

Única edição portuguesa reconhecida conforme pelo autor.

# METHODO PARA PIANO

theorico, pratico e recreativo

Para desenvolver gradualmente e de maneira attrahente a intelligencia musical dos jovens principiantes, formando-os na leitura reflectida, no estylo e no mecanismo, iniciando-os ao mesmo tempo nos elementos da harmonia

Dividido em 5 Partes de 30 lições cada uma

par

## A. SCHMOLL

Official da Instrucção publica.

Obra approvada por muitos artistas celebres  
adoptada no Conservatorio nacional de musica de Tolosa (filial do Conservatorio de Paris)  
no Conservatorio dramatico e musical da São Paulo (Brazil)  
e nos principaes Collegios de França e da Belgica,  
medalhada na Exposição Escolar de Bilbao (Espanha), 1905.

### Completo

Cada uma das 5 partes, 3Fr.

Completo, brochado (dorso de panno), 12Fr.

#### Edição franceza.

Deposito central:

A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy à Paris.

à venda em casa de:

E. Gallet, éditeur, 6, R. Vivienne à Paris (2<sup>me</sup>)

Custine (de Aynssa) 92, Rue Neuve à Bruxelles

Foetisch frères, à Lausanne (Suisse).

#### Edição allemã.

Deposito central:

A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy à Paris.

à venda em casa de:

Mosella-Verlag à Trèves

(Allemagne).

Copyright 1912, by A. Schmoll.

#### Edição portugueza.

Deposito central:

A. Schmoll, 6, Rue Fourcroy à Paris (17<sup>me</sup>).

à venda em casa de:

E. Gallet, éditeur, 6, R. Vivienne Paris (2<sup>me</sup>)

Sassetti & C. à Lisboa (Port.)

Napoleão à Recife (Brasil)

P. Genoud, à Paris (Suisse).

Copyright 1912, by A. Schmoll.

Todos os direitos de execução, traducção e reproducção reservados.

Propriedade para todos os paizes, inclusive a Suecia, a Noruega e a Dinamarca conforme os tratados internacionaes.

Única edição portuguesa reconhecida conforme pelo autor.

# METHODO PARA PIANO

theorico, pratico e recreativo

Para desenvolver gradualmente e de maneira attrahente a intelligencia musical dos jovens principiantes, formando-os na leitura reflectida, no estylo e no mecanismo, iniciando-os ao mesmo tempo nos elementos da harmonia

Dividido em 5 Partes de 30 lições cada uma

par

## A. SCHMOLL

Official da Instrucção publica.

Obra approvada por muitos artistas celebres  
adoptada no Conservatorio nacional de musica de Tolosa (filial do Conservatorio de Paris)  
no Conservatorio dramatico e musical da São Paulo (Brazil)  
e nos principaes Collegios de França e da Belgica,  
medalhada na Exposição Escolar de Bilbao (Espanha), 1905.

### Completo

Cada uma das 5 partes, 3Fr.

Completo, brochado (dorso de panno), 12Fr.

#### Edição franceza.

Deposito central:  
A. Schmoll, 6, Rue Foureroy à Paris.  
á venda em casa de:  
E. Gallet, éditeur, 6, R. Vivienne à Paris (2<sup>me</sup>)  
Custine (de Aynssa) 92, Rue Neuve à  
Bruxelles  
Fœtisch frères, à Lausanne (Suisse).

#### Edição allemã.

Deposito central:  
A. Schmoll, 6, Rue Foureroy à Paris.  
á venda em casa de:  
Mosella-Verlag à Trèves  
(Allemagne).  
Copyright 1912, by A. Schmoll.

#### Edição portugueza.

Deposito central:  
A. Schmoll, 6, Rue Foureroy à Paris.  
E. Gallet, éditeur, 6, R. Vivienne à Paris (2<sup>me</sup>)  
Custine & Co., 92, Rue Neuve à Bruxelles  
Fœtisch frères, à Lausanne (Suisse).  
Copyright.

Todos os direitos de execução, traducção e reprodução  
Propriedade para todos os paizes, inclusive a Suecia, a Noruega e a Dinamarca

# Prefacio do Editor a 26ª edição.

(Tradução.)

Acabamos de publicar a 28ª edição do Novo Methodo de piano theorico, pratico e recreativo de A. Schmoll. Este methodo, desde a sua apparição em 1881, foi apreciado e preconizado pelos mestres mais eminentes do ensino musical, acha-se hoje espalhado por centenas de milhares de exemplares e penetrou nos mais infimos lugares da França e da Belgica. Em 16 annos percorreu mais caminho no mundo do que os seus rivaes em meio seculo! Só uma superioridade real, manifesta, universalmente reconheida, pode explicar semelhante exito.

As particularidades que caracterizam o methodo Schmoll são:

1º *Plano bem ordenado*, claro no seu todo e nos pormenores;

2º Applicaçào, ao ensino, das leis que *na natureza viva* presidem ao desenvolvimento dos orgãos, das forças e das facultades.

3º *Ensino simples*, facil, rigorosamente *graduado e cheio de encanto tanto para o professor como para o discipulo*.

Quanto ao principio pedagogico tão suggestivo quanto original de que o Snr. Schmoll se inspirou para a composiçào do seu methodo, principio de que elle se constituiu o apostolo e que, aliás, valeu as suas obras didacticas o seu grande exito, ficou formulado por elle no offrao dos seus Estudos, n'estes termos:

«Sempre me pareceu que os nossos principios pedagogicos se «deveriam regular sobre as leis da *synthese organica*. Todo o organismo desabrocha e aperfeiçoa-se insensivelmente pelo exercicio «constante e simultaneo das suas partes constitutivas; é assim que «em todas as phases do seu desenvolvimento elle forma um conjunto «harmonico que traz consigo o germen de novos progressos e as «condições necessarias para attingir o termo definitivo da sua «maturidade. A analogia que existe entre as funcções multiplices «de um organismo chegado ao apogeu do seu desenvolvimento, e o «saber de um pianista perfeito, para quem a arte se tornou para «assim dizer uma segunda natureza, salta aos olhos; julgo poder «dispensar-me de insistir, assim como sobre o ensino que d'ahi «deriva . . .»

Com effeito, e a propria *Natureza* que no phenomeno do crescimento nos revela o segredo da educaçào racional.<sup>1)</sup> Fazer desabrochar e desenvolver *simultaneamente sem solavancos nem esforços*, os orgãos, as forças e as facultades que existem no germen de tudo o que nasce, eis a sua lei. Alimento agradavel, ar puro, bem-estar no movimento e no exercicio: taes são os seus meios. O alimento que nós tomamos só se assimila facilmente se sabemos lisongear o gosto; o que nós comemos, o que nós bebemos com aversão, principalmente na primeira phase da vida, faz-nos mais mal do que bem. O recém-nascido só gosta de leite. Sob o regimen d'este precioso liquido a sua saude floresce, as suas forças desenvolvem-se, a sua intelligencia desperta e todas as partes do seu organismo funcionam normalmente. Para nada serviria administrar-lhe sob forma de productos pharmaceuticos, os elementos constitutivos do seu alimento preferido; recusal-os-hia com nojo e não tardaria a definhar-se. Não ha tambem a fazer-lhe engulir, sob pretexto de lhe fortificar o estomago, vinhos generosos ou outros quaesquer tonicantes; rejeital-os-hia como o resto. Ora o que as drogas e as bebidas alcoholicas são para o recém-nascido, os vocabularios, os quadros, as escalas, os exercicios e todo esse montão theorico dos antigos methodos o são para o pianista principiante e só servem para lhe perturbar as ideas e impedir os progressos.

Mas, dirão, o que se deve então dar a fazer a esses principiantes?

A resposta a essa pergunta acha-se por extenso no Prefacio do methodo Schmoll.

Não esqueçamos que as qualidades indispensaveis dos primeiros estudos são: *a attracção melódica a idéa* (que um titulo bem escolhido deve sublinhar) e uma gradaçào rigorosa.

Cada trecho, como se vê deve ser composto *de proposito*, tendo em vista uma particularidad a ensinar, um progresso a realizar;

deve agradar ao discipulo pela sua feiçào melódica, e deve interessal-o pelo que exprime. Se todas estas qualidades se acharem reunidas nas peças de estudo, o discipulo entregar-se-ha ao trabalho com um ardor espontaneo tanto mais vivo que elle começará então a sentir que a musica em lugar de ser um simple ruido, como elle primeiro poderia pensar, prende-se por laços mysteriosos á nossa vida, á nossa alma, aos nossos sentimentos, ás nossas alegrias, ás nossas dôres. A sua execuçào não tardará a tomar mais segurança, a *animar-se*, no sentido biologico da palavra, a revelar uma personalidade. E não pensem que exageramos. Vimos creanças de 7 annos, discipulos do Methodo Schmoll, tocarem os seus estudos com uma certeza, uma fineza, um estylo que raramente se encontram mesmo em discipulos mais velhos. «Desde que me sirvo do Methodo Schmoll», escreve-nos uma das nossas correspondentes, «estou encantada com os resultados obtidos, mesmo com discipulos com poucas disposições. E'por si só e com um verdadeiro contentamento que os queridinhos vão para o piano. Ouvem com interesse os meus conselhos e as minhas observações; pedem-me para lhes tocar o trecho de estudo e esforçam-se em seguida por me imitar no ponto de vista da correcçào e do sentimento. E é de ver os progressos que fazem. Nunca teria pensado que o amor do trabalho podia operar semelhantes milagres. Os meus discipulos, mesmo os mais novos esmeram-se para bem *exprimir*, para bem *interpretar o pensamento* do autor. E um verdadeiro prazer dar lições n'estas condições. O Snr. Schmoll é um novador, regenerou a arte do ensino da musica. Quanto sinto não ter conhecido ha mais tempo este methodo em que tudo é tão simples, tão claro, tão judiciosamente ordenado!»

Todos os dias nós recebemos cartas d'este genero.

Henrique Ketten que foi um pianista genial e um compositor de grande merito, declarou ha uns doze annos, que o Methodo Schmoll, que elle nunca cessou de propagar entre os seus discipulos, parecia-lhe destinado a produzir uma *verdadeira revoluçào no ensino musical*. Já se pode dizer que ficou realisada a prediçào. Os processos sediços dos antigos methodos estão hoje abandonados. Compreendem-se que o ensino que procede por via de analyse e que põe o discipulo em luta com systemas complicados e formulas aridas é contrario ás leis que regem toda *evoluçào normal*; comprehendeu-se que uma collecção de quadros synopticos de escalas, de exercicios, e de arias quaesquer não constitue um methodo racional mas sim uma especie de engrigança de que o discipulo se esforçará em vão de decifrar os hieroglyphos e que, nove vezes sobre dez lhe fará crear aversão á musica.

O Methodo Schmoll que veio fazer justiça de todos esses erros do passado, é e ficará talvez ainda por muito tempo o typo mais perfeito do ensino racional e progressivo tendendo a perfeiçào artistica. Conta elle agora entre os seus partidarios mais zelosos um grande numero de artistas de quem elle animou os primeiros estudos e que ensinam hoje nos grandes conservatorios. Debaixo de taes auspicios e gozando como goza do favor unanime dos discipulos, só poderá justificar cada vez mais a alta estima em que o tiveram desde o principio mestres taes como Massenet, Marmontel, H. Ketten e outros.

O Snr. Schmoll quiz acabar a obra que com tão grande exito tinha iniciado. Deu como seguimento ao seu Methodo *50 Estudos Medios e progressivos* e a estes, *50 Estudos de Estylo e de mecanismo*. Estas tres obras, em que reina uma unidade perfeita de principios de plano e de processo abrangem todo o saber do pianista desde os primeiros passos até a virtuosidade. Quem conscienciosamente os seguir do principio até ao fim, será um mestre, e so terá um sorriso de dó para aquelles que pretendem que o caminho da arte está cheio de difficuldades e que n'elle se encontram mais espinhos do que rosas: a sua opinião será diametralmente opposta.

Paris, 12 de Janeiro de 1910.

E. GALLET,  
Sucor de Colombier,  
Editores de Musica.

<sup>1)</sup> Isto applica-se não á educaçào musical, como a toda a especie de educaçào.

*Não se deve exigir que o entendimento da creança se eleve ao do mestre: é preciso, ao contrario, que o mestre saiba abaixar-se até ao nivel intellectual do discipulo, se elle quer que o seu ensino seja coroado de bom exito.*

# A. SCHMOLL.

Ha uns trinta annos se tivessem perguntado a um professor de musica qual era o melhor methodo para ensinar piano ás creanças, elle teria certamente respondido: «As escalas, os exercicios e a musica classica; fóra d'isso não ha salvação!»

Com esse regimen as pobres creanças iam as mais das vezes para a lição com o coração apertado, e voltavam de lá com as lagrimas nos olhos. Eu tinha seis annos quando um dia um camarada um pouco mais velho do que eu me disse: «Olha, meu caro, quando te quizerem ensinar musica, foge! E' a cousa mais estúpida que ha n'este mundo.»

Assim já não é hoje. Encontraram-se espiritos independentes que ousaram atacar corojosamente os prejuizos sedícios e os erros da rotina. Entre esses homens de progresso, convem reservar um lugar de honra ao Snr. A. Schmoll, cujo merito consiste em ter sabido determinar, synthetisar e erigir em systema pedagogico as idéas que até então tinham, por assim dizer, fluctuado no ar sem que ninguém tivesse ainda achado a sua formula scientifica.

O Snr. Schmoll, chamado com razão o Czerny moderno, é ao mesmo tempo um musico e um pensador. Durante o seu longo professorado teve mil occasiões de enriquecer a sua experiencia e de amadurecer o seu juizo em materia de ensino. A' força de observar e de estudar a creança no seus gostos, as suas disposições, as suas inclinações, veio-lhe um dia a idéa, se a educação musical, e mesmo qualquer outra educação se não deveria regular sobre as leis que presidem á evolução biologica dos seres. Se, com effeito, consideramos o homem, por exemplo, sob o aspecto da sua dualidade psycho-physiologica, verificamos que o corpo e o espirito desenvolvem-se parallelamente e em virtude de leis communs. Segue-se que se quizermos fazer evoluar o espirito n'uma certa direcção e chegar ao nosso fim tão segura e facilmente como a natureza chega ao seu, basta conformar-nos com leis da synthese organica, leis que nos apparecem claramente nas causas que determinam o phenomeno do crescimento. Como se vê, foi a propria natureza que nos desvendou o segredo da educação racional e fertil em resultados.

Assim que o Snr. Schmoll concebeu a sua idéa magistral e a amadureceu, tratou de a realisar compondo o seu novo methodo de piano theorico, pratico e synthetico, «methodo unico e absolutamente notavel», disse Massenet; «o methodo dos methodos» disse Henrique Ketten; methodo que, segundo disse o mesmo artista, estava destinado a produzir uma verdadeira revolução no ensino musical.

Esta obra appareceu em 1880 e obteve immenso exito. Acha-se hoje<sup>1)</sup> na sua 24ª edição e obteve partidarios entusiastas em todas as partes do mundo. O methodo Schmoll e mais umas doze obras didacticas que esse mesmo autor publicou successivamente, constituem, no seu conjuncto, a verdadeira synthese da arte do piano, um systema de ensino homogeneo e completo, um todo organico cujas diversas partes se grupam em torno de um centro commum, sustentando-se e completando-se mutuamente.

A qualidade mestra d'estas obras é uma graduação que se pode chamar ideal e que se applica a um tempo á agilidade, ao rythmo, ao estylo, ao mecanismo, etc. E' graças a ella que o discipulo, qualquer que seja a phase do seu adeantamento, toma sempre interesse nos seus estudos e faz rápidos progressos sem o minimo esforço.

Os mais illustres representantes do ensino musical têm prodigalisado ao Snr. Schmoll os seus preciosos suffragios. Quando Massenet e Marmontel o propuzeram para as palmas da Instrução publica, o primeiro d'estes grandes artistas exprimio-se n'estes termos: «Posso assegurar ao Snr. Ministro da Instrução publica quo o Snr. Schmoll é um mestre que fez progredir os estudos musicaes em França de um modo absolutamente notavel.»

As obras do Snr. Schmoll não escaparam á rapacidade dos contrafactores estrangeiros. Edições das suas obras, com titulos e textos traduzidos, foram publicadas em terras de alem mar, onde a propriedade artistica e litteraria não é ou é insufficientemente protegida pelas leis de estado.

(Traduzido do diario musical parisiense "Le Monde Musical" do 30 Setembro 1908.

1) 1908.

## Nota biographica.

Antonio Schmoll nasceu em 17 de agosto de 1841 na pequena cidade rhenana de Stromberg (Allemanha). Mostrando grande disposição para a musica recebeu com a idade de sete annos, de seu futuro sogro Ehrhard, as suas primeiras lições de piano. Alguns annos depois estudou orgão, harmonia e composição, e contando apenas 12 annos fazia as funcções de organista da sua cidade natal. Em 1853, em Kreuznach, o pianista Aller forneceu-lhe a occasião de se fazer ouvir pela primeira vez em publico. Ainda muito novo Schmoll veio para França onde se naturalizou e em 1867 estreou como professor de musica em Tolosa, onde foi o protegido de F. Leybach e onde as suas primeiras obras musicaes foram frequentemente executadas pela banda do 72º regimento de linha (chefe Mr. Ferminet) Alguns annos depois, em Paris, fez conhecimento com Henrique Herz, Adriano Talexxy, Marmontel, Frederico Burgmüller e por fim de Stephen Heller.\*) Estes mestres descobrindo as suas aptidões excepcionaes para o ensino, aconheram-no com a maior sympathia, interessaram-se por elle e ajudaram-no com os melhores conselhos a achar a via que elle devia seguir para chegar ao successo. Depois de ter passado tres annos em Bruxellas, voltou Schmoll para Paris onde se fixou definitivamente e onde publicou successivamente uma serie de obras methodicas de que a sua *Nouvelle Methode* é o ponto inicial e cujo exito foi sempre augmentando. Entre essas obras citaremos: *100 Petites Etudes*, melodicas e progressivas; *80 Etudes moyennes et progressives*; *50 Etudes de Style et de mécanisme*; *10 Sonatines progressives* (introduccão ás sonatinas de Clementi, de Mozart e de Kuhlau); *Ecrin mélodique* (30 fantasias progressivas sobre arias de operas etc.); *300 Préludes* nos tons maiores e menores (com a theoria do preludio); o *Album de lecture* (320 peças para piano classificadas progressivamente, como curso de decifração); *Gammes et Arpegges* em todos os tons e sob todas as formas; *Les Etrennes du petit pianiste* (25 Recreios progressivos). Entre as outras obras d'este autor mencionaremos ainda: *Scènes druidiques* (12 numeros); *5 Improromptus*; *Chansonnettes sans paroles* (10 numeros para aprender a phrasear); *Les Sylphides*, repertorio de 68 dansas; assim como cerca de 149 fantasias e peças de salão de character differente para piano e harmonio.

\*) Em 1905 Schmoll tomou a iniciativa de erigir um monumento sobre o tumulo de S. Helier, no cemiterio do Père Lachaise, em Paris. Foi só tres annos depois que elle teve a satisfação de assistir a inauguração d'essa homenagem publica rendida á memoria do seu illustre mestre e amigo.

Carta do Snr. **A. Marmontel**, professor de Piano no Conservatorio Nacional do Musica de Paris.

Paris, 4 de Agosto de 1881.

*Caro Snr. e prezado Collega*

... O seu Novo Methodo é uma das melhores obras elementares e progressivas que eu conheço no ensino do piano. A theoria e a pratica marcham simultaneamente com grande clareza, procedendo da maneira mais bem graduada do simples ao composto. Os seus exercicios, as suas lições melodicar, os seus exemplos rythmicos, tudo se encadeia e se liga com interesse, sem enfado nem cansaço para o discipulo. As noções progressivas sobre os acordes e as cadencias harmonicas que se vem juntar aos estudos de mecanismo e de phraseado musical, são de um interesse precioso para os discipulos que elles acostumam pouco a pouco aos conhecimentos harmonicos dando-lhes a chave das modulações. Agradeço-lhe o ter-se lembrado de mim na Conclusão da sua 5ª parte; apraz-me ver um artista do seu valor citar com elogio os Conseils d'un professeur hoje um dos veteranos do ensino.

Acete, meu caro Collega, com os meus sinceros cumprimentos pelo seu excellente Methodo, a expressão da minha cordial sympathia.

**Marmontel.**

ao Snr. A. Schmoll em Paris.

Carta do Snr. **Massenet**, Compositor de Musica, Membro do Instituto.

Paris, 29 de Março de 1882.

*Caro Snr. e Collega*

Tardei tanto em lhe agradecer que devo primeiro pedir-lhe desculpa antes de lhe dizer todo o bem que penso da sua obra.

E'com muito gosto que o felicito porque acabo de percorrer o seu Novo Methodo de Piano, methodo unico e absolutamente notavel.

Já lhe tinha dito na minha carta datada de Milão: a minha filha trabalha segundo o seu ensino e isso deve-lhe provar a estima e a confiança que tenho pelo seu Methodo, o seu plano e o desenvolvimento.

Cria-me, Caro Snr., o seu Collega muito sympathico.

**J. Massenet.**

ao Snr. A. Schmoll em Paris.

CONSERVATOIRE ROYAL.  
DE MUSIQUE.

Liège, 13 de Octobre de 1883.

CABINET DU DIRECTEUR.

*Caro Senhor Schmoll*

Como verá pela carta junta, mandei examinar o seu Novo Methodo de piano por um dos nossos professores, o Snr Ghymers.

Faço muito gosto, meu caro Senhor, em puder assegurar-lhe que todos os elogios feitos ao seu notavel methodo verificam-se pelo simples exame da sua obra, e é com intima convicção queo felicito de coração.

Queira aceitar, meu caro senhor, a expressão dos meus sentimentos mais distinctos.

**Th. Radoux.**

Ao Senhor *Th. Radoux*, Director do Conservatorio de Musica de Liège.

*Senhor Director*

Conforme o seu desejo li e examinei attentamente a obra publicada pelo Snr. A. Schmoll, sob o titulo: Novo Methodo de piano theorico, pratico e recreativo.

O Me'hodo do Snr. Schmoll obra bem pensada e bem feita, deixa longe de si, e parece-me destinado a substituir na educação elementar, todas as obras similares consagradas por uma longa e desastrosa rotina.

Simplicidade, brevidade d'exposição dos principios; exercicios bem graduados, pequenas peças de uma melodia facil e de uma boa harmonia destinadas a exercer os discipulos na execução de cousas diferentes com as duas mãos, a formar-lhes o ouvido e ao mesmo tempo a recreal-os; notas progressivas collocadas no começo de cada lição para dar aos principiantes a explicação de uma multitude de signaes e efeitos usados na execução; enfim notas igualmente progressivas, onde o autor explica os acordes e as cadencias harmonicas, o accento musical e o uso ao pedal.

A obra está completada, ou melhor, alargada por dez Sonatinas progressivas podendo ser repartidas nas cinco partes e servindo de Introdução as obras de Clementi, Mozart, Kuhlau e Dussek.

Estas Sonatinas bem feitas e muito recommendaveis pela distincção das melodias, a elegancia e o brilho dos trechos, conduzem pouco a pouco e por um caminho em que a utilidade se acha encoberta pela graça e o encanto, até ao ponto em que o discipulo já bom musico e bom pianista, pode encarar sem receio as composições de meia força. Neste plano, como em todos os seus pormenores, conhece-se a grande experiencia de um mestre consumado.

Se fosse permittido tirar horoscopos no que diz respeito a fama, essa deusa inconstante e caprichosa, como a fortuna, predizel-a-lia para a obra do Snr Schmoll; pois tudo o que pode inspirar confiança ao publico e justifica-a se acha n'ella reunido.

Queira aceitar, Senhor Director, a homenagem do meu profundo respeito.

**Julio Ghymers.**

## A eloquencia dos algarismos.

No 1º de Janeiro de 1911

# 315 898 exemplares

do methodo Schmoll (edição franceza original) tinham sido vendidos. E' essa a melhor prova do grande exito obtido por esta obra no mundo musical e principalmente entre os professores e os estudantes de piano. E não é só em França e na Belgica que o numero dos seus partidarios vae sempre augmentando, o mesmo se dá em muitos paizes onde o francez pouco é falado. O quadro abaixo indica as terras de onde o pediram *directamente*. Mas este quadro é forçosamente incompleto; milhares de exemplares são comprados cada anno por casas de comissão cujos freguezes residem pela maior parte em paizes de alem mar, na America do Norte ou do Sul, na Asia, na Oceania, nas Colonias etc.

Os paizes marcados de um\*) são aquelles em que o methodo Schmoll tem mais partidarios.

*França	*Cochinehina	*Sumatra	Egypto	Epiro	Annam
*Belgica	*Estados Unidos	*Suissa	Chile	Syria	Tahiti
*Canada	*Argelia	Italia	Haiti	Palestina	Bulgaria
*Portugal	*Tunisia	Allemanha	Senegambia	Siam	Peru
*Alsacia-Lorena	*Turquia	Russia	Guadalupa	Reunião	Serbia
*Brasil	*Espanha	Suecia	Ilhas Sandwich	Costa Rica	Martinea
*Hollanda	*Equador	Dinamarca	Grecia	Austria Hungria	Nova Caledonia
*Tonkin	*Columbia	Inglaterra	Madagascar	Mexico	Rep. Argentina

O successo do Methodo Schmoll pode pois ser chamado *universal*. Inutil é dizer que as obras de A. Schmoll que lhe são connexas (*Etrennes, Sonatines, Ecrin Melodique, Etudes, Album de lecture, Préludes, Gammes et Arpèges*, etc.) nada têm que inveja a reputação mundial d'este methodo.



*Paris 1905*

*A. Schmoll.*

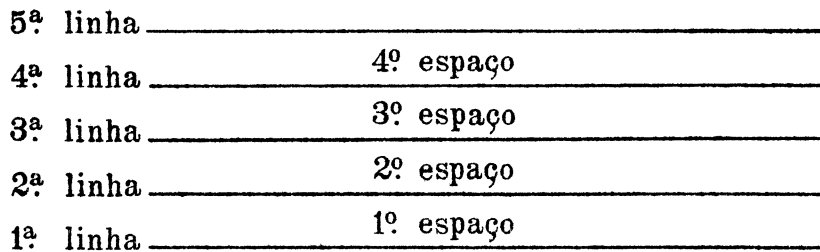
# PRIMEIRA PARTE.

## INTRODUÇÃO.

Escrevem-se os sons da musica com signaes chamados *Notas*.

### A PAUTA,

sobre a qual se escrevem as notas.



### AS NOTAS

Maneira de dispol-as na pauta.

*A SEMIBREVE.*  
*primeira especie de notas.*



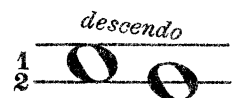
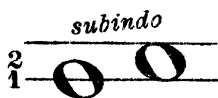
Nota escripta *sobre uma linha.*



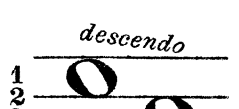
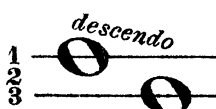
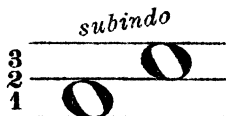
Nota escripta *n'um espaço*



A *Segunda*, distancia de *dois* grãos conjunctos.



A *Terceira*, distancia de *tres* grãos.



As sete notas representadas pelas teclas brancas.

*subindo*  
*Do Ré Mi Fa Sol La Si*  
no piano, sobe-se; da esquerda para a direita;

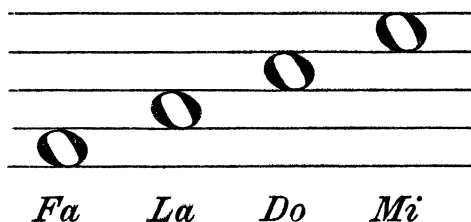
*Do*  
*Si La Sol Fa Mi Ré Do*  
no piano, desce-se, da direita para a esquerda

O aluno deve exercitar-se em pronunciar o mais rapidamente possível estas duas sucessões de notas.

Notas sobre as linhas da pauta.



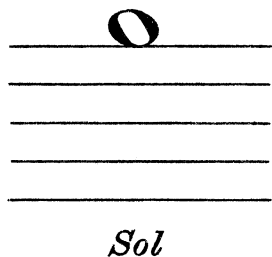
Notas nos espaços da pauta.



De cada uma destas notas á seguinte, ha a distancia de uma Terça.

O aluno deve exercitar-se em pronunciar o mais rapidamente possível estas duas sucessões de notas.

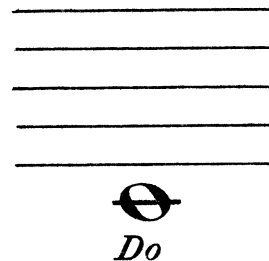
Nota acima da pauta.



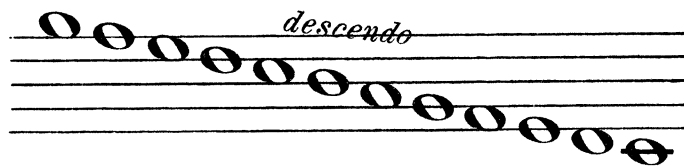
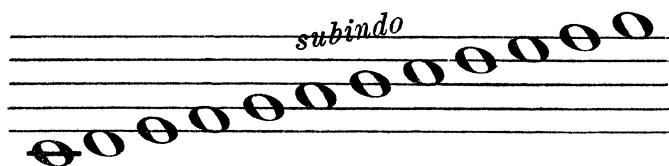
Nota abaixo da pauta.



Nota na primeira linha  
suplementar inferior  
á pauta.



### SUCCESSÃO DAS 12 NOTAS.



De cada uma destas notas á seguinte, ha a distancia de uma Segunda.



### EXERCICIO DE LEITURA.



### OS DEDOS

designados por numeros.


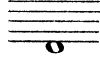
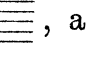
#### MÃO ESQUERDA.

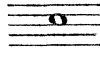
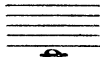
			(Pollegar)	
5 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	1 <sup>o</sup>
dedo	dedo	dedo	dedo	dedo
(minimo)				

#### MÃO DIREITA.

(Pollegar)				
1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>	5 <sup>o</sup>
dedo	dedo	dedo	dedo	dedo
				(minimo)

### AS TECLAS.

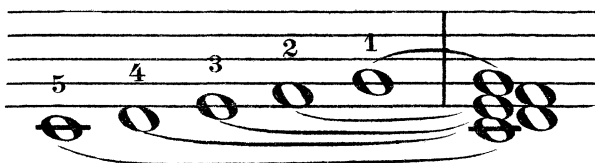
A tecla branca que se acha *logo a esquerda* de um grupo de *duas* teclas pretas, quasi no centro do teclado, representa o *DO* , a mais baixa das notas aprendidas até agora; a tecla visinha do lado direito dá o *RE* , a seguinte o *MI*  e assim por diante. Com esta indicação, será facil achar as teclas das 12 notas já aprendidas.

O alumno perceberá logo que a cada serie de 7 teclas succede outra serie inteiramente igual. Estas series formam as diversas *oitavas* do piano; diz-se por exemplo que o *DO*  está *uma oitava mais alta* do que o *DO*  e vice-versa.

### A POSIÇÃO NATURAL DA MÃO.

Collocar os cinco *dedos* sobre as cinco *teclas consecutivas* das quaes a mais baixa é *do*.

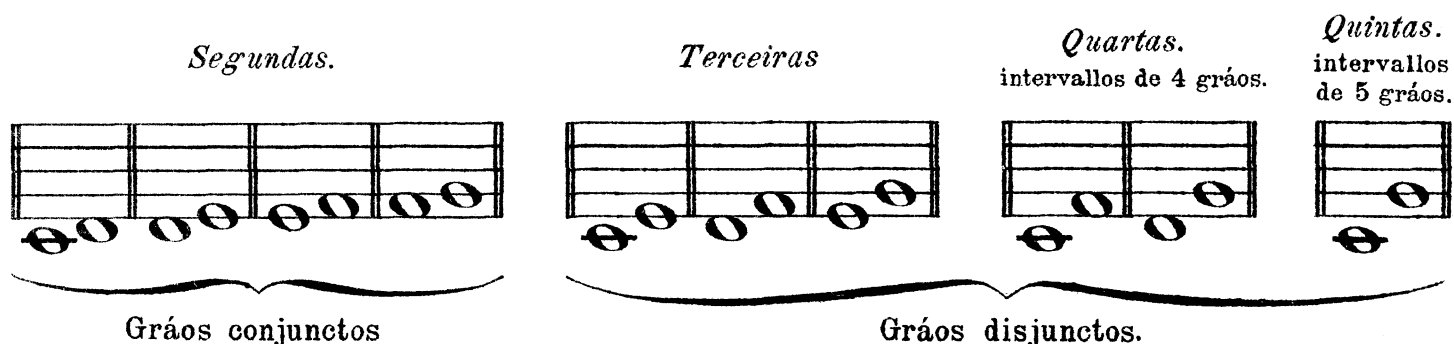
#### MÃO ESQUERDA.



#### MÃO DIREITA.



## INTERVALLOS DA POSIÇÃO NATURAL.



O alumno deverá exercitar-se na *comparação* d'estes diversos intervallos, procurando-os no *exercício de leitura* á pag. 5. Applicarse-há igualmente em reconhecê-los no *teclado*.

## REGRAS

de que deverá recordar-se o alumno todas as vezes que estiver ao piano.

1. COLLOCAR BEM AS MÃOS; posição perfeitamente *horizontal*; uma moeda, posta sobre a mão, deve ahi manter-se enquanto se estiver tocando.
2. COLLOCAR BEM OS DEDOS e conservá-los na *posição natural*, desde que não se apresentem afastamentos e vice-versa, etc. (6<sup>a</sup> lição); ferir as notas com a *ponta* dos dedos curvados; evitar de *allongal-os*; sobretudo que o *pollegar nunca se afaste de sua tecla* e esteja sempre *prompto para a ferir*.
3. PERCUTIR BEM AS TECLAS; tocá-las com *nitidez* e regularidade; *ferir simultaneamente* as notas tocadas com ambas as mãos.
4. LIGAR AS NOTAS. Esta recommendação é da mais alta importancia e deve ser seguida escrupulosamente. O professor observará com todo o rigôr a *perfeita ligação dos sons*; auxiliará o alumno, *apoiando-lhe* sobre os dedos que se levantarem antes de tempo.
5. EVITAR CONFUSÃO, isto é não sustentar as notas *além de seu valor* (v. a 1<sup>a</sup> lição).
6. EVITAR QUALQUER MOVIMENTO INUTIL. As mãos, os braços, a cabeça, e o corpo devem manter-se *immoveis*; *só os dedos* é que tocam.
7. OLHAR SEMPRE PARA AS NOTAS e não para as teclas; *seguir a musica* sem interrupção.
8. CONTAR os tempos do compasso com justeza e com *voz clara e breve* (vide a 1<sup>a</sup> lição).

### EXERCÍCIOS PREPARATORIOS

para dar *independencia, elasticidade* aos dedos e habituar o alumno a bem distinguir *intervallos* de *segunda, terceira e quarta*.

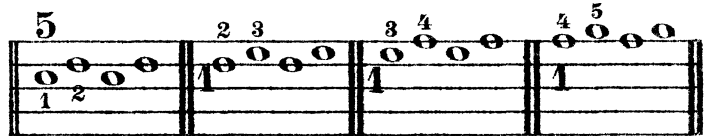
Nos exercicios seguintes, o numero maior indica o dedo que deverá *ficar preso á tecla*, enquanto que os outros tocam o exercicio. Tocar cada exercicio *20 ou 30 vezes seguidas, nomeando* as notas, as quaes devem ser *rigorosamente ligadas*.

#### EXERCICIO PARA A EXTENSÃO DE UMA SEGUNDA.

MÃO ESQUERDA.



MÃO DIREITA.



#### AS DUAS MÃOS.

*mão direita*

prender o *sol* de cada mão      prender os dous *pollegares*      prender os dous *pollegares*      prender os dous *dós*

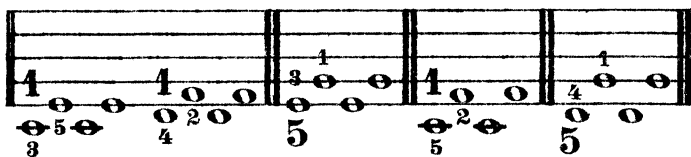
*mão esquerda*

#### EXERCICIOS PARA A EXTENSÃO DE UMA TERCEIRA E DE UMA QUARTA, SEM OS GRÃOS INTERMEDIARIOS.

MÃO ESQUERDA.

*Terceiras.*

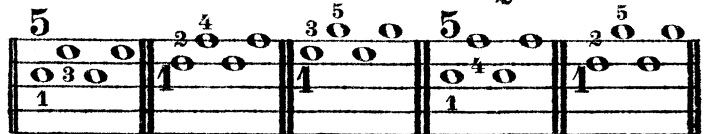
*Quartas.*



MÃO DIREITA.

*Terceiras.*

*Quartas.*



#### AS DUAS MÃOS.

*mão direita*

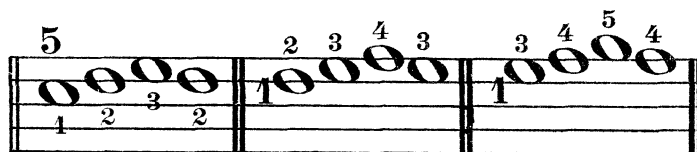
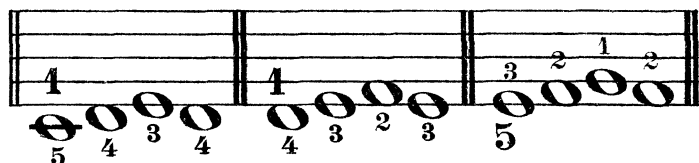
prender o *sol*      prender os dous *pollegares*      prender os dous *dós*      prender os *sol*      prender os dous *dós*

*mão esquerda*

EXERCÍCIOS PARA A EXTENSÃO DE UMA *TERCEIRA*,  
COM OS GRÁOS INTERMEDIARIOS.

MÃO ESQUERDA.

MÃO DIREITA.



AS DUAS MÃOS.

*mão direita*

*mão esquerda*

prender o *sol* de ambas as mãos

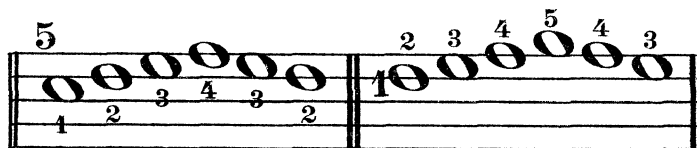
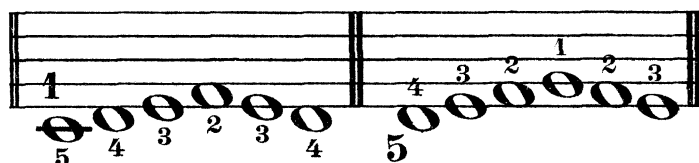
prender os dous *pollegares*

prender os dous *dós*

EXERCÍCIOS PARA A EXTENSÃO DE UMA *QUARTA*,  
COM OS GRÁOS INTERMEDIARIOS.

MÃO ESQUERDA.

MÃO DIREITA.



AS DUAS MÃOS.

*mão direita*

*mão esquerda*

prender o *sol* de ambas as mãos

prender os dous *dós*

EXERCÍCIOS DICTADOS.

Em primeiro lugar o alumno collocará a mão na *posição natural*, sem abaixar as teclas. Em seguida, *sem olhar para as teclas*, tocará as notas dictadas pelo professor, primeiro com a *mão direita*, depois com a *esquerda* e enfim com *ambas*. Ligará todas as notas.

*Do-ré-mi-fa-sol-fa-mi-ré-do.*

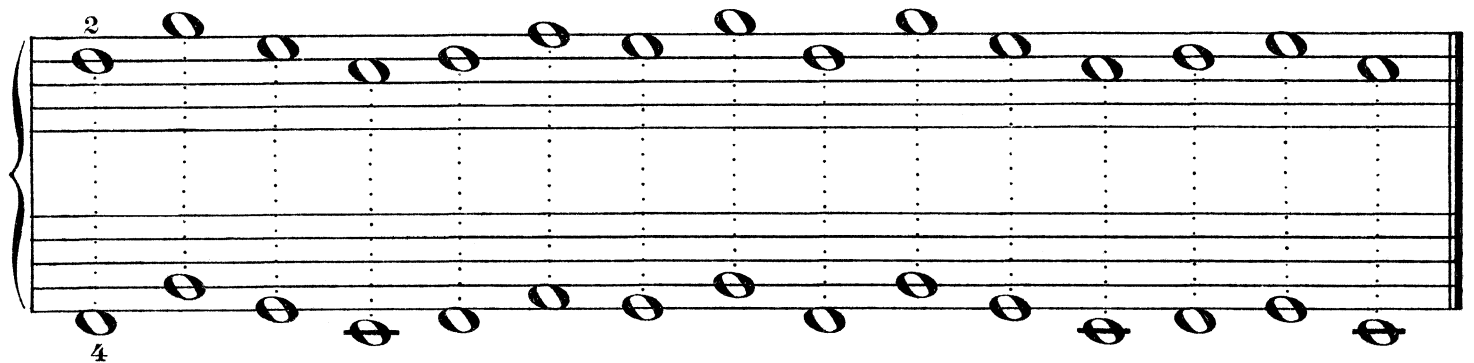
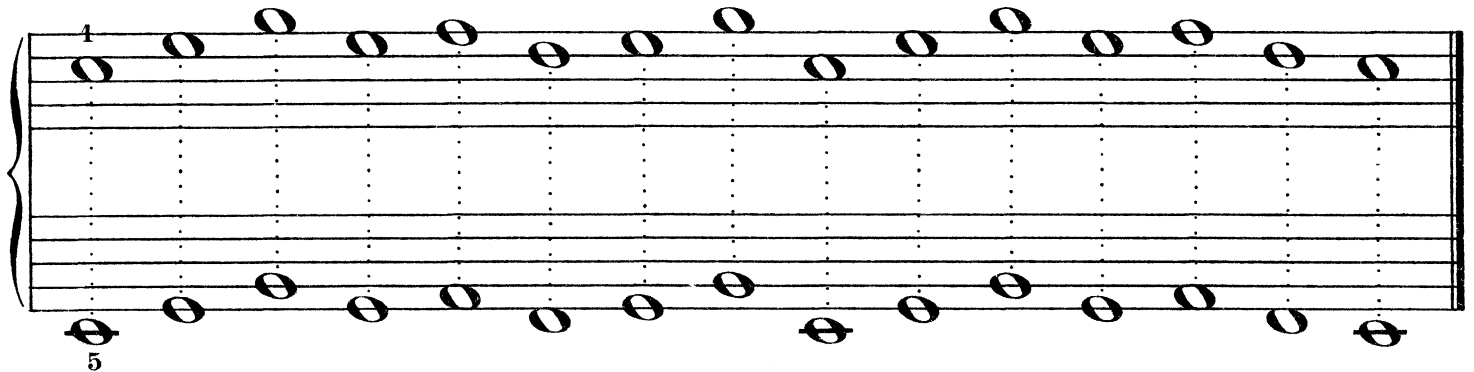
*Do-mi-sol-do-ré-fa-mi-ré-do.*

*Do-mi-ré-fa-mi-sol-fa-ré-mi-do.*

*Mi-sol-fa-ré-mi-do-ré-sol-mi-fa-ré-sol-mi-ré-do.*

*Ré-sol-do-fa-ré-mi-do-sol-fa-ré-mi-sol-ré-fa-mi-do.*

*Tocar nomeando as notas.— Ligar com cuidado. Olhar para as notas, não para as teclas.*



A CLAVE DE SOL.







A CLAVE DE SOL é o signal caracteristico das notas que o alumno aprendeu até aqui e das que aprenderá n'esta primeira parte do methodo. Este signal, cujo pequeno gancho interno está collocado sobre a *segunda linha* da pauta, indica que a nota escripta nesta linha se chama *sol*. Coloca-se a clave no principia da pauta.

# 1ª Lição

Toda peça de musica é dividida em *Compassos*, cada compasso se divide em *Tempos* de igual duração.

*CONTAR* em voz alta e com rigorosa igualdade.— *Ligar*. Contam-se 4 tempos em cada *Semibreve*.

Musical notation for the first exercise, showing a series of semibreves with fingerings 1 2 3 4 repeated across eight measures.

Segunda especie de notas: A *MINIMA* , metade da *Semibreve*.  
  =  (uma *Semibreve* vale duas *Minimas*).

As duas mãos tocando notas diferentes.— *Ligar*. Contam-se 2 tempos em cada *Minima*.

Musical notation for the second exercise, showing minims in both hands with fingerings 1 2 3 4 and 3 4.

# 2ª Lição

*Dictado preparatorio:*

*Nomear e tocar ao mesmo tempo: do re, mi fa, mi sol, etc.*

*Minimas nas duas mãos.*

As notas são lidas de baixo para cima.

Musical notation for the dictation exercise, showing minims in both hands with vocal line "mi fa sol mi etc." and "do re mi do".

*Semibreves e Minimas.*

Depois da leitura deste trecho sob o *dictado preparatorio*, se tocará o mesmo *contando*.

Musical notation for the dictation exercise, showing minims in both hands with vocal line "mi sol do mi etc." and "do mi".

Musical notation for the dictation exercise, showing semibreves and minims in both hands.

### 3ª Lição.

Indicaremos pelo signal  $\longleftrightarrow$  as passagens *que se devem estudar separadamente*, antes de tocar a peça inteira.

NOTAS DUPLAS. Tocar estas notas duplas *bem juntas*, e não uma depois da outra.

Musical score for the 3rd lesson. It consists of two systems of piano and treble clefs. The first system includes notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and the word "ligar" (tie) above and below notes. The second system includes notes with fingerings and a double bar line. Arrows indicate specific passages to be studied separately.

### 4ª Lição.

Terceira especie de notas:

A SEMINIMA (metade da minima)

2 seminimas

4 seminimas

Compasso quaternario  $\frac{4}{4}$  ou C

Na musica, ha tempos *fortes* e *fracos* como no discurso ha *syllabas fortes* e *fracas*.

### Nini et Bébé.

Tempos *fortes*: 1.- 3.-

Tempos *fracos*: - 2.- 4.

*Seminimas alternadas nas duas mãos.*

Conta-se *um tempo* em cada *seminima*

Musical score for the 4th lesson, titled "Nini et Bébé". It consists of two systems of piano and treble clefs. The first system includes notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and the word "ligar" (tie) above and below notes. The second system includes notes with fingerings and a double bar line. Arrows indicate specific passages to be studied separately.

# 5ª Lição.

O *Ponto de augmento*.  
 O *ponto augmenta* a nota na metade de seu valor.  
 Minima pontuada  $\text{♩} \cdot = \text{♩} \text{♩}$

Compasso ternario  $\frac{3}{4}$   
 Tempo forte 1. - -  
 Tempos fracos - 2. 3.

Quando duas notas do mesmo grão, são ligadas pela curva  $\frown$  a segunda não deve ser repetida, e sim sustentada.

## La première Valse.

# 6ª Lição.

A sexta, intervallo de seis grãos.  
 m. direita. m. esquerda.

Nota nova



## EVOLUÇÕES DA MÃO SAHINDO DA POSIÇÃO NATURAL.

(Repetir 20 ou 30 vezes, cada um dos exercicios seguintes; ligar as notas)

	<i>Alargamento (A)</i>	<i>Contração da mão (C)</i>	<i>Mudança dos dedos (M)</i>
Exercicios para a mão direita			
Exercicios para a mão esquerda			

**RECOMMENDAÇÃO IMPORTANTE.** Um dos defeitos mais graves e mais frequentes nos principiantes é abandonar *sem razão a posição natural da mão*. Esta posição não deve ser alterada, salvo quando tiver de fazer-se um *alargamento*, uma *contração*, *mudança de dedos* ou uma *passagem* (evolução esta que conhecerá mais tarde). Igualmente os artificios de dedilhado, cujo unico fim é dar á mão, um ou mais grãos distantes, *uma nova posição natural*, não devem occasionar *movimento algum brusco ou irrequieto*. Deve pois o alumno, antes de fazer qualquer movimento com os dedos, assegurar-se *se este movimento é necessario*, e evitar a inquietação febril que faz com que elle procure muito longe as notas que se acham *debaixo dos dedos*.

Afim de facilitar a leitura do dedilhado, teremos o cuidado de indicar as diversas evoluções da mão pelas letras A, C, M, ou P, até quando esta indicacão nos parecer necessaria.



# 7ª Lição.

## EXERCÍCIOS PARA A MÃO DIREITA.

2 colchêas para cada tempo

Quarta especie de notas:

A COLCHÊA (metade da seminima)

colchêas nos 1º e 3º tempos

contar assim 1 e 2, 3 e 4, 1 e 2, 3 e 4, 1, 2, 3, 4.

2 colchêas

colchêas nos 2º e 4º tempos

1, 2 e 3, 4 e 1, 2 e 3, 4 e 1, 2, 3, 4.

4 colchêas

grupos de 4 colchêas

1 e 2 e 3, 4, 1 e 2 e 3, 4 1, 2, 3 e 4 e 1, 2, 3 e 4 e

### NOTAS PRESAS

para a mão esquerda.

Notas novas:

la sol

Notação diferente, mesmo effeito.

### SETIMA

intervallo de sete grãos.

PONTOS DE REPETIÇÃO.

mão esquerdo

princípio

Notas triplas; formas de acompanhamento para a mão esquerda.

Repetir 20 vezes cada fórmula.

## La Bouquetière.

VALESE.

Conservar o pollegar da mão esquerda sempre por cima do Sol, salvo nos dous ultimos compassos.

Grupo de 4 e 6 clochêas.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 7ª lição: *Rose*, mazurka (Nº 1 das Etrennes du Jeune Pianiste) por A. Schmoll.

# 8ª Lição.

Nova evolução da mão: *Passagem dos dedos* (P).

Passagem do 2º e 3º dedo. *Exercícios para a mão direita.*

20 vezes cada exercício; ligar; evitar qualquer movimento da mão.

Accordes divididos e juntos.

*Exercícios para a mão esquerda*

20 vezes cada exercício.

Notação diferente, mesmo efeito

# Confidence.

*Colchêas nas duas mãos.*

# 9ª Lição.

Compasso em dous quatro  $\frac{2}{4}$

Tempo forte: 1. -

Tempo fraco: - 2.

*Dous compassos em dous quatro valem um compasso quaternario.*

Até que a agilidade do alumno não tenha alcançado uma certa velocidade, podem-se contar as 4 colchêas do compasso de  $\frac{2}{4}$ , de modo que cada colchêa forme um tempo. Neste caso, o compasso de  $\frac{2}{4}$  é considerado como tendo 4 tempos, dos quaes os 1º e 3º são fortes, os 2º e 4º são fracos.

*Novas notas*



## Joyeux Printemps.

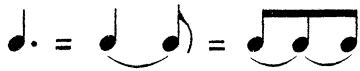
*Accordes repetidos para a mão esquerda. Tocar desembaraçadamente estes accordes com articulação do pulso.*

Observar o jogo da mão direita; que deve ser ligado, enquanto que o da mão esquerda é destacado.

Desde já, poderá começar a tocar os EXERCÍCIOS que estão no fim da primeira parte. E' bastante estudar 4 ou 5 em cada lição (repetindo 20 ou 30 vezes cada um) e dedicar mais ou menos 10 minutos para este trabalho. Recommendamos voltar de quando em vez aos Exercícios preparatorios (v. a introdução), cujo fim principal é tornar os dedos independentes uns dos outros e manter ambas as mãos n'uma posição regular.

# 10ª Lição.

Nota pontuada.



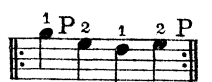
Compasso em tres oitavos  $\frac{3}{8}$

Tempo forte: 1. - -  
Tempos fracos: - 2. 3.

Exercícios de Mudanças de dedos para a mão direita



Nova passagem do polegar (de terceira) para a mão direita



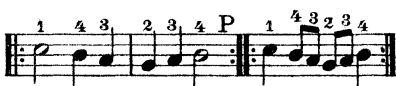
## Le Sourire.

Contar as colchêas.

# 11ª Lição.

Passagem do 4º dedo.

Exercícios para a mão direita.



Deslocação da mão (D)

Notas novas.



Escala de do para a mão direita.



## A toute Vapeur.

# 12ª Lição.

Quinta especie de notas: A SEMI-COLCHÊA (metade da colchêa)



Final de Parte.

1ª  
compasso tocado  
a primeira vez.

2ª  
compasso tocado  
na repetição em  
vez do que está  
marcado 1ª

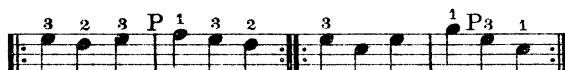
## L'Espègle.

Grupo de 2 e de 4 semi-colchêas.

Os signaes 1ª e 2ª podem conter  
diversos compassos.

# 13ª Lição.

Passagem do pollegar na mão direita



passagem de terceira.

## Fanchonnette.

Grupos de 4 e 8 semi-colchêas.

\*) Peca recreativa podendo ser tocada depois da 12ª lição: Mathilde, schottisch (Nº2 das Etrennes du Jeune Pianiste) por A. Schmoll.

# 14ª Lição.



Novas notas:

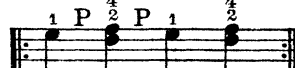


Trechos diversos em semi-colchêas.

## Joyeux Ebats.

# 15ª Lição.

Nova passagem do pollegar:  
mão direita.



Os *SILENCIOS* ou *pausas*, indicam a *suspensão* momentanea do som  
A *PAUSA* —, equivale á *Semibreve*.

Emquanto durar a pausa, a mão deve estar por cima  
do teclado, *prompta* para ferir a primeira nota.

*Observação.* Comquanto frequentemente se empregue a *Pausa de Semibreve* — para qualquer *compasso*  
*inteiro em silencio*, quer seja igual, inferior ou superior á *Semibreve*, preferimos empregar *essa pausa* somente  
quando indicar um silencio *equivalente á semibreve*, pois aquelle uso, tolerado habitualmente, não é logico.

## Les Mignonnes.

# 16ª Lição.

A PAUSA, — equivale á Minima

Termos de Coloridos.

*mf*, mezzo-forte *meio-forte* *f*, forte  
*ff*, fortissimo

Da Capo ou D. C., significa: repita desde o principio até a palavra Fim.

Mudanças de dedos repetidos.

## Air de Don Juan.

W. A. Mozart.

# 17ª Lição.

PAUSA { ou √, equivale á Semínima.  
{ { = —; { { { = —. (o ponto  
aumenta a pausa da metade  
de seu valor).

Exercícios para a mão direita.  
Terceiras; ligar. Sextas; destacar.

dedilhado  
para 4 terceiras seguidas

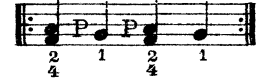
## Hélène.

VALSE.

# 18ª Lição.

A PAUSA 7, vale uma Colchêa. *p*, piano — docemente, pouco som.  
77 = ♪; 777 = ♪.

Passagem do pollegar  
na mão esquerda



## La Gracieuse.

Musical score for 'La Gracieuse' in 2/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The second system includes fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The third system includes fingerings 2, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The piece concludes with a double bar line and a star symbol (\*).

# 19ª Lição.

O *Accento* >: notas accentuadas.

O *Ponto*. (colocado por cima ou por baixo das notas): notas destacadas.

## La Leçon de Danse.

Musical score for 'La Leçon de Danse' in 2/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The second system includes fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fim.'.

\*). Peça recreativa podendo ser tocada depois da 18ª lição: *Blanche*, polka (Nº 3 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schroll.





- 21 -  
**20ª Lição.**

TONS E SEMI-TONS; *SUSTENIDO* #; *BEQUADRO* ♯.

Muitas pessoas imaginam que a palavra *Tom* applicada ao piano significa tecla *branca*, e a palavra *semi-tom* tecla *preta*. Desta fôrma, cada oitava teria 7 tons e 5 semi-tons, quando assim não é. As palavras *tom* e *semi-tom* applicam-se á *distancia* que existe entre duas notas, e não a uma nota só.

Duas notas estão á *distancia de um semi-tom*, quando não ha tecla intermediaria (preta ou branca) entre as duas teclas que as representam. Na escala de *do*, ha pois 2 semi-tons, a saber: do *mi* ao *fa* e do *si* ao *do*; mas entre *do* e *ré* por exemplo, a *distancia* e de *um tom*, por que entre estas duas notas ha uma tecla preta. Esta tecla preta *divide*, por assim dizer, a *distancia de um tom* existente entre *do* e *ré*, em *dous semi-tons*, de fôrma que do *do* á *tecla preta* e d'esta ao *ré*, ha um *semi-tom*. Esta tecla preta está *um semi-tom mais alto do que o do*, e *um semi-tom mais baixo do que o ré*. Succede o mesmo com os tons situados entre *ré* e *mi*, *fa* e *sol*, *sol* e *la*, *la* e *si*.

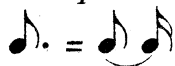
Para *alterar* uma nota de *um semi-tom* colloca-se antes della um *sustenido* (#). Assim por exemplo, collocando este signal antes do *fa*  obtem-se *fa sustenido*  cuja nota é representada pela tecla preta que está entre *fa* e *sol*.

O *fa #* é a unica nota *sustenida* de que se servirá o alumno na 1ª parte deste methodo. Na 2ª parte elle aprenderá as *outras* notas *sustenidas*, e as notas *abaixadas* de um *semi-tom*.

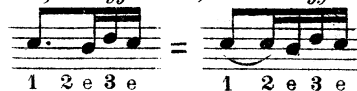
O *effeito do sustenido* começa no lugar onde se acha, e *mantem-se até ao fim do mesmo compasso*.

O *Bequadro* ♯ é um signal que *destróe o effeito do sustenido*, isto é, repõe a nota no seu estado *natural*. Collocado diante do *fa*, indica que se deve tocar *fa natural* e não mais *fa #*. Comquanto o bequadro não tenha mais valor, *um ou dois compassos* depois do *sustenido* que elle destruiu, o compositor colloca-o ás vezes, para impedir que o pianista, levada pelo costume, possa tocar ainda a nota *sustenida*.

*Colchêa pontuada*



*Notação differente, mesmo effeito.*



**Rose d'Ete.**

*Sustentar* bem na 2ª parte as *semi-nimas pontuadas* da mão esquerda.

\*) *Peça recreativa* podendo ser tocada depois da 20ª lição: *Première Sonatine* de A. Schmoll.

# 21ª Lição.

A PAUSA ♪, vale uma *semicolchêa*


♪♪ = ♪; ♪♪♪ = ♪


## La Glissade.


# 22ª Lição.

Pausas de *mais de um compasso*.

Notação diferente, mesmo efeito.

Pausa dupla  vale 2 compassos

„ tripla  „ 3 „

„ quadrupla  „ 4 „

## La Moqueuse.

# 23ª Lição.

*Passagem do pollegar na mão esquerda.*

*Escala de DO para a mão esquerda.*

Musical notation for the thumb passage and C scale exercise. The first system shows a sequence of chords and scales with fingerings: 1 3, 1 P 3 2 3, 1 P 4 3 2 1 4 P, 1 P 4 3 2 1 4 P, and 5 2 1 3, 1 3 1 P 1 4.

## A la Source.

*Passagens de escalas para cada mão.*

Musical notation for 'A la Source' scale passages. It consists of two systems of piano music. The first system starts with a treble clef, 2/4 time, and a mezzo-forte (mf) dynamic. It features a right-hand scale with fingerings 1 2 3 4 and a left-hand scale with fingerings 1 3. The second system continues with similar patterns, including a piano (p) dynamic and various fingerings like 5, 1 3, 1 M2, and 5 1 3.

# 24ª Lição.

Quando se bate o compasso, o pé (ou a mão) *abaixa-se* nos tempos fortes e *levanta-se* nos tempos fracos.

*Peça começando por tempo fraco*  
(por um fragmento de compasso)

## Ländler.

Musical notation for the 'Ländler' piece. It consists of two systems of piano music in 3/8 time. The first system starts with a piano (p) dynamic and features a right-hand melody with triplets and chords, and a left-hand accompaniment with a 5 1 2 3 pattern. The second system continues with a forte (f) dynamic and includes a piano (p) section. Fingerings and dynamics are clearly marked throughout.

\*) *Peça recreativa* podendo ser tocada depois da 24ª lição: *Emma*, valsa (Nº 4 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.

# 25ª Lição.

Compasso de seis oitavos  $\frac{6}{8}$

Tempos fortes; 1. - - 4. - -

Tempos fracos; - 2. 3. - 5. 6.

Dois compassos de tres oitavos valem um compasso de seis oitavos.

Dedilhado de Substituição 21 para a mão direita. Evitar repetir a nota sobre a qual se opera a substituição.

## La Rosée.

Musical score for 'La Rosée' in 6/8 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The second system continues the piece with similar notation and includes a '21' fingering pattern in the treble staff.

# 26ª Lição.

Serve a ligadura para insistir sobre o caracter muito ligado de certas passagens e muitas vezes abrange diversos compassos.

## Causerie.

Musical score for 'Causerie' in 6/8 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The second system continues the piece with similar notation and includes a '3' fingering pattern in the treble staff. The third system includes a forte (f) dynamic and a '5 3' fingering pattern in the treble staff.

# 27ª Lição.

*Signal para*  
 aumentar a força    diminuir a força

*cresc.* ou *crescendo* = aumentar a força  
*decresc.* ou *decrescendo* = diminuir a força  
*dimin.* ou *diminuendo* = diminuir a força

## La jeune Bergère.

VALSE.

Musical score for 'La jeune Bergère' in 3/4 time. The score consists of three systems of piano and right-hand parts. The piano part features a steady bass line with chords, while the right hand plays a melodic line with various ornaments and dynamics. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. Fingerings and articulation marks are provided throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# 28ª Lição.

A volta ao signal  $\text{\$}$ : Dal Segno (ao signal)

## La plus jolie Fleur.

Movimento alternado entre as duas mãos.

Musical score for 'La plus jolie Fleur' in 3/4 time. The score consists of two systems of piano and right-hand parts. The piano part features a steady bass line with chords, while the right hand plays a melodic line with various ornaments and dynamics. Dynamics include *p*, *mf*, *cresc.*, *dim.*, and *p*. Fingerings and articulation marks are provided throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, marked 'Fim.' and 'Dal Segno'.

# 29ª Lição.

Exercícios para a mão esquerda.

Accordes de quatro notas.

Tocar as 4 notas desses accordes bem simultaneamente.

## Air suisse.

# 30ª Lição.

Exercícios para a mão direita.

Mudança de dedos sobre as notas duplas.

## Chanson souabe.

### CONCLUSÃO DA PRIMEIRA PARTE.

Recommendo ao alumno de proceder agora a *repetição geral* de todas as peças que estudou; porque, antes de continuar, deve saber tocá-las com desembaraço. Passará também em revista todas as explicações theoricas. Por este modo, tudo o que aprendeu até aqui ficará gravado *profundamente* na sua memoria.

Na segunda parte todo o teclado será posto á sua disposição e lhe fornecerá multiplas occasiões de aperfeiçoar o mecanismo e seus novos conhecimentos theoricos apresentar-lhe-hão a Sciencia Musical sob uma fôrma cada vez mais interessante.

Peças recreativas podendo ser tocadas depois da 30ª lição: { *Le Petit Postillon*, galope (Nº 5 das *Étrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll. *Deuxième Sonatine* de A. Schmoll.

## EXERCÍCIOS

*para dar força, elasticidade e independência aos dedos.*

Exercise 1-5: Five measures of piano exercises. Each measure consists of two staves (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure 1: Treble (1-5), Bass (5-1). Measure 2: Treble (1-2), Bass (5-4). Measure 3: Treble (4-5), Bass (2-1). Measure 4: Treble (1-1-2-2), Bass (5-5-4-4). Measure 5: Treble (3-3-2-2), Bass (3-3-4-4).

Exercise 6-11: Six measures of piano exercises. Each measure consists of two staves. Measure 6: Treble (5-3-5), Bass (1-3-1-4-2). Measure 7: Treble (1-3), Bass (5-3). Measure 8: Treble (3-1-4-2), Bass (3-5-2-4). Measure 9: Treble (5), Bass (1). Measure 10: Treble (1-3-2-4), Bass (5-3-4-2). Measure 11: Treble (3), Bass (3).

Exercise 12-14: Three measures of piano exercises. Each measure consists of two staves. Measure 12: Treble (1-1-5), Bass (5-5-1-4-1). Measure 13: Treble (5-5-3), Bass (1-1-3-2). Measure 14: Treble (4-4-2), Bass (2-2-4-5-3-4-1).

Exercise 15-18: Four measures of piano exercises. Each measure consists of two staves. Measure 15: Treble (1-3-2-4), Bass (5-3-4-2). Measure 16: Treble (3-5), Bass (3-1). Measure 17: Treble (3-1-2), Bass (3-5-4). Measure 18: Treble (3-3-2), Bass (3-4-3-4).

Exercise 19-23: Five measures of piano exercises. Each measure consists of two staves. Measure 19: Treble (3-1), Bass (3-5). Measure 20: Treble (5-3), Bass (1-3). Measure 21: Treble (3-1), Bass (3-5). Measure 22: Treble (3-1-4-2), Bass (3-5-2-4). Measure 23: Treble (5-3-4-2), Bass (1-3-2-4).

### LEITURA DO DEDILHADO.

24. *Mão direita* ||:1 2 3 4 | 5 3 4 2 :|| *Mão esquerda* ||:5 4 3 2 | 1 3 2 4 :||

25. *Mão direita* ||:5 4 3 2 | 1 3 2 4 :|| *Mão esquerda* ||:1 2 3 4 | 5 3 4 2 :||

26. *Mão direita* ||:3 1 2 4 | 3 5 4 2 :|| *Mão esquerda* ||:3 5 4 2 | 3 1 2 4 :||

27. *Mão direita* ||:5 3 2 4 | 1 3 4 2 :|| *Mão esquerda* ||:1 3 4 2 | 5 3 2 4 :||


28. *Mão direita* ||:1 3 5 3 2 1 | 2 4 5 4 3 2 :|| *Mão esquerda* ||:5 3 1 3 4 5 | 4 2 1 2 3 4 :||


29. *Mão direita* ||:3 1 3 5 4 3 | 4 2 3 4 2 5 :|| *Mão esquerda* ||:3 5 3 1 2 3 | 2 4 3 2 4 1 :||

30. *Mão direita* ||:5 3 5 3 2 1 | 4 2 5 4 3 2 :|| *Mão esquerda* ||:1 3 1 3 4 5 | 2 4 1 2 3 4 :||

# SEGUNDA PARTE.

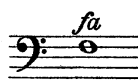

## INTRODUÇÃO.

As notas da clave de *sol* que o alumno já conhece pelo estudo da primeira parte d'este methodo, isto e, as 23 notas entre  inclusive, não bastariam ao pianista. Com



effeito, abaixo da tecla *fa*  acham-se ainda, no piano de sete oitavas 19 teclas brancas e treze pretas que até aqui não foram empregadas. Para escrever estas notas, a clave de *sol* é *insufficiente*; pois, se as escrevessemos nesta clave seria preciso um *tão grande numero de linhas supplementares*, que a leitura tornar-se-ia quasi impossivel. Procurou-se pois *um meio mais simples* para escrever estas notas.

### A CLAVE DE *FA*

A clave de *fa*, que é collocada na 4<sup>a</sup> linha da pauta, indica que a nota nesta linha, chama-se *fa*; este *fa* é o mesmo que o da 3<sup>a</sup> linha *supplementar inferior da clave de sol*, a nota mais baixa que conhecêmos na 1<sup>a</sup> parte.

 e  são a *mesma nota*.

A relação que existe entre a *clave de fa* e a *de sol* resulta clara pela seguinte demonstração:

Escrevendo-se na *clave de sol*  a nota *do*  
e logo em baixo *uma outra pauta* com a *clave de fa* 

teremos o mesmo *do*, escripto em *duas claves diferentes*. Este *do* situado como é sabido, mais ou menos *no centro do piano*, escreve-se *em clave de sol* na primeira linha *supplementar-inferior*, e em *clave de fa* na primeira linha *supplementar-superior*; fórma por assim dizer, *o traço de união entre as duas claves*.

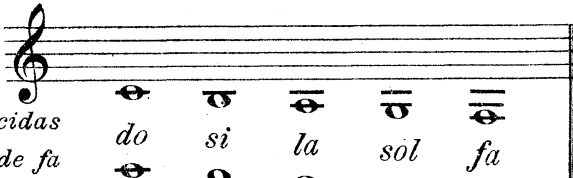
Vemos pois que a *clave de fa* fornece as notas da PARTE BAIXA do piano, sendo quasi sempre empregada para a *mão esquerda*, enquanto que as notas da *mão direita* são quasi sempre escriptas em *clave de sol*. Os casos contrarios, como veremos adiante, são excepções.

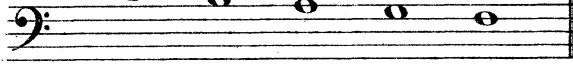
O seguinte quadro exemplifica as notas mais usadas da *clave de fa*.



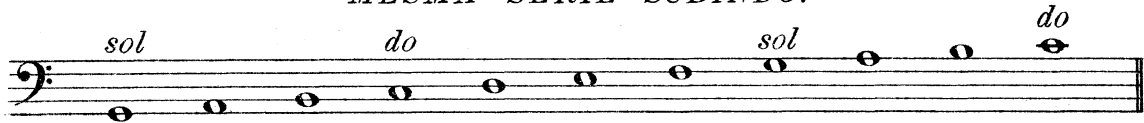
### NOTAS IGUAES.

ou communs às duas claves:

CLAVE DE SOL.  NOTAS NOVAS.   
 notas já conhecidas *do si la sol fa* que só se escrevem em clave de fa: *mi ré do si la sol*  
 as mesmas em clave de fa

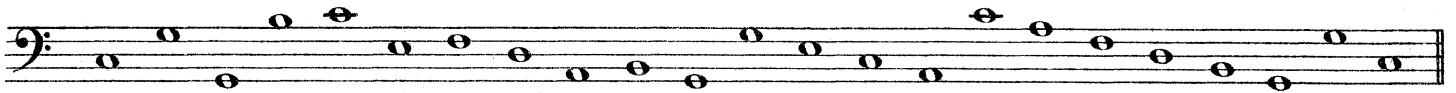
CLAVE DE FA. 

### MESMA SERIE SUBINDO.



Aprender a ler estas notas e procurar as teclas respectivas no piano.

### EXERCICIO DE LEITURA.

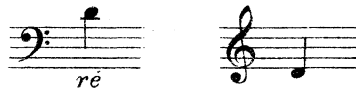


### ESCALA DE DO, ESCRIPTA EM CLAVE DE FA.

MÃO ESQUERDA 

## 31ª Lição.

Nova nota:



Nos trechos rapidos, deve evitar-se o emprego do 1º e 5º dedos nas teclas pretas. Nos accordes e passagens de *movimento moderato*, o emprego desses dedos é as vezes de rigor e não offerece inconveniente algum.

## Jeunesse et Gaîté.

Termo de movimento.

Vivace (com vivacidade).

CORO DE ESTUDANTES.



# 32ª Lição.

## La Gondole.

Moderato (*Movimento moderato*).

Musical score for 'La Gondole' in 6/8 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a dynamic of *p* and includes fingering numbers 1, 2, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 1. The second system includes a *Fim.* marking, a dynamic of *mf*, and fingering numbers 2, 1, 2, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The third system includes a dynamic of *p* and fingering numbers 1, 2, 3, 2, 4, 1, 2, 3, 1. The piece concludes with a *Dal Segno* marking.

# 33ª Lição.

Exercícios de sextas destacadas para a mão direita.

Notas novas.  
fa mi ré do

Musical notation for 'Notas novas' showing the notes fa, mi, ré, do on a bass clef staff.

com articulação do pulso

Musical notation for 'Exercícios de sextas destacadas' showing sixteenth-note chords in the right hand with articulation marks.

## Rigolade.

Allegro (*Vivo e alegre*).

Musical score for 'Rigolade' in 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a dynamic of *mf* and includes fingering numbers 2, 1, 5, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second system includes dynamics of *mf*, *p*, *mf*, and *f*, and fingering numbers 5, 5, 4, 3, 2, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The piece concludes with a double bar line.

# 34ª Lição.

*Novas notas.*



*As mesmas escriptas na clave de sol.*



ESCALA DAS NOTAS DO BAIXO APRENDIDAS ATÉ AQUI.

*notas que podem ser escriptas tambem na clave de sol*



EXERCICIO DE LEITURA.



Exercitar-se em ler estas notas e procural-as no teclado.

## En avant.

GALOP.

**Vivace.**



# 35ª Lição.

## MUDANÇA DE CLAVES.

Para se escreverem commoda e claramente na *clave de Fa* as notas altas da *mão esquerda* (o que exigiria muitas linhas supplementares), o compositor *substitue* momentaneamente a *clave de Fa* pela *clave de Sol*, isto chama-se: *mudar de clave*. A's vezes tambem as notas da *mão direita* descem tanto que o compositor substitue a *clave de Sol* pela *clave de Fa*.

### L' Absence.

Con moto (com movimento).

Musical score for 'L' Absence' in 2/4 time. The piece is marked 'Con moto (com movimento)'. It begins in the key of F major (one flat) and changes to G major (one sharp) in the second system. The score is written for piano with two staves. Dynamics include *p* (piano), *p cresc.* (piano crescendo), and *mf* (mezzo-forte). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece concludes with a repeat sign.

# 36ª Lição.

Colchêa pontuada seguida de uma semicolchêa , sem acompanhamento de colchêas.

Exercícios preparatorios.

*m. direita*

*m. esquerda*

Four short musical exercises are shown, each consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note, first for the right hand and then for the left hand.

Tendo a colchêa pontuada 3 vezes o valor da semicolchêa, ter-se-ha o cuidado de *conserver bastante tempo a primeira* e tocar com certa brevidade a *segunda* destas duas notas.

*sfz.*, *sf.*, *fz.*, *rfz.* ou *rf.* = *sforzando* ou *rinforzando* (reforçando), termo applicado ás notas que devem ser tocadas com uma *força* particular.

A *Corôa* ou *Suspensão* indica a *parada momentanea* de movimento e é conhecida tambem, pelo seu nome italiano *fermata*.

### Air favori.

Andante grazioso (com lentidão graciosa).

H. Himmel.

Musical score for 'Air favori' in 3/4 time. The piece is marked 'Andante grazioso (com lentidão graciosa)'. It is written for piano with two staves. Dynamics include *p* (piano), *sfz.* (sforzando), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The score features various ornaments and a fermata at the end. The piece concludes with the instruction 'Dal Sengno'.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 36ª lição: *Le chant de la Meunière* (No 6 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Scholl.

- 33 -  
**37ª Lição.**

*Segundo sustenido na nota: DO #* (tecla preta, entre do e re).

NOTA: *Antes de tocar a semicolchêa da mão direita, veja-se qual o acorde que a esquerda toca com a nota seguinte.*

*Dar justa duração às colchêas pontuadas e suficiente brevidade às semicolchêas.*

**Les Eclaireurs.**

MARCHE GUERRIÈRE.

*Tempo di marcia (Movimento de marcha).*

The first system of music for 'Les Eclaireurs' consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melody with eighth and sixteenth notes, featuring fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 1, 2. The left staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking is *mf*.

The second system continues the piece. The right staff has fingerings 2, 3, 3, 4, 2, 2, 3, 5. The left staff has fingerings 1, 2. Dynamics include *f* and *p*. The system ends with the word *Fim.*

The third system continues the piece. The right staff has fingerings 3, 2, 2, 5, 3, 4, 2, 1, 2. The left staff has fingerings 1, 3, 2, 1. Dynamics include *f* and *p*. The system ends with the word *Fim.*

D. C.

**38ª Lição.**

*Terceiro sustenido na nota: SOL #* (tecla preta, entre sol e la).

*Dedilhado de substituição para a mão esquerda.* | *pp*, *pianissimo* = muito brando.

**Prière.**

*Adagio (lentamente, com magestade).*

*observar rigorosamente o dedilhado*

The first system of music for 'Prière' consists of two staves. The right staff (treble clef) has fingerings 3, 1, 4, 4, 4, 5, 2, 4, 2, 2, 1, 5, 4, 1. The left staff (bass clef) has fingerings 1, 5, 2, 5, 1, 3, 2, 5, 1, 5, 2, 5. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. The system ends with the word *Fim.*

The second system continues the piece. The right staff has fingerings 5, 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2, 5, 3, 4, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 2, 3, 1. The left staff has fingerings 1, 3, 1, 2, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 2, 1, 3, 1, 4. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*. The system ends with the word *Fim.*

D. C.

# 39ª Lição.

Quarto sustenido na nota: *RÉ* # (tecla preta, situada entre *re* e *mi*)

## La première Violette.

Andantino (*pouco menos lento que Andante.*)

Musical score for 'La première Violette' in 6/8 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings *p* and *mf*. The second system includes *p*, *cresc.*, *mf*, and *dimin.*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand with various fingerings and articulations.

# 40ª Lição.

Quinto sustenido na nota: *LA* # (tecla preta, entre *la* e *si*).

Os cinco sustenidos aprendidos

A musical staff showing five sharps:  $\sharp$  (F#),  $\sharp$  (C#),  $\sharp$  (G#),  $\sharp$  (D#), and  $\sharp$  (A#). Below the staff are the numbers 1º, 2º, 3º, 4º, and 5º corresponding to each sharp.

NOTA: É importante que o aluno conserve de *cór* a *ordem* em que estão dispostos os sustenidos.

## Colombine.

VALSE.


Tempo di valsa (*Movimento de valsa*)

Musical score for 'Colombine' in 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings *p*, *cresc.*, *mf*, and *p*. The second system includes *cresc.* and *mf*. The third system includes *p*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand with various fingerings and articulations. The piece ends with a double bar line and the word 'Fim.'.

Dal Segno.

# 41ª Lição.

## (b) O BEMOL.

*Abaixa-se* a nota um semi-tom, collocando-se-lhe antes um *bemol*.  $\flat$  Por exemplo  quer dizer *SI bemol* ou: *SI abaixado de um semi-tom*. Procurando a tecla que representa esta nota, o alumno verá, que a tecla *si $\flat$*  e *la $\sharp$*  é a mesma. Compreenderá pois, que *cada uma das 5 teclas pretas* que já conhece, pode ter *dous nomes diferentes*, conforme representar uma nota *alterada* de um semi-tom para cima ou para baixo.

O *efeito do bemol* começa do lugar onde se acha e termina no fim do mesmo compasso.

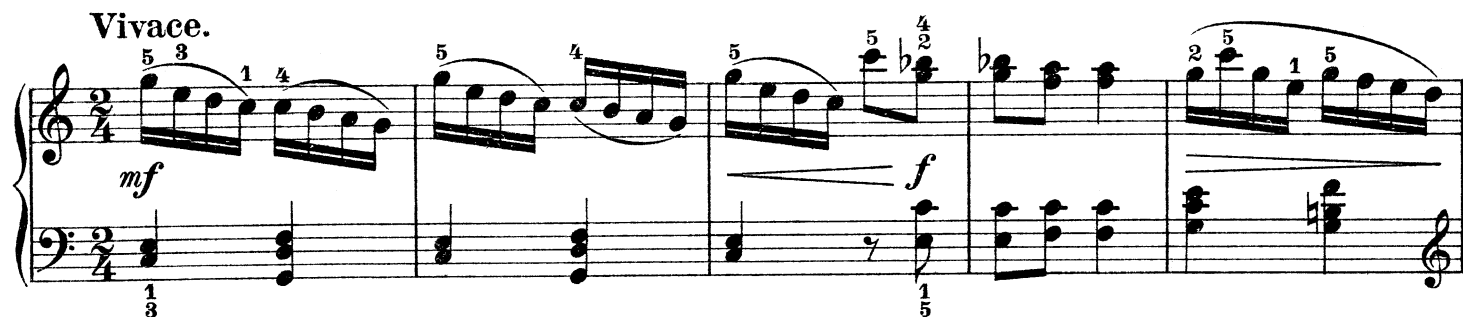
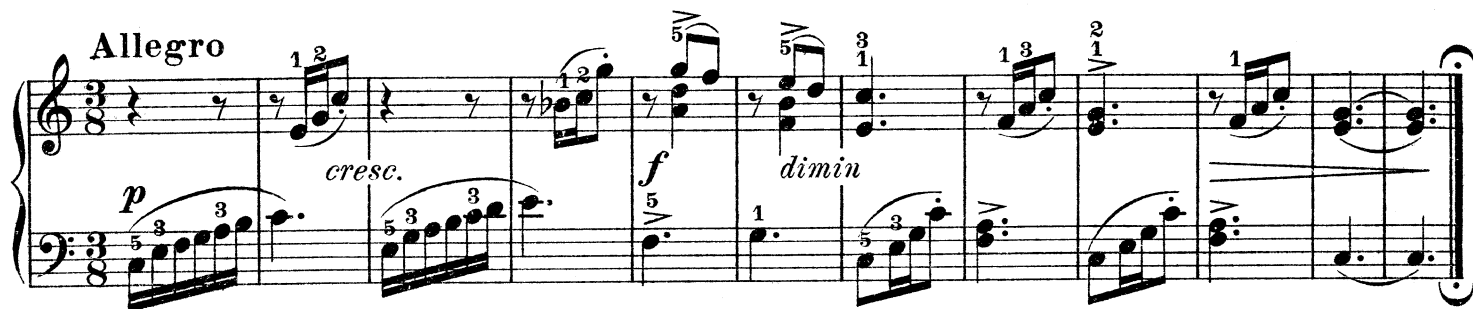
Para *annullar o efeito do bemol*, emprega-se o *bequadro*, que collocado antes do *si*, indica então que se deve tocar *si natural* e não mais *si $\flat$* .

O *sustenido* e o *bemol* chaman-se: *signaes de alteração* ou *accidentaes*, ou simplesmente *accidentes*.

*Primeiro bemol* na nota: *SI $\flat$*  (mesma tecla que *la $\sharp$* ).

## Préludes.

Dá-se o nome de *Preludios* a uma especie de pequenas phantasias em fórmula de improvisos que se tocam antes de iniciar uma peça. Os preludios são geralmente curtos; quasi nunca passam de alguns accordes ou passagens com caracter de uma inspiração de momento.



# 42ª Lição.

Segundo bemol na nota: MI<sup>b</sup> (mesma tecla que ré#).

## Petite Polonaise.

Alla polacca (*Estylo polaco; movimento moderado*).

Primeiro Salto da mão esquerda.

The musical score for 'Petite Polonaise' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'cresc.' marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and concludes with 'Fim. 5'. The third system also includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a double bar line and a small asterisk (\*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The bass staff includes several chords and a final cadence with fingerings 1 2, 1 3, and 2 5.

D. C.

# 43ª Lição.

Terceiro bemol na nota: LA<sup>b</sup> (mesma tecla que sol#).

## A la Fontaine.

Allegro moderato (*com vivacidade moderada*).

The musical score for 'A la Fontaine' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes 'cresc.' and 'mf' markings. The second system also includes a piano (*p*) dynamic and 'cresc.' markings. The score is heavily annotated with fingerings (1-5) and slurs. The bass staff includes chords and a final cadence with fingerings 2, 5, 2/4, and 1/3.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 42ª lição: *Tendresse enfantine* (Nº 7 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.



# 44ª Lição.

Quarto bemol na nota: *RE*  $\flat$  (mesma tecla que *do*  $\sharp$ ).

Exercícios preparatórios para a mão direita:

## La Danse des Farfadets.

*Allegretto* (menos vivo do que *Allegro*).

# 45ª Lição.

Quinto bemol na nota: *SOL*  $\flat$  (mesma tecla que *fa*  $\sharp$ ).

RESUMO DAS ALTERAÇÕES APRENDIDAS ATÉ AQUI

mesma tecla  
mesma tecla  
mesma tecla  
mesma tecla  
mesma tecla

## Chœur de Pélerins.

*Maestoso* (solemne; com magestade)

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 45ª lição: *Troisième Sonatine* de A. Schmall.

# 46ª Lição.

O inteiro desenvolvimento da theoria musical não está nos moldes desta obra. No entanto, certos *rudimentos* da theoria estão tão ligados ao mecanismo e acham applicação pratica tão frequente, que a maior parte dos alumnos tem *delles um conhecimento vago* sem podel-os precisar. Contribuindo o conhecimento destes elementos theoricos para simplificar a leitura musical e facilitar a execução geral, consagraremos em seguida um certo numero de lições a esse fim.

## DENOMINAÇÕES ESPECIAES DOS DIVERSOS GRÁOS DA ESCALA.

1º gráo	2º gráo	3º gráo	4º gráo	5º gráo	6º gráo	7º gráo
tonica	super-tonica	mediante	sub-dominante	dominante	super-dominante	nota sensível



Os dous accordes mais usados; suas inversões e dedilhado.

### ACCORDE PERFEITO


1º, 3º e 5º gráos da escala.

(*Inverte-se* um accorde, quando se transporta a *mais baixa* das suas notas á *oitava superior*).

MÃO ESQUERDA.

MÃO DIREITA.

simultaneo. accorde fundamental ou 2 terceiras superpostas á tonica	quebrado. accorde de sexta	simultaneo. accorde fundamental ou accorde de sexta	harpejado. accorde de sexta
1ª inversão 2ª inversão	1ª inversão 2ª inversão	1ª inversão 2ª inversão	1ª inversão 2ª inversão



### ACCORDE DE SEPTIMA DE DOMINANTE

5º, 7º, 2º e 4º gráos da escala

MÃO DIREITA.

simultaneo.

quebrado.

accorde fundamental (3 terceiras superpostas á dominante)	1ª inversão	2ª inversão	3ª inversão
--	-------------	-------------	-------------



MÃO ESQUERDA.

simultaneo.

harpejado.

accorde fundamental	1ª inversão	2ª inversão	3ª inversão
---------------------	-------------	-------------	-------------



Faça-se um *exercício especial* de cada uma das formas destes accordes.

## MELODIA, ACOMPANHAMENTO.

A *Melodia* (ou *Canto*) é um encadeamento de sons com certa e determinada fôrma, cujo effeito é agradável ao ouvido. E' geralmente apresentada na região média e aguda do piano. A escala pura e simples podé ser considerada como o typo da melodia (v. a 11<sup>a</sup> lição).

O *Acompanhamento* consiste em certas fôrmas harmonicas que se fazem ouvir na região baixa do piano e que servem para dar relevo á melodia. Os accordes podem-se apresentar sob as fôrmas as mais variadas; são a essencia do acompanhamento, bem que muitas vezes façam parte da *melodia* sob a fôrma de accordes harpejados ou quebrados.

Ordinariamente, a *mão direita* toca a *melodia* e a *esquerda* o *acompanhamento*.

APPLICAÇÃO EXCLUSIVA DO ACCORDE PERFEITO E DO DE SEPTIMA DE DOMINANTE.

Movimento de valsa.

Canto.

Accompanhamento.

Qualquer trecho de musica, comquanto complicado, pôde ser *reduzido* aos seus elementos harmonicos, isto é a accordes que são a sua essencia, a sua expressão mais simples. Para achar estes accordes é preciso separar do trecho todos os seus artificios exteriores e todas as notas ou figuras melodicas que apresentem um caracter puramente decorativo ou transitorio, e simplificar o rythmo e o compasso. Estas reduções da parte do musico exigem um certo conhecimento scientifico e instinto musical. Apenas citamos isso para *indicar* as relações entre a theoria musical propriamente dita e sua applicação pratica.

O exemplo seguinte que é o mesmo fragmento de valsa acima citado, tem apenas algumas *notas de passagem* \* intercaladas que lhe dão uma fôrma mais alegre e animada.

## SIMPLIFICAÇÃO DOS ACCORDES.

Muitas vezes as notas de um acorde, em lugar de estarem na mesma oitava acham-se *distribuidas em diversas*; acontece ainda que uma nota do acorde *se repete* á distancia de uma ou mais oitavas. Para *reduzir estes accordes á sua fôrma mais simples*, procede-se assim: das notas *duplas* ou *triples* *supprimir as mais altas*, deixando só a *mais baixa*; *aproximar as notas mais afastadas* á mais baixa, fazendo-as descer de oitava em oitava. A nota mais baixa nunca mudará de lugar. Seguem-se alguns exemplos destas reduções.

affastado reduzido    affastado reduzido    affastado reduzido    affastado reduzido    affastado reduzido    affastado reduzido    affastado reduzido

acorde perfeito (fundamental)    1ª inversão do acorde perfeito (acorde de sexta)    2ª inversão do acorde perfeito (acorde de quarta e sexta)    acorde de sétima de dominante (fundamental)    1ª inversão do acorde de 7ª de dominante    2ª inversão do acorde de 7ª de dominante    3ª inversão do acorde de 7ª de dominante

MEIO DE REPPOR UM ACCORDE INVERTIDO NO ESTADO FUNDAMENTAL.

Quando o acorde obtido pela simplificação não *forma duas ou mais terceiras superpostas*, está *invertido*. Para que volte ao estado *fundamental*, *abaixa-se de uma oitava a nota mais alta*, até obter um acorde composto de *terceiras superpostas*.

acorde invertido    acorde fundamental    acorde invertido    acorde fundamental

Examinando attentamente as peças da primeira e da segunda Parte deste methodo, o alumno reconhecerá que o *acorde perfeito* e o *acorde de septima de dominante* tiveram a importancia *principal*. Reconhecerá agora estes accordes todas as vezes que se apresentarem e achará que estes conhecimentos facilitam muito a leitura.

# 47ª Lição.

## Le Réséda.

Estudo tecnico para os 1º e 2º dedos

Saltos repetidos para a mão esquerda.

Moderato. %

*p*    *mf* → *p*    *mf*    *Fim.*    *mf*    *p*

5 4 2    5 3 2    5 4

Dal Segno.

# 48ª Lição.

Estudo para os 2º e 3º dedos.

Andantino.

Fabliau.

The first system of musical notation for '48ª Lição' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note triplets and single notes, marked with fingerings 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 1, and a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with dynamic markings of *cresc.* and *mf*. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a *Fim.* marking.

The third system concludes the piece. It features a *mf* dynamic marking, a *cresc.* instruction, and a final *f* dynamic marking. The notation includes various fingerings and articulations. The system ends with a *D. C.* marking.

# 49ª Lição.

Estudo para os 3º e 4º dedos.

Allegretto.

La Fileuse.

The first system of '49ª Lição' is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns, marked with fingerings 3, 4, 2, 3, 1, 5, 1, 2 and a dynamic marking of *p*. The lower staff provides a simple accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features more complex eighth-note patterns with fingerings 3, 2, 3, 1, 1, 4, 3, 1 and dynamic markings of *p*, *cresc.*, and *f*. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a *Fim.* marking.

The third system concludes the piece. It features a *mf* dynamic marking and includes various fingerings and articulations. The system ends with a *D. C.* marking.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 48ª lição: *Fanfare de Chasse* (Nº 8 das *Étrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmall.

# 50ª Lição.

Estudos para os 4º e 5º dedos.

O signal  $\Lambda$ , indica *accentuação mais forte que >*  
Sustentar bem, na 2ª parte, as *seminimas pontua-*  
*das da mão esquerda.*

Andantino.

L'Alouette.

D. C.

# 51ª Lição.

Trechos de escalas para a mão direita.

Les Fusées.

Allegro.

2 D. C.

# 52ª Lição.

## Les Naïades.

*Allegro grazioso. (Movimento vivo e gracioso)*

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with a slur over the first three measures, containing eighth notes and sixteenth notes. Fingering numbers 1, 2, 5, and 1 are indicated above the notes. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature, providing a harmonic accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the beginning of the system.

The second system continues the piece. The upper staff has a slur over the first two measures with fingering numbers 3, 1, and 5. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

The third system features a change in dynamics. The upper staff has a slur over the first two measures with fingering numbers 1, 2, and 1. A *cresc.* (crescendo) marking is placed below the first measure. The lower staff has a *mf* (mezzo-forte) marking. The system ends with a repeat sign.

The fourth system shows a change in the bass line. The upper staff has a slur over the first two measures with fingering numbers 3, 2, and 1. The lower staff features a triplet of eighth notes in the first measure, indicated by a '3' above the notes. The system ends with a repeat sign.

The fifth system concludes the piece. The upper staff has a slur over the first two measures with fingering numbers 3, 1, and 5. The lower staff has a *p grazioso* (piano, gracefully) marking. The system ends with a repeat sign.

# 53ª Lição.

Trechos de escalas para a mão esquerda.

## Les Étoiles filantes.

**Allegro moderato.**

The score for 'Les Étoiles filantes' is in common time (C) and consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a forte (*f*) dynamic, and a piano (*p*) dynamic with a *dimin.* marking. The piece concludes with a *Fim.* marking and a *D.C.* instruction.

# 54ª Lição.

Trechos de escalas alternadas nas duas mãos.

## Le Torrent.

**Vivace.**

The score for 'Le Torrent' is in common time (C) and consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system begins with a piano (*p*) dynamic, includes a *cresc.* marking, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *dimin.* marking. The piece concludes with a *Fim.* marking and a *D.C.* instruction.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 54ª lição: Scherzetto (Nº 9 das Etrennes du Jeune Pianiste) por A. Schmoll.



*Escala de DO para as duas mãos na extensão de duas oitavas.*

a.) em movimento directo.

Vê-se que a passagem do polegar effectua-se pelo 4º dedo, quando vem em seguida da *tônica*, e pelo 3º dedo no *meio* da escala.

b.) em movimento contrario.

Dedilhado coincidindo nas duas mãos.

## 55ª Lição.

*Trechos de escalas para as duas mãos.*

### Le petit Virtuose.

**Allegro.**

*p* *mf* *f*

*p* *mf*

*p* *mf*

Fim. D.C.

# 56ª Lição.

## RESOLUÇÃO DE ACCORDES DE SETIMA DE DOMINANTE.

O alumno terá percebido que todas as peças que estudou *terminam* com o *acorde perfeito*, e que depois de cada *acorde de setima de dominante* vem *imediatamente* o *acorde perfeito*. A razão é simples: o acorde perfeito dá plena satisfação ao ouvido, possui o caracter da conclusão. O acorde de setima de dominante pelo contrario, longe de satisfazer o sentimento musical, *provoca o desejo de ouvir um outro acorde mais terminante*. Pode-se dizer que o acorde de setima de dominante exprime uma *tendencia*, o acorde perfeito uma *conclusão*; ou então, que o primeiro é a *pergunta*, o segundo a *resposta*.

Esta tendencia de acorde de setima de dominante a *resolver-se* no acorde perfeito, é devida a duas de suas notas que só teem um *semi-ton* de intervalo com os sons vizinhos e são o 7º e o 4º gráo da escala. Estas notas, que chamaremos notas attractivas, tendem a vencer a distancia de um semi-ton que as separa das suas vizinhas: a *nota sensivel* tende a *subir á tonica*, a *sub-dominante* a *descer á mediante*. Exemplos destas resoluções:

### NOTAS ATTRACTIVAS E SUA RESOLUÇÃO.

4º gráo  
ou  
sub-dominante

mediante: nota sensivel

tonica

7º gráo  
ou  
nota sensivel

tonica sub-dominante mediante

résol.    résol.    résol.    résol.

Nestes exemplos, que são em harmonia reduzida, a mão direita opera a resolução do acorde de setima de dominante nas suas diversas posições. Se juntarmos as notas da mão esquerda, todos estes accordes tornam-se fundamentais, com tonica ou dominante dobradas.

acorde fundamental    1ª inv.    2ª inv.    3ª inv.

dominante supprimida    acorde de sexta

Nestes exemplos, que são em harmonia espaçada, o acorde de setima de dominante apresenta-se em todas as suas posições; a resolução de cada inversão obriga a dobrar a tonica. Note-se que a resolução do acorde fundamental é feita com a supressão da dominante e que a 3ª inversão se resolve sobre o acorde de sexta.

### APPLICAÇÕES PRATICAS DAS RESOLUÇÕES PRECEDENTES.

resolução

acorde de 7ª de dominante (1ª inversão)    acorde perfeito (fundamental)    acorde de 7ª de dominante (2ª inversão)

resolução    resolução    resolução

acorde perfeito (fundamental)    acorde de 7ª de dominante (3ª inversão)    acorde perfeito (acorde de sexta) (fundamental)    acorde de 7ª de dominante (fundamental)    acorde perfeito (fundamental)

# 57ª Lição.

## ACCORDES DIVERSOS

O *acorde perfeito* e o de *setima de dominante* não são os unicos que a escala fornece. Póde-se com effeito, formar um acorde com duas terceiras superpostas e outro com tres sobre cada grão da escala. Exemplo:

ACCORDE DE 3 NOTAS.



ACCORDE DE 4 NOTAS.

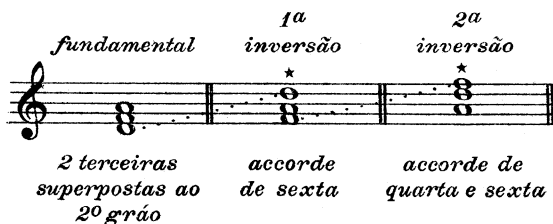


Os accordes da primeira serie chamam-se *trisons* (tres sons) da escala; os da segunda são *accordes de setima*.

Só nos occuparemos daquelles accordes mais usados e cujo conhecimento é necessario para comprehensão das theorias que em seguida desenvolvemos. São os que escrevemos em *semibreves*.

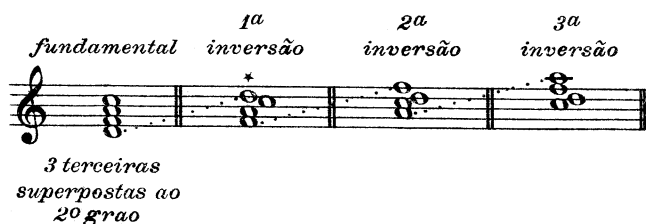
### TRISONO DO SEGUNDO GRÃO.

2º, 4º e 6º grão da escala.



### ACCORDE DE SETIMA DE SEGUNDA.

2º, 4º, 6º e 1º grão da escala.



### ACCORDE DE SETIMA DE SENSIVEL.

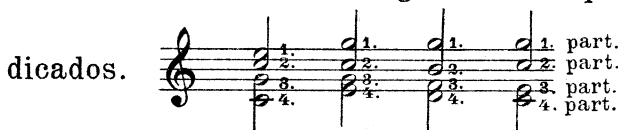
7º 2º 4º e 6º grão de escala.



Todas as posições destes accordes não são igualmente empregadas. Marcamos com um \* as mais empregadas e que recommendamos á attenção do alumno.

### AS PARTES; OS MOVIMENTOS.

Em successão de accordes, as notas mais altas formam a *primeira parte*, as notas mais baixas formam a *terceira* ou a *quarta parte*, conforme os accordes são compostos de 3 ou 4 notas. A mais alta e a mais baixa das partes chamam-se tambem partes *externas*, as do meio *interiores* ou *intermediarias*. No seguinte exemplo, o alumno reconhecerá as partes pelos numeros in-



A successão das quatro notas designadas pelo nu-

mero 1 forma a *primeira* parte deste fragmento de harmonia; as quatro notas com o numero 2 formam a *segunda* parte e assim por diante.

Chama-se *Movimento* a marcha ascendente ou descendente seguida por duas ou mais partes. Ha tres movimentos: 1º o *directo*, em que as partes caminham no mesmo sentido, subindo ou descendo; 2º o *contrario*, em que as partes vão em sentido inverso; 3º o *obliquo*, em que uma parte fica immovel, enquanto que as outras sóbem ou descem.

MOVIMENTO DIRECTO.

MOVIMENTO CONTRARIO.

MOVIMENTO OBLIQUO.



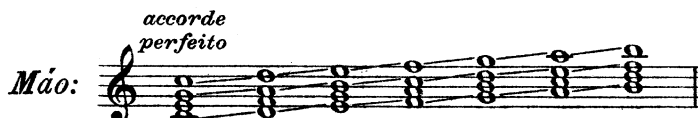
Destes diversos movimentos, o *contrario* é o mais rico; é o que mais se presta à interessantes evoluções harmonicas, e não expõe facilmente o compositor a certos erros de harmonia como acontece com os outros (sobretudo o movimento *directo*).

REGRA DAS QUINTAS E DAS OITAVAS.

Das numerosas *regras da harmonia*, mencionamos a mais elementar: n'uma successão de accordes, é *necessario evitar*—entre as *mesmas partes*—*duas quintas* ou *duas oitavas seguidas*.



Seria *erro* ainda maior, se se tocasse, no estado fundamental, todos os trisons das escalas um depois do outro, dobrando a tonica.



A *quarta* parte desta successão forma *oitavas* com a *segunda* parte. Póde pois o alumno deduzir o principio seguinte: *no accorde de setima de dominante, nunca se devem dobrar* as duas notas da escala que chamamos *notas attractivas* e que tem uma *marcha obrigada* (o 4º e o 7º grãos); porque sendo obrigado a fazer descer o 4º grão meio tom, e fazer subir o 7º outro meio tom, produzir-se-hia infallivelmente uma *serie de oitavas*, se se dobrasse uma ou outra destas notas. Este erro é muito grave sobretudo quando é feito nas partes *externas*, que são as essenciaes da harmonia. Eis alguns exemplos, aos quaes juntaremos a correccção.



4º grão dobrado nas partes externas.



7º grão dobrado nas partes externas.

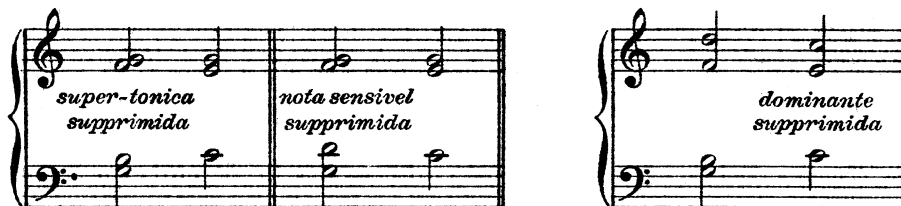


4º e 7º grão dobrados.

Obtem-se pois em geral uma harmonia pura para o accorde de setima de dominante, eliminando no acompanhamento as notas que já se acham no canto: p. ex.



Digamos aqui que no accorde de 7ª de dominante, *supprime-se* às vezes a super-tonica ou mesmo a nota sensivel, sem que por isso o accorde perca seu verdadeiro character; a mesma cousa acontece com o accorde perfeito, no qual póde-se sem inconveniente supprimir a dominante, p. ex.



Devemos ainda observar que a regra das quintas não é absoluta; *em certas condições*, que não citamos aqui, uma serie de quintas póde ser admittida.

## 58ª Lição.

### TONALIDADE, CADENCIAS.

Nas peças precedentes, todas as notas empregadas (salvo algumas sobrevindas incidentalmente) pertencem à escala de DO. Costuma-se dizer que taes peças estão escriptas na escala de DO, ou melhor, *no tom de DO*. A escala é por conseguinte a base, o elemento que constitue a *tonalidade*.

Na terceira parte desta obra, demonstraremos que ha tantas *escalas*— e por conseguinte tantos *tons*— quantas *notas* ha, isto é *doze*.

As notas da escala que dão melhor o sentimento da tonalidade, são os 1º, 4º e 5º grãos; por isso chamam-se *notas tonaes*. Uma successão de accordes correctamente encadeados, tendo por base as notas tonaes, chama-se *Cadencia* (da palavra latina *cadere*, cair). As cadencias podem ser facilmente transformadas em phrases melodic: basta para isso quebrar ou harpejar os accordes e introduzir as notas de passagem. Exemplos:



A cadencia precedente torna-se mais franca e energica, se fizermos ouvir, a 2ª inversão do acorde perfeito (acorde de quarta e sexta) antes do acorde de 7ª de dominante.

*Cadencias melodic.*

acorde de quarta e sexta

Notemos que o segundo acorde desta cadencia (1ª inversão do trísono do 2º gráo) pode muito bem ser substituido pelo acorde de 4º gráo no estado fundamental, ou tambem pela 1ª inversao do acorde de 7ª de segundo gráo.

As cadencias, quer sejam tocadas sob fôrma de accordes juntos ou de phrases melodic, são muito proprias para servir de preludios; porque, sendo baseadas nas notas tonaes, preparam melhor do que qualquer outra combinação harmonica para a tonalidade na qual se vai tocar.

# 59ª Lição.

## La Révérence.

*Allegretto.*

*p* *mf* *dimin.* *p*

*f* *p* *Fim.* *p* *mf*

*p* *mf* *cresc.* *f* *pp* *D. C.*

# 60<sup>a</sup> Lição.

Trechos diversos para a mão direita.

## Le Carnaval de Venise.

VARIÉ.

Allegretto non troppo (Igual ao Allegretto, pouco moderado).

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 1, 2, 2, 4, 1). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated for the right hand in the second measure.

The second system continues the piece. The right hand has slurs and fingerings (4, 5, 4, 1, 8, 2, 1). The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

The third system features more complex right-hand passages with slurs and fingerings (5, 3, 2, 1, 4, 3, 4, 1, 2, 1). The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include piano (*p*).

The fourth system shows the right hand with slurs and fingerings (4, 2, 3, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 5, 2, 4, 3, 2, 3, 2, 1). The left hand accompaniment continues. Dynamics include *cresc.* and mezzo-forte (*mf*).

The fifth system concludes the piece with the right hand having slurs and fingerings (5, 1, 2, 5, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 4, 3, 2, 3, 1, 2). The left hand accompaniment continues. Dynamics include *cresc.* and forte (*f*).

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is marked *p staccato (destacado)* and *cresc.*. The second system is marked *mf*. The music features various fingerings and articulations, including slurs and accents. A small asterisk is present at the end of the second system.

### CONCLUSÃO DA SEGUNDA PARTE.

Nesta parte nos familiarisamos com a leitura simultanea das claves de *SOL* e de *FA*, as unicas usadas na musica de piano e conhecemos o tom de *DO* e seus principaes accordes. Além disso aprendemos os diversos signaes accidentaes que se podem apresentar neste tom, comquanto nada tenham de commum com seu elemento constitutivo, isto é com sua escala.

Como *tudo que foi dito a respeito do tom de DO, sera applicado, na terceira parte, a doze novos tons absolutamente semelhantes a este*, recommendamos ao alumno de submeter a uma *repetição geral*, não sómente as *peças* que aprendeu na segunda Parte, como tambem e sobretudo as diversas explicações *theoricas* que nella se encontram, mormente as das 46<sup>a</sup>, 56<sup>a</sup>, 57<sup>a</sup> e 58<sup>a</sup> lições.

Na terceira Parte, onde a theoria da escala e da tonalidade será desenvolvida mais amplamente, o alumno começará a perceber os inexgottaveis recursos da sciencia musical, e cada ponto de seus estudos lhe fornecará nova surpresa.

---

\*) *Peças recreativas* podendo ser tocadas depois da 60<sup>a</sup> lição: { *Le Retour du Gondolier* (N<sup>o</sup> 10 das *Étrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll. *Quatrième Sonatine* de A. Schmoll.



### EXERCICIOS.

Exercise 31-34: A series of four musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). Exercise 31 has fingerings 1 3 4, 2 4, 5 3 2, 4 2, 1 3 5, 1 2 3, 2 4, 5 3, 4 2. Exercise 32 has fingerings 1 3, 2 4. Exercise 33 has fingerings 5 3 1, 4 2. Exercise 34 has fingerings 1 3, 4 2.

Exercise 35-38: A series of four musical exercises, each consisting of two staves. Exercise 35 has fingerings 1 3, 2 4, 3 5, 2 4, 3 1, 4 2, 5 3, 4 2. Exercise 36 has fingerings 3 1, 4 2. Exercise 37 has fingerings 5 3, 2 4, 1 3, 2 4. Exercise 38 has fingerings 1 3, 2 4.

### COM NOTAS ALTERATAS.

Exercise 39-42: A series of four musical exercises, each consisting of two staves with altered notes. Exercise 39 has fingerings 1 2 3, 3 2, 3 4, 5 4, 1 5, 2 5, 5 5 3, 4 2. Exercise 40 has fingerings 3 2, 1 2. Exercise 41 has fingerings 5 2, 1 4, 1 4, 1 5 3. Exercise 42 has fingerings 1 5 3, 2 4.

### MOVIMENTO CONTRARIO.

Exercise 43-47: A series of five musical exercises, each consisting of two staves with opposite motion. Exercise 43 has fingerings 5, 3, 4, 5. Exercise 44 has fingerings 1, 3. Exercise 45 has fingerings 3, 1. Exercise 46 has fingerings 3, 4, 5, 4. Exercise 47 has fingerings 5, 4, 3, 4.

Exercise 48-51: A series of four musical exercises, each consisting of two staves with opposite motion. Exercise 48 has fingerings 1, 2, 3, 2. Exercise 49 has fingerings 3, 2, 1, 2. Exercise 50 has fingerings 1 3, 2 4, 3 5, 2 4. Exercise 51 has fingerings 1 3, 2 4.

Exercise 52-56: A series of five musical exercises, each consisting of two staves with opposite motion. Exercise 52 has fingerings 3 4, 1 2, 1 2, 3 4. Exercise 53 has fingerings 5 3, 3 2, 3 2, 4 5. Exercise 54 has fingerings 3 4 5, 1 2 3, 1 2 3, 4 5. Exercise 55 has fingerings 3 4, 1 2, 1 2, 3 5. Exercise 56 has fingerings 5 3, 4 3, 2 1, 3 5, 2 1, 3 4.

# TERCEIRA PARTE.

## INTRODUÇÃO

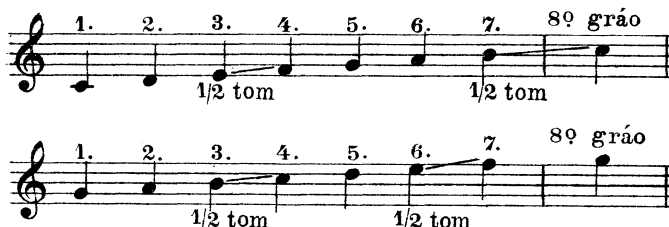
Na primeira e segunda parte deste methodo, todas as peças estão escriptas *no tom de DO*, isto é, tem por *base* a escala de *DO*. Ora, *cada uma das doze notas* contidas em uma oitava, póde tornar-se a *tonica* ou *primeiro gráo* de uma escala semelhante á escala de *DO*. Esta ultima porém, serve de *modelo* para a formação de todas as outras, que só serão regulares quando apresentarem a *mesma successão de intervallos* que a escala de *DO*.

Observemos desde já que ha *duas sortes de escalas*; as do modo *maior* e as do modo *menor*. Como só trataremos destas ultimas na quarta Parte e não queremos sobrecarregar a memoria do alumno com explicações anticipadas, limitamo-nos a dizer que a escala de *DO*, tal como a apresentamos, é *maior*. O mesmo será para as outras doze escalas que conheceremos na terceira Parte, porque serão formadas da escala de *DO*. Fica pois entendido que as palavras *escala* e *tom* todas as vezes que forem citadas na terceira Parte, significam escala *maior* e tom *maior*, mesmo sem juntar o modo.

Veremos em seguida que todas estas escalas novas exigem o emprego de um ou mais accidentes (sustenidos ou bemoés). A escala de *DO* é a *unica que não tem nenhum delles*. Para melhor ordem, começaremos por aquella em cuja formação entra o primeiro sustenido (*FA #*). E' a *escala de SOL*.

*Comparando* as duas series seguintes *no ponto de vista dos intervallos*,

ESCALA DE *DO*  
(ou escala *modelo*)



verificar-se-ha que a segunda serie concorda com a primeira (a escala de *DO*) até o 6º gráo; mas que entre o 6º e o 7º gráo ha um *semi-tom* em vez de *um tom* e que entre o 7º e o 8º gráo ha *um tom* em vez de um *semi-tom*. Esta segunda serie *está errada*; basta com effeito tocála, para reconhecer que não é uma escala.

No seguinte exemplo, damos as duas mesmas series: sómente collocamos um *sustenido* antes do *FA* (7º gráo) da segunda serie. Graças a este signal, esta serie torna-se a verdadeira *escala de SOL*, porque os *intervallos* assim *corrigidos* apresentam *perfeita analogia* com os da *escala de DO*.

ESCALA DE *DO*



ESCALA DE *SOL*



## SIGNAES CARACTERISTICOS. ARMADURA DA CLAVE.

Qualquer peça de musica *está no tom de SOL*, quando tem por *base a escala de SOL*. O signal de alteração que serviu para formar esta escala, isto é o *FA #*, chama-se *signal caracteristico* do tom de *SOL*. Para indicar que uma peça está escripta em *SOL*, o compositor *arma a clave*, collocando o signal caracteristico do tom (o *FA #*) no principio de cada pauta e perto da clave. Este signal ahi collocado indica que *todos os FA da peça são sustentidos*, e que é preciso por conseguinte tocar *FA # todas as vezes que um FA se encontrar* salvo quando esta nota fôr precedida de um *b*.

Quando o compositor, depois de ter escripto uma parte em *SOL*, quer escrever a seguinte em *DO*, *arma novamente a clave*, pondo um *b* em vez do *#*. Estas *mudanças de tom*, de que encontraremos varios exemplos, rompem a monotonia que resultaria do emprego exclusivo do tom principal e tornam a harmonia mais interessante.

### ESCALA MAIOR DE SOL (*fa #*, signal caracteristico).

*Clave armada em sol maior*

Como vemos, o *dedilhado* desta escala é igual ao da escala de *DO*.

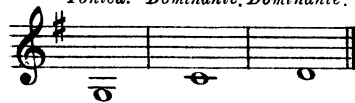
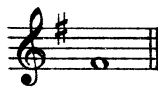

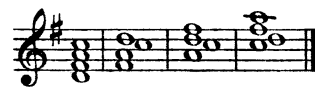
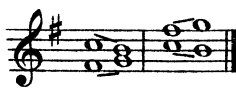
## RELAÇÕES ENTRE OS DIVERSOS TONS.

Agora que conhecemos *duas escalas* produzindo ao ouvido o *mesmo efeito* e apenas differindo uma da outra pela sua *elevação relativa*. Esta *semelhança* reina entre *todas as escalas*, e por conseguinte entre *todos os tons*. Segue-se d'ahi, que todas as explicações dadas nas lições *theoricas* da segunda Parte (46<sup>a</sup>, 56<sup>a</sup>, 57<sup>a</sup> e 58<sup>a</sup> lições) relativas ao *tom de DO*, podem applicar-se ao *tom de SOL* e a *todos os tons* que aprendermos em seguida. E' indispensavel ao alumno que quer tornar-se *bom leitor e comprehender* o que toca, conhecer pelo menos as notas tonaes, o accorde perfeito, as notas attractivas, o accorde de 7<sup>a</sup> de dominante, a cadencia etc., de *cada tom* que se lhe apresente; é preciso que elle se compenetre das diversas formas, debaixo das quaes todos estes detalhes podem se apresentar; que conheça a importancia delles na harmonia, o emprego pratico que nella encontram, etc. Quando ao conhecimento destes *elementos da tonalidade*—que são geralmente ignorados—o alumno juntar uma leitura jornalreira e praticada judiciosamente, elle não encontrara mais difficuldade em *familiarizar-se* successivamente com *todos os tons*.

Antes de continuar, o alumno deverá reler attentamente as 46<sup>a</sup>, 56<sup>a</sup>, 57<sup>a</sup> e 58<sup>a</sup> lições (II<sup>a</sup> Parte), afim de compenetrar-se bem dos *elementos do tom de DO*; pois, assim como a *escala de DO* é o modelo para formar todas as outras escalas, os *elementos* do tom de *DO* servem de modelo para formar *todos os outros tons*. Podemos pois, quando passarmos a um novo tom, limitarmo-nos a indicar *summariamente* os elementos.

\*) Damos este numero para os alumnos que tocam a escala na extensão de *duas oitavas* (como apresentamos a escala de *DO* na 55<sup>a</sup> lição): o mesmo faremos para as outras escalas.

ELEMENTOS DO TOM DE SOL MAIOR.

<p>Notas tonaes. Sub- Tonica. Dominante, Dominante.</p> 	<p>Nota sensivel.</p> 	<p>Accorde perfeito e suas 2 inversões.</p>  <p>accorde de sexta. accorde de quarta e sexta</p>	<p>Accorde de 7<sup>a</sup> de dominante e suas 3 inversões.</p> 	<p>Notas attractivas e sua resolução.</p> 
---	---	--	---	---

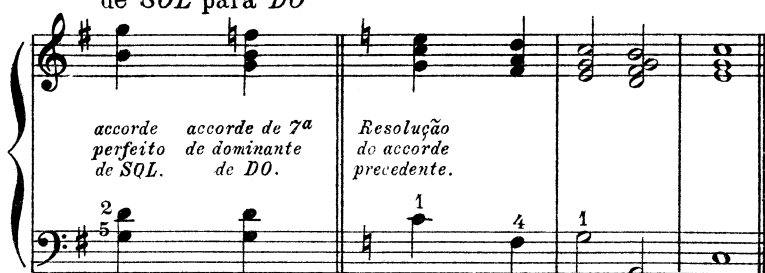
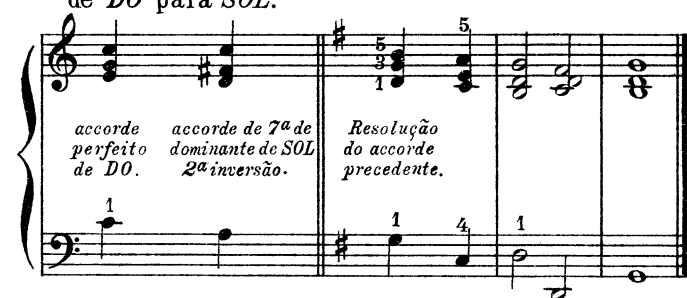
A MODULAÇÃO.

Representamos os 12 tons do nosso systema musical com 12 circulos, dispostos em redor de um centro commum de tal modo que cada um *communica* com os dous circulos vizinhos (v. fig. da *Conclusão*, p. 82). Cada tom tem com effeito *dous tons vizinhos*, com os quaes se acha em *communicação*, e *dez tons afastados* dos quaes está *separado*. A passagem de um tom para outro, feita conforme as regras da arte, chama-se *modulação*. Por ora só nos occuparemos da modulação nos tons *vizinhos*.

O meio de modular de um tom qualquer para um de seus vizinhos, consiste em TOMAR O ACCORDE DE 7<sup>a</sup> DE DOMINANTE deste ultimo tom e fazer a RESOLUÇÃO, procurando antes de tudo as notas *caracteristicas*, isto é as NOTAS ATTRACTIVAS deste novo tom. Nos exemplos seguintes nota-se que cada accorde que modula contém *uma e mais* notas do precedente accorde. Em seguida veremos que quanto maior numero de elementos homogeneos contiverem os dous accordes, mais facil e natural nos parecerá a modulação, evitando sempre *quintas* ou *oitavas seguidas*.

A modulação é *fixa* quando, depois de modular, se *estabelece* o novo tom pela *cadencia* (já dissemos na 58<sup>a</sup> lição que o melhor meio de estabelecer a tonalidade é de fazer ouvir a cadencia), e *passageira* quando se abandona o novo tom, *sem* tel-o estabelecido pela cadencia:

Visto conhecêrmos apênas os tons de SOL e DO limitarnos-hêmos a modular do primeiro ao segundo e vice-versa.

<p>MODULAÇÃO de SOL para DO</p>	<p>CADENCIA DE DO MAIOR.</p>	<p>MODULAÇÃO de DO para SOL.</p>	<p>CADENCIA DE SOL MAIOR.</p>
			

# 61ª Lição.



## Retour des Vacances.

Allegretto comodo (moderato comodo).

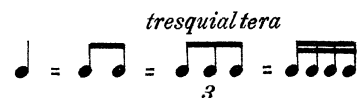
Musical score for 'Retour des Vacances' in G major, 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a melody in the right hand with various ornaments and fingerings (1, 5, 1, 3, 1, 2, 4, 1, 3, 2) and a bass line with chords and single notes. The second system starts with a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass line, with similar melodic and harmonic structures.

# 62ª Lição.

## A TRESQUIALTERA

O alumno já sabe que dividindo uma *Seminima* em duas partes iguaes, obtem-se 2 *colchêas*:   
 e " " " " " *quatro* " " " " 4 *semi-colchêas*; 

Se dividir-mos uma *Seminima* em tres partes iguaes, obtem-se não uma *especie* nova de notas, mas 3 *colchêas* que se tocam *um pouco mais depressa* do que as *colcheas ordinarias*, visto que devem se produzir *no mesmo espaço* de tempo como se fossem duas destas ultimas. Assim um grupo de tres notas, que tem o mesmo valor de duas da mesma especie, chama-se *tresquialtera*. Para differenciar as tresquialteras de colchêas, das 3 colchêas ordinarias, colloca-se por cima ou por baixo do grupo o numero 3. Nas peças compostas quasi inteiramente de tresquialteras, esse numero é collocado sómente nas primeiras. Este costume é muito justificavel porque na musica bem gravada distinguem-se facilmente pela disposição particular das notas.

A theoria da tresquialtera póde ser resumida por esta formula:  *tresquialtera*



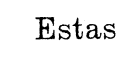
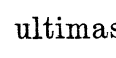

No seguinte exemplo, póde-se medir a *velocidade comparativa* destes diferentes valores.

MÃO DIREITA.

*colchêas ordinarias*      *tresquialtera*




Contar: 1 2 3 4    1 2 3 4    1 2 3 4    1 2 3 4

Detailed description: The notation shows four measures of music on a single staff. The first measure contains four quarter notes (colchêas ordinarias). The second measure contains four eighth notes (colchêas ordinarias). The third measure contains a triplet of eighth notes (tresquialtera) followed by two quarter notes. The fourth measure contains four quarter notes. Fingerings are indicated below the notes.

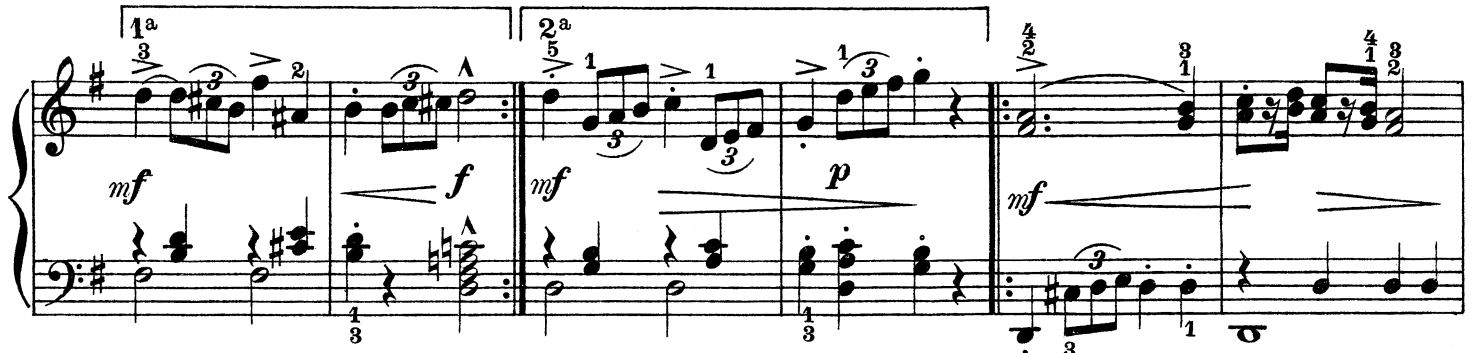
A's vezes certas notas da tresquialtera são substituidas por equivalentes. Exemplo:   
 (4º compasso da peça seguinte): ; ;  Estas ultimas formas são no emtanto raras. Na peça seguinte encontraremos ainda uma tresquialtera cuja primeira nota é muda, caso muito frequente: 

# Les Volontaires.

MARCHE GUERRIERE

 executa-se como , excepto que a *colchêa* é destacada por causa da  que toma o lugar do ponto.

**Marciale** (*marcial, estylo militar*).

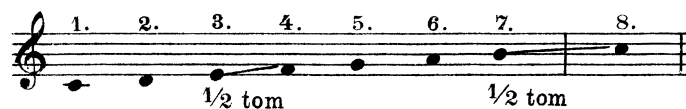
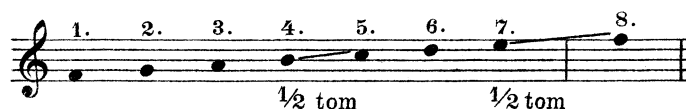




## 63ª Lição.

Agora que conhecêmos a escala com *um sustenido*, vamos passar á que é formada com *um bemol*. E' a escala de *FA*.

Escreveremos pois por cima da escala de *DO* (modelo) 8 notas seguidas, cuja primeira e *FA*; examinaremos depois os *intervallos* desta serie.

ESCALA DE *DO*,  
(modelo)

Esta ultima serie está errada, porque entre o 3º e o 4º gráo ha *um tom*, entre o 4º e o 5º um *semi-tom*, e é o contrario que deveria ser. Obteremos entre o 3º e o 4º gráo o *semi-tom* necessario, colocando um *bemol* antes do *SI*. Esta operação corrige ao mesmo tempo o intervallo seguinte, e graças a este *b*, a serie torna-se uma *escala correcta*.

ESCALA DE DO

ESCALA DE FA

ESCALA DE FA MAIOR (*si b* signal caracteristico).

Clave armada em FA maior (*si b*)

Vê-se que a escala de *FA* não tem o mesmo dedilhado da escala de *DO*, pelo menos para a mão *direita*, por isso convem estudal-a com muita atenção.

O alumno, *descendo* esta escala com a *mão direita* (mórmente quando a toca na extensão de 2 oitavas) hesitará todas as vezes que tiver tocado o *pollegar*, isto é na occasião de operar a *passagem*. Lembre-se pois, sempre da seguinte regra; a *PASSAGEM* effectuando-se junto de um grupo de *DUAS teclas pretas*, faz-se com o 3º dedo; e junto de um grupo de *TRES teclas pretas* faz-se com o 4º dedo.

ELEMENTOS DO TOM DE FA MAIOR.

<p>Notas tonaes. Sub-Tonica. Dominante. Dominante.</p>	<p>Nota sensivel.</p>	<p>Accorde perfeito e suas 2 inversões.</p> <p>accorde de sexta. accorde de quarta e sexta.</p>	<p>Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.</p>	<p>Notas attractivas e sua resolução.</p>
--	-----------------------	---	---	---

<p>MODULAÇÃO de FA para DO</p> <p>accorde perfeito de FA accorde de 7ª de dominante de DO 2ª inversão.</p>	<p>CADENCIA DE DO MAIOR.</p> <p>Resolução do accorde precedente.</p>	<p>MODULAÇÃO de DO para FA</p> <p>accorde perfeito de DO. accorde de 7ª de dominante de SOL 2ª inversão.</p>	<p>CADENCIA DE FA MAIOR.</p> <p>Resolução de accorde precedente.</p>
--	--	--	--

\*) Vide a nota na pagina 55

## 64ª Lição.

Na peça seguinte, a 1ª parte está em *FA*, a 2ª em *DO*. Para indicar esta *mudança de tom*, armamos a clave em *DO* desde o começo da 2ª parte.

### Tyrolienne favorite.

Tempo giusto (*movimento justo, médio; nem muito depressa, nem muito lento*).

## 65ª Lição.

### CRUZAMENTO DAS MÃOS

Acontece às vezes que as notas da *mão direita* passam para a região *baixa* do piano e também as da *mão esquerda* para a parte alta. Neste caso, *as mãos se cruzam*. Geralmente, a mão que deve fazer essa mudança, passa *por cima* da outra.

Esta operação, em que as funções das duas mãos ficam invertidas, confundem o aluno que a faz pela primeira vez. Eis o melhor meio de vencer esta dificuldade: cruzam-se as mãos e, *nesta attitude*, toca-se *separadamente* com cada mão a passagem em questão, principalmente com a mão que opéra o deslocamento. Este exercício preparatorio, repetido 20 ou 30 vezes seguidas, dará a necessaria *independencia* para que as mãos toquem cada uma a sua parte.

Deve observar-se que a *independencia* occupa um lugar principal na arte do piano. Para ligar as notas, tocar com duas mãos trechos rapidos ou notas de valores diversos, ligar as notas de uma das mãos destacando as da outra, seguir as notas sem olhar para o teclado, tocar em compasso, cruzar as mãos, o pianista deve adquirir a *independencia* dos dedos, das duas mãos, do olhar, do movimento etc. Ora, esta qualidade importante só se adquire por meio de exercicios especiaes do genero dos que acabamos de indicar para o cruzamento das mãos.

A APPOGGIATURA (da palavra italiana *appoggiare*, apoiar) é uma *pequena nota* tendo a cauda cortada por um traço. Esta nota é tocada *rapidamente* antes da nota *principal* (aquella diante da qual está collocada) e não conta na divisão do compasso; exige pois uma execução muito leve. O dedo, tocando-a, não se *deve arrastar*, e sim levantar-se logo para atacar a nota principal; logo depois desta tocada, o som da pequena nota deve cessar immediatamente. A appoggiatura—chamada também *acciaccatura*—faz parte das *notas de ornamento melódico* de que mais tarde fallarêmos.



# Promenade du Matin.

Animato (animado)

Musical score for 'Promenade du Matin' in G major, 2/4 time. The score is in two systems. The first system includes dynamics *p*, *mf*, and *p*, with markings 'por cima' and 'por baixo'. The second system includes *mf*, *Fim.*, and *p*. The third system includes *cresc.*, *mf*, *p*, *mf*, and *D.C.*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

## 66ª Lição.

Qualquer escala formada sobre o QUINTO GRÁO (a dominante) de uma ESCALA EM SUSTENIDOS, exige MAIS UM SUSTENIDO do que esta. Assim é que o SOL (dominante da escala que não tem sustenido) transformando-se em *tonica*, nos forneceu a escala que tem um sustenido. Do mesmo modo o RE, dominante da escala de SOL, é a *tonica* da escala que se forma com dous sustenidos.

Para abreviar o processo da formação das escalas em sustenidos, diremos que se pôde desde o começo introduzir em cada nova escala os *signaes característicos* da escala em sustenidos precedentemente aprendida. Far-se-ha do mesmo modo para as escalas em bemóes, conforme veremos.

ESCALA DE DO  
escala modelo

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.  
1/2 tom 1/2 tom

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.  
1/2 tom 1/2 tom

ESCALA DE DO

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.  
1/2 tom 1/2 tom

ESCALA DE RE

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.  
1/2 tom 1/2 tom

Esta serie (na qual introduzimos o FA#, signal característico da escala em sustenidos precedentemente aprendida) está errada, porque o segundo semi-tom esta mal collocado.

O sustenido collocado no DO corrige o defeito da serie ao lado e forma a escala de RE.

ESCALA MAIOR DE RE (o sustenido da escala de SOL, mais o DO #).

Clave armada em re maior

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

O dedilhado desta escala é igual ao da escala de DO; notaremos que o *pollegar* da mão direita cae no RE e no SOL, o da mão esquerda no RE e no LA.

### ELEMENTOS DO TOM DE RE MAIOR.

Notas tonaes. Sub- Tomica. Dominante. Dominante. Nota sensivel. Accorde perfeito e suas 2 inversões. Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões. Notas attractivas e sua resolução.

acorde de sexta e sexta. acorde de quarta e sexta.

MODULAÇÃO de RE para SOL CADENCIA DE SOL MAIOR.

MODULAÇÃO de SOL para RE CADENCIA DE RE MAIOR.

2ª inv. 1ª inv.

Na segunda destas modulações empregamos em duas formas diferentes (2ª e 1ª inversão) o acorde de 7ª dominante de RE, antes de fazer a sua resolução.

## 67ª Lição.

### MI# e SI# TECLAS BRANCAS.

Os cinco sustenidos que o aluno aprendeu successivamente na IIª Parte e que são todos representados por teclas pretas, não são os unicos que existem; cada uma das 7 notas primitivas é susceptivel de ser alteada de um semi-tom. Falta-nos ainda conhecer dous sustenidos; MI# e SI# Visto como as notas MI e SI não têm á sua direita tecla preta, o MI# tocar-se-ha na tecla de FA natural e o SI# na de DO natural Agora o aluno conhece tantos sustenidos quantas notas primitivas ou naturaes, isto é sete:

= = , tresquialtera de semi-colchêas, resultante da divisão de uma colchêa em tres partes iguaes (v. a 62ª lição).

### Chanson de Mai.

rall. ou rallentando = retardar o andamento.  
a t<sup>po</sup> ou a tempo = voltar ao primeiro andamento.

Exercicios de dedilhado para a mão direita.

Andante moderato.

\* Peça recreativa podendo ser tocada depois da 66ª lição: Les Chevaux-Légers (Nº 11 das Etrennes du Jeune Pianiste) por A. Schmoll.

Two systems of piano exercises. The first system starts with a *Fim.* marking and a dynamic of *mf*. The second system includes dynamics *cresc. f*, *p*, *dimin. e rall. pp*, and *p*, along with an *atp'o* marking. The score features complex fingering and articulation markings throughout.

### 68ª Lição.

Na seguinte peça (1º e 4º compasso, mão esquerda) o acorde perfeito está escripto para mãos que abrangem a extensão de uma oitava. A maior parte dos alumnos poderão com efeito prender a minima pontuada RE; os que não o possam fazer tocarão esta nota como *seminima*. Todavia notamos que o afastamento de oitava pode e deve obter-se pouco a pouco com exercicios jornalheiros.—A palavra *dolce* significa *docemente, fracamente*.

### Valse de Preciosa.

C. M. de Weber.

Musical score for 'Valse de Preciosa' by C. M. de Weber. The score is in 3/4 time and includes dynamics *p dolce*, *cresc.*, and *mf*. It features complex fingering and articulation markings throughout.

# 69ª Lição.

Qualquer escala formada sobre o QUARTO GRÃO (sub-dominante) de uma ESCALA EM BEMOES, exige MAIS UM BEMOL do que esta. Já vimos que a escala de FA (4º grão de escala de DO, a qual não tem bemol) forma-se com um bemol. Ora o quarto grão da escala de FA sendo SI<sup>b</sup>, é a escala de SI<sup>b</sup> que tem dous bemóis. Um dos bemóis (o SI<sup>b</sup>) pertence á escala anteriormente aprendida; vamos ver qual é o segundo.

ESCALA DE DO  
(modelo)

ESCALA DE DO.

ESCALA DE SI<sup>b</sup>

Esta serie está errada, porque o primeiro semi-tom está mal collocado.

O bemol do MI corrige o erro da serie ao lado e faz de SI<sup>b</sup>

## ESCALA MAIOR DE SI<sup>b</sup> (o bemol da escala de FA, mais o MI<sup>b</sup>).

*subindo:*  
MÃO DIREITA: passar o pollegar depois da tonica; o pollegar no FA.

MÃO ESQUERDA: o 3º dedo na tonica, o 4º no MI<sup>b</sup>

Clave armada.  
em si<sup>b</sup> maior.

*descendo:*  
MÃO DIREITA: (v. a regra para a escala de FA, 64ª lição.)

MÃO ESQUERDA: passar o pollegar depois da tonica

O dedilhado desta escala — que é a mais difficil de todas — differe inteiramente do da escala de DO. Tornar-se-ha mais facil observando os principios acima.

## ELEMENTOS DO TOM DE SI<sup>b</sup> MAIOR.

Notas tonaes.  
Sub-Tonica. Dominante. Dominante.

Nota sensivel.

Accorde perfeito e suas 2 inversões.

accorde de sexta. de quarta e sexta.

Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.

Notas attractivas e sua resolução.

MODULAÇÃO de SI<sup>b</sup> em FA

CADENCIA DE FA MAIOR

Accorde de 7ª de dominante de FA 3ª inversão.

Resolução do precedente accorde.

MODULAÇÃO de FA em SI<sup>b</sup>

CADENCIA DE SI<sup>b</sup> MAIOR

# 70<sup>a</sup> Lição.

## Léger Bagage.

Allegro leggiero. (*vivo e ligeiro*)

First system of the musical score for 'Léger Bagage'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and moves to mezzo-forte (*mf*). The right hand features a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a first ending (*1<sup>a</sup>*) and a second ending (*2<sup>a</sup>*) leading to the word 'Fim.'.

Second system of the musical score for 'Léger Bagage'. It continues the grand staff notation. The dynamics range from *f marcato* to *p*. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with a steady accompaniment. The system ends with a first ending (*1<sup>a</sup>*) and a second ending (*2<sup>a</sup>*) leading to the instruction 'D.C.' (Da Capo).

# 71<sup>a</sup> Lição.

## La Bayadère.

VALSE.

Un poco animato (*un pouco animado*).




First system of the musical score for 'La Bayadère'. It is a waltz in 3/4 time with a key signature of one flat. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a simple accompaniment of chords and single notes. The system ends with a first ending (*1<sup>a</sup>*) and a second ending (*2<sup>a</sup>*) leading to the word 'Fim.'.

Second system of the musical score for 'La Bayadère'. The dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). The right hand continues with melodic lines and slurs. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a first ending (*1<sup>a</sup>*) and a second ending (*2<sup>a</sup>*) leading to 'Fim.'.

Third system of the musical score for 'La Bayadère'. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *mf* (mezzo-forte). The right hand has melodic lines with slurs and accents. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. The system ends with a first ending (*1<sup>a</sup>*) and a second ending (*2<sup>a</sup>*) leading to 'Fim.'.

Fourth system of the musical score for 'La Bayadère'. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. The right hand features melodic lines with slurs and accents. The left hand accompaniment continues with chords and single notes. The system concludes with a first ending (*1<sup>a</sup>*) and a second ending (*2<sup>a</sup>*) leading to 'D.C.' (Da Capo).

# 72ª Lição.

Quando a appoggiatura  se acha antes de *nota dupla*, chama-se *appoggiatura harmonica* e toca-se junto com a nota que *acompanha* a nota principal. Assim  toca-se . A execução é analoga quando essa appoggiatura se acha antes de *notas triplas*.

## Joyeuse Compagnie.

*Allegro risoluto (vivo e risoluto).*




# 73ª Lição.

Depois da escala de *RE* (2 sustenidos) vem a de *LA* (3 sustenidos); porque *LA* é a dominante de *RE*. O aluno formará esta nova escala.

ESCALA MAIOR DE *LA* (sustenido de *RE*, mais o *SOL* #).

Clave armada em *la* maior.



O dedilhado desta escala é igual ao da escala de *DO*; observar que o *pollegar* da mão *direita* cahe no *LA* no *RE*, e o da mão *esquerda* no *LA* e no *MI*.

\*) *Peca recreativa* podendo ser tocada depois da 72ª lição: *Souvenance* (No 12 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.

### ELEMENTOS DO TOM DE LA MAIOR.

Notas tonaes. Sub-Tonica. Dominante. Dominante.

Nota sensivel.

Accorde perfeito e suas 2 inversões.

Accorde de 7<sup>a</sup> de dominante e suas 3 inversoes.

Notas attractivas e sua resolução

accorde de sexta. accorde de quarta e sexta.

MODULAÇÃO de LA para RE. CADENCIA EM RE MAIOR.

4<sup>o</sup> grau fundamental

MODULAÇÃO de RE para LA. CADENCIA EM LA MAIOR.

## 74<sup>a</sup> Lição.

O signal  $\delta$  collocado por cima de uma passagem, indica que em toda extensão dos pontinhos esta passagem deve ser tocada *uma oitavo acima* do que está escripta. A palavra *loco* é uma indicação superflua.

A indicação *ten.* quer dizer: *conservar* ou *demorar* a nota; *ritard.* ou *riten.:* retardar, *atrazar* o andamento; *molto:* muito; *molto rall.:* retardar muito.

### Bonne Nouvelle.

Allegro agitato (*alegre e agitado*).  $\delta$

*p* *cresc.* *mf* *f* *sfz* *ten.*

*p* *fien.* *riten.* *a tempo* *p* *molto rall.* *dim.*

# 75ª Lição.


Na segunda parte da musica seguinte, os *pollegares se cruzam*. Ha peças em que isso acontece muito, complicando e dando lugar a verdadeiros *enlaces das mãos*. Aqui só damos a forma mais simples: na 5ª Parte (143ª lição) encontraremos *cruzamentos do pollegar* repetidos.

## La dernière Pensée.

Andante espressivo (com lentidão expressiva).

C. G. Reissiger. \*)

# 76ª Lição.

A FUZA  sexta especie de notas

## Eclats de Rire.

Con spirito (com espirito: movimento vivo e gracioso).

\*) Divulgado universalmente este pensamento musical é attribuido à Ch. M. Weber.

\*\*\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 75ª lição: Cinquième Sonatine de A. Schmall.



# 77ª Lição.

ESCALA MAIOR EM MI<sup>b</sup> (os bemóis da escala de si<sup>b</sup>, mais o la<sup>b</sup>)

*subindo:* *Clave armada em mi<sup>b</sup> maior.* *descendo:*

MÃO DIREITA: *passar o polegar depois da tonica.* MÃO DIREITA: (v. a regra para a escala de fa, 64ª lição).

MÃO ESQUERDA: *o 3º dedo na tonica, o 4º no la<sup>b</sup>.* MÃO ESQUERDA: *passar o polegar depois da tonica.*

## ELEMENTOS DO TOM DE MI<sup>b</sup> MAIOR.

*Notas tonaes.* *Sub-Tonica. Dominante. Dominante.* *Nota sensivel.* *Accorde perfeito e suas 2 inversões.* *Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.* *Notas attractivas e sua resolução.*

MODULAÇÃO de MI<sup>b</sup> para SI<sup>b</sup>. CADENCIA EM SI<sup>b</sup> MAIOR.

MODULAÇÃO de SI<sup>b</sup> para MI<sup>b</sup>. CADENCIA EM MI<sup>b</sup> MAIOR.

# 78ª Lição.

A Pausa  $\text{♩}$ , vale uma fuza.  $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$

## Chanson de Voyage.

*Allegro giocoso. (vivo e alegre).*

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 78ª lição: *Farandole* (Nº 13 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmeil.

# 79ª Lição.

Compasso de nove-oitavos  $\frac{9}{8}$   
 Tempos fortes: 1 - - 4 - - 7.  
 Tempos fracos: - 2 3 - 5 6 - 8 9.  
 Tres compassos de  $\frac{3}{8}$  valem um de  $\frac{9}{8}$

A *appoggiatura dobrada* (♯) toca-se muito rapidamente antes da nota principal e não participa da divisão do compasso.  
 O signal ♯ (ou /), ABREVIACÃO que significa: repetir o compasso ou o grupo precedente.

## Le Départ de l'Hirondelle.

MÉLODIE SANS PAROLES.

Andantino ben sostenuto. (Movimento lento e ben sustentado) *ppp* (ainda mais fraco do que *pp*)

The musical score for 'Le Départ de l'Hirondelle' is written for piano in 9/8 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (1 2 1, 2 3, 2 4 3, 4 3 1 2, 1 1, 4 2) and a *cresc.* marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a forte (*f*) dynamic, with fingerings (2 3 1, 3 1 2 1, 4 1 5, 3 1 4 3 1). The third system includes a ritardando (*rit.*) and piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), forte (*f*), and diminuendo (*dim.*) section, and ends with a ritardando (*rit.*) and piano (*p*) dynamic. The fourth system begins with a diminuendo (*dimin.*) and ends with piano-piano (*pp*) and piano-piano-piano (*ppp*) dynamics. The score is marked 'a tempo' at the beginning and end of the piece.

# 80ª Lição.

ESCALA DE MI MAIOR (sustenidos da escala de LA, mais o RE #).

Clave armada em mi maior.

The musical score for the E major scale is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand starts on E4 and ascends to E5, while the left hand starts on E3 and ascends to E4. Fingerings are indicated: 1 3 1 4 for the right hand and 5 2 1 3 for the left hand. The scale is repeated twice, ending with a double bar line.

Dedilhado igual da escala de DO; o polgar da mão direita cahe no MI e no LA e o da mão esquerda no MI e no SI.

ELEMENTOS DO TOM DE MI MAIOR.

<p>Notas tonaes. Sub-Tonica. Dominante. Dominante.</p>	<p>Nota sencivel.</p>	<p>Accorde perfeito e suas 2 inversões.</p>	<p>Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.</p>	<p>Notas attractivas e sua resolução.</p>
--	-----------------------	---	---	---

MODULAÇÃO de MI para LA CADENCIA EM LA MAIOR.

MODULAÇÃO de LA para MI CADENCIA EM MI MAIOR.

Do mesmo modo que no compasso ha tempos fortes e fracos, cada tempo, se é dividido em partes iguaes, tem partes fortes e fracas. Sendo dividido em 2 partes, a 1ª é forte e a 2ª é fraca; sendo dividido em 3 partes, a 1ª é forte e as duas outras são fracas: sendo em 4, a 1ª e a 3ª são fortes, a 2ª e a 4ª são fracas. Vê-se pois, que ha muita analogia entre a divisão dos tempos e dos compassos. No exemplo seguinte, onde o tempo é representado por uma Seminima (como nos compassos de  $\frac{4}{4}$  á  $\frac{3}{4}$  ou á  $\frac{2}{4}$ ) marcamos as partes fortes com um asterisco.\*

tresq

O movimento está em *contra tempo* quando as partes fracas dos tempos se *destacam* das fortes de tal modo que *uma* mão executa as partes fortes e a outra as fracas. Exemplos:

a mão direita tocando as partes fortes.

a mão esquerda tocando as partes fracas.

a mão direita tocando as partes fracas.

a mão esquerda tocando as partes fortes.

*Scherzo* (pron. skertso) termo italiano, significa *brincadeira*; como termo de musica quer dizer *estyllo leve e jocoso*. Emprega-se no mesmo sentido a palavra *scherzando*.

Scherzo Etude.

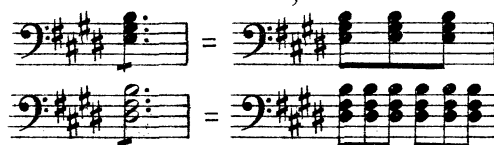
Allegro spiritoso (vivo e jovial).

# 81<sup>a</sup> Lição.

## DOBRADO SUSTENIDO x (ou \*)

Na peça da 40<sup>a</sup> lição (II Parte). encontra-se um *LA #*, isto é, a elevação accidental do 6<sup>o</sup> gráo da escala de *DO*. Conforme a semelhança entre todos os tons, pode-se altear o 6<sup>o</sup> gráo da escala de *MI*. Ora este 6<sup>o</sup> gráo (*DO #*) já é uma nota sustenida e para indicar que ella deve ser alteada ainda de um  $\frac{1}{2}$  tom, serve-se do *dobrado sustenido x*. *DO x* quer dizer: *DO duas vezes sustenido*. Lembrando-se do que foi dito á respeito da elevação das notas (1<sup>a</sup> Parte, 20<sup>a</sup> lição), o alumno reconhecerá que esta nota é representada pela tecla de *RE natural*. Para destruir o effeito do dobrado-sustenido, serve-se do  $\natural$ , juntando-lhe um  $\sharp$  ( $\sharp\sharp$ ), para indicar que a nota fica *simplesmente* sustenida, conforme os signaes caracteristicos da escala.

Nova abreviação.



## Aux Bords du Ruisseau.

Vivace assai (*assar significa muito*\*)

\*) Não confundir a palavra italiana *assai* com a franceza *assez*.

# 82ª Lição.

ESCALA DE  $LA \flat$  MAIOR (*bemóes da escala de  $MI \flat$ , mais o  $RE \flat$* ).

*subindo:*  
MÃO DIREITA: o polegar no *do* e no *fa*.  
MÃO ESQUERDA: o 3º dedo no *la* e 4º no *réb*.

*Clave armada em  $la \flat$  maior*

*descendo:*  
MÃO DIREITA: (v. a regra para a escala de *fa* 64ª Lição.)  
MÃO ESQUERDA: *passar o polegar depois da tonica.*

## ELEMENTO DO TOM DE $LA \flat$ MAIOR

*Notas tonaes.*  
Sub-Tonica. Dominante. Dominante.

*Nota sensivel.*

*Accorde perfeito a suas inversões.*  
accorde de sexta. accorde de quarta e sexta.

*Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.*

*Notas attractivas e sua resolução.*

MODULAÇÃO de  $LA \flat$  para  $MI \flat$  CADENCIA EM  $MI \flat$  MAIOR.

MODULAÇÃO de  $MI \flat$  para  $LA \flat$  CADENCIA  $LA \flat$  MAIOR.

## $DO \flat$ e $FA \flat$ , TECLAS BRANCAS

Demonstramos na 67ª lição que as 7 notas primitivas podem ser *sustenidas*, acrescentamos hoje que ellas podem tambem ser *bemoladas*. Além de 5 bemóes aprendidos na II Parte representados por *teclas pretas*, ha dous bemóes para os quaes nos servimos de *teclas brancas*; são, o  $DO \flat$  (tecla do *SI* natural) e o  $FA \flat$  (tecla do *MI* natural). Conhecemos agora tantos bemóes quantas notas, isto é sete:

**NOTAS DE PORTAMENTO** (do ital. *portamento*). São notas que contém em si o caracter do *ligado* e do *destacado*. Semelhantes a certas palavras do discurso, pronunciadas com lentidão proposital, afim de lhes dar o caracter *accentuado*, *destacam-se* uma da outra de tal forma que a duração de cada uma dellas fica reduzida a *tres-quartos* de seu valor real, enquanto que o

ultimo quarto fica em silencio: executa-se

**DUPLO PONTO DE AUGMENTO.** Quando uma nota é seguida de dous pontos, o segundo tem a *metade do valor do primeiro*: a nota fica pois augmentada, 1º da metade; 2º de um quarto; total dos *tres-quartos* de seu valor. O mesmo acontece com as pausas.

*Notação diferente, mesmo effeito.*

# La Jeune Garde.

MARCHE.

Alla Marcia. (movimento de marcha).

Dal Segno.

## 83ª Lição.

No 3º compasso da peça que se segue, as notas inferiores (que tem a cauda para baixo) bem que escriptas *na pauta da mão direita*, tocam-se com a *mão esquerda*. Não deve haver duvida alguma a este respeito, porque desde o 6º tempo ao 2º compasso, a ausencia de pausas na pauta da mão esquerda indica claramente que as notas que ahi deveriam estar, acham-se na pauta superior.—O termo *più mosso* (2ª parte) traduz-se por *mais animado*; volta-se ao *primeiro andamento* com o termo: *1º tempo*.

Nos andamentos *rapidos*, o compasso  $\frac{6}{8}$  conta-se em 2 tempos, cada um tem o valor de um compasso em  $\frac{3}{8}$ .

## Air de Chasse.

# 84ª Lição.

ESCALA EM SI MAIOR (sustenidos da escala de MI, mais o LA #)

*subindo:*  
MÃO DIREITA: pollegar no si e no mi.

Clave armada em si maior

*descendo:*  
MÃO DIREITA: v. a regra para a escala de fa, 64ª lição.)

MÃO ESQUERDA; (v. a regra para a mão direita, scala de fa, 64ª lição.)

MÃO ESQUERDA: pollegar no si e no mi.

## ELEMENTOS DO TOM DE SI MAIOR.

Notas tonaes.

Sub-Tonica. Dominante. Dominante.

Nota sensivel.

Accorde perfeito e suas 2 inversões.

Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.

Notas attractivas e sua resolução.

MODULAÇÃO de SI para MI

CADENCIA EM MI MAIOR.

MODULAÇÃO de MI para SI

CADENCIA EM SI MAIOR.

## Graziella.

VALSE.

Allegro vivo. (vivo e alegre)

Dal Segno.

# 85ª Lição.

Chama-se *Syncopa* uma nota que começa n'um tempo *fraco* e que se *prolonga* no tempo *forte* seguinte. O *fa* # do 2º compasso (mão direita) da peça seguinte fornece um exemplo.

## Air de Freischütz.

Andante quasi Allegretto.

C. M. de Weber.

# 86ª Lição.

ESCALA EM RE♭ MAIOR (*bemóis da escala de LA♭, mais o SOL♭*).

Clave armada.  
em re♭ maior.

Estudando esta escala, cujo dedilhado é facilimo, basta lembrar-se que os *FA* e os *DO* tocam-se com o *pollegar*, tanto na mão direita como na esquerda.

### ELEMENTOS DO TOM DE RE♭ MAIOR.

Notas tonaes.

Sub-Tonica Dominante. Dominante.

Nota sensivel.

Accorde perfeito e suas 2 inversões.

Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.

Notas attractivas e sua resolução.

MODULAÇÃO de RE♭ para LA♭ CADENCIA EM LA♭ MAIOR.

MODULAÇÃO de LA♭ para RE♭ CADENCIA EM RE♭ MAIOR.



### DOBRADO BEMOL bb.

Na 43ª lição (II Parte) abaixamos accidentalmente o LA 6º grau da escala de DO. Para abaixar o 6º grau da escala de RE b somos obrigados a servir-nos do *dobrado bemol bb*, por ser esta uma nota já bemolada pelos signaes característicos (SI b). SI b quer dizer, duas vezes bemolado, toca-se na tecla do LA natural. Destróe-se o effeito do dobrado bemol por meio do b, ao qual junta-se um b (bb) para indicar que a nota fica simplesmente bemolada:

O termo *subito* significa *subitamente*.

### Gai Retour.

*Leggieramente (levemente).* *p grazioso* *f* *p subito*

Mudança de dedos em teclas pretas repetidas.

The score for 'Gai Retour' is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *grazioso* marking. It features a melody in the right hand with various fingerings (e.g., 1 3 2 1 2, 1 5, 2 1 2 1 3 1 3) and a bass line with chords. The second system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *p subito* marking. It continues with similar melodic and harmonic patterns, ending with a repeat sign.

### 87ª Lição.

O *Duettino* (diminutivo de *Duetto*) é uma composição da qual duas melodias perfeitamente distintas e por assim dizer cantadas por duas vozes diferentes, se produzem *alternativamente*, como a *pergunta* e *resposta* na conversação. — *Marcato il basso* quer dizer: *marque o baixo*; *marcato il canto*, *marque o canto* (as notas cantantes ou melodias).

### Duettino.

*Andantino con un poco di moto.* *mf marc il basso* *p* *mf* *Fim.* *marc. il canto* *p* *mf* *D.C.*

The score for 'Duettino' is in 6/8 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked *Andantino con un poco di moto* and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *marcato il basso* marking. It features two distinct melodic lines, one in the right hand and one in the left hand, often alternating. The second system includes a piano (*p*) dynamic and a *marcato il canto* marking. The piece concludes with a *Fim.* (Finis) marking and a *D.C.* (Da Capo) instruction. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

# 88ª Lição.

ESCALA DE FA# MAIOR (sustenidos da escala de SI, mais o MI#)

*subindo:*  
MÃO DIREITA: pollegar no si e no mi#

*descendo:*  
MÃO DIREITA: v. a regra para a escala de fa, 64ª lição.)

*Clave armada em fa# maior*

MÃO ESQUERDA: (v. a regra para a escala de fa, 65ª lição.)

MÃO ESQUERDA: pollegar no mi# e no si.

No estudo desta escala, o alumno hesita no momento de tocar (com o pollegar de ambas as mãos) as notas SI e MI#; porque subindo ou descendo estas duas se confundem facilmente com o SI# e MI. Esta hesitação desaparece observando que: *não se tocam* as teclas brancas visinhas do grupo de duas teclas pretas, e sim as teclas brancas visinhas do grupo de tres teclas pretas.

## ELEMENTOS DO TOM DE FA# MAIOR.

Notas tonaes. Sub-Tonica. Dominante. Dominante.

Nota sensivel. mi#

Accorde perfeito e suas 2 inversões. accorde de sexta. de quarta e sexta.

Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões.

Notas attractivas e sua resolução.

MODULAÇÃO de FA# para SI

CADENCIA EM SI MAIOR.

MODULAÇÃO de SI para FA#

CADENCIA EM FA# MAIOR.

Quando a appoggiatura está ligada a uma nota dupla ou tripla e que se repete n'uma destas notas principaes, chama-se *appoggiatura harpejada*. Neste caso, o dedo que tocar deve sustenta-la enquanto durar a nota principal. Se a appoggiatura fôr dupla (v. a 79ª lição) a execução é analoga.

O accorde que tiver o signal  $\{\}$  é harpejado; as notas tocam-se *uma depois da outra* começando pela mais baixa. Estas notas succedem-se com rapidez e são sustentadas conforme o valor do accorde.

Notação diferente, mesmo efeito.



O Ponto alongado torna as notas ainda mais breves do que o ponto redondo (v.a 19ª lição).  
— Poco a poco quer dizer: pouco a pouco.

Allegretto.

### Le Chant du Pêcheur.

The musical score for "Le Chant du Pêcheur" is written in 6/8 time and consists of five systems of piano and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte), as well as a *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) section. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# 89ª Lição.

ESCALA MAIOR DE SOL $\flat$  (bemóis da escala de RE $\flat$ , mais DO $\flat$ )

Clave armada em SOL $\flat$  maior.

Perceberá o aluno pelo som e pelo dedilhado, que esta escala e a de FA $\sharp$  são a mesma, visto como nas duas empregam-se as mesmas notas. Com effeito é natural que a *identidade* que constatamos (v. a 45ª lição) entre FA $\sharp$  e SOL $\flat$  exista igualmente entre as *escalas* formadas sobre estas duas notas e entre os *elementos tonaes* que tem por base as duas escalas.

## ELEMENTOS DO TOM DE SOL $\flat$ MAIOR.

Notas tonaes. Sub-Tonica. Dominante. Dominante Nota sensível.

Accorde perfeito e suas 2 inversões. Accorde de 7ª de dominante e suas 3 inversões. Notas attractivas e sua resolução.

acorde de sexta. acorde de quarta e sexta.

MODULAÇÃO de SOL $\flat$  para RE $\flat$  CADENCIA EM RE $\flat$  MAIOR.

MODULAÇÃO de RE $\flat$  para SOL $\flat$  CADENCIA EM SOL $\flat$  MAIOR.

## La Messagère.

Allegro con brio.

# 90ª Lição.

Na lição precedente demonstramos a identidade das escalas de *fa#* e de *solb*. Ora como a escala não é outra coisa do que a base do *tom*, é absolutamente indiferente que uma peça esteja escripta em *fa#* ou em *solb*. Damos um exemplo d'isso nas duas cadencias seguintes, cuja primeira está escripta em *solb* e a outra em *fa#*, mas que comtudo se tocam ambas nas mesmas teclas, têm a mesma postura dos dedos e fazem a mesma impressão ao ouvido. *Suster bem as notas da mão esquerda.*

Moderato.

Moderato.

A *transposição* é uma operação musical que consiste em mudar o tom d'um trecho. Assim a segunda das cadencias acima foi transportada de *solb* em *fa#*.

Duas notas homófonas, isto é duas notas que tendo *nomes diferentes* se tocam sobre a *mesma tecla* (ex. *fa#* e *solb*) chamam-se notas *enarmonicas*. Este qualificativo applica-se igualmente ás *escalas, tons, acordes* etc. que se acham nas mesmas condições. Procede-se por *enharmonia* quando se substitue uma nota, uma escala, um acorde pelo seu homófono. Mais longe veremos o emprego pratico que se faz da *enharmonia* e as vantagens que ella offerece á modulação nos tons distantes.

O trecho seguinte não passa de ser o da 89ª lição que transportamos de *solb* em *fa#* (tons *enarmonicos*).

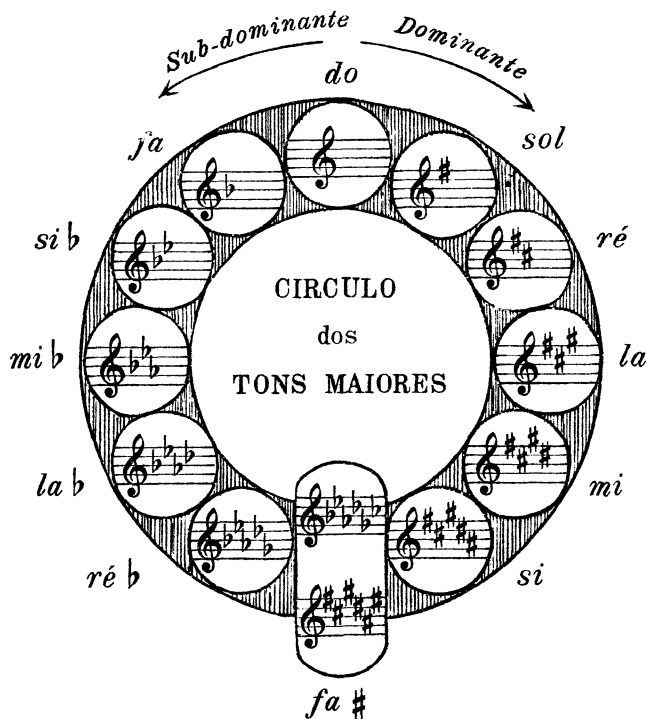
Allegro con brio. 5

Fim. \*)

D. C.

\*) Peças recreativas podendo ser tocadas depois da 90ª lição: { *Le Repos du Pâtre* (Nº 15 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.  
*Sixième Sonatine* de A. Schmoll.  
*La Chasse du Jeune Henri* (Nº 18 do *Ecrin mélodique*) por A. Schmoll.

CONCLUSÃO DA TERCEIRA PARTE.



O circulo ao lado representa todos os tons maiores, pela ordem em que se succedem e seus signaes caracteristicos. Encontra-se tambem a dominante e sub dominante, os tons visinhos e affastados de cada um, na 3ª Parte deste methodo, percorremos o circulo começando por sol (1 #), depois fa (1 b), depois re (2 #), depois sib (2 b) e assim por diante, baseando-nos alternativamente na dominante e sub dominante. Assim é que depois de conhecermos os 10 tons, metade do lado direito e metade do lado esquerdo do circulo, nos encontramos nos tons enharmonicos fa # e sol b, dos quaes um tem 6 sustenidos e o outro 6 bemões.

Aprendêmos além d'isso a modular com cada tom e seus dois visinhos e a formar cadencia com cada um delles.

Antes de terminar a terceira Parte, indicaremos um meio, rutineiro talvez, (mas commo para certos alumnos) de conhecer instantaneamente a tonalidade de uma peça: quando a pauta está armada em sustenidos o ultimo sustenido indica a nota sensivel do tom; é bastante subir um gráo para achar a tonica. Quando a pauta está armada em bemões, o penultimo bemol é a tonica. Applicando estas regras ao circulo acima, reconhece-se a facilidade que offerecem ás memorias fracas.

Recommendamos ao alumno a repetição geral da 3ª Parte antes de passar á quarta, afim de consolidar ainda mais os conhecimentos theoricos e praticos adquiridos até aqui.

Conhecerêmos na quarta parte o modo menor, suas 12 escàlas, os elementos de cada tom e suas relações com o modo maior. E' assim que todo o edificio musical será construido pouco a pouco diante do alumno e se lhe revelará em toda a sua belleza.

NOTA. Com a quarta parte o alumno poderá encetar utilmente o Estudo das escalas de G. Buonamici, a obra mais completa no genero.

# EXERCÍCIOS

nos tons maiores mais usados.

*SOL maior.* *Cadencia.* *FA maior.* *Cadencia.*

57 58

*RE maior.* *Cadencia.* *SI b maior.* *Cadencia.*

59 60

*LA maior.* *Cadencia.* *MI b maior.* *Cadencia.*

61 62

*MI maior.* *Cadencia.* *LA b maior.* *Cadencia.*

63 64

65 66 67 68

Tocar 20 ou 30 vezes as *seminimas*, conservando as *semibreves* presas.

69 70 71 72 73

*EXERCÍCIOS para percorrer todo o teclado empregando a contracção da mão constantemente.*

NOTA. Estes exercicios escriptos em sextas, devem ser estudados em oitavas e decimas.

Exercises 74, 75, 76, and 77. Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with a sequence of notes and fingerings. Exercise 74: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 75: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 76: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 77: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Exercises 78, 79, 80, and 81. Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with a sequence of notes and fingerings. Exercise 78: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 79: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 80: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 81: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Exercises 82, 83, 84, and 85. Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with a sequence of notes and fingerings. Exercise 82: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 83: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 84: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 85: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Exercises 86, 87, 88, and 89. Each exercise consists of two staves (treble and bass clef) with a sequence of notes and fingerings. Exercise 86: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 87: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 88: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 89: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

TERÇAS LIGADAS.

SEXTAS DESTACADAS.

Exercises 90 and 91. Exercise 90: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 91: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

CONTRATEMPOS.

Exercises 92 and 93. Exercise 92: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Exercise 93: Treble clef notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5; Bass clef notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.



# QUARTA PARTE.

## INTRODUÇÃO.

A pintura produz em geral uma impressão *alegre*, quando nella dominam as *côres claras*; e *triste*, quando o pintor empregou um *colorido sombrio*. Do mesmo modo o caracter *alegre* ou *triste* de uma composição musical se determina principalmente pelo MODO no qual está escripta. A musica com effeito pinta todas as sensações da alma, alegrando-a ás vezes por meio de melodias jocosas, outras vezes mergulhando-a em sonhos cheios de melancolia e tristeza. Ora, no primeiro caso o compositor inspirou-se de preferencia no *modo maior*, no segundo no *modo menor*.

Antes de especificar os signaes distinctivos dos dous modos, apresentaremos os *intervallos* sob suas *differentes faces*.

### INTERVALLOS MAIORES, MENORES, JUSTOS; SUAS INVERSÕES.

Invertendo um intervallo, obtem-se um outro a que chamaremos o *opposto* do primeiro.

INVERSÕES

menores justos maiores maiores justos menores

Setima Sexta Quinta Quarta Terceira Segunda

INTERVALLOS

maiores justos maiores menores justos menores

Segunda Terceira Quarta Quinta Sexta Setima

Como se vê nos exemplos acima:

A Segunda maior	forma um tom,	sua inversão produz uma	Setima menor,	o opposto da	Segunda maior;
" " menor	" um semitom;	" " "	" maior,	" " "	" menor;
" Terceira maior	" dous tons;	" " "	Sexta menor,	" " "	Terceira maior;
" " menor	" um tom e meio;	" " "	" maior,	" " "	" menor;
" Quarta justa	" dous tons e meio;	" " "	Quinta justa,	" " "	Quinta justa;

O meio mais facil de reconhecer um intervallo *além da quarta* é invertel-o antes e procurar qual é o *opposto* da inversão obtida.

### INTERVALLOS AUGMENTADOS, DIMINUIDOS; SUAS INVERSÕES.

Um intervallo maior ou justo ao qual se *junta* um semi-tom, torna-se *augmentado*; um intervallo menor ou justo, do qual se tira um semi-tom, torna-se *diminuto*. A *inversão* dos intervallos *augmentados* produz intervallos *diminutos*, e vice-versa.

### QUADRO GERAL DOS INTERVALLOS E SUAS INVERSÕES.

INVERSÕES:

Setimas Sextas Quintas Quartas Terceiras Segundas

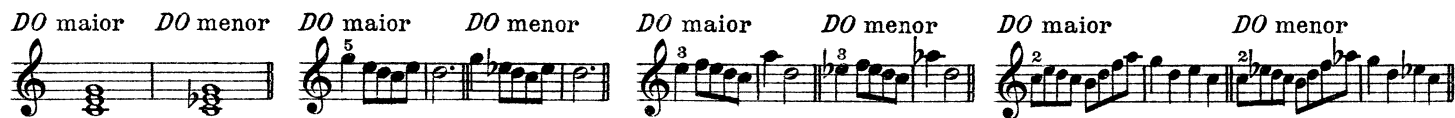
men. mai. dim. men. mai. augm. justo dim. justo. dim. men. mai. dim. men. mai. augm.

INTERVALLOS:

Segunda Terceira Quarta Quinta Sexta Setima

## ORIGEM E FORMAÇÃO DA ESCALA MENOR.

O modo *menor* tem, como o *maior*, *doze escalas* e por conseguinte *doze tons*; pois sobre *cada uma* das 12 notas contidas em uma oitava, pode-se formar além de uma escala maior, ainda uma *menor*. Seguem-se varios exemplos que darão idéa do *caracter particular* de cada modo.



O caracter dolorôso e triste dos exemplos em *Do menor*, é principalmente devido ao abaixamento do *MI* (3º gráo da escala). Vê-se pois que o 3º gráo da escala *menor* forma uma *terceira menor* com a tonica e é este um dos signaes característicos do modo menor.

Não nos occuparemos agora da escala de *DO*, porque a *primeira escala menor* é a que não tem signal *algum* de alteração na clave e cujas notas são todas pertencentes á escala maior de *DO*. É a ESCALA MENOR de *LA*.



As notas acima formam a *origem* da escala menor, sem ser *ella propria*; porque em todas as escalas *ascendentes* o 7º gráo deve estar a um 1/2 tom de distancia da tonica. O *SOL* deve pois ser *sustenido*, para tornar-se *nota sensivel*; effectuaremos esta *alteração accidental* na escala aqui ao lado.



Eis a escala menor na forma *mais pura*, a segunda augmentada *FA SOL#* é entretanto um intervallo duro ao ouvido e *difficil* para a voz. Na musica moderna, faz-se desapparecer este intervallo, levantando tambem o 6º gráo de 1/2 tom.

*Descendo*, não sentimos necessidade da nota sensivel, por isso a escala volta ao seu estado primitivo\*)

### ESCALA DE LA MENOR



Chamam-se TONS RELATIVOS o tom *maior* e o tom *menor* que têm os *mesmos signaes característicos* na clave. Assim é para *DO maior* e *LA menor*. É o 6º grau da escala maior que fornece a tonica da escala *relativa menor*.

Chamam-se TONS SYNONYMOS o tom *maior* e o tom *menor* que tem a *mesma tonica*, como *LA maior* e *LA menor*.

O *Circulo dos tons maiores e menores* que se acha na pagina 110 desta Parte, demonstra que os *tons relativos* são *tons vizinhos* e *tons synonymos* os *affastados* um do outro.

\*) Na *Escola da Escala de Buonamici* encontrarão os estudiosos o melhor guia pratico e o mais desenvolvido estudo sobre as escalas.

# 91ª Lição.

## ACCORDES DO MODO MENOR.

TOM DE *LA* MENOR.

### ACCORDE PERFEITO MENOR.

1º, 3º e 5º grãos da escala.



2 terceiras superpostas á tonica      accorde de sexta      accorde de quarta e sexta

A differença entre este accorde e o perfeito maior é só de uma nota (v. os Elementos de *LA* maior, III Parte, pag. 67).

### ACCORDE DE SETIMA DE DOMINANTE.

5º, 7º, 2º e 4º grãos da escala.



3 terceiras superpostas á dominante

Este accorde é o mesmo nos dous modos (v. os Elementos de *LA* maior, III Parte pag. 67).

### ACCORDE DE QUINTA DIMINUTA

2º, 4º e 6º grãos da escala.

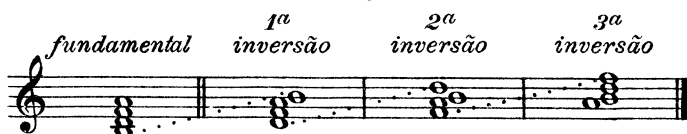


2 terceiras (menores) superpostas ao 2º grau      accorde de sexta      accorde de quarta e sexta

Este accorde que é o do 2º grau do modo menor, no modo maior, é collocado na nota sensivel.

### ACCORDE DE SETIMA DE SEGUNDA

2º, 4º, 6º e 7º grãos da escala.

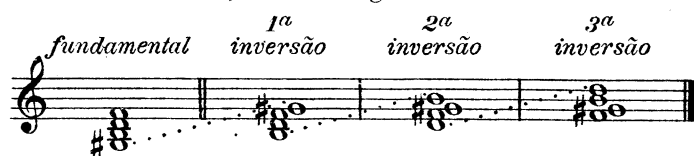


3 terceiras superpostas ao 2º grau

Este accorde é o que, no tom relativo maior (*DO*) denominamos accorde de setima de sensivel (v. II Parte, p. 47).

### ACCORDE DE SETIMA DIMINUTA

7º, 2º, 4º e 6º grãos da escala.



3 terceiras (menores) superpostas á nota sensivel

Este accorde é de setima de sensivel do modo menor (v. o do modo maior II Parte, p. 47).

Tudo o que temos dito nas lições theoricas da II Parte (46ª, 56ª, 57ª e 58ª lições) a respeito dos accordes do modo maior, applica-se igualmente aos accordes do modo menor.

O accorde de 7ª de dominante, que é o mesmo nos dous modos, pode-se resolver indifferentemente no accorde perfeito maior ou menor synonymo; a resolução é a mesma pois que nos dous modos o 4º grau se resolve no 3º, e o 7º na tonica.

Os Elementos dos tons synonymos são identicos, tendo apenas em conta os signaes caracteristicos de cada tom, assim como a alteração accidental do 7º grau no modo menor. Eis por ex. os Elementos do tom de *LA* menor, que compararemos aos de *LA* maior (III Parte, p 67).

Notas tonaes Sub- Tonica Dominante Dominante	Nota sensivel	Accorde perfeito e suas 2 inversões	Accorde de 7ª dominante e suas 3 inversões	Notas attractivas e sua resolução
		accorde de sexta e sexta		

# 92ª Lição.

Das explicações que temos dado a respeito dos tons relativos, resulta que uma peça que não tem na clave *nenhum* signal de alteração, está em *DO* maior ou *LA* menor. Para saber em qual dos dous tons está escripta, deve-se procurar a que tom pertencem os *accordes* dos *primeiros* e dos *ultimos* compassos. Outro meio é de procurar se, nos primeiros compassos, o 5º grão do tom maior supposto está *alterado* (accidentalmente) ou *não*. Se estiver *alterado*, estamos no tom *menor* (do qual elle forma a nota sensível); no caso contrario estamos no tom *maior*. Este ultimo meio porem é fallivel; indicamol-o apenas com toda a reserva.

A peça seguinte está em *LA* menor, porque encontramos no começo e no fim o accorde perfeito menor de *LA*.

## Juanita.

VALSA HESPANHOLA.

Vivace. Vivo.

The musical score for 'Juanita' is written in 3/8 time and consists of five systems of piano and bass staves. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace. Vivo.' The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with markings for crescendo (*cresc.*) and decrescendo (*dimin.*). Dissonances are indicated by the word *diss.* in several places. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The final measure of the bass staff is marked with a double bar line and a repeat sign, and the word *Fim.* is written below it.

Pela indicação *diss.* que é encontrada no correr desta peça, designamos a *dissonancia* que resulta do ataque simultaneo de duas notas formando uma *segunda menor*. Estas dissonancias, mesmo parecendo duras aos ouvidos pouco exercitados, são muito frequentes na musica e sempre de bom effeito quando teem boa *resolução*.

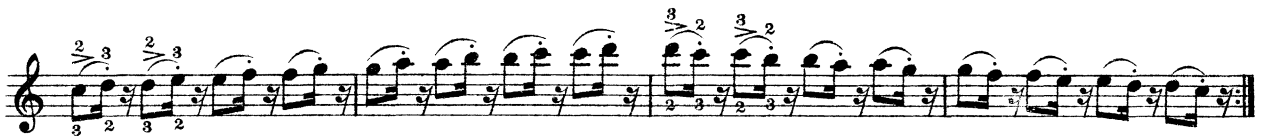
# 93ª Lição.

## NOTAS REBATIDAS.

*Exercício para cada mão separada e em seguida juntas.*

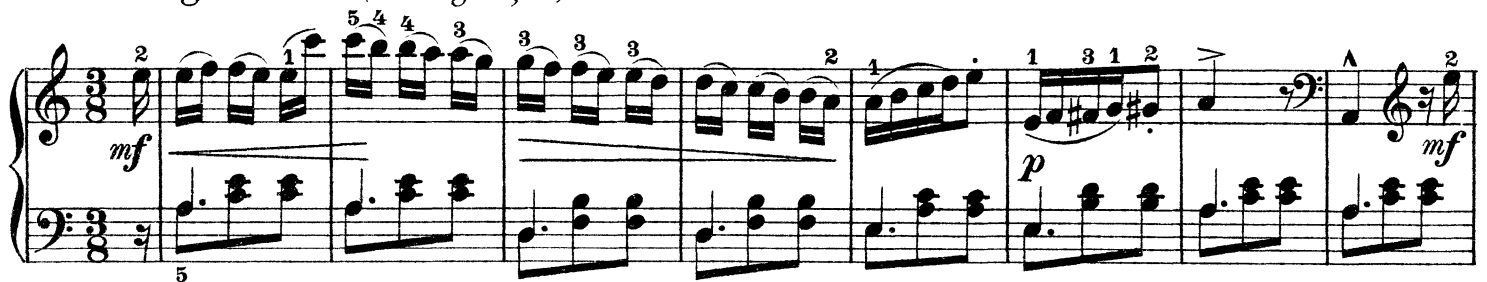
Notação: 

Dedilhado para a mão direita  
Efeito:  
Dedilhado para a mão esquerda

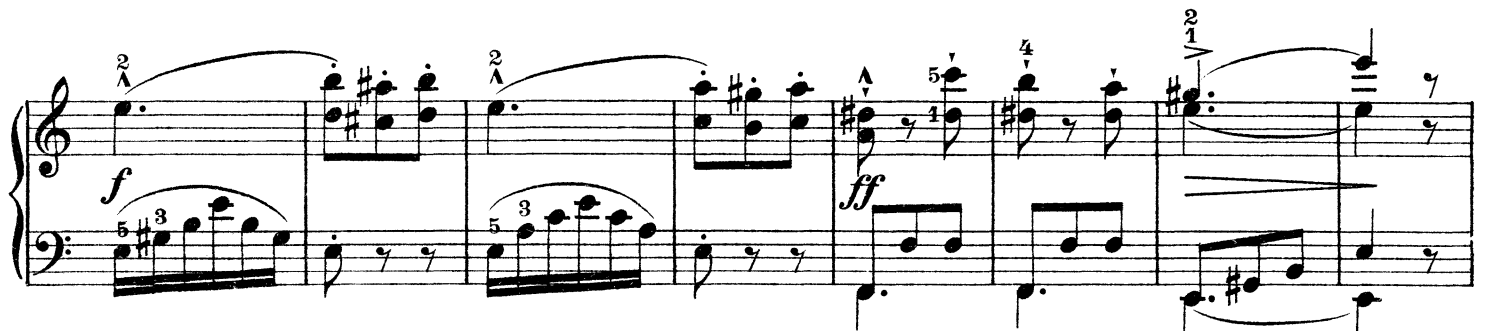


## La Crainte.

*Con agitazione (com agitação)*



*Fim.*



# 94ª Lição.

## CADENCIAS EM MODO MENOR.

A primeira das seguintes Cadencias repousa unicamente sobre as *notas tonaes*; na segunda, intercalamos diversos accordes intermediarios (v. pag. 113); a terceira, devido ao seu desenvolvimento melodico, póde ser considerado como um *preludio*.

The first cadence consists of a series of chords in the right hand and a descending bass line in the left hand, marked *mf*. The second cadence features a more complex harmonic structure with a descending bass line, marked *f*, *dim.*, and *p*.

### Allegro.

The third cadence is in 2/4 time, marked *Allegro* and *mf*. It features a more active melody in the right hand and a steady bass line, with a *cresc.* marking and a final *f* dynamic.

The fourth cadence is in common time, marked *p* and *sfz*. It features a complex melodic line in the right hand and a descending bass line in the left hand.

# 95ª Lição.

Examinando a escala de *LA* menor (modelo do tom menor), como o apresentamos na pag. 86 para ambas as mãos, achar-se-ha que ella é baseada na formula seguinte:

SUBINDO: como a escala *maior synonyma* (*LA* maior), salvo o 3º gráo, que forma uma *terceira menor* com a tonica, em lugar de uma terceira maior; *descendo*, conforme os *signaes caracteristicos ou constitutivos*.

Acontece o mesmo com *todas* as escalas menores.

A escala *maior* que tem *um sustenido* na clave, é a de *SOL*; sua escala *relativa menor* é a de *MI*, pois que *MI* é o 6º gráo da escala de *SOL* maior.

## ESCALA DE MI MENOR (mesmo dedilhado de MI maior)

The scale is shown in two staves. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 2, 1. The left hand has fingerings 5, 3, 2, 1, 2, 1. The descending line includes the note *F#* with the instruction "Alterações accidentaes".

O *Círculo dos tons maiores e menores* (v. p. 110) demonstra que cada tom, além de seu *relativo*, tem *quatro tons vizinhos*, que d'elle differem unicamente por *um só accidente*. Para passar pois de um tom qualquer para cada um de seus *cinco tons vizinhos*, basta conduzir correctamente e o mais naturalmente possível, o *accorde de 7<sup>a</sup> de dominante* do novo tom e fazer a *resolução*. Como não exigimos que o alumno faça esta operação por si, daremos, para cada tom menor, um *exemplo modulante* passando *deste em cada um dos tons vizinhos* e vice versa. Estes exemplos, juntos ás modulações que demos na III Parte (entre tons vizinhos *maiores*), bastarão para guiar o alumno quando quizer passar de um tom qualquer em um tom vizinho.

### MODULAÇÃO ENTRE MI MENOR E OS TONS VISINHOS.

CADENCIA.

MI men. em SOL ma. em MI men. em RE ma. em MI men. em DO ma. em MI men. em LA men. em MI men.

Passando de *DO* maior para *MI* menor, tivemos de recorrer a um *retardo*, afim de evitar *quintas seguidas*, que seriam produzidas entre as partes externas se o *accorde de setima de dominante de MI* tivesse succedido sem transição ao *accorde perfeito maior de DO*. O alumno notará que o *accorde DO LA MI FA#*, sobre o qual se produz o *retardo*, é simplesmente a *2<sup>a</sup> inversão* do *accorde de 7<sup>a</sup> de Segunda de MI* menor (em harmonia *affastada*).

## 96<sup>a</sup> Lição.

### Le Réveil du Guerrier.

*Allegro energico (vivo e energico).*

\*) *Peça recreativa* podendo ser tocada depois da 96<sup>a</sup> lição: *Le Départ des Conscrits* (N<sup>o</sup> 16 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.

# 97ª Lição.

Quando duas ou tres pequenas notas seguem-se por grãos conjuntos e em movimento ascendente sobre a nota principal, tal como na seguinte peça, chamam-se *glissé*; executam-se rapidamente antes da nota principal e não se contam na divisão do compasso.

## Farandole.

**Vivace.**

*f* *p* *cresc.* *cresc.* *mf* *D. C.*

# 98ª Lição.

Passemos ao tom *menor* que tem um *bemol* na clave e do qual *FA maior* é por conseguinte o tom *relativo*. O 6º grão deste ultimo (*RE*) nos fornece a tonica da nossa nova escala menor.

## ESCALA DE RE MENOR

(mesmo dedilhado que na de *RE maior*)

Alterações accidentaes



### MODULAÇÃO ENTRE RE MENOR E OS TONS VISINHOS.

CADENCIA.

RE men. em FA ma. em RE men. em SI<sup>b</sup> ma. em RE men. em DO ma. em RE men. em LA men. em RE men.

FALSAS RELAÇÕES HARMONICAS. Se no segundo dos dous accordes consecutivos alterarmos uma nota que figurou n'uma parte mais alta ou mais baixa do primeiro accorde, produzimos uma falsa relação. Para evitar esse erro, altera-se a nota sem deslocar-a. Exemplos de falsas relações com suas correções.

Em certas condições, falsas relações são toleradas. Não podemos nos estender sobre estes casos particulares, o que está fóra dos limites deste methodo.

## 99ª Lição.

PHRASEADO MUSICAL. Como no discurso, a composição musical divide-se em *phrases*, que se distinguem nitidamente uma da outra. Poder-se-ia mesmo estabelecer um rigoroso paralelo entre as phrases oraes e as musicas, pois, em musica, diversos compassos formam uma *phrase* e diversas phrases um *periodo*.

A phrase musical deve ser *quadrada*, isto é compõe-se de 2, 4, 6, 8, 12 ou 16 compassos e acha-se em perfeito *equilibrio rythmico* com a phrase que prende ou segue. A arte de phrasear ou de fazer sobressahir com clareza a homogeneidade do rythmo e de sentimento que reina entre as diferentes phrases de uma composição musical e que constitue o *estyllo*, é uma das principaes qualidades do pianista.\*)

Para melhor fazer distinguir as phrases que compoem a peça seguinte, marcamos-as com a pontuação (, ; e .) usada no discurso escripto.— Examinando sob o mesmo ponto de vista as peças precedentes e as que se seguirem, o alumno fará um exercicio muito util.

### Reproches et Excuses.

\*Recommendamos agora os admiraveis estudos de Stephen Heller: *L'Art de phraser*.

# 100ª Lição.

## Mélancolie.

Andantino.

*p* *cresc.* *mf* *Fim.* *dimin.* *p*

D. C.

# 101ª Lição.

ESCALA DE SI MENOR (2 #, escala relativa: RE maior).  
(mesmo dedilhado da escala de SI maior)

Alterações accidentaes

## MODULAÇÃO ENTRE SI MENOR E OS TONS VIZINHOS.

CADENCIA.

SI men. em RE ma. em SI men. em LA ma. em SI men. em SOL ma. em SI men. em MI men. em SI men.

O mordente é um ornamento melódico composto de duas notas; distingue-se da dupla appoggiatura por fazer parte essencial da nota principal da qual toma o seu valor, em vez de precedê-la. O mordente, cuja primeira nota é sempre accentuada, procede por grãos conjuntos e escreve-se assim: ♯

Notação.

Efeito.

(sobretudo nos andamentos rápidos)

# Polka hongroise.

Allegro animato.

First system of the Polka hongroise score. It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro animato.' The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 5, and 5. The second staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes fingerings 3, 2, 1, 2, 5, and 5. The system concludes with the instruction 'Fim.' and a double bar line.

Second system of the Polka hongroise score. It continues the two-staff format. The first staff features dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *mf*, and *ff*, with fingerings 3, 2, 1, 2, 5, 2, 1, and 1. The second staff features dynamics *f*, *mf*, and *sfz*, with fingerings 3, 2, 1, 2, 5, 2, 1, and 1. The system ends with 'D.C.' (Da Capo) and a double bar line.

# 102ª Lição.

## La Balsamine.

Andante amabile.

First system of the La Balsamine score. It consists of two staves in 6/8 time with a key signature of two sharps. The tempo is 'Andante amabile.' The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 5, 45, 5, 45, 4, 3, 1, 3, 1, and 45. The second staff includes fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 2, 2, and 2.

Second system of the La Balsamine score. The first staff includes fingerings 45, 3, 1, 2, 1, 3, 7, 7, 4, 2, 3, 1, and 45. The second staff includes fingerings 5, 2, 2, 4, 5, 2, 5, 2, and 5. The system concludes with 'Fim.' and a double bar line.

Third system of the La Balsamine score. The first staff includes dynamics *cresc.*, *mf*, and *dimin.*, along with the instruction 'syncopa' and fingerings 3, 1, 1, 3, 3, 3, 5, 2, and 5. The second staff includes fingerings 4, 4, 4, 4, 5, 5, 5, and 5. The system ends with 'D.C.' and a double bar line.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 102ª lição: *Pensée printanière* (Nº 17 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.

# 103ª Lição.

ESCALA DE SOL MENOR (2 b; escala relativa: SIb maior).  
(mesmo dedilhado que SOL maior)

MODULAÇÃO ENTRE SOL MENOR E OS TONS VISINHOS.

CADECENCIA.

SOL men. em SIb ma. em SOL men. em MIb ma. em SOL men. em FA ma. em SOL men. em RE men. em SOL men.

## Allegro risoluto. Les Patineurs.\*)

D. C.

\*) Nesta peça encontraremos as duas formas usadas da escala menor descendente. Deve-se empregar a setima maior (nota sensível) todas as vezes que o acorde de 7ª de dominante forma o acompanhamento; em todos os outros casos é preferível o emprego da setima menor.

# 104ª Lição.

A regra geral exige que toda composição musical *termine* no tom em que *começou*. Entretanto, como todas as regras, esta tem suas exceções. Póde ser tolerado que uma peça termine no tom *relativo* do tom originario, sobretudo quando aquelle teve a preponderancia na peça.

## Le Depart du Pêcheur.

BARCAROLLE.

Moderato.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet in the bass line. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a fermata and the word "Fim.". The third system returns to piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

D. C.

# 105ª Lição.

ESCALA DE FA# (3 #; escala relativa; LA maior).

*subindo*

MÃO DIREITA: o polegar sobre o LA o sobre o MI#.

MÃO ESQUERDA: mesmo dedilhado que na escala de FA# maior.

The scale is written in treble and bass clefs. It includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings (*mf*). A note labeled "Alterações accidentaes" is shown with a sharp sign. The scale concludes with a fermata.

*descendo*

MÃO DIREITA: a. para a extensão de uma oitava: o 3º dedo no DO# e SOL#; b. para a extensão de diversas oitavas; o 3º dedo no DO# e o 4º no SOL#.

MÃO ESQUERDA: mesmo dedilhado na escala de FA#.

A escala de FA# menor, é pelo seu dedilhado, mais difficil do que as que o alumno estudou até aqui, mórmente quando é tocada em *diversas oitavas*, porque n'este caso a mão direita, *descendo*, não tem o mesmo dedilhado que *subindo*. E' pois necessario estudal-a com cuidado.

## MODULAÇÃO ENTRE FA# MENOR E OS TONS VIZINHOS.

CADENCIA.

The exercise shows a sequence of chords in F# minor: LA major, MI major, RE major, and SI minor. The notation includes the key signature and the specific notes of each chord. The exercise concludes with a cadence in F# minor.

Quando *ambas as mãos tocam as mesmas notas* á distancia de uma ou mais oitavas, tal como nos 4 primeiros compassos da segunda parte da peça seguinte, a musica está em *unisono*. As passagens em unisono são tocadas quasi sempre com força e energia.

Os 4 compassos que se seguem a este *unisono* estão em LA maior; apenas a presença do accorde de DO# MI LA (1ª inversão do accorde perfeito maior de LA) caracteriza sufficientemente este tom. A passagem seguinte parece á primeira vista ser a reprodução destes 4 compassos; mas percebe-se logo que conduz em FA# menor visto como, desde o 10º compasso, vemos apparecer o accorde DO# FA# LA (2ª inversão do accorde perfeito menor de FA#). Foi portanto sufficiente mudar *uma unica nota* (FA# em vez de MI), para mudar de tom. Este caso é muito frequente.

# La petite Espiègle.

Allegro scherzando.

Musical score for 'La petite Espiègle' in 2/4 time, key of F# minor. The score consists of two systems. The first system features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns, including triplets and syncopated rhythms. Dynamics range from *ff marc.* to *dim. e rall.*. The piece concludes with the instruction 'Fim.' and the signature 'D. C.'

D. C.

## 106ª Lição.

A seguinte peça começa em *FA#* menor. No 6º compasso, o acorde *RE FA# LA SI* (1ª inversão do acorde de 7ª de segundo grau de *LA* maior) indica a aparição do tom de *LA* maior. Depois de alguns compassos, volta o primeiro motivo; porem com feição diferente da primeira vez. Com efeito no 14º compasso, vemos aparecer o acorde *RE FA# SOL# SI* (2ª inversão do acorde de 7ª de segundo grau de *FA#* menor). Este ultimo acorde difere do primeiro *só por uma nota*; porem, esta pequena mudança (*SOL#* em vez de *LA*) basta para caracterizar o tom de *FA#* menor, em que termina a peça.

Note-se o *DO#* que se produz em unisano antes da volta ao primeiro motivo (8º compasso). Este *DO#* toma o lugar do acorde de setima de dominante *DO# MI# SOL# SI*, que conduz em *FA#* menor e do qual é baixo fundamental. As outras notas do acorde estão *sub-entendidas*.

Musical score for '106ª Lição' in 6/8 time, key of F# minor. The score is divided into three systems. The first system is marked 'Andantino' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 105ª lição: *Sixième Sonatine* de A. Schmall.

# 107ª Lição.

ESCALA DE DO MENOR (3 b; escala relativa; MI $\flat$  maior).  
(mesmo dedilhado da escala de DO maior)

Alterações accidentaes

EXEMPLO DE MODULAÇÃO ENTRE DO MENOR E OS TONS VISINHOS.

DO men. em MI $\flat$  ma. em DO men. em LA $\flat$  ma. em DO men. em SI $\flat$  ma. em DO men. em SOL men. em DO men. CADENCIA.

A primeira parte da seguinte peça compõe-se de duas frases que apresentam o mesmo desenho melódico, sendo a primeira em DO menor e a segunda em MI $\flat$  maior (o tom relativo). Nas duas frases da segunda parte estes tons relativos se reproduzem, porem em ordem inversa.

## Caprice.

Allegro vivo.

*mf* *dimin.* *f*

*dimin.* *grazioso* *mf*

*p* *mf* *cresc.* *f*

Fim. D. C.

# 108ª Lição.

## Marche funèbre.

Lento maestoso (*lento com magestade*)

# 109ª Lição.

ESCALA DE DO# MENOR (4 #; escala relativa; MI maior).

*subindo:*

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado da escala de RE<sup>b</sup> maior; o polegar no MI e no SI#.

MÃO ESQUERDA: mesmo dedilhado da escala de RE<sup>b</sup> maior, o 4º dedo no FA#, o 3º no DO#.

*descendo:*

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado da escala de FA# menor; o 3º dedo no SOL#, o 4º no RE#.

MÃO ESQUERDA: mesmo dedilhado da escala de RE<sup>b</sup> maior, passar o polegar depois da tónica.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 108ª lição: *Le Nid de Fauvettes* (Nº 18 das *Étrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schroll.



# EXEMPLO DE MODULAÇÃO ENTRE DO# MENOR E OS TONS VISINHOS.

CADENCIA.

DO# men. em MI ma. em DO# men. em SI ma. em DO# men. em LA ma. em DO# men. em FA# men. em DO# men.

A piano introduction in D minor, consisting of 12 measures. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece ends with a cadence in D minor.

## Chant du Soir.

Compasso de doze oitavos  $\frac{12}{8}$

Tempos fortes: 1. - - 4. - - 7. - - 10.

Tempos fracos: - 2. 3. - 5. 6. - 8. 9. - 11. 12.

Dois compassos de  $\frac{6}{8}$  valem um de  $\frac{12}{8}$

Quatro compassos de  $\frac{3}{8}$  valem um de  $\frac{12}{8}$

Andante.

The first system of the piece, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andante'. The key signature remains D minor.

The second system, featuring a *dimin.* (diminuendo) dynamic. The melody continues in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo remains 'Andante'.

The third system, starting with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. It includes markings for *marc.* (marcato), *rit.* (ritardando), and *Fim.* (Fine). The tempo changes to *a tempo*. The piece concludes with a *p dolce* (piano dolce) dynamic.

The final system of the piece, featuring a *mf* dynamic and a *dimin.* marking. The melody and bass line continue, ending with a final cadence in D minor.

D. C.

# 110ª Lição.

Acontece frequentemente que a mesma mão que faz ouvir o *canto*, executa *notas de acompanhamento* sob forma de grupos semelhantes ou passagens de mecanismo. Nestes casos, emprega-se o que se chama **DESENHO DUPLO DE COMPASSO**. Este modo de notação, como se vê na primeira parte da peça seguinte (mão direita), consiste n'uma dupla barragem, graças ao qual as notas de acompanhamento, bem que participando passageiramente das do canto, distinguem-se facilmente destas ultimas. O desenho duplo de compasso representa pois dois valores diferentes, um dos quaes pertencendo ao canto chama-se *valor longo*, o outro pertencendo ao acompanhamento chama-se *valor breve*.

As notas que formam o canto devem ser *levemente accentuadas*.

*m. s.*, abreviação de *mano sinistra*, quer dizer *mão esquerda*.

*m. d.*, abreviação de *mano destra*, quer dizer *mão direita*.

## Les Ondines.

Allegro con moto.

The musical score for 'Les Ondines' is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score is marked 'Allegro con moto' and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex double-measure design, where notes are grouped under a single bar line but have different rhythmic values. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics vary throughout, including *mf*, *dimin.*, and *p*. The piece concludes with a *Fim.* marking. The final system includes the instruction *m. d. D.C.* (mano destra Da Capo).

# 111ª Lição.

ESCALA DE FA MENOR (4 b, escala relativa: LA b maior).  
(mesmo dedilhado da escala de FA maior)

EXEMPLO DE MODULAÇÃO ENTRE FA MENOR E OS TONS VISINHOS.

CADENCIA.

FA men. em LA b ma. em FA men. em RE b ma. em FA men. em MI b ma. em FA men. em DO men. em FA men.

O signal—collocado sobre uma nota, indica uma *accentuação sustentada*; quando existe um ponto por baixo do traço (˘) toca-se a nota *com portamento* fortemente accentuada.

## Chanson à boire.

HONGROISE.

Allegro risoluto.

# 112ª Lição.

Mudança ou substituição de Compasso.

Meno mosso = menos vivo, calmo.

## Tout en Larmes.

Con moto

Musical score for 'Tout en Larmes' starting with 'Con moto'. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *pp* and *mf*, and features triplets and a 4-measure rest. The second system includes a *cresc.* marking and ends with 'Fim.' in 3/4 time.

Meno mosso.

Musical score for 'Tout en Larmes' starting with 'Meno mosso'. The score is in 4/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. It features various dynamics including *f*, *p*, and *f*. The first system includes a 4-measure rest. The second system ends with 'D. C.' in 3/4 time.

# 113ª Lição.

ESCALA EM SOL# MENOR (5 #; escala relativa: SI maior).

subindo:

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado da escala de LA $\flat$  maior, o polegar no SI $\flat$  e no MI $\sharp$ .

MÃO ESQUERDA: mesmo dedilhado da escala de LA $\flat$  maior; o 4º dedo no DO $\sharp$ , o 3º no SOL $\sharp$ .

Musical notation for the scale of Sol# menor. It shows the ascending and descending scales with fingerings (1-2-3-4-5-4-3-2-1) and includes the text 'Alterações accidentaes'.

descendo:

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado da escala de LA $\flat$  maior, vide a regra dada para a escala de FA maior. (III Parte pag. 59).

MÃO ESQUERDA: o polegar no MI e no SI; os polegares das duas mãos coincidem.

EXEMPLO DE MODULAÇÃO ENTRE SOL# MENOR E OS TONS VISINHOS.

CADENCIA.

Musical notation showing modulation between Sol# menor and its neighboring tones. The notation includes the following sequence: SOL#men. em SI ma. em SOL#men. em FA#ma. em SOL#men. em MI ma. em SOL#men. em DO#men. em SOL#men. The score is in 4/4 time and features various chords and melodic lines.

# La Violette.

Moderato.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The piece begins with a *p delicato* dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 4, 4, 5). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (4, 5). A repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand continues with slurs and fingerings (1, 3, 5, 4, 2, 4, 3, 4). The left hand features a *f* dynamic followed by a *p* dynamic. Fingerings (4, 5) are indicated. A repeat sign is present at the end of the system.

Third system of musical notation. The right hand has slurs and fingerings (4, 5, 1, 3). The left hand has a *mf* dynamic and slurs with fingerings (3, 2, 5, 4). A repeat sign is present at the end of the system.

*Fim.*

Fourth system of musical notation. The right hand features slurs and fingerings (4/2, 3/2, 4/2, 4/2). The left hand has a *mf* dynamic and a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The right hand has slurs and fingerings (5/3, 3/1, 4/2, 4/2). The left hand has a *p* dynamic and a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.

Sixth system of musical notation. The right hand has slurs and fingerings (4/2, 5/3, 2/1, 4). The left hand has a *p* dynamic and a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a repeat sign.

*D.S.*

# 114ª Lição.

## Au Chevet d'une petite Malade.

BERCEUSE.

Andantino.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked *un poco rit.* The second system features a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system is marked *a tempo* and begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a crescendo (*cre - scen - -*). The fourth system includes a decrescendo (*dimin*) and ends with a pianissimo (*pp rit.*) dynamic and a final *D.S.* marking. The score contains various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers.

# 115ª Lição.

ESCALA DE *SI*♭ MENOR (5 ♭; escala relativa: *RE*♭ maior).

*subindo:*

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado da escala de *SI*♭ maior.

MÃO ESQUERDA: o 3º dedo no *RE*♭, o 4º no *SOL*♭.

The scale exercise is shown in two staves. The right hand (treble clef) plays the ascending scale with fingering 1-2-3-1-2-3-4-5-4-3-2-1. The left hand (bass clef) plays the descending scale with fingering 1-3-1-2-4-1-3-1-2-1. The key signature has five flats. A note in the right hand is marked with an 'x' and labeled 'Alterações accidentaes'.

*descendo:*

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado da escala de *SI*♭ maior.

MÃO ESQUERDA: o polegar no *FA* e no *DO*.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 114ª lição: *Saltarelle* (Nº 19 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmall.

EXEMPLO DE MODULAÇÃO ENTRE *SI<sup>b</sup>* MENOR E SEUS TONS VISINHOS.

*SI<sup>b</sup>* men. em *RE<sup>b</sup>* ma. em *SI<sup>b</sup>* men. em *SOL<sup>b</sup>* ma. em *SI<sup>b</sup>* men. em *LA<sup>b</sup>* ma. em *SI<sup>b</sup>* men. em *FA* men. em *SI<sup>b</sup>* men. CADENCIA.

Musical notation for a modulation exercise in B-flat minor. The right hand features a sequence of chords: *SI<sup>b</sup>* men., *RE<sup>b</sup>* ma., *SI<sup>b</sup>* men., *SOL<sup>b</sup>* ma., *SI<sup>b</sup>* men., *LA<sup>b</sup>* ma., *SI<sup>b</sup>* men., *FA* men., and *SI<sup>b</sup>* men. The left hand provides a bass line accompaniment.

Flocons de Neige.

MAZURKA.

First system of musical notation for 'Flocons de Neige'. The right hand features a melody with triplets and slurs, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a bass line accompaniment.

Second system of musical notation for 'Flocons de Neige'. The right hand continues the melody with triplets and slurs, marked with a crescendo (*cresc.*). The left hand provides a bass line accompaniment. The system ends with the instruction *Fim.*

Third system of musical notation for 'Flocons de Neige'. The right hand features a melody with triplets and slurs, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand provides a bass line accompaniment.

Fourth system of musical notation for 'Flocons de Neige'. The right hand features a melody with triplets and slurs, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *grazioso*. The left hand provides a bass line accompaniment.

Fifth system of musical notation for 'Flocons de Neige'. The right hand features a melody with triplets and slurs, marked with the instruction *più forte*. The left hand provides a bass line accompaniment. The system ends with the instruction *D. C.*

# 116ª Lição.

## Une Voix lointaine.

Allegretto poco animato.

The musical score for 'Une Voix lointaine' is written for piano in 3/8 time. It consists of three systems of music. The first system includes dynamics *p*, *mf*, and *cresc.*. The second system includes *f*, *Fim.*, and *p*. The third system includes *cresc.*, *f*, and *D.C.*. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-5).

# 117ª Lição.

Chegamos agora no tom de *RE#* menor, que tem 6 na clave. *RE#* e *MIb* sendo, por enharmonia, a mesma nota, é facil comprehender que os tons menores *RE#* e *MIb* representam um *mesmo tom*. O circulo dos tons maiores e menores (pag. 110) mostra com effeito que entre estes dous tons existem as mesmas relações que entre *FA#* maior e *SOLb* maior, isto é, que são tons *enharmonicos*.

O tom de *RE#* menor é pouco usado; substitue-se-lhe geralmente o tom de *MIb* menor, cuja leitura é mais facil. Para convencer-se disso, basta tocar com a *mão direita* estas duas escalas.

Two short musical scales are shown on a single staff. The first scale is in the key of D major (two sharps), and the second is in the key of B minor (two flats). Both scales are written in a simple, stepwise fashion.

Occuparnos-kemos sómente do tom de *MIb* menor.

ESCALA DE *MIb* MENOR (6 b; escala relativa: *SOLb* maior).

*subindo:*

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado que a escala de *MIb* maior.

MÃO ESQUERDA: o 4º dedo no *SOLb*, o 3º no *RE#*.

The musical score for the *MIb* minor scale is shown in two parts: ascending and descending. The ascending part is marked 'subindo:' and the descending part is marked 'descendo:'. The score includes fingering numbers and dynamic markings. A note in the ascending part is marked with a sharp sign and the word 'Alterações accidentaes'.

*descendo:*

MÃO DIREITA: mesmo dedilhado que a escala de *MIb* maior.

MÃO ESQUERDA: o *pollegar* no *DOb* e no *FA*.



No exemplo de modulação que se segue, passamos de *MI* menor para *SI* maior (tons vizinhos, conforme o círculo dos tons maiores e menores) por uma *transição enharmônica*. Pelo mesmo meio voltamos a *MI* menor.

EXEMPLO DE MODULAÇÃO ENTRE *MI* MENOR E SEUS TONS VISINHOS.

MI menor em SOL maior em MI menor em SI maior em MI menor em RE maior em MI menor em SI menor em MI menor. CADENCIA

transição enharmônica      trans. enharm.

A SEISQUIALTERA.

Do mesmo modo que uma *Seminina*, dividida em 3 partes iguais, dá 3 colchêas que se chamam uma *tresquialtera* (v. III parte, pag. 57), uma *Seminima* dividida em 6 partes iguais, dá 6 colchêas que se chamam uma *seisquialtera*.

A *seisquialtera*, que se marca com o numero 6, compõe-se de seis notas equivalentes a quatro da mesma especie. No ponto de vista do *rythmo*, a seisquialtera pode ser considerada de duas maneiras diferentes:

1. como dois grupos de tres notas (duas tresquialtas reunidas)
2. como tres grupos de duas notas

As seisquialteras do Preludio seguinte são da primeira especie; reconhece-se isso pelo acompanhamento no qual cada colchêa representa o valor da metade de uma seisquialtera (ou de uma tresquialtera).

A seguinte formula representa todas as subdivisões binarias ou ternarias da *seminima*:

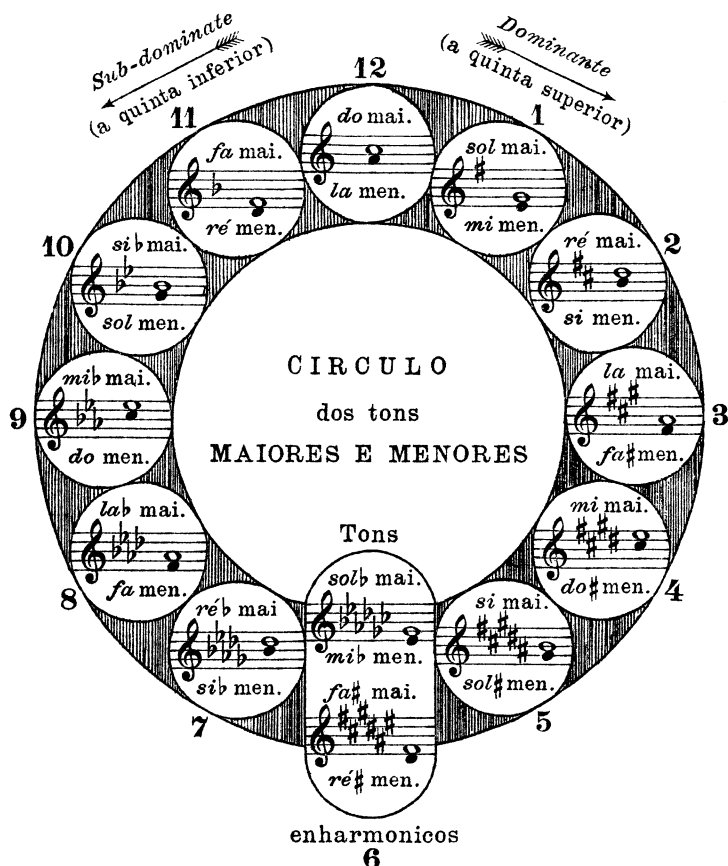
Tresquialtera      Seisquialtera      Seisquialtera

Prélude.

Moderato.

*p*      *mf*      *cresc.*      *p*

# 118ª Lição.



O circulo á margem representa *todos os tons maiores e menores* e faz conhecer a concatenação destes diversos tons no systema musical e as relações que existem entre elles.

Na terceira Parte, aprendemos a passar de cada tom *maior* para os seus *dois tons maiores vizinhos*, e vice-versa. Na Quarta Parte, todas as vezes que estudamos um novo tom menor, effectuamos 8 modelações novas entre tons vizinhos. O alumno poderá pois passar de qualquer tom para *cada um dos seus cinco tons vizinhos*.

Os diversos tons do circulo, maiores ou menores, podem encadear-se facilmente com uma *serie de modulações passageiras*. Para percorrer assim o circulo, basta fazer ouvir, depois de cada accorde perfeito, o de 7ª de dominante do tom vizinho fazendo a sua resolução; porém, ás vezes se *supprimirá a quinta* destes accordes (v. II Parte pag. 49), afim de facilitar o movimento e evitar as series de quintas e oitavas. Damos

abaixo varios exemplos destas modulações. Nestes exemplos os algarismos maiores indicam os compartimentos correspondentes do circulo.

Modulando pelo accorde de 7ª de dominante, não se faz outra cousa senão TRANSFORMAR uma das tres notas do *accorde perfeito* em uma das quatro notas do *accorde de 7ª de dominante* de um novo tom.

## MODULAÇÕES ENCADEANDO OS TONS MAIORES PELA DOMINANTE

(A *tonica* de cada accorde perfeito torna-se o 4º grão do novo tom)

### MODULAÇÕES ENCADEANDO OS TONS MAIORES PELA SUB-DOMINANTE

(A *tonica* de cada accorde perfeito torna-se 5º grau do novo tom)

Musical score showing a sequence of 12 major chords (12. to 1.) in a circle of fifths, with the 12th chord returning to the 1st. The chords are: 12. (F major), 11. (C major), 10. (G major), 9. (D major), 8. (A major), 7. (E major), 6. (B major), 5. (F# major), 4. (C# major), 3. (G# major), 2. (D# major), 1. (A# major), and 12. (F major). The score includes a treble clef and a bass clef. Above the 6th chord, the text "trans. enharm." is written. Above the 7th chord, the text "4/2" is written. Above the 8th chord, the text "5/3" is written. Above the 9th chord, the text "5/3" is written. Above the 10th chord, the text "5/3" is written. Above the 11th chord, the text "5/3" is written. Above the 12th chord, the text "5/3" is written.

### MODULAÇÕES ENCADEANDO OS TONS MENORES PELA SUB-DOMINANTE

(Mesmo processo que para o exemplo precedente)

Musical score showing a sequence of 12 minor chords (12. to 1.) in a circle of fifths, with the 12th chord returning to the 1st. The chords are: 12. (F minor), 11. (C minor), 10. (G minor), 9. (D minor), 8. (A minor), 7. (E minor), 6. (B minor), 5. (F# minor), 4. (C# minor), 3. (G# minor), 2. (D# minor), 1. (A# minor), and 12. (F minor). The score includes a treble clef and a bass clef. Above the 6th chord, the text "trans. enharm." is written. Above the 7th chord, the text "3/2" is written. Above the 8th chord, the text "3/2" is written. Above the 9th chord, the text "3/2" is written. Above the 10th chord, the text "3/2" is written. Above the 11th chord, the text "3/2" is written. Above the 12th chord, the text "3/2" is written.

Já observamos (v. pag. 87, 91ª lição) que o accorde de 7ª de dominante, sendo o mesmo para os dois modos, pôde resolver-se indifferentemente em maior ou menor. Applicando esta regra aos exemplos supra, poderíamos obter mais variedade nestas modulações, em relação ao modo.

Querendo terminar definitivamente em um dos tons que estes exemplos permitem percorrer, bastará fazer ouvir, depois do accorde perfeito, a *cadencia* deste tom (v. III Parte p. 56).

Como já dissemos, a regra quer que o accorde de 7ª de dominante seja resolvido sobre o accorde perfeito. Esta regra tem suas excepções; pois em muitos casos, diversos accordes de 7ª de dominante podem se encadear sem interrupção.

Assim acontece no exemplo seguinte, onde cada accorde *abrange a resolução* do precedente, mais uma *nota attractiva* caracterizando um novo accorde de 7ª de dominante.

Musical score showing a sequence of 12 dominant seventh chords (12. to 1.) in a circle of fifths, with the 12th chord returning to the 1st. The chords are: 12. (F7), 11. (C7), 10. (G7), 9. (D7), 8. (A7), 7. (E7), 6. (B7), 5. (F#7), 4. (C#7), 3. (G#7), 2. (D#7), 1. (A#7), and 12. (F7). The score includes a treble clef and a bass clef. Above the 6th chord, the text "trans. enharm." is written.

Como cada um destes accordes pôde se resolver nos dois modos, esta serie representa todos os tons *maiores e menores* do cirulo. As modulações deste genero tambem se chamam *cadencias evitadas*.

# 119ª Lição.

Até aqui o acorde de 7ª de dominante só nos serviu para encadear *tons vizinhos*. Vamos ver como, com o auxílio do mesmo acorde, pôde-se passar nos *tons distantes*.

## MODULAÇÕES DESLOCANDO A TONALIDADE DE UM TOM SUBINDO

(A dominante de cada acorde perfeito torna-se o 4º gráo do novo tom)

### a. ENTRE TONS MAIORES

### b. ENTRE TONS MENORES

Two musical staves, labeled 'a' and 'b', showing chord progressions. Staff 'a' is for major tones and staff 'b' is for minor tones. Each staff contains seven measures of chords, numbered 12, 2, 4, 6, 8, 10, and 12. Above the first measure of each staff is the text 'trans. enharm.'. The chords are written in treble and bass clefs, with a grand staff bracket on the left.

## MODULAÇÕES DESLOCANDO A TONALIDADE DE UM TOM DESCENDO

(A tónica de cada acorde perfeito torna-se 2º gráo do novo tom)

### a. ENTRE TONS MAIORES

### b. ENTRE TONS MENORES

Two musical staves, labeled 'a' and 'b', showing chord progressions. Staff 'a' is for major tones and staff 'b' is for minor tones. Each staff contains seven measures of chords, numbered 12, 10, 8, 6, 4, 2, and 12. Above the first measure of each staff is the text 'por enharm.'. The chords are written in treble and bass clefs, with a grand staff bracket on the left.

## MODULAÇÕES DESLOCANDO A TONALIDADE DE UM SEMI-TOM SUBINDO

(A tónica de cada acorde perfeito torna-se 7º gráo — nota sensível — do novo tom)

A single musical staff showing a sequence of 12 chords, numbered 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6, 1, 8, 3, 10, 5, and 12. Above the first, third, fifth, seventh, ninth, and eleventh measures is the text 'por enharm.'. The chords are written in treble and bass clefs, with a grand staff bracket on the left.

Esta série modulante é também praticável entre tons *menores*. Para isso basta substituir a cada um dos 12 acordes perfeitos *maiores* o acorde perfeito *menor* synonymo (por enharmonia), abaixando a *mediante* de um semi-tom. O mesmo acontece na série seguinte.

### MODULAÇÕES DESLOCANDO A TONALIDADE DE *UM SEMI-TOM DESCENDO*

(A *mediante* de cada acorde perfeito torna-se o 4º gráo do novo tom)

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into 13 measures, each containing a chord. Above the first six measures, the word "por enharm" is written above the treble staff. Above the last six measures, the word "por enharm" is written above the bass staff. The chords are numbered 12, 5, 10, 3, 8, 1, 6, 11, 4, 9, 2, 7, 12 from left to right. The key signature changes by one half-step down in each measure.

### MODULAÇÕES DESLOCANDO A TONALIDADE DE *DOIS TONS DESCENDO*

(A *dominante* de cada acorde perfeito torna-se 7º gráo — nota sensível — do novo tom)

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into 15 measures, each containing a chord. Above the first four measures, the word "por enharm" is written above the treble staff. Above the last four measures, the word "por enharm" is written above the bass staff. The chords are numbered 12, 8, 4, 12, 1, 9, 5, 1, 11, 7, 3, 11, 2, 10, 6, 2 from left to right. The key signature changes by two half-steps down in each measure.

As precedentes diversas modulações dão uma ideia da importancia do acorde de 7ª de dominante na tonalidade moderna. Se insistimos tanto em familiarisar o alumno com este acorde, foi principalmente em vista dos recursos infinitos que elle offerece á modulação.

## 120ª Lição.

Já está visto que tanto na cadencia como na modulação, os *accordes essenciaes* são o acorde perfeito e o de 7ª de dominante. Estes dois accordes empregados sós, offerecem entretanto poucos recursos e não dão logar a combinações muito interessantes. Além disso, algumas vezes é desagradavel produzir logo depois do acorde perfeito o de 7ª de dominante de um tom distante, (v. p. 91) e por isso nos servimos de *accordes intermediarios* afim de obter mais variedade na harmonia e facilitar o encadeamento. A escolha desses accordes depende unicamente do gosto, saber e experiencia do pianista. Digamos todavia que os mais usados são o de 7ª de *segundo gráo*, o de 7ª de *sensível* e o de 7ª *diminuta*. Salvo modular em tons distantes, escolhem-se de preferencia os *tons visinhos*.

### CADENCIAS COM ACCORDES INTERMEDIARIOS

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is divided into three sections, each with a key signature label above it: "DO maior", "LA menor", and "SOL maior". Each section contains a cadence with several chords. The first section (DO maior) has 4 measures, the second (LA menor) has 4 measures, and the third (SOL maior) has 4 measures. The chords are connected by a melodic line in the treble staff.

MI menor                      FA maior                      RÉ menor

MODULAÇÕES COM ACCORDES INTERMEDIARIOS

De DO ma. em MI men.      De LA men. em SOL men.      De SOL ma. em LA men.

De DO ma. em RE men.      De DO ma. em SI men.      De MI men. em FA ma.

CONCLUSÃO DA QUARTA PARTE.

O discipulo conhece agora todos os tons maiores e menores, as relações existentes entre estes 24 tons, os accordes mais usados e o emprego pratico que elles tem na musica para piano. Si estes conhecimentos não o encaminharam a improvisar evoluções harmonicadas de varias formas, pelo menos lhe permittirão *comprehender a mór parte* das formulas musicas que terá de examinar, *vêl-as claramente e lêl-as mais facilmente* do que se as considerasse só de modo puramente mecanico. Nosso fim não vai além.

A quinta parte e ultima deste Methodo, é um resumo dos conhecimentos adquiridos até aqui; além disso, conhecerêmos uma terceira especie de escalas, novos ornamentos melodicos, o emprego do pedal e do metronomo, diversos novos meios de modulação, etc. Emfim, n'essa parte darêmos peças mais desenvolvidas e de estylo mais elevado— observando a graduação que até aqui seguimos— afim de nos approximarmos cada vez mais dos mestres classicos e modernos cujas obras poderão ser estudadas em seguida a este methodo.

\*) Peças recreativas podendo ser tocadas depois da 120ª lição: { *Fête villageoise* (Nº 20 das *Étrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmol. *Huitième Sonatine* de A. Schmol. }

# EXERCÍCIOS

nos tons menores mais usados

*LA menor.* *Cadencia.*

94. 95.

*MI menor.* *Cadencia.* *RE menor.* *Cadencia.*

96. 97.

*SI menor.* *Cadencia.* *SOL menor.* *Cadencia.*

98. 99.

*FA# menor.* *Cadencia.* *DO menor.* *Cadencia.*

100. 101.

*DO# menor.* *Cadencia.* *FA menor.* *Cadencia.*

102. 103.

(para a execução destes exercícios, v. p. 83. n. 69)

104. 105. 106. 107. 108. 109. 110.

111. *etc.* 112. *etc.* 113. *etc.* 114. *etc.*

115. *etc.* 116. *etc.* 117. *etc.* 118. *etc.*

MUDANÇA DE DEDOS continua.

119. *etc.* 120. *etc.* 121. *etc.* 122. *etc.*

AFFASTAMENTO continuo.

123. *etc.* 124. *etc.* 125. *etc.* 126. *etc.*

LIGAR

127. *etc.* 128. *etc.* 129. *etc.* 130. *etc.*

DESTACAR, articulando vivamente o pulso.

131. *etc.* 132. *etc.* 133. *etc.* 134. *etc.*



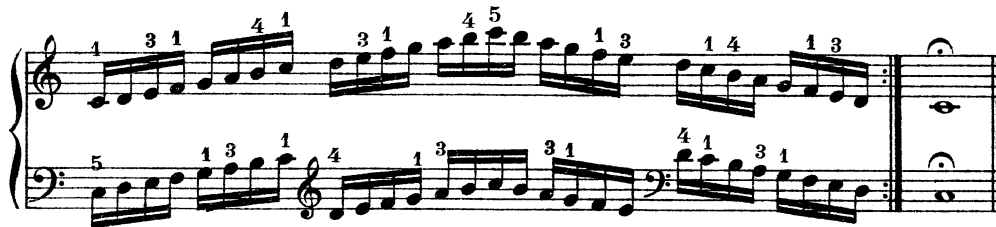
# QUINTA PARTE

## INTRODUÇÃO

Na terceira parte apresentámos os tons *maiores* taes quaes se succedem no circulo; na quarta parte tambem assim procedemos para os tons *menores*. O discipulo ter-se-ha familiarisado com os differentes tons dos dois modos e com as relações existentes entre elles. Na quinta Parte, reproduziremos os mais usados *sem* manter a sua ordem de successão.

O movimento rythmico adoptado nas Partes precedentes para as differentes escalas, offerecia um repouso momentaneo sobre a tonica, que d'ora em diante fica supprimido. Damos abaixo duas escalas modelos pelas quaes o alumno tocará todas as escalas maiores e menores.

### ESCALA DE DO MAIOR



### ESCALA DE LA MENOR



## 121ª Lição.

O discipulo terá percebido que ha duas classes de semi-tons: 1º, os que se formam por meio de duas notas de *nome diverso*, taes como *DO RÉ b*, *SOL FA #* etc.; 2º, os que se formam por meio de duas notas que se acham no *mesmo grão*, taes como *DO, DO #*, *SOL, SOL b* etc. Ora, os semi-tons de primeira categoria chamam-se *semi-tons diatonicos*, os da segunda *semitons chromaticos*.

#### SEMI-TONS DIATONICOS



#### SEMI TONS CHROMATICOS



As escalas maiores e menores chamam-se *escalas diatonicas* porque todos os seus semi-tons são diatonicos.

### ESCALA CHROMATICA.

Dá-se este nome á escala que procede unicamente por *semi-tons consecutivos*. Esta escala é completamente independente da tonalidade e póde apresentar-se em todos os tons maiores e menores. Entretanto o modo de escrevel-a nos diversos tons não é indifferente; ha regras a este respeito ás quaes o compositor deve se conformar.

O dedilhado da escala chromatica é difficil e exige longos e pacientes exercicios. Deve-se começar a estudal-a só com a mão direita, a principio muito lentamente apressando insensivelmente o movimento; depois com a esquerda e em seguida com ambas as mãos observando de cada vez a mesma graduação de velocidade.

Este dedilhado é baseado no emprego do 3º dedo para as teclas pretas. Certos autores empregam o 2º dedo, mas é geralmente reconhecido que o 3º dedo merece a preferencia.

ESCALA CHROMATICA RYTHMADA CONFORME O COMPASSO  $\frac{4}{4}$   
(começando por DO)

ESCALA CHROMATICA RYTHMADA CONFORME O COMPASSO  $\frac{3}{4}$   
(começando por RE $\flat$ )

## 122ª Lição.

### Valse chromatique.

# 123ª Lição.

Antes de cada peça que d'ora em diante estudar o discípulo, far-se-ha as seguintes perguntas:

- 1.º Em que *tom* está escripta?
- 2.º Qual o *accorde perfeito* deste tom e suas inversões?
- 3.º Quaes são as *notas attractivas* do tom? Como se faz a sua *resolução*?
- 4.º Qual é o *accorde de 7ª de dominante* e suas *inversões*?
- 5.º Como se faz a *resolução* deste *accorde* nas diversas posições?
- 6.º Qual é a *cadencia* do tom?
- 7.º Quaes os *accordes mais usados* deste tom e suas *inversões*? (v. ps. 47 e 87)

mesmas perguntas a respeito do *tom relativo*

- 8.º Quaes são os tons visinhos?
- 9.º Com quaes *modulações* pode-se passar do tom primitivo para cada um de seus visinhos e vice-versa?

Depois o alumno tocará a *escala* do tom, assim como a do tom relativo, conforme o exemplo pag 117 e exercitar-se-ha nos *harpejos* correspondentes a estes tons, como indicamos pag. 144 e 145.

## Les Poissons d'Or.

Allegretto.

# 124ª Lição.

## O METRONOMO

Chama-se assim um instrumento que serve para indicar com precisão o andamento de uma peça de musica segundo a intenção do compositor. Este aparelho engenhoso, cuja primeira ideia foi dada em 1698 por Loulié, e cujo mecanismo actual foi inventado por Maelzel (ou Maelzl) em 1816, é muito conhecido e dispensa-nos de mais detalhada descripção. Limitarnos-hêmos a ensinar o uso que d'elle se faz. — Para indicar o andamento, o compositor coloca no principio da peça uma nota acompanhada de um numero; a nota representa um dado valôr, o numero um grão de velocidade marcado no metronomo.

Assim *por ex.*: ♩ = 80 significa colocar o indicadôr movel no numero 80, pôr em movimento o pendulo e dar a cada seminima a duração de uma oscillação. Em principio, o fim do metronomo é indicar a velocidade prescripta; muitas pessoas que teem o instincto do compasso, podem parar os batimentos desde que conferiram a velocidade. Seria mesmo impossivel seguir a marcha do metronomo nas passagens vagarosas ou acceleradas que se apresentam em muitas peças. Mas emquanto não se sabe tocar perfeitamente a compasso, é muito util estudar *com acompanhamento do metronomo*, sobretudo quando se trata de fazer exercicios puramente mecanicos. As indicações dadas em seguida, representam a velocidade *maxima* ou definitiva mas, como essa velocidade não deve ser exigida na primeira leitura, o alumno começará por um numero inferior, abaixando o indicador em relação ao progresso obtido até chegar *pouco a pouco* ao andamento marcado. Para os exercicios seguirá uma graduação analoga. Fazemos notar que os termos que alguns fabricantes inscrevem nos metronomos, não tem razão de ser e só podem occasionar erros.

### Souviens - toi!

MÉLODIE SANS PAROLES.

*cantando*; em outros termos:  
fazer sobressahir as notas *cantantes* ou *melodicas*.

Andantino ♩ = 96.

# 125ª Lição.

OS PEDAES do piano são uma especie de teclas de metal que se movem com os pés e que servem para modificar á vontade a qualidade de som do instrumento. Hoje, todos os pianos teem dous pedaes: o pedal *forte* é movido pelo pé direito e o de *surdina*, pelo esquerdo. O primeiro destaca os abafadores das cordas e dá ás notas uma continuidade de vibrações que as torna mais *brilhantes* e mais *sonoras*. Ao signal *Ped.* abaixa-se o pedal *forte* e ao signal \* larga-se. O pedal de surdina *diminue* a sonoridade, deslocando os martellos de modo que tocam sómente uma ou duas cordas, ou approximando os martellos das cordas sendo estas atacadas com menos força. Por isso o compositor indica por *una corda* o momento de empregar este pedal e por *tre corde* ou *due corde*, quando se deve tirar. Como o pedal *forte* prolonga os sons, é indispensavel abandonal-o a cada mudança fundamental da harmonia, sem o que se produz uma confusão insuportavel. D'ahi resulta que os principios de harmonia que estudamos e que determinam a natureza dos accordes, são indispensaveis a todos os pianistas que quizerem fazer bom uso do pedal. Não se deve usar do pedal quando se executam passagens pertencentes a uma escala diatonica ou chromatica, sobretudo quando produzidas no baixo. O costume que muitos teem de empregar o pedal em todas as passagens marcadas *f*, *ff*, ou *mf* sem se importar com as mudanças de accordes é um abuso gravissimo. Tambem o nome de pedal *forte* que se dá as vezes, é improprio, visto como passagens doces e fracas comportam este timbre vibrante e mysterioso que se obtem com o pedal direito.

O pedal esquerdo (surdina) é muitas vezes substituido pelo pedal dito *celeste*; este ultimo, em vez de deslocar os martellos, interpõe entre estes e as cordas uma tira de feltro, o que dá aos sons uma suavidade particular. Póde-se produzir effeito quasi igual com o emprego simultaneo do pedal direito e do esquerdo.

Recommendamos de só usar o pedal depois de ter bem estudado a peça que se pretende executar.

## La Clochette d'Argent.

Allegro  $\text{♩} = 152.$

The musical score for "La Clochette d'Argent" is presented in three systems. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a section marked *una corda*. The second system features a forte (*f*) *tre corde* section. The third system concludes with a pianissimo (*pp*) *una corda* section. The score includes various fingerings, articulation marks, and pedal indications (Ped. and asterisks).

# 126ª Lição.

O MORDENTE (o signal  $\infty$  collocado *por cima* de uma nota)

EXECUÇÃO

Four musical examples showing the application of a mordent symbol (∞) over notes with various accidentals and fingerings. The first example shows a natural note with a mordent and a fermata. The second shows a sharp note with a mordent and a fermata. The third shows a flat note with a mordent and a fermata. The fourth shows a sharp note with a mordent and a fermata.

## Le Chant du Berger.

IDYLLE.

Allegretto  $\text{♩} = 144$ .

Main musical score for 'Le Chant du Berger'. It consists of four systems of piano and vocal staves. The piano part is in 6/8 time and features a steady accompaniment with various dynamics and articulations. The vocal part is in the same time signature and includes various ornaments and phrasing. Dynamics range from *mf* to *f*. The score includes numerous ornaments (pedals) and articulations (accents, slurs). The piece concludes with a star symbol.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 126ª lição: *Prière* (Nº 21 das *Étrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll. S. 1855

# 127ª Lição.

## O MORDENTE INVERTIDO ∞

(pouco usado)

Four musical examples of the inverted mordent ornament in treble clef. Each example shows a note with a mordent symbol above it, followed by the note with the ornament applied. The first example is in C major, the second in D major, the third in B minor, and the fourth in D major with a sharp sign above the ornament.

## Petit Caprice.

Allegro ♩ = 108.

First system of the *Petit Caprice* piano piece. It consists of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The music features a melody with eighth-note patterns and triplets, and a bass line with quarter notes. Dynamics include *mf*.

Second system of the *Petit Caprice* piano piece. It continues the melody and bass line. Dynamics include *mf* and *p*. The system ends with a double bar line and the word *Fim.*

Third system of the *Petit Caprice* piano piece. It continues the melody and bass line. Dynamics include *p* and *mf*. The system ends with a double bar line and the word *Ped.* followed by an asterisk.

Fourth system of the *Petit Caprice* piano piece. It continues the melody and bass line. Dynamics include *mf* and *p*. The system ends with a double bar line and the word *D.C.* followed by the number 5.

# 128ª Lição.

O GRUPETTO (o signal ∞ entre duas notas)

O GRUPETTO COMPOSTO DE 4 PEQUENAS NOTAS



As notinhas de que se compõe o grupetto, tocam-se com maior ou menor rapidez antes da segunda nota principal: esta é a regra. Quanto a *marcar-lhes* a rapidez em relação ás notas principaes, é impossivel, pois isso depende do character, do andamento da musica e tambem do gosto do executante. Darêmos diversas formas deste ornamento, indicando sua execução por pequenas notas.

# Adieu de Molly.

MÉLODIE.

Adagio con espressione  $\text{♩} = 100$ .

L. van Beethoven.



# 129ª Lição.

O GRUPETTO DEPOIS DA NOTA PONTUADA

O GRUPETTO COMPOSTO DE 3 PEQUENAS NOTAS



Mesma execução

Mesma execução



*Rubato* andamento á vontade sem compasso exacto. Os termos *a piacere* e *ad libitum* significam o mesmo.

### Air de Norma.

Moderato espressivo ♩ = 92.

V. Bellini.

mf

5 Ped. \* Ped. \* Ped. \*

5 \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \*

lento rubato a tempo

rit. mf

pp

5 Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

### 130ª Lição.

#### Choeur nocturne des Druides.

Andante maestoso ♩ = 58.

p

1 5 Ped. \*

1 5 Ped. \*

cresc. f p

1 5 Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. \*

Ped. \*

# 131ª Lição.

Um valor é *binario* quando é composto de 2, 4 ou 8 unidades; *ternario*, quando é composto de 3, 6 ou 9 unidades (v. IV Parte, pag. 109).

Exemplos:

Valores binarios: 

Valores ternarios: 

A *coincidencia* destas duas classes de valores constitue uma das maiores difficuldades do rythmo. Acharemos um exemplo no 11º compasso da peça seguinte. Estudando este compasso, o alumno estará exposto a dois erros de execução (v. os exemplos abaixo): 1º, tocar as 2 primeiras notas de cada tresquialtera (m. direita) como se fossem *semicolcheas*; ou 2º, *syncopar* a segunda nota de cada tresquialtera. Ora, para chegar á uma execução correctá, o melhor meio é proceder pela fórmula seguinte: Toma-se como ponto de partida o 2º exemplo corrige-se esse exemplo pouco a pouco, dando ás tres colcheas de cada tresquialteras uma *duração cada vez mais igual*, até que a execução seja conforme ao 3º exemplo.

1. INCORRECTO 

2. INCORRECTO 

3. CORRECTO 

## Aux Jours heureux.

*Cantabile* = cantante

Moderato ♩ = 76.

*Mordant renversé*

Chant populaire thuringien.



*p cantabile*

*cresc.*

*mf*

*dolce*



*con espressione*

*f* — *p*

ped. \*


# 132ª Lição.

## APPOGIATURA LONGA

Na musica antiga encontra-se muitas vezes uma pequena nota que não tem o traço transversal caracterizando a apoggiatura *breve*  (v.a 65ª lição). Esta notinha  que, quanto á execução differe inteiramente da apoggiatura breve, chama-se *apoggiatura longa*. Em lugar de ser tocada rapidamente antes da nota principal, é executada *lentamente* tomando a *metade* do valor da nota principal, quando esta é um valor *binario*; *duas terças partes* (ou as vezes uma *terça parte*) quando é valor ternario. A apoggiatura longa é mesmo *mais accentuada* do que a nota principal.

NOTAÇÕES: 

EFFEITO: 

A apoggiatura longa não é mais do que um *retardo melodico* muito frequente na musica de todas as épocas. Hoje já não é mais usado sob forma de pequena nota. Os compositores tomaram o costume mais logico e claro de transcrevel-a em valores de notas, afim de evitar que as suas obras sejam desnaturadas por falsa interpretação. Tendencia semelhante se manifesta a respeito dos diversos ornamentos que se escrevem com os *signaes* ( etc.) e dos quaes já tratamos acima.

# 133ª Lição.

## Petite Etude.

Allegro moderato  69.



The score consists of four systems of piano music. The first system is marked *p* and includes first, second, and third fingerings for the right hand. The second system includes a *cresc.* marking, a *mf* dynamic, and several *Ted.* (trill) ornaments. The third system is marked *p* and includes a *cresc.* marking. The fourth system is marked *f* and includes a *D.C.* (Da Capo) marking. The piece concludes with a *Fim.* (Finis) marking.

\*) Peça recreativa podendo ser tocada depois da 133ª lição: *Pastorale* (Nº 22 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmall. S. 1860

# 134ª Lição.

O TRINADO *tr*

Chama-se trinado o batimento alternativo de uma nota (a principal) com a nota vizinha superior. Os batimentos das duas notas devem ser *rapidos, leves e iguaes*. Digamos entretanto que a leveza e a igualdade deverão *prevaler* á rapidez; porque um trinado bem igual, bem leve, comquanto tocado em movimento moderado, é muito mais precioso do que os batimentos rapidos e desordenados, com os quaes certos pianistas affectam em dar uma prova de sua agilidade.

O trinado é muitas vezes *preparado e terminado* por algumas notas de ornamento, o que nem sempre vem indicado pelo compositor; dependem muito do character da musica e do gosto do executor. Quando o trinado está sobre uma nota relativamente longa, como p. ex. uma semi-breve ou minima, chama-se *trinado prolongado*, em opposição ao *trinado breve* do qual fallaremos na 136ª lição.

## Le Reve d'une Rose

O termo *simile* quer dizer:

execução igual a precedente.

MÉLODIE.

*Larghetto* é o diminutivo de *Largo*,

um dos andamento mais lentos.

**Larghetto** ♩ = 80.

The musical score for 'Le Reve d'une Rose' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and dynamic markings (p, f, ff, cresc.). Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks (\*). The first system starts with a *Larghetto* tempo marking and a quarter note equal to 80 beats per minute. The second system features a *simile* marking and a *tr* marking. The third system includes a *cresc.* marking and a *f* marking.

# 135ª Lição.

## Polonaise de la Straniera.

*Smorzando* — diminuir insensivelmente o som.

*Calando* — diminuir o som e o movimento.

V. Bellini.

**Moderato** ♩ = 88.

The musical score for 'Polonaise de la Straniera' is presented in a single system. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (F) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets (3), dynamic markings (p dolce), and articulation marks. The tempo marking is *Moderato* with a quarter note equal to 88 beats per minute.

*mf* *smorz.* *dolce*

1a 2a

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

### 136ª Lição.

Quando se executa um trinado sobre notas de pouca duração, como a semínima ou a colchêa, chama-se *trinado breve*. Em geral não tem nem preparação nem terminação e consiste em dois ou tres batimentos executados rapidamente. Nota-se com o signal *tr*.

### Air de Sonate.

*Allegro spiritoso* ♩ = 120.

*p* *cresc.* *f* *ff marc.* *p* *tr* *mf* *p scherzando* *D.C.*

1a 2a

Fim.

Red. \* Red. \*

Red. \* Red. \*

# 137ª Lição.

## ACCORDE DE SEXTA AUGMENTADA E SUA RESOLUÇÃO.

A primeira *inversão* de um *acorde perfeito menor* dá um acorde chamado *acorde de sexta maior*. No modo maior, este acorde se colloca nas notas tonaes (v. II Parte, p. 49), no modo menor no 3º e 6º gráu.

MODO MAIOR MODO MENOR

1º gráu maior  
acorde de sexta maior
4º gráu maior  
acorde de sexta maior
5º gráu maior  
acorde de sexta maior
3º gráu menor  
acorde de sexta maior
6º gráu menor  
acorde de sexta maior

Se levantarmos de um semi-tom chromatico (v. p. 117) a nota mais alta de um acorde de sexta maior, obtemos um *acorde de sexta augmentada*.

acorde de sexta augmentada
acorde de sexta augmentada
acorde de sexta augmentada
acorde de sexta augmentada
acorde de sexta augmentada
acorde de sexta augmentada

O acorde de sexta augmentada tem isto de commum com o de 7ª de dominante, que duas de suas notas que poderíamos chamar *suas notas attractivas*—tem uma marcha determinada: a nota *aguda* tende a *subir*; a *grave* tende a descer de um semi-tom. Seguindo este movimento, produzem necessariamente uma oitava. Esta oitava torna-se *tonica* de um acorde *perfeito maior* (no estado fundamental) se a nota *intermediaria* do acorde de sexta augmentada (*a terceira*) *seguir* o movimento da nota *grave*, isto é se ella descer igualmente um semi-tom.

acc. perf. ma. de SI
acc. perf. ma. de MI
acc. perf. ma. de FA
acc. perf. ma. de RE
acc. perf. ma. de SOL

A oitava, producto da resolução das duas notas attractivas do acorde de sexta augmentada torna-se a *dominante* de um acorde *perfeito maior* ou *menor* (acorde de quarta e sexta) se a nota intermediaria *não se alterar*. Geralmente, quando se quer dar esta resolução ao acorde de sexta augmentada, junta-se-lhe a *quinta*, graças á qual elle torna-se mais franco e energico.

resol. em ma.
resol. em men.
resol. em ma.
resol. em men.
resol. em ma.
resol. em men.
resol. em ma.
resol. em men.
resol. em ma.
resol. em men.

acc de quarte e sexta
acc de quarte e sexta

Os precedentes accordes de sexta augmentada são derivados do tom de *DO* (maior e menor); o discipulo procurará agora os que são fornecidos pelos outros tons e os resolverá do mesmo modo podendo entretanto cingir-se aos tons mais usados (*SOL, RÉ, LA, MI, FA, SI* etc.)



# 140ª Lição.

Chama-se *Impromptu* (ou Improviso) a um pensamento musical que o compositor figura concebido e composto ao mesmo tempo.

## Impromptu.

Allegro scherzando  $\text{♩} = 144.$

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of sixteenth-note runs with fingerings 4 and 5. The lower staff starts with a *cresc.* marking and contains a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a *mf* dynamic and a *p* dynamic marking.

The second system continues the piece. The upper staff includes a *Fim.* marking above the first measure and a *p* dynamic marking. The lower staff features a *mf* dynamic and includes fingerings 1, 2, 4, 5, 3, 4, 1, 5, and 2. The system ends with a *p* dynamic marking.

The third system shows the continuation of the musical ideas. The upper staff has a *cresc.* marking and a *f* dynamic marking. The lower staff includes fingerings 5, 4, 3, 5, 4, 5, and *p*. The system concludes with a *p* dynamic marking.



The fourth system continues with the same musical texture. The upper staff features a *cresc.* marking. The lower staff includes fingerings 3, 1, 2, 5, 1, 5, and *cresc.*. The system ends with a *cresc.* marking.

The fifth and final system concludes the piece. The upper staff includes a *f* dynamic marking, a *p* dynamic marking, a *mf* dynamic marking, and a *f* dynamic marking. The lower staff includes fingerings 3, 4, 2, 4, 1, 3, 1, 4, and *f*. The system ends with a *f* dynamic marking, a *D.C.* marking, and a *Red.* marking with asterisks.



# 141ª Lição.

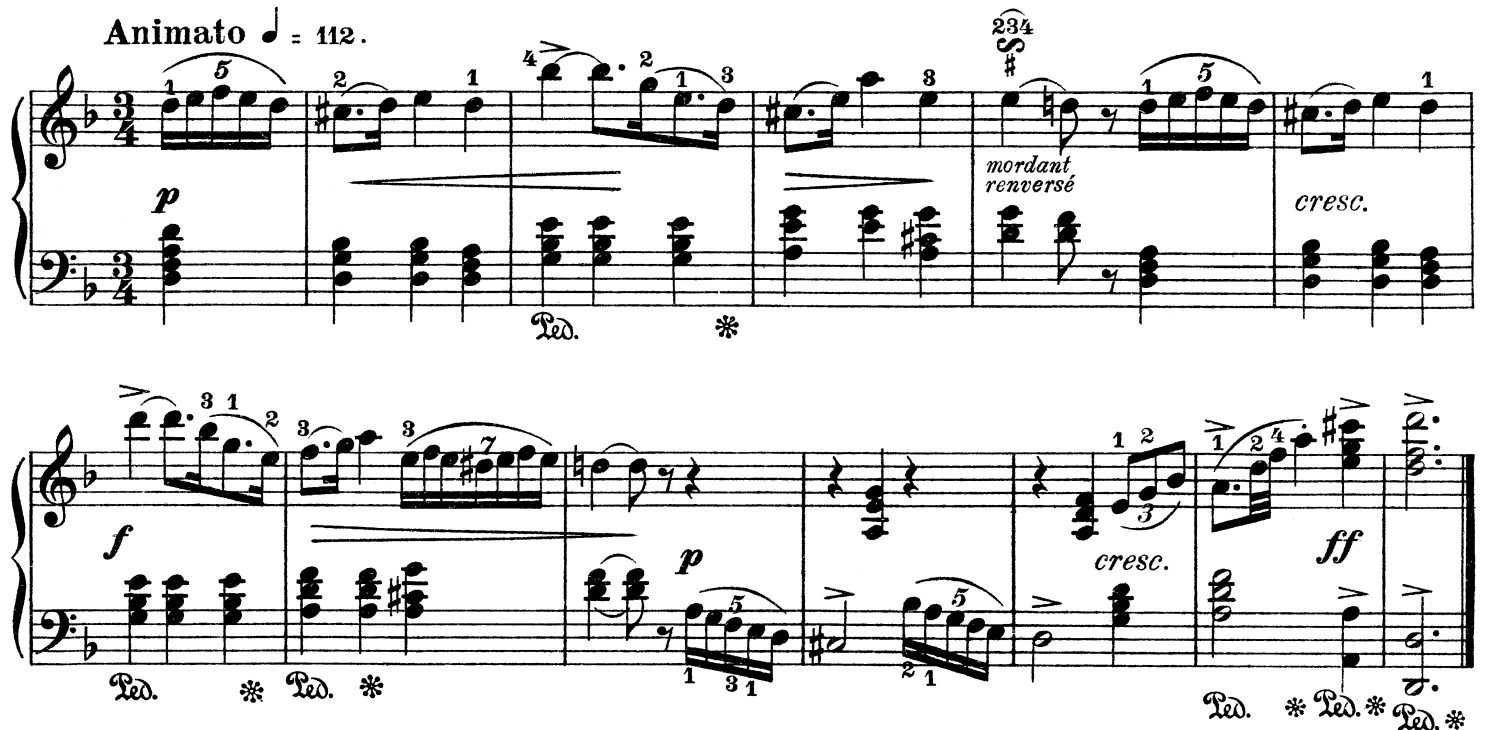
Já sabêmos o que é um valor qualquer dividido em 2, 3, 4, 6 ou 8 partes iguaes (v. IV Parte, p. 109 e V Parte p. 126). Assim pois, um valor dividido em cinco partes iguaes produz a

(♩ =  ; dividido em sete partes iguaes forma a 

Estes dois grupos de notas não sendo nem binarios nem ternarios, tem sempre um quê de extranho para o sentimento rythmico; tambem elles são raros.

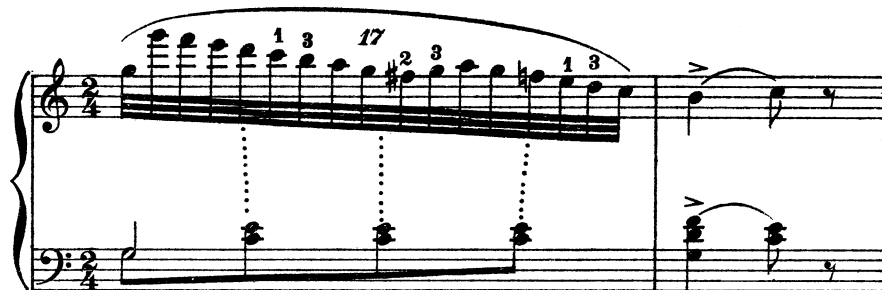
## Prélude.

**Animato** ♩ = 112.



A quintaltera e a septaltera pertencem á categoria das *notas superabundantes*. Assim são chamadas todas as notas que excedem na divisão binaria ou ternaria, isto é, as que não se podem repartir sem fracção com o acompanhamento.

Exemplo:



Nestas passagens, deve-se estudar o trecho formado pelas notas superabundantes, afim de repartil-as igualmente sobre as notas do acompanhamento.

# 142ª Lição.

Uma nota prolongada ou repetida obstinadamente no baixo, enquanto que as partes superiores formam uma sucessão de accordes diversos, chama-se PEDAL HARMONICO. O Preludio seguinte, que está em *DO* maior, nos fornece diversos exemplos.

PEDAL SOBRE A TONICA      PEDAL SOBRE A DOMINANTE      PEDAL SOBRE A TONICA

Na segunda parte da peça seguinte, é a tonica *LA*  $\flat$  que forma pedal e sobre a qual estão alternativamente o accorde perfeito e o accorde de 7ª de dominante (sob forma de harpejos).— Note-se que no 2º compasso d'essa mesma segunda parte os dois pollegares tocam juntos a nota *DO*, coincidência rara.

## Au Nouveau-Né.

BERCEUSE.

Allegretto  $\text{♩} = 120$ .

# 143ª Lição.

## Jeanneton la Railleuse.

Allegretto comodo ♩ = 116.

sempre *p* e grazioso:

# 144ª Lição.

## MODULAÇÃO PELO ACCORDE DE SETIMA DIMINUTA.

O acorde de 7ª diminuta (v. IV Parte, p. 87) tem a particularidade de produzir um acorde de 7ª de dominante, bastando para isso fazer descer de um semitom uma das suas quatro notas. A demonstração pratica é facil de fazer-se ao piano, contrariamente o seria por escripto: pois, neste caso teriamos de recorrer á enharmonia, conforme se vê no exemplo seguinte.

$LA\flat$  mudado em  $SOL\sharp$   
 $FA$  " "  $MI\sharp$        $LA\flat$  mudado em  $SOL\sharp$   
 O  $SI$  abaixado de um semi-tom    O  $RE$  abaixado de um semi-tom    O  $FA$  abaixado de um semi-tom    O  $LA\flat$  abaixado de um semi-tom

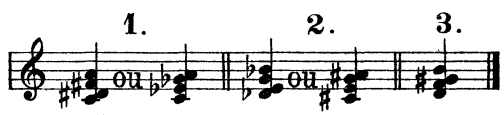
A facilidade com a qual o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta pode se transformar em *quatro* accordes de 7<sup>a</sup> de dominante diferentes, offerece grandes vantagens á modulação. Assim, o acorde *SI RÉ FA LA* b, cuja origem é do tom de *DO* menor, pode conduzir á vontade em *MI* b maior ou menor, em *FA* # maior ou menor e em *LA* maior ou menor, isto é em tons muito afastados do de origem. Observemos que a nota que foi abaixada é sempre a *dominante* do novo tom.

No exemplo precedente o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta acha-se no estado *fundamental* e em harmonia *unida*. A mesma transformação póde ter lugar quando em harmonia *afastada*.

Tocando-se ao piano uma *successão chromatica* de accordes de 7<sup>a</sup> diminuta.



ver-se-ha que o 4<sup>o</sup> acorde é simplesmente a inversão do 1<sup>o</sup>, o 5<sup>o</sup> a inversão do 2<sup>o</sup>, e assim por diante. Disso resulta que na extensão de uma oitava só ha em realidade *tres* accordes de 7<sup>a</sup> diminuta, que se repetem periodicamente, mudando de posição. Verdade é que por meio da substituição enharmonica das notas alteradas estes tres accordes poderiam ter sido escriptos

como segue:  ; esta substituição, não sendo sensível ao ouvido, só apresenta uma mudança apparente sem augmentar o numero *real* dos accordes de 7<sup>a</sup> diminuta.

Em qualquer tom que se esteja, é muito facil *encaminhar* cada um destes tres accordes de 7<sup>a</sup> diminuta. Faremos a demonstração nos exemplos seguintes, baseando-nos sobre o acorde perfeito de *DO maior* (que poderá á vontade ser substituido pelo de *DO menor*), *encaminhando* o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta sob essas tres formas, e passando por esse meio successivamente para diversos tons affastados.



Os exemplos precedentes, são escriptos em harmonia *unida*; seguem-se as mesmas modulações em harmonia *afastada*.



Poderíamos ainda modular, com os mesmos accordes, para *FA* e para *SOL* maior ou menor; alem disso o acorde perfeito *maior*, nestes exemplos, pode ser substituido pelo acorde perfeito *menor* do mesmo nome. D'ahi resulta que com o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta, pode-se passar *directamente* de um tom qualquer para cada um dos 24 tons maiores ou menores do circulo. Nestas modulações, é preciso antes de tudo *encaminhar* *aquelle* dos tres accordes de 7<sup>a</sup> diminuta que tiver *mais relações* com o acorde 7<sup>a</sup> de dominante do novo tom. Para achar instantaneamente este acorde — assim como para todas as evoluções da harmonia — é necessario uma longa experiencia. \*)

\*) *Peça recreativa* podendo ser tocada depois da 144<sup>a</sup> lição: *Grelots et Castagnettes*, capricho hespanhol (N<sup>o</sup> 24 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmoll.

# 145ª Lição.

## Petit Nocturne.

Acontece muitas vezes collocar na mão esquerda as mesmas notas que á distancia de uma oitava são tocadas pela direita. Com estes *redobramentos* — que não deverão ser confundidos com as *oitavas seguidas* — obtem-se a intensidade, a amplidão de sonoridade que requer o caracter apaixonado ou solemne de certas passagens. Encontrarêmos um exemplo no 7º compasso da peça seguinte.

**Andantino** ♩ = 66.

*p espress.*

*cresc. f un poco riten. ff marc. rit. a tempo p*

*dim. perdendosi pp*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

# 146ª Lição.

## Le Nid menacé.

Allegro con agitazione ♩ = 100.

# 147ª Lição.

Vimos (na 142ª lição) que em certos casos, *uma mesma nota* é executada por *dois dedos* ao mesmo tempo. No 7º compasso, dá-se o contrário: *duas notas* são tocadas com um só dedo (o polegar) o que é raro.

## Gondolina vénitienne.

Andantino ♩ = 60.

# 148ª Lição.

## O TREMOLO.

O piano, instrumento de percussão, oferece recursos insuficientes para reproduzir estas poderosas ondas sonoras que se pode obter com os instrumentos de sopro ou de arco e que produzem tão grande efeito no órgão ou na orchestra. Verdade é que com o pedal póde-se *prolongar* os sons; mas esta prolongação obtida por este mecanismo é apenas um palido reflexo do proprio som, que vai perdendo-se, sem poder ser mantido na sua intensidade primitiva. Não seria tão pouco possível *augmentar* um som emittido pelo piano. O unico recourse que oferece este instrumento para produzir efeitos dessa natureza, é o *tremolo*. E' assim chamado o batimento rapido e prolongado de varias notas formando um acorde. Seguem-se dois exemplos e suas abreviações.

N'um tremolo bem executado, os diversos sons do acorde devem ser feridos com a maxima *egualdade*, afim de fundirem-se perfeitamente e produzirem o efeito de um acorde sustentado no órgão ou na orchestra.

## Prelude.

# 149ª Lição.

## Sérénade castillane.

Tempo giusto  
♩ = 60

*p con sentimento*  
3 2 1 3 2 1

*p* *cresc.* *mf* *p* *dolce* *dim.* *ppp*

*Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \*

*Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \*

*Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \*

*Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \*

1. *para acabar*

5 4 3 2 1 3 2 1 3

*Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \* *Ted.* \*



# 150ª Lição.

Na peça seguinte encontraremos diversos *pedaes harmonicos* (v. 142ª Lição) que deverão ser sustentados com vigor com o 5º dedo da mão esquerda. O primeiro *MI* começa no 4º compasso, onde exige um dedilhado de substituição; o mesmo succede no *DO#* do 14º compasso. Note-se que n'este ultimo lugar as notas superiores da mão esquerda estão escriptas na pauta da mão direita.

## Salut au Printemps.

**Allegretto** ♩ = 144.

The score is written for piano in G major (one sharp) and 6/8 time. It is divided into four systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Allegretto' and a metronome marking of 144. The second system includes dynamic markings such as *pp*, *una corda*, *rit.*, *p*, and *tre corde*. The third system includes *m. d.*, *f ten. p*, *m. g.*, *pp una corda*, *p tre corde*, and *mf*. The fourth system includes *a tempo*, *rit.*, *p*, *molto cresc.*, *ff*, and *p*. The score contains numerous fingerings, slurs, and articulation marks.

\*) Peças recreativas podendo ser tocadas depois da 150ª lição: { *Kathinka*, varsovia (Nº 25 das *Etrennes du Jeune Pianiste*) por A. Schmall. *Dixième Sonatine* de A. Schmall.

## CONCLUSÃO DA QUINTA PARTE.

No percorrer das cinco partes d'este methodo, o discipulo aprendeu a conhecer as particularidades da notação musical, as regras da postura das mãos, do tocar, da postura dos dedos e dos movimentos rythmicos; as articulações dos dedos e dos punhos, exercitadas pelo trabalho e a disciplina tornaram-se capazes de um toque regular; familiarisou-se emfim com os doze tons maiores e menores, as relações que existem entre elles, com os intervallos, a formação dos acordes, a modulação e outros principios de harmonia. Tornou-se d'este modo capaz de executar correctamente e com intelligencia composições para piano de uma força media. Deverá porem guardar-se de concluir que a arte já não tem segredos para elle, e nada lhe resta a aprender. Seja que só tenha a ambição de obter como simples amator alguns applausos de salão ou que aspire a vir a ser um artista, só deverá considerar os conhecimentos e aptidões obtidos até aqui como o *fundo de uma educação musical superior*, na qual acharão uma applicação mais estensa e mais variada.

As obras classicas e modernas que convêm a esta phase superior não são raras. Acham-se, pelo contrario, tão abundantemente representadas na litteratura musical que só ha o embaraço da escolha. Infelizmente o que falta, na maior parte d'essas obras, é a *unidade do plano*, uma *gradação perfeita* e um *texto* indicando — ainda que summariamente — de que modo cada estudo deverá ser trabalhado e executado. Esses inconvenientes inspiraram-nos a idea de completar o nosso primeiro plano de estudos — que só comprehendia os cinco primeiros grãos — estendendo-o até os 7 grãos seguintes. É por isso que publicamos successivamente:

1º os nossos 80 ESTUDOS MEDIOS (6º, 7º, 8º e 9º gráo) que formam o *seguimento natural d'este methodo* e comprehendem a segunda phase do estudo do piano;

2º os nossos ESTUDOS DE ESTYLO E DE MECANISMO (10º, 11º e 12º gráo) que representam o genero difficil e conduzem o discipulo até á porta da virtuosidade.

Inutil é dizer que, compondo essas duas obras, esforçámo-nos em nos conformar, nos limites do possivel, com os principios pedagogicos a que este methodo deve a sua celebridade. E assim, por exemplo, que cada estudo, sob a apparencia de uma peça de recreio com o seu titulo e representando uma idéa determinada, dá ao discipulo o ensejo de se familiarisar com qualquer difficuldade technica ou rythmica. Alem d'isso, cada estudo se acha precedido de uma nota que resume os conselhos que se podem dar para obter uma execução perfeita. Emfim, nas duas obras os estudos succedem-se por ordem rigorosamente progressiva de modo que sem mesmo dar fé o discipulo vence os sete grãos que ellas representam.

Tornar-se-ha ainda mais facil o estudo d'estas duas obras fazendo diariamente *exercicios technicos* com o fim de augmentar a força e a agilidade dos dedos. A esse respeito, aconselhamos ao discipulo de voltar frequentemente aos *Exercicios* que se acham n'este methodo,\* a trabalhar a nossa op. 60, *Gammes et Arpèges* e a passar successivamente ás obras seguintes: CZERNY, op. 848, Exercicios jornaleiros; op. 636, *Vorschule der Fingerfertigkeit*; op. 299, Escola da Velocidade; op. 261, Exercicios de passagem; op. 337, 40 Exercicios jornaleiros; op. 821, 160 achttaktige Übungen; op. 339, Escola da mão esquerda; op. 365, Escola do Virtuoso; CLEMENTI, Exercicios; PLAIDY, Estudos technicos.

Poder-se-ha ainda trabalhar, ao mesmo tempo que os Estudos e Exercicios que acabamos de enumerar, composições *classicas* e *modernas*, taes como certas sonatas de Haydn, Dussek, Clementi, Mozart e Beethoven; as *Romances sem paroles* de Mendelssohn, o *Gradus ad Parnassum* de Clementi, os Preludios e Fugas de Bach; diversas obras de Schumann, Chopin, Heller, Henselt, Reinecke, Brahms, etc. Julgamos comtudo limitar-nos a estas indicações geraes, pois a escolha d'estas obras depende necessariamente das disposições e aptidões pessoas do discipulo assim como do tempo que elle pode consagrar aos seus estudos musicaes. Si elle aspira seriamente á perfeição artistica, só lhe podemos aconselhar de se conservar, como d'antes, debaixo da direcção de um mestre experimentado e de lhe confiar a escolha das obras que deve estudar.

---

\*) Publicados n'uma edição especial, sob o titulo de: *200 Exercices techniques*, extrahidos do Methodo Schmoll.

---

### *Fazem seguimento á este Methodo:*

**80 ESTUDOS MEDIOS E PROGRESSIVOS POR A. SCHMOLL.**

(Ver adiante o Prefacio.)

# EXERCICIOS.

135. O mesmo em *terças e decimas*; notas iniciaes: *DO e MI.* 136. *etc.* 137. *etc.*

138. *etc.* 139. *etc.* 140. *etc.* 141. *etc.*

142. 143. *etc.* 144. *etc.*

145. *etc.* 146. *etc.* 147. *etc.*

148. 149. *etc.* 150. *etc.*

151. 152.

# HARPEJOS

## ACCORDES PERFEITOS MAIORES

*DO maior* 5      *SOL maior*      *RE maior*      *LA maior*

123 123 123 132      123 1 32 13      123 1 2 13      123 1 2 13

153.      154.      155.      156.

*MI maior*      *SI maior*      *FA# maior*      *REb maior* 4

123 1 2 13      123 1 2 13      123 1 2 132      2 12 4 1 2 4 2 1

157.      158.      159.      160.

*LAb maior*      *MIb maior*      *SIb maior*      *FA maior*

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

161.      162.      163.      164.

## ACCORDES PERFEITOS MENORES

*LA menor*      *MI menor*      *SI menor*      *FA# menor*

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

165.      166.      167.      168.

*DO# menor* 4      *SOL# menor*      *MIb menor* 3 5 3 2      *SIb menor*

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

169.      170.      171.      172.

*FA menor*      *DO menor*      *SOL menor*      *REb menor*

1 2 3 1 2 1 3 2      1 2 3 1 2 3 2 1 3      1 2 3 1 2 1 3      1 2 3 1 2 3 2 1 3

173.      174.      175.      176.

### ACCORDES DE SETIMA DE DOMINANTE E DE SETIMA DIMINUTA

Estudar *separadamente* cada acorde e depois *reunir* os dois  
acordes n'um só exercicio

em DO

em SOL

177. 178. 179. 180.

em RE'

em LA

181. 182. 183. 184.

em MI

em SI

185. 186. 187. 188.

em FA#

em REb

189. 190. 191. 192.

em LAB

em MI

193. 194. 195. 196.

em SIb

em FA

197. 198. 199. 200.

Detailed description: This page contains 24 numbered musical exercises (177-200) for piano. Each exercise is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The exercises are organized into groups by key signature: DO (177-180), RE' (181-184), MI (185-188), FA# (189-192), LAB (193-196), SIb (197-200). Each exercise consists of a sequence of notes, often with fingerings indicated by numbers 1-5. The exercises are designed to be studied separately for each chord and then combined into a single exercise.

# ESCALA DE GRADUAÇÃO

das obras para piano de

## A. SCHMOLL.

As 5 Partes do meu *Methodo de piano* e as minhas diversas collecções de *Estudos (pequenos, medios, grandes)* realisam, na sua successão, um plano de ensino que abrange toda a carreira do pianista. É um encaminhamento *racional, methodico e progressivo* que toma o discipulo no começo para o conduzir insensivelmente, gráo por gráo, até á porta de propria virtuosidade. O discipulo que tiver percorrido os doze grãos successivos, poderá sem transição começar os estudos classicos de Cramer, de Hummel, de Clementi (Gradus), de Kessler, etc. que são, ao meu ver, a melhor introdução as obras de difficuldade transcendente.

Se a primeira parte d'este programma (phase primaria) ficou sensivelmente alargada por obras especiaes, tendo particularmente em vista a leitura á primeira vista, a animação ao estudo, a preparação ao estylo classico, o todo, a dicção etc., e porque, como se sabe, um fundo solido é a melhor preparação para uma boa educação musical. Possuindo o discipulo todos os conhecimentos e aptidões que constituem esse fundo, fará progressos tanto mais rapidos que elle já poderá consagrar-se cada vez mais exclusivamente ao estudo propriamente dito.

Passando da idéa á execução do meu programma nunca perdi de vista a *unidade* da obra. Unidade de *principios*, unidade de *plano*, unidade de *meios*: foi essa a minha preocupação constante. Nos meus *Estudos — pequenos, medios, grandes* — achar-se-ha sempre

a gradação rigorosa, a claridade de exposição, a attracção melodica que valeram ao *Methodo* o seu grande exito. São outras tantas peças de recreio, em que as difficuldades de estylo, de mecanismo, de collocação dos dedos, etc, estão dissimuladas debaixo de um exterior agradável, e se aprendem sem esforço nem cansaço. Em resumo as minhas obras didacticas constituem, no seu conjunto, a verdadeira *synthese* da arte do piano; um systema de ensino *homogeneo e completo*: um todo organico cujas diversas partes, grupando-se em torno de um centro commum, se sustem e se completam mutuamente.

O quadro abaixo é a expressão graphica das explicações que acabo de dar. Faz conhecer os 12 grãos de força e as diversas obras que correspondem a cada um d'elles. Basta, por exemplo, seguir a quarta columna horizontal (da esquerda para a direita) para achar as obras do 4º gráo, as que um discipulo da 4ª parte do *Methodo* pôde tocar. E assim por deante. Este quadro, como se vê, sera utilissimo aos professores á procura d'uma peça recreativa correspondendo exactamente ao gráo de adiantamento do discipulo.

Não pretendo resumir aqui sobre que principios se apoia o meu ensino; estão hoje geralmente conhecidos. De mais a sua exposição exacta acha-se nos *Prefacios do Methodo*, dos *Estudos*, das *Sonatinas*, das *Etrennes du jeune Pianiste*, no *Ecrin mélodique*, etc.

Paris 1901.

A. Schmoll.

Genero	Gráo	OBRAS METHODICAS			à 2 mãos e à 4 mãos	COLLECÇÕES RECREATIVAS E PEÇAS DIVERSAS						
		Métodos	Estudos	Leitura e arte de preludos		Etrennes	Ecrin	Sonatinas				
Facil (Phase primaria)	1. <i>Começo e muito facil</i>	Método Ia Parte	Pequenos Estudos Ia Serie	Album de Leitura Ia Entrega	d.jnePianiste Iª Série	Etrennes	Ecrin mélodique	Sonatinas progressives	Op. 36ª. Pet. Variations de Fanny. Op. 36ª. Emulation.			
	2. <i>Muito facil e facil</i>	Método IIa Parte	Pequenos Estudos IIa Serie	"	d.jnePianiste IIª Série	Etrennes	Ecrin mélodique	Sonatinas progressives	Op. 36ª. Le Père montagnard. Op. 36ª. Grande Valse de Bébé.			
	3. <i>Facil e assaz facil</i>	Método IIIa Parte	Pequenos Estudos IIIa Serie	Preludios Ia Serie	d.jnePianiste IIIª Série	Etrennes	Ecrin mélodique	Sonatinas progressives	Sylphides, dansas	Op.45ª. Brennus, simpl 46ª. Nuits d. Téh. " 47ª. L'Union " 48ª. Cosmopolite " 49ª. Réveil d. Rose "	Op.55. Méditation, 4me 56. Den <sup>re</sup> Pensée " 57. Don Juan " 58. D. Valses d'un Insensé "	Collecção I. II.
	4. <i>Assaz facil e peq. med. força</i>	Método IVa Parte	Pequenos Estudos IVa Serie	Album de Leitura IIa Entrega	d.jnePianiste IVª Série	Etrennes	Ecrin mélodique	Sonatinas progressives	Sylphides, dansas	Op.53. L'Ondine et le Pêcheur. Op.54. Marche des Croisés. Op.105. Petit Carnaval.	Chansnettes sans paroles Iª Série	Collecção III.
	5. <i>Peq. med. força e med. força a.</i>	Método Va Parte	Pequenos Estudos Va Serie	Préludios IIa Série	d.jnePianiste Vª Série	Etrennes	Ecrin mélodique	Sonatinas progressives	Sylphides, dansas	Op.103. Amusette. Op.104. Danse caraïbe. Op.153. La Divette. Op.1.4. La Bergerette.	Chansnettes sans paroles IIª Série	Collecção IV.V.
Medio (Phase secundaria)	6. <i>Med. força a.</i>	Escalas e Arpejos Ia Serie	Estudos medios Ia Serie	Album de Leitura IIIa Entrega		Op. 51. Mazurka des Affligés. Op.106. Croquis. - Op. 155. Menuet favori. Op. 49. Le Réveil d'une Rose. Op.149. Ländler styrien.			Sylphides, dansas	Op. 52. La Chasseresse. Op.107. Imbroglia. - Op. 156. Valse-Tyrolleenne. Op.147. Petit Nocturne. Op. 72. Rondo alla polacca.		Collecção VI.
	7. <i>Med. força b.</i>	Escalas e Arpejos IIa Serie	Estudos medios IIa Serie	"		Op.108. Caprice Renaissancee. Op. 47. L'Union, à 2 mª Op. 46. Nuits de Téhéran. Op. 79. Boléro sévillan.	Scenes druidiques Iª Série	Sylphides, dansas	Op. 48. La Cosmopolite. Op. 77. Marche funèbre. Op. 78. Dernière Hirondelle. Op.127. Marche celtique.		Collecção VII.	
	8. <i>Boa med. força a.</i>	Escalas e Arpejos IIIa Serie	Estudos medios IIIa Serie	Album de Leitura IVa Entrega		Op.109. L'Ange de Rêves. Op. 80. Larme de Fée. Op. 74. Tarantelle naplitalne.	Scènes druidiques IIª Série	Sylphides, dansas	Op. 120. Comme autrefois. Op. 148. Ronde provençale. Op. 150. Scherzo-Caprice.		Collecção VIII.IX.	
	9. <i>Boa med. força b.</i>	Escalas e Arpejos IVa Serie	Estudos medios IVa Serie	"		Op. 73. Le Songe du Marin. Op. 76. Gondolina vénitienne. Op. 45. Brennus.		Sylphides, dansas	Op.126. Rigolade. Op. 47ª. L'Union, a 4 mãos		Collecção X.	
Brilhante (Phase superio)	10. <i>Difficuldade moderada</i>	"	Grandes Estudos Ia Serie	"		Op. 71. Berceuse originale. Op.124. Pas de Sylphe.						
	11. <i>Assaz difficil</i>	Escalas e Arpejos Va Serie	Grandes Estudos IIa Serie	"		Op. 75. L'Etoile double. Op.128. Crinière au vent (à 2 mª. et à 4 mª).						
	12. <i>Difficil</i>	"	Grandes Estudos IIIa Serie	"		Op. 125. Bacchanale.						

Lisboa (Portugal) Em casa de Sassetti & Co. Rio-de-Janeiro (Brazil) Em casa de Napoleão & Ca. Campinas (Brazil) Em casa de P. Genoud & Ca.

# OBRAS PARA PIANO DE A. SCHMOLL.

Preços sem redução.



Ensino e Recreio.

Preços sem redução.

tr. f. = Muito facil. | f. = facil. | a. f. = Assaz facile. | p. m. f. = pequena mediana força. | m. f. = mediana força. | b. m. f. = bom m diana força.

Op. 91-95. Nouvelle METHODE de PIANO thóorique, pratique et récréative, approuvée par MM. A. Marmontel, J. Massenet et par beaucoup d'autres artistes célèbres; adoptée aux grands Conservatoires, ainsi que dans les principaux pensionnats de France et de Belgique. 5 Parties, chacune (brochée) . . . net 3 - L'ouvrage complet (broché) . . . 12 - (La 1ère partie est ornée du portrait de l'auteur.) Op. 95-200 EXERCICES TECHNIQUES et progressifs extraits de la Méthode Schmoll . . . net 2 -

Op. 136-140. 100 PETITES ETUDES mélodiques et progressives, pouvant être jouées de front avec la Méthode Schmoll et introduisant aux Etudes moyennes du même auteur. Précédées, chacune, d'une note résumant les conseils qu'il y a lieu de donner, en vue d'une bonne exécution. De très facile à la moyenne force. 5 Séries, chacune . . . net 3 - L'ouvrage complet (broché) . . . 12 -

Op. 116-119. 80 ETUDES MOYENNES et progressives, faisant suite à la Méthode Schmoll. Précédées, chacune, d'une note résumant les conseils qu'il y a lieu de donner en vue d'une bonne exécution. Ouvrage adopté aux principaux Conservatoires de France et de Belgique. Moy. force (a et b), et bonne moy force (a et b). fr. c. 4 Séries, chacune . . . net 4 - L'ouvrage complet (broché) . . . 15 -

Op. 121-123. 50 GRANDES ETUDES de style et de mécanisme, faisant suite aux Etudes moyennes du même auteur. Précédées, chacune, d'une note résumant les conseils qu'il y a lieu de donner en vue d'une exécution irréprochable. Difficulté modérée à difficile. fr. c. 3 Séries, chacune . . . net 5 - L'ouvrage complet (broché) . . . 15 -

Op. 50. Les ETRENNES du jeune Pianiste, 25 Récréations mélodiques et progressives, pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll.

Première Série. à 2 mains. 4 mains net fr. c. tr. c. No 1. Rose, mazurka . . . tr. f. - 75 1 20 No 2. Mathilde, schottisch . . . tr. f. - 75 1 20 No 3. Blanche polka . . . tr. f. - 75 1 20 No 4. Emma, valse . . . tr. f. - 75 1 20 No 5. Le petit Postillon, galop . . . tr. f. - 75 1 20 La I. Série en recueil . . . 2 50 3 50

Deuxième Série. tr. f. - 75 1 20 No 6. Le Chant de la Meunerie . . . tr. f. - 75 1 20 No 7. Tendresse enfantine . . . tr. f. - 75 1 20 No 8. Fanfare de Chasse . . . f. - 75 1 20 No 9. Scherzetto . . . f. - 75 1 20 No 10. Le Retour du Gondolier . . . f. - 75 1 20 La II. Série en recueil . . . 2 50 3 50

Troisième Série. No 11. Les Cheval-Légers, cap. milit. f. - 75 1 20 No 12. Souvenance, romance a. paroles f. - 75 1 20 No 13. Farandole . . . f. - 75 1 20 No 14. L'Echo moqueur . . . f. - 75 1 20 No 15. Le Repos du Pâtre, idylle f. - 75 1 20 La III. Série en recueil . . . 2 50 3 50

Quatrième Série. No 16. Le Départ des Conscrits, marche a. f. - 75 1 20 No 17. Pensée printanière . . . a. f. - 75 1 20 No 18. Le Nid de Fauvettes . . . a. f. - 75 1 20 No 19. Saltarelle . . . a. f. - 75 1 20 No 20. Fête villageoise . . . a. f. - 75 1 20 La IV. Série en recueil . . . 2 50 3 50

Cinquième Série. No 21. Prière . . . p. m. f. - 75 1 20 No 22. Pastorale . . . p. m. f. - 75 1 20 No 23. Polonaise . . . p. m. f. - 76 1 20 No 24. Grelots et Castagnettes . . . p. m. f. - 75 1 20 No 25. Kathinka, varsovia de salon p. m. f. - 75 1 20 La V. Série en recueil . . . 2 50 3 50 L'ouvrage complet (broché) . . . 10 - 15 -

Op. 96-99. ALBUM de LECTURE, Cours pratique de Déchiffre, précédé d'une instruction et contenant 320 morceaux pour piano soigneusement doigtés et rangés progressivement. Edition nouvelle. 4 Livraisons. fr. c. Chaque Livraison de 80 morceaux (brochée) net 3 - L'ouvrage complet (élegamment broché) . . . 10 -

Op. 60. GAMMES et ARPÈGES dans tous les tons et sous toutes les formes. fr. c. 5 Séries, chacune . . . net 2 - L'ouvrage complet (solidement broché) . . . 6 -

Op. 61-70. 10 SONATINES PROGRESSIVES, suivant l'élève dans le développement graduel de son mécanisme et de son sentiment esthétique, servant d'introduction aux œuvres de Clementi, de Mozart, de Kuhlau, de Dussek etc., et pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll. Nouvelle Edition. De tr. fac. à la moy. force. fr. c.

Op. 61. Première Sonatine, en do majeur. tr. f. net 1 50 No 62. Deuxième " " do majeur. tr. f. " 1 50 No 63. Troisième " " do majeur. f. " 1 50 No 64. Quatrième " " do majeur. f. " 1 50 No 65. Cinquième " " sol majeur. a. f. " 1 50 No 66. Sixième " " fa majeur. a. f. " 1 50 No 67. Septième " " ré majeur. p. m. f. " 1 50 No 68. Huitième " " si b majeur. p. m. f. " 1 50 No 69. Neuvième " " la majeur. m. f. " 1 50 No 70. Dixième " " mi b majeur. m. f. " 1 50 Les 10 Sonatines réunies (un volume broché) . . . 10 -

Op. 111-115. L'ÉCRIN MÉLODIQUE, Illustrations élégantes et progressives sur des airs d'opéra et d'autres airs célèbres, pouvant être réparties sur les 150 leçons de la Méthode Schmoll, formant au style, au phrasier et à l'expression; soigneusement doigtées.

Première Série. net fr. c. No 1. Armide (Gluck) . . . tr. f. - 75 No 2. Ami, la Jeunesse, air favori . . . tr. f. - 75 No 3. Ronde et Valse du Freischütz (Weber) . . . tr. f. - 75 No 4. Barcarolle d'Obéron (Weber) . . . tr. f. - 75 No 5. La Gazza ladra (Rossini) . . . tr. f. - 75 No 6. La Flûte enchantée (Mozart) . . . tr. f. - 75 La I. Série en recueil . . . 2 50

Deuxième Série. No 7. La Folle (Grisar) . . . f. - 75 No 8. La Norma (Bellini) . . . f. - 75 No 9. Cavatine du Freischütz (Weber) . . . f. - 75 No 10. O Richard! mon Roi (Grétry) . . . f. - 75 No 11. Les Noces de Figaro (Mozart) . . . f. - 75 No 12. Anna Boléna (Donizetti) . . . f. - 75 La II. Série en recueil . . . 2 50

Troisième Série. No 13. J'ai du bon tabac, varié . . . a. f. 1 - No 14. Zéphir de Mai, tyrolienne favorite . . . a. f. 1 - No 15. Air du Freischütz (Weber) . . . a. f. 1 - No 16. La Soumambule (Bellini) . . . a. f. 1 - No 17. La Straniera (Bellini) . . . a. f. 1 - No 18. La Chasse du Jeune Henri (Méhul) . . . a. f. 1 - La III. Série en recueil . . . 3 50

Quatrième Série. No 19. L'Esprit d'Amore (Donizetti) . . . p. m. f. 1 20 No 20. Roméo et Juliette (Bellini) . . . p. m. f. 1 20 No 21. Richard Cœur de Lion (Grétry) . . . p. m. f. 1 20 No 22. Otello (Rossini) . . . p. m. f. 1 20 No 23. Don Juan (Mozart) . . . p. m. f. 1 20 No 24. Nel cor più mi sento (Paisiello) . . . p. m. f. 1 20 La IV. Série en recueil . . . 4 -

Cinquième Série. No 25. Fantaisie sur le Freischütz (Weber) . . . m. f. 1 20 No 26. Le Barbier de Séville (Rossini) . . . m. f. 1 20 No 27. Sérénade (Rossini) . . . m. f. 1 20 No 28. Preciosa (Weber) . . . m. f. 1 20 No 29. Loreley (Sücher) . . . m. f. 1 20 No 30. Fantaisie sur Obéron (Weber) . . . m. f. 1 20 La V. Série en recueil . . . 4 - L'ouvrage complet (broché) . . . 12 -

Op. 101-102. CHANSONNETTES sans paroles, composées de façon à divertir et à récréer les jeunes élèves, tout en les initiant à l'art de phrasier et de faire parler le piano. Petite moyenne force.

Première Série. Deuxième Série. No 1. Conte burlesque. No 6. Coucou. No 2. Le Secret de Lisette. No 7. Le Réveil de Pierrot. No 3. Arlequinade. No 8. L'Hirondelle. No 4. En chasse! No 9. Jean qui boude. No 5. L'Amazone. No 10. Jeannette qui rit. fr. c. Chaque No détaché . . . net - 75 Chaque Série (en recueil) . . . 2 50

Op. 131-132. 300 PRÉLUDES dans tous les tons majeurs et mineurs, classés, gradués, minutieusement doigtés et pouvant servir d'exercices de style, de mécanisme et de lecture. Précédés d'une instruction (théorie du Prélude). Genres facile, moyen et brillant.

Première Série (Nos 1 à 170). Deuxième Série (Nos 171 à 300). Cadences et Arabesques. Aphorismes et Interludes. fr. c. Chaque Série . . . net 3 50 L'ouvrage complet (broché) . . . 6 -

Op. 81-90. Les SYLPHIDES, Répertoire complet de Danses soigneusement doigtées. Nouvelle Edition.

Valses. net fr. c. No 1. Le Muguet. - La Fauvette . . . tr. f. - 75 No 2. Ninon . . . tr. f. - 75 No 3. L'Almée . . . f. - 75 No 4. La Petite Bergère . . . f. - 75 No 5. Les Inséparables . . . a. f. - 75 No 6. Brise d'Automne . . . a. f. - 75 No 7. La Valse du Paria . . . p. m. f. - 75 No 8. Gais Compagnons . . . p. m. f. - 75 No 9. Le Désir . . . p. m. f. - 75 No 10. Les Echos . . . p. m. f. - 75 No 11. La Valse des Fiancés . . . m. f. - 75 No 12. Ombres de Nuit, valse sentimentale . . . m. f. - 75 No 13. L'Odalisque . . . m. f. - 75 No 14. Rosée de Printemps . . . b. m. f. - 75 No 15. Les Zéphirs . . . b. m. f. - 75 No 16. La Valse des Sirènes . . . b. m. f. - 75 No 17. Sous les Orangers (E. Lachmann) . . . b. m. f. - 75

Polkas. No 18. Minette. - Le Premier Bal . . . tr. f. - 75 No 19. La Polka des Nains . . . tr. f. - 75 No 20. Marthe. - Estella . . . tr. f. - 75 No 21. Esmeralda. - La Fée Mignonne . . . f. - 75 No 22. La Gazelle . . . a. f. - 75 No 23. Les Coquelicots. - Les Pervenches . . . a. f. - 75 No 24. Clairette . . . p. m. f. - 75 No 25. Les Clochettes . . . p. m. f. - 75 No 26. Rigolotte . . . m. f. - 75 No 27. Les Merveilleuses . . . m. f. - 75 No 28. Gentillesse (E. Lachmann) . . . m. f. - 75 No 29. La Charmeuse, polka élégante . . . m. f. - 75 No 30. Arabella . . . b. m. f. - 75 No 31. La Belle Créole . . . b. m. f. - 75 No 32. Rose de Mai . . . b. m. f. - 75 No 33. Voltigeurs-Polka . . . b. m. f. - 75

Mazurkas. No 34. Le Ruban rose . . . tr. f. - 75 No 35. La Marguerite. - L'Héliotrope . . . tr. f. - 75 No 36. Prince Charmant . . . f. - 75 No 37. La Rose des Alpes . . . a. f. - 75 No 38. Les Papillons . . . p. m. f. - 75 No 39. Fanny . . . p. m. f. - 75 No 40. La Grenadille . . . p. m. f. - 75 No 41. Sur la Neva . . . p. m. f. - 75 No 42. Le Collier de Perles . . . p. m. f. - 75 No 43. L'Albanaise . . . m. f. - 75 No 44. Inès . . . m. f. - 75 No 45. Le Réve de Mignon, mélodie-mazurka . . . m. f. - 75 No 46. Mazurka pastorale . . . b. m. f. - 75 No 47. Carresses et Caprices (E. Lachmann) . . . b. m. f. - 75 No 48. Réverie d. Madeleine, maz. brill. (Lachmann) . . . b. m. f. - 75

Danses diverses. Galop tr. f. - 75 No 49. L'Avant-Garde . . . Galop tr. f. - 75 No 50. Les Petits Muscadins. - Steeple-Chase . . . a. f. - 75 No 51. Carillon-Galop . . . p. m. f. - 75 No 52. Les Cyclopes . . . Ronde-galop m. f. - 75 No 53. L'Écuyère . . . Galop de bravoure b. m. f. - 75 No 54. Marche turque (Mozart) . . . b. m. f. - 75 No 55. Lola . . . Schottisch f. - 75 No 56. Les Patins d'Or . . . m. f. - 75 No 57. L'Iris . . . m. f. - 75 No 58. La Reine du Bal . . . m. f. - 75 No 59. Sourire d'Enfant . . . Redowa a. f. - 75 No 60. Bianca. - Biondina . . . p. m. f. - 75 No 61. Le Bouquet de la Marquise . . . Menuet p. m. f. - 75 No 62. Trianon . . . m. f. - 75 No 63. Célèbre Menuet de Boccherini . . . b. m. f. - 75

Quadrilles. No 64. Souvenir de Vichy . . . f. 1 50 No 65. Les Canotiers de Marly . . . p. m. f. 1 50 No 66. Le Mardi-Gras . . . m. f. 1 50 No 67. La Foire de Saint-Cloud . . . m. f. 1 50 No 68. Les Lanciers, quadrille américain . . . b. m. f. 1 50 L'ouvrage complet (un magnifique volume solidement relié sous couverture estampée or, doré sur tranches) . . . 15 - L'ouvrage complet, cartonné . . . f net. 12 -

10 Recueils progressifs de danses choisies dans les Sylphides et rigoureusement gradués pour servir de Récréations mélodiques aux jeunes élèves.

I.		II.		III.		IV.		V.		VI.		VII.		VIII.		IX.		X.	
tr. f.	f.	a. f.	p. m. f.	p. m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.	m. f.
Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos	Nos
18	9	5	38	25	42	11	29	46	14	49	36	50	51	60	10	43	58	15	33
34	1	55	22	7	61	26	27	45	47	16	19	4	37	39	40	52	56	13	31
2	21	6	24	54	57	23	62	17	53	2	21	6	24	54	57	23	62	17	53
55	64	23	65	9	66	44	67	63	68										

Chaque Recueil, 2<sup>e</sup> 50 net