



PIANOFORTESCHULE
VON
H. R. KALKBRENNER
METHODE DU PIANO

NEUE AUFLAGE.

Mus.pr.Q

18

1311

Leipzig bei Fr. Kistner

Pr. 4 Rthlr.



ANWEISUNG

Das Pianoforte mit Hülfe des Händleiters spielen zu lernen,

enthaltend

Die Grundregeln der Musik, ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über den Vortrag, über die musikalischen Bezeichnungen, über das Studium und die Classification der Werke berühmter Componisten; ferner eine Uebung für drei Finger, eine Toccatu, eine vierstimmige Fuge für die linke Hand allein und verschiedene Uebungen in Terzen, Sexten und Octaven.

MÉTHODE

POUR APPRENDRE LE PIANO À L'AIDE DU GUIDE-MAINS,

CONTENANT:

les principes de musique, un système complet de doigtés, des règles sur l'expression, sur la ponctuation musicale, sur les auteurs à étudier, ainsi que leur classification, suivie d'une étude pour trois doigts, d'une Toccatu, d'une fugue à quatre parties pour la main gauche seule, et de plusieurs études en tierces, sextes et octaves.

DÉDIÉE

AUX CONSERVATOIRES DE MUSIQUE D'EUROPE

PAR

FRÉD. KALKBRENNER,

Chevalier de la Légion d'Honneur.

Oeuvre 108.

Propriété des Éditeurs
Enregistré aux Archives de l'Union.

Fr. 4 Rthlr.

LEIPZIG, CHEZ FR. KISTNER.

Paris chez l'Auteur.

NOUVELLE ÉDITION.

[sur 1840]

ANWEISUNG

DAS PIANOFORTESPIEL MIT HÜLFE DES HAND-
LEITERS ZU ERLERNEN.

VORREDE.

Ueber das Studium des Pianoforte's sind schon der Werke so viele geschrieben worden, dass es nichts Geringeres als die Anwendung eines ganz neuen Verfahrens bedurfte, mich zur Herausgabe dieser Methode zu bestimmen.

Seit langer Zeit hatte ich mich gegen meine Freunde gewissermassen verbindlich gemacht, ihnen bekannt zu machen, wie ich zu der Freiheit der Finger gelangte, die mich ohne Zwang oder Zusammenziehung derselben in den Stand setzt, dem Pianoforte einen so vollen Ton abzugewinnen. Hier ist mein Geheimniss:

Was die Anfänger aufhält, ist die ungemaine Steifheit, mit der sie alles ausführen; sie allein ist die Ursache, dass ihre Finger sich auf eine Weise an die Tasten anklammern, die den Händen die ungefälligste Lage giebt, und oft ist das ganze Leben kaum hinreichend, um die schlechten Angewöhnungen zu verbessern, die man in dem ersten Vierteljahre des Unterrichts angenommen hat.

Ich war dieser Klippe nicht entgangen; selbst als ich bei dem Pariser Conservatorium schon den ersten Preis davongetragen hatte, tadelte mich mein Lehrer Herr Adam immer, so oft ich Triller zu machen hatte, denn mein kleiner Finger wurde dann so steif, dass meine Hand ein ganz verkrüppeltes Ansehn bekam.

Nach tausend vergeblichen Versuchen kam ich auf den Gedanken, dass alles auf den Mechanismus des Instruments Bezügliche wohl mit Hilfe eines mechanischen Mittels erlernt werden könnte, welches gleich anfangs den Händen ihre richtige Lage gäbe. Ich fand, dass, wenn ich mit meiner linken Hand mein rechtes Handgelenk stützte, die nun ganz in den Fingern vereinigte Kraft bei weitem grösser wurde, da sie um die gesammte Kraft vermehrt war, welche vorher nur dazu gedient hatte, die Arme und Hände steif zu machen. Dieses erste Ergebniss ermuthigte mich; jetzt handelte es sich nur noch darum, einen Stützpunkt zu haben; in meiner Ungeduld nahm ich in Ermanglung einer andern Vorrichtung einen alten Armstuhl her, von dem ich einen Arm absägte, dann den andern vor die Tasten des Pianoforte's brachte und meine Füsse hindurchsteckte; so befand ich mich in einer Stellung, in der ich den oben erhaltenen Erfolg vollständig geniessen konnte, denn meine dergestalt auf den Arm des Stuhls gestützten Vorderarme setzten mich in den Stand, die Finger ohne die mindeste Zusammenziehung zu bewegen.

MÉTHODE

POUR APPRENDRE LE PIANO A L'AIDE DU
GUIDE-MAINS.

PRÉFACE.

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

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

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

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

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

Nach einigen Tagen erkannte ich den ganzen Vortheil, den mir diese neue Art mich zu üben verschaffte; da die Lage meiner Hände nicht mehr fehlerhaft sein konnte, so brauchte ich mich nicht mehr damit zu beschäftigen, wenn ich nur Uebungen über die fünf Noten spielte. Bald beschloss ich zu versuchen, ob ich nicht zugleich lesen könnte, während ich meinen Fingern ihre tägliche Nahrung gab. Während der ersten Stunden kam mir dies schwer vor, den andern Tag hatte ich mich daran gewöhnt. Seitdem habe ich mich immer lesend geübt. Ich erzähle diese Einzelheiten in der Hoffnung, dass Andre daraus Vortheil ziehn werden. Das Leben ist zu kurz, als dass ein wirklicher Künstler alles, was ihm zu wissen unentbehrlich ist, lernen könnte, ohne einige sinnreiche Mittel, die Zeit zu hintergehn. Raphael liess sich vorlesen, während er malte; Voltaire dictirte seinem Secretair aus seinem Bette und beim Ankleiden: zwei ausgezeichnete Beispiele zur Befolgung. Doch zurück zum Pianoforte.

Von dem Augenblicke an, wo ich die Möglichkeit entdeckt hatte, mit unterstützten Armen zu spielen, sann ich mir eine neue Art mich zu üben aus. Ich hatte beobachtet, dass die meisten Passagen immer mit der Anwendung der fünf Noten endigen, und dass man auch beim Spielen von Tonleitern, nachdem man ein oder mehrere Male den Daumen untergesetzt hat, damit endigen muss; ich befeissigte mich daher, aus diesen fünf Noten meine Hauptübung zu machen, indem ich sie soviel als möglich veränderte. Dies hat mir in der Ausführung selbst der schwersten Sachen die Ruhe der Hände und des Körpers gegeben, die man in meinem Spiele vorzüglich bemerkt. Ich rathe nicht, die Schüler zu zeitig Tonleitern spielen zu lassen; man läuft dabei Gefahr, dass sie sich Steifheit in den Armen angewöhnen; man muss sicher sein, dass ihre Finger eine gewisse Gelenkigkeit erlangt haben, bevor man versucht, ihnen das Untersetzen des Daumens beizubringen.

Der *Handleiter*, den ich mit dieser Methode einführe, wird meinen Armstuhl ersetzen und genau die Höhe des Stuhls am Pianoforte bestimmen, welche so beschaffen sein muss, dass der Vorderarm des Spielenden vollkommen horizontal liegt. Mit diesem *Handleiter* ist es unmöglich, schlechte Gewohnheiten anzunehmen. Ich empfehle ihn besonders schwächlichen Personen, die das Clavierspiel ermüdet; wenn ihre Arme unterstützt und nur ihre Finger in Thätigkeit sind, wird es ihnen möglich werden, mehr zu spielen, ohne dass sie befürchten müssen, ihrer Brust Schaden zu thun. Diejenigen, welche in der Provinz leben, so wie die, welche einige Zeit auf dem Lande zubringen, können sich desselben mit Nutzen bedienen; die Mutter, welche über die Uebungen ihrer Kinder Aufsicht führt, wird ebenfalls, während sie von ihrem Lehrer entfernt sind, nicht nur sie an Rückschritten verhindern, sondern selbst neue Fortschritte erlangen können. Mit dem *Handleiter* und dieser Methode kann endlich jeder Musikverständige Clavierunterricht geben, und selbst, wer das Clavierspiel ohne Lehrer erlernen wollte, könnte es darin bis zu einer gewissen Stufe bringen, ohne die Besorgniss, das Gelernte einmal wieder verlernen zu müssen.

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

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

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

Ich habe diese Methode so kurz als möglich zu machen gesucht, indem ich alles Ueberflüssige wegliess und mehr Regeln als Beispiele gab. Den *Handleiter**) anlangend, so kann ich dessen Gebrauch nicht genug empfehlen, selbst denen, die schon sehr geübt sind, aber böse Angewohnheiten abzu-legen wünschen: er verhindert üble Bewegungen zu machen und mit dem Arm oder der Schulter zu spielen; er macht die Finger frei und verbessert die Lage der Hand, welche er so gefällig als möglich macht; als letzte Empfehlung füge ich hinzu, dass ich selbst mich desselben noch täglich bediene.

Mehrere Musiklehrer haben, entweder um alte Gewohnheiten zu begünstigen, oder um andere Elementarwerke in Aufnahme zu bringen, die Meinung ausgesprochen, dass gegenwärtige Anweisung für Kinder zu schwierig sei. Möge sich das Publikum nicht dadurch täuschen lassen; vier Ausgaben und über 20,000 allein in Paris abgesetzte Exemplare widerlegen jene Behauptung hinreichend. Was den Vorwurf anlangt, der meinen Schülern gemacht wird, dass sie nicht fertig vom Blatte spielten, so kann es vielleicht in den ersten Jahren ihrer Unterrichtszeit gelten. Es ist bei mir Grundsatz, die Hände früher als die Augen zu bilden, daher lehre ich zuerst den richtigen Anschlag, richtigen Fingersatz und richtige Hervorhebung des Rhythmus; ich lehre ferner, in die Cantabile's den erforderlichen Ausdruck zu legen und den Fingern die nöthige Freiheit zu verschaffen. Sind diese wesentlichen Eigenschaften einmal erworben, so beschäftige ich mich von nun an ausschliesslich damit, die Schüler lesen zu lehren; meine Arbeit ist nun weit kürzer und das Ergebniss viel sicherer. Es ist einleuchtend, dass derjenige Lehrer, welcher nur ein guter Musiker und nicht selbst Virtuose ist, sich nicht auf diese Einzelheiten einlassen kann, welche er nicht kennt; alles, was er thun kann, besteht darin, dass er seine Schüler lehrt mit Gelaufigkeit Noten zu lesen; er wird fertige Blattspieler (sogenannte Notenfresser) hervorbringen, aber keine bemerkenswerthe Talente.

Ich ersuche die Leser dieser Anweisung, die Regeln, welche ich darin gebe, nicht nach denen, welche sie schon kennen, zu beurtheilen. Mehrere Wege können zu demselben Ziele führen; der meinige ist der kürzeste. Unglücklicherweise billigen viele Leute nur das, was mit ihrer Ansichtweise übereinstimmt, und verbannen ohne Unterschied jede gute oder mangelhafte Neuerung aus dem einzigen Grunde, weil nicht sie dieselbe entdeckt haben; für solche schreibe ich nicht, ich rechne auf gewissenhafte Lehrer, die eine neue Erfindung prüfen, ehe sie sie verwerfen, und meine Erfahrung sichert mir ihren Beifall.

*) Man muss den *Handleiter* nicht mit dem Logier'schen Chiroplasten verwechseln, der nur dazu dient, die Noten zu lernen, und den man wegnimmt, sobald der Schüler sie kennt.

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

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

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

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

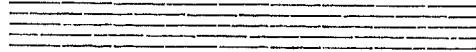
F. Kalkbrenner.

Allgemeine Regeln der Musik.

Die Musik ist die Kunst, die Töne zu verbinden. Der Gesang von einer oder zwei Stimmen heisst Melodie; es sind wenigstens drei Stimmen nöthig, um Harmonie oder Accorde zu bilden.

Von den Linien oder dem System, den Zeichen und Schlüsseln.

Die Musik wird auf fünf Linien geschrieben, genannt *Notenplan* oder *System*.



Die den Ton bestimmenden Zeichen heissen *Noten*, und ihr Name ist verschieden nach dem zu Anfange des Stücks stehenden Schlüssel. Für die Pianofortemusik bedient man sich zweier Schlüssel. Der eine, welcher *G-* oder *Violin-Schlüssel* heisst, wird auf die zweite Linie geschrieben, der er ihren Namen giebt, und gilt für den Discant; der andre heisst *F-* oder *Bass-Schlüssel*, und steht auf der vierten Linie, der er ebenfalls ihren Namen giebt.

Namen der Linien und Zwischenräume.

G-Schlüssel. e g h d f d f a c e g

F-Schlüssel. g h d f a f a c e g h

Geht die Musik höher hinauf oder tiefer hinab, als die fünf Linien reichen, so bedient man sich der Nebenlinien.

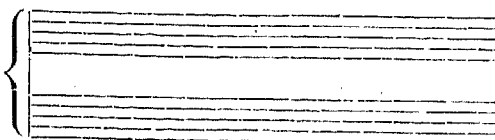
Ex. a c e g h d f a

Ex. c a f h g e c e g d f a

e c a f d h g

Diese Nebenlinien können sich in's Unendliche vervielfältigen; wenn indessen die Zahl der Striche zu gross wird, so schreibt man sie lieber eine Octave tiefer und setzt über die Stelle *8^{va}*..., *8^{va} alta*..., und im Bass darunter *8^{va} bassa*..., die Wirkung der Octave dauert so lange als das Zeichen:.....

Bei der Claviermusik verbindet man die beiden Systeme durch eine *Klammer*.



Règles générales de la Musique.

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

Des Lignes ou Portées, des Signes et Clefs.

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

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

Nom des Lignes et Entreliens ou Espaces.

Clef de Sol. mi. sol. si. ré. fa. ré. fa. la. ut. mi. sol.

Clef de Fa. sol. si. ré. fa. la. fa. la. ut. mi. sol. si.

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

Ex. la. ut. mi. sol. si. ré. fa. la.

ut. la. fa. si. sol. mi.

ut. mi. sol. ré. fa. la.

mi. ut. la. fa. ré. si. sol.

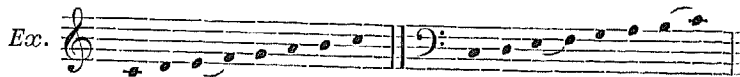
*Ces lignes additionnelles peuvent se multiplier à l'infini, cependant lorsque les traits montent beaucoup, on préfère les écrire une octave au-dessous, en mettant au-dessus du passage *8^{va}*..., *8^{va} alta*..., et pour les basses au-dessous *8^{va} bassa*..., l'effet de l'octave continue tant que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

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

Von den Tonleitern.

Es giebt in der Musik 7 Töne, *c, d, e, f, g, a, h*; der 8^{te}, der die *Octave* heisst, ist die Wiederholung des ersten.

Wenn die 7 Töne auf einander folgen, so bilden sie die *Tonleiter, Scala*, auch natürliche oder Cdur-Tonleiter.

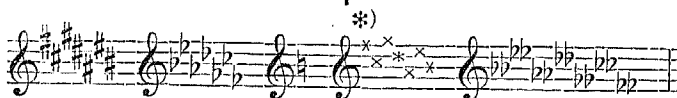


Die Tonleiter besteht aus *ganzen* und *halben Tönen*; ganzer Ton heisst der Abstand zweier Tasten, wenn eine dazwischen liegt; wie von *c* bis *d*, von *d* bis *e*; dagegen von *e* bis *f* ist nur ein halber Ton, weil keine Taste dazwischen liegt; von *f* bis *g* ist ein ganzer Ton, von *g* zu *a* ein ganzer Ton, von *a* zu *h* ein ganzer Ton, von *h* zu *c* wieder ein halber Ton. In der *Cdur*-Tonleiter befinden sich also die halben Töne von der 3^{ten} zur 4^{ten} und von der 7^{ten} zur 8^{ten} Stufe. Siehe das vorige Beispiel.

Die 7^{te} Note der Tonleiter, die den 2^{ten} halben Ton von der 7^{ten} bis 8^{ten} Stufe bildet, heisst der *Leitton*; diese Note bestimmt die Tonart und dient zum Uebergange aus einer Tonart in die andre; nie ist eine Tonart bestimmt, so lange man diese Note noch nicht gehört hat.

Von den Kreuzen, Been und Bequadraten.

Um von jedem Tone der *Cdur*-Tonleiter andere Tonleitern bilden zu können, hat man fünf Zeichen angenommen, das Kreuz \sharp , erhöht die Note um einen halben Ton, das Doppelkreuz \times , erhöht die Note um einen ganzen Ton, das *Be* \flat erniedrigt sie um einen halben Ton, das Doppel *Be* $\flat\flat$, erniedrigt sie um einen ganzen Ton, und das *Bequadrat* \natural bringt sie wieder in den natürlichen Zustand. Die Kreuze folgen in aufsteigenden Quinten auf einander, das heisst: von fünf zu fünf Tönen, die *Bee* in absteigenden Quinten. Das erste Kreuz steht vor *f*, das erste *B* vor *h*.



Hat man die Kreuze aufgeschrieben, so findet man sogleich die *Bee*, wenn man zurückgeht und das letzte Kreuz für das erste *Be*, oder das letzte *Be* für das erste Kreuz nimmt.



*) Diese Modulationen führen im Verlauf der Musikstücke bisweilen auf Tonarten, welche mehr als 7 Vorzeichnungen haben; um sie zu bestimmen muss man von jenen Vorzeichnungen 7 wegnehmen und den Grundton der dann hervorgehenden Tonart um einen halben Ton erhöhen oder erniedrigen. So geben 8 Kreuze *Gis dur*, ein Kreuz *G dur*; acht \flat geben *Fes dur*, ein \flat aber *F dur*. So oft man die schon vorhandenen Vorzeichnungen um 7 vermehrt, erhält man eine Tonart deren Grundton um einen halben Ton höher oder tiefer ist, als der Grundton der vorigen. Die sieben natürlichen Töne (ohne Vorzeichnung) geben *C dur*, 7 Kreuze geben *Cis dur*, 14 Kreuze *Cis cis dur*, 21 Kreuze *Cis cis cis dur* u. s. w. Dies giebt eine treffliche Uebung für die Schüler ab; freilich sind die zuletzt genannten Tonarten nur fingirt aber das höhere Wissen schliesst das geringere ein. Auf die \flat ist dieselbe Regel anwendbar.

Des Gammes.

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

Lorsque les huit sons se succèdent, ils forment la Gamme, échelle, scala, Gamme naturelle ou Gamme d'ut.

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

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

Des Dièzes, Bémols et Bécarrés.

Afin de pouvoir former d'autres gammes de chacun des tons de la gamme d'ut, on a adopté cinq signes, le Dièze \sharp , qui hausse la note d'un demi ton; le Double dièze \times qui hausse la note d'un ton; le Bémol, qui la baisse d'un demi ton: le Double bémol $\flat\flat$ qui la baisse d'un ton, et le Bécarré \natural qui la remet dans son état naturel. Les Dièzes se succèdent par quintes en montant, c'est-à-dire, de cinq en cinq notes; les Bémols par quintes en descendant. Le premier Dièze est Fa, le premier Bémol est Si.

*) *Lorsqu'on a les dièzes écrits, on trouve de suite les bémols en rétrogradant et prenant le dernier dièze pour le premier bémol, ou le dernier bémol pour le premier dièze.*

*) *Les modulations, dans le courant des morceaux, conduisant quelquefois dans les toniques qui ont plus de sept signes, pour les reconnaître il faut commencer par en retrancher 7 et hausser ou baisser la tonique d'un demi ton. Ainsi on est en Sol \sharp avec huit dièzes et en fa avec un \sharp . En Fa \flat , avec huit bémols et en fa avec un \sharp . Toutes les fois que vous ajouterez 7 signes, à ceux déjà à la clef vous serez dans le même ton haussé ou baissé d'un demi ton. On est en ut avec 7 tons naturels; ut dièze avec 7 \sharp ; ut double dièze avec 14 dièzes; ut triple dièze avec 21 dièzes etc. etc. C'est une excellente étude pour les élèves et quoique ces derniers tons ne soient que fictifs, qui sait le plus sait moins. La même règle s'applique aux bémols.*

Von den Tonarten.

Es giebt zweierlei Tonarten, Dur- und Moll-Tonarten; sie unterscheiden sich durch die *Terz*, die in jenen *gross*, aus 2 (ganzen Tönen bestehend,) in diesen *klein* (aus 1 1/2 Tönen bestehend) ist.



Von den Dur- und Moll-Tonarten.

Da die Tonleiter aus 7 Tönen besteht, von denen jeder wieder um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden kann, so giebt dies 24 Tonarten und da jede Tonart wieder eine Dur und Moll-Tonart sein kann, so haben wir in der Wirklichkeit 42 Tonarten, da man aber für diejenigen Tonarten, welche mehr als 7 Kreuze oder 7 Beehaben, Doppelkreuze x und Doppel Be b anwenden musste, welche Zeichen das Lesen der Musik ungemein erschwerten, so hat man sich auf 24 Tonarten beschränkt nämlich 12 Dur- und 12 Molltonarten. Die andern werden nur in den Modulationen angewandt.

Die 12 Dur-Tonarten sind die Haupttonarten; die Moll-Tonarten können nie anders als durch zufällige Zeichen hervor gebracht werden und sind daher als erkünstelte Tonarten anzusehn. Es ist unmöglich sie durch die Vorzeichnung zu Anfange des Stücks kenntlich zu machen. Jede Dur-Tonart hat ihre entsprechende verwandte Moll-Tonart, welche auf der 4^{ten} Taste unter dem Grundton ihren Sitz hat. Es entsprechen also einander:

C dur	und	A moll	F dur	und	D moll
G dur	—	E moll	B dur	—	G moll
D dur	—	H moll	Es dur	—	C moll
A dur	—	Fis moll	As dur	—	F moll
E dur	—	Cis moll	Des	} dur —	B moll
H dur	—	Gis moll	Cis		
Fis	} dur —	Dis	Ges	} dur —	Es
oder		oder	oder		oder
Ges	—	Es	Fis	—	Dis
Cis	} dur —	Ais	Ces	} dur —	As
oder		oder	oder		oder
Des	—	B	H	—	Gis

Manche dieser Tonarten werden auf doppelte Art geschrieben: *Ges dur* ist wie *Fis dur*; *Des dur* ist wie *Cis dur*; *H dur* mit fünf Kreuzen wie *Ces dur* mit sieben *Been*.

Ein Musikstück beginnt und endigt immer in derselben Tonart, ausser in der dramatischen Musik, wo sich oft ein Stück an das andere anschliesst.

Die leichteste Art, die Tonart, in welcher man spielt, zu finden, ist bei den Kreuzen, wenn man den halben Ton über dem letzten vorgezeichneten Kreuze als Grundton nimmt; ist also *fis* vorgezeichnet, so hat man *G dur*; bei zwei Kreuzen ist das zweite *cis*, man hat also *D dur* u. s. w. Bei den *Been* muss man das vorletzte von den vorgezeichneten *Been* als Grundton nehmen; ist also *b* und *es* vorgezeichnet, so ist die Tonart *B dur*, sind drei *b* vorgezeichnet, *Es dur* u. s. w.

Des Modes.

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

Des tons Majeurs et Mineurs.

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

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

d'ut majeur est la mineur	de fa majeur est ré mineur
de sol maj. — mi min.	de si maj. — sol min.
de ré maj. — si min.	de mi b maj. — ut min.
de la maj. — fa # min.	de la b maj. — fa min.
de mi maj. — ut # min.	de ré b } si b } min.
de si maj. — sol # min.	ou } maj. — ou } min.
de fa # } ré # } min.	ut # } la # } min.
ou } maj. — ou } min.	de sol b } mi b } min.
sol b } mi b } min.	ou } maj. — ou } min.
d'ut # } la # } min.	fa # } ré # } min.
ou } maj. — ou } min.	d'ut b } la b } min.
ré b } si b } min.	ou } maj. — ou } min.
	si } sol # } min.

Il y a double emploi dans ces gammes, sol Bémol est comme fa Dièze, ré Bémol est comme ut Dièze; Si majeur, avec cinq dièzes, comme ut b majeur avec sept bémols.

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

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

Wie man die Tonart eines Stücks erkennt.

Da jeder Dur-Tonart eine mit denselben Vorzeichnungen versehene Moll-Tonart entspricht, so muss man im Stande sein die Tonart des Stücks, welches man spielen will, zu erkennen. Dazu dient folgende Regel. Man bestimme zuerst die Dur-Tonart, und suche dann im Anfange des Stücks die fünfte Note der Tonleiter auf, welche man die Dominante nennt; wenn sie nicht rein ist, sondern eine zufällige Vorzeichnung hat, (wie ein Kreuz oder Bequadrat) so wird sie zum Leitton der verwandten Tonart und das Stück geht dann aus Moll; zweifelt man, so sieht man nach dem letzten Accorde dessen tiefster Ton der Grundton der Tonart sein muss.

Von den Intervallen.

Intervall heist der Abstand eines Tones von einem andern.



Vergrößert man diese Intervalle oder Abstände um eine Octave, so wird die Secunde zur None, die Terz zur Decime, die Quarte zur Undecime, die Quinte zur Duodecime, die Sexte zur Terzdecime u. s. w.

Von den Klanggeschlechtern.

Es giebt in der Musik drei Klanggeschlechter: das *diatonische*, aus ganzen und halben Tönen bestehend, das *chromatische*, nur aus halben Tönen bestehend, endlich das *enharmonische*, wo sich die Noten nur für das Auge verändern, aber ihr Ton auf dem Pianoforte derselbe bleibt.



Von der Geltung der Noten und von den Pausen.

<p>Ganze oder $\frac{1}{2}$ Note. <i>Ronde.</i></p> <p>Eine ganze gilt zwei halbe oder zwei $\frac{1}{2}$ Noten, <i>une ronde vaut deux Blanches,</i></p> <p>oder vier 4^{tel} Noten, <i>ou quatre Noires,</i></p> <p>oder acht 8^{tel} Noten <i>ou huit croches,</i></p> <p>oder sechzehn 16^{tel} Noten, <i>ou 16 doubles croches,</i></p> <p>oder zwei und dreissig 32^{tel} Noten. <i>ou 32 triples croches.</i></p>	<p>Eine $\frac{1}{2}$ oder ganze Taktpause. <i>Pause, silence qui vaut une ronde.</i></p> <p>Eine halbe oder Pause, <i> demi pause, qui vaut une blanche.</i></p> <p>Eine 4^{tel} Pause. <i>soupir, qui vaut une noire.</i></p> <p>Eine 8^{tel} Pause. <i>demi-soupir, ou soupir de croche.</i></p> <p>Eine 16^{tel} Pause. <i>soupir de double croche, ou quart de soupir.</i></p> <p>Eine 32^{tel} Pause. <i>soupir de triple croche, ou demi-quart de soupir.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Pour connaître dans quel Ton on est.

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

Des Intervalles.

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

En éloignant ces intervalles d'une Octave, la seconde devient neuvième, la tierce dixième, la quarte onzième, la quinte douzième et la sixte treizième etc. etc.

Des Genres.

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

Die 64^{ten} Noten haben 4 Striche; 64 derselben gehn auf eine ganze Note.

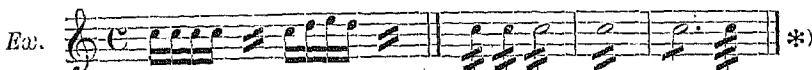
Die 128^{ten} Noten mit 5 Strichen kommen auch bisweilen vor; 128 derselben machen eine ganze Note aus.

Bei Noten von allen Geltungen sind zuweilen drei gleich geltend mit zweien; man nennt sie *Triolen* und betont immer die erste von drei Noten.*)



Von den Abkürzungen.

Man bedient sich oft der Abkürzungen, wenn vier, sechs oder acht Noten wiederholt werden.



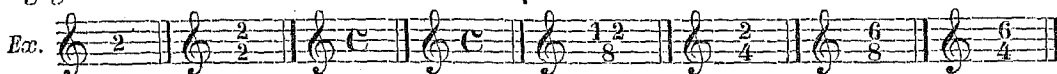
Im ersten Exempel bedeutet die Abkürzung, dass die vorhergehende Figur wiederholt werden soll. Im zweiten muss die wie eine 16^{te} Note durchgestrichene Viertelnote 4mal wiederholt werden, weil eine Viertelnote vier 16^{ten} Noten gilt; die halbe Note 8mal, die ganze Note 16mal u. s. w.

Vom Punkte.

Der Punkt nach einer Note oder einer Pause vermehrt ihre Geltung um die Hälfte; eine ganze Note mit einem Punkte gilt also 3 halbe Noten, die halbe Note mit einem Punkte 3 Viertelnoten u. s. w. Bisweilen setzt man 2 Punkte nach einer Note; dann vermehrt der 2^{te} die Geltung des ersten um die Hälfte. Eine ganze Note mit 2 Punkten gilt 3 halbe Noten und 1 Viertelnote, also sieben Viertelnoten u. s. w.

Von dem Zeitmasse oder den Taktarten.

Es giebt 2 Arten des Zeitmasses, das einfache und das zusammengesetzte. Es wird am Anfange eines Stücks durch Ziffern angezeigt; diese bestimmen die Quantität der in jeden Takt zu setzenden Noten. Das einfache Zeitmass wird mit 2 oder 4 Schlägen angegeben.



Alle diese Zeitmasse werden mit 2 Schlägen angegeben, ausgenommen das mit C bezeichnete und das 12/8 Zeitmass, welches ein verdoppeltes 6/8 Zeitmass ist. Das zweitheilige Zeitmass wird geschlagen $\frac{2}{1}$; das viertheilige $2-\frac{4}{1}-3$; die ersten und dritten Takttheile sind schwer, d. h. betont. Das dreitheilige oder zusammengesetzte Zeitmass wird geschlagen $\frac{3}{1}$ 2, und so bezeichnet:



Diess sind die allgemein üblichen Zeitmasse; ausserdem giebt es noch einige nur in der alten Musik vorkommende, wie 3/1, wo 3 ganze Noten auf den Takt gehen u. s. w. **)

*) Bisweilen geben die Componisten einem Takttheile 5, 7, 9 und noch mehr Noten, bemerken aber dann die Anzahl derselben mit Ziffern z. Ex.



**) Es giebt auch fünfteilige Zeitmasse.

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

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

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

Des Abréviations.

On se sert souvent des abréviations, lorsque quatre, six ou huit notes sont répétées.

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

Sur le Point.

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

De la Mesure.

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

Toutes ces mesures se battent à deux temps, excepté celle indiquée par un C et la 12/8 qui est une mesure à 6/8 doublée.

La mesure à deux temps se bat $\frac{2}{1}$; celle à quatre temps $2-\frac{4}{1}-3$; ce sont les premiers et troisièmes temps qui sont forts, c'est-à-dire qui ont l'accent marqué. La mesure à trois temps, ou mesure composée se bat, $\frac{3}{1}$ 2, et s'indique:

Outre ces mesures, qui sont celles généralement usitées, il existe qu'on ne trouve que dans l'ancienne musique, telles que 3/1, il faut trois rondes par mesures etc. etc.**)

*) Quelquefois les auteurs écrivent 5, 7, 9 et plus encore de notes pour un temps, mais alors ils indiquent le nombre par chiffres



**) Il y a aussi des mesures à cinq temps.

Von der Bewegung oder dem Tempo.

Die Bewegung wird zu Anfange eines Stücks angegeben. Die Zahl der hierzu allgemein eingeführten italienischen Wörter ist so gross, dass ich die dieser Sprache nicht kundigen Schüler auf ein Lexicon verweisen muss, wenn sie die durch diese Bezeichnungen ausgedrückte Absicht des Componisten immer gehörig fassen wollen.

Im Laufe der Stücke sind folgende Zeichen und Abkürzungen gewöhnlich: *f* bedeutet *forte*, stark; *ff* *fortissimo*, sehr stark; *p* *piano*, leise; *pp* *pianissimo*, sehr leise; *fp* *forte la prima*, die erste Note stark; *rf* *rinforzando*, verstärkt; *sf* *sforzando*, ist dasselbe; *cres. crescendo*, an Stärke zunehmend; *dim. diminuendo*, an Stärke abnehmend; \curvearrowright zunehmend; \curvearrowleft abnehmend; $\curvearrowright\curvearrowleft$ zunehmend und dann abnehmend; \wedge bedeutet, dass man der dieses Zeichen tragenden Note mehr Stärke geben soll; *rall. rallentando*, und *rit. ritardando*, langsamer werdend; *acc.* oder *accelerando*, beschleunigend, schneller werdend; *morendo*, erlöschend.

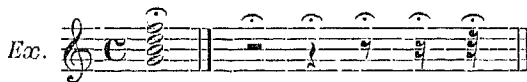
Von den Wiederholungs- und andern Zeichen.

Die verschiedenen Theile eines Musikstücks heissen Reprisen und werden bezeichnet durch zwei aufrechtstehende Striche \parallel ; fügt man Punkte hinzu, so zeigen sie an, dass die Reprise auf der Seite, wo sie stehen, wiederholt werden soll: \parallel oder \parallel ; stehen auf beiden Seiten Punkte, so muss man beide Reprisen wiederholen: \parallel ; *Da Capo* oder *D. C.* heisst vom Anfange an; *al Segno*, bis zum Zeichen S ; *al Fine*, bis zum Worte *Fine* oder Ende. Kann derselbe Takt am Ende einer Reprise nicht zugleich zum Schlusse und Anfange der Reprise dienen, so muss man so schreiben:



Von den Ruhezeichen oder Fermaten.

Die Ruhezeichen werden ohne Unterschied über Noten und Pausen gesetzt; sie bedeuten, dass die Taktbewegung unterbrochen ist und der Spieler so lange, als es ihm gefällt, anhalten kann.



Von den übrigen Zeichen.

Der Bogen \frown deutet an, dass zwei oder mehrere Noten gebunden oder geschleift gespielt werden sollen; die Striche über den Noten deuten an, dass man sie trocken und abgestossen spielen soll. Der Punkt über der Note verlangt, dass man den Finger aufhebt, aber ohne Härte oder Trockenheit; steht der Schleifbogen und zugleich Punkte über den Noten, so bedeutet dies, dass man die Noten tragen soll, als spielte man sie mit demselben Finger.



Des Mouvements.

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

Voici les signes et abréviations qui s'emploient dans le courant des morceaux: f signifie forte fort. ff fortissimo, très fort, p piano, doux. pp pianissimo, très doux. fp forte la prima, la première fort, rf rinforzando, renforcé, sf sforzando, idem. cres. crescendo, en augmentant de force; dim. diminuendo, en diminuant de force; \curvearrowright d'augmenter, \curvearrowleft de diminuer, $\curvearrowright\curvearrowleft$ d'augmenter et puis de diminuer, \wedge de donner plus de force à la note qui porte ce signe, rall. rallentando, de ralentir le mouvement; acc. accelerando, d'accélérer le mouvement; morendo, en mourant.

Des Renvois et autres Signes.

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

Des Repos ou Points d'Orgues.

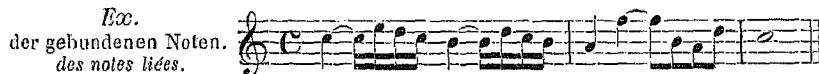
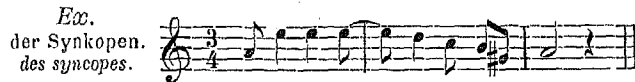
Les repos se placent indistinctement sur les notes, les pauses ou les soupirs, ils indiquent que la mesure est suspendue et que l'exécutant peut s'arrêter aussi long-temps que cela lui plait.

Des autres Signes.

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

Von den Synkopen, Zerschneidungen oder Rückungen.

Man muss sich wohl hüten, die synkopirten mit den gebundenen Noten zu verwechseln; die Synkope trifft immer auf die sogenannten schlechten Takttheile.



Von den Trillern, Doppelschlägen und andern Verzierungen.

Das Zeichen tr oder \sim bedeutet den Triller, dieses \approx den Doppelschlag. Steht unter dem Doppelschlagszeichen ein Kreuz, so ist die untere Note um einen halben Ton zu erhöhen; das darüber stehende \flat aber bedeutet, dass die obere Note um einen halben Ton erniedrigt werden soll: $\approx \flat$. Ich gebe den Rath, alle Doppelschläge mit dem halben Ton darunter zu machen; ihr Eindruck auf das Ohr ist dann weit angenehmer.

Des Trilles, Grupetti et autres Notes de grâce.

Ce signe tr indique le trille, celui-ci \approx l'agrément ou grupetto; lorsque l'agrément a un dièse en dessous, la note inférieure doit être diésée, le bémol indiqué en dessus, rend la note supérieure bémolisée; $\approx \flat$. Je conseille de faire tous les agréments avec le demi ton inférieur. l'effet en est bien plus doux pour l'oreille.



Die kleine Note heisst Vorschlag und erhält gewöhnlich die Hälfte des Werths der darauf folgenden Note.

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



Viele Componisten pflegen, statt die Triller und Doppelschläge zu bezeichnen, sie ganz auszuschreiben, wie ich im vorigen Beispiel gethan habe. Dies ist vorzuziehn. Die Ausschmückungen und Verzierungen schreibt man auch mit kleinen Noten, ohne dass sie im Takte mitzählen; sie folgen gewöhnlich auf eine lange Note und müssen während ihrer Dauer gemacht werden, ohne den Takt zu stören. Die Doppelschläge und andere Ausschmückungen zu übereilen, zeigt eine schlechte Schule; die beste Art, sie gut herauszubringen, ist, dass man sie singt, bevor man sie spielt. Die menschliche Stimme ist das schönste Instrument; sie muss man daher bei allen singbaren Stellen zu Rathe ziehn. Wer ein grosser Instrumentalist werden will, bemühe sich die besten Sänger nachzuahmen; von Garat, Crescentini, Mad. Pasta und Mad. Malibran habe ich mehr für das Pianoforte gelernt, als von irgend einem Pianisten. Leider hat seit einiger Zeit die Mode den Gesang mit einer zahllosen Menge von Verzierungen zu überladen, so überhand genommen, dass man seine eigene Musik nicht wieder erkennt; dieser Ueberfluss ist aber ein Beweis von Armut, ein Mangel an Seele.

Beaucoup d'auteurs ont pris le parti, au lieu de marquer des trilles et des grupetti, de les écrire en toutes notes, comme je l'ai fait dans l'exemple précédent; cela vaut mieux. Les ornements et passages de grâce s'écrivent aussi en petites notes et ne comptent pas dans la mesure; ils suivent ordinairement une note longue et doivent se faire pendant sa durée sans que la mesure soit altérée. Il est d'une mauvaise école de précipiter les grupetti et autres agréments; la meilleure manière pour les bien concevoir est de les chanter avant de les jouer; la voix humaine est le plus beau des instruments, il faut donc s'en rapporter à elle pour tous les passages chantants. Vous qui voulez devenir grand instrumentiste, appliquez vous à imiter les bons chanteurs: Garat, Crescentini, Mme. Pasta et Mme. Malibran m'ont donné plus de leçons de piano qu'aucun pianiste. Malheureusement depuis quelque temps la mode de surcharger le chant d'une innombrable quantité de fioritures a tellement prévalu, qu'on ne reconnaît plus sa propre musique; cette abondance est une preuve de stérilité, un manque d'âme.

Von den Moll-Tonleitern.

Viele Menschen finden es ganz ungemein schwer, Moll-Tonleitern aufzufassen und zu spielen. Die folgenden Regeln werden, hoff' ich, alle diese Schwierigkeiten hinwegräumen.

Die Moll-Tonarten unterscheiden sich von den Dur-Tonarten, wie schon gesagt, nur durch die Terz. Die Moll-Tonleiter muss also im Aufsteigen genau so wie die Dur-Tonleiter sein, ausgenommen die Terz.



Ich rathe, jedesmal, wenn man eine Moll-Tonleiter einüben will, zuvor die gleichnamige Dur-Tonleiter zu spielen und dann die Terz um einen halben Ton zu erniedrigen; man kann dann gewiss sein, dass man keinen Irrthum begeht. Beim Heruntergehen lasse ich gar keine Moll-Tonleitern zu; man muss dann die Tonleiter der verwandten Dur-Tonart spielen; z. B. bei *C moll* spielt man beim Heruntergehen die Tonleiter von *Es dur*.



Diese Tonleiter geht im Aufsteigen aus *C moll*, weil das *h* natürlich ist; es wird Leitton und hört durch die Wirkung des *Bequadrats* auf nach *Es dur* zu gehören; im Absteigen wird es wieder *b*, wie vorgezeichnet ist, die Moll-Tonart verschwindet und die Haupt-Tonart kommt wieder zum Vorschein. Es ist gleichgültig, mit welcher Note man eine Tonleiter anfängt, denn die Tonart wird immer durch den Leitton bestimmt; alle folgenden Tonleitern gehören zu *Es dur* und fangen doch nicht mit dem Grundton an.



Der Leitton ist mit dem Grundton durch einen Bogen verbunden.
La note sensible est liée à la tonique par un petit cercle.

Ich bitte diejenigen, welche diese neue Erklärungsart der Moll-Tonarten befremden sollte, das Verdammungsurtheil über sie wenigstens nicht vor der Prüfung auszusprechen; sie werden sehen, dass ihre Schüler in einer Stunde begreifen werden, was jahrelange Uebung ihnen vielleicht nicht so leicht gemacht hätte. Es giebt noch eine andere Art, die Moll-Tonleiter zu spielen, nämlich mit der kleinen Sexte und grossen Septime.



*) Man sieht aus diesen beiden Beispielen, dass jede Tonleiter aus fünf ganzen und zwei halben Tönen besteht; in den Durtonarten liegen die halben Töne von der 3^{ten} zur 4^{ten} und von der 7^{ten} zur 8^{ten} Stufe; in den Molltonarten (wegen der kleinen Terz) zwischen der 2^{ten} und 3^{ten} und zwischen der 7^{ten} und 8^{ten}. Der 2^{te} halbe Ton muss zwischen der 7^{ten} und 8^{ten} Stufe liegen, weil er den Leitton giebt.

Des Gammes Mineures.

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

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

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

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

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

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

Drei Gründe verhindern mich, diese Tonleiter als regelmässig zuzulassen: 1) von *as* bis *h* ist eine übermässige Sekunde oder kleine Terz; dieses Intervall aber darf in einer diatonischen, nach ganzen und halben Tönen fortschreitenden Tonleiter nicht vorkommen; 2) wenn die Septime im Auf- und Absteigen gross sein sollte, so wäre es unnütz, sie in der Vorzeichnung als klein anzugeben, und das *b* müsste daher vorn weggelassen werden; 3) da *Cmoll* die verwandte Tonart von *Es dur* ist, so muss es seinen Ursprung zu erkennen geben; aber nur, wenn man im Absteigen das *b* als die Dominante von *Es dur* hören lässt, kann man eine Verwandtschaft mit dieser Tonart darin finden. Wir betrachten also diese Tonleiter als unregelmässig.

Von den Pedalen oder Zügen.

In der Musik giebt es tausend Schattirungen, deren Extreme das *pianissimo* und das *fortissimo* sind; das *Piano*-Pedal und das *Forte*-Pedal, welches die Dämpfer aufhebt, sind also nothwendig; alle andere dienen nur der Charlatanerie und machen überdies den Bau des Pianoforte's noch verwickelter. Man ist daher von ihnen zurückgekommen. Die Wiener und Londoner Instrumente haben zwei Schulen hervorgebracht. Die Wiener Pianisten zeichnen sich durch Genauigkeit, Sauberkeit und Schnelligkeit ihres Spiels vorzüglich aus; auch sind die in dieser Stadt verfertigten Instrumente ausgezeichnet leicht zu spielen und haben Dämpfer bis zum letzten hohen *f*, um das Untereinanderschwirren der Töne zu vermeiden; daraus entsteht eine grosse Trockenheit in den singbaren Stellen, da sich ein Ton nicht an den andern anschliesst. Den Gebrauch der Pedale kennt man in Deutschland fast gar nicht. Die englischen Instrumente haben rundere Töne und eine etwas schwerere Claviatur; durch sie haben die Künstler dieses Landes einen grossartigen Styl und den schönen Vortrag der singbaren Stellen, der sie auszeichnet, angenommen. Um dahin zu gelangen, ist es unerlässlich, sich des grossen Pedals zu bedienen, um die dem Pianoforte anhängende Trockenheit zu verbergen. Dussek, John Field und J. B. Cramer, die Koryphäen dieser Schule, deren Gründer Clementi ist, bedienen sich des grossen Pedals, wenn die Harmonie sich nicht ändert. Dussek war darin vorzüglich ausgezeichnet, denn er hielt, wenn er öffentlich spielte, die Dämpfer fast immer aufgehoben.*)

*) Als ich 1824 nach Wien kam, war ich während der ersten 14 Tage, in welchen ich auf dem Pianoforte spielte, welches mir Hr. Conrad Graff, einer der besten deutschen Instrumentenmacher, lieh, in grosser Verlegenheit; ungeachtet aller Mühe, die ich mir gab, konnte ich es nicht dahin bringen, eine singbare Stelle so, wie ich sie empfand, vorzutragen; schon war ich auf dem Punkte, den Gedanken, mich öffentlich hören zu lassen, aufzugeben, als ich auf die Idee kam, ein Stück Kork unter die Dämpferleiste im Diskant zu stecken, so dass die beiden letzten Octaven fast gar nicht dämpften; hierdurch gelang es mir, die zwischen den Tönen statt findende Trockenheit und Abgebrochenheit zu beseitigen und die gewünschten Effecte zu erlangen.

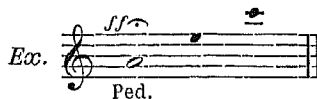
Trois raisons m'empêchent d'admettre cette gamme comme gamme régulière: 1) du la bémol au si naturel, il y a une seconde augmentée ou tierce mineure, intervalle inadmissible dans une gamme diatonique, qui procède par tons et demi tons; 2) si la septime devait être majeure, en montant et en descendant, il serait inutile de l'indiquer mineure à la clef et si bémol devrait être supprimé; 3) ut mineur étant le ton relatif de mi bémol majeur, il faut qu'il fasse sentir la souche d'où il dérive, ce n'est qu'en faisant entendre en descendant le si bémol, qui est la dominante de mi bémol, qu'on peut y trouver une parenté. Nous regarderons cette gamme comme irrégulière.

Des Pédales.

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

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

Ich empfehle den Anfängern, die Uebungsstücke ohne Pedal einzustudiren, damit ihre Fehler nicht durch die Verwirrung, die aus ihrer Unerfahrenheit hervor gehn würde, versteckt werden, aber zeitig anzufangen, sich bei singbaren Stellen und ausgehaltenen Noten des grossen Pedals zu bedienen. Der grösste Fehler des Pianofortes ist, dass es die Töne nicht anschwellen kann, wie die übrigen Instrumente; um dem abzuhelfen, muss man sich des grossen Pedals bedienen. Werden die Dämpfer aufgehoben, so schwingen nicht nur die von dem Hammer angeschlagenen Saiten fort, sondern durch eine analoge Verbindung erklingen auch ihre Quinten und Decimen, und deshalb nennt man sie harmonische oder akustische Beitöne.



Schlägt man das *c* im Bass sehr stark an und hebt die Dämpfer auf, so wird man nach einigen Secunden *g* und *e*, die Quinte und Decime, aus Sympathie mitklingen hören. Man begreift, wie sehr dieses Mittel dazu dient, die Trockenheit der Pianoforte's zumindern, wenn man es verständigenwendet. *)

Das *Forte*-Pedal kann mit Erfolg für einen oder mehrere auf einander folgende Accorde angewandt werden, nur muss man es fallen lassen, so oft die Harmonie sich ändert; wenn man es bisweilen nach dem Anschlage des Tons gebraucht, so lässt es ihn gleichsam wieder aufleben; in den Arpeggio's ist es durchaus nothwendig; von vielem Nutzen ist es beim *crescendo*. Wer eine kleine Hand hat, findet eine grosse Hilfe in dem die Dämpfer aufhebenden Pedale, um Accorde von zu grosser Ausdehnung auszuhalten. Ich empfehle es ferner für alle hoch liegenden Stellen; die Schwingungen der hohen Töne vervielfältigen sich so sehr, dass die Töne ohne Pedal gespielt immer etwas trocken scheinen. Die Anfänger müssen besonders darauf bedacht sein, den Fuss nicht auf dem Pedale zu lassen, so oft die Harmonie sich ändert, bei den Tonleitern, bei den chromatischen Stellen und vorzüglich bei den Pausen. Das *Piano*-Pedal dient bei den flügel förmigen Instrumenten zur Verminderung der Zahl der Saiten und heisst dann die Verschiebung; bei den tafelförmigen schiebt es ein kleines Stück Dammhirschleder zwischen den Hammer und die Saite und macht den Ton viel sanfter; es bringt einen bewundernswürdigen Effect in allen abnehmenden Stellen hervor und kann gebraucht werden, wenn der Componist *diminuendo*, *morendo* oder *pianissimo* angezeigt hat. Die Vereinigung beider Pedale thut in den sanften Stellen eine sehr gute Wirkung.

*) Die Instrumente, die ich seit meiner Verbindung mit Hrn. Camille Pleyel unter der Firma Ignaz Pleyel et Comp. in Paris habe bauen lassen, sind von diesem Vorwurfe ganz frei. Unsere flügel förmigen Instrumente können sich mit Vortheil mit den besten englischen messen. Dieser Industrie-Artikel fehlte Frankreich noch; ich fühle mich glücklich und stolz, dass ich dazu habe beitragen können, ihm denselben zu verschaffen und es von dem Tribute zu befreien, den die wahren Pianofortespieler an die Londoner Instrumentenbauer bezahlten.

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

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

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

*) Les instruments que nous avons fait construire à Paris depuis mon association avec Mr. Camille Pleyel sous la raison sociale d'Ignace Pleyel et Cie. sont tout-à-fait exempts de ce reproche. Nos pianos à queue peuvent lutter avec avantage contre les meilleurs instruments anglais. Cette industrie manquait à la France et je suis heureux et glorieux d'avoir pu contribuer à la lui procurer en l'affranchissant du tribut que les véritables amateurs de piano payaient aux facteurs de Londres.

Ueber die Wahl eines Instrumentes.

Wer ein grosses Talent zu erlangen strebt, sollte sich bemühen, so häufig als möglich auf flügelähnlichen Instrumenten zu spielen, denn es ist Zeit, es einmal gerade heraus zu sagen, das tafelförmige Pianoforte ist ein Unding und nur erfunden wegen des geringern Platzes, den es einnimmt. Weil die Saiten quer liegen \equiv , statt gerade vor dem Hammer \parallel , so werden sie in ungleichen Abständen angeschlagen und schwingen ungleich; nichts ist rechtwinklig und die Hammerleiste ist nicht gerade. Aus allen diesen Uebelständen folgt, dass der Mechanismus dieser Instrumente gezwungen ist und nie so frei anspricht als bei den Flügel-Pianoforte's. Dem Spieler merkt man natürlicher Weise den Einfluss an, den das Instrument, welches er spielt, auf ihn ausübt. Diejenigen also, welche auf einem kleinen gebrauchten und zu leichten Pianoforte zu spielen anfangen, werden immer ein schwaches Spiel behalten. Diejenigen hingegen, die auf einem zu schweren Instrumente spielen, gewöhnen sich stark aufzuschlagen. Wesentlich ist es also, auf die Wahl eines Pianoforte's viel Sorgfalt zu wenden; es muss auf die physische Kraft dessen, der sich desselben bedienen will, berechnet sein. Wer ein gutes Pianoforte hat und viel spielt, muss sich immer noch ein zweites geringeres Instrument oder ein sogenanntes stummes Clavier verschaffen, um seine Uebungsstücke einzustudiren, da der so häufige Gebrauch derselben Tasten die Gleichmässigkeit der Claviatur zerstört und ein gutes Instrument verdirbt.

Von dem Ausdrücke und den Nuancen.

Gleich von vorn herein muss man die Schüler unablässig auf die Regeln über den Ausdruck hinweisen und sie selbst die Uebungsstücke mit fünf Noten nuanciren lassen. Die Gewohnheit wird zur andern Natur, und wenn man sich einmal gewöhnt ohne Gefühl und Ausdruck zu spielen, so legt man diesen Fehler nur selten wieder ab. Durch meine Methode habe ich sehr junge Schüler gebildet, die mit eben so viel Gefühl spielten, als die gefühlvollsten erwachsenen Personen, zu jenen gehört mein Sohn, der erst elf Jahr alt ist, aber bereits mit hinreissendem Ausdrücke spielt.

Dem ersten Anscheine nach sollte man es für unmöglich halten, Regeln für den Ausdruck zu geben, der nur von einem Antriebe des Gemüths abhängt; indessen beweist die Erfahrung das Gegentheil; nur wer dahin gelangt ist, dass er die Wirkungen, welche er hervorbringen will, zuvorsich aus einander zu setzen versteht, fehlt niemals. Ich habe den berühmten *Talma* ein Jahr vor seinem Tode, als sein Talent den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht hatte, sagen hören, dass es ihm in seiner Jugend oft, wenn das ihn beherrschende Gefühl fortriss, unmöglich gewesen wäre, sich zu bemeistern, und dass er dann statt Thränen und Schrecken nur Gelächter erregt hätte; jetzt, sagte er zu uns, gebe ich mir von allem Rechen-schaft, meine Effecte sind berechnet und überdacht, und immer dann, wenn ich meiner am meisten Herr bin, erhalte ich den meisten Beifall, eine treffliche Lehre für alle, welche vor Zuhörern spielen! Man muss Gefühl und Wärme besitzen, um die Schönheiten, die man ausführt, zu entwickeln; aber nur, wenn man für sich spielt, kann man ohne Gefahr allen seinen Ein-

Sur le Choix d'un Instrument.

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

De l'Expression et des Nuances.

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

*Au premier abord il semble impossible de donner des règles pour l'expression, qui n'est produite que par une impulsion de l'âme, l'expérience prouve cependant le contraire; il n'y a que ceux qui sont parvenus à analyser les effets qu'ils veulent produire, qui ne se trompent jamais. J'ai entendu dire au fameux acteur *Talma*, peu avant sa mort, et lorsque son talent avait atteint le plus haut degré de perfection que dans sa jeunesse, entraîné par le sentiment dont il était dominé, souvent il lui avait été impossible de se maîtriser et qu'alors, au lieu d'exciter les larmes et l'effroi, il avait provoqué le rire; maintenant, nous dit-il, je me rends compte de tout, mes effets sont calculés et raisonnés, et c'est toujours lorsque je suis le plus maître de moi, que j'obtiens le plus d'applaudissements. C'est une excellente leçon pour tous ceux qui jouent devant du monde. Il faut avoir de l'âme et de la chaleur pour rendre les beautés qu'on exécute, mais ce n'est qu'en étudiant qu'on peut se livrer sans danger à toutes ces inspirations; si l'on s'abandonnait à sa chaleur lorsqu'on joue*

gebungen folgen; wollte man, wenn man öffentlich spielt, sich seinem Gefühl überlassen, so wäre es sehr schwer, den Punkt zu bezeichnen, den man nicht überschreiten darf, und man würde Gefahr laufen, sich so sehr hinreissen zu lassen, dass die Sauberkeit des Spiels verloren ginge. Da der ganze musikalische Ausdruck in den Nuancen besteht, so muss man vor allen Dingen die Eintönigkeit vermeiden. Die allgemeinsten, wenig Ausnahme leidenden Regeln, die ich empfehle, sind ohngefähr folgende. Die aufsteigenden Stellen müssen *crescendo*, die absteigenden *diminuendo* gespielt werden, so dass die höchste Note am stärksten, die tiefste am schwächsten angeschlagen wird. Diese Regel allein giebt der Musik eine gewisse Wellenbewegung, die ihren Ausdruck sehr vermännigfalt. Die längste Note muss die stärkste sein; die letzten Noten singbarer Sätze müssen ein wenig langsamer werden; die ersten und letzten Noten einer Stelle müssen mehr hervorgehoben werden als die andern. Die Melodie muss stärker als die Begleitung sein; diese darf nicht immer an den Ausdrucksnuancen jener Theil nehmen; bei häufigem Harmoniewechsel oder wenn die Modulationen schnell auf einander folgen, muss man die Bewegung anhalten. Die hohen Noten des Pianoforte's dürfen nie auf eine ungestüme oder harte Art angeschlagen werden; man muss so viel als möglich die Wirkung des Anschlags verbergen, der im Discant hörbarer ist. Alle der Tonart fremde und eine zufällige Vorzeichnung habende Noten müssen mehr markirt werden. Bei Stellen mit Doppelgriffen, Octaven oder Accorden müssen die langen Noten arpeggiert werden, die vorhergehenden dagegen nicht.

Andante.

Exc.

Alle Noten, über welchen 0 steht, müssen hier zusammen gespielt werden. Wird eine Note mehrere Male wiederholt, so muss man sie durch Anschwellen oder Abnahme des Tons verschieden nuanciren; spielt man Sachen, die für das Orchester gesetzt sind, so muss man die Arpeggio's ganz weglassen, da das grösste Verdienst eines Orchesters im Zusammenspielen besteht. Bei allen Stellen wie die folgende

muss die Octave auf einmal angeschlagen werden, da durch ein schwaches Arpeggiren der ersten Note das Zeitmass etwas Unbestimmtes erhält. Die gebundenen und synkopirten Noten müssen auch stärker sein. Wird eine Stelle wiederholt, so muss man sie immer verschieden nuanciren, d. h. ist sie das erstemal sehr stark, so muss sie das zweitemal schwach sein. Es ist auch möglich, durch verschiedenartige Betonung einer Stelle eine grosse Mannigfaltigkeit zu erlangen; im folgenden Beispiele wird dieselbe Passage zehnmal wiederholt, aber immer verschieden betont.

Exc.

en public, il serait difficile d'assigner le point qu'il ne faut pas dépasser et on courrait risque de s'emporter jusqu'à ne plus jouer avec netteté. Toute l'expression musicale consistant dans les nuances, il faut éviter par dessus tout la monotonie; voici à peu d'exceptions près les règles les plus générales que je recommande; les passages qui montent doivent être crescendo; ceux qui descendent diminuendo: de manière que la note la plus haute soit la plus forte, et la plus basse la plus faible. Cette seule règle donne une certaine ondulation à la musique qui en varie beaucoup l'expression. La note la plus longue doit être la plus forte; toutes les terminaisons de phrases de chant doivent être un peu ralenties; les premières et dernières notes d'un trait doivent être plus distinctes que les autres. La partie chantante doit être plus forte que celles qui font l'accompagnement; ces dernières ne doivent pas toujours participer aux nuances d'expression de la première. Quand il y a un changement fréquent d'harmonie, ou que les modulations se succèdent rapidement, il faut retenir le mouvement. Les notes aigues du piano ne doivent jamais être attaquées d'une manière brusque ou dure; il faut cacher le plus possible l'effet de la percussion qui s'entend davantage dans le haut. Toutes les notes étrangères au ton et qui portent un signe accidentel, doivent être plus marquées. Dans les passages en doubles notes, en octaves, ou en accords, les notes longues doivent être arpégées; celles qui les précèdent ne doivent pas l'être.

Toutes les notes sur lesquelles il y a un 0 doivent être jouées ensembles. Quand une note est répétée plusieurs fois, il faut la nuancer différemment, en enflant ou diminuant le son. En jouant des choses composées pour l'orchestre il faut tout-à-fait supprimer les arpeges, le plus grand mérite d'un orchestre consistant dans l'ensemble. Dans tous les passages de piano semblables,

il faut frapper l'octave ensemble, car en arpégant mollement la première note, la mesure devient indécise. Les notes liées et syncopées doivent aussi être plus fortes. Quand un passage est répété, il faut toujours le nuancer différemment, c'est-à-dire, s'il est très fort la première fois, il faut qu'il soit doux la seconde. Il est possible aussi de donner une grande variété par la différente manière d'accentuer un passage; dans l'exemple suivant le même trait est répété dix fois, mais toujours accentué différemment.

Zwei oder drei geschleifte Noten können auf dem Piano-forte nur so gespielt werden, dass man auf der ersten aushält und die letzte verkürzt.



Diese Stelle muss auf folgende Art betont werden:



Vor Allem halte man nicht für ausdrucksvoll, was nur affectirt ist; hebe den Ellbogen nicht, wenn man eine Note betont; neige sich nicht auf dem Stuhle und schneide keine Gesichter; dies alles schadet dem Spielenden, indem es die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zieht, der es tadelt und darüber spottet. Das beste Mittel, diese Fehler zu vermeiden oder zu verbessern, ist, sich des *Handleiters* zu bedienen, und, wenn man ein Stück auswendig kann, während des Spiels einen Spiegel auf das Notenpult zu stellen. Auch hüte man sich, am Ende einer Passage die Hände in die Höhe zu heben, denn dies sieht aus, als spielte man das Pfänderspiel: „Alles, was Federn hat, fliegt.“ Die Finger müssen immer über oder nahe bei den Tasten bleiben, denn alle grossen Bewegungen halte ich für verwerflich.

Von dem Rhythmus und die Art ihn hervorzuheben.

Die Musik beruht offenbar auf mathematischen Regeln; der Rhythmus ist eine Folge davon.*) Die Musik, welche den stärksten Rhythmus hat, ist die charakteristischste und macht auch auf das Publikum die meiste Wirkung. *Rossini* ist von allen neuern Componisten derjenige, der von dieser Wahrheit am meisten durchdrungen ist, und das Glück, dass die meisten seiner Themen gemacht haben, verdankt er grossentheils ihrem klaren und fasslichen Rhythmus.

Für den Spielenden ist es sehr wichtig, auf den Rhythmus, welcher zum grossen Theil den Styl eines Stücks bestimmt, die grösste Aufmerksamkeit zu richten. Wie in der Rede, so haben auch in der Musik die Sätze oder Phrasen ihre Interpunction, deren Zeichen die Pausen sind; nur durch die sorgfältige Beachtung dieser Interpunction kann man die Phrasen gehörig markiren. So oft der Schluss einer musikalischen Phrase aufgehalten wird, muss die Stärke geringer sein; erst wenn man zum vollkommenen Schlusse gelangt ist, wird das Ohr vollständig befriedigt, und dann ist entschiedene Betonung am Orte.

*) Rhythmus heisst das Verhältniss zwischen 2 auf einander folgenden musikalischen Gedanken und entspricht dem Versmasse. Der in allen Themen oder Anfängen von Sätzchen am allgemeinsten angewandte Rhythmus ist von 2 zu 2, 3 zu 3, 4 zu 4, 6 zu 6, 8 zu 8 Takten; auch die Rhythmen von 4, 5 und 7 Takten werden bisweilen gebraucht; eben so die Mischung der andern Rhythmen, aber man wird sie mehr als Ausnahme oder als Originalität finden, da ihr Effect minder befriedigend ist. Bisweilen gefallen sich die Componisten darin, einen musikalischen Satz auszudehnen; dies giebt dem Ausdrucke eine Unbestimmtheit, die sehr angenehm ist, sich aber nicht zu sehr verlängern darf, weil man sonst in das Unzusammenhängende fallen würde.

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

Ce trait doit d'être accentué de la manière suivante:

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

Du Rythme et de la Manière de phraser.

La musique étant évidemment établie sur des règles mathématiques, le rythme en est une des conséquences.) La musique la plus caractéristique est celle qui est le plus fortement rythmée, c'est aussi celle qui produit le plus d'effet sur le public. Rossini est celui de tous les compositeurs modernes, qui s'est le plus pénétré de cette vérité et le succès de la plupart de ses thèmes est dû en grande partie à la manière franche dont ils sont rythmés.*

Il est très important pour un exécutant de faire la plus grande attention au rythme, qui détermine en grande partie le style d'un morceau. Comme le discours, les phrases musicales ont leur ponctuation, dont les signes sont les pauses et les soupirs; ce n'est qu'en observant avec le plus grand soin cette ponctuation qu'on parvient à bien phraser; ainsi toutes les fois que la terminaison d'une phrase musicale est suspendue, il faut qu'il y ait moins de force, ce n'est que quand on arrive à la cadence parfaite, que l'oreille est satisfaite entièrement, et qu'on doit y mettre de la décision.

*) On appelle rythme, la proportion qui existe entre une phrase de musique et celle qui la suit; c'est comme la mesure des vers. Le rythme le plus généralement employé dans tous les thèmes, ou commencemens de morceaux, est de deux en deux, trois en trois, quatre en quatre, six en six, huit en huit mesures; les rythmes d'une, de cinq et sept mesures s'emploient aussi quelquefois, de même que le mélange des autres rythmes, mais c'est plutôt comme exception ou comme originalité qu'on les trouvera, car leur effet n'est pas aussi satisfaisant. Quelquefois les auteurs se plaisent, à allonger une phrase musicale, cela jette un vague dans l'expression qui est délicieuse, mais qui ne doit pas se prolonger car on tomberait dans l'incohérence.

Beispiel von musikalischer Interpunction.

Exemple de Ponctuation musicale.

Anfang einer Sonate von Cramer.
Début d'une sonate de Cramer.

Ex.

Allegro.

No. 1. No. 2. No. 3.

Im Anfange dieses Beispiels, an den mit No. 1. und 2. bezeichneten Stellen, wo der Satz in einer gewissen Spannung ist, könnte man sagen, dass er ein Fragezeichen erheischt; bei No. 3. kommt die Endung und dieser Schluss verlangt einen Punkt. Man könnte also folgende Interpunctionen annehmen: für die Satzschlüsse oder vollkommenen Cadenzen einen Punkt; für unvollkommene, von der Tonica zur Dominante gehende Cadenzen einen Strichpunkt; für die abgebrochenen Cadenzen oder Uebergänge ein Ausrufungszeichen; für solche Abschnitte, wo Viertelpausen stehn, ein Komma. Interpunctirte man so alle Absätze der Melodie in den Tonstücken, welche man spielt, so könnte man sicher sein, von dem hineinzulegenden Ausdrucke besser Rechenschaft zu geben. Oft kann man den Rhythmus eines Themas nicht gut auffassen, weil der Spielende sich nicht bemüht, das Zeitmass von vorn herein genau zu bestimmen: man erkennt die Fertigkeit des grossen Meisters in der Art, die vier ersten Takte eines Stücks zu spielen; wenn der gute Takttheil betont wird, so wird das Ohr sogleich befriedigt, und der Zuhörer kann nie in Ungewissheit sein. *Crescentini* und *J. B. Cramer* sind die beiden Künstler, welche ich die Sätze am besten herausheben gehört habe.

Von dem Anschlage und der Modification des Tons des Pianoforte's.

Es ist ein sehr allgemein verbreiteter Irrthum, zu glauben, dass das Pianoforte einen schon ganz fertigen Ton habe. Im Gegentheil ist ein gutes flügelartiges Pianoforte vielleicht von allen Instrumenten dasjenige, dessen Ton sich am meisten modificiren lässt. Hält man die Finger ausgestreckt und fast gerade, oder spielt man auf den Nägeln, so wird man wenig Ton aus dem Pianoforte ziehn; diese beiden Arten sind gleich fehlerhaft. Man muss die Taste mit dem fleischigen Theile des Fingers anschlagen; die Hand muss die natürlichste Lage haben, der Arm während der Bewegung der Finger völlig unbeweglich bleiben; die Bewegung der Hand darf nur aus der Handwurzel, und die der Finger nur aus dem sie mit der Hand verbindenden Gelenke kommen. Dies ist der wesentliche Theil des Mechanismus, weil von ihm der Ton des Pianoforte's abhängt, und doch ist es zugleich derjenige, auf welchen die meisten Pianisten den wenigsten Werth legen. Die Art, die Taste anzuschlagen, muss sich auf unzählige Weise verändern nach den verschiedenen Empfindungen, die man ausdrücken will; bald muss man die Taste lieblos, bald sich auf sie stürzen, wie der Löwe, der sich seiner Beute bemächtigt. Jedoch muss man, indem man dem Instrumente so viel Ton, als es geben kann, abgewinnt, sich vor allem wohl hüten, darauf zu schlagen; denn man muss das Pianoforte spielen, aber nicht hämmern.

Dans le commencement de cet exemple, aux endroits indiqués par les No. 1. et 2., la phrase étant suspendue, on pourrait dire qu'elle comporte un signe d'interrogation; au No. 3. la terminaison arrivant, cette conclusion demande un point. Ainsi, on pourrait adopter la ponctuation suivante: pour les fins de phrases ou cadences parfaites, un point; pour les cadences imparfaites, allant de la tonique à la dominante, point et virgule; pour les cadences rompues, ou transitions, point d'admiration; pour des parties de phrases, lorsqu'il y a des soupirs, des virgules. En ponctuant ainsi toutes les phrases de chant dans la musique qu'on exécute, on serait sûr de se rendre mieux compte de l'expression qu'on doit y donner. Souvent le rythme d'un thème n'est pas bien compris, parceque celui qui l'exécute n'a pas soin de décider la mesure dès le commencement: on reconnaît l'aplomb du grand maître dans la manière de jouer les quatre premières mesures d'un morceau; quand le temps fort de la mesure est marqué, l'oreille se trouve de suite satisfaite et l'auditeur n'est jamais embarrassé. *Crescentini* et *J. B. Cramer* sont les deux artistes que j'ai entendu le mieux phraser.

Sur la Manière d'attaquer la Note et la Modification du Son du Piano.

C'est une erreur assez généralement répandue, de croire que le piano a un son tout fait. Un bon piano à queue au contraire, est peut-être de tous les instruments celui, dont le son peut le plus se modifier. En tenant les doigts alongés et presque droits, ou en jouant sur les ongles on tirera peu de son du piano; ces deux manières sont également vicieuses. Il faut attaquer la note avec le gras du doigt; que la main ait la position la plus naturelle; que le bras reste parfaitement immobile pendant que les doigts agissent; que le mouvement de la main ne vienne que du poignet, et le mouvement des doigts seulement de la phalange qui les rattache à la main. Voilà la partie la plus essentielle du mécanisme, puisque c'est d'elle que dépend le son du piano, et cependant, c'est celle à laquelle la plupart des pianistes attachent le moins d'importance. La manière d'attaquer la note doit se varier à l'infini, d'après les différens sentimens qu'on veut exprimer; tantôt en caressant la touche, tantôt en se précipitant sur elle comme un lion qui se saisit de sa proie. Cependant en tirant de l'instrument tout le son qu'il peut donner, il faut surtout bien se garder de la frapper avec trop de violence, car on doit jouer du piano et non pas le boxer.

Regeln der Fingersetzung. (Applicatur.)

Es wäre wohl zu wünschen, dass die Clavierlehrer in Frankreich eine gleichförmige Art des Fingersatzes annähmen. Bis auf diesen Tag ist keine allgemeine Regel aufgestellt worden. Jeder setzt die Finger nach seiner Laune oder nach der Gewohnheit, die er durch eine mehr oder minder gute Art des Studiums sich angeeignet hat; auch werden die Schüler fast bei jedem Lehrerwechsel zu einem Methodenwechsel genöthigt, was ein unermesslicher Zeitverlust ist. Ich stelle folgende Regeln auf, welche auf die natürliche Lage der Hände berechnet sind und das Clavierspiel denjenigen, welche sie befolgen, unendlich erleichtern werden. Die beste Lage für die rechte Hand ist, den kleinen Finger für die höchste und den Daumen für die tiefste Note zu nehmen; man muss so viel als möglich jeden Fingersatz auf Erlangung dieses Resultats berechnen. Das leichteste Mittel, dahin zu gelangen, ist, alle aufsteigende Stellen absteigend und alle absteigende Stellen aufsteigend zu spielen und dabei immer unsere Regel vom Daumen und kleinen Finger zu beobachten. Um also den Fingersatz der folgenden Stelle zu finden,



würde ich sie herunterwärts spielen; indem ich den kleinen Finger auf *d* setze, sehe ich sogleich, dass der Daumen auf *g* kommt, statt dass man, wenn man sie aufwärts probirt, nach der von den Tonleitern her angenommenen Gewohnheit, den Daumen zuerst nach dem dritten Finger unterzusetzen, den Daumen auf *f* setzen würde, was falsch wäre.*) Wenn Obertasten der Anwendung dieser Regel hinderlich sind, so muss man seine Zuflucht zu dem Fingersatze der Tonleiter in der Tonart nehmen, aus welcher die Stelle geht. Der Daumen und kleine Finger sind nur dann auf die Obertasten zu setzen, wenn sie die Lage der Hand darauf führt, d. h. wenn mehrere vorkommen. Die *Cdur*-Tonart ist für die Applicatur am schwersten, weil man den Daumen ohne Unterschied bei allen Noten nehmen kann, statt dass bei *Cisdur* mit 7 Kreuzen, wo die Tonleiter aus fünf Ober- und zwei Untertasten besteht, eine schlechte Applicatur unmöglich ist. So oft eine Stelle unterbrochen wird, gilt dieselbe Regel für die verschiedenen Theile derselben.



In Stellen, wo eine Figur sich wiederholt, muss man eine Applicatur suchen, die sich auch wiederholen lässt; dies giebt mehr Gleichheit im Effecte.

*) Es giebt einige specielle Regeln, welche zu kennen von Nutzen sind, dahin gehört die, dass bei allen Dur-Tonarten, wo ein oder mehrere \flat vorgezeichnet sind, der Daumen der rechten Hand nur bei *C* und *F* angewandt wird, und wenn man nach dem Daumen so viele der andern Finger gebraucht als Obertasten vorkommen, so wird man sicher sein, die richtige Fingersetzung anzuwenden.

Règles du Doigter.

Il serait bien à désirer que les professeurs en France, adoptassent une manière uniforme de doigter. Jusqu'à ce jour aucune règle générale n'a été indiquée, chacun doigte d'après son caprice, ou d'après l'habitude qu'une plus ou moins bonne manière d'étudier lui à fait contracter; aussi les élèves en changeant de maître sont presque toujours forcés de changer de méthode, ce qui est une perte de temps immense. Voici les règles que je propose, elles sont calculées sur la position naturelle des mains et faciliteront infiniment l'étude du piano à ceux qui les adopteront. La meilleure position pour la main droite, est d'avoir le petit doigt sur la note la plus élevée et le pouce sur la plus basse; il faut donc, autant que possible calculer tous les doigts de manière à obtenir ce résultat. Le moyen le plus aisé d'y parvenir, c'est de doigter tous les passages ascendants, en descendant, et tous les passages qui descendent, en montant, observant toujours notre première règle du pouce et du petit doigt; ainsi, si j'avais le passage suivant à doigter,

je le jouerais en descendant, et mettant le petit doigt sur le ré, je verrais de suite que le pouce doit être sur le sol, au lieu qu'en l'essayant en montant, l'habitude qu'on a en faisant la gamme, de passer la première fois le pouce après le troisième doigt, me le ferait mettre sur le fa, ce qui serait mauvais.*) Lorsqu'il se trouve des touches noires qui empêchent l'application de cette règle, il faut avoir recours au doigter de la gamme dans le ton où se trouve le passage. Le pouce et le petit doigt ne doivent s'employer sur les touches noires que lorsque la position de la main les y porte, c'est-à-dire, quand il y en a plusieurs. Le ton d'ut est le plus difficile pour le doigter, parceque le pouce peut se mettre indistinctement sur toutes les notes, au lieu qu'en ut dièze majeur, avec sept dièzes, la gamme étant composée de cinq touches noires et de deux blanches, il est impossible de faire un mauvais doigter. Toutes les fois qu'un trait est interrompu, la même règle s'applique aux différentes portions du trait.

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

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

Ex. Musical notation for 'Ces doigts uniformes' showing a sequence of notes with uniform fingering (1, 2, 3, 4) across multiple staves.

Diese gleichförmigen Fingersetzungen haben den grossen Vortheil, die Hände in derselben Lage zu erhalten.

Ces doigts uniformes ont le grand avantage de conserver la même position aux mains.

Von den wiederholten Noten.

Des Notes répétées.

Die wiederholten Noten sind mit abwechselnden Fingern zu spielen, besonders in schnellem Zeitmass; in den langsamen Stellen und da wo Noten hervorgehoben werden sollen, ist es besser, sich desselben Fingers zu bedienen.

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

Ex. Musical notation for 'Vom Fingersatze durch Spannung' and 'Des Doigters par Extension' showing various fingering patterns and extensions.

Vom Fingersatze durch Spannung.

Des Doigters par Extension.

Ex. Musical notation for 'Vom Fingersatze durch Auslassung' and 'Des Doigters par Contraction' showing contraction techniques.

Vom Fingersatze durch Auslassung.

Des Doigters par Contraction.

Er ist, wie der vorige, trefflich, um die Hände in derselben Lage zu erhalten.

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

Ex. Musical notation for 'Vom Fingersatze der Terzen' and 'Du Doigter des Tierces' showing triad fingering.

Diese letzte Fingersetzung mit dem 2. Finger auf *d* und *h* ist zu vermeiden, weil sie eine zu grosse Bewegung der Hand nöthig macht.

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

Vom Fingersatze der Terzen.

Du Doigter des Tierces.

Man darf diatonische Terzengänge nur bis zu den Tonarten brauchen, welche 4 Kreuze oder 4 Bée haben, denn sonst würde der Daumen auf die Obertasten kommen. Bisweilen ist man zur Betonung einer Stelle, und wenn eine Figur sich wiederholt, genöthigt, den Daumen auf die Obertasten zu setzen, oder sogar dieselben Finger zweimal zu gebrauchen.

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

Ex. Musical notation for 'Vom Fingersatze der Terzen' showing triad patterns.

Unsere erste Regel vom Daumen bei der tiefsten und vom kleinen Finger bei der höchsten Note ist auch bei den Terzengängen zu befolgen.



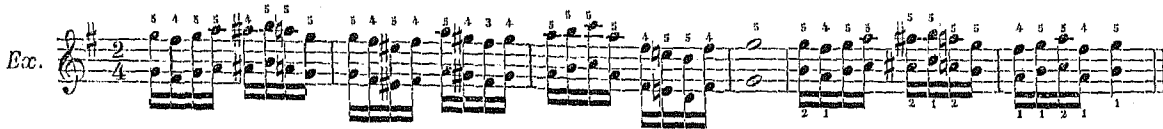
Vom gleitenden Fingersatze.

Im Allgemeinen muss man vermeiden, 2 Noten mit demselben Finger zu spielen, weil dies ein hüpfendes Spiel giebt, wenn man nicht mehrstimmige Stellen hat oder von einer Oberauf eine Untertaste gleitet, um 2 Noten besser zu verbinden.



Vom Fingersatze der Octaven und Sexten.

Es ist von vorn herein sehr wesentlich, die Octaven und Sexten mit dem Handgelenke zu üben; sie werden sich dann leichter ausnehmen und man wird sie ohne Ermüdung spielen. Da der kleine Finger kürzer als die übrigen ist, so darf man ihn nicht auf den Obertasten brauchen, wenn sie nach den Untertasten folgen: man muss den vierten und bisweilen sogar den dritten Finger nehmen, wenn zwei Obertasten hinter einander vorkommen und die Hand dazu gross genug ist.



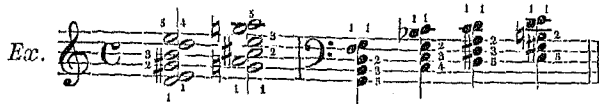
So oft nur eine einzige Octave auf den Obertasten zu spielen ist, muss man den kleinen Finger nehmen.



Vom Fingersatze der Accorde.

Bei den aus vier Tönen bestehenden Accorden muss der übrig bleibende Finger sich da befinden, wo ein Quartensintervall ist, ausser wenn der Daumen die Quarte macht; in diesem letzten Falle muss der übrigbleibende Finger zwischen dem grössten Intervalle sich befinden.



Es giebt Fälle, wo man 2 Tasten zugleich mit dem Daumen anschlagen muss, wie im Septimen-Accord, wenn eine Note verdoppelt ist.



Die Accorde müssen entweder vollkommen gleichzeitig angeschlagen werden z. B.  oder gebrochen (arpeggiert) werden, z. B. ; im letztern Falle fängt man mit der tiefsten Note an. Ein gleichzeitiges Arpeggiren mit beiden Händen kann ich nicht gut heissen; der Bass muss der rechten Hand immer vorausgehen.

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

Des Doigters glissés.

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

Du Doigter des Octaves et des Sixtes.

Il est bien essentiel dès le principe, d'étudier les octaves et les sixtes du poignet; elles paraîtront plus légères et on les fera sans se fatiquer. Le petit doigt étant plus court que les autres, ne doit pas s'employer sur les touches noires quand elles viennent après les blanches; on doit se servir du quatrième doigt et même quelquefois du troisième, quand il y a deux touches noires de suite et qu'on a la main assez grande.



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

Du Doigter des Accords.

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

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

Les accords doivent se jouer ou parfaitement ensemble

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

Die für die rechte Hand gegebenen Regeln gelten umgekehrt für die linke. Ich empfehle der Aufmerksamkeit meiner Leser meine beiden ersten Regeln, die für sich allein ein System des Fingersatzes bilden; wenn also der Daumen und der kleine Finger nicht auf die äussersten Noten kommen können, so nehme man den Fingersatz der Scala der Tonart, woraus die Passage geht. Ich habe noch keine Stelle gefunden, wo nicht eine dieser beiden Regeln mir eine befriedigende Auflösung gegeben hätte.

Vom Fingersatze durch Vertauschung.

Da der grosse Fehler des Pianoforte's seine Trockenheit ist, wenn es schlecht gespielt wird, so muss man durch alle mögliche Mittel das zu häufige Aufheben der Finger zu vermeiden und die Noten so viel als möglich zu verbinden suchen. Die Fingervertauschungen auf derselben Taste sind hierzu vortrefflich, und ich empfehle ihren häufigen Gebrauch, besonders bei langsamem Tempo.



Fingersatz der punctirten Noten.

Hat man punctirte Noten, so muss man nach der langen Note mit dem Finger wechseln, besonders bei Stellen mit Doppelgriffen.



Von den unregelmässigen Fingersetzungen.

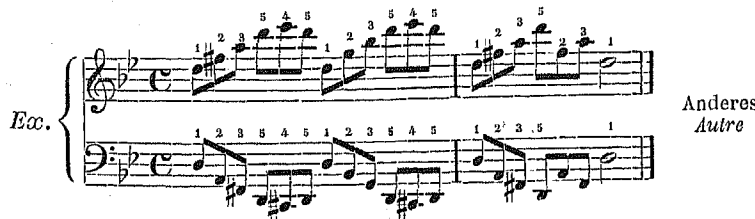
Ich erlaube die unregelmässigen Fingersetzungen selten, ausgenommen in den mehrstimmigen Stellen, denn das Uebersetzen eines langen Fingers über einen kürzern giebt der Hand immer ein ungefälliges Ansehn, also Stellen wie folgende:



können mit regelmässiger Fingersetzung gespielt werden.



Die letztere Fingersetzung ist vorzuziehn; die erste brauchen nur die Organisten. Es giebt jedoch Stellen, wo eine regelmässige Fingersetzung unmöglich ist, die ich aber nie ohne Bezeichnung der Finger hinschreiben würde.



Anderes
Autre

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

Des Doigters de substitution.

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



Doigter des Notes pointées.

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

Des Doigters irréguliers.

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

peuvent ce doigter régulièrement.

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



Vom Fingersatze der Fugen und mehrstimmigen Stellen.

Von dem Augenblicke an, wo man zwei oder drei Stimmen mit derselben Hand spielt, hören alle Regeln des Fingersatzes auf; um die Wirkung der ausgehaltenen Noten herauszubringen, ist man genöthigt, sich 2, 3 und 4 mal desselben Fingers zu bedienen; man setzt oft den 2^{ten} Finger über den 3^{ten}, den 4^{ten} über den 3^{ten}. In diesen Fällen muss der auf der ausgehaltenen Note liegende Finger wie eine Angel sein, um welche die Hand sich dreht, und man muss soviel als möglich diese Lagenänderungen dann brauchen, wenn man von einer Unter- zu einer Obertaste übergeht.



Die einzige für alle Stellen dieser Art zu gebende Regel ist die, den Daumen oder kleinen Finger zu ausgehaltenen Noten zu nehmen, um alle übrigen Finger in seiner Gewalt zu haben. Die Fingervertauschungen werden bei dieser Musik häufig angewandt.

Was die Fugen*) und fugirten Stellen anlangt, so müssen sie im Allgemeinen *piano* gespielt werden, damit die Wiederkehr des Thema's besser gehört wird. Diese Musikart wird ein gebundenes Spiel geben, besonders wenn der Schüler auf einer Orgel zu spielen Gelegenheit hat, wo man weit besser hört, ob alle langen Noten ausgehalten werden; aber man muss sich wohl hüten, ihn zu dieser Uebung zuzulassen, bevor er eine gut geregelte Fingersetzung hat, denn sonst wird er sein ganzes Leben mit falschen Fingern spielen.

Von den Eigenschaften, die man von einem Pianofortespieler verlangt.

Der erste wichtige Punkt für einen Pianofortespieler ist, auch mit der linken Hand alle Stellen, die mit der rechten gespielt werden können, zu üben, so dass die vollkommenste Gleichheit zwischen beiden Händen herrscht. Um dahin zu kommen, muss er fertig spielen können:

- 1) die Uebung der fünf Noten;
- 2) alle chromatischen u. diatonischen Tonleitern in den 4 Lagen;
- 3) die Terzen-Tonleitern, die chromatischen Terzen-Tonleitern, die Sexten und Accorde;
- 4) die gebundenen, abgestossenen und springenden Octaven; **)
- 5) die einfachen, doppelten, dreifachen, vierfachen Triller; die Triller mit einem Thema; (s. mein 23. Uebungsstück. Op. 20.)
- 6) endlich die gebundenen und springenden Stellen mit übergeschlagenen Händen, und die Vereinigung aller dieser Schwierigkeiten, die er ohne Steifheit und Anstrengung ausführen muss, durch gerade und Gegenbewegung.

Eine Fuge ist ein nach gewissen Regeln über ein oder mehrere Themen, die man Subjecte nennt, componirtes Musikstück; die Kunst besteht darin, Combinationen zu machen, welche diese Subjecte in allen Intervallen darstellen, sie zu verkürzen, zu verlängern und auf die mannigfaltigste Art zu moduliren; der Spielende muss darauf bedacht sein, so oft das Subject wiederkehrt die ersten Noten hervorzuheben; damit das Ohr die Rückkehr des Thema's besser bemerkt, und alles übrige *piano* zu spielen.

**) Mein Handleiter wird das Spielen der Octaven mit dem Handgelenk erleichtern, und bei Trillern und Terzen die Annahme übler Angewohnheiten verhindern.

Du Doigter des Fugues et passages à plusieurs Parties.

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



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

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

Des Qualités qu'on exige d'un Pianiste.

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

- 1) Les exercices de cinq notes de la Méthode.
- 2) Toutes les gammes diatoniques et chromatiques dans les quatre positions.
- 3) Les gammes en tierces; la gamme chromatique en tierces, les sixtes et les accords.
- 4) Les octaves liées, détachées et sautées. **)
- 5) Les cadences simples, doubles, triples, quadruples, les cadences avec un thème (voyez mon étude 23. Op. 20.).
- 6) Enfin les passages liés et sautés, à mains croisées et la réunion de toutes les difficultés, qu'il faut faire sans roideur et sans effort par mouvement droit et par mouvement contraire.

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


**) Mon Guide-mains aidera à faire les octaves du poignet et empêchera dans les cadences et les tierces de contracter de mauvaises habitudes.

Wenn mein junger Pianofortespieler auf den Punkt gelangt ist, wo er keine Schwierigkeiten mehr zu besiegen hat, so zeige ich ihm sein Instrument aus dem wahren Gesichtspunkte, aus welchem es betrachtet werden muss. Das Vollkommenste in der Musik ist die Vereinigung aller Instrumente zu einem vollständigen Orchester; wenn die Natur und eigenthümliche Empfindung jedes Instruments sich vereinigen, um diese grosse Gesammtheit zu bilden und zu vervollständigen, so geben sie eine Mannigfaltigkeit von Wirkungen, die nichts zu wünschen übrig lässt. Da das Pianoforte das einzige Instrument ist, welches ohne Hülfe der übrigen zum grossen Theile das, was das Orchester ausführt, hervorbringen kann, so muss der geschickte Pianofortespieler sein ganzes Leben studiren um dieses schöne Resultat zu erreichen. Er muss sich bestreben, seine Hände so unabhängig von einander zu machen, dass er die stärksten und leidenschaftlichsten Sachen mit der einen Hand spielen kann, während die andere mit der grössten Ruhe und ganz *piano* spielt; ja bisweilen muss man sogar in derselben Hand zweierlei entgegengesetzten Ausdruck haben, wie in meinem 2. vierstimmigen Uebungsstücke Op. 20.



In diesem Uebungsstücke muss jede Stimme ihren eigenthümlichen Ausdruck haben; die höchste oder Hauptstimme muss vorherrschen, weil sie die Melodie hat; die beiden andern, welche die Begleitung bilden, müssen der ersten untergeordnet sein und doch dabei den Regeln ihres eigenen Ausdrucks folgen; die vierte, welche die Grundnoten der Harmonie hat, muss stark genug hervorgehoben werden, dass man sie während ihrer ganzen Dauer hören kann. Der Pianist, welcher nur Bravour-Stücke spielt, wird ungeachtet aller Fertigkeit, die er haben kann, endlich langweilen; man muss höher hinauf streben, nach Ausdruck, Empfindung und grossen Effecten; die Bravourstellen müssen nur Nebensache sein, nur gleichsam der Schatten des Gemäldes; vor Allem müssen die beiden Hände vollkommen unabhängig sein und nicht immer zusammengehen. Man lerne Abwechslung in seinen Ausdruck legen; die Melodie muss immer hervortreten, die andern Stimmen dürfen sie nicht erdrücken; wenn eine Note ein Vortragszeichen hat, so hüte man sich ja, alle andern daran Theil nehmen zu lassen. Die linke Hand, welche oft Accorde zu machen hat, muss minder stark sein als die rechte; da der Bass des Pianoforte's von Natur stärker als der Discant ist, so muss die linke Hand immer schwächer sein, ausgenommen in den Stellen, wo sie die Hauptstimme hat. Man muss endlich dahin gelangen, dass man Wärme ohne Heftigkeit, Stärke ohne Härte und Sanftheit ohne Schwäche besitzt. Dies ist das Ziel, das man zu erreichen suchen muss. Auf diese Weise betrachtet nimmt das Pianoforte unter allen Instrumenten den ersten Rang ein.


Vom Sitze am Pianoforte.

Bei Instrumenten mit $6\frac{1}{2}$ Octaven muss man gerade vor dem 4. oder eingestrichenen  sitzen; die Lage des Ellbogens muss höher als die der Untertasten und tiefer als die der Ober-tasten sein; denn sitzt man zu hoch, so spielt man mit dem Arme, während man an Kraft verliert, wenn man zu tief sitzt.

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

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

Manière de s'asseoir.

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

Ueber die zu studirenden Componisten und ihre Classification.

Der Mann, welcher am besten für das Pianoforte geschrieben und uns den Weg, den wir gehen, so zu sagen, vorgezeichnet hat, ist *Clementi*. Ungefähr zur Zeit der Erfindung des Pianoforte's geboren und mit einem grossen Scharfblicke begabt, erkannte er sogleich den ganzen Vortheil, den man aus diesem Instrumente ziehen könnte; sein vor 70 Jahren, früher als alle andere Pianoforte-Musik, geschriebenes Op. 2. bezeugt die Wahrheit meiner Behauptung. Seine zweite Sonate in *C dur*, welche mit Octavengängen beginnt, und seine vierte in *A dur* sind Meisterstücke und zeigen wie weit *Clementi* seine Vorgänger hinter sich gelassen hat. Ich empfehle denen, welche eine gute Schule und einen guten Anschlag erlangen wollen, mit dem Spielen von *Clementi's* Musik anzufangen. Unter seinen Werken sind am bemerkenswerthesten seine Uebungstücke in seinem *Gradus ad Parnassum* und seine Sonaten, welche alle bewundernswürdig auf Erreichung eines vollkommenen Mechanismus berechnet sind. *Clementi* ist der kraftvollste Pianist, den ich gehört habe; er machte die Octavengänge sehr gut und sehr schnell, obgleich mit dem Arme, und sein Mechanismus liess nichts zu wünschen übrig.

J. B. Cramer ist 20 Jahre nach *Clementi* geboren und hat auch bei ihm Unterricht gehabt; obgleich in seinem Fingersatz und dem Zuschnitte seiner Sonaten dem Vorbilde seines Lehrers folgend, nahm er in der zweiten Epoche seines Talents jene liebliche, angenehme und gebundene Manier an, in der ihn Niemand je hat übertreffen können. *Cramer* muss der zweite zu studirende Componist sein und kann sogar mit dem vorigen verbunden werden. Seine besten Werke sind seine unsterblichen *Etuden*, viele seiner Sonaten, besonders Op. 4, 6, 7, 8, und die, welche *l'Ultima* benannt ist; der erste Satz dieser letzten ist voll von einer Wärme, die man in *Cramer's* übrigen Sonaten selten antrifft. Seine Werke werden besonders ein gebundenes Spiel geben und den Rhythmus gut herausheben lehren, die beiden hervorstechendsten Eigenschaften seines bewundernswürdigen Talents.

Da *Dussek* die Composition in seiner Jugend sehr wenig betrieben hat, so sind seine Werke in theoretischer Hinsicht nicht so vorwurfsfrei, als die seiner Vorgänger; aber sein tiefes Gefühl und der hinreissende Ausdruck, den er in sein Spiel und seine singbaren Stellen legte, haben ihn zu einem Muster der Anmuth gemacht, und kein anderer Pianist hat jemals mehr als er die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer zu fesseln verstanden.

Seine Concerte, obgleich schwach instrumentirt, wimmeln von schönen Pianoforte-Stellen; seine trefflichsten Werke sind seine Sonaten Op. 9, 10, 33 und seine reizende *Consolation*, welche ein wahrer Diamant ist. *Dussek's* Musik wird dazu dienen, den Geschmack und den Ausdruck der Schüler auszubilden.

Von der Art zu Studiren.

Sehr wenige Personen ernten von ihrem Fleisse allen den Nutzen, den sie zu erlangen sich schmeichelten, weil sie im Allgemeinen es falsch anlegen. Mancher, der mit allen natürlichen Anlagen ausgestattet ist, bringt es nur zu etwas Gewöhnlichem und leistet das nicht, was seine Jugend hoffen liess, einzig darum, weil er keinen aufgeklärten Führer hatte, der seine Studien zu leiten fähig gewesen wäre.

Sur les Auteurs à étudier. Leur Classification.

L'homme qui a le mieux écrit pour le piano, et que nous a pour ainsi dire tracé le chemin que nous suivons, est Clementi. Né à peu près à l'époque où le piano fut inventé, et doué d'un esprit supérieur, il vit aussitôt tout l'avantage qu'on pouvait tirer de cet instrument; son Op. 2. publié il y a 70 ans, et avant toute autre musique de piano, atteste ce que j'avance. La seconde sonate en Ut dont le début est en octaves, et la quatrième, en La sont des chefs-d'oeuvre et font voir combien Clementi a anticipé sur son siècle. Je recommande à ceux qui voudront avoir une belle école, et une bonne manière d'attaquer la note, de commencer par jouer la musique de Clementi. Ses ouvrages les plus remarquables sont: ses études dans son Gradus ad Parnassum, et ses sonates qui sont toutes admirablement calculées pour obtenir un mécanisme parfait. Clementi est le pianiste le plus vigoureux que j'aie entendu; il faisait les octaves très-bien et très-vite, quoique du bras, son mécanisme ne laissait rien à désirer.

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

Dussek ayant très peu travaillé la composition dans sa jeunesse, n'a pas fait des ouvrages aussi irréprochables sous le rapport scientifique que ses prédécesseurs, mais sa sensibilité exquise et l'expression ravissante qu'il mettait dans son jeu et ses traits de chant l'ont rendu un modèle de grâce, et nul autre pianiste n'a jamais su plus que lui captiver l'attention de ses auditeurs.

Ses concertos, quoique faiblement instrumentés, fourmillent de jolis traits de piano; ses ouvrages les plus marquants sont: ses sonates Oe. 9, 10, 33, et sa délicieuse Consolation qui est un véritable diamant. La musique de Dussek servira à former le goût, et développera l'expression que les élèves pourront avoir en eux.

Manière d'étudier.

Bien peu de personnes retirent de leur travail tout le fruit qu'elles se flattaient d'en obtenir, parcequ'en général elles travaillent mal. Tel homme, doué de toutes les dispositions naturelles, finit par n'avoir qu'un talent ordinaire, et ne donne pas ce que sa jeunesse faisait espérer, uniquement pour n'avoir pas eu un guide éclairé capable de diriger ses études.

Es ist ganz unmöglich, es zu einem hervorstechenden Talente zu bringen, wenn man nicht die für das Pianoforte geschriebene classische Musik studirt und wenn man nur die, welche jetzt an der Mode ist, spielt; nicht in *Variationen* und für das Pianoforte eingerichteten Opernstücken kann man die Mittel finden, einen schönen Mechanismus, ein grossartiges und gebundenes Spiel, eine richtige Beachtung des Rhythmus und einen guten Anschlag zu erlangen. Man muss die grossen Meister der verschiedenen Schulen studiren, deren Werke darauf berechnet sind, alle diese Eigenschaften zu geben.

Ich rathe auf folgende Weise die Studien eines jungen Clavierspielers, der nach einem Talente erster Grösse strebt, zu ordnen:

1) Meine *Methode* mit dem *Handleiter*.

2) Die Etuden von *Cramer*, so wie diejenigen von *Clementi* in seinem *Gradus*, und die von *Kalkbrenner* und *Moscheles*, von *Bertini*, *Al. Schmidt*, *Kessler*, *Mme. Montgeroult*, *Chopin*, *Zimmermann* u. s. w.

3) Die Werke von *Clementi*, *Cramer* und *Dusseck*.

4) Die Werke von *Hummel*, von *Moscheles*, *John Field*, *Adam*, *Kalkbrenner*, *Czerny*, *Pixis*, *Bertini*, *C. M. v. Weber*, *H. Herz*, *J. Herz*, *Ries*, *Thalberg*, *Döhler*, überhaupt Diejenigen, welche classisch für das Pianoforte geschrieben haben. Die 25 *Etudes de style et de perfectionnement* von *Kalkbrenner* und diejenigen von *Liszt*.

5) Die Fugen von *J. S. Bach*, von *Händel*, *Eman. Bach*, *Albrechtsberger*.

6) *Beethoven*.

Die Compositionen *Beethoven's* für Pianoforte zu spielen erlaube ich meinen Schülern nicht eher, als wenn sie eine vollkommene mechanische Fertigkeit besitzen; dieses erhabene Genie konnte sich nicht herablassen an Fingersatz zu denken, der Schüler, welcher seine Musik zu zeitig spielte, würde schlechte Gewohnheiten und schlechte Fingersetzungen annehmen. Eben so wenig erlaube ich das Spielen von Partituren, bevor alle diese Studien beendigt sind; da die für das Orchester geschriebenen Sachen, die ich übrigens empfehle um den Geschmack zu bilden, nicht für den Fingersatz des Pianoforte's eingerichtet sind, so sind sie verderblich für einen jungen Clavierspieler, dessen Ideen über diesen Punct noch nicht zur Reife gelangt sind. Die Concerte von *Mozart* werden den Geschmack bilden.

7) Zur Beendigung dieser Studien muss man auch viel für andere Instrumente, wie Violine, Flöte, Violoncello geschriebene Musik spielen, um gute Betonung und Ausführung von Stellen zu lernen, die schlechten Fingersatz haben und fast unausführbar sind, z. B. ist es sehr gut, die *Etudes* von *Paganini* für die Violine auf dem Pianoforte zu spielen, wenn man nicht mehr zu fürchten braucht, die Lage seiner Hände zu verderben, und einen sichern Fingersatz hat.

Man muss die Schüler zeitig daran gewöhnen, jedes Stück erst ordentlich und fehlerfrei spielen zu lernen, statt sich einzig damit abzumühen, unaufhörlich neue Musik zu enträthseln. Wer dies thut, wird nie jenen Ausdruck, jene kostbare Vollendung erlangen, die den grössten Reiz des Talents ausmachen. Man sollte auch das Gedächtniss üben; es gewinnt sehr, wenn man es zeitig cultivirt, und ich rathe daher, die Schüler oft Stücke auswendig spielen zu lassen.

Il est de toute impossibilité d'arriver à avoir un talent remarquable, si l'on ne travaille pas la musique classique écrite pour le piano, et si l'on ne joue que celle qui est maintenant à la mode; ce n'est pas dans des airs variés et dans les morceaux d'opéra arrangés pour le piano, qu'on trouvera les moyens d'acquérir un beau mécanisme, un jeu grandiose et lié, une belle manière de phraser et d'attaquer la note. Il faut étudier les grands maîtres des différentes écoles dont les ouvrages sont calculés pour donner toutes ces qualités.

Voici comment je conseille de classer les études d'un jeune pianiste qui vise à avoir un talent de premier ordre.

1) *La Méthode* avec le *Guide-mains*, les études préparatoires.

2) Les études de *Cramer*, celles de *Clementi* dans le *Gradus*, celles de *Kalkbrenner*, de *Moscheles*, de *Bertini*, d'*Al. Schmidt*, de *Kessler*, de *Mme.*, de *Montgeroult*, de *Chopin*, de *Zimmermann* etc. etc.

3) Les ouvrages de *Clementi*, *Cramer* et *Dusseck*.

4) Les ouvrages de *Hummel*, ceux de *Moscheles*, de *John Field*, d'*Adam*, de *Kalkbrenner*, de *Czerny*, *Pixis*, *Bertini*, *C. M. v. Weber*, *H. Herz*, *J. Herz*, *Ries*, *Thalberg*, de *Döhler* et de tous ceux encore qui ont écrit classiquement pour le piano. Les 25 études de style et de perfectionnement de *Kalkbrenner* et celles de *Liszt*.

5) Les fugues de *J. S. Bach*, de *Händel*, d'*Eman. Bach*, d'*Albrechtsberger*.

6) *Beethoven*.

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

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

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

Es ist von Nutzen beim Spielen vom Blatt zu zählen oder den Tact mit dem Fusse anzugeben. Wenn die ersten Jahre der technischen Eintübung vorüber sind, so empfehle ich einen guten Begleiter, welcher den Schülern Festigkeit und Geschmack beibringen und sie mit den herrlichen Meisterwerken von *Haydn*, *Mozart* u. *Beethoven* bekannt machen wird. Vierhändige Musikstücke sind wegen des Tactes ebenfalls sehr nützlich. Den Anfängern empfehle ich den zweiten Theil dieser Anweisung, welcher vierhändige Stücke enthält.

Schluss.

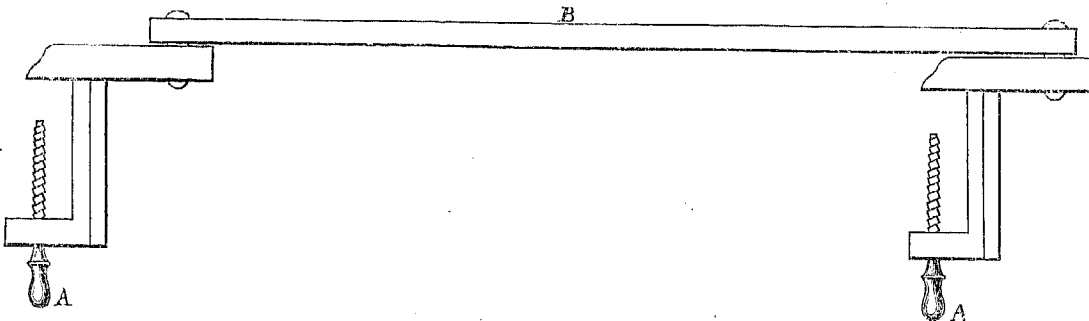
Diess ist das Resultat meiner Beobachtungen, die ich während meines jahrelangen Unterrichtens gemacht habe. Was ich biete, ist keine blosse Theorie, kein leeres System; alle Regeln, die ich gebe, habe ich selbst angewandt und erst dann angenommen, als ich mich von ihrer Richtigkeit überzeugt hatte. Denen, welche alle Vorschriften dieser Methode befolgen werden, bürge ich für einen schönen Mechanismus, für Styl und Geschmack. Meine Schüler haben immer sehr guten Unterricht ertheilt, weil ich, statt ihnen eine Erläuterung für einen einzelnen Fall zu geben, was ihnen nur einmal gedient hätte, ihnen Regeln gab, welche sie selbst anzuwenden genöthigt waren und die ihnen dann in allen ähnlichen Fällen dienten. Ich bitte diejenigen, welche finden sollten, dass ich mir Lücken habe zu Schulden kommen lassen, mich davon zu benachrichtigen, damit ich sie in einer künftigen Ausgabe ausfüllen kann; meine Eigenliebe wird immer vor meiner Kunstliebe schweigen und ich werde die Bemerkungen einer vorurtheilsfreien und vernünftigen Kritik mit Dank hinnehmen.

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

Conclusion.

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

Modell des Handleiters. | Modèle du Guide-mains.



- A. Klammer zur Befestigung des Handleiters an das Pianoforte.
B. Leiste, auf die man den Vorderarm stützen muss, wenn man die Uebungen der fünf Noten spielt.

Manche Personen, die den Gebrauch des Handleiters nicht gehörig verstanden haben, befestigen ihn zu hoch am Pianoforte; aber der Vorderarm muss vollkommen gerade sein und darf durch leichtes Aufstützen nicht steif werden.

Während der ersten Jahre muss man vermeiden ohne Handleiter zu spielen.

Der Handleiter, für welchen der Verfasser ein Patent erhalten hat, ist bei allen denjenigen Musikalienhändlern zu finden, deren Adresse auf dem Titel der gegenwärtigen Anweisung angegeben sind. Der Preis desselben ist 40 Fr.

Der Verfasser hat ferner ein tragbares stummes Clavier verfertigen lassen, auf welchem man alle Uebungen der fünf Noten einstudiren kann. Auf diesem kleinen Clavier, welches 27 Tasten enthält, kann man seine Finger im Wagen und sogar im Bette üben; der daran befestigte Handleiter wird jede Bewegung der Arme verhindern. Preis desselben 50 Fr.

- A. Taquet pour fixer le guide-mains au Piano.
B. Barre qui doit être à peu-près à la hauteur des touches blanches et sur laquelle on doit appuyer l'avant-bras.

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

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

Le Guide-mains pour lequel l'auteur a obtenu un brevet d'invention, se trouve chez tous les Marchands de Musique dont les adresses sont indiquées sur le titre de la Méthode. Prix 40 Fr.

L'auteur vient de faire paraître un Piano muet portable, sur lequel on peut étudier tous les exercices de cinq notes. Sur ce petit clavier qui contient 27 touches, on peut exercer ses doigts en voiture et même dans son lit; le Guide-mains qui s'y trouve fixé empêchera tout mouvement des bras. Prix 50 Fr.

Uebungen.

Erster Grad.

Der Vorderarm muss auf der Leiste des *Handleiters* ruhn.

Die ganzen Noten werden nur gehalten, ohne angeschlagen zu werden, um die Finger unabhängig zu gewöhnen.

Ich empfehle von Anfänge an, langsames Ueben und Beachtung der Nuancen.

Adagio, e poi sempre più Allegro.

N^o 1.

In allen folgenden Uebungen muss die erste Note jeder Figur ausgehalten werden.

Jeder Takt muss 5 oder 6 mal gespielt werden. Alle aufsteigende Stellen müssen *crescendo*, alle absteigende *diminuendo* gespielt werden. Ferner mache man diese Uebungen durch alle Tonarten.

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

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

N^o 2.

No 3.

Musical notation for the first system of No. 3. The treble staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 3, 4, 5, 4. The bass staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 3, 2, 1, 2.

Musical notation for the second system of No. 3. The treble staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 3, 2, 1, 2. The bass staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 3, 2, 1, 2.

Musical notation for the third system of No. 3. The treble staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 3 1 2 1 3 4 5. The bass staff contains three measures of eighth-note patterns with fingerings 3 5 2 3.

In Triolen
En triolés

Musical notation for the fourth system of No. 3, marked 'In Triolen' and 'En triolés'. The treble staff contains three measures of eighth-note patterns with complex fingerings: 5 3 1 2 3 2 1 3 5 3 1 3, 1 3 2 1 2 3 2 1 3 2 3 4 3 5 4 3 4 5 2 1 3 2 3 4, and 1 2 3 2 3 4 3 4 5 2 3 4. The bass staff contains three measures of eighth-note patterns with complex fingerings: 1 3 5 4 3 1 2 3 1 3 5 3, 3 1 3 5 1 4 3, 5 3 1 2 3 2 4 2 3 1 3, and 5 1 3 1 3 2 3 2 1 1 3 2.

Musical notation for the fifth system of No. 3. The treble staff contains three measures of eighth-note patterns with complex fingerings: 1 2 3 4 3 2 3 4 5 4 3 2, 1 3 2 3 2 1 2 4 3 4 3 2 3 5 4 5 4 3 2 1 3 4 3 2, and 1 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 1 2 3 4. The bass staff contains three measures of eighth-note patterns with complex fingerings: 5 1 3 2 3 4 3 2 1 2 3 4, 3 1 3 4, 5 1 2 3 2 3 4 3 1 2 1 2 3 4 2 3 2 3 4.

Musical notation for the sixth system of No. 3. The treble staff contains three measures of eighth-note patterns with complex fingerings: 1 1 3 2 4 3 5 2 4, 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 4 3, and 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4. The bass staff contains three measures of eighth-note patterns with complex fingerings: 5 3 4 2 3 1 4 2, 5 1 3 2 1 5 4 3 2 1 2, and 5 1 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4.

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

1 2 3 2 4 | 5 3 + 2 3 1 3 1 2 3 2 4

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

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

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

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

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

3 1 2 1 3 4 1 2 1 2 | 3 1 2 3 2 1 1

6 1 3 2 1 3 5 | 1 2 3 2 3 5 2 4 1 3 2 4

6 5 3 4 2 3 1 | 5 4 3 3 1 5 4 3 4 3 1 2 5 3 4 2

1 2 5 4 2 1 | 1 2 4 1 2 5 4 5 4 5 4 5 4

5 4 1 2 4 | 5 4 2 5 4 1 2 1 2 4 5 1 2 1

Die wiederholten Terzen müssen mit dem Handgelenke gemacht werden.
Les tierces répétées doivent se faire du poignet.

N^o 4.

3 4 5 4 3 4 4 5 3 4 5 4 3 4 5 4 3 5

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

Das folgende variirte Thema ist ohne Untersetzen des Daumens zu spielen. Die Nuancen sind wohl zu beachten.
Le thème varié qui suit, doit se jouer sans passer le pouce. Il faut bien observer les nuances.

Audante.

M. M. $\text{♩} = 56.$

TEMA.

Das 1^{te} mal *legato*, das 2^{te} mal *staccato*.
La première fois *legato*, la seconde *staccato*.

$\text{♩} = 108.$

VAR. I.

First system of musical notation for Variation I, measures 1-4. The treble clef contains a melodic line with fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 3, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 4) and dynamics *sp* and *cresc.*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 2, 5, 1, 2, 3, 1, 3, 5, 2, 4, 1, 1).

Second system of musical notation for Variation I, measures 5-8. The treble clef contains a melodic line with fingerings (3, 5, 3, 4, 3, 1, 3, 2, 5, 3, 2, 3, 1, 5, 4, 1, 2, 1) and dynamics *f*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (5, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 5).

Third system of musical notation for Variation I, measures 9-12. The treble clef contains a melodic line with fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 3, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 4, 3) and dynamics *sp*, *cresc.*, and *dimin.*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (1, 5, 1, 2, 3, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 1, 5).

Fingersatz mit Spannung.
Doigter par extension.

$\text{♩} = 112.$

VAR. II.

First system of musical notation for Variation II, measures 1-4. The treble clef contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics *p* and *cresc.*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 2, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5).

Second system of musical notation for Variation II, measures 5-8. The treble clef contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 5, 1, 1, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 4, 3, 2, 2, 3, 4) and dynamics *f*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (2, 1, 1, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 2, 3, 1, 2).

Fingersatz mit Zusammenziehung.
Doigter par contraction.

Third system of musical notation for Variation II, measures 9-12. The treble clef contains a melodic line with fingerings (5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 4, 3, 4, 5, 1, 4, 3, 4, 5) and dynamics *f* and *cresc.*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (3, 1, 1, 1, 3, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5).

Fourth system of musical notation for Variation II, measures 13-16. The treble clef contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 4, 3, 4, 5, 1, 1, 1, 2) and dynamics *f*. The bass clef contains a supporting line with fingerings (5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5).

Brillante.

VAR. III.

First system of musical notation for 'Brillante. VAR. III.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef with various fingerings and articulations.

Second system of musical notation for 'Brillante. VAR. III.', including a 'dimin.' (diminuendo) marking.

Third system of musical notation for 'Brillante. VAR. III.', featuring a 'Fine' marking, a 'crescendo.' marking, and various fingerings.

Fourth system of musical notation for 'Brillante. VAR. III.', including a 'rall.' (rallentando) marking and a 'D.C. al Fine.' (Da Capo al Fine) instruction.

Zweiter Grad.

Fortsetzung der Uebungen ohne Untersetzen des Daumens.

Diese Stellen müssen mit den verschiedenen Fingersetzungen einstudirt werden, um Gleichheit in die Finger zu bringen.

Second Degre.

Continuation d'Exercices sans passer le Pouce.

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

N° 1.

First system of musical notation for 'N° 1.', featuring a treble and bass clef with various fingerings and articulations.

Second system of musical notation for 'N° 1.', including a 'dimin.' (diminuendo) marking.

Third system of musical notation for 'N° 1.', including a 'cresc.' (crescendo) marking.

Man übe die folgenden Exercizien durch verschiedene Octaven
Il faut étudier plusieurs octaves des exercices suivants.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of sixteenth-note patterns. A *dimin.* marking is present in the middle of the system, and a *p* dynamic marking is at the end.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. It begins with a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking. The music continues with sixteenth-note patterns.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It begins with a *f* dynamic marking and a *1. Dimin.* marking. The music continues with sixteenth-note patterns.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It begins with a *p* dynamic marking and a *cresc.* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system ends with a first ending bracket and a *2.* marking.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It contains complex sixteenth-note passages with many fingerings (1-5) and a *Dimin.* marking. The system ends with a *2.* marking.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff. It begins with a *p* dynamic marking and contains sixteenth-note patterns with fingerings (1-5).

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff. It begins with a *f* dynamic marking and contains sixteenth-note patterns with fingerings (1-5). The system ends with a *2.* marking.

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

2 3 4 3 2 3 4 5

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

Dimiu.

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

5 3 1

Dimiu.

12/8

Zweites Thema mit Variationen.

Second Air varié. 37

Ohne den Daumen unter zu setzen.
Sans passer le pouce.

№ 6.

♩. = 60.

THEMA.

Andante quasi Allegro.

First system of musical notation for the main theme. It consists of a treble and bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a 3/8 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting line with eighth notes. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below notes.

Second system of musical notation for the main theme. It continues the melodic and supporting lines from the first system. The treble staff features a series of eighth-note patterns, and the bass staff provides a steady accompaniment. Fingering numbers are clearly visible throughout the system.

Molto legato.

VAR. I.

First system of musical notation for Variation I. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked *Molto legato*. The treble staff features a more complex melodic line with slurs and ties, while the bass staff continues with a steady accompaniment. Fingering numbers are present.

Second system of musical notation for Variation I. The treble staff continues with intricate melodic patterns, including slurs and ties. The bass staff maintains its accompaniment. Fingering numbers are visible.

Piu Allegro.

VAR. II.

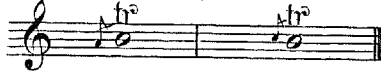
First system of musical notation for Variation II. The tempo is marked *Piu Allegro*. The treble staff features a fast, rhythmic melodic line with slurs and ties. The bass staff has a simple accompaniment. Fingering numbers are present.

Second system of musical notation for Variation II. The treble staff continues with fast, rhythmic patterns. The bass staff has a simple accompaniment. Fingering numbers are visible.

Third system of musical notation for Variation II. The treble staff continues with fast, rhythmic patterns. The bass staff has a simple accompaniment. Fingering numbers are visible. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a final *f* (forte) dynamic.

Dritter Grad. Triller.

Die Triller müssen erst langsam und dann immer schneller mit Anschwellung und Abnahme des Tons eingeübt werden. Sie müssen mit der sie tragenden Note anfangen und aufhören; die daraus hervorgehende Harmonie ist dann befriedigender; bisweilen wünschen die Componisten aus besondern Gründen, dass sie mit der obern oder untern Note anfangen sollen, und dann zeigen sie es durch kleine Noten an.

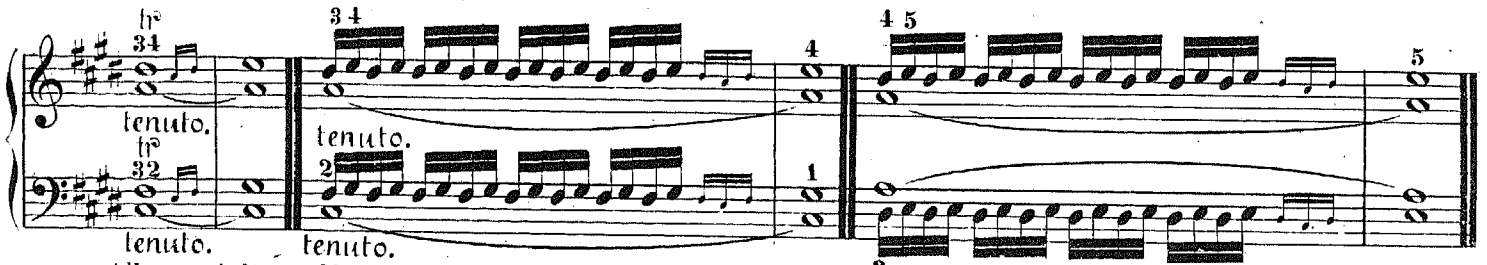
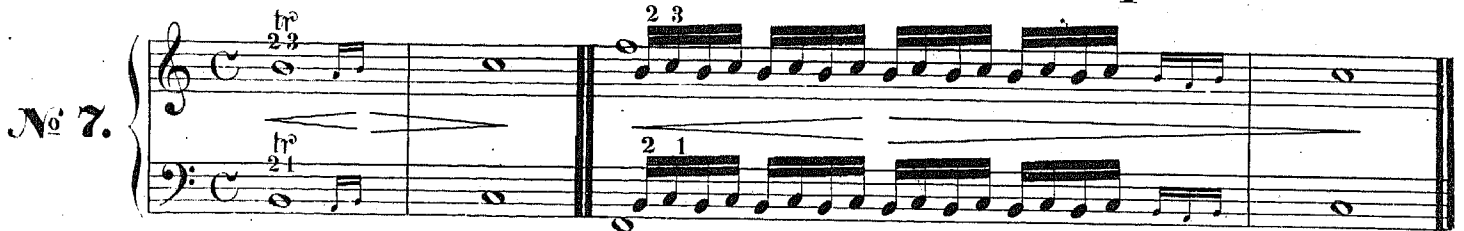


Troisième Degré. Des Cadences.

Les Cadences doivent être étudiées d'abord lentement, et puis toujours plus vite, en enflant et diminuant le son. Elles doivent être commencées et terminées par la note qui les porte, l'harmonie qui en résulte est plus satisfaisante; quelquefois les auteurs par des raisons particulières, desirent qu'elles commencent par la note supérieure ou par l'inférieure, ils ont soin alors de l'indiquer par des petites notes.

Einfacher Triller.

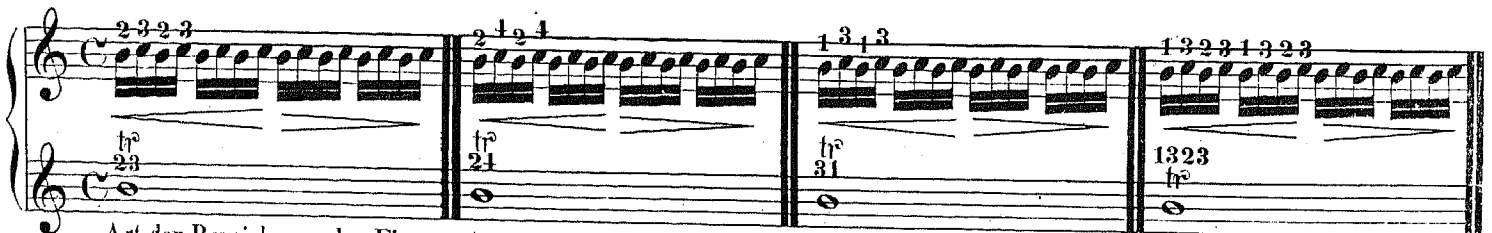
Cadences simples.



Alle ausgehaltenen Noten dürfen nicht nochmals angeschlagen werden.
Toutes les notes tenues ne doivent pas être frappées.

Wenn ein Triller sehr lang ist und die Finger ermüdet, so kann man bisweilen eine andere Fingersetzung nehmen; aber man muss selten zu solchen Mitteln greifen, die keine gute Schule zeigen, weil sie die Stellung der Hand verrücken.

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



Art der Bezeichnung des Fingersatzes.
Manière d'indiquer le doigter.



Triller von John Field.
Cadence von John Field.

Aufeinanderfolge einfacher Triller.

Suite de Cadences simples.

Wenn mehrere Triller absteigend auf einander folgen, so werden die kleinen Schlussnoten weggelassen, ausgenommen bei dem letzten Triller, weil der Anfang des 2^{ten} Trillers zugleich zum Schluss des ersten dient.

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

Fast alle Triller der linken Hand werden mit dem Daumen und zweiten Finger, oder mit dem Daumen und dritten Finger gemacht.

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

Doppel- oder Terzen-Triller.

Cadences doubles ou en Tierces.

Dreifacher Triller.
Cadences triples.

Vierfacher Triller.
Cadences quadruples.

Sexten-Triller.
Cadences en sixtes.

Die Triller mit einem Thema müssen so ausgeführt werden, dass die Noten des Themas immer mit der Hauptnote des Trillers zugleich angeschlagen werden.

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

Andante.

Vierter Grad.
Fortsetzung der Uebungen ohne
Untersetzen des Daumens.

Quatrième Degré.
Continuation d'Etudes sans
passer le Pouce.

Presto.

Nº 8.

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

p *cresc.*

This system shows the first two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) instruction are present.

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

This system continues the musical notation with similar eighth-note patterns and fingerings. The notation is dense and technical.

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

f *Dimin.*

This system features a dynamic marking of *f* (forte) and a *Dimin.* (diminuendo) instruction. The musical notation continues with complex eighth-note passages.

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

This system continues the musical notation with similar eighth-note patterns and fingerings.

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

cresc.

This system features a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The musical notation continues with complex eighth-note passages.

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

f

This system features a dynamic marking of *f* (forte). The musical notation continues with complex eighth-note passages.

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

Dimin. *p*

This system features a dynamic marking of *p* (piano) and a *Dimin.* (diminuendo) instruction. The musical notation concludes with complex eighth-note passages.

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic and a first fingering (*1*). The piece begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The system concludes with a forte (*f*) dynamic.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Treble clef starts with a forte (*f*) dynamic. The system includes a *dimin.* (diminuendo) marking and ends with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated throughout.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic. The system includes a *cresc.* (crescendo) marking and ends with a forte (*f*) dynamic.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Treble clef starts with a forte (*f*) dynamic. The system includes a *dimin.* (diminuendo) marking and ends with a piano (*p*) dynamic.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic. The system includes *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *dimin.* (diminuendo) markings.

Terzengänge.

En Tierces.

Section titled "Terzengänge" and "En Tierces". Treble and bass clefs. Treble clef starts with a piano (*p*) dynamic. The section includes *cresc.* (crescendo) and *f* (forte) markings, and ends with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated throughout.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of dense, rhythmic patterns with numerous slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* and *f*.

Second system of musical notation, continuing the dense rhythmic patterns. It includes slurs, accents, and fingerings. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation, showing a change in the rhythmic texture with some chords and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation, featuring a section marked *p* with a repeat sign. It includes slurs, accents, and fingerings.

Fifth system of musical notation, marked *cresc.* and *ff*. It features dense rhythmic patterns with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Sixth system of musical notation, marked *dimin.*. It features dense rhythmic patterns with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Drittes Thema mit Variationen.

Troisième Air varié.

Allegretto légèrement et du poignet.

Nº 9.

♩ = 88.

THEMA.

First system of the theme. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *p*. Fingerings: 5 4, 3 2 4, 4 3 2 1, 2 3 3 4, 5 1 5 4, 3 2 3 4, 1 3 2 1, 2 3 2 3.

Second system of the theme. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Fingerings: 5 4, 3 2 3 4, 5 4 5 4, 3 1 2 4, 5 4 3 4, 2 3 4 5, 5 4 3 5.

VAR. I.

First system of Variation I. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *p*. Fingerings: 5 5, 4 1 2 3, 5 5, 4 4 3 2, 3 4 3 4, 5 2, 5 5.

Second system of Variation I. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Fingerings: 4 4 5 5, 4 4 3 2, 3 4 3 4, 5 5, 3 4 5, 4 5, 5 5.

Third system of Variation I. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Fingerings: 4 4 5, 4 5 4 5, 5, 5 5 5 5, 5 5 4 5, 4.

VAR. II.

First system of Variation II. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *f*. Fingerings: 5 5, 5 4 5 5, 1 2, 3 4 3 4, 5 2 5, 5.

Second system of Variation II. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Fingerings: 5 4 5 5, 4 2, 3 4 3 4, 5, 5, 4 2 3 4, 4 5, 5.

Fünfter Grad.

Nº 10 Um das Untersetzen des Daumens zu lernen.

Wir sind nun zu dem wichtigsten Theile gelangt, nämlich den Daumen ohne Bewegung der Hand unterzusetzen. Sobald man das folgende Uebungsstück fertig spielen kann, werden die Tonleitern nicht mehr schwierig erscheinen. Die ganzen Noten werden gehalten, aber nicht angeschlagen.

Allegro.

Nº 10.

Cinquième Degré.

Nº 10 Pour apprendre à passer le Pouce.

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

Les rondes doivent se tenir sans être frappées.

Man kann dieses 10^{te} Uebungsstück nicht genug üben, es muss schnell und ohne Bewegung der Hände gespielt werden.

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

Presto.

Nº 11.

*) Man kann auch bis zum A gelangen indem man den Daumen auf C und A setzt.
On peut aussi aller jusqu'au La en mettant le pouce sur Ut et La.

Rx.

Tonleitern in den 4 Lagen. In allen Dur und Moll- Tonarten.

Diese Tonleitern müssen im ganzen Umfang der Claviatur gespielt werden. Bis man die Fingersetzung aller genau inne hat, ist es gut, bei jeder Octave auf dem Grundtone auszuhalten, damit man sicher sein kann, sich nicht geirrt zu haben..

Gammes dans les 4 Positions. Dans tous les Modes majeurs et mineurs.

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

C dur
in der Octave.
en C
à l'octave.

Musical notation for C major scale in the octave. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows the scale from C4 to C5. The second system shows the scale from C5 to C6. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

in der Decime.
à la dixième.

Musical notation for C major scale in the tenth. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from C4 to C5. The second system shows the scale from C5 to C6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

in der Sexte.
à la sixte.

Musical notation for C major scale in the sixth. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from C4 to C5. The second system shows the scale from C5 to C6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

in der Terz.
à la tierce.

Musical notation for C major scale in the third. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from C4 to C5. The second system shows the scale from C5 to C6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

G dur
in der Octave.
en Sol
à l'octave.

Musical notation for G major scale in the octave. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from G4 to G5. The second system shows the scale from G5 to G6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

in der Decime.
à la dixième.

Musical notation for G major scale in the tenth. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from G4 to G5. The second system shows the scale from G5 to G6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

in der Sexte.
à la sixte.

Musical notation for G major scale in the sixth. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from G4 to G5. The second system shows the scale from G5 to G6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

in der Terz.
à la tierce.

Musical notation for G major scale in the third. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the scale from G4 to G5. The second system shows the scale from G5 to G6. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

C moll in der Octave.
en C mineur, à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

G moll in der Octave.
en Sol mineur, à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

D moll in der Octave.
en Ré mineur, à l'octave.

D dur
in der Octave.
en Ré
à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

A dur
in der Octave.
en La
à l'octave.

A moll in der Octave.
en La mineur à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

E moll in der Octave.
en Mi mineur, à l'octave.

E dur
in der Octave.
*en Mi
à l'octave.*

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

H moll in der Octave.
en Si mineur, à l'octave.

H dur
in der Octave.
*en Si
à l'octave.*

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Sezte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

Ges dur
in der Octave.
*en Sol hémo
à l'octave.*

Fis moll in der Octave.
en Fa dièse mineur, à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

Des dur
in der Octave.
*en Ré hémo
à l'octave.*

Cis moll in der Octave.
en Ut dièse mineur, à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

As dur
in der Octave.
*en La bémol
à l'octave.*

*Gis moll in der Octave.
en Sol dièze mineur, à l'octave.*

in der Decime.
à la dixième.

*in der Decime.
à la dixième.*

in der Sexte.
à la sixte.

*in der Sexte.
à la sixte.*

in der Terz.
à la tierce.

*in der Terz.
à la tierce.*

Es dur
in der Octave.
*en Mi bémol
à l'octave.*

*Dis moll in der Octave.
en Mi bémol mineur, à l'octave.*

in der Decime.
à la dixième.

*in der Decime.
à la dixième.*

in der Sexte.
à la sixte.

*in der Sexte.
à la sixte.*

in der Terz.
à la tierce.

*in der Terz.
à la tierce.*

B dur
in der Octave.
*en Si bémol
à l'octave.*

B moll in der Octave.
en Si bémol mineur, à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

F dur
in der Octave.
*en Fa
à l'octave.*

F moll in der Octave.
en Fa mineur, à l'octave.

in der Decime.
à la dixième.

in der Decime.
à la dixième.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Sexte.
à la sixte.

in der Terz.
à la tierce.

in der Terz.
à la tierce.

Hat man die Tonleitern in den 24 Tonarten mit gerader Bewegung beider Hände eingeübt, so muss man sie auch mit entgegengesetzter Bewegung der Hände spielen, wie folgendes Beispiel zeigt.

Tonleiter im Einklang mit entgegengesetzter Bewegung.

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

Gammes à l'Unisson par Mouvement contraire.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Dur. Majeur.' and shows a scale with fingerings 1, 1, 1, 1, 5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2. The second system is labeled 'Moll. Mineur.' and shows a scale with fingerings 1, 1, 1, 1, 5, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2. The third system is labeled 'in der Sexte. a la Sixte.' and includes the instruction 'loco'. The fourth system is labeled 'in der Terz oder Decime. a la tierce ou dixième.' and includes the instruction 'loco'. The fifth system is unlabeled but shows a scale with fingerings 2, 1, 1, 1, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2. The sixth system is also unlabeled and shows a scale with fingerings 2, 1, 1, 1, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics like 'loco' are written above the notes in the third and fourth systems.

Man kann den Fingersatz der Tonleitern mit gerader Bewegung beim Spiele derselben in der Gegenbewegung für alle andern Tonarten beibehalten.

On peut suivre le doigter des gammes par mouvement droit, pour celles par mouvement contraire dans tous les autres tons.

Terzen-Scalen.

Gammes en Tierces.

aus C dur.
en Ut.

First system of musical notation for C major triads. The right hand starts with a treble clef and a common time signature. The left hand starts with a bass clef and a common time signature. The music consists of two staves of triads. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first staff shows ascending triads, and the second staff shows descending triads.

Second system of musical notation for C major triads, continuing the ascending and descending patterns from the first system.

aus C moll.
Ut mineur.

First system of musical notation for C minor triads. The right hand starts with a treble clef and a common time signature. The left hand starts with a bass clef and a common time signature. The music consists of two staves of triads. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first staff shows ascending triads, and the second staff shows descending triads.

In allen Terzen - Passagen muss man die Lage beider Hände so viel als möglich zu gleicher Zeit ändern.

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

aus G.
en Sol.

First system of musical notation for G major triads. The right hand starts with a treble clef and a common time signature. The left hand starts with a bass clef and a common time signature. The music consists of two staves of triads. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first staff shows ascending triads, and the second staff shows descending triads.

Second system of musical notation for G major triads, continuing the ascending and descending patterns from the first system.

aus D.
en Ré.

First system of musical notation for D major triads. The right hand starts with a treble clef and a common time signature. The left hand starts with a bass clef and a common time signature. The music consists of two staves of triads. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first staff shows ascending triads, and the second staff shows descending triads.

Second system of musical notation for D major triads, continuing the ascending and descending patterns from the first system.

aus A.
en La.

First system of musical notation for 'aus A. en La.'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The music features a series of chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. A dotted line with 'loco.' above it spans the second and third measures of the treble staff.

Second system of musical notation for 'aus A. en La.'. It continues the piece with two staves and common time. Fingerings are clearly marked throughout the piece.

aus E.
en Mi.

Third system of musical notation for 'aus E. en Mi.'. It consists of two staves with a common time signature. A dotted line with 'loco.' above it spans the second and third measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation for 'aus E. en Mi.'. It continues the piece with two staves and common time. A dotted line with 'loco.' above it spans the second and third measures of the treble staff.

Die Terzengänge sind in den Tonarten, welche mehr als vier Kreuze oder vier Bie haben, für die Fingersetzung schwierig.

Les passages en tierces se doivent mal dans les tons qui ont plus de quatre dièzes ou quatre bémols.

aus E.
en Fa.

Fifth system of musical notation for 'aus E. en Fa.'. It consists of two staves with a common time signature. A dotted line with 'loco.' above it spans the second and third measures of the treble staff.

Sixth system of musical notation for 'aus E. en Fa.'. It continues the piece with two staves and common time. A dotted line with 'loco.' above it spans the second and third measures of the treble staff.

aus B dur.
en Si hémol.

aus Es dur.
en Mi hémol.

aus As dur.
en La hémol.

**Terztonleiter in der
Gegenbewegung.**

**Gamme en Tierces par Mou-
vement contraire.**

aus C.
en U.

Man muss alle andern Terzen-Tonleitern in der Ge-
genbewegung mit Befolgung der oben angegebenen Fin-
gersetzung üben.

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

Gleitende Terzen.

Des Tierces glissées.

Man muss die gleitenden Terzen sehr leicht hinspie-
len, den Nagel nach der Taste zu gerichtet. Man kann sie
auch mit dem zweiten und vierten Finger spielen.

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

Von den Sexten.

Die Sexten muss man, wie die Octaven, mit dem Handgelenke spielen, ohne den Arm steif zu machen; man übt sie am besten dadurch ein, das man dieselben Noten mehrere Male wiederholt, indem man den Arm auf den *Handleiter* stützt.

Des Sixtes.

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

Ex.

Tonleitern in Sexten.
Gammes en sixtes.

In allen andern Tonarten muss man es vermeiden, den Daumen und kleinen Finger auf die Obertasten zu legen, wenn sie nach den Untertasten folgen.

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

Ex.

Die gleitenden Sexten und Octaven müssen ebenfalls leicht hin, den Nagel nach der Taste zu gekehrt, gespielt werden.

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

Von den Octaven.

Des Octaves.

Die Octaven sind, wie die Sexten, ohne Steifheit zu spielen, nur die Hände müssen mittelst des Handgelenks sich heben und niedersenken.

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

Adagio, e poi sempre più Allegro.

Ex.

Dieses Übungsstück übe man tüchtig ein, ehe man andere Octaven-Passagen spielt, damit man sicher ist, sie mit dem Handgelenke auszuführen.

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

Man kann diese Stellen auch mit dem 3^{ten} Finger spielen. On peut aussi faire ce trait avec le 3^{me} doigt.

58 *Vivace ma leggiero.*
 Gleitende Octaven!
 Octaves glissées.

aus G dur.
en Sol.

aus D dur.
en Ré.

aus A dur.
en La.

Hat man die Octaven Tonleitern in allen Tonarten geübt, so muss man viele andere Octaven-Passagen probiren, um sie mit der grössten Leichtigkeit auszuführen; man kann zu diesem Ende alle Uebungen des 1^{ten} Grades in Octaven spielen.

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

Uebung in Octaven.
Exercice en octaves.

Presto.

loco.

Von den chromatischen Tonleitern.

So viel als möglich muss man in beiden Händen gleichförmige Fingersetzungen brauchen, weil man dadurch mehr Gleichheit in der Ausführung erhält. Der beste Fingersatz für die chromatischen Tonleitern ist, den dritten Finger auf die Obertasten zu setzen.

Des Gammes chromatiques.

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

Ex.

Es ist unmöglich, mit irgend einem andern Fingersatze dieser Stelle so viel Kraft zu geben, weil nach der Bildung unserer Hand der Daumen und dritte Finger offenbar die stärksten sind.

Folgender Fingersatz kann bei langsamen, sanften und gebundenen Stellen gebraucht werden.

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

Le doigt suivant peut s'employer dans les passages lents, piano, et liés.

Ex.

Uebung chromatischer Tonleitern in den 4 Lagen.

Exercice de Gammes chromatiques dans les 4 Positions.

In der Octave.
à l'octave.

In der Decime.
à la dixième.

Musical score for 'In der Decime. à la dixième.' in C major, 2/4 time. The piece consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music features a series of major triads in the right hand and corresponding bass lines in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

Da mehrere grosse Terzen hinter einander auf das Ohr einen unangenehmen Eindruck machen, so muss man die chromatischen Tonleitern mit kleinen Terzen spielen.

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

In der kleinen Terz.
à la tierce mineur.

Musical score for 'In der kleinen Terz. à la tierce mineur.' in C major, 2/4 time. The piece consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music features a series of minor triads in the right hand and corresponding bass lines in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#). The word 'dimin.' is written below the second system.

In der grossen Sexte.
à la sixte majeure.

Musical score for 'In der grossen Sexte. à la sixte majeure.' in C major, 2/4 time. The piece consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, and the second system has two staves. The music features a series of major triads in the right hand and corresponding bass lines in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

In der kleinen Sexte.
a la sixte mineure.

Musical score for chromatic scale in minor sixth. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The second system also has two staves. The music is written in a chromatic scale with various accidentals. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. The piece concludes with a final chord.

Chromatische Tonleiter in der Gegenbewegung.

Gamme chromatique par Mouvement contraire.

Derselbe Fingersatz.
meme doigter.

Musical score for chromatic scale in counter-motion. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The second system also has two staves. The music is written in a chromatic scale with various accidentals. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. The piece concludes with a final chord. A dynamic marking 'f' is present in the first system, and 'dimin.' is present in the second system.

Andere chromatische Passagen in Terzen, Sexten & Octaven.

Autres Passages chromatiques en Tierces, Sixtes & Octaves.

In Terzen.
en tierces.

Musical score for chromatic passages in thirds. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clef) with a common time signature. The second system also has two staves. The music is written in a chromatic scale with various accidentals. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. The piece concludes with a final chord.

Es giebt mehrere Arten des Fingersatzes für die chromatischen Tonleitern in Terzen, aber diese ist die beste, weil sie den grossen Vortheil gewährt, dass die beiden Hände immer zu gleicher Zeit ihre Lage ändern.

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

Die aus den chromatischen Tonleitern in Terzen mit Gegenbewegung entstehenden Dissonanzen erlauben nicht sie zu brauchen; höchstens kann man mit einer Hand Terzen und mit der andern eine einfache Tonleiter spielen.

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

Ex.

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

In Sexten.
en Sixtes.

In Octaven.
en Octaves.

Man kann diese Stelle auch mit folgendem Fingersatz spielen:

On peut aussi doigter ce trait de cette manière:

Von den Decimen.

Nur wenige Hände sind gross genug, um Decimengänge hinter einander zu spielen; da dieses Intervall aber für das Ohr sehr angenehm ist, so braucht man es häufig in den vollkommenen Accorden der linken Hand.

Ex.

Wenn man das Pedal gebraucht, welches die Dämpfer aufhebt, und die Accorde gebrochen spielt, so kann man die Wirkung der Decimen sehr leicht hervor bringen. Dieses Mittels muss man sich überhaupt bei allen Intervallen oder Accorden von zu grosser Ausdehnung bedienen, aber nie vergessen, das Pedal zu verlassen, so oft die Harmonie sich ändert. In allen gebrochenen Accorden ist es wesentlich, dass man mit der tiefen Note anfängt und mit der hohen aufhört, so dass die Harmonie sich immer mit der tiefen Note combinirt. Es thut keine gute Wirkung, wenn die beiden Hände zu gleicher Zeit arpeggiren. Ein Accord muss entweder ganz zusammen klingen, oder ganz arpeggiert werden.

Statt meine Schüler mit dem langweiligen Studium einer langen Reihe von abgerissenen Stellen zu ermüden, habe ich sie im allgemeinen die classischen Werke studiren lassen, in denen sie sie wiederfinden. Ich rathe also, nun meine „*Etudes préparatoires*“ und das erste Heft der Etuden von Cramer anzufangen, wenn die folgenden den zweiten Theil dieser Methode bildenden Stücke, zu schwer sein sollten, und dann den in dem Capitel: *Von der Art zu studiren* angegebenen Gang zu befolgen. Ich kann nicht schliessen ohne vorher noch anzuempfehlen, ja nicht zu schnell zu spielen; denn wenn die Geschwindigkeit einen gewissen Grad übersteigt, hört unser Ohr die einzelnen Töne nicht mehr deutlich, und aller Ausdruck ist verloren.

Ende des ersten Theils.

Des Dixièmes.

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

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

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

Fin la Première Partie.

Zweiter Theil. 12 Besondere Etuden.

Um Unabhängigkeit der Finger zu erlangen.

Übungsstück für drei Finger. Die beiden mit *tenuto* bezeichneten Noten beim Anfange eines jeden Theils muss man ohne sie anzuschlagen, den ganzen Theil hindurch aushalten.

Secoude Partie. 12 Etudes spéciales.

Pour l'indépendance des doigts.

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

Allegro espress.

M. M. ♩ = 100.

ETUDE I^{me}

The musical score for Etude I consists of six systems of piano music. The first system is marked *tenuto. p* and *cresc.*. The second system continues the *cresc.* dynamic. The third system is marked *mf Ped.*, *Dimin.*, *p rit.*, and *tenuto.*. The fourth system is marked *f il canto.*. The fifth system continues the *f il canto.* passage. The sixth system is marked *Ped.*, *tenuto. p*, and *cresc.*. Fingerings (1-5) are indicated throughout the score.

*) Das Pedal über der Fermate muss während der Veränderung der Lage der Hände gehalten werden damit der Effect nicht dem einer Pause gleiche.

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

The first system consists of two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth-note runs with prominent fingering numbers (5, 3, 1, 3) above the notes. The lower staff is in bass clef and mirrors the rhythmic pattern of the upper staff. Dynamic markings include 'Ped.' (pedal) and 'ritenuto.' (ritardando) towards the end of the system.

Presto. sempre legatissimo.

This system marks the beginning of a new piece, 'ETUDE 2^{me}'. The tempo is set at a quarter note equal to 76 beats per minute. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp. It starts with a pianissimo ('pp') dynamic and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The notation features eighth-note patterns with detailed fingering.

The third system continues the eighth-note study. It includes 'loco' markings, indicating a change in articulation. Dynamic markings range from 'pp' to 'f' (forte). The piece concludes this system with a 'Ped.' marking and a star symbol.

The fourth system continues the eighth-note study. It includes 'loco' markings, indicating a change in articulation. Dynamic markings range from 'pp' to 'f' (forte). The piece concludes this system with a 'Ped.' marking and a star symbol.

The fifth system shows a change in tempo with 'rall.' (ritardando) and a 'dimin' (diminuendo) marking. The piece concludes this system with a 'Ped.' marking and a star symbol.

The sixth system begins with 'a Tempo.' and continues with eighth-note patterns. It concludes with a 'Ped.' marking and a star symbol.

cresc. *ritenuto.*

Tempo 1º *Ped.* *loco.* *Ped.*

cresc. *Dimin.* *p*

In dieser Etude muss der Daumen auf den letzten Noten jeder Figur liegen bleiben.
 Il faut tenir le pouce sur les dernières notes de chaque figure pendant toute cette Etude.

ETUDE III^{me}

Allegro. 5 4 5 4 2 1

p sempre legato.

Dimin. *pp*

21 2 13

1 2 3 4 5 2 4 5

f

mf

molto espressivo.

p

1000

rf p

cresc. dimin.

a Tempo cresc.

f p

1 2 3 4 5

f rf

morendo. p

Man hebe die zweite Note jeder Figur hervor und denke sie sich überhaupt also geschrieben:
Détachez la 2^e note de chaque figure et faites le brisé ainsi:

Allegro non troppo.



♩ = 92.
ETIQUETTE 4^{me}

The musical score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with frequent crescendos and decrescendos. The piece includes several 'loco.' markings, indicating passages where the hand should move freely. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a final chord marked 'Ped.' (pedal) and a dynamic of **ff**.

Ped.

Tempo 1^o

8 *loco.* *ff* *dimin.* *rallent.* *pp* *Ad.*

cresc. *f* *Ad.*

loco. *rallent.* *pp*

Allegro e molto legato.

ETUDE 5^{me}

sp *Ad.*

loco. *Ad.*

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each containing a treble and bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics and performance instructions are indicated throughout the piece, including *f*, *pp*, *ten.*, *dimin.*, *cresc.*, *mod.*, *maest.*, *ped.*, *rit.*, and *rit.*. Fingerings are also indicated with numbers 1-5. The piece concludes with a final chord in the bass clef staff.

8

cresc.

f

This system features a treble clef with a dotted line above the staff and an 8-measure repeat sign. The right hand plays a rapid eighth-note pattern. The bass clef has a long note with a slur and a crescendo marking. A dynamic marking of *f* is present. A star symbol is placed above the bass staff.

8

loco.

dimin.

lo.

This system continues the eighth-note pattern in the treble clef. The bass clef has a long note with a slur and a *loco.* marking. A dynamic marking of *dimin.* is present. A *lo.* marking is placed below the bass staff.

8

loco.

lo.

This system continues the eighth-note pattern in the treble clef. The bass clef has a long note with a slur and a *loco.* marking. A *lo.* marking is placed below the bass staff.

This system features a treble clef with eighth-note patterns. The bass clef has a long note with a slur and a *lo.* marking.

f

cresc.

loco. b

This system features a treble clef with eighth-note patterns. The bass clef has a long note with a slur and a *cresc.* marking. A dynamic marking of *f* is present. A *loco. b* marking is placed above the treble staff.

fp

This system features a treble clef with eighth-note patterns. The bass clef has a long note with a slur and a *fp* marking. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests. The bass line includes a *cresc.* marking.

Musical notation for the second system, including dynamics like *f* and *ff*, and markings like *loco*. It features complex rhythmic patterns with fingerings.

Allegro non troppo.

ETUDE 6^{me}

Musical notation for the third system, marking the beginning of 'ETUDE 6^{me}'. It includes a treble clef and a bass clef with a key signature of three sharps.

Musical notation for the fourth system of the piece, continuing the melodic and harmonic development.

Musical notation for the fifth system, including a piano (*p*) dynamic marking and intricate fingering.

Musical notation for the sixth system, ending with a forte (*ff*) dynamic marking and a final cadence.

The musical score is divided into six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

System 1: Treble staff starts with a slur over notes 2, 3, 4, 5, 4. Bass staff starts with notes 5, 4, 3, 2, 1. Dynamic marking *p*.

System 2: Treble staff continues with slurs and notes. Bass staff continues with notes and slurs.

System 3: Treble staff has notes with accents. Bass staff has notes with accents. Dynamic marking *fp*.

System 4: Treble staff has notes with accents. Bass staff has notes with accents. Dynamic marking *f*. Includes markings *cre*, *scen*, and *do.*

System 5: Treble staff has notes with accents. Bass staff has notes with accents. Dynamic marking *mf*. Includes markings *ped.*

System 6: Treble staff has notes with accents. Bass staff has notes with accents. Dynamic marking *p*. Includes marking *cresc.*

ff
Ped.

loco.
Ped.

p
f

f
dimin.

p
dimin.
rallent.
ppp
8a basso.

Man lasse den Gesang hervortreten.
Faites ressortir le chant.

Allegro risoluto.

ETUDE 7^{me}

The musical score consists of seven systems of piano and vocal parts. The piano part is written in G major and 3/4 time. The vocal part is in the same key and time, with lyrics in French: "ri - te - nu - to".

- System 1:** Piano starts with a forte (*f*) dynamic. The vocal line begins with a *dimin.* (diminuendo) instruction. The piano part includes fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) and a *Ped.* (pedal) marking.
- System 2:** The piano part continues with fingerings (2, 1, 1, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 4). The vocal line has a *dimin.* instruction. The piano part includes a *Ped.* marking.
- System 3:** The piano part includes a *Tempo 1º* (ritardando) instruction. The vocal line has a *to* syllable. The piano part includes a *Ped.* marking.
- System 4:** The piano part includes a *cresc.* (crescendo) instruction. The piano part includes a *Ped.* marking.
- System 5:** The piano part includes a *cresc.* instruction. The piano part includes a *Ped.* marking.
- System 6:** The piano part includes a *cresc.* instruction. The piano part includes a *Ped.* marking.
- System 7:** The piano part includes a *f* (forte) dynamic marking at the end.

ff *Ad.* *cresc.* *Ad.* *sp*

Ad. *cresc.* *sp* *cresc.*

f *loco.* *Ad.* *Dimin.*

Ad.

Agitato. *f*

cresc. *Ad.*

loco. *ff* *f*

1 2 2 1 2 1 5 # 1 5 4 2 1 1 2

ritenuto.

p con espressione.

di mi

nu en do.

p

rit.

dimin.

p

Vierstimmige Fuge für die linke Hand allein.
Allegro risoluto.

Fugue à quatre parties pour la main gauche seule.

ETUDE 8^{me}

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. Pedal markings (*Ped.*) are present. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Accents (>) are used on several notes.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings (*Ped.*) are present. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Accents (>) are used on several notes.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *f* and *ff*. Pedal markings (*Ped.*) are present. The word *risoluto.* is written below the bass staff. The tempo marking *Tempo!* is written above the treble staff. The phrase *cre - scen - do.* is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef. Dynamics include *ff*, *p*, *f*, and *ff*. Pedal markings (*Ped.*) are present. The tempo marking *Tempo.* is written above the treble staff. The word *risoluto.* is written below the bass staff. The word *risoluto.* is written below the bass staff.

Presto.
♩ = 63.
ETUDE 9^{me}

Fifth system of musical notation. Treble clef, common time signature (C). Bass clef. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Accents (>) are used on several notes.

Sixth system of musical notation. Treble clef, common time signature (C). Bass clef. Dynamics include *fp* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Accents (>) are used on several notes.

Musical notation system 1. Treble clef. Fingerings: 4, 4, 4, 4, 3 4 5 4 3 5 4 5, 3 4 5 4 3 5 4 5, 5 4 3 4.

Musical notation system 2. Treble clef. Fingerings: 5 3 5 3 5 4 5, 2 1 2 1 2 1 2, 8, loco., 3 5 4 5 3 5, 8, 3, 5, 4 5 3. Dynamics: *cresc.*, *f*, *p*, *f*. Pedal: Ped.

Musical notation system 3. Treble clef. Fingerings: 5 3 5 4 5 4 5, 2 1 2 1, 2 1, 8, loco., 5 5 5 5 5 5, 5 5 5 5, 4 5 3, 4 5 3. Dynamics: *sp*. Pedal: Ped.

Musical notation system 4. Treble clef. Fingerings: 5 4 5 4, 5 4 3 2, 5 4 3 2, 5 4 3 2, 5 4 3 2. Dynamics: *sp*, *cresc.*, *p*, *cresc.*. Pedal: Ped.

Musical notation system 5. Treble clef. Fingerings: 8, 5 4 5 3, 5 4 5 4, 5 3 5 4, 5 4. Dynamics: *f*, *cresc.*, *f*, *dimin.*. Pedal: Ped. * 88

Allegro di molto.

$\text{♩} = 81.$

**ETUDE 10^{me}
TOCCATA.**

p legato.

p

cre *scen* *do.* *loco.* *Dimin.* *rf* *ped.*

p *

p *crec.*

ritenuto. *ff* *Tempo 1^o* *ped.*

Musical notation system 1, consisting of a treble and bass staff. The bass staff features a complex chordal accompaniment with fingerings (1, 2, 1) and dynamic markings **ff** and **p**. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and fingerings (3, 5, 2, 3, 5, 3, 4, 5, 3).

Musical notation system 2, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with dynamics **p** and **cresc.**. The bass staff continues the accompaniment with dynamics **p** and **cresc.**.

Musical notation system 3, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes the instruction **abasso loco.** and dynamic markings **f**. The bass staff ends with the instruction **dimin.**

Musical notation system 4, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a **Ped.** (pedal) marking. The bass staff features a **fp** (fortissimo piano) dynamic marking.

Musical notation system 5, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a **cresc.** (crescendo) marking and includes various fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 1, 2).

Musical notation system 6, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has dynamic markings **f** and **dimin.**, and includes the instruction **loco.** with fingerings (1, 4, 3, 4, 3, 4, 5, 4, 3, 5).

poco ritenuto.
cresc.

fp

f

cresc.

pp

Da bassa.

ff

sempre p

loco

cre

Ped.

scen - - - do.

*f**

ff

p

cre

f

Ped.

dimin.

scen - - - do.

This page of piano sheet music consists of seven systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato.* instruction. The second system features a *ped.* (pedal) instruction and a forte (*f*) dynamic. The third system includes a *f* dynamic and a *p* dynamic. The fourth system contains a *p* dynamic. The fifth system has a *cresc.* (crescendo) instruction. The sixth system includes a *ff* (fortissimo) dynamic, a *8va* (8va alto) instruction, and a *loco.* instruction. The seventh system concludes with a *ritenu* (ritardando) instruction and a *ff* dynamic. The music is characterized by intricate fingerings, slurs, and dynamic contrasts.

ETUDE II^{me}

Vivace.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked 'Vivace'. The score consists of seven systems of two staves each. The first system shows the initial chords and rhythmic patterns. The second system includes a piano dynamic marking 'p' and a forte marking 'f'. The third system features a 'cresc.' (crescendo) marking and includes detailed fingering numbers (1-5) for both hands. The fourth system continues with complex fingering and includes a 'p' marking. The fifth system has a 'p' marking and a '1 1 2' fingering. The sixth system includes a 'cresc.' marking and a 'loco.' (loco) marking. The seventh system concludes with a 'ff' (fortissimo) marking and a double bar line. The score is filled with intricate chordal textures and rhythmic patterns, with many notes beamed together and accented.

Allegro furioso.

♩ = 114.

ETUDE 12^{me}

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The tempo is marked **Allegro furioso** with a quarter note equal to 114 beats per minute. The piece begins with a forte (**f**) dynamic and includes a **cresc.** (crescendo) section. The score is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in both hands, often with triplets and slurs. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal points are marked with **Ped.** and asterisks. The piece concludes with a **loco.** (loco) section and a **Dimin.** (diminuendo) section. The final system shows a **ff** (fortissimo) dynamic and a **loco.** section.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics and performance instructions are scattered throughout the piece:

- System 1:** Features a *cresc.* (crescendo) instruction in the right hand.
- System 2:** Includes *f marcato* (forte, marked) in the bass and *dimin.* (diminuendo) in the right hand.
- System 3:** Contains multiple *Ped.* (pedal) markings and a *p* (piano) dynamic.
- System 4:** Shows a *cresc.* instruction in the right hand.
- System 5:** Features a *Ped.* marking in the bass and a *f* (forte) dynamic in the right hand.
- System 6:** Concludes with *dimin.* in the bass, *cresc.* in the right hand, and a final *f Fine.* (forte, end) instruction.

At the bottom of the page, there are some additional markings: *fp* (fortissimo piano), *8^a bassa* (octave bass), and some rhythmic or fingering notations like *4 5 4* and *8*.

Loco più lento. ♩ = 132.

p legato.

f *rallent.* *pp* *al tempo.*

8 *ped.* *mf* *ped.*

f *ped.* *loco.* *8* *ped.* *cresc.* *ff* *rallent. p* *ped.* *loco. >* *Da Capo.*

INHALTS-VERZEICHNISS.

Erster Theil.

	Pag.
Vorrede	3
Allgemeine Regeln der Musik	6
Von den Linien oder dem System, den Zeichen und Schlüsseln	—
Von den Tonleitern	7
Von den Kreuzen, Been und Bequadraten	—
Von den Tonarten	8
Von den Dur- und Moll-Tonarten	—
Von den Intervallen	9
Von den Klanggeschlechtern	—
Von der Geltung der Noten und von den Pausen	—
Von den Abkürzungen	10
Vom Punkte	—
Von dem Zeitmasse oder den Tactarten	—
Von der Bewegung oder dem Tempo	11
Von den Wiederholungs- und andern Zeichen	—
Von den Ruhezeichen oder Fermaten	—
Von den übrigen Zeichen	—
Von den Synkopen, Zerschneidungen oder Rückungen	12
Von den Trillern, Doppelschlägen und andern Verzierungen	—
Von den Moll-Tonleitern	13
Wie man die Tonart erkennt	—
Von den Pedalen oder Zügen	14
Ueber die Wahl eines Instruments	16
Von dem Ausdrücke und den Nuancen	—
Von dem Rhythmus und die Art ihn hervorzuheben	18
Von der musikalischen Interpunction	19
Von dem Anschlage und der Modification des Tons des Pianofortes	—
Regeln der Fingersetzung	20
Von den Eigenschaften, die man von einem Pianofortespieler verlangt	24
Vom Sitze am Pianoforte	25
Ueber die zu studirenden Componisten und ihre Classification	26
Von der Art zu studiren	—
Schluss	28
Uebungen, 1 ^{ster} Grad	29
1 ^{stes} Thema mit Variationen	32
Fortsetzung der Uebungen, 2 ^{ter} Grad, ohne Untersetzen des Daumens	34
2 ^{tes} Thema mit Variationen	37
Uebungen, 3 ^{ter} Grad, Triller	38
Fortsetzung der Uebungen ohne Untersetzen des Daumens, 4 ^{ter} Grad	40
3 ^{tes} Thema mit Variationen	44
Um das Untersetzen des Daumens zu lernen, 5 ^{ter} Grad	45
Tonleitern in den 4 Lagen, in allen Dur- und Moll-Tonarten	46
Tonleitern im Einklang mit entgegengesetzter Bewegung	52
Terzen-Scalen	53
Terzen-Tonleitern in der Gegenbewegung	55
Von den Sexten	56
Von den Octaven	57
Tonleitern in Octaven	58
Von den chromatischen Tonleitern	59
Chromatische Tonleiter in der Gegenbewegung	61
Von den Decimen	63

Zweiter Theil.

Uebungsstück für 3 Finger	64
Uebungsstück nach Scarlatti	—
Vierstimmige Fuge für die linke Hand allein	79
Uebungsstück in Sexten	80
Toccata	82
Uebungsstück in Terzen	86
Uebungsstück in Octaven	87

TABLE DES MATIÈRES.

Première Partie.

	Pag.
<i>Préface</i>	3
<i>Règles générales de la musique</i>	6
<i>Des Lignes ou portées, des signes et clefs</i>	—
<i>Des Gammes</i>	7
<i>Des Dièzes, Bémols et Bécarrés</i>	—
<i>Des Modes</i>	8
<i>Des Tons majeurs et mineurs</i>	—
<i>Des Intervalles</i>	9
<i>Des Genres</i>	—
<i>Des Valeurs, des Pausés et des Soupirs</i>	—
<i>Des Abréviations</i>	10
<i>Du Point</i>	—
<i>De la Mesure</i>	—
<i>Des Mouvements</i>	11
<i>Des Renvois et autres Signes</i>	—
<i>Des Repos ou Points d'orgue</i>	—
<i>Des autres Signes</i>	—
<i>Des Syncopes</i>	12
<i>Des Trilles, Grupetti et autres Notes de grâce</i>	—
<i>Des Gammes mineures</i>	13
<i>De la manière de connaître dans quel ton l'on est</i>	—
<i>De l'emploi des Pédales</i>	14
<i>Du choix d'un Instrument</i>	16
<i>De l'Expression et des nuances</i>	—
<i>Du Rythme et de la manière de phraser</i>	18
<i>De la Ponctuation musicale</i>	19
<i>De la manière d'attaquer la note et de la modification du son du Piano</i>	—
<i>Règles du doigter</i>	20
<i>Des Qualités qu'on exige d'un Pianiste</i>	24
<i>De la manière de s'asseoir</i>	25
<i>Des Auteurs à étudier; leur Classification</i>	26
<i>De la manière d'étudier</i>	—
<i>Conclusion</i>	28
<i>Exercices, 1^{er} Degré</i>	29
<i>1^{er} Air varié</i>	32
<i>Continuation d'Exercices sans passer le pouce, 2^{me} Degré</i>	34
<i>2^{me} Air varié</i>	37
<i>Des Cadences, 3^{me} Degré</i>	38
<i>Continuation d'Etude sans passer le pouce, 4^{me} Degré</i>	40
<i>3^{me} Air varié</i>	44
<i>Pour apprendre à passer le pouce, 5^{me} Degré</i>	45
<i>Gammes dans les quatre positions et dans tous les tons majeurs et mineurs</i>	46
<i>Gammes par mouvements contraires</i>	52
<i>Gammes en tierces</i>	53
<i>Gammes en tierces par mouvements contraires</i>	55
<i>Des Sixtes</i>	56
<i>Des Octaves</i>	57
<i>Gammes en octaves</i>	58
<i>Des Gammes chromatiques dans les quatre positions</i>	59
<i>Gammes chromatiques par mouvements contraires</i>	61
<i>Des Dixièmes</i>	63

Deuxième Partie.

<i>Etude pour trois doigts</i>	64
<i>Etude à la Scarlatti</i>	—
<i>Fugue à quatre parties pour la main gauche seule</i>	79
<i>Etude en Sixtes</i>	80
<i>Toccata</i>	82
<i>Etude en Tierces</i>	86
<i>Etudes en Octaves</i>	87

