

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -
Hochschulbibliothek**

Methode de piano-forté du Conservatoire

adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement

Cinquantes leçons progressives : doigtées pour les petites mains

Adam, Louis

Bonn, [um 1815]

[urn:nbn:de:hbz:kn38-9952](#)

L. Adam
Method pour Piano-forte



II.

R 53812

MÉTHODE

de Piano Forté du Conservatoire

rédigée par

L. ADAM



Membre du Conservatoire;

Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement.

I Partie.

PIANO FORTE SCHULE

des Conservatoriums der Musik in Paris

herausgegeben von

L. Adam

Mitglied des Conservatoriums;

Zum Unterrichte in diesem Institute eingeführt.

II Abtheilung.

NOUVELLE EDITION.

Preis

BONN und CÖLN bei N. SIMROCK.

1173.



R 538/2

CINQUANTE LEÇONS PROGRESSIVES.

Doigtées pour les petites mains

III^e PARTIE.

Prix 10^r Frs



Tous les airs qui ne portent point de nom d'auteur sont de M^r. L. ADAM,
membre du Conservatoire de Musique à Paris et redacteur de cette
Methode, adoptée pour servir de base à l'enseignement de cette partie
dans les classes de cet établissement.

FÜNFZIG

Vom leichten zum Schwerern fortschreitende
für kleine Hände bezifferte

UEBUNGSTÜCKE

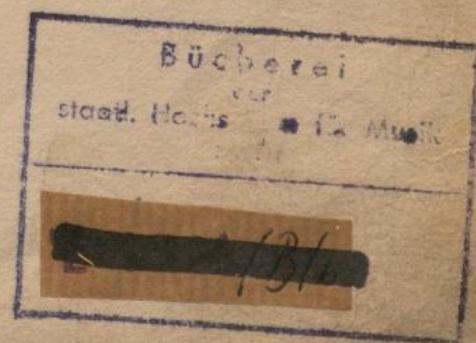
II^e Abtheilung

Preis 10^r Frs

Die Stücke bey welchen der Componist nicht genannt ist, sind
von H^rm L. ADAM Mitglied des Conservatoriums in Paris und
Herausgeber dieser Pianoforteschule, die in diesem Fache
dem Unterricht in den Klassen dieser Lehranstalt
zum Grunde gelegt worden.

BONN und CÖLN bey N. SIMROCK.

1173 B.



2.

Air avec douze Variations pour s'accoutumer à mettre les deux mains ensemble.

Arie mit 12 Variationen um beide Hände zugleich zu üben.

Andante.

5
Musik und Tanz Köln

4^{me} Leçon.

4^{me} Var :

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

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

In syncopirten Noten.

5^{me} Leçon.

5^{me} Var :

Par Syncopes.

D.C. 5^{me} Var:

Synkopen im Basse.

6^{me} Leçon.

6^{me} Var :

Syncopes dans la Basse.

1173 B.

R538/2

4

Viertel und Achtel in der rechten Hand

7^{me} Leçon
7^{me} Variation

Viertel und Achtel im Basse.

8^{me} Lecan.

8^{me} Variation.

Noires et croch^{es}
dans la Basse.

D. C., 8^{me} Var.

Triolen in der rechten Hand .

9^{me} Lesson

9^{me} Variation

Triolets
dans la main
droite

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure numbers 421 through 542 are indicated above the staves. The score consists of a series of eighth-note patterns and harmonic changes, primarily between G major and E minor chords.

Triolen im Basse .

10^{me} Leçon

10^{me} Variation

Triolets

dans la Basse

A handwritten musical score for piano, showing two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 9/8 time (indicated by a '9' over a 'C'). The score consists of two measures of music. Measure 11 starts with a forte dynamic (F) in the top staff. Measure 12 starts with a forte dynamic (F) in the top staff. The music features various note heads with stroke patterns and accompanying bass notes in the bottom staff.

D. 1 C. 10^{me} Var.

Sechzehntheile in der rechten Hand.

11^{me} Leçon. 11^{me} Var. Doubles croches main droite.

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

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

D. C. 11^{me} Var.

Sechzehntheile im Basso.

12^{me} Leçon. 12^{me} Var. Doubles croches dans la Basso.

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

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

D. C. 12^{me} Var.

6.

13^{me}

Leçon.

Polonaise.

14^{me}

Leçon.

Allegro

vivace.

Legato.

15^{me} Leçon.

Menuet.
d'Iphigénie.

The image displays two pages of a piano sheet music book. The top page, labeled '16. Lesson. Andante.', contains two staves of music. The left staff uses a treble clef and a common time signature, while the right staff uses a bass clef and a common time signature. The music consists of six measures, each with a unique pattern of eighth and sixteenth notes, accompanied by a harmonic bass line. Fingerings are indicated above the notes. The bottom page, labeled '17. Lesson. Menuet d'Alceste.', also features two staves. The left staff uses a treble clef and a common time signature, and the right staff uses a bass clef and a common time signature. It contains six measures of music, primarily consisting of eighth-note patterns, with some sixteenth-note figures and grace notes. Fingerings are again present above the notes. The overall style is technical, likely a study or exercise for piano players.

8.

18^{me} Lesson

A handwritten musical score for piano in 2/4 time, featuring two staves. The top staff is for the treble clef (G-clef) and the bottom staff is for the bass clef (F-clef). Measure 11 begins with a sixteenth-note pattern: 1 2, 3 2 3 2. Measure 12 begins with a sixteenth-note pattern: 4 5. The score includes fingerings such as 1, 2, 3, 4, 5, and 1 2 3 4. Measures 11 and 12 conclude with a repeat sign and a double bar line.

Allemande .

This image shows two measures of sheet music for piano, numbered 11 and 12. The music is in common time and G major. Measure 11 starts with a forte dynamic. The right hand plays a sixteenth-note pattern with fingerings: 5, 2, 1, 2, 3; 4, 2, 3, 2. The left hand provides harmonic support with sustained notes. Measure 12 begins with a forte dynamic. The right hand continues the sixteenth-note pattern with fingerings: 1, 2, 3, 2, 3, 1. The left hand provides harmonic support.

A musical score for piano featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 begins with a single note in the treble clef staff, followed by a series of eighth-note chords. Measure 12 continues this pattern of chords. The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like 'D.C.' (Da Capo).

1.9^{me} Leçon

Musette

Andantino

This image shows two staves of piano sheet music. The top staff is in treble clef, G major (two sharps), and 2/4 time. It features a dynamic marking 'p' at the beginning of the first measure. The bottom staff is in bass clef, C major, and 2/4 time. Measure 11 consists of six eighth-note chords. Measure 12 begins with a single note, followed by a six-note chord, then a single note again. The right-hand part of the music includes fingerings such as 2, 3, 5, 4, 5, 3, 2, 4, 3, 1, 2, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 1, 4, 3, 2, 5, and 5, 3.

A photograph of a page from a piano score. The top staff is in G major (two sharps) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). Measure 11 starts with a forte dynamic (f) and ends with a fermata over the right hand's eighth-note pattern. Measure 12 begins with a piano dynamic (p) and ends with a repeat sign. The manuscript includes various performance markings such as grace notes, slurs, and fingerings.

1173 B.

D.C. sin al Fine.

20^{me} Leçon.

Allemande.

Minore.

21^{me} Leçon.

Ungarese.

22^{me} Leçon.

Andantino.

11.

23^{me} Leçon. Allemande.

Minore.

fine

D.C. Allen: Mag:

24^{me} Leçon. Romance Grazioto.

Il Basso sempre legato.

1173 B.

V. S.

12.

dimin

542123 123+12 32 1 + 3432352 52 2321254 551

25^{me} Leçon.
Allemande.

Mineur.

D. C. M. a. Allem.:

26^{me} Leçon.
Air d'Orphée.

Andante
grazioso.

PPLegato.

cres

f

p

p ffz cres fp

f p

f p

f p

f p

cres

f dimin.

p

cres

f

p

ffz cres

The image shows a page of sheet music for piano, specifically for the 27th lesson of "Armide". The music is in common time and consists of three staves. The top staff is in C major, the middle staff in G major, and the bottom staff in E major. The music includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *p*, and various fingerings indicated by numbers above the notes. The piece concludes with a final dynamic of *fini*.

14.

Sheet music for piano, page 14. The music consists of four staves of musical notation with fingerings and dynamics. The first staff is in common time, the second in 2/4, the third in 3/4, and the fourth in 2/4. Fingerings are indicated above the notes, and dynamics like *f* and *cres* are used.

D.C. sin al Fine.

28^{me} Leçon

Valse

de

Mozart.

Andante.

Walzer.

Sheet music for piano, 28^{me} Leçon, Waltz by Mozart. The music is in 3/8 time. It includes dynamic markings like *p*, *cres*, *f*, and *p*. The piece ends with a repeat sign and two endings, labeled 1 and 2.

D.C. sin al Fine.

29^{me} Leçon

Menuet

d'Armide.

Sheet music for piano, 29^{me} Leçon, Menuet d'Armide. The music is in 3/4 time. It includes dynamic markings like *p*, *cres*, and *p*.



Zum Ueberschlagen der Hände.

30^{me} Leçon
Pour apprendre
à croiser
la main droite
Anglaise.



Munter.

31^{me}. Leçon.

Boiteuse.

Gaiment.

32^{me}. Leçon.

Romance.

Andantino
grazioso.



33^{me} Leçon . Allemande .

Allemande .



18. Für die Terzen der rechten Hand.

34^{me} Leçon. Pour les tierces de la main droite Mennet de Gluk.

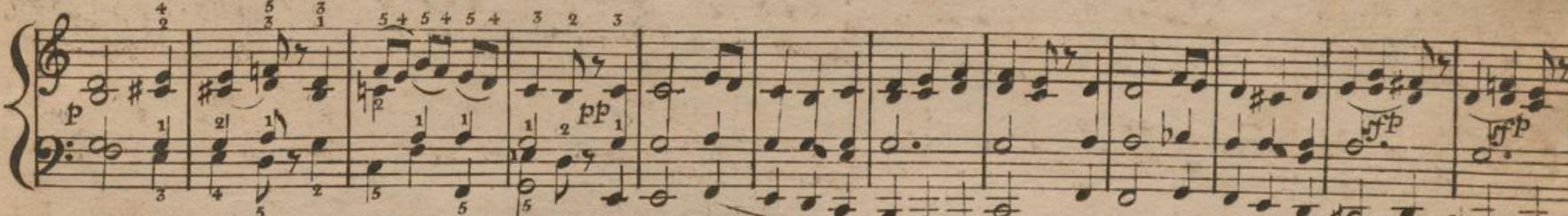
35^{me} Leçon. Air de danse de Gluk Andante très doux.



36^{me} Leçon .

Pour
les accords liés
Menuet d'Haydn
Legato .

pp



1173 B.

D.C. sin al Fine .

20.

Andante grazioso.

Legato

37^{me} Leçon.

Air de Gluk.
de
l' Echo et Narcisse

38^{me}

Leçon.

Minore.

Three staves of musical notation for piano, showing hands and fingers. The top staff uses a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff a bass clef. Fingerings are indicated above the notes, such as '5' over a note in the first measure. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are shown. The music consists of six measures per staff.

Der erste Theil wird bei der Wiederholung eine Oktave höher genommen.

39^{me} Leçon.

Allegretto.

Air de Mozart.
Il faut jouer la première
reprise une octave plus
haute qu'elle n'est marquée
quand on la répète.

A single staff of musical notation for piano, labeled 'Air de Mozart'. The staff uses a treble clef and a common time signature. It features dynamic markings 'pp', 'f', and 'p', and fingerings like '1', '2', '3', '4', '5' above the notes. The music consists of six measures.

Six staves of musical notation for piano, showing hands and fingers. The notation includes various dynamics like 'cres', 'f', 'dim', 'p', and 'pp', as well as fingerings. The music consists of six measures per staff.

40^{me} Lecor.

Polonoise.

Allegretto.

The sheet music contains ten staves of musical notation for piano. The first two staves are labeled "Polonoise." and "Allegretto." The music features various dynamics such as *tenz.*, *cres.*, *ff*, *p*, *pp*, and *dim pp*. Fingerings are indicated above the notes, such as "3 4 3 1 3" or "2 1 2 3 2 1 3". The tempo is Allegretto. The music is in common time, with some measures in 3/4 time indicated by a "3" above the staff. The piano keys are labeled with numbers 1 through 5 to show finger placement.

The image shows a page of sheet music for piano, numbered 23 at the top right. The music is arranged in ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a 'Coda.' section with various fingerings (e.g., 2 1, 3 2 1, 3 3 2 1 2, 4 3) and dynamics like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The second staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It includes a dynamic p and fingerings such as 2 3, 1 4, 5. The third staff continues with a treble clef and two sharps, containing fingerings like 1 2, 3 1 2 3 and dynamics f and p. The fourth staff begins with a bass clef and one sharp, with fingerings 2 3, 1 4, 5 and dynamics f and p. The fifth staff starts with a treble clef and two sharps, with fingerings 1 2, 3 1 2 3 and dynamics f and p. The sixth staff begins with a bass clef and one sharp, with fingerings 2 3, 1 4, 5 and dynamics f and p. The seventh staff starts with a treble clef and two sharps, with fingerings 1 2, 3 1 2 3 and dynamics f and p. The eighth staff begins with a bass clef and one sharp, with fingerings 2 3, 1 4, 5 and dynamics f and p. The ninth staff starts with a treble clef and two sharps, with fingerings 1 2, 3 1 2 3 and dynamics f and p. The tenth staff begins with a bass clef and one sharp, with fingerings 2 3, 1 4, 5 and dynamics f and p. The music is labeled '41^{me} Leçon.' and 'Andante.' and 'd' Haydn.'

24.

1173 B.

42^{me} Leçon.

Polonaise de Paer.

*Allegro
brillante.*

The image shows a single page from a classical piano score. It consists of ten staves of music, each with a different key signature and time signature. The music is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and rapid fingerings. Fingerings are written above the notes, such as '1 2 3 1' and '5 4 3 2 1'. Dynamic markings include 'p' (piano), 'cres' (crescendo), and 'f' (forte). The piano keys are labeled with numbers 1 through 5 to indicate finger placement. The score is numbered '25.' at the top right.

Walzer .

43^{me} Leçon

The image shows a page of sheet music for piano, consisting of five staves. The top staff uses treble clef and common time (indicated by a 'C'). The second and third staves use bass clef and common time. The fourth staff uses treble clef and common time. The fifth staff uses bass clef and common time. Fingerings are indicated above the notes, such as '4 1 2 1' or '5 1 3 1 2 1'. Dynamics like 'ff' (fortissimo) and 'p' (pianissimo) are also present. The music includes various note patterns, rests, and a section labeled 'fine' with a repeat sign. The bottom staff concludes with 'D.C. sin al Fine.'

44^{me} Leçon
Allegretto.

Militaire .
d' Haydn .

A page of musical notation for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp. The music consists of several measures, each starting with a forte dynamic. Fingerings are indicated above the notes, such as '1 2 5' and '2 4'. Measure 1 starts with a forte dynamic and a 16th-note pattern. Measures 2-4 show eighth-note patterns with various fingerings. Measure 5 begins with a forte dynamic and a 16th-note pattern. Measures 6-8 show eighth-note patterns with fingerings like '1 3' and '5 1'. The bottom staff follows a similar pattern, starting with a forte dynamic and a 16th-note pattern. Measures 2-4 show eighth-note patterns with various fingerings. Measure 5 begins with a forte dynamic and a 16th-note pattern. Measures 6-8 show eighth-note patterns with fingerings like '1 3' and '5 1'.

The image shows a page of musical notation for two pianos, likely from a piano-vocal score. The notation is divided into ten staves, each representing a piano part. The staves are arranged in two columns of five. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first five staves (left column) are in common time, while the bottom five (right column) are in 2/4 time. Fingerings are indicated above the notes, such as '1 2 3' or '5 4 3 2 1'. Various dynamics are used, including 'ff' (fortissimo), 'p' (pianissimo), 'cres' (crescendo), and 'pp' (pianississimo). Performance instructions like '2' and '3?' are also present. A small heart-shaped mark is placed on the third staff of the left column. The music consists of a mix of eighth and sixteenth-note patterns, with occasional rests and sustained notes.

4.5^{me} Leçon.

Minuetto d'Haydn

Moderato.

The sheet music contains six staves of musical notation for piano. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time (indicated by a '4'). The second staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. The third staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. The fifth staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. The sixth staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. The music includes dynamic markings such as 'f' (fortissimo), 'p' (pianissimo), and 'f' again. Fingerings are indicated above the notes throughout the piece.

46^{me} Leçon.

Trio .

D. C. Min :

1178 B.

47^{me} Leçon.

Romance

Grazioso.

The sheet music consists of ten staves of musical notation for piano, arranged in two columns. The left column contains measures 1 through 10, and the right column contains measures 11 through 20. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a treble clef and a bass clef, followed by a treble clef. Measures 11 through 20 start with a bass clef. Fingerings are indicated above the notes in many measures. Dynamics include *p*, *f*, *cres*, and *ff*. Measure 10 ends with a repeat sign and a double bar line, leading into the next section.

31.

48^{me} Leçon
Minuetto.
Allegretto.
d' Haydn .

V. S.

52.

49^{me} Leçon

Trio .

d° Haydn .

Sheet music for piano, page 35, featuring six staves of musical notation. The music is in common time and consists of six staves, each with a different key signature (G major, A major, G major, F# major, E major, and C major). The notation includes various dynamics such as ff, f, pp, and dim, as well as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and pedaling instructions. The music is divided into measures by vertical bar lines.

34.

50^{me} Leçon.
Air de danse
de Gluck.

Allegro vivace.

The musical score consists of eight systems of piano music. The top staff uses a treble clef and has two sharps (F# and C#). The bottom staff uses a bass clef and has no sharps or flats. Fingerings are marked above the notes, such as '1', '2', '3', '4', '5', '1 2', '2 3', etc. Dynamics include 'f' (fortissimo), 'ff' (fortississimo), and 'p' (pianissimo). The tempo is 'Allegro vivace'. The music is an 'Air de danse de Gluck' from the 50th lesson.

D: C: Magg:

1178 R.

36. *Presto.*

DUSSEK. Œuvre. 4. No. 1.

Œuvre 35. *Allegro.*

No. 2.

No. 3.

Allegro.

No. 4.

Allegro.

No. 5.

Allegro.

Sheet music for Opus 10, Volume 2, featuring nine numbered measures (No. 6 through No. 14) and a concluding section. The music is written for two staves: treble and bass. Measure 37 starts with an Allegro in common time, treble staff. Measures 38-40 show a continuation of the Allegro. Measure 41 begins a new section with a dynamic ff, Allegro, in common time, bass staff. Measures 42-44 continue this section. Measure 45 begins another section, Allegro, in common time, treble staff. Measures 46-48 continue this section. Measure 49 begins a final section, Allegro, in common time, bass staff. Measures 50-52 conclude the piece.

Allegro.

N.^o 10.

N.^o 11.

N.^o 12.

N.^o 13.

N° 14. Allegro. 5

CRAMER. Oeuvre. 1^{er}

N° 15. Allegro. 5

N° 16. Allegro. 5

N° 17. Allegro. 5

N° 18. Allegro. 5

40.

Nº 19.

Nº 20.

Allegro.

Nº 21.

Nº 22.

1178 B.

Allegro.

Nº 23.

Allegro.

Nº 24.

Nº 25.

Nº 26.

Nº 27.

Allegro.

Nº 28.

Allegro.

Nº 29.

Allegro.

Nº 30.

Allegro.

Nº 31.

Allegro.

N° 32.

N° 33.

Oeuvre 16

N° 34.

2^{me} Concerto

Oe. 25.

N° 35.

N° 36.

44.

N° 37.

N° 38.

Mozart.

N° 39.

Oeuvre 2.

N° 40.

N° 41.

N° 42.

N° 43.

Allegro.

N° 44.

Allegro.

N° 45.

Oeuvre 4.

N° 46.

46. *Allgro.*

N° 47.

N° 48.

ADAM.
Œuvre 8.

N° 49.
1^{re} Livraison.

N° 50.

47

Allegro.

Nº 51.

Allegro.

Nº 52.

Allegro.

<img alt="Sheet music for piano, page 52 (continued). The music continues in 3/4 time, key signature is B-flat major (two

N° 53.

(Fuite 8.

2^{me}

Livraison.

Allegro.

N° 54.

Allegro.

N° 55.

Nº 56. *Allegro.*

Nº 57. *Allegro.*
Legato.

Nº 58. *Allegro.*

Nº 59.

50.

Allegro. 5

N° 60.

Allegro. 5

N° 61.

Allegro. 5

N° 62.

Allegro. 5

Beethoven .

Oeuvre 2 .

N° 63 .

5

5

Nº 64. *Allegro.*

Nº 65. *Legato.*

Nº 66. *Legato.*

Nº 67. *Allegro.*

Nº 68.

52. *Allegro.*

HAYDN. Œuvr. 79. N° 69.

N° 70. *Allegro.*

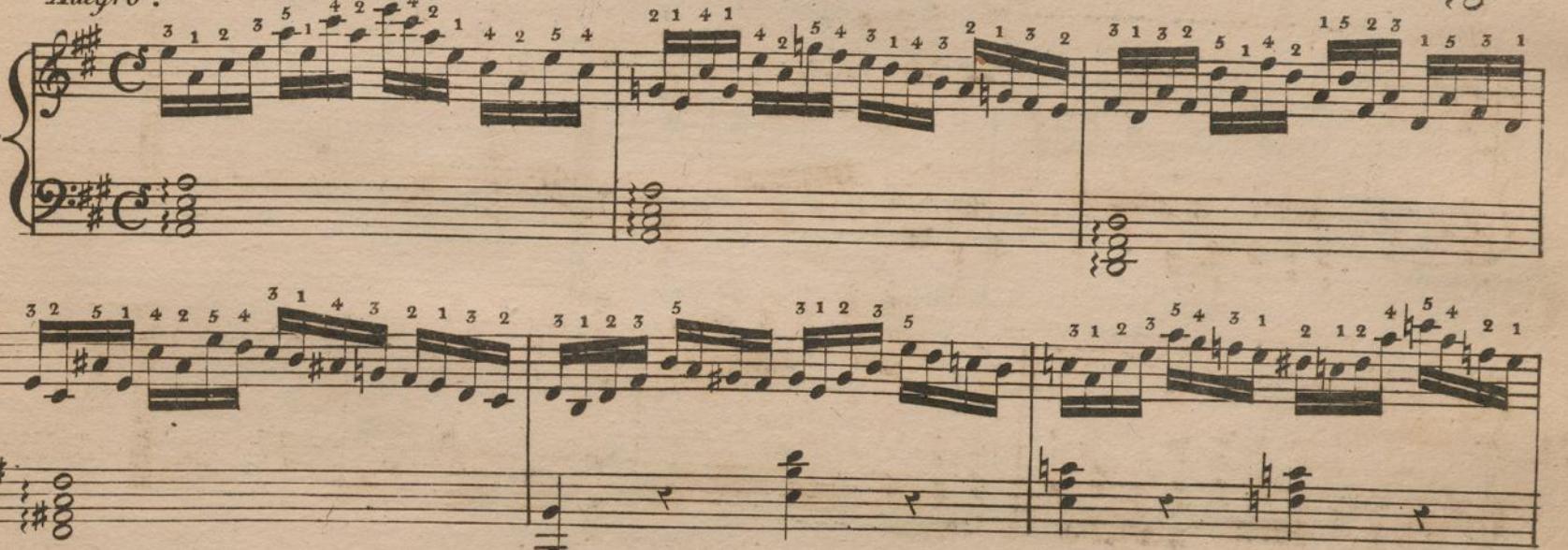
N° 71.

STEIBELT. Œuvre 4.

N° 72.

N° 73. *Allegro.*

Allegro .
 N° 74. 

Allegro .
 N° 75. 



Allegro .
 N° 76. 





54.

Allegro.

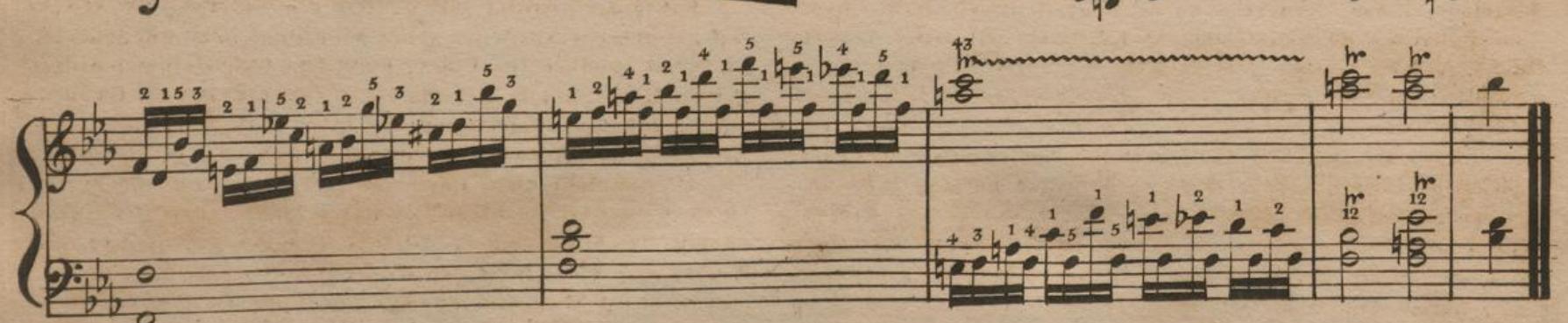
N° 77.

*Allegro.*

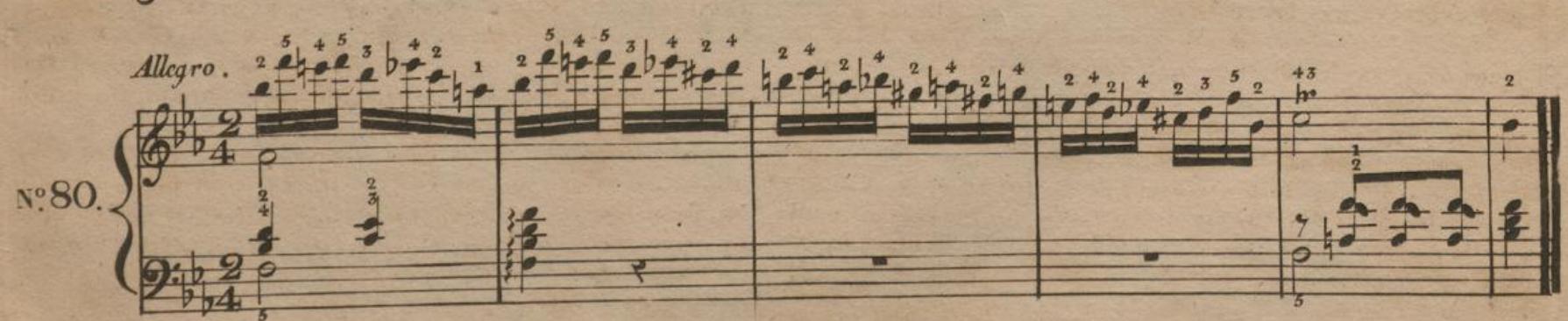
N° 78.



N° 79.



N° 80.



ARTICLE SIX.

DE LA MANIÈRE DE TOUCHER LE PIANO ET D'EN TIRER LE SON.

Il faut se servir d'un instrument dont le clavier soit très égal. Ses touches ne doivent être ni trop dures, ni trop faciles à faire fléchir sous les doigts; car dans le premier cas on seroit obligé, d'y suppléer avec la force de la main, et dans le second les doigts deviendroient faibles et paresseux. Il est essentiel aussi, que les sons soient bien étouffés aussitôt que l'on quitte la touche, afin qu'ils ne se confondent pas les uns avec les autres.

N.B. Pour qu'un instrument soit bon, il faut, que le son puisse visiter à peu près la valeur d'une mesure à quatre tems dans un mouvement modéré, en tenant la touche abaissée pendant cette valeur, et qu'aussitôt relevée on n'entende plus aucune vibration.

La plupart de ceux qui touchent du Forte Piano, frappent de toutes leurs forces pour faire les *forte*, ou *fortissimo*; ce défaut est communément celui des accompagnateurs qui n'ont pas assez d'exécution pour toucher une pièce. Nous devons détruire les élèves qui pourroient croire que le moyen d'attaquer l'instrument à force de bras, est celui d'en tirer un beau son; une simple observation sur ce procédé vicieux leur démontrera qu'au lieu de sons harmonieux et purs on n'entend que le bruit fatigant des marteaux et du battement des touches.

Ce n'est que par le moyen du tact qu'on parvient à tirer de beaux sons; il faut donc s'accoutumer à n'employer que la force des doigts, pour faire ressortir les sons dans le *Forte*, comme dans le *Piano*. Dans un *Pianissimo* même il faut encore donner aux doigts la force de pression nécessaire, autrement le son échapperait.

Que l'élève s'applique donc, après avoir appris à fond les règles du doigter, à ne produire que de l'effet dans tout ce qu'il exécutera; qu'il ne touche jamais une note sur le Piano, sans qu'il ne lui dise quelque chose; qu'en pressant les touches il n'entende jamais que des sons purs; c'est en imitant la manière de chanter des grands maîtres sur tous les instrumens, c'est en imitant, autant que possible, les diverses inflexions de la voix, le plus riche et le plus touchant de tons, que l'élève parviendra à exprimer les phrases de chant qui seules font le charme de la musique, et sans lesquelles on ne produira jamais qu'un bruit aussi insipide qu'insignifiant; enfin dans les différentes manières d'attaquer les touches, qu'il s'attache à trouver celle qu'il croira la plus propre à rendre l'expression du sentiment indiqué et dont il faut qu'il soit toujours pénétré.

Cependant, si l'élève ne se sent pas ému, en entendant l'exécution parfaite d'un beau chant ou d'un beau morceau de musique, et lorsque lui-même exécute, si ses doigts ne sont pas dirigés par l'impulsion immédiate de son ame; qu'il n'aille pas plus loin, il a atteint les bornes de son talent, et la nature s'oppose à ce qu'il puisse jamais exciter dans ses auditeurs des sensations qu'il n'éprouve pas lui-même.

Quand on parle, on ne s'exprime pas toujours avec le même degré de force, les diverses inflexions de la voix sont déterminées par les affections de l'âme; la musique est comme la parole, soumise aux mêmes loix; comme elle, par la variété de ses sons, de ses mouvements et par leurs heureuses modifications elle peut parvenir à peindre la pensée; l'art de rendre un morceau de musique, celui de le transmettre fidèlement dans son caractère et avec le sentiment dans lequel il a été conçu, doit donc être l'objet de l'étude assidue des élèves qui aspirent à acquérir un vrai talent d'exécution.

Il faut savoir varier l'expression d'un chant ou d'un passage

SECHSTER ABSCHNITT.

Von dem Anschlage der Tasten und der Hervorbringung des Tons.

Die Tastatur des Instruments muss gleich seyn; die Tasten dürfen den Fingern weder zu sehr widerstreben, noch zu leicht ihnen nachgeben; im ersten Falle würde die Hand zu viel Kraft anwenden müssen; im Letztern würden die Finger matt und träge werden. Eben so muss auch der Ton mit dem Aufheben des Fingers verschwinden, weil er sich sonst mit den Andern vermischt.

Anmerk: Ein gutes Instrument muss den Ton, so lange man die Taste niederdrückt, einen ganzen Vier Viertel Takt in gemässigter Bewegung anhalten, aber mit Aufheben des Fingers sogleich ihn verschwinden lassen.

Die Mehrzahl der Piano-Forte Spieler und vorzüglich derer, welche nur begleiten, ohne selbst ein Stück vortragen zu können, schlagen mit voller Kraft auf das Piano Forte, um *forte* oder *fortissimo* zu spielen. Es ist ein Irthum, wenn der Schüler mit der Kraft seines Arms den guten Ton hervorzubringen glaubt, und statt reiner harmonischer Töne wird man nur das widrige Schlagen der Hämmer und Tasten vernehmen.

Nur durch eigenes Gefühl bringt man die angenehmen Töne hervor. Man muss daher sich gewöhnen, nur durch den Druck der Finger die Töne sowohl des *Forte*, als des *Piano* hervorzulocken; selbst im *Pianissimo* muss der Finger den nötigen Druck geben, um den Ton doch hörbar zu machen.

Kennt der Schüler die Regeln der Fingersetzung aus dem Grunde, so muss er alles mit Ausdruck vorzutragen bemüht seyn; jeder angeschlagene Ton habe seine Bedeutung, und sey rein und vernemlich. Wie grofse Meister auf allen Instrumenten ahme er den Gesang, und so viel als möglich, auch die verschiedenen Biegungen der Stimme nach, welche so reich und rührend ist; hierdurch wird er das Gesangreiche ausdrücken lernen, welches allein die Musik so anziehend macht; fehlt dieses, so hört man nur ein fades unbedeutendes Tönen. Endlich suche der Schüler bey dem Anschlagen der Tasten die angegebene Empfindung wovon er selbst durchdrungen seyn muss, gehörigst auszudrücken.

Fühlt der Schüler nichts, wenn ein Anderer gute Stücke mit gehörigem Ausdruck spielt oder singt, oder werden, wenn er selbst spielt, seine Finger nicht vom unmittelbaren Antrieb der Seele geführt, so gehe er nicht weiter; er hat die Gränzen seines Talents erreicht, und die Natur versagt ihm, bey seinen Zuhörern Empfindungen zu erregen, die er selbst nicht fühlt.

Man spricht nicht immer mit gleichem Grad von Stärke, sondern die Stimme biegt sich den verschiedenen Empfindungen der Seele gemäfs. Gleiche Gesetze gelten bey der Musik; auch diese malt den Gedanken durch die Mannigfaltigkeit ihrer Töne und Bewegungen, durch die abwechselnde Sanftheit und Stärke. Der Schüler suche durch anhaltenden Fleiss sich die Kunst anzueignen, ein Stück in seinem Karakter und mit dem Gefühl, in welchem es niedergeschrieben ist, getreu vorzutragen; nur so wird er die wahren Eigenschaften eines guten Vortrags erlangen können.

Man muss eine Stelle oder einen Gesang, welcher in dem nemlichen Stücke mehrmals wiederholt ist, mit Verschiedenheit im Ausdruck vorzutragen wissen; aber der, dessen Gefühl hierzu noch nicht genug ausgebildet ist, wage nicht, solche Stellen durch geschmacklose Manieren, oder bedeutungslose Verzierungen zu verderben.

Die Musik soll rüben und ergötzen, aber nicht Fertigkeit

répété plusieurs fois dans le même morceau de musique, néanmoins, celui dont le sentiment ne sera pas assez exercé pour employer convenablement ce moyen, fera mieux de ne pas risquer de gâter ce passage par des agréments de mauvais goût, ou par des broderies insignifiantes.

Le but de la musique est de charmer et d'émouvoir; en vain on croiroit pouvoir l'atteindre par la vitesse et la difficulté de l'exécution; ce n'est que par l'expression, le style, la grâce qu'on y parvient; mais il faut pour cela une exécution régulière, beaucoup de précision, et à l'habitude de bien lire la musique et de bien phrasier, joindre encore l'habitude de la touche et du doigter de son instrument.

Ce sont les différens moyens de faire les *forte*, les *piano* les *liaisons*, les *détachés*, les *tenues de sons*, les *retards* *de notes*, qui concourent tous à faire jouer avec sentiment.

On fera la plus grande attention à ne laisser vibrer le son que le tems juste de la valeur de la note; si l'on prolongeoit la vibration, on n'entendroit plus qu'une confusion de sons. Si l'on quittoit la note avant que sa valeur fut expirée, on interromproit le chant.

On a souvent des notes à faire qui doivent être tenues, quoiqu'éloignées à une grande distance les unes des autres, il faut alors porter la main très promptement d'une touche à l'autre, sans laisser appercevoir la moindre interruption.

ARTICLE SEPT.

DE LA LIAISON DES SONS, ET DES TROIS MANIÈRES DE LES DÉTACHER.

Un des principaux points pour toucher du *Forte-Piano*, est de savoir bien lier les sons d'une touche à l'autre, et on n'y parvient, que par un bon doigter et en faisant résonner les touches avec égalité.

Dans les notes liées la main ne doit jamais se déranger sur le clavier. Les liaisons ne pouvant se faire qu'avec les doigts très serrés sur les touches, il ne faut jamais en abandonner une avant que le doigt ne soit placé sur celle qui suit. Les sons doivent s'unir et se fondre les uns dans les autres, si l'on veut parvenir à imiter la tenue de la voix.

Quelquefois l'auteur indique la phrase musicale, qui doit être liée, mais lorsqu'il abandonne le choix du *legato* ou du *staccato* au goût de l'exécutant, il vaut mieux s'attacher au *legato* et réservé le *staccato* pour faire ressortir certains passages et faire sentir, par un contraste amené avec art les avantages du *legato*.

Quand il se trouve une liaison marquée sur plusieurs notes de suite, il faut lier les sons pendant toute la durée de la liaison, sans en détacher aucune; mais quand il n'y a que deux notes liées ensemble, et que ces deux notes se trouvent de la même valeur, ou que la seconde en a une moindre, que la première, il faut, pour exprimer cette liaison, aussi bien dans le *forte* que dans le *piano*, appuyer, un peu le doigt sur la première et le lever à la seconde, en lui ôtant la moitié de sa valeur et en touchant la seconde note plus faiblement que la première.

Si la seconde note a plus de valeur que la première, ou s'il y avoit un point ou un soupir entre les deux notes, il ne faudroit plus lui donner cette même expression, parce que cela détruirait l'effet de la liaison.

Quand les notes se suivent avec une liaison et que ces notes ne peuvent former un accord, il ne faut pas rester sur

des Vorträgs von schwierigen Stücken bewürkt dieses, sondern Ausdruck, guter Styl, und Anmuth; hiezu bedarf es eines regelmässigen, genauen Vorträgs, und einer Fertigkeit, sowohl Noten richtig zu lesen, als auch den Anschlag der Tasten und die Fingersetzung genau zu berechnen.

So giebt man die Abwechselungen des *forte*, des *piano*, der *Bindung*, *Abstossung*, *Haltung* und *Verspätung des Tons*, welche zu einem ausdrucksvoollen Vortrage unentbehrlich sind.

Besonders aufmerksam sey man, einen Ton nicht länger zu halten, als er gilt, sonst hört man nur ein verwirrtes Gezön; durch zu frühes Aufheben der Finger würde man den Gesang unterbrechen.

Oft hat man mehrere vielleicht weit von einander entfernte Töne anzuhalten; hier gehe man mit der Hand schnell von einer Taste zur andern, ohne dass man die geringste Lücke vernehme.

SIEBENTER ABSCHNITT.

Von der Bindung der Töne und der dreifachen Art der Abstossung.

Ein Hauptpunkt, um gut Piano-Forte zu spielen, ist die Kunst, einen Ton an den andern gehörig zu binden. Der Weg dahin ist eine gute Fingersetzung und ein gleichmässiges Anschlagen der Tasten.

Bey gebundenen Noten darf die Hand nie aus ihrer rechten Lage kommen; weil Bindungen nur durch festes Aufdrücken der Finger auf die Tasten hervorgebracht werden können, so darf man nie die Eine verlassen, ohne die Andere gegriffen zu haben. Die Töne müssen sich vereinigen, und in einander ergießen, wenn man die Haltung der Stimme erreichen will.

Gewöhnlich sind die zu bindenden Stellen vom Komponisten bezeichnet; überlässt dieser aber das *Binden* oder *Abstossen* dem guten Geschmack des Vortragenden, so bleibe man in der Regel bey der *Bindung*, und behalte sich das *Abstossen* vor, um eine Stelle hervorzuheben, und durch den künstlichen Gegensatz das Angenehme der *Bindung* fühlbar zu machen.

Ist eine Bindung mehrerer auf einander folgenden Noten angezeigt, so müssen die Töne für die ganze Dauer der Bindung unabgesetzt gebunden werden. Sollen aber nur zwey Noten gebunden werden von gleichem Werthe, oder die zweyte von geringerm, als die erste, so muss man, um diese Bindung in *forte* sowohl, als in *piano* auszudrücken, den Finger etwas auf der ersten ruhen lassen, und bey der zweyten heben, so dass man ihr die Hälfte ihres Werthes nimmt, und die zweyte schwächer als die erste angiebt.

Ist aber die erste Note von geringerm Werthe, oder ist ein Punkt oder eine Pause zwischen beyden, so darf man ihr nicht denselben Ausdruck geben, sonst würde man eben dadurch den Effeckt der Bindung stören.

Folgen die Noten gebunden auf einander, ohne einen

les notes plus que leur valeur, mais seulement les bien lier ensemble.

Exemple de la manière de lier les sons :



Quand les notes les plus hautes peuvent former un chant dans les endroits, où il y a une liaison, et que les notes, qui accompagnent ce chant, peuvent former un accord, on peut tenir alors toutes les notes sous les doigts tant que ce même accord peut durer: voyez ci après:

Cette liaison des accords doit s'appliquer pour les basses en sens inverse, c'est à dire, que si la main gauche fait des accords arpégés et qu'il y ait une liaison, il faut l'exécuter, comme ci après:

Akkord zu bilden, so darf man nicht länger auf ihnen verweilen, als sie gelten, sondern nur sie gehörig an einander binden.

Beispiel einer Bindung:



Bilden die höheren Noten einen Gesang an den Stellen, wo die Bindung steht, und sind die begleitenden Noten in einem Akkord, so kann man die Noten alle, so lange der Akkord dauert, anhalten, wie Folgendes zeigt:

Diese Bindung der Akkorde gilt im Basse umgekehrt; d: h: wenn die linke Hand arpeggierte Akkorde hat, und eine Bindung da ist, geschieht dieses, wie folgt:



Exemple pour deux mêmes notes liées ensemble :

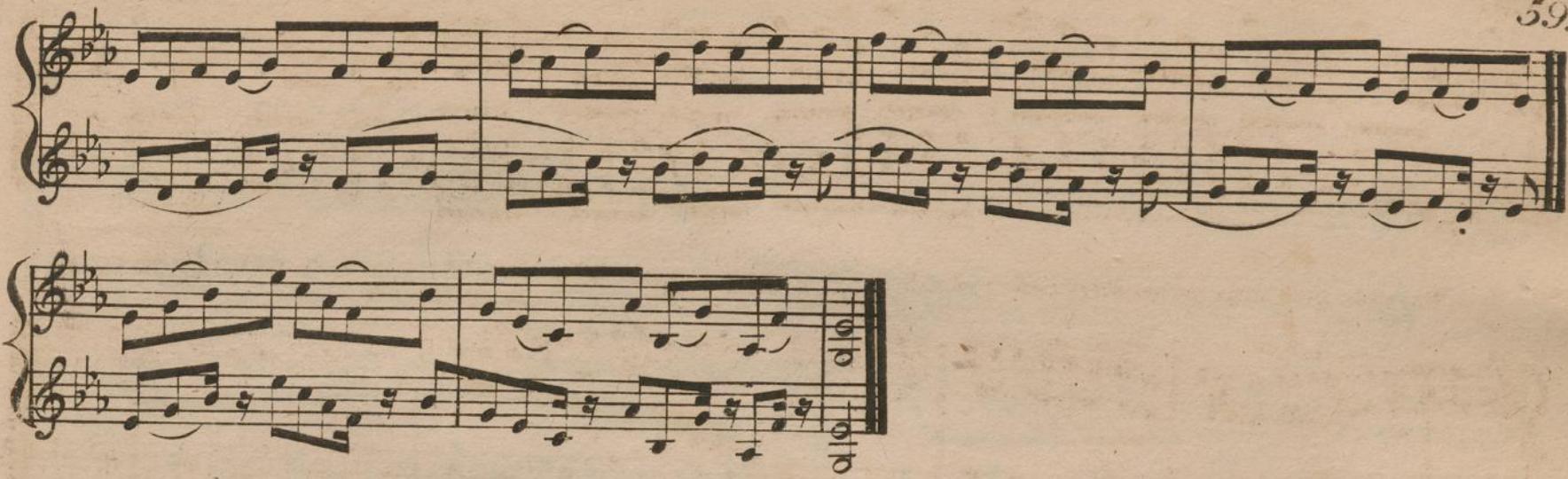
Beispiel, zwey Noten auf derselben Taste zu binden :



Exemple pour exprimer la liaison de deux notes différentes :

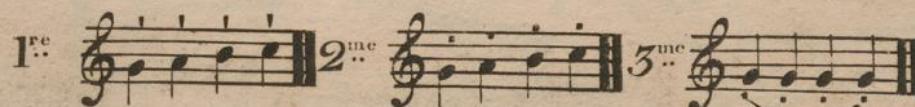
Beispiel, zwey verschiedene Noten zu binden :





Des trois manières de détacher les notes.

On se sert de trois sortes de signes, pour indiquer le *staccato* qui sont :



Lorsque la première est employée, il faut prendre la note très séchement, piquer la touche, et relever aussitôt le doigt, en lui ôtant les trois quarts de sa valeur.

Exemple des trois manières de détacher les notes expliquées dans l'article.

1^{re} Manière.

1^{te} Art.

La seconde manière marquée par un

demande à être détachée un peu moins séchement que la première et s'exprime en ôtant la moitié de la valeur de la note.

Exemple :

2^{me} Manière.

2^{te} Art.

La troisième marquée par des points avec une liaison

Bei dem ersten nimmt man den Ton ganz trocken, röhrt die Taste, hebt schnell den Finger, so dass man der Note drey Viertheile ihres Werthes nimmt.

Beispiele der drey Arten der Abstossung nach der Erklärung des Abschnitts.

Bey der zweyten Art bezeichnet

muss der Ton etwas weniger trocken abgestossen werden, indem man der Note nur die Hälfte ihres Werthes nimmt.

Beispiel:

Bey der dritten Art, bezeichnet mit Punkten, und einer

dessus, est la moins détachée de toutes; on appelle *notes portées* celles qui sont marquées avec ce signe et on les exprime en ôtant seulement la quatrième partie de la valeur de la note.

Exemple pour porter les notes :

3^{me} Manière.

3^{te}

Exemple de liaison et détaché.

On ne doit nullement *piquer la touche*, mais seulement lever le doigt; cette manière de détacher ajoute beaucoup à l'expression du chant et se fait quelque fois avec un petit retard de la note, qu'on veut exprimer ainsi.

Exemple :

Il faut que l'élève fasse la plus grande attention à ces trois manières de détacher. Le *staccato* marqué par les deux premiers signes doit s'exécuter autrement dans un mouvement lent, et on ne le piquera qu'avec l'aide des doigts, sans aucun mouvement du poignet; mais dans un trait de vitesse, où chaque note doit être très détachée et très seche, il faut faire à chaque note un mouvement du poignet qui doit être très flexible, pour donner le mouvement nécessaire aux doigts, afin de faire résonner chaque touche séparément, surtout si les notes se trouvent éloignées les unes des autres et avoir toujours la main un peu plus élevée qu'à l'ordinaire.

Exemple :

Bindung darüber, wird der Ton noch weniger abgestossen; dies nennt man *die Töne tragen*, welches gebraucht wird, indem man der Note nur ein Viertheil ihres Werthes nimmt.

Beispiel vom Tragen der Noten :

Beispiel von Bindung und Abstossung.

Man lasse ja *die Taste nicht prallen*, sondern hebe den Finger nur. Diese Art der Abstossung trägt viel zum Ausdruck des Gesanges bey, und wird oft durch ein kleines Verzögern der so ausdrückenden Note bewirkt.

Beispiel :

Diese drey Arten der Abstossung verdienen die volle Aufmerksamkeit des Schülers. Die Abstossung der beiden ersten Arten wird bei langsamer Bewegung nur vermittelst der Finger bewirkt, ohne das Handgelenk zu bewegen; bey raschem Tempo aber muss jede Note hart und kurz abgestossen werden, daher sie eine Bewegung des Handgelenks, welches sehr biegsam seyn muss, erfordert, um den Fingern die nötige Bewegung mitzutheilen, und jeden Ton abgesondert vernehmbar zu machen, besonders wenn die Notes von einander fern sind. Auch muss die Hand etwas höher gehalten werden, als gewöhnlich.

Beispiel :

ARTICLE HUIT.
DU TRILLE, DES NOTES DE
GOÛT, OU D'AGRÉMENT.

Comme on ne peut soutenir la vibration des sons sur le Piano aussi long tems que sur les instrumens à vent et à archet, on est obligé d'y suppléer par le Trille et par des petites notes. La variété de l'expression des chants, du caractère, et mouvement de chaque passage, s'oppose à ce que l'on prescrive des règles sûres pour l'emploi des notes d'agrément; les compositeurs modernes les indiquent ordinairement, et c'est à l'élève d'observer et d'étudier avec soin les différens signes, dont ils se servent.

Nous avons déjà parlé du doigter du Trille à l'article 5 de cette méthode, et il ne nous reste que très peu de mots à ajouter.

Le Trille est composé d'une *petite note* placée au dessus de celle qu'on doit triller, et qu'on exécute alternativement avec cette même note.

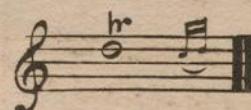
Exemple :



Le Trille doit avoir le degré de vitesse relatif au mouvement et au caractère du morceau.

On se sert du signe suivant, pour marquer cet agrément, en le plaçant sur la note, qui doit être trillée.

Exemple :



Les deux petites notes ajoutées à côté de la grande, servent à indiquer la conclusion du *Trille*.

Le Trille, dans toute son étendue que l'on pratique sur la cadence finale, qu'on appelle aussi *point d'orgue* ou *point final*, doit être exécuté comme dans cet exemple :

La *petite note* d'agrément appellée *Appoggiatura* par les Italiens (du mot *appoggiare appuyer*) peut être appliquée au dessus et au dessous de la grande note. Elle se marque de la manière suivante.

Exemple :



Lorsqu'on la pose dessus, elle peut former avec la note qui la suit, un intervalle tantôt d'un *ton*, et tantôt d'un *demi-ton*; mais placée au dessous elle doit former constamment un intervalle de *demi-ton*.

ACHTER ABSCHNITT.

Vom Triller, Vorschlägen, und andern Verzierungen.

Da man auf dem Piano Forte die Schwingung eines Tones nicht so lange unterhalten kann, als auf Streich- oder Blas-Instrumenten, so hilft man sich hier durch Triller und Vorschlags-Noten. Die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, des Karakters, der Bewegung in einer jeden Stelle, lässt nicht zu, für die Vorschläge bestimmte Regeln zu geben. Neuere Komponisten zeigen sie gewöhnlich an, und der Schüler muss sorgfältig die verschiedenen Zeichen beobachten und studieren, deren sie sich dabey bedienen.

Von dem Fingersatz beim Triller ist bereits im fünften Abschnitt gehandelt; nur wenig ist noch hinzuzusetzen.

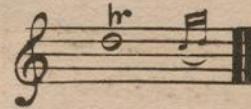
Der Triller besteht aus einer *kleinen Note* über der zu trillernden Note; beyde werden abwechselnd angeschlagen.

Beispiel :

Die Schnelligkeit des Trillers richtet sich ganz nach der Bewegung und dem Karakter des Stückes.

Man braucht zum Triller folgendes Zeichen, welches über die Note gesetzt wird.

Beispiel :



Die beyden kleinen Noten neben der Grössern bezeichnen den Schluss des Trillers.

Der Triller in seinem ganzen Umfange, wie er bey *Kadenzen* oder *Fermaten* vorkommt, wird, wie folgt, gespielt:

Das *Vorschlags Nötchen*, von den Italienern *Appoggiatura* genannt, kann über oder unter der Haupt-Note stehen, wie folgendes zeigt.

Beispiel :



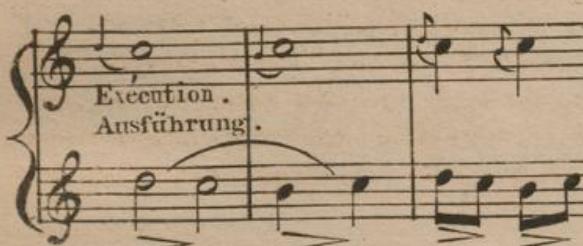
Steht es darüber, so bildet es mit der folgenden Note bald einen Zwischenraum von einem ganzen, bald von einem halben Ton; aber unter derselben beständig nur den von einem halben Ton.

Exemple :

En dessus.
Über.

La petite note vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note elle même. Il faut toujours la couler sur la grande note.

Exemple :



Il arrive souvent que l'on place deux, trois, ou quatre notes d'agrément devant un accord; il faut alors que ces petites notes soient frappées simultanément avec les grosses notes, qui forment l'accord ou l'accompagnement, comme dans cet exemple.

Exemple :



L'agrément que les Italiens appellent *Gruppetto* (petit groupe) et qu'on désigne chez nous sous le nom de *redouble* ou de *brisé* et dont nous avons parlé à l'article 5 se marque par le signe \bowtie .

„Les exemples que nous avons donnés dans l'art susdit, étant purement relatifs aux principes de doigter, nous allons en indiquer quelques autres, qui serviront de complément.

Exemple :

Indication.
Zeichen:

(Extrait de la méthode de chant du Conservatoire.)

Le signe  placé devant un accord, indique, que les notes qui le composent, doivent se toucher successivement

Beispiel :

En dessous.
Unter

Die kleine Note gilt in der Regel die Hälfte der Hauptnote, welche dieser Letztern abgeht; Man muss sie immer an die Hauptnote anschleifen.

Beispiel :



Oft stehn zwey, drey, oder vier solcher Nöthen vor einem Akkord; dann greift man sie mit den Hauptnoten, welche den Akkord oder die Begleitung bilden, zu gleicher Zeit, wie aus folgendem erhellet.

Beispiel :



Die Verzierung, das *Gruppetto* der Italiener, wovon wir im fünften Abschnitt sprachen, wird durch \bowtie bezeichnet.

Die in diesem Abschnitt gegebenen Beispiele bezogen sich bloß auf die Fingersetzung, daher noch folgendes zur Ergänzung.

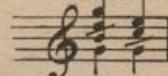
Beispiel :

Exécution.
Ausführung:

(Aus dem Werke: Méthode de chant du Conservatoire.)

Bey dem Zeichen  vor einem Akkord müssen die Töne desselben einzeln nach einander angeschlagen

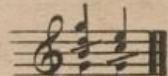
les unes après les autres, en commençant par la plus basse. On doit tenir les touches abaissées l'une après l'autre, jusqu'à ce que le tems de l'accord soit terminé

L'accord marqué  s'exécute comme le précédent, avec cette différence, qu'on ajoute une petite note à l'endroit où il est traversé par la ligne.

Le point d'orgue qui se marque ordinairement par un point couronné  ou par le mot Cadenza, indique, que l'auteur laisse à la volonté de l'exécutant, de faire les passages les plus convenables au caractère du morceau. On le termine par un trille.

Il ne faut pas, que l'élève confonde le point d'arrêt avec le Point d'orgue, quoiqu'il soit marqué de même, parce qu'alors il feroit un contre sens très désagréable, en faisant des passages sur le point d'arrêt, qui n'est placé, que pour indiquer un silence indéterminé.

werden, indem man mit dem tiefsten anfängt, und jeden Ton bis zum Ende des Akkords anhält.

 Ein auf diese Weise bezeichneter Akkord wird, wie der Vorige gespielt, nur das man da, wo der Strich ihn durchschneidet, eine kleine Note hinzusetzt.

Die Kadenz wird entweder mit einem Punkt und einem Bogen darüber  bezeichnet, oder mit dem Worte Cadenza; der Komponist zeigt dadurch an, dass er es dem Spielenden überlässt, nach Belieben Stellen einzufügen, die dem Karakter des Stückes am angemessensten sind. Man schliesst mit einem Triller.

Der Schüler verwechsle ja den Halt oder die Fermate nicht mit dieser Kadenz, obwohl beyde einerley Zeichen haben, denn dadurch würde er bey einem Ruhpunkt, der nur ein unbestimmtes Schweigen andeutet, grade im entgegengesetzten Sinne noch Stellen hinzufügen.

ARTICLE NEUF.

DE LA MÉSURE, DES MOUVEMENS ET DE LEUR EXPRESSION.

Une des premières qualités qu'on exige dans l'exécution de la musique, est d'observer la mesure; sans elle il n'y auroit que de l'indécision, du vague et de la confusion.

Il faut donc, que l'élève s'habitue à jouer ponctuellement en mesure, et tâche de conserver le même mouvement depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin. Il n'est permis d'altérer la mesure, que lorsque le compositeur l'indique, ou que l'expression le commande; encore faut-il être très avare de ce moyen.

Quelques personnes ont voulu mettre en vogue de ne plus jouer en mesure, et d'exécuter toute espèce de musique comme une fantaisie, prélude, ou caprice. On croit par là donner plus d'expression à un morceau et on l'altère de manière à le rendre méconnaissable. Sans doute l'expression exige qu'on ralentisse, ou qu'on presse certaines notes de chant, mais ces retards ne doivent pas être continuels pendant tout un morceau, mais seulement dans quelques endroits, où l'expression d'un chant langoureux, ou la passion d'un chant agité exigent un retard ou un mouvement plus animé. Dans ce cas c'est le chant qu'il faut altérer, et la basse doit marquer strictement la mesure.

Dans les mouvements lents, les retards souvent sont nécessaires pour obtenir la liaison des sons, mais ces retards doivent être imperceptibles, et l'élève ne doit essayer de les employer, que lorsqu'il est bien sûr d'exécuter parfaitement en mesure.

Nous donnerons à la suite de cet article des morceaux de différens caractères et mouvements. Il faut que l'élève se pénétre bien de l'expression convenable à chacun de ces mouvements, et pour le faciliter, nous allons donner l'explication des mots italiens, avec lesquels on les indique.

Des Mouvements et de leur Expression.

LARGO. Le plus lent des mouvements. Il doit être exécuté avec un style large et sévère.

NEUNTER ABSCHNITT.

Vom Takt, den verschiedenen Bewegungen, und ihren Benennungen.

Eine Haupt Erforderniss des Vortrags ist das Takthalten. Ohne dieses vernimmt man nur ein unbestimmtes, schwankendes, verwirrtes Getönen.

Der Schüler gewöhne sich daher aufs pünktlichste, den Takt zu beobachten, und suche vom Anfang bis zum Ende eines Stücks in eben derselben Bewegung zu bleiben. Nie darf man den Takt ändern, als wenn es der Komponist anzeigen, oder der Ausdruck es fordert, doch dies Letztere brauche man sehr behutsam.

Man hat sich hin und wieder Mühe gegeben, ein taktloses Spielen in Aufnahme zu bringen, und jedes Stück als Phantasie, Vorspiel, oder Grille (Capriccio) vorzutragen. Man glaubte dadurch dem Stück mehr Ausdruck zu geben, und entstellte es doch nur bis zur Unkenntlichkeit. Zuweilen erfordert freylich der Ausdruck, gewisse Noten des Gesanges zu ziehen oder zu beschleunigen, aber dies darf nicht das ganze Stück hindurch geschehen, sondern nur, wo der Ausdruck eines schmachtenden oder leidenschaftlich bewegten Gesanges die langsameren oder aufgeregteren Bewegung fordert. In einem solchen Falle kann der Gesang vom Takte abweichen, der Bass bleibt aber genau an ihm gebunden.

Oft ist bei langsamer Bewegung das Anhalten zur Bindung der Töne nothwendig, dies aber darf kaum merklich seyn, und der Schüler wage es nur, wenn er vollkommen taktfest ist.

Diesem Abschnitte folgen einige Stücke von verschiedenem Karakter und Tempo. Der Schüler suche den zur jeder Bewegung passenden Ausdruck wohl aufzufassen, und um dieses zu erleichtern, erklären wir noch die italienischen Benennungen, welche sie bezeichnen.

Von den verschiedenen Bewegungen u ihren Benennungen.

LARGO. Die langsamste aller Bewegungen, in einem ernsten gemessenen Styl.

GRAVE. Ce mouvement n'indique pas plus de lenteur, mais plus de sévérité et de gravité.

LARGHETTO. Un peu moins lent que LARGO. L'expression doit être moins sévère.

ADAGIO. Moins lent que LARGHETTO. Son expression doit être tendre et pathétique; c'est le mouvement le plus difficile à exécuter sur le Forte-Piano à cause de la difficulté de la tenue des sons sur cet instrument.

ANDANTE. Moins lent que l'ADAGIO. Son expression est plus aimable et son style moins sévère.

ANDANTINO. À peu près la même expression que l'ANDANTE, mais un degré de lenteur de plus.

ALLEGRO. Mouvement gai et vif. Son expression varie suivant les modifications que lui donne l'addition de différentes nuances, telles que: MAESTOSO (majestueux) BRILLANTE (brillant) AGITATO (agité) MODERATO (modéré) etc. Ces différentes modifications s'ajoutent aussi aux autres mouvements et les modifient suivant leurs qualités relatives.

ALLEGRETTO. Moins vif qu'ALLEGRO. Son expression a plus de légèreté, de grâce, et de gentillesse.

VIVACE. Doit s'exécuter avec plus de feu que l'ALLEGRO.

PRESTO. Encore plus vivement que le VIVACE.

PRESTISSIMO. C'est le dernier degré de vitesse; il faut alors mettre toute la prestesse et le feu possible dans l'exécution.

De l'expression des termes ajoutés aux mouvements.

AMOROSO. Indique une expression tendre, un mouvement un peu lent, mais très gracieux.

AFFETTUOSO. Avec une expression très douce et très mélancolique; son mouvement est relatif à son caractère.

CANTABILE. Exige un chant pur, beaucoup de goût, d'âme et de simplicité.

GRAZIOSO. Doit être exécuté d'une manière gracieuse, élégante et avec sensibilité.

LAMENTABILE. Ne s'emploie que dans les mouvements lents. Il faut lui donner l'expression de la tristesse.

MODERATO. Souvent ce terme est employé après celui d'ALLEGRO. Il faut alors y mettre moins de gaité.

MAESTOSO. Ce terme ajouté à un mouvement lui donne un caractère majestueux.

AGITATO. Ce terme suit quelquefois le mot ALLEGRO et doit s'exprimer d'une manière agitée, en lui donnant l'expression du trouble, de la passion, ou du désespoir.

ASSAI. Ce terme suit souvent le mot qui donne le mouvement, mais il étend sa signification, comme: ALLEGRO ASSAI signifie plus vite et plus gai que l'ALLEGRO; LARGO ASSAI, plus lent que LARGO; PRESTO ASSAI plus vite que PRESTO, sans jouer cependant PRESTISSIMO.

COMMODO. Quand ce mot est ajouté au mouvement indiqué, on peut prendre le mouvement le plus commode et qui sera le plus convenable au morceau de musique.

CON BRIO. Doit s'exécuter avec force et vivacité.

CON MOTO. Ce terme ajouté au mouvement, doit s'exprimer avec plus de mouvement et de chaleur.

CON ESPRESSIONE ou ESPRESSIVO. Ces termes s'appliquent quelquefois à tout l'ensemble d'un morceau, ou à un

GRAVE. Nicht langsamer, aber noch ernster und feierlicher.

LARGHETTO. Nicht ganz so langsam und ernst als LARGO.

ADAGIO. Noch weniger langsam; im Ausdruck leidenschaftlich und zärtlich; diese Bewegung ist auf dem Piano Forte am schwierigsten, weil die Töne nur mit Mühe zu halten sind.

ANDANTE. Weniger langsam als ADAGIO; im Ausdruck gefälliger, im Styl nicht so ernst.

ANDANTINO. Fast derselbe Ausdruck wie ANDANTE, nur noch etwas langsamer.

ALLEGRO. Munter und lebhaft; der Ausdruck bleibt nicht immer ganz derselbe, sondern richtet sich nach einigen näheren Zusätzen als: MAESTOSO (majestatisch) BRILLANTE (hervorstechend) AGITATO (leidenschaftlich) MODERATO (gemässigt). Diese nähern Bestimmungen kommen auch bey andern Bewegungen vor, und unterwerfen diese in Rücksicht ihrer Eigenthümlichkeiten ähnlichen Veränderungen

ALLEGRETTO. Minder lebhaft als ALLEGRO, aber im Ausdruck mehr Leichtigkeit, Anmut und Gefälligkeit.

VIVACE. Mit mehr Feuer als ALLEGRO.

PRESTO. Noch lebhafter.

PRESTISSIMO. Der höchste Grad von Schnelligkeit; im Ausdruck das stärkste Feuer und Leben.

Benennungen der Zusätze der Bewegungen.

AMOROSO. Im Ausdruck zärtlich, etwas langsam, aber voll Anmut.

AFFETTUOSO. Der Ausdruck sanf und schwermüthig; das Tempo richtet sich nach dem Karakter des Stückes.

CANTABILE. Reiner Gesang, voll Geist und Geschmack, aber einfach.

GRAZIOSO. Voll Anmut, Gefühl und Würde.

LAMENTABILE. Nur bei langsamer Bewegung; im Ausdruck Traurigkeit.

MODERATO. Dieser Ausdruck steht oft bey ALLEGRO, In diesem Falle spielt man mit weniger Lebhaftigkeit.

MAESTOSO. Giebt der Bewegung etwas majestätisches.

AGITATO. Steht oft bey ALLEGRO, und soll das leidenschaftliche der Unruhe, der Liebe, oder der Verzweiflung ausdrücken.

ASSAI. Steht oft bei dem Worte, welches die Bewegung anzeigt, und nimmt dessen Bedeutung in einem höhern Grade; so fordert ALLEGRO ASSAI mehr Leben als ALLEGRO, SO LARGO ASSAI mehr Langsamkeit als LARGO, PRESTO ASSAI mehr Schnelligkeit als PRESTO, ohne jedoch bis zum PRESTISSIMO überzugehen.

COMMODO. Steht dies bey einem andern Tempo, so nehme man es so bequem und zugleich so passend als möglich.

CON BRIO. Mit Kraft und Leben.

CON MOTO. Das angegebne Tempo soll bewegter und mit mehr Wärme gegeben werden.

CON ESPRESSIONE oder ESPRESSIVO. Dies bezieht sich oft auf ein ganzes Stück, oder eine einzelne Stelle, welche

passage séparé. On exprimera ces mots en mettant un caractère particulier d'expression et de sensibilité.

SOSTENUTO. S'exprime en conservant toujours le caractère du morceau et en soutenant bien toutes les valeurs.

SCHERZANDO. Doit s'exécuter en jouant d'une manière badine et légère.

BRILLANTE. D'une manière brillante et animée.

TEMPO GIUSTO. Ce terme signifie, qu'il faut prendre un mouvement propre à la mesure sur laquelle le morceau a été composé.

TEMPO DI MINUETTO. Ce mouvement doit se rendre en prenant le mouvement caractérisé du menuet, savoir à trois tems, très légers.

MOLTO, DI MOLTO. Veulent dire beaucoup; **NON TROPPO**, pas trop; **UN POCO**, un peu; **QUASI**, presque; **PIÙ**, plus; **MENO**, moins; **PIÙ TOSTO**; plutôt; **SEMPRE**, toujours; **MA**, mais; **CON**, avec; **SENZA**, sans.

TENUTO. Ou par abréviation **TEN**: indique de soutenir la note dans toute sa valeur.

CON ANIMA. Avec âme et sentiment, en donnant à toutes les notes l'expression nécessaire, et en renonçant même à l'observation scrupuleuse de la mesure, si par ce sacrifice on peut produire plus d'effet et d'expression.

MESTO ou FLEBILE. Triste, lamentable.

ARTICLE DIX. DE LA MANIÈRE DE SE SERVIR DES PÉDALES.

Tout ce qui peut ajouter sur un instrument au charme de la musique, et à l'émotion des sens, ne doit pas être négligé, et sous ce rapport les pédales employées avec art et à propos, procurent de bien grands avantages.

Le Forte Piano ne peut prolonger la vibration d'un son, que pendant l'intervalle d'une mesure, et encore le son diminue-t-il si rapidement, que l'oreille peut à peine le saisir et l'entendre. Puisque les pédales remédient à cette défectuosité, et servent même à prolonger un son avec une égale force pendant plusieurs mesures de suite, on auroit grand tort, de renoncer à leur usage. Nous savons que quelques personnes par un attachement aveugle à la vieille routine, par un amour propre mal entendu, en proscriivent l'usage et le traitent de charlatanisme; nous serons de leur avis, lorsqu'ils feront ce reproche à ces exécutans, qui ne se servent des pédales que pour éblouir l'ignorant en musique, ou couvrir la médiocrité de leur talent; mais ceux qui ne les emploient qu'à propos et pour embellir et soutenir les sons d'un beau chant et d'une belle harmonie, ne méritent certainement que l'approbation des véritables connoisseurs.

Comme plusieurs compositeurs ont fait de la musique spécialement pour l'emploi des pédales, nous allons faire connoître aux élèves d'abord leur mécanisme et ensuite la manière de s'en servir.

Au petit Piano ordinaire il n'y a que deux pédales placées à la gauche. Celle qui est placée à l'extrémité, étouffe les sons encore plus, qu'ils ne le sont naturellement, et on l'appelle communément: *Jeu de Luth*, ou *Jeu de Harpe*; elle ne donne que des sons secs et très étouffés. La seconde sert à lever les

dann mit dem passenden Gefühl vorgetragen werden müssen.

SOSTENUTO. Will Beibehaltung des Karakters des Stücks, und gehöriges Anhalten der Töne.

SCHERZANDO. Tändelnd und leicht.

BRILLANTE. Hervorstechend und lebhaft.

TEMPO GIUSTO. Will eine dem Takte des Stücks angemessene Bewegung.

TEMPO DI MINUETTO. Dies ist das eigenthümliche Tempo des Menuet; leicht und im drey Viertels Takte.

MOLTO, DI MOLTO, Viel; **NON TROPPO**, nicht zu sehr; **UN POCO**, ein wenig; **QUASI**, beynahe; **PIÙ**, mehr; **MENO**, weniger; **PIÙ TOSTO**, vielmehr; **SEMPRE**, immer; **MA**, aber; **CON**, mit; **SENZA**, ohne.

TENUTO. Oder abgekürzt **TEN**: zeigt an, dass man die Note in ihrem ganzen Werthe aushalten soll.

CON ANIMA. Mit Geist und Gefühl; alle Noten erhalten den nothigen Ausdruck, selbst ohne sich gewissenhaft an den Takt zu binden, wenn dies den Ausdruck und die Würkung erhöhen könnte.

MESTO oder FLEBILE. Traurig, klagend.

ZEHNTER ABSCHNITT.

Von dem Gebrauch der Züge.

Alles muss man anwenden, was den Eindruck und den Sinnreiz der Musik auf einem Instrumente erhöhen kann; So verschaffen uns die Züge zur Zeit und mit Geschmack angebracht, sehr grosse Vortheile.

Das Piano Forte hält die Schwingung eines Tons, nur einen vollen Takt, und selbst dann verliert sich der Ton so schnell, dass es dem Ohr kaum möglich ist, ihn aufzufassen und festzuhalten. Die Züge helfen dieser Mängelhaftigkeit einigermaßen ab, und setzen uns in den Stand, einen Ton selbst mehrere Takte hindurch anzuhalten; es wäre daher sehr thörig, ihres Gebrauchs zu entsagen. Es giebt freilich Viele, welche aus blindem Eifer für die alte Lehrart, und einer übel angewandten Eigenliebe ihren Gebrauch verwerfen und ihn blos als leere Kunstgriffe betrachten, worin wir selbst mit ihnen übereinstimmen, in so fern dieser Vorwurf Denen gemacht wird, welche sich der Züge nur zur Verblendung des Unkundigen, oder zur Versteckung ihrer Mittelmässigkeit bedienen. Allein der, welcher sie nur zur rechten Zeit und zur Erhebung und Anhaltung der Töne eines schönen Gesanges, oder einer schönen Harmonie braucht, darf von dem wahren Kenner nie Misbilligung erwarten.

Da Viele blos für den Gebrauch der Züge komponirt haben, so wollen wir dem Schüler zuerst den Mechanismus derselben zeigen, und dann zu der Art ihrer Anwendung übergehen.

Das gewöhnliche kleinere Piano Forte hat nur zwey Züge an der linken Seite; der hinterste *Lauten-* oder *Harfenzug* genannt, dämpft den Ton noch mehr, als er von Natur schon ist, und macht ihn stets trocken und abgebrochen. — Der

étonfoirs; (on la connaît sous le nom de grande pédale) et laisse vibrer toutes les cordes indistinctement. Il y a ensuite les Piano à quatre pédales de forme quarrée et de toutes granteurs. Les pédales sont placées au milieu du Piano. Les deux premières qui sont à l'extrémité sont les mêmes que celles du petit Piano; la troisième est la pédale qu'on nomme *Jeu céleste* et la quatrième à peu près inutile, ne sert qu'à lever le couvercle du Piano.

N.B.: Dans les grands Piano anglais de forme quarrée, il n'y a que trois pédales, et point de *Jeu céleste*; la troisième fait le service de notre quatrième, c'est à dire, elle lève le couvercle.

Les grands Piano à queue, en forme de clavecin, ont aussi quatre pédales; mais chacune d'elles peut servir utilement.

Les trois premières sont les mêmes que celles des Piano quarrés; il n'y a que la quatrième qui diffère et qui ne peut s'adapter qu'à ces grands Piano.

Cette quatrième pédale fait monvoir le clavier vers la droite, en éloignant insensiblement les marteaux des cordes, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une seule sous le marteau et c'est avec cette pédale, qu'on fait parfaitement bien le Pianissimo.

Aux Piano anglais de cette forme, cette dernière pédale est ordinairement placée à l'extrémité, à gauche. La grande pédale est placée à l'extrémité, à droite; les autres se trouvent quelquefois placées au-dessous de l'instrument, pour être poussées avec les genoux.

Beaucoup de personnes croient que la grande pédale ne doit s'employer que pour exprimer le *forte*, mais elles se trompent; cette pédale qui laisse vibrer les sons indistinctement ne produira qu'une confusion de sons désagréables à l'oreille; nous allons donc indiquer la manière de s'en servir.

La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonants, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d'harmonie; si ces accords sont suivis d'un autre qui n'a plus de rapport, ou qui change l'harmonie, il faudra étouffer le précédent accord et remettre la pédale sur l'accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l'harmonie ne sera pas la même, que dans le précédent.

En général, on ne doit jamais se servir de cette pédale pour exprimer le *forte* que dans les mouvements lents, et quand il faudra soutenir pendant plusieurs mesures la même basse ou la même note de chant, sans interruption ou changement de modulation. On sent aisément, que si l'on appliquoit la pédale à un chant d'un mouvement vif, ou mêlé de gammes, les sons se confondroient de manière qu'on ne pourroit plus distinguer le chant. Rien ne produit un plus mauvais effet, que lorsqu'on exécute avec cette pédale des gammes chromatiques dans un mouvement vif ou des gammes par tierces. C'est cependant la grande ressource des talens médiocres.

Une preuve de bien mauvais goût est de se servir de cette pédale pour tous les passages indistinctement, car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contre sens.

Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s'en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse, et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale. Le son de l'instrument est naturellement plus fort, quand les étonfoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en

zweite, den wir den Hauptzug nennen können, hebt den Dämpfer und lässt alle Saiten durch einander tönen. Dann giebt es aber auch Piano Fortes von vier Zügen in viereckiger Form und verschiedener Grösse. Diese Züge sind in der Mitte des Instruments angebracht; die zwey hintersten sind mit den Beinen des kleinen Piano Fortes dieselben. Der Dritte ist eine Art Pianozug, im Franz: *Jeu céleste* genannt, und der vierte der eigentlich unnöthig ist, dient nur, die Klappe des Instruments zu heben.

Anmerk: Die grossen englischen Piano Fortes in viereckiger Form haben jenen Piano Zug nicht, also im ganzen nur drey Züge, ihr dritter ist bei uns der vierte, welcher die Klappe hebt.

Die grossen Flügel in Klavierform haben auch vier Züge diese aber sind alle gleich nützlich.

Die drey ersten sind mit denen der viereckigen Piano Forte dieselben; der vierte ist von andrer Art, aber nur bey diesen grossen Instrumenten anzubringen. Er schiebt die Tastatur nach der rechten Seite und bringt dadurch die Hämmer bis unter die letzte Seite des Tons, wodurch vorzüglich das Planissimo bewirkt wird ..

Bey den englischen Flügeln dieser Art ist dieser Zug gewöhnlich der äusserste an der linken Seite; der Hauptzug der äusserste an der rechten; die beiden andern befinden sich oft unter dem Instrument, und werden dann mit dem Knie gebraucht.

Irrig glauben viele, dass dieser Haupt Zug nur beym *forte* anwendbar sey, allein, da er die Saiten durch einander schwirren lässt, würde er leicht nur eine unangenehme Verwirrung der Töne verursachen; wir wollen uns daher mit der Art des Gebrauchs bekannt machen.

Der Hauptzug darf nur angebracht werden bey verwandten Akkorden eines langsamen Gesanges und immer gleichen Harmonie; ist der folgende Akkord mit dem vorigen nicht verwandt; oder gehört er nicht in dieselbe Harmonie, so muss der vorhergehende gedämpft und der Zug beym folgenden nachgelassen werden, indem man ihn immer vor jedem Akkord hebt, dessen Harmonie nicht mit der des vorhergehenden dieselbe ist.

Überhaupt darf man zum *forte* ihn nur bey langsamem Tempo gebrauchen, oder wenn eine Bass- oder Gesang - Note mehrere Takte hindurch ununterbrochen in derselben Tonart zu halten ist. Man fühlt leicht, dass der Gebrauch dieses Zuges bey einem lebhaften mit Läufen vermischten Gesange die Töne bis zur völligen Entstellung des Gesanges durch einander werfen würde, und nichts macht einen widrigern Eindruck, als wenn man ihn im schnellen Tempo bey chromatischen- oder Terzen-Tonleitern anbringt, doch dient dieses dem Mittelmässigen oft zur Aushilfe.

Einen noch schlechten Geschmack zeigt es, wenn man alles ohne Unterschied mit diesem Zuge spielt, denn so wie man von dem guten Eindrück überzeugt seyn kann, wenn man ihn zur rechten Zeit anwendet, eben so entschieden ist auch das Misfallen und die Ermüdung im entgegengesetzten Falle.

Dieser Zug gewinnt noch mehr, wenn man das Sanfte ausdrücken will, aber hier muss man die Tasten mit noch mehr Zartheit behandeln, als wenn man ohne ihn spielt. Der Ton wird von selbst schon durch Aufheben der Dämpfer stärker; gebraucht man aber bey Anschlagen zu viel Kraft, so wegen sich mit der einen Taste zugleich alle übrigen, welches

même tems, si on appuye avec trop de force, ce qui n'arrive point, lorsqu'on attaque la touche avec douceur.

Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir long tems, comme par exemple, dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances, les morceaux religieux et en général dans tous les passages expressifs, dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation.

La première pédale qui est à l'extrémité du Piano, et qu'on appelle *Jeu de Luth*, ou *de Harpe*, ne doit jamais être employée que dans les passages de vitesse, dans les *staccato* pour les variations en *arpeggio*, et les gammes chromatiques d'un mouvement rapide et tous les traits en général dont les notes doivent être jouées nettement.

Cette pédale, par la sécheresse qu'elle donne aux sons, ajoute beaucoup à la netteté d'un trait et le rend très brillant, mais aussi, si l'on manque une seule note, on s'en apperçoit facilement, puisqu'aucune des notes détachées très séchement, ne peut échapper à l'oreille.

Quand la main droite fait des *arpeggio* dans la vitesse ou des notes détachées et qu'à la gauche il se trouve des notes sentenues, on peut alors ajouter à cette pédale celle qui lève les étouffoirs, ce qui ôte la sécheresse des sons dans les basses, en rendant quelque vibration aux cordes qu'on doit tenir.

On peut encore employer cette pédale pour accompagner la voix dans les endroits où il faudra imiter le *staccato* ou *pizzicato* des instrumens à cordes.

La troisième pédale nommée *Jeu céleste*, ne s'emploie scule que pour exprimer le Piano, le son étant alors beaucoup plus faible que dans le jeu ordinaire des Piano sans pédale.

Cette pédale n'est réellement céleste, que quand on l'ajoute à la deuxième. Il ne faut s'en servir que pour jouer *doux*, et quitter la grande pédale à chaque soupir qu'on rencontre, et à chaque changement de modulation, pour éviter la confusion des sons; c'est de cette manière qu'on parvient à imiter parfaitement l'harmonica, dont les sons agissent si puissamment sur nos fibres et à multiplier même les effets par une plus grande étendue de sons graves que l'harmonica n'a point.

Les deux pédales réunies expriment très bien les tenues des accords par le moyen du *tremendo*; mais par *tremendo* il ne faut pas sous entendre le battement des doigts, qu'on emploie à toucher alternativement une note après l'autre; il faut que le *tremendo* soit fait avec une telle vitesse, que les sons ne présentent plus qu'une continuité de sons à l'oreille.

Pour parvenir à l'exécuter, il faut que les doigts quittent à peine les touches et que par un petit frémissement ils fassent vibrer les cordes sans nulle interruption de sons, surtout dans le *diminuendo* et *pianissimo*, où les sons doivent s'éteindre de manière qu'on n'entende plus aucun mouvement de tou-

La quatrième pédale des grands Piano en forme de clavécin ne doit être employée que pour faire le *piano*, *crescendo* et *diminuendo*. On peut à peu près rendre les mêmes effets sur les grands Piano avec la quatrième et deuxième pédale, et sur les Piano ordinaires à quatre pédales, avec la troisième et deuxième, en ne les employant, comme nous l'avons déjà observé que pour des chants harmonieux et soutenus, où les

bey gehörig sanfter Behandlung nicht vorkommen kann.

Aber auch dieser Zug und diese zarte Behandlung passen nur bey reinen harmonischen Gesängen, deren Töne lange dürfen angehalten werden, als bey Pastoral und anderer ländlicher Musik, bey zärtlichen schwermüthigen Liedern, Romanzen, religiöser Stücke, und überhaupt bey allen ausdrucks-vollen Stellen, deren Gesang langsam ist, und nur selten aus der Modulation fällt.

Der erste Zug am äussersten Ende des Piano Forte, *Lautenzug* oder *Harfenzug* genannt, darf nur bey raschen Laufen gebraucht werden, beym *staccato* zur Abwechslung im *Arpeggio*, bey schnellen chromatischen Tonleitern und überhaupt bey allen einzelnen Stellen, wo die Noten rein und unvermischt gespielt werden müssen.

Indem dieser Zug die Tasten trocken ansprechen lässt, erhöht er die Reinheit und das Hervorstechende einer Stelle; verfehlt man aber hier nur eine einzige Note, so ist dieses gleich bemerkbar, weil die trockne Abstossung jeden Ton dem Ohre zu deutlich macht.

Macht die rechte Hand in schnellem Tempo ein *arpeggio*, oder *staccato*, während die Linke Noten anzuhalten hat, so kann man ausser diesem Zuge den Dämpfer noch heben, welches dem Basse die Trockenheit benimmt, indem die zu haltenden Töne mehr Schwingung erhalten. Auch zur Begleitung der Stimme ist dieser Zug anwendbar, wenn man das *staccato* oder *pizzicato* der Saiten Instrumente nachahmen will.

Der dritte Zug *Jeu céleste* wird allein nur beym *Piano* gebraucht, indem er den Ton noch schwächer macht, als er bey dem Instrumente ohne Zug gewöhnlich ist.

Dieser Zug erreicht aber nur seinen Zweck, wenn man ihn mit dem Zweyten verbindet. Er gehört nur für den sanften Ausdruck, deswegen lässt man den Hauptzug fallen bey jeder vorkommenden Pause, so wie bey jeder Ausweichung, um jede Vermischung der Töne zu verhüten. So kann man vollkommen die Harmonika nachahmen, deren Ton so sehr auf unsre Nerven wirkt, und selbst sie an Eindruck noch übertreffen durch den weit grössern Umfang der tiefen Töne, welcher der Harmonika fehlt.

Beyde Züge zusammen geben sehr gut die Haltung der Akkorde durch das *tremendo*. Unter *tremendo* aber verstehe man nicht das Schlagen der Finger, wenn sie die Noten abwechselnd nach einander greifen. Das *tremendo* muss mit einer solchen Schnelligkeit gegeben werden, dass nur ein fortlaufender Ton hörbar wird.

Hierzu dürfen die Finger kaum die Tasten verlassen, sondern durch ein fast unmerkliches Beben müssen sie den Saiten ohne Unterbrechung des Tons die Schwingung mittheilen, besonders im *diminuendo* und *pianissimo*, wo die Töne so ineinander verschwinden müssen, dass man nicht die geringste Bewegung der Tasten bemerke.

Der vierte Zug des grossen Klavierförmigen Piano-Forte wird nur beym *piano*, *crescendo*, und *diminuendo* gebraucht. Auf den grossen Instrumenten ist der vierte und zweyte Zug ungefähr das, was auf den gewöhnlichen zu vier Zügen der dritte und zweyte ist. Wie schon gesagt, braucht man sie nur bey anzuhaltenden harmonischen Gesängen, wo die Töne nicht in einander fliessen können.

Anmerk: Bis jetzt sind die Zeichen für den Gebrauch der

sons ne puissent se confondre les uns avec les autres.

N.B. Jusqu'à présent on n'a pas encore fixé les signes pour l'emploi des pédales.

Les uns les marquent par le mot pédale et mettent un signe quelconque dans l'endroit où il faut les ôter; d'autres mettent le signe Θ pour la 1^{re} pédale, Θ pour la seconde, et Θ pour la troisième, et quand on doit les ôter, ils le marquent par les signes de $\Theta \Theta \Theta$.

On pourroit adopter une manière bien plus simple, qui est de mettre p_e dans l'endroit où il faudroit employer les pédales, et mettre pour la 1^{re} p_e , la 2^e p_e , et la 3^e p_e ; dans l'endroit, où il faudroit ôter une de ces pédales, on mettroit un zéro au dessous de la pédale, ce qui feroit pour la 1^{re} p_e , la 2^e p_e , et la 3^e p_e .

Air suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos.

Züge noch nicht festgesetzt.

Einige bezeichnen sie mit dem Worte Pedal, und gebrauchen ein willkürliches Zeichen, wo man sie fallen lassen soll. Andere nehmen für den ersten Zug das Zeichen Θ , für den zweyten Θ , und für den dritten Θ , und bezeichnen die Stelle, wo man ihn fallen lassen soll, mit den Zeichen $\Theta \Theta \Theta$.

Man kann eine viel einfachere Art annehmen, wenn man an die Stelle, wo der Zug gebraucht werden soll, das Zeichen p_e setzt, und zwar für den 1^{ten} p_e , für den 2^{ten} p_e , und für den 3^{ten} p_e . Wenn man den Zug soll fallen lassen, so setze man eine Null unter das Zeichen, also für den 1^{ten} p_e , für den 2^{ten} p_e , und für den 3^{ten} p_e .

Der Schweitzer Kuhreigen mit Nachahmung des Echo.

Exemple 83.

Adagio.

The musical score consists of eight staves of music for a pedal harpsichord. The score is divided into sections labeled 'Segue', 'Eco primo.', 'Eco secondo.', 'Eco terzo.', and 'smorz.'. The first section, 'Segue', starts with a dynamic of $ff p_e$ and includes a instruction 'ff' above the staff. The second section, 'Eco primo.', begins with a dynamic of p_e . The third section, 'Eco secondo.', begins with a dynamic of pp . The fourth section, 'Eco terzo.', begins with a dynamic of $smorz.$. The score continues with these sections repeating and transitioning through different dynamics and pedaling instructions. The music is written in common time, with various clefs (G-clef, F-clef) and key signatures.

Musical score for two staves (treble and bass) across six systems. The score includes dynamic markings such as **ff**, **p**, **pp**, **2^o Ped**, **pe**, and **dimm.**. Articulations include **Segue.**, **Eco primo.**, **Eco secondo.**, **Eco terzo.**, **smorz.**, and **dimin.**. The score concludes with a **fine.**

Andante.

Eco primo.

Eco Secondo.

D. C.
Adagio.

D. C.
Adagio.

A page of musical notation for two staves, likely for piano or organ. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music consists of six systems of notes. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measure 4 features a melodic line with grace notes. Measures 5-6 continue the rhythmic patterns. Measure 7 begins with a dynamic change. Measures 8-9 conclude the section with a final dynamic.

II 73 B.

ARTICLE ONZE.

DE L'ART D'ACCOMPAGNER LA PARTITION.

Un des plus grands avantages qu'on tire du Piano Forte, est de pouvoir exécuter la musique de tous les autres instrumens et de se rendre compte de toutes les parties, qui entrent dans l'harmonie. Il faut pour cela des connaissances plus étendues, que celles nécessaires pour exécuter avec netteté et précision une pièce de Piano. C'est une grande jouissance de pouvoir remplacer par un seul instrument, un orchestre tout entier; mais elle n'est réservée qu'à ceux, qui connaissent parfaitement les règles de l'harmonie et l'effet de tous les instrumens en général; qui étant familiarisés avec toutes les clefs, si utiles à la transposition, sont excellens leuteurs et nullement embarrassés des positions qu'ils doivent prendre sur le Piano; qui ont assez de connaissance en composition pour pouvoir substituer à des accompagnemens souvent impraticables sur cet instrument, d'autres accompagnemens, qui ne sortent pas du caractère du morceau, qu'on exécute.

Il est impossible de donner des règles invariables pour la pratique, parce que chaque compositeur a son style particulier; ce n'est que par l'habitude et en comparant la manière avec laquelle plusieurs bons maîtres ont arrangé pour le Forte Piano diverses partitions, qu'on pourra se former à ce genre d'étude.

Avant de donner quelques règles pour la pratique de l'accompagnement, il est nécessaire de faire connaître aux élèves le diapason des voix et des instrumens.

(Voyez le tableau du clavier avec le rapport du diapason des voix.)

Les Cors sont toujours écrits dans le ton d'*ut*, n'importe le ton, dans lequel le morceau puisse être composé.

Exemple :

Cors en UT.
Horn in C.

Cors en RE.
Horn in D.

Cors en MI**♭**.
Horn in Es.

Cors en FA.
Horn in F.

Cors en SOL.
Horn in G.

Cors en LA.
Horn in A.

Cors en SI haut.
Horn in B.

Quelquefois les compositeurs Italiens se servent pour les cors de la clef de *fa* au lieu de celle de *sol*, mais seulement dans les tons de *mi***♭** et *mi* naturel, ce qui revient au même et dispense de la transposition.

Les Trompettes s'écrivent comme les cors et se jouent une octave au dessus.

Les Clarinettes en *ut* se jouent comme elles sont écrites. Les Clarinettes en *si***♭** s'écrivent un ton plus haut et se transportent un ton plus bas, en jouant sur la clef d'*ut* quatrième ligne, et les Clarinettes en *la* se transposent une tierce mineure au dessous en jouant sur la clef d'*ut* première ligne.

EILFTER ABSCHNITT.

Von der Kunst, Partituren zu begleiten.

Eine der ersten Vortheile, die das Piano Forte uns verschafft, ist, dass wir darauf die Musik aller übrigen Instrumente nachahmen und zugleich uns mit allen Theilen der Harmonie bekannt machen können. Hierzu freylich gehören weiter greifende Kenntnisse, als zu einem reinen pünktlichen Vortrage eines Klavierstückes erforderlich werden. Es ist in der That ein grosser Genuss, mit einem Instrumente ein ganzes Orchester zu ersetzen, allein dieser wird doch nur dem zu Theil, welcher vollkommen die Grundsätze der Harmonie und den Eindruck aller Instrumente im Allgemeinen kennt, der vertraut mit allen Schlüsseln, die zum Transponiren unentbehrlich, fertig die Noten liest und nie wegen der passenden Fingersetzung in Verlegenheit kommt; ferner, der in der Komposition Kenntnisse genug besitzt, um statt unausführbaren Begleitungen, ähnliche zu geben, die dem Karakter des Stücks aber stets getreu bleiben.

Feste praktische Regeln hierüber zu geben, ist unmöglich, denn jeder Komponist hat seinen eigenthümlichen Styl. Nur Uebung und die Vergleichung der Verfahrensarten, wie mehrere grosse Meister verschiedene Partituren für das Piano Forte eingerichtet haben, können uns in diesem Studium fort-helfen.

Ehe wir für die Begleitung praktische Regeln geben, muss der Schüler erst den verschiedenen Umfang der Stimmen und der Instrumente kennen lernen.

(Man sehe die Claviatur in Beziehung des Umfangs der Stimmen.)

Die Hörner sind immer im *C* Schlüssel geschrieben, gleichviel aus welchem Tone das Stück gehe.

Beispiel :

Die Italiener nehmen oft für die Hörner den *F* Schlüssel statt des *G* Schlüssels, aber doch nur in der Tonart aus *E* und *E*. Dies ist einerley und erspart uns das Transponiren.

Die Trompetten stehen in demselben Schlüssel, werden aber eine Octave höher gespielt.

Clarinetten in *C* werden so gespielt wie sie geschrieben sind. *B* Clarinetten werden einen Ton höher geschrieben und einen Ton tiefer transponirt, indem man sie im *C* Schlüssel vierte Linie spielt. *A* Clarinetten werden um eine kleine Terz tiefer transponirt, indem man sie im *C* Schlüssel erste Linie spielt.

Les Bassons ou *Fagotti* doivent être joués dans le même diapason que celui du Violoncelle.

Les *Contre Basses* sont plus basses que les Violoncelles, d'une octave.

Les *Quintes* ou *Alto* plus hautes que les Violoncelles, d'une octave.

Les *Hautbois*, *Flûtes* et *petites Flûtes* sont écrits comme les Violons sur la clef de *sol* et dans le même ton; seulement les *petites Flûtes* doivent être jouées une octave plus haut.

Les *Tymbales* sont ordinairement écrites dans le ton d'*ut*, clef de *fa*, et ne sont pas difficiles à transposer, parce qu'il n'y a que deux notes qui sont la tonique et la dominante; on les exécute sur le Piano dans l'octave la plus basse.

Les *Trombones* s'exécutent comme elles sont marquées dans la partition. Voilà la nomenclature des instruments qu'on trouve le plus souvent dans les partitions. Il faut que l'élève, qui veut s'exercer dans l'art si difficile d'accompagner, choisisse d'abord des partitions d'une exécution facile. Les Opéra Bouffons ayant en général des accompagnemens simples, pourront d'abord lui servir pour les premières études, après quoi il arrivera aux grands opéras, plus riches d'accompagnement et d'une facture plus savante.

Il faut trouver au premier coup d'œil, qu'elles sont les parties les plus importantes à exécuter, saisir au même instant les solo ou parties récitantes d'un instrument quelconque; dans plusieurs sortes d'accompagnement, il faut choisir celui, qui est le plus convenable au Forte Piano, faire bien sentir les basses, et faire en sorte que l'accompagnement ne soit pas trop chargé de notes, pour ne pas couvrir le chant, auquel il doit toujours être subordonné.

On doit éviter autant qu'il est possible, de jouer sur le Piano la partie du chant, et s'interdire tous les ornement, si on l'exécute en même temps que la voix.

En général, l'accompagnateur ne doit jamais chercher à briller que dans les ritournelles ou solo, et il doit toujours choisir les accompagnemens les plus simples et les plus convenables à faire ressortir la voix et la beauté du chant.

Lorsqu'on rencontre dans un morceau plusieurs parties obligées, qu'on ne peut rendre en même temps, il faut choisir les parties les plus essentielles et suppléer par des accords relatifs à l'harmonie de ces solo, afin d'exprimer autant qu'on le peut, l'esprit de l'accompagnement.

Il faut aussi, autant qu'il est possible, faire les basses en octaves dans les endroits, où elles font des tenues, ou une simple marche, pendant que la main droite n'a pas de solo à exécuter.

Un des principaux points de l'accompagnement est de savoir bien partager les parties d'un accord; il faut quelquefois retrancher plusieurs notes d'un accord au lieu de les faire

Clarinette en SI b.
B Klarinette.

Clarinet en LA.
A Klarinette.

Das Fagott hat denselben Umfang, als das Violoncell.
Der *Contra Bass* liegt um eine Octave tiefer, als das Violoncell.

Violen oder *Bratschen* sind um eine Octave höher, als das Violoncell.

Oboen, *Flöten* und *Piccol Flöten* sind, wie die *Violine* im G Schlüssel und in gleicher Tonart, nur wird die *Piccol Flöte* eine Octave höher gespielt.

Pauken stehen gewöhnlich im C mit dem F Schlüssel und sind leicht zu transponiren, weil sie nur zwey Noten haben, den Hauptton und die grosse Quinte. Auf dem Piano-Forte spielt man sie in der tiefsten Octave.

Posaunen werden gespielt, wie sie in der Partitur geschrieben sind. Dies sind die Namen der Instrumente, welche in Partituren am häufigsten vorkommen. Will sich der Schüler üben in der schweren Kunst der Begleitung, so wähle er zuerst leichtere Partituren. Die komischen Opern haben in der Regel einfache Begleitungen; sie können der Gegenstand seiner ersten Bemühungen seyn, von welchen er dann zu den grossen Opern übergeht, welche reicher an Begleitung, zugleich mehr Kunst und Wissenschaft enthalten.

Auf den ersten Blick muss man die wichtigsten Parthien herausfinden und zugleich die solo jedes einzelnen Instrumentes auffassen. Bey verschiedenen Begleitungen wähle man für das Piano-Forte die passenste; man gebe den Bass gehörig an und überlade ja die Begleitung nicht, um stets den Gesang vorherrschen zu lassen, dem die Begleitung durchaus untergeordnet ist.

So viel es möglich ist, gebe man auf dem Piano Forte nie den Gesang an und enthalte sich bey den Parthien der Stimme aller Verzierungen.

Ueberhaupt darf die Begleitung nur im Ritornell oder in Soloparthien glänzen wollen, sondern sie muss so einfach und passend als möglich seyn, um die Schönheit der Stimme und den Gesang hervorzuheben.

Sind in einem Stücke mehrere obligate Parthien, die man zu gleicher Zeit nicht ausführen kann, so wähle man die wesentlichsten und helfe sich mit Akorden, welche in der Harmonie dieser Solo liegen, um den Geist der Begleitung, so viel möglich, wiederzugeben.

So oft es sich thun lässt, greife man den Bass mit Octaven bey einfachen Stellen, wo er anzuhalten ist, während die rechte Hand keine Solo zu machen hat.

Ein Haupt-Augenmerk richte man bey der Begleitung auf eine richtige Vertheilung der Töne eines Accords. Oft muss man einige übergehen, statt sie alle anzuschlagen; dies hilft sehr, den Gesang noch mehr zu heben. Da alle verwandte Akkorde nur aus drey Noten bestehen, so braucht man nur zwey

entendre toutes; c'est le moyen de faire ressortir davantage la partie du chant. Tous les accords consonans n'étant composés que de trois notes, on n'a besoin que de toucher deux notes de la main droite, et une de la main gauche.

Celui qui est assez avancé en composition ne sera point embarrassé pour élagger les notes superflues d'un accompagnement, il saura toujours employer à propos les notes les plus essentielles d'un accord. (voyez le traité d'harmonie du Conservatoire par CATEL.)

Lorsqu'on rencontre des notes soutenues pendant plusieurs mesures de suite, il faut les retoucher sur le Piano aussitôt que le son sera affaibli, sans avoir égard aux syncopes, autrement les notes principales, soit dans le chant, soit dans la basse, resteraient sans effet; cependant on ne doit répéter ces liaisons ou syncopes qu'au commencement de la mesure, ou au milieu, lorsqu'elle est à quatre tems.

Il y a certains traits de Violon, qui ne peuvent être rendus sur le Piano tels qu'ils sont écrits; on verra dans les exemples suivans la manière de les exécuter. Nous y avons joint un exemple de partition à trois parties, pour indiquer comment il faut les rendre sur le Forte Piano.

Nous invitons ceux qui touchent cet instrument, à ne pas se borner exclusivement à l'étude des pièces de Piano, mais de s'exercer à l'accompagnement, parce que les doigts perdent après un certain temps la flexibilité nécessaire pour jouer les pièces, tandis que l'on conserve toujours assez d'exécution pour accompagner les ouvrages immortels de nos grands compositeurs.

En général, dans le nombre d'habiles pianistes qui existent, on compterait davantage d'accompagnateurs, si le désir de se faire admirer un moment, ne l'emportait sur celui, de se procurer des moyens de jouissances réelles pour toute sa vie.

mit der Rechten und eine mit der Linken zu greifen.

Hat man einige Fortschritte im Komponiren gemacht, so wird man leicht die überflüssigen Noten einer Begleitung überspringen können und die wesentlichsten des Akkords zur rechten Zeit anschlagen. (Man sehe: Traité d'harmonie du Conservatoire par CATEL.)

Soll man Töne mehrere Takte hindurch halten, so schlage man sie auf dem Piano Forte, sobald sie zu schwach geworden, sind, von neuem an, unbeachtet der Theilung der Note, sonst würden die Haupt-Noten im Gesange sowohl, als im Basse, ohne Wirkung bleiben, doch darf man diese Bindungen oder Theilungen nur beym Anfange eines Taktes, oder wenn es $\frac{4}{4}$ Takt ist, auch in der Mitte anbringen.

Es giebt Violinstellen, welche man auf dem Piano Forte nicht so geben kann, wie sie geschrieben sind. In den folgenden Beispielen wird man die Art ihrer Ausführung finden. Wir haben auch ein Beispiel einer Partitur zu drey Stimmen beigefügt, um ihre Ausführung auf dem Piano Forte zu zeigen.

Allen, welche Piano Forte spielen, empfehlen wir, sich ja nicht ausschliesslich auf Stücke für dieses Instrument zu beschränken, sondern sich fleissig in der Begleitung zu üben, denn die Finger verleihen mit der Zeit die nöthige Biegung zu solchen Stücken, während man noch immer zur Begleitung der unsterblichen Werke unsrer grossen Meister fähig bleibt.

Ueberhaupt würde man gewiss unter den geschickten Piano Forte Spielern mehrere finden, die gut begleiten, wenn der Wunsch, sich einen Augenblick bewundern zu lassen, nicht stärker wäre, als sich einen Weg zu einem wahren Genusse für das ganze Leben zu bahnen.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}

Exécution au Piano.

Ausführung auf dem Pianoforte.

Basso.

Exécution au Piano.

Ausführung auf dem Pianoforte.

Alto e Basso Unison.

Exemple pour répéter les notes dans les syncopes.

Beispiel die Noten in Synkopen zu wiederholen.

Allegro.

Violino 1^{mo}.

Violino 2^{do}.

Alto.

Exécution au Piano.

Ausführung auf dem Pianoforte.

Oboe.

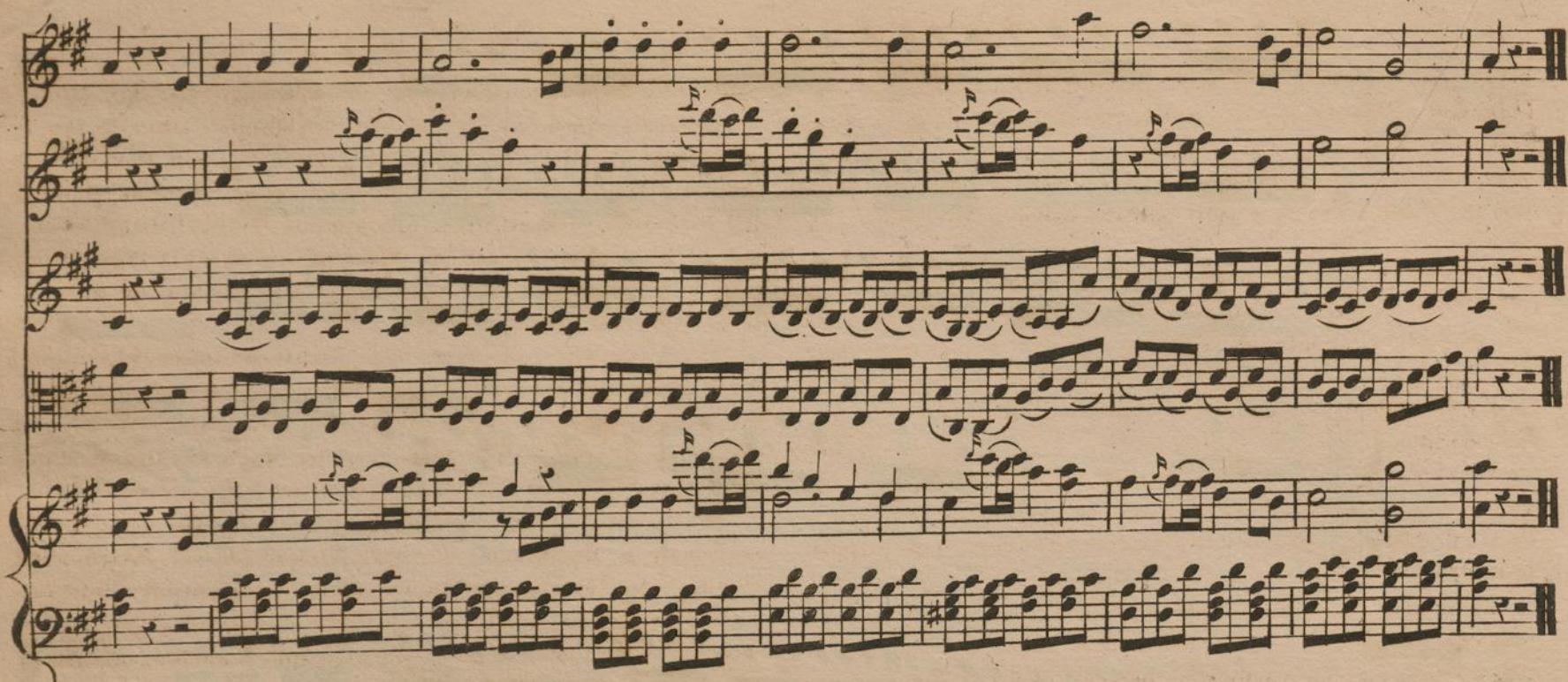
Violino 1^{mo}.

Violino 2^{do}.

Alto.

Exécution au Piano.

Ausführung auf dem Pianoforte.



ARTICLE DOUZE.
DU STYLE.

L'élève qui, après un travail assidu, aura vaincu toutes les difficultés et acquis une exécution brillante, ne doit pas se contenter d'imiter servilement la manière des autres artistes; il doit en avoir une à lui. Les exécutans, comme les compositeurs doivent avoir chacun un style particulier.

Nous considérerons le style sous deux rapports différens; dans l'un la manière ou le caractère d'exécution qu'on s'est fait; dans l'autre, l'art de donner à un morceau le genre d'expression qui lui convient; le premier appartient au mécanisme, et le second au sentiment.

En disant: SEBASTIEN BACH avait une manière de faire vibrer les sons, qui n'appartenait qu'à lui seul, et sans qu'on s'aperçut du moindre mouvement de ses mains, on parle du mécanisme de l'art; mais lors qu'on dit: HÄNDEL a exécuté un morceau d'un style original, on parle selon la seconde acception du mot *Style*.

Nous n'appliquerons donc pas le mot *Style* aux différens degrés de vitesse, comme Allegro, Adagio et Presto, parcequ'ils se trouvent dans les deux définitions que nous en avons données.

Ce que nous avons dit, (Art: 5) sur la manière de toucher l'Allegro et l'Adagio, n'avoit rapport qu'au mécanisme; nous parlerons donc ici de l'expression, qu'il faut donner à chacun de ces différens caractères.

Dans l'Allegro, il faut une exécution brillante; tantôt majestueuse, tantôt animée et plein de feu, il étonne et commande l'enthousiasme; l'Adagio, d'un caractère tout opposé à l'Allegro, doit être exécuté sur le Piano avec des sons plus soutenus, quelquefois triste, souvent mélancolique; il vient interrompre le plaisir vif, que l'Allegro a fait naître, et en agissant avec plus de puissance sur nos fibres, il émeut notre sensibilité et excite même des sensations de douleur. Le Presto

ZWÖLFTER ABSCHNITT.

Vom Styl.

Hat der Schüler durch anhaltendes Bemühn alle Hindernisse überstiegen, und sich einen ausgezeichneten Vortrag zu eigen gemacht, so begnügen sich nicht mit der sklavischen Nachahmung anderer Künstler, sondern befleissige sich einer eignen Weise. Der Vortragende wie der Komponist, jeder muss seinen eigenthümlichen Styl haben.

Wir betrachten den Styl in zwey verschiedenen Beziehungen, einmal als Art oder Karackter des Vortrags, das andre mal als die Kunst, einem Stücke den passenden Ausdruck zu geben. Die erste Ansicht betrifft das Mechanische, die andere den innern Geist.

Erwähnt man, wie SEBASTIAN BACH auf eine ihm eigenthümliche Art Töne in Schwingung setzte, und zwar ohne die geringste Bewegung der Hände bemerkbar zu machen, so spricht man vom Mechanischen der Kunst; rühmt man aber den orginellen Styl des Vortrags eines HÄNDEL, so nimmt man das Wort in seiner zweyten Bedeutung.

Auf die verschiedenen Grade von Schnelligkeit, als Allegro, Adagio, Presto, wollen wir das Wort *Styl* nicht in Anwendung bringen, weil dies schon in jenen beyden verschiedenen Bestimmungen enthalten ist.

Was wir (Abschnitt 5) von der Art, Allegro und Adagio zu spielen, gesagt haben, bezog sich blos auf das Mechanische, hier wollen wir noch von dem verschiedenen Ausdruck sprechen, der jedem dieser beyden Karacktern zukommt.

Das Allegro verlangt einen glänzenden Vortrag, bald majestatisch, bald belebt, voll Feuer, Erstaunen und Begeisterung erregend. Das Adagio, gerade der entgegengesetzte Karackter, erfordert auf dem Piano Forte länger gehaltene Töne, es ist oft traurig und schwermüthig; es unterbricht die lebhafte Freude, die das Allegro erregte, und indem es heftiger

vient pour dissiper toutes ces différentes impressions; vif, enjoué, il fait entendre un motif, qui nous charme et se reproduit sous diverses formes; la légèreté et la grâce l'accompagnent; s'il lui échappe quelquefois des accens plaintifs, ce n'est que pour mieux tromper notre attente par des transitions aménées avec art.

Tous ces divers caractères ont encore leurs nuances. L'*Allegro vivace* et l'*Allegro agitato* en présentent deux différentes; le *Cantabile* et l'*Andante* exigent un tout autre genre d'expression, que l'*Adagio*; c'est à l'exécutant, à leur donner le degré de chaleur, d'expression et de vivacité dont ils sont susceptibles.

Nous avons déjà dit, que chaque auteur a son style particulier; celui qui voudroit exécuter la musique de *Clementi*, *Mozart*, *Dussek*, *Haydn*, de la même manière, en détruirait tout l'effet.

Tel auteur exige un sentiment profond, joint à une exécution vigoureuse; tel autre d'un caractère tantôt enjoué, tantôt sentimental, souvent capricieux, toujours plein de feu, demande plus d'esprit et de finesse dans l'exécution; tel autre enfin, qui offre dans ses productions une moins grande variété de style, mais à qui la nature a départi une plus grande dose de sensibilité, s'élevant quelquefois au plus haut degré du pathétique, et sublime alors que le charme d'une harmonie douce, ajoute encore à la beauté du chant; la musique d'un tel auteur exige une grande expression et ne peut être bien exécutée, que par ceux, qui, sympathisant avec son génie, préfèrent une musique sentimentale aux compositions d'un genre brillant et vif.

Vous, jeunes élèves, dont les efforts ont déjà été couronnés, ne vous arrêtez pas à ce premier succès, pénétrez dans l'intérieur du temple de l'harmonie; faites vous initier dans ses secrets. Presque tous les grands compositeurs ont développé leur génie sur l'instrument, que vous cultivez. Sachez que, telle réputation que vous puissiez acquérir par l'exécution, elle ne vous suivra même pas jusqu'aux limites de votre carrière; mais que vos productions transmettront seules, votre nom et la célébrité, dont vous aurez joui, aux générations futures. Qui se douteroit aujourd'hui, que HÄNDEL, SCARLATTI et BACH, ont existé jadis, si leurs ouvrages ne nous l'attestent?

Le célèbre Corrège disoit: et moi aussi je suis peintre: il est peut être parmi vous quelqu'un, qui pourroit dire: et moi aussi je suis compositeur. Marchez avec courage dans la carrière, où vous venez d'entrer; ne vous effrayez pas des obstacles que vous rencontrerez. Un prix bien plus grand, un prix que le temps ne flétrira point, et que l'envie ne sauroit vous ravir, vous attend; c'est l'admiration des artistes et des amis des arts, qui apprécieront vos productions!

auf unsre Nerven wirkt, weckt es unsre Reizbarkeit und verursacht selbst das Gefühl des Schmerzes. Das Presto zerstreut alle diese verschiedene Eindrücke; voll Leben und Scherz zeigt es Gefühle, die uns entzücken, und unter vielerlei Gestalten wiederkehren. Anmuth und Munterkeit sind ihm zur Seite und entschlüpft ihm hin und wieder ein Klageton, so will es durch kunstreiche Uebergänge nur noch mehr unsre Erwartung täuschen.

Doch alle diese Karacktere haben noch einige nähere Eigenthümlichkeiten; so unterscheiden sich *Allegro vivace* und *agitato*, so will das *Cantabile* und das *Andante* eine ganz andere Art von Ausdruck; als das *Adagio*; hier muss der Spielende ihnen den möglichen Grad von Wärme, Ausdruck und Leben geben.

Wie schon gesagt, hat jeder Komponist seinen eigenen Styl; wenn man die Musik eines *Clementi*, *Mozart*, *Dussek*, *Haydn* auf gleiche Weise vortragen wollte, würde man den Eindruck vernichten.

Dieser fordert ein tiefes Gefühl, verbunden mit einem kraftvollen Vortrag; jener bald lustig, bald voll Empfindsamkeit, oft grillenhaft, doch stets voll Feuer, will einen geist- und sinnreichen Vortrag; wieder ein anderer, weniger abwechselnd in seinen Schöpfungen, aber von Natur mit stärkern Gefühlen begabt, schwingt sich oft bis zum höchsten Grad der Leidenschaft und erhöht die Schönheit des Gesanges noch durch den Reiz einer sanften Harmonie. Eine solche Musik erfordert viel Ausdruck und kann nur von denen gegeben werden, welche in Uebereinstimmung mit solchen Gefühlen die empfindungsvolle Musik einer lebhaften, glänzenden vorziehen.

Sollten eure Anstrengungen schon, junge Schüler, mit Erfolg gekrönt seyn, haltet nicht bei diesem ersten Gelingen; Dringet ein in den Tempel der Harmonie und lasst euch einsweihen in ihre Geheimnisse! Alle grosse Komponisten entwickelten ihren Geist auf dem Instrumente, dem ihr euch widmet. Der Ruf, den ihr euch durch euern Vortrag erwerbt, so gross er auch immer seyn mag, wird schon an den Gränzen eures Lebens verhallen. Euern Namen und den Ruhm den ihr genofset, tragen nur eure Schöpfungen zu künftigen Geschlechtern. Wer würde jetzt noch an einen HÄNDEL, SCARLATTI, oder BACH denken, wenn ihre Werke nicht zu uns redeten?

So wie der berühmte Correggio sagte: auch ich bin Mahler; so ist vielleicht auch unter euch jemand, der sagen kann: auch ich bin Komponist. Mit Muth vollendet den Lauf, den ihr begonnen. Erschrecket nicht vor Hindernissen, die im Weg euch liegen! Ein herrlicher Preis wartet Eurer, ein Preis, den selbst die Zeit nicht welken macht, den kein Neider euch entreissen kann! Bewundernd wird der Meister und der Freund der Kunst eure Werke würdigen!

