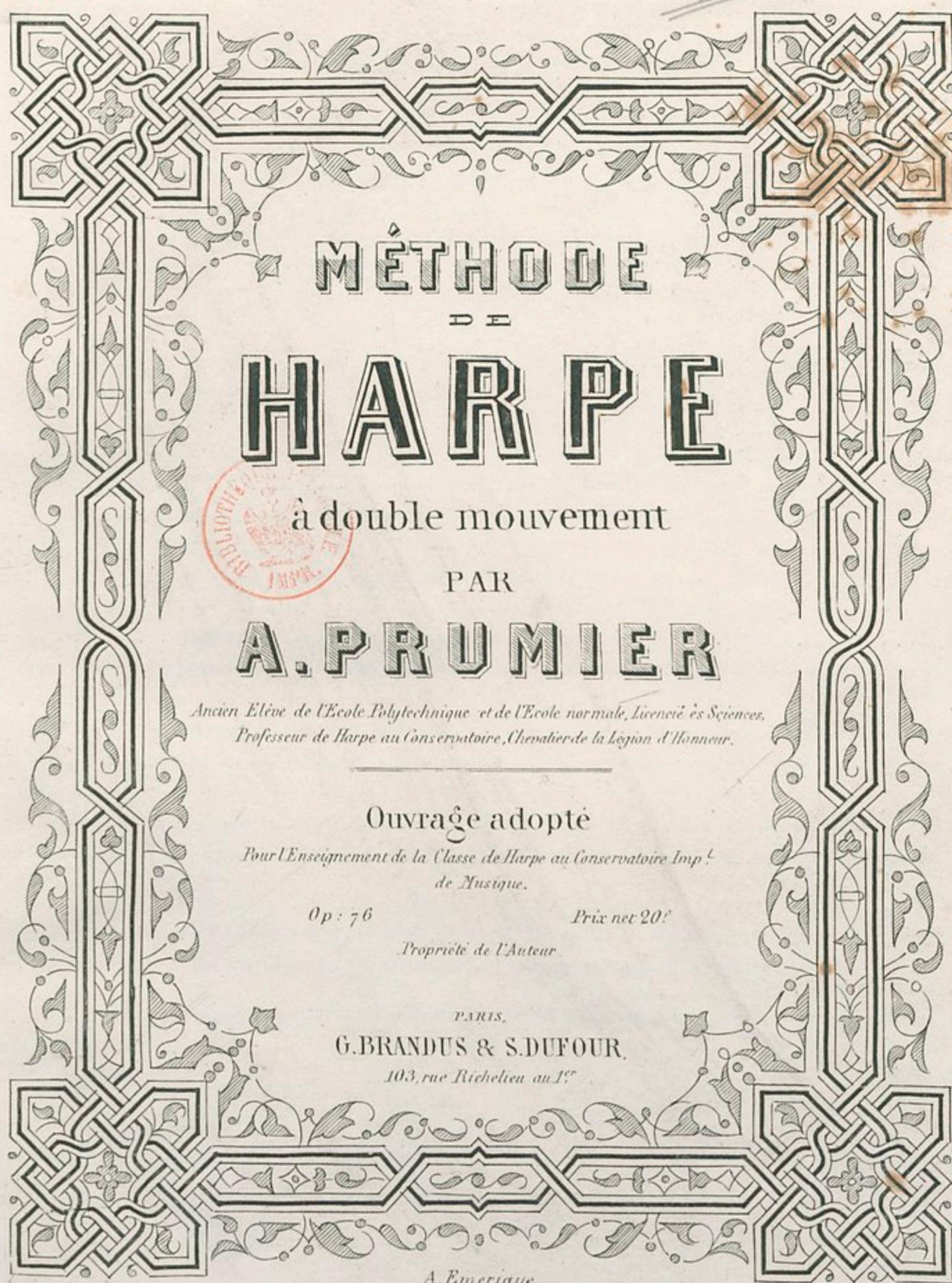


DEPOT LEGAL  
Seine  
N° 4300  
1865

bas. 202

954



MÉTHODE  
DE  
HARPE

à double mouvement

PAR

A. PRUMIER

*Ancien Elève de l'Ecole Polytechnique et de l'Ecole normale, Licencié ès Sciences.  
Professeur de Harpe au Conservatoire, Chevalier de la Légion d'Honneur.*

Ouvrage adopté

*Pour l'Enseignement de la Classe de Harpe au Conservatoire Imp<sup>l</sup>  
de Musique.*

*Op : 76*

*Prix net 20<sup>f</sup>*

*Propriété de l'Auteur*

PARIS,

G. BRANDUS & S. DUFOUR,

*103, rue Richelieu au 1<sup>er</sup>*

*A. Emerique*

1865

V<sup>8</sup>  
m. T. 33

# CONSERVATOIRE IMPÉRIAL

de

MUSIQUE



*RAPPORT du comité des Etudes musicales du Conservatoire Impérial de musique  
Sur la Méthode de Harpe à double mouvement  
de M<sup>r</sup> A. PRUMIER père*

Le comité des Etudes musicales a examiné avec autant d'intérêt que d'attention la Méthode de Harpe que M<sup>r</sup> PRUMIER père a soumise à son appréciation et que recommandait déjà le mérite de son auteur.

Cette Méthode divisée en deux parties dont la première est subdivisée en XIV Chapitres spécialement consacrés à la théorie, est précédée d'une introduction qui donne de curieux détails sur l'emploi moderne de cet antique instrument et sur les progrès accomplis dans la fabrication de la Harpe depuis 1720 jusqu'à nos jours.

Tout ce qui, dans cette première partie, se rattache à la théorie est logiquement traité et révèle une profonde expérience. C'est en s'appuyant sur des principes confirmés par une application presque générale que l'auteur expose l'emploi indispensable du 5<sup>e</sup> doigt pour faciliter l'exécution, et présente comme exemples dans un catalogue thématique divers fragments de parties de Harpe extraits d'œuvres modernes.

Enfin la 2<sup>e</sup> partie contient une collection d'études graduées; elle complète ainsi l'ensemble de cet ouvrage qui par son mérite et par la nouveauté de ses aperçus est appelé à contribuer au progrès de l'art.

Le comité pense donc qu'il y a lieu d'adopter pour l'enseignement dans les classes du Conservatoire Impérial de musique, la Méthode de Harpe à double mouvement de M<sup>r</sup> A. PRUMIER père.

Signé: AUBER, Directeur-Président, EDOUARD MONNAIS Commissaire Impérial,  
A. THOMAS, REBER, KASTNER, BENOIST, BAZIN, DAUVERNÉ, WEKERLIN.

Pour copie conforme ALFRED de BEAUCHESNE, Secrétaire.

## INTRODUCTION



*Des divers perfectionnements apportés à la Harpe.— De l'utilité d'employer les cinq doigts.— De la création d'une classe de Harpe au Conservatoire de musique.— Liste des premiers prix.—*

L'origine de la Harpe remonte à la plus haute antiquité. L'ancien testament nous apprend que les sons mélodieux de la harpe de David avaient seuls le pouvoir de calmer les fureurs de Saül. Peintres et poètes n'ont jamais employé que des harpes dans leurs concerts célestes. C'est l'instrument favori du ciel. Il a toujours été cité pour la beauté des sons qu'on en peut tirer; mais il n'a acquis une certaine importance musicale qu'à partir de l'époque, où l'on a inventé les pédales; le harpiste alors a eu la possibilité de moduler. On attribue cette invention au musicien *Hochbrucker*, Luthier de Donawerth en Bavière vers 1720. Un musicien allemand *Steht* introduisit le premier en France cette nouvelle harpe en 1740. Elle était accordée en *FA*♯, et n'avait que cinq pédales: celles de *SI*♯, *FA*♯, *DO*♯, *SOL*♯, et *RE*♯. Cette première invention fut perfectionnée en 1770, par Chretien *Hochbrucker*, neveu de l'inventeur; il porta à sept le nombre des pédales; la harpe fut alors accordée en *MI*♭, et les deux nouvelles pédales furent celles de *LA*♯ et de *MI*♯. Au commencement du siècle, on se servait encore du mécanisme d'*Hochbrucker*; on l'appelait mécanisme à *Crochets*, ou, à *Sabots*: pour hausser une corde d'un demi-ton, la pédale faisait mouvoir un crochet de cuivre, qui forçait la corde à s'appuyer sur la console contre un sillet métallique fixe, et qui par conséquent la faisait sortir du plan des cordes.

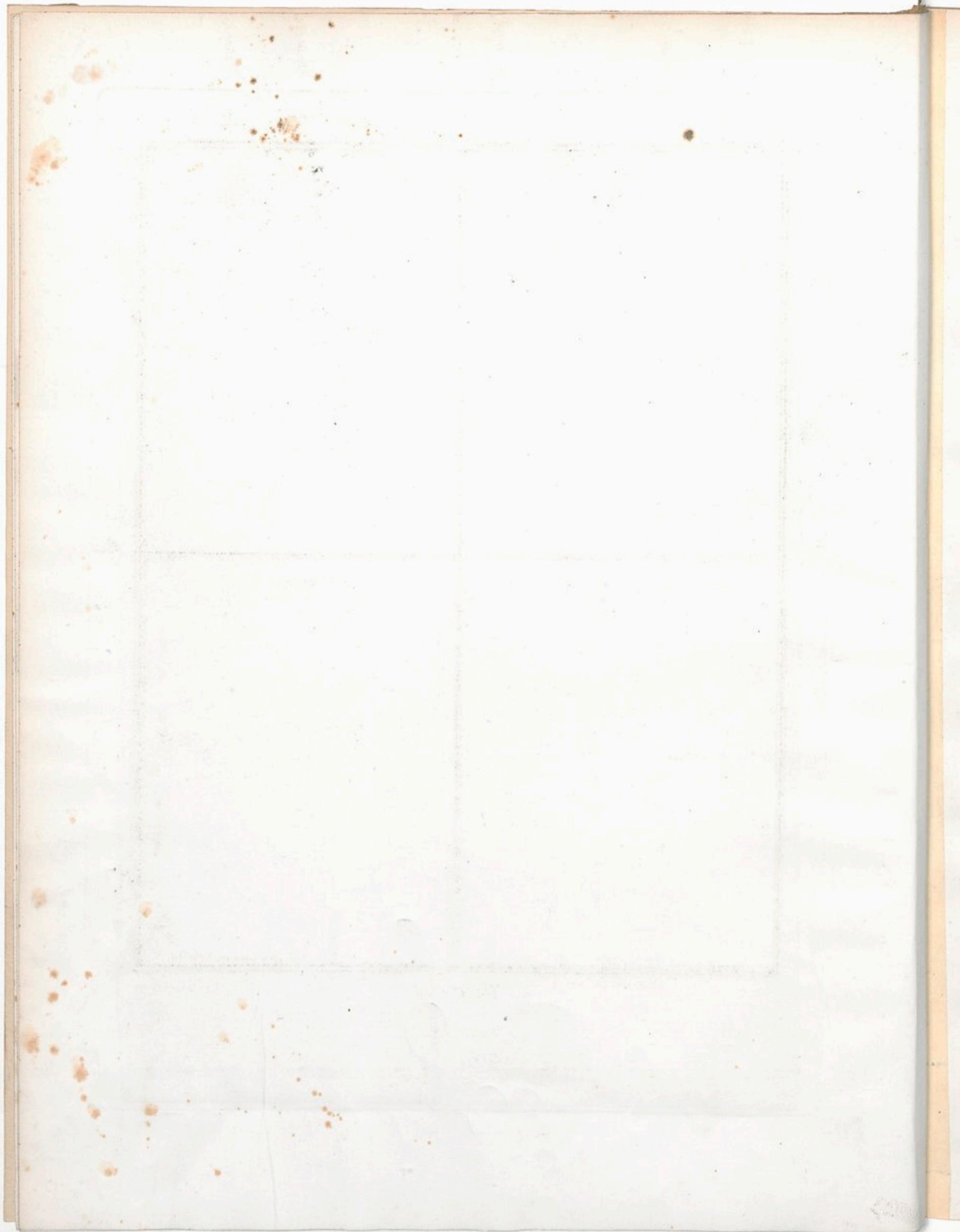
La harpe, dans cet état, fit son entrée à l'Orchestre de l'Académie Royale de musique le 2 août 1774 pour l'Opéra d'*Orphée* de *Gluck*.

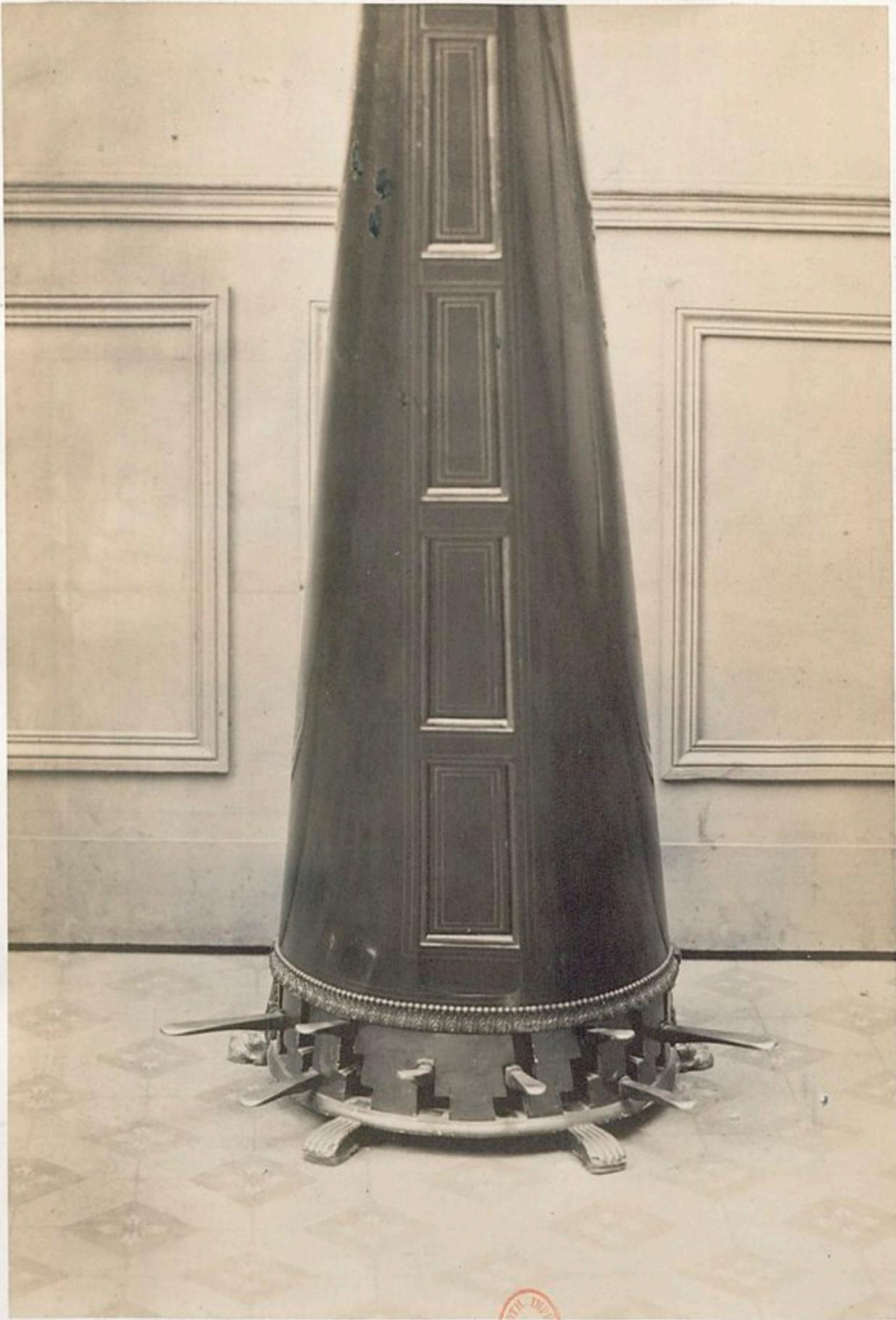
Vers 1780 *M. Cousineau* professeur de harpe et Luthier, à Paris, essaya un autre système pour les pédales, celui des *Béquilles*; dans ce mécanisme, lorsque l'on appuyait le pied sur une pédale, deux petites béquilles de cuivre placées de chaque côté parallèlement à la corde, l'une audessus, l'autre audessous, venaient (chacune par un mouvement contraire) pincer la corde sans la faire sortir du plan des cordes. En 1782, *Cousineau* fit établir avec son nouveau mécanisme une harpe à double mouvement; il avait superposé deux mécaniques simples, et mis autour de la cuvette deux rangées de pédales; celles de la rangée supérieure étaient plus courtes que celles de l'inférieure. Le but qu'il s'était proposé était excellent, mais le résultat ne fut pas heureux; les deux rangées de pédales présentèrent trop de difficultés pour les exécutants.

*M. Sébastien ERARD* a la gloire d'avoir amené à un bon résultat l'idée du double mouvement. Dès 1786, Il commença à s'occuper de la harpe; vers 1789, Il inventa le mécanisme à fourchettes, système qui a prévalu sur tous les autres, et qui est maintenant le seul en usage. *M. Erard* fit en même temps de nombreuses et utiles expériences sur la longueur à donner aux diverses cordes de la harpe pour leur conserver une belle sonorité, tout en les raccourcissant autant que possible afin d'atténuer le grand inconvénient des cordes, qui se cassaient si souvent, surtout dans le médium de l'instrument. Ses recherches l'amènèrent à rectifier la courbe de la console et il fut obligé de placer la mécanique entre deux plaques de cuivre, parce que le bois ne présentait pas assez de solidité pour cette nouvelle courbe. Il prit à Londres en 1794 son premier brevet pour le mécanisme à fourchettes.

En 1798, *M. Cousineau* acquit d'un amateur *M. Bouelle* l'invention du mécanisme dit des *Cherilles tournantes*; la pédale pour faire monter une corde d'un demi-ton faisait tourner la cheville même de cette corde; de sorte que, par ce système, pendant les modulations d'un morceau, on tendait et détendait continuellement les cordes; ce qui leur faisait perdre leur accord.







MANTE Photo

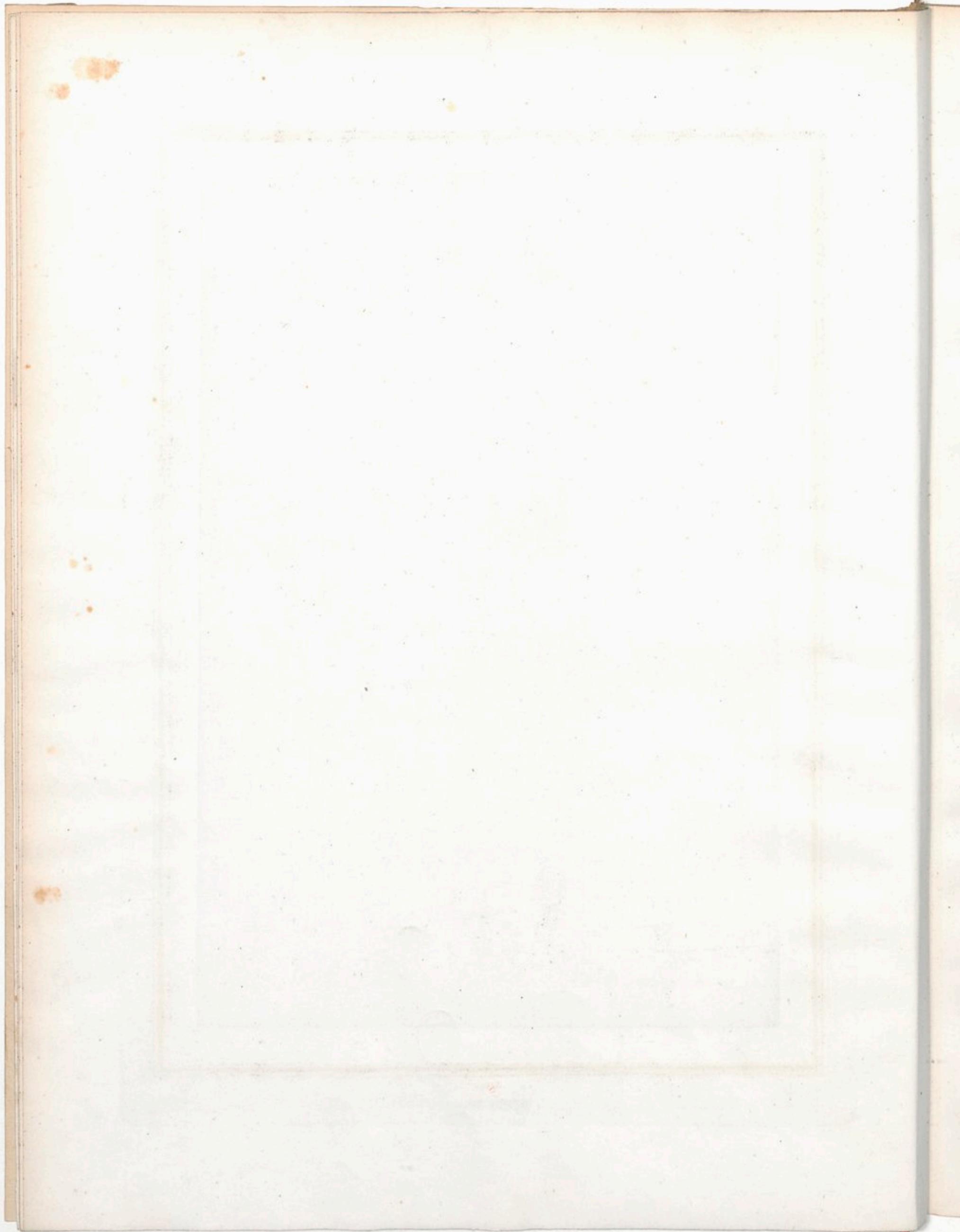


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.





Fig. 1.



Fig. 2.

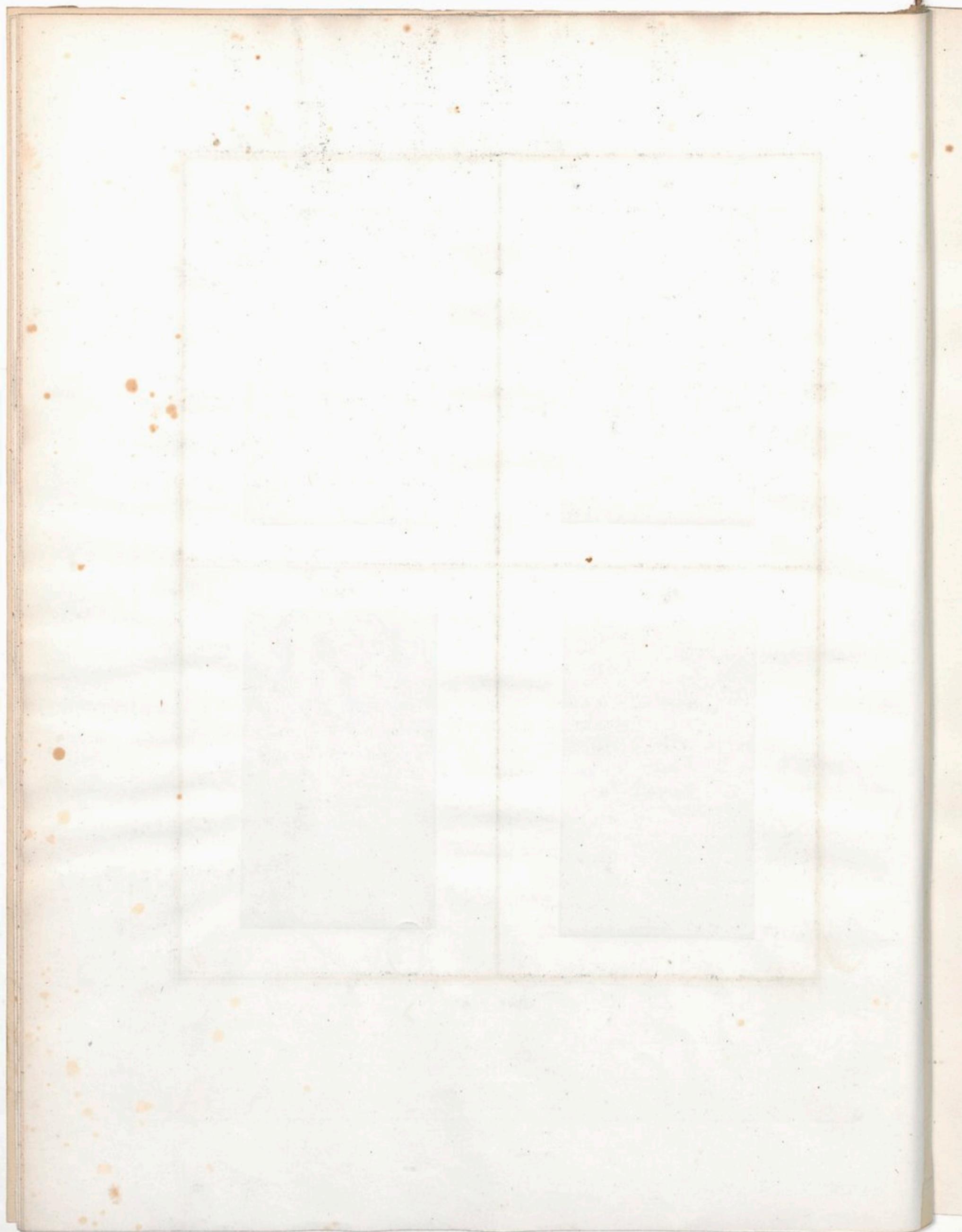


Fig. 3.



Fig. 4.





Le 16 Juin 1801 Sebastien Erard prit à Londres un brevet pour une harpe à double action avec sept pédales seulement, et avec le mécanisme des chevilles tournantes. Enfin en 1810, Il fit paraître à Londres une harpe à double action avec le mécanisme à fourchettes. Il ne prit un brevet à Paris pour cette nouvelle harpe qu'en 1815; Il soumit son invention à l'examen de la classe de musique de l'Institut qui lui donna sa complète approbation.

Pour l'exposition de 1834, Pierre Erard, neveu et successeur de Sebastien, apporta à la harpe quelques heureuses modifications. Les deux mouvements des pédales s'opéraient dans la cuvette; Pierre Erard diminua de moitié la hauteur de la cuvette, et augmenta d'autant la longueur de la table d'harmonie et du corps de l'instrument. Les deux mouvements des pédales eurent lieu alors moitié dans la cuvette, et moitié dans le corps de la harpe. Cette innovation lui permit d'espacer davantage les cordes entre elles, et de donner plus de solidité à l'instrument. Il substitua dans les basses, pour avoir plus de sonorité, des cordes filées sur acier aux cordes filées sur soie. Il donna à ces nouvelles harpes le nom de Gothiques à cause du style d'ornementation de la colonne.

En 1825 on créa au Conservatoire une classe de harpe; M. Naderman en fut nommé Professeur. Facteur de harpes lui même, il s'était prononcé dès 1815; contre la harpe à double mouvement. Il fit donc adopter au Conservatoire l'ancienne harpe. à la mort de M. Naderman, arrivée le 3 Avril 1835, on supprima la classe de harpe par mesure d'économie; mais des réclamations furent adressées au ministre, ainsi qu'une attestation, signée par plusieurs compositeurs, tendant à prouver l'utilité d'une classe de harpe à double mouvement; le comité d'enseignement du Conservatoire, ayant été consulté, donna un avis favorable; la création de cette classe fut décidée. Le comité, chargé de présenter 3 candidats pour la place de Professeur de harpe à double mouvement, me plaça, sur la liste, 1<sup>er</sup> candidat; (1) cette présentation fut ratifiée par la Commission de surveillance près le Conservatoire et l'Académie Royale de musique. j'eus l'honneur, le 1<sup>er</sup> 8<sup>bre</sup> 1835, d'être nommé Professeur de la nouvelle classe.

Je compris alors qu'il était de mon devoir de faire paraître une Méthode de harpe à double mouvement. Je commençai aussitôt à m'en occuper. En lisant les ouvrages écrits sur la harpe, je fus frappé des observations de M<sup>me</sup> de Genlis sur l'emploi du 5.<sup>ième</sup> doigt. On m'avait toujours répété: le petit doigt est trop court pour qu'on puisse s'en servir à la harpe; j'étais, je l'avoue, imbu de ce préjugé. Je voulus cependant examiner sérieusement si l'on *pourrait* et si l'on *devrait* se servir du 5.<sup>ième</sup> doigt sur la harpe. Or la plupart des compositeurs touchent du Piano; ils ont donc l'habitude de se servir des cinq doigts; il s'en suit que la plupart écrivent des parties d'Orchestre, où l'emploi du 5.<sup>ième</sup> doigt est nécessaire. Le harpiste peut-il donc alors se priver de l'usage de ce doigt? quelques personnes répondront que 4 doigts suffisent pour jouer presque toute la musique écrite pour la harpe; en effet les harpistes se seraient bien gardés d'écrire des passages qui nécessiteraient l'emploi du 5.<sup>ième</sup> doigt; ils ne veulent pas et ne savent pas s'en servir. Mais la harpe n'est plus seulement un instrument de salon, un instrument destiné à exécuter des Solos; la harpe est maintenant appelée à faire partie des premiers Orchestres. Depuis quelques années les compositeurs l'emploient dans les Opéras, dans les Messes et dans les Symphonies. Ils tirent parti de la belle sonorité de cet instrument. Faut-il donc qu'une vieille coutume les arrête dans cette noble voie, et leur pose des entraves dans leurs inspirations. M<sup>me</sup> de Genlis, à l'appui de son opinion,

(1) Parmi les Professeurs de harpe de Paris, je m'étais empressé l'un des premiers, d'adopter la harpe à double mouvement.

a formé un Elève très remarquable M. Casimir *Bäcker*, qui a prouvé dans des Concerts publics qu'on pouvait se servir du 5.<sup>ème</sup> doigt avec succès. Mais il est toujours très difficile de détruire un préjugé enraciné; n'importe! Il faut le combattre avec persévérance. Je ne puis concevoir que dans un Siècle de lumières, dans un Siècle de progrès, on se condamne sur un instrument à restreindre ses ressources, surtout quand on ne peut présenter d'autre raison que la routine établie. J'ai profité de ma position de professeur d'une nouvelle classe pour faire faire à mes élèves l'expérience de l'emploi du 5.<sup>ème</sup> doigt; depuis plus de vingt années je les ai accoutumés à se servir également de tous leurs doigts. J'ai attendu des résultats bien certains avant de faire paraître cette Méthode. Je suis convaincu maintenant que *tous les élèves peuvent se servir du Cinquième doigt en jouant de la harpe; que ce doigt n'est pas trop court quand on veut et qu'on sait s'en servir, et qu'enfin il est d'une très grande utilité.*

L'emploi du 5.<sup>ème</sup> doigt permet au harpiste de doigter plus facilement les œuvres de nos Pianistes Compositeurs, et d'exécuter sur la harpe des passages nouveaux pour cet instrument; tels que les accords de dix notes et les arpèges de cinq notes. A l'appui de mon opinion, j'ai cru devoir extraire d'ouvrages modernes quelques passages qui nécessitent l'emploi du 5.<sup>ème</sup> doigt (Voyez page 62.

Les principaux harpistes qui ont écrit des Méthodes pour cet instrument sont; dans l'ordre chronologique :

|                          |      |                                    |      |
|--------------------------|------|------------------------------------|------|
| P. J. MEYER vers .....   | 1760 | F. PETRINI vers .....              | 1800 |
| CORBELIN en .....        | 1779 | M <sup>re</sup> de GENLIS en ..... | 1805 |
| J. B. MAYER .....        | 1783 | BOCHSA .....                       | 1810 |
| COUSINEAU .....          | 1788 | XAVIER DESARGUS .....              | 1816 |
| G. P. A. GATAYES .....   | 1795 | NADERMAN .....                     | 1825 |
| BENOIT POLLET vers ..... | 1800 | DIZI .....                         | 1827 |
| Et Th. LABARRE .....     |      | 1844                               |      |

Les harpistes qui ont le plus contribué, par leurs compositions, au progrès et au développement de l'Instrument sont évidemment: KRUMPHOLTZ, BOCHSA, Th. LABARRE et PARISH ALVARS. Krumpholtz, malgré le peu de ressources de la harpe à simple mouvement, sut rendre plus intéressante la musique de cet instrument; de jolis motifs et des modulations inattendues se trouvent à chaque instant dans ses œuvres. Malheureusement une mort prématurée enleva Krumpholtz au milieu de sa carrière. Bochsa suivit la route qu'il lui avait tracée; il sut donner encore plus d'attrait à la musique de harpe; il écrivit une foule d'ouvrages tour à tour utiles, gracieux, brillants et d'une certaine importance; il a fait paraître en France, en Angleterre et en Amérique plus de cinquante œuvres tant pour la harpe ordinaire que pour celle à double mouvement. — Th. Labarre est venu ensuite donner à la harpe un caractère plus grandiose, des effets plus variés; en employant de plus brillants accords, en cherchant plus de sonorité et en donnant le rare exemple d'une exécution irréprochable. Enfin Parish Alvares mort malheureusement à la fleur de l'âge, a encore augmenté l'importance et la sonorité de l'instrument par ses grands accords, ses savantes modulations et ses chants larges accompagnés de Gammes ou d'arpèges parcourant toute l'étendue de la harpe.

Je termine cette introduction par la liste des Élèves qui ont obtenu le 1<sup>er</sup> prix de harpe dans les concours du Conservatoire; j'ai pensé qu'on la lirait avec intérêt.

**LISTE DES PREMIERS PRIX DE HARPE DECERNES AU CONSERVATOIRE.**

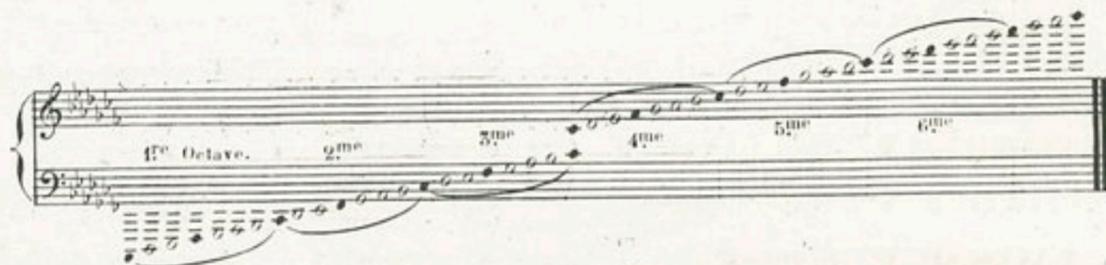
|                        | ANNÉE. | NOMS.   | SUIJETS DE CONCOURS.                                  |                      |
|------------------------|--------|---|---|----------------------|
|                        |        |   |   |                      |
| NADERMAN<br>Professeur | 1827   | M <sup>r</sup> LARIVIERE.....   | <i>Morceau de concours</i> .....                      | NADERMAN Op: 89      |
|                        | 1829   | M <sup>r</sup> TARIOT.....  | 3 <i>Sonates à Dussek</i> N <sup>o</sup> 3 (Mib)..... | Op: 26               |
|                        | 1831   | M <sup>r</sup> CROISEZ et M <sup>r</sup> DRETZEN.....                           | <i>Caprice</i> .....                                  | Op: 79               |
|                        | 1832   | M <sup>lle</sup> REBOURG.....   | <i>Solo dramatique</i> .....                          | Op: 90               |
|                        | 1837   | M <sup>lle</sup> BELTZ.....   | <i>Otello</i> .....                                   | BOCHSA Op: 325       |
|                        | 1838   | M <sup>r</sup> C. PRUMIER et M <sup>lle</sup> JOURDAN (M <sup>me</sup> Marchal) | <i>I Capuletti</i> .....                              | Op: 527              |
|                        | 1842   | M <sup>lle</sup> CLOUTIER (M <sup>me</sup> C. Prumier).....                     | <i>La Lucie</i> .....                                 | PRUMIER Op: 67       |
|                        | 1843   | M <sup>lle</sup> RAYMOND (M <sup>me</sup> Serruau).....                         | 3 <sup>me</sup> <i>Fantaisie</i> .....                | C. PRUMIER           |
|                        | 1844   | M <sup>lle</sup> VERNAY (M <sup>me</sup> Laroche).....                          | <i>Nabucodonosor</i> .....                            | PRUMIER Op: 64       |
|                        | 1845   | M <sup>lle</sup> RANÇON.....  | <i>Le Pirate</i> .....                                | Op: 66               |
| PREMIER<br>Professeur  | 1846   | M <sup>r</sup> NOLLET.....  | <i>Moïse</i> .....                                    | PARISH ALVARS Op: 58 |
|                        | 1849   | M <sup>r</sup> DUMONTET.....  | <i>Fantaisie de bravoure</i> .....                    | Op: 57               |
|                        | 1851   | M <sup>r</sup> CARILLON.....  | <i>Fantaisie Originale</i> .....                      | PRUMIER Op: 68       |
|                        | 1854   | M <sup>lle</sup> COPPÉE.....  | <i>Otello</i> .....                                   | BOCHSA Op: 325       |
|                        | 1856   | M <sup>lle</sup> VIRNARD 2 <sup>me</sup> (M <sup>me</sup> Dumont).....          | 4 <sup>me</sup> <i>Fantaisie Tyrolienne originale</i> | C. PRUMIER           |
|                        | 1857   | M <sup>lle</sup> MOESNER et M <sup>r</sup> SINET.....                           | <i>La Niobé</i> .....                                 | PRUMIER Op: 75       |
|                        | 1864   | M <sup>lle</sup> LAUDOUX et M <sup>lle</sup> WALDTEUFEL.....                    | <i>La Sémiramide</i> .....                            | Op: 74               |

## CHAPITRE I.

*Description de la Harpe, son étendue, nomenclature de ses différentes parties, et manière d'indiquer les différents doigts de la main.*

La harpe est un Instrument, à sons fixés, accordé de telle façon que la succession de toutes ses cordes donne, quand on les met en vibrations, une suite diatonique, qui fait entendre toutes les notes d'une gamme majeure.

La harpe représentée dans la planche I est celle du plus grand modèle, perfectionnée par Pierre Erard. Cette harpe a une étendue de 46 cordes, que l'on note de la manière suivante:



Les cordes les plus longues, qui donnent les sons les plus graves, sont notées sur la clef de *FA* et les autres au moyen de la clef de *SOL*. On voit que l'étendue de la harpe est de 6 octaves  $\frac{1}{2}$ . généralement pour reposer la vue et faciliter l'exécution, on emploie des cordes de différentes couleurs: on se sert de cordes rouges pour les notes *DO* et de cordes bleues pour les notes *FA*. Les cordes de la harpe sont en boyaux de mouton; la 1<sup>re</sup> et la plus grosse est toujours le *FA*  $\text{G}_{\text{6}}$  (au-dessous des portées). Les cordes des sons plus graves sont en soie filée, c. à d. entourée d'un fil métallique; il y a des harpes, qui ont huit cordes en soie filée. Les harpes gothiques ont généralement en soie filée les 4 premières cordes voisines des cordes de boyaux, et les 4 autres en acier filé. Les grandes gothiques (le plus grand modèle) ont encore deux cordes de plus *RE* et *DO* en acier filé.

La harpe a la forme d'un triangle *Scalène Mixtiligne*, composé de deux lignes droites, et d'une ligne courbe; la partie rectiligne et presque verticale s'appelle la *Colonne*, elle est creuse et renferme sept tringles en fer. La partie inclinée est le *Corps Sonore*, le corps qui résonne lorsque l'on met les cordes en vibrations. La partie plane du corps sonore s'appelle la *Table d'Harmonie*. La courbe, qui joint la colonne au corps sonore s'appelle la *Console*, et renferme, entre deux plaques de cuivre, tout le mécanisme de l'instrument. La jonction de la console avec le corps sonore s'appelle la *Culée*. Au-dessous de la colonne et du corps sonore se trouve la *Cuvette*, qui repose sur 4 pieds. La cuvette a trois entailles sur le côté gauche et quatre sur le côté droit; dans chacune de ces entailles se trouve une branche de cuivre qu'on appelle *Pédale*; chaque pédale correspond à une des sept tringles de fer qui sont dans la colonne.

Il existe, sur le milieu de la table d'Harmonie, et dans toute sa longueur, une forte tringle en bois percée d'autant de trous qu'il y a de cordes à l'instrument. Chaque trou a un bouton d'ébène; les seuls trous, qui reçoivent les cordes d'acier, n'ont pas de bouton, et sont percés dans la même direction que les cordes tandis que les autres sont percés perpendiculairement à la table d'harmonie. La console est aussi percée d'autant de trous qu'il y a de cordes à l'instrument et chaque trou reçoit une cheville d'acier. Chaque corde, à l'exception des cordes d'acier, a donc

son bouton en bas et sa cheville en haut. De plus chaque corde s'appuie, un peu au-dessous de la cheville, sur un bouton de cuivre qu'on appelle *Sillet*. Au-dessous de ce sillet on voit deux disques de cuivre, placés chacun sur un pivot, et garnis chacun de deux petites broches de cuivre. Ces deux pièces s'appellent des fourchettes.

Dans l'intérieur de la cuvette, l'extrémité de chaque pédale, garnie d'un ressort, est fixée à une des tringles de fer qui sont dans la colonne, et qui correspondent au mécanisme renfermé entre les deux plaques de la console. Lorsque l'on appuie le pied sur une pédale toutes les fourchettes d'une même note, par exemple, les fourchettes de tous les *RE* subissent un mouvement de rotation; alors les *RE* sont pincés entre les branches de leur fourchette, et leurs cordes se trouvant raccourcies donnent un son plus élevé; les *RE* étaient bémols, ils sont devenus bécarres. Lorsque l'on appuie de nouveau le pied sur la même pédale, on fait cette fois tourner les fourchettes inférieures, et par cela même on fait encore monter d'un nouveau demi-ton les mêmes notes, c'est à dire qu'elles deviennent dièses: dans la cuvette, chaque pédale se trouve dans une entaille à deux degrés. (PLANCHE 2)

Une pédale étant dans le haut de l'entaille, sa note est *b*; si elle descend au 1<sup>er</sup> cran, sa note devient *♮*, et enfin au 2<sup>me</sup> cran sa note devient *♯*. les 3 pédales de gauche en commençant par la plus éloignée sont les pédales de ..... *RE, DO, SI* et les 4 de droite sont celles de ..... *LA, SOL, FA, MI*.

On reconnaîtra donc facilement que dans la planche 2

|       |                           |       |                           |
|-------|---------------------------|-------|---------------------------|
| _____ | le <i>RE</i> est <i>b</i> | _____ | le <i>LA</i> est <i>b</i> |
| _____ | le <i>DO</i> — <i>♯</i>   | _____ | le <i>SOL</i> — <i>♯</i>  |
| _____ | le <i>SI</i> — <i>b</i>   | _____ | le <i>FA</i> — <i>b</i>   |
| _____ | _____                     | _____ | le <i>MI</i> — <i>b</i>   |

Lorsqu'il se trouve une 8<sup>me</sup> pédale derrière la harpe, on l'appelle pédale de la *Soupape*; elle sert, quand elle est abaissée, à augmenter la sonorité de l'instrument, parcequ'elle tient ouvertes les portes de la soupape, qui sont derrière le corps sonore. On garde généralement cette pédale accrochée, et les nuances de l'exécution doivent être entièrement dûes au talent du harpiste.

On indique les doigts de la manière suivante

| EN FRANCE                                      |                  | EN ANGLETERRE    |   |
|--|------------------|------------------|---|
| Le 1 <sup>er</sup> doigt le <i>Pouce</i> ..... | par le CHIFFRE 1 | par le SIGNE +   |   |
| Le 2 <sup>me</sup> <i>Index</i> .....          | 2                | par le CHIFFRE 1 |   |
| Le 3 <sup>me</sup> <i>Medius</i> .....         | 3                | _____            | 2 |
| Le 4 <sup>me</sup> <i>Annulaire</i> .....      | 4                | _____            | 3 |
| Le 5 <sup>me</sup> <i>Auriculaire</i> .....    | 5                | _____            | 4 |

Nota. En Angleterre et en Allemagne on désigne les notes de la gamme par des lettres.

Savoir *LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL.*

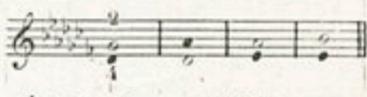
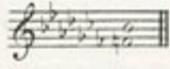
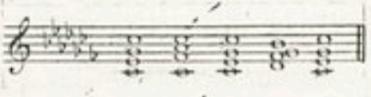
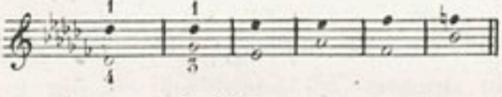
Par *A, B, C, D, E, F, G.*

## CHAPITRE II.

*De la manière d'accorder la harpe à double mouvement et de remplacer les cordes cassées*

*Quelques observations IMPORTANTES.*

La harpe, à double mouvement, à *Vide*, c'est à dire sans se servir d'aucune pédale, doit être accordée en *DO b*, autrement dit, toutes ses notes doivent être bémols. On doit d'abord accorder

le 3<sup>me</sup> DO  $\flat$  en boyaux  pour y parvenir, il faut mettre cette note à l'unisson, soit avec un diapason spécial pour l'instrument, soit avec le DO  $\flat$  ou SI  $\natural$   d'un piano. (Je désigne par une note noire la note qu'il faut accorder; on doit toujours la jouer un peu après celle sur laquelle on l'accorde.) Ce premier DO, étant accordé, sert pour accorder à son tour le DO de l'octave au dessous; puis le DO inférieur pour accorder la quarte et la quinte supérieures FA et SOL  on voit donc que la 1<sup>re</sup> condition pour bien accorder une harpe, est d'avoir l'oreille assez bien exercée pour reconnaître la justesse de l'unisson, de l'octave, de la quarte et de la quinte. Avec le SOL on accorde le RE inférieur, avec le RE le LA supérieur; avec le LA le MI inférieur et avec le MI le SI supérieur;  puis pour s'assurer si l'on n'a pas fait d'erreur, on met le pied sur la pédale du FA  $\natural$  (1<sup>er</sup> cran) et on joue ensemble les deux notes FA  $\natural$  et SI  $\natural$   ces deux notes doivent produire une quarte juste; si cette quarte ne satisfait pas l'oreille, il faut recommencer avec soin tout ce qu'on a fait, jusqu'à ce qu'on parvienne à trouver une quarte juste entre les deux notes FA  $\natural$  et SI  $\natural$ . — On peut ensuite essayer les accords suivants:  si l'oreille est satisfaite, on a une nouvelle preuve que les huit notes sont bien accordées. Avec ces huit notes on accorde toutes les autres. Pour accorder les notes supérieures, on se sert à chaque note de celles de l'octave et de la quinte inférieure:  c'est à dire que le RE doit être juste avec le RE inférieur et avec le SOL inférieur, tous deux déjà accordés. Ainsi de suite. Pour la seule note FA, il faut mettre le pied sur la pédale, en l'accordant avec la quinte inférieure.

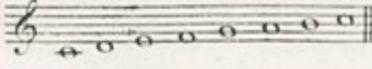
Pour accorder les notes graves, on suit le même procédé que nous venons d'indiquer:



Pour accorder les notes graves surtout, on ne doit se servir que de 3 doigts 1, 2 et 4 ou mieux 2, 3 et 5 parce que toutes les notes sont jouées de la même manière.

Si l'on veut mettre la harpe d'accord avec des instruments qui donnent le LA  $\natural$ , comme dans un orchestre, il faut d'abord mettre le pied droit sur la pédale du LA (au 1<sup>er</sup> cran) et bien accorder ce LA à l'unisson avec celui que l'on entend, puis retirer le pied qui abaissait la pédale, et continuer ainsi: 

On voit de nouveau que, pour bien mettre une harpe d'accord, il faut avant tout bien connaître les intonations des intervalles, surtout celles de la quarte et de la quinte.

Quand le harpiste doit jouer avec un pianiste ou avec un organiste, il est plus prudent de commencer par accrocher toutes les pédales au 1<sup>er</sup> cran, et d'accorder successivement les huit premières notes du médium à l'unisson avec celles du piano ou de l'orgue 

Ensuite on décroche les pédales et on accorde les autres notes aiguës ou graves, comme j'ai indiqué de le faire.

J'engage les élèves à prendre la bonne habitude d'accorder la harpe à demi-jeu; on l'accorde beaucoup plus juste et on ennuie moins les personnes présentes.

J'ai déjà observé que les grandes harpes gothiques avaient dans les notes graves deux cordes de plus que les autres harpes; ces deux notes *RE* et *DO* jusqu'à présent n'ont pas de pédales. Comme la plupart du temps elles ne servent que dans l'état de  $\sharp$ , il faut généralement les accorder un demi-ton plus haut, c'est à dire  $\sharp$  au lieu de  $b$ .

Lorsqu'une corde est cassée, il faut apporter le plus grand soin au choix de la corde qui doit la remplacer; il faut qu'elle soit exactement de la grosseur convenable, car le mécanisme adopté maintenant pour les harpes est celui de *Sebastien Erard*; les harpes sont réglées de façon à ce que toutes les fourchettes d'une même note fassent une certaine révolution; si la corde, que l'on veut employer est trop grosse, elle résiste trop et empêche les fourchettes de faire leur révolution complète; si au contraire elle est trop fine, la fourchette ne la serré pas assez, et quand on met la corde en vibrations, on obtient un son désagréable. J'engage beaucoup les élèves à se servir d'un *Calibre* pour s'assurer de la juste grosseur des cordes, qu'ils doivent employer.

Le *Calibre* est une espèce de petit compas à branches fixes qui indique les grosseurs des différentes cordes. La maison *Erard* en a fait établir depuis 1834 pour bien régler la grosseur de la corde qui convient pour chaque note. Les grosseurs des cordes sont indiquées sur le calibre de façon à ce que la résistance sous les doigts se trouve partout la même.

Expliquons maintenant la manière de remettre une corde; il faut faire un nœud à l'extrémité de la nouvelle corde; retirer le bouton de la corde cassée; s'il ne vient pas facilement, il faut le secouer avec les extrémités des deux pouces, les ongles à plat sur la baguette de la table d'harmonie; puis introduire le nœud de la corde dans le trou de ce bouton; ce trou doit avoir une entaille dans sa partie supérieure et la queue du bouton doit avoir une rainure, qu'on aura soin de placer en face, de telle sorte que la nouvelle corde se trouve entre l'entaille et la rainure. On tire alors la corde pour qu'il ne reste que le nœud dans l'intérieur du corps de la harpe, et on introduit l'autre extrémité de la corde dans le trou de la cheville; puis on rabat ce bout de corde pour le faire passer sous la cheville entre la console et la corde, et derrière la corde même; on place alors la corde entre les branches des fourchettes et on l'appuie sur la gorge du sillet; puis on tient le bout de la corde avec la main gauche, tandis que la main droite, avec la clef de la harpe, fait tourner la cheville. On doit veiller à ce que la corde s'enroule sur la cheville du côté de la console il faut tendre la corde jusqu'à ce qu'elle soit d'accord avec celle de l'octave supérieure dans les cordes graves ou avec celle de l'octave inférieure dans les cordes aiguës.

Dans les clefs de harpe, la tige de fer creusée en carré s'appelle le canon; beaucoup de harpistes, en voulant accorder les notes graves, laissent souvent frapper le canon de la clef autour des chevilles sur le bois de la console; ces coups répétés abîment la console; pour éviter ce désagrément, il suffit de tenir le pouce, ou le 3<sup>m</sup>e doigt allongé jusqu'au bout du canon pour toujours le diriger convenablement.

Les cordes de soie se placent à la harpe par le même procédé que les cordes de boyaux

seulement il est inutile, pour ces cordes là, lorsqu'elles sont placées dans le trou de la cheville, de les faire passer en arrière; il suffit de les tendre de suite légèrement. Les cordes de soie filée sont exposées, par le travail des pédales, à s'abîmer à l'endroit où la corde est serrée entre les branches de la 1<sup>e</sup> fourchette; il serait plus prudent lorsque l'on met une corde neuve ne pas faire le nœud en bas à son extrémité, mais bien à une distance de 6 centimètres environ de cette extrémité et de placer, dans l'intérieur du nœud, une espèce de clavette, ou bout de cordes de boyaux pour pouvoir défaire le nœud plus facilement: lorsque la corde viendrait à casser à l'endroit de la fourchette, on aurait la ressource, après avoir ôté la corde et défait le nœud, d'avoir une corde encore assez longue; j'engage alors à faire le nouveau nœud cette fois à l'extrémité de la corde, et au bout qui vient de se casser.

NOTA. On ferait bien d'adopter le même procédé d'une réserve de 6 centimètres et d'une clavette dans le nœud, pour toutes les cordes de boyaux.

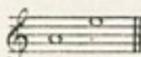
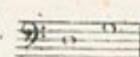
Nous avons déjà dit que les 6 premières cordes filées des harpes gothiques *DO, RE, MI, FA, SOL* et *LA* sont en acier filé. Ces cordes se terminent à leur extrémité inférieure par un petit anneau; pour les faire tenir à la harpe, on passe une petite broche ou clavette métallique dans cet anneau; pour y parvenir il faut, après avoir fait entrer l'extrémité inférieure de cette corde dans le corps de la harpe par le trou percé dans la baguette de la table d'harmonie, il faut, dis-je, tenir cette corde avec la main gauche, puis introduire la main droite dans l'intérieur du corps sonore, par la 1<sup>e</sup> ouverture de la soupape, afin de pouvoir placer avec cette main la petite broche dans l'anneau de la corde; puis ensuite sans quitter la corde de la main gauche placer l'autre extrémité de la corde dans le trou de la cheville en haut de la console. Lorsque l'on commence à tourner la cheville, il faut tenir la corde très lâche et tourner la clef très lentement.

Quelques harpistes emploient pour le *F* *SI* une corde en soie avec un fil d'acier pour servir d'intermédiaire entre les cordes d'acier et les cordes de soie. L'extrémité inférieure de cette corde se termine par un anneau d'acier et une boucle en soie. Il faut avoir soin, quand on veut mettre à la harpe une corde de cette espèce, de bien introduire la broche dans l'anneau d'acier et en même temps dans le milieu de la boucle de soie. Les cordes qui se cassent le plus souvent dans les notes graves sont les 4 cordes de soie les plus fines *SI, DO, RE, MI*, et surtout le *MI*. Quelques professeurs les emploient toutes les quatre en soie et acier; elles résistent beaucoup mieux, mais il est à craindre qu'elles ne fatiguent trop la mécanique.

Observations importantes. — si l'on examine de quel côté la harpe, étant debout sur ses quatre pieds serait le plus exposée à perdre son équilibre, on reconnaîtra facilement que par suite de sa forme, elle ne peut tomber que du côté de la culée qui surplombe beaucoup par rapport à la cuvette. Mais alors si la culée vient à frapper par terre, le contre coup produit une déchirure dans le bois au milieu de la courbe de la console, et donne lieu à une réparation longue et dispendieuse. Il importe donc de ne jamais laisser une harpe au milieu d'une pièce sans qu'il se trouve, derrière cette harpe, une chaise ou un meuble quelconque qui puisse l'empêcher de tomber à terre sur la culée. Du reste en cas de chute ou d'accidents imprévus, il est prudent de détendre de suite toutes les cordes. Il est important aussi de conserver le plus possible la harpe couverte, et de ne jamais la laisser dans un endroit humide, ni trop près du feu, ou exposée aux rayons du soleil.

### CHAPITRE III.

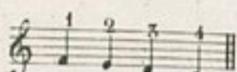
*Premières études. — Position du corps et des mains. — Premiers exercices.*

La I<sup>e</sup> Etude à faire est de chercher sur la harpe les cordes qui correspondent aux notes écrites, c'est à dire, par exemple, ayant besoin des notes *LA, MI*  ou *RE SOL*  ou d'autres, il faut s'habituer à trouver de suite la place où elles sont sur l'Instrument. On ferait bien aussi de s'exercer réciproquement à noter sur du papier de musique différentes notes prises au hasard parmi les cordes de la harpe.

Quant à la position de l'instrument, il faut placer la harpe entre ses genoux, légèrement appuyée sur le genou droit pendant les premiers mois d'étude, et toujours inclinée sur l'épaule droite. Le siège doit être d'une hauteur convenable pour que l'instrument, tout en posant sur l'épaule, ne puisse pas fatiguer; il ne faut pas que la harpe pèse sur l'épaule et la hauteur du siège doit être telle que le pied droit puisse facilement atteindre la pédale la plus éloignée du même côté. La partie la plus basse de la console doit se trouver à peu près au niveau de la bouche du harpiste. Le bras droit doit toujours être appuyé légèrement sur le corps de la harpe, qui, dans aucun cas ne doit quitter l'épaule. Le bras gauche reste généralement un peu détaché de l'instrument.

Le choix de la hauteur du pupitre est aussi d'une très grande importance pour que le harpiste, dans ses études, conserve une bonne position. Le rayon visuel *Horizontal* du harpiste doit arriver au milieu de la hauteur de la musique, autrement dit, les portées du milieu de la musique doivent être à la hauteur de ses yeux afin qu'il puisse lire toute la page sans être obligé de baisser ou de relever la tête.

NOTA. La harpe ordinaire ou à simple mouvement n'a qu'une seule altération à chaque corde; cette harpe est accordée généralement soit en *MI b*, soit en *LA b*. tous les exercices de cette méthode peuvent être étudiés sur cette harpe; les chapitres X, XII et la 42<sup>e</sup> Etude seule ne peuvent être étudiés que sur la harpe à double mouvement. Lorsque l'on veut faire travailler de bonne heure la harpe à un enfant, on est quelque fois très embarrassé pour lui choisir un instrument; il y a très peu de harpes à double mouvement d'un petit modèle, tandis que l'on trouve encore assez facilement de petites harpes parmi les anciennes; or on peut très bien commencer avec une harpe à simple mouvement. Presque toutes les études de Boehsa peuvent être exécutées sur cette harpe.

Le I<sup>e</sup> exercice à faire est de placer les 4 premiers doigts sur les cordes, par Ex: 

(planche 3 fig:1) le pouce doit rester toujours tendu, jamais il ne doit plier. Il faut que les autres doigts se placent un peu plus bas que lui sur les cordes, le 2<sup>e</sup> doigt un peu arrondi; le 3<sup>e</sup> davantage et le 4<sup>e</sup> moins que les deux autres. Le pouce doit être placé de façon que la corde, sur laquelle il s'appuie, le partage obliquement. Les extrémités des autres doigts se placeront sur les cordes de façon qu'en les mettant en vibrations on obtienne une belle qualité de son; il faut surtout éviter tout contact des ongles avec les cordes. Les ongles doivent être à peu près parallèles aux cordes. Cette position a l'avantage de ramener tous les doigts à se présenter, pour ainsi dire, avec la même longueur. La paume de la main doit rester parallèle au plan des cordes.

L'élève doit d'abord exercer le pouce en laissant toujours les autres doigts placés sur les cordes *MI, RE, DO*. Il répétera beaucoup de fois et lentement la I<sup>e</sup> note *FA*, en appuyant légèrement le

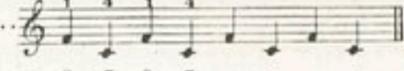
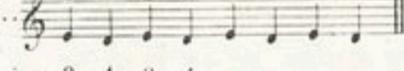
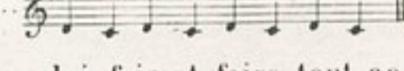
poucé, puis l'écartant un peu du plan des cordes de façon seulement à faire donner du son à la corde, c'est à dire à la mettre en vibrations.

On doit ensuite exercer le 2<sup>e</sup> doigt en laissant en place les 3 autres doigts. Il suffit de plier un peu la 3<sup>e</sup> phalange du doigt; il faut beaucoup s'exercer à répéter lentement cette même note *M*. Il faut surtout en commençant prendre de suite la bonne habitude de faire de très petits mouvements, seulement le mouvement indispensable pour produire un son.

Pour le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> doigt même étude et même mouvement que pour le 2<sup>e</sup> doigt.

La difficulté est que chaque doigt prenne bien l'habitude d'être suffisamment arrondi; il faut qu'il le soit assez pour que la 3<sup>e</sup> phalange puisse plier facilement pour mettre la corde en vibrations; mais il faut avoir grand soin qu'il ne le soit pas au point de toucher la corde voisine inférieure, car alors les vibrations de cette dernière ne pourraient avoir lieu.

L'élève ensuite exercera deux doigts alternativement *en laissant toujours en place les autres doigts*. Il devra répéter lentement  en ayant soin de replacer le pouce avant de se servir du 2<sup>e</sup> doigt, puis de replacer le 2<sup>e</sup> avant de se servir du pouce, ainsi de suite. Ensuite il devra

|   |   |
|---|---|
| exercer le pouce et le 3 <sup>e</sup> doigt .....     |  |
| le pouce et le 4 <sup>e</sup> .....                   |  |
| le 2 <sup>e</sup> et le 3 <sup>e</sup> .....          |  |
| le 2 <sup>e</sup> et le 4 <sup>e</sup> .....          |  |
| et enfin le 3 <sup>e</sup> et le 4 <sup>e</sup> ..... |  |

Ces exercices terminés, on devra s'occuper de la main gauche, en lui faisant faire tout ce qui a été indiqué pour la main droite. Seulement j'engage beaucoup les élèves, pour exercer la main gauche, de placer la harpe sur l'épaule gauche, pendant les huit premiers jours *au moins* en appuyant alors le bras gauche sur le corps de la harpe.

Quand on sera parvenu à exécuter passablement ces exercices des deux mains séparément, on ajoutera le 5<sup>e</sup> doigt, et on aura alors:  on recommencera le I<sup>er</sup> travail; on répétera, successivement et lentement plusieurs fois chaque note, en ayant soin de laisser à leur place sur les cordes les doigts dont on ne se sert pas.



Même travail ensuite pour la main gauche et sur l'épaule gauche.

Puis l'élève placera ses deux mains à une octave de distance et recommencera des deux mains et très lentement tous ces exercices à cinq doigts. Il essaiera ensuite de jouer les cinq notes en quittant successivement chaque corde et en éloignant le moins possible le doigt qui vient de jouer. Il faut faire le même exercice en montant.

L'Élève doit ensuite essayer l'exercice suivant:



Pour l'étudier, on place d'abord les 5 doigts; puis on fait vibrer lentement l'une après l'autre les 4 premières notes, en conservant chaque doigt le plus près possible de la note qu'il vient de faire entendre; puis avant de jouer la note *DO*, on replace de suite les 4 autres doigts; on joue 4 notes en montant, et on replace toujours les autres doigts avant de faire entendre la dernière note.

## CHAPITRE IV.

*Exercices sur les intervalles — Sur les tierces doigtées, — Les gammes et les arpèges, — Règles de doigter, — Observations sur le style et le rythme.*

On peut alors commencer l'étude des exercices sur les intervalles, pour le *E*, l'exercice de secondes, il faut placer seulement deux doigts, le 2<sup>e</sup> et le pouce, les jouer l'un après l'autre, quitter la harpe et replacer de suite les deux mêmes doigts sur les deux notes suivantes *RE* et *MI*; ainsi de suite. De même pour l'exercice 2<sup>e</sup> (Page 36.)

Dans l'exercice 3, il ne faut pas quitter la harpe; après avoir joué le *E DO*, on place de suite le 2<sup>e</sup> doigt sur le *RE*, et après avoir joué le *MI*, on place le pouce sur le *FA*. De même en descendant, après avoir joué le *MI*, on place le pouce sur le *RE*, et ainsi de suite.

Dans les exercices 5, 6, 7 et 8, après avoir joué les deux premières notes, il faut avant de jouer la 3<sup>e</sup>, placer sur la 4<sup>e</sup> le 1<sup>e</sup> doigt dont on s'est servi, puis placer les deux autres, et continuer ainsi sans quitter la harpe. Même méthode pour les exercices 9, 10, 11 et 12. Après avoir joué les trois premières notes, il faut avant de jouer la 4<sup>e</sup>, placer sur la 5<sup>e</sup> le 1<sup>e</sup> doigt dont on s'est servi.

Il paraîtrait plus rationnel de ne s'occuper des tierces doigtées que dans le chapitre suivant, qui traite des intervalles plaqués, mais l'expérience m'a fait reconnaître qu'il était important, pour la bonne position des doigts et leur indépendance, de travailler de suite les tierces doigtées.

Pour étudier l'exercice 13, il faut placer les 4 premiers doigts sur *DO, RE, MI, FA*; jouer en même temps *DO* et *MI* avec le 4<sup>e</sup> et le 2<sup>e</sup> doigt, sans bouger les deux autres, et jouer ensuite *RE* et *FA* avec le 3<sup>e</sup> doigt et le pouce. — Puis replacer les doigts sur *RE, MI, FA, SOL* et continuer de même. Cet exercice est très utile pour donner de la souplesse aux doigts; il faut le travailler d'abord de chaque main séparément avant de l'essayer des deux mains ensemble. — Pour l'exercice 14, étude analogue; placer les 4 premiers doigts sur *SI, DO, RE, MI*, jouer en même temps *DO* et *MI* sans bouger les autres doigts, ensuite *SI* et *RE*, replacer les doigts sur *LA, SI, DO, RE* et continuer.

Pour étudier l'exercice 15, il faut placer les 4 premiers doigts sur *DO, RE, MI, FA*; jouer *DO* et *MI*, replacer de suite le 4<sup>e</sup> et le 2<sup>e</sup> doigts sur les mêmes cordes; jouer *RE* et *FA*; replacer de suite le 3<sup>e</sup> doigt et le pouce sur *RE* et *FA*; jouer une 2<sup>e</sup> fois *DO* et *MI*, mais sans replacer les doigts; puis jouer *RE* et *FA*, et quitter les cordes. On placera ensuite les quatre doigts sur: *RE, MI, FA* et *SOL*, ainsi de suite.

Pour étudier l'exercice 16, il faut placer les doigts sur *SI, DO, RE, MI*; jouer ensemble *DO* et *MI*, et replacer de suite les doigts sur les mêmes cordes, jouer *SI* et *RE*, replacer de suite les mêmes doigts; jouer de nouveau *DO* et *MI* sans rien replacer, puis *SI* et *RE* et quitter; placer ensuite les doigts sur: *LA, SI, DO, RE*, ainsi de suite.

Pour les exercices 17 et 18 il faut placer de suite les cinq doigts, et, avant de jouer la 6. note, placer le 5. doigt sur la F. note du groupe suivant.

Pour étudier les exercices 19 et 20 il faut placer les cinq doigts, diatoniquement; puis avoir soin de replacer le 3. doigt sur la même corde aussitôt qu'il a joué, soit en montant soit en descendant; ce seul doigt sert deux fois dans chaque groupe.

Pour l'exercice 21, il faut d'abord placer les cinq doigts sur *DO, RE, MI, FA, SOL*, jouer *DO* et *MI* et replacer le 3. doigt sur le *MI*, jouer *RE* et *FA* et placer le 5. doigt sur le *RE*, enfin *MI* et *SOL*. On place alors les 4 autres doigts sur *MI, FA, SOL, LA* et on continue. De même pour l'exercice 22, le 3. doigt sert encore deux fois dans chaque groupe, et doit par conséquent se replacer de suite sur la même corde après qu'on a joué la F. tierce.

On doit étudier d'abord ces exercices 21 et 22 de chaque main séparément.

On fera bien de travailler souvent les exercices 23, 24 et 25. Ils sont très bons pour donner aux doigts de la souplesse et de l'indépendance.

Dans l'exercice 26 des gammes ascendantes, il faut d'abord placer les 4 premiers doigts sur *DO, RE, MI, FA* et lorsqu'on aura sonné les 3 premières notes, avant de jouer la 4. (*FA*) on passera en dessous le 4. doigt pour le placer d'avance sur le *SOL* (plancher 3. Fig. 2.) puis aussitôt qu'on aura sonné le *FA*, on placera les 3 autres doigts sur les notes suivantes *LA, SI, DO*; on jouera alors *SOL, LA, SI* et avant de sonner le *DO*, on placera le 4. doigt sur le *RE* de la gamme suivante. Ainsi de suite.

Dans cet exercice on ne doit faire qu'un seul mouvement, celui de la translation de la main quand on quitte la note du pouce pour passer aux 4 autres notes. — Cet exercice doit être étudié d'abord très lentement pour bien prendre l'habitude de ne pas s'arrêter entre la 4. et la 5. note, c'est à dire au changement de position. Il faut avoir soin aussi d'étudier d'abord séparément la main droite et la main gauche avant de les exercer ensemble.

Dans l'exercice 27 des gammes descendantes il faut aussi placer d'abord les 4 premiers doigts sur *DO, SI, LA, SOL*; sonner *DO, SI, LA* et avant de jouer le *SOL*, passer le pouce par dessus les autres doigts pour le placer sur le *FA*, jouer le *SOL* et placer aussitôt les doigts 2, 3 et 4 sur *MI, RE, DO*; jouer *FA, MI, RE* et porter de suite le pouce sur *SI* pour recommencer une autre gamme; ainsi de suite.

Dans l'exercice 28 de doubles gammes, il faut, après avoir joué la 8. note, quitter les cordes et remonter vivement la main pour replacer de suite les doigts sur les 4 premières notes de la gamme suivante.

Les grandes gammes de l'exercice 29 doivent être étudiées successivement avec les deux doigts indiqués.

Lorsque le mouvement est très vif et que l'on a une seule partie à exécuter, on peut se servir des deux mains alternativement, comme dans l'exercice 30. — Il faut alors avoir soin de tenir toujours la main droite un peu plus haute que la main gauche. — Dans cet exercice on doit placer de suite les 8 premières notes, puis exécuter les 4 premières et pendant qu'on joue les 4 autres placer vivement la main gauche sur les 4 suivantes et ainsi de suite. — Les exercices 31, 32, 33 et 34 servent à accoutumer le 5. doigt et le 3. à passer sous le pouce et réciproquement.

Il y a deux manières de doigter les exercices de 6 notes diatoniques, exercices 35 et 36, 1. par 2 fois 3 doigts, ou 2. par 4 et 2 en montant et par 2 et 4 en descendant.

Dans les exercices d'arpèges 37, 38 et suivants, il faut toujours placer les 4 premiers doigts,

sonner les 3 premières notes, soit en montant, soit en descendant et avant de jouer la 4<sup>e</sup> note, replacer, sur la 1<sup>re</sup> note de l'arpège suivant, le 1<sup>er</sup> doigt dont on s'est servi; puis placer de suite les 3 autres doigts et continuer.

Dans ces exercices Il faut avoir grand soin (on ne saurait trop le recommander) d'étudier d'abord bien lentement, de faire le moins possible de mouvement et surtout de s'astreindre, après avoir joué une note, à conserver, en face de cette note, le doigt dont on vient de se servir.

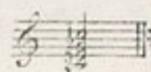
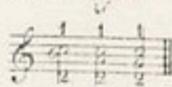
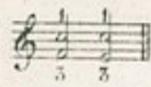
Pour les exercices 41, 42 et suivants, même règle.

On trouve souvent dans la musique de harpe des passages d'arpèges montants ou descendants; ils produisent un très bon effet. Il faut les étudier d'abord de chaque main séparément, Ex: 49 et 50, puis parvenir à les exécuter avec sûreté sans regarder les cordes de l'instrument.

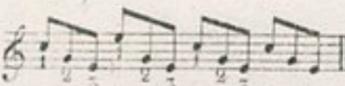
Sur la harpe particulièrement les mêmes arpèges peuvent être répétés alternativement par les deux mains. Exercice 51: ce genre de passage doit être exécuté avec beaucoup de légèreté. On commence presque toujours par la main gauche et d'ailleurs on écrit ordinairement les arpèges de la main gauche avec les queues en bas et ceux de la main droite avec les queues en sens inverse. La main gauche doit toujours se tenir un peu plus basse que la main droite.

Quelquefois, les passages d'arpèges s'exécutent alternativement des deux mains, en les croisant, exercices 52 et 53. — L'exercice 54, sur les gammes, doit être étudié successivement avec chacun de ses deux doigts.

#### REGLES DE DOIGTER.

Les doigts des intervalles compris dans l'octave se résument tous dans le doigter même de l'accord parfait  en effet les intervalles de seconde, de tierce et de quarte  se doigtent chacun par 1 et 2; la quinte et la sixte  par 1 et 5; la 7<sup>me</sup> et l'octave  par 1 et 4.

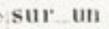
Ce doigter peut être cependant quelquefois modifié, d'après un principe qui domine tous les autres: celui de *déranger la main le moins possible*; ainsi, par exemple, soit le passage suivant:

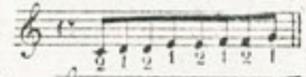
 Ici le 2<sup>e</sup> triolet présente un intervalle d'octave; il devrait donc être doigter par 1, 3 et 4, mais ce doigter dérangerait la position de la main, position qu'il faut reprendre immédiatement; il vaut donc mieux conserver le doigter du triolet précédent.

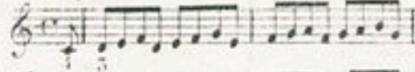
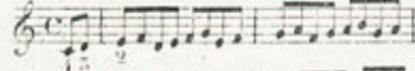
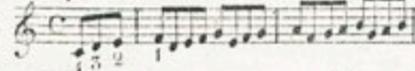
Lorsqu'il se présente un trait ascendant ou descendant composé de plus de cinq notes, on est obligé pour le doigter, de le partager en deux ou en plusieurs groupes, qu'on lie ensemble en passant un doigt d'avance, comme dans les gammes; on doit choisir, pour passer ce doigt, le plus petit intervalle du trait. Exemple:  le 2<sup>e</sup> doigter est meilleur que le 1<sup>er</sup> parce qu'il est plus facile de passer le pouce sur un intervalle de seconde que sur un intervalle de tierce.

Autre Exemple:  Ici le 1<sup>er</sup> doigter est le meilleur parce qu'il vaut mieux passer un doigt d'avance sur une tierce que sur une quarte.

## OBSERVATIONS SUR LE STYLE ET SUR LE RHYTHME.

Tous les traits, gammes ou exercices précédents doivent être d'abord étudiés en donnant à chaque note le même volume de son, mais ensuite lorsque l'élève sait bien exécuter les notes, il doit s'occuper du sens, de l'expression qu'il faut donner à ces mêmes notes. Généralement lorsqu'on trouve dans la musique de harpe une liaison  sur un passage, il faut donner un peu plus de son à la 1<sup>re</sup> note qui est sous la liaison. Cette attention change immédiatement l'effet d'un passage, et pour preuve: chaque suite régulière de notes peut donner lieu à autant de suites différentes qu'elle renferme de notes.

Exemple: soit une suite régulière de deux notes, telles que:  si on sonne plus fort les notes du 2<sup>me</sup> doigt que celles du pouce, on aura la suite:  si, au contraire on sonne principalement les notes du pouce, on aura la suite:  autre Exemple:  cette suite est composée de 4 notes; elle peut donner lieu à 4 suites différentes et régulières: en appuyant principalement

|   |   |
|---|---|
| 1: Les 4 <sup>me</sup> Doigts, on aura: |  |
| 2: Les 3 <sup>me</sup> Doigts           |  |
| 3: Les 2 <sup>me</sup> Doigts           |  |
| 4: Les Pouces                           |  |

J'engage les élèves à faire application de ces observations en travaillant de nouveau les exercices: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10.

## CHAPITRE V.

*Intervalles plaqués et Glissades.*

On entend par intervalles plaqués deux ou plusieurs notes jouées en même temps.

Dans les tierces plaquées, exercice 55, le pouce et le 2<sup>e</sup> doigt doivent appuyer sur les deux cordes *DO* et *MI*, et les quitter *Simultanément*, de telle façon que par ce mouvement subit du poignet les deux notes se trouvent mises en même temps en vibrations; mais les deux doigts ne doivent faire aucun mouvement, ni s'éloigner du plan des cordes. Les trois autres doigts doivent se tenir légèrement écartés et arrondis.

Pour exécuter une suite d'accords de sixtes, exercice 56, les doigts ne doivent faire aucun mouvement; ils doivent seulement appuyer sur les trois cordes et les serrer assez pour qu'en les retirant un peu, avec vivacité, par un léger mouvement du poignet, les trois cordes soient mises *Également* en vibrations; mais il faut avoir soin surtout que les doigts ne s'éloignent pas du plan des cordes. Tout mouvement inutile doit être évité.

Dans les sixtes, exercice 57, il faut tenir le 2<sup>me</sup> doigt comme si on voulait exécuter un accord de sixte, c'est à dire tenir le 2<sup>me</sup> doigt arrondi vis à vis le *SOL* pendant que le 3<sup>me</sup> et le pouce jouent *MI* et *DO*.

Dans les accords plaqués, exercice 58, il est très important de prendre la bonne habitude de ne pas éloigner la main après avoir joué un accord et de conserver *Toujours* le poignet droit appuyé

sur le corps de la harpe.

Dans les octaves plaquées, exercice 59, il faut tenir les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> doigts un peu arrondis, comme si l'on voulait prendre un accord de 4 notes.

L'étude des octaves plaquées, exercices 60, en montant, demande beaucoup de soin, surtout dans les notes graves, pour éviter des espèces de *Bourdonnement*, qui proviennent du *Frôlement* du dessus de l'ongle du 4<sup>e</sup> doigt avec la note précédente qui vient d'être mise en vibrations. Lorsque le mouvement est modéré et qu'on désire obtenir beaucoup de son, il faut après avoir joué l'octave *DO, DO*, au commencement de la 2<sup>e</sup> mesure, passer légèrement, sur la corde grave *DO*, l'extrémité du 4<sup>e</sup> doigt pour arrêter les vibrations de cette corde et jouer de suite *RE, RE*. — Puis arrêter les vibrations du *RE* grave avec le 4<sup>e</sup> doigt, avant de jouer *MI, MI*. — Ainsi de suite. Lorsque le mouvement est très vif, le moyen, que je viens d'indiquer, est très difficile à employer. Il faut alors avoir soin de bien conserver la distance d'octave entre le pouce et le 4<sup>e</sup> doigt, avoir le pouce bien tendu et le 4<sup>e</sup> doigt bien arrondi, et au lieu de tirer les cordes, il faut pour ainsi dire les frapper comme si on jouait une gamme d'octaves sur le piano. Les premières fois on aura très peu de son, mais en s'exerçant avec soin on arrivera à frapper assez les cordes pour les mettre en vibrations, et obtenir une bonne qualité de son. Ici le mouvement des phalanges doit être remplacé par un mouvement du poignet.

En descendant, le bourdonnement ne peut avoir lieu que par le frôlement du dessus de l'ongle du pouce avec la corde qu'on vient de mettre en vibrations; mais avec un peu de soin et d'attention, ce frôlement peut très facilement être évité.

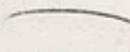
Il faut appliquer à l'étude des exercices 61, 62, 63 et 64 tout ce qui vient d'être dit pour les exercices 59 et 60, de plus dans les exercices 62 et 64 il faut avoir soin de redresser autant que possible le 2<sup>e</sup> doigt pour que le dessus de l'ongle ne touche pas la corde inférieure pendant ses vibrations.

Pour étudier la gamme de tierces ascendantes doigtées, exercice 65, il faut placer les 4 premiers doigts sur les notes: *DO, RE, MI* et *FA*; jouer ensemble *DO* et *MI*; placer le 4<sup>e</sup> doigt sur *MI*, jouer *RE* et *FA*; puis placer le 3<sup>e</sup> doigt sur *FA*, le 2<sup>e</sup> sur *SOL* et le pouce sur *LA*; jouer alors *MI* et *SOL* et ainsi de suite.

Pour étudier la gamme de tierces descendantes doigtées, exercice 66, il faut placer les doigts sur *SI, DO, RE, MI*; puis jouer ensemble *DO* et *MI*, passer le pouce par dessus le 2<sup>e</sup> doigt pour le placer sur *DO*, jouer *SI* et *RE*, puis placer le 2<sup>e</sup> doigt sur *SI*, le 3<sup>e</sup> sur *LA*, et 4<sup>e</sup> sur *SOL*; jouer *LA* et *DO*, et ainsi de suite.

Même procédé pour les gammes ascendantes et les gammes descendantes de sixtes, exercices 67 et 68, et pour celles d'octaves, exercices 69 et 70.

Mais ces différentes gammes doigtées ne peuvent pas être exécutées dans un mouvement très vif; il faut alors employer les glissades; nous allons les expliquer.

NOTA. On indiquait sur la harpe les glissades par une ligne courbe:  c'est à dire par le même signe que l'on emploie pour indiquer les liaisons et les syncopes, laissant au harpiste le soin de discerner, d'après la nature du passage, quelle avait été l'intention de l'Auteur. Il vaut mieux indiquer la Glissade par une ligne droite.

Pour les Glissades, on doit, comme préparation 1<sup>e</sup>, s'exercer à exécuter des gammes simples descendantes, exercice 71, sans se servir du pouce, soit avec les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> doigts en passant le 2<sup>e</sup> doigt par



dessus le 4<sup>e</sup> soit avec les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> doigts en passant le 2<sup>e</sup> par dessus le 5<sup>e</sup>.

2<sup>o</sup> Travailler, avec ces deux différents doigts successivement, le même exercice, en y ajoutant l'exercice 72, le pouce qui doit toujours glisser pour exécuter les notes supérieures.

Maintenant pour exécuter la gamme de tierces avec pouce glissé, exercice 73, il faut E placer le pouce sur *MI* et les autres doigts 2, 3 et 4 sur *DO, SI, LA*; exécuter toujours la note supérieure en glissant le pouce, mais en le laissant descendre le moins possible; il faut le glisser bien en face de la place qu'il occupe; puis avoir soin après la 2<sup>e</sup> tierce *SI, RE* de passer le 2<sup>e</sup> doigt par dessus le 4<sup>e</sup> pour qu'il se place d'avance sur le *SOL*; placer ensuite le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> sur *FA, MI*, aussitôt qu'on a joué la 3<sup>e</sup> tierce *LA, DO*. Après la 5<sup>e</sup> tierce *FA, LA*, il faut encore passer le 2<sup>e</sup> doigt pour le placer sur le *RE* et continuer de même.

2<sup>o</sup> Pour exécuter la même gamme à 5 doigts, il faut placer le pouce sur *MI*, et les autres doigts 2, 3, 4 et 5 sur *DO, SI, LA, SOL*. On ne doit alors passer le 2<sup>e</sup> doigt qu'après la 3<sup>e</sup> tierce *LA, DO*; puis après la 7<sup>e</sup> *RE, FA*. Ainsi de suite.

On peut d'après le même procédé exécuter des gammes descendantes de sixtes, exercice 74, d'octaves, exercice 75, et de dixièmes, exercice 76. Tous ces passages de glissades demandent à être beaucoup travaillés; ils sont d'un effet très brillant, lorsqu'ils sont exécutés avec vigueur et vitesse. Il faut aussi exercer d'abord les deux mains séparément.

pl. 3. fig. 3  
Pour glisser, en montant, les intervalles plaqués, il faut modifier la position du bras et de la main c'est à dire baisser le coude, avoir les doigts étendus et la paume de la main parallèle au plan des cordes. Pour les tierces, exercice 77, il faut placer (planche 3 — fig 3) sur *DO* et *MI* les 3<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> doigts, tirer la main vers soi, en appuyant les deux doigts sur les cordes; le mouvement du bras forcera les deux doigts de quitter *DO, MI* pour glisser sur *RE, FA*; ce mouvement brusque fera vibrer les deux cordes *DO, MI*; agir de même pour *RE, FA*; puis plier les dernières phalanges pour tirer *MI, SOL* et quitter; placer les deux mêmes doigts sur *RE, FA* pour exécuter de même 3 autres tierces consécutives. Continuer ainsi. On fera bien de travailler aussi les tierces glissées avec les 4<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> doigts.

pl. 3. fig. 4  
Pour exécuter une gamme ascendante de tierces glissées, exercice 78, il faut placer les 3<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> doigts ainsi que nous venons de l'indiquer, et à la dernière tierce plier brusquement les doigts et quitter les cordes, en les faisant vibrer. — Les premières fois qu'on exerce ce trait, il est bon de s'arrêter un peu à chaque tierce; puis de l'exécuter ensuite lentement sans s'arrêter et insensiblement d'essayer à le faire plus vite. On parviendra à l'exécuter d'une manière brillante.

pl. 3. fig. 4  
Pour exécuter des sixtes glissées ascendantes, exercice 79, on agira (planche 3. — fig. 4.) comme pour les tierces; on tirera à soi les deux doigts placés sur *MI, DO*; ce mouvement ferme et brusque amènera les deux doigts sur les cordes *FA, RE* et mettra *MI, DO* en vibrations; ainsi de suite. A la 3<sup>e</sup> sixte dans cet exercice on doit plier les doigts et quitter les cordes.

En suivant les explications et les recommandations faites pour l'étude des tierces glissées ascendantes, on peut passer à celles des gammes de sixtes glissées ascendantes, exercice 80, à celles des suites d'accords de sixtes, exercice 81, et enfin à celles des gammes d'octave ascendantes, exercice 82, surtout en doigtant les octaves avec le 2<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> doigts. Ce doigter donne beaucoup de facilité.

On peut aussi, en glissant le pouce, exécuter une suite diatonique descendante d'accords de sixtes; ce trait est d'un effet très brillant. Pour parvenir à l'exécuter, on doit travailler d'abord, comme étude préparatoire et sans se servir du pouce, des gammes descendantes de tierces doigtées exercice 83;

lorsque l'on sera parvenu à exécuter facilement cet exercice, celui des accords de sixtes, exercice 87, ne présentera aucune difficulté, car il ne suffit plus que d'ajouter le pouce, qui doit exécuter, en glissant, toutes les notes supérieures.

## CHAPITRE VI.

*Accords plaqués. — Accords arpégés. — Sons étouffés.*

Un accord est formé de la réunion de plusieurs sons qui s'accordent entr'eux. — L'accord est *plaqué* ou *arpégé*. — Il est plaqué lorsque toutes les notes vibrent bien en même temps. Chaque main peut faire entendre cinq sons simultanés; on peut donc sur la harpe plaquer dix cordes à la fois.

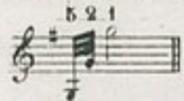
Il faut, d'après le principe que nous avons avancé dès le commencement de cette Méthode, étudier d'abord les accords plaqués avec la main droite seulement et lentement. Il faut appuyer les doigts, sur les cordes, au point de les faire fléchir un peu; puis écarter brusquement la main pour mettre les cordes en vibrations; chercher à donner beaucoup de son, et cependant garder le poignet appuyé sur le corps de la harpe, exercice 85.

Pour la main gauche, exercice 86, dans les cordes élevées le poignet doit aussi s'appuyer sur le corps de la harpe, mais à mesure que l'on descend vers les cordes graves il ne le peut plus, et alors le coude doit s'éloigner le moins possible du corps de la harpe, et du corps du harpiste. Il faut travailler ensuite avec les deux mains les exercices 87 et 88.

Dans les passages de vigueur, on emploie aussi quelque fois des suites d'accords plaqués qu'on joue alternativement des deux mains, en parcourant l'étendue de la harpe, exercice 89. Toujours la même recommandation: cet exercice doit être travaillé d'abord très lentement, et on doit ensuite presser le mouvement à mesure qu'on trouve plus facilement les accords. Il faut que les deux mains soient placées avant de commencer. On joue d'abord le 1<sup>er</sup> accord avec la main gauche, et on porte rapidement cette main sur le 3<sup>e</sup> accord avant de jouer le 2<sup>e</sup> avec la main droite, que l'on porte à son tour rapidement sur le 4<sup>e</sup> accord avant de jouer le 3<sup>e</sup>; ainsi de suite. Lorsque l'on est à peu près sûr des accords, il faut essayer de les exécuter sans regarder les cordes de la harpe.

L'accord arpégé est celui dont on fait entendre successivement toutes les notes. On emploie ce genre d'accord surtout lorsque l'on désire prolonger les sons et que les accords sont écrits en rondes ou en blanches; on les emploie principalement dans les morceaux de musique d'un caractère lent; c'est un moyen facile de prolonger le son sur la harpe. Quand on veut indiquer qu'un accord doit être arpégé, on place devant lui le signe  $\frac{3}{4}$  ou bien on tire diagonalement une petite ligne sur l'accord; exercices 90 et 91.

Généralement lorsque le mouvement est lent et que les accords sont écrits en rondes ou en blanches, on arpège les deux mains successivement, en commençant par la note la plus grave de la main gauche, exercice 92 et lorsque les accords sont écrits en noires on arpège les deux mains en même temps, exercice 93. *PARISH ALVARS* a écrit, en doubles octaves arpégées, le thème de sa Fantaisie Op: 64

dont l'effet doit être 

Il faut doigter ces 3 notes avec le 5<sup>e</sup> doigt, le 2<sup>e</sup> et le pouce; on ne place d'abord que le 5<sup>e</sup> doigt et le 2<sup>e</sup>, puis après avoir joué le 5<sup>e</sup>, on porte vivement le pouce sur la note supérieure.

On fera bien à cette occasion de travailler les exercices suivants: 94, 95 et 96.

*PARISH ALVARS* a aussi écrit quelquefois pour la main gauche des accords d'une étendue de

deux octaves; on ne peut généralement les exécuter qu'en les arpégeant. Ex: dans *La Mandoline*

Page 10.



pour exécuter cet accord, il faut d'abord placer les doigts sur les deux notes les plus graves, puis ensuite sur les deux autres notes, dès que le 5<sup>e</sup> a quitté celle sur laquelle il était placé. Il faut avoir bien soin de ne mettre aucune raideur dans l'exécution des trois premières notes. Pour s'accoutumer à ces grands accords, on fera bien de travailler l'exercice préparatoire suivant, 97.

#### SONS ÉTOUFFÉS. (Main Gauche)

##### 1<sup>o</sup> SONS SUCCESSIFS.

La position est juste celle que l'on prend naturellement pour garder un liquide dans le creux de la main; il faut réunir les doigts et placer le pouce contre la 2<sup>e</sup> phalange de l'index; puis alors retourner la main et la poser un peu obliquement sur les cordes, le bout des doigts près de la console. Les 4 doigts (le 2<sup>e</sup>, le 3<sup>e</sup>, le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup>) ne doivent se fixer sur aucune corde, mais ils doivent glisser sur le plan des cordes, d'après le mouvement du pouce, et servir de point d'appui au poignet. Toutes les notes doivent généralement être jouées par le pouce; lorsqu'il attaque une note, on appuie le bout des doigts sur le plan des cordes, et on écarte assez la paume de la main pour que la corde puisse être mise en vibration; on arrête brusquement cette vibration, autrement dit, on étouffe le son, en appuyant vivement sur le plan des cordes la partie inférieure du *Métacarpe* (4) (appelé vulgairement par les harpistes *le coupant de la main*.) On porte en même temps le pouce sur la note qu'on veut jouer ensuite; le signe, dont on se sert pour indiquer les sons étouffés, est: ⊕ ----- on met une + pour les faire cesser. Exercice 98. L'Exercice 99 présente le cas de sons étouffés qu'on doit exécuter avec d'autres doigts que le pouce.

##### 2<sup>o</sup> SONS SIMULTANÉS.

Dans ce cas on place les doigts comme pour les sons ordinaires, seulement il faut les placer le plus haut possible sur les cordes. Pour étouffer les sons, on fait faire au poignet un mouvement brusque de rotation afin d'arrêter les vibrations au moyen du *Métacarpe*. Lorsque les intervalles à étouffer sont plus grands que le métacarpe, on tient le petit doigt bien tendu, et on s'en sert pour étouffer les sons graves. Exercice 100.

Lorsque l'on a plusieurs fois de suite le même accord à étouffer, on peut simplement se contenter de replacer immédiatement les doigts sur les cordes de l'accord.

#### MAIN DROITE. SUITE ASCENDANTE DIATONIQUE.

Pour exécuter avec la main droite une suite ascendante de sons étouffés, il faut placer le 2<sup>e</sup> doigt un peu arrondi contre la 4<sup>e</sup> note, et près de la table d'harmonie, de telle façon que l'extrémité du doigt soit partagée en deux parties égales par la corde, et que le harpiste ne puisse pas voir l'ongle de ce doigt; lorsque cette corde a été mise en vibrations, il faut le plus promptement possible placer ce même doigt sur la corde suivante, en ayant soin que la 3<sup>e</sup> phalange appuie contre la corde qu'on vient de faire résonner; de cette façon on étouffe le son qu'on vient de faire entendre; ainsi de suite. Exercice 101.

L'effet produit est analogue à celui du *Staccato* sur le Violon.

#### SUITE DESCENDANTE DIATONIQUE.

Une suite descendante diatonique de sons étouffés peut très bien s'exécuter sur la harpe avec le

(4) Le MÉTACARPE est la partie de la main, qui se trouve entre les doigts et le poignet.

pouce, qu'on doit alors tenir dans une position horizontale, de telle sorte qu'en se plaçant sur la 2<sup>e</sup> note, la 2<sup>e</sup> phalange du pouce puisse étouffer la note précédente; exercice 102.

Les suites ascendantes ou descendantes de sons étouffés diatoniques peuvent être exécutées avec la main droite dans un mouvement très vif, mais les sons non diatoniques et les sons simultanés ne peuvent pas se succéder avec une grande vivacité, car pour ces passages on n'a pas d'autre moyen d'étouffer les notes que de replacer vivement les doigts sur les cordes qu'ils viennent de faire vibrer; ainsi, en supposant une suite d'accords étouffés pour la main droite, il faut avant d'exécuter le 2<sup>e</sup> accord, replacer les doigts sur le 1<sup>er</sup> pour arrêter les vibrations; de là mouvement inutile pour l'exécution et par conséquent perte de temps.

NOTA. L'élève, en continuant à étudier les chapitres suivants, pourra déjà commencer à travailler, dans la 2<sup>e</sup> partie de cette Méthode, les deux thèmes variés et les deux Valses (sans emploi de pédales) ainsi que les huit premières Études.

## CHAPITRE VII.

*Manière de se servir des Pédales. — Quelques observations. — Cas particuliers.*

### REMARQUES PRÉPARATOIRES.

1<sup>o</sup> Les pédales sont des morceaux de cuivre plats d'un centimètre environ d'épaisseur; planche 2. Elles ont donc à leur surface supérieure deux arêtes; j'appellerai la plus éloignée *arête extérieure* par rapport au harpiste, et l'autre *arête intérieure*.

2<sup>o</sup> Pour chaque pédale, il y a dans le bas de la harpe une entaille brisée qui a deux crans.

3<sup>o</sup> Pour faire mouvoir une pédale on appuie, sur son extrémité, les phalanges de l'orteil (le bout du pied)

4<sup>o</sup> On doit veiller, pour avoir la possibilité de faire manoeuvrer facilement les pédales, à prendre l'habitude de ne pas s'asseoir jusqu'au fond de son siège, car dans cette position, on a beaucoup plus de difficulté à mouvoir les jambes et les pieds.

Quand on a besoin qu'une note *b* devienne *♯*, il faut abaisser sa pédale, en appuyant surtout sur l'*Arête intérieure*; si on a besoin que cette note reste *♯* pendant plusieurs mesures, il faut alors maintenir la pédale dans cette position; pour cela il faut faire avec le pied un second mouvement pour amener la pédale sous le 1<sup>er</sup> cran, où elle se trouvera arrêtée, ou *Fixée*; dans ce mouvement de translation il faut à peine appuyer le pied, pour éviter d'enfoncer la pédale dans l'ouverture qui est sous le 1<sup>er</sup> cran. Si on a besoin ensuite que la même note devienne *b*, il faut appuyer de nouveau le pied sur la pédale, mais cette fois principalement sur l'*Arête extérieure*; puis il faut l'attirer sous le 2<sup>e</sup> cran si l'on a besoin de la fixer.

Si l'on veut ramener au *♯* une note *b*, il faut d'abord dégager la pédale de dessous le 2<sup>e</sup> cran, et pour cela appuyer le pied surtout sur l'*Arête intérieure*, la pousser devant soi, et la laisser remonter sous le 1<sup>er</sup> cran. Pour ramener au *b* une note *♯*, il faut dégager la pédale de dessous le 1<sup>er</sup> cran; seulement en la poussant devant soi, il faut bien éviter d'appuyer le pied, car on s'exposerait à retomber dans l'entaille qui est audessous du 1<sup>er</sup> cran.

Il y a des occasions, où une note *b* doit tout à coup être *♯*; il faut alors faire descendre de suite la pédale au 2<sup>e</sup> cran; dans ce cas, au lieu d'appuyer le pied sur l'*Arête intérieure*, il faut de suite appuyer surtout sur l'*Arête extérieure* pour faire descendre la pédale de deux degrés. Dans le cas contraire c'est à dire pour revenir du *♯* au *b*, il faut surtout appuyer sur l'*Arête intérieure*, et lais-

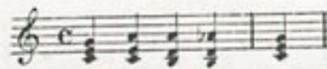
ser successivement remonter deux fois de suite la pédale.

Pour bien comprendre promptement l'emploi des pédales, il vaut mieux d'abord les fixer toutes au 1<sup>r</sup> cran; la harpe se trouvera alors en *DO* ♯ majeur. Dans cet état lorsque l'on a besoin d'une note ♭ on décroche sa pédale, et lorsque l'on a besoin d'une note ♯, on abaisse, ou on fixe au 2<sup>e</sup> cran la pédale de cette note.

A cette occasion j'engage les élèves, lorsqu'ils veulent fixer des pédales à la harpe, pour la mettre dans un ton, où ils veulent jouer, de prendre la bonne habitude de les fixer de quinte en quinte, en commençant par le *FA* c'est à dire de fixer *FA* ♯, *DO* ♯, *SOL* ♯, *RE* ♯, ainsi de suite, d'après l'ordre naturel des modulations.

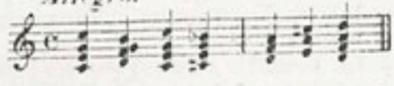
On se sert du pied droit pour le service des pédales de droite, et du pied gauche pour le service des pédales de gauche. Cependant il est bon, il est même indispensable de s'accoutumer à se servir, au besoin, du pied droit pour la 1<sup>re</sup> pédale de gauche, celle du *SI* et du pied gauche pour les deux 1<sup>res</sup> pédales de droite, celles du *MI* et du *FA*.

Sur la harpe à double mouvement, chaque corde, pouvant subir deux altérations au moyen des pédales, peut donner trois sons différents ♭, ♮, et ♯; donc les 7 cordes de chaque octave peuvent donner 7 fois 3 ou 21 sons; mais parmi ces 21 sons, 9 se trouvent répétés deux fois, savoir *FA* ♭ et *MI* ♮, *DO* ♭ et *SI* ♮, *SOL* ♭ et *FA* ♯, *RE* ♭ et *DO* ♯, *LA* ♭ et *SOL* ♯, *MI* ♭ et *RE* ♯, *SI* ♭ et *LA* ♯, *FA* ♮ et *MI* ♯, *DO* ♮ et *SI* ♯. (4)

La harpe ne possède donc, comme le piano, que 12 sons distincts par octave, mais elle a de plus l'avantage de 9 notes synonymes qu'on peut exécuter de deux manières différentes. Le harpiste doit chercher à tirer parti de cet avantage pour simplifier le travail des pédales. Ainsi lorsque l'on a une note ♮, qui devient tout à coup *Momentanément* ♭, on doit examiner si l'on ne peut pas la remplacer par sa note synonyme; Exemple: 

Si le harpiste exécute réellement le *LA* ♭, il est obligé de décrocher la pédale du *LA*, et ensuite de la raccrocher tandis que s'il emploie la note synonyme *SOL* ♯, il appuie seulement le pied sur la pédale du *SOL*, et la laisse remonter ensuite.

#### EXEMPLES PARTICULIERS POUR L'EMPLOI DES PÉDALES

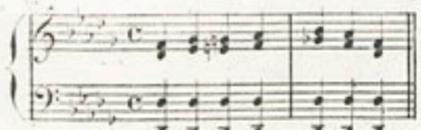
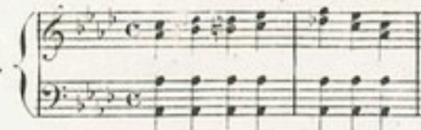
1<sup>er</sup>  Dans cet exemple le pied gauche ne pouvant en même temps décrocher le *SI* et abaisser le *DO*, il faut remplacer le *SI* ♭ par la note synonyme *LA* ♯, (pied droit) ou se servir du pied droit pour décrocher la pédale du *SI*.

2<sup>e</sup>  De même ici le pied droit ne pouvant en même temps décrocher le *MI* et abaisser le *FA*, il faut remplacer le *MI* ♭ par la note synonyme *RE* ♯, (pied gauche) ou se servir du pied gauche pour décrocher le *MI*.

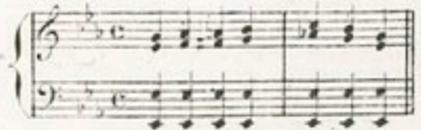
3<sup>e</sup>  Dans ce 3<sup>e</sup> exemple les deux pédales du *LA* et du *MI* (du même pied) doivent être employées en même temps; il faut remplacer les deux notes *LA* ♭ et *MI* ♭

(4) 3 Notes seulement sur LA HARPE. *SOL* ♮, *RE* ♮, et *LA* ♮, (centre du système musical) ne peuvent être produites que d'une seule façon.

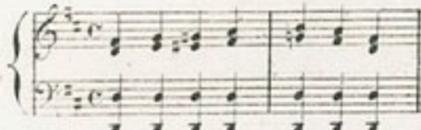
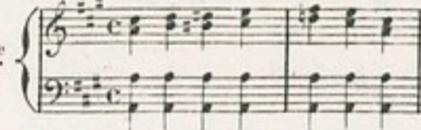
par leurs synonymes *SOL*  $\sharp$  et *RE*  $\sharp$ , ou se servir du pied gauche pour la pédale du *MI*.

4.  5.  Dans chacun des deux exem -

ples 4 et 5, on a deux pédales à employer tout à coup en même temps et du même pied, pour faire passer deux notes  $\flat$  à l'état de  $\sharp$ . Pour cela il faut dans l'exemple 4 poser vivement le pied droit sur les 3 pédales *MI*, *FA* et *SOL* et dans l'exemple 5 le pied gauche sur les pédales *SI*, *DO* et *RE*. L'extrémité de la pointe du pied doit se trouver sur la pédale la plus éloignée et le pied doit appuyer bien parallèlement au plan de la cuvette, sans employer le talon, ni faire aucun mouvement de translation, qui pourrait faire accrocher les pédales; elles doivent au contraire pouvoir remonter de suite.

6.  Dans cet exemple il faut, au 3<sup>e</sup> temps de la 1<sup>e</sup> mesure appuyer le

pied droit (toujours en poussant) sur les 3 pédales *FA*, *SOL*, *LA*, le talon sur le *FA* et la pointe du pied un peu élevée, de telle façon que le talon fasse descendre la pédale du *FA* tout à fait en bas pour le  $\sharp$  et que la pointe du pied fasse descendre la pédale du *LA* au  $\sharp$ ; il faut ensuite lever le pied pour laisser remonter les deux pédales.

7.  8.  Dans les exemples 7 et 8, c'est

encore le talon qui doit appuyer sur la pédale la plus rapprochée du harpiste, c'est à dire sur le *MI*; dans le 7<sup>e</sup> exemple et sur le *SI*  $\sharp$  dans le 8<sup>e</sup>; mais l'autre note étant  $\sharp$  aussi, le pied doit appuyer de façon à faire descendre entièrement la pédale qui doit produire l'autre  $\sharp$ .

Dans ces derniers exemples, le pied, après avoir appuyé sur les pédales ne doit faire aucun mouvement horizontal, car on risquerait alors de fixer une des pédales qui ne sont qu'accidentelles.

Du reste on peut se servir du pied gauche pour la pédale du *MI* (exemple 4 et 7) et pour la pédale du *FA* (exemple 6) ainsi que du pied droit pour la pédale du *SI* (exemple 5 et 8)

Lorsque le harpiste commence à se servir des pédales, il est exposé, si le parquet est ciré à voir sa harpe glisser devant lui; par suite de la position inclinée de l'instrument, et de la pression des pieds sur les pédales. Les efforts, que fait alors le harpiste pour retenir sa harpe, le fatiguent et gênent son exécution. Il est facile de remédier à cet inconvénient; il suffit de faire coller un petit morceau de buffle sous chacun des deux pieds de derrière de l'instrument, ou de les envelopper chacun dans un morceau de peau.

Il faut avoir grand soin, quand on cesse de jouer, de décrocher les pédales. Les laisser accrochées fatigue inutilement les ressorts ainsi que les cordes.

Lorsque l'on veut monter ou baisser une corde  $\flat$  ou  $\sharp$ , on doit toujours décrocher sa pédale surtout si c'est une corde filée, ou une grosse corde de boyaux; le frottement de la corde, serrée entre les branches de la fourchette, ébranlerait le mécanisme et fatiguerait la corde.

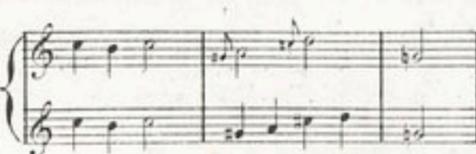
Il faut faire en sorte de ne pas faire de bruit en se servant des pédales, ni en remettant ensuite les pieds à leur place.

## CHAPITRE VIII.

### APPOGGIATURES ET TRILLES

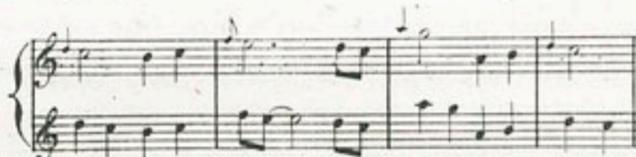
On donne le nom d'*Appoggiature*, dans une mélodie, à toute petite note placée avant une autre note à la distance d'une seconde supérieure ou inférieure. Son effet est de retarder la note devant laquelle elle est placée, lorsque l'appoggiature est inférieure elle ne peut être qu'à un demi-ton de distance.

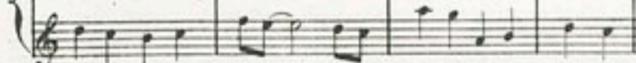
Le mot *Appoggiature* vient du verbe Italien *Appoggiare, appuyer*: donc, comme sonorité, on doit faire entendre l'appoggiature plus que la note qu'elle retarde; comme mesure, il faut l'exécuter exactement à la place de cette note, et généralement, la faire durer la moitié de sa valeur.

Exemple:       Exemple: 

EFFET:       EFFET: 

Des auteurs scrupuleux écrivent l'appoggiature avec la valeur même qu'ils désirent qu'on lui donne.

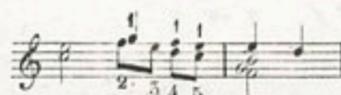
Exemple: 

EFFET: 

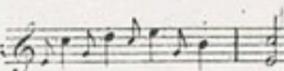
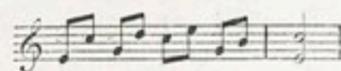
Quelquefois l'appoggiature se trouve placée auprès d'un intervalle double.

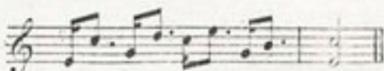
Exemple:  on l'exécute ainsi: 

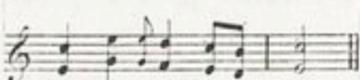
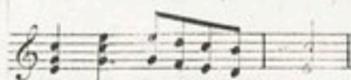
D'autrefois l'appoggiature se trouve placée devant la note inférieure d'un intervalle double.

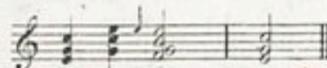
Exemple:  EFFET: 

On doit exécuter les notes d'agrément d'après les mêmes principes.

Exemple:  EFFET: 

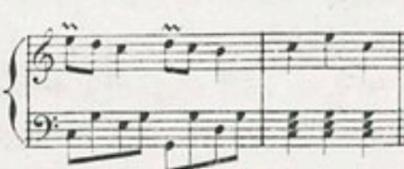
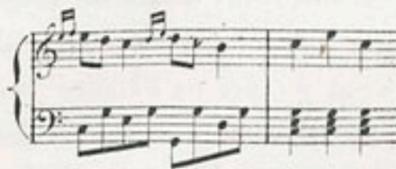
Ou encore selon le caractère et le mouvement du morceau. Exemple: 

Exemple d'appoggiature double:  EFFET: 

Appoggiature qui précède un accord, Exemple:  EFFET: 

On glisse le pouce du *MI* sur le *RE*, et ensuite du *RE* sur le *DO*.

Avec la note réelle et son appoggiature supérieure on forme quelque fois une sorte d'agrément qu'on appelle *Mordant* et qu'on désigne par ce signe  $\sim$

Exemple:       EFFET: 

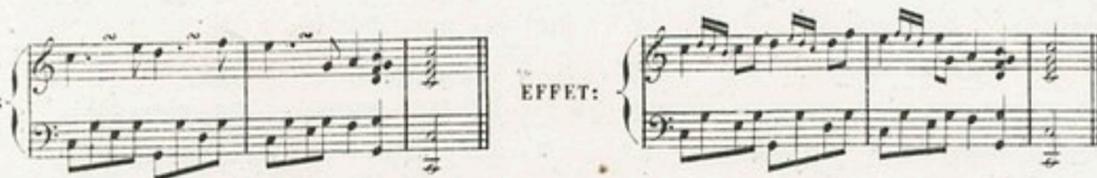
Cet agrément est employé surtout dans la musique ancienne.

Le Mordant glissé est d'un heureux effet sur la harpe dans des gammes descendantes.

Exemple:  Il faut glisser très brusquement les

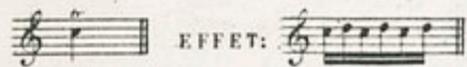
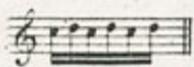
deux premières notes du pouce et sans descendre la main; glisser bien en face.

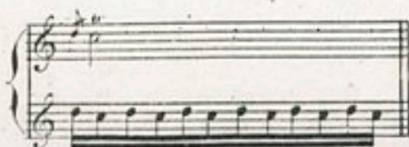
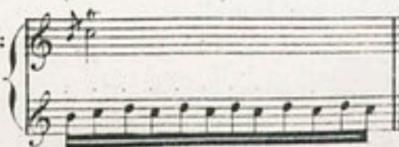
L'Appoggiature supérieure d'une note et son inférieure servent aussi quelque fois à former, pour cette note, un agrément qu'on appelle *Grupetto* et qu'on indique par ce signe  $\approx$  (il se trouve principalement après une note de longue valeur).

Exemple: 

### DU TRILLE.

Le *Trille* est un agrément formé par l'exécution alternative et continue de deux notes diatoniques, savoir: la note sur laquelle on veut faire le trille et la note diatonique supérieure, c'est à dire son appoggiature supérieure. Le trille est indiqué sur une note par les lettres initiales *tr* ou *tr*: Le mérite principal du trille consiste dans la parfaite égalité de sonorité et de durée des deux notes. Quelques personnes donnent encore au *Trille* le nom de cadence, c'est un tort qui provient de ce que le trille est employé généralement pour la terminaison d'une phrase musicale, et que justement cette terminaison, en harmonie, porte le nom de *Cadence* du verbe italien *Cadere*, tomber.

On commence le trille par la note réelle, Exemple:  EFFET:  et souvent par la note diatonique inférieure ou supérieure; mais dans ces deux cas le compositeur doit indiquer son intention par une petite note placée avant la note du trille:

Exemple:  Exemple: 

Le Trille est exécuté généralement par le pouce et le 2<sup>e</sup> doigt; il faut avoir le poignet légèrement appuyé sur le corps de la harpe, et veiller à ce qu'il ne fasse <sup>très peu de</sup> aucun mouvement. L'élève fera bien d'étudier d'abord le trille très lentement, et de tenir tous les doigts placés sur les cordes diatoniques inférieures, c'est à dire de placer par exemple *SOL, LA, SI, DO, RE* pour exercer *DO, RE, DO, RE, DO*; puis lorsqu'il sentira qu'il exécute le trille facilement et également, il ne placera plus que le pouce et le 2<sup>e</sup> doigt sur *DO, RE, DO, RE, DO*. quelques harpistes se servent de 3 doigts pour exécuter les trilles d'une longue durée, en employant pour la note inférieure alternativement le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> doigt, Exemple: 

Il faut bien veiller, en étudiant, ce trille à ce que le son produit par le 2<sup>e</sup> doigt soit identique avec celui produit par le 3<sup>e</sup>.

## TERMINAISONS -DU TRILLE.

1<sup>o</sup> La note suivante étant inférieure et diatonique.



2<sup>o</sup> La note suivante inférieure et non diatonique.



3<sup>o</sup> La note suivante supérieure



Dans les Exercices 103 et 104, J'ai donné une suite de Trilles ascendants diatoniques et une suite descendante. Ordinairement on ne termine que le dernier Trille, surtout dans les mouvements vifs.

On rencontre des passages, où pendant qu'on exécute un trille avec deux doigts, il y a une seconde partie à exécuter en même temps avec les autres doigts. Exercice 105.

Il est important aussi d'étudier le Trille avec le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup> doigt, puis avec le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup>. Car on se trouve quelque fois dans la nécessité d'employer ce doigter, comme dans l'Exercice 106.

## DES DOUBLES TRILLES.

Les doubles Trilles s'exécutent avec 4 doigts, comme il a été indiqué dans l'exercice 16. Ces Trilles sont très difficiles à bien exécuter, surtout dans un mouvement vif. Il faut les travailler beaucoup et tous les jours. Exercice 107.— Quelques harpistes se permettent de les simplifier, exercice 108. Mais la parfaite égalité de sonorité des battements, qui constitue surtout le mérite du trilles ne peut avoir lieu ici, où l'on fait entendre tantôt une note seule et tantôt deux notes. Ces espèces de trilles ne doivent pas être employés par un exécutant consciencieux.

On doit aussi exercer la main gauche à exécuter tous les trilles que nous avons indiqués pour la main droite.

Lorsque la main gauche se trouve libre, on peut aussi exécuter les doubles trilles en se servant des deux mains, exercices 109 et 110.

## CHAPITRE IX.

## SONS HARMONIQUES ET NOUVEAUX EFFETS.

Lorsque l'on appuie fortement sur le point milieu de la longueur d'une corde de boyaux tendue, chacune de ses deux parties, mise successivement en vibrations, donne l'octave du son produit par la corde entière; c'est un fait d'acoustique reconnu par l'expérience et facile à vérifier. Mais lorsqu'au lieu d'appuyer fortement, on touche *Légerement* le milieu de la corde, et qu'on la laisse ensuite vibrer, le son, que l'on obtient alors, conserve toujours l'intonation de l'octave, mais il devient d'une sonorité claire et argentine et prend le nom de *Son Harmonique*. Ce son ressemble beaucoup à celui d'un instrument appelé *Harmonica*.

Il y a beaucoup de procédés différents pour obtenir les sons harmoniques sur la harpe.

## SONS HARMONIQUES DE LA MAIN GAUCHE.

Il faut appuyer la partie inférieure du métacarpe sur le point milieu de la corde, avoir la main ouverte, (planche 4 fig. 1) et faire vibrer la corde avec l'extrémité du pouce qu'on tient élevé; avoir soin, aussitôt la note entendue, de ne plus appuyer la main, afin de laisser vibrer la corde. On indique ces sons harmoniques par un zéro au dessus ou audessous, ou quelquefois à côté de la note. Exercice III. Le zéro à côté ne serait nécessaire que dans les accords de trois notes au moins, mais il est inutile; car lorsque la note la plus aiguë est indiquée harmonique, ainsi que la note la

plus grave, il s'en suit indispensablement que les notes intermédiaires sont également harmoniques.

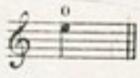
On peut, par le procédé, que je viens d'indiquer exécuter tous les sons harmoniques de l'exercice 111, seulement pour les trois dernières notes *DO, RE, MI*, il faut plier un peu le pouce. — Il faut ensuite s'exercer à exécuter les mêmes sons harmoniques avec les autres doigts successivement et en tenant toujours la main dans la même position. On exécute ainsi les tierces harmoniques avec le 2<sup>e</sup> doigt et le pouce, exercice 112.

Pour exécuter des sixtes en sons harmoniques, le métacarpe n'étant pas généralement assez long pour pouvoir appuyer en même temps sur les deux notes, il est indispensable de modifier un peu la position précédente; Il faut plier le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> doigt, on ajoute de cette façon au métacarpe toute la longueur d'une phalange du petit doigt. On peut alors facilement exécuter des sixtes et même des accords de sixtes, exercices 113 et 114.

Pour les octaves en sons harmoniques, il faut tenir le petit doigt allongé, appuyer son extrémité sur la corde grave de l'octave et alors doigter l'octave avec le 3<sup>e</sup> doigt et le pouce, le 4<sup>e</sup> doigt se trouvant trop près du petit doigt, qui sert de sillet pour obtenir le son harmonique grave, exercice 115.

On peut alors, avec la même position, parvenir à faire entendre simultanément 4 notes en sons harmoniques, exercice 116.

Dans les sons doubles, on ne fait quelque fois que la note supérieure en son harmonique, exercice 117.

NOTA. Dans l'exercice 111, je n'ai pas indiqué de sons harmoniques au-delà du mi  parce qu'il est très difficile d'en obtenir de plus élevé avec la position ordinaire; mais on peut y parvenir par un autre procédé (Planche 4 fig 4 position de la main droite) il faut fermer les 4 derniers doigts et alors appuyer sur la corde la 3<sup>e</sup> phalange du 2<sup>e</sup> doigt au lieu d'appuyer le métacarpe, mais en faisant toujours vibrer la corde avec l'extrémité du pouce. Par ce moyen on peut obtenir des sons har-

moniques jusqu'au *Fa* d'en haut  on fera bien de les travailler ainsi depuis le 4<sup>e</sup> *Do* de la clef de *Sol*, exercice 118. — Pour les notes les plus élevées, il ne faut appuyer que l'extrémité du 2<sup>e</sup> doigt.

#### SONS HARMONIQUES DE LA MAIN DROITE.

Il faut d'abord étudier les sons harmoniques de la main droite avec la première position indiquée pour la main gauche, c'est à dire, en appuyant le métacarpe sur le milieu des cordes, que l'on met en même temps en vibrations avec le pouce; puis ensuite les étudier avec le 2<sup>e</sup> et même avec le 3<sup>e</sup> doigt, exercice 119. Les tierces harmoniques s'exécutent avec le 2<sup>e</sup> doigt et le pouce, exercice 120.

Avec cette même position on peut encore exécuter des passages doigtés, en ayant soin de laisser vibrer les grosses notes, ce que l'on indique quelquefois par le mot *Vib* ou simplement par la lettre *K*, exercices 121, 122, 123 et 124.

Cette position, indispensable pour parvenir à exécuter avec la main droite des intervalles harmoniques doubles, ou triples a le grave inconvénient de faire porter le poignet en avant et devient très gênante; aussi ordinairement se sert-on, pour les sons harmoniques simples de la main droite de la position que j'ai indiquée pour les sons élevés exécutés par la main gauche, c'est à dire qu'on doit tenir la main droite presque fermée et le pouce tendu; la 3<sup>e</sup> phalange du 2<sup>e</sup> doigt sert

alors de sillet sur le milieu des cordes, et le pouce les met en vibrations (planche 4 fig. 1) de cette façon on peut parcourir facilement 3 octaves de sons harmoniques, exercice 125.

#### OBSERVATION SUR LES SONS HARMONIQUES.

La longueur de la corde d'une note  $b$  ne compte, sous le rapport de la sonorité, que du bouton au sillet; pour la même note  $\sharp$ , la longueur de la corde n'est plus que du bouton à la  $c$  branche de la  $c$  fourchette; c'est à dire de la fourchette supérieure, et pour la même note  $\#$ , du bouton à la  $c$  branche de la fourchette inférieure. Il s'en suit que sous le rapport de la sonorité, une même corde diminue de longueur en passant du  $b$  au  $\sharp$  et du  $\sharp$  au  $\#$ . Il est évident que les moitiés de ces trois cordes doivent suivre la même proportion; donc les sons harmoniques  $b$  se trouvent plus hauts que les harmoniques  $\sharp$ , et les harmoniques  $\#$  plus bas que ces derniers. Pour obtenir de beaux sons harmoniques, il faut tenir compte de ces différences.

BOCHSA, qui a beaucoup développé les ressources de la Harpe, a découvert pour cet instrument de nouveaux effets de sons harmoniques. Il a fait paraître à Londres un ouvrage ayant pour titre: *Bochsa's explanations of his new harp effects*. Je vais donner un abrégé de ces nouveaux effets.

Pour les étudier plus facilement, il est important, avant tout, de marquer sur les cordes de la harpe la suite des points qui indiquent le milieu des longueurs des cordes, et qui forment une courbe que j'appellerai ici la *courbe harmonique*. J'engage, pour cette opération, de mettre la harpe dans le ton de *DO*  $\sharp$ , c'est à dire de fixer toutes les pédales au  $c$  cran. Alors on mesure avec un mètre la longueur de chaque corde de boyaux depuis le bouton jusqu'à la branche inférieure de la  $c$  fourchette; puis on marque sur chaque corde avec une couleur foncée (du bistre, par exemple) le point milieu de cette longueur. — On peut ensuite appliquer derrière les cordes une feuille de carton, afin de pouvoir dessiner dessus la courbe formée par les points milieux; ce carton servira de *Guide Harmonique* pour marquer de nouveau la courbe, quand elle sera effacée, et on ne sera pas obligé de recommencer à mesurer toutes les cordes.

Cette précaution de marquer sur la harpe la *Courbe Harmonique* est indispensable pour l'étude, afin de ne pas perdre un temps précieux à chercher, où l'on doit placer la main; mais lorsqu'on possède bien tous les nouveaux effets, on doit tâcher de s'accoutumer à n'avoir plus besoin de rien marquer.

Les nouveaux effets indiqués et inventés par Bochsa sont principalement: *Les Étouffés Harmoniques*, *Les Semi-étouffés Harmoniques* et *Les Légers Harmoniques*. Bochsa a proposé des signes de fantaisie pour désigner ces trois espèces d'harmoniques; ces signes, un peu compliqués, surchargent les morceaux de musique et peuvent amener quelque confusion. Je crois avoir trouvé des indications plus simples et surtout plus faciles à retenir. Tous les harpistes connaissent le signe  $\oplus$  pour les sons étouffés et le signe  $\circ$  pour les sons harmoniques, les étouffés harmoniques peuvent donc être désignés par la réunion des deux signes précédents; ainsi:  $\oplus^{\circ}$  — les semi ou demi-étouffés harmoniques par le signe  $\oplus^{\circ}/2$ . — Les légers harmoniques peuvent être désignés par une seule astérisque suivie de points. A chaque espèce d'harmoniques j'ai donné le 1<sup>er</sup> exemple avec le signe indiqué par Bochsa, et les suivants avec le nouveau signe que je propose.

#### ÉTOUFFÉS HARMONIQUES.

Il faut appuyer fortement la main gauche sur la courbe harmonique (planche 4 — fig. 2.—) Le métacarpe et le petit doigt étendu servent de sillet. On tire les cordes avec force de la main droite; les sons, que l'on obtient ainsi, sont appelés *Étouffés Harmoniques* parce qu'ils n'ont pas l'éclat du son harmonique ordinaire; la main, appuyée sur les cordes, arrête la vibration; cependant les der-

nières notes peuvent avoir de l'éclat, si on écarte vivement la main gauche. — Les passages en étouffés harmoniques, étant doigtés, peuvent être exécutés d'un mouvement très vif et d'une manière brillante. Exercices 126, 127, 128, 129 et 130.

#### SEMI-ÉTOUFFÉS HARMONIQUES.

Pour exécuter les *semi étouffés harmoniques*, il faut renverser la main gauche, la paume et le pouce en dessous, et appuyer le 2<sup>e</sup> doigt, comme sillet, sur la courbe harmonique, pendant qu'on exécute les notes avec la main droite (Planche 4 figure 5.) BOCHSA a donné à ces sons harmoniques le nom de *semi-étouffés* parce qu'ils sont moins étouffés que les précédents; le 2<sup>e</sup> doigt, étant moins lourd que le métacarpe peut plus facilement parcourir la harpe et au besoin laisser vibrer les cordes. exercices 131, 132, 133, et 134.

#### LÉGERS HARMONIQUES

Pour les *Légers Harmoniques*, il faut exécuter les notes avec la main droite tandis que l'on appuie *légèrement*, sur le milieu des cordes, le dessous de l'extrémité des doigts de la main gauche. (planche 4—fig. 4—) le doigter d'une main doit être invariablement appliqué à l'autre main; si donc on doit exécuter un passage avec les 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> doigts de la main droite, ce sont aussi les 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> doigts de la main gauche qui doivent appuyer sur les points de la courbe harmonique. le pouce est rarement employé; on ne doit s'en servir que pour les octaves et les arpèges d'une grande étendue.

NOTA. La main droite peut se placer au dessus ou au dessous de la main gauche; cependant il est préférable de jouer au dessous pour les notes graves, et au dessus pour les notes aiguës.

On peut s'exercer sur les exemples 135, 136, et 137.

Le mélange des sons harmoniques ordinaires et des légers harmoniques produit un bon résultat, exercice 138.

Les *Étouffés Harmoniques* doivent être employés dans les passages de vigueur, Les *Semi-Étouffés Harmoniques* dans les passages d'un mouvement très vif, tels que les gammes, et les *Légers Harmoniques* surtout dans les passages chantants et gracieux.

On trouve quelquefois dans la nouvelle musique de harpe des passages en doubles notes, où les notes supérieures doivent être exécutées en sons naturels (indiqués par la lettre *N*) et les notes inférieures en légers harmoniques, exercice 139.

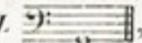
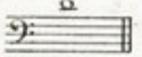
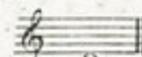
NOTA. La lettre *N* est tout à fait inutile; on peut la supprimer et mettre seulement sous les doubles notes le signe des légers harmoniques.

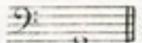
Lorsque la main gauche se trouve libre, comme dans l'exercice 139, on en profite; on appuie le 4<sup>e</sup> doigt de cette main sur les points de la courbe harmonique tandis que le 4<sup>e</sup> doigt de la main droite tire les cordes avec force. Le pouce de cette main doit jouer légèrement, de façon à ce que le son harmonique et le son naturel aient à peu près la même sonorité. — Lorsque la main gauche a elle même une partie à exécuter, on se sert du 3<sup>e</sup> doigt de la main droite pour jouer les notes graves des octaves tandis que le petit doigt fortement tendu appuie sur les points de la courbe harmonique, exercice 140.

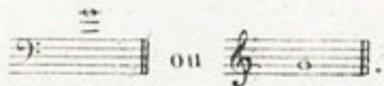
Par le même procédé, on exécute des sixtes qui font entendre des tierces, et des tierces qui produisent des sixtes, exercice 141.

Il faut avoir soin ici de tirer avec force les notes harmoniques, qui forment la partie supérieure, et piano les notes du pouce.

Nous avons dit qu'en appuyant sur le milieu des cordes on obtenait des sons harmoniques qui

donnaient l'octave; sur la même corde, d'après les divisions connues du Monocorde, on peut encore obtenir facilement d'autres sons harmoniques; en effet, si au lieu d'appuyer sur le milieu de la corde, on appuie sur le point  $\frac{1}{3}$ , on obtient un son harmonique qui donne l'octave de la quinte, c'est à dire, en supposant qu'on prenne la corde SOL , le son harmonique obtenu au point  $\frac{1}{3}$  serait le RE audessus des portées  ou . BOCHSA s'est beaucoup occupé des harmoniques  $\frac{2}{3}$ ; mais les sons harmoniques pris au  $\frac{1}{3}$  des cordes sont identiques avec eux et d'un emploi plus facile. Car, la suite des points, où se trouvent les sons  $\frac{2}{3}$ , étant près de la courbe de la console, forme elle même une ligne courbe très prononcée, tandis que la suite des points  $\frac{1}{3}$ , étant près de la table, forme une ligne presque droite, qui par cela même se trouve d'un usage plus facile. J'engage donc à prendre de préférence ces sons au  $\frac{1}{3}$  de la corde; il est aussi plus facile de les prendre avec le 2<sup>e</sup> ou le 3<sup>e</sup> doigt. Quant à la manière de les indiquer, Bochsà a proposé de mettre au dessous de la note écrite celle qu'on doit jouer en sons harmonique  $\frac{2}{3}$ , et de l'écrire en blanche barrée obliquement; il serait beaucoup plus simple, quand on veut indiquer un son harmonique  $\frac{2}{3}$  (ou  $\frac{1}{3}$ ) de mettre seulement, au dessous de la note écrite, sa quinte en blanche si elle est noire, ou en noire si elle est blanche, exercice 142.

En prenant le son harmonique au  $\frac{1}{4}$  de la longueur d'une corde, on obtient la double octave. Supposons la même note SOL  le son harmonique  $\frac{1}{4}$  serait le SOL au dessus des portées



J'observerai aussi que le son harmonique pris au  $\frac{1}{4}$  de la corde est identique avec le son harmonique  $\frac{3}{4}$  et plus facile à employer. Bochsà a proposé de mettre, en dessous de la note écrite, celle qu'on joue en son harmonique  $\frac{3}{4}$  et de l'écrire en petite note avec le signe v au dessous. Ici encore je propose, comme simplification, d'écrire, au dessous de la note, son octave en blanche si elle est noire, ou en noire si elle est blanche; exercice 143.

On peut établir la règle suivante: (en désignant les rondes et les blanches d'une part, et les noires, les croches, les doubles croches d'autre part comme des notes de couleurs différentes) Une quinte plaquée de deux notes de couleurs différentes indique pour la note la plus grave un son harmonique  $\frac{2}{3}$  ou  $\frac{1}{3}$  et une octave plaquée de deux notes de couleurs différentes indique pour la note la plus grave un son harmonique  $\frac{3}{4}$  ou  $\frac{1}{4}$ , cette note inférieure est celle qu'il faut réellement exécuter.

Les sons harmoniques  $\frac{3}{4}$  ou  $\frac{1}{4}$  pourraient aussi être appelés: *Doubles Octaves Harmoniques*. Ils sont moins importants que les harmoniques  $\frac{2}{3}$ . On doit les employer pour les passages, où il y a de grands écarts entre les notes. Ces sons harmoniques peuvent servir à rendre des effets d'écho, exercice 144. Cependant je les considère plutôt sous un rapport de curiosité, que sous un rapport d'utilité. On obtiendrait les mêmes résultats, en exécutant cet exercice 144 des deux mains en sons harmoniques  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$  et  $\frac{1}{4}$  pris avec la même position que pour les légers harmoniques, et on aurait encore un meilleur résultat en exécutant toutes les notes en harmoniques ordinaires; seulement il faudrait avoir soin de jouer *pp* les réponses d'écho.

Les sons harmoniques  $\frac{1}{3}$  peuvent être très utiles pour exécuter les notes harmoniques qu'on veut répéter plusieurs fois de suite d'un mouvement vif, parce qu'alors on peut très bien se

servir alternativement des deux mains, exercice: 145.

Lorsque l'on veut exécuter, d'un mouvement vif, en sons harmoniques une suite de notes diatoniques en se servant alternativement des deux mains, la grande difficulté est d'éviter qu'une main arrête les vibrations de la corde jouée par l'autre main; on peut éluder cette difficulté en se servant des sons harmoniques  $\frac{2}{3}$  ou  $\frac{1}{3}$  pour la main gauche et des harmoniques ordinaires pour la main droite, exercices 146, 147, 148.

## CHAPITRE X.

### GAMMES CHROMATIQUES HARMONIQUES.

Sur la harpe l'exécution des gammes chromatiques ascendantes et descendantes a toujours été considérée comme d'une extrême difficulté; la nécessité où l'on se trouve, pour ce genre de passage, de faire mouvoir successivement avec rapidité plusieurs pédales du même pied, et de jouer certaines notes deux fois de suite, réclame un travail persévérant pour parvenir à une exécution vive et brillante; mais BOCHSA, par l'emploi alternatif des sons harmoniques ordinaires et des sons harmoniques  $\frac{2}{3}$ , a trouvé le moyen d'exécuter en sons harmoniques, sur la harpe, la gamme chromatique sans jouer plusieurs fois une même corde, ni se servir de pédales pendant l'exécution de cette gamme. Il a donné des exemples dans différents tons; voici, exercice 149, celui qu'il donne pour le ton de SOL  $\natural$  majeur; il indique de fixer d'avance les pédales du DO  $\sharp$  et de RE  $\sharp$  et de décrocher le FA  $\sharp$  pour avoir le FA  $\natural$ . Dans cet exemple toutes les notes de la gamme sont employées par les deux mains alternativement, excepté la corde MI qu'il ne faut toucher ni avec la main droite ni avec la main gauche. Cette combinaison est très ingénieuse, mais elle a le grave inconvénient de sortir la harpe de la tonalité où elle se trouve; c'est un procédé trop embarrassant d'avoir tout à coup à employer 3 pédales en dehors de toute tonalité. On peut rectifier et simplifier beaucoup le système de Bochsa, et réduire la préparation à une seule pédale étrangère à la tonalité. Je donne 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163 et 164 les exemples de la combinaison relative à chacun des 15 tons majeurs pour obtenir à la harpe leur gamme chromatique harmonique; En examinant successivement chacun de ces exemples, on reconnaîtra qu'il suffit pour chaque ton majeur, où l'on désire exécuter une gamme chromatique harmonique, de mettre la harpe dans le ton mineur untonique, c'est à dire de même nom, en baissant la tierce d'un  $\frac{1}{2}$  ton, puis de baisser d'un  $\frac{1}{2}$  ton la note du 2<sup>e</sup> degré; ce qui ramène la préparation à l'emploi d'une seule pédale en dehors de toute tonalité. On observera aussi que les exercices 154, 158 et 162 sont identiques entr'eux ainsi que les exercices 156, 160 et 164; c'est à dire que les 4 derniers exercices, qui demandent des doubles bémols, rentrent dans les précédents, et que par conséquent il n'y a que onze gammes chromatiques harmoniques, et en effet dans notre système musical, la gamme se composant de 12 demi-tons, il est évident qu'on ne peut écrire que 11 gammes chromatiques différentes.

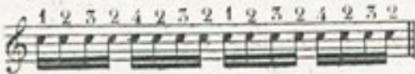
On remarquera aussi dans le tableau des gammes chromatiques harmoniques que la 1<sup>re</sup> note à jouer de la main gauche (en son harmonique  $\frac{1}{3}$ ) est la sous-dominante, et la 4<sup>e</sup> note de la main droite est la 2<sup>e</sup> note du ton. La tonique est la seule note qu'on n'emploie pas.

## CHAPITRE XI.

### LE MARTELLATO SIMPLE ET LE MARTELLATO DOUBLE.

BOCHSA désigne par le mot *Martellato*, les passages formés d'une même note répétée plusieurs

fois de suite dans un mouvement vif. Le mérite du martellato consiste dans une parfaite égalité de sonorité, et une grande régularité de valeur d'une même note. Ce genre de passage doit être exécuté surtout sans hésitation; pour y parvenir, il faut choisir un doigt fixe dont l'usage soit simple et facile. On fera bien avant tout de travailler l'exercice préparatoire

suivant:  et alors on pourra établir la règle suivante: jouer toujours

la 2<sup>e</sup> note de chaque groupe de martellato, avec le 2<sup>e</sup> doigt et les autres notes avec le 3<sup>e</sup> et le 2<sup>e</sup>. lorsque le passage sera ascendant, la 1<sup>re</sup> note de chaque groupe sera faite par le pouce, et lorsque le passage sera descendant, la 4<sup>e</sup> note sera faite par le 4<sup>e</sup> doigt. voir et travailler l'exercice 165. — Appliquer ensuite la règle sur l'exercice 166, où les groupes de martellato sont quelquefois ascendants et quelquefois descendants.

Lorsque le martellato ne commence pas avec un temps de la mesure, parcequ'il est précédé d'un silence, il faut se servir de suite du 2<sup>e</sup> doigt pour exécuter la 1<sup>re</sup> note, exercice 167.

On trouve aussi des groupes de notes répétées qu'il faut exécuter par le moyen des notes synonymes; mais l'effet n'est plus le même et le mouvement peut être beaucoup plus vif. Dans ce cas le martellato devient un véritable trille; on en trouve un exemple dans *La Mandoline*, charmant morceau de *Parish Alvars* composé presque entièrement sur ce genre de passage. *DIZI*, dans ses *Etudes*, en a fait paraître une entière sur l'emploi des synonymes. (Liv. 4 Etude 5.)

Le martellato double doit être doigté comme le double trille, exercice 168.

## CHAPITRE XII.

### ARPÈGES OU TRAITS ENHARMONIQUES.—SONS ONDULÉS.

BOCHSA est le premier qui ait employé ce genre de passages, qui produit des effets très brillants par l'emploi des notes synonymes. — Ces arpèges se composent des notes de l'accord particulier sur lequel ils sont placés et de toutes les notes intermédiaires rendues synonymes des notes voisines par une certaine combinaison des pédales. Chaque corde de la harpe, depuis la plus basse jusqu'à la plus haute, prend part à l'harmonie, et l'instrument entier ne forme plus qu'un accord étendu, sans aucune interruption, capable de procurer des effets particuliers, qui donnent un grand avantage dans les préludes, dans les points d'orgues, et même dans les morceaux réguliers, d'autant plus qu'ils sont plus brillants que difficiles, qu'ils résonnent comme des arpèges compliqués, mêlés de notes répétées; ils ne sont cependant par le fait, que de simples gammes, qu'on peut souvent exécuter avec les deux mains employées alternativement, et qu'on peut même au besoin glisser soit en montant, soit en descendant.

Quelques exemples feront bien comprendre ces avantages. Exercices 169, 170 et 171.

J'ai donné le tableau des tons majeurs et des tons mineurs, dans les quels on peut obtenir des arpèges enharmoniques, et j'ai indiqué, par les notes synonymes, quelles sont les pédales qu'on doit employer, exercices 172, 173 et 174.

J'ai divisé le tableau des septièmes diminuées en 3 groupes de 4 accords chacun; en les examinant, on reconnaîtra facilement que les combinaisons de pédales de chaque groupe sont identiques entr'elles. Il n'existe donc que 3 combinaisons distinctes pour l'accord de septième diminuée; résultat conforme au fait connu qu'il n'existe réellement que 3 accords différents de septième diminuée.

Les arpèges enharmoniques sont réellement très brillants, mais on peut avec raison les critiquer sous le rapport de l'irrégularité des traits; dans ces arpèges, sur un accord de 7; trois notes seulement sur les quatre se trouvent répétées; cependant avec de l'adresse et du travail, on peut parvenir à corriger ces irrégularités; je donne quelques dispositions de passages, qui sont parfaitement régulières; exercices 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182 et 183.

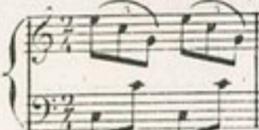
BOCHSA entend par sons ondulés sur la harpe des sons dont les vibrations sont successivement abaissées et remontées d'un demi-ton par le seul mouvement du pied sur les pédales. Il faut avoir soin de donner beaucoup de sonorité, de tirer avec force la corde dont les vibrations doivent être ondulées; le mouvement du pied sur la pédale correspondante doit être exécuté avec vitesse et précision; on doit veiller surtout à ce que le mouvement de la pédale ne produise pas de bruit désagréable par le contact de la corde avec les branches de la fourchette. — Les sons ondulés sont d'un meilleur effet sur des notes doubles que sur des notes simples. Bochsá indique ainsi les sons ondulés . Pour éviter de nouveaux signes, je propose de se servir du signe } employé verticalement devant les accords arpégés; seulement on le placerait horizontalement au dessous ou au dessus des sons qu'on doit onduler. exercice 175.

### CHAPITRE XIII.

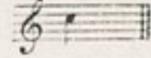
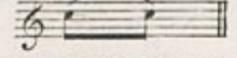
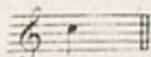
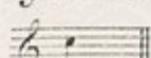
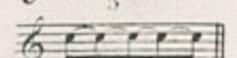
#### *Des Notes de valeurs incommensurables entre les parties.*

On trouve souvent des passages où les valeurs des notes des deux parties (main gauche et main droite) sont incommensurables (1).

Dans différentes méthodes de harpe et de piano, on indique, dans des passages tels que

celui-ci  d'exécuter la 3<sup>e</sup> note de la main droite avec la 2<sup>e</sup> note de la main gau-

che. Cette indication est évidemment erronée; car les notes de la basse perdent alors leur égalité, puisque la 1<sup>re</sup> correspond à deux notes et la 2<sup>e</sup> à une seule. Il est évident que la 2<sup>e</sup> note de la basse doit être entendue entre la deuxième et la troisième note de la main droite. Il est facile d'indiquer exactement le moment où cette 2<sup>e</sup> note doit être exécutée: en effet une note quelconque peut toujours être remplacée par un certain nombre de notes de moindre valeur.

syncopées, exemple: ainsi  peut être remplacé par   
ou  ..... par   
ou  ..... par  ainsi de suite.

Ce Lemme (2) posé, nous pouvons transformer ainsi, pour les yeux, notre passage ci-

dessus:  le nombre de notes de valeurs semblables étant devenu le même.

(1) On entend par *Grandeurs incommensurables* celles qui n'ont pas de commune mesure.

(2) On entend par *Lemme* une proposition évidente qui prépare la démonstration d'une autre proposition.

dans chaque partie, on voit évidemment que la 2<sup>e</sup> note de la basse doit se trouver juste entre la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> de la main droite. On devra étudier avec soin l'exercice 184.

Les artistes consciencieux doivent étudier tous les passages de valeurs incommensurables pour parvenir à les exécuter sans altérer les valeurs des notes de l'une ou de l'autre partie. Ce travail est d'une très grande importance, surtout pour bien exécuter les morceaux d'un *Mouvement Lent*. Pour se rendre compte des rapports des parties, il faut les transformer pour les ramener à être composées en haut et en bas d'un même nombre de notes de même valeur; on voit alors bien clairement le moment exact où il faut exécuter chacune des notes de chaque partie. Je vais éclaircir cette méthode en l'appliquant encore à quelques exemples: voyez 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194 et 195.

Ce chapitre paraîtra peut-être un peu abstrait, et un peu prétentieux, mais il est d'une exactitude rigoureuse. S'il rappelle des démonstrations géométriques, qu'on le pardonne à l'auteur, qui professa pendant plusieurs années les mathématiques avant d'embrasser complètement la carrière d'artiste.

## CHAPITRE XIV.

### CONSEILS AUX ELEVES. — CONCLUSION.

J'engage les élèves à étudier les 40 études de BOCHSA op. 343, les 25 études du même op. 72, les 50 exercices de BOCHSA op. 54 (1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> livre) les 8 études de Labarre op. 50, les 20 études de BOCHSA op. 445 et les 48 études de DIZI. (1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> livre.)

Le harpiste doit chercher tous les moyens de conserver sa harpe d'accord, et il doit éviter toutes les causes de rupture des cordes. Je ne saurais trop m'élever d'abord contre un ancien usage, autrefois on avait l'habitude de placer la harpe d'avance dans la salle de concert pour que les cordes puissent progressivement s'accoutumer à la température du local. Le résultat était funeste; la chaleur humide de la salle désaccordait la harpe et faisait casser des cordes; je recommande donc de ne jamais placer d'avance une harpe dans une salle de concert, ni dans un salon, où l'on fait de la musique. Il faut la tenir dans une pièce, où il ne fasse pas trop chaud, l'accorder dans cette pièce et ne l'entrer qu'au moment de jouer. Le changement de température n'agit d'une manière sensible sur les cordes de la harpe qu'au bout de 20 minutes environ, et alors le morceau qu'on veut exécuter doit être terminé. Si l'on doit jouer un 2<sup>e</sup> morceau, on doit faire remporter de suite la harpe, examiner si elle est encore bien d'accord, et ne la faire rapporter qu'au moment de jouer de nouveau. Avec ces précautions on évite au harpiste le désagrément d'accorder sa harpe au milieu du bruit des conversations, et au public l'ennui d'entendre accorder l'instrument.

Deux jours avant de jouer dans un concert, on doit examiner successivement chaque corde de l'instrument, surtout à l'endroit des fourchettes, et changer les cordes qui se trouvent abîmées par le jeu des pédales; on doit aussi s'assurer si toutes les cordes sont bien justes et changer celles qui sont devenues fausses. Dans ce dernier cas on peut essayer de défaire la corde et de la retourner; ce moyen réussit presque toujours.

Les ouvrages trop volumineux effrayent les élèves; j'ai donc cherché, en écrivant cette méthode, à éviter de lui donner une trop grande étendue; cependant je crois avoir indiqué et expliqué tout ce qui est nécessaire à un élève pour qu'il puisse *Comprendre et Etudier* toutes les diffi-

cultés qu'il rencontrera dans la musique écrite pour la harpe par les harpistes. Cet instrument jusques au commencement de ce siècle avait été considéré principalement comme un instrument de concert, et de salon, consacré presque uniquement à l'exécution de solos. Mais l'invention de la harpe à double mouvement a étendu les ressources et par conséquent le domaine de l'instrument; nos compositeurs contemporains ont senti tout le parti qu'ils pouvaient tirer de la belle sonorité de la harpe, et maintenant ils l'emploient dans presque tous les opéras, dans les messes et dans les symphonies. Les harpistes doivent donc travailler pour se tenir à la hauteur de cette nouvelle mission, et se mettre en état non seulement d'exécuter de la musique *Étudée*, mais de pouvoir comme tous les autres instrumentistes exécuter à l'vue toute espèce de musique. Pour y parvenir ils doivent faire méthodiquement une étude de toutes sortes de passages d'arpèges et d'accords pour être prêts à exécuter de suite des traits qu'on n'est pas accoutumé jusqu'à présent à entendre sur la harpe; ils doivent faire aussi une étude spéciale de la transposition. J'engage les élèves qui voudront se livrer à ces travaux sérieux d'étudier l'ouvrage que mon Fils Conrad Prumier a fait paraître sous le titre de: *Étude Spéciale sur les Accords, les Arpèges, les Gammes*, servant de préparation à l'exécution de toute la musique praticable sur la harpe, précédée d'avis pour l'instrumentiste et pour l'instrument par A. C. A. PRUMIER. Cet ouvrage peut être considéré comme la suite et le complément de cette Méthode.

## EXERCICES SUR LE CHAPITRE IV.

Secondes

Ex: 1. Ex: 2.

Tierces.

Ex: 3. Ex: 4.

Triolets diatoniques.

Ex: 5. Ex: 6.

Ex: 7. Ex: 8.

4 Notes diatoniques.

Ex: 9. Ex: 10.

Préparation pour l'Ex. 13.

Ex: 11. Ex: 12.

Tierces doigtées

Ex: 13. Ex: 14.

Ex: 15. Ex: 16.

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

1 2 1 2  
3 4 3 4

Ex: 17.

Ex: 18.

Préparation pour l'Ex: 21.

Ex: 19.

Ex: 20.

Ex: 21. Ex: 22.

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

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

Ex: 23. Ex: 24.

2 1 2 1  
4 3 4 3

3 2 1  
5 4 3

Ex: 25.

Gammes à 4 doigts

Ex: 26.

Ex: 27.

Doubles Gammes.

Ex: 28.

Gammes à 4 ou à 5 doigts.

Ex: 29.

Ex: 30.

First system of musical notation, consisting of a treble clef and a bass clef. The treble clef part features a complex melodic line with many sixteenth notes, while the bass clef part provides a supporting accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental patterns as the first system.

Gammes à 5 doigts.

Ex: 31.

Exercise 31: A five-finger scale exercise. The treble clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated. The bass clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a complex melodic line in the treble and a supporting bass line.

Ex: 32.

Exercise 32: A five-finger scale exercise. The treble clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated. The bass clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated.

Ex: 33.

Exercise 33: A five-finger scale exercise. The treble clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated. The bass clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated.

Ex: 34.

Exercise 34: A five-finger scale exercise. The treble clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated. The bass clef part starts with a scale of eighth notes, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated.

Ex: 35

Ex: 36

Ex: 37

Arpèges brisés.

Ex: 41

Ex: 45

Ex: 47

Ex: 49

Ex: 50.

Ex: 51.

Ex: 52.



Ex: 53.



Ex: 54.



CHAPITRE V.

Ex: 55. Tierces plaquées

Ex: 56. Accords de sixtes.

Ex: 57. Sixtes plaquées

Ex: 58. Accords plaqués

Ex: 59. Octaves plaquées.

Ex: 60. Dixièmes.

Ex: 61. Dixièmes.

Ex: 62. Octaves et dixièmes.

Ex: 63. Tierces et dixièmes.

Ex: 64. Tierces octaves et dixièmes.

Ex: 65. Gammes de tierces doigtées

Ex: 66.

Exercise 66 consists of two staves of music. The right hand part begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of sixteenth-note chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The left hand part, in the bass clef, mirrors the right hand's rhythmic complexity with similar chordal structures and fingerings.

Ex: 67.

Exercise 67 consists of two staves of music. The right hand part begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of sixteenth-note chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The left hand part, in the bass clef, mirrors the right hand's rhythmic complexity with similar chordal structures and fingerings.

Ex: 68.

Exercise 68 consists of two staves of music. The right hand part begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of sixteenth-note chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The left hand part, in the bass clef, mirrors the right hand's rhythmic complexity with similar chordal structures and fingerings.

Ex: 69.

Exercise 69 consists of two staves of music. The right hand part begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of sixteenth-note chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The left hand part, in the bass clef, mirrors the right hand's rhythmic complexity with similar chordal structures and fingerings.

Ex: 70.

Exercise 70 consists of two staves of music. The right hand part begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of sixteenth-note chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The left hand part, in the bass clef, mirrors the right hand's rhythmic complexity with similar chordal structures and fingerings.

Préparations pour les Ex: 73, 74, 75, 76.

Ex: 72.

Ex: 71.

Exercise 71 consists of two staves of music. The right hand part begins with a treble clef and a common time signature. It features a series of sixteenth-note chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The left hand part, in the bass clef, mirrors the right hand's rhythmic complexity with similar chordal structures and fingerings.

Ex: 73. Ex: 74.

Ex: 75. Ex: 76.

Ex: 77. Ex: 78.

Ex: 79. Ex: 80.

Ex: 81. Ex: 82.

Préparation pour l'Ex: 84.

Ex: 83. Ex: 84.

Ex: 85. *Main droite.*

Ex: 86. *Main gauche.*

Ex: 87.

Ex: 88.

Ex: 89.

Ex: 89.

Ex: 89.

Ex: 91.

Ex: 90. EFFET à produire.

*Adagio.*

Ex: 92. EFFET.

*Moderato.*

Ex: 93. EFFET.



EFFET.

Ex:106.

EFFET de la partie supérieure.

Ex:107.

EFFET.

3 4 5 4      1 2 1 2

Ex:108.

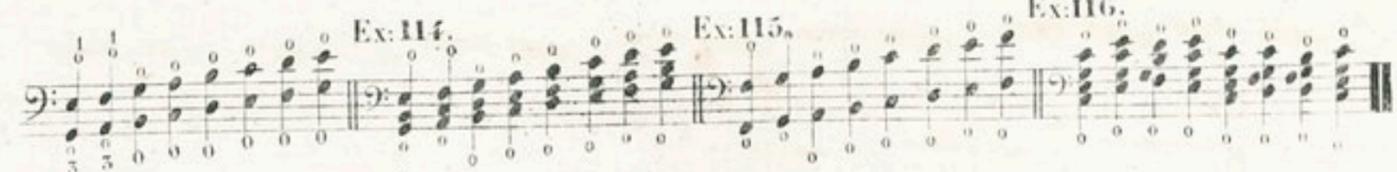
EFFET.

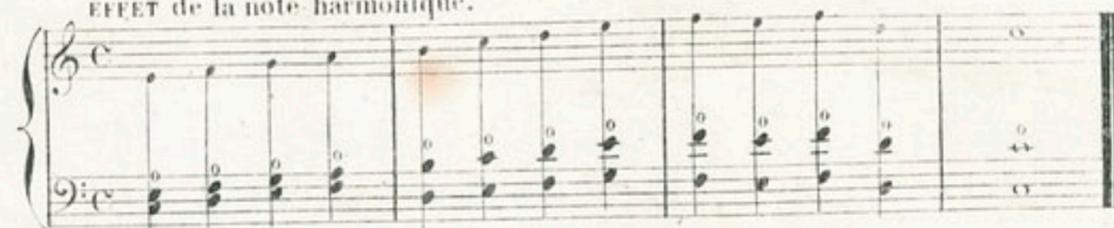
Passage écrit. Moyen d'exécution.

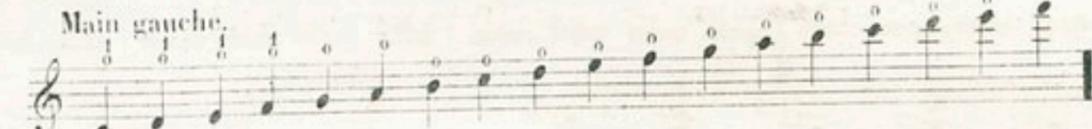
Ex:110. Passage écrit. Moyen d'exécution.

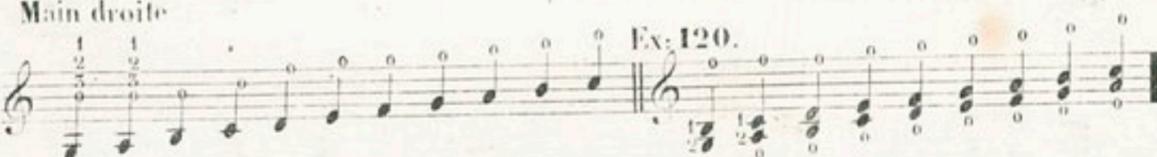
Ex:109.

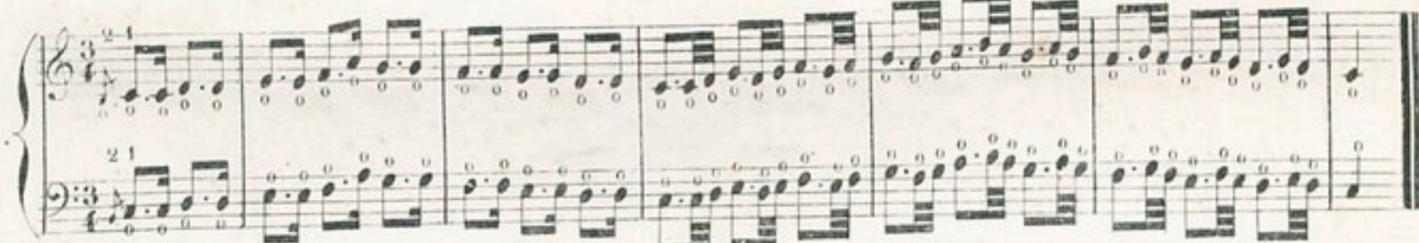
Ex: 111.  Ex: 112

Ex: 113.  Ex: 114. Ex: 115. Ex: 116.

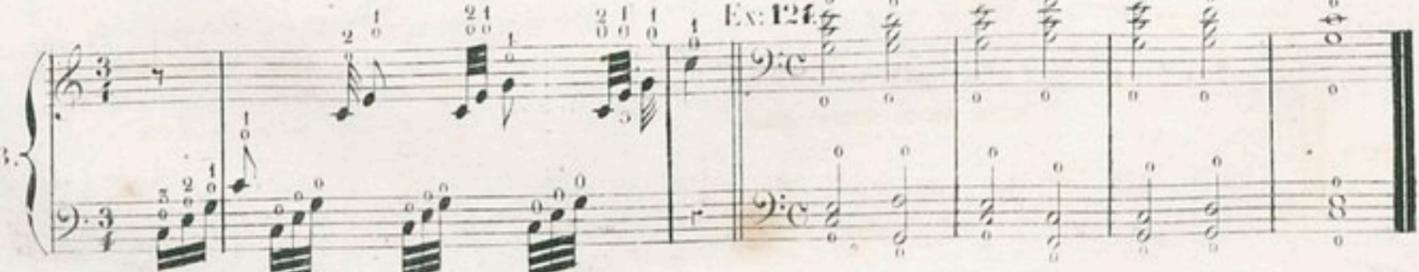
Ex: 117.  EFFET de la note harmonique.

Ex: 118.  Main gauche.

Ex: 119.  Main droite. Ex: 120.

Ex: 121. 

Ex: 122. 

Ex: 123.  Ex: 124.

Main droite.

Ex: 125.

**ETOUFFÉS HARMONIQUES**

Signe de Boehsa.

Signe proposé.

Ex: 126.

Ex 127.

Ex: 128.

Ex 129.

Ex: 130.

**SEMI-ETOUFFÉS HARMONIQUES**

Signe de Boehsa.

Ex: 131.

Signe proposé.

Ex: 132.

Ex: 133.

Ex: 134.

Signe de Boehsa.

**LEGERS HARMONIQUES**

Ex: 135.

Signe proposé.

Ex: 136.

Ex: 137.

Ex: 138.

*Adagio.*

Ex: 139.

Boehsa  
Op. 335

Ex: 140.

Premier  
Op. 67

Ex: 141.

Ex: 142.

Ex: 143.

Notes écrites.

Ex: 144.

EFFET

Cordes jouées.

Harmon:  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{4}$

ECHO. ECHO. ECHO.

*f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Ex: 145.

Ex: 146.

Ex: 147.

Ex: 148.

CHAPITRE X.

Gammes Chromatiques Harmoniques.

Ex: 149.

Preparation

Ex. 150.

Preparations

Ex. 151.

Preparations

Ex. 152.

Ex. 153.

Ex. 154.

Ex. 155.

Ex. 156.

Ex. 157.

Voyez ex. 154.

LA :

Ex. 158.

Ex. 159.

Voyez ex. 156.

RE :

Ex. 160.

Ex. 161.

Voyez ex. 154.

SOL, LA :

Ex. 162.

Ex. 163.

Voyez ex. 156.

DO, RE :

Ex. 164.

CHAPITRE XI.

Ex: 165. *Martellato.*

Musical score for Exercise 165, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and fingerings. The piece is marked *Martellato*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Ex: 166.

Musical score for Exercise 166, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Musical score for Exercise 167, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Ex: 167.

Musical score for Exercise 167, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Musical score for Exercise 168, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Ex: 168.

Musical score for Exercise 168, featuring a treble and bass clef with rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Ex: 169.

Passage tel qu'il doit être écrit.

il faut fixer d'avance les pédales de MI et DO et LA.

Passage tel qu'il doit être exécuté.

Parish Alvars Op. 57

Ex: 170.

Passage écrit

Fixer FA et DO et LA.

Passage exécuté

Ex: 171.

Notation.

Fixer MI et DO et LA.

Exécution.

TABLEAU DES TONS DANS LESQUELS ON PEUT OBTENIR SUR LA HARPE  
DES ARPÈGES ENHARMONIQUES PAR L'EMPLOI DE NOTES SYNONYMES.

1<sup>o</sup> ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

Ex. 172.

Synonymes.                      Synonymes.

Tous majeurs.                      Tous majeurs ou mineurs, mitoniques.

Detailed description: This block contains musical notation for the dominant seventh chord. It is organized into two columns of 'Synonymes'. The left column is labeled 'Tous majeurs.' and contains three staves of music. The right column is labeled 'Tous majeurs ou mineurs, mitoniques.' and contains five staves of music. Each staff shows a sequence of notes on a treble clef staff, representing different enharmonic spellings of the same chord.

2<sup>o</sup> ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE.

Ex. 173.

Synonymes.                      Synonymes.

Tous mineurs.

Detailed description: This block contains musical notation for the augmented sixth chord. It is organized into two columns of 'Synonymes'. The left column is labeled 'Tous mineurs.' and contains five staves of music. The right column is labeled 'Tous mineurs.' and contains three staves of music, with the word 'ou' (or) between the two columns. Each staff shows a sequence of notes on a treble clef staff, representing different enharmonic spellings of the same chord.

3<sup>o</sup> ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

Ex. 174.

Synonymes.                      Synonymes.                      Synonymes.

Tous mineurs.                      Tous mineurs.                      Tous mineurs.

Detailed description: This block contains musical notation for the diminished seventh chord. It is organized into three columns of 'Synonymes'. Each column is labeled 'Tous mineurs.' and contains three staves of music. Each staff shows a sequence of notes on a treble clef staff, representing different enharmonic spellings of the same chord.

SONS ONDULES.

Signe de Bochisa 

Nouveau signe proposé 

Andante sostenuto con simplicita.

Ex: 175.

*dolce.*

*argite*

*ritenuto*

*ritenuto.*

Ex: 176. *Notation.* *Exécution.* *Ex: 177.*

Ex: 178. *Ex: 179.*

Ex: 180. *Ex: 181.*

Ex: 182. *Ex: 183.*

CHAPITRE XIII.

Ex: 184. *Lento.*

Ex. 185. 5 notes pour 2. Transformation.

This example shows a musical transformation. On the left, the original sequence consists of five notes: G4, A4, B4, C5, and D5. The right side shows the transformation, where the notes are rearranged into a more complex, overlapping texture. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 186. 5 notes pour 2. Transformation.

This example shows a musical transformation. The original sequence on the left is G4, A4, B4, C5, and D5. The transformation on the right involves a more intricate rearrangement of these notes, creating a dense, overlapping texture. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 187. 7 notes pour 2. Transformation.

This example shows a musical transformation. The original sequence on the left consists of seven notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, and F#5. The transformation on the right is a more complex rearrangement of these notes. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 188. 9 notes pour 2. Transformation.

This example shows a musical transformation. The original sequence on the left consists of nine notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The transformation on the right is a very complex rearrangement of these notes. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 189. 4 notes pour 5. Transformation.

This example shows a musical transformation. The original sequence on the left consists of four notes: G4, A4, B4, and C5. The transformation on the right is a complex rearrangement of these notes for five voices. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 190. 5 notes pour 5. Transformation.

This example shows a musical transformation. The original sequence on the left consists of five notes: G4, A4, B4, C5, and D5. The transformation on the right is a complex rearrangement of these notes for five voices. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ex. 191. 7 notes pour 5.

Transformation.

Musical notation for Ex. 191. The exercise is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The original notation (left) shows a sequence of seven notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The transformed notation (right) shows the same sequence of notes but with a different fingering, indicated by the 'Transformation.' label. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Ex. 192. 8 notes pour 5.

Transformation.

Musical notation for Ex. 192. The exercise is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The original notation (left) shows a sequence of eight notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The transformed notation (right) shows the same sequence of notes but with a different fingering, indicated by the 'Transformation.' label. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Ex. 193. 5 notes pour 4.

Transformation.

Musical notation for Ex. 193. The exercise is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The original notation (left) shows a sequence of five notes: G4, A4, B4, C5, B4. The transformed notation (right) shows the same sequence of notes but with a different fingering, indicated by the 'Transformation.' label. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Ex. 194. 7 notes pour 4.

Transformation.

Musical notation for Ex. 194. The exercise is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The original notation (left) shows a sequence of seven notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The transformed notation (right) shows the same sequence of notes but with a different fingering, indicated by the 'Transformation.' label. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

Ex. 195. 9 notes pour 4.

Transformation.

Musical notation for Ex. 195. The exercise is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The original notation (left) shows a sequence of nine notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The transformed notation (right) shows the same sequence of notes but with a different fingering, indicated by the 'Transformation.' label. The notes are written on a grand staff with treble and bass clefs.

FRAGMENTS DE PARTIES DE HARPE

Extraits de Partitions modernes.

*GISELLE.*  
2<sup>e</sup> Acte.  
A. ADAM.  
1841.

Andantino. Andante.

*LE DIEU*  
*de La*  
*BAYADERE.*  
4<sup>e</sup> Acte.  
M. FER.  
1850.

Andante con moto.

Allegro.

2<sup>d</sup> Acte.

Andantino.

Musical score for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics "FIX. RE. LA." and the piano line has "MI." below it.

Musical score for the second system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

*Andantino con moto.*

**LE CHEVAL DE BRONZE.**  
5<sup>e</sup> Acte.  
AUBER.  
1855.

Musical score for the third system, titled "LE CHEVAL DE BRONZE" by Auber, 1855. It features a vocal line and a piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

*Allegro.*

**LE DOMINO NOIR.**  
4<sup>e</sup> Acte.  
AUBER.  
1857.

Musical score for the fifth system, titled "LE DOMINO NOIR" by Auber, 1857. It features a vocal line and a piano accompaniment.

*Allegro.*

Musical score for the sixth system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

*Allegro.*

**LE LAC DES FEES**  
4<sup>e</sup> Acte.  
AUBER.  
1859.

Musical score for the seventh system, titled "LE LAC DES FEES" by Auber, 1859. It features a vocal line and a piano accompaniment.

Musical score for the eighth system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

Musical score for the ninth system, featuring a vocal line and a piano accompaniment.

**ZERLINE**  
Overture.  
AUBER.  
1854.

All.<sup>o</sup> Moderato.

3<sup>e</sup> Acte.

Allégo.

**LA DAME BLANCHE**  
2<sup>e</sup> Acte.  
BOIELDIEU.  
1825.

Allégo.

3<sup>e</sup> Acte.

**HERCULANUM**  
4<sup>e</sup> Acte.  
E. DAVID.  
1859.

Andante.

DUPRATO.  
1865.

**QUENTIN DURWARD.**  
1<sup>er</sup> Acte.  
F. A. GEVAERT.  
1858.

Andantino.

**ROLAND A RONCEVAUX**  
2<sup>e</sup> Acte.  
A. MERMET.  
1864.

Andante.

**LE PARDON de PLOERMEL.**  
5<sup>e</sup> Acte.  
MEYERBEER.  
1859.

Marche religieuse.

*L'AFRICAIN*  
4<sup>e</sup> Acte.  
MEYERBEER.  
1865.

Andante.  
Musical notation for the first piano part of *L'Africain*, Act 4.

1<sup>re</sup> HARPE.

Andante.  
Musical notation for the first harp part of *L'Africain*, Act 4.  
5<sup>e</sup> Acte.  
Musical notation for the second harp part of *L'Africain*, Act 5.

*LES DAMES  
CAPITAINES*  
3<sup>e</sup> Acte.  
REBER.  
1857.

Allegro.  
Musical notation for the piano part of *Les Dames Capitaines*, Act 3.

*SINCIUS*  
A. THOMAS.  
1852.

Musical notation for the piano part of *Sincius*.

*TANNHAUSER*  
2<sup>e</sup> Acte.  
WAGNER.  
1845.

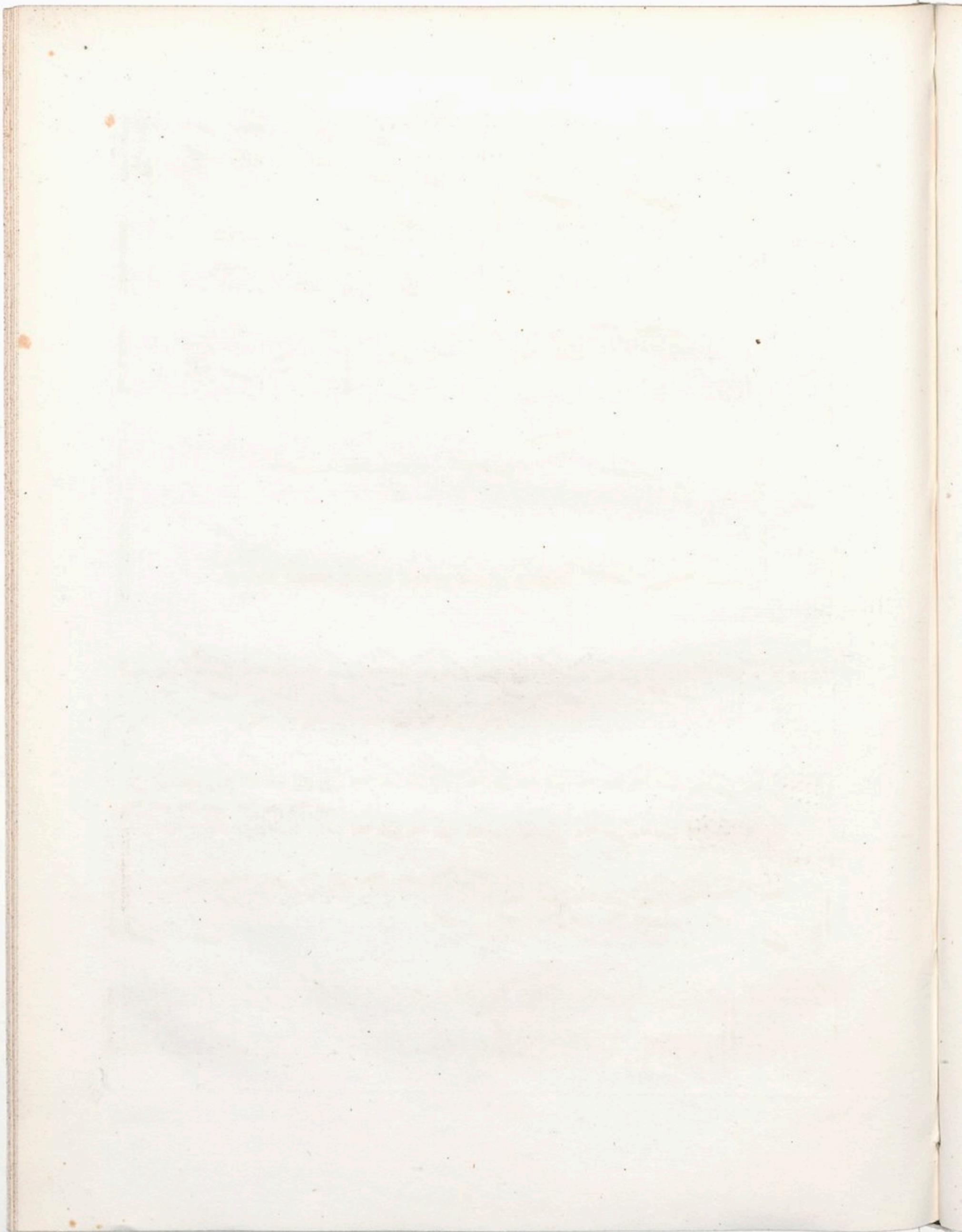
Allegro.  
Musical notation for the piano part of *Tannhauser*, Act 2.

Musical notation for the first harp part of *Tannhauser*, Act 2.

Musical notation for the second harp part of *Tannhauser*, Act 2.

*LE FAISSEAU  
FANTOME.*  
Ouverture.  
WAGNER.

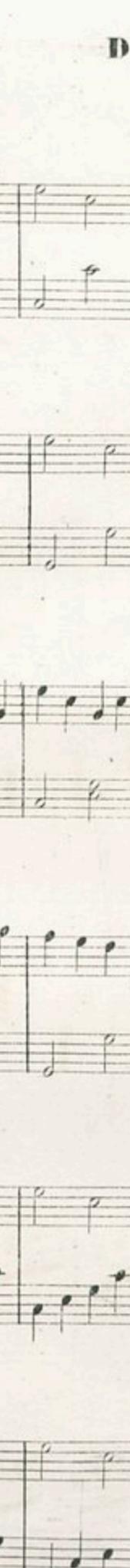
Allegro.  
Musical notation for the piano part of the Overture to *Le Faisseau Fantome*.



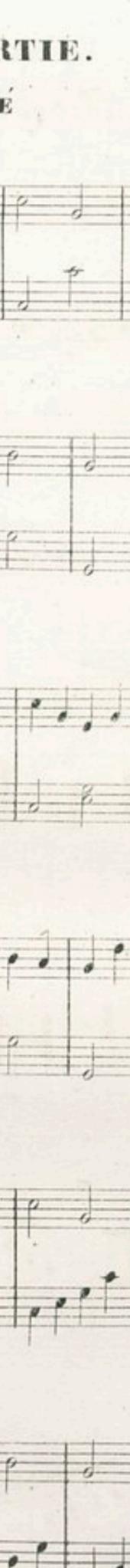
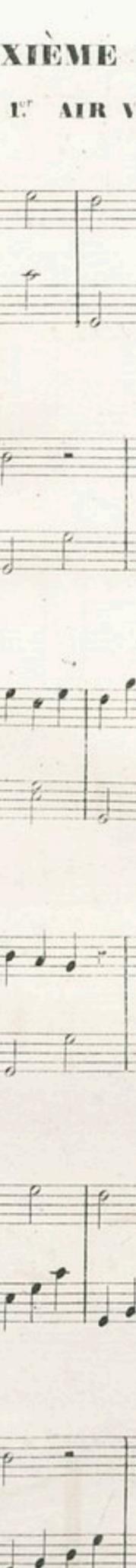
DEUXIÈME PARTIE.

1<sup>er</sup> AIR VARIÉ

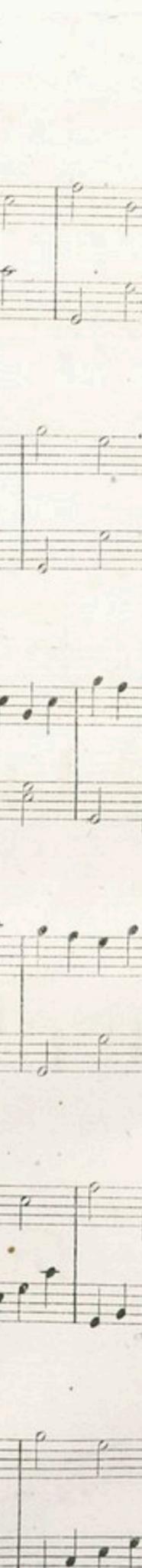
THÈME. *Moderato.* FIN.



1<sup>er</sup> VAR. FIN.



2<sup>me</sup> VAR. FIN.



3<sup>me</sup> VAR.

4<sup>me</sup> VAR.

5<sup>me</sup> VAR.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

6<sup>me</sup> VAR.

The second system is labeled '6<sup>me</sup> VAR.' and features a more intricate melodic line in the treble staff, characterized by many slurs and rapid passages. The bass staff continues with a steady accompaniment.

FIN.

The third system concludes the 6th variation with a double bar line and the word 'FIN.' written above the staff. The music ends with a final chord in both staves.

The fourth system begins the 7th variation. It features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff.

7<sup>me</sup> VAR.

The fifth system is labeled '7<sup>me</sup> VAR.' and shows the continuation of the 7th variation. The treble staff has a melodic line with some slurs, while the bass staff provides accompaniment.

FIN.

The sixth system concludes the 7th variation with a double bar line and the word 'FIN.' written above the staff.

The seventh system shows the final part of the 7th variation, ending with a final cadence in both staves.

*Andante.*

THÈME.

First system of musical notation for the Theme, consisting of a treble and bass clef staff. The music is in 2/4 time and begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Second system of musical notation for the Theme, continuing the piece with similar chordal textures in both hands.

1<sup>re</sup> VAR.

*poco più mosso.*

First system of musical notation for the first variation, marked 'poco più mosso'. The right hand features more active eighth-note patterns, while the left hand remains mostly chordal.

Second system of musical notation for the first variation, showing further development of the eighth-note motifs in the right hand.

Third system of musical notation for the first variation, continuing the rhythmic patterns.

2<sup>me</sup> VAR.

First system of musical notation for the second variation, characterized by a more active bass line with eighth-note runs.

Second system of musical notation for the second variation, concluding the piece with active textures in both hands.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, moving in a stepwise fashion. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line of eighth notes, starting on a low note and ascending towards the end of the system.

3<sup>me</sup> VAR.

The 3<sup>me</sup> variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, creating a steady eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter and eighth notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, creating a steady eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter and eighth notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, creating a steady eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter and eighth notes.

Voyez le chapitre IX.

4<sup>me</sup> VAR.

The 4<sup>me</sup> variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, creating a steady eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter and eighth notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, creating a steady eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter and eighth notes.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, creating a steady eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of quarter and eighth notes.

5<sup>me</sup> VAR.

The first system of the 5th variation consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system continues the 5th variation with similar rhythmic patterns in both staves.

The third system of the 5th variation, showing the continuation of the melodic and harmonic lines.

The fourth system of the 5th variation, concluding the first part of the variation.

6<sup>me</sup> VAR.

The first system of the 6th variation. The treble staff features a more complex, sixteenth-note melodic line, while the bass staff remains simple.

The second system of the 6th variation, continuing the intricate melodic development in the treble.

The third system of the 6th variation, showing the final stages of the variation's melodic and harmonic structure.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

7<sup>me</sup> VAR.

The second system is labeled "7<sup>me</sup> VAR.". It features a treble staff with a large slur covering a series of ascending sixteenth notes, creating a rapid scale-like effect. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The third system continues the piece with a treble staff filled with ascending sixteenth notes and a bass staff with a consistent rhythmic accompaniment.

The fourth system maintains the pattern of a treble staff with ascending sixteenth notes and a bass staff accompaniment.

The fifth system continues the musical texture with a treble staff of ascending sixteenth notes and a bass staff accompaniment.

The sixth system follows the established pattern of a treble staff with ascending sixteenth notes and a bass staff accompaniment.

The seventh system concludes the page with a treble staff of ascending sixteenth notes and a bass staff accompaniment.

*Moderato.*

1<sup>re</sup> VALSE.

The first system of the first waltz consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter rest, and continues with a sequence of eighth notes. The bass staff begins with a bass clef and a 3/4 time signature, providing a simple accompaniment of quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

The second system continues the waltz melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff uses a pattern of quarter notes and rests, with some chords indicated by vertical lines.

The third system continues the waltz melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff uses a pattern of quarter notes and rests, with some chords indicated by vertical lines.

The fourth system continues the waltz melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff uses a pattern of quarter notes and rests, with some chords indicated by vertical lines.

The fifth system continues the waltz melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff uses a pattern of quarter notes and rests, with some chords indicated by vertical lines.

The sixth system continues the waltz melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The treble staff features a series of eighth notes and quarter notes. The bass staff uses a pattern of quarter notes and rests, with some chords indicated by vertical lines.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *f* (forte) in the bass staff.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the bass staff.

Fifth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and a double bar line.

*Moderato.*

2<sup>ème</sup> VALSE:

First system of musical notation, measures 1-6. The piece is in 3/4 time. The treble clef part begins with a melody of eighth notes. The bass clef part provides a simple accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. Fingerings are indicated above the treble clef notes in measures 4 and 5.

Second system of musical notation, measures 7-12. The treble clef part continues the melody. A dynamic marking of *mf* is present in measure 8, followed by *crese.* in measure 9 and *f* in measure 10. A fermata is placed over the final note of the treble clef in measure 10.

Third system of musical notation, measures 13-18. The treble clef part features a more active melody. A dynamic marking of *mf* is present in measure 14.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The treble clef part continues with a steady melody. The bass clef part has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The treble clef part has a melody with some rests. The bass clef part features a series of chords with repeat signs. A dynamic marking of *f* is present in measure 28.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. The treble clef part continues the melody. The bass clef part features a series of chords with repeat signs.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a supporting line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex texture with many beamed notes. The bass staff has a simpler accompaniment. Dynamic markings 'p' and 'f' are present.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. Similar to the second system, it features a dense texture in the treble and a supporting bass line. Dynamic markings 'f' and 'p' are present.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. Dynamic markings 'cres.', 'f', 'dimin.', and 'cres.' are present.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and ties. The bass staff has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

*Moderato.*

**1<sup>re</sup> ÉTUDE.**

*mf*

The musical score consists of eight systems of piano and bass staves. The first system is marked with a piano dynamic (*mf*) and the tempo *Moderato*. The piece is in common time (C). The first system shows a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a harmonic accompaniment of chords and single notes. The second system continues the melodic line with some slurs and includes a first fingering (1) and a second fingering (2) above the notes. The third system features a similar melodic pattern. The fourth system shows a change in the bass line with some chromatic movement. The fifth system continues the melodic development. The sixth system shows a change in the bass line with some chromatic movement. The seventh system features a change in the bass line with some chromatic movement. The eighth system concludes the piece with a final cadence in the bass line and a double bar line.

Emploi de notes de valeurs différentes.

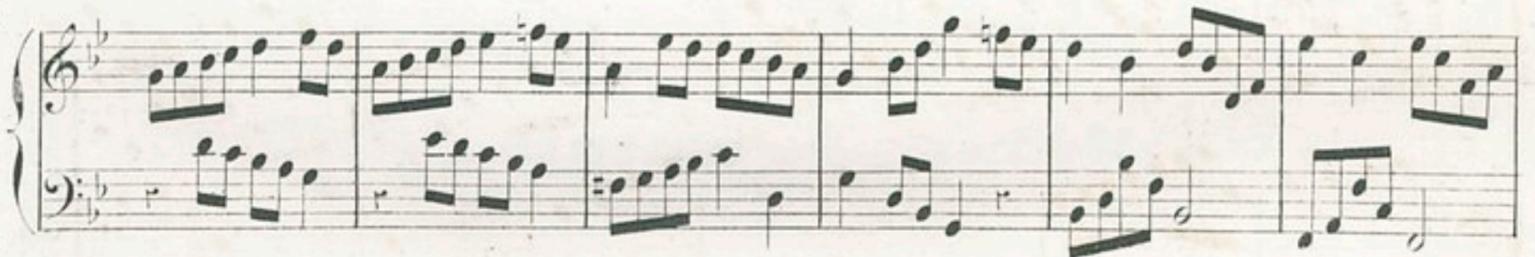
2<sup>ème</sup> ÉTUDE

*Moderato.*

3<sup>ème</sup> ÉTUDE

*Andante.*

*mf*



*f*



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes a *riten.* (ritardando) marking at the end of the system.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes a *tempo.* (tempo) marking at the beginning of the system.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes a *poco più mosso.* (poco più mosso) marking in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes a *poco più mosso.* (poco più mosso) marking in the bass line.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes a *poco più mosso.* (poco più mosso) marking in the bass line.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a minor key and includes dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) in the bass line.

4<sup>ème</sup> ÉTUDE

*Allegretto.*

*mf*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages. The bass staff features a steady accompaniment with some rests.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line that includes some chromatic movement. The bass staff has a consistent accompaniment with some changes in chord structure.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some grace notes. The bass staff has a steady accompaniment with some changes in chord structure.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line that includes some chromatic movement. The bass staff has a consistent accompaniment with some changes in chord structure.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff features a melodic line that ends with a final cadence. The bass staff has a steady accompaniment that concludes with a final chord. Dynamics markings 'p' and 'f' are present.

Les doubles croches doivent être rythmées de deux en deux.

*Allegro.*

5<sup>ème</sup> ÉTUDE

*Scherz*

The musical score consists of seven systems of piano and bass staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piece is marked *Allegro* and *Scherz*. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with frequent use of slurs and double bar lines. Dynamics such as *dimin.*, *f*, and *p* are indicated. Fingerings (e.g., 3, 5) are shown above notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Même Étude en rythmant les doubles croches de trois en trois.

6<sup>ème</sup> ÉTUDE

*Allegro.*  
*Scherz.*

The musical score consists of seven systems of piano and bass staves. The first system is labeled '6<sup>ème</sup> ÉTUDE' and includes the tempo 'Allegro.' and the character 'Scherz.'. The piece is in 2/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in groups of three. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *diminu.*, *schert.*, *cris.*, *f*, and *p*. The score concludes with a double bar line.

Placer les 4 doigts à chaque arpège.

*Allegro.*

7<sup>ème</sup> ÉTUDE

*mf*

*riten. Tempo 1<sup>o</sup>*

*p f*

*p f p f*

*basso marcato.*

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into seven systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

8<sup>me</sup> ÉTUDE

*Allegro.*

The musical score consists of eight systems, each with a piano (treble) and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Allegro.* The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The third system includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fourth system includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The fifth system includes piano (*p*) dynamics. The sixth system includes piano (*p*) dynamics. The seventh system includes piano (*p*) dynamics. The eighth system includes piano (*p*) dynamics. The score is characterized by intricate piano textures with frequent slurs and accents, and a bass line that provides harmonic support with chords and moving lines.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment. The word *ritcu.* is written above the treble clef staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. The word *tempo.* is written above the treble clef staff.

Third system of musical notation, continuing the piece.

Fourth system of musical notation, continuing the piece.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes a double bar line with repeat dots.

Sixth system of musical notation, continuing the piece.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a final double bar line.

9<sup>ème</sup> ÉTUDE. *Allegro.*

The first system of the 9th exercise consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. It contains a series of eighth-note chords and sixteenth-note runs. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature, containing a series of eighth-note chords and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

The second system continues the musical notation from the first system, featuring treble and bass staves with eighth-note chords and sixteenth-note runs.

The third system continues the musical notation from the second system, featuring treble and bass staves with eighth-note chords and sixteenth-note runs.

The fourth system continues the musical notation from the third system, featuring treble and bass staves with eighth-note chords and sixteenth-note runs.

The fifth system continues the musical notation from the fourth system, featuring treble and bass staves with eighth-note chords and sixteenth-note runs. A dynamic marking of *mf* is present.

The sixth system continues the musical notation from the fifth system, featuring treble and bass staves with eighth-note chords and sixteenth-note runs.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex rhythmic patterns in both staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains dense, rapid sixteenth-note passages. The bass clef staff provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the second measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with intricate rhythmic figures. The bass clef staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a very dense and rapid sixteenth-note passage. The bass clef staff has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line. The treble clef staff has a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure, and the bass clef staff has a dynamic marking of *f* (forte) in the second measure.

*Allegro brillante.*

10<sup>ème</sup> ÉTUDE

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piece is characterized by intricate, rapid sixteenth-note passages in the treble clef, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a technical exercise designed to develop finger dexterity and speed.

The first system of music features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The right hand plays a complex, ascending melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line of quarter notes.

The second system continues the piece, with the right hand maintaining its intricate melodic pattern and the left hand following with a consistent rhythmic accompaniment.

The third system shows the progression of the music, with the right hand's melody becoming more densely packed with notes.

The fourth system includes a notable change in the right hand's texture, featuring a wide, sweeping melodic gesture that spans several measures.

The fifth system continues with the established musical themes, showing the interaction between the two hands.

The sixth and final system on the page concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

II<sup>ème</sup> ÉTUDE.

*Andante.*

The musical score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Andante*. The first system includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) with hairpins. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. The piece concludes with a final *ff* (fortissimo) dynamic marking.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures in the treble and bass staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, with a notable change in the bass line's rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, marked with a piano (*p*) dynamic in the treble staff.

Sixth system of musical notation, featuring a more active bass line with frequent sixteenth-note patterns.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final cadence in both staves.

Emolpi des notes synonymes pour exécuter les notes répétées.  
*Allegro.*

12<sup>ème</sup> ÉTUDE.

The musical score consists of eight systems of piano and bass staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system includes an accent on the first note of the bass line. The second system features a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The seventh system includes a piano (*p*) dynamic marking. The eighth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks such as accents and slurs.

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. Both staves are in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features a dense texture of sixteenth notes in the upper staff, while the lower staff provides a more rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

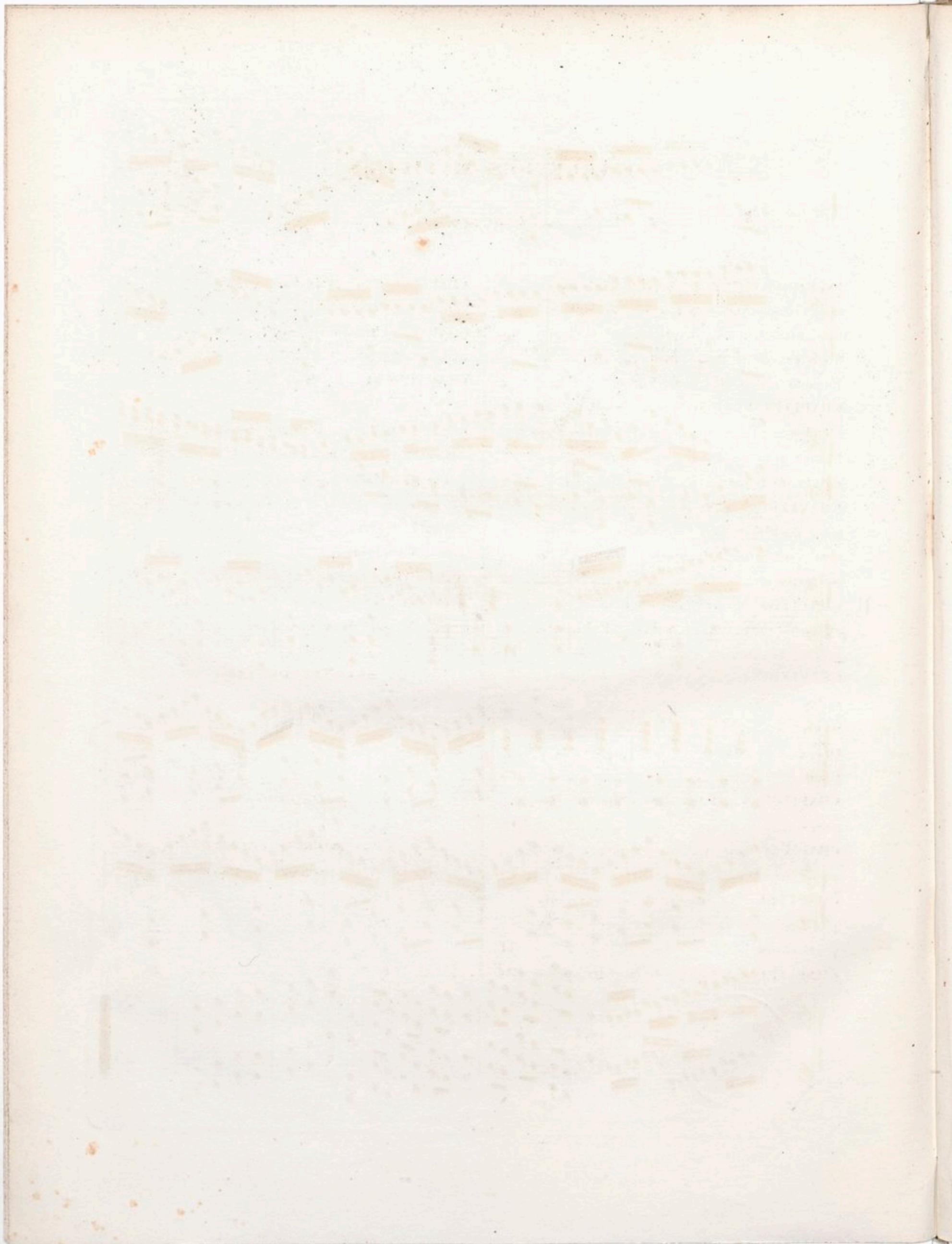
The third system of musical notation shows a continuation of the intricate melodic lines in the upper staff, with the lower staff maintaining a steady accompaniment.

The fourth system of musical notation includes dynamic markings. The lower staff has a *mf* (mezzo-forte) marking. The upper staff has a *cres.* (crescendo) marking. The texture remains dense with many sixteenth notes.

The fifth system of musical notation features a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the lower staff. The music continues with complex rhythmic patterns in both staves.

The sixth system of musical notation continues the piece with similar complex textures and rhythmic patterns in both staves.

The seventh system of musical notation includes a red circular stamp on the left side. The stamp contains the text "BIBLIOTHECA MUSEI HISTORICO-NATURALIS VIENNAE" and "MUSEUM HISTORICO-NATURALIS VIENNAE". The music in this system includes a *FA#* marking and ends with a double bar line. The lower staff has a *dim.* (diminuendo) marking.



## TABLE DES MATIÈRES

|   | Page |   | Page |
|---|------|---|------|
| INTRODUCTION. — Des divers perfectionnements apportés à la Harpe. — de l'utilité d'employer les cinq doigts. — de la création d'une Classe de Harpe au Conservatoire de Musique. — liste des 4 <sup>e</sup> Prix..... | 2    | CHAPITRE 9. — Sons harmoniques. — Et nouveaux effets.....               | 26   |
| CHAPITRE 1. — Description de la Harpe; son étendue; nomenclature de ses différentes parties, et manière d'indiquer les différents doigts de la main.....  | 6    | CHAPITRE 10. — Gammes chromatiques harmoniques.....                     | 31   |
| CHAPITRE 2. — Manière d'accorder la Harpe à double mouvement et de remplacer les cordes cassées. — Quelques observations importantes.....   | 7    | CHAPITRE 11. — Le Martellato simple et le Martellato double.....        | 31   |
| CHAPITRE 3. — Premières Etudes. — Position du corps et des mains. — Premiers Exercices.....   | 11   | CHAPITRE 12. — Arpèges ou traits énharmoniques — Sons ondulés.....      | 32   |
| CHAPITRE 4. — Exercices sur les intervalles, sur les tierces, doigtées, les gammes et les arpèges. — Règles de doigter. — Observations sur le Style et sur le Rythme.....   | 13   | CHAPITRE 13. — Notes de valeurs incommensurables entre les parties..... | 33   |
| CHAPITRE 5. — Intervalles plaqués et glissades.....   | 16   | CHAPITRE 14. — Conseils aux élèves. — Conclusion.....                   | 34   |
| CHAPITRE 6. — Accords plaqués. — Accords arpégés. — Sons étouffés.....  | 19   | EXERCICES sur les Chapitres.....  | 36   |
| CHAPITRE 7. — Manière de se servir des pédales. — Quelques observations. — Cas particuliers.....  | 21   | FRAGMENTS de parties de Harpe extraits de partitions modernes.....      | 62   |
| CHAPITRE 8. — Appoggiatures et trilles.....   | 24   | <b>SECONDE PARTIE.</b>  |      |
|   |      | 2 AIRS Variés.....  | 67   |
|   |      | 2 VALSES.....   | 74   |
|   |      | 12 ETUDES.....  | 78   |
|   |      | <b>AVIS POUR LE RELIEUR</b>   |      |
|   |      | PLACEMENT DES PLANCHES PHOTOGRAPHIQUES                                  |      |
|   |      | La planche 1 en regard de la page.....                                  | 6    |
|   |      | 2.....  | 7    |
|   |      | 3.....  | 11   |
|   |      | 4.....  | 26   |

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER I. THE HISTORY OF THE  
COUNTRY OF GREAT BRITAIN  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
BY JOHN HARRISON

CHAPTER II. THE HISTORY OF THE  
COUNTRY OF GREAT BRITAIN  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
BY JOHN HARRISON

CHAPTER III. THE HISTORY OF THE  
COUNTRY OF GREAT BRITAIN  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
BY JOHN HARRISON

CHAPTER IV. THE HISTORY OF THE  
COUNTRY OF GREAT BRITAIN  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
BY JOHN HARRISON

CHAPTER V. THE HISTORY OF THE  
COUNTRY OF GREAT BRITAIN  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
BY JOHN HARRISON

THE HISTORY OF THE  
COUNTRY OF GREAT BRITAIN  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
BY JOHN HARRISON



