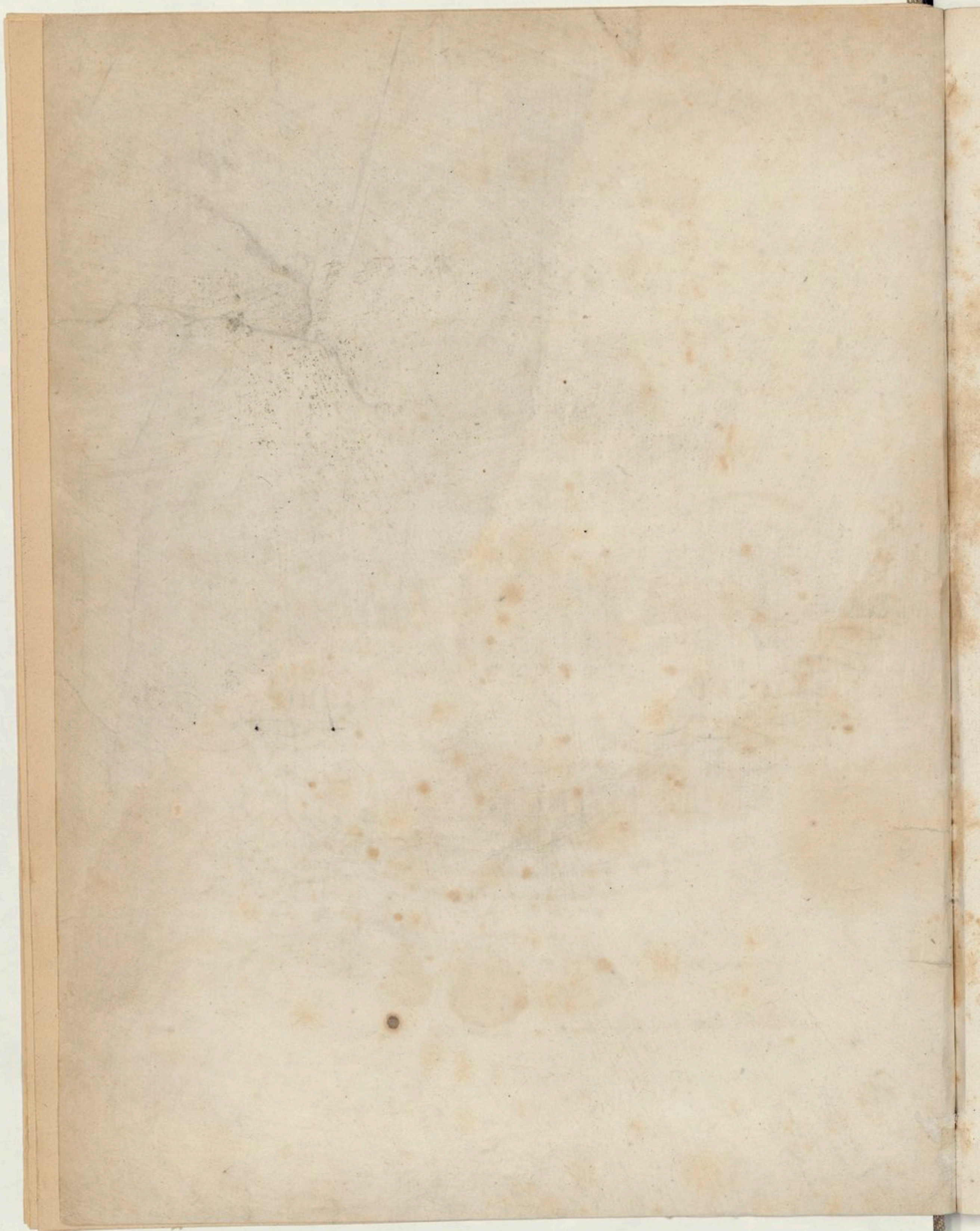




NOTICE

Sur la vie et les œuvres de J. N. HUMMEL.

JEAN NEPOMUCÈNE HUMMEL, né le 14 Novembre 1778 à Presbourg, reçut, dès l'âge de quatre ans, des leçons de violon de son père, qui était alors maître de musique de l'institution musicale de Warthberg. L'Empereur JOSEPH II ayant supprimé cette école, M^r Hummel père se rendit à Vienne, où il eut la douce satisfaction de voir son fils fixer l'attention de tous les connaisseurs, qui l'engagèrent à confier son éducation musicale au célèbre Mozart. Malgré toute la répugnance qu'avait ce grand maître à donner des leçons de son art, il consentit à enseigner Hummel, à condition qu'il vivrait avec lui, et serait entièrement confié à ses soins. Le jeune élève profita de cette inappréciable instruction pendant deux ans, et visita ensuite, avec son père, les principales villes de l'Allemagne, du Danemark, de l'Ecosse, de l'Angleterre et de la Hollande. Partout il reçut des applaudissemens d'autant plus mérités que, Mozart excepté, il fut regardé comme le premier pianiste de l'Europe. Après une absence de six ans, il revint à Vienne où il se livra à l'étude de la composition, sous Albrechtsberger qui avait été le professeur des compositeurs les plus distingués.

Il se lia ensuite d'amitié avec Salieri qui lui procura les connaissances de l'art dramatique. Le Prince Nicolas Esterhazy, à son retour de Londres, en 1805, et le Baron Braun, Directeur du théâtre impérial, lui firent en même temps des propositions pour se l'attacher. Hummel, qui entra de préférence au service du Prince, grand amateur de la musique d'église, composa une messe qui eut l'approbation de Haydn. Peu d'années après, le Prince Esterhazy et quelques nobles ayant été chargés de la direction du théâtre impérial, il se fit alors connaître par quelques compositions dramatiques, et plusieurs de ses opéras furent favorablement accueillis. En 1811, il quitta le Prince, donna à Vienne des leçons de Piano, et communiqua à ses élèves les connaissances qu'il avait acquises de Mozart. Il fit quelques petits voyages, en 1816, visita Berlin, Leipsick, &c. partout les amateurs l'accueillirent avec enthousiasme, l'applaudirent unanimement, et le reconnurent pour le premier pianiste du jour.

Vers la fin de 1816, le roi de Wurtemberg le nomma maître de la musique de sa chapelle, et en 1818 il occupa le même poste à Weimar, et donna des leçons de piano à la grande Duchesse. Depuis il a visité Pétersbourg, Moscou, Paris, Varsovie &c.

Comme compositeur pour le Piano, M^r Hummel occupe aujourd'hui le premier rang. Parmi ses nombreux ouvrages on distingue ses concertos œuvres 85, 89 et 110; sa grande sonate à quatre mains, œuvre 92; ses deux Rondos brillants avec orchestre, œuvres 56 et 98; ses Trios, œuvre 12 et 85; ses sonates, œuvre 20, 81 et 106; sa grande fantaisie œuvre 18; sa sonate pour Piano et Violon, œuvre 50; enfin son Quintetto œuvre 87 et par dessus tout, son fameux septuor œuvre 75; regardé par les connaisseurs comme son chef-d'œuvre, et comme le plus grand, et le plus bel ouvrage qui ait été écrit jusqu'à ce jour pour le Piano.

M^r Hummel est encore célèbre par son talent extraordinaire pour l'improvisation; il nous suffira à ce sujet de répéter ce que nous avons nous-mêmes entendu avouer à nos artistes les plus recommandables: c'est que ses improvisations sont à la hauteur de ses plus belles compositions et quelquefois les surpassent.

Le talent de M^r Hummel, comme exécutant est prodigieux non pas seulement par le mécanisme, qui ne laisse rien à désirer, mais encore sous le rapport de l'école, du style, de la grâce, enfin de cette belle simplicité d'expression qui n'admet rien de manière et qui est le cachet du vrai talent.

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE Page

Avis aux parens et aux professeurs.....

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE I. Notions élémentaires.....

ARTICLE 1.^{er} De la manière de s'asseoir devant
le Piano....... 2.^e De la position du corps, des bras,
des mains et des doigts....... 3.^e De la portée et des clefs....... 4.^e Du clavier et des notes....... 5.^e De la forme des notes, de leur valeur,
et des pauses qui leur correspondent.....

Exercices préparatoires.....

CHAPITRE II.....

ARTICLE 1.^{er} Des accidents....... 2.^e Des points après les notes et après les
pauses, des liaisons et des différentes

manières de diviser les notes.....

Exemples pratiques sur ces matières,
et exercices pour les doigts.....

CHAPITRE III.....

ARTICLE 1.^{er} Des gammes, des modes, de l'indication
à la clef et des intervalles....... 2.^e Du mouvement (*zeitmass*) et de la
mesure....... 3.^e Comment on doit battre la mesure....... 4.^e Des signes de reprise et de ceux qui
sont relatifs à l'exécution....... 5.^e Des mots qui ont rapport au mouve-
ment, au caractère et à la force du jeu.

Soixante exercices dans tous les tons,

où les règles expliquées dans la premiè-

re partie sont mises en pratique.....

CHAPITRE SUPPLÉMENTAIRE.....

DEUXIÈME PARTIE.

INTRODUCTION. Du doigter en général.....

ARTICLE 1.^{er} De la répétition progressive du mê-
me doigter avec la même suite de fi-
gures — Exercices....... 2.^e Du passage du pouce sous les autres
doigts, et de ceux-ci sur le pouce...

— Exercices.....

.. 3.^e De l'élosion d'un ou de plusieurs
doigts — Exercices....... 4.^e Du changement de doigt au retour
d'une même touche — Exercices....... 5.^e Des extensions et des sauts — Exer-
cices....... 6.^e De l'emploi du pouce et du 5.^e doigt
sur les touches noires — Exercices....... 7.^e Du passage d'un doigt sur un doigt
plus court, et du passage d'un doigt
sous un autre plus long — Exercices....... 8.^e Pour alterner avec un ou plusieurs
doigts sur la même touche, en répétant
ou en tenant la note, et pour employer
le même doigt sur deux ou plusieurs
touches différentes — Exercices....... 9.^e Pour alterner, enlacer et croiser les
mains — Exercices....... 10.^e De la distribution des parties, et des
licences du doigter dans le style fugué
— Exemples en fugues.....

TROISIÈME PARTIE.

CHAPITRE I.....

ARTICLE 1.^{er} Des agrémens en général....... 2.^e Du trille avec sa terminaison....... 3.^e Du trille impropre ou de la note tril-
lée sans la terminaison....... 4.^e Du mordant....... 5.^e Du grupetto....... 6.^e Des appoggiatures, des petites notes
et autres ornemens. Exemples pratiques

CHAPITRE II.....

ARTICLE 1.^{er} De l'exécution en général....... 2.^e Quelques observations concernant la
belle exécution....... 3.^e Sur l'emploi des pédales....... 4.^e Sur la manière la plus convenable
de traiter les différens Pianos du mé-
canisme allemand ou anglais....... 5.^e Sur l'utilité, l'usage et l'emploi du
métronome de Maelzel....... 6.^e De l'accord des instrumens....... 7.^e De l'improvisation.....

PRÉFACE.

De tous les instruments aujourd'hui en usage, le Piano est à juste titre le plus cultivé: il est, moins que tout autre, capable d'influer désavantageusement sur la santé la plus faible, et n'a nullement besoin du secours d'autres instruments pour produire l'harmonie la plus complète.

Ces avantages et la grande étendue qu'il a acquise depuis vingt ans, ont puissamment contribué à le rendre d'un usage général et à faire parvenir l'exécution à un si haut degré.

Aussi par ces progrès, le style prenait-il peu-à-peu une toute autre forme; et les difficultés toujours croissantes qu'on s'efforçait de vaincre, nécessitaient un changement essentiel dans plusieurs principes déjà posés, et notamment dans le doigter.

Invité par nombre d'amis et professeurs, j'ai essayé d'écrire une méthode convenable à l'époque actuelle et aux développements qu'a éprouvés le Piano.

En offrant cet ouvrage au public, ce n'est point par vanité que je le fais, mais uniquement pour honorer la confiance que l'on se plaît à accorder à mon amour pour l'art, et par le desir de pouvoir être utile; mon intention n'était donc point, en le composant, de travailler pour ceux qui veulent apprendre à toucher le Piano en peu de temps et d'une manière superficielle; mais plutôt pour ceux qui veulent approfondir leur instrument, et acquérir, par de bonnes études, un talent solide.

Il ne faut pas s'attendre à ce que je tâche d'être partout *nouveau, original* et *savant*; j'ai, au contraire, cherché à conserver, autant que possible, tout le bon et l'utile que d'après de mûres réflexions et une longue expérience, des hommes instruits ont écrit depuis un demi-siècle; je n'ai ajouté que ce que j'ai jugé plus analogue à la manière de toucher et d'écrire d'aujourd'hui, et je n'ai omis que ce qui de nos jours m'a paru superflu ou defectueux.

Au reste, je me suis efforcé d'observer une gradation exacte; de fixer plusieurs choses qui jusqu'à présent étaient restées douteuses; d'être, dans mon cours, bref, clair et intelligible, et d'y donner des exemples pratiques en nombre suffisant.

Si je suis assez heureux pour que mon ouvrage puisse être utile non-seulement pour le moment, mais aussi dans l'avenir, je croirai avoir obtenu la plus belle récompense à laquelle je puisse prétendre.

J. N. HUMMEL.

Weimar, Décembre 1827.

AVIS AUX PARENTS ET AUX PROFESSEURS.

Comme l'édifice de l'enseignement repose entièrement sur l'instruction première, les parents ne sauraient apporter trop d'attention au choix d'un professeur; ils doivent observer:

1^o) Si ses connaissances sont solides et si son instruction a été bien dirigée; car il est très-difficile et souvent même impossible de corriger les mauvaises habitudes que l'on a contractées dans les commencements.

2^o) Si sa méthode est bonne et claire, et s'il est doux et patient avec ses élèves, n'employant la sévérité que dans des cas urgents. Malheureusement les parents, pour flatter leur amour-propre, ont trop souvent la vanité de prétendre que leurs enfants, après peu de leçons, sachent déjà jouer quelques petites pièces ou quelques ariettes, et ils ne considèrent pas que cela n'aboutit qu'à faire perdre un temps précieux pour l'instruction élémentaire, sans laquelle il n'y a jamais de bon résultat.

Mais si l'élève est déjà arrivé à un certain degré d'exécution, je conseille moi-même, de le faire jouer de temps à autre devant quelques personnes; cela stimulera son zèle et lui donnera du courage et de l'aplomb.

Pour chaque commençant, il faut au moins pendant les six premiers mois, ou pendant un an, s'il se peut, une leçon d'une heure par jour; puisque l'élève est encore incapable de se corriger lui-même, et qu'il est à craindre qu'il ne se fasse plus de mal que de bien par les mauvaises habitudes qu'il pourrait contracter étant abandonné trop longtemps à son propre travail. Beaucoup de Pianistes déjà avancés croient qu'il faut jouer au moins six à sept heures par jour pour arriver au but; ils sont dans l'erreur; je puis leur assurer qu'il suffit d'une étude régulière et attentive de trois heures; car tout exercice plus prolongé abrutit l'esprit, produit un jeu mécanique sans âme, et entraîne presque toujours l'inconvénient de n'être plus en doigt lorsqu'on est obligé de suspendre pendant quelque temps un exercice aussi soutenu; s'il arrive alors que l'on soit invité à jouer, on se trouve embarrassé, à moins d'avoir quelques jours pour se remettre.

Je suis d'avis de ne faire commencer en général l'étude de la musique qu'à l'âge de sept ans aux demoiselles, et à huit ans aux garçons, à moins que des dispositions toutes particulières et un penchant très prononcé, ne les y entraînent naturellement; car dans un âge trop tendre l'enfant n'a pas assez de jugement et se dégoûte souvent de ses études.

J'ai dit quelles sont les qualités principales qu'un bon professeur doit avoir; je remarquerai seulement encore:

1^o) Qu'il doit prendre le plus vif intérêt à tout ce qui peut contribuer à l'avancement de son élève;

2^o) Qu'il ne doit pas lui laisser prendre de mauvaises habitudes;

3^o) Que, les notions élémentaires une fois passées, il ne doit pas l'occuper uniquement avec des exemples secs mais entre-mêler ses études de petites pièces agréables, composées exprès pour le Piano, et exclusivement destinées à cet usage, afin de stimuler son zèle.

L'habitude de plusieurs professeurs de tourmenter trop tôt les commençants par des pièces difficiles, ne vaut absolument rien;

4^o) Qu'il doit habituer de bonne heure son élève à fixer les yeux sur la musique et à ne trouver les touches que par leur distance et par le tact des doigts. Comme les commençants, et surtout les enfants, aiment assez à jouer par cœur, et que cela les empêcherait d'apprendre à bien lire, le professeur doit observer si son élève ne joue pas de mémoire le morceau qu'il étudie; dans ce cas, il devra le lui retirer et lui en donner un autre pour qu'il soit forcé de jouer d'après les notes et non d'après l'oreille;

5^o) Qu'il ne doit jamais lui permettre de jouer trop vite; car cette habitude est un premier pas vers un jeu confus et embrouillé.

6^o) Qu'il doit tâcher, dès le commencement de lui faire frapper les touches d'une manière égale et distincte, et lui faire observer sévèrement la mesure;

7^o) Qu'il doit tenir à ce que l'instrument soit bien d'accord, autant pour ne pas gâter l'oreille du jeune élève que pour la former.

Au reste, si le professeur tient à voir avancer son élève, il tâchera de le lui faire sentir dans toutes les circonstances; il usera de patience, il n'exigera pas trop de sa capacité; et il aura cependant une attention soutenue pendant la leçon, en veillant surtout à ce que les doigts ne restent sur les touches ni plus ni moins qu'il ne faut: les notes liées seront tenues et les notes courtes seront détachées, afin qu'il devienne maître de ses mains et de ses doigts, et qu'il ne s'habitue pas à un jeu lourd et pénible. La mesure sera également observée, le professeur la fera compter dès le commencement. Il fera voir à l'élève comment tel ou tel passage doit s'exécuter; celui-ci l'imitera et l'étudiera jusqu'à ce qu'il ne laisse plus rien à désirer. Par cette Méthode, il exécutera correctement les morceaux qu'il aura travaillés et retirera les meilleurs fruits de ses études.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES.



ARTICLE 1.

DE LA MANIÈRE DE S'ASSEOIR DEVANT LE PIANO.

§. 1.

Il faut s'asseoir devant le milieu du clavier de manière à en être éloigné de six à dix pouces selon la taille et la longueur du bras; la main droite pourra ainsi atteindre facilement les notes les plus hautes, et la main gauche les notes les plus basses, sans que la position du corps soit dérangée.

§. 2.

On ne sera assis ni trop haut ni trop bas, afin que les deux mains reposent pour ainsi dire tout naturellement sur les touches. Il est bon de soutenir les pieds des enfants, pour leur donner une tenue tranquille.

ARTICLE 2.

DE LA POSITION DU CORPS, DES BRAS, DES MAINS ET DES DOIGTS.

C'est là dessus qu'il faut porter une attention toute particulière; car chaque négligence à cet égard peut donner lieu à des suites très-nuisibles, qu'il est rare de pouvoir corriger plus tard: la légèreté, la grâce, la rondeur, l'expression et l'énergie du jeu s'en ressentiraient toujours.

§. 1.

Le corps doit être droit, ne penchant ni en avant ni de côté; les coudes doivent s'en approcher sans le toucher.

§. 2.

Les muscles des bras et des mains ne doivent se tendre qu'autant qu'il le faut pour porter sans mollesse les mains et les doigts.

§. 5.

On doit tenir les mains libres, arrondies, et un peu en dehors; on se facilite par là l'usage du pouce sur les touches noires. Les mains ne seront ni plus ni moins élevées qu'il n'est nécessaire pour atteindre la touche avec la pulpe, en pliant seulement les deux dernières phalanges du doigt, afin que les extrémités du pouce et du petit doigt, forment une ligne parallèle à celle du clavier. La manière de coucher les doigts à plat, ou de les tenir tout à fait perpendiculaires, est très-mauvaise, et produit un jeu lâche et mou.

Les doigts ne doivent être ni trop serrés ni trop écartés, excepté dans les extensions, car il faut que chaque doigt se tienne naturellement au-dessus de la touche.

Le pouce touchera seulement de l'extrémité et de côté. Comme c'est le doigt le plus court, on le pliera un peu sous le deuxième doigt afin de le tenir toujours prêt à passer; mais il ne doit pas se presser contre un autre doigt, ni se tenir plus bas que les touchés, et encore moins s'appuyer sur le bois qui se trouve devant le clavier.

Enfin, pour obtenir la légèreté et l'assurance indispensables, il faut éviter tout mouvement brusque des coudes et des mains; la vitesse d'exécution ne consiste que dans le mouvement des doigts qui, en courant légèrement, ne doivent pas se lever trop haut au-dessus des touches. (+)

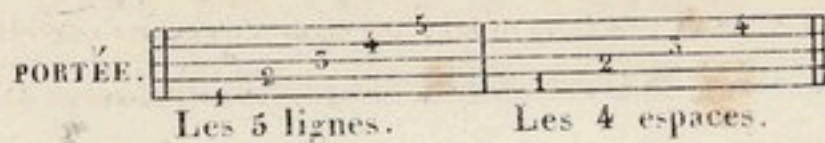
Il faut attaquer la touche avec égalité et franchise, sans appuyer ni taper, et sans déranger la main ni les doigts de leur position naturelle; il faut aussi toucher le plus en avant possible; le son sera plus énergique, et les passages plus arrondis.

Il faut enfin éviter soigneusement toute espèce de manie, comme de tenir la figure trop près de la musique, de se mordre les lèvres, de balancer la tête avec la mesure, d'ouvrir la bouche, &c; ces habitudes prêtent au ridicule et nuisent à la grâce du jeu.

ARTICLE 5.

DE LA PORTÉE ET DES CLEFS.

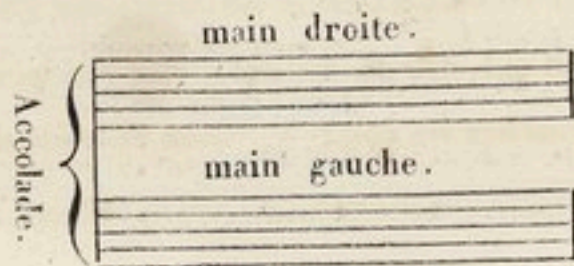
La place où s'écrivent les signes (notes) qui représentent les sons, s'appelle *portée*; les cinq lignes et les quatre espaces qui la composent, se comptent en montant. Exemple:



Pour désigner des sons plus hauts et plus bas, on se sert de petites *lignes additionnelles*, faisant continuation aux cinq lignes primitives. Exemple:



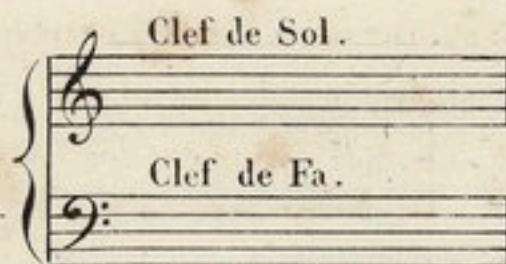
Pour le Piano-forté on emploie deux portées; la plus haute pour la main droite et l'autre pour la main gauche; quelquefois aussi une seule sert pour les deux mains. Les deux portées réunies s'appellent *accolade* puisque la réunion se fait par ce signe. Exemple:



(+) Le Chiroplaste de Logier peut être employé avec fruit pour les commençans jusqu'à ce qu'ils aient acquis une bonne position.

§. 5.

On se sert aujourd'hui pour le Piano, de la *clef de Sol* 2^e ligne pour les sons aigus (moitié droite du clavier) et de la *clef de Fa* 4^e ligne pour les sons graves (moitié gauche du clavier.) (+) Les deux clefs se posent immédiatement après l'accolade, comme:



ARTICLE 4.

DU CLAVIER ET DES NOTES.

Un professeur sait combien il est difficile d'apprendre aux enfants à connaître les touches et les notes. La méthode en usage jusqu'à aujourd'hui n'était pas toujours la meilleure en ce qu'elle devenait souvent pénible et ennuyeuse pour l'élève. J'ai trouvé par expérience que les deux Méthodes que je vais indiquer plus bas, sont les plus efficaces.

§. 1.

On commence par apprendre à l'élève que la musique consiste en sept sons principaux, qu'on nomme, par ordre ascendant, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, et qui forment une octave en y comprenant l'*ut* qui suit le dernier *si*.

§. 2.

On lui montre ces sept notes sur le Piano, dans la 3^e octave, en lui faisant remarquer que l'*ut* est au-dessous des *deux* noires, et le *fa* au-dessous des *trois* noires; il cherchera ces deux notes dans toutes les octaves du clavier; puis en lui apprenant à connaître les autres touches qui se trouvent entre *ut-fa* et *fa-ut*, il les retrouvera également dans les autres octaves.

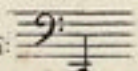
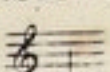
§. 3.

Lorsque l'élève connaîtra tout le clavier de cette manière, on lui en expliquera la division en octaves, comme: *première octave, deuxième octave, troisième octave, 4^e et contr'octave.* (++)

§. 4.

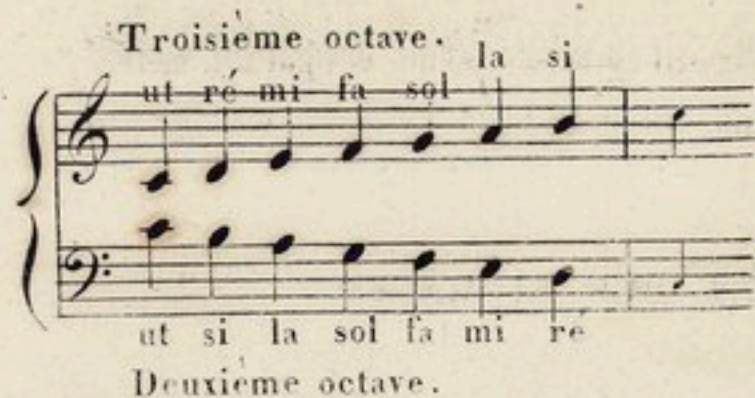
Puis on réunira la connaissance des notes à celle des touches selon l'une des deux méthodes suivantes. Si l'enfant est vif et peu disposé à réfléchir, on choisira la première, (a) qui est plus mécanique; si, au contraire, il est d'un caractère tranquille et réfléchi, je conseille la seconde, (b) qui, fondée sur le jugement et la comparaison de la gamme, convient mieux aussi aux personnes plus âgées.

(+) Il est nécessaire qu'un pianiste de profession se familiarise aussi avec les différentes CLEFS D'UT, pour l'accompagnement de la partition et l'étude de la composition.

(++) On entend par contr'octave, toutes les notes au-dessous de celle-ci:  quant aux dénominations de première, deuxième, troisième octave, &c; il y a dans l'original: GROSSE, KLEINE, EINGESTRICHENE, ZWEIGESTRICHENE OCTAVE, &c; mais comme la traduction de cette dénomination n'est pas en usage en France, et qu'il n'y a même aucune autre expression qui la remplace, à moins de se servir d'une longue phrase, comme par exemple: UT, CLEF DE SOL, AU-DESSOUS DE LA PORTÉE, j'ai choisi celle que CHLADNI a proposée dans son Traité d'Acoustique, et d'après laquelle il suffit de dire: UT 3, pour indiquer cette note. 

PREMIÈRE MÉTHODE. (a)

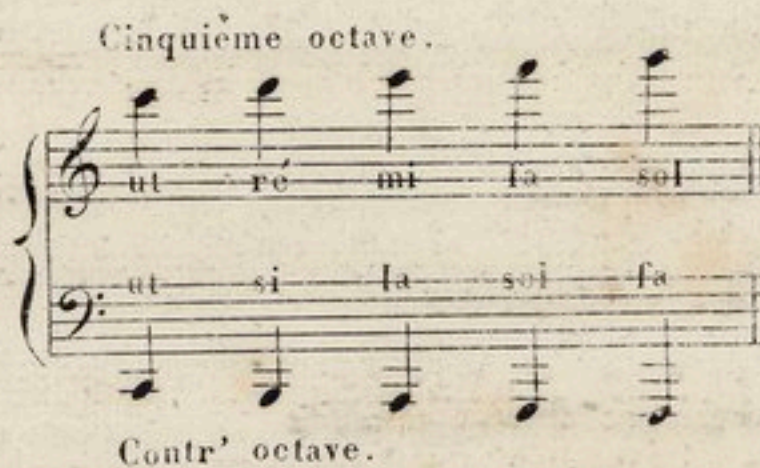
On commence par faire connaître à l'élève les sept notes de la *troisième octave* (écrites à la clef de sol) et la *deuxième octave* (écrite à la clef de fa) en faisant frapper les touches; car cet exercice fait plaisir à l'enfant et prépare ses doigts pour le Clavier.



De même avec la 4^e.
et la 1^{re} octave.



Et ainsi de suite en montant jusqu'au *Sol* 5 et en descendant jusqu'au contre-fa.



DEUXIÈME MÉTHODE. (b)

On fait connaître à l'élève la position des notes et des touches de tous les *ut*, ainsi que le nom des notes qui se trouvent sur la première et cinquième ligne des deux clefs; par exemple:



On lui explique ensuite le rapport des degrés qui se trouvent entre ces notes en les lui faisant chercher sur la portée et sur l'instrument. Ces deux choses bien sues, on lui demande quelques notes prises au hasard, ce qu'il faut faire aussi avec la première méthode; car plus tard l'élève s'en trouvera bien lorsqu'il s'agira de lire couramment.

ARTICLE 5.

DE LA FORME DES NOTES, DE LEUR VALEUR
ET DES PAUSES QUI LEUR CORRESPONDENT.

§. 1.

La valeur ou la durée des notes est indiquée par leurs différentes formes; il en est de même des pauses. Celles-ci commandent à l'exécutant de se taire aussitôt ou de laisser jouer seule l'une des deux mains pendant un temps plus ou moins long, suivant la valeur de ces pauses.

TABLEAU DE LA VALEUR DES NOTES ET DES SILENCES.

Une ronde vaut	Pause.
deux blanches	demi-pause
quatre noires	soupir
huit croches	demi-soupir
seize doubles croches	quart de soupir
trente-deux triples croches	huitième de soupir
soixante-quatre quadruples croches	seizième de soupir

On voit par ce tableau qu'il faut jouer deux blanches pendant la durée d'une ronde, deux noires sur une blanche et deux croches sur une noire, pour remplir avec un plus grand nombre de notes courtes la valeur d'une note longue.

§. 2.

On emploie quelquefois trois notes contre deux de la même espèce; on les nomme *triolet* et on les indique ordinairement par le chiffre 3.

Un triolet de noires	Un triolet de croches
vaut	vaut
deux noires.	deux croches.

et ainsi de suite.

(+) Dans la gravure française et anglaise le soupir est fait comme un demi-soupir retourné, (↵) mais comme l'œil se trompe facilement par leur grande ressemblance, la forme du soupir allemand (↶) est préférable. Il serait donc à désirer que Messieurs les compositeurs de ces deux pays voulussent bien adopter ce signe et tenir à son exécution auprès de leurs graveurs.

Les exemples suivants, dans l'étendue de cinq notes, sont faits pour habituer les doigts à une succession et un toucher égal et familiariser l'élève avec les notes et les touches. Il les exercera d'abord très doucement, avec chaque main séparément, puis avec les deux réunies jusqu'à ce qu'il puisse les jouer très couramment.

On ne doit pas laisser plusieurs doigts en même temps sur les touches, car il en résulterait un jeu lourd qu'il serait difficile de corriger plus tard: chaque doigt quittera donc sa touche aussitôt que le ton suivant sera frappé.

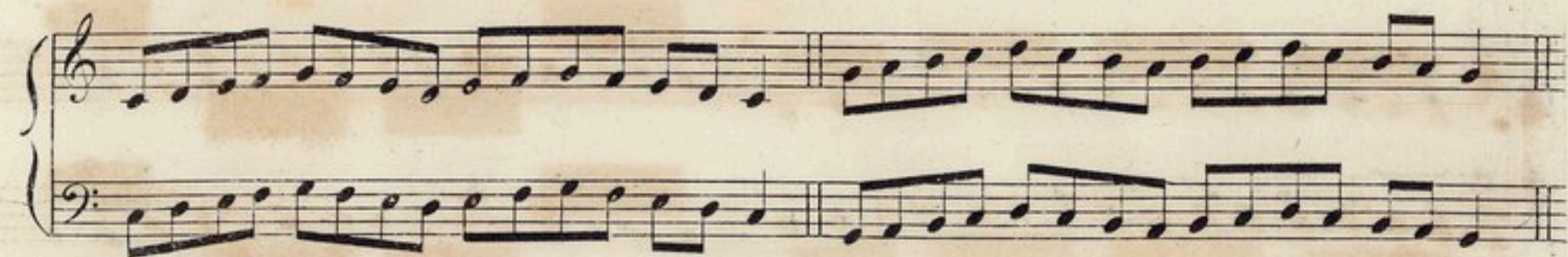
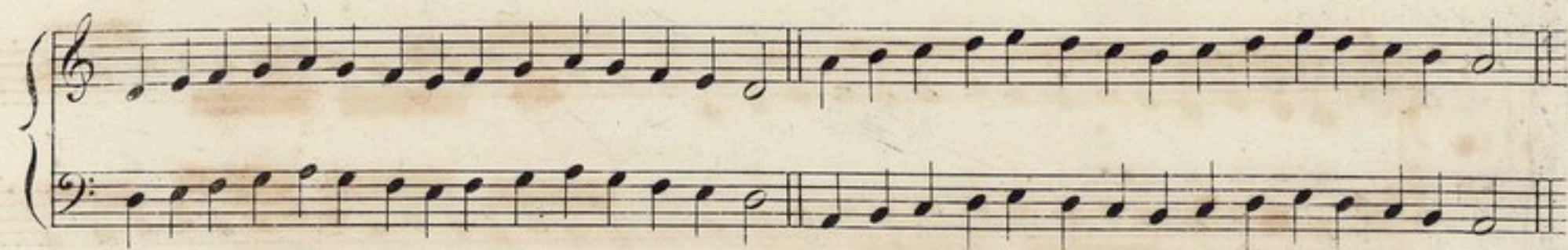
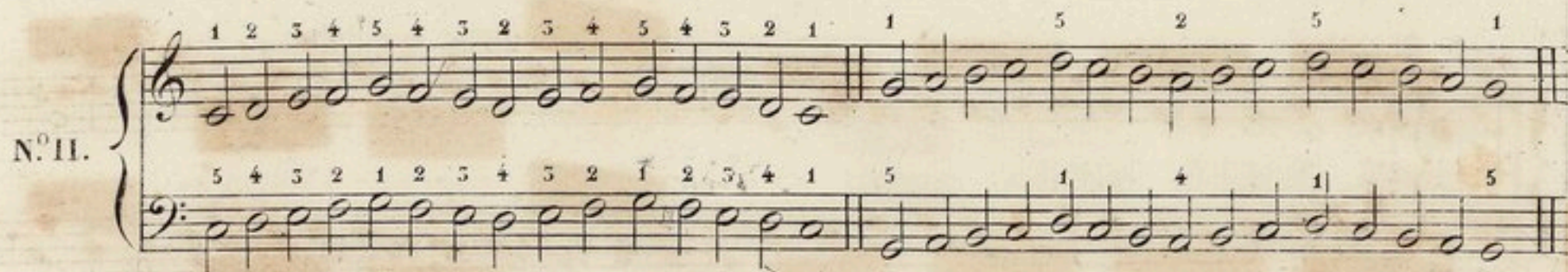
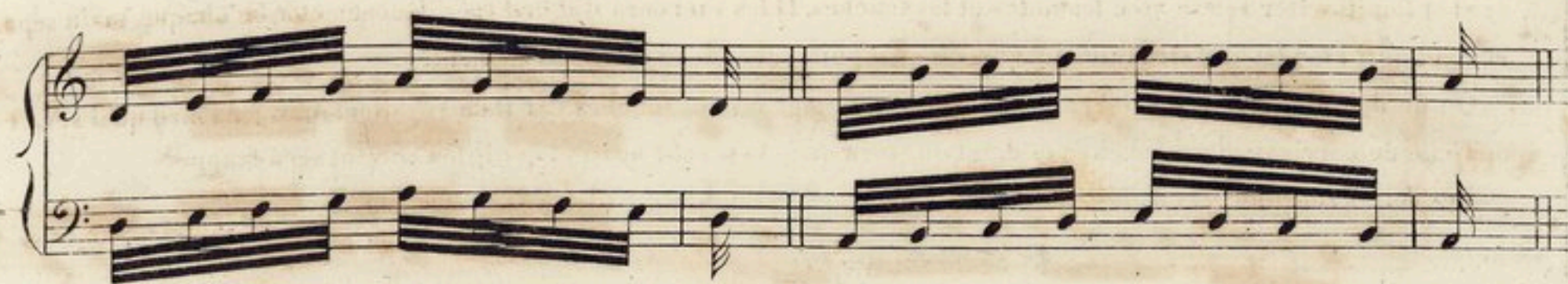
Les doigts sont indiqués, dans tout cet ouvrage, en partant du pouce, par 1, 2, 3, 4, et 5. (+)

EXERCICES PRÉPARATOIRES.

N^o 1.

et ainsi de suite
en répétant

(+) Dans la musique anglaise on a indiqué jusqu'à présent le ponce par + ou 0, l'index par 1 & 2 comme pour le violon; mais je regarde cela comme inconséquent, car le ponce est un DOIGT comme tout autre et même, d'après le système de doigter actuel, le plus indispensable.



N^o. III.

Handwritten musical score for N° III. The treble staff begins with a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The bass staff begins with: 5, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 5. Both staves conclude with a final measure containing a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score for N° III. The treble staff features a series of eighth-note chords, while the bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a final measure.

N^o. IV.

Handwritten musical score for N° IV. The treble staff begins with a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 2, 1. The bass staff begins with: 5, 4, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 5. Both staves conclude with a final measure containing a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score for N° IV. The treble staff features a series of eighth-note chords, while the bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a final measure.

N^o. V.

Handwritten musical score for N° V. The treble staff begins with a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 2, 1. The bass staff begins with: 5, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 5. Both staves conclude with a final measure containing a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score for N° V. The treble staff features a series of eighth-note chords, while the bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a final measure.

N^o. VI.N^o. VII.N^o. VIII.

N^o. IX.

3 1 4 2 5 3 4 2 5 5 4 2 3 1 4 2

3 5 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 5 5 2 4

3 5 5 3

3 1 1 3

Trills in both staves.

N^o. X.

EN TRIOLETS.

1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 5 2

5 4 3 4 3 2 3 2 1 2 5 4

1 2 3 4

5 4 3 2

Trills in both staves.

N^o. XI.

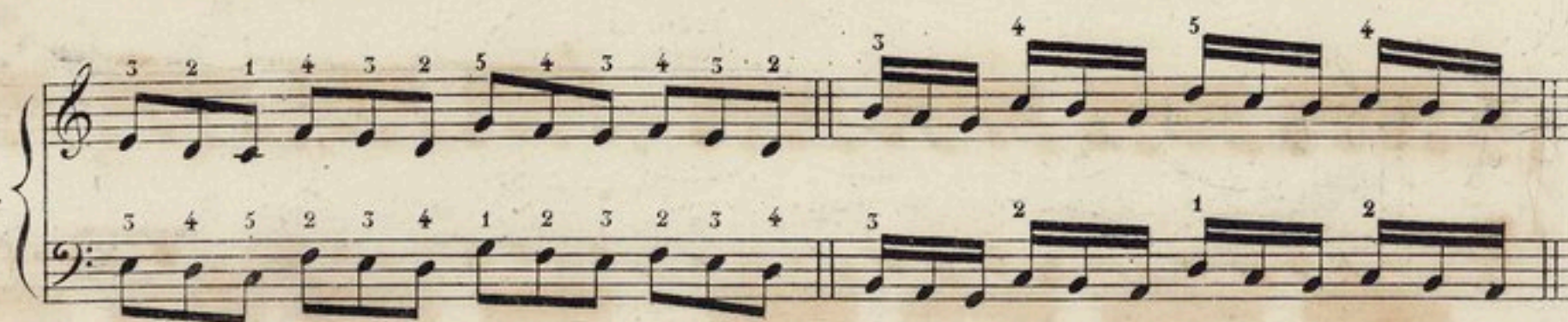
1 2 3 4 3 2 3 4 5 4 3 2

5 4 3 2 3 4 3 2 1 2 3 4

1 4 3 4

5 2 3 2

Trills in both staves.

N^o. XII.N^o. XIII.N^o. XIV.

PRÉPARATION POUR LE TRILLE.

N^o. XV.

First system of musical notation for N^o. XV. Treble staff: first measure has fingerings 1 2, second measure has 3 2. Bass staff: first measure has 5 4, second measure has 3 4.

Second system of musical notation for N^o. XV. Treble staff: first measure has fingerings 2 3, second measure has 4 3. Bass staff: first measure has 4 3, second measure has 2 3.

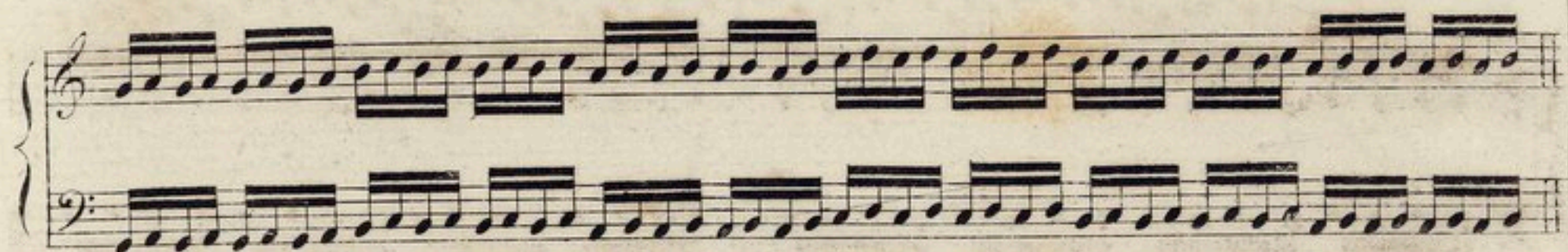
Third system of musical notation for N^o. XV. Treble staff: first measure has 3 4, second measure has 5 4. Bass staff: first measure has 3 2, second measure has 1 2.

N^o. XVI.

First system of musical notation for N^o. XVI. Treble staff: measures 1-4 have fingerings 1 2, 3 4, 5 4, and 3 2 respectively. Bass staff: measures 1-4 have fingerings 5 4, 3 2, 1 2, and 3 4 respectively.

Second system of musical notation for N^o. XVI. Treble and bass staves with continuous eighth-note patterns.

Third system of musical notation for N^o. XVI. Treble and bass staves with continuous eighth-note patterns.



EXEMPLE D'EXERCICE AVEC DES VARIATIONS,
POUR LA VALEUR DES NOTES ET LEUR SUBDIVISION.

N^o XIX. Var: I.

Var: II.

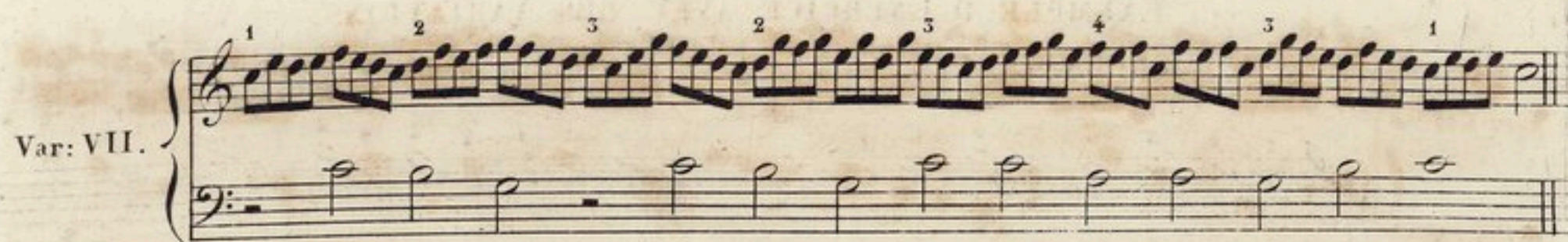
Var: III.

Var: IV.

Var: V.

Var: VI.

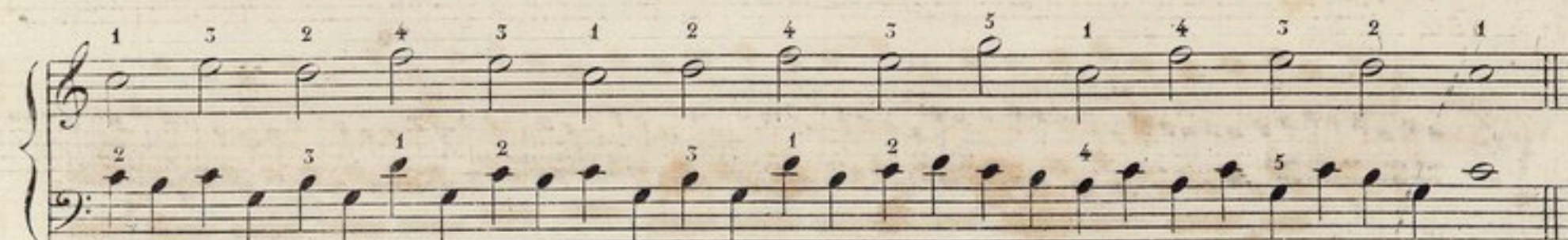
Var: VII.



Var: VIII.



Var: IX.



Var: X.



Var: XI.



Var: XII.

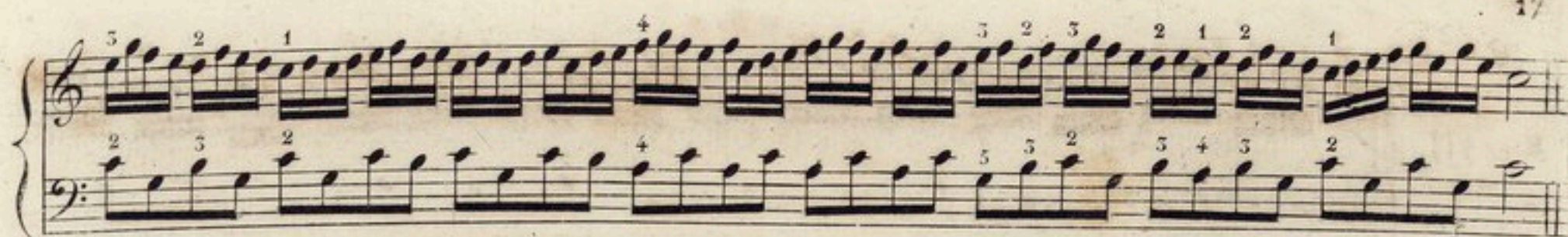
Var: XIII.

Var: XIV.

Var: XV.

Var: XVI.

Var: XVII.



EXEMPLES pour exercer l'élève dans les tons aigus et dans les tons graves, et pour l'habituer préalablement à étendre et à resserrer les doigts.





CHAPITRE II.

ARTICLE 1.

DES ACCIDENTS.

§. 1.

Chacune des sept notes ut, ré, mi, fa, sol, la et si peut être haussée ou baissée par un *accident*. A cet effet, au lieu de la touche blanche, on se sert le plus souvent de la touche noire qui s'en trouve le plus près au-dessus ou au-dessous et dont chacune diffère d'un *demiton* de la touche blanche. La différence des demi-tons mineurs aux demi-tons majeurs n'est pas sensible à l'oreille, elle n'est que pour les yeux, comme on le verra dans l'article 3.

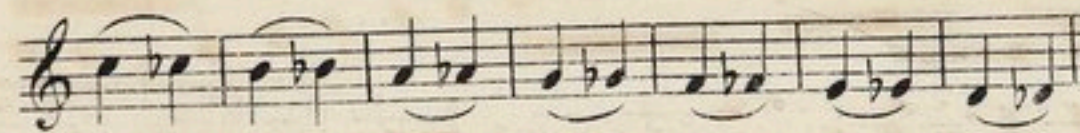
§. 2.

Il y a des accidents simples et doubles.

1^o) Le *dièse* simple (#) *hausse* la note devant laquelle il est, d'un demi-ton mineur, qui est sur le Piano, la touche supérieure la plus voisine;



2^o) Le *bémol* simple (b) *baisse* la note d'un demi-ton mineur, qui est la touche inférieure la plus voisine;



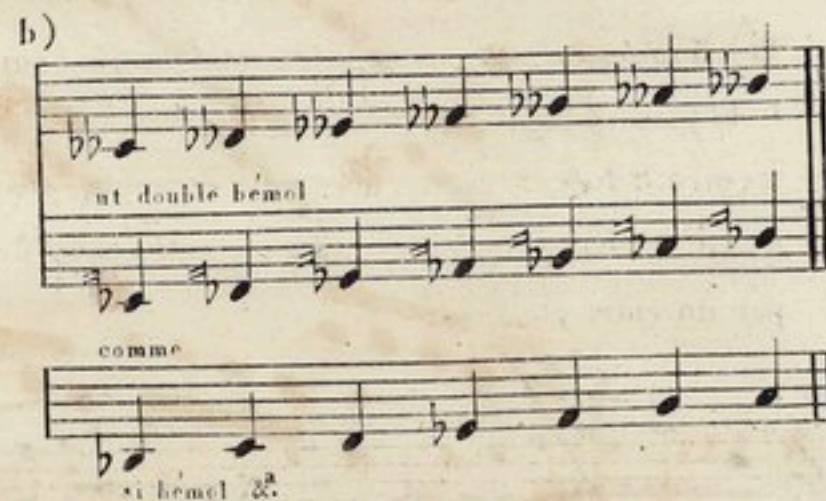
§. 5.

Le *bécarre* (h) efface les dièses (a) et les bémols (b) et remet la note dans sa position primitive;



DES ACCIDENTS DOUBLES.

a) Le *double-dièse* (x ou x̂) *hausse* et b) le *double-bémol* (bb ou b̂⁽⁺⁾) *baisse* la note d'un ton entier, c'est-à-dire, de deux touches plus haut ou plus bas;



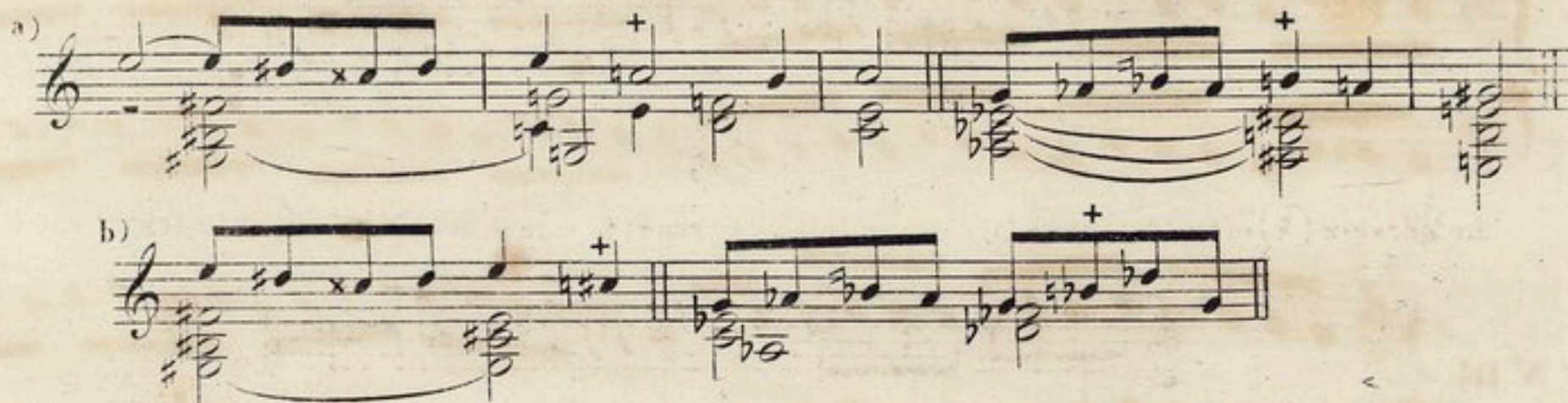
(+) Comme le double-bémol ordinaire brouille facilement les yeux, surtout aux accords de plusieurs bémols, et comme nous possédons un signe excellent et simple pour le double-dièse (x) il serait à désirer que le double-bémol fût exprimé également par un signe différent. Je propose donc la notation ci-dessus, si cependant quelqu'un en trouve un meilleur, les musiciens lui en sauraient gré.

EXEMPLES.



Ex. 5.

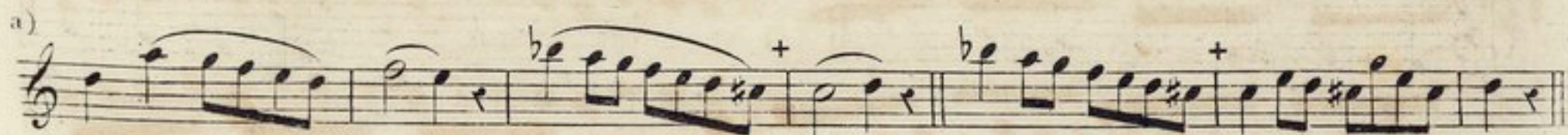
- a) Le $\sharp$ efface également le double-dièse et le double-bémol et remet la note dans sa position primitive.
 b) Mais si l'on veut changer le $\times$ ou le $\flat$ en un *simple* dièse ou bémol, il faut, pour éviter toute incertitude ajouter au $\sharp$ le simple dièse ou le simple bémol;

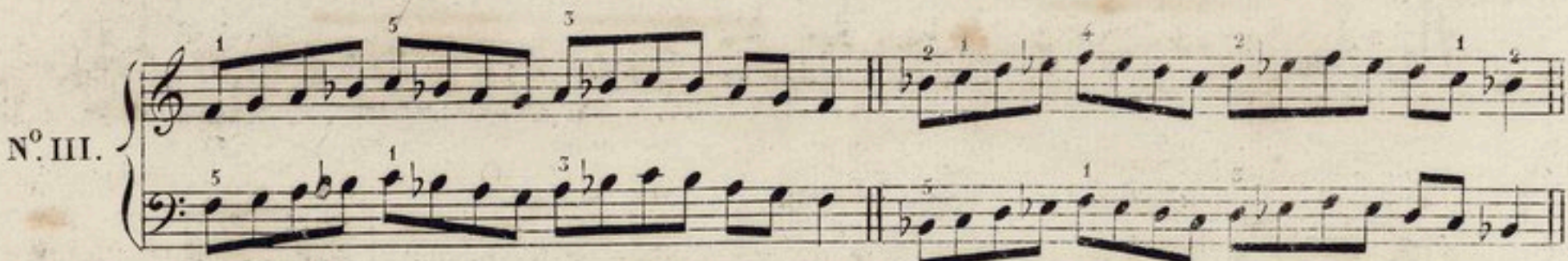
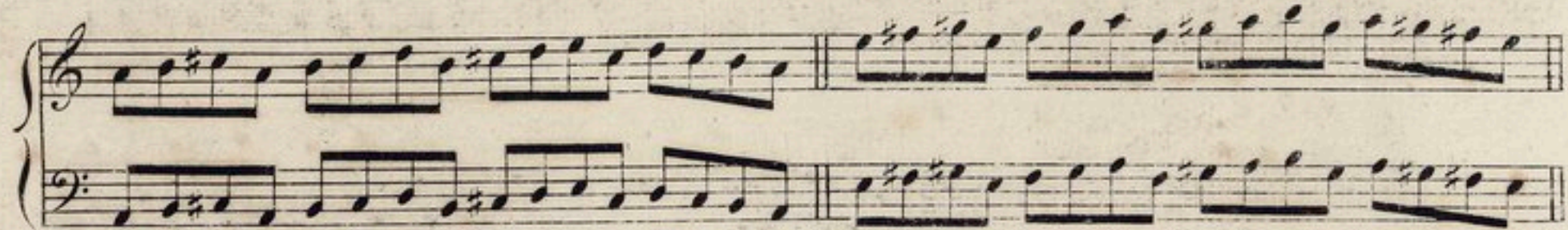
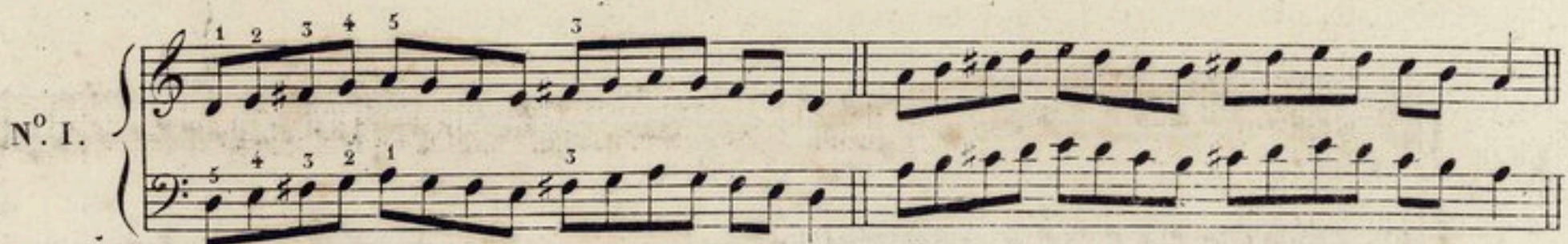


Ex. 6.

Les accidents sont *intégrans* ou *accidentels*.

- 1^o) *Intégrans*, quand ils se trouvent à la clef au commencement du morceau pour en désigner le ton principal; ils altèrent dans ce cas pendant tout le morceau les notes dont ils indiquent le nom par la place qu'ils occupent sur la portée.
 2^o) *Accidentels*, quand ils se trouvent dans le courant du morceau devant les notes; dans ce cas, ils ont leur effet pendant toute la mesure dans laquelle ils se trouvent, à moins qu'ils ne soient détruits par un bémol dans le courant de cette même mesure. Si se trouve un $\sharp$ ou un $\flat$ devant la dernière note de la mesure et si la mesure suivante commence avec la même note, l'accident compte encore pour celle-ci, (a) à moins qu'il ne soit détruit par un $\sharp$ (b) ou que la note ne soit altérée par un autre accident;





N^o. V.

The musical score for N^o. V. consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The accompaniment is primarily composed of eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5 below the notes. Both staves conclude with a double bar line.

N^o. VI.

N^o. VII.

Handwritten musical score for No. VIII. The score is written on two staves, treble and bass. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, with rests and fingerings indicated. The title "N^o. VIII." is written above the treble staff. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

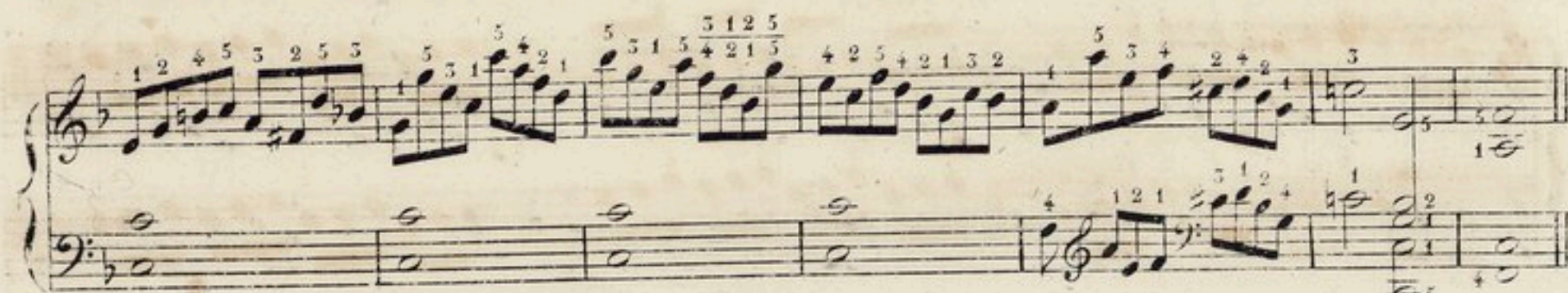
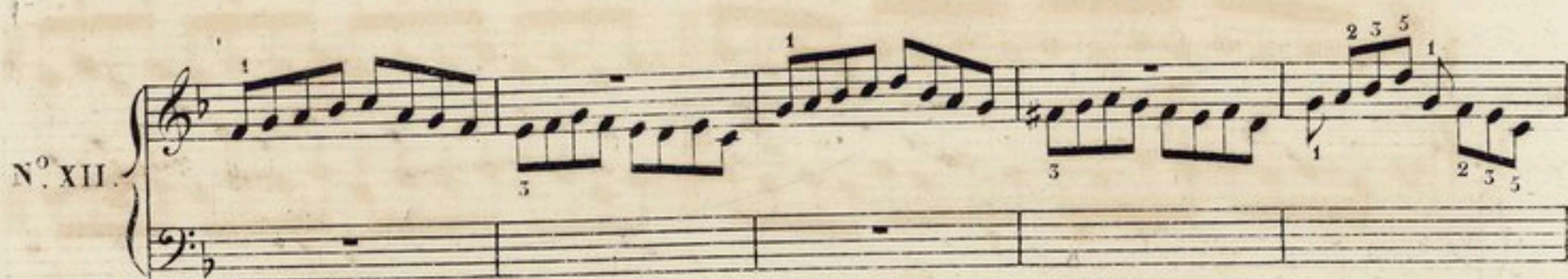
N^o IX.

The musical score for N.º IX consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures of music, each with a whole note and a whole rest. The first measure has a B-flat note with a '3' above it. The second measure has a D-flat note with a '2' above it. The third measure has a C note with a '5' above it. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures of music, each with a whole note and a whole rest. The first measure has a B-flat note with a '3' above it. The second measure has a D-flat note with a '4' above it. The third measure has a C note with a '1' above it. The score is labeled 'N.º IX.' at the beginning and 'N.º X.' at the end.

N.º XL.

The musical score for N.º XL consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 1, 3, 5, 3, 2, 3, 1, 2, 5, 2, 1, 4, 5, 4, 5, 3, 2, 1, 1, 2, 4, 2, 1, 4, and 1, 5. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 4, 2, 4, 2, 3, 1, 2, 1, 3, 1, and 3, 1. The score is written on aged, slightly stained paper.

N^o. XII.

N^o. XIII.

Quelquefois on change les accidents intégrans dans le courant du morceau: l'exemple suivant expliquera ce cas.

1) Accidents intégrans déterminant le ton principal.

2) altérations accidentelles.

3) nouveaux accidents intégrans.

Retour dans le ton principal, accidents comme au commencement.

ARTICLE 2.

DES POINTS APRÈS LES NOTES ET APRÈS LES PAUSES.

DES LIAISONS ET DES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE DIVISER LES NOTES.

Cet article, qui est le complément du 5.^e du chapitre précédent, a beaucoup d'influence sur le sentiment de la mesure et la subdivision des notes; il demande par conséquent toute l'attention de l'élève.

§. 1.

Les *points*, ainsi que les *liaisons*, prolongent la valeur des notes. Un point prolonge la note, après laquelle il est, de la moitié de sa valeur première, en sorte qu'une blanche avec le point vaut trois noires, &c.

une blanche avec un point vaut une noire avec un point vaut une croche avec un point vaut une double croche avec un point vaut une triple croche avec un point vaut

trois noires. trois croches. trois doubles croches. trois triples croches. trois quadruples croches.

1 2 3 1 2 3

Exécution

S'il y a deux points après une note, le premier en vaut la moitié et le second la moitié du premier; par exemple:

après une blanche le 1^{er} point vaut une noire après une noire le 1^{er} point vaut une croche après une croche le 1^{er} point vaut une double croche après une double croche le 1^{er} point vaut une triple croche

et le second une croche. et le 2^d une double croche. et le 2^d une triple croche. et le 2^d une quadruple croche.

Exécution

§. 2.

Les points après les pauses ont la même proportion de valeur qu'après les notes; par exemple:

un point après un demi soupir après un quart de soupir après un huitième de soupir

vaut un quart de soupir. un huitième de soupir. un seizième de soupir.

Et de même quand il y a deux points.

le 1^{er} point vaut un quart de soupir le 1^{er} point vaut un huitième de soupir

et le 2^d un huitième de soupir. et le 2^d un seizième de soupir.

§. 5.

La *liaison* (—) s'emploie entre deux notes sur le même degré et dont la seconde vaut moins que la moitié de la première, ce qui, par conséquent, ne peut être représenté par un point. La deuxième note, celle qui est liée, ne se reffappe pas, on la soutient seulement selon sa valeur;

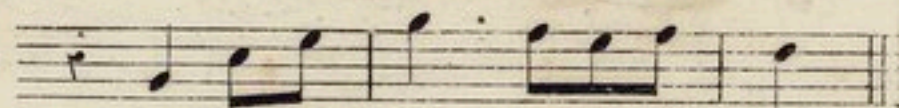
La liaison ne remplace le point que (a) lorsque l'on coupe une mesure à la fin de la ligne et que le point qui tombe sur la seconde moitié de cette mesure, commence l'autre ligne, ou (b) lorsque la note à soutenir est séparée par une barre de mesure.



au lieu de

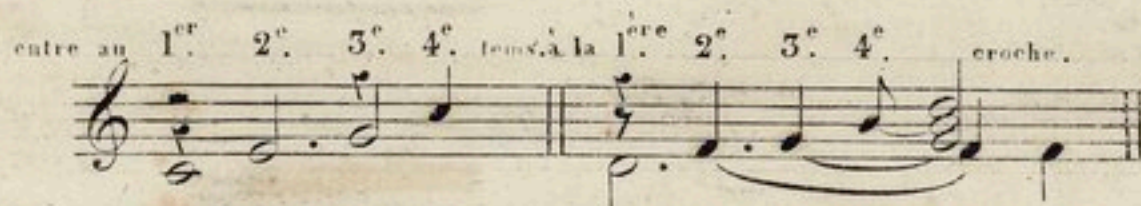


au lieu de



§. 4.

Dans la musique à plusieurs parties, on trouve aussi des pauses au-dessus et au-dessous des notes: elles indiquent la rentrée de chacune de ces parties.



§. 5.

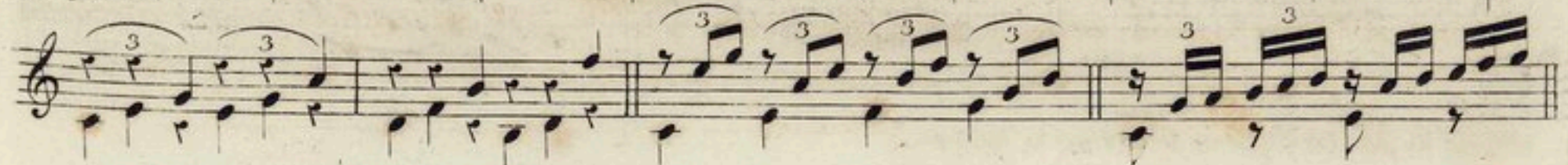
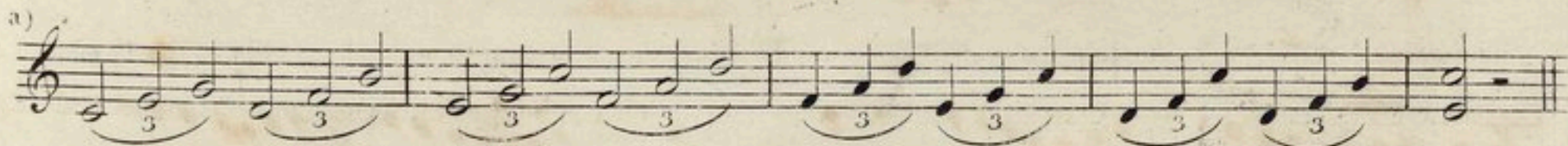
On nomme *Syncopes*, les notes dont le rythme précède ou suit les temps principaux de la mesure.



§. 6.

J'ajouterai encore à ce que j'ai dit précédemment du triolet:

- a) qu'il se fait quelquefois avec des notes d'une longue valeur, et
- b) qu'il s'emploie aussi mêlé de pauses; dans ce cas l'indication du chiffre 3 est de rigueur.



Quelquefois il y a trois de ces notes pour une main, tandis qu'il n'y en a que deux pour l'autre, mais comme, dans ce cas, l'observation stricte de leur valeur est très-difficile pour un commençant, on lui permettra de frapper la seconde note d'une main avec la troisième de l'autre.



Lorsqu'il commencera à devenir maître de ses doigts, l'inégalité de la valeur réciproque de ces notes se perdra d'elle-même dans l'exécution.

2. 7.

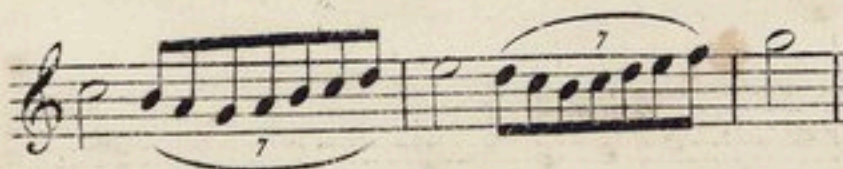
Les *sextollets* sont très-différents des *trioletts* quoiqu'on les confonde souvent avec deux *trioletts* qui ont été réunis à tort. Dans l'exécution, les *sextollets* (a) se divisent en *trois* parties de deux notes chacune, tandis que les deux *trioletts* (b) se divisent en *deux* parties de trois.



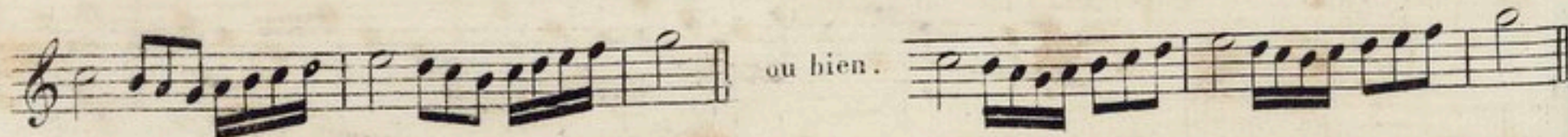
2. 8.

Dans la musique moderne et surtout dans les *Adagio brodés*, on trouve beaucoup de réunions de notes d'un nombre arbitraire, comme: 5, 7, 9, 10, 11, 13, 15, etc. et qui ne permettent pas de faire sentir tous les temps de la mesure, ce qui d'ailleurs ne répondrait pas aux intentions du compositeur; car si l'on voulait diviser régulièrement 7 notes sur deux temps de mesure, l'exécution, au lieu d'être arrondie, deviendrait inégale et roide; et l'exemple suivant:

EXEMPLE:



se rendrait alors ainsi:



Pour surmonter cet obstacle, on lie autant de notes ensemble qu'on veut en avoir (a) pour un ou plusieurs temps de la mesure, ou (b) pour la mesure entière, en y mettant le chiffre de leur nombre; mais ces notes doivent être exécutées d'une manière parfaitement égale et coulante pour qu'il n'y ait pas la moindre interruption et qu'on ne les achève ni plus tôt ni plus tard que ne le permet la mesure.

Un point après la pause, C. 2.

N^o. III.

en 1. 2. 3. 4. noires.

Deux points après la note, C. 1. b.

N^o. IV.

en 1. 2. 3. 4. noires.

Deux points après la pause, C. 2.

N^o. V.

en 1. 2. 3. 4. noires.

25 terminaison.

Liaisons, C. 5.

N^o. VI.

en 1. 2. noires.

N^o. VII.

1. 2.

N^o. VIII.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

N^o. IX.

Pauses sur les notes, et Liaisons. $\frac{3}{4}$.

en 1. 2. 3. 4. noires

N^o. X.

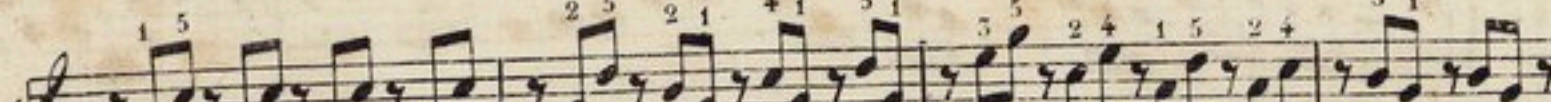
Syncopes, $\frac{3}{5}$.

en 1. 2. 3. 4. croches.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

N^o. XII.



en 1. 2. 5. 4. noires.

Handwritten musical score for "The Bird Song" by Robert Schumann, Op. 10, No. 4. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with various musical notations including notes, rests, and fingerings.

N^o. XIII.

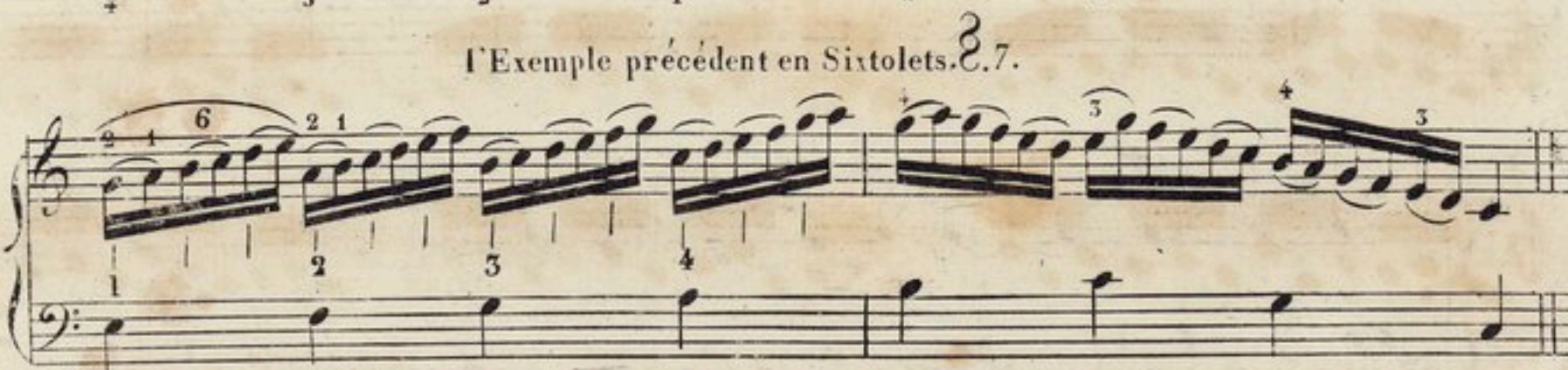
en 1. 2. 3. 4. croches.

Handwritten musical score for "The Bird Song" by J. S. Bach. The score is written on two staves, treble and bass, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by rapid, flowing sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Un Triolet contre deux notes semblables.

N^o. XIV.

en 1. 2. 3. 4. noires.

N^o XV.N^o XVI.l'Exemple précédent en Sixtolets. $\frac{3}{2}$. 7.N^o XVII.Nombre de notes impair. $\frac{3}{2}$. 8.N^o XVIII.N^o XIX.N^o XX.

Il y aura plus tard des exemples de nombres impairs plus grands, parce que leur exécution est encore trop difficile pour les commençans.

A.F. 227.

La Collection suivante de petits exercices dans l'étendue d'une quinte, sans changer la main de place, est propre à donner à chaque doigt une *égale* force et indépendance; on les exercera d'abord avec chaque main séparément, puis avec les deux réunies, jusqu'à ce qu'on les joue facilement et avec toute la rondeur désirable. On se rappellera surtout de tenir les mains tranquilles de mouvoir les doigts avec légèreté sans trop les lever au-dessus des touches et sans les y laisser plus qu'il ne faut. (+)

ACCORDS FONDAMENTAUX. (++)

En commençant par la fondamentale.

N^o 1.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) En commençant par la Tierce. 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29)

(+) Pi le Chioplaste de Logier est à recommander, surtout dans l'absence du professeur, pour la tenue juste et tranquille de la main.
 ++) Le doigt supérieur est pour la main droite et le doigt inférieur pour la main gauche qui doit jouer une octave plus bas.

30) 31) 32)

33) 34) 35)

36) 37) 38)

39) 40) 41)

42) 43) 44)

45) 46) 47)

48) 49) 50)

51) 52) 53)

54) 55)

56) 57)

58)

59) 3 1 4 2 5 3 4 2 60) 3 1 4 2 5 3 4 2

61) 3 4 5 4 1 2 62) 1 3 5 2 4 5

63) 1 3 2 4 5 3 4 2 64) 1 5 3 2 5 4 5 3 4 2 65) 1 3 2 4 5 3 4 2

66) 1 2 3 4 5 4 3 2 67) 1 3 2 4 5 4 3 2 68) 1 3 2 4 3 2 5 4

69) 1 3 2 5 4 1 70) 1 3 2 4 5 4 3 2 71) 1 2 3 4 5 4 3 2

72) 1 3 2 4 3 1 2 4 3 5 4 2 73) 1 2 3 4 5 4 3 2 74) 1 3 4 2 5 4 3 2

75) 1 5 2 3 1 2 3 4 2 76) 1 5 2 4 3 2 77) 3 1 4 2 5 4 3 2

78) 3 1 4 2 5 4 3 2 79) 3 1 5 1 4 2 5 2 80) 3 4 5 4 3 2

81) 3 1 4 2 5 4 3 2 82) 3 2 1 4 3 2 83) 3 4 5 4 3 2

84) 3 1 5 3 4 2 3 1 4 2 5 4 3 4 2 85) 3 4 5 4 3 2 86) 3 1 2 3 4 2 3 4

87) 3 2 1 4 3 2 88) 3 4 5 4 3 2 89) 3 1 2 5 4 1

This page contains 24 numbered musical exercises for guitar, arranged in a grid. Each exercise is written on a single staff with a treble clef. The exercises are numbered 90 through 122. The notation includes various fretting techniques, such as natural harmonics (indicated by a small circle above the note), and specific fingering instructions (indicated by numbers 1-5 above or below the notes). The exercises are organized into rows of three, with the final row containing only two exercises (120 and 121).

123) 124) 125)

126) 127) 128)

129) 130) 131)

132) 133) 134)

135) 136) 137)

138)

139)

140) 141)

142)

143) 144)

145)

[illegible]

Si l'élève a la main assez grande pour prendre une Sixte, ou plus, il fera bien aussi de s'exercer plus tard sur les Exemples suivans pour rendre ses doigts indépendans avec la main étendue.

EXERCICES

DANS L'ÉTENDUE DE SIXTE ET DE SEPTIÈME, OU LA QUINTE SERA FAITE PAR LA MAIN DROITE
TOUJOURS AVEC LE 4^{me} DOIGT, ET PAR LA MAIN GAUCHE AVEC LE 2^{me} (+)

(+) En commençant par la fondamentale.

N^o 1.

2)

3)

4)

5)

6)

7)

8)

9)

10)

11)

12)

13)

14)

15)

16)

17)

18)

19)

20)

21)

22)

23)

24)

25)

26)

27) En commençant par la seconde.

28)

29)

50) ² 4 2 1 4 51) ² 3 2 3 1 52) ² 4 5 3 3

53) ² 4 5 3 4 54) ² 4 3 1 55) ² 4 3 1 4

56) ² 4 1 3 57) ² 5 3 1 58) ² 4 5 3 1

59) ² 4 5 1 40) ² 3 1 41) ² 3 1

42) ² 4 3 1 43) ² 4 3 1 44) ² 3 1

45) ² 3 1 46) ² 4 3 3 47) ² 3 1

48) ² 4 3 1 49) ² 4 3 1 50) ² 4 3 1

51) ² 3 1 52) ² 4 3 1 53) ² 4 3 1

54) ² 3 1 55) ² 1 56) ² 4 3 3 1

57) ² 4 3 1 58) ² 4 2 3 3 1 3 1 4 59) ² 4 3 1

60) En commençant par la quarte. 61) 3 2 3 3 1 62) 3 2 3 1

63) 3 2 4 3 3 4 64) 3 2 1 65) 3 1 4 2 4 3 1

66) 3 2 3 1 67) 3 2 3 3 1 68) 2 3 1

69) 2 3 1 70) 2 2 71) 2 2 1

72) par la quinte. 73) 4 2 3 1 74) 4 2 4 3 1

75) 4 2 1 3 76) 4 2 1 3 77) 4 2 1

78) 4 2 1 79) 4 2 1 3 80) 4 2 1 3

81) 4 2 5 4 3 1 82) 4 2 1 3 83) 4 2 1 3

84) 4 5 1 85) 4 2 4 2 1 86) 4 2 3 1

87) 4 2 3 1 88) 4 2 1 89) 4 2 1 3

90) 4 2 1 91) 4 2 1 3 92) 4 2 1

93) 4 1 94) 4 2 4 1 95) 4 2 1 3

This page contains 13 staves of musical notation for guitar exercises, numbered 96 to 128. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercises are primarily composed of eighth and sixteenth notes, often in beamed pairs or groups, with various fingerings indicated by numbers 1-5. Some exercises include a '+' sign, possibly indicating a breath mark or a specific technique. Exercise 105 is marked 'par la sixte.' (by the sixth). The exercises are arranged in a continuous sequence across the staves.

96) 97) 98) + 99) 100) 101) 102) 103) 104) 105) par la sixte. 106) 107) 108) 109) 110) 111) 112) 113) 114) 115) 116) 117) 118) 119) 120) 121) 122) 123) 124) 125) 126) 127) 128)

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the staff, and the notes are written above the staff. The score is divided into two systems, labeled 144 and 145. The first system (144) contains the first line of the melody, and the second system (145) contains the second line. The notes are written in a simple, folk-like style, and the lyrics are written below the staff. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the staff, and the notes are written above the staff. The score is divided into two systems, labeled 144 and 145. The first system (144) contains the first line of the melody, and the second system (145) contains the second line. The notes are written in a simple, folk-like style, and the lyrics are written below the staff.

12) 15) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 25) 24) 25) 26) 27) 28) 29) par la quarte. 30) 31) 32) 35) par la quarte. 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) par la sixte. 44)

45) 46) par la septième. 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60)

EXERCICES

DANS L'ÉTENDUE DE L'OCTAVE, OU LA QUINTE SERA FAITE PAR LA MAIN DROITE
AVEC LE 3^{me} DOIGT ET PAR LA MAIN GAUCHE AVEC LE 2^{me}.

En commençant par la fondamentale.

N^o 1. 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11)

12) 13) 14)

15) 16) 17)

18) 19) 20)

21) 22) 23)

24) 25) 26)

27) 28) 29)

30) 31) 32)

33) 34) 35)

36) 37) *par la tierce.* 38)

39) 40) 41)

42) 43) 44)

[illegible]

78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100) 101) 102) 103) 104) 105) 106) 107) 108) 109) 110)

This page contains 18 numbered musical exercises for guitar, arranged in a grid. Each exercise is written on a single staff in treble clef. The exercises are numbered 111 through 145. Each exercise consists of a single line of music with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The exercises are arranged in a grid-like fashion across the page.

144) ^{par la sixte.} 145) 146) ^{par l'octave.} 147) 148) 149) 150) 151) 152) 153) 154) 155) 156) 157) 158) 159) 160) 161) 162) 163) 164) 165) 166) 167) 168) 169) 170) 171) 172) 173) 174) 175) 176)

177) 1 2 2 2 178) 3 3 179) 3 3

180) 3 4 5 4 181) 3 3 182) 4 2 3 2

183) 3 2 4 184) 3 2 185) 3 2 3

186) 3 2 187) 3 2 3 2 188) 5 3 5 3

189) 2 3 2 3 190) 3 2 3 2 191) 2 3 3 2

192) 3 3 193) 3 2 194) 3 2 4 3 3

195) 2 3 2 196) 3 2 197) 4 1 4 2

198) 3 2 199) 2 3 2 200) 3 2 3 2

201) 3 2 202) 3 3 203) 3 2 2

204) 3 3 4 205) 4 1 4 2 206) 3 3 3 2

207) 3 1 1 3 1 1 208) 3 2 3 2 209) 4 1 4 1

210) 2 4 2 2 4 2 211) 2 3 2 212) 2 4 2

215) 1 4 2 3 4 214) 2 4 2 4 215) 1 2 4 1 2 4

216) 1 4 2 4 2 4 217) 3 4 2 3 4 218) 3 4 3 4

219) 1 3 2 4 4 2 1 4 3 220) 3 2 3 221) 3 3

222) 3 3 225) 3 2 3 2 224) 2 2 4 2

225) 3 2 3 226) 3 2 4 227) 3 3

228) 3 1 4 229) 3 2 3 2 250) 2 5 2 5

251) 3 5 1 252) 3 5 1 2 253) 5 3 1 5

254) 5 3 1 255) 5 2 1 256) 3 1 2 1 2 3 1 2

257) 2 3 1 2 258) 5 1 2 3 5 1 2 3 4 259) 5 3 4 3 5 3 4 3

240) 5 2 1 3 2 3 4 2 241) 2 3 1 5 1 5

à plusieurs parties.

CHAPITRE III.

ARTICLE 1.

DES GAMMES, DES MODES,

DE L'INDICATION A LA CLEF ET DES INTERVALLES.

§. 1.

Chaque morceau repose sur un ton principal, ou mode, qui est déterminé par un des douze sons contenus dans l'octave il y a par conséquent autant de modes qu'il y a de sons différens; mais le caractère d'un mode dépend de la gamme.

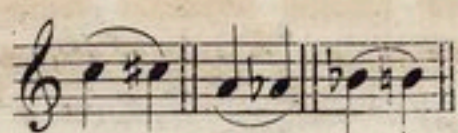
§. 2.

On comprend par le mot *gamme*, l'enchaînement régulier de tons ou de demi-tons ascendans ou descendans.

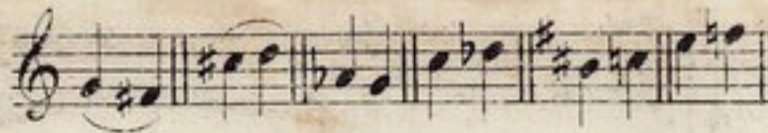
§. 3.

Il y a des demi-tons majeurs et mineurs; cette connaissance n'est pas nécessaire aux amateurs, mais elle est indispensable aux artistes, pour la composition, à cause de la proportion des intervalles dans l'harmonie.

a) Le *demi-ton mineur*, produit par un $\sharp$, $\flat$ ou $\natural$, est toujours sur le même degré que la note précédente.



b) Et le *DEMI-TON MAJEUR*, est sur un degré plus haut ou plus bas, comme:



Or:

c) Un ton entier contient un demi-ton majeur et un demi-ton mineur; et il se trouve toujours une touche entre les deux qui forment un ton.



§. 4.

La gamme est *diatonique* (naturelle), quand elle est composée de tons entiers et de demi-tons majeurs; et *chromatique* (artificielle), quand elle n'est composée que de demi-tons.

§. 5.

Chacun des douze modes *précités*, peut être *majeur* ou *mineur*, selon que sa *tierce* est majeure ou mineure. Le nombre des modes s'élève donc à vingt-quatre.

§. 6.

Pour affermir l'élève dans la connaissance de ces 24 gammes diatoniques; je conseille de lui expliquer l'ordre de la succession des degrés par tons et par demi-tons, dans le mode majeur et mineur, en montant et en descendant, aussi longtemps qu'il faudra pour qu'il le connaisse entièrement. On choisira à cet effet les tons d'ut majeur et de la mineur comme les plus faciles.

§. 7.

La gamme majeure contient cinq tons et deux demi-tons majeurs; ceux-ci se trouvent, en montant, du troisième au quatrième degré et du septième au huitième; par exemple:



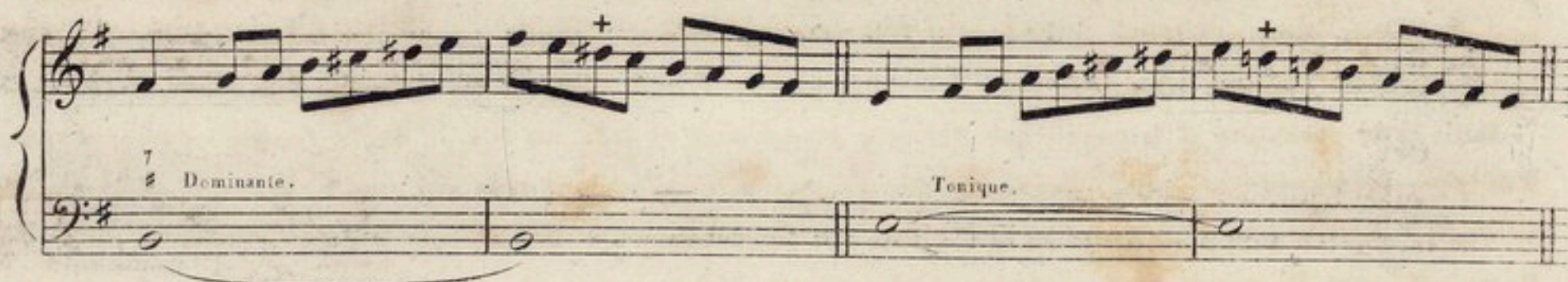
+ Le descendant la succession est comme en montant, mais en sens inverse.

La *gamme mineure* ne diffère de la *gamme majeure*, (a) en montant, qu'en ce que sa tierce est mineure; le demi-ton se trouvant du 2^e au 3^e degré; mais (b) en descendant, la succession des tons et demi-tons est toute différente.



On voit que les demi-tons se trouvent, en descendant, du 6^e au 5^e et du 5^e au 2^e degré; on remarquera donc principalement la *gamme mineure* descendante, puisque c'est par elle qu'on peut trouver le plus facilement le nombre d'accidens que ce mode exige.

Souvent aussi on prend en descendant, le 7^e degré un demi-ton plus haut; mais on est encore en doute sur son emploi. Quant à moi, je le prends majeur lorsque la *gamme* est accompagnée par l'harmonie de la Dominante, et mineur, lorsqu'elle est accompagnée par la Tonique; dans les deux cas je conserve le 6^e degré mineur; comme:



Pour acquérir une connaissance pratique de toutes les gammes; et pour bien retenir la place des accidens dans chaque ton, on écrira les notes d'une *gamme* quelconque, laissant à l'élève le soin de les ajouter conformément à la construction de la *gamme* d'ut majeur et de la mineur, 7 et 8. Par là il ne méconnaîtra pas les accidens dûs à chaque ton et du reste son oreille l'empêchera de faire de mauvaises successions; (+) par exemple.



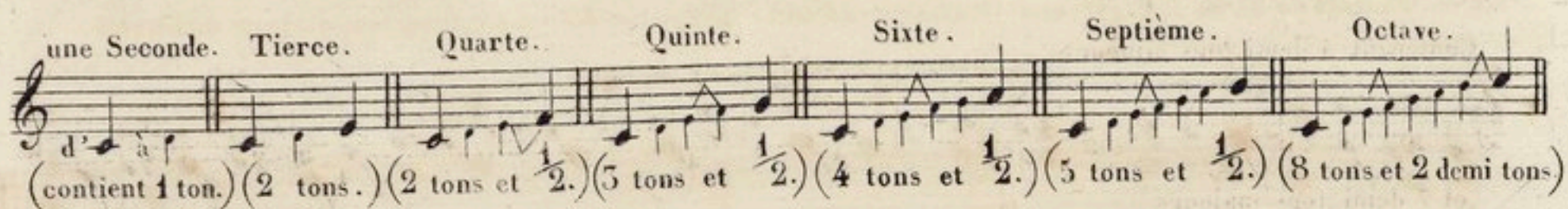
NB. Tous les modes mineurs, dérivent des modes majeurs qui ont le même nombre d'accidens à la clef; c'est la tierce mineure inférieure qui est toujours la fondamentale de tous les tons relatifs.

On voit ainsi que le nombre des accidens à la clef qui indiquent les différens tons, résultent de la construction même de la *gamme*.

(+) Les idées vagues sur la connaissance des gammes que j'ai rencontrées chez beaucoup de personnes (qui jouent très bien) m'ont décidé à m'étendre sur cette matière et à communiquer à cet effet un moyen éprouvé. On peut même déjà commencer ici les exercices pratiques avec les gammes les plus faciles (2^e Partie, article 2) comme: Ut, Sol, Ré, La, Fa, Si 7, Mi 7 majeur, et La, Mi, Si, Ré, Sol, Ut mineur.

§. 10.

On appelle *intervalle*, la distance d'une note, qu'on nomme fondamentale, à une autre note quelconque, par ex :



Ut est ici la fondamentale; les différentes distances des autres sons donnent le nom à l'intervalle.

Pour faciliter à l'élève la recherche des intervalles en partant de tout autre fondamentale, on lui fera observer, à l'instar de l'exemple précédent, combien chaque intervalle renferme de tons et de demi-tons, et dans quel ordre ils se trouvent. Un plus grand développement ne serait pas ici à sa place, il appartient à la doctrine des accords.

§. 11.

Pour savoir combien de # ou de b chaque ton majeur ou mineur exige, et pour mieux reconnaître leur affinité, on se sert souvent de ce qu'on appelle le cercle de Quintes: en cherchant p. E. la quinte de la fondamentale Ut, puis la quinte de cette quinte et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on revienne sur le premier Ut; on verra que chaque nouvelle quinte donnera la fondamentale d'un nouveau ton et d'une nouvelle gamme. En faisant observer à l'élève les accidens affectés à tous ces tons, il les comparera à ceux qu'il a déjà trouvés lui-même, §. 9.

Dans cette opération il trouvera: que Sol maj: n'a qu'un #, et cela sur son 7.^e degré, *fa*; que *ré* maj: prend un # de plus, également sur son 7.^e degré, *ut*; que Fa maj: n'a qu'un b, et cela sur son 4.^e degré, le si; que la gamme de Si b maj: en prend un de plus, également sur son 4.^e degré, le mi &^a; que les tons relatifs de Sol maj: Ré maj: &^a sont Mi min: et Si min: et ceux de Fa maj: et Si b maj: sont Ré min: et Sol min: &^a



§. 12.

Un élève qui n'est pas encore versé dans l'harmonie, se trouve souvent embarrassé pour reconnaître, par les accidens à la clef, si le mode est mineur ou majeur; dans ce cas, il vaut mieux le renvoyer à la fin du morceau, à la dernière note la plus grave de la basse (+)

§. 13.

Avant que l'élève entreprenne un morceau, je lui conseille d'en jouer d'abord la gamme, afin d'y habituer son oreille et de bien en retenir les dièses ou les bémols.

(+) Il y a des exceptions dans l'ancienne musique d'église et quelquefois aussi dans la musique instrumentale moderne dans les tons de Si b et Mi b mineurs. Pour plus de facilité, on ne note quelquefois dans ces tons que deux ou trois bémols, comme dans leurs modes majeurs, en indiquant les autres accidentellement dans le courant du morceau.

§. 14.

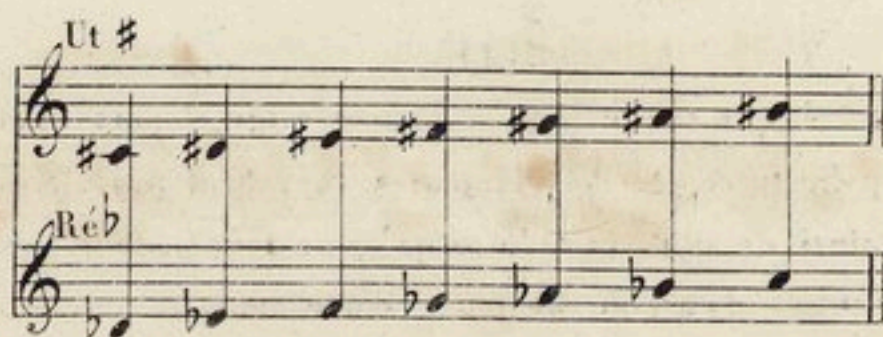
L'enchaînement par degré de toutes les touches blanches et noires, renfermées dans l'Octave, se nomme *gamme chromatique*. p. E.

Contenant 5 demi-tons mineurs



§. 15.

Outre cela, il y a encore des changemens *enharmoniques*; mais ils ont plus d'importance pour le compositeur, que pour le pianiste; puisque les notes, ne changeant que pour les yeux, restent les mêmes sur le Piano-Forté, comme :



ARTICLE 2.

DU MOUVEMENT (+) ET DE LA MESURE.

On attache ordinairement les mêmes idées aux expressions de *Mesure* et de *Mouvement*, sans avoir égard à leurs particularités. Je pense donc qu'il sera nécessaire de les développer ici.

§. 1.

Mouvement est dans la musique un mouvement rythmique dans lequel notre sentiment distingue de petites parties de tems qui se succèdent toujours symétriquement et qui forment une espèce d'ensemble.

§. 2.

Ces petites parties s'appellent *tems* de la mesure et un certain nombre d'elles, considéré comme un seul tout, et répété symétriquement, s'appelle *mesure*.

§. 3.

Nous voyons par là, que tout ce qui est rythmique en musique est compris dans l'idée de *Mouvement*, et que la *mesure* n'en est qu'une coordination subordonnée.

§. 4.

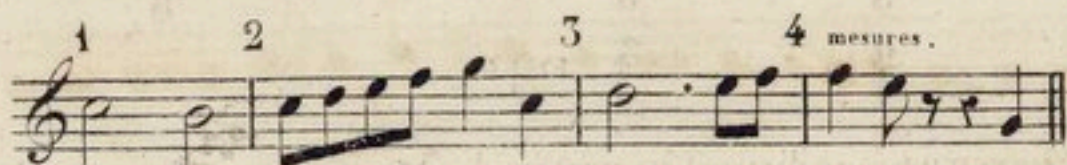
Le mouvement renferme donc: 1^o la détermination du nombre de ces petites parties exprimée par des signes ou des chiffres placés au commencement du morceau, immédiatement après les clefs et les accidens, et quelquefois aussi, pour les changer, dans le courant du morceau.

2^o La détermination littérale (ou métronomique) de leur degré de vitesse, et enfin:

3^o L'obligation de soutenir ce degré de vitesse toujours également, ce qu'on appelle ordinairement *aller en mesure*. (par rapport au mouvement.)

(+) ZEITMASS (Mesure de tems,) La traduction MOUVEMENT n'en rend pas tout-à-fait l'idée. En français on se sert souvent du mot MESURE pour le remplacer, surtout dans l'acception des § (4. 1^{mo}), (6), (8), (9) et (10) de cet article.

La *mesure* au contraire est un groupe de notes qui, selon le mouvement, est séparé des notes suivantes par une barre perpendiculaire (barre de mesure), pour faciliter à l'exécutant la division symétrique du mouvement. C'est donc l'espace et les notes qui se trouvent entre deux de ces barres qui s'appelle *mesure* par exemple :



Les différens mouvemens s'expriment (excepté quelques uns) par des fractions: le chiffre *intérieur* indique la *valeur* et le chiffre *supérieur* le *nombre* des tems contenus dans une mesure. Outre le ton et le mode, l'élève, en commençant un morceau, doit donc observer aussi ces chiffres pour reconnaître le mouvement.



Les tems de la mesure se divisent en tems *forts* et tems *faibles*: par les premiers on entend ceux sur lesquels notre sentiment appuie naturellement plus que sur les autres qui passent plus légèrement. En marquant la mesure avec la main, les tems forts se font en *frappant* et les autres en *levant*.

Il y a des mouvemens pairs, impairs et composés.

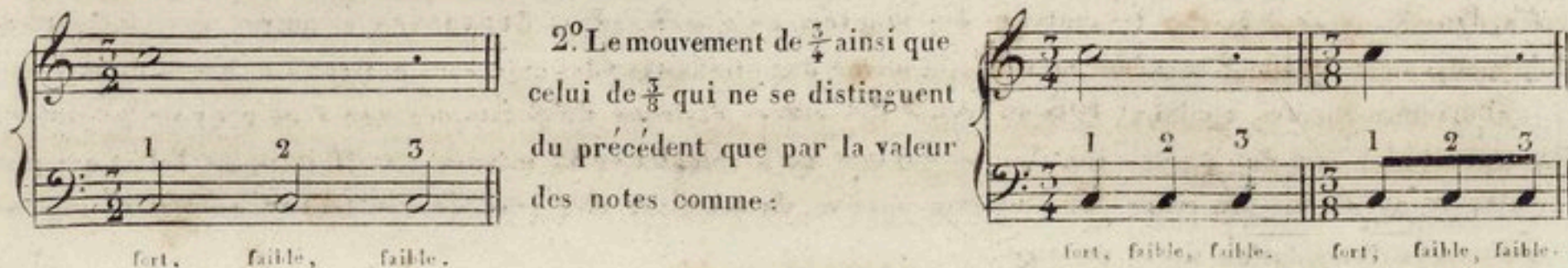
I. Les mouvemens *pairs* sont ceux dont la mesure entière peut se diviser par 4; 1 et 3 sont les tems forts, 2 et 4 sont les tems faibles. A ces mouvemens appartiennent :

1^o Le Mouvt. de $\frac{4}{4}$ qui est indiqué par C et qui n'est à la rigueur qu'un composé de celui de $\frac{2}{4}$; il se divise d'abord en deux tems principaux qui se subdivisent eux-mêmes en deux autres tems, dont le premier est fort et le second faible; chaque mesure de 4 tems contient par conséquent 2 tems forts et 2 tems faibles :



II. Les mouvemens *impairs* sont ceux dont les mesures se divisent en 3 parties, et dont la 1^{re} est le tems fort et les deux autres les tems faibles. A ces mouvemens appartiennent :

1^o Le mouvement de $\frac{3}{2}$ dont les tems sont des blanches. Comme il n'y a pas de note de la valeur de trois tems, il faut faire usage du point si on veut remplir la mesure avec une seule note :



III. Les mouvemens *composés* ne diffèrent des autres qu'en ce que la mesure est formée de 2, 3 ou 4 mesures im-

païres, en sorte que le $\frac{6}{4}$ est un $\frac{3}{4}$ doublé, le $\frac{9}{8}$ est un $\frac{3}{8}$ triplé,
 ... $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{3}{8}$ quadruplé,
 ... $\frac{9}{4}$ $\frac{3}{4}$ triplé,

Quoique ces mouvemens composés se divisent en groupes de 3 parties, on peut encore les subdiviser, à cause de leur répétition, en 2, 3 ou 4 tems principaux, ce qui leur donne en battant la mesure, une certaine ressemblance avec les mesures paires et impaires en sorte que: 1.^o) le mouvement de $\frac{6}{4}$ se divisant en deux fois trois noires, dont la première de chaque est forte, les deux autres faibles, ressemble dans ses tems principaux au mouvement de $\frac{2}{2}$ comme:



2.^o) Le mouvement $\frac{6}{8}$, en même proportion que le précédent, ressemble dans ses tems principaux à celui de $\frac{2}{4}$; comme:



3.^o) Le mouvement de $\frac{12}{8}$ étant un $\frac{3}{8}$ quadruplé dont la première croche est plus forte que les deux autres, et se divisant en quatre parties, ressemble au mouvement de $\frac{4}{4}$, comme:



4.^o) Le mouvement de $\frac{9}{4}$ et celui de $\frac{9}{8}$ étant impairs dans leurs tems simples (dont le premier est toujours plus fort que les deux autres) et dans leurs tems principaux (où le premier des trois est également comparativement plus fort) ressemblent aux mouvemens de $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$ et $\frac{5}{8}$; comme:



2. 9.

Je passe sous silence les autres mouvemens comme: le grand Allabreve ($\frac{4}{2}$, $\frac{2}{1}$) et $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{12}{4}$, &^a puisqu'ils ne sont d'aucune utilité dans le style actuel.

2. 10.

Au reste, on trouve dans les 30 Variations de J. S. BACH et dans DON JUAN de MOZART des mouvemens *mêlés*; dans les œuvres de tous les auteurs des mouvemens *doublés*; dans BEETHOVEN et autres des changemens de mouvemens pendant le même morceau; et même dans GASSMANN des morceaux entiers sans barres de mesure.

Dans mes sonates op: 81 et 106 on trouve des *intercallations* de *demi-mesures* tant pour ne pas interrompre l'idée par des pauses inutiles ne servant qu'à compléter la mesure en affaiblissant l'effet, que pour éviter le défaut de plusieurs compositeurs anciens, de terminer une période contre tout sentiment rythmique, sur le tems faible de la mesure.

ARTICLE 3.

COMMENT ON DOIT BATTRE LA MESURE.

Il est d'une grande utilité pour l'élève d'apprendre à battre la mesure selon les différens mouvemens, cela lui donnera le sentiment de la précision pour la mesure, comme pour le rythme musical en général.

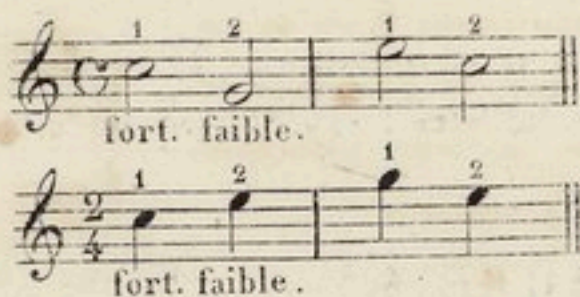
2
1.

La mesure se marque avec la main, sans effort, et en mouvement symétrique de la manière suivante:

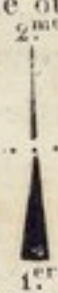
EXEMPLES.

Remarque. Les figures et les chiffres indiquent quels sont les tems forts et faibles et comment la main doit être conduite en battant la mesure.

a.) Les mouvemens qui se marquent par deux coups sont, celui de $\frac{2}{2}$ ou C et de $\frac{2}{4}$.



coup faible ou en levant.



coup fort ou en frappant.

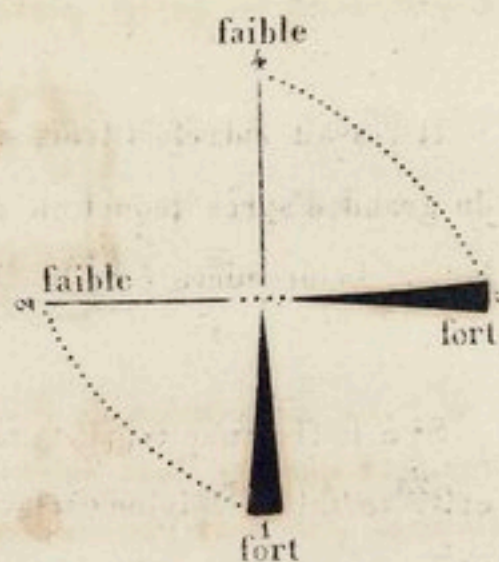
b.) Ceux qui se marquent par quatre coups sont, $\frac{4}{4}$ ou C , $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$ (+)



tems pairs.

composés.

composés.



c.) Et ceux qui se marquent par trois coups sont, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{9}{8}$.



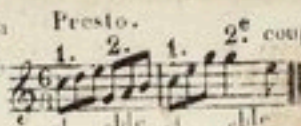
tems impairs.

simples.

impairs composés.



(+) Si le mouvement est trop vif pour que la main puisse faire commodément les quatre coups, on le marquera avec DEUX comme celui de 2.



A. F. 227.

Le même cas se trouve avec les mouvemens de 3 et 5, comme p. Ex. dans les Scherzi de Beethoven &c. où il vaut mieux ne marquer que le premier ou tems fort de la mesure.



Pour affermir l'élève dès le commencement dans la mesure, il est bon que le professeur lui compte les tems à haute voix, et que, plus tard, il les lui fasse compter à lui-même. Dans les mouvemens lents, on ne comptera pas seulement les tems principaux de la mesure, mais aussi leurs subdivisions; par exemple:



(1) Ici les 4 tems de la mesure se partagent en 8 membres, comme (2) les 3 en 6; le sentiment indique que c'est toujours le premier des deux membres qui doit être fort et le second faible.

ARTICLE 4.

DES SIGNES DE REPRISE ET DE CEUX QUI SONT RELATIFS A L'EXÉCUTION.

2.1.

Il y avait autrefois trois signes de reprise: le grand, le petit et le renvoi; aujourd'hui on ne se sert plus que du grand, d'après lequel on répète les deux parties (reprises) d'un morceau ou d'un thème (:||:), ou seulement la première (:||), ou la seconde (||:), selon que les points ou petites barres sont de l'un ou de l'autre côté. (+)

2.2.

Si à la fin d'une reprise, une ou plusieurs mesures doivent être omises la 2^e fois, on l'indique par 1^{ma} volta (1^{re} fois) et 2^{da} volta (2^{me} fois) en enclavant ces mesures d'une ligne courbe, ce qui oblige l'exécutant à sauter la deuxième fois à 2^{da} volta; par exemple:



(+) Le petit signe de reprise, le renvoi &, les mesures marquées BIS, ces autres signes F P W , le DA CAPO (excepté dans les Danses ou dans de très-petits morceaux) &c. sont aujourd'hui inutiles partout où la musique gravée est en usage; ces sortes de répétitions devraient toujours être gravées en toutes notes, et il faudrait que les éditeurs de musique y tinsent auprès de leurs graveurs.

Le *Coulé* qu'on ne doit pas confondre avec la liaison, Art: 2. § 4. se met au-dessus ou au-dessous des notes; il indique qu'il faut couler de l'une à l'autre sans lever la main;

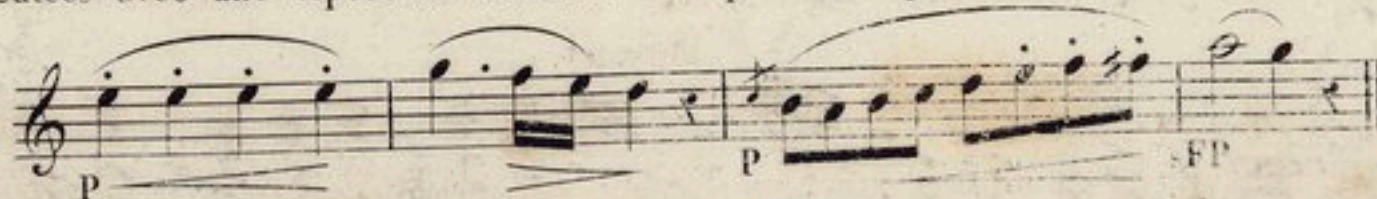


Le mot *legato* (lié) indique également que la période où il est placé doit être coulée, même lorsqu'il n'y a pas le signe:

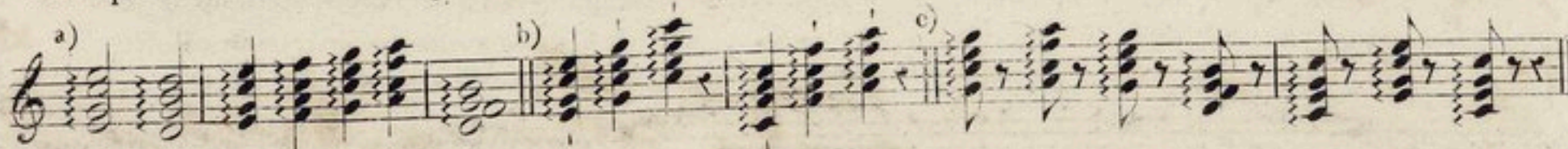
Le *détaché* (staccato, ou ...) se trouve (a) au-dessus ou au-dessous des notes. Le doigt n'attaque les touches que brièvement en les quittant aussitôt, sans cependant trop lever la main. Se trouve-t-il (b) sur un passage vif, les mains ne se lèvent pas du tout, seulement les doigts glissent subitement des touches vers l'intérieur de la main. Plus on pourra mettre de légèreté dans l'exécution de ces notes détachées, plus elles feront d'effet.



Ces deux signes réunis s'emploient le plus souvent aux endroits chantans, où toutes les notes doivent être exécutées avec une espèce de lourdeur et séparément; par exemple:



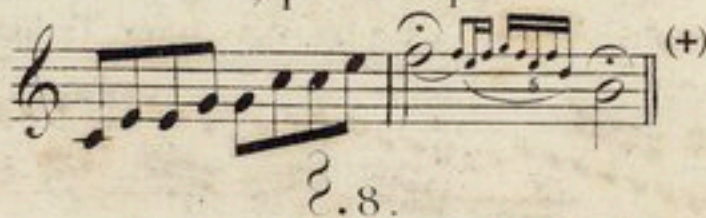
Le *brisé* (or) indique que les notes d'un accord ne doivent pas être frappées ensemble mais successivement, le plus vite possible, du bas en haut. Il se trouve (a) devant des accords où les doigts restent sur les touches, (b) à moins que le détaché ne les oblige de se lever subitement, ou (c) que l'accord soit suivi d'une courte pause; comme:

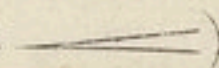
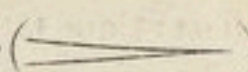


Le *point-d'orgue* (•) se trouve au commencement, dans le courant, ou à la fin d'un morceau, et indique à l'exécutant un point d'arrêt ou de repos. S'il est (a) sur les notes, on laisse les doigts quelque temps sur les touches et s'il est (b) sur les pauses, les doigts quittent au contraire les touches et marquent le point d'orgue par un silence.



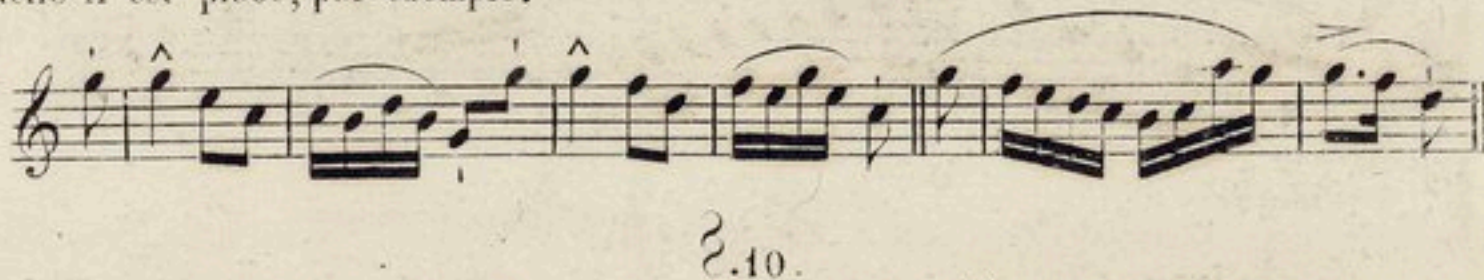
S'il y en a deux de suite séparés seulement par un ornement, on reste moins sur le premier que sur le second, puis-que le véritable repos n'a lieu que sur celui-ci; par exemple:



Le *crescendo* (ou ) indique par sa forme (a) que la force du jeu doit croître successivement de la pointe à l'ouverture et diminuer de même au *decrescendo* () ; par exemple:



L'*enflé* ( ou ) s'emploie dans les endroits *pianos* et *forte* et relève seulement un peu la note sur ou sous laquelle il est placé; par exemple:



Le mot *tremolo* indique un mouvement vif et tremblant (a) de deux ou (b) de plusieurs notes en accord. Dans l'exécution de ces sortes de passages on observe (c) moins de compter les notes que de remplir strictement les temps de la mesure; p.ex:



a) Les endroits surmontés de 8^{va} *alta* se jouent une octave plus haut, et le mot *loco* remet les notes à leur diapason naturel;

b) L'indication *con 8^{va}* signifie que les notes simples doivent être prises avec leur octave; elle évite pour les notes trop élevées le surcroît de lignes additionnelles qu'on ne saisit pas toujours au premier coup d'œil.



Pour lever les étouffoirs, on se sert de ce signe  auquel on ajoute quelquefois le mot *pédale*; et pour les relacher, on emploie celui-ci . Cet objet sera traité plus amplement dans la 3^e Partie. (*)

(+) Autrefois, dans les concertos, vers la fin d'un morceau, il y avait des POINT - D'ORGUES (cadenza) où l'exécutant cherchait à déployer tous ses moyens; mais comme les concertos ont pris une autre forme et que les difficultés s'y trouvent distribuées dans la composition même, ces sortes de point - d'orgues s'emploient rarement. Si quelquefois il s'en trouve cependant encore dans des sonates ou des variations, le compositeur a soin d'en indiquer les ornemens lui-même.

(*) Presque tous les compositeurs emploient simplement aujourd'hui l'abréviation PED. pour indiquer qu'il faut mettre la pédale qui fait lever les étouffoirs & le signe  ou celui-ci  pour la quitter; cette pédale est à peu près la seule dont les bons Pianistes fassent usage. Très rarement on se sert de celle qui fait mouvoir sur les Pianos à queue, le clavier de manière à ce que chaque touche ne fasse résonner que deux ou une corde. (Note de l'Editeur.)

Allegro gai, éveillé.

| | | |
|----------------------|---|-------------------------|
| <i>Allegro</i> | <i>con moto</i> | avec plus de mouvement. |
| | <i>con brio (ou brillante)</i> | avec vivacité. |
| | <i>con spirito (ou spiritoso)</i> | avec esprit. |
| | <i>con fuoco</i> | avec feu. |
| | <i>vivace</i> | gai éveillé mais vif. |
| | <i>agitato</i> | agité. |
| | <i>furioso</i> | furieux. |
| | <i>molto</i> | beaucoup. |
| | <i>assai</i> | très. |

Vivacissimo très-vif.

Presto encore plus vif.

Prestissimo le plus vite possible.

MOUVEMENTS CARACTÉRISTIQUES.

| | | |
|--|--|---|
| <i>Tempo di minuetto</i>
<i>alla Polacca</i>
<i>alla Siciliana</i> | mouvement du menuet
à la Polonaise
à la Sicilienne | } modéré.
} encore plus modéré.
} dans le genre pastoral. |
|--|--|---|

MOTS QUI SE RAPPORTENT AU MOUVEMENT DANS LE COURANT DU MORCEAU.

| | | | |
|--|-------------------------------------|--|--|
| <i>a piacere</i> | à volonté | sans observer le mouvement, en s'abandonnant à son sentiment, ou à sa fantaisie. | |
| <i>meno vivo</i> | moins vif. | ces expressions indiquent que le mouvement doit être pris tout à coup ou successivement plus ou moins vite. | |
| <i>accelerando</i> | en pressant | | |
| <i>stringendo</i> | { en serrant le mouvement. | | |
| <i>più mosso</i> | avec plus de mouvement. | | |
| <i>più vivo</i> | plus vif. | | |
| <i>sempre</i> { | toujours | plus serré. | |
| | <i>più stretto</i> | plus vite. | |
| | <i>più presto</i> | plus vite. | |
| <i>1^o tempo</i> | 1 ^{er} mouvement. | se trouve, quand le mouvement a été changé dans le courant du morceau et que le 1 ^{er} doit être repris. | |
| <i>doppio ou l'istesso movimento</i> . | mouvement double ou même mouvement. | se trouve également dans le courant du morceau et avertit que, malgré que le premier signe, qui indique que le mouvement, soit double il reste cependant le même, mesure par mesure. | |

MOTS QUI SE RAPPORTENT A LA FORCE DU JEU.

PP (*pianissimo*)..... très-doux, faible.*P* (*piano*)..... doux.*doI.* (*dolce*)..... agréable.*cresc* (*crescendo*)..... en croissant.*mF* (*mezzo forte*)..... demi-fort.*F* (*forte*)..... fort.*FF* (*fortissimo*)..... très-fort.*sF* (*sforzando*)..... forcé, attaqué vivement.*FP* (*forte e piano*)...attaqué fort et aussitôt faible.*ten.* (*tenuto*)..... tenu.*marcato*..... marqué.*decresc* (*decrescendo*) en décroissant.*calando*..... en adoucissant.*diminuando*..... en diminuant.*perdendosi*..... en se perdant.*smorzando*..... en s'éteignant.*ritardando*..... en retardant.*rallentando*..... en ralentissant.*morendo*..... en mourant.

ces abréviations se rapportent toutes à la force du jeu, leur effet dure jusqu'à ce qu'une autre indication vienne le détruire.

celles-ci ne comptent que pour la seule note où elles sont placées.

ce mot se rapporte quelquefois à un trait entier qui doit être exécuté avec plus de force.

ces mots indiquent la diminution de la force.

et ceux-ci n'exigent pas seulement de diminuer de force, mais aussi de ralentir peu-à-peu le mouvement.

QUELQUES MOTS DE DIVERSES SIGNIFICATIONS.

m. d. (*mano dritta*)..... main droite.*m. s.* (*mano sinistra*)...main gauche.*s'attacca subito*..... attaquer subitement, continuer.*da capo*..... du commencement.*senza replica*..... sans reprise.

s'emploient aux endroits où une main croise l'autre.

se met à la fin d'un morceau auquel doit succéder immédiatement le morceau suivant.

se trouve le plus souvent dans les danses ou scherzi &c. et indique, qu'après le Trio ou l'alternative, il faut répéter la première période.

se trouve quand une période à reprises doit être jouée au da capo sans reprises; mais ceci ne s'emploie presque plus, puisqu'aujourd'hui on regrave entièrement la période à reprendre.

Coda..... queue.....

signifie une phrase finale qu'on ajoute encore à la fin d'un morceau; cela se rencontre rarement excepté dans la musique de danse.

Sempre..... toujours.....

s'ajoute souvent à d'autres mots, comme :

sempre *P.* ou *PP.*

„ *F.* ou *FF.*

„ *legato.*

„ *staccato.*

„ *crese.*

„ *decrese.* &^a

Solo..... seul.....

ne se trouve le plus souvent que dans les morceaux concertans, pour indiquer à l'exécutant l'endroit où il doit commencer.

Tutti..... tous.....

ce mot est en rapport avec le précédent: il indique l'entrée des ritournelles (*tutti*) de l'orchestre

MOTS QUI ONT RAPPORT AU CARACTÈRE D'UN MORCEAU EN GÉNÉRAL

ET QU'ON MET AU COMMENCEMENT, OU BIEN DANS LE COURANT,

POUR INDiquer LA COULEUR DE QUELQUES PHRASES.

mesto, lugubre..... triste, lugubre.

patetico..... pathétique.

con dolore..... avec douleur.

languido..... languissant.

con anima..... avec âme.

cantabile..... chantant.

espressivo, ou..... } avec expression.

con espressione..... }

dolce ou..... } doux, agréable.

con dolcezza..... } avec douceur.

arioso..... cantable.

amabile..... aimable.

con tenerezza..... avec tendresse.

innocente..... innocent, sans prétention.

con grazia..... avec grâce.

leggiero..... léger.

leggierissimo..... très-léger.

scherzando..... en badinant.

risoluto..... résolu, avec énergie.

Au reste, quelque soit la précaution que les auteurs prennent pour indiquer par des mots le mouvement et le caractère d'un morceau, rarement leurs intentions sont remplies parfaitement, cela dépend trop de l'individualité de l'exécutant et de sa manière de sentir, d'après laquelle il lui devient quelquefois difficile de deviner dans le caractère d'un morceau son véritable mouvement. Le métronome de Maelzel est donc d'une utilité incontestable, car il apprend au juste à l'exécutant ou à celui qui dirige, le mouvement que le compositeur a voulu donner à son ouvrage. L'usage de ce métronome sera démontré dans la troisième partie.



SOIXANTE PIÈCES D'ÉTUDE

DANS LESQUELLES LES RÈGLES DE LA 1^{re} PARTIE SONT MISES EN PRATIQUE.

N^o 1. Allegro moderato.

N^o 2. Allegro moderato.

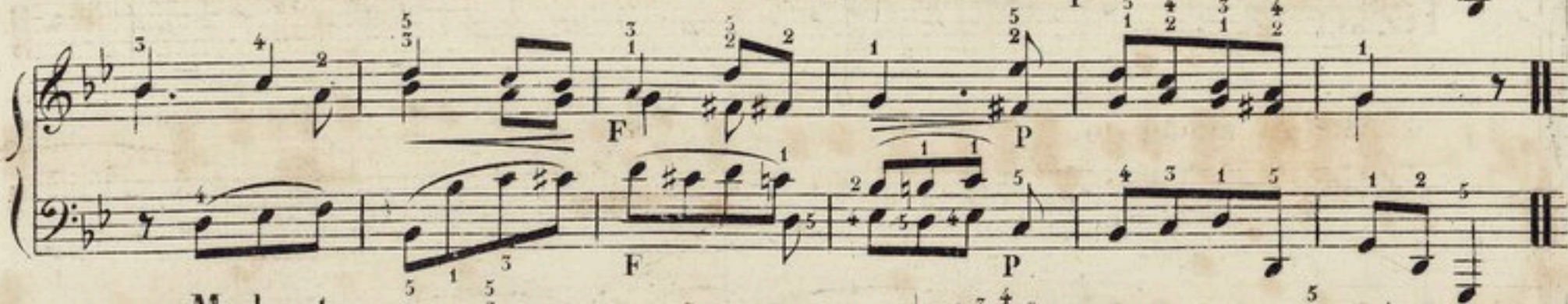
N^o 3. Moderato.

N^o 4. Allegro moderato.

(+) Liaisons, Règle 3. Article 2. Chapitre 2.

Un poco Adagio. Air russe.

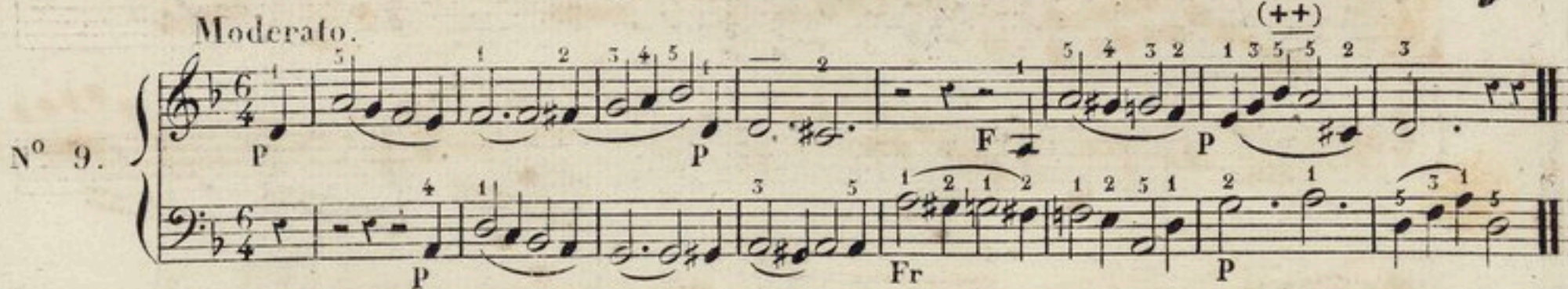
N^o 5. 



N^o 6. Moderato. 

N^o 7. Moderato. 

N^o 8. Allegro. 

N^o 9. Moderato. 

N^o 10. Allegretto. 

(+) Le 5^e doigt vient se mettre subitement à la place du 3^e sans refrapper la touche.

(++) Glissez avec le même doigt.

N^o. 11. *Andante maestoso.*

F

F

N^o. 12. *Allegretto.*

F

N^o. 13. *Allegretto.*

p

N^o. 14. *Andante molto.*

p

F

Allegro.

N^o 15.

Allegro.

N^o 15.

F

F₂

69

Moderato.

N^o. 16.

N^o. 16. *Moderato.*

Fr.

Fr.

Moderato.

N^o. 17.

N.º 17.

Moderato.

p

cresc.

F

p

F

F

p

Allegretto.

N^o 18. (+)

Allegro.

N^o 19.

Moderato.

N^o 20.

Allegro.

N^o 21.

(+) Emploi, successif du même doigt sur deux touches différentes.

Allegretto.

N^o 22.

Moderato.

N^o 25.

Allegro giusto.

N^o 26.

N^o 25.

Andante con affetto.

N^o 26.

Andante con affetto.

N^o 26.

p

p

F

cres.

Fr

p

N^o 27.

Allegro.

Fr

Fr

Fr

N^o 28.

Allegro maestoso.

FF

p

FF

p

N^o 29.

Un poco adagio.

p

p

(+) Notes pointées: Règle 2. 5. 5. Art. 2. Chap. 2.

N^o. 50. *Moderato*

The musical score is for a piece numbered 50, marked 'Moderato'. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with various fingerings indicated by numbers 1 through 5. Dynamics include 'p' (piano) and 'cres.' (crescendo). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has four measures, and the second staff has four measures. The music is written in a style that suggests it is a short exercise or a piece for a specific technical purpose.

N^o. 51.

Handwritten musical score for No. 51, a Minuet in G major by Johann Sebastian Bach. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand (treble clef) features a continuous sixteenth-note pattern with various fingerings and articulations, including slurs and accents. The left hand (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece begins with a piano (p) dynamic marking.

The image shows a page from a musical score for 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The score is written for piano and includes a treble and bass staff. The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of notes, rests, and fingerings, with some notes marked with a 'P' for piano. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

(+) Passez un doigt plus long sur un doigt plus court. A.F. 227.

Allegro

N^o. 52.

F

P

cresc.

F

P

P

cre..... scen...

do..... F

F

P

F

P

Allegro risoluto.

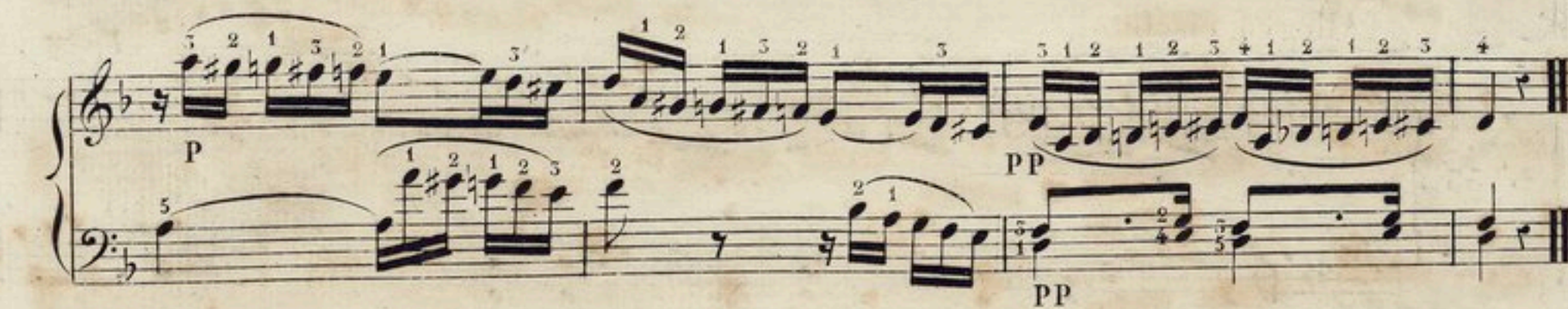
N^o. 55.

P

cresc.

P

F



Allegro.

N^o. 55.

Musical score for N. 55, Allegro. The score is in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems of piano and forte passages. The first system starts with a forte (F) dynamic and features rapid sixteenth-note runs in both hands. The second system continues with similar patterns, ending with a piano (P) dynamic and a fermata. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Allegretto.

N^o. 56.

Musical score for N. 56, Allegretto. The score is in 3/4 time, key of D major. It consists of two systems of piano and forte passages. The first system starts with a forte (F) dynamic and features rapid sixteenth-note runs in both hands. The second system continues with similar patterns, ending with a piano (P) dynamic and a fermata. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Adagio non troppo.

N^o 57.

(+) Sixtolets, Règle  11. Art: 2. Chap: 2.

A. F. 227.

Un poco adagio.

N^o 59.

Musical score for N^o 59, "Un poco adagio". The score is written for piano and bass. It features five systems of staves. The first system begins with a forte (F) dynamic. The second system begins with a piano (P) dynamic. The third system includes "cresc." markings. The fourth system includes "Fz" markings. The fifth system includes "F" markings.

Allegro non troppo. Gigue.

N^o 40.

Musical score for N^o 40, "Allegro non troppo. Gigue". The score is written for piano and bass. It features two systems of staves. The first system begins with a forte (F) dynamic. The second system begins with a piano (P) dynamic. The score includes "cresc." and "F" markings.

(+) Changement de doigt en répétant la note.

(++) Emploi du même doigt en sautant.

Handwritten musical score for 'L'Allegretto' by Beethoven, Op. 26, No. 1. The score is in 2/4 time, D major, and consists of three systems of piano and bass staves. The first system includes dynamic markings 'p' and 'f'. The second system includes 'f'. The third system includes 'p' and 'cresc.'.

Allegro moderato.

Allegro moderato.

N^o 41.

Handwritten musical score for a piece numbered 41, marked "Allegro moderato." The score is written on two staves, Treble and Bass, in 2/8 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is marked with fingerings (1-5) and slurs. The bass line also includes fingerings and slurs. The piece begins with a treble staff rest and a bass staff starting on F4.

This image shows a handwritten musical score for the operetta 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The score is written on four staves, with the top two staves for piano accompaniment and the bottom two for vocal parts. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part includes extensive fingerings and articulations, such as slurs and accents. The vocal parts are written in a clear, legible hand, with lyrics in German. The score is a page from a manuscript, showing the composer's original notation and performance instructions.

(+) Passer un doigt sous un autre.

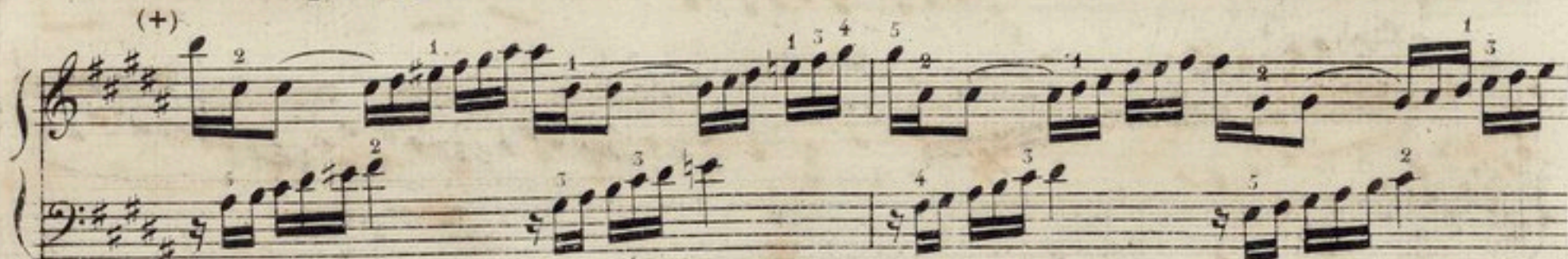
(++) Passer un doigt sur un autre.

A. F. 227.

Moderato.

N^o 42.

(+)



Moderato.

N^o 45.

(+) Deux notes égales contre un triolet; C. 9. Art: 2. Chap: 2.

A. F. 227.

78 79 80 81 82 83 84

F

P

eres

Fr

Allegro .

N.º 44.

Scherzo con brio.

N.º 45

2 3 4 2 3 5 5 3 2 5 5 4 2

p

p

cresc

cresc.

p

f

f

in 8^a

loco

p1

sF

p

sF

p

cres

p

P *cresc.*

mf *F*

mf *P*

pp

Allegretto grazioso *pp*

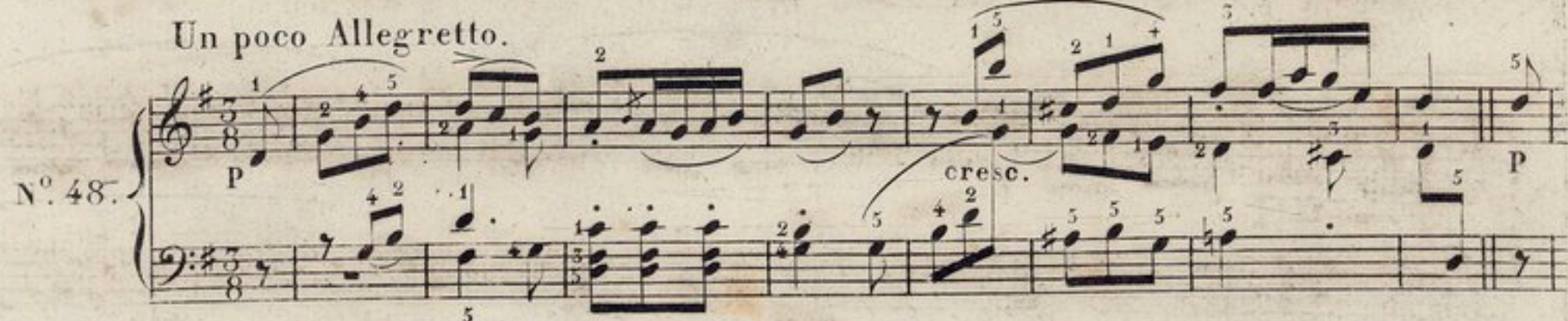
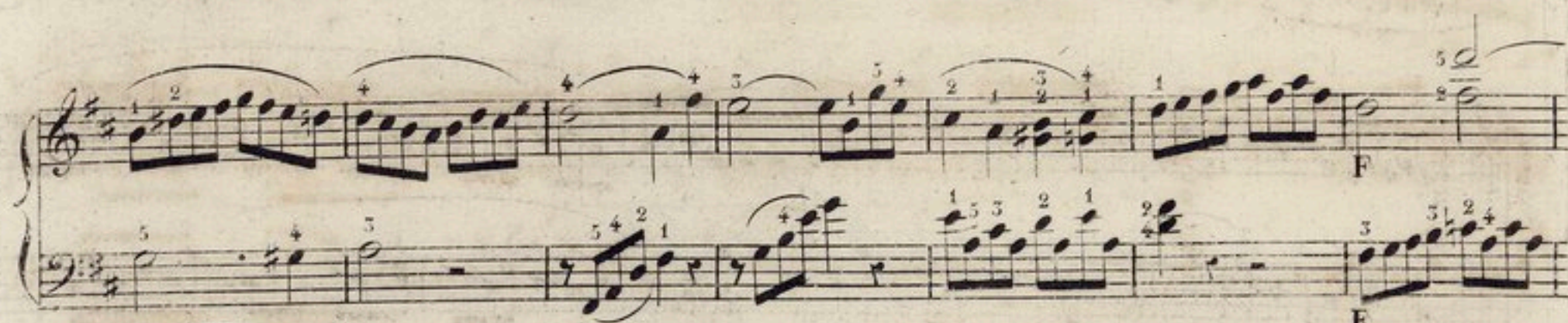
Nº 46. *P* *sf* *P*

F *F*

P

Allegretto.

N^o 47.



Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second system continues the piece with similar notation. The third system includes a treble staff with a key signature of one sharp and a bass staff with a key signature of one flat (Bb). The fourth system is marked "Moderato." and features a treble staff with a key signature of one flat and a bass staff with a key signature of one flat. The fifth system is marked "Nº 49." and features a treble staff with a key signature of one flat and a bass staff with a key signature of one flat. The sixth system continues the piece with similar notation. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *p*, *pp*, *f*, *fz*, and *cresc.*, as well as fingering numbers (1-5) and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Allegretto.

87

N^o. 50.

The musical score for N. 50, Allegretto, is written for piano and bass. It consists of two systems of staves. The first system includes dynamics such as *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*. The second system includes dynamics such as *F* and *p*. The score is heavily annotated with fingerings and slurs.

Musical score for a piano piece, measures 1-16. The score is in 2/4 time and features a complex melody with many trills and ornaments. The piano part consists of chords and single notes. Dynamics include *p*, *sFr*, *cresc.*, and *FP*.

Allegretto. Rondo.

Nº 51.

Musical score for "Allegretto. Rondo. Nº 51", measures 1-4. The score is in 2/4 time and features a melody with trills and ornaments. The piano part consists of chords and single notes. Dynamics include *p*.

Musical score for "Allegretto. Rondo. Nº 51", measures 5-8. The score is in 2/4 time and features a melody with trills and ornaments. The piano part consists of chords and single notes. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Musical score for "Allegretto. Rondo. Nº 51", measures 9-12. The score is in 2/4 time and features a melody with trills and ornaments. The piano part consists of chords and single notes. Dynamics include *Fr* and *p*.

Handwritten musical score for a piano piece, numbered 89. The score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings (p, f, pp). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

Key markings and dynamics include:

- crescendo* (written in the second system)
- f* (forte) markings in the second, third, and sixth systems
- p* (piano) markings in the third, fourth, and sixth systems
- pp* (pianissimo) markings in the sixth system

Marcia Allegro maestoso.

Nº 52.

FF

FF

FF

P

cres.

FF

m.F.

cresc.

FF

FF

FF

FF

(+) Accords brisés. Règle $\frac{3}{8}$. 6. Art. 4. Chap. 3.

A. F. 227.

N^o 55.

The musical score for N° 55 is written for piano. It begins with a treble and bass staff. The first system shows a piano (p) dynamic. The second system includes a piano (p) and sforzando (sf) dynamic. The third system features a piano (p) and sforzando (sf) dynamic. The fourth system includes a piano (p) and piano (p) dynamic. The fifth system includes a piano (p) and piano (p) dynamic. The sixth system includes a piano (p) and piano (p) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

(+) Syncopes, Règle 2. 5, Art. 2, Chap. 2.

A. F. 227.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (numbers 1-5). Dynamics are indicated by letters: *sF* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *FF* (fortissimo), *p* (piano), and *dolce.* (dolce). The key signature is B-flat major (two flats). The piece features complex passages with many slurs and fingerings, suggesting a technically demanding work. The first system starts with a treble staff marked *sF* and a bass staff with a series of chords. The second system has a treble staff marked *cresc.* and a bass staff marked *FF*. The third system has a treble staff marked *dolce.* and a bass staff with a series of chords. The fourth system has a treble staff marked *sF* and a bass staff marked *p*. The fifth system has a treble staff marked *p* and a bass staff marked *sF*. The sixth system has a treble staff marked *cresc.* and a bass staff marked *p* and *cresc.*

Handwritten musical score for a piano introduction. The music is written on two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

TYROLIENNE VARIÉE. Grazioso.

[illegible]

Handwritten musical score for "The Bird Song" (Op. 10, No. 1) by Robert Schumann. The score is written on two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece consists of 15 measures. The notation includes various fingerings, slurs, and a repeat sign at the end.

Var: 1^a

The musical score for 'Var: 1a' is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two staves, treble and bass, joined by a brace on the left. The treble staff begins with a piano (p) dynamic marking. The bass staff also begins with a piano (p) dynamic marking. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The piece concludes with a double bar line.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The music is in 4/4 time. The score includes fingerings (1-5) and breath marks (indicated by a 'v' symbol) for the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is in ink on aged, slightly stained paper.

Var: 2^{da}

p

p

p

m f

Var: 5^{ta}

p

p

cresc.

The musical score is for a piece titled 'A. F. 227'. It consists of two variations, 'Var: 2da' and 'Var: 5ta', written for piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system, 'Var: 2da', begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the first variation. The third system, 'Var: 5ta', also begins with a piano (p) dynamic. The fourth system continues the second variation, marked mezzo-forte (mf). The fifth system continues the second variation. The sixth system continues the second variation, marked with a crescendo (cresc.). The seventh system continues the second variation. The eighth system continues the second variation. The ninth system continues the second variation. The tenth system continues the second variation. The eleventh system continues the second variation. The twelfth system continues the second variation. The thirteenth system continues the second variation. The fourteenth system continues the second variation. The fifteenth system continues the second variation. The sixteenth system continues the second variation. The seventeenth system continues the second variation. The eighteenth system continues the second variation. The nineteenth system continues the second variation. The twentieth system continues the second variation. The twenty-first system continues the second variation. The twenty-second system continues the second variation. The twenty-third system continues the second variation. The twenty-fourth system continues the second variation. The twenty-fifth system continues the second variation. The twenty-sixth system continues the second variation. The twenty-seventh system continues the second variation. The twenty-eighth system continues the second variation. The twenty-ninth system continues the second variation. The thirtieth system continues the second variation. The thirty-first system continues the second variation. The thirty-second system continues the second variation. The thirty-third system continues the second variation. The thirty-fourth system continues the second variation. The thirty-fifth system continues the second variation. The thirty-sixth system continues the second variation. The thirty-seventh system continues the second variation. The thirty-eighth system continues the second variation. The thirty-ninth system continues the second variation. The fortieth system continues the second variation. The forty-first system continues the second variation. The forty-second system continues the second variation. The forty-third system continues the second variation. The forty-fourth system continues the second variation. The forty-fifth system continues the second variation. The forty-sixth system continues the second variation. The forty-seventh system continues the second variation. The forty-eighth system continues the second variation. The forty-ninth system continues the second variation. The fiftieth system continues the second variation. The fifty-first system continues the second variation. The fifty-second system continues the second variation. The fifty-third system continues the second variation. The fifty-fourth system continues the second variation. The fifty-fifth system continues the second variation. The fifty-sixth system continues the second variation. The fifty-seventh system continues the second variation. The fifty-eighth system continues the second variation. The fifty-ninth system continues the second variation. The sixtieth system continues the second variation. The sixty-first system continues the second variation. The sixty-second system continues the second variation. The sixty-third system continues the second variation. The sixty-fourth system continues the second variation. The sixty-fifth system continues the second variation. The sixty-sixth system continues the second variation. The sixty-seventh system continues the second variation. The sixty-eighth system continues the second variation. The sixty-ninth system continues the second variation. The seventieth system continues the second variation. The seventy-first system continues the second variation. The seventy-second system continues the second variation. The seventy-third system continues the second variation. The seventy-fourth system continues the second variation. The seventy-fifth system continues the second variation. The seventy-sixth system continues the second variation. The seventy-seventh system continues the second variation. The seventy-eighth system continues the second variation. The seventy-ninth system continues the second variation. The eightieth system continues the second variation. The eighty-first system continues the second variation. The eighty-second system continues the second variation. The eighty-third system continues the second variation. The eighty-fourth system continues the second variation. The eighty-fifth system continues the second variation. The eighty-sixth system continues the second variation. The eighty-seventh system continues the second variation. The eighty-eighth system continues the second variation. The eighty-ninth system continues the second variation. The ninetieth system continues the second variation. The ninety-first system continues the second variation. The ninety-second system continues the second variation. The ninety-third system continues the second variation. The ninety-fourth system continues the second variation. The ninety-fifth system continues the second variation. The ninety-sixth system continues the second variation. The ninety-seventh system continues the second variation. The ninety-eighth system continues the second variation. The ninety-ninth system continues the second variation. The hundredth system continues the second variation.

Lento un poco.

95

Nº 55.

Musical score for N° 55, Lento un poco. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece with similar textures. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Allegro.

Nº 56.

Musical score for N° 56, Allegro. The score is in 4/4 time and features a piano (p) dynamic. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece with similar textures. Fingerings and articulations are indicated throughout.

(+) Changement des accidens intégrans; règle 8, article 1, chapitre 2.

A. F. 227.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings (1-5) and slurs. Bass staff has notes with fingerings (2, 1 2 b, 5, 5) and slurs. Dynamics: P, Fz, Fz, P, Fz, P.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3) and slurs. Bass staff has notes with fingerings (1, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5) and slurs. Dynamics: PP, PP.

Andantino.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings (4, 2, 5, 4, 2, 5, 5, 5) and slurs. Bass staff has notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3) and slurs. Dynamics: p, p.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings (4, 2, 5, 4, 2, 5, 5, 5) and slurs. Bass staff has notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3) and slurs. Dynamics: p, p.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3) and slurs. Bass staff has notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3) and slurs. Dynamics: F, P, Fz, P.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves. Treble staff has notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3) and slurs. Bass staff has notes with fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3) and slurs. Dynamics: FF, FF.

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Dynamic markings include *sF*, *p*, *pp*, *mf*, *p* *legato*, and *pp*. The marking *crese.* (crescendo) is also present.

The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Al chorale.

N^o 58.

tutto legato.

First system of musical notation for N° 58. It consists of a grand staff with two staves. The music is in 3/4 time and features a chorale-like melody. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'cresc.' marking is present at the end of the first staff. A 'p' (piano) marking is at the beginning of the second staff.

Second system of musical notation for N° 58. It continues the melody from the first system. Fingerings and articulation marks are present. 'p' (piano) markings are at the beginning of both staves.

Third system of musical notation for N° 58. It continues the melody. Fingerings and articulation marks are present. 'p' (piano) markings are at the beginning of both staves.

And.^{no} espressivo.N^o 59.

First system of musical notation for N° 59. It consists of a grand staff with two staves. The music is in 3/4 time and features a more expressive, flowing melody. Fingerings and articulation marks are present. A 'p' (piano) marking is at the beginning of the second staff.

Second system of musical notation for N° 59. It continues the melody. Fingerings and articulation marks are present. A 'cresc.' marking is at the end of the first staff, and a 'p' (piano) marking is at the beginning of the second staff.

(+) De deux notes liées la seconde se quitte brièvement.



Handwritten musical score for piano, page 160. The score consists of seven systems of two staves each. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) are indicated. There are also some lyrics or markings like 'seen... do' and 'cre...'.

THÈME DE VOGLET. And^{te} con moto.

104

N^o 60.

The musical score is written for a single instrument, likely piano, in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'N° 60' and the second 'Var 1^{re}'. The tempo is 'And^{te} con moto'. The score features a piano (p) dynamic and includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and fingerings. The first system has 10 measures, and the second system has 10 measures. The score is written in a clear, legible hand with standard musical notation.

Var: 2^{da}

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The notation is highly technical, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, as well as complex fingerings indicated by numbers 1-5. The first system begins with a piano (P) dynamic. The fifth system concludes with a crescendo (cresc.) marking. The piece ends with a double bar line at the end of the fifth system.

103

Var: 5^{za}

The musical score is a piano exercise in 2/4 time, labeled 'Var: 5^{za}'. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by intricate fingerings, with numbers 1 through 5 placed above or below notes to indicate specific finger usage. The dynamics are marked as *mF* (mezzo-forte) at the beginning and *p* (piano) in the final system. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

CHAPITRE SUPPLÉMENTAIRE.

Comme le travail non interrompu des études précédentes pourrait affaiblir le zèle de l'élève, je conseille d'y mêler de temps en temps d'autres petites compositions agréables; seulement on évitera ces sortes de bagatelles tirées d'opéras ou de ballets, ainsi que les ouvertures, danses &c, qui, n'étant pas composées spécialement pour le Piano, ne forment ni les mains ni les doigts, laissent surtout la main gauche se négliger, gâtent le sentiment pour les véritables compositions du Piano, et empêchent par conséquent les progrès qu'on obtiendrait par l'étude de pièces plus classiques.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

A. F. 227.