



Nouvelle Méthode
DE HARPE
par Cataryes



FACILE À CONCEVOIR

*et avec laquelle on peut se donner soi-même les premiers
 Elémens de cet Instrument, et acquérir un certain degré de perfection*

Propriété de l'Editeur.

Ouvr. 18. — Prix 7. 10.

à Paris

*Chez Imbault Professeur et Editeur de Musique au Mont d'Or Rue d'Honore N. 125 près celle des Poulies
 Et Péristyle du Théâtre de l'Opéra Comique Impérial Rue Favart N. 461.*

[Vm. 8. T. 22

Imbault



AVERTISSEMENT.

On ne peut acquérir un talent instrumental que par le concours de deux enseignemens très-distincts, et qu'il faut bien, par cette raison, se garder de confondre l'un avec l'autre; le premier a pour objet les principes généraux de la Musique, avec lesquels il est indispensable d'être très-familier pour bien jouer de tel instrument que ce soit; et le second, le mécanisme propre de l'instrument auquel on se destine.

Beaucoup de méthodes cumulent ensemble ces deux enseignemens : je pense que leurs auteurs se sont exposés par là à manquer entièrement le but qu'ils s'étaient proposé; c'est prétendre enseigner deux choses à la fois; c'est faire deux ouvrages au lieu d'un seul; chacun de ces ouvrages n'ayant pas l'étendue convenable, est nécessairement incomplet, et l'élève ne sait que superficiellement deux choses différentes qu'il aurait pu savoir à fond, s'il les eût apprises séparément.

Ces considérations m'ont déterminé à élaguer entièrement de cette méthode tous les principes relatifs à l'étude générale de la musique, afin de me borner au développement de ceux qui sont relatifs à l'étude nécessaire pour apprendre à bien jouer de la harpe. Je suppose en conséquence que l'élève qui se destine à cet instrument est déjà musicien (1).

On sera peut-être étonné au premier coup d'œil de la grande étendue du texte de cette méthode, mais j'espère néanmoins qu'on n'y trouvera rien d'inutile lorsqu'on l'aura mûrement médité; il contient une foule d'observations sur la nature de l'instrument, que je crois nouvelles et très propres à contribuer aux progrès de

(1) Je recommande à l'Élève, s'il veut devenir bon musicien en très-peu de tems, de se servir de *l'Alphabet Musical* de M^{me}. DUHAN.

l'art ; je me suis en outre particulièrement appliqué à développer les principes généraux du doigter, partie essentielle de l'enseignement, et qui m'a paru beaucoup trop négligée dans toutes les autres méthodes dont j'ai connaissance ; je ne saurais donc trop exhorter l'élève à ne pas confondre l'Introduction et tout le reste du texte, avec tous ces discours préliminaires, où les auteurs perdant de vue leur objet, ne cherchent qu'à faire briller leur esprit pour paraître en même tems hommes de lettres et artistes ; je suis loin de prétendre au premier titre, et je ne me suis en conséquence permis quelques discussions assez longues, que parce que je les ai crues nécessaires ; j'ose même me flatter que non-seulement l'Élève, mais encore l'Amateur déjà fort trouvera dans cet Ouvrage, fruit de beaucoup d'études et de méditations, quelques observations nouvelles, et surtout des principes généraux sur le doigter, qui pourront lui être très-utiles.

INTRODUCTION.

I. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES.

PARMI le grand nombre d'instrumens dont on fait actuellement usage en société ou dans les concerts, il n'y a que le piano et la harpe, qui réunissent l'harmonie complète à la mélodie. Cette faculté précieuse me paraît devoir leur obtenir la prééminence sur tous les autres instrumens, parceque chacun d'eux peut accompagner seul la voix, et donner même une idée juste du mérite des compositions dramatiques sur les partitions, tandis qu'on ne pourrait y parvenir avec les autres instrumens, qu'en en réunissant un grand nombre.

Mais si le piano et la harpe doivent être considérés sous ce point de vue comme les deux instrumens les plus parfaits, malgré l'inconvénient qui leur est commun de ne point soutenir et filer les sons, en est-il un des deux qui mérite la préférence sur l'autre? Comme cette question n'est nullement étrangère au perfectionnement de l'art musical considéré d'une manière générale, je crois devoir la discuter avec quelques détails.

La musique, en la considérant dans toute sa généralité, se divise en deux principales branches : la *composition* et l'*exécution*.

Or une idée musicale est, comme la pensée, un être purement moral, auquel le compositeur seul pourrait donner l'existence, si l'on n'avait pas trouvé l'art de l'écrire, comme on a trouvé celui d'écrire la pensée. Le compositeur a donc ses lecteurs, comme l'orateur et le poète, avec cette différence, que la pensée est publiquement transmise par le seul organe de la voix, tandis que l'idée musicale l'est en même tems, et par l'organe de la voix, et par l'intermédiaire des instrumens.

Il résulte de là un nouveau point de vue sous lequel la musique doit encore être divisée en deux autres branches générales : la *musique vocale*, et la *musique instrumentale*.

C'est la nature qui donne la voix, et ce sont les habitudes sociales contractées dès le bas-âge, et constamment entretenues, qui enseignent seules à s'en servir pour chanter comme pour parler; mais c'est l'art qui crée les instrumens, et par cette raison ils ne peuvent servir à transmettre les idées musicales que par un mécanisme qui doit être nécessairement enseigné. Garat était déjà un des premiers chanteurs de l'Europe avant d'avoir pris une seule leçon de musique, tandis qu'il a fallu une étude longue et opiniâtre pour former les Dusseck et les Viotti.

Cette étude est donc nécessaire pour acquérir un talent instrumental; mais continuant encore la comparaison que je viens d'établir, parce qu'elle me paraît d'une extrême justesse, il est essentiel

d'observer qu'un artiste qui joue d'un instrument est très-loin de la perfection, s'il n'a pas acquis la faculté de transmettre sans étude préparatoire toutes ses propres idées musicales, et toutes celles des autres qui lui sont présentées par écrit, comme l'orateur a celle d'émettre à l'instant même, ou sa propre pensée aussitôt qu'il la conçoit, ou celle des autres quand il la voit écrite. Accorderait-on de l'esprit dans la société à celui qui, ayant appris par cœur une centaine de mots heureux, saurait les placer à propos, sans pouvoir du reste soutenir une conversation? Estimerait-on un avocat qui serait incapable de répondre sur-le-champ à toute espèce d'objections, ou qui serait forcé de se circonscrire dans un certain nombre de plaidoyers pour défendre toutes les causes?

L'exécution instrumentale n'a donc qu'un faible mérite, quelque parfaite qu'elle puisse être, si elle est limitée. L'exécutant n'est plus qu'une machine, comme ces belles pendules fabriquées en Bohême, qui font entendre les sonates de piano les plus difficiles, et en exécutent une différente à chaque heure, avec une certitude de précision dont les Cramer et les Steibelt seraient peut-être incapables. La nature de l'homme est trop anoblie par ses facultés morales, pour qu'il soit fondé à tirer vanité du seul perfectionnement de ses facultés physiques. C'est dégrader le talent que d'en séparer le mérite des conceptions. Le peintre, capable d'imiter parfaitement, mais servilement, un beau tableau, est loin d'obtenir la même estime que celui qui l'a composé. Il en est de même en musique; le vrai connaisseur n'estimera une exécution très-brillante sur tel instrument que ce soit, qu'autant qu'elle rendra facile la transmission des propres idées de l'exécutant, ou de celle des autres.

C'est principalement à la harpe que ces réflexions générales sont applicables. Le talent des artistes sur tous les autres instrumens, n'obtient que peu d'estime, s'il se borne à l'exécution, quelque brillante qu'elle soit; on exige impérieusement d'eux, pour être regardés comme de grands professeurs, qu'ils soient en état de tout exécuter à la première vue. Pourquoi donc est-on plus indulgent pour les professeurs de harpe, auxquels on se contente toujours de demander des solos? Pourquoi dans les concerts particuliers ne les engage-t-on jamais, comme les pianistes, à accompagner la voix? Serait-ce parce que la harpe y est moins propre que le piano? Je suis loin de le croire: les deux instrumens sont d'abord également susceptibles de tous les effets d'harmonie, et l'on ne peut ensuite disconvenir que, bien loin d'être inférieure dans tout le reste au piano, pour l'accompagnement de la musique vocale, la harpe n'ait au contraire sur lui de très-grands avantages: elle produit des sons incomparablement plus brillans, plus agréables, et plus analogues à la voix; elle jouit de la faculté précieuse de nuancer les forté et les piano à tous les degrés possibles; elle est enfin susceptible d'effets qui lui sont propres et qui peuvent remplacer jusqu'à un certain point de grands effets d'orchestre. Ses sons harmoniques, par exemple, et ses sons étouffés, peuvent dans beaucoup de cas donner une idée juste des instrumens à vent lorsqu'ils deviennent partie principale et chantante de l'accompagnement. Voilà, certes, de puissantes raisons pour accorder à la harpe la prééminence sur le piano. Pourquoi donc néanmoins celui-ci obtient-il seul le privilège d'accompagner la voix sans étude préparatoire? Dira-t-on que cela tient à la forme de l'instrument qui ne se prête pas aussi bien à placer commodément la musique sous les yeux de

l'accompagnateur et des chanteurs? Cette raison est trop frivole pour être admise; car, s'il était reçu d'accompagner sur la harpe comme sur le piano, il serait très-facile d'imaginer un pupitre qui, sans gêner le mouvement des pieds et des bras du harpiste, plaçât plus favorablement la musique sous ses yeux, en même tems qu'étant plus élevée, elle serait mieux lue par les chanteurs qui sont presque toujours debout, et j'ai déjà même fait construire un pupitre qui remplit parfaitement cet objet (*).

Il faut donc que l'exclusion donnée à la harpe pour l'accompagnement à la première vue, ait d'autres causes. Osons le dire avec courage, au risque de choquer quelques amour-propres. La principale cause de cette exclusion, c'est que l'étude du piano a été portée beaucoup plus loin que celle de la harpe. Les sons de ce dernier instrument sont si agréables, il nuance si bien les forté et les piano, il produit des effets si brillants, qu'il suffit de parvenir à un certain degré de force pour se faire une grande réputation, en charmant constamment son auditoire. Or ce degré de force est loin de suffire pour être en état d'accompagner à la première vue.

Il faut cependant en convenir : il résulte de l'état actuel d'imperfection où la harpe se trouve encore, un grand inconvénient pour accompagner sur la partition : c'est le mécanisme des pédales qui restreint beaucoup la faculté de moduler. Voilà donc une difficulté, et l'une de celles qu'il est utile de chercher à surmonter. Cette difficulté vaincue ne pourra plus être considérée comme un de ces tours de force qui ne sollicitent qu'une stérile admiration, mais comme un véritable perfectionnement dont l'artiste retirerait un fruit précieux, celui d'avoir surmonté un des plus grands obstacles qui s'opposent à l'exécution, à la première vue, sur la harpe de toute espèce de musique; car voilà ce qui constitue réellement un grand talent musical; mais pour l'acquérir l'élève aura encore à vaincre une autre difficulté que celle des pédales, difficulté qui est peut-être encore plus grande, et que néanmoins tous les professeurs paraissent avoir méconnue jusqu'à présent; c'est celle de faire entendre toutes les parties qui rendent l'harmonie complète, en en exécutant jusqu'à trois à-la-fois de la même main.

Ce dernier genre de difficulté se rencontre aujourd'hui très-souvent dans la musique composée pour le piano, et très-rarement dans celle composée pour la harpe; faut-il en conclure que la harpe est moins propre que le piano à produire de beaux effets d'harmonie, et que même la musique qui s'exécute sur ce dernier instrument ne peut pas toujours s'exécuter sur l'autre? Je ne le pense pas. Tous les professeurs accoutumés à ne jouer que de la musique actuellement composée pour la harpe, s'élèveront, je m'y attends bien, contre l'idée de jouer sur cet instrument de la musique telle qu'on la compose aujourd'hui pour le piano, dans le genre nouveau introduit par Dusseck. Mais lorsque les premières sonates de ce compositeur parurent, il n'y a pas plus

(*) Beaucoup de chanteurs n'aiment point à être accompagnés sur la harpe, parceque, quelque bien accordée qu'elle soit dans le ton de *mi* bémol qui lui est propre, il est très-rare qu'elle reste parfaitement d'accord dans les autres tons, à cause du défaut de justesse des pédales; mais c'est la faute du joueur si la harpe, une fois d'accord dans un ton, ne l'est pas également dans tous les autres, c'est qu'il néglige alors de régulariser les pédales comme il en a le moyen, ainsi qu'il sera expliqué à l'article IV de cette Introduction.

de trente ans, tous les pianistes qui étaient alors le plus en réputation, ne s'élevèrent-ils pas de même contre les difficultés qu'elle renferme, et ne dirent-ils pas de cette musique, ce que les harpistes disent aujourd'hui de la mienne, qu'elle était *mal doigtée* pour l'instrument? J'ose me flatter que je ne serai pas plus long-tems que Dusseck, exposé aux reproches qu'on lui fit. On reconnut bientôt en effet qu'en cherchant un doigter convenable, les plus grandes difficultés des sonates de ce célèbre artiste disparaissent en partie, et tous les compositeurs qui le suivirent, parmi lesquels il faut sur-tout distinguer Cramer et Beethoven, adoptèrent son genre de composition, parce qu'ils lui trouvèrent un mérite précieux, celui d'une harmonie constamment aussi pure que brillante, tandis qu'elle est toujours ou trop nue, ou trop dépouillée de ses parties intermédiaires, dans toute la musique ancienne composée pour le piano.

Le même reproche, il faut en convenir, peut être fait à presque toute la musique actuellement composée pour la harpe.

Krumpholtz est le seul qui, dans ses derniers ouvrages, ait adopté le beau genre de composition dont je viens de parler; mais tous les professeurs du tems s'élevèrent contre cette innovation, et depuis il n'a point eu d'imitateurs.

Des arpègemens, des gammes diatoniques, des suites régulières de tierces et de sixtes, voilà aujourd'hui ce qui constitue essentiellement les compositions pour la harpe. Cela suffit, je le sais, à raison de la beauté des sons de cet instrument, et de toutes les nuances dont il est susceptible pour produire de très-grands effets; mais ce n'est point une raison pour se priver des ressources puissantes de l'harmonie dont on tire un si grand parti sur le piano. On ne parviendra jamais, tant qu'on s'en tiendra à des compositions si simples, ni à jouer à la première vue, ni à accompagner sur la partition, ce qui est, je l'ai déjà dit, je ne saurais trop le répéter, le véritable cachet d'un grand talent instrumental! C'est dans la vue d'y faire parvenir mes élèves, que je me suis rapproché dans mes compositions pour la harpe, du genre actuel des compositions pour le piano. Je n'ai conçu ensuite l'idée de faire cette méthode que pour faire tomber le reproche de composer une musique qui n'est point dans la nature de l'instrument, en indiquant le doigter qui lui convient, lequel différant à beaucoup d'égards du doigter ordinaire, m'a paru singulièrement propre à contribuer aux progrès de l'art. Voilà aussi pourquoi je conseille aux élèves, mais seulement lorsqu'ils sont parvenus à une certaine force, de s'exercer sur la musique de piano, en attendant que les compositions vigoureuses, écrites spécialement pour la harpe, se multiplient davantage, sauf à changer dans cette musique, faite pour un autre instrument, quelques traits, tels que les *tremolendo*, etc., etc., dont l'exécution serait décidément trop difficile ou d'un mauvais effet sur la harpe. On pourrait peut-être m'accuser de présomption si je rendais compte ici des tentatives heureuses que j'ai faites moi-même à cet égard, quoique ma propre expérience puisse être de quelque poids, puisque le piano ayant été mon instrument avant la harpe, et ayant même conservé la faculté d'y accompagner sur la partition, je dois également bien connaître la nature de l'un et de l'autre. Mais je citerai un exemple plus décisif du succès qu'on peut se promettre de l'étude que je propose. C'est celui de M. Marin, ce célèbre amateur, que les professeurs les plus habiles

reconnaissent pour leur maître. Je l'ai vu jouer, à la première vue, avec une précision admirable, et sans y changer une seule note, les sonates les plus difficiles de piano. Ce n'est pas tout : non seulement il accompagne à la première vue sur toute espèce de partition ; mais il lui est arrivé une fois, sur une partition qu'il était impossible qu'il connût, de transposer d'un ton une très-grande scène, pour la commodité du chanteur, sans laisser échapper un seul effet d'orchestre ; voilà des faits trop notoires pour être contestés.

Qu'on cesse donc de circonscrire dans des limites étroites les compositions faites pour la harpe ; que la facilité d'enlever les suffrages en ne jouant que de la musique aisée, ne dispense plus de l'étude et du travail nécessaire pour en jouer de très-difficile ; que l'on se persuade par l'exemple de M. Marin, que tout est possible sur la harpe comme sur le piano ; et qu'enfin nos grands professeurs de harpe, bien pénétrés de cette dernière vérité, versent avec assurance dans leurs compositions toutes les richesses de l'harmonie, sans s'embarrasser des difficultés d'exécution qui peuvent en résulter : c'est alors qu'acquérant un mérite intrinsèque parfaitement égal à celui des grands professeurs de piano, ils feront obtenir à la harpe la prééminence qui lui est due sur tous les autres instrumens.

Mais si je suis assez heureux pour que cette méthode applanisse aux élèves toutes les difficultés d'une brillante exécution, qu'ils ne perdent pas de vue le principal mérite que j'y ai attaché. Une nouvelle cause que je n'ai point encore exposée, concourt à la placer principalement dans la faculté de lire à la première vue, c'est l'extrême facilité avec laquelle on se blase sur les plus beaux morceaux de musique, à raison, sans doute, de leur expression vague et indéterminée, et de la nécessité où se trouve par-là un artiste de jouer presque tous les jours quelque chose de neuf. Il n'y a d'immortel parmi les conceptions du génie, que les chefs-d'œuvre des écrivains et des grands poètes. Quant aux chefs-d'œuvre des compositeurs, ils sont souvent oubliés de leur vivant même, et ce n'est qu'en les faisant succéder sans cesse les uns aux autres que les plus grands compositeurs peuvent conserver leur réputation. Cette réflexion peut être décourageante pour tous ceux que l'impulsion de leur génie porte à composer ; mais elle n'en est pas moins vraie. La postérité pourra bien parler d'eux, mais leurs ouvrages finiront par être oubliés. Sacchini a composé quatre-vingt-dix opéras, dont aucun n'est joué aujourd'hui en Italie ; deux ou trois seulement sont joués en France, or se lasser d'un chef-d'œuvre en musique, c'est se lasser de son exécution. Comment donc un artiste pourrait-il se flatter d'obtenir un succès soutenu, si un travail pénible ne le conduisait qu'à exécuter, même dans la plus grande perfection, une quantité limitée de pièces, sans pouvoir suivre le goût public dans sa mobilité, et faire entendre pour le satisfaire, un morceau nouveau presque tous les jours.

II. OBJET DE CETTE MÉTHODE.

Les considérations générales que je viens d'exposer, doivent faire connaître en partie l'objet de cette méthode. Il consiste à expliquer très en détail, et par des préceptes, et par des exemples, les moyens de parvenir à exécuter sur la harpe la musique la plus difficile, celle même

composée pour le piano, et, ce qui en est la suite nécessaire, à conduire l'élève au point de tout jouer à livre ouvert, et d'accompagner à la première vue sur la partition.

Il convient à cet effet de distinguer trois degrés de force sur la harpe. On peut d'abord se borner à accompagner la voix, en n'exécutant que des accompagnemens écrits; on peut ensuite étendre son ambition jusqu'à celle d'exécuter seulement la musique ordinaire telle qu'on la compose aujourd'hui pour l'instrument; enfin, si les premiers succès dans la carrière inspirent une forte émulation, on peut aller jusqu'à prétendre accompagner sur la partition, en parvenant préalablement à tout jouer à la première vue.

Or tous les accompagnemens écrits pour la harpe ou pour le piano, sont d'une exécution si facile, qu'il faut très-peu d'étude pour parvenir à les jouer, pour peu que l'on soit déjà musicien. Le doigter de ces accompagnemens est extrêmement simple; il est le même dans tous les tons; un très-petit nombre de préceptes suffit pour l'apprendre, et je suis convaincu qu'avec le seul secours de ma méthode et sans aucun maître, l'amateur déjà musicien, qui voudra s'appliquer, et travailler deux ou trois heures par jour, sera en état, en moins de six mois, d'exécuter à la première vue tous les accompagnemens écrits, non-seulement pour la harpe, mais encore pour le piano. Comme il existe actuellement une grande quantité de ces accompagnemens, puisqu'il y en a pour presque toute la musique vocale déjà composée qui a quelque réputation; et comme les marchands de musique s'empressent d'y ajouter journellement toutes les scènes dramatiques, ou les airs nouveaux, pour peu qu'ils aient de succès, ma méthode serait déjà très-utile quand elle ne procurerait que le premier degré de force sur la harpe.

Le second degré de force, celui qui a pour objet d'exécuter toutes les pièces composées spécialement pour la harpe, sous les dénominations de pots-pourris, fantaisies, sonates, concertos, etc., exige sans doute un plus grand travail que les conseils d'un bon maître sont propres à abréger, en le rendant plus facile. Néanmoins je ne doute pas encore qu'on ne puisse parvenir à l'acquérir avec le seul secours de ma méthode, dans les villes où il est impossible de se procurer un bon maître.

Je n'oserais pas affirmer avec la même assurance, qu'elle pût également suffire pour faire atteindre le dernier degré de perfection, celui que j'ai fait consister dans la faculté de jouer, sinon à livre ouvert, du moins après une très-courte étude préparatoire, toute espèce de musique quelque difficile qu'elle soit, et de parvenir enfin à accompagner sur la partition. C'est au tems seul qu'il appartient de prouver si l'on peut tout-à-fait se passer à cet égard d'un maître de harpe. Mais s'il est possible que les préceptes de cette méthode puissent encore le suppléer, il faudrait au moins le remplacer par un excellent musicien qui, sans professer la harpe, fût en état de diriger l'élève sur l'ensemble des parties, et de le maintenir dans l'à-plomb de la mesure; car, il va s'en dire que, pour parvenir à ce degré de force sur la harpe, il faut nécessairement, en travaillant à acquérir l'exécution, travailler en même tems à devenir très-bon musicien, en solfiant beaucoup, et particulièrement sur toutes les clefs, ce qui est indispensable pour accompagner sur la partition. Il serait même très-utile d'apprendre l'harmonie, dont il convient de savoir au moins les élémens;

Que néanmoins cette désignation d'études n'effraye point les amateurs qui se contenteraient du talent d'exécuter facilement tous les accompagnemens écrits, talent qui suffit pour se rendre très-utile dans la société, puisque le nombre de ces accompagnemens est si considérable, ainsi que je viens de l'observer, qu'il y en a pour presque toute la musique vocale. Il suffit aux amateurs d'avoir appris à solfier passablement pour être en état d'acquérir, en s'y bornant, le talent dont il est ici question.

III. DÉTAILS PARTICULIERS SUR LA NATURE DE LA HARPE.

La planche première explique trop bien à la simple vue la construction de la harpe, pour qu'il soit nécessaire d'entrer ici dans quelques détails à cet égard.

Les grandes harpes sont montées de six octaves complets commençant et finissant par le *mi*, et son étendue est ainsi de 72 demi-tons, à raison de 12 demi-tons par octave.

Toutes les cordes sont de boyau à l'exception des 8 dernières qui sont fabriquées en soie filée d'argent. On est convenu, pour ménager à l'œil des points de repaire au milieu d'une si grande multitude de cordes, de colorer en rouge tous les *ut*, et en bleu tous les *fa*.

C'est afin de rendre les 8 dernières cordes plus sonores, en leur procurant en partie la propriété métallique, qu'on les fabrique en soie filée d'argent, car elles seraient trop sourdes, à raison de leurs grosseurs, si elles étaient de boyau comme les autres.

Voici comment *on met les cordes* à la harpe.

On commence par faire un nœud à l'un des bouts de la corde; on ôte le bouton de la corde qui manque; on coule le bout noué de la corde dans le trou du bouton, en observant de placer la corde dans la petite rainure creusée sur la queue du bouton, et de placer cette rainure, en remettant le bouton, en regard du joueur; on fait ensuite passer la corde par-dessus le sillet supérieur, du côté de la colonne de la harpe. On tend la corde autant que possible à la main; on la fait passer dans la fente qui est au bout de la cheville; on lui fait faire à la main un tour complet au tour de la cheville, en observant de faire serrer ce premier tour par la corde elle-même, de manière qu'elle ne puisse ni glisser, ni s'échapper, lorsqu'on commencera à tourner la cheville avec la clef pour tendre la corde; enfin, on continuera de tourner la cheville avec la clef pour tendre la corde, jusqu'à ce qu'elle soit d'accord.

La première attention à avoir pour tirer un beau son de la harpe, est de la bien monter, en donnant à toutes les cordes la grosseur qui convient à la place qu'elles occupent. Toutes les harpes sont montées en cordes beaucoup trop fines; il est vrai que ce défaut est souvent celui de l'instrument, parce que la table d'harmonie est trop faible pour résister à la forte tension des grosses cordes; on doit donc, quand on le peut, ne choisir que des harpes très-solides, et je conseille même de ne les prendre à cet égard qu'à l'essai, c'est-à-dire, que sous la condition que la table de l'harmonie ne fléchira pas, dans un tems déterminé, par l'effet de la tension des cordes montées aussi grosses qu'elles doivent l'être. Non-seulement elles donnent alors un plus beau son, mais elles sont encore moins sujettes à casser.

Enfin, on doit se déterminer à ne point employer de cordes trop fines, par une dernière considération que voici : c'est que lorsque, pour obtenir un son plus ferme, on place la main gauche ou très-haut ou très-bas, on serait exposé, si la corde était trop lâche, dans le premier cas, à la détacher du sillet sur lequel elle s'appuie, et dans le second, à rendre les vibrations désagréables en la faisant friser contre le bouton.

La grosseur des cordes étant fixée, il est essentiel ensuite de les bien choisir, en rebutant toutes celles qui ont le moindre nœud dans toute leur étendue; qui ne sont point également grosses par-tout, ce que l'on reconnaît en plaçant les deux bouts à côté l'un de l'autre; et qui, regardées au soleil, ne sont pas également diaphanes dans toute leur longueur.

Les cordes de Naples sont regardées comme les meilleures. Elles sont plus chères; mais ici comme en beaucoup d'autres choses, l'économie ne consiste pas à acheter ce qu'il y a de moins cher, mais ce qui est de meilleure qualité.

Personne n'a fait encore, que je sache, une observation très-importante, et que voici : sitôt que la corde est fixée à la cheville, et que l'on commence à tourner celle-ci pour tendre la corde, il est évident que la tension de la corde est arrêtée par l'effet de la pression sur le sillet, d'où il résulte nécessairement que la partie de la corde comprise entre le sillet et la cheville, est beaucoup plus tendue que dans tout le reste de sa longueur, et c'est en effet ce que j'ai observé.

Ce n'est pas tout : la corde étant beaucoup plus tendue entre la cheville et le sillet que par-tout ailleurs, il y a dans toute cette partie, si je puis me servir de cette expression, *un réservoir de tension superflue* qui se répand nécessairement sur le reste de la corde, lorsque l'occasion s'en présente; or elle se présente toutes les fois que l'exécutant joue avec force, parce que l'ébranlement de la corde sur le sillet l'en détache un peu quoique d'une manière insensible, et il ne peut l'en détacher sans qu'une partie de la tension surabondante qu'il y a entre le sillet et la cheville, ne passe dans le reste de la corde, qui devient plus lâche, et dont par conséquent le son baisse.

Il me paraît donc certain que l'appui des cordes sur les sillets, est une des causes de leur fréquente rupture, et de la facilité avec laquelle les harpes se discordent. Si cette observation est juste, comme je le crois, j'aurais à proposer un perfectionnement très-utile dans la fabrication des harpes; ce serait de substituer de petites poulies à gorge aux sillets supérieurs sur lesquels les cordes s'appuient habituellement. Alors, à mesure qu'on allongerait la corde en tournant la cheville, la poulie tournerait, de sorte que la corde ne serait pas plus tendue entre cette poulie et la cheville, que dans tout le reste de sa longueur; ainsi elle casserait moins souvent, et la harpe tiendrait mieux l'accord.

Ce qui fait encore casser les cordes, c'est le défaut de poli de la tête du bouton, du sabot pédalique, et du sillet sur lequel il appuie la corde lorsque l'on fait agir la pédale. Il faut donc visiter avec soin toutes ces pièces, lorsqu'on achète une harpe, pour s'assurer si elles sont bien polies.

On serre les cordes dans une boîte de fer blanc, où elles sont enveloppées de papier Joseph

qu'on a commencé par imbiber d'huile; il arrive le plus souvent, lorsqu'on emploie une corde neuve qui se trouve beaucoup trop longue pour la place qu'elle occupe, qu'on la laisse sur la harpe, en la roulant. C'est un procédé très-nuisible, parce que la corde ainsi roulée et exposée à l'air, se dessèche et devient plus sujette à casser, outre qu'elle donne un plus mauvais son. Il faut donc, lorsqu'on met une corde neuve, couper l'excédent, et si ce qui reste est assez long pour resservir, il faut le replacer dans la boîte et dans la case qui lui est affectée.

Il faut toujours avoir l'attention de recouvrir la harpe, lorsqu'on ne s'en sert pas pour garantir les cordes de la poussière qui lui est très-préjudiciable. Je conseille encore d'épouster les cordes tous les jours pour en chasser la poussière qui pénètre toujours malgré la couverture, et même de les repasser de tems en tems, mais légèrement, avec un plumaceau chargé d'huile fine qui peut être aromatisée. Il suffirait de répéter cette opération tous les huit jours. Si l'on prend cette précaution que je crois très-utile, il convient immédiatement après, de frotter toutes les cordes de haut en bas, et de bas en haut, les unes après les autres, en les serrant entre deux doigts, c'est une fonction qui peut être remplie par un domestique.

Ces premières instructions paraîtront peut-être minutieuses; je ne les en crois pas moins très-importantes, puisqu'elles ont pour objet de conserver à l'instrument la qualité la plus précieuse, celle d'un beau son, et de diminuer deux inconvéniens inhérens à la nature de la harpe, celui de ne point tenir l'accord, et celui de la fréquente rupture des cordes.

IV. NOTIONS GÉNÉRALES SUR LE JEU DES PÉDALES.

Afin de mettre plus de précision dans les explications suivantes, je donnerai désormais la dénomination générale de *signes modulateurs* aux trois signes #, ♭ et ♮, qui, placés devant les notes, désignent : le premier, sous le nom de *dièze*, qu'il faut hausser la note d'un demi-ton; le second sous le nom de *bémol*, qu'il faut la baisser d'un demi-ton; et le troisième, sous le nom de *bécare*, qu'il faut la remettre dans son état naturel.

Si tout le mécanisme de la harpe se bornait à tendre une première fois pour toutes, et à accorder les 43 cordes, (auquel cas il faudrait que la harpe fût accordée en *ut* majeur, ton primitif de tous les instrumens) on ne pourrait jouer que dans ce seul ton d'*ut*, sans pouvoir même passer ni du majeur au mineur, ni au ton relatif le plus voisin. La harpe serait alors un des instrumens les plus bornés. C'est pour remédier à cet inconvénient qu'on a inventé les *pédales*, dont l'usage entraîne la nécessité de ne pas accorder la harpe en *ut*, mais dans un autre ton que je déterminerai ci-après.

Les pédales, ainsi que l'indique la figure première, sont des branches plates de fer ou de cuivre, placées horizontalement autour de la cuvette, par le moyen desquelles en les baissant avec le bout du pied, on fait agir un mécanisme renfermé dans l'intérieur de l'instrument, dont l'objet est de hausser à volonté toutes les notes d'un demi-ton.

En conséquence il y a autant de pédales que de notes, c'est-à-dire sept, de sorte que toutes les mêmes notes ne répondent qu'à une même pédale, et qu'ainsi il n'y en a qu'une seule pour tous les *ut*, une seule pour tous les *re*, etc.

Ces pédales sont rangées autour de la cuvette, comme il suit : il y en a trois à gauche, celles du *si*, du *ut* et du *re* ; et quatre à droite, celles du *mi*, du *fa*, du *sol* et du *la* ; elles sont rangées à partir du centre de la table d'harmonie, dans l'ordre où je viens de les dénommer.

Il résulte de ces explications que chaque pédale ne produit que deux effets sur les sept notes auxquelles elle correspond ; elle les hausse toutes à-la-fois d'un demi-ton, lorsqu'on la tient abaissée avec le pied, et elle les remet dans leur état naturel, lorsqu'ôtant le pied de dessus, on lui permet de se relever d'elle-même.

En conséquence, on appelle *baisser la pédale*, l'action par laquelle on la force avec le pied de s'abaisser pour hausser d'un demi-ton toutes ses notes correspondantes, et on appelle *lever la pédale*, l'action contraire par laquelle retirant le pied de dessus elle, on la laisse se relever d'elle-même, au moyen de quoi elle n'agit plus sur ses notes correspondantes, qui se remettent ainsi dans leur état naturel.

Si le pied restait constamment appuyé sur la pédale lorsqu'elle doit, pendant un tems considérable, tenir élevées d'un demi-ton toutes ses notes correspondantes, on ne pourrait plus se servir du même pied, pendant le même tems, pour baisser d'autres pédales, s'il se présentait d'autres dièzes accidentels. C'est pour remédier à cet inconvénient qu'on fixe une pédale lorsqu'elle doit rester constamment baissée, afin de se réserver la liberté du pied qui la fait agir ; c'est ce qu'on appelle *accrocher la pédale*.

La manière d'accrocher la pédale est de l'abaisser d'abord avec le bout du pied, et de la faire entrer ensuite par un mouvement latéral, dans une rainure placée à côté d'elle, où se trouvant engagée, elle ne peut plus se relever ; alors n'étant plus nécessaire de tenir le pied sur elle, on le retire.

On appelle *décrocher la pédale*, l'action par laquelle portant le bout du pied sur elle, on la retire de la rainure où elle est engagée, par un mouvement latéral contraire à celui qui l'y a mise, pour ensuite, en retirant le pied, la laisser se relever d'elle-même, et rendre à leur état naturel, toutes ses notes correspondantes, qu'elle tenait élevées d'un demi-ton.

Il y a sur l'action des pédales quelques instructions à donner aux élèves qui sont omises dans toutes les méthodes, et qui sont cependant très-importantes, comme on en va juger.

Il y a deux moyens pour hausser une corde de harpe qu'il est essentiel de ne pas confondre. Le premier est de la tendre sans altérer sa longueur, et c'est évidemment l'effet que l'on produit en tournant la cheville autour de laquelle elle est roulée.

Le second moyen est de la racourcir sans augmenter sa tension, ceci mérite d'être expliqué.

Si une corde de harpe étant actuellement montée, vous la serrez avec le bout d'une pince très-fine, et si ensuite vous la tirez au-dessous de la pince, le son sera d'autant plus élevé que la pince serrera la corde plus bas, quoique les deux parties de la corde restent évidemment également tendues, de sorte que si elle est serrée à la moitié juste de la longueur, le son rendu par les deux moitiés de la corde, est juste l'octave au-dessus du son rendu par la corde entière.

On pourrait trouver par le calcul quel est exactement le point où il faudrait la serrer ainsi avec

une pince fine au-dessous du sillet supérieur sur lequel elle s'appuie lorsqu'elle est à vuide, pour que la partie inférieure fût plus haute d'un demi-ton juste; cette distance est à-peu-près la dix-huitième partie de sa longueur. Ainsi, par exemple, si une corde de harpe a dix-huit pouces de longueur, depuis le sillet supérieur sur lequel elle s'appuie, jusqu'au bouton, et que vous la serriez avec la pince à un pouce de distance du sillet, la partie inférieure qui n'aura plus que 17 pouces de longueur, rendra un son plus élevé d'un demi-ton que la corde entière qui a 18 pouces de longueur.

Cela étant bien entendu, il faut observer à présent, 1°. qu'il y a dans toutes les harpes ordinaires au-dessous du sillet supérieur sur lequel la corde s'appuie, un autre sillet plus petit, que j'appelle sillet *pédalique*, pour le distinguer du premier, que j'appelle simplement *sillet*; 2°. et que la distance de ces deux sillets est d'autant plus petite que la corde est plus courte.

La raison pour laquelle la distance des deux sillets diminue à mesure que la corde est plus courte, c'est que cette distance est une partie aliquote constante de la corde. On ne peut manquer de penser en ce moment que cette partie aliquote devrait être le dix-huitième de la longueur de la corde; elle n'en est cependant qu'à-peu-près la vingt-quatrième partie; on va voir pourquoi.

Lorsqu'on fait agir la pédale, le sabot pèse sur la corde, et la forçant d'aller s'appuyer sur le sillet pédalique, il la raccourcit évidemment par ce premier effet d'une vingtième partie. La corde rend donc un son plus élevé, d'un intervalle qui paraît devoir être moindre d'un demi-ton, puisque la corde n'est raccourcie que d'une vingtième partie, et qu'elle devrait l'être d'une dix-huitième. Mais on n'agit ainsi que parce que ce n'est pas seulement en raccourcissant la corde que le sabot la hausse; il la hausse encore parce qu'il la tend davantage. En effet, lorsque la pédale était en l'air, la corde était parfaitement droite; mais lorsque le sabot la force de s'appuyer sur le sillet pédalique, il lui fait faire un crochet qui l'allonge nécessairement, puisque le chemin le plus court entre deux points, est la ligne droite; il ne peut pas l'allonger sans la tendre davantage, et ne pas la tendre davantage, sans la hausser; c'est donc pour tenir compte de ce surhaussement du son que le sillet pédalique n'est placé qu'au vingtième au lieu de l'être au dix-huitième.

Puisque la pression du sabot sur la corde la hausse en la tendant davantage, il est clair à présent que plus le sabot sera près de la corde, plus il en haussera le son en la tendant davantage; en conséquence la tige du sabot est vissée, afin de donner la faculté de rapprocher ou d'éloigner le sabot de la corde, en le vissant ou le dévissant sur sa tige. On voit donc à présent comment on peut régulariser les pédales des harpes ordinaires. Si une pédale ne hausse point tout-à-fait assez la corde, vissez alors le sabot sur la tige dans le sens qui le rapproche de la corde; si au contraire il la hausse un peu trop, vissez-le dans le sens qui l'éloigne de la corde.

Voilà la manière d'accorder les pédales des harpes ordinaires, mais le procédé est différent pour les harpes de M. Errard.

Il n'y a point dans ces harpes de sillets pédaliques; deux boutons tournant circulairement dans un plan vertical parallèle à celui du clavier, au moyen d'une plaque ronde de cuivre qu'on appelle *fourchette*, serrent la corde à-peu-près comme la pince dont j'ai parlé, sans la déranger de la situation verticale, et sans par conséquent produire sur elle aucune tension, du moins sensible,

de sorte que ce n'est plus ici que le seul raccourcissement de la corde qui produit son surhaussement d'un demi-ton; et pour que ce haussement soit juste d'un demi-ton, il faut que la distance entre le sillet sur lequel la corde s'appuie à vuide, et le plus bas des deux boutons entre lesquels elle est serrée, soit juste la partie aliquote de la longueur qui produit cette élévation d'un demi-ton, laquelle partie aliquote, comme je l'ai dit, est à-peu-près la dix-septième partie de la longueur de la corde; mais comme il est impossible que l'ouvrier trouve juste cette distance, M. Errard a paré à cet inconvénient d'une manière très-ingénieuse. Elle consiste à rendre mobile dans le sens vertical, le sillet supérieur sur lequel la corde s'appuie, de manière à pouvoir l'élever ou l'abaisser à volonté. En l'élevant, on augmente sa distance aux deux boutons, et ceux-ci, en serrant la corde la haussent davantage; le contraire a lieu en abaissant le sillet. Ainsi on peut accorder la pédale au degré de justesse le plus précis.

Je ne puis m'empêcher d'observer ici combien le mécanisme des harpes de M. Errard est supérieur au mécanisme des harpes ordinaires, et cela par une raison que je ne sache avoir encore été aperçue jusqu'à présent.

Dans les harpes ordinaires, la corde forcée de s'allonger par le sabot, chaque fois qu'il la presse, fait un effort qui devrait être entièrement détruit, lorsqu'on lève la pédale pour que le son qu'elle rend alors fût le même qu'il était avant l'action de la pédale. Or il n'y a que les corps parfaitement élastiques qui, tendus par une force quelconque, reviennent entièrement à leur état primitif, lorsque cette force cesse d'agir. Mais il s'en faut de beaucoup que les cordes de harpe puissent être considérées comme des corps parfaitement élastiques; ainsi donc, chaque fois que la pédale pèse sur une corde, il est impossible qu'elle ne retourne pas un peu allongée à son état naturel, et que par conséquent le son ne soit un peu plus bas; et pour peu que le son baisse chaque fois, la harpe doit être bientôt discordée, sur-tout dans l'exécution de la musique moderne, où les modulations sont très-fréquentes. Le plus grand nombre des auditeurs, dans un concert, peut ne pas s'en apercevoir; mais les oreilles délicates en sont affectées désagréablement, et voilà même une des raisons pour lesquelles beaucoup de grands compositeurs estiment peu la harpe, malgré les nombreux et brillants avantages par lesquels elle rachète cet inconvénient.

Mais ce défaut n'a point lieu dans les harpes de M. Errard, parce que l'action des pédales ne produit dans son mécanisme qu'une tension à-peu-près insensible, et une fois que les distances du sillet aux boutons sont bien réglées, la harpe conserve bien mieux son accord, sur-tout si les cordes ne sont pas trop fines, ainsi que je l'ai prescrit plus haut. Il faut donc en convenir, ces harpes sont très-supérieures à toutes les autres, et je crois même que l'artiste qui voudra accompagner sur la partition, n'en doit pas avoir d'autres, s'il veut satisfaire pleinement les chanteurs et les compositeurs.

Les belles harpes ont aujourd'hui une huitième pédale qu'on appelle *pédale de renforcement*, parce que son seul objet est de renforcer le son de l'instrument, effet que l'on produit en appuyant le pied dessus pour ouvrir, par un mécanisme particulier, différentes cases placées derrière la table d'harmonie.

Cette pédale n'a aucun rapport avec les cordes, et se manœuvre de reste comme celles dont l'objet est de hausser ou de baisser toutes les notes d'un demi-ton.

Ainsi on l'abaisse ou on la laisse en l'air, et on l'accroche, ou on la décroche à volonté.

Lorsque la pédale est basse, le son est augmenté, lorsqu'elle est haute, le son est diminué.

Quelquefois la pédale est seule au milieu de la table d'harmonie entre les trois pédales de gauche, et les quatre pédales de droite. D'autres fois, elle est placée la première dans le rang des trois pédales de gauche qu'elle porte alors au nombre de quatre, comme celles de droite. Dans ce cas, il faut bien faire attention que la pédale de renforcement se trouvant la première des 4 pédales de gauche, celle du *si*, de l'*ut* et du *re*, ne sont plus que la seconde, la troisième et la quatrième de gauche, au lieu d'être la première, la seconde et la troisième.

DU TON DANS LEQUEL IL CONVIENT D'ACCORDER LA HARPE.

J'ai dit tout à l'heure que la harpe ne devait point être accordée en *ut*, en voici maintenant la raison.

Le seul effet immédiat de la pédale, est de monter d'un demi-ton toutes ses notes correspondantes. Voici donc ce qui arriverait, si l'on montait la harpe en *ut*.

1°. Comme on n'a aucun moyen de baisser les cordes, il serait impossible de faire aucun *bémol*.

2°. Les pédales qui correspondent aux *si* et aux *mi*, seraient inutiles, puisqu'en haussant ces deux notes d'un demi ton, elles en feraient des *ut* et des *fa*, qu'on a déjà.

3°. Il n'y aurait donc que cinq pédales qui seraient utiles, celles correspondantes aux *ut*, aux *ré*, aux *fa*, aux *sol*, et aux *la*, qu'elles rendraient *dièzes*.

Or on sent combien la harpe privée ainsi entièrement de *bémols* serait un instrument borné. Heureusement que la nature de la gamme permet de remédier en partie à cet inconvénient par le moyen des pédales; ce moyen, si on se renfermait dans ses strictes bornes, consisterait à monter la harpe en *si b*, en accordant *bémols*, au lieu de les accorder naturels, tous les *si* et tous les *mi*, lorsque toutes les pédales étant décrochées et libres, aucune d'elles n'agit sur ses notes correspondantes.

On pourrait jouer alors, comme auparavant, dans le ton d'*ut*, en accrochant les deux pédales du *si* et du *mi*, puisqu'alors on rendrait naturelles ces deux notes qu'on aurait accordées *bémols*; et l'on gagnerait en outre quatre tons dans lesquels on ne pouvait jouer auparavant, savoir : ceux de *fa* majeur et de *re* mineur. En accrochant la seule pédale des *mi*, pour les rendre tous naturels, et ne laissant décrochée que la pédale des *si*, pour les laisser tous *bémols*; et ceux de *si bémol* majeur et de *sol* mineur, en laissant décrochées les deux pédales des *si* et des *mi*, pour laisser ces deux notes *bémols*, ainsi qu'elles auraient été accordées.

Voilà donc quatre tons qu'il est possible de gagner avec sept pédales; mais il faut observer qu'il est impossible d'en gagner davantage, car en accordant *bémol* toute autre note que le *si* et le *mi*, le *sol*, par exemple, on gagnerait bien le *sol bémol*, mais on perdrait le *sol dièze*.

Il paraît donc au premier coup d'œil qu'il n'y a rien à gagner à accorder la harpe avec plus de

deux *bémols*, puisque chaque bémol qu'on gagnerait ferait perdre un dièze. Cependant comme le ton de *mi bémol* qu'on se procure en accordant bémol tous les *la*, est employé plus souvent que le ton de *si* grand dièze qu'on perd en perdant le *la dièze*, et qu'en outre ce *la* bémol est nécessaire dans le ton d'*ut* mineur, dont on fait un fréquent usage, on est convenu de monter la harpe en *mi bémol*, en accordant *bémols* (les sept pédales étant décrochées) tous les *si*, les *mi* et les *la*.

On va même quelquefois plus loin. Les compositeurs emploient souvent le ton de *fa* mineur, dont le dernier bémol est celui de *re*. Si on a donc à exécuter sur la harpe une pièce où le ton de *fa* mineur soit constamment ou souvent employé, il faut alors nécessairement baisser tous les *re* d'un demi-ton, et accorder ainsi la harpe en *la* bémol, au lieu de l'accorder, comme c'est l'usage ordinaire, en *mi* bémol. On accorde alors le premier *re* bémol sur le *la* bémol au-dessus, et successivement ensuite tous les autres *re* bémols par octave, en montant et en descendant, à partir du premier *re* accordé bémol.

Mais il faut observer qu'en montant ainsi la harpe en *la* bémol, on perd alors la faculté de faire le *re* dièze; et comme on fait dans la composition de la musique un plus fréquent usage du *re* dièze que du *re* bémol, on ne doit accorder qu'accidentellement la harpe en *la* bémol, et la tenir ordinairement accordée, comme c'est l'usage en *mi* bémol.

VI. DES TONS DANS LESQUELS ON PEUT JOUER SUR LA HARPE, EN N'EXÉCUTANT LA MUSIQUE QUE COMME ELLE EST ÉCRITE.

Voici à présent, la harpe étant accordée en *mi* bémol, les tons dans lesquels il est possible de jouer, en ne faisant les *dièzes* et les *bémols* que comme ils sont écrits.

1°. Trois *bémols* à la clef, qui sont le *si*, le *mi* et le *la*. Laissez toutes les pédales décrochées, et vous pouvez jouer en *mi* bémol majeur, et en *ut* mineur.

2°. Deux *bémols* à la clef. Accrochez la pédale du *la*, et laissez les deux autres pédales décrochées. Vous avez alors les deux tons de *si* bémol majeur, et de *sol* mineur.

3°. Un seul bémol à la clef. Accrochez les deux pédales du *mi* et du *la*, et ne laissez décrochée que la seule pédale du *si* avec toutes les autres : vous avez alors le ton de *fa* majeur et le ton de *re* mineur.

4°. Rien à la clef. Accrochez les trois pédales du *si*, du *mi* et du *la*, et laissez décrochées toutes les autres pédales. Vous avez alors les deux tons d'*ut* majeur, et de *la* naturel mineur.

5°. Un dièze à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la* et du *fa*, et laissez les trois autres décrochées. Vous avez les deux tons de *sol* majeur, et de *mi* naturel mineur.

6°. Deux dièzes à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la*, du *fa* et de l'*ut*, et laissez les trois autres décrochées. Vous avez le ton majeur de *re* seulement, et non le ton de *si* naturel mineur, parce que vous ne pouvez pas faire le *la* dièze.

7°. Trois dièzes à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la*, du *fa*, de l'*ut* et du *sol*, et vous avez le ton de *la* majeur.

8°. Quatre dièzes à la clef. Accrochez les pédales du *si*, du *mi*, du *la*, du *fa*, de l'*ut*, du *sol* et du *re*, et vous savez le ton de *mi* majeur.

Ici s'arrête la série des tons dans lesquels il est possible de jouer sur la harpe, en ne faisant les dièses et les bémols que comme ils sont écrits, parce que les pédales ne pourraient plus servir à faire de nouveaux dièses.

Si l'on récapitule à présent tous les tons dans lesquels il est possible de jouer sur la harpe, on en trouve treize, dont huit sont majeurs, savoir, *mi* bémol, *si* bémol, *fa*, *ut*, *sol*, *re*, *la* et *mi*; et les cinq autres mineurs, savoir, *ut*, *sol*, *re*, *la* et *mi*; encore faut-il souvent réduire ces treize tons à onze, en renonçant aux deux tons de *mi* bémol majeur, et *si* bémol majeur, lorsque dans ces deux tons on passe en mineur, et qu'on y reste long-tems; car dans le ton de *mi* bémol mineur, il faut six bémols, et dans le ton de *si* bémol mineur, il en faut cinq: or, on n'en peut faire que trois sur la harpe, ou tout au plus quatre, accidentellement, en baissant tous les *re* d'un demi-ton, comme je l'ai dit plus haut.

On pourra peut-être objecter contre ce que je dis ici des deux tons de *mi* bémol et de *si* bémol, que ce sont précisément ceux dans lesquels on compose le plus communément pour la harpe; je réponds à cela qu'en composant en effet beaucoup de musique dans ces deux tons, on se garde bien de passer en mineur, ou du moins d'y rester long-tems: ainsi mon observation conserve toute sa force; car c'est un grand inconvénient, en écrivant dans un ton, d'être forcé de s'interdire la modulation mineure qui a souvent un si grand charme, surtout lorsqu'elle est mise en opposition avec la modulation majeure.

Ceci donne lieu à une observation que je crois trop nouvelle, quoique très-simple, pour ne pas mériter quelques développements.

Pourquoi, malgré l'inconvénient de s'interdire la modulation mineure, préfère-t-on, pour la harpe, les tons de *si* bémol et de *mi* bémol, aux tons naturels? Ce n'est pas parce que ces tons sont plus brillans, car il n'y aurait que les pédales qui pourraient assourdir un peu le son, en raccourcissant la corde: or, comme elles ne la raccourcissent que d'une dix-huitième partie à-peu-près, la diminution des vibrations est trop peu considérable pour qu'il puisse en résulter un effet sensible à l'oreille; il faut donc qu'il y ait une autre raison; *il y en a une en effet, et la voici*: lorsqu'on joue dans les tons où il y a des dièses à la clef, le principal ton relatif, celui de la quinte, exige un dièse de plus, et le ton mineur deux dièses de moins, en conservant le dièse de rencontre, celui de la note sensible. C'est précisément le contraire lorsqu'on joue dans les tons où il y a des bémols à la clef; le ton relatif de la quinte supprime un bémol, et le ton mineur en exige deux de plus: que résulte-t-il de là? c'est qu'en s'interdisant la modulation mineure, les tons avec les bémols à la clef sont plus avantageux pour la harpe que ceux avec des dièses, parce qu'on applanit la plus grande difficulté de l'instrument, celle des pédales, en supprimant un bémol dans les tons bémols, tandis qu'il faudrait ajouter un dièse dans les tons dièses. C'est le contraire si l'on veut se réserver la faculté de passer dans le ton mineur, et d'y rester long-tems; alors les tons avec des dièses à la clef sont les plus avantageux, parce que passant dans le ton mineur, on supprime deux dièses, tandis que si l'on jouait dans des tons exigeant des bémols à la clef, il faudrait en ajouter deux si l'on voulait passer en mineur, et y rester quelque tems.

Toutes ces explications prouvent combien la harpe, dans son état actuel, est un instrument borné; mais cet inconvénient, quelque grand qu'il soit, est compensé par des avantages si précieux, que peut-être, aux yeux des amateurs, mérite-t-il encore la préférence sur le piano, à raison de son harmonie, de la beauté de ses sons et des brillans effets qu'il est susceptible de produire; d'ailleurs les tons auxquels il se prête, sont heureusement les plus communs, et même avec de l'étude et du travail, on peut surmonter en grande partie les difficultés qu'il présente dans les tons auxquels il se refuse; c'est ce que je vais expliquer dans l'article suivant.

VII. DES NOTES D'EMPRUNT.

Il résulte de toutes les explications ci-dessus, qu'il n'y a qu'une manière de faire immédiatement un bémol sur la harpe, c'est de baisser d'avance d'un demi-ton toutes les cordes dont les notes doivent être bémols, et ensuite d'accrocher la pédale qui correspond à toutes ces notes; la pédale ainsi accrochée, rend toutes ces notes naturelles, et par conséquent lorsqu'on a besoin de les rendre bémols, il suffit à cet effet de décrocher leurs pédales.

Or, s'il n'y a que ce moyen de faire immédiatement les bémols, il y en a un pour les faire indirectement; il consiste à se servir de ce que j'appelle *note d'emprunt*, en faisant entendre, au lieu du bémol d'une note, le dièse d'une note au-dessous, l'*ut* dièse, par exemple, au lieu du *re* bémol.

L'emploi des notes d'emprunt est singulièrement propre à étendre les limites étroites entre lesquelles la harpe se trouve circonscrite par sa nature, et à faire parvenir au dernier degré de perfection qu'un artiste doit avoir en vue, celui de tout exécuter à livre ouvert; mais quoique cela soit possible, puisque cela a été déjà fait, et qu'en conséquence j'aie tant insisté jusqu'ici sur les efforts à faire pour y parvenir, je suis forcé d'avouer que pour y réussir aussi bien que les pianistes, il faut d'abord être parvenu à un degré de force extrêmement supérieur, et ensuite être très-bon musicien, et particulièrement très-bon harmoniste, parce qu'en jouant à la première vue une musique qui n'est point écrite pour la harpe, on peut se trouver dans la nécessité absolue d'en changer quelques traits dont l'exécution serait impraticable ou d'un effet désagréable, et qu'il faut un talent bien supérieur pour deviner au premier coup-d'œil et ce qu'il faut changer, et ce qu'il faut mettre à la place. Il n'y aurait qu'un moyen d'éviter cet inconvénient, et de n'être pas dans le cas de nécessiter un talent si supérieur sur la harpe, pour y exécuter tout ce qu'on exécute sur le piano, ce serait de perfectionner ce bel instrument, en lui procurant la faculté de faire immédiatement, et sans notes d'emprunt, le dièse du *la*, et les deux bémols du *re* et du *sol* qui lui manquent. On assure que M. Errard, dont j'ai déjà eu occasion de louer le talent, y est parvenu: s'il y a en effet réussi, il portera la harpe à tout le degré de perfection qu'on peut désirer, et plus de doute alors que la balance ne soit entièrement en sa faveur dans la rivalité qui existe aujourd'hui entre elle et le piano.

VIII. DES SIGNES MODULATEURS ACCIDENTELS.

Une des plus grandes difficultés pour moduler facilement, et sur-tout jouer à la première vue sur la harpe, est de savoir, lorsqu'un des trois signes modulateurs, le dièse, le bémol ou le bécarré, se

présente accidentellement, si l'on doit accrocher la pédale dont il exige l'emploi, pour conserver la liberté du pied qui doit peser dessus, dans le cas où un autre signe modulateur, exigeant l'usage du même pied, se présenterait encore accidentellement. Or, nous avons déjà en musique un exemple très-propre à nous apprendre ce qu'il convient de faire à cet égard; c'est celui des signes modulateurs qu'on écrit à la clef d'un morceau de musique, pour avertir qu'ils existeront constamment, tant qu'on ne trouvera pas dans le courant du morceau un signe contraire, et qui, ainsi désignés d'avance, débarrassent du soin de s'en occuper. Voici donc, en conséquence de cette observation, ce qu'un habile professeur de harpe, M. Vernier, a imaginé.

Lorsque, dans la musique qu'il écrit pour la harpe, il a à indiquer un signe modulateur accidentel, qui, par la nature de la modulation, doit être constamment répété dans un certain nombre de mesures consécutives, alors il place au-dessus ou au-dessous du premier signe modulateur, la lettre *A* qui veut dire *accrochez la pédale*; je voudrais qu'on écrivit de même au-dessus ou au-dessous du dernier signe modulateur, la lettre *D* qui voudrait dire *décrochez la pédale*.

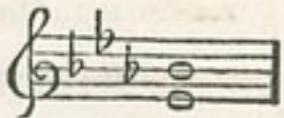
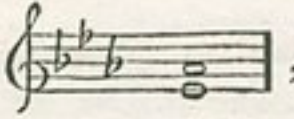
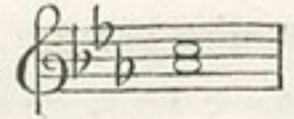
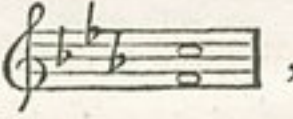
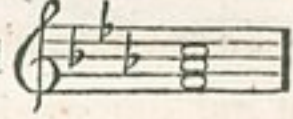
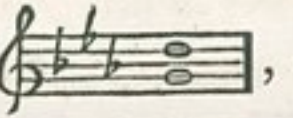
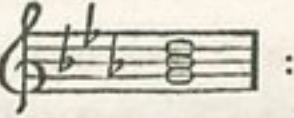
Faisons voir tout de suite par un exemple combien cette double désignation est utile pour l'exécutant.

Je suppose qu'il y ait trois bémols à la clef, et que l'exécutant trouve un *la* précédé d'un bécarré, et qui soit suivi consécutivement de plusieurs autres *la* précédés du même signe modulateur; voilà le cas où un *A* doit être placé sur le premier *la* bécarré, et un *D* sur le dernier. L'exécutant, en voyant le premier *la* bécarré affecté d'un *A*, arrêtera donc immédiatement la pédale, et retirera le pied; il ne fera plus ensuite attention à aucun des *la* bécarré qu'il rencontrera, jusqu'à ce qu'il arrive à celui affecté d'un *D*, et alors il décrochera la pédale aussi-tôt qu'il aura fait entendre ce dernier *la* bécarré. On voit à présent, en procédant de cette manière, que si, dans l'intervalle de tems qui s'écoulera entre les deux momens où il aura accroché et décroché la pédale, il trouve un autre signe modulateur accidentel, un *fa* dièze par exemple, son pied étant libre pour le poser sur la pédale du *fa*, il n'éprouvera aucune difficulté à exécuter ce mouvement, quand bien même ce *fa* dièze serait très-voisin du *la* bécarré, tandis qu'il lui eût été impossible d'exécuter ce même mouvement, si, n'ayant pas arrêté d'avance la pédale du *la*, il eût été forcé d'avoir le pied dessus.

Malgré la grande utilité de cette innovation qui ne peut manquer, ce me semble, de frapper tous les joueurs de harpe, on objectera peut-être contre elle que le soin de placer à propos tous ces *A* et tous ces *D*, refroidirait trop les compositeurs pour qu'ils s'astreignent à les marquer; mais cette objection tombe entièrement, parce qu'il n'est nullement nécessaire que le compositeur place ces deux nouveaux signes à mesure qu'il compose; il peut au contraire ne point s'en occuper du tout, écrire la musique comme à l'ordinaire en composant, et ne placer les deux lettres *A* et *D* qu'en revoyant ce qu'il aura composé.

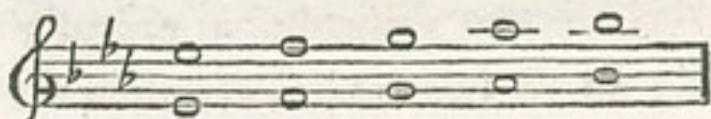
IX. DE LA MANIÈRE D'ACCORDER LA HARPE.

On ne commencera pas, comme à tous les autres instrumens, par accorder le *la* naturel, parce que devant être bémol, puisque la harpe doit être montée en *mi* bémol, on ne pourrait l'obtenir que par la pédale, et qu'on risquerait ainsi que le *la* naturel ne fût pas très-juste ; ce qui dérangerait l'accord de toutes les autres notes.

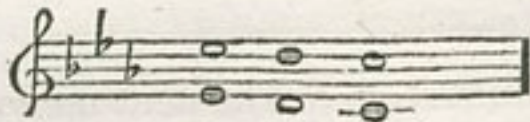
Il faut donc, pour bien accorder la harpe, commencer par accorder le *mi* bémol  sur l'instrument avec lequel on doit jouer, et ensuite on accorde avec ce *mi* bémol, son octave  ; on accorde ensuite le *si* bémol avec le *mi* bémol déjà accordé  et puis après le *sol* avec le *mi* bémol  ; cela fait, on frappe l'accord  pour s'assurer s'il est parfaitement juste : assuré qu'il est parfaitement juste, on accorde le *la* bémol avec le *mi* bémol  , et l'*ut* avec le *la* bémol  , et l'on frappe l'accord  : on accorde ensuite le *fa* avec l'*ut*  , et l'on frappe l'accord  enfin, sur le *sol*, on accorde le *ré*  , et l'on frappe l'accord  : alors toute la gamme comprise entre les cinq lignes de la portée, se trouve accordée ; et pour s'assurer de la justesse de tous les accords qui en résultent, on les pince tous successivement comme il suit :



Cette première gamme étant bien accordée, on achève d'accorder toutes les autres gammes, en procédant par octaves, d'abord en montant,



et ensuite en descendant :



X. DE LA SITUATION DE LA HARPE A L'ÉGARD DU CORPS, ET DES PIEDS A L'ÉGARD DES PÉDALES.

L'exécutant n'a que deux objets en vue sur la manière de se placer pour jouer de la harpe : 1°. c'est d'atteindre aisément toutes les cordes de l'instrument, et de pouvoir les pincer sans gêne très-haut ou très-bas ; 2°. c'est ensuite d'atteindre facilement les pédales avec les deux pieds.

Si parmi l'infinité de manières dont l'exécutant peut être placé à l'égard de la harpe, il y en a une qui le mette à même de remplir complètement ces deux objets à la fois, il est évident qu'il doit s'y

tenir, et ne point balancer continuellement sa harpe sans nécessité, ainsi que beaucoup de joueurs en ont contracté la mauvaise habitude; car tout grand mouvement quelconque, soit du corps, soit de l'instrument, devient toujours nuisible s'il n'est pas nécessaire, parce qu'il produit un effet qui est perdu, qu'il dérange momentanément l'équilibre du corps, et sur-tout parce qu'obligeant à s'arc-bouter sur ses pieds posés à terre, il n'en laisse plus la libre disposition pour le jeu des pédales.

Il convient donc, avant tout, de chercher à se placer tout de suite dans la situation la plus favorable à l'égard de son instrument, pour rester invariablement dans cette situation aussi-tôt qu'on l'a trouvée: or, il y a à cet égard des principes certains dont personne jusqu'à présent ne s'est seulement pas douté, et qui cependant sont d'une trop grande importance, comme on le verra bientôt, pour ne pas mériter d'être développés avec détail.

La nécessité d'atteindre aisément toutes les cordes, est trop évidente pour que je cherche à la démontrer; mais on peut ne pas sentir autant celle d'atteindre les pédales avec la même facilité. Commençons donc par quelques observations à cet égard.

Lorsque la harpe commença à être connue en France, il y a environ cinquante ans, les premiers artistes qui en jouèrent, se bornèrent à faire admirer la belle qualité de son de cet instrument, le charme des forté et des piano qu'il nuance à l'infini, celui des beaux effets qui lui sont propres, et s'embarrassèrent peu du reste dans les sonates qu'ils firent entendre, du mérite des compositions; de sorte que les modulations étant extrêmement simples, le jeu des pédales ne présentait aucune difficulté. Il n'en est plus de même aujourd'hui: quelques artistes plus ambitieux ont multiplié les modulations, et le jeu des pédales est devenu la plus grande difficulté de l'instrument: il faut autant, et peut-être plus encore de prestesse et d'agilité dans les pieds que dans les mains: on est souvent forcé, dans les *allegro* très-vifs, de baisser et lever immédiatement plusieurs pédales de suite, avec la même vitesse employée par les doigts pour pincer simultanément les cordes qui y correspondent: or, il est impossible que les pieds exécutent des mouvemens si vifs, et qui se suivent de si près, si l'exécutant n'acquiert leur libre disposition en se tenant dans une situation constante et invariable, sans être forcé de faire concourir l'usage des pieds et des jambes au maintien de l'équilibre du corps.

Ces observations préliminaires conduisent à deux conséquences: la première, c'est que la manière dont le joueur est assis, n'est nullement indifférente: la seconde, c'est que le seul soutien qu'il puisse se procurer quand il en a besoin, est celui de la harpe elle-même; mais le soutien que la harpe peut procurer, dépend de sa situation propre, combinée avec celle du corps de l'exécutant. Il faut donc commencer par établir quelques principes à cet égard.

Je suppose d'abord que la harpe soit fixée dans sa situation naturelle, d'une manière assez solide pour que l'exécutant ne puisse l'ébranler en s'appuyant légèrement dessus, comme il sera forcé de le faire, en serrant les pieds pour les porter sur les pédales; je suppose en outre que l'exécutant est d'une taille moyenne, qu'il est assis sur un siège ordinaire où il n'a que la moitié des cuisses hors du siège, afin de conserver l'équilibre du corps, s'il est obligé de lever les deux pieds à la fois, et qu'il s'est placé assez près de la harpe pour en toucher de l'épaule la table d'harmonie; si, dans cette position, ses jambes sont verticales, ses pieds débordront nécessairement la colonne de la harpe:

il faudra donc, pour les porter sur les pédales, qu'il commence par les retirer en arrière, en faisant faire à ses jambes un angle très-aigu du côté du corps; ce qui le forcera à lever considérablement les genoux, et lui fera nécessairement perdre l'équilibre du corps. Le voilà donc forcé à de grands efforts et à de grands mouvemens qui retarderont beaucoup la vitesse avec laquelle il portera ses pieds sur les pédales.

D'où vient ce grand retardement dans l'action de poser les pieds sur les pédales? De ce que la harpe étant droite, et étant forcé de s'en tenir très-près, ses pieds débordent de beaucoup la colonne, et sont par-là très-loin des pédales.

Comment remédier à cet inconvénient? En inclinant beaucoup la harpe de son côté; car alors il reculera son siège; et si l'inclinaison de la harpe est assez grande pour qu'en reculant son siège, ses pieds se trouvent au milieu des pédales (que l'inclinaison de la harpe ne change point de place), ses pieds se trouveront aussi près que possible des pédales sur lesquelles ils doivent se porter, et par conséquent il sera dans le cas d'avoir à faire le plus petit mouvement possible pour les lever.

Quelle doit être à présent l'inclinaison de la harpe pour qu'un exécutant, assis bien à son aise sur un siège ordinaire, et ayant les jambes verticales, se trouve avoir les pieds au milieu et en dehors des pédales? J'ai reconnu par expérience que cette inclinaison doit être un angle de 20 degrés pour un exécutant de grande taille.

Mais la harpe ne peut être inclinée de 20 degrés sans perdre entièrement son équilibre. Il faut donc alors que le joueur la soutienne : mais lorsqu'il levera les deux pieds à la fois, ce mouvement, quoiqu'il soit devenu aussi faible que possible, fera nécessairement vaciller son corps : il s'appuyera donc sur la harpe. La harpe qui a perdu son équilibre, vacillera elle-même. Voilà donc l'équilibre du corps perdu, et il ne peut l'être sans nuire à l'action des pieds et altérer leur vitesse.

Comment donc enfin parvenir à faire disparaître ce dernier inconvénient, le seul qui reste encore, lorsque la harpe est inclinée à 20 degrés? Il n'y a à cet effet qu'un seul moyen, c'est de fixer la harpe aussi solidement dans son état d'inclinaison, qu'elle l'était dans son état naturel; car alors l'instrument ne vacillant plus lorsque le corps s'y appuie légèrement, il pourra, en levant les deux pieds à la fois, trouver un point d'appui fixe sur la harpe; et n'étant plus occupé du soin de maintenir l'équilibre de son corps, il aura bien plus de facilité à lever très-prestement les pieds pour les porter sur les pédales.

Ce serait donc un perfectionnement très-utile de la harpe, que de trouver le moyen de la fixer solidement et invariablement à tous les degrés d'inclinaison où l'exécutant, suivant sa taille, est forcé de la mettre. Or, j'ai inventé un mécanisme qui remplit complètement cet objet; on le place derrière la cuvette, au raz de terre, dans le milieu de l'espace vuide que laissent entr'elles les pédales.

Ce mécanisme est très-simple, et peut s'appliquer à toutes les harpes déjà construites; il ne peut gêner en aucune manière le joueur, puisqu'il sépare les deux pieds qui doivent toujours être placés à droite ou à gauche, sans être jamais dans le cas de se croiser. Or, si ce mécanisme n'a aucun inconvénient, on sent combien il sera utile.

La harpe étant inclinée au point convenable, suivant la taille du joueur, et étant invariablement

fixée à ce point, se trouve aussi solidement en équilibre sur le plancher, que si elle était dans sa position naturelle : ainsi l'exécutant n'a plus à s'embarrasser d'elle; et loin d'avoir besoin de la soutenir, ce sera elle au contraire qui lui servira de point d'appui, s'il en a besoin pour maintenir l'équilibre de son corps, dans le cas où il serait un peu altéré par le mouvement de ses pieds, sur-tout s'il est obligé de les lever tous les deux à la fois.

Beaucoup de mères se refusent à donner à leurs filles un maître de harpe, malgré la juste préférence que mérite ce bel instrument sur tous les autres, par la seule raison qu'appuyé constamment sur l'épaule droite, il exige un effort permanent qui, agissant constamment d'un même côté, peut devenir capable de tourner la taille des jeunes personnes. Je crois donc essentiel d'observer ici que mon mécanisme fait disparaître entièrement ce danger, puisque l'instrument se soutenant de lui-même, le corps se trouve tout-à-fait libre comme au piano.

La pose de ce mécanisme sur les harpes déjà faites, se paie *trente francs*. Comme il est devenu ma propriété en vertu d'un brevet d'invention, on se le procure en en faisant la demande à mon domicile, rue de la Tour-d'Auvergne, n°. 15, et en affranchissant la lettre, si la demande est faite par écrit.

C'est un ouvrier que j'envoie, qui pose le mécanisme à Paris : quant aux provinces, je joins à l'envoi du mécanisme, une explication par écrit, avec laquelle tout serrurier quelconque du lieu peut le poser facilement, vu qu'il n'est assujéti à la harpe que par trois vis.

XI. RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

J'ai considéré dans cette méthode l'étude de la harpe sous deux points de vue, celui de briller par une grande exécution, et celui d'accompagner.

Si l'élève aspire à une grande réputation, et veut la fonder sur une exécution brillante, qu'il s'efforce à devenir aussi bon lecteur sur la harpe, que tant de professeurs le sont sur le piano : ce talent est si rare aujourd'hui, qu'on doit le regarder comme la plus grande difficulté de l'instrument : voilà donc celle qu'il faut chercher à vaincre, si l'on prétend s'assimiler à la foule d'habiles professeurs qui se distinguent aujourd'hui sur tous les autres instrumens, en dédaignant du reste ces tours de force qui peuvent obtenir la stérile admiration des ignorans et des sots, mais qui sont toujours méprisés des vrais connaisseurs, comme ne produisant que des effets entièrement étrangers à la musique, et souvent même contraires aux lois de l'harmonie.

Il est difficile de parvenir à une grande exécution, à celle sur-tout que je recommande, sans chercher à y joindre le mérite de la composition. Voilà le cas où il convient de s'écarter des routes que suivent encore presque tous les professeurs qui composent pour la harpe, en se pénétrant bien des beautés de toute la musique moderne composée pour le piano par les Dusseck, les Cramer et les Steibelt.

On a reproché à la mienne, dans les premiers tems où elle a paru, d'être trop difficile; mais qu'on me permette de le dire, c'est exactement comme si, comparant la musique instrumentale actuelle à celle composée il y a cinquante ans, on faisait le même reproche aux habiles artistes qui ont reculé les bornes de leur instrument. Il faut d'abord tâcher de faire de la belle musique, et

il y en a rarement sans modulations ; il faut ensuite y comprendre tous les traits propres à l'instrument, et qui en rendent l'exécution brillante, sous la seule condition de ne point nuire au charme de la mélodie. En partant de ces principes, j'ai inséré dans mes sonates plusieurs traits difficiles, je le sais : mes modulations le sont quelquefois autant à cause du jeu des pédales, je le sais encore ; mais était-ce une raison pour les supprimer dans ma musique ? Non, sans doute. Kreutzer a-t-il supprimé dans la sienne les traits à double corde et les coups d'archet *stacato*, parce que très-peu de personnes sont en état de les exécuter ? Mais il y a plus : j'ai été d'autant plus fondé à suivre l'exemple de ce grand-maître et de tous les autres compositeurs de musique instrumentale, qu'en vertu de la nature même de la harpe, les difficultés s'aplanissent bien davantage dans l'exécution sur cet instrument, que dans celle sur tous les autres : aussi n'a-t-on trouvé d'abord ma musique trop difficile, qu'en la comparant à celle qui existait lorsqu'elle a commencé à paraître ; mais aujourd'hui on ne pense plus de même, et tout le monde s'empresse au contraire de l'acquérir, parce qu'on a reconnu *qu'avec de l'étude* on parvient à l'exécuter, et que lorsqu'on y est parvenu, on fait bien plus de plaisir en produisant des effets nouveaux, qu'on n'en faisait auparavant en exécutant une musique froide et monotone. Plusieurs amateurs, entr'autres mesdemoiselles Ligonier et Bigonnet, toutes deux très-jeunes, exécutent avec une extrême précision toute ma musique : c'est qu'un grand talent ne peut être que le fruit d'une grande étude. Que tout le monde étudie comme ces deux jeunes personnes, et tout le monde jouera aussi bien qu'elles ma musique.

Veut-on cependant s'épargner l'étude pénible dont je parle, et avoir encore la certitude de faire un très-grand plaisir sur la harpe ? On n'a qu'à se borner à l'exécution des accompagnemens écrits, tant pour la harpe que pour le piano, et l'on sera sûr alors de n'avoir jamais à vaincre de grandes difficultés sur la harpe, parce que les modulations de la musique vocale sont en général bien moins compliquées que celles de la musique instrumentale : d'un autre côté, les traits d'accompagnement se bornant presque toujours à des accords et à des roulades diatoniques, le doigter, pour les exécuter sur la harpe, est si simple, qu'il y a à prescrire très-peu de préceptes à cet égard.

Je me résume enfin. Quoiqu'il soit entré dans le plan de cette méthode, d'aplanir toutes les grandes difficultés de la harpe pour ceux qui désireront acquérir le talent supérieur d'un artiste, mon principal objet cependant a été de me rendre principalement utile aux amateurs, en les mettant à même d'apprendre et de bien connaître le mécanisme de l'instrument sans le secours d'aucun maître, et d'exécuter à la première vue, sur la harpe, tous les accompagnemens écrits tant pour cet instrument que pour le piano. Le fruit le plus précieux que je retirerai de mon travail, si j'ai atteint le but que je me suis proposé, sera d'avoir publié un ouvrage véritablement utile, et qui sera bientôt entre les mains de toutes les mères de famille qui comprennent l'étude de la musique dans le plan d'éducation qu'elles donnent à leurs enfans, et d'opérer peut-être une espèce de révolution musicale, en rendant, pour l'usage général de la société, la harpe (dont le son est si doux et si agréable) l'égale du piano.

NOUVELLE MÉTHODE DE HARPE.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

INSTRUCTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA POSITION DU CORPS ET DES MAINS.

La première attention de l'élève est de se placer convenablement à la harpe. J'ai proposé, au n°. X de l'Introduction, un nouveau mécanisme à ajouter à cet instrument, dont l'objet est de placer le corps dans la situation la plus favorable relativement à la harpe, en l'inclinant au point qui convient à la taille de l'exécutant, et en lui conservant ensuite, dans cette situation inclinée, la même stabilité qu'elle a dans sa situation verticale.

Ce mécanisme est trop simple pour qu'il ne soit pas très-facile à tous ceux qui ont une harpe, de l'y faire ajouter ; mais je sais combien il est difficile de faire adopter généralement et sans contradictions, toute espèce d'inventions, même les plus utiles : c'est pourquoi, après avoir indiqué la position du corps la plus appropriée au mécanisme que je propose, j'exposerai ensuite celle qui convient, dans le cas où l'on persisterait à ne jouer que sur des harpes ordinaires.

L'inclinaison fixe et invariable à donner à la harpe par mon mécanisme, doit être telle, que l'exécutant étant assis sur un siège ordinaire, sa bouche se trouve au-dessus de la console, et que les pieds placés au centre des pédales, de chaque côté, puissent se porter sur toutes, aisément et sans efforts.

En prenant ainsi la situation convenable, on n'a plus besoin de chercher à s'exhausser sur son siège par des procédés souvent nuisibles, en ce qu'ils ôtent à l'exécutant l'assiette sûre et ferme qui est nécessaire pour bien conserver la libre disposition de ses pieds.

Cette assiette une fois prise, voici quelle doit être l'attitude du corps : il faut que l'exécutant soit assez enfoncé sur son siège pour que les jambes ne le débordent pas de plus d'un pouce ou deux, afin que le mouvement des pieds ne lui fasse pas perdre l'équilibre du corps.

Les jambes étant placées, comme je l'ai dit plus haut, de manière que les pieds correspondent au centre des pédales, doivent être presque verticales, et plutôt inclinées un peu plus en avant qu'en arrière, afin de les lever avec moins d'effort pour les porter sur les pédales.

L'exécutant doit être assis de biais, de manière que le plan de sa poitrine fasse un angle très-aigu avec le plan du clavier (*) : en même tems le haut du bras droit, c'est-à-dire, la partie comprise entre

(*) Ce terme n'a été employé jusqu'à présent que pour les instrumens à touche ; mais je ne vois aucune raison pour ne pas l'appliquer à la harpe, en prenant le mot dans sa même acception, c'est-à-dire, en lui faisant signifier, à l'égard de la harpe, toute l'étendue du plan vertical que forment les cordes, comme il signifie, à l'égard du piano, toute l'étendue du plan horizontal que forment les touches.

le coude et l'épaule, doit toucher immédiatement (un peu plus près de l'épaule que du coude) le corps de la harpe, et le lieu du contact doit être exactement au-dessous du point de sa jonction avec la console.

Pour les harpes ordinaires, il faut être assis sur un siège ni trop haut ni trop bas, et que la harpe soit, autant que possible, proportionnée à la taille de l'élève, de manière que la tête, depuis la bouche, passe la console de la harpe. Je n'approuve point la pratique de quelques maîtres qui font jouer les enfans debout, parce qu'il est à craindre que le mouvement qu'ils sont obligés de faire pour porter le pied sur une pédale éloignée, ne leur tourne la taille. (Les jambes et les pieds doivent être placés de même que je l'ai indiqué plus haut).

La harpe doit être un peu penchée du côté du corps, appuyée sur le genou droit, et un peu sur l'épaule du même côté, de manière cependant qu'elle soit de biais avec le corps, et fasse avec la surface de la poitrine un angle très-aigu.

Voici à présent les avantages de cette position du corps pour les petites comme pour les grandes personnes, soit qu'on se serve ou non de mon mécanisme.

1°. En s'appliquant contre le corps de la harpe de la manière que je propose, l'exécutant conserve le libre usage de tout l'avant bras droit; ce qui lui suffit pour faire parcourir à la main droite toute la moitié supérieure du clavier : or, c'est là l'étendue ordinaire que cette main est dans le cas de parcourir. Si elle est forcée quelquefois de descendre plus bas, alors l'exécutant peut pencher la harpe du côté de la colonne; mais ce cas est très-rare, et sa main droite pourra habituellement exécuter tout ce qui est écrit pour elle, en maintenant la harpe dans la situation invariable et fixe que lui procure mon mécanisme, et en conservant par conséquent l'immobilité du corps, qui contribue si essentiellement à l'exécution.

2°. La situation très-biaise du corps met à même de mieux voir toutes les cordes du clavier.

3°. Cette même situation plaçant l'épaule gauche presque en face du clavier, la totalité du bras gauche peut se développer sur tout le clavier, dont l'étendue entière, dans le sens horizontal, n'est que d'environ 21 pouces : ainsi la longueur du bras depuis le pli de l'épaule gauche jusqu'à la naissance des doigts, étant de même de 21 pouces pour les personnes de petite taille, il s'ensuit que la main gauche peut parcourir librement et sans effort l'étendue entière du clavier, à partir depuis la plus grosse corde jusqu'à la plus fine, sans exiger à cet effet aucun mouvement du corps.

4°. On peut donc conserver l'immobilité parfaite du corps, en exécutant les traits les plus étendus : dès-lors les mouvemens des pieds, même les plus vifs, deviennent faciles, puisqu'on se trouve toujours parfaitement en équilibre sur son siège, et qu'en cas de besoin, la harpe qu'on touche constamment de l'épaule droite dans sa partie élevée, peut procurer un soutien.

Il convient à présent, après avoir expliqué la meilleure situation du corps et des pieds, d'expliquer de même celle des mains : mais il est nécessaire, pour fonder ici les principes sur une base solide, de faire préalablement quelques observations sur la structure de la main.

Si on la pose à plat sur un plan horizontal, en serrant tous les doigts les uns contre les autres, on voit qu'ils diffèrent tous de longueur : le doigt du milieu est le plus long; ensuite le quatrième, le second, le petit doigt, et enfin le pouce qui, s'il n'est pas plus court que le petit doigt, est beaucoup plus en arrière.

Cette structure de la main est extrêmement favorable pour le piano, parce qu'il a deux claviers, l'un composé de touches noires, qui est plus élevé et plus éloigné du joueur; l'autre composé de touches blanches, qui est plus bas, et dont le joueur est plus près. Si donc on présente la main horizontalement sur le double clavier d'un piano, on trouvera que les trois doigts du milieu porteront naturellement, à raison de leur plus grande longueur, sur le clavier de touches noires, tandis que le

petit doigt et le pouce porteront sur le clavier de touches blanches. On voit donc que, par la nature même des choses, les trois doigts du milieu de chaque main doivent être spécialement affectés au clavier de touches noires, et le petit doigt et le pouce au clavier de touches blanches; d'où il résulte que les cinq doigts de chaque main sont également nécessaires, et doivent être également employés dans le doigter du piano.

Mais il n'en est pas de même du doigter de la harpe. Si un homme de petite taille présente sa main horizontalement devant le clavier de cet instrument, le doigt du milieu sera le seul qui le touchera; le second et le quatrième doigt en seront éloignés de 4 à 5 lignes; le petit doigt, de 18 lignes, et le pouce, d'une distance double de celle du petit doigt. On voit donc qu'il faut nécessairement, pour que tous les doigts atteignent les cordes, que les deux mains soient placées dans une situation approchant beaucoup plus de la situation verticale que de la situation horizontale.

Posons à présent la main à plat sur le clavier de la harpe, en plaçant le bout des doigts en haut, la paume de la main en bas, et en écartant assez tous les doigts pour pincer deux cordes extrêmes dans le plus grand intervalle possible.

On verra d'abord qu'il n'y a aucun avantage, quant à l'étendue de l'intervalle extrême qu'on embrasse, à prendre cet intervalle avec le pouce et le petit doigt, plutôt qu'avec le pouce et le quatrième doigt; car avec ces deux doigts-ci, la plus petite main embrasse très-facilement un intervalle de dixième, ce qui est suffisant, et irait même, s'il le fallait, jusqu'à un intervalle de douzième. L'usage du petit doigt, considéré sous ce premier point de vue, est donc déjà inutile.

On dira peut-être qu'il pourrait être utile en servant à embrasser un accord composé de cinq notes; ce qui serait impossible avec quatre doigts seulement: mais je réponds à cela qu'il n'y a que l'accord de neuvième qui soit composé de cinq notes, et que lorsque les compositeurs l'emploient, ils mettent toujours à la main gauche la première note de l'accord; ce qui ne fait que quatre notes pour la main droite. Ainsi on doit fixer la position fondamentale et habituelle de la main, à celle qui la place le plus favorablement pour frapper l'accord parfait, y compris son octave; ce qui ne constitue en tout que quatre notes: dès-lors l'intervalle extrême ne doit être pincé qu'avec le pouce et le quatrième doigt, parce que d'abord ces deux doigts extrêmes embrassent facilement telle étendue que ce soit d'intervalle qui peut se rencontrer dans les compositions musicales, et ensuite parce que leur emploi laisse deux doigts intermédiaires dont on a seulement besoin pour frapper un accord complet.

Une autre raison majeure doit proscrire ici l'usage du petit doigt: si l'on s'en servait au lieu du quatrième pour pincer l'intervalle extrême, les trois doigts du milieu, à raison de leur grande longueur, s'élèveraient beaucoup plus haut sur les cordes intermédiaires, et auraient par conséquent beaucoup moins de force pour les pincer.

Il résulte de ces premières explications, qu'en réglant la position habituelle des deux mains sur la harpe, il faut mettre entièrement de côté les deux petits doigts, pour ne s'occuper uniquement que des quatre autres.

Y a-t-il ensuite des cas où les deux mains étant forcées de quitter leur position habituelle, il soit avantageux d'employer le petit doigt? C'est une question qui est hors de mon sujet actuel, et dont je renvoie en conséquence la discussion au chapitre suivant, où elle trouvera naturellement sa place: ne nous occupons actuellement que de la position habituelle des mains.

Puisque le pouce est beaucoup plus court que le deuxième, le troisième et le quatrième doigts, il faut établir comme la meilleure position de la main, celle qui est plus propre à faire disparaître autant que possible les différences qui existent entre les longueurs des quatre doigts: or, c'est évidemment le but qu'on atteint en tenant le pouce droit et vertical, et en courbant les trois doigts du milieu; mais si en courbant ces trois doigts, on écartait trop du clavier la paume de la

main, sa situation se rapprocherait trop de la situation horizontale; et alors, en conséquence de ce que j'ai dit plus haut, la différence de longueur des trois doigts du milieu resterait encore assez grande pour être forcé d'enfoncer plus le troisième doigt que le quatrième, et le quatrième que le deuxième; ce qui serait évidemment très-défectueux. Il faut donc, en diminuant par leur courbure les trois doigts du milieu, n'être pas obligé d'enfoncer plus l'un que l'autre; et pour y parvenir, il faut que la paume de la main soit assez près du clavier pour que la partie des trois doigts du milieu, qui n'est point enfoncée dans les intervalles des *cordes*, soit presque verticale.

Je me résume : les deux mains doivent être placées de manière que le pouce soit très-élevé et dans une position verticale; qu'en arrondissant les mains, le second et le troisième doigts soient un peu couchés sur les cordes du côté du corps, et que du reste la paume de la main, en se rapprochant des cordes (afin de les mieux embrasser) se trouve presque dans une situation verticale. Quant à l'enfoncement des doigts, il doit être tel, qu'en les retirant, ils entraînent assez avec eux les cordes pour leur imprimer de fortes vibrations.

Ce principe n'est point applicable au pouce, sur-tout à celui de la main droite, à raison de sa situation verticale. Voici donc à l'égard de celui-ci le principe : il faut qu'il soit assez enfoncé dans sa situation verticale, pour que la corde partage son extrémité sous l'ongle en deux parties égales dans le sens vertical, de manière qu'il porte assez à plein sur la corde, pour la forcer de vibrer en se retirant, sans qu'il plie.

Cette position des mains et cet enfoncement des doigts sont très-importans, et les élèves ne sauraient faire trop d'efforts pour en bien contracter l'habitude. Ce n'est point, comme on le croit, parce que les femmes sont plus faibles que les hommes, qu'elles tirent en général de la harpe beaucoup moins de son qu'eux; c'est uniquement parce qu'elles négligent le précepte que je viens de prescrire; car c'est une erreur de croire qu'il faille beaucoup de force pour faire vibrer les cordes, il ne faut que les bien prendre.

Il convient en outre, pour donner plus de sûreté à la main droite, d'appuyer toujours le poignet droit sur la table d'harmonie, ou, si la main droite descend très-bas, d'y appuyer l'avant-bras près du poignet : il faut que le coude soit un peu élevé, presque sur la même ligne que le poignet, afin qu'il suive sans difficulté tous ses mouvemens quand il monte ou descend. Ce que j'ai dit de l'appui du poignet droit, n'est point applicable au poignet de la main gauche qui doit toujours attaquer les cordes très-haut pour en tirer plus de son, sur-tout en se rapprochant des grosses cordes : cependant lorsque la main gauche se rapproche des notes hautes, et par conséquent de la main droite, on peut en appuyer le poignet, comme celui de la main droite : enfin, il faut encore que tous les doigts soient placés par échelons, de manière que le troisième doigt soit plus bas que le second, et le quatrième que le troisième. On verra dans le chapitre suivant la raison de cette disposition.

Voilà les seules explications qu'il soit possible de donner par écrit sur la position des mains : j'exhorte l'élève à consulter à cet égard la figure II qui achevera de donner à ceci toute la clarté convenable.

CHAPITRE II.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LE DOIGTER.

ON appelle *doigter* l'art de disposer de tous les doigts des deux mains de la manière la plus favorable pour exécuter tous les passages avec autant de facilité, de netteté, de force et de vitesse qu'il est possible; car voilà les quatre qualités qui constituent ce qu'on appelle *l'exécution*.

L'enseignement du doigter consiste donc à indiquer les doigts qui doivent être préférablement placés sur les cordes qu'il faut pincer pour obtenir les sons que la musique indique. En conséquence, je désignerai toujours dans cette méthode le pouce de chaque main par le chiffre 1, le second doigt par le chiffre 2, le troisième doigt par le chiffre 3, le quatrième doigt par le chiffre 4; et si je suis dans le cas de parler de l'emploi du petit doigt, je le désignerai par le chiffre 5.

L'enseignement du doigter est ce qui constitue principalement la difficulté d'une bonne méthode. S'il existe à cet égard des principes généraux propres à guider constamment l'élève sur la meilleure disposition de ses doigts pour exécuter tous les passages qui se présenteront sous ses yeux, il faut sans doute commencer par les exposer : mais je suis forcé d'en convenir ; la combinaison de sept notes seulement avec leurs dièses et leurs bémols, quoique paraissant au premier coup-d'œil très-bornée, peut représenter néanmoins en musique un si grand nombre de passages différens, qu'on doit regarder comme impossible d'établir un certain nombre de préceptes généraux qui soient constamment applicables dans tous les cas qui peuvent se présenter. Il me semble que cette difficulté, pour faire une bonne méthode, n'a point été assez sentie par tous ceux qui en ont composé. La plupart des règles générales qu'ils établissent sont sujettes à tant d'exceptions, qu'elles sont plus propres à embrouiller l'élève, qu'à l'éclairer. Il y a sans doute des principes généraux, et je vais bientôt exposer tous ceux qui m'ont paru devoir être réellement considérés comme tels ; mais le nombre en est très-petit. Comment donc parvenir à guider l'élève dans une carrière où il doit rencontrer une si grande multitude d'obstacles, qu'il est impossible de les lui faire tous connaître ? Je crois en avoir trouvé le moyen dans le plan de cette méthode ; car il est à observer que la bonté d'une méthode consiste, ainsi que celle de tout ouvrage didactique quelconque, dans le plan qu'on a d'abord conçu, et sur lequel on a ensuite long-tems et mûrement réfléchi. C'est le fil d'Ariane qui peut seul conduire sûrement dans le labyrinthe des difficultés ; il lie entr'eux tous les préceptes, et les fixe dans la mémoire, en les plaçant dans l'ordre naturel où ils découlent les uns des autres. C'est faute de s'être bien pénétrés d'avance de cette importante vérité, que tant d'auteurs ont si imparfaitement rempli l'objet qu'ils avaient en vue, en composant des méthodes pour apprendre à jouer des instrumens. J'ai donc tâché, en composant celle-ci, d'éviter l'inconvénient où ils sont tombés. Ne pouvant pas trouver plus qu'eux, dans les seules applications des principes généraux, des moyens suffisans pour vaincre toutes les difficultés, j'ai cherché s'il n'existait pas une classification de ces difficultés, telle que toutes celles de même nature se rapportant à une même classe, il pût suffire d'apprendre à en vaincre quelques unes, pour apprendre à vaincre toutes celles qui doivent être rangées dans la même classe.

Une idée si simple étant une fois conçue, j'ai bientôt trouvé que, ne procédant en musique que par intervalles, presque tous les traits qu'on est dans le cas d'exécuter sur la harpe comme sur tous les autres instrumens, peuvent être distribués dans huit classes, dont la distinction est de procéder diatoniquement, par secondes, par tierces, par quarts, par quintes, par sixtes, par septièmes et par octaves.

Cette première division générale m'a donc fourni d'abord huit chapitres particuliers ; le premier traitant des gammes, où l'on procède diatoniquement ; le second, des différentes marches de secondes ; le troisième, des différentes marches de tierces, et ainsi de suite.

Ces huit chapitres ne traitent que des traits où toutes les notes sont entendues successivement les unes après les autres ; mais la harpe, comme instrument d'harmonie, en fait entendre souvent plusieurs à la fois, ce qui constitue les accords plaqués. Les huit chapitres dont je viens de parler sont donc suivis de deux autres, l'un destiné aux intervalles plaqués, l'autre aux accords plaqués.

D'un autre côté, comme les dièses et les bémols ne sont point inhérens, comme au piano, aux

notes auxquelles ils sont affectés, et qu'ils ne peuvent être exécutés que par les pédales que les pieds seuls font mouvoir, il fallait nécessairement, après avoir indiqué la manière d'employer les doigts pour faire entendre les sons naturels, indiquer celle de se servir des pieds, pour les hausser ou les baisser d'un demi-ton; et c'est à quoi j'ai consacré un chapitre.

Celui qui suit traite des agrémens propres à la harpe, et de la cadence; un autre chapitre est consacré aux sons harmoniques et aux sons étouffés; un suivant démontre la manière de faire plusieurs parties de la même main; enfin, un dernier traite de tous les signes usités dans la musique de harpe; et je termine ma première partie par des exercices dans tous les genres pour le doigter.

Il résulte de la nature même du sujet, que tous ces chapitres contiennent beaucoup plus d'exemples que de préceptes; c'est pourquoi je les ai divisés en exercices, dont chacun pour chaque chapitre a son numéro différent; j'ai chiffré le doigter de tous ces exercices, que j'ai assez multipliés, du moins autant qu'il m'a été possible, pour que tous les traits que j'ai été forcé d'omettre, (car le nombre en est pour ainsi dire infini), eussent leur analogie dans le grand nombre de mes exercices, de manière à mettre l'élève en état, avec un peu de réflexion, de les doigter de lui-même.

Ma seconde partie renferme cinquante leçons progressives, suivies de trois sonates aussi progressives, plusieurs préludes dans tous les tons, et différens morceaux dans tous les mouvemens et dans tous les genres.

Tel est le plan de cette méthode. La classification des difficultés est une idée très-simple sans doute; mais l'ordre de cette classification n'était peut-être pas aussi facile à trouver qu'on serait d'abord tenté de le croire: c'est cependant en cela que j'attache principalement le mérite de cette méthode, si on lui en trouve un peu; et c'est le seul avantage que je puisse me flatter d'avoir sur tous les auteurs qui ont traité avant moi le même sujet, et dont plusieurs ont un talent si généralement et si justement reconnu pour l'enseignement (*).

Le plan que j'ai suivi exigeait que j'intercalasse en grande partie les principes du doigter entre les exercices mêmes qui me servent d'exemples, en les détachant ainsi des principes généraux: mais malgré l'insuffisance de ceux-ci, il y en a cependant un certain nombre que voici le moment d'exposer avec quelques détails.

On doit d'abord distinguer deux natures différentes de doigters, savoir, celui qui convient à un passage maintenu dans un intervalle tel que les doigts peuvent l'exécuter sans que la main change de position, et celui qui ne peut être complètement exécuté que par différentes positions successives de la main. Commençons par la première nature de doigter.

PREMIER PRINCIPE.

Le meilleur de tous les doigters pour exécuter un trait quelconque, est celui où l'on emploie le moins de mouvemens différens, en évitant avec soin tous ceux qui sont inutiles.

Le raison de ce principe est très-simple. La vitesse est une des principales qualités qui constitue l'exécution. Il ne faut donc pas multiplier inutilement les mouvemens; car si je puis exécuter un trait en n'employant qu'un seul mouvement, je l'exécuterai évidemment plus vite que si j'y emploie plusieurs mouvemens successifs. On doit donc regarder comme fondamental le premier principe, et je serai en conséquence dans le cas d'y renvoyer souvent.

(*) Paris en contient un grand nombre possédant bien le talent d'enseigner: je ne parle pas de ceux tels que M^{rs}. Naderman et Vernier qui, joignant le précepte à l'exemple par la supériorité de leur exécution, sont trop connus pour avoir besoin d'être cités; mais parmi les autres je ne puis me dispenser de désigner M^r. Xavier Désargus comme un des meilleurs maîtres de Harpe de Paris, à raison des élèves très-forts qu'il a formés, dont je connais plusieurs, et des excellens principes qu'il leur a donnés.

SECOND PRINCIPE.

Il faut, autant qu'il est possible, ne tenir en l'air aucun des doigts dont on est dans le cas de se servir, mais les placer toujours d'avance sur les cordes qu'ils doivent pincer, lorsqu'on a la faculté de le faire.

Si, par exemple, on est dans le cas d'exécuter le passage suivant, conformément au doigter qui est écrit dessous,



il ne faut pas poser d'abord le quatrième doigt, et successivement ensuite le troisième, le second et le pouce ; mais il faut poser les quatre doigts à la fois, quoiqu'ils doivent agir successivement.

Ce second principe est la conséquence du premier, puisqu'il n'y a qu'un mouvement à faire pour poser quatre doigts à la fois, tandis qu'il y en a quatre à faire, si on les pose successivement. Ce principe est de rigueur, tant pour obtenir une grande exécution par une grande vitesse, que pour bien lier entr'elles les notes, comme elles doivent l'être.

TROISIÈME PRINCIPE.

Il faut le moins possible pincer deux notes de suite avec le même doigt.

Je suppose, par exemple, qu'il faille exécuter le trait suivant tiré du n°. 1 des exercices de secondes. (CHAPITRE IV).



Qu'arriverait-il si, au lieu du doigter que j'indique ici, je pinçais toutes les notes qui se répètent, avec le même doigt, comme ci-dessous ?



Le troisième doigt qui frapperait le *fa* une première fois, ferait un mouvement qui l'éloignerait de la corde : il faudrait donc le ramener par un mouvement contraire pour frapper le second *fa*, et ce mouvement *est un tems perdu* qui forcerait de pincer plus tard le second *fa*. Ce mauvais effet n'a point lieu dans le doigter que je prescris : bien loin de là, quand le pouce a pincé le premier *fa*, le second doigt qui le suit est tout prêt à le pincer une seconde fois, et pendant ce tems-là le pouce a le tems de se porter sur le *sol* : le second doigt, après avoir pincé le second *fa*, ayant fait un mouvement progressif dans le sens du trait, sera encore tout prêt à pincer le second *sol*, et toujours ainsi de suite. Il n'y aura donc point de *tems perdu*, et le trait entier s'exécutera par autant de mouvemens qu'il y a de notes, tandis que de l'autre manière il faudrait une quantité de mouvemens précisément double.

QUATRIÈME PRINCIPE.

Toutes les fois que dans un passage il se trouve deux, trois ou quatre notes qui montent ou descendent dans le même sens, soit diatoniquement, soit par intervalles, et que dans ce dernier cas les intervalles n'excèdent pas la quarte, ces notes doivent être pincées par ce que j'appelle

le doigter consécutif, *c'est-à-dire, par deux, ou trois, ou quatre doigts qui se suivent immédiatement.*

Ce principe peut être énoncé de cette autre manière :

Lorsque deux notes consécutives peuvent être pincées par deux doigts qui se suivent, c'est par ces deux doigts qu'elles doivent être pincées, et non par deux autres qui laisseraient en l'air un doigt intermédiaire.

Si, par exemple, j'ai à pincer ensemble ou consécutivement les deux notes *mi* et *sol*, je ne dois pas pincer le *mi* avec le pouce, et le *sol* avec le troisième doigt, parce que le second doigt se trouverait en l'air et à vuide; mais je dois les pincer avec le second doigt et le pouce, ou avec le second et le troisième, etc.

La raison de ce principe est sensible : le second doigt qui resterait en l'air, si j'employais le pouce et le troisième doigt, serait perdu; de sorte que des trois premiers doigts je n'en aurais que deux de disponibles, au lieu qu'en employant le pouce et le second doigt, je puis me servir immédiatement du troisième doigt, et j'ai ainsi trois doigts de disponibles, au lieu de deux.

Ce principe n'est sujet qu'à une seule exception dont je vais bientôt donner un exemple, et même on n'y déroge alors, comme on le verra, que pour mieux se conformer aux autres principes.

CINQUIÈME PRINCIPE.

Toutes les fois qu'un trait se compose d'une série de passages semblables, pouvant tous être exécutés avec les mêmes doigts sur la même position de la main, il faut que le doigter du trait entier soit combiné de manière que tous les passages semblables soient exécutés dans le courant du trait avec les mêmes doigts.

La raison de ce principe est qu'il y a plus d'uniformité et par conséquent d'égalité dans l'exécution d'un trait, lorsque tous les passages semblables sont exécutés de la même manière, que lorsqu'ils sont exécutés d'une manière différente : or, l'égalité est une des conditions qui constituent essentiellement une belle exécution.

Développons à présent ces premiers principes par quelques exemples.

Le trait du n°. 3 des exercices de secondes, chap. IV, est une série de passages semblables, composés tous de trois notes : or, on voit d'abord dans cet exemple que, conformément au cinquième principe, tous les passages du trait ascendant, excepté le premier, sont doigtés de la même manière, 1, 2, 3; et tous ceux du trait descendant, excepté le premier, sont doigtés aussi de la même manière, 3, 1, 2.

On doit observer ensuite que dans le trait ascendant, il y a de distance en distance trois notes qui se suivent diatoniquement, savoir, *mi, fa, sol; fa, sol, la; sol, la, si*, etc.; et que, conformément au quatrième principe, toutes ces notes, trois par trois, sont chiffrées du *doigter consécutif*, 3, 2, 1, en vertu duquel les doigts se suivent immédiatement.

Voilà donc le quatrième et le cinquième principes que j'ai établis, bien observés : néanmoins l'élève peut trouver une dérogation constante au quatrième principe, en ce que les deux dernières notes de chaque triolet du trait ascendant, et les deux premières du trait descendant, qui se suivent immédiatement, sont néanmoins doigtées, les premières, 1, 3, et les secondes, 3, 1, de manière qu'il reste un doigt en l'air : mais avec un peu de réflexion, l'élève sentira qu'il y avait impossibilité de ne pas déroger cette fois au quatrième principe pour s'y conformer ensuite, et en même tems au cinquième dans le courant du trait : ceci prouve la difficulté qu'il y a d'établir sur cette matière des principes vraiment généraux, puisqu'il est forcément dans la nature des choses qu'ils se contredisent quelquefois les uns et les autres.

Cependant l'exception que j'observe ici peut cesser d'en être une en la fondant elle-même sur un nouveau principe que voici.

SIXIÈME PRINCIPE.

Toutes les fois que la main est forcée de changer de position, le doigter qui termine la position qu'on quitte, doit être combiné de manière que l'on ait la plus grande quantité de doigts disponibles pour le doigter de la position suivante.

En appliquant ce principe au même exemple que je viens de citer, on voit que la main s'élevant constamment à chaque triolet dans le trait ascendant, ou s'abaissant dans le trait descendant; on voit, dis-je, qu'il y a ici changement de position de main à chaque triolet : or, le doigter indiqué est celui de tous qui donne le plus de facilité pour doigter convenablement chaque triolet, à mesure que le triolet suivant est exécuté. Ceci peut paraître un peu obscur; mais la suite le rendra plus clair.

L'élève doit encore observer que si le premier triolet du trait descendant n'est pas doigté comme tous les autres qui lui sont semblables, c'est que, commençant le trait, je n'étais pas astreint, comme dans tous les autres triolets, à un doigter qui fût la suite nécessaire d'un doigter précédent. Rien ne m'empêchait donc de me conformer entièrement pour le doigter de ce premier triolet, au quatrième principe; et c'est aussi ce que j'ai fait.

Si l'élève jette un coup-d'œil rapide sur tous mes exercices, il verra avec quelle attention je me suis toujours conformé au cinquième principe, à raison de l'importance que j'y attache : cependant il trouvera à cet égard, au trait descendant du n°. 13 du chapitre V, et à quelques autres de même nature, une difficulté qui l'embarrassera sans doute, et que je dois lever.

Voici d'abord le trait dont il est question, sans aucun doigter.



Il y a dans ce trait des passages semblables que j'ai indiqués par une barre placée au-dessus, qui sont tous composés de cinq notes se suivant diatoniquement : or, me dira l'élève, comment puis-je appliquer à ce passage le doigter consécutif prescrit par le quatrième principe, lorsque, me prescrivant de ne me servir que de quatre doigts, je trouve ici cinq notes se suivant diatoniquement ? Je ne puis répondre à cette question que par une discussion qui aura nécessairement quelque étendue, parce que j'ai à combattre ici l'opinion du plus redoutable de tous les adversaires, je ne dis pas à cause de ses admirables écrits qui le placent, malgré son sexe, à la tête de notre littérature actuelle (car quelque puissans que soient ces titres, ils sont étrangers au sujet que je traite), mais à cause de ceux qu'elle a acquis, comme étant la première personne qui ait eu une grande exécution sur la harpe, et comme ayant prouvé qu'elle en connaît bien les principes, par le talent extraordinaire de l'élève qu'elle a formé.

Madame de Genlis insiste fortement, dans sa méthode, sur la *nécessité* d'employer le petit doigt des deux mains comme tous les autres, et elle va même jusqu'à dire que ce n'est qu'en les employant *qu'on jouera parfaitement de la harpe*. Je n'aurais jamais osé combattre une opinion d'un aussi grand poids que la sienne, si je n'avais pour moi l'assentiment de tous les grands-maîtres, et particulièrement de M^r. Marin et de M^r. Naderman, et si même M^r. Casimir, le propre élève de M^{me}. de Genlis, et dont l'exécution est si étonnante, ne se servait en général que du doigter ordinaire dans toutes les pièces, telles que celle de Cardon, composées pour l'instrument

qu'il joue habituellement, en n'employant que rarement le petit doigt, et seulement dans des passages écrits exprès pour cela. Je vais donc émettre franchement mon opinion à cet égard.

Je dois d'abord rappeler ici les raisonnemens que j'ai faits au commencement de ce chapitre, et que j'ai fondés sur la structure même de la main. Je crois en effet avoir prouvé que l'emploi des deux petits doigts, fait partie intégrante du doigter du piano, à raison de ses deux claviers, tandis qu'à raison du clavier unique de la harpe, cet emploi est au moins inutile pour cet instrument. On ne peut donc établir, ainsi que l'a fait madame de Genlis, aucune analogie entre deux instrumens d'une nature si différente, ni rien conclure du doigter de l'un pour le doigter de l'autre.

Madame de Genlis ne peut disconvenir, ce me semble, que les quatre premiers doigts de chaque main ne suffisent pour embrasser tels intervalles qui peuvent se trouver dans les compositions musicales : si cela est, pourquoi compliquer le doigter en employant cinq doigts, lorsque quatre suffisent ? Or, on est forcé de convenir que quatre doigts de chaque main suffisent en effet, puisque M^r. Marin, en n'en employant pas davantage, exécute, même à la première vue, toute la musique composée pour le piano.

Je conviendrai cependant, de mon côté, qu'il y a un cas où le petit doigt paraît devoir être employé : ce cas est précisément celui de notre exemple actuel. On pourrait donc, en se conformant à l'opinion de madame de Genlis, doigter ainsi le trait ci-dessus.



Mais j'en appelle à tous les joueurs de harpe : sera-t-il possible, en pinçant avec le petit doigt et le quatrième doigt, les trois notes consécutives, *re*, *ut*, *re*, de la première mesure, *ut*, *si*, *ut* ; *si*, *la*, *si*, de la seconde, etc. de les pincer en employant deux doigts de si inégales grandeurs, avec la même force et la même netteté qu'en y employant le quatrième et le troisième doigts dont les longueurs sont presque égales ? Ne faut-il pas en outre, pour *accrocher* la corde avec le petit doigt (seule manière d'en tirer du son) ; ne faut-il pas, dis-je (ce petit doigt étant plus court de près d'un pouce que le quatrième) contourner la main du côté de la colonne, en la dérangeant ainsi de la situation arrondie qu'elle doit avoir ? Si, d'un côté, on peut se dispenser de contourner ainsi la main en employant le petit doigt pour qu'il puisse tirer du son de la corde, et si, d'un autre côté, on peut s'en dispenser entièrement, en exécutant le trait d'une autre manière, cette autre manière ne doit-elle pas être préférée, comme évitant un mouvement inutile et dès-lors nuisible, conformément au premier principe, parce qu'il ralentit nécessairement l'exécution ? Or, cette autre manière d'exécuter le trait, existe, et c'est celle à laquelle j'ai cru devoir me fixer.

Voici donc l'explication du doigter chiffré dans l'exercice 13^e. du chapitre V, comme il suit :



On voit deux fois dans chaque mesure, sur les deux notes qui se suivent diatoniquement, le chiffre 1, avec une accolade au-dessus : cette accolade veut dire que les deux notes consécutives doivent en effet être pincées avec le même doigt qui est le pouce ; mais qu'en pinçant la première aussi ferme que possible, il ne faut pas néanmoins détacher le doigt, comme on le fait dans tous les autres cas, mais le glisser immédiatement sur la seconde note au-dessus, qu'on pince alors de la manière ordinaire, en détachant le pouce après avoir tiré le son.

Voilà ce qu'on appelle *glisser le pouce* ; et on ne détache point la première note, parce qu'en

la détachant, le pouce s'écarterait du clavier sur lequel il faudrait qu'il revînt immédiatement pour pincer la seconde note; ce qui ferait un mouvement perdu, nuisible à l'exécution, et qu'on évite en glissant le pouce la première fois, au lieu de le détacher.

Si les cinq notes montaient diatoniquement au lieu de descendre, le doigter serait renversé, et ce serait alors le quatrième doigt qu'il faudrait glisser de la première des cinq notes à la seconde, pour faire ensuite les quatre notes restantes par le doigter consécutif, c'est-à-dire, par le quatrième, le troisième, le deuxième doigts, et le pouce.

On voit des exemples de cette manière de glisser le quatrième doigt, dans les numéros 2 et 3 des exercices de quintes, chapitre VII.

Il résulte de cette explication, que c'est pour gagner un doigt qu'on glisse le pouce en descendant, et le quatrième doigt en montant. Il faut donc établir comme principe, *qu'il n'y a jamais que le pouce et le quatrième doigt qui doivent être glissés, et que le cas où ils doivent l'être, est lorsque, ayant à faire entendre cinq notes descendantes ou montantes, on a besoin de gagner un doigt.*

Cependant il y a un de ces deux doigts que je glisse très-souvent, dans les morceaux d'expression sur-tout, *c'est le pouce*, parce que la première des deux notes qui est glissée, a un son bien plus moëlleux et plus lié que si je détachais les deux notes.

Je sais que quelques artistes m'en font un reproche; mais s'ils avaient étudié comme moi la nature de l'instrument, ils conviendraient que s'ils daignent trouver quelquefois du brillant et de l'expression dans mon jeu, je le dois en grande partie au doigter qu'ils ne blâment que parce qu'ils n'en connaissent pas les avantages: au reste, ces avantages seront mieux développés dans la pratique des exercices, et je conseille, en attendant, aux élèves de bien s'étudier à ce genre de doigter, qui leur donnera en même tems beaucoup de facilité pour jouer toute la musique de piano.

SEPTIÈME PRINCIPE.

Revenons à présent aux quatrième et cinquième principes. On voit, en parcourant les exercices de gammes, chapitre III, combien, en les doigtant, je reste constamment fidèle à ces deux principes. Ici toutes les successions de notes sont diatoniques, et en conséquence les traits les plus étendus, tels que ceux des numéros 7, 8, 9 et 10, sont divisés de quatre en quatre notes, pour leur appliquer constamment le doigter consécutif 4, 3, 2, 1, ou 1, 2, 3, 4. Or, j'ai à donner ici à l'élève des instructions très-importantes.

Lorsque je doigte ainsi la gamme :



il est évident qu'après avoir frappé les quatre premières notes par le doigter consécutif, 4, 3, 2, 1, je ne puis pincer les quatre dernières notes par le même doigter consécutif, sans changer la main de position: or, si je la changeois brusquement en attendant que les quatre premières notes eussent été pincées, il serait presque impossible qu'on ne sentît point l'intervalle que j'ai marqué par une croix; d'où il résulterait que le *la* ne serait point lié au *si* comme toutes les autres notes, ce qui serait choquant à l'oreille; car il faut, pour que la gamme soit bien faite, que les huit notes qui la composent soient toutes bien égales, sans qu'on puisse se douter, si on ne le voyait pas, du saut de la main. Voici donc comment on y parvient: c'est en préparant de très-bonne heure le changement de position de la main, et en passant à cet effet le quatrième doigt par dessous les autres doigts aussi-tôt qu'il a pincé le *mi* d'en bas, et en le faisant très-immédiatement suivre de tous les autres

doigts aussi-tôt qu'ils ont pincé leurs notes respectives, de manière que tous les doigts passant ainsi successivement et très-rapidement sous le pouce, le quatrième doigt se trouve déjà sur le *si* de la seconde position presque dans le tems où le pouce est encore sur le *la*; et qu'aussi-tôt que le pouce a pincé le *la*, les trois autres doigts se trouvent déjà à leur place sur la seconde partie de la gamme.

On suit le même procédé, mais en les renversant, dans la gamme descendante. (*Voy. le n°. 3 des exercices des gammes*). Ainsi tandis que dans la gamme ascendante, le quatrième doigt, et ensuite le troisième et le deuxième, passent par dessous le pouce, on fait le contraire dans la gamme descendante, en faisant passer le pouce, et ensuite le deuxième et le troisième doigts par dessus le quatrième: cette manière de passer ainsi, ou tous les doigts par dessous le pouce dans les traits ascendants, ou par dessus le quatrième doigt dans les traits descendants, est ce qui constitue essentiellement un bon doigter, et il a lieu toutes les fois que la main change de position, après avoir pincé trois notes seulement, ou même deux, comme après en avoir pincé quatre. **RÈGLE GÉNÉRALE:** *Dans tout changement de position de la main, le doigt le plus élevé si la main descend, ou le plus bas si la main monte, doit se diriger, aussi-tôt qu'il a pincé la corde, vers la nouvelle corde qu'il doit pincer, en passant par dessus les autres doigts si la main descend, et par dessous si elle monte.*

C'est précisément parce que le saut de la main est plus difficile dans l'exécution d'une gamme que dans celle de tout autre trait, que j'ai fait des gammes dans le premier chapitre des exercices. L'élève ne peut donc trop étudier les exercices des gammes avant tous les autres, en ayant attention sur-tout de tenir toujours le pouce très-élevé, pour avoir plus de facilité à passer les doigts sous le pouce dans la gamme ascendante, et le pouce par dessus les doigts dans la gamme descendante.

Ici s'arrête la série des principes généraux que l'on peut établir sur le doigter. Il me reste sans doute bien d'autres préceptes à indiquer; mais comme ils ne sont que la suite des sept principes généraux que je viens d'établir, je renvoie à cet égard aux exercices, que je ferai toujours précéder de toutes les instructions que je jugerai nécessaires pour faciliter leur exécution.

Je termine ce second chapitre par quelques instructions générales que je ne saurais trop exhorter l'élève à ne jamais perdre de vue; c'est de commencer tous les exercices, et particulièrement les gammes, très-lentement, en observant de mettre toujours un intervalle bien égal entre toutes les notes de même valeur, qui composent un trait, quelqu'étendu qu'il soit, et de n'accélérer le mouvement que peu à peu, et jamais avant d'être bien certain de cette parfaite égalité, tant dans la durée des intervalles, que dans l'intensité du son, qui constitue seule une exécution pure et brillante.

Il est encore essentiel qu'il n'intervertisse pas l'ordre des exercices, et qu'en conséquence il ne passe jamais à un exercice, qu'il n'exécute bien nettement celui qui précède.

Je ne fais qu'une seule exception à cet égard: comme la cadence est très-difficile à bien faire sur la harpe, il convient que l'élève s'y exerce tous les jours, à partir de celui où il commencera à mettre les mains sur la harpe. Il faut en conséquence qu'il cherche dans cette première partie le chapitre où j'indique la manière de l'exécuter.

Enfin, à mesure que l'élève ira en avant; en étudiant de nouveaux exercices, il convient qu'il repasse souvent, et au moins deux fois par semaine, tous les exercices qu'il aura antérieurement appris à bien faire, pour se les conserver dans les doigts, et se les rendre bien familiers.



Et Péristyle du Théâtre de l'Opéra Comique National, Rue Favart, N° 401

[illegible]

Et Périssile du Théâtre de l'Opéra Comique National, Rue Favart, N° 461.

[illegible]

El Periódico de Théatre de l'Opéra Comique National, Rue Favart N° 461.

Airs pour la Harpe.		Airs pour la Guitare.		Musique Militaire.		Recueil d'Airs Italiens en Partition ou Parties séparées.		Airs avec Accompagnement de Harpe.		Airs avec Accompagnement de Guitare.		Airs avec Accompagnement de Cistre.		Ouvertures ou Symphonie.		Ouvertures pour 2 Violons.	
1. <i>Allegro</i> (1) <i>Allegro</i> (2) <i>Allegro</i> (3) <i>Allegro</i> (4) <i>Allegro</i> (5) <i>Allegro</i> (6) <i>Allegro</i> (7) <i>Allegro</i> (8) <i>Allegro</i> (9) <i>Allegro</i> (10) <i>Allegro</i> (11) <i>Allegro</i> (12) <i>Allegro</i> (13) <i>Allegro</i> (14) <i>Allegro</i> (15) <i>Allegro</i> (16) <i>Allegro</i> (17) <i>Allegro</i> (18) <i>Allegro</i> (19) <i>Allegro</i> (20) <i>Allegro</i> (21) <i>Allegro</i> (22) <i>Allegro</i> (23) <i>Allegro</i> (24) <i>Allegro</i> (25) <i>Allegro</i> (26) <i>Allegro</i> (27) <i>Allegro</i> (28) <i>Allegro</i> (29) <i>Allegro</i> (30) <i>Allegro</i> (31) <i>Allegro</i> (32) <i>Allegro</i> (33) <i>Allegro</i> (34) <i>Allegro</i> (35) <i>Allegro</i> (36) <i>Allegro</i> (37) <i>Allegro</i> (38) <i>Allegro</i> (39) <i>Allegro</i> (40) <i>Allegro</i> (41) <i>Allegro</i> (42) <i>Allegro</i> (43) <i>Allegro</i> (44) <i>Allegro</i> (45) <i>Allegro</i> (46) <i>Allegro</i> (47) <i>Allegro</i> (48) <i>Allegro</i> (49) <i>Allegro</i> (50) <i>Allegro</i> (51) <i>Allegro</i> (52) <i>Allegro</i> (53) <i>Allegro</i> (54) <i>Allegro</i> (55) <i>Allegro</i> (56) <i>Allegro</i> (57) <i>Allegro</i> (58) <i>Allegro</i> (59) <i>Allegro</i> (60) <i>Allegro</i> (61) <i>Allegro</i> (62) <i>Allegro</i> (63) <i>Allegro</i> (64) <i>Allegro</i> (65) <i>Allegro</i> (66) <i>Allegro</i> (67) <i>Allegro</i> (68) <i>Allegro</i> (69) <i>Allegro</i> (70) <i>Allegro</i> (71) <i>Allegro</i> (72) <i>Allegro</i> (73) <i>Allegro</i> (74) <i>Allegro</i> (75) <i>Allegro</i> (76) <i>Allegro</i> (77) <i>Allegro</i> (78) <i>Allegro</i> (79) <i>Allegro</i> (80) <i>Allegro</i> (81) <i>Allegro</i> (82) <i>Allegro</i> (83) <i>Allegro</i> (84) <i>Allegro</i> (85) <i>Allegro</i> (86) <i>Allegro</i> (87) <i>Allegro</i> (88) <i>Allegro</i> (89) <i>Allegro</i> (90) <i>Allegro</i> (91) <i>Allegro</i> (92) <i>Allegro</i> (93) <i>Allegro</i> (94) <i>Allegro</i> (95) <i>Allegro</i> (96) <i>Allegro</i> (97) <i>Allegro</i> (98) <i>Allegro</i> (99) <i>Allegro</i> (100) <i>Allegro</i> (101) <i>Allegro</i> (102) <i>Allegro</i> (103) <i>Allegro</i> (104) <i>Allegro</i> (105) <i>Allegro</i> (106) <i>Allegro</i> (107) <i>Allegro</i> (108) <i>Allegro</i> (109) <i>Allegro</i> (110) <i>Allegro</i> (111) <i>Allegro</i> (112) <i>Allegro</i> (113) <i>Allegro</i> (114) <i>Allegro</i> (115) <i>Allegro</i> (116) <i>Allegro</i> (117) <i>Allegro</i> (118) <i>Allegro</i> (119) <i>Allegro</i> (120) <i>Allegro</i> (121) <i>Allegro</i> (122) <i>Allegro</i> (123) <i>Allegro</i> (124) <i>Allegro</i> (125) <i>Allegro</i> (126) <i>Allegro</i> (127) <i>Allegro</i> (128) <i>Allegro</i> (129) <i>Allegro</i> (130) <i>Allegro</i> (131) <i>Allegro</i> (132) <i>Allegro</i> (133) <i>Allegro</i> (134) <i>Allegro</i> (135) <i>Allegro</i> (136) <i>Allegro</i> (137) <i>Allegro</i> (138) <i>Allegro</i> (139) <i>Allegro</i> (140) <i>Allegro</i> (141) <i>Allegro</i> (142) <i>Allegro</i> (143) <i>Allegro</i> (144) <i>Allegro</i> (145) <i>Allegro</i> (146) <i>Allegro</i> (147) <i>Allegro</i> (148) <i>Allegro</i> (149) <i>Allegro</i> (150) <i>Allegro</i> (151) <i>Allegro</i> (152) <i>Allegro</i> (153) <i>Allegro</i> (154) <i>Allegro</i> (155) <i>Allegro</i> (156) <i>Allegro</i> (157) <i>Allegro</i> (158) <i>Allegro</i> (159) <i>Allegro</i> (160) <i>Allegro</i> (161) <i>Allegro</i> (162) <i>Allegro</i> (163) <i>Allegro</i> (164) <i>Allegro</i> (165) <i>Allegro</i> (166) <i>Allegro</i> (167) <i>Allegro</i> (168) <i>Allegro</i> (169) <i>Allegro</i> (170) <i>Allegro</i> (171) <i>Allegro</i> (172) <i>Allegro</i> (173) <i>Allegro</i> (174) <i>Allegro</i> (175) <i>Allegro</i> (176) <i>Allegro</i> (177) <i>Allegro</i> (178) <i>Allegro</i> (179) <i>Allegro</i> (180) <i>Allegro</i> (181) <i>Allegro</i> (182) <i>Allegro</i> (183) <i>Allegro</i> (184) <i>Allegro</i> (185) <i>Allegro</i> (186) <i>Allegro</i> (187) <i>Allegro</i> (188) <i>Allegro</i> (189) <i>Allegro</i> (190) <i>Allegro</i> (191) <i>Allegro</i> (192) <i>Allegro</i> (193) <i>Allegro</i> (194) <i>Allegro</i> (195) <i>Allegro</i> (196) <i>Allegro</i> (197) <i>Allegro</i> (198) <i>Allegro</i> (199) <i>Allegro</i> (200) <i>Allegro</i> (201) <i>Allegro</i> (202) <i>Allegro</i> (203) <i>Allegro</i> (204) <i>Allegro</i> (205) <i>Allegro</i> (206) <i>Allegro</i> (207) <i>Allegro</i> (208) <i>Allegro</i> (209) <i>Allegro</i> (210) <i>Allegro</i> (211) <i>Allegro</i> (212) <i>Allegro</i> (213) <i>Allegro</i> (214) <i>Allegro</i> (215) <i>Allegro</i> (216) <i>Allegro</i> (217) <i>Allegro</i> (218) <i>Allegro</i> (219) <i>Allegro</i> (220) <i>Allegro</i> (221) <i>Allegro</i> (222) <i>Allegro</i> (223) <i>Allegro</i> (224) <i>Allegro</i> (225) <i>Allegro</i> (226) <i>Allegro</i> (227) <i>Allegro</i> (228) <i>Allegro</i> (229) <i>Allegro</i> (230) <i>Allegro</i> (231) <i>Allegro</i> (232) <i>Allegro</i> (233) <i>Allegro</i> (234) <i>Allegro</i> (235) <i>Allegro</i> (236) <i>Allegro</i> (237) <i>Allegro</i> (238) <i>Allegro</i> (239) <i>Allegro</i> (240) <i>Allegro</i> (241) <i>Allegro</i> (242) <i>Allegro</i> (243) <i>Allegro</i> (244) <i>Allegro</i> (245) <i>Allegro</i> (246) <i>Allegro</i> (247) <i>Allegro</i> (248) <i>Allegro</i> (249) <i>Allegro</i> (250) <i>Allegro</i> (251) <i>Allegro</i> (252) <i>Allegro</i> (253) <i>Allegro</i> (254) <i>Allegro</i> (255) <i>Allegro</i> (256) <i>Allegro</i> (257) <i>Allegro</i> (258) <i>Allegro</i> (259) <i>Allegro</i> (260) <i>Allegro</i> (261) <i>Allegro</i> (262) <i>Allegro</i> (263) <i>Allegro</i> (264) <i>Allegro</i> (265) <i>Allegro</i> (266) <i>Allegro</i> (267) <i>Allegro</i> (268) <i>Allegro</i> (269) <i>Allegro</i> (270) <i>Allegro</i> (271) <i>Allegro</i> (272) <i>Allegro</i> (273) <i>Allegro</i> (274) <i>Allegro</i> (275) <i>Allegro</i> (276) <i>Allegro</</i>																	

El Péñon de Tliller de Oaxaca Comercio Nacional, Rio Hondo N.º 461.

[illegible]