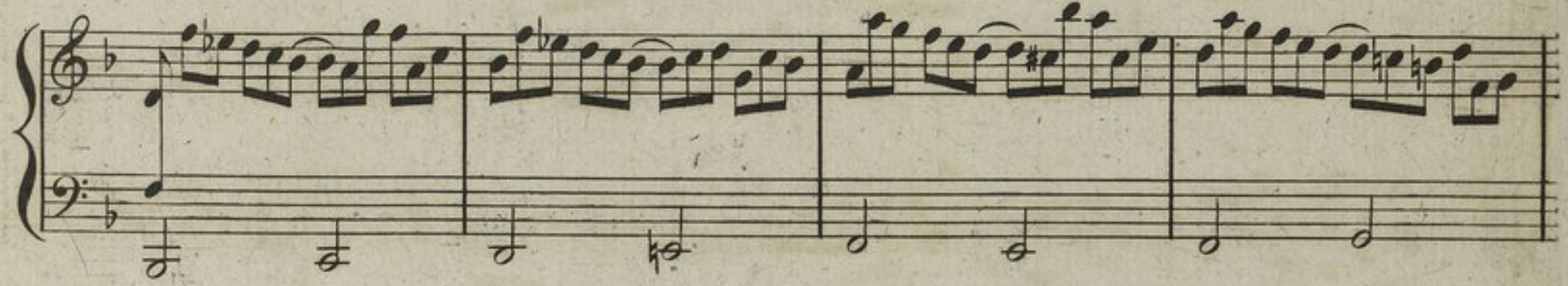
BIBLIOTHÈQUE ROYALE

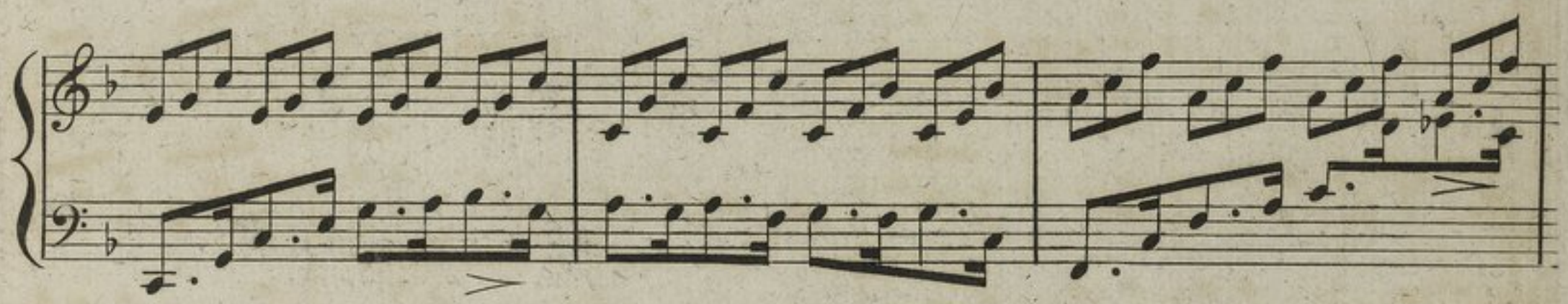
ÉTUDE.
Nº 2.

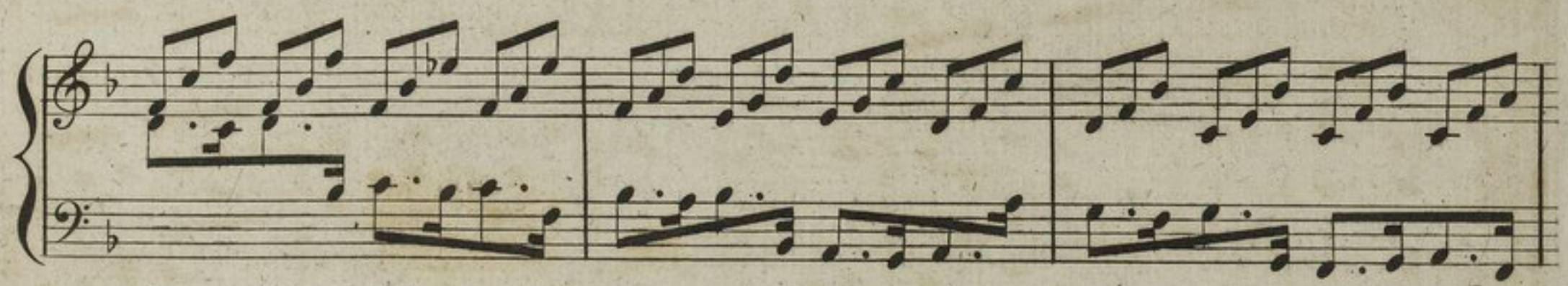
Andante.

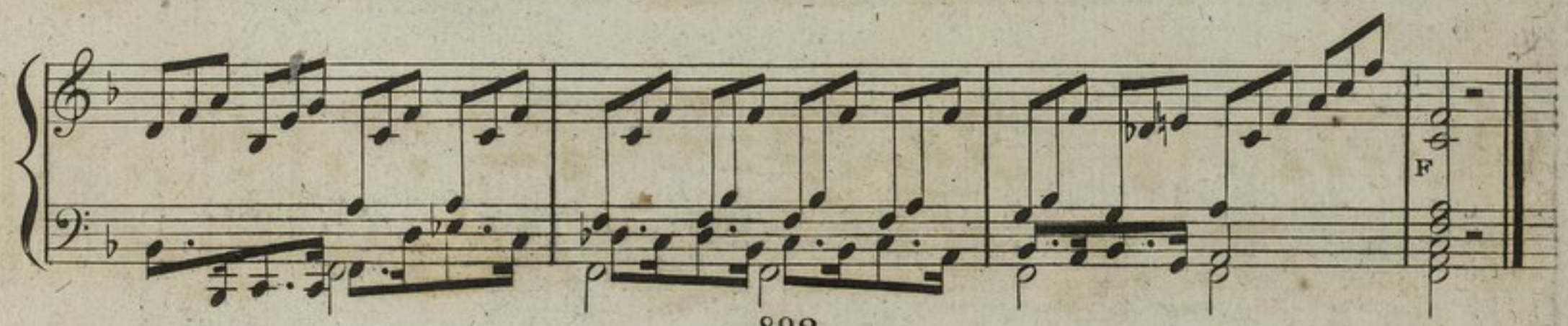












Andante
poco
Allegretto.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.
Nº 3.

Andante poco Allegretto.

Iere Variation.

2me Var.

3me Var.

4.me Var.

5.me Var.

6.me Var.

7.me Var.

8.me Var.

F

Allegro.

Fz

Fz Fz

F

Fz

Fz

Fz

Fz

tr

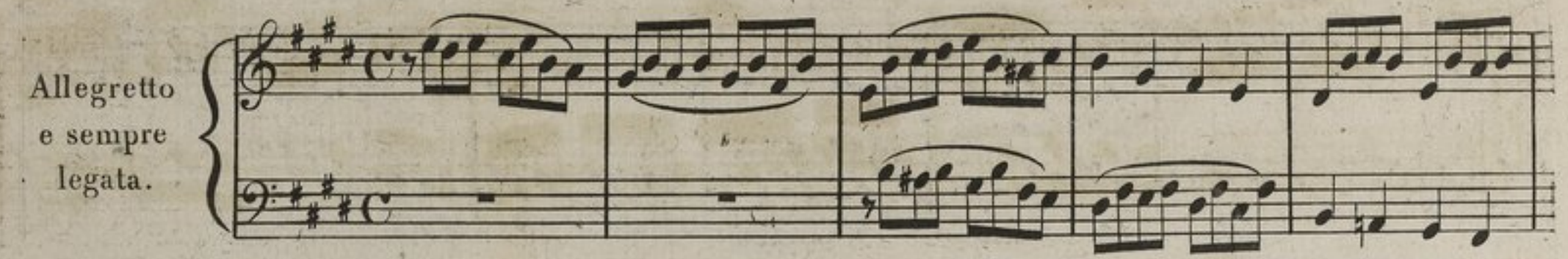
Fz

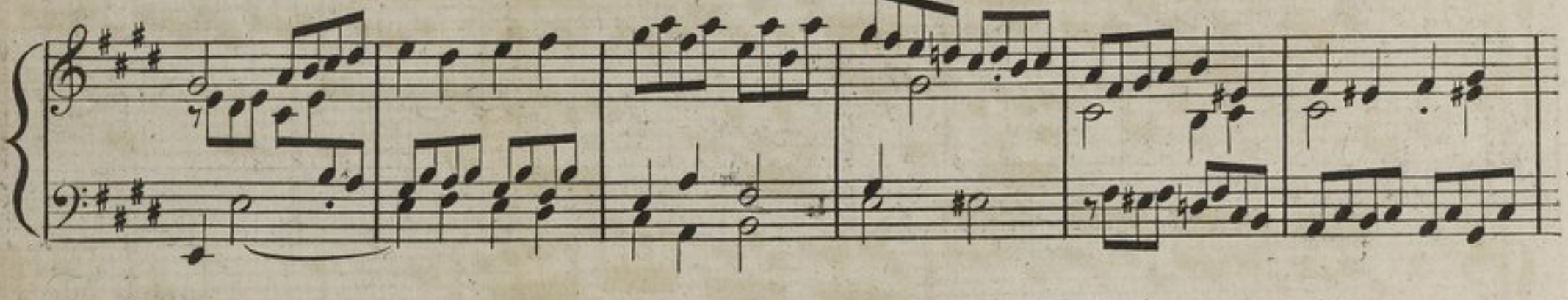
AIR.

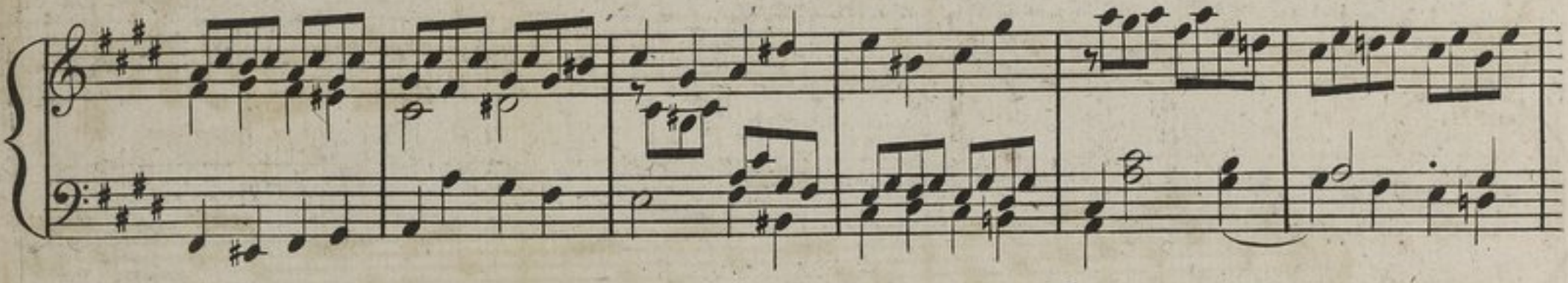
ÉTUDE.
Nº 4.

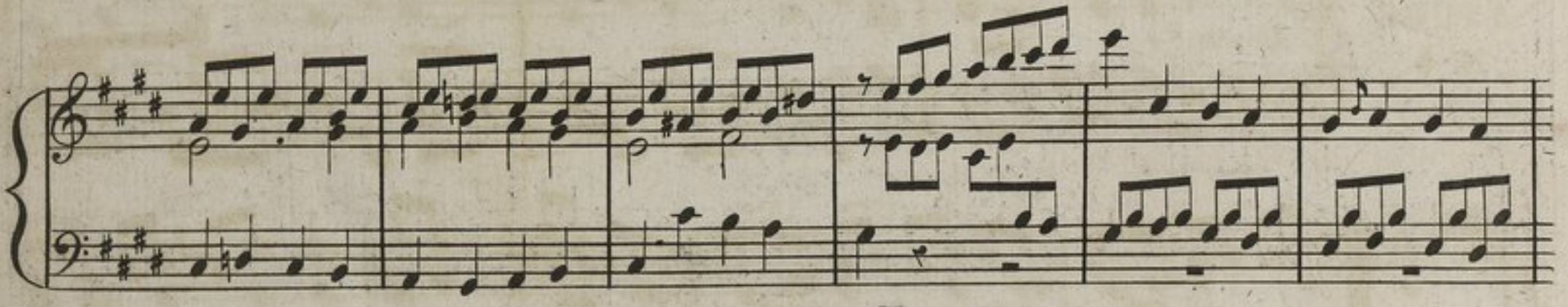
Lento. P

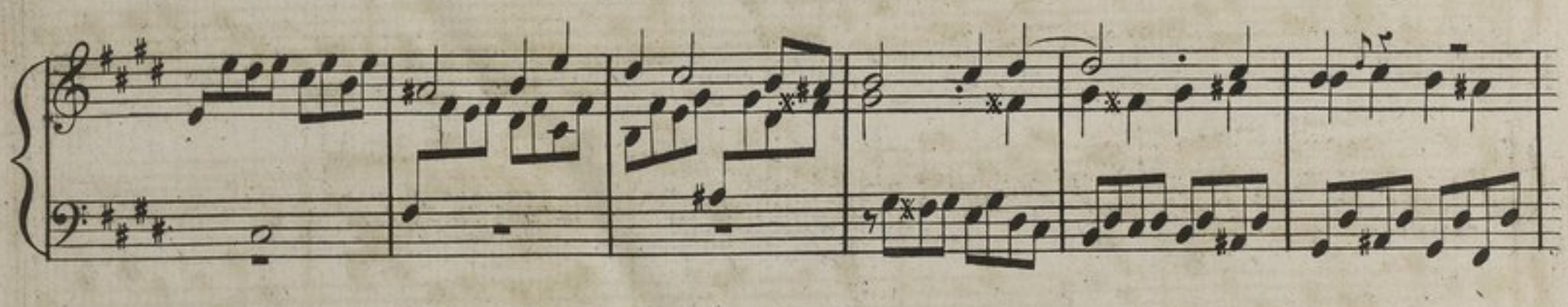
Allegretto
e sempre
legata.

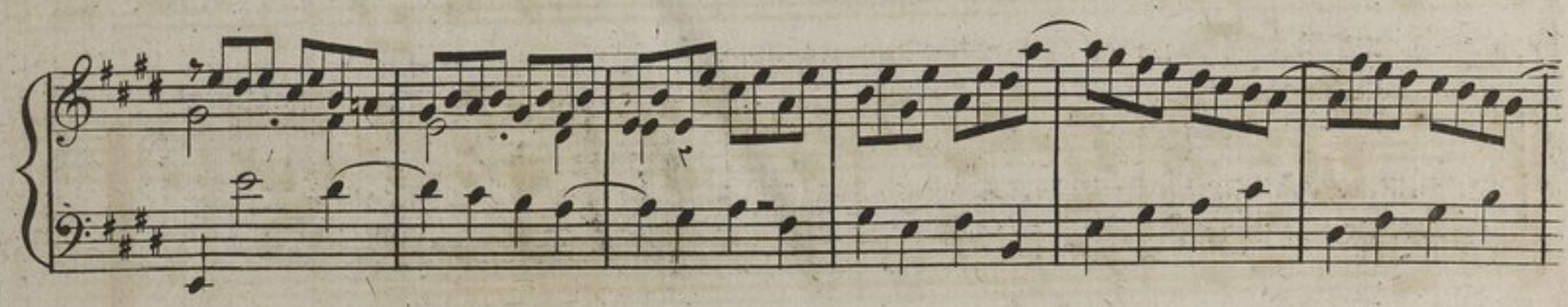












BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

Nº. 5.

AIR.

Lento.

p

Allegretto.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.
Nº 6.

Poco Allegretto.

Fz

Allegretto.

F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.
Nº 7.

Allegretto.

P

Ligata.

Allegro.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

Nº 8.

Allegro Moderato.

F

F

Allegro.

Fz

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

Nº 9.

AIR.

Lento.

P

tr

tr

F P

F

tr P

Allegro.

Lento

tr

Allegro.

F

Andante maëstoso.

F

P

P

ÉTUDE.

N°. 10.

F

P

P

F

P

P

F

P

P

F

P

F

F

PP

P

F

P

Largo

Fz

Allegro.

Moderato.

P

F

P

P

F

F

p

F

F

P

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

N°. 11.

Poco Allegretto.

Lento.

F

F

P

F

F

P

tr

tr

tr

tr

F

P

tr tr tr tr tr

F F

Fz

AIR.

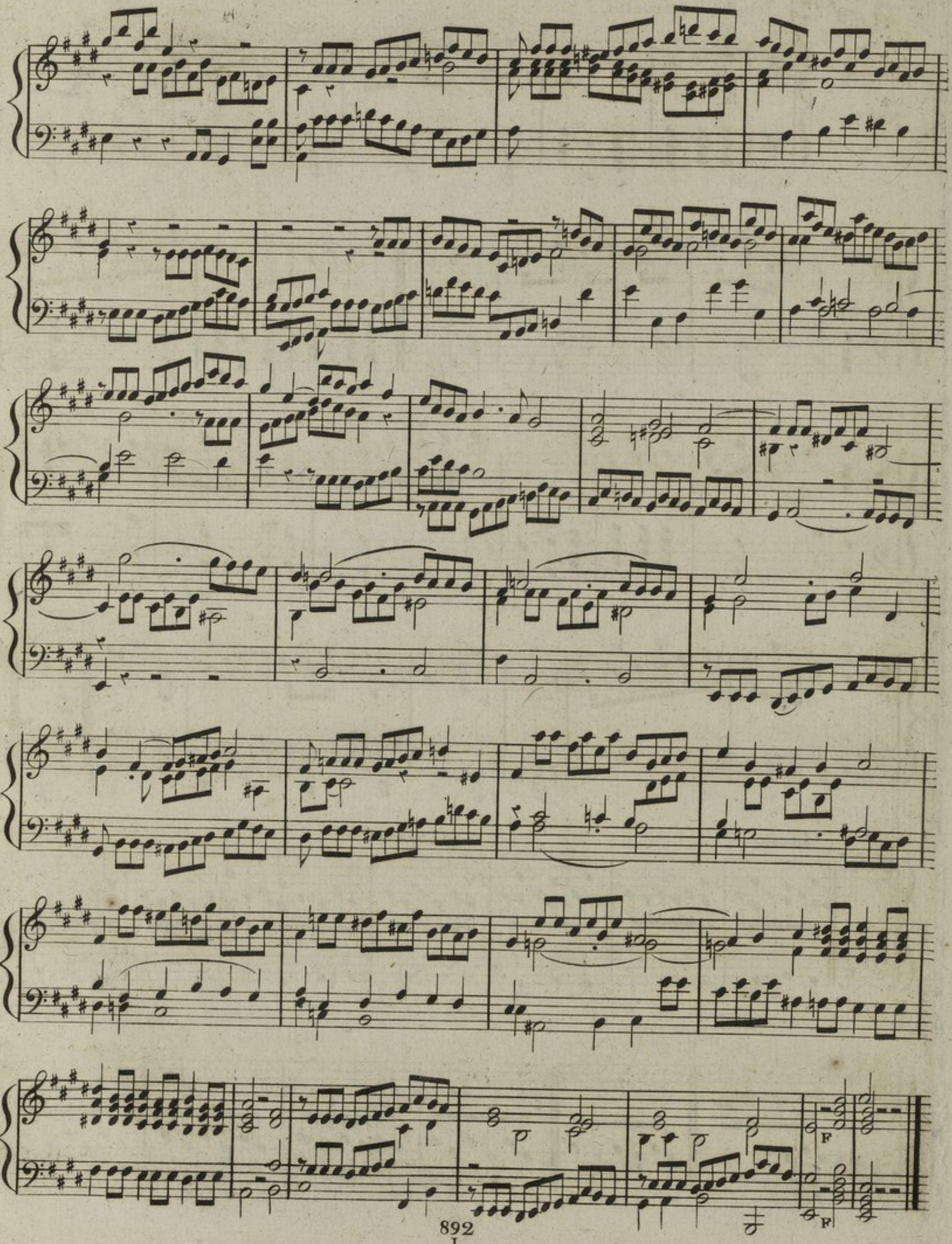
Lento.

ÉTUDE.

Nº 12.

P

Allegro.


F
F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

Nº13.

Tempo di minuetto.

Legato.

1ª

2ª

F

P

Allegro assai.

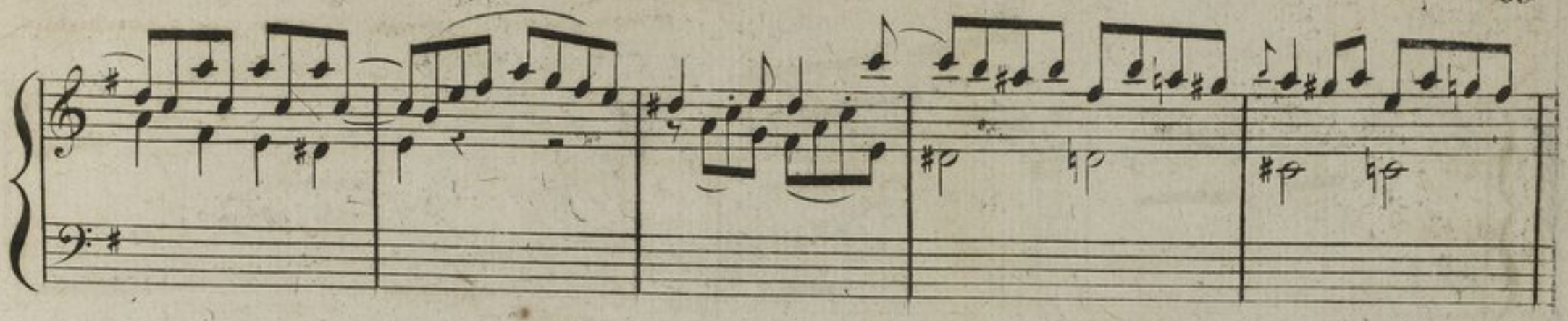
Fz

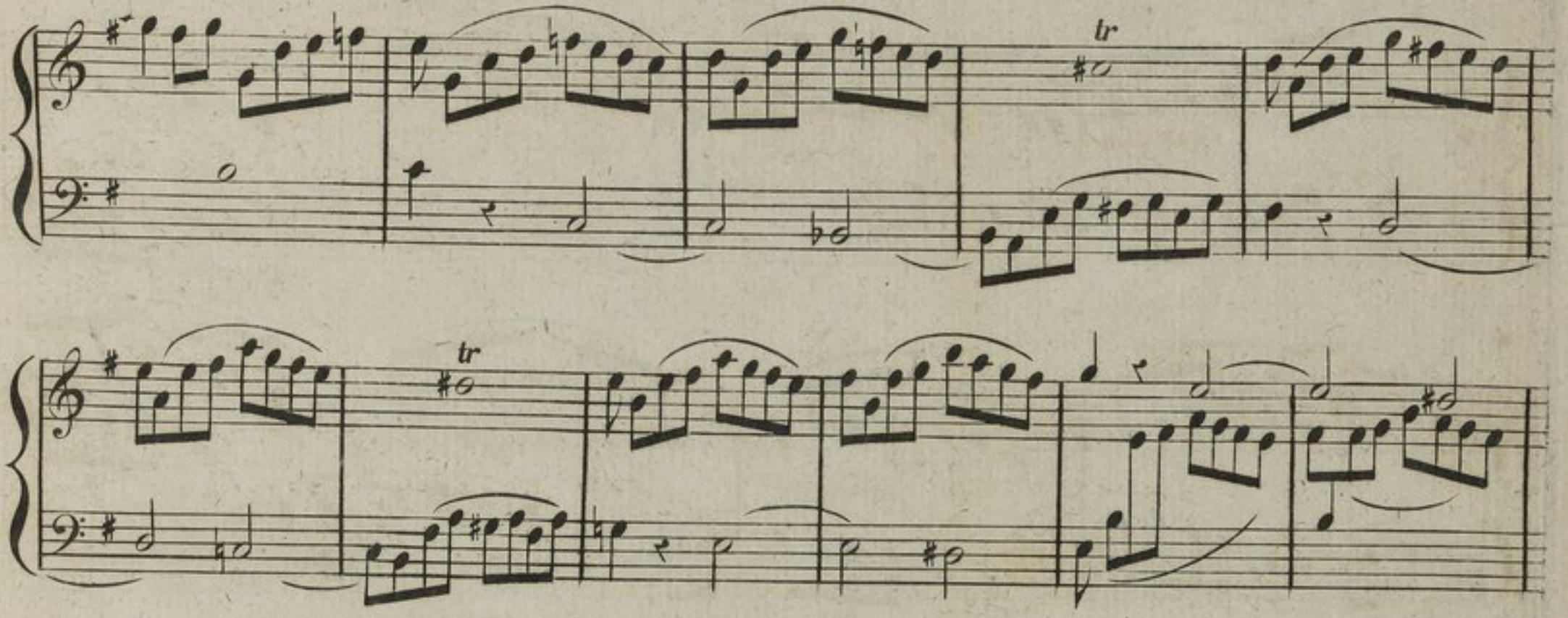
BIBLIOTHÈQUE ROYALE
I

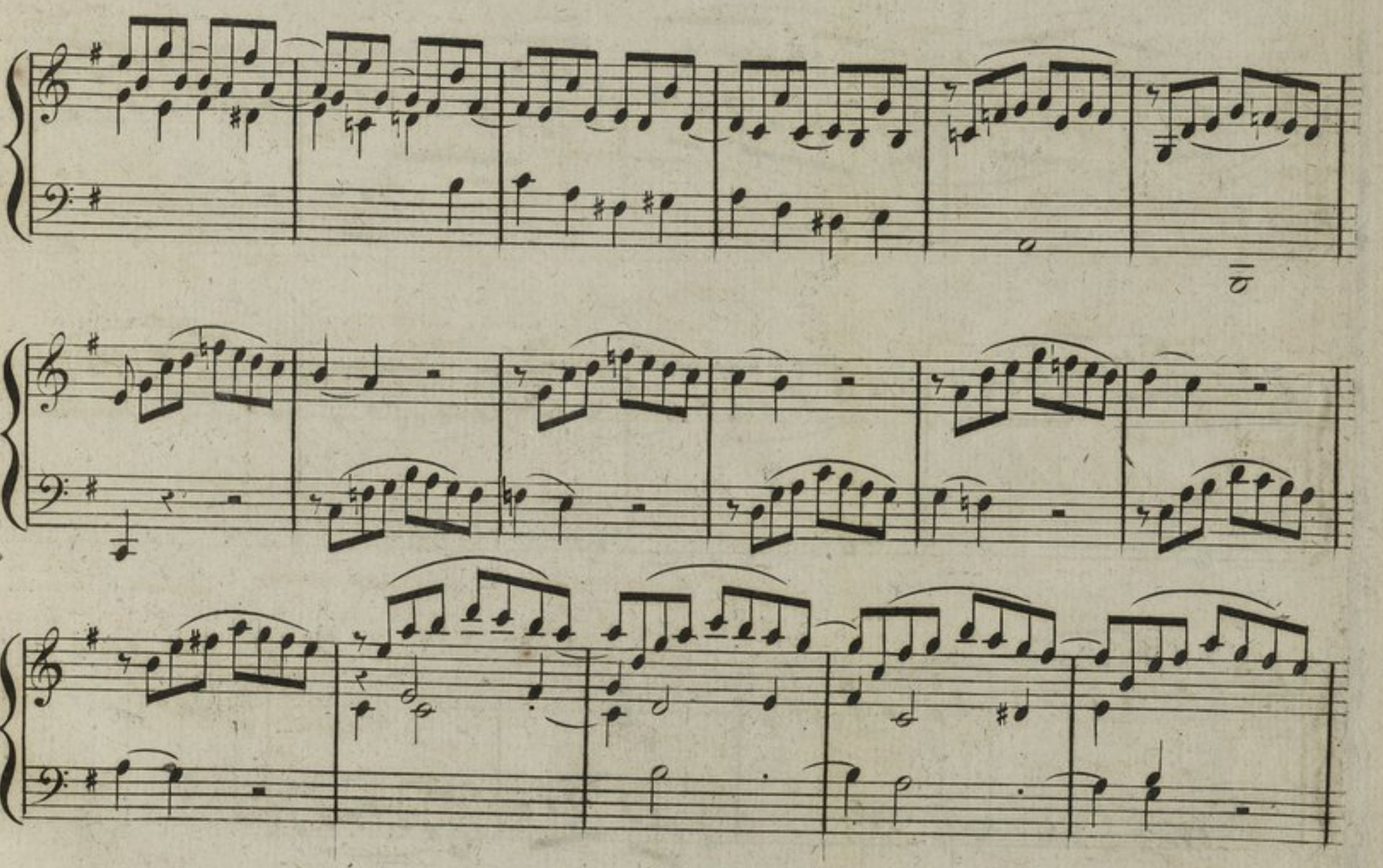
ÉTUDE.

Nº. 14.

Allegro.




tr
tr



F

F

Allegro.

P

FP

FP

FP

Fz

p

FP

FP FP FP

Fz Fz Fz

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

N°15.

Andante.
Poco Allegretto.

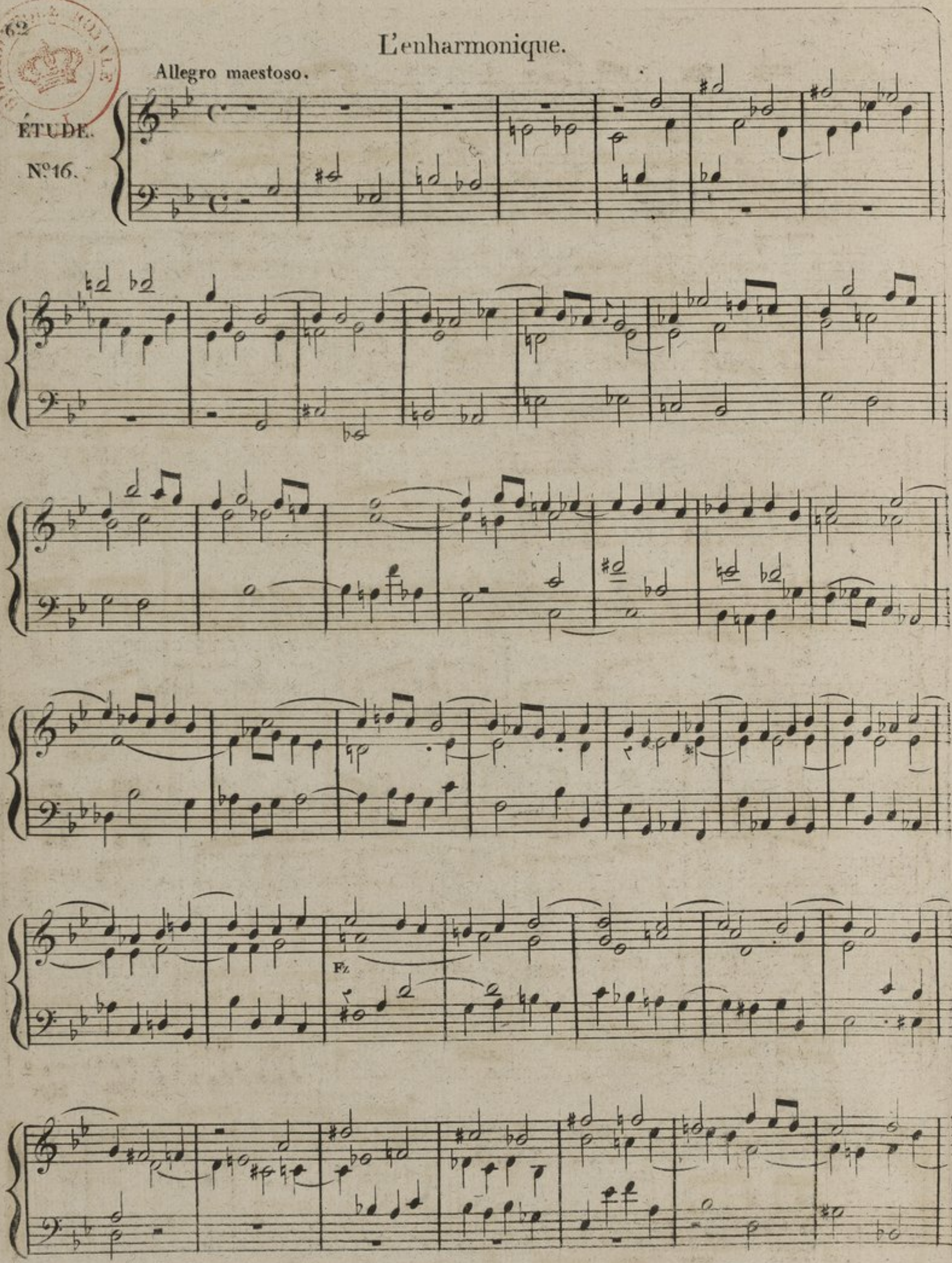
BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

N°16.

L'enharmonique.

Allegro maestoso.



F

P

Allegro
Assai.

mF

Fz

F

Fz

tr

892 piu lento.

I

Allegro
Assai,

P

Fz

Fz

Fz

Fz

F

P

La Sonnerie de St. Roch à Paris.

Les quatre cloches de cette paroisse font ordinairement entendre de suite le Tétrachorde (RÉ, UT ♯, SI, LA,) qui devient la Basse continue de ce morceau.

ETUDE.
Nº 17.

Allegro. RONDO.

Mez F

P

Cresc

Fz Fz

PP

F

P

Fz

Fz

P

Crescendo.

F

P

F

F

P FP FP F

FP P

Cres.

F

Allegretto.

p

F

F

p

tr

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

FIN DU PREMIER LIVRE.

ÉTUDES

dans le genre Fugué,

Pour le Piano-Forte,

Précédées de quelques remarques instructives sur différentes propositions musicales

à l'usage

Des jeunes Compositeurs,

PAR

ANTOINE REICHA,

Professeur de Composition à l'école Royale de Musique et de Déclamation.

Œuvre 97. 2 Livre.

Prix 20f

A PARIS, *Chez Mlles Erard, Rue du Mail, N° 13.*

Propriété des Editeurs. *Dépé à la Dion Gle de la Librie*

Erard.

ÉTUDE.
N°. 18.

Allegro.

F F P P F Fz P Fz F

F

P

F

P

PP

F

P

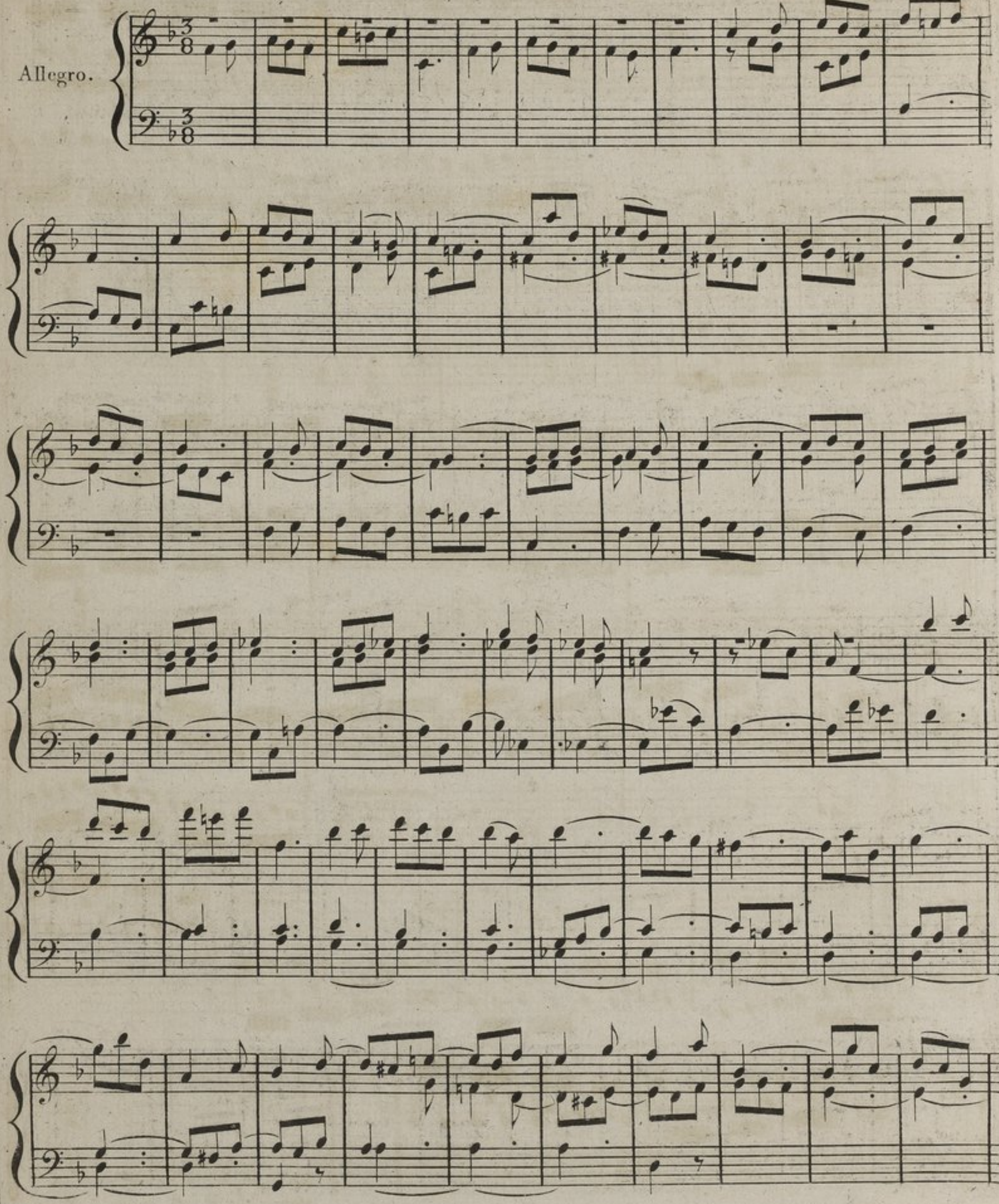
F

Fz

Fz

(NOTA) Le motif de ce morceau est pris d'un Air populaire français.

Allegro.



F

P

F

P

F

P

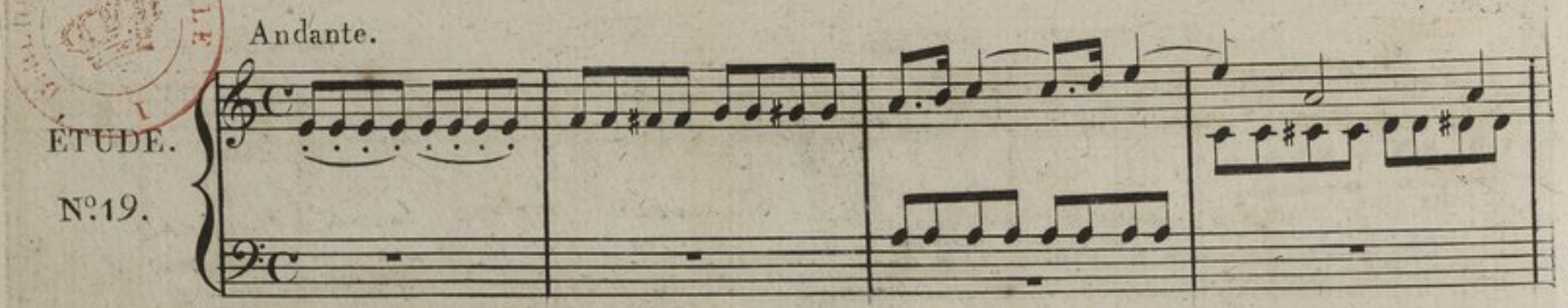
F

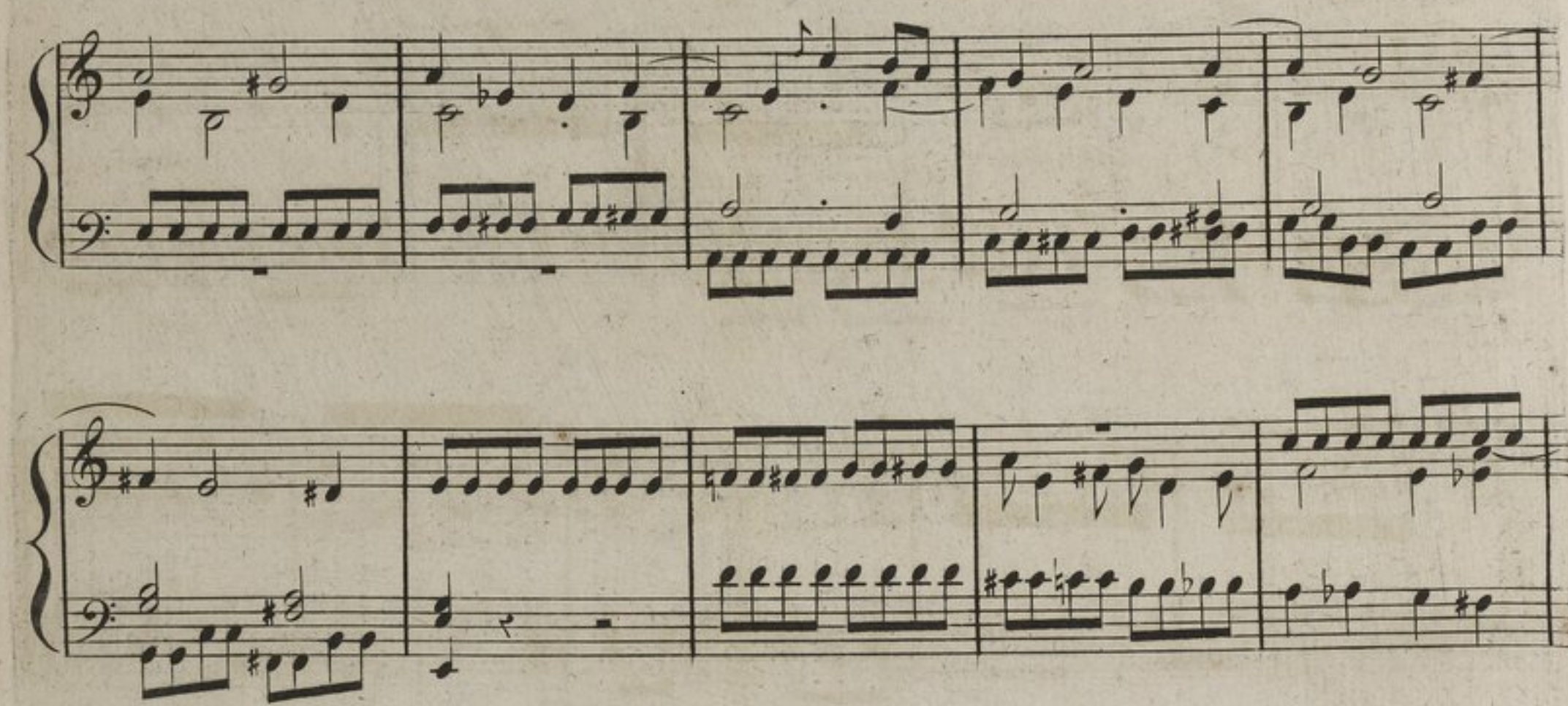
BIBLIOTHÈQUE ROYALE

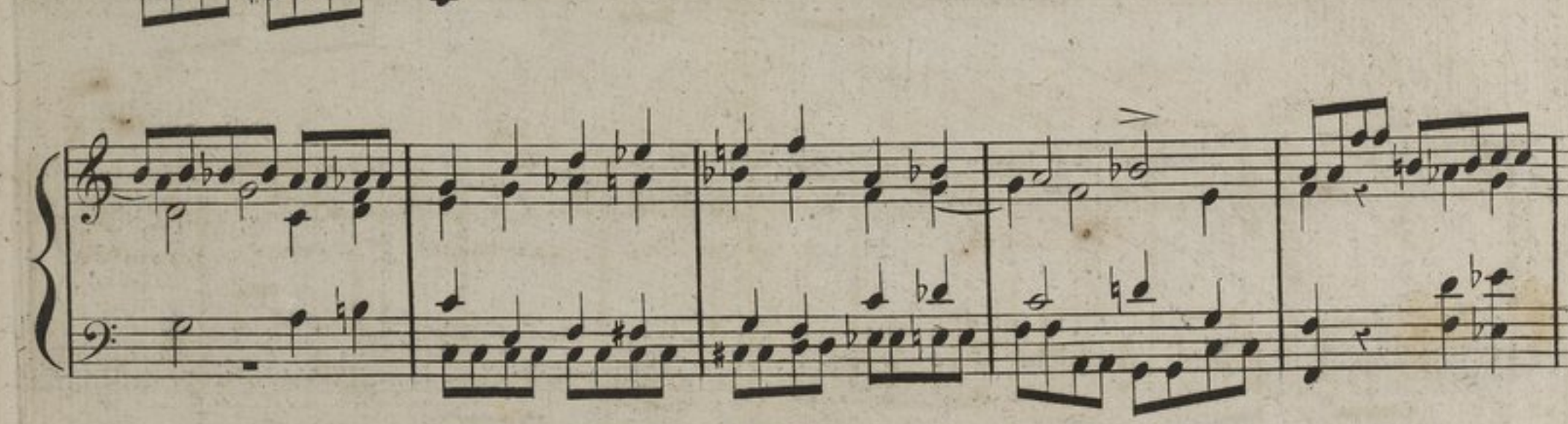
ÉTUDE.

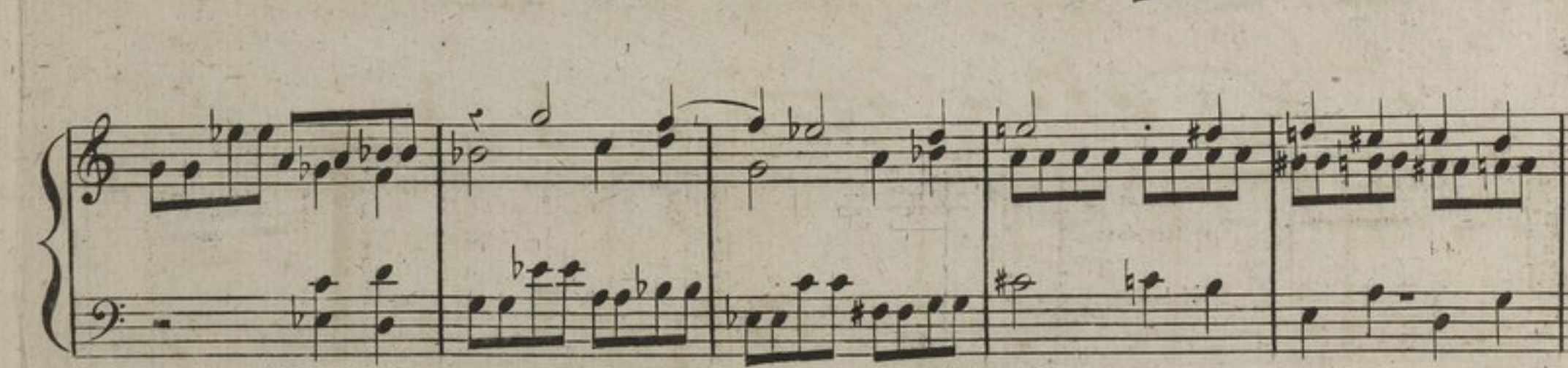
N°.19.

Andante.









Allegretto.

F

P

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE

N°20.

Allegro moderato.

Allegro.

Sempre staccato.

ÉTUDE.

Nº21.

AIR.

Lento.

Allegretto.

F

F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

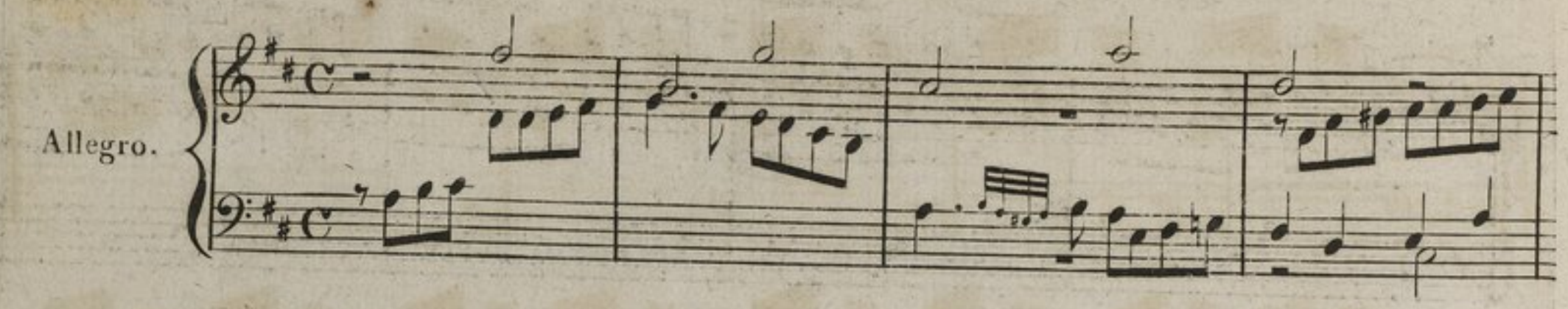
ETUDE.
Nº 22.

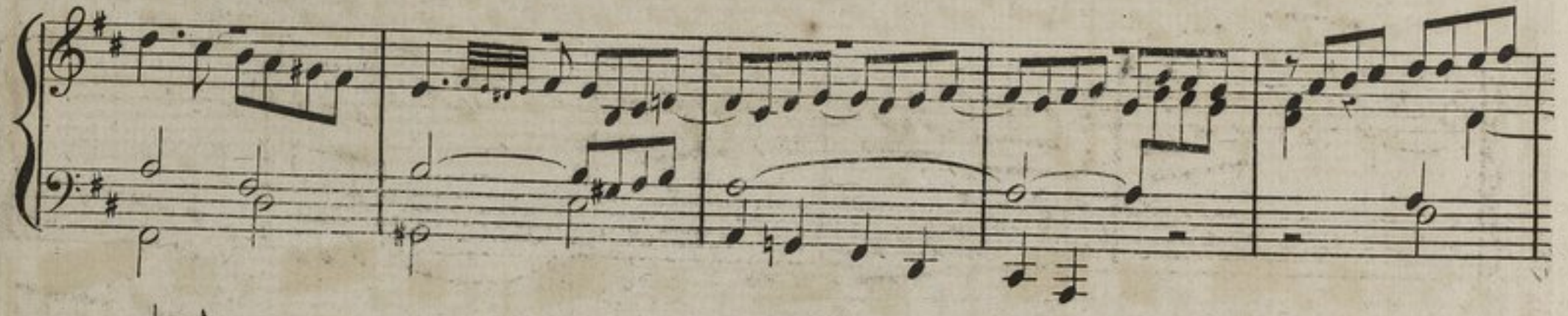
Moderato.

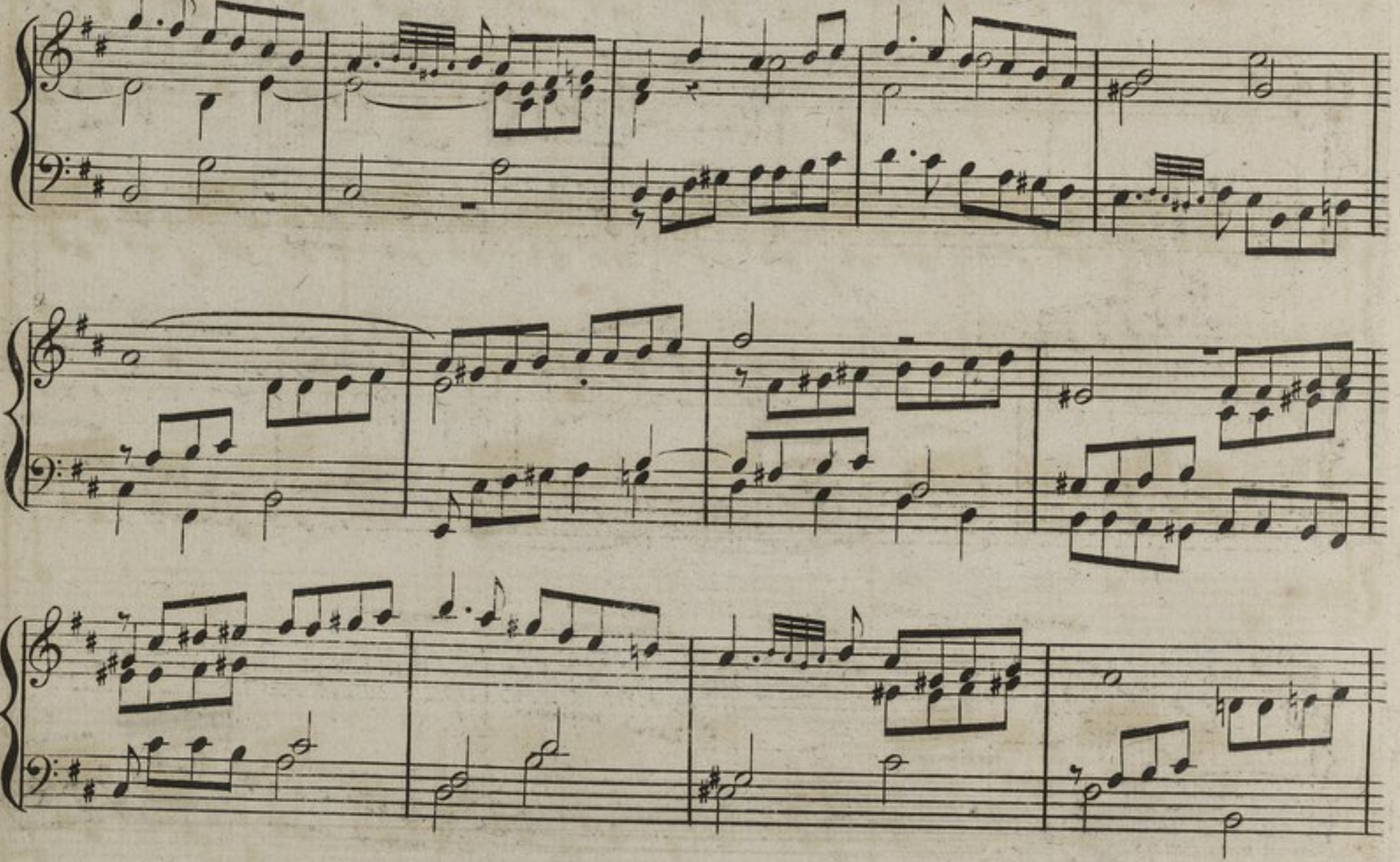
892
2

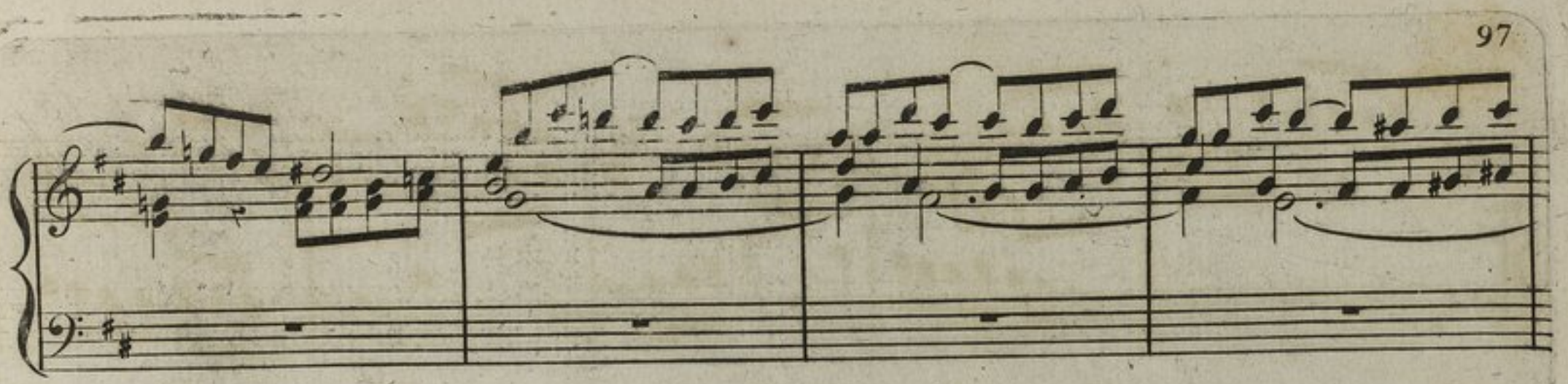
Fz

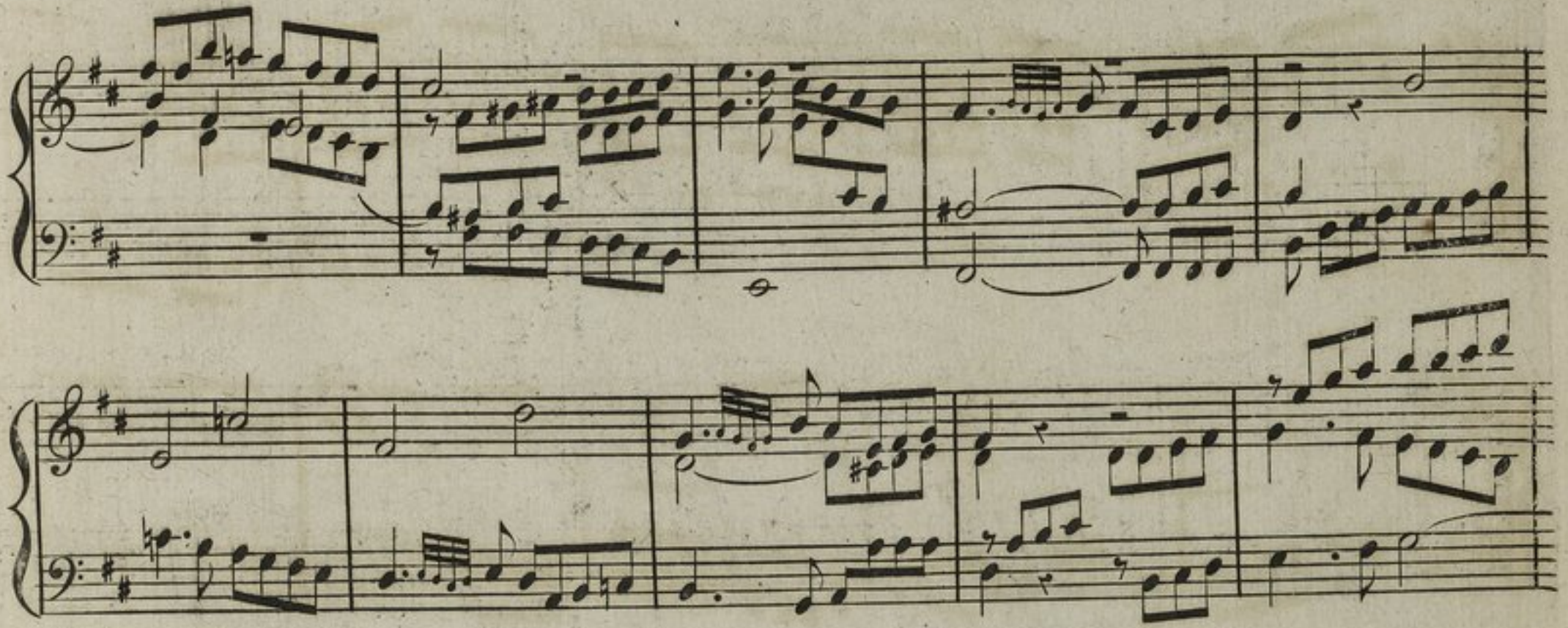
Allegro.

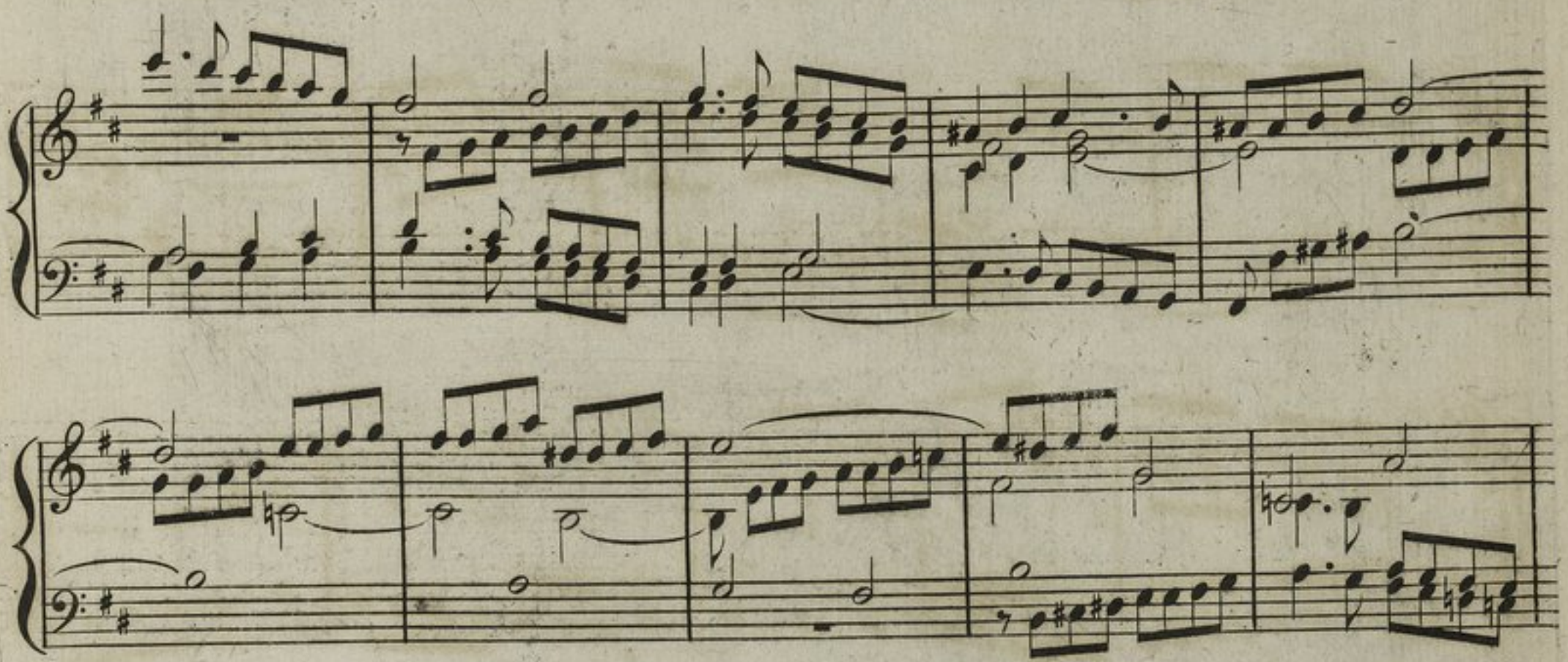


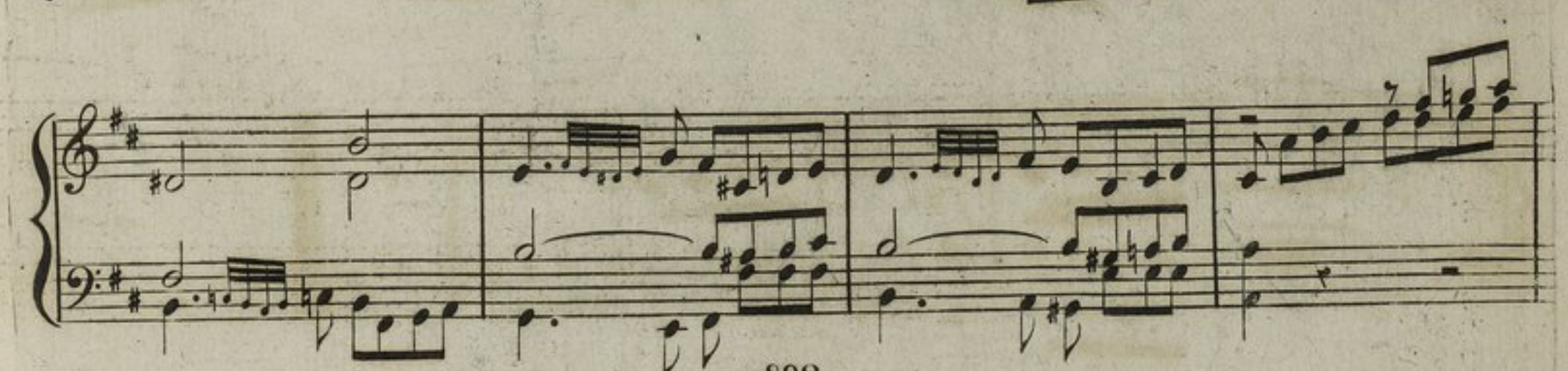












F

F

F

P

F

P

F

F

P

Fz

Fz

P

Fz

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ETUDE.

Nº 23.

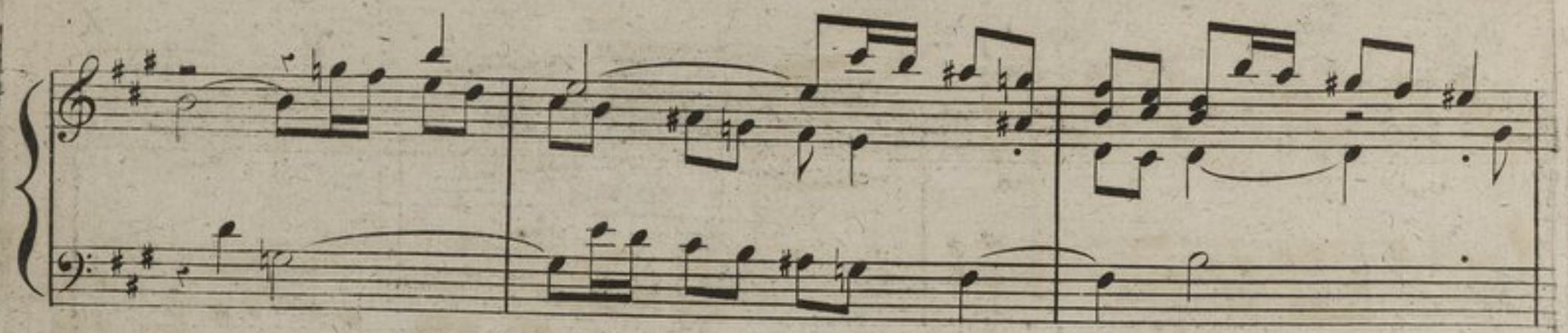
Allegretto.

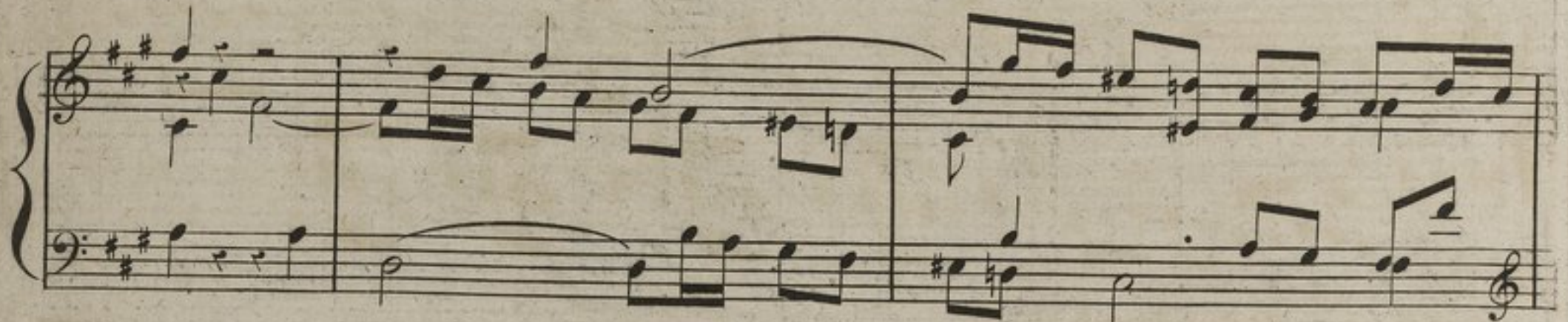
F

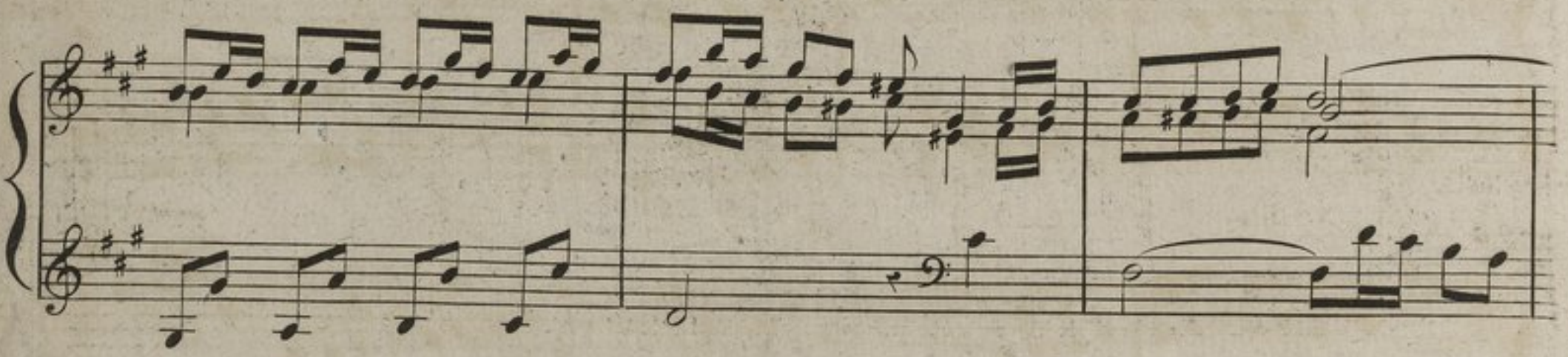
F

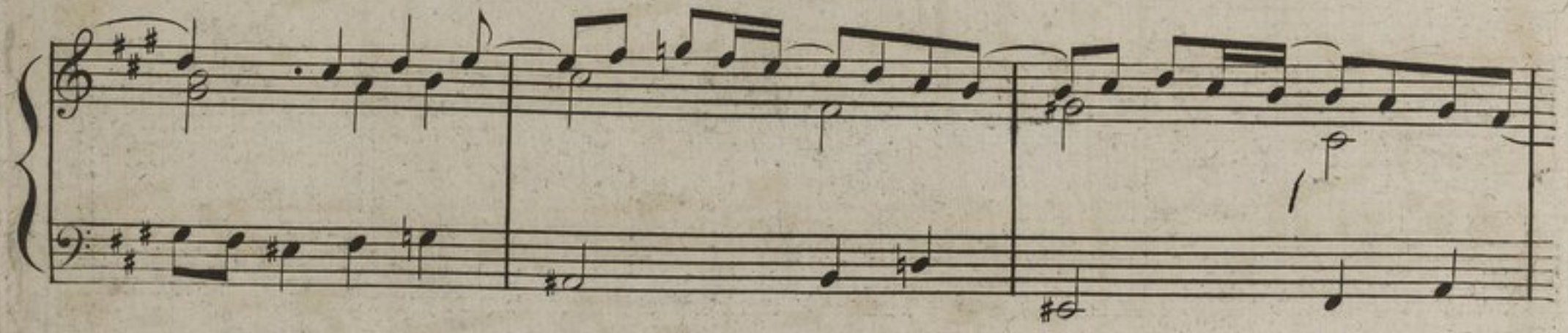
P

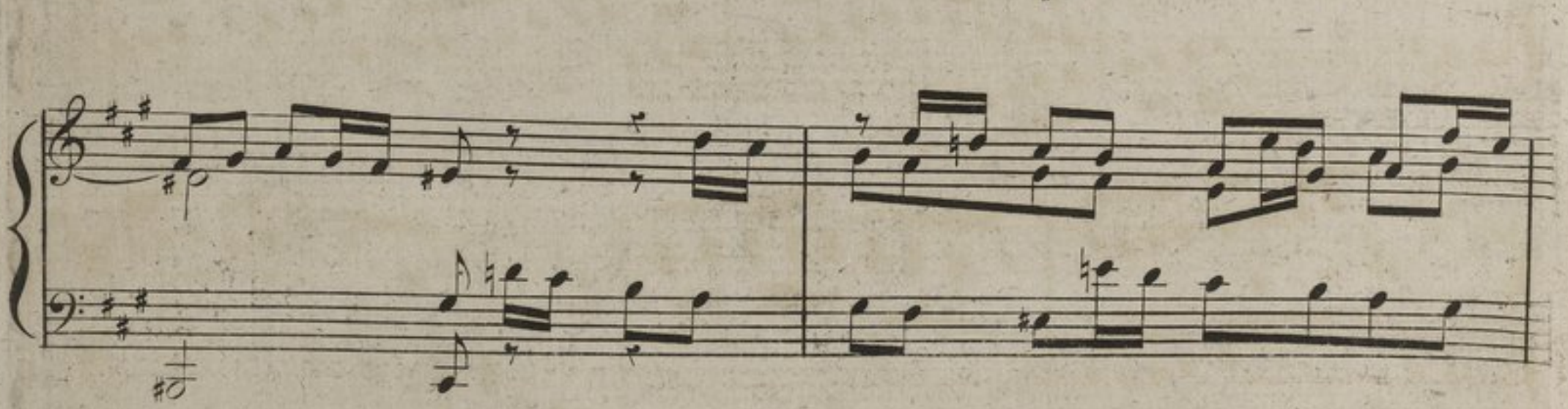
Allegro
Moderato











F

F

Adagio.

tr

P

AIR.

ETUDE.

Nº 24.

Lento.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

Allegro.

F

F

P

F

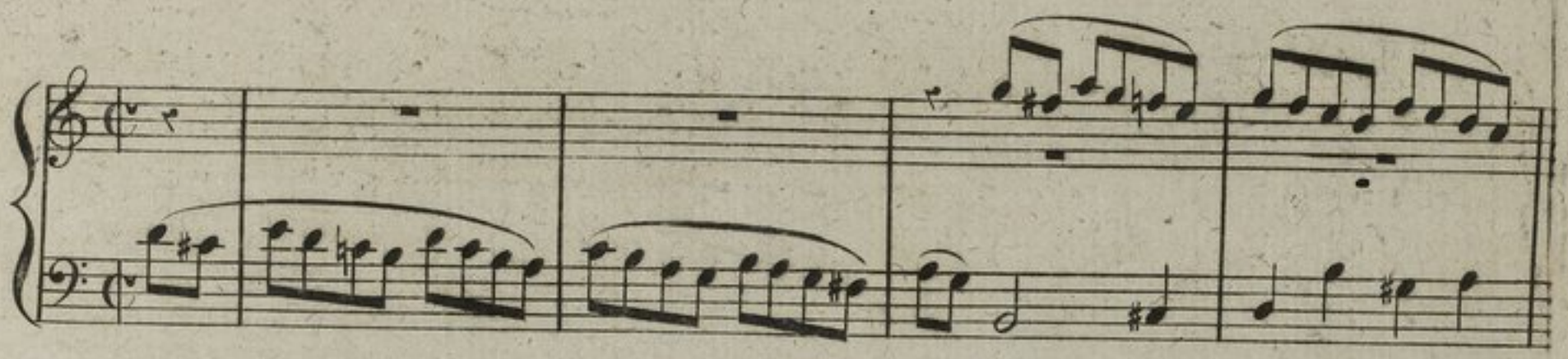
F

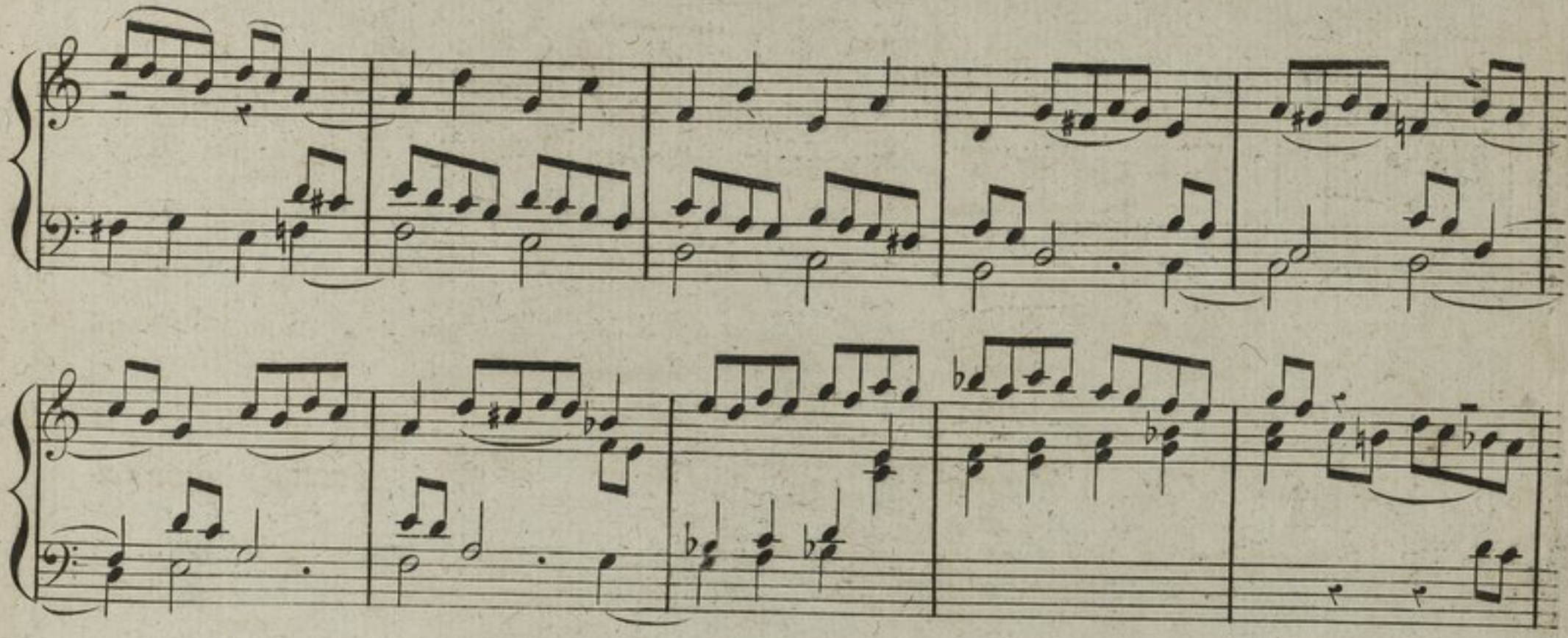
p

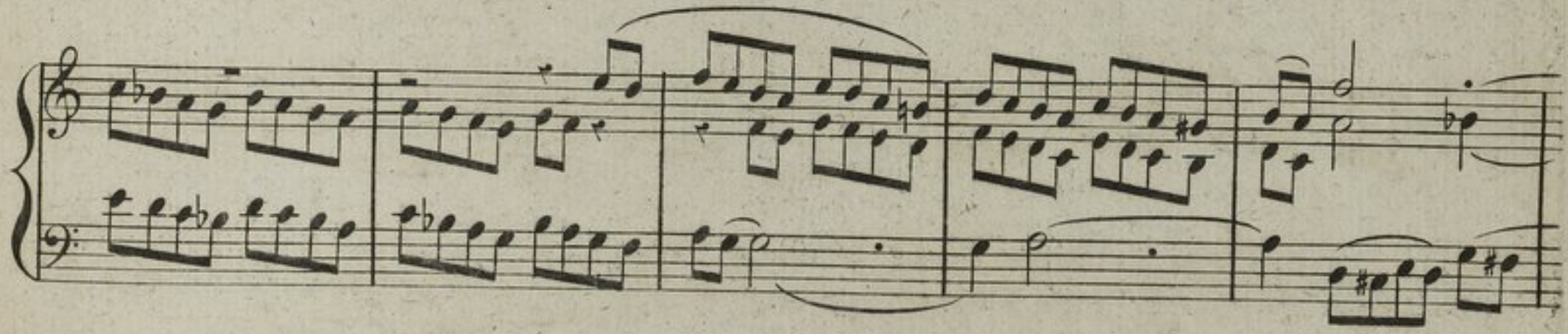
ETUDE.
Nº 25.

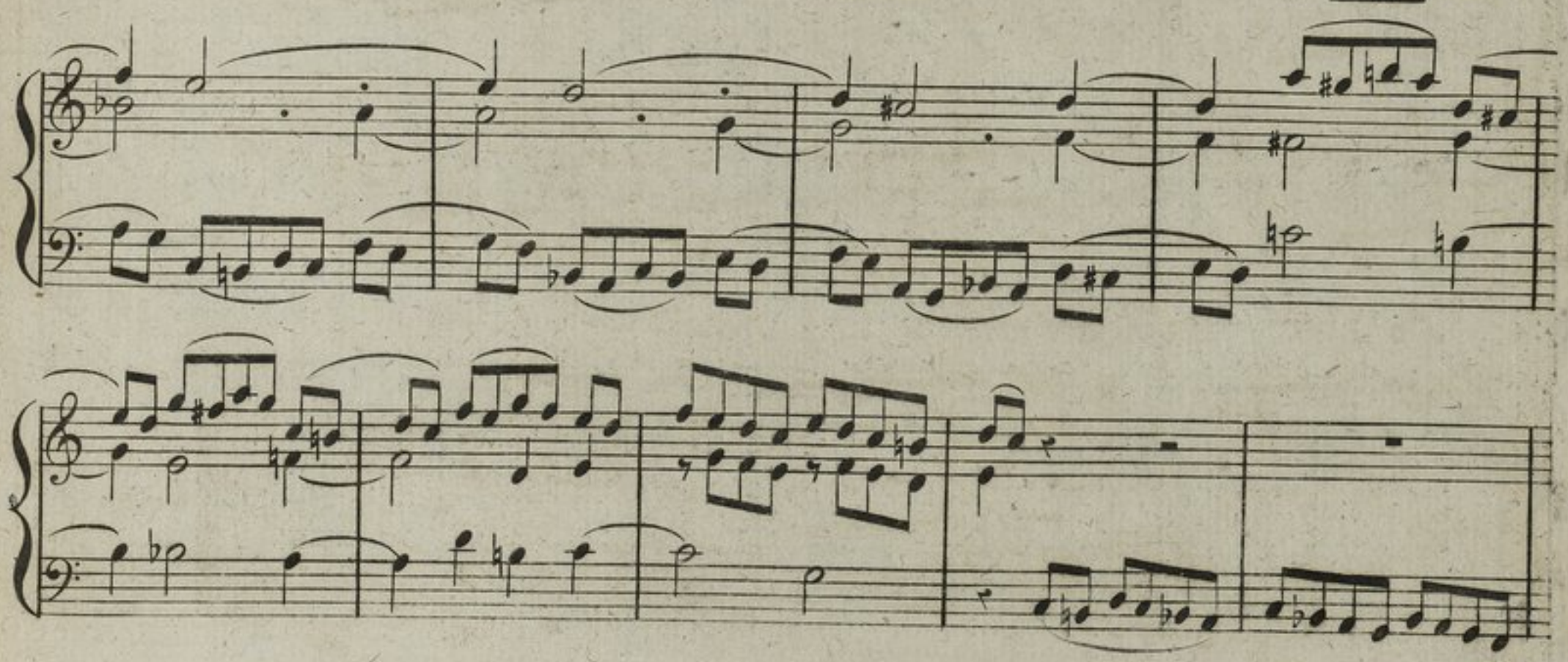
Allegro assai.

Allegro
assai.









F

Lento.

P

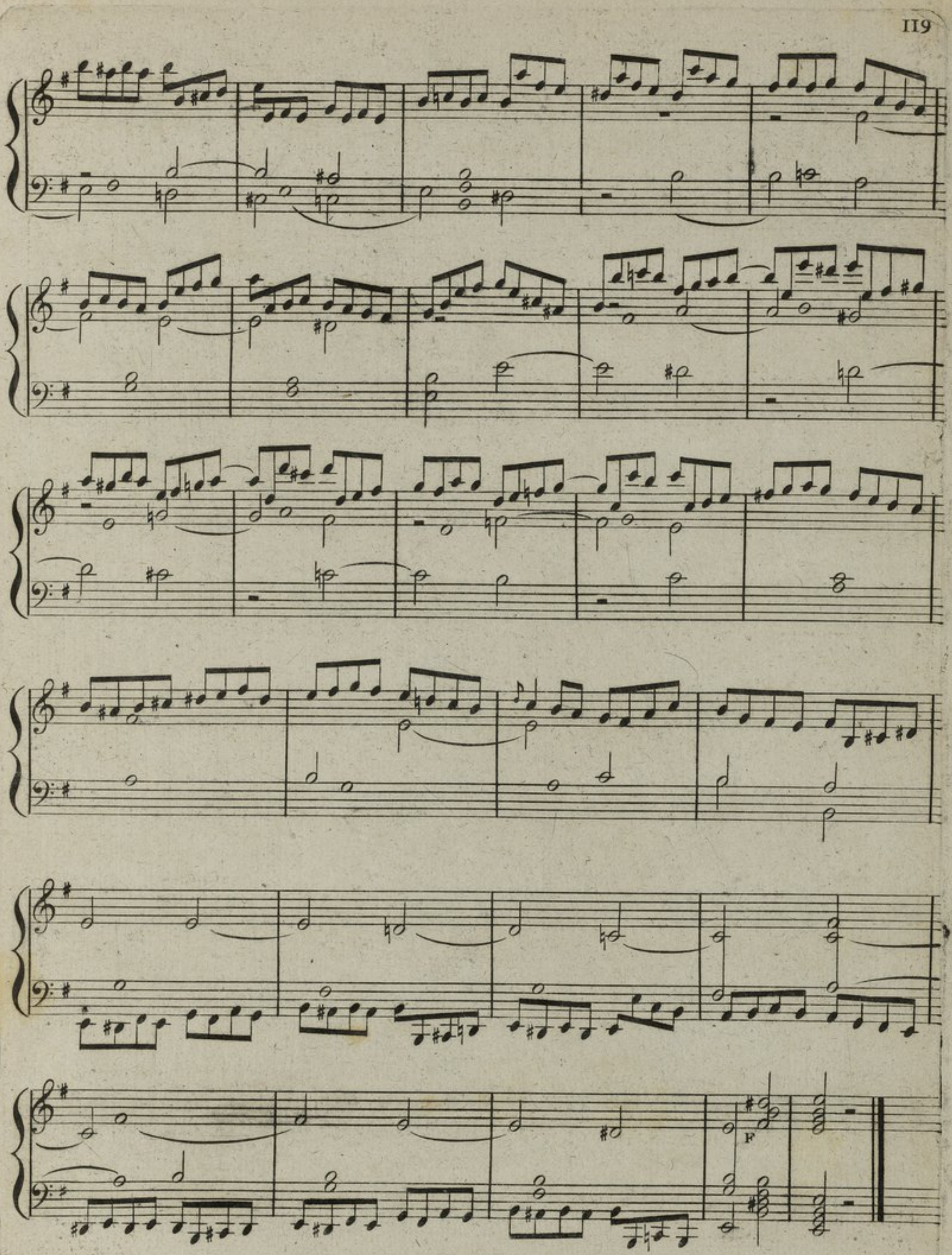
I. Tempo.

F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ETUDE.
Nº 26.

Allegro vivace.


F

Moderato.

F

F

tr

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ETUDE.

N°. 27.

Andante.

Staccato.

Fz F

Allegro.

BIBLIOTECA ROYALE

ETUDE.

N°28.

Andante Maestoso.

Staccato.

Allegro
Moderato.

F

P

F

F

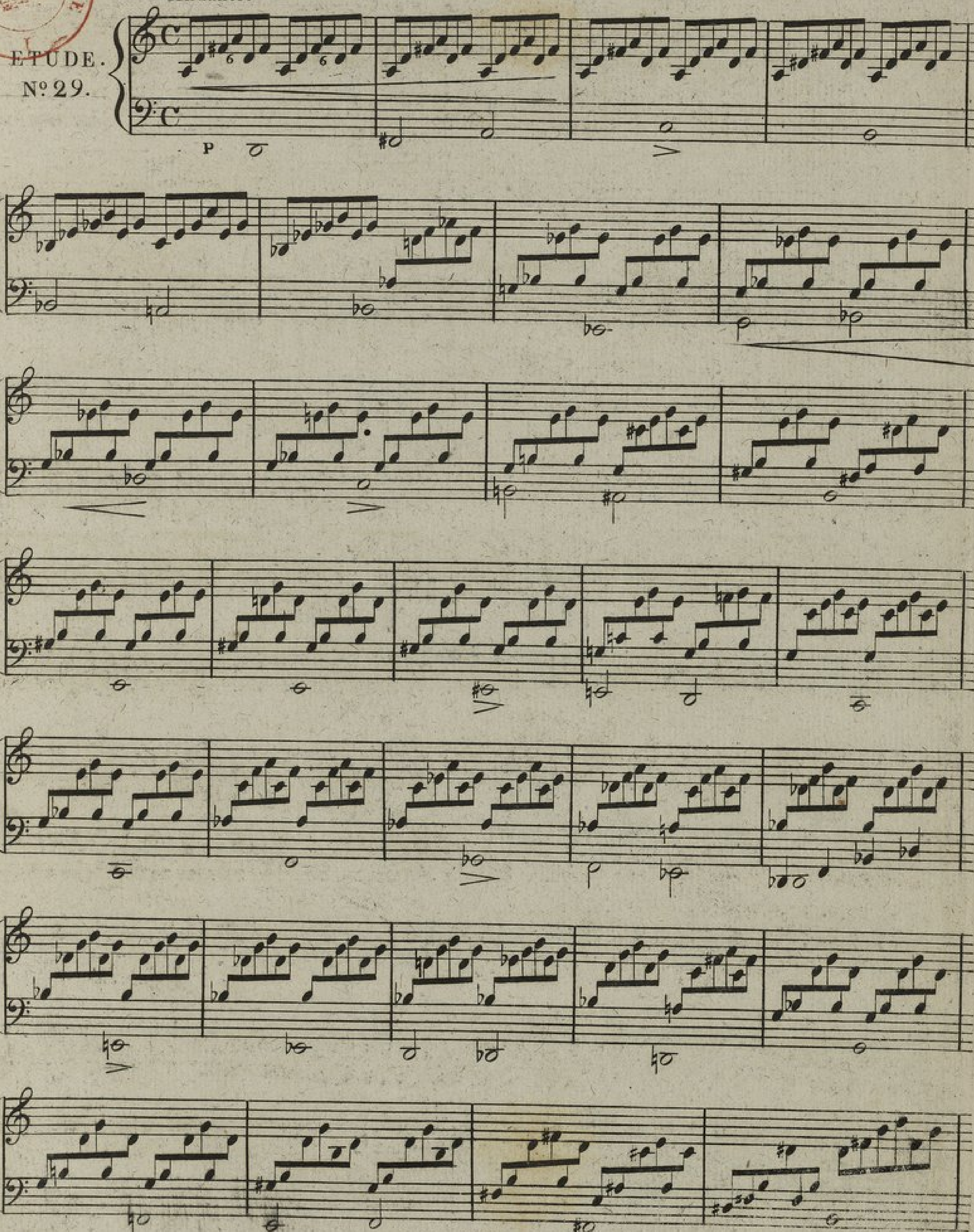
F

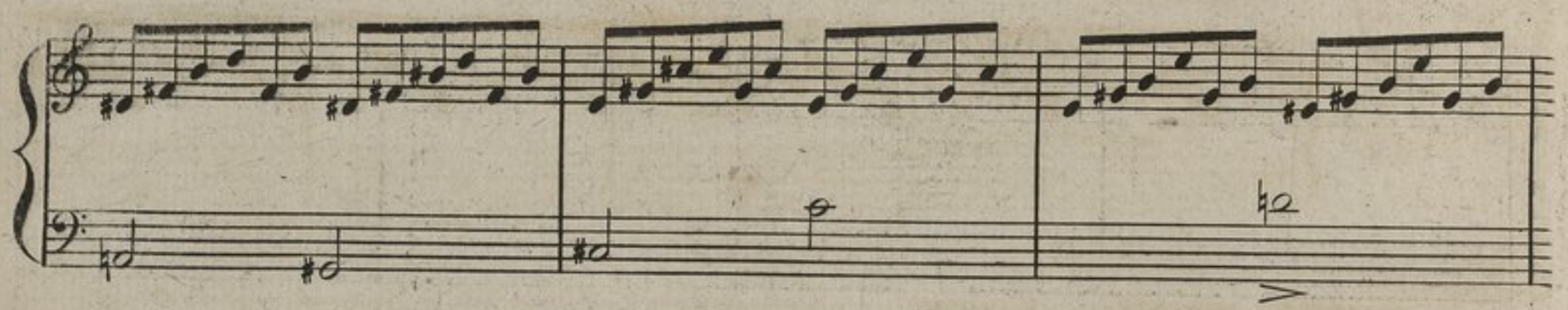
BIBLIOTHEQUE ROYALE

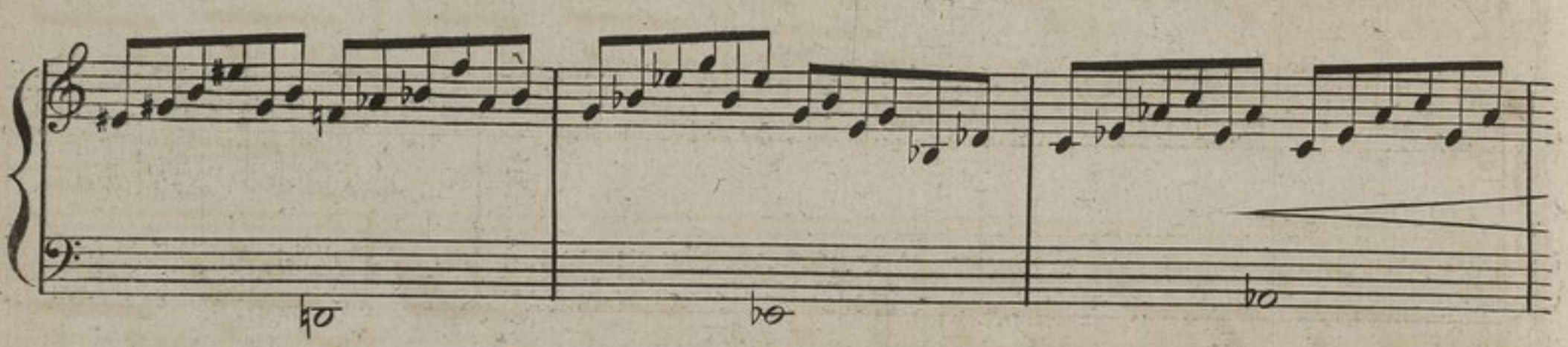
L'enharmonique.

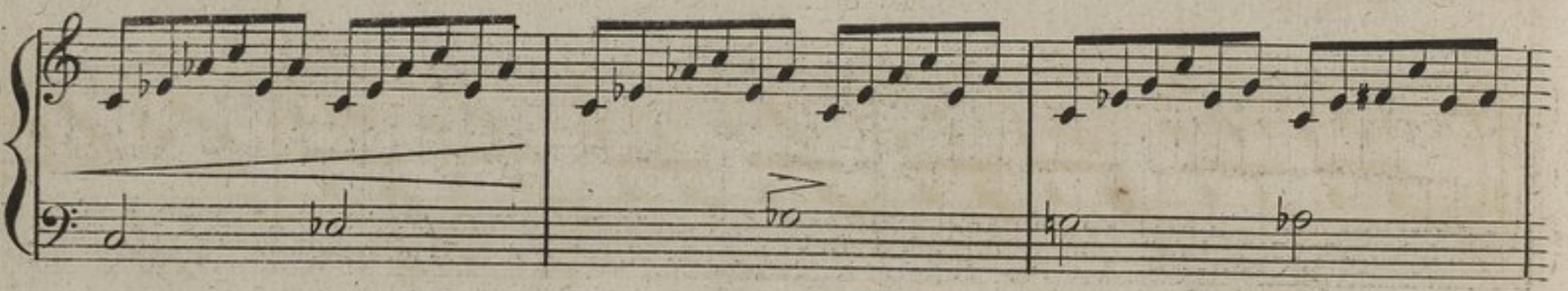
ETUDE.
Nº 29.

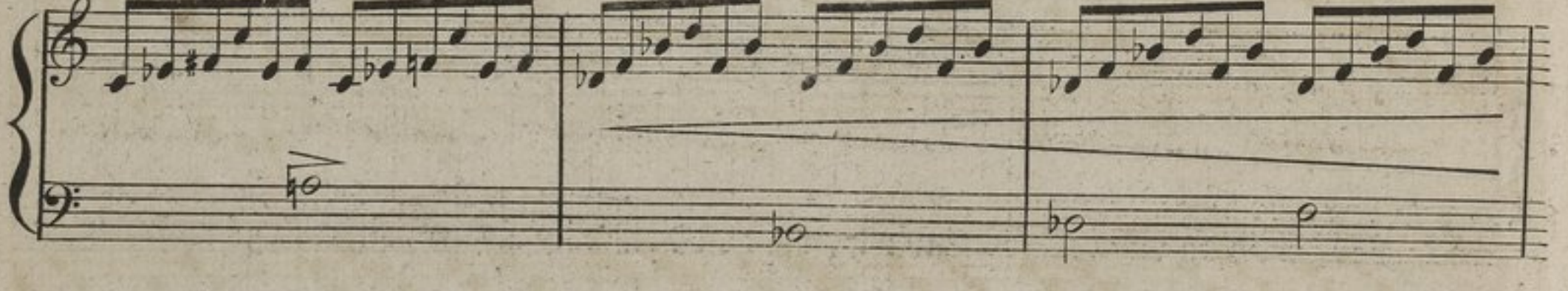
Andante.

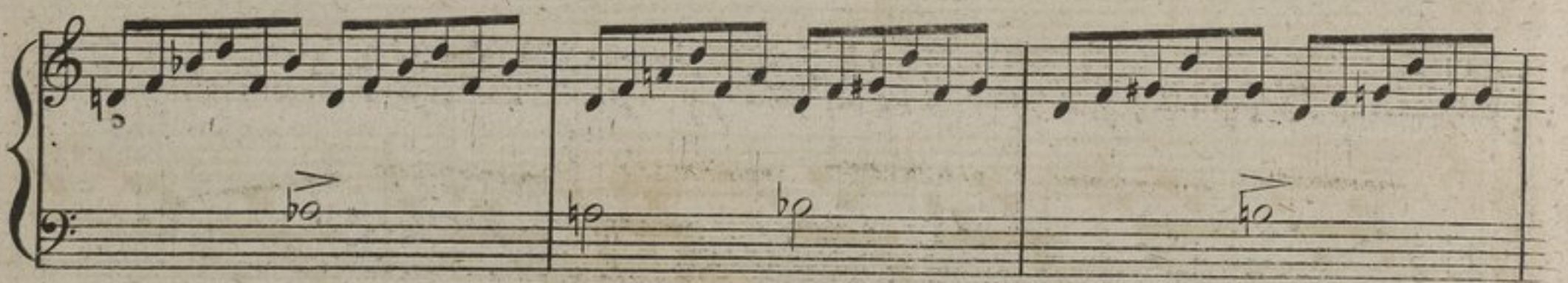


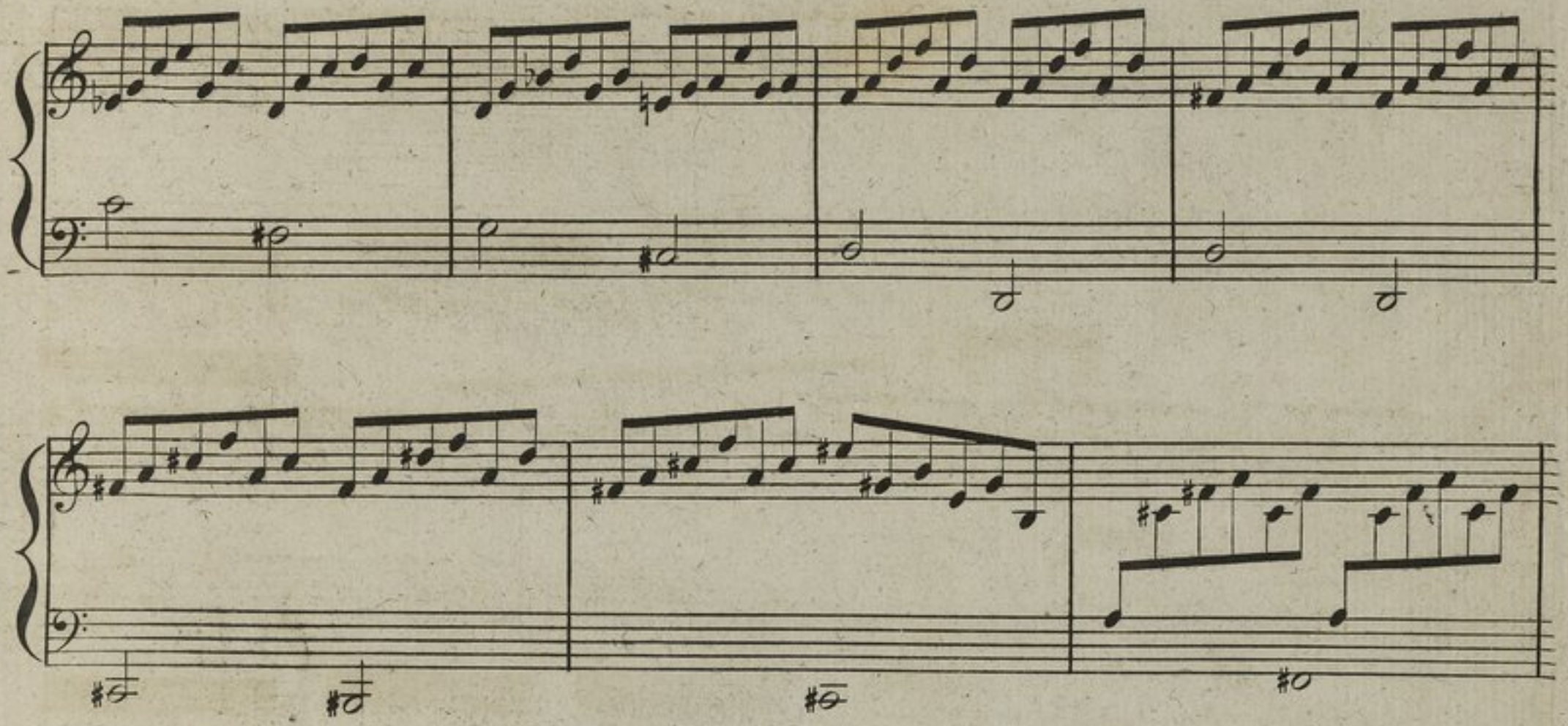












Andante
Maestoso.

F

F

P

Fz P

F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ETUDE.
Nº 30.

Andante.

P F P F

P F Calando. P

Fz

F F F F P F F P

Allegro.

tr

tr

tr

tr

tr

8 2 2

tr

F

F

F

F

tr

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ETUDE
Nº 31.

Poco Adagio.

Fz

Fz.

F

Allegro.

tr

F

F

Lento.

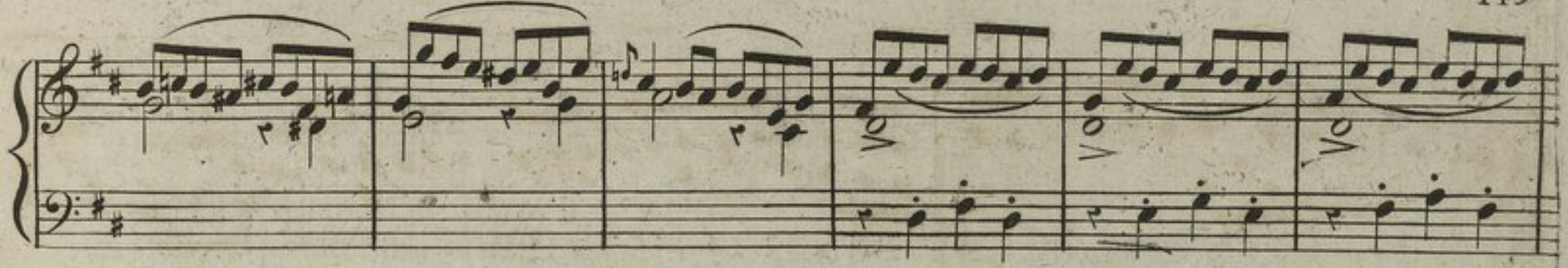
862
2

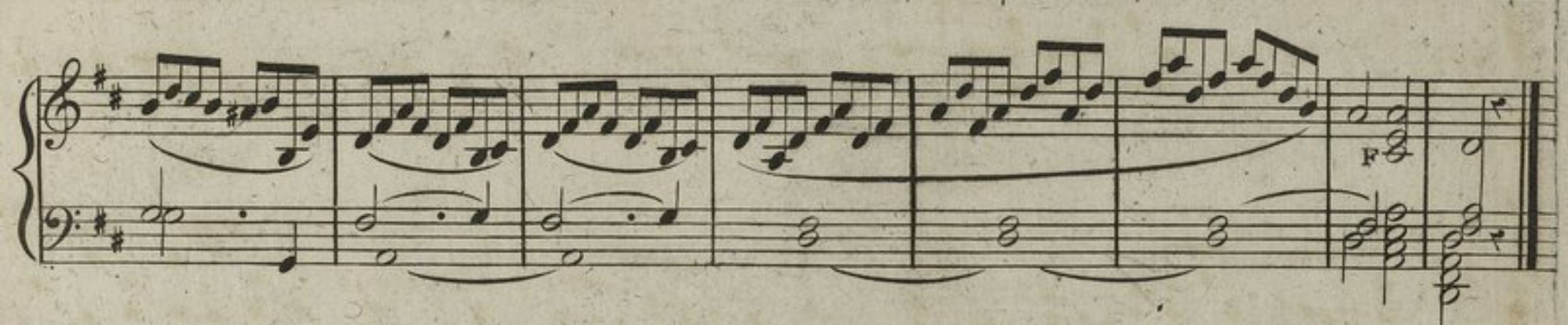
ETUDE.
Nº32.

Allegro assai.

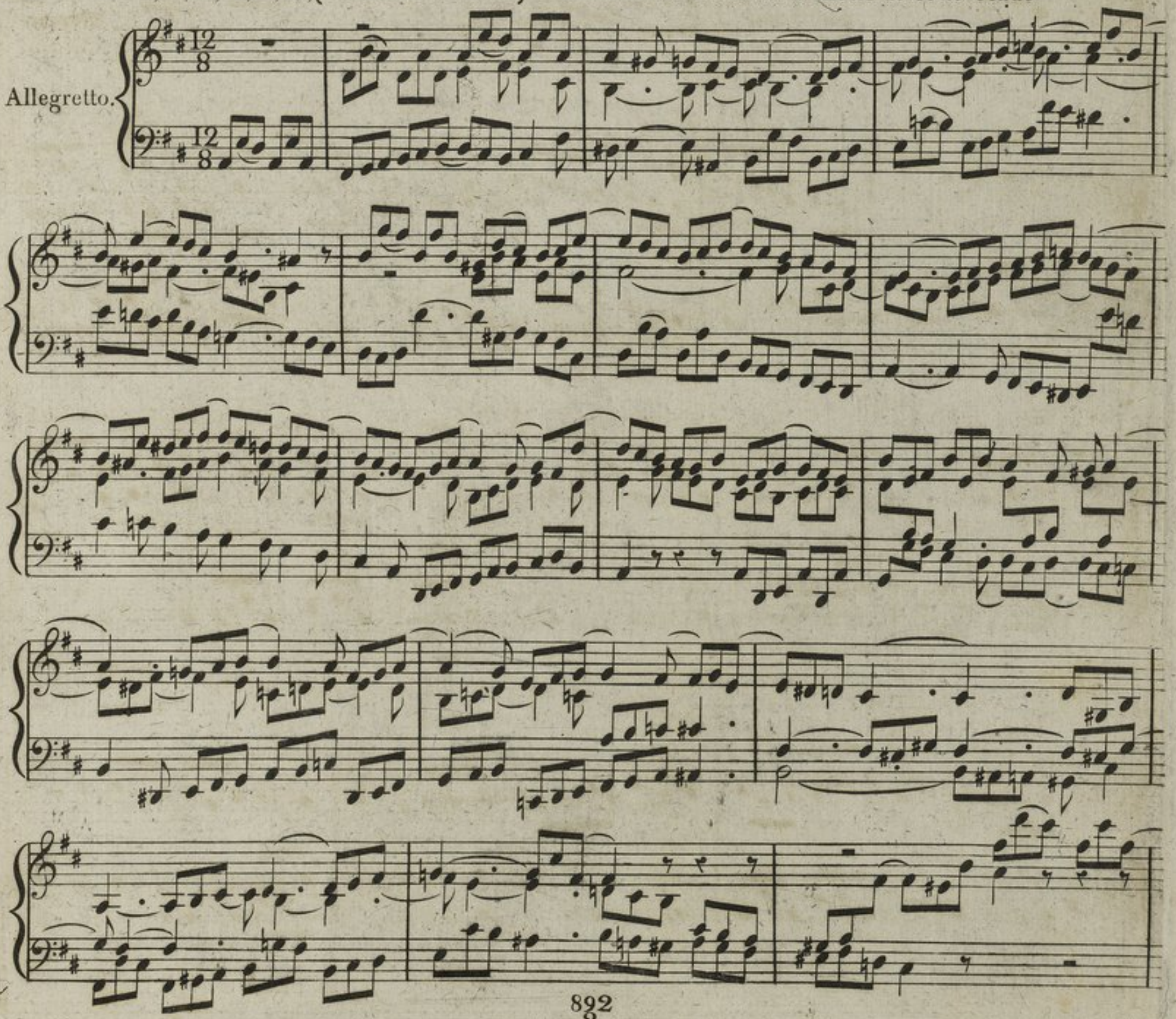
F

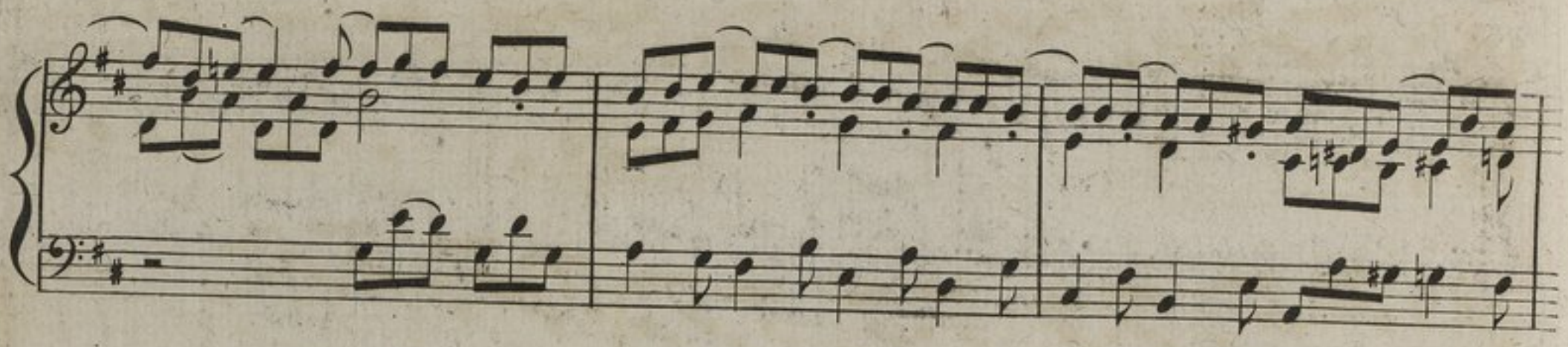
P

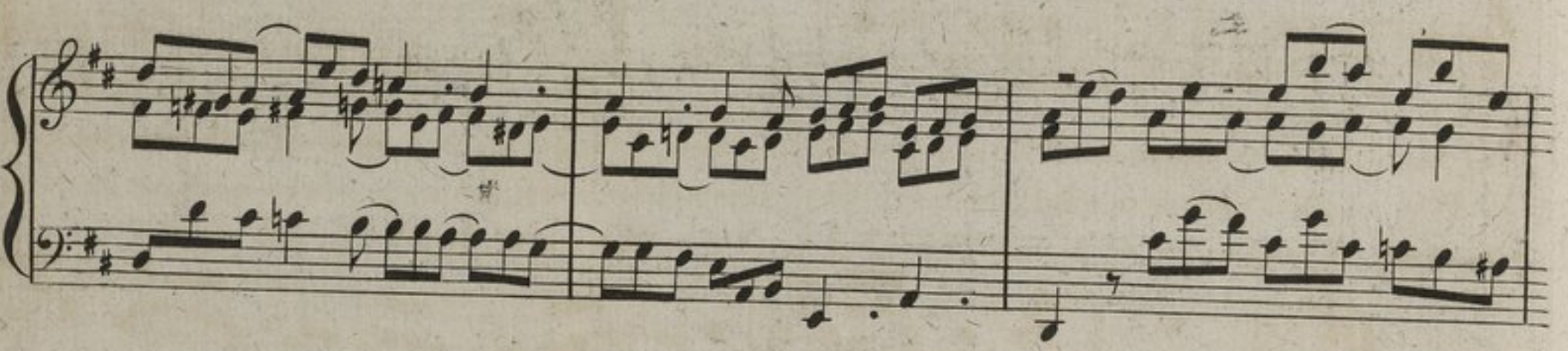


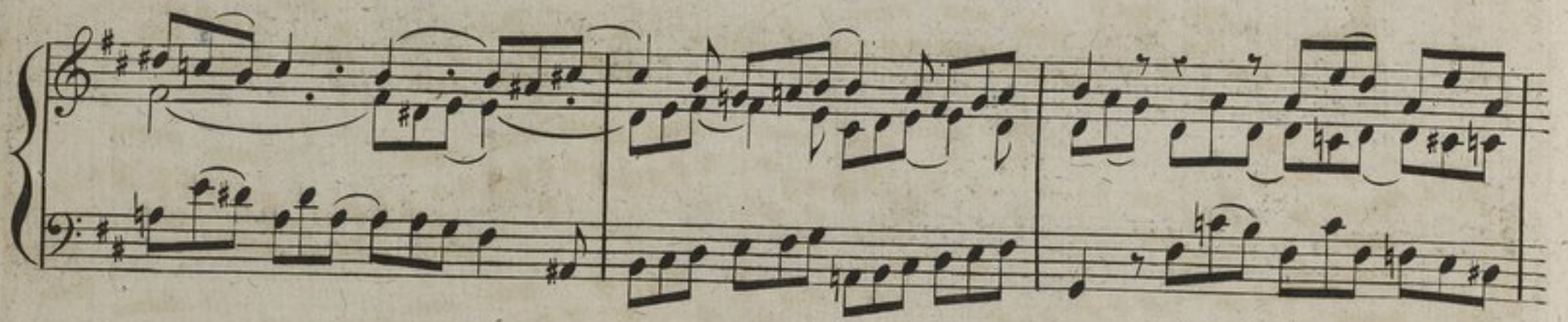


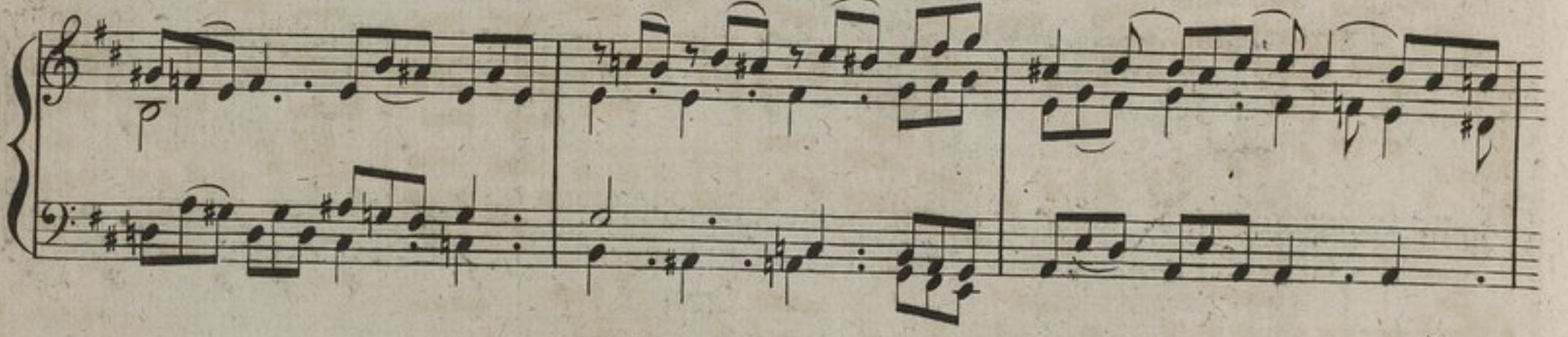
(Nota.) Ce qui a donné lieu à ce morceau est l'anecdote suivante: En 1764; Mademoiselle MIRÉ, danseuse de l'Opéra, perdit son amant; des plaisans lui firent l'épitaphe suivante, qu'on a gravée en musique sur son tombeau: LA, MI, RÉ, LA, MI, LA; (la Miré l'a mis là.) Ces six notes forment le motif de cette étude.

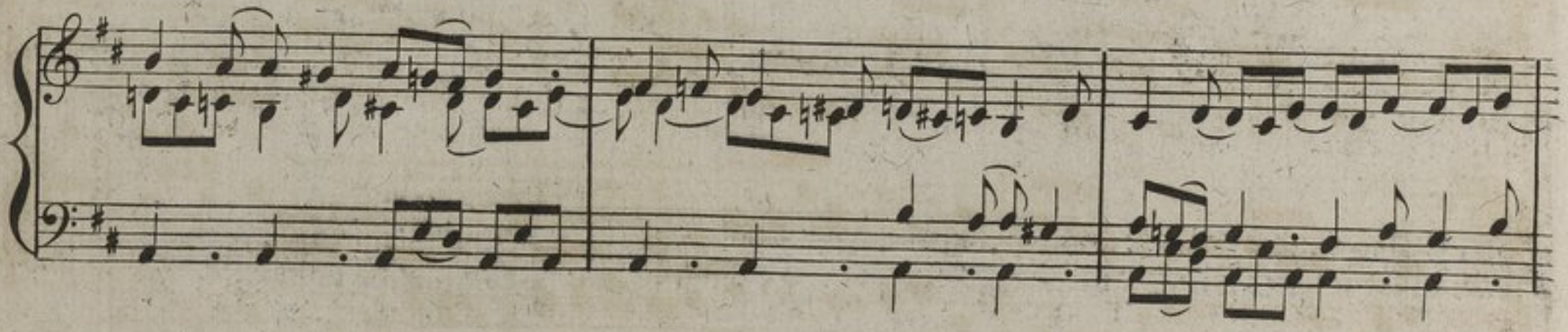


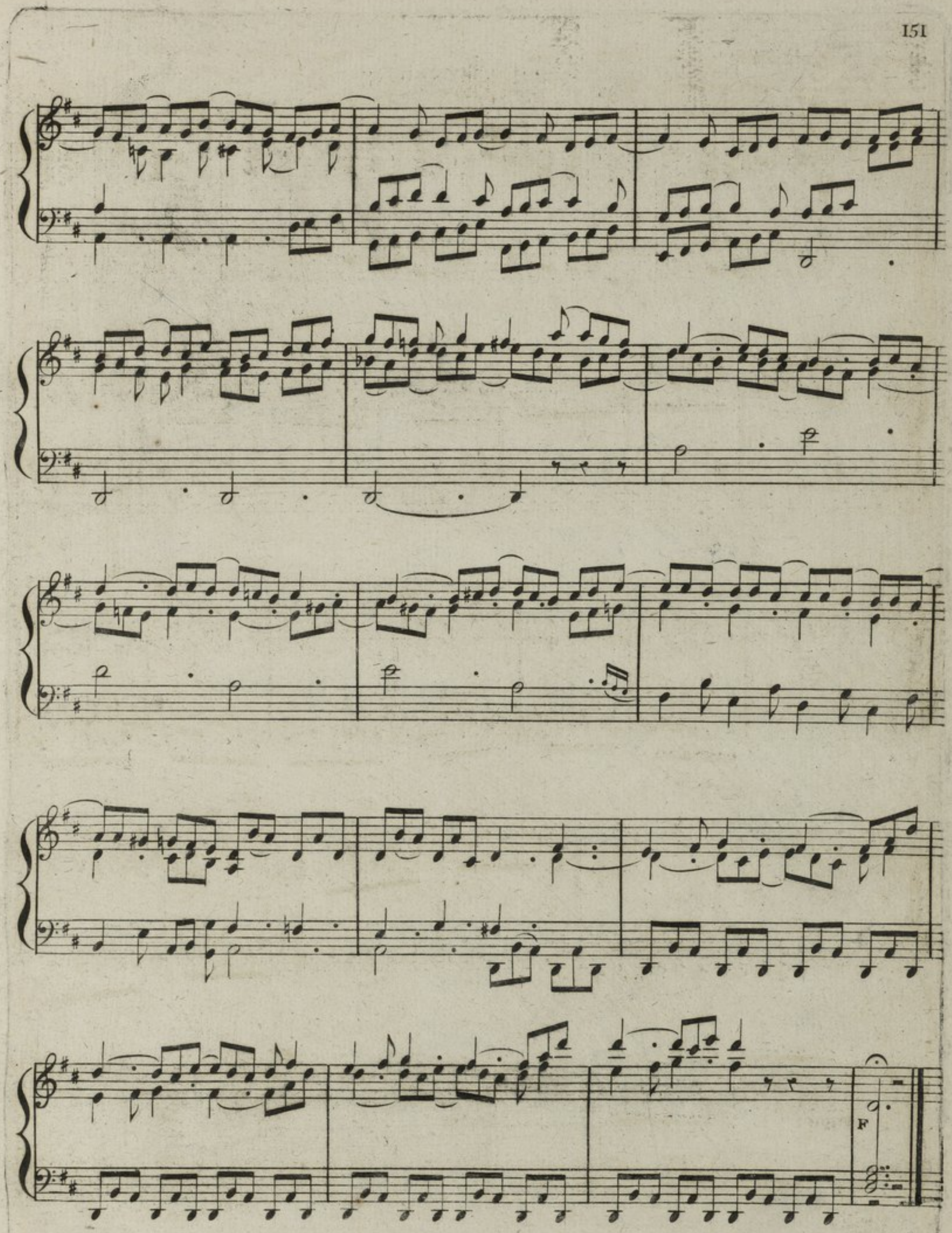











F

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

FOLIE D'ESPAGNE.

ÉTUDE.

Nº 33.

Andante.

Capricio.
Allegretto.

P

Crescendo.

F

P

Fz

Cres.

892
2

sF

sF

8

loco.

8 2/2 2

F P F P F P F P F P

F

Cres - - cen - - do.

FF

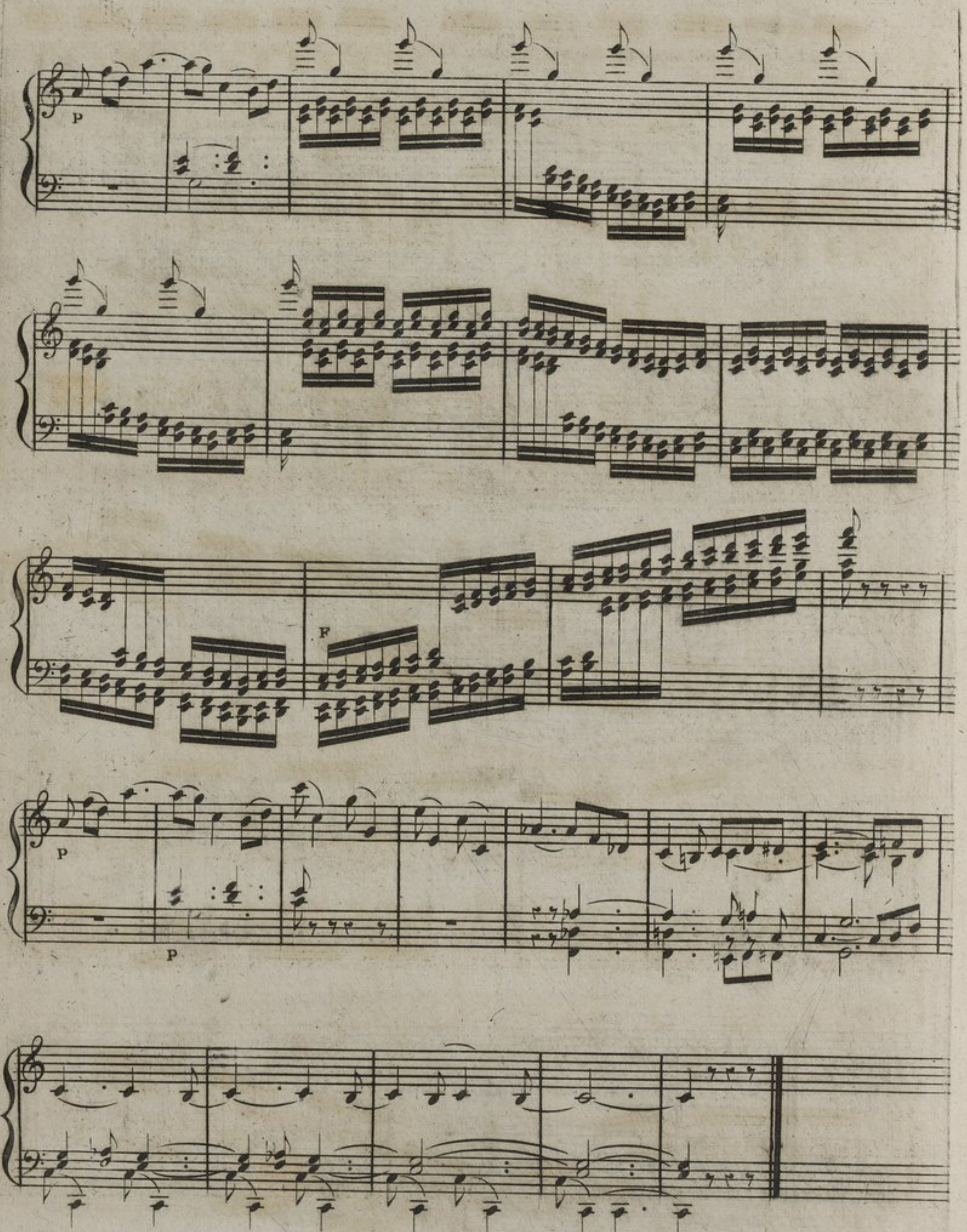
P

Fz

F

P

F


p
F
p
p

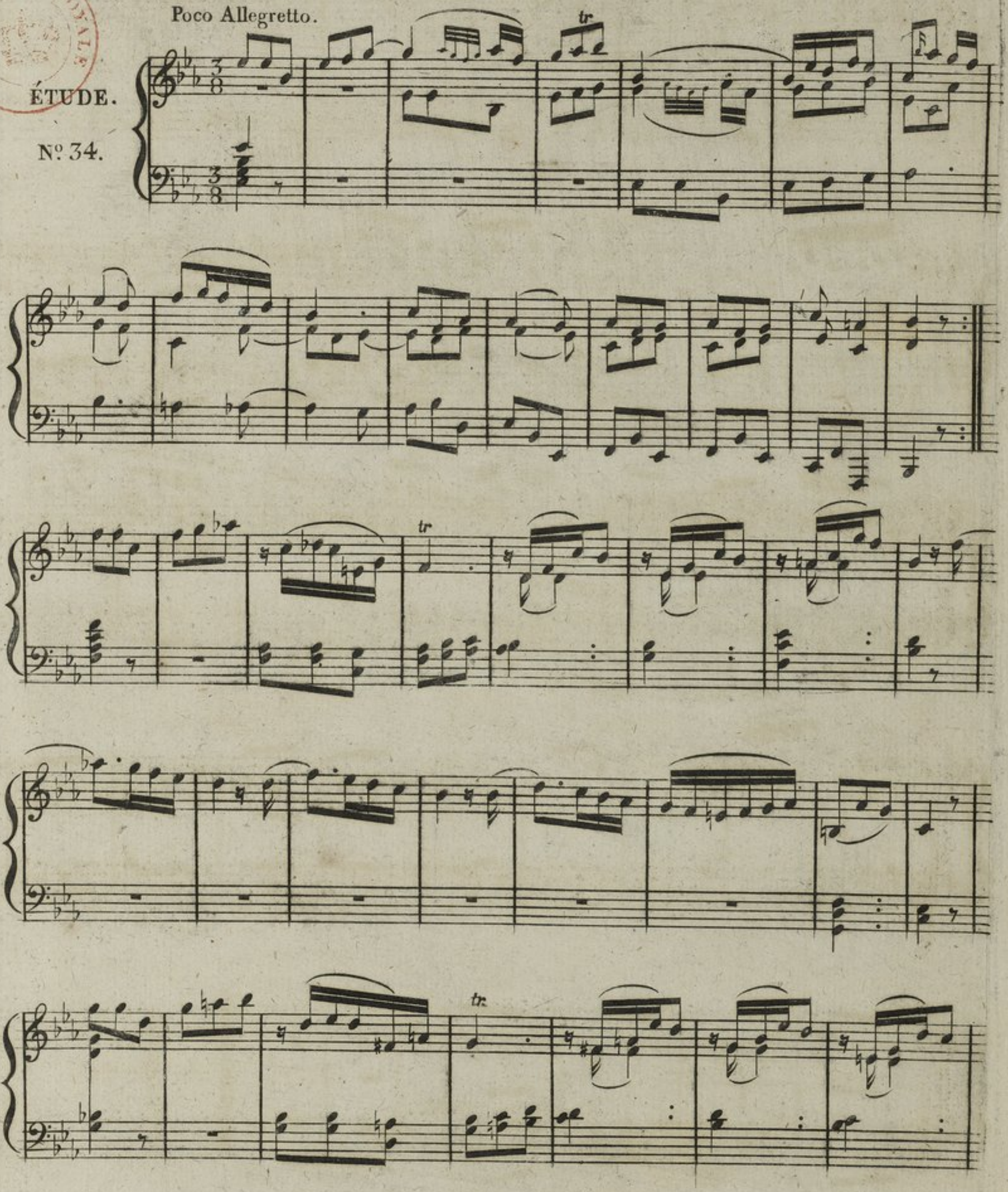
(Nota.) Ce morceau fut composé sur les premières six notes de son motif, que l'auteur avait entendu chanter dans une Rue de Paris.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

ÉTUDE.

Nº. 34.

Poco Allegretto.



FP

Alla breve

F

F

P

F

P

F

P

F

P

F F tr

F

F P F P F

FIN. 892/2

BIBLIOTHEQUE ROYALE