Nouvelle

MÉTHODE DE HARPE

à double mouvement

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

Ancienne Méthode de BOCHSA

Révisée et complètement transformée

Par

Emile BOUSSAGOL

Prix net : 12 fr.

HENRY LEMOINE & Cie
PARIS — BRUXELLES

Reproduction et Traduction réservées pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.
Copyright by Henry Lemoine & Cie, 1904

Dépot légal
01852
Seine-1904

8

Nouvelle

MÉTHODE DE HARPE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

à double mouvement

THÉORIQUE ET PRATIQUE

Ancienne Méthode de BOCHSA

Révisée et complètement transformée

Par

Emile BOUSSAGOL

Officier de l'Instruction Publique
Directeur du Conservatoire National de Rennes
(Succursale de Paris)
Ancien Harpiste de l'Académie Nationale de Paris

PRIX NET : 12 FRANCS

HENRY LEMOINE & Cie
17, Rue Pigalle PARIS. — BRUXELLES, Rue de l'Hôpital, 44
Tous droits de Reproduction et d'Exécution réservées pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.
Copyright by Henry Lemoine et Cie, 1904.

Vm8 - t. 49

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE I

HISTORIQUE DE LA FACTURE DE LA HARPE IV

LES DIVERS SYSTÈMES DE MÉCANIQUE DE LA HARPE. V

PREMIÈRE PARTIE

DESCRIPTION DE LA HARPE. 1

POSITION. 2

POSITION DES MAINS 2

DES CORDES 3

DES PÉDALES 3

DE L'ACCORD 4

DU DOIGTÉ. 5

DU SON 6

EXERCICES POUR LA POSE DES DOIGTS. 6

a) Gammes préparatoires 8

b) Gammes dans tous les tons 9

c) Remarques sur les Gammes mineures. . . . 11

a) Arpèges. 12

b) Exercices préparatoires pour changer de position dans les arpèges. 12

c) Arpèges en deux positions, de 6, 7, 8, 9 et 10 notes 13

EXERCICES PRÉPARATOIRES AUX ÉTUDES 14

a) Accords plaqués 15

b) Accords arpégés 15

c) Sons étouffés et notes piquées. 16

MANIÈRE DE DOIGTER LES INTERVALLES 18

PETITES ÉTUDES SUR DIFFÉRENTS TONS 19

DU GLISSÉ OU COULÉ 26

ÉTUDES POUR LES NOTES GLISSÉES. 27

SONS HARMONIQUES 30

ÉTUDES EN SONS HARMONIQUES 32

Pages.

ÉTUDE, THÈME ET VARIATIONS 36

DU GLISSANDO. 50

a) Tierces, Sixtes, Octaves, Dixièmes. 51

b) Étude en glissando 52

c) Tierces, Sixtes et Gammes glissées 53

a) De la Cadence 54

b) Cadences à la Tierce, à la Quarte, à la Sixte. 56

ÉTUDE EN TRILLES 58

DES NOTES D'EMPRUNT 58

a) Tableaux des Synonymes ou Notes d'emprunt. 60

b) Étude de Notes d'emprunt 61

c) Principes pour l'emploi de 2, 3 et 4 pédales ensemble 62

d) Combinaison des pédales de différents traits chromatiques tirés d'Opéras, Concertos et Fantaisies. 63

RÈGLE POUR L'EMPLOI DES PÉDALES DANS LES PASSAGES CHROMATIQUES 63

ÉTUDE SPÉCIALE POUR LES SYNONYMES 67

DEUXIÈME PARTIE

EXERCICES JOURNALIERS

GAMMES 69

EXERCICES DE SECONDES 71

EXERCICES DE TIERCES 72

EXERCICES DE QUARTES 77

EXERCICES DE QUINTES. 80

EXERCICES DE SIXTES 84

EXERCICES DE SEPTIÈMES 91

EXERCICES D'OCTAVES 94

EXERCICES D'ARPÈGES DE TOUS GENRES 99

EXERCICE DE PÉDALES : Combinaison pour exécuter la partie de harpe (3e acte, Walkyrie). 107

PRÉFACE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
RF
IMPRIMÉS

L'origine de la harpe remonte à la plus haute antiquité et, sans viser à une prétentieuse érudition, il nous sera permis, avant d'entrer dans l'étude méthodique de cet instrument, de lui consacrer quelques souvenirs historiques.

C'est sur les vieux monuments égyptiens que la harpe apparaît. On la trouve représentée à Djizeh, dans le tombeau d'Ismaï, appartenant à l'époque du dernier roi de la XV^e^ dynastie (environ 2365 av. J.-C.) : joueur de harpe[1] à sept cordes accompagnant un chœur de chanteurs et de chanteuses.

Des joueurs de harpes ont même été découverts dans les sculptures d'un tombeau voisin de la grande pyramide, dont l'antiquité remonterait conséquemment à plus de quatre mille ans avant l'ère chrétienne. Naturellement, la construction et le mécanisme de ces instruments sont tout à fait primitifs. C'est simplement une pièce de bois courbé, creusée dans toute sa longueur, entièrement évidée en sa partie supérieure pour faciliter l'attache des cordes aux chevilles et tenant, par son extrémité inférieure, à une caisse sonore de petite dimension. Le nombre de cordes semble être de sept.

Rosellini considère cette forme de l'instrument comme la plus ancienne offerte par les monuments de l'Égypte.

On se rend compte de la fabrication des harpes antiques d'après les spécimens qui figurent aux musées de Florence et de Paris. Le bois qui servait alors à la construction de ces instruments était l'acajou (mahgani ou mahogani) du Sénégal. L'usage général paraît avoir été de recouvrir la partie extérieure avec de la peau de bœuf ou de chèvre. C'est ainsi que l'on retrouve des vestiges de maroquin rouge sur une harpe du musée du Louvre, et de maroquin vert sur les spécimens de la collection Salt, aujourd'hui au Musée Britannique.

La matière des cordes qui, de nos jours, est de boyaux de mouton, était alors de boyaux de chat. Étant donné le respect des Égyptiens pour cet animal, on pourrait douter de la matière employée par eux si l'on n'avait découvert, en 1823[2], dans une tombe des environs de Thèbes, creusée dans un rocher, à vingt-trois mètres de profondeur, un instrument pourvu de ses cordes, lesquelles, encore tendues, résonnèrent sous les doigts d'un voyageur archéologue, et ce, après un silence de plusieurs siècles. La sécheresse du sol, la nature de la roche, et principalement la privation absolue d'air, avaient conservé les cordes intactes.

Les chevilles, qui tendaient les cordes et leur donnaient l'intonation nécessaire, étaient généralement en bois de sycomore et ornées, pour la plupart, d'une fleur de lotus à leur extrémité extérieure.

La tête des harpes était creusée pour faciliter l'attache des cordes aux chevilles.

Sans nous occuper du peu de ressources qu'offrait la harpe à cette époque reculée, ni de l'étude de la musique, nous pouvons dire que la harpe servait surtout à soutenir les voix, à accompagner des chants ; elle était en usage dans toutes les cérémonies religieuses et païennes ; nous ne suivrons pas sa marche progressive au travers des siècles.

Nous cherchons seulement à rappeler que cet instrument fut toujours nécessaire, voire même indispensable.

Au Moyen-Age, nous retrouvons la harpe en honneur. Les écrivains de cette époque en parlent comme du plus important des instruments. C'est encore la harpe qui accompagne les voix, depuis le XI^e^ jusqu'au XVI^e^ siècle.

---

1. Le nom égyptien de la harpe est *te leonni*.
2. *Histoire de la musique* de Fétis, célèbre musicographe belge (1784-1871).

Mais si les dimensions de l'instrument se modifient, la forme ne change pas. Cependant le nombre de cordes s'accroît. De douze qu'elles étaient au IXe siècle, elles s'élèvent à vingt-cinq au XIVe siècle. Un poète de cette époque, Guillaume de Machu, comparait les perfections de sa maîtresse aux vingt-cinq cordes de la harpe.

De vingt-cinq cordes que la harpe ha,
Dont roi David par maintes fois harpa.

Lorsqu'on jouait, au Moyen-Age, de cet instrument, on en appuyait la base sur les genoux si l'on était assis, ou on le portait suspendu par un lien passé autour du cou si l'on était debout. La harpe se jouait d'une seule main, quand on se bornait à soutenir la voix. On employait les deux mains pour l'exécution de certains passages qui offraient quelques difficultés ou, lorsque, dans les XIVe et XVe siècles, on jouait à deux parties, ou encore pour quelques accords.

Ce ne fut que vers 1720 que la harpe acquit une grande importance musicale, époque où l'on inventa les pédales[1]. Vers 1740 cette invention s'introduisit en France et, dès lors, cet instrument, habilement perfectionné, fut surtout employé pour accompagner le chant.

Mais il devint un instrument d'exécution, de charme, de virtuosité, pour lequel on composa spécialement de la musique. Et ce ne fut plus uniquement les exécutants qui écrivirent pour la harpe, mais les grands maîtres qui s'y intéressèrent. Haendel composa un concerto (1740) ; ce concerto, une véritable curiosité musicale, a été écrit par le grand maître du *Messie* pour son contemporain et ami intime, le fameux harpiste gallois Powell. Ce concerto, qu'on croyait perdu, a été nouvellement retrouvé dans le British Museum par M. Brinley Richard, musicien anglais.

Quelques années plus tard, Mozart (1778) fit un concerto pour harpe et flûte, avec accompagnement d'orchestre. Cette œuvre avait été composée sur la demande d'un amateur de musique, admirateur du maître ; il en conserva la propriété de longues années, et ce ne fut qu'en 1876 que ce concerto fut publié à Londres. Différentes méthodes parurent, D.-J. Meyer (1760), Corbelin (1779). La harpe faisait les délices de la haute société et devenait l'instrument favori, non seulement de la noblesse, mais aussi de la cour. Marie-Antoinette en fit son instrument de prédilection.

En 1788, Cousineau, professeur de harpe, obtint le titre de luthier de la reine. Krumpholtz, le grand harpiste, qui composa pour cet instrument, était, dit-on, le professeur de la reine Marie-Antoinette. Les facteurs firent un modèle de harpe, auquel ils donnèrent le nom de harpe Louis XVI, modèle encore employé de nos jours.

La harpe est restée l'instrument favori des reines. La reine des Belges pratiquait ce bel instrument ; j'eus même l'honneur de lui dédier deux compositions, qu'elle jouait admirablement (*Hymne du Barde, Le Réveil des Sylphes*). La reine Isabelle II d'Espagne en joue également en virtuose.

Mme de Genlis, cette femme célèbre dans l'histoire du XVIIIe siècle, jouait merveilleusement de la harpe et composa même une méthode (1802), qui fit sensation lors de son apparition (méthode dont il sera parlé plus loin).

En dehors de cette extension dans les classes élevées, aussi bien en France qu'en Angleterre, la harpe prit un nouvel essor : elle fut classée au nombre des instruments d'orchestre. Elle fit son entrée à l'Académie royale de musique le 2 août 1774 pour l'*Orphée* de Glück. Beethoven, ce grand et immortel génie, se servait de la harpe dans le superbe ballet de *Prométhée* (28 mars 1801). En 1807, Méhul s'en servit dans son opéra *Joseph*, partition pleine de sentiments musicaux bien exprimés.

Ce bel instrument devenait de plus en plus nécessaire et d'un emploi fréquent. Une classe de harpe fut donc créée au Conservatoire de musique en 1825 ; on en confia la direction à Naderman (1773-1835), célèbre harpiste et facteur de harpes, lequel fut le maître de Bochsa.

A partir de cette époque, la harpe suit une marche ascendante ; elle se généralise ; les virtuoses deviennent plus nombreux ; les compositeurs s'intéressent davantage à l'emploi de cet instrument. Les compositeurs modernes s'en servent dans les opéras, les symphonies, les messes ; sa place est marquée dans tous les orchestres, voire même dans tous les cultes, car les églises, les temples, les synagogues, n'ont pas de grandes cérémonies sans

1. On attribue cette invention au musicien Hochbrucker, luthier à Donawerth, en Bavière.

employer la harpe. Un très grand répertoire est écrit par nos maîtres en vue de ces exécutions musicales. Il n'est pas de concerts classiques ou mondains où la harpe ne figure, soit comme instrument de virtuosité, soit pour l'exécution d'œuvres concertantes.

En présence de l'accroissement de ces emplois différents et de l'importance musicale donnée à la harpe, la nécessité de nouvelles méthodes est devenue obligatoire ; c'est dans ce but que la maison Lemoine, ayant la propriété de la méthode de Bochsa, a songé à rééditer cette œuvre. Mais cette méthode, qui remonte déjà à nombre d'années (1810), et qui était excellente lors de sa publication, ne peut plus aujourd'hui, étant donné les progrès de la musique et les perfectionnements de la harpe, rendre les services nécessaires pour acquérir le talent indispensable à tout artiste professionnel ou amateur. Il était donc utile, en la rééditant, de la reviser et de la transformer. La maison Lemoine m'a confié la tâche de cette revision ; en me confiant ce travail, ces messieurs m'ont fait un grand honneur, celui d'associer mon nom à l'un des plus éminents harpistes qui aient existé : Bochsa.

Bochsa[1], élève de Naderman et de Marin, fut un virtuose émérite, compositeur de grand talent ; il écrivit tout spécialement pour la harpe (études, sonates, concertos, fantaisies, etc., etc.) ; toutes ses compositions sont remarquables. Ce fut vers 1810 qu'il composa cette méthode pour la harpe à simple mouvement. De cette œuvre, nous n'avons conservé que la partie musicale. En la complétant, nous nous sommes attaché à rendre le texte le plus clair possible, surtout en vue des personnes habitant dans des villes où souvent on ne peut avoir de professeur ; aussi, pour guider leurs études, trouveront-elles des explications détaillées, et des exemples, qui leur feront connaître toutes les ressources de l'instrument et les moyens propres à exécuter les passages les plus difficiles.

Autrefois, et dans toutes les méthodes, on se servait de l'expression « pincer de la harpe », « pincer les cordes » ; cette expression est absolument fausse : la harpe est bien un instrument à cordes pincées, mais les cordes ne sont pincées que par les fourchettes, mécanisme placé sur la console de la harpe, lesquelles agissent seules sur les cordes pour les faire changer de ton, mais non pas pincées par l'instrumentiste. Le harpiste fait vibrer les cordes, leur donne la vitalité ou sonorité, mais ne les pince pas pour obtenir cette sonorité : il les tire.

Rejetons ce mot « pincer », qui est impropre, et servons-nous de l'expression appliquée à tous les instruments, disons « jouer de la harpe » comme on dit « jouer du piano », « jouer du violon », etc.

Une particularité aux harpistes, c'est qu'en général ils ne se servent pour jouer que des quatre doigts : pouce, index, médium, annulaire ; cependant l'usage du cinquième doigt n'est pas inutile : de longue date, certaines écoles s'en sont servi, ce qui fut même l'objet de discussions entre harpistes qui durent encore aujourd'hui. Mme de Genlis (1745-1830), dans sa méthode, insiste vivement sur ce point. Me conformant à cette opinion et suivant les principes de mon maître C. Prumier[2], j'ai travaillé d'une façon toute spéciale le cinquième doigt ; j'en reconnais l'utilité ; j'engage donc les élèves à ne pas ignorer que ce doigt, en temps opportun, peut être utilisé pour l'exécution de certains passages ou traits, surtout dans la musique d'orchestre où, à notre époque, la harpe tient une place si importante.

On trouvera donc dans le courant de cette méthode des exercices, pour ceux qui voudront se servir du cinquième doigt.

Ceci exposé, je ne veux nullement préconiser ce système ; je laisse les professeurs et les élèves libres de l'adopter ; j'ai tenu seulement à le signaler, le trouvant bon, en ayant, par l'expérience, reconnu l'utilité. Des exemples sont donc écrits s'appliquant à ce système ; ces exemples sont doigtés de différentes façons, pour laisser l'élève libre de choisir le genre d'exécution qui lui présentera le plus de facilité.

Une fois que les études contenues dans cette méthode seront terminées, on continuera par les études de Bochsa (op. 318. 2 livres ; op. 62 ; op. 34, 2 livres ; 20 études en 2 livres pour la harpe à double mouvement), puis les concertos. Étudiez les œuvres de Labarre[3], Parish-Alvars, les études de Bovio, John Thomas et de Félix Godefroid.

---

1. Bochsa (Robert-Nicolas-Charles), né à Montmédy (Meuse), le 9 août 1789, mort à Melbourne (Australie), le 7 janvier 1856.
2. C. Prumier fut professeur au Conservatoire de Paris, de 1870 à 1884. Élève de son père A. Prumier, qui fut professeur au Conservatoire de 1835 à 1867.
3. Labarre fut professeur au Conservatoire de 1867 à 1870.

A signaler tout particulièrement pour les harpistes se destinant à l'orchestre, les études de Schnecker, études d'orchestre, recueil des parties les plus importantes d'opéras, symphonies et d'autres ouvrages.

Lorsque l'on jouera des fantaisies, je recommande les brillants morceaux de concerts de Godefroid, Oberthur, Hasselmans[1], œuvres admirablement écrites pour la harpe, et dans lesquelles un virtuose peut faire valoir toutes ses qualités; puis les œuvres toutes modernes de Gounod, Saint-Saëns, Massenet, Théodore-Dubois, Pessard, Pierné, Thomé, Widor.

En terminant cette préface, j'engage les élèves à travailler consciencieusement ce bel instrument qui leur donnera de grandes satisfactions, mais je leur conseille de ne jouer que de la musique écrite en vue de la harpe, de ne pas se laisser entraîner à jouer des morceaux de piano, car, à part quelques exceptions, la *Chanson de printemps* de Mendelssohn, *Nocturne* de Chopin en *mi bémol*, *Concerto en la mineur* d'Hummel, et quelques autres œuvres choisies par des virtuoses, le résultat en sera toujours faible, pour ne pas dire mauvais. Le piano et la harpe, étant deux instruments bien différents, ne peuvent rendre les mêmes effets. Laissons à chaque instrument, quel qu'il soit, son caractère, son expression, sa nature. Évitons de nous laisser influencer par certains artistes et compositeurs qui, depuis quelques années, veulent faire exécuter par la harpe des œuvres écrites pour le piano, ou encore de déplorables parties de harpe, qui ne sont nullement écrites dans le style de l'instrument. Ces personnes sont dans l'erreur et n'arriveront qu'à compromettre et à détruire un instrument dont les sonorités et les effets sont absolument particuliers. Les harpistes consciencieux de leur art doivent lutter pour soutenir l'instrument cher à leur vocation. Confiant dans leurs efforts et dans leur persévérance, la harpe à double mouvement continuera, j'en suis certain, non seulement à être un instrument de virtuosité unique en son genre, mais prendra une place de plus en plus prépondérante dans l'orchestre, surtout lorsque les compositeurs qui veulent bien s'intéresser à cet instrument et qui en reconnaissent les belles qualités en connaîtront à fond toutes les ressources. Il appartient aux virtuoses de persister à la propager et de s'occuper avec ardeur et conviction à en multiplier les effets. Si j'ai pu, par mes persévérants efforts, contribuer et y participer, ce sera une des plus grandes satisfactions et des plus pures joies de ma carrière artistique.

ÉMILE BOUSSAGOL.

1. Hasselmans, professeur au Conservatoire de Paris depuis 1884.

Historique de la facture de la harpe.

La maison Erard, placée sous la haute et habile direction de M. Blondel, a bien voulu nous fournir l'exposé suivant, concernant les renseignements généraux de la harpe :

La harpe présente une forme triangulaire et se compose de trois parties essentielles : la *caisse* ou *corps sonore*, la *console* qui reçoit les chevilles et la *colonne* qui réunit la caisse et la console ; plus généralement l'instrument prend aussi un appui sur une table appelée *cuvette*, réunissant la colonne à la caisse.

La caisse ou corps sonore est fermée au moyen d'une table d'harmonie percée de petits trous par lesquels passent les cordes.

Les cordes sont fixées à leur extrémité inférieure au moyen de boutons placés dans la caisse sonore ; à l'autre extrémité, elles s'enroulent sur des chevilles disposées sur la console et servant à les tendre et à leur donner l'accord.

Cet accord est beaucoup moins stable que dans le piano, car les cordes sont pour la plupart en boyau et, par suite, sujettes aux influences hygrométriques.

Pour produire une longue succession de sons, la harpe est pourvue de cordes nombreuses et de longueurs différentes. Tandis que, dans les instruments à manche, qui ont un nombre de cordes très restreint, comme le violon ou la guitare, la variation de longueur et la succession des sons s'obtiennent par la pression du doigt contre le manche ou contre les sillets disposés sur le manche, dans la harpe, les successions par demi-tons sont obtenues au moyen de pédales extérieures ; ces pédales mettent en mouvement une *mécanique*, qui fait appuyer la corde contre des boutons métalliques, à une faible distance de leur extrémité supérieure, en les raccourcissant de manière à hausser la note d'un demi-ton.

Le nombre des cordes de la harpe a varié entre des limites assez grandes ; sans nous occuper des harpes de l'antiquité, celles qui étaient usitées au Moyen-Age ne présentaient que 13 cordes ; à la fin du XVII^e^ siècle, l'étendue de cet instrument n'était que de 4 octaves, du *do* immédiatement au-dessous de la portée de la clef de *fa*, au *do* immédiatement au-dessus de la portée de la clef de *sol*. Actuellement la harpe présente 46 ou 47 cordes, dont 11 filées, et comprend une échelle moyenne de 6 octaves 1/2, du second *do* grave au-dessous des lignes de la clef de *fa*, jusqu'au second *fa* des lignes additionnelles de la clef de *sol*.

L'étendue de l'instrument a donc été considérablement augmentée, mais le réel perfectionnemeut apporté à la harpe consiste à avoir fait de cet instrument qui, au commencement du XVII^e^ siècle, ne donnait que des intervalles diatoniques, c'est-à-dire des intervales procédant par tons et demi-tons, d'avoir fait, disons-nous, de la harpe un instrument qui, aujourd'hui, exécute la gamme chromatique, dont toutes les notes sont à un demi-ton les unes des autres. Nous verrons que ce résultat a été acquis par Sébastien Erard qui, par son invention de la mécanique à double mouvement, a donné à la harpe les qualités qui lui étaient nécessaires.

Afin de bien faire comprendre les progrès réalisés par cette invention, nous devons voir ce qu'était cet instrument avant les travaux de Sébastien Erard et ce qu'il est devenu après les perfectionnements apportés par la mécanique à double mouvement.

Les divers systèmes de mécanique de la harpe.

Ainsi que M. Émile Boussagol l'a indiqué dans sa préface, jusque vers la fin du XVII^e^ siècle, la harpe ne présentait que des intervalles diatoniques.

Des facteurs tyroliens, voulant remédier à ce grave défaut, imaginèrent, vers 1660, de fixer à la console des

crochets ou sabots qui tiraient sur la corde, de manière à la raccourcir et à lui faire donner le demi-ton supérieur. Ces crochets se dérangeaient fréquemment et ne pouvaient élever la corde que d'un demi-ton.

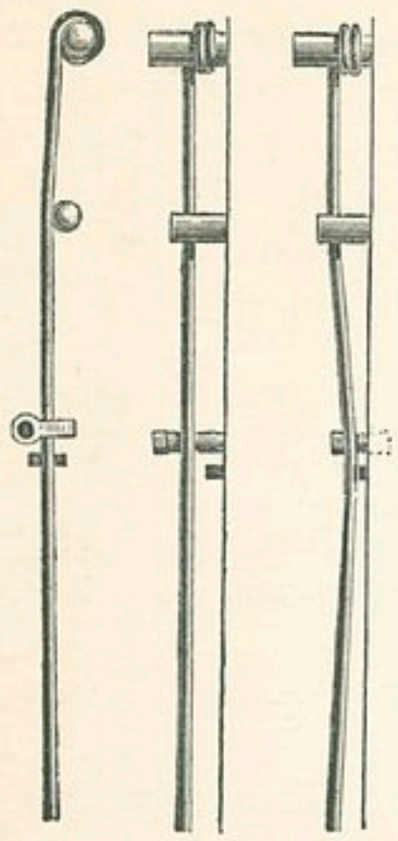


Fig. I. — Mécanique a crochet.

En 1720, dit M. G. Chouquet, dans son ouvrage sur le musée du Conservatoire, un luthier bavarois, Hochbrucker, construisit des harpes qui eurent d'abord 5, puis 7 pédales, élevant d'un demi-ton chaque note diatonique d'une gamme quelconque.

En France, sous le règne de Louis XVI, les meilleurs luthiers de l'époque n'étaient pas arrivés à apporter des modifications sensibles à la mécanique de la harpe et malgré la vogue dont cet instrument jouissait à la cour et dans les salons, les Nadermann et les Cousineau, qui construisirent des harpes si artistiques au point de vue de la décoration, employaient toujours le mécanisme à crochet ou à sabot.

Mécanique a crochet. — Dans ces harpes, chaque corde était représentative de deux sons, au moyen d'un jeu de pédales qui faisait mouvoir sur la console, au-dessous du point d'attache de la corde, un crochet qui, saisissant celle-ci, l'attirait hors du plan des autres cordes; ce recul, pour les cordes courtes surtout, gênait l'exécutant. Ce mécanisme ne présentait aucune solidité et avait, en outre, l'inconvénient de détruire la pureté des sons par des frisements continuels.

La figure I représente ce système de mécanique; elle indique la position de la corde vue de front, celle de la corde vue de côté et celle de la corde amenée par le crochet contre le sillet.

Mécanique a fourchettes. — Vers 1786, Érard, ainsi que nous l'avons dit dans le premier chapitre de cette étude, poussé par son esprit inventif et cédant aux sollicitations du célèbre harpiste Krumpholtz, chercha à remédier aux inconvénients de la mécanique à crochet et bientôt il présenta un nouveau mécanisme *dit à fourchettes* ou à *simple mouvement*, dans lequel il substituait aux crochets un disque en cuivre armé de deux boutons en saillie entre lesquels passait la corde. Lorsqu'on voulait élever la note d'un demi-ton, la pédale imprimait un mouvement de rotation au disque, les deux boutons saisissaient la corde et la raccourcissaient en lui imprimant la flexion nécessaire sans la déranger de sa position normale, et en laissant au son toute sa justesse.

La figure II représente les deux positions de la corde avec ce système de mécanique.

Le résultat acquis était considérable; mais, découragé par Krumpholtz qui venait de s'associer à Nadermann, fabricant célèbre de harpes à crochets, Erard ne poursuivit pas ses essais, qu'il ne reprit que plus tard en Angleterre, où il répandit sa harpe à fourchettes. Cet instrument, grâce à la justesse du mécanisme et à la solidité de sa construction, eut le plus grand succès et se substitua à tous ceux alors en usage dans ce pays.

Cependant, malgré les perfectionnements introduits par Erard, la harpe à simple mouvement n'avait pas augmenté les ressources harmoniques de cet instrument et il était absolument impossible de moduler dans certains sons. Cette harpe s'accordait en *mi* bémol; on obtenait le *si* naturel, le *mi* naturel et le *la* à l'aide des pédales qui élevaient d'un demi-ton les mêmes notes affectées d'un bémol; mais le *ré* bémol, par exemple, ne pouvait se faire qu'en élevant l'*ut* naturel à l'état d'*ut* dièse; par suite, dans les tons de *la* bémol, par exemple, on ne pouvait faire une gamme parce que la même corde devait servir pour l'*ut* naturel et pour le *ré* bémol. Cet exemple prouve que toutes les modulations n'étaient pas possibles dans certains tons.

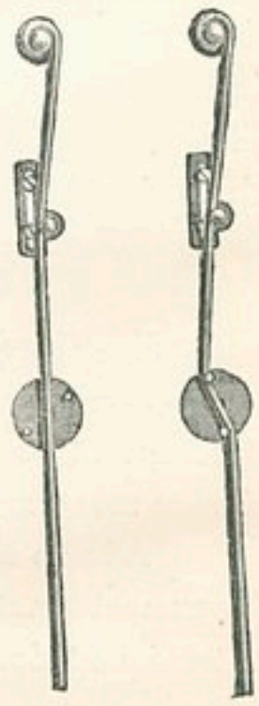


Fig. II. — Mécanique a fourchettes.

S. Erard, après des années de travail et d'essais infructueux, parvint, vers 1810, à créer un nouveau système de harpes avec lequel on pouvait interpréter tous les morceaux de musique comme avec le piano.

Mécanique a double mouvement. — Dans la harpe à double mouvement, chaque corde est représentative de trois sons : le bémol à vide, le son naturel avec un premier accrochement et le dièse au second accrochement.

S. Erard avait modifié le mécanisme intérieur de la harpe à simple mouvement, mais sans rien changer au nombre des pédales.

La figure III donne les trois positions de la corde avec ce mécanisme et la figure IV les positions relatives de la pédale.

S. Erard augmenta l'étendue du mouvement de va-et-vient des tringles intérieures, de manière à faire faire successivement une portion de révolution à deux disques munis de boutons polis. L'un de ces disques sert à raccourcir la corde pour le premier demi-ton et l'autre pour le second demi-ton. Le disque supérieur, mis immédiatement en mouvement par le mécanisme de la pédale, détermine ensuite, au moyen de renvois, le mouvement du disque inférieur. Pour obtenir ce double effet au moyen d'une seule pédale, Erard lui donnait deux crans d'arrêt ou de repos ; en accrochant au premier cran, on raccourcit la corde qui donnait à vide le ton bémol, et rend alors le *ton naturel ;* la tringle de renvoi reçoit ainsi un premier mouvement et la continuation de ce mouvement, qui se produit quand on accroche la pédale au deuxième cran, raccourcit de nouveau la corde qui donne alors le dièse.

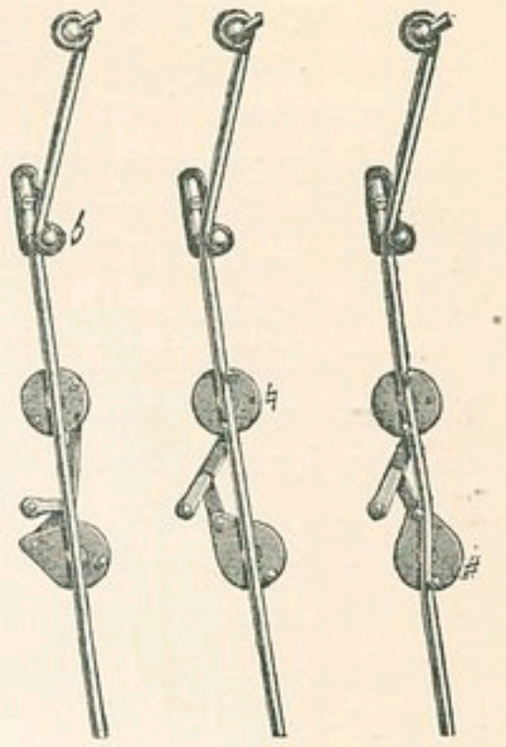


Fig. III.
MÉCANIQUE A DOUBLE MOUVEMENT.

Sept pédales suffisent pour rendre chaque corde représentative de trois sons.

Sauf le cas de doubles dièses et de doubles bémols, ces harpes permettent d'exécuter tous les morceaux, l'artiste n'ayant jamais à remplacer l'un par l'autre le bémol d'une corde ou le dièse de la corde inférieure, le morceau à exécuter peut porter depuis 7 dièses jusqu'à 7 bémols.

Erard soumit en 1815 sa nouvelle harpe à l'examen des Académies des Sciences et des Beaux-Arts réunies. La commission nommée à cet effet comprenait parmi ses membres le compositeur Méhul. Le rapporteur, M. le baron de Prony, concluait en ces termes :

« La nouvelle harpe de M. Erard nous paraît réunir, au mérite d'un mécanisme fort ingénieux et qui remplit très bien son objet, celui d'augmenter considérablement les propriétés musicales de cet instrument, puisque, sans double emploi, elle renferme vingt-sept gammes complètes, tandis que l'ancienne n'en contenait que treize.

« Nous pensons que cette invention, par laquelle l'auteur acquiert de nouveaux droits à la reconnaissance des hommes qui s'intéressent au progrès des arts, mérite des éloges et l'approbation des deux classes. »

Aux Expositions de 1819, 1823, 1827, les harpes à double mouvement furent appréciées à leur juste mérite par le jury qui leur décerna les plus hautes récompenses.

Pierre Erard apporta à la harpe, après la mort de S. Erard, des modifications qui, sans en altérer le principe, devaient donner à cet instrument plus de force et de puissance. Les deux mouvements de pédales dont nous avons parlé dans la description du mécanisme à double mouvement s'opéraient primitivement dans la partie basse, appelée *cuvette*, qui supporte le corps de la harpe. Pour obtenir plus d'ampleur dans le son, Pierre Erard diminua de moitié la hauteur de cette partie de l'instrument et augmenta d'autant la longueur de la table d'harmonie et du corps ; seulement, les deux mouvements de la pédale, au lieu de s'opérer dans la cuvette, s'opérèrent moitié dans celle-ci, et moitié dans le corps. Cette heureuse innovation lui permit ainsi d'espacer davantage les cordes les unes des autres. En donnant aux diverses parties de sa harpe une plus grande solidité, il put la monter en cordes d'un diamètre un peu plus fort et substituer, dans les basses, des cordes filées sur acier aux cordes filées sur soie qui donnaient moins de son. Ce nouveau modèle de harpe, qui reçut le nom de *gothique*, à cause du style d'ornementation de la colonne, fut

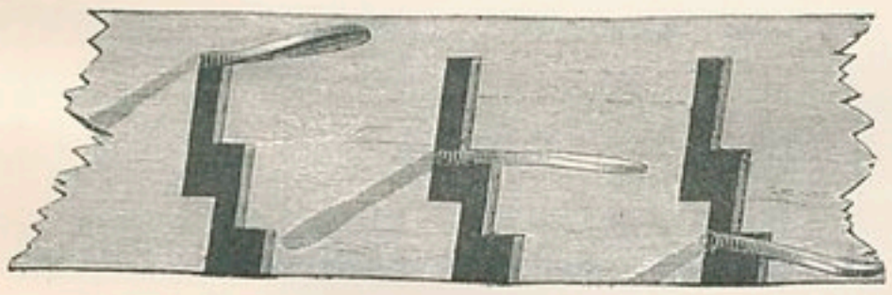


Fig. IV. — POSITIONS DE LA PÉDALE A DOUBLE MOUVEMENT.

adopté par tous les grands harpistes en France et en Angleterre, et est resté, depuis lors, l'instrument de prédilection des artistes.

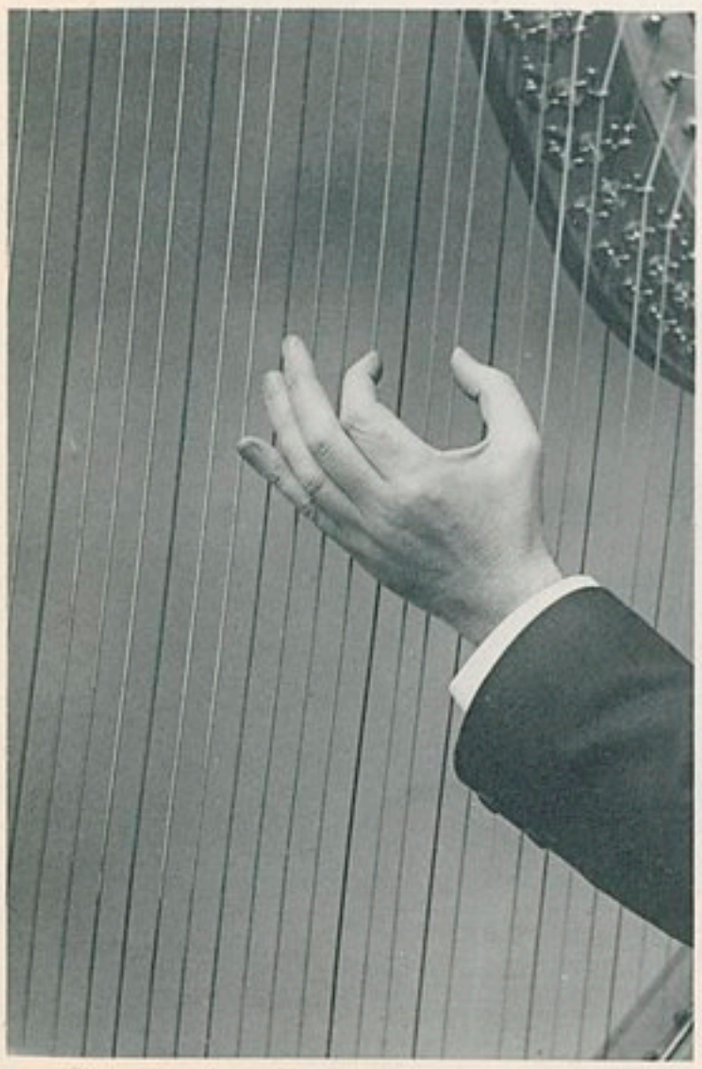
L'espacement des cordes de la harpe se trouve limité par les conditions dans lesquelles on joue de cet instrument, et qui obligent à raccourcir ou à allonger le bras, suivant qu'on veut attaquer telle ou telle partie de l'ensemble des cordes.

Cet espacement est par suite variable : deux cordes à l'octave l'une de l'autre sont d'autant plus espacées qu'elles sont plus éloignées du corps. Les cordes les plus éloignées sont les plus longues; aussi l'espace qui sépare la plus longue corde de celle qui en est à l'octave est-il d'environ 110 millimètres, alors que l'espace entre la plus courte et l'octave de celle-ci n'est que de 95 millimètres.

Les difficultés inhérentes à sa construction et la complication de son mécanisme sont telles que la maison Erard est restée la seule qui ait continué à en fabriquer. Sans elle la harpe n'existerait plus depuis de longues années et les orchestres se trouveraient privés d'un de leurs éléments les plus précieux.

Position des mains et des doigts.

Tenue du coude, du bras et du poignet.

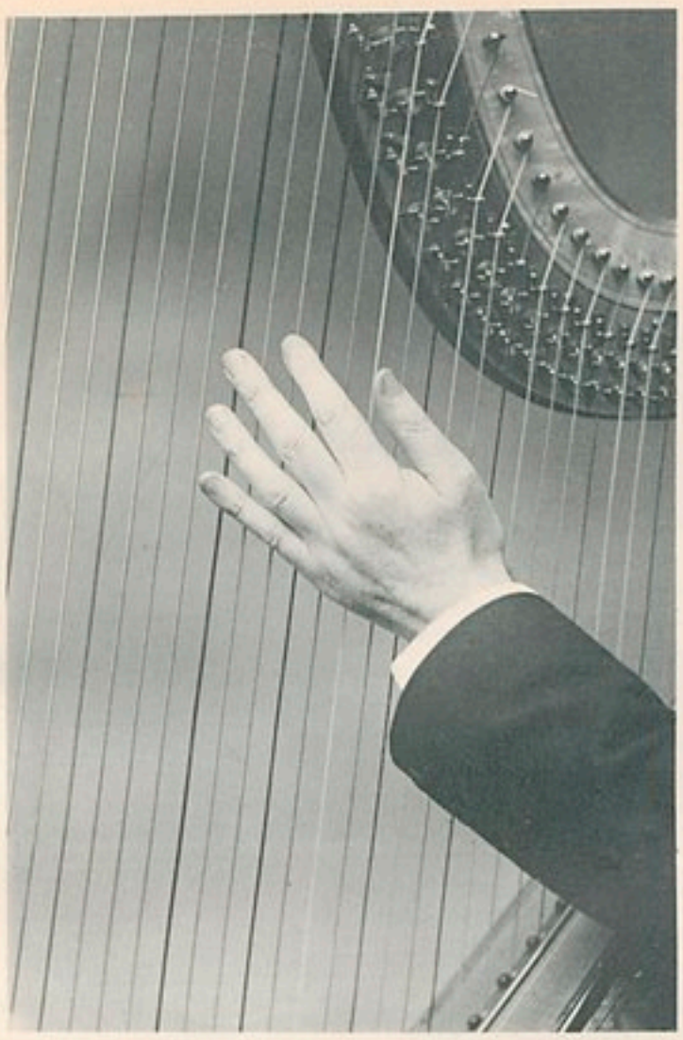


Son harmonique.

Main gauche.

Son harmonique.

Main droite.

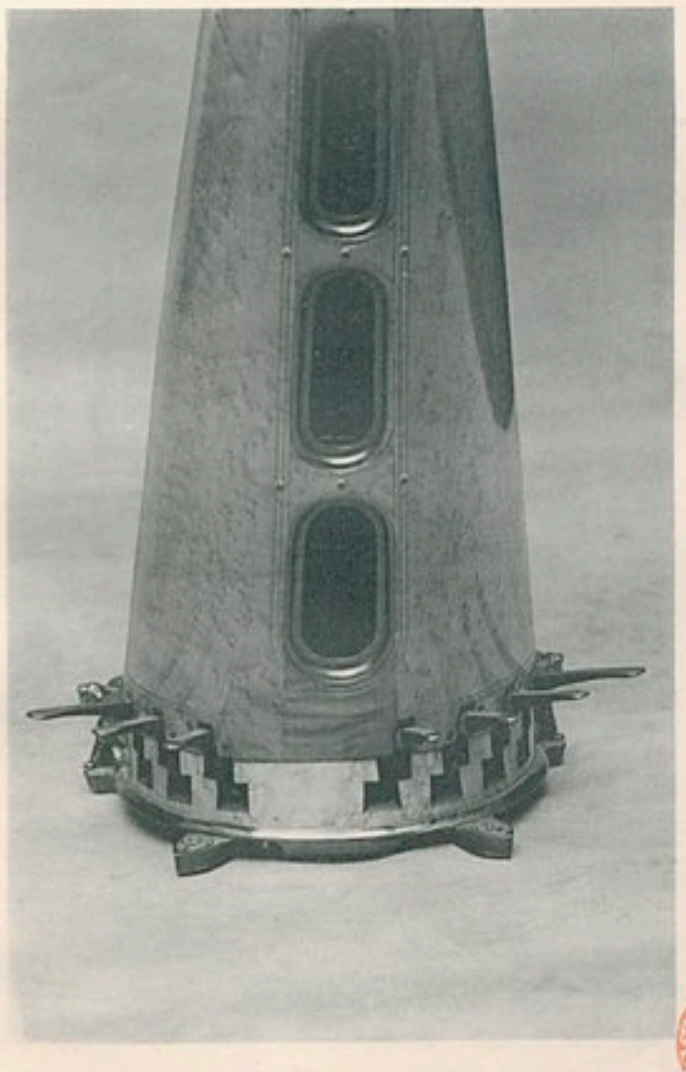


Position des mains glissando en montant.

Main droite et main gauche.

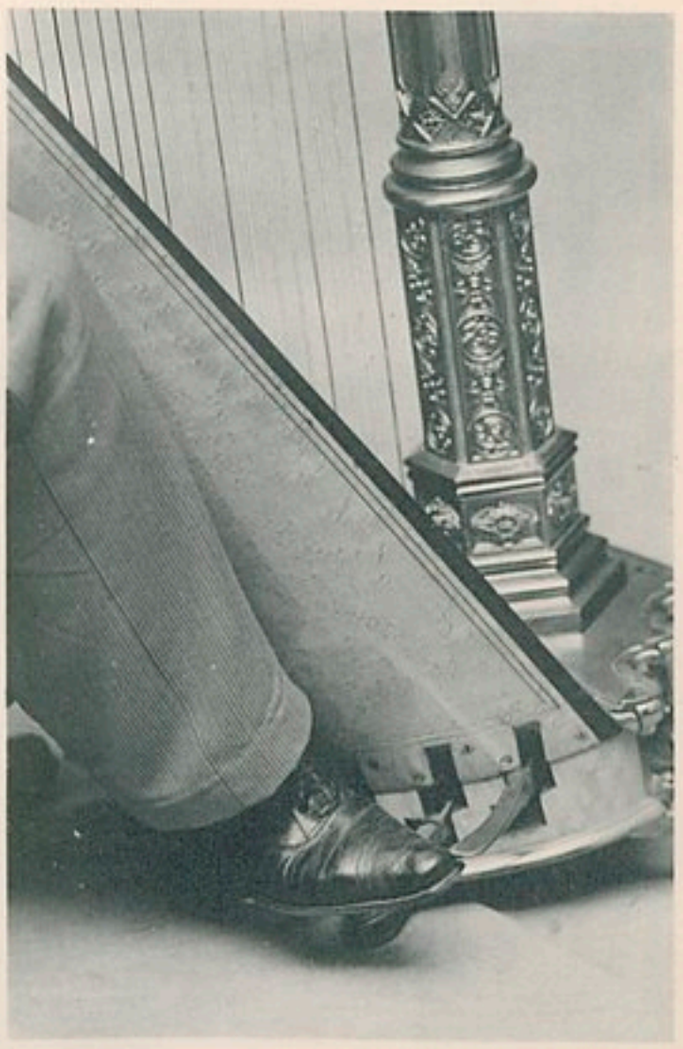
Position de la main glissando en descendant.

Main gauche.



Cuvette ou socle de la harpe.

Pédales décrochées.

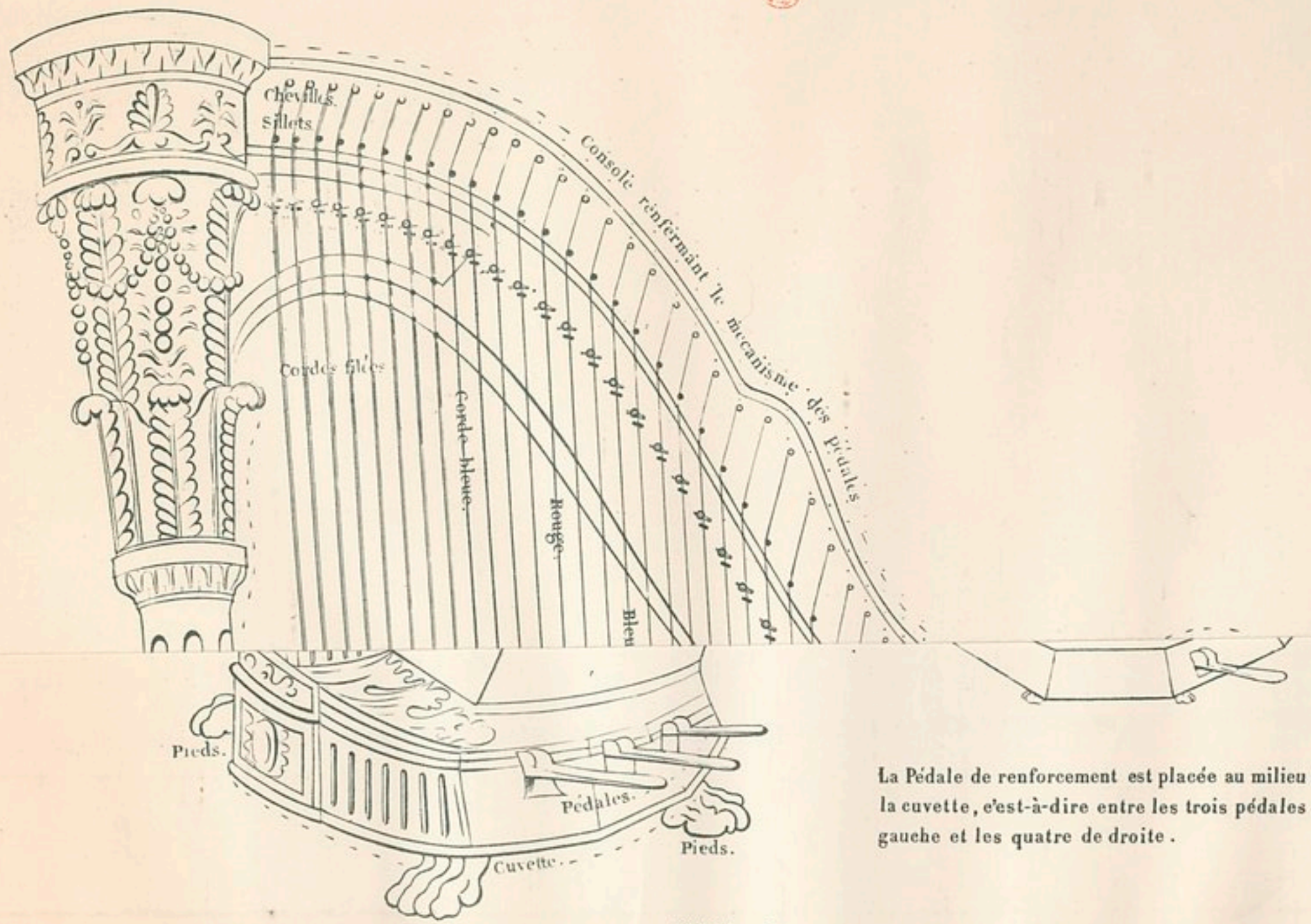


Position du pied.

2 pédales abaissées ensemble par le même pied, droit ou gauche.

Phototypie Berthaud, Paris.

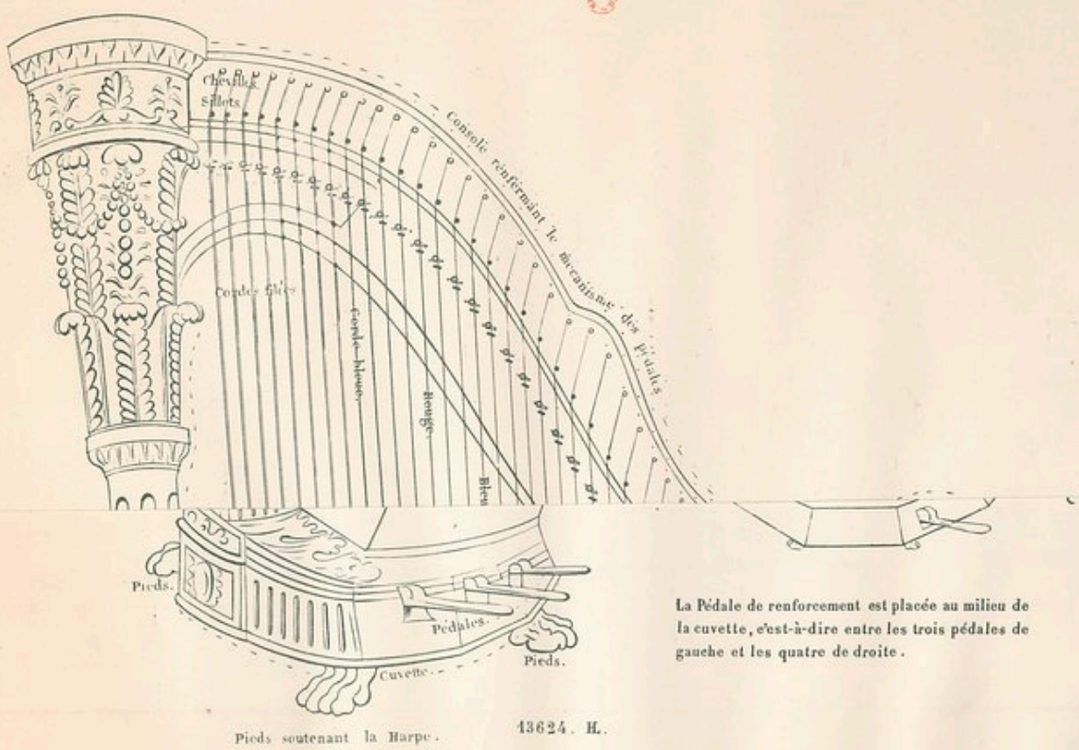
HARPE À SIMPLE MOUVEMENT



Pieds soutenant la Harpe.

La Pédale de renforcement est placée au milieu de la cuvette, c'est-à-dire entre les trois pédales de gauche et les quatre de droite.

HARPE À SIMPLE MOUVEMENT

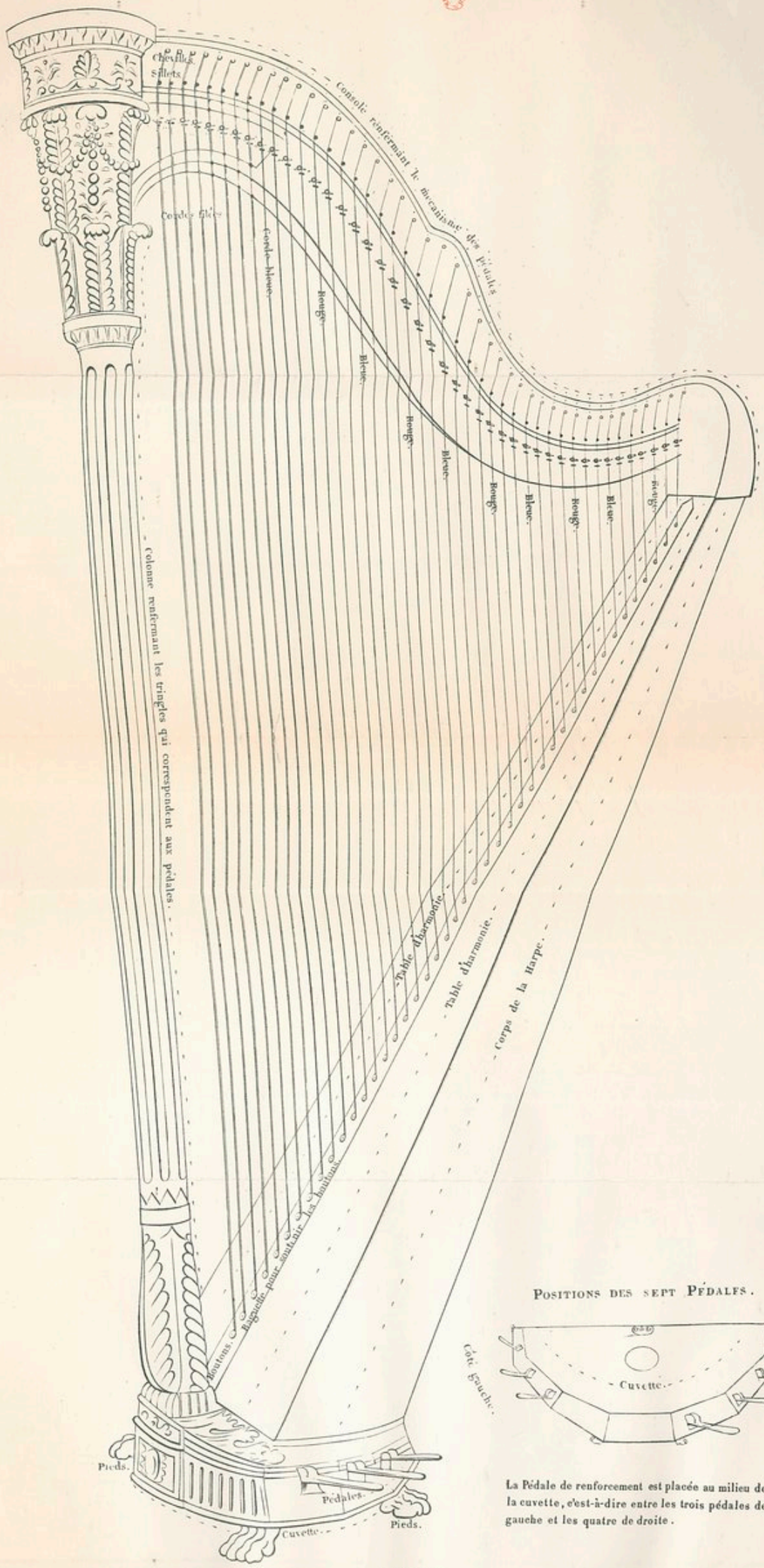


Pieds soutenant la Harpe.

13624. H.

La Pédale de renforcement est placée au milieu de la cuvette, c'est-à-dire entre les trois pédales de gauche et les quatre de droite.

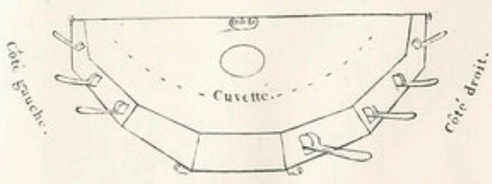
HARPE À SIMPLE MOUVEMENT



Pieds soutenant la Harpe.

13624. H.

POSITIONS DES SEPT PÉDALES.



La Pédale de renforcement est placée au milieu de la cuvette, c'est-à-dire entre les trois pédales de gauche et les quatre de droite.

1re PARTIE

DESCRIPTION DE LA HARPE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS. RF

DÉTAILS PARTICULIERS

La Harpe à double mouvement ainsi qu'il a été dit dans l'exposé précédent est composée de pièces en bois et de pièces métalliques.

La cuvette ou socle qui sert de base à l'instrument et dans laquelle s'enchâsse la colonne est percée de huit ouvertures, dont sept ayant chacune une double entaille pratiquée aux extrémités et qui sert à accrocher les pédales (figure 7). La huitième ouverture est pour la pédale de renforcement, cette pédale n'a aucun rapport avec les autres. Dans le dernier modèle de la maison Erard cette huitième pédale est supprimée.

Les pédales branches plates en cuivre y sont placées horizontalement et circulairement moitié en dehors, moitié en dedans; les extrémités internes correspondent à des ressorts vissés aux tringles lesquelles passent dans la colonne pour aboutir au mécanisme qui se trouve dans l'intérieur de la console laquelle est recouverte par une plaque de cuivre.

Le but du mécanisme est de faire fonctionner les fourchettes de cuivre appliquées extérieurement sur la plaque de la console, il y a deux fourchettes par pédale, les fourchettes servent à pincer les cordes et par cela les faire changer de ton.

Le fonctionnement de la 1re fourchette fait hausser la corde d'un demi ton. Le fonctionnement de la 2e fourchette fait hausser d'un autre demi ton, ce qui fait qu'on a haussé la corde d'un ton. C'est ce 2e demi ton qui a fait donner à la harpe le nom de harpe à double mouvement.

Autrefois les harpes ne pouvaient jouer que dans 8 tonalités, de Mi♭ ton dans lequel elles étaient accordées jusqu'en Mi♮. Depuis longtemps on ne s'en sert plus, vu le peu de ressources qu'elles donnaient. Elles étaient nommées harpe à simple mouvement.

Le corps sonore de forme hémiconique partant de la cuvette se termine par la culée, la partie plane du corps s'appelle table d'harmonie; elle est séparée dans toute sa longueur par une bande de bois appelée baguette laquelle est percée de trous destinés à recevoir les boutons mobiles servant à fixer les cordes par le bas.

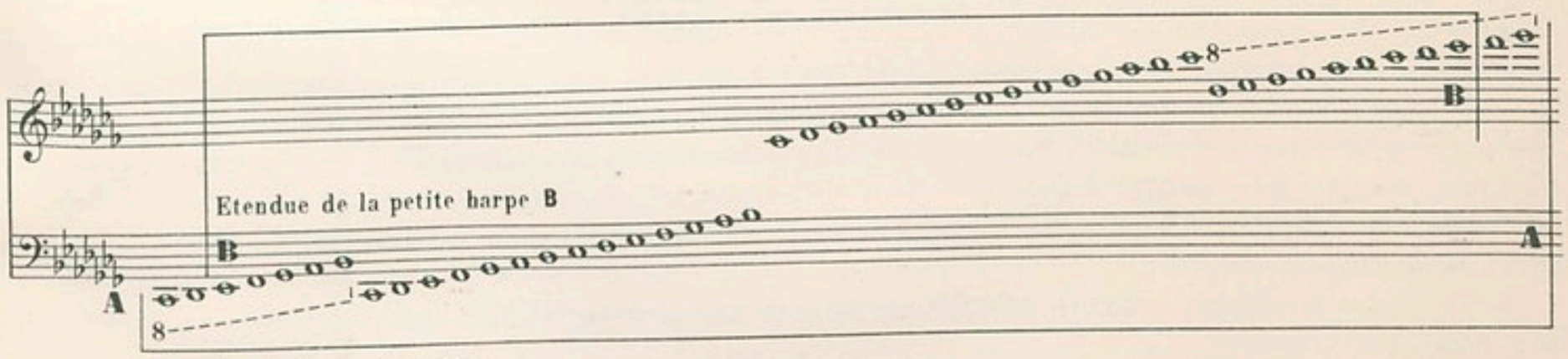
La colonne placée dans un sens opposé au corps sonore rattache la cuvette à la console et sert de passage aux tringles.

La console, partie de bois recouverte de cuivre, a la forme d'un *S* couché, s'emboite d'un côté à la culée, de l'autre au chapiteau réunissant ainsi le corps sonore à la colonne.

Les sillets en cuivre servent à supporter les cordes. Les chevilles en fer servent à enrouler les cordes et à les fixer.

La harpe ordinaire à double mouvements est montée de 43 cordes, 6 octaves commençant et finissant par le Mi♭.

Le second modèle, harpe gothique, dont le style est généralement gothique, ce qui lui a fait donner ce nom, comprend de 46 à 47 cordes, commence à l'Ut♭ et finit au Fa♭, quelquefois Sol♭, étendue 6 octaves et 4 notes.



A Etendue de la grande harpe

B Etendue de la petite harpe

19670. H.

Copyright by Henry Lemoine et Cie 1904.

Dans les deux modèles, toutes les cordes dans leur longueur naturelle sont bémolisées, la harpe est donc en Ut♭. Pour obtenir un autre son que celui de la gamme d'Ut♭, il faut avoir recours aux pédales, ce qui sera expliqué plus loin.

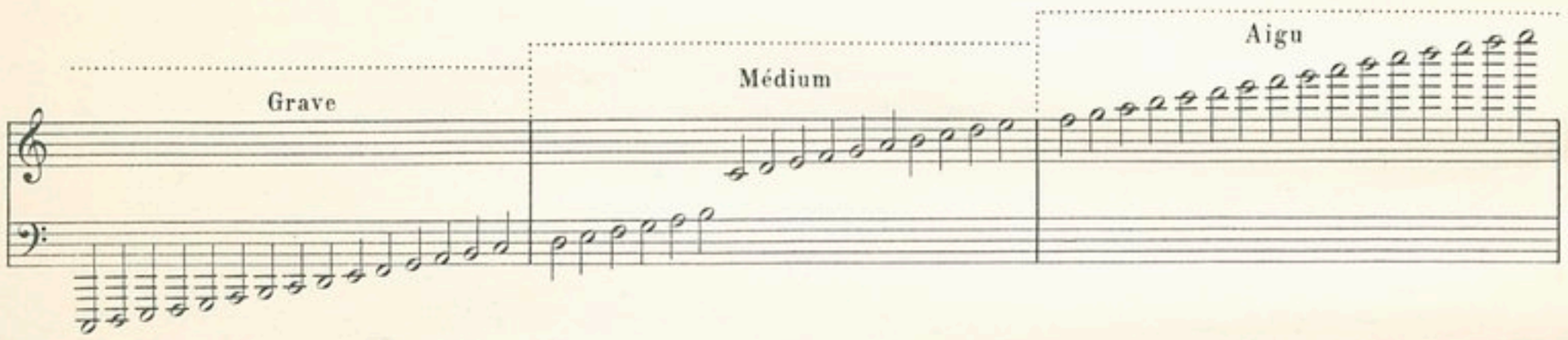
Au sujet de l'appellation des notes de la gamme, l'élève sait qu'en Allemagne et en Angleterre le nom des notes est: C, D, E, F, G, A, B ou H.

au lieu de Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, comme en France et en Italie.

Les harpistes ayant souvent à exécuter de la musique éditée en ces pays y trouveront donc les pédales et les indications toujours marquées avec des lettres citées plus haut. Il est donc utile de retenir ce changement d'appellation; de même que le mot *dur* pour remplacer majeur et *moll* pour mineur.

POSITION DE LA HARPE

1º Il faut que l'instrument soit appuyé légèrement sur l'épaule droite, seulement pour en soutenir l'équilibre. 2º L'instrument ne doit dans aucun cas quitter l'épaule. 3º Avoir le corps et la tête dans une position verticale sans raideur et conserver les deux épaules à la même hauteur. 4º L'instrument doit être placé un peu en biais devant l'instrumentiste afin de pouvoir atteindre plus facilement les cordes graves. 5º La main droite exécute la partie aiguë et la main gauche la partie grave.



Dans l'aigu et dans le médium le poignet droit doit être légèrement appuyé sur le corps de la harpe.

La main gauche qui exécute la partie grave doit se placer un peu plus bas que celle qui exécute la partie aiguë afin que l'exécutant puisse voir tous ses doigts.

De préférence prendre un siège à 4 pieds, s'asseoir au bord du siège afin d'avoir la libre disposition des jambes pour l'emploi des pédales.

Ne s'asseoir ni trop haut, ni trop bas, car trop bas ferait peser la harpe sur l'épaule et trop haut la ferait échapper des mains. La hauteur du siège doit être telle que le pied droit puisse facilement atteindre la pédale la plus éloignée.

La partie la plus basse de la console doit se trouver à peu près au niveau de la bouche du harpiste. Pas plus avec les bras qu'avec les genoux, ne serrer le corps de la harpe. Ne jamais se servir d'un tabouret tournant, lequel fait perdre l'équilibre et l'immobilité nécessaires pour la sécurité de l'exécution.

POSITION DES MAINS

Lorsque l'on est assis et prêt à jouer, laisser tomber les deux bras perpendiculairement dans toute leur longueur, puis remonter les mains sur les cordes que l'on doit jouer, placer le bout des doigts sur le milieu des cordes, les tenir arrondis (comme si l'on tenait un gros ballon) les doigts échelonnés, tenir le pouce au-dessus des autres doigts. (Voir figure 1)

Eviter tout contact des ongles avec les cordes et par conséquent les avoir toujours courts; tenir les bras droits sans plier les poignets.

Le bras droit toujours levé à la hauteur du poignet doit être légèrement appuyé sur le corps de la harpe. (Voir figure 2)

DES CORDES

Toutes les cordes sont de boyaux à l'exception des huit premières pour les harpes ordinaires lesquelles sont fabriquées en soie filée d'argent. C'est afin de rendre ces premières cordes plus sonores qu'on les fabrique en soie filée d'argent pour les harpes ordinaires et en soie et acier filé pour les harpes gothiques; pour ces dernières leur nombre est de onze de l'Ut grave au Fa, les six premières acier et les cinq autres soie et acier. Toutes ces cordes seraient trop sourdes en raison de leur grosseur si elles étaient en boyaux comme les autres.

On est convenu, pour ménager à l'œil des points de repère au milieu d'une si grande multitude de cordes, de colorer en rouge tous les *Ut*, et en bleu tous les *Fa*.

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; on coule le bout noué dans le trou, en observant lorsque l'on remet le bouton de bien placer la corde dans la petite rainure creusée sur la queue du bouton, on fait ensuite passer la corde par dessus le sillet supérieur, du côte dé la colonne.
On tend la corde autant que possible à la main; on la fait passer dans le trou qui est au bout de la cheville; on lui fait faire à la main un tour complet, en observant de faire serrer ce premier tour par la corde elle-même, qu'elle ne puisse ni glisser, ni s'échapper, puis on commencera à tourner la cheville avec la clef pour tendre la corde; jusqu'à ce qu'elle soit d'accord. On doit veiller à ce que la corde s'enroule sur la cheville du côté de la console.

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. Pour cela il est bon de se servir du calibre de la Maison Erard.

DES PÉDALES

Les pédales sont des branches plates de fer ou de cuivre placées horizontalement au bas de la harpe autour de la cuvette par le moyen desquelles en les baissant avec le bout du pied, on fait agir le mécanisme renfermé dans l'intérieur de la colonne dont l'objet est de hausser à volonté toutes les notes de même nom d'un bout à l'autre de l'instrument soit d'un demi ton, soit d'un ton.

Les pédales sont au nombre de 7, portent chacune les noms des notes auxquelles elles communiquent leur action. Ces pédales sont rangées autour de la cuvette, comme il suit. Il y en a 3 à gauche qui sont Si, Do, Ré et 4 à droite Mi, Fa, Sol, La. Une huitième pédale est seule au milieu de la cuvette entre les 3 pédales de gauche et les 4 pédales de droite, cette pédale n'a aucun rapport avec les cordes et se nomme pédale de renforcement ou soupape. On se servait de cette pédale autrefois pour renforcer le son de l'instrument, de nos jours le fonctionnement en a été complètement abandonné ne donnant aucun résultat sensible à l'oreille. On se contente simplement de l'accrocher pour laisser la table d'harmonie toujours ouverte. La maison Erard dans ses dernières fabrications l'a complètement supprimée.

On appelle *baisser la pédale*, l'action par laquelle on l'oblige avec le pied de s'abaisser pour hausser toutes ses notes correspondantes, et on appelle *lever la pédale*, l'action contraire par laquelle retirant le pied de dessus, on la relève remettant ainsi les notes dans leur état naturel.

Si le pied restait constamment appuyé sur une pédale on ne pourrait plus s'en servir pour baisser d'autres pédales. C'est pour remédier à cet inconvénient qu'on fixe une pédale, afin de se réserver la liberté du pied; c'est ce qu'on appelle *accrocher* ou *fixer 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 se relever.

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.

Chaque pédale est pourvue d'un double mécanisme de manière à hausser le son bémolisé soit d'un demi ton en abaissant la pédale au premier cran, soit d'un ton en l'abaissant au deuxième cran.

Chacune des cordes de la harpe produit donc trois sons de hauteur différente.

Etat primitif 1° Bémol — 1.er cran Bécarre — 2° cran Dièse.

Toutes les pédales à l'état primitif c'est-à-dire décrochées donnent le ton	Ut bémol
Toutes accrochées au premier cran	Ut naturel ou bécarre
Toutes accrochées au second cran	Ut dièse

Toutes les Pédales décrochées Ton de Ut ♭	Toutes au premier cran haussées d'un demi ton Ton de Do naturel	Toutes au deuxième cran haussées d'un ton Ton de Do ♯
Ut ou Do ♭	Do ♮	Do ♯
Ré ♭	Ré ♮	Ré ♯
Mi ♭	Mi ♮	Mi ♯
Fa ♭	Fa ♮	Fa ♯
Sol ♭	Sol ♮	Sol ♯
La ♭	La ♮	La ♯
Si ♭	Si ♮	Si ♯

On voit par ce tableau que l'on peut jouer dans tous les tons bémolisés, ainsi que dans tous les tons diésés, que toutes les gammes peuvent se faire sur la harpe.

Lorsque l'on a fini de jouer, à l'état du repos, tenir la harpe toujours les pédales décrochées, autrement cela fatigue le mécanisme et fait casser les cordes qui restent tendues inutilement.

Egalement lorsqu'on devra rester un laps de temps sans se servir de son instrument, il faudra détendre les cordes et lorsqu'on le remontera ne pas le mettre de suite au diapason, sans cela on s'exposerait à faire sauter la table d'harmonie, on peut commencer un bon ton au-dessous, puis le monter progressivement jusqu'au moment où on a atteint le diapason normal.

DE L'ACCORD

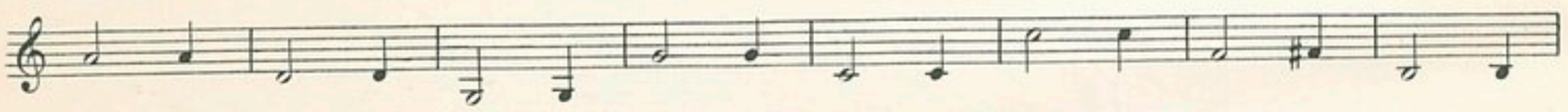
Il a été dit que lorsque les pédales et les fourchettes sont à leur état naturel, les cordes dans toute leur longueur ne subissant alors aucune pression par le mécanisme, la harpe donnait le ton de Ut ♭; il est donc préférable pour s'accorder de prendre cette tonalité, surtout pour exécuter les solos. Cependant lorsque l'on doit jouer avec un orchestre, il est mieux de s'accorder en Ut naturel, parce que pour s'accorder les artistes d'un orchestre prennent ce que l'on appelle le diapason normal, c'est-à-dire le La naturel.

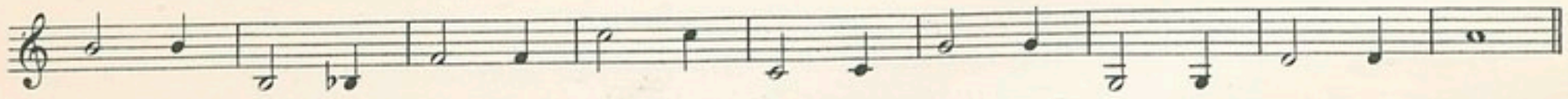
Il en résulte que les violons en s'accordant font entendre les notes à vide de leur instrument *Sol, Ré, La, Mi,* les violoncelles *Do, Sol, Ré, La,* ce qui constitue le ton d'Ut majeur; le harpiste aura donc plus de facilité de s'accorder au milieu de ces sonorités en Ut naturel.

Lorsque l'on devra jouer avec un piano ou un orgue, il faudra s'accorder avec cet instrument en prenant les notes de la gamme d'Ut naturel.

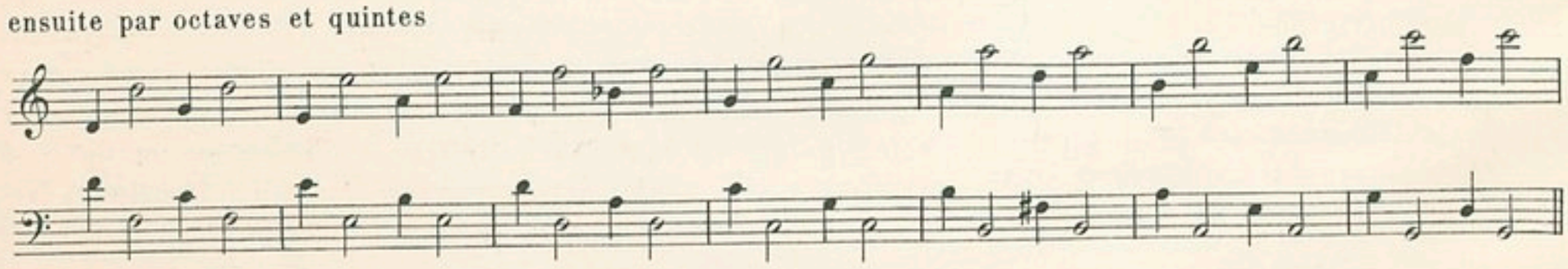
En principe, il sera toujours bon et prudent une fois la harpe accordée, soit en Ut ♭ ou en Ut ♮, de l'accorder ensuite dans le ton dans lequel on doit exécuter. Une retouche est toujours nécessaire car les instruments subissent généralement une légère dépression, soit par le travail ou par l'usure.

PARTITION POUR ACCORDER LES CORDES DE LA HARPE

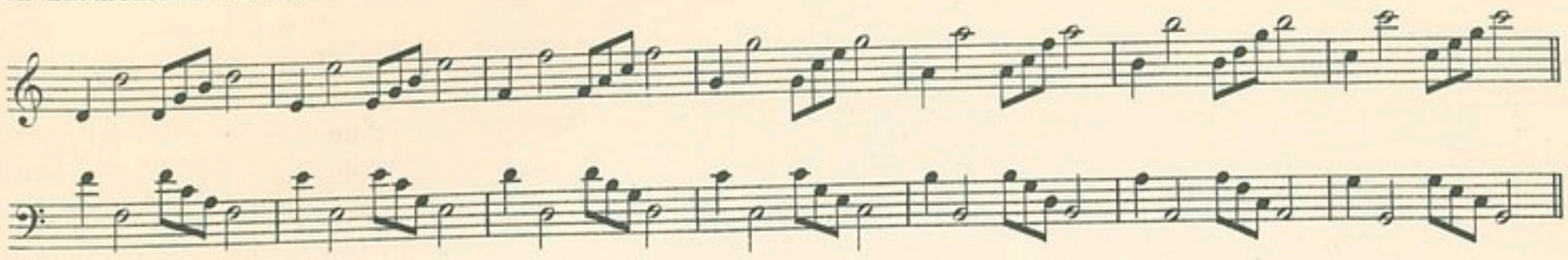




ensuite par octaves et quintes



en harmonisant l'octave



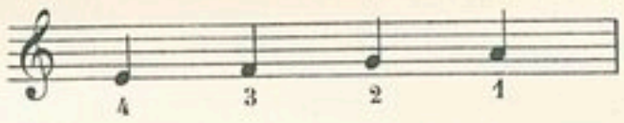
DU DOIGTÉ

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*.

En conséquence, on désigne toujours 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 quelquefois l'emploi du petit doigt, on le désignera par le chiffre 5. Cependant en Angleterre on marque le pouce par une croix ainsi + et les autres doigts à partir de l'index par 1, 2, 3, 4. A propos de ce cinquième doigt Madame de Genlis, insiste fortement dans sa méthode sur la nécessité d'employer le petit doigt des deux mains comme tous les autres. Me conformant à cette opinion, ainsi qu'il a été dit dans la préface de cette méthode, je présenterai des exercices pour l'usage du cinquième doigt. 1º Le meilleur de tous les doigtés pour exécuter un trait quelconque, est celui où l'on emploie le moins de mouvements différents, en évitant avec soin tous ceux qui sont inutiles.

2º 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 jouer, lorsqu'on a la faculté de le faire.

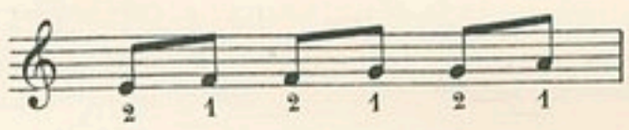
Si, par exemple, on est dans le cas d'exécuter le passage suivant, conformément au doigté qui est écrit dessous,



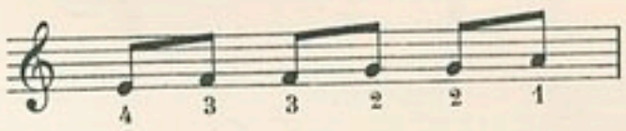
il ne faut pas poser d'abord le quatrième doigt, et successivement ensuite le troisième, le second et le pouce; mais il faut poser les quatre doigts à la fois, quoiqu'ils doivent agir successivement. Il n'y a qu'un mouvement à faire pour poser quatre doigts à la fois, tandis qu'il y en a quatre à faire, si on les pose successivement.

3º Il faut, le moins possible, jouer deux notes de suite avec le même doigt.

Je suppose, par exemple, qu'il faille exécuter le trait suivant.



Qu'arriverait-il si, au lieu du doigté indiqué ici, on jouait 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 temps perdu* qui forcerait de jouer plus tard le second *Fa*. Ce mauvais effet n'a point lieu dans le doigté indiqué: bien loin de là, quand le pouce a joué le premier *Fa*, le second doigt qui le suit est tout prêt à jouer une seconde fois, et pendant ce temps là, le pouce a le temps de se porter sur le *Sol:* le second doigt, après avoir joué le second *Fa*, ayant fait un mouvement progressif dans le sens du trait, sera encore tout prêt à jouer le second *Sol*, et toujours ainsi de suite. Il n'y aura donc point de *temps perdu*, et le trait entier s'exécutera par autant de mouvements qu'il y a de notes, tandis que de l'autre manière il faudrait une quantité de mouvements doubles.

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

Si, par exemple, on joue ensemble ou consécutivement les deux notes *Mi* et *Sol*, on ne doit pas jouer le *Sol* avec le pouce, et le *Mi* avec le troisième doigt, parce que le second doigt se trouverait en l'air et à vide; mais on doit les jouer avec le second doigt et le pouce, ou avec le troisième et le second, etc.

La raison de ce principe est sensible: le second doigt qui resterait en l'air, si on employait le pouce et le troisième doigt, serait perdu; de sorte que des trois premiers doigts on en aurait que deux de disponibles, au lieu qu'en employant le pouce et le second doigt, on peut se servir immédiatement du troisième doigt.

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 doigté 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. La règle du doigté est de toujours avoir un doigt placé d'avance, sauf après les silences, les points et les liaisons de valeurs de notes.

DU SON

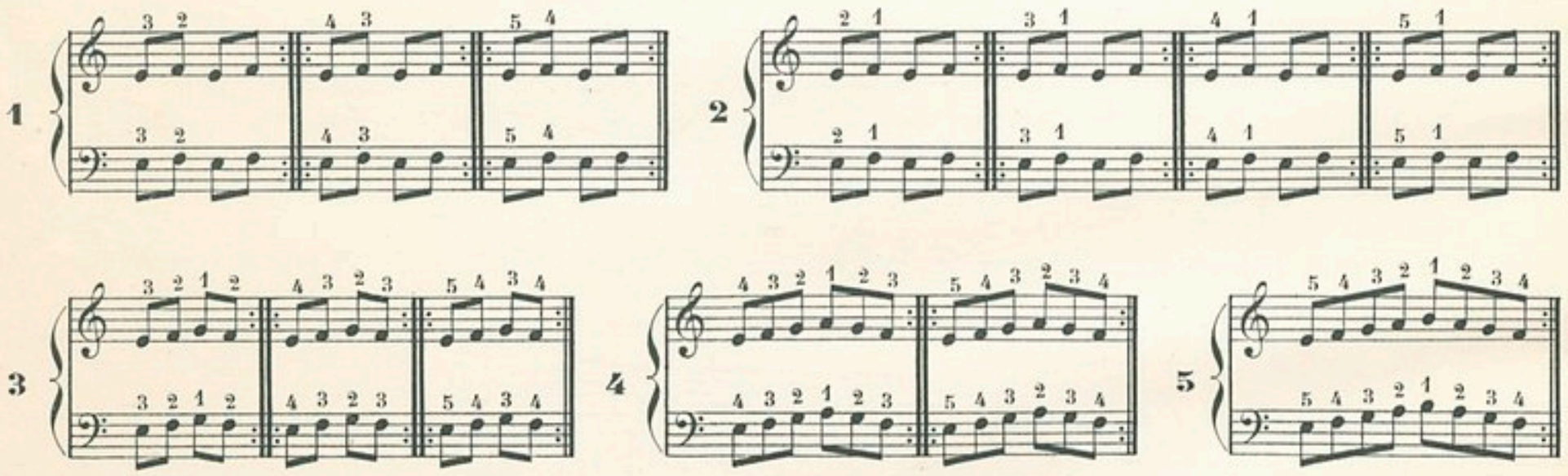
Le son est la principale qualité d'un instrumentiste, malheureusement on ne s'y attache pas assez. Le son ne s'acquiert qu'en le travaillant d'une façon spéciale; c'est une qualité que le professeur ne peut donner, c'est à l'élève à chercher et à apprécier une belle sonorité, cela en faisant des exercices, surtout des accords qu'il recommencera plusieurs fois de suite en écoutant les sons rendus et en cherchant à les rendre moëlleux sans dureté ni sècheresse, aussi bien dans les *ff* que dans les *pp*.

Pour obtenir un beau son, bien tirer les cordes vers soi, c'est-à-dire que la corde inférieure arrive au niveau de la corde supérieure pour les quatre doigts. Pour le pouce faire le contraire, pousser vers la corde inférieure.

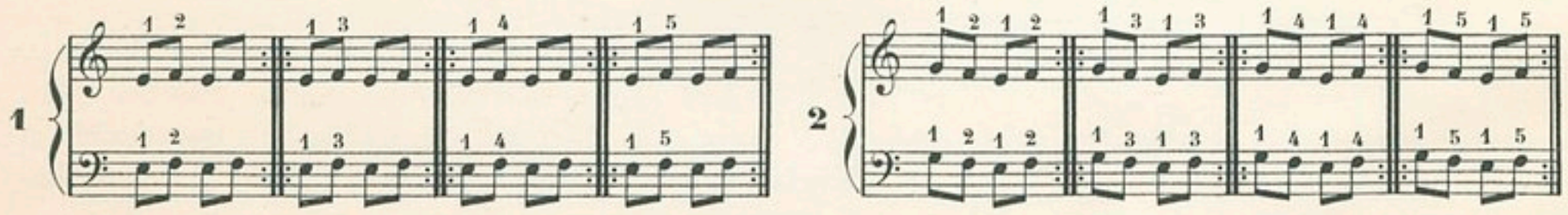
Travailler les exercices suivants très lentement, en répétant séparément les exercices de chaque groupe.

Quoique trouvant bon et utile l'usage du cinquième doigt, les exercices présentés pour ce doigt seront facultatifs, laissant les professeurs et les élèves libres d'adopter ce système, mais ne voulant pas le leur imposer.

Exercices pour la pose des doigts



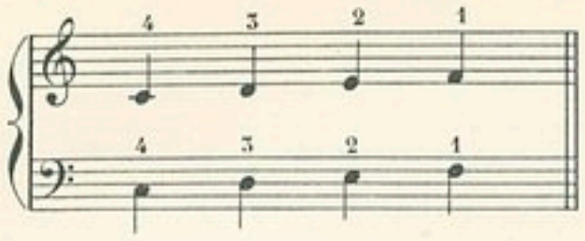
Exercices préparatoires pour le passage du pouce dans les gammes



On a observé dans les règles générales du doigté, qu'il fallait autant que possible, se servir de tous les doigts qu'on a de disponibles dans la position ordinaire de la main, avant de changer de position.

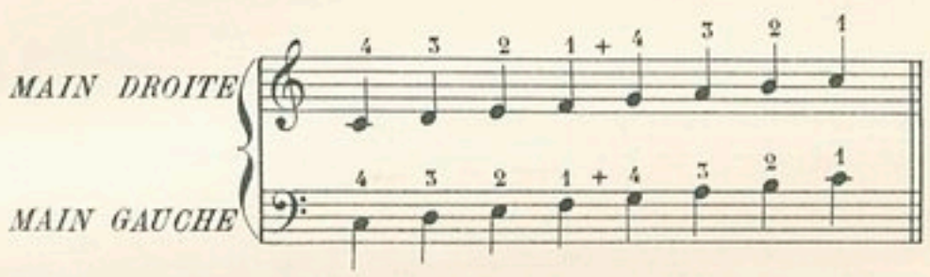
Dans tout changement de position de la main, le doigt le plus élevé si la main descend, ou le plus bas si la main monte, doit se diriger, aussitôt qu'il a joué la corde, vers la nouvelle corde qu'il doit jouer, en passant par dessus les autres doigts si la main descend, et par dessous si elle monte.

Pour les quatre premières notes d'une gamme on doigtera ainsi.



Mais pour faire les quatre dernières notes de la gamme, il faut forcément changer la main de position.

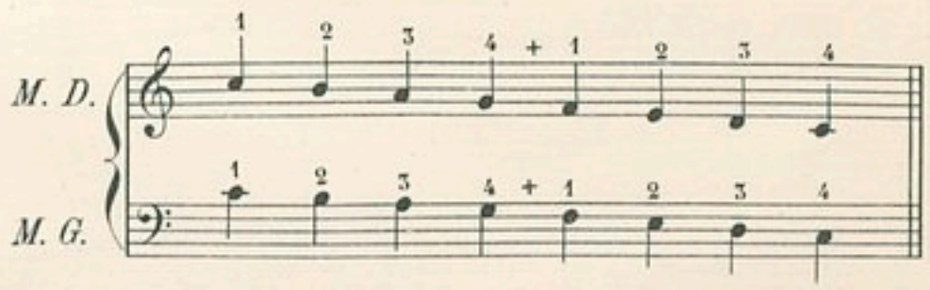
Voilà donc comment il faut faire: préparer de bonne heure ce changement de position en passant le quatrième doigt par dessous les autres doigts. Dans la gamme suivante, avant de jouer le pouce, on placera le quatrième doigt sur la corde supérieure, c'est-à-dire sur le *Sol*.



Lorsque l'on doigte ainsi la gamme il est évident qu'après avoir frappé les quatre premières notes par le doigté, 4, 3, 2, 1, *Do, Ré, Mi, Fa,* on ne peut jouer les quatre dernières notes *Sol, La, Si, Do,* sans changer la main de position, si on attendait que les quatre premières notes soient jouées, il serait presque impossible qu'on ne sentit point l'intervalle marqué par une croix; d'où il résulterait que le *Fa* ne serait point lié au *Sol* comme toutes les autres notes, 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 du saut de la main. Il faut de très bonne heure préparer le changement de position de la main, en passant le quatrième doigt par dessous les autres doigts et très rapidement sous le pouce, il faut que dans la gamme indiquée plus haut, le quatrième doigt se trouve sur le *Sol* de la seconde position, presque dans le temps où le pouce est encore sur le *Fa*, et aussitôt que le pouce a joué le *Fa*, les trois autres doigts se trouvent déja à leur place sur la seconde partie de la gamme *Sol, La, Si, Do.*

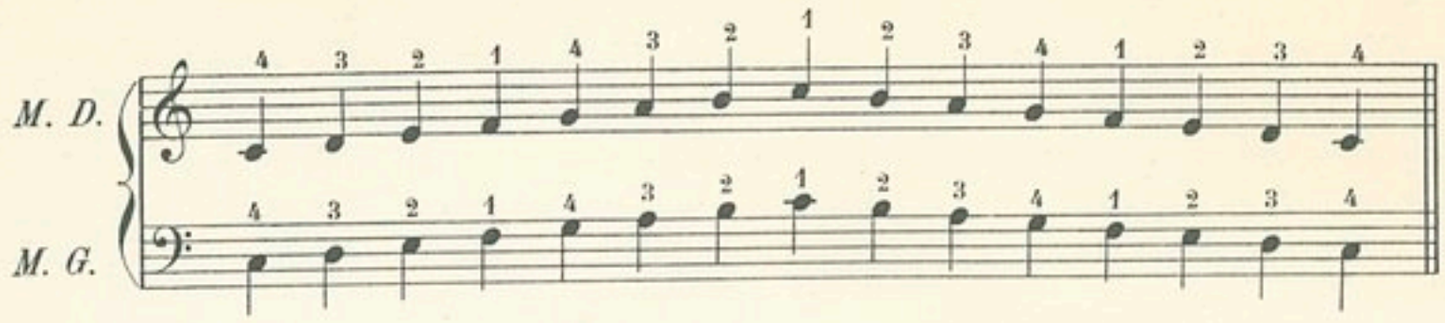
En principe, placer d'avance le plus de doigts possible, pour les gammes, les accords et les arpèges.

On fait le contraire pour la gamme descendante. on emploie d'abord les quatre doigts, puis au moment où le quatrième doigt joue le *Sol*, il faut porter le pouce suivi des autres doigts sur le *Fa*. C'est bien le contraire de la gamme en montant.

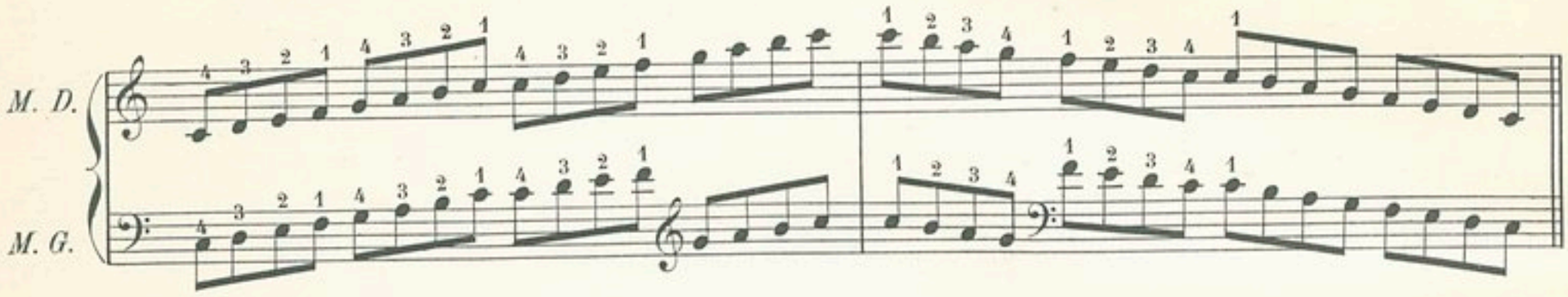


Toutes les fois que la main est forcée de changer de position, le doigté qui termine la position qu'on quitte, doit être combiné de manière que l'on ait la plus grande quantité de doigts disponibles pour le doigté de la nouvelle position.

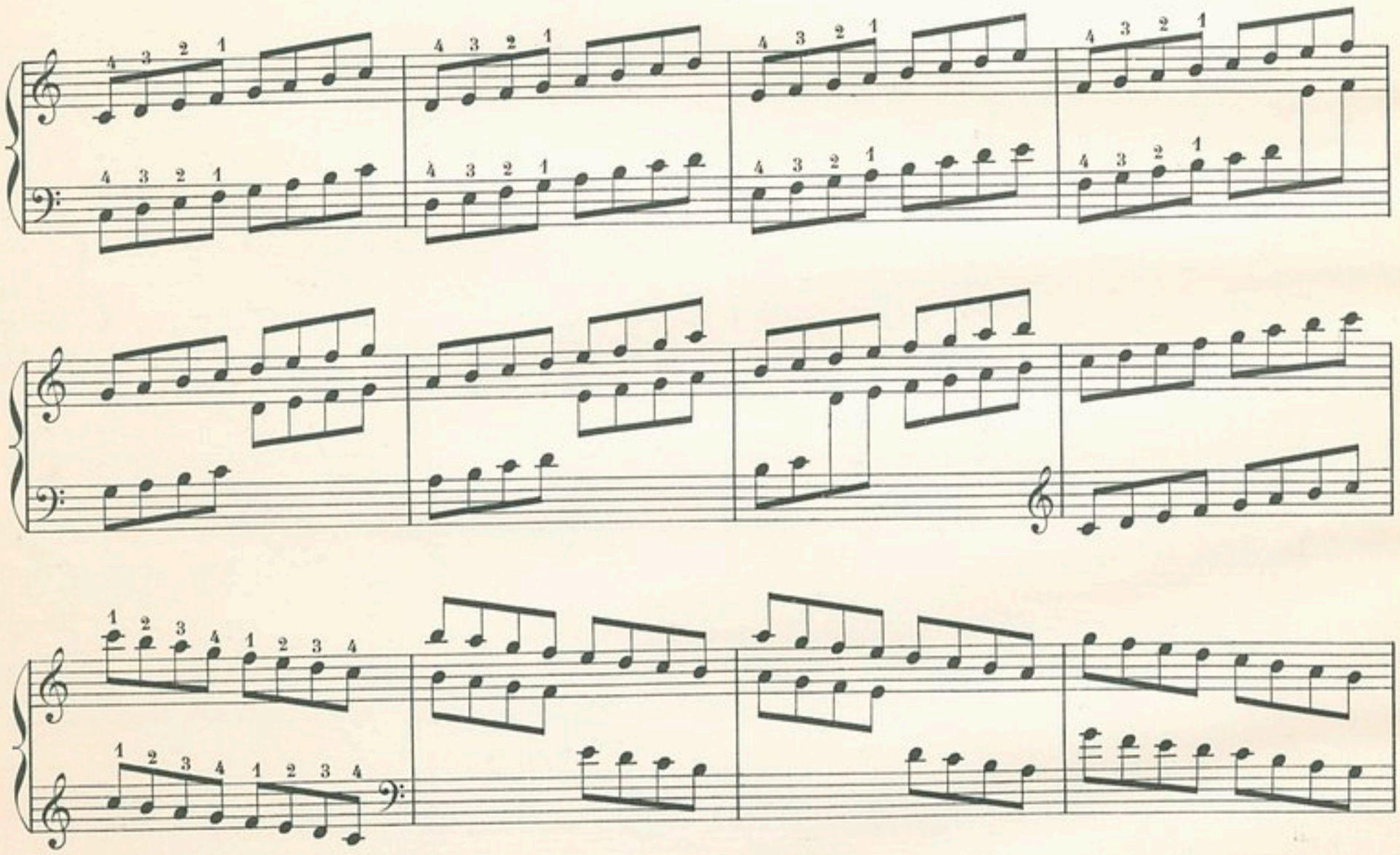
Gamme d'une octave en montant et en descendant



Gamme de deux octaves en montant et en descendant

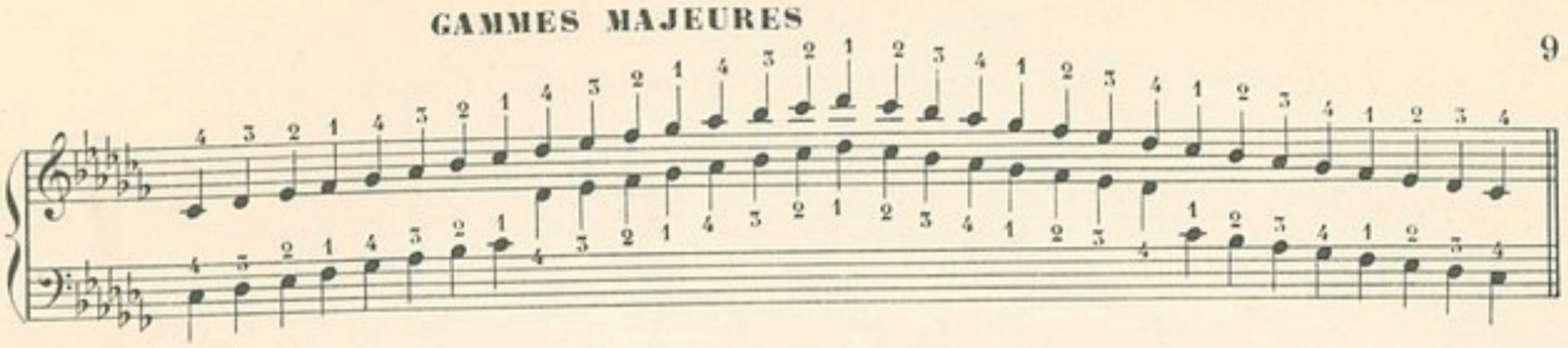


GAMMES PRÉPARATOIRES



Gamme d'Ut ♭

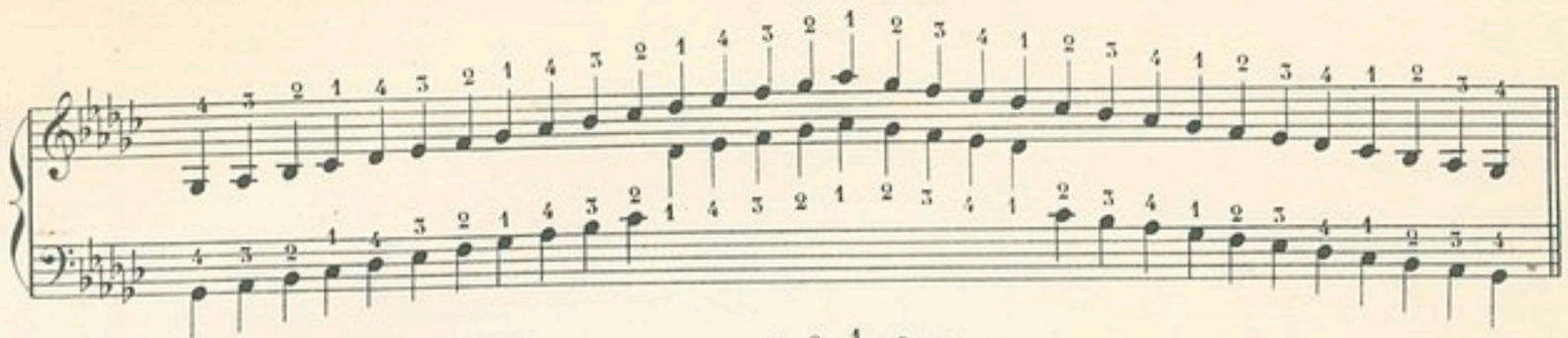
Toutes les pédales décrochées



Gamme de Sol ♭

Pédale à accrocher

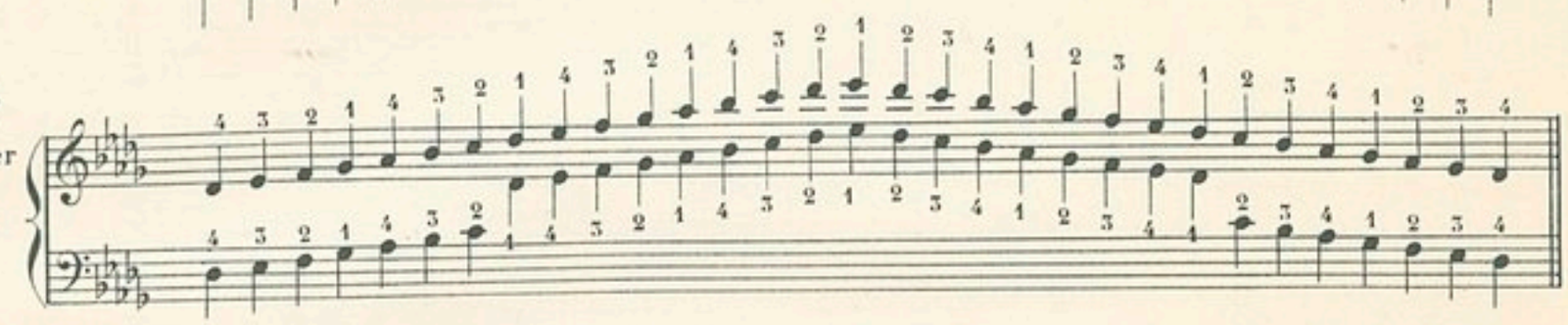
FA ♮



Gamme de Ré ♭

Pédales à accrocher

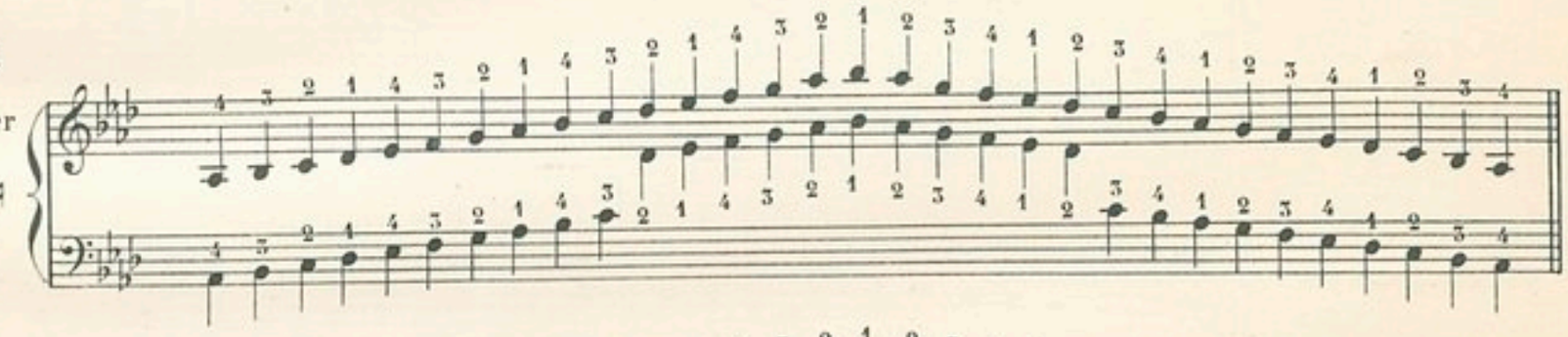
FA ♮ - DO ♮



Gamme de La ♭

Pédales à accrocher

FA ♮ - DO ♮ - SOL ♮

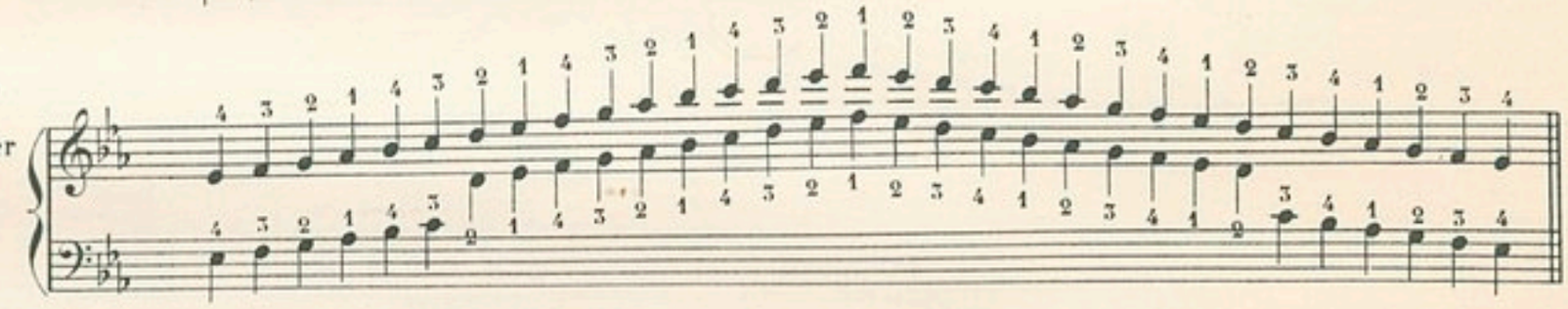


Gamme de Mi ♭

Pédales à accrocher

FA ♮ - DO ♮

SOL ♮ - RÉ ♮

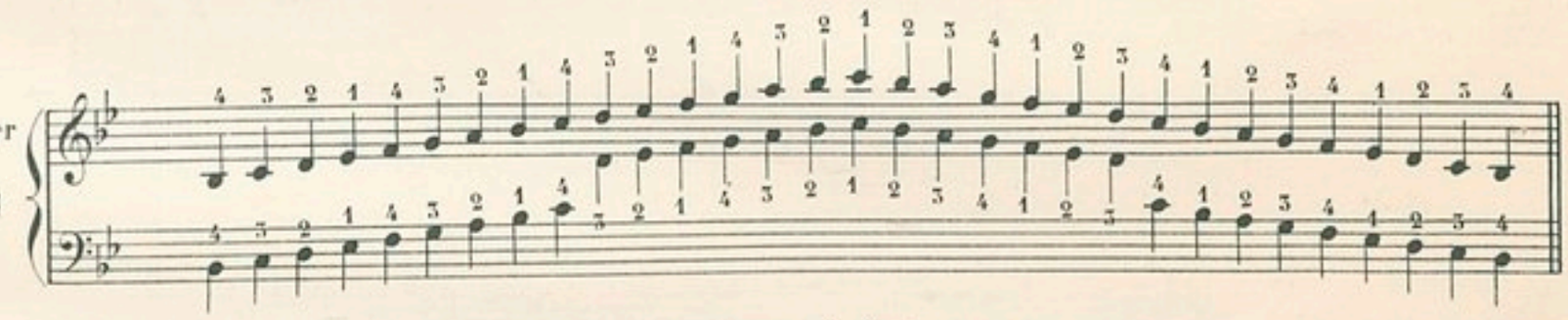


Gamme de Si ♭

Pédales à accrocher

FA ♮ - DO ♮ - SOL ♮

RÉ ♮ - LA ♮

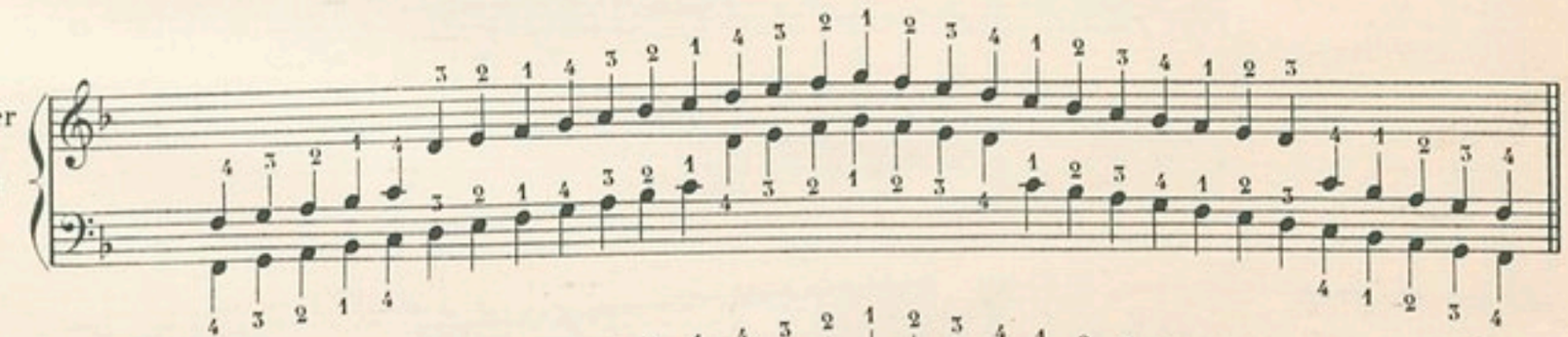


Gamme de Fa ♮

Pédales à accrocher

FA ♮ - DO ♮ - SOL ♮

RÉ ♮ - LA ♮ - MI ♮

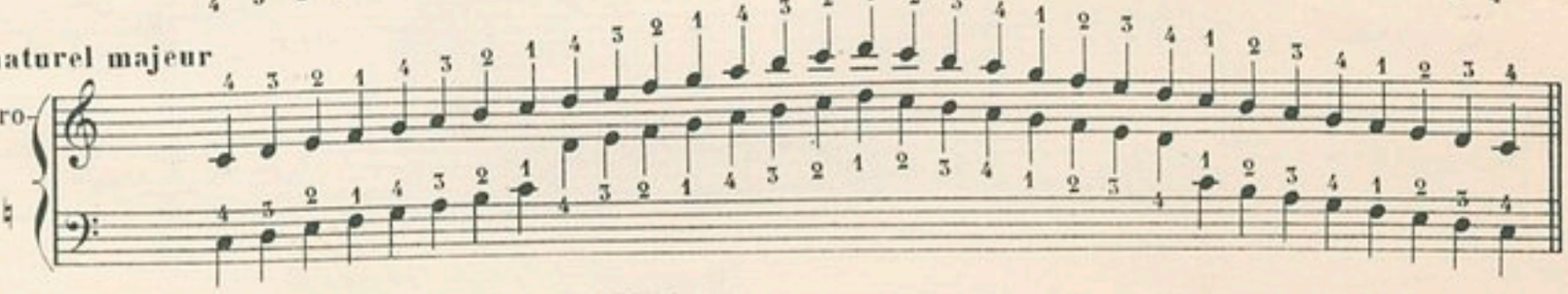


Gamme de Do naturel majeur

Les 7 Pédales à accrocher au 1er cran

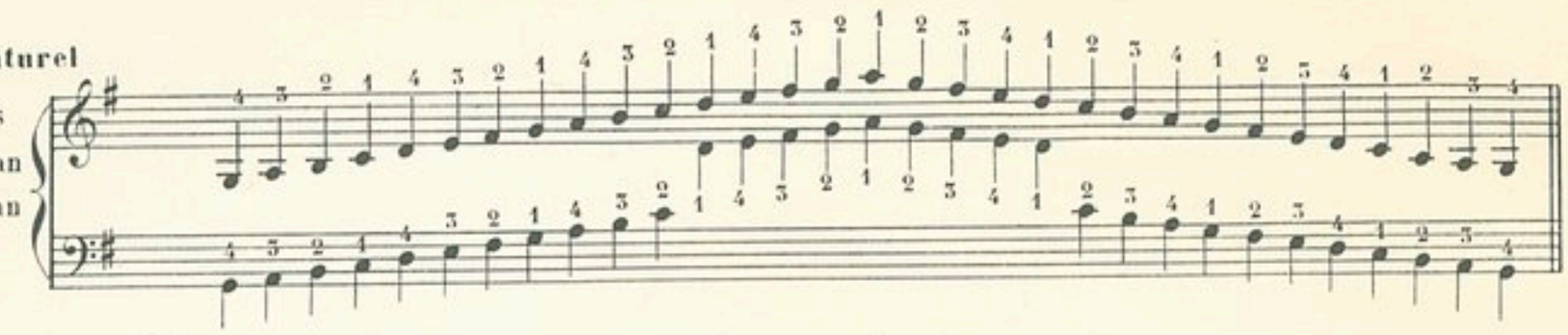
FA ♮ - DO ♮ - SOL ♮ - RÉ ♮

LA ♮ - MI ♮ - SI ♮



Gamme de Sol naturel

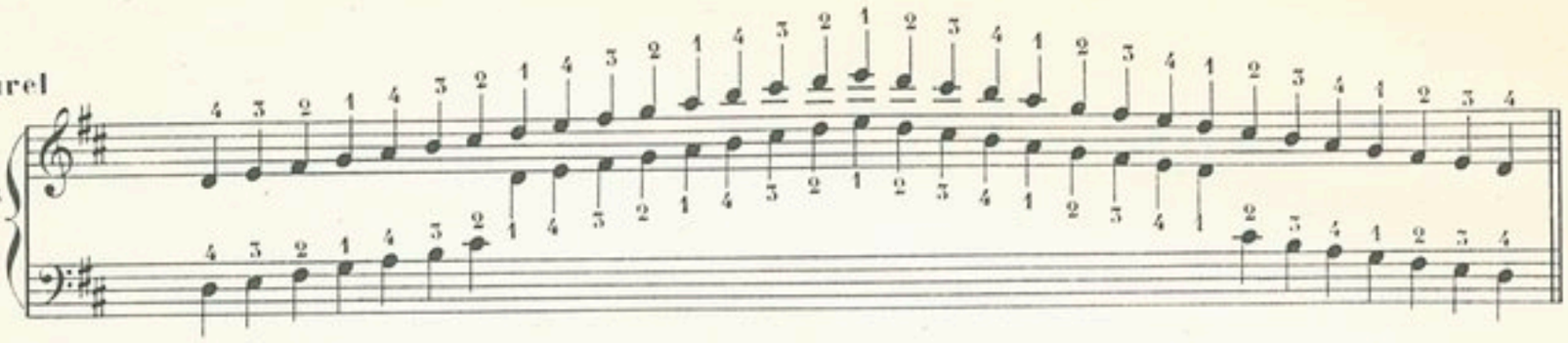
Toutes les pédales accrochées au 1er cran plus le FA♯ au 2e cran



Gamme de Ré naturel

Pédales à accrocher toutes au 1er cran, plus

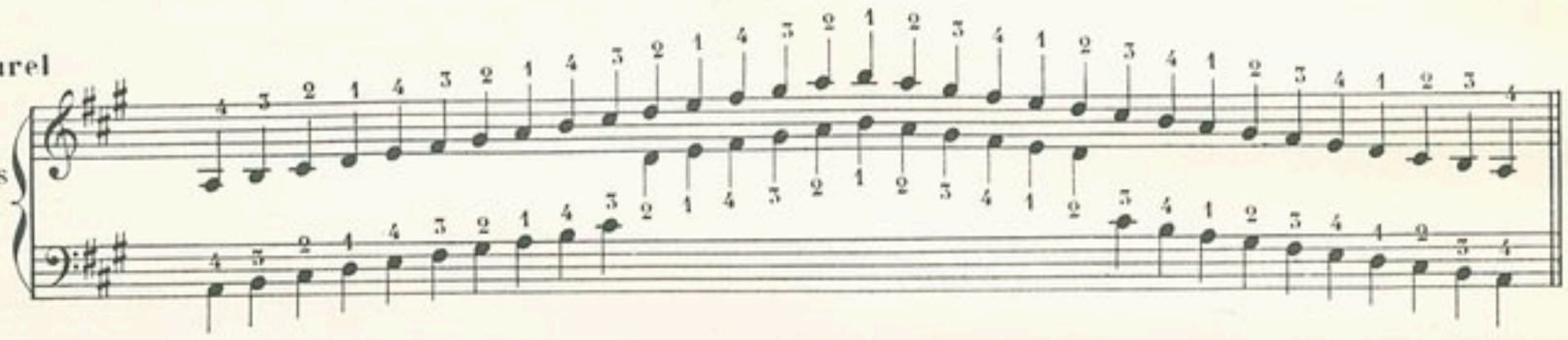
FA ♯ – DO ♯



Gamme de La naturel

Pédales à accrocher toutes au 1er cran, plus

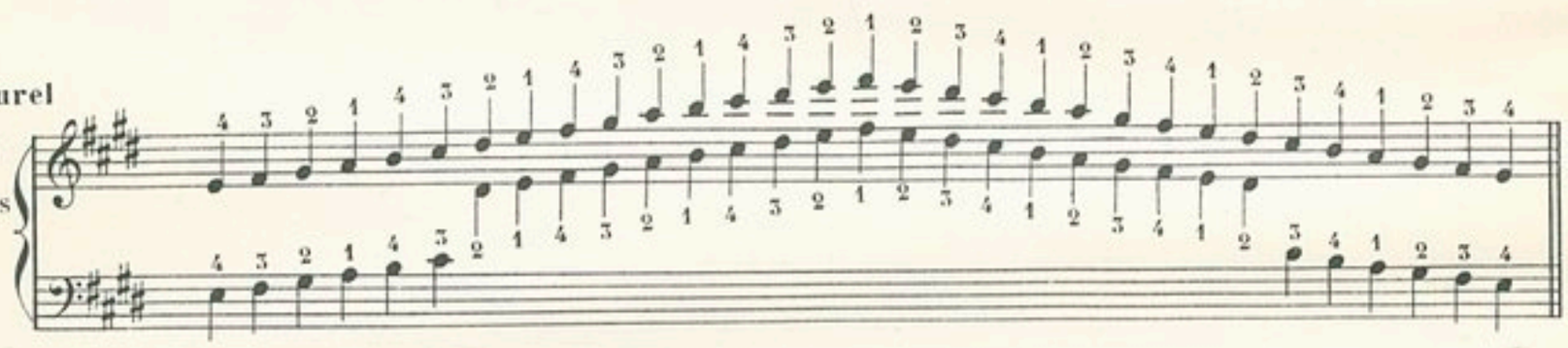
FA ♯ – DO ♯ – SOL ♯



Gamme de Mi naturel

Pédales à accrocher toutes au 1er cran, plus

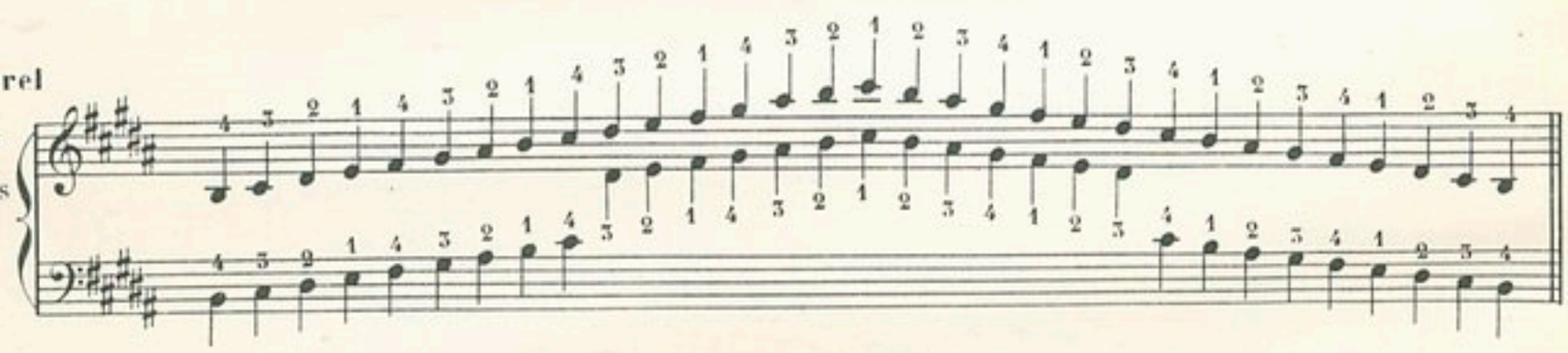
FA ♯ – DO ♯
SOL ♯ – RÉ ♯



Gamme de Si naturel

Pédales à accrocher toutes au 1er cran, plus

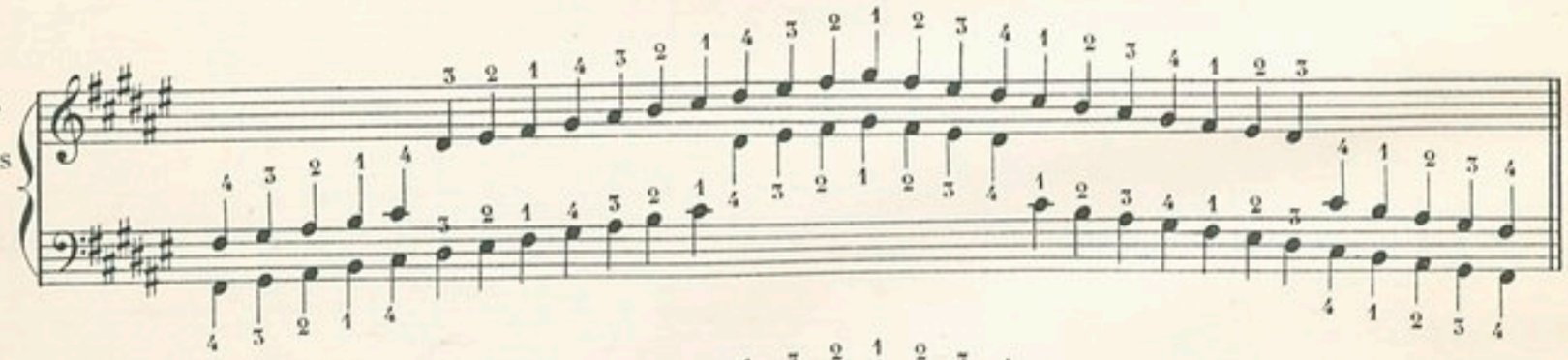
FA ♯ – DO ♯ – SOL ♯
RÉ ♯ – LA ♯



Gamme de Fa ♯

Pédales à accrocher toutes au 1er cran, plus

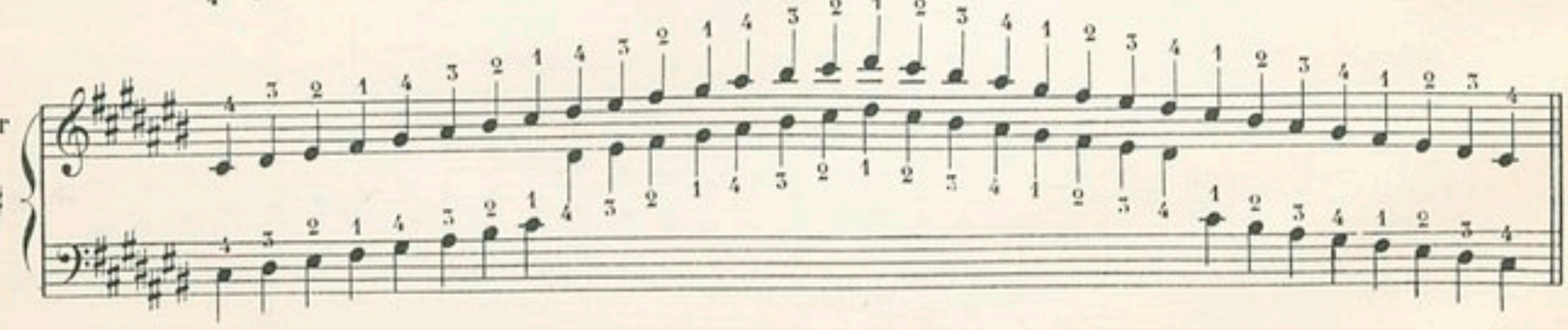
FA ♯ – DO ♯ – SOL ♯
RÉ ♯ – LA ♯ – MI ♯



Gamme de Do ♯

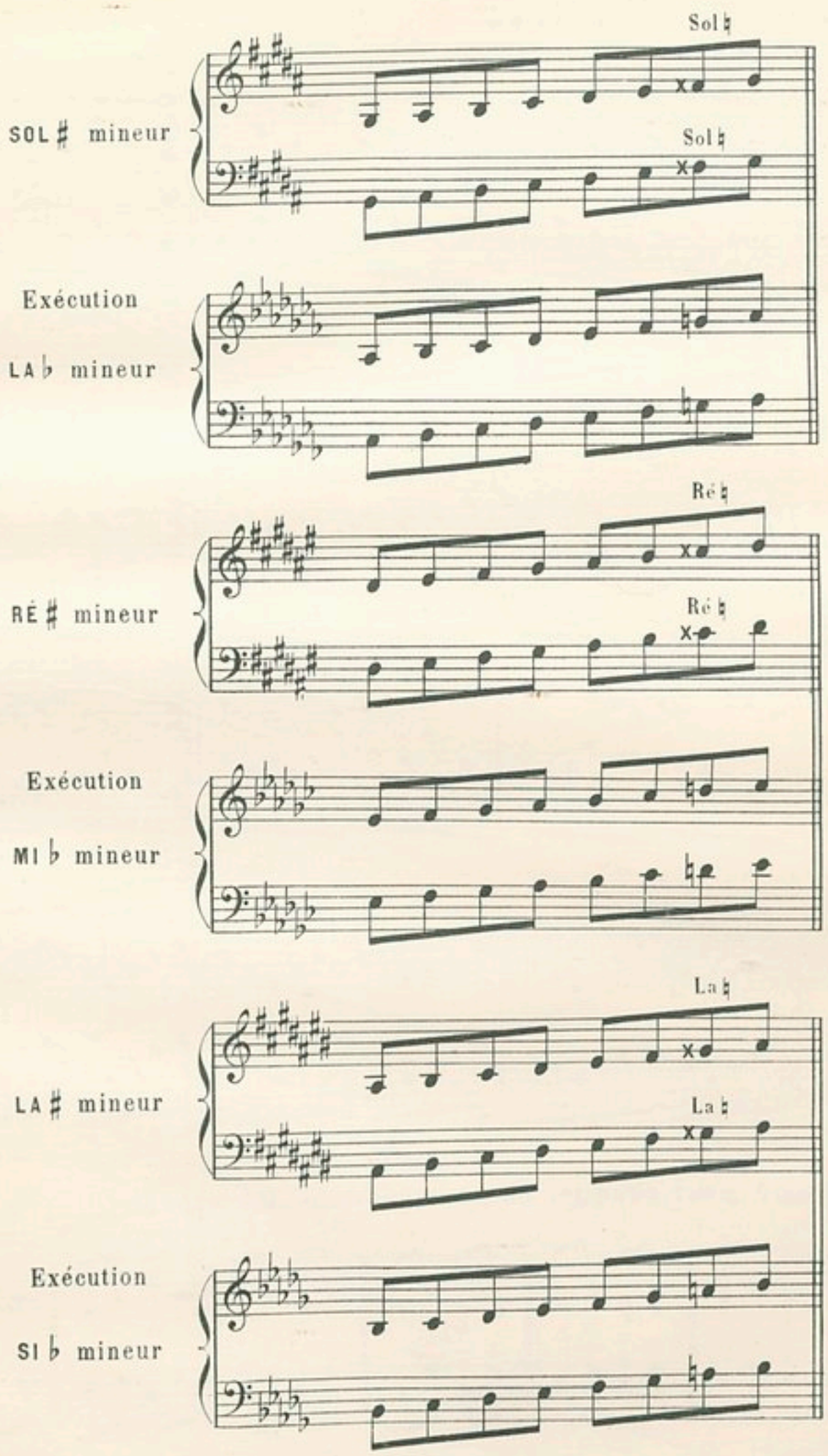
Pédales à accrocher

FA ♯ – DO ♯ – SOL ♯ – RÉ ♯
LA ♯ – MI ♯ – SI ♯



REMARQUES SUR LES GAMMES MINEURES

Il est superflu de présenter les gammes mineures, le doigté sur la harpe étant le même pour toutes les gammes majeures ou mineures. Le but, en présentant toutes les gammes majeures étant d'habituer l'élève à apprendre à mettre sa harpe dans tous les tons. La seule remarque que l'on puisse faire serait au sujet des 3 dernières gammes diésées *Sol* ♯, *Ré* ♯, *La* ♯, qui exigent un *Fa* x, *Do* x, *Sol* x, puisqu'on est obligé pour les exécuter de se servir de notes factices ou synonimes *Sol* ♮, *Ré* ♮, *La* ♮, mais ce n'est là, qu'une question de pédales pour laquelle on peut certainement s'exercer, pour s'habituer à toutes sortes de difficultés, mais presque toujours on peut substituer ces 3 dernières gammes en faisant leurs synonimes mineures c'est-à-dire, *La* ♭, *Mi* ♭, *Si* ♭, et la difficulté n'existe plus.



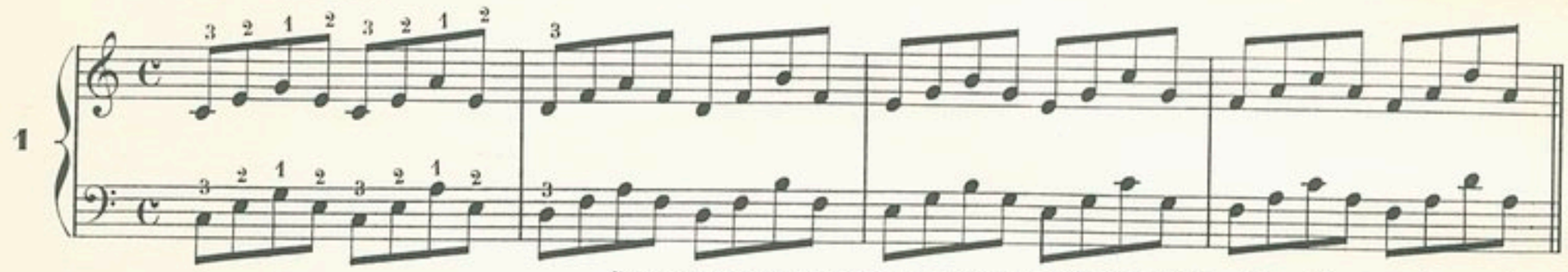
L'élève ayant appris à faire toutes les gammes, sait par conséquent mettre sa harpe dans tous les tons. Il devra donc avant de commencer d'exécuter un morceau en bien connaitre la tonalité, afin de bien mettre son instrument dans le ton dans lequel il doit jouer.

Lorsque l'élève aura doute pour établir la tonalité sur sa harpe, il n'aura qu'à se reporter à la gamme du ton dans lequel il doit jouer, là, il trouvera indiqué le nombre de pédales à accrocher.

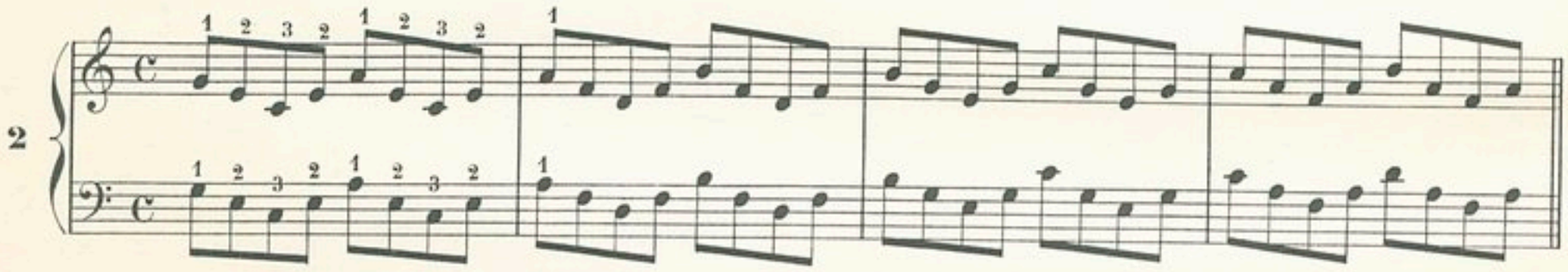
D'ailleurs, en principe il sera toujours bon avant de travailler chaque étude. de faire la gamme du ton dans lequel on doit jouer.

ARPÈGES

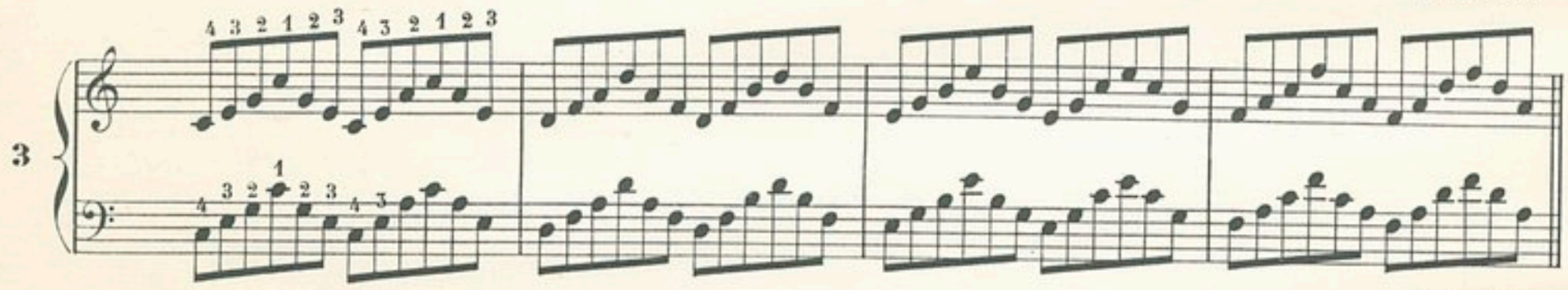
Très lentement



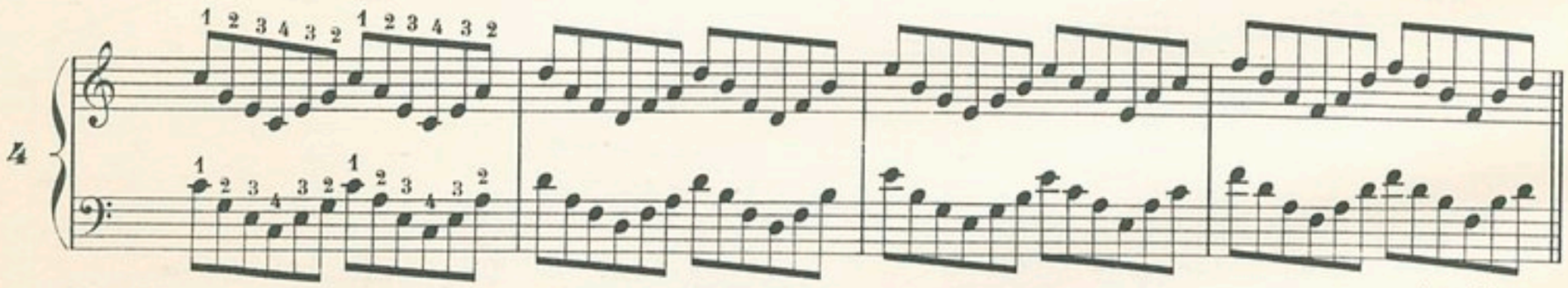
Continuer ces exercices l'étendue d'une octave, de mème en descendant



à suivre

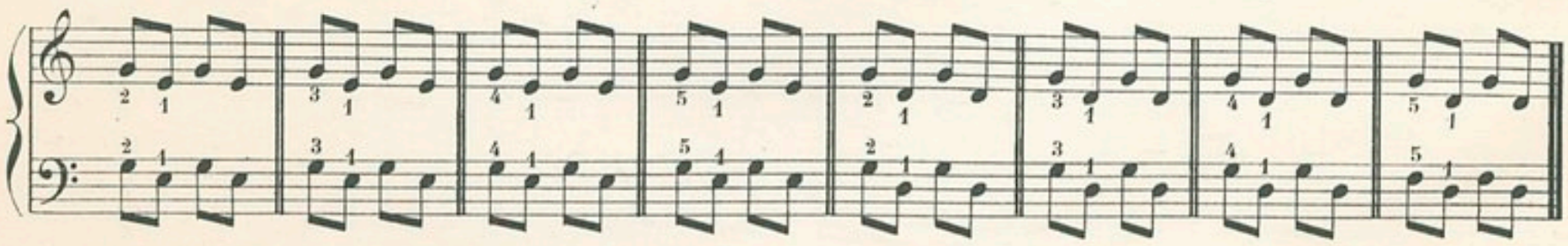


à suivre

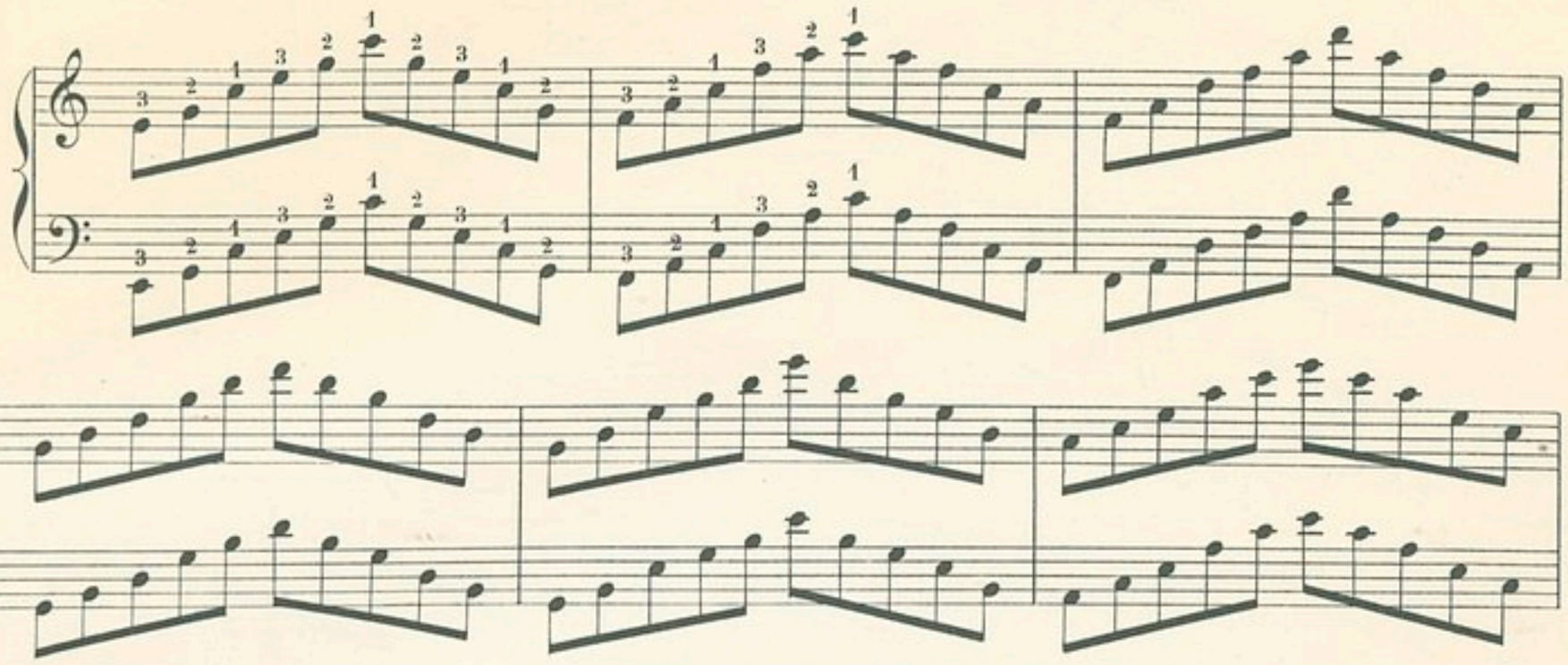


à suivre

Exercice préparatoire pour changer de position dans les arpèges

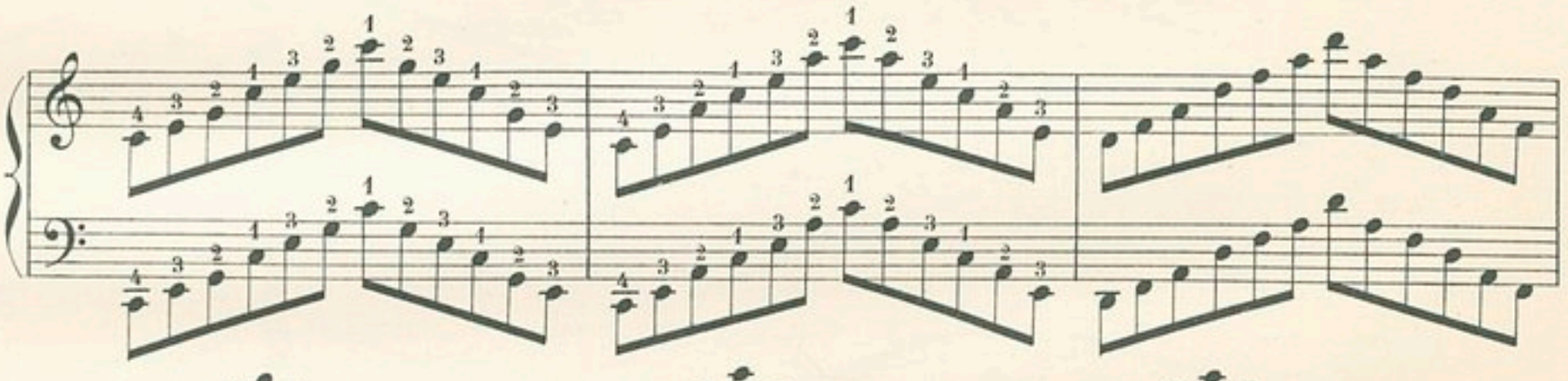


1

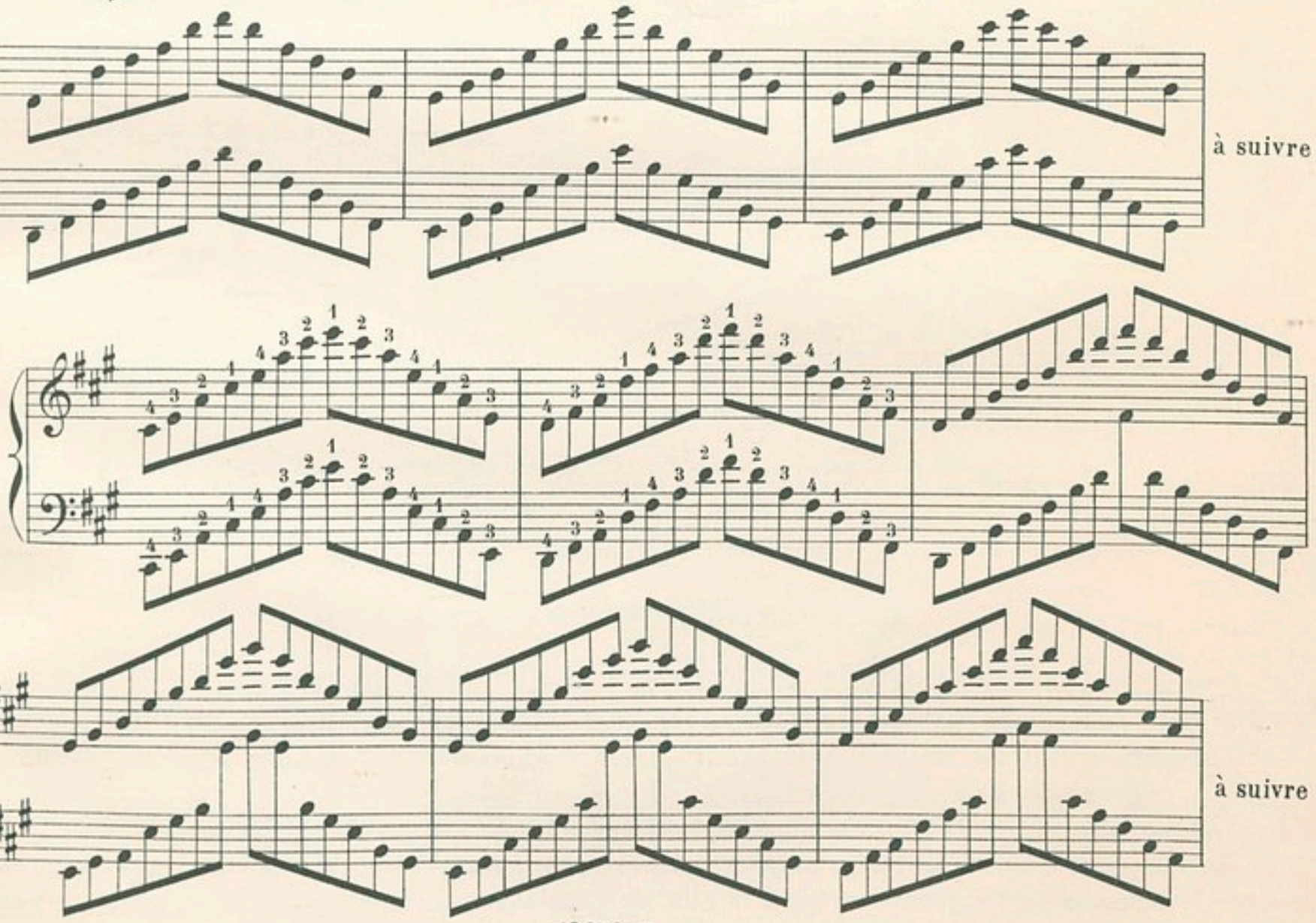


L'élève continuera ces exercices ainsi que les suivants sur toute l'étendue de la harpe.

2

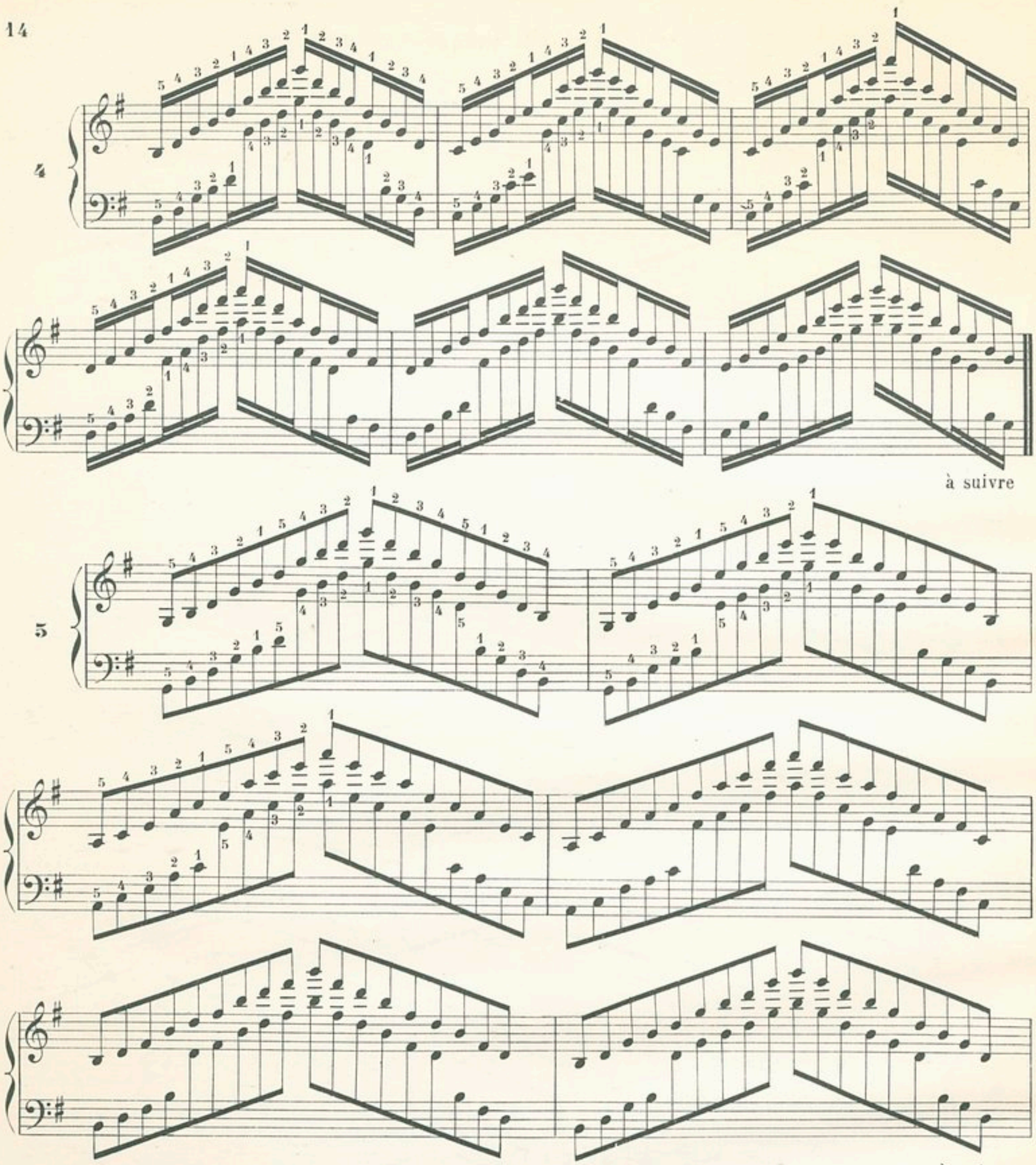


3

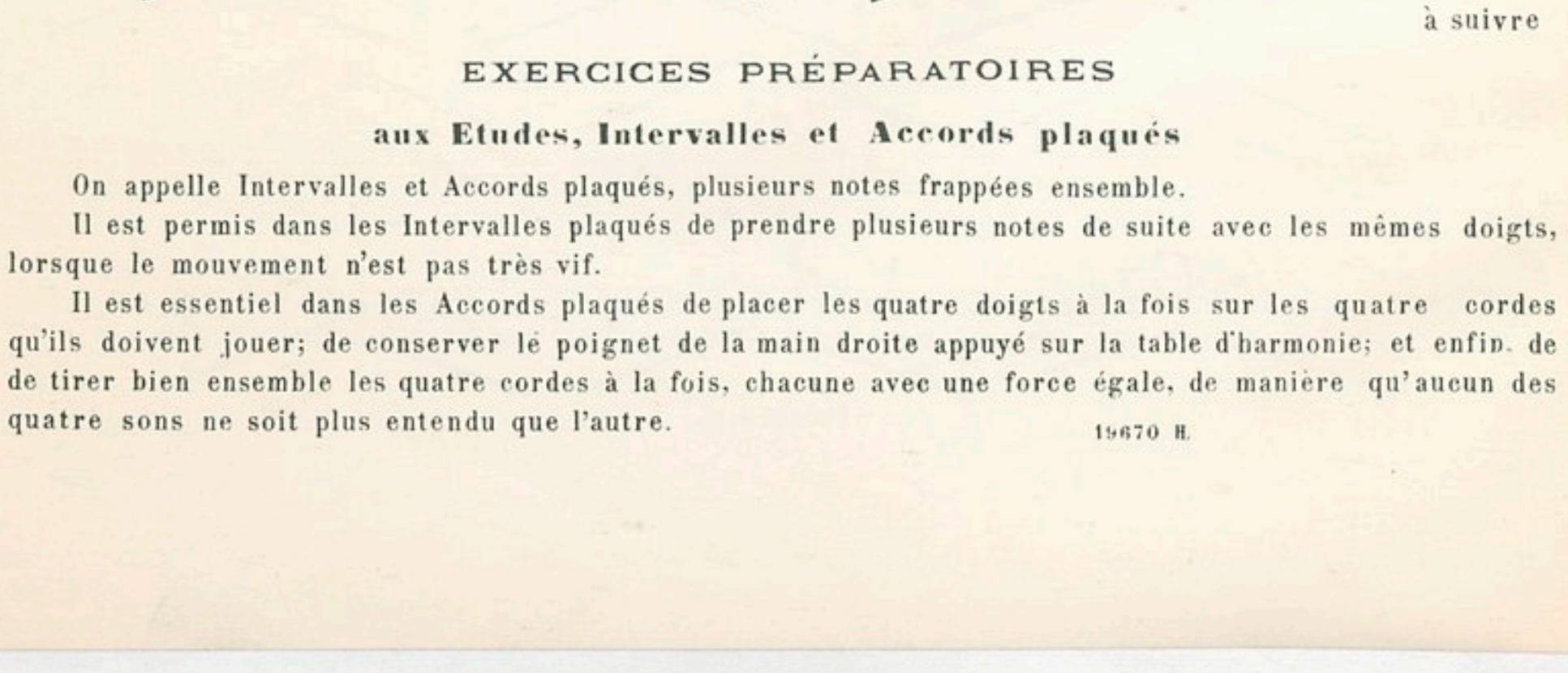


à suivre

à suivre



à suivre



à suivre

EXERCICES PRÉPARATOIRES

aux Etudes, Intervalles et Accords plaqués

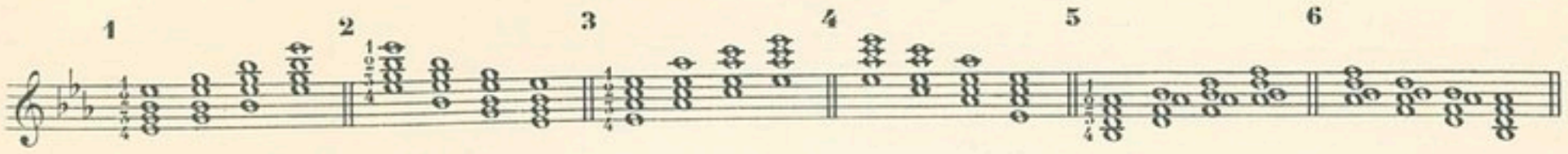
On appelle Intervalles et Accords plaqués, plusieurs notes frappées ensemble.

Il est permis dans les Intervalles plaqués de prendre plusieurs notes de suite avec les mêmes doigts, lorsque le mouvement n'est pas très vif.

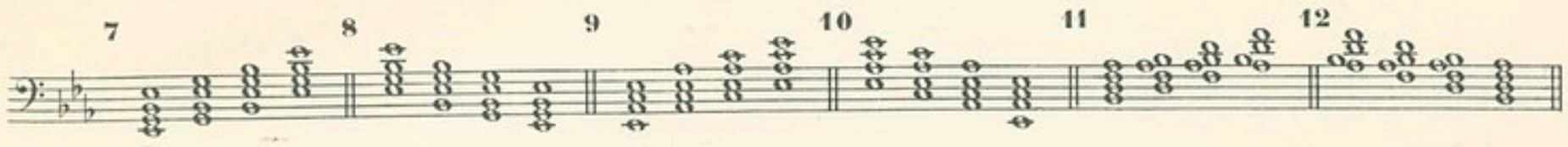
Il est essentiel dans les Accords plaqués de placer les quatre doigts à la fois sur les quatre cordes qu'ils doivent jouer; de conserver le poignet de la main droite appuyé sur la table d'harmonie; et enfin. de de tirer bien ensemble les quatre cordes à la fois, chacune avec une force égale, de manière qu'aucun des quatre sons ne soit plus entendu que l'autre.

Accords plaqués

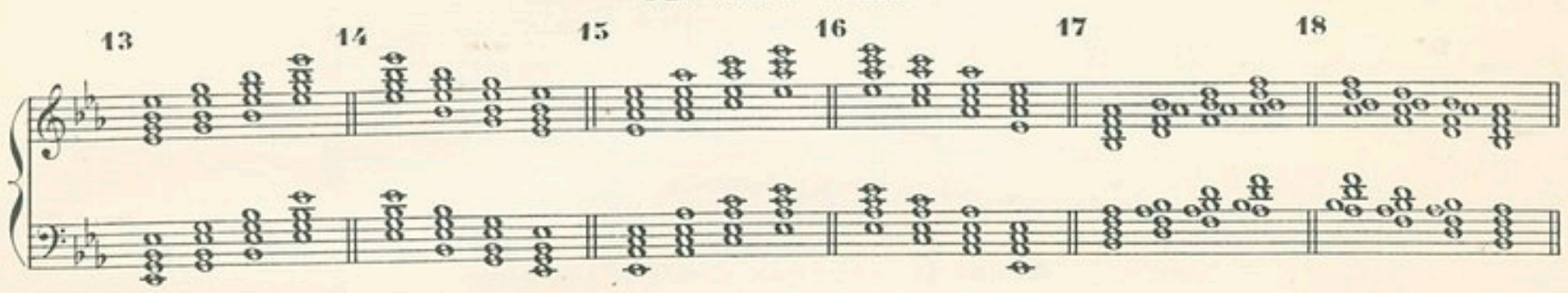
MAIN DROITE



MAIN GAUCHE



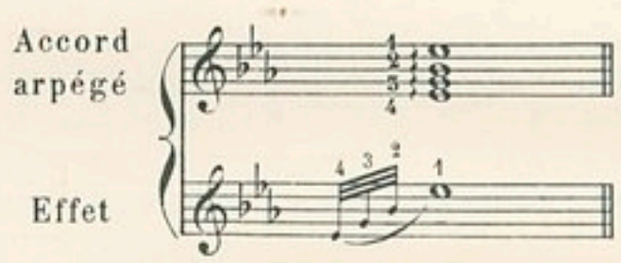
DES DEUX MAINS



ACCORDS ARPÉGÉS

On appelle *Accord arpégé* celui dont toutes les notes sont jouées successivement avec une vitesse très grande, et qui ne peut ainsi compter dans la mesure, comme l'indique l'exemple ci-dessous; c'est surtout à la harpe que l'Accord arpégé est propre, cet instrument ne filant pas les sons, et la vibration, dans les cordes hautes surtout, étant de courte durée. Il est donc nécessaire de prolonger l'harmonie par un moyen factice, en arpégeant, autant que possible, tous les accords, dans les morceaux lents surtout.

Signe pour arpéger un accord

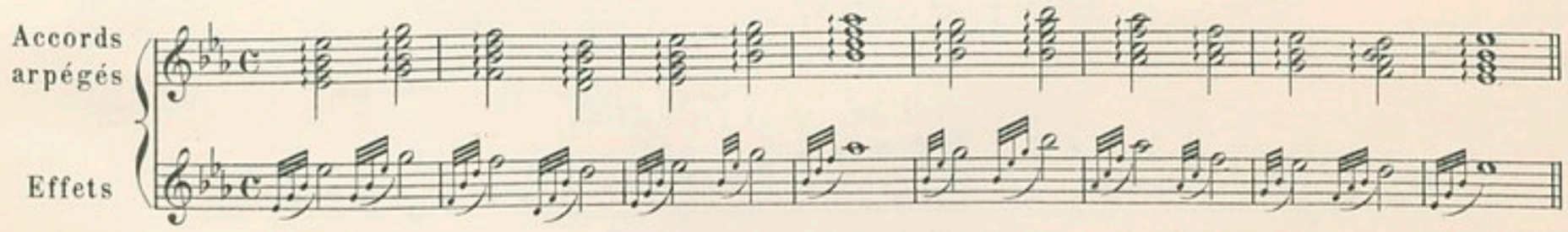


On se sert quelquefois pour désigner l'accord arpégé, d'une barre traversant l'accord mais cette manière est peu usitée.

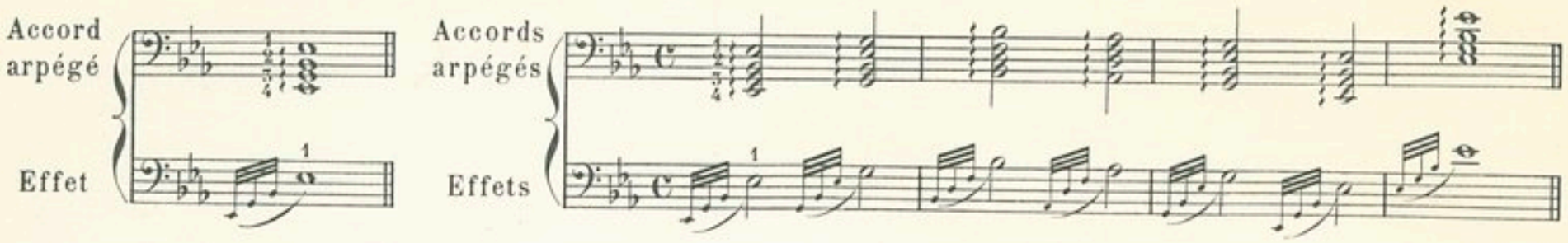
Pour arpéger commencer toujours par les notes basses de l'accord.

Suite d'Accords arpégés

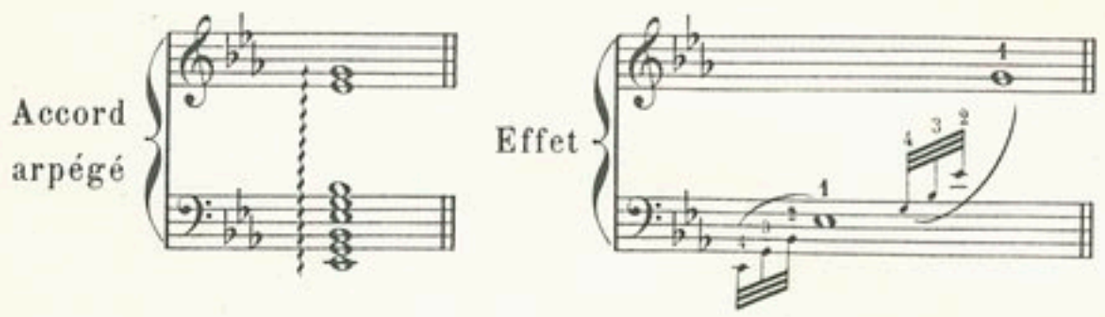
MAIN DROITE



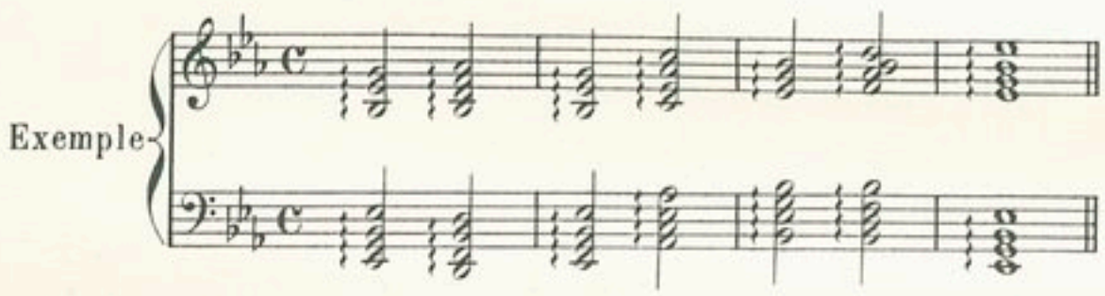
Accords arpégés de la main gauche



Quand on fait un accord arpégé des deux mains, il faut commencer toujours par la main gauche.



Accords arpégés des deux mains



On peut aussi arpéger les intervalles plaqués, et je conseille à l'élève, dans les morceaux lents surtout, d'arpéger le plus possible tous les intervalles plaqués, simples ou réunis. Toujours commencer par la note la plus basse.

On appelle arpèges les traits qui comprennent toutes les notes d'un accord.

SONS ÉTOUFFÉS ET NOTES PIQUÉES

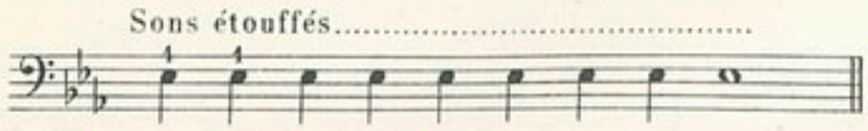
On appelle *Sons étouffés*, ceux dont on arrête subitement la vibration.

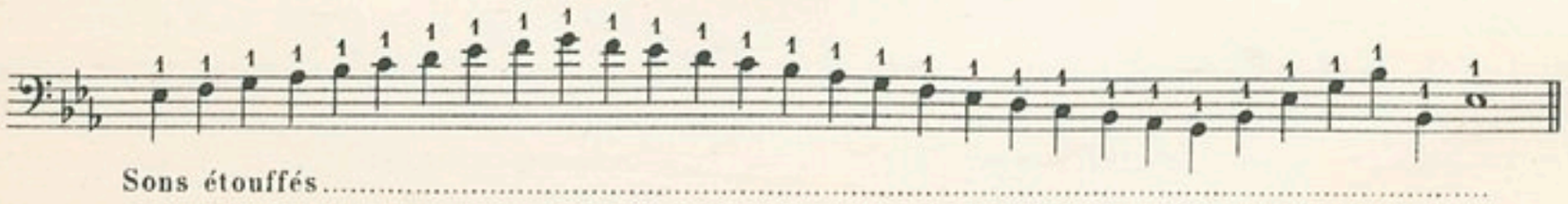
On étouffe les sons de la main droite en replaçant immédiatement le doigt sur la corde qu'on vient de jouer; mais on en fait rarement de cette main, et c'est presque toujours de la main gauche qu'on étouffe les sons.

Les sons étouffés de la main gauche se font ordinairement du pouce, lorsqu'il n'y a qu'une note.

Pour bien étouffer les sons de la main gauche, il faut l'étendre à plat sur la surface des cordes, allonger les doigts, et que ce soit la paume de la main qui étouffe le son aussitôt que le doigt a joué la note.

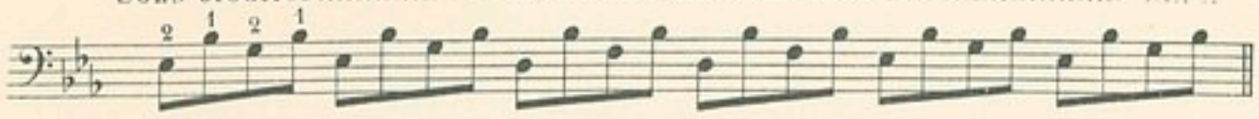
Sons étouffés.....





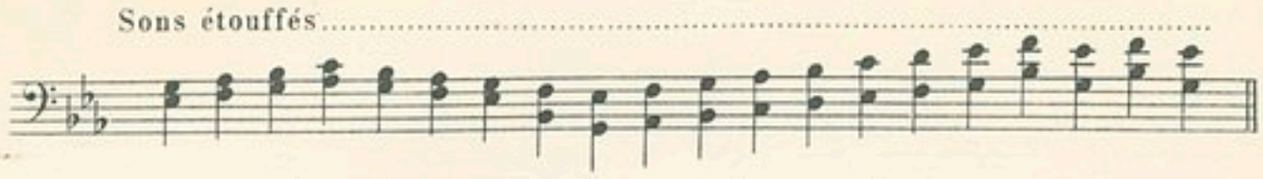
Sons étouffés.....

Sons étouffés.....



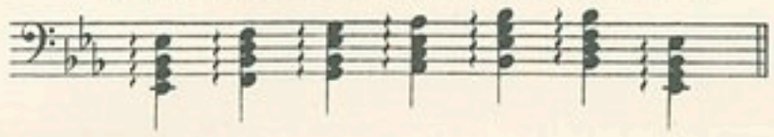
Par Tierces, Quintes et Sixtes plaquées

Sons étouffés.....



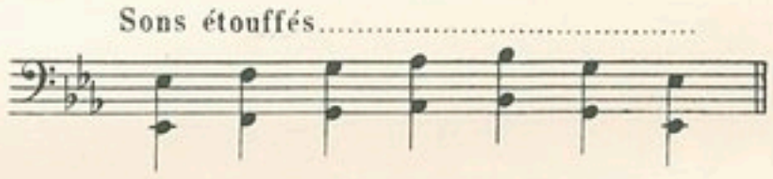
Pour bien étouffer un accord, il faut toujours l'arpéger, puis mettre vivement la main toute ouverte sur les cordes de l'accord qu'on vient de jouer.

Sons étouffés.....



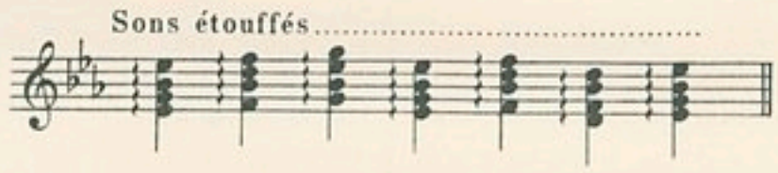
Par Octaves

Sons étouffés.....



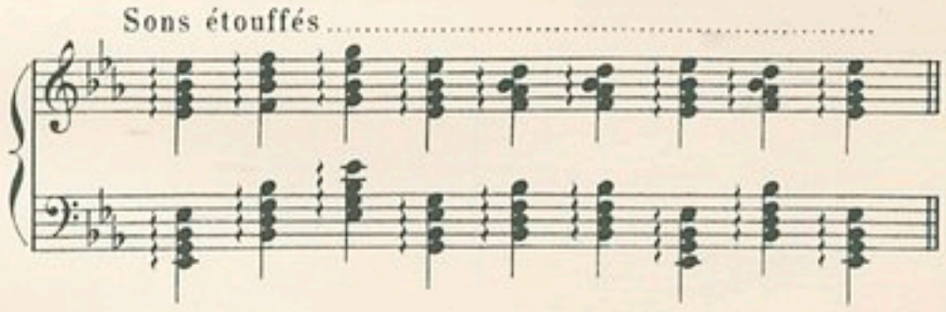
La position ordinaire de la main droite empêche de faire un accord étouffé de la même manière que la main gauche; on étouffe donc un accord de la main droite en remettant de suite les doigts sur les notes de l'accord qu'on vient de jouer.

Sons étouffés.....



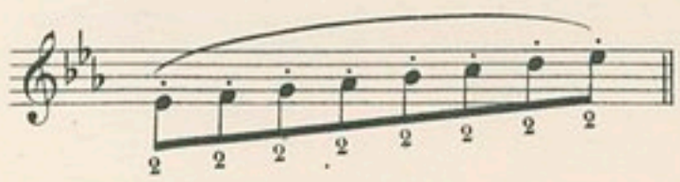
Des deux mains

Sons étouffés.....



DES NOTES PIQUÉES

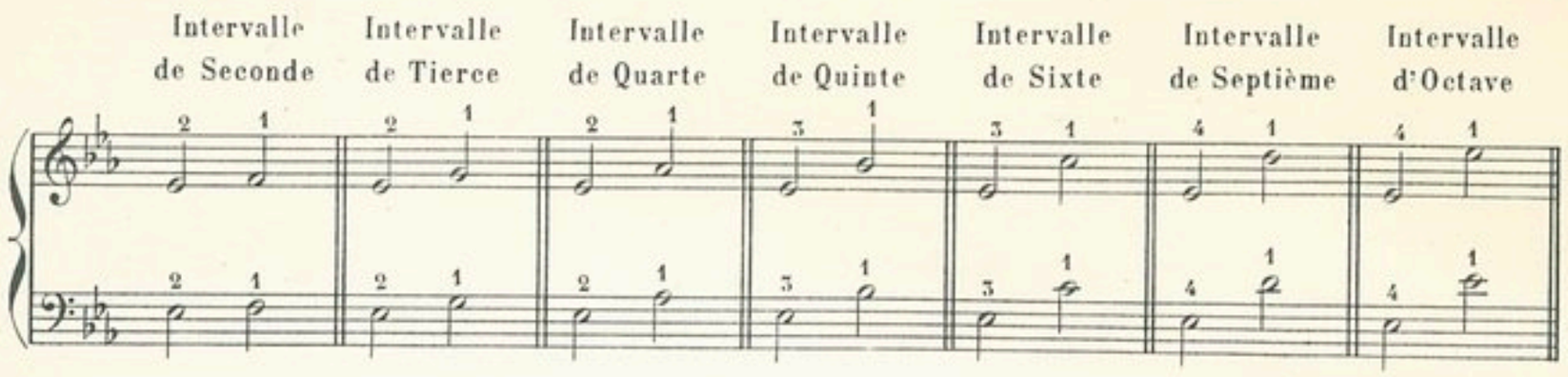
Lorsqu'un signe pareil à celui-ci . . . . . se trouve placé sur plusieurs notes, c'est pour faire des notes piquées, il faut les faire toutes du 2e doigt et très également.



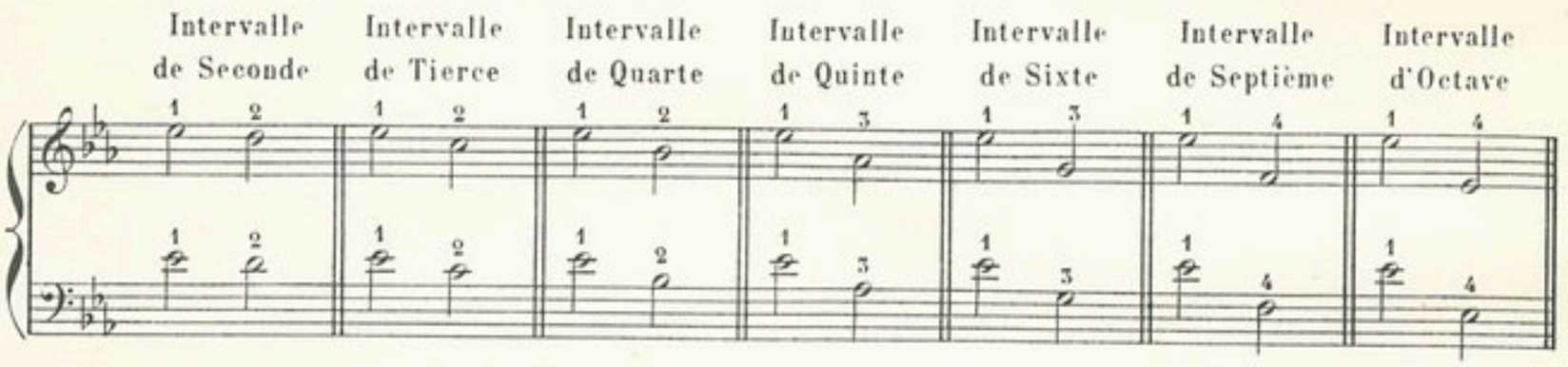
Manière de doigter les Intervalles

Toujours un doigt placé d'avance

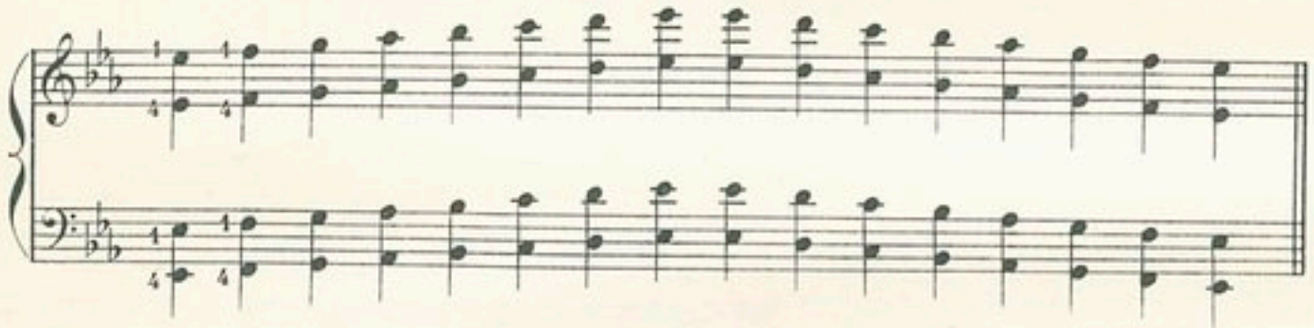
en montant



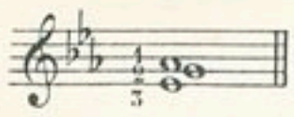
en descendant



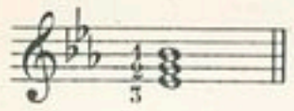
Octaves plaquées



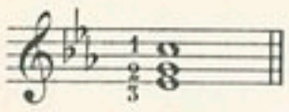
Intervalle de Tierce et Quarte réunies



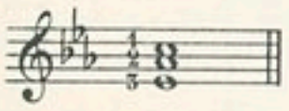
Intervalle de Tierce et Quinte réunies



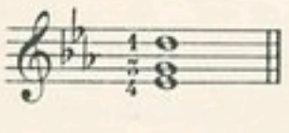
Intervalle de Tierce et Sixte réunies



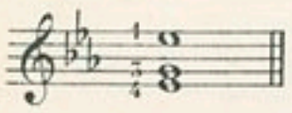
Intervalle de Quarte et Sixte réunies



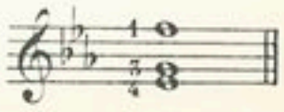
Intervalle de Tierce et Septième réunies



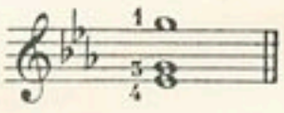
Intervalle de Tierce et Octave réunies



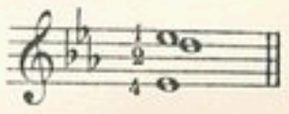
Intervalle de Tierce et Neuvième réunies



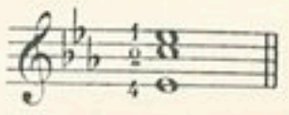
Intervalle de Tierce et Dixième réunies



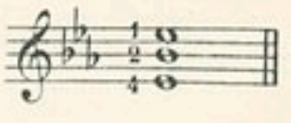
Intervalle de Septième et Octave réunies



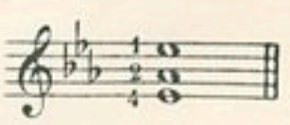
Intervalle de Sixte et Octave réunies



Intervalle de Quinte et Octave réunies

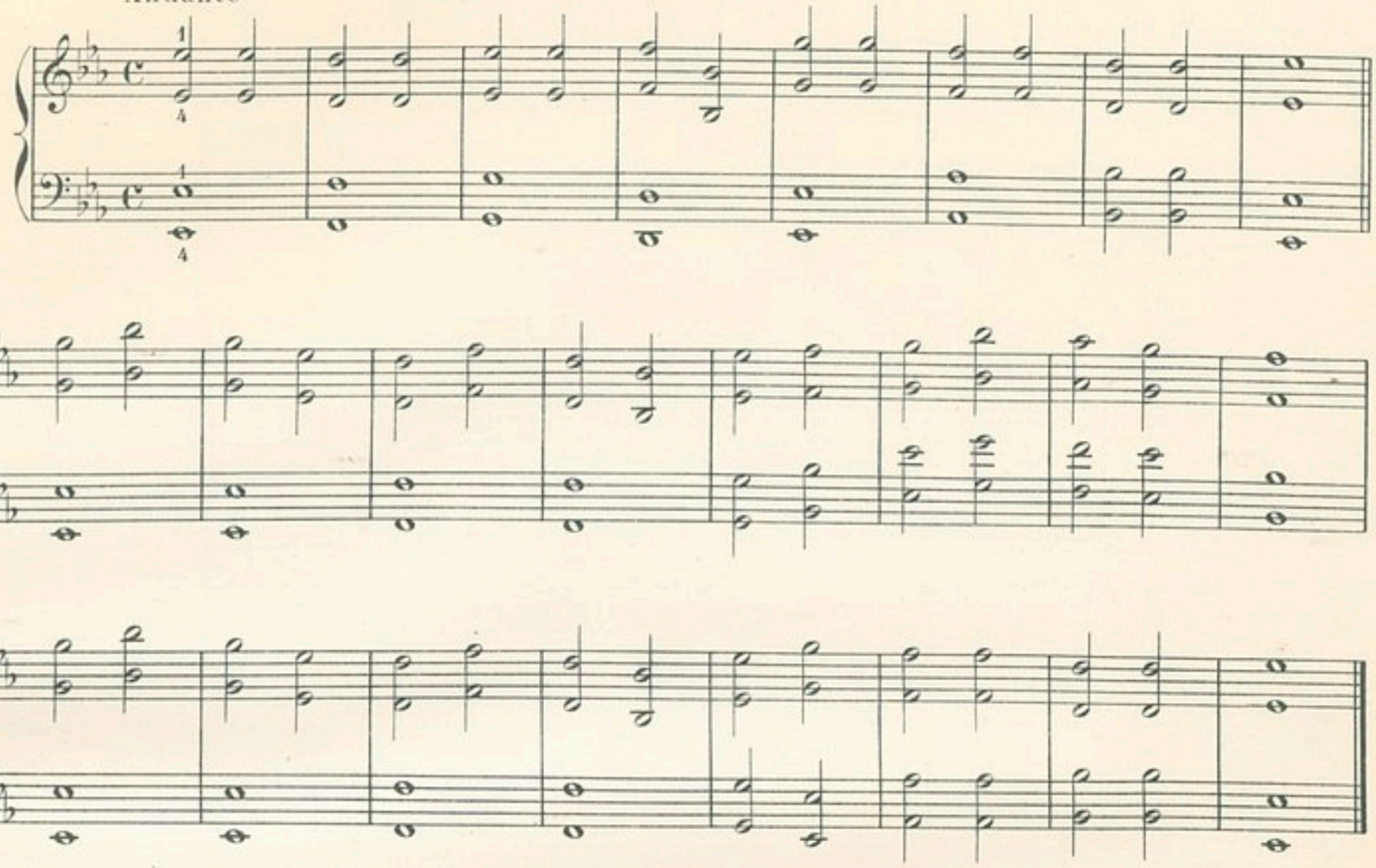


Intervalle de Quarte et Octave réunies



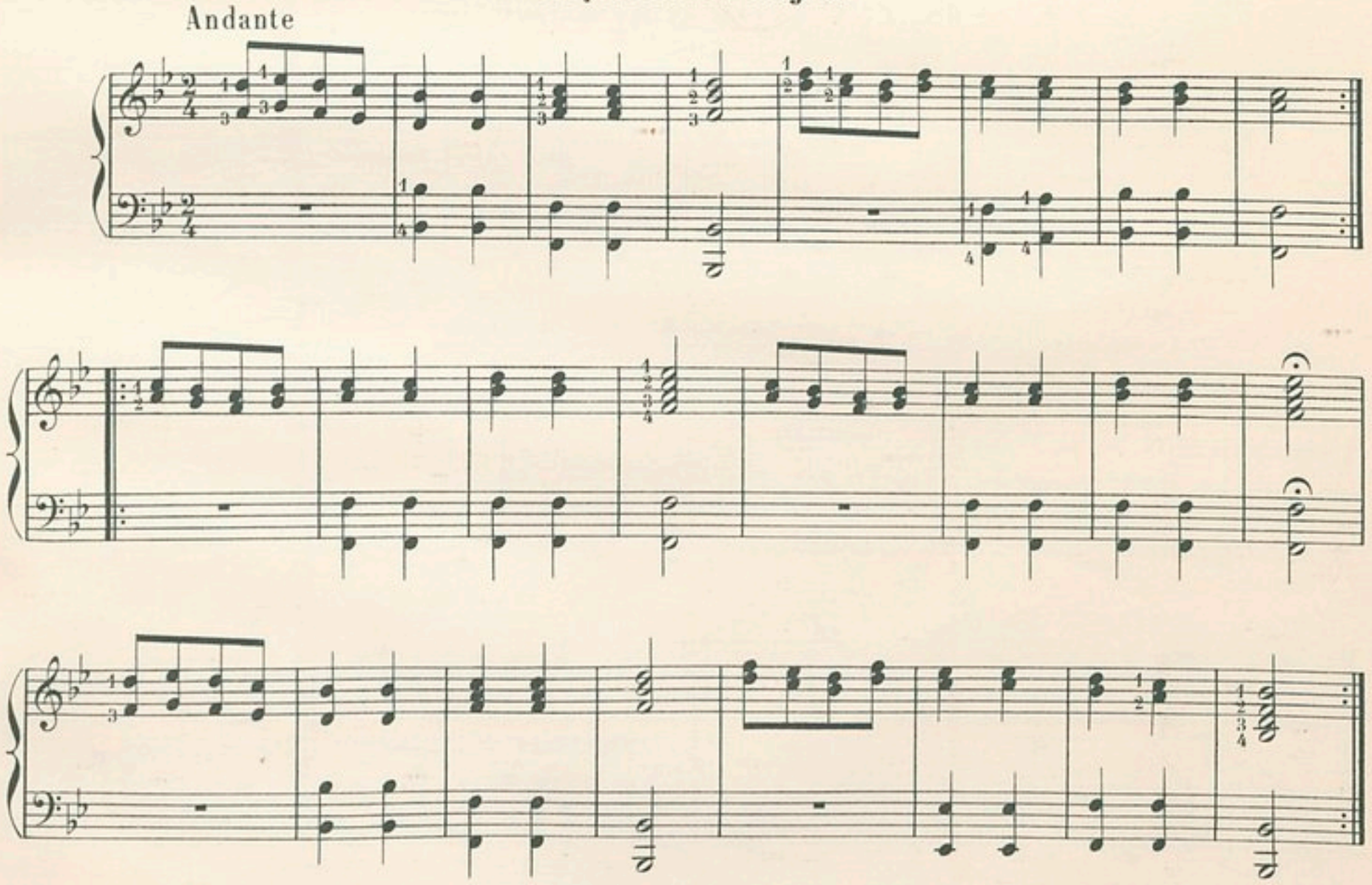
1re Leçon en Mi majeur

Andante



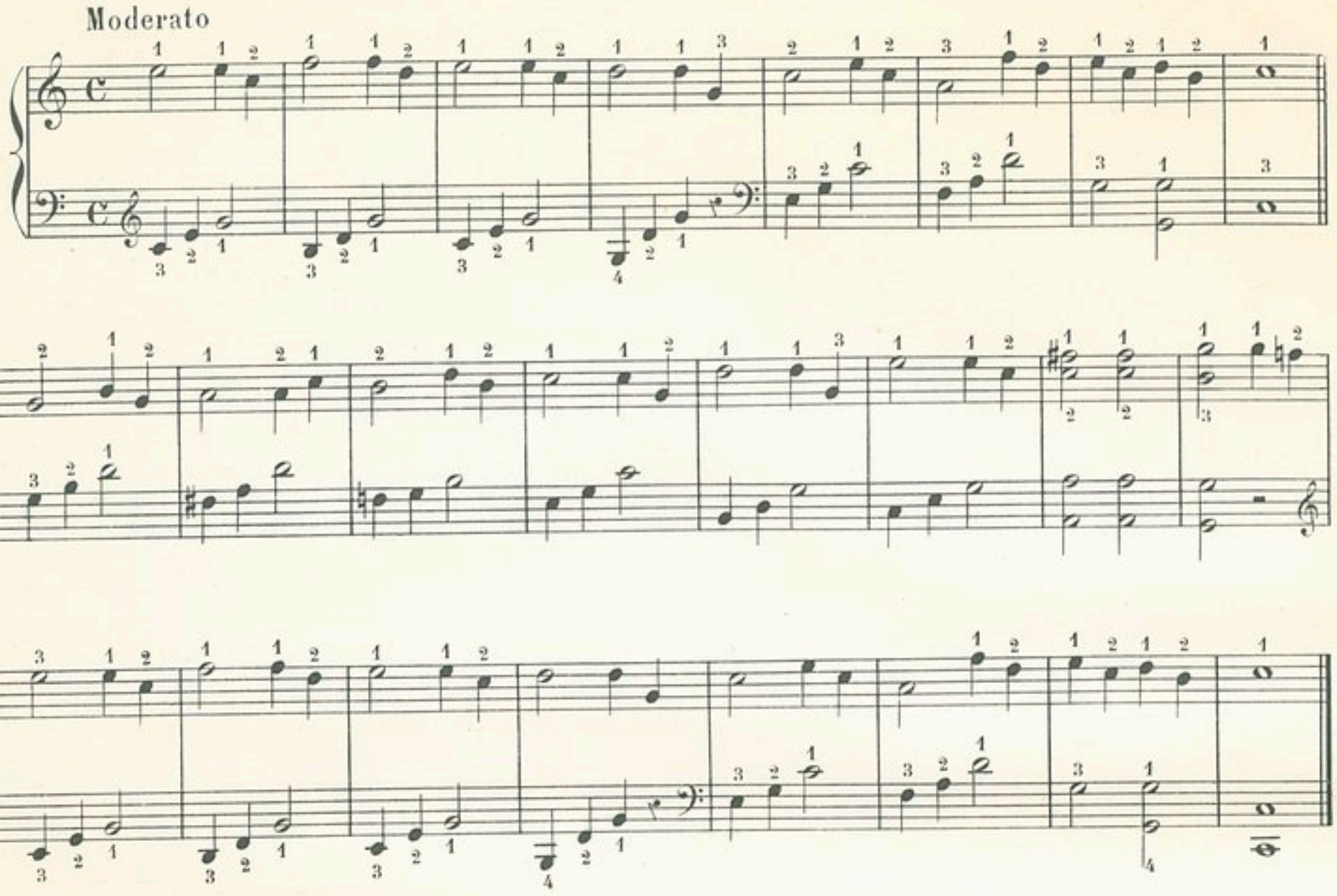
2e Leçon en Si ♭ majeur

Andante



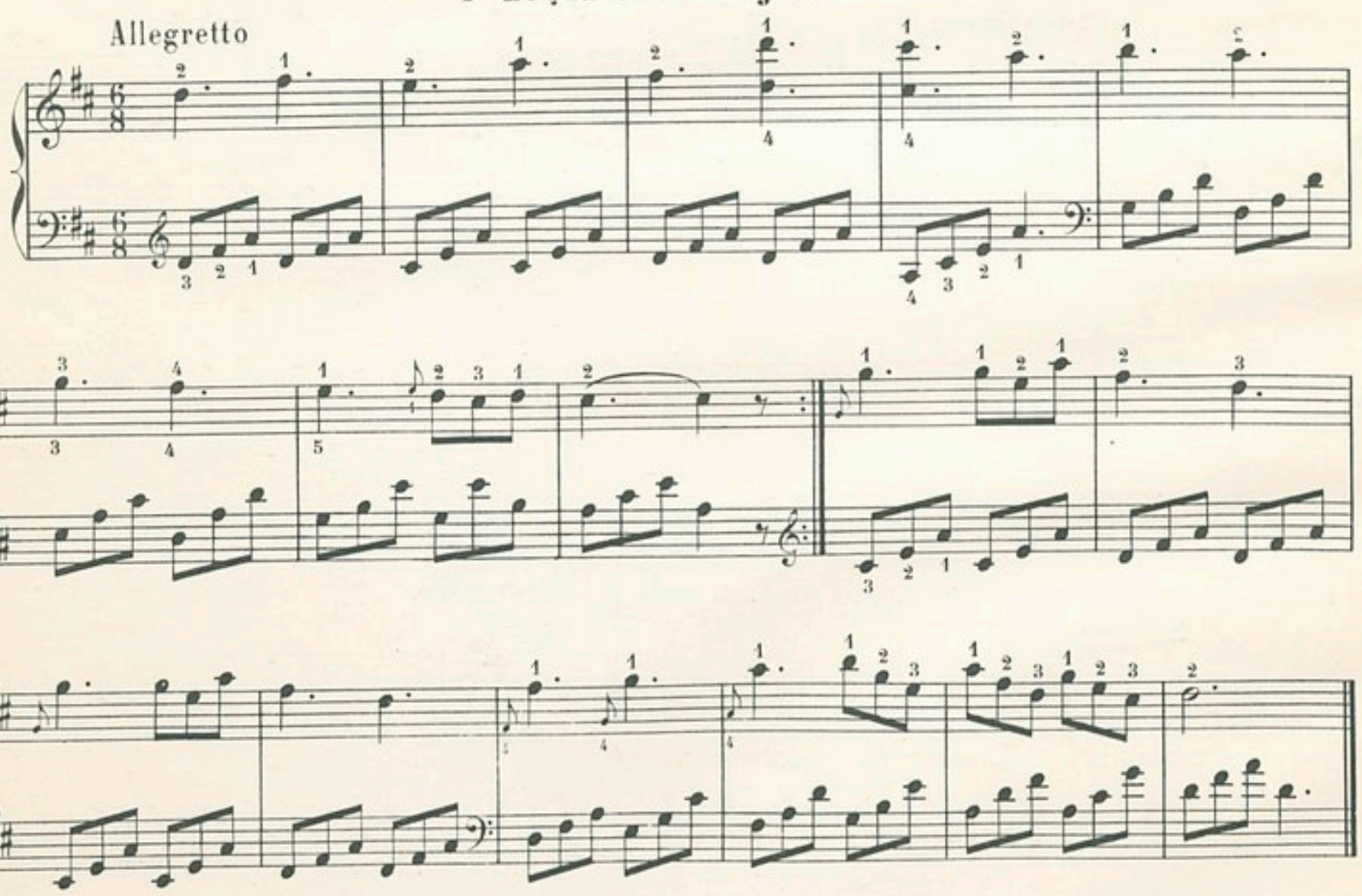
3e Leçon en Ut majeur

Moderato

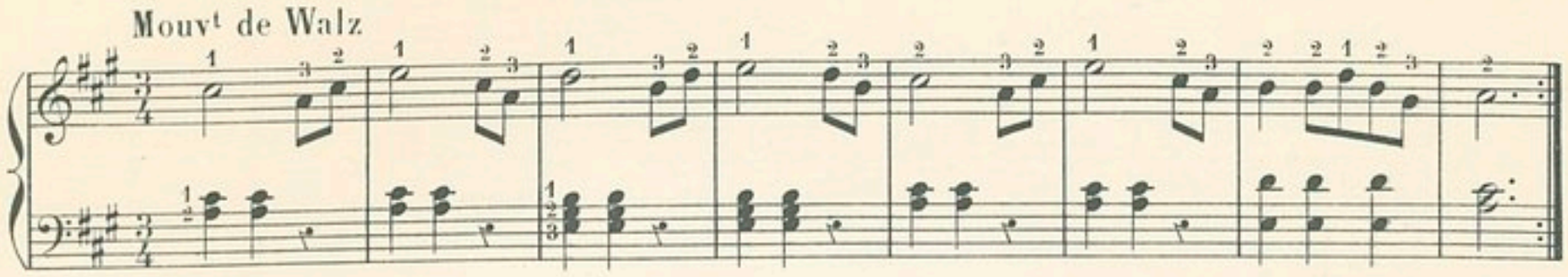


4e Leçon en Ré majeur

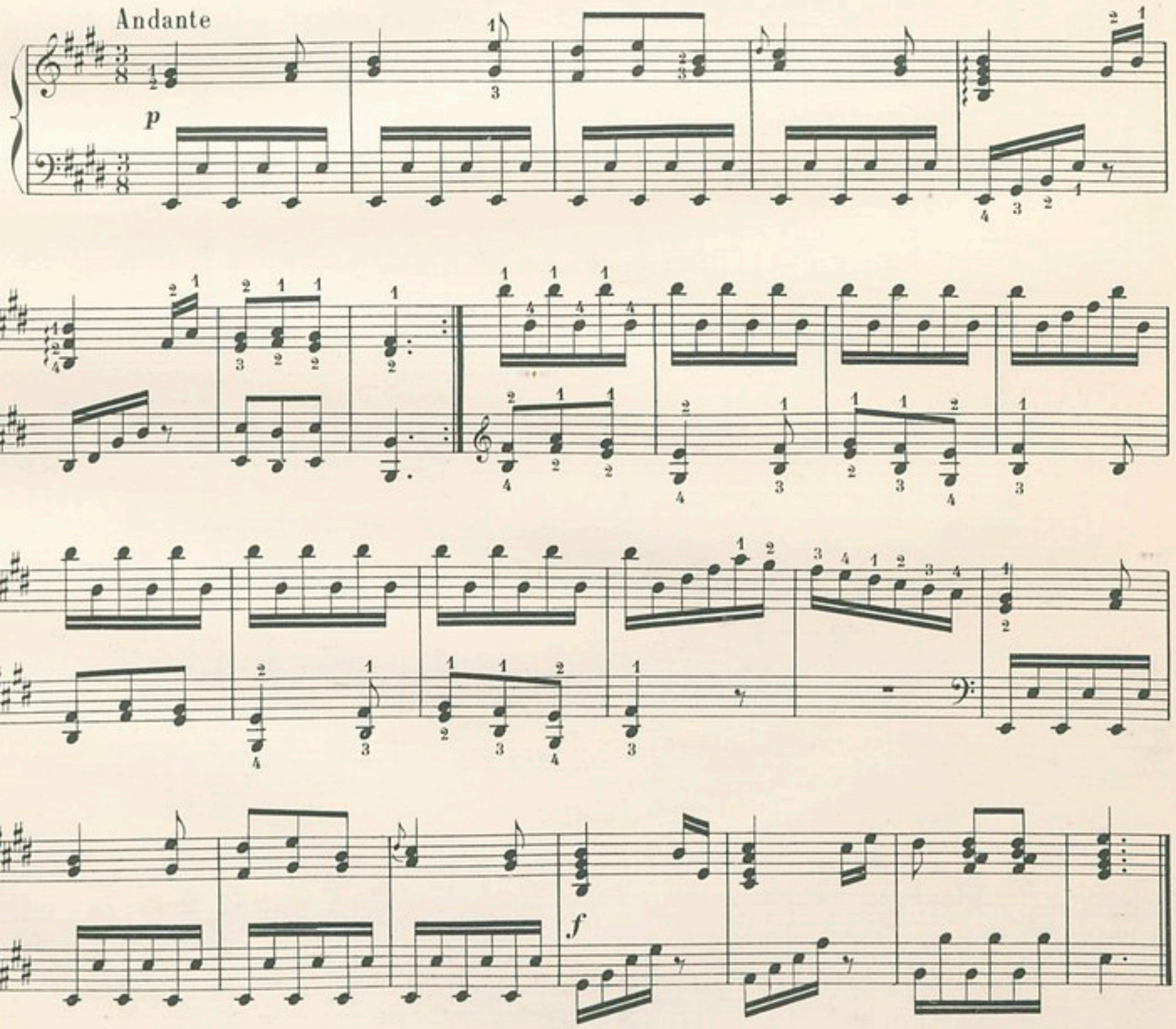
Allegretto



5e Leçon en La mineur



6e Leçon en Mi majeur



7e Leçon en Ut mineur

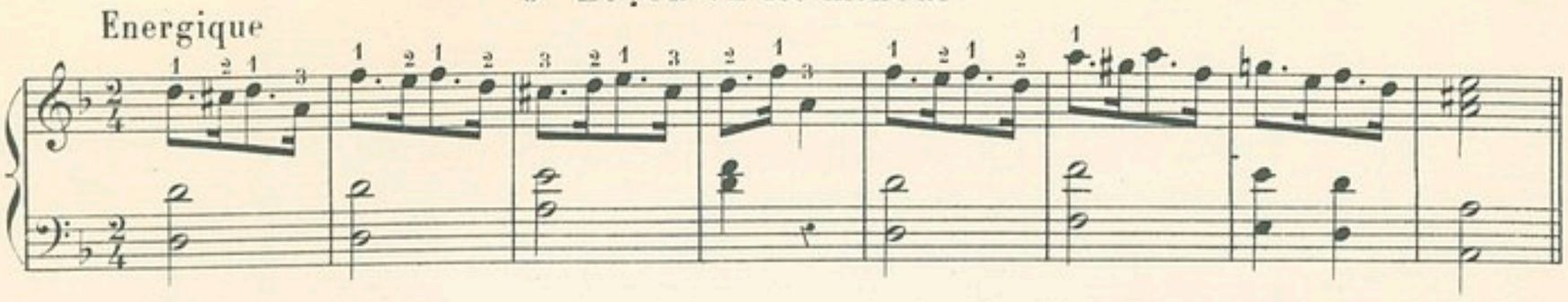
Lento

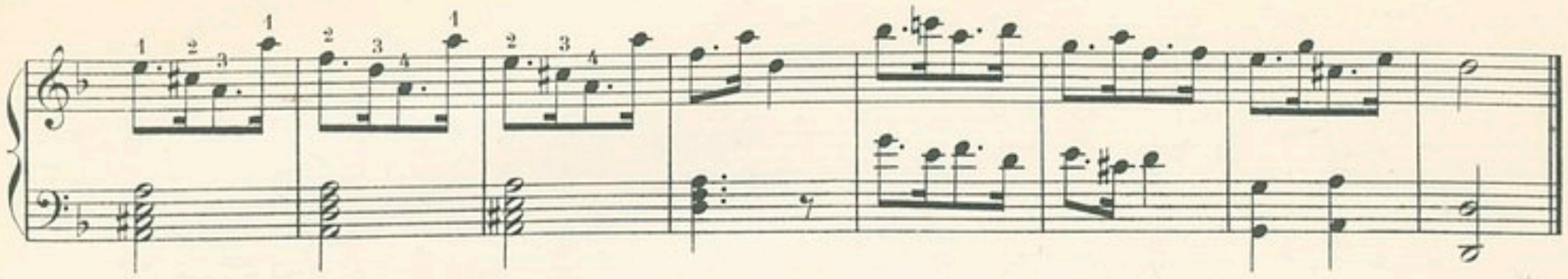
8e Leçon en Sol mineur

Lento

9e Leçon en Ré mineur

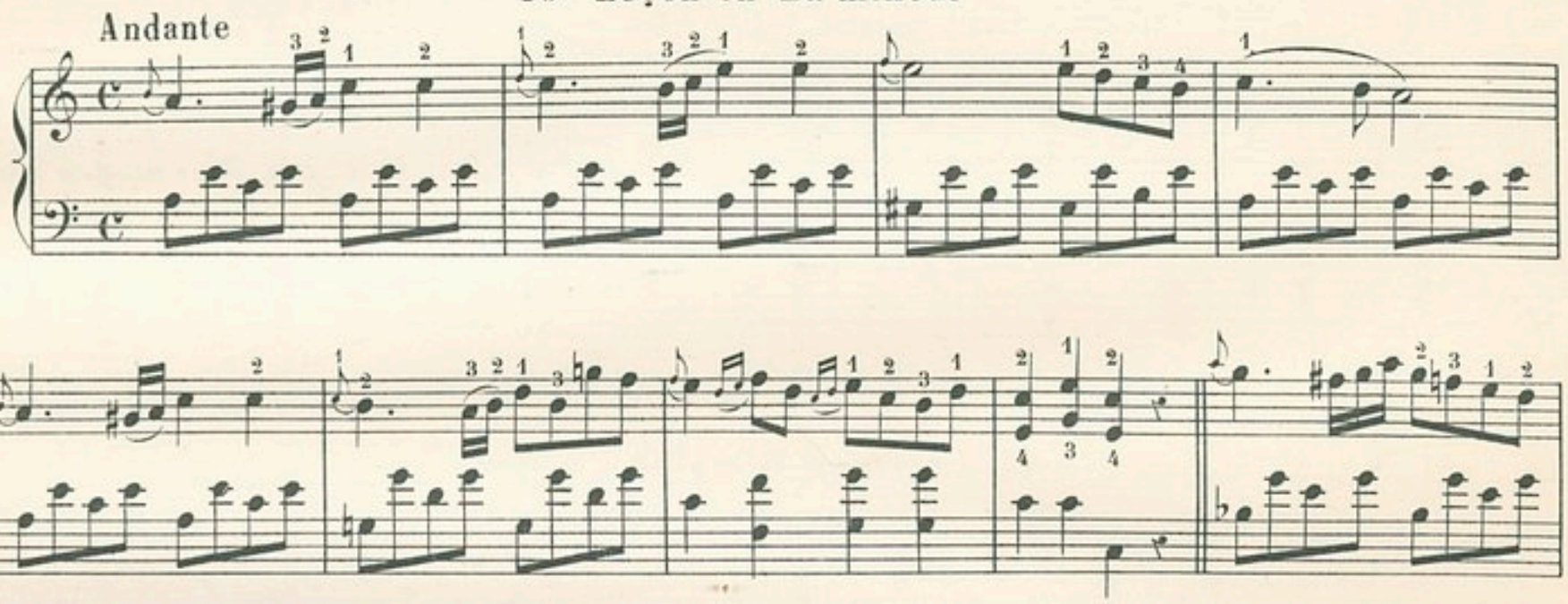
Energique

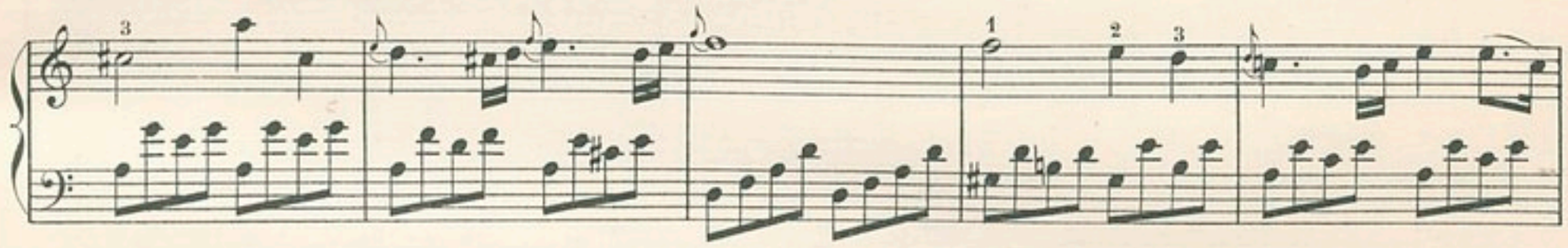


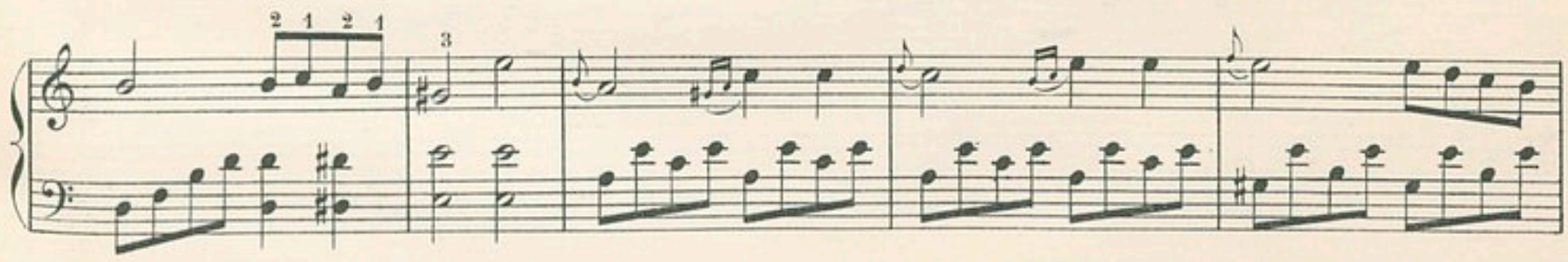


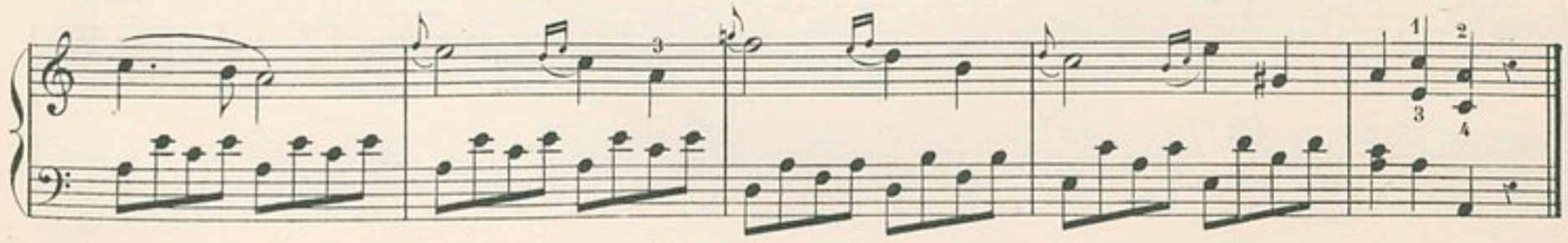
10e Leçon en La mineur

Andante









11e Leçon en Mi mineur

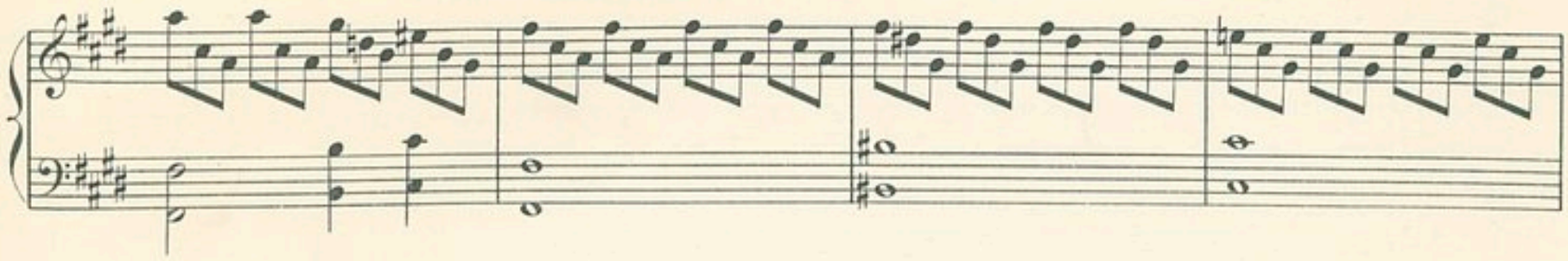
Moderato

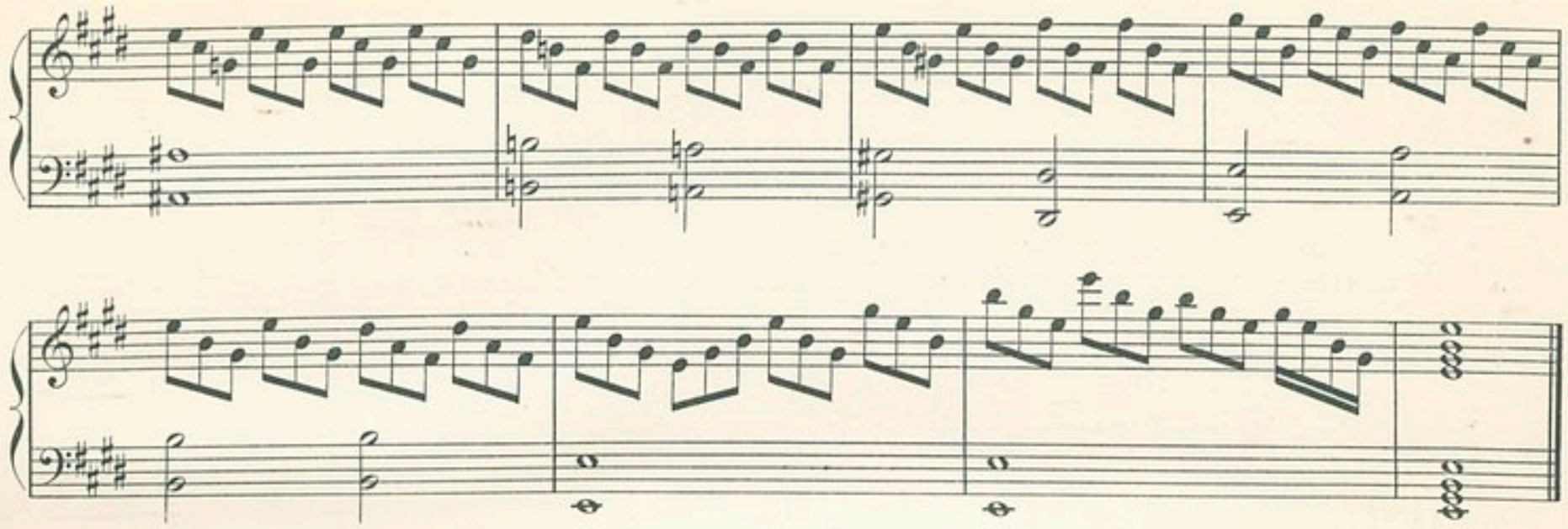
Sons étouffés

12e Leçon en Mi naturel majeur

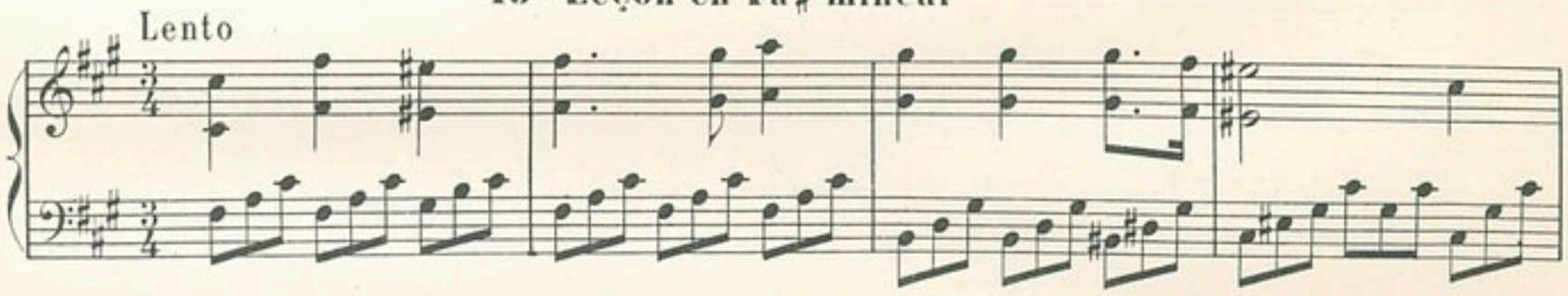
Moderato

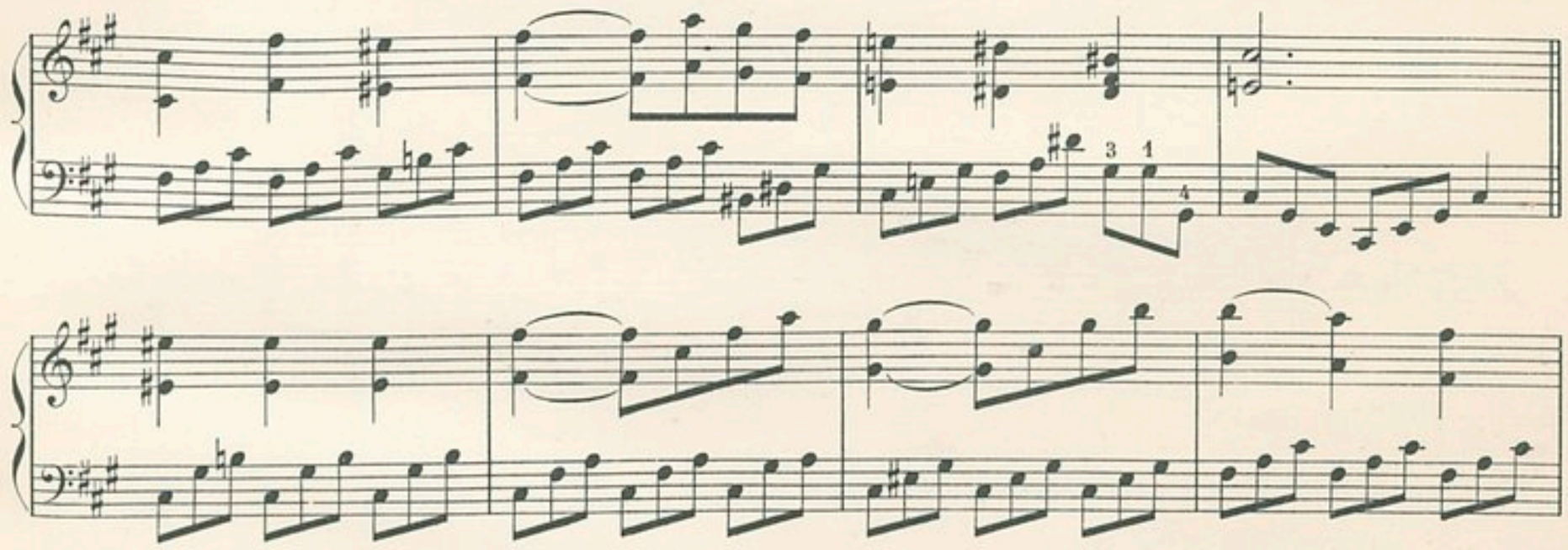
Legato

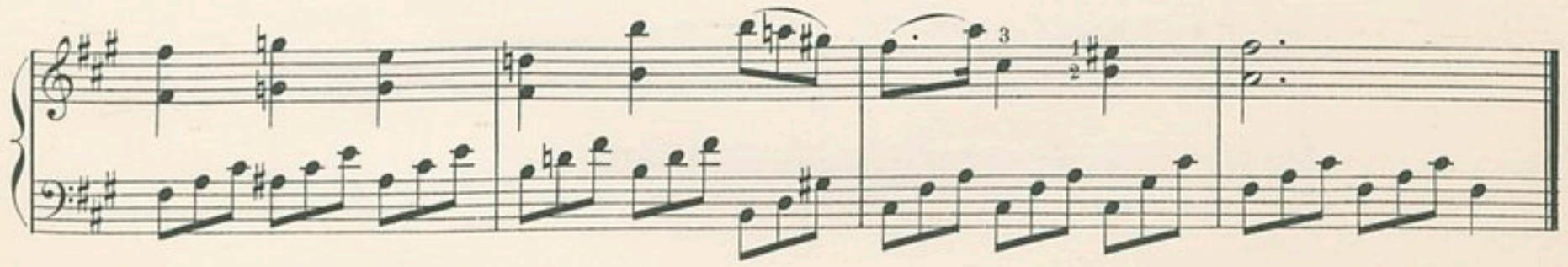




13e Leçon en Fa♯ mineur



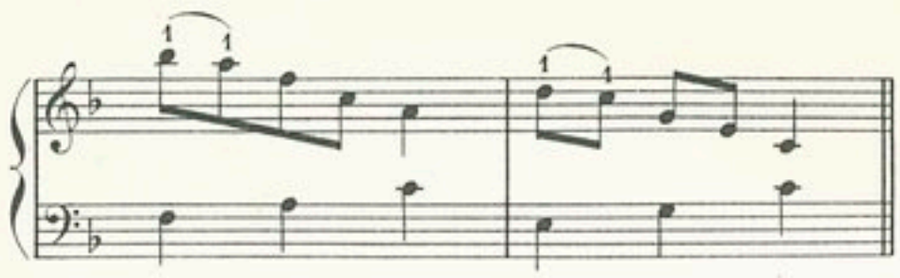




DU GLISSÉ OU COULÉ

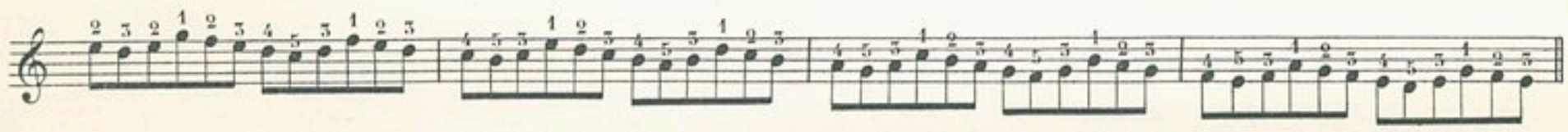
On appelle glissé, faire une ou plusieurs notes par degrés conjoints avec le même doigt, soit en descendant soit en montant, sans le retirer des cordes. On se sert du pouce pour les traits descendants, du 4e ou du 3e doigt pour les traits ascendants.

Il est bon de glisser le pouce dans les morceaux d'expression, cela donne à la première des deux notes qui est glissée, un son plus moëlleux et plus lié.



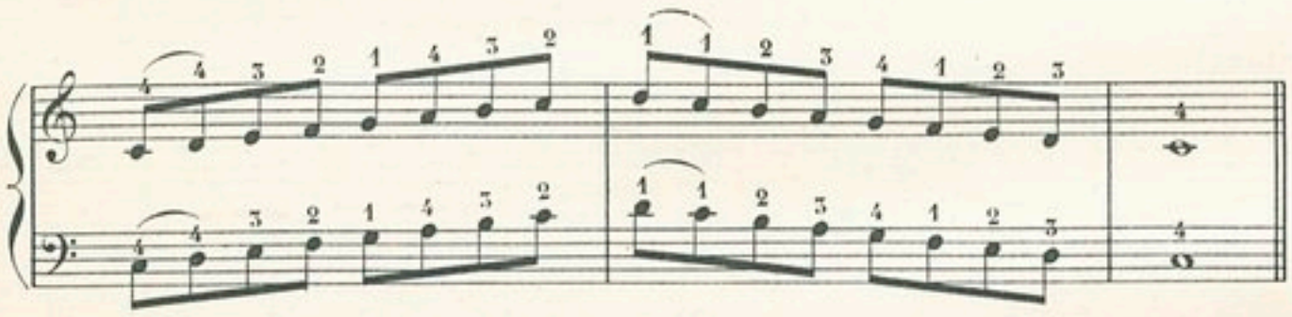
Il est d'autres cas, dans lesquels on glisse le pouce, par exemple pour gagner un doigt dans les traits de 5 notes.

Cependant le même trait peut être exécuté d'une façon différente en se servant du 5e doigt et le doigtant comme ci dessous.

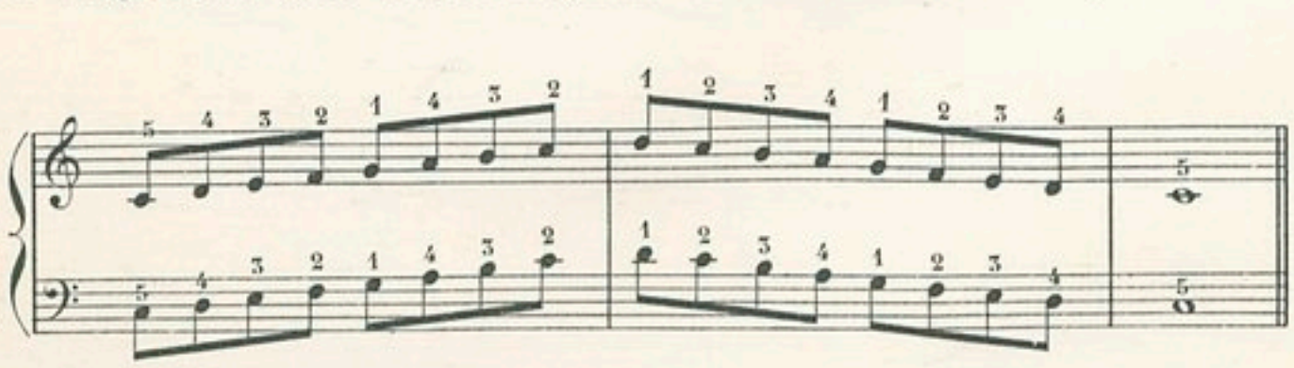


Pour exécuter le genre de gamme suivant qui contient 9 notes en montant et en descendant, certains harpistes pour éviter de changer de position pour une seule note, glissent le 4e doigt sur les deux premières notes de la gamme montante et le pouce sur les deux premières notes de la gamme descendante.

Lorsqu'on glisse un de ses doigts il ne faut ni déranger la position de la main, ni faire aucun mouvement du poignet.

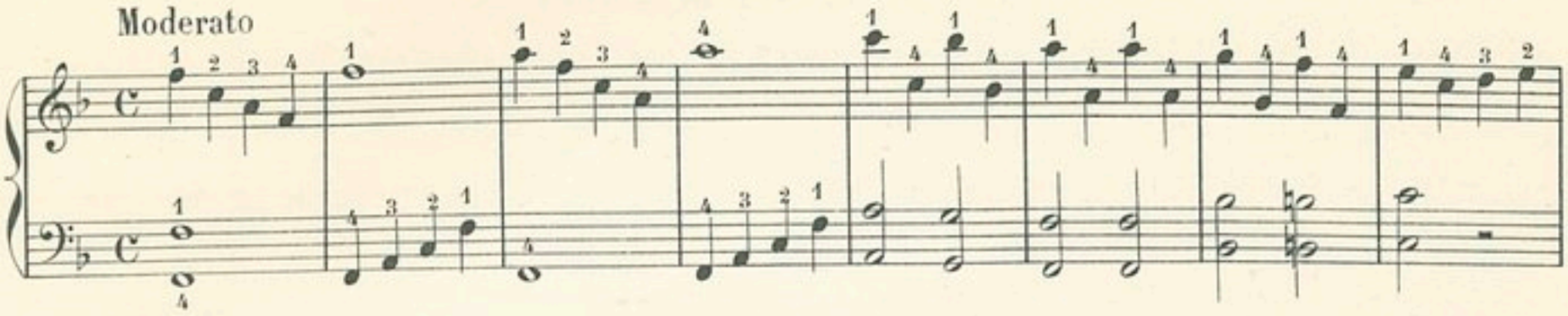


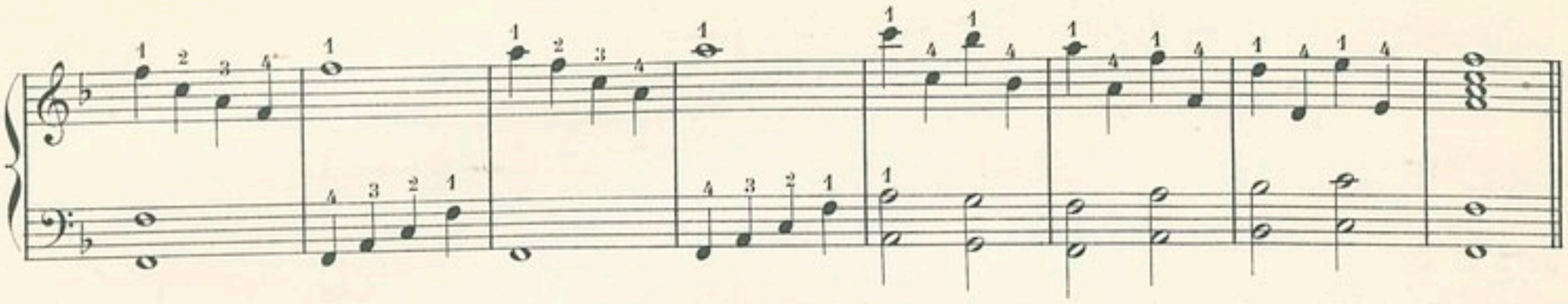
Le même trait doigté sans avoir besoin de glisser en se servant du 5e doigt.

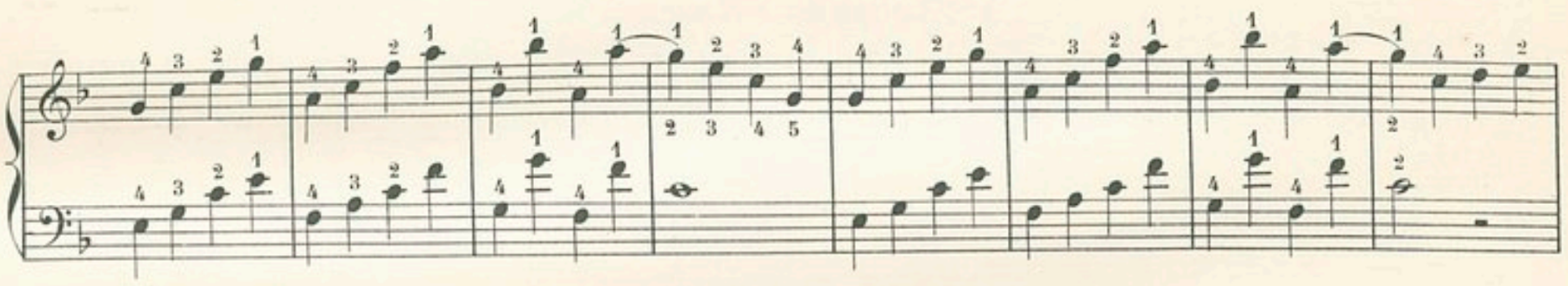


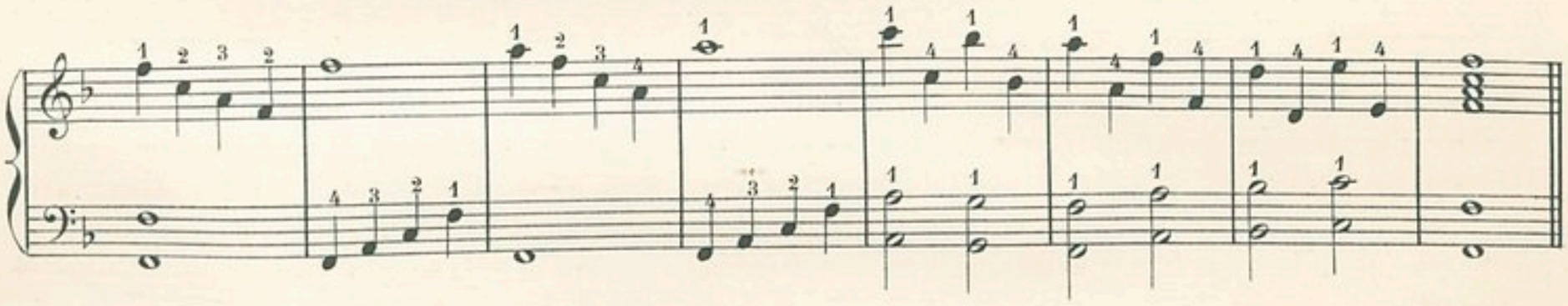
14e Leçon en Fa majeur

Moderato



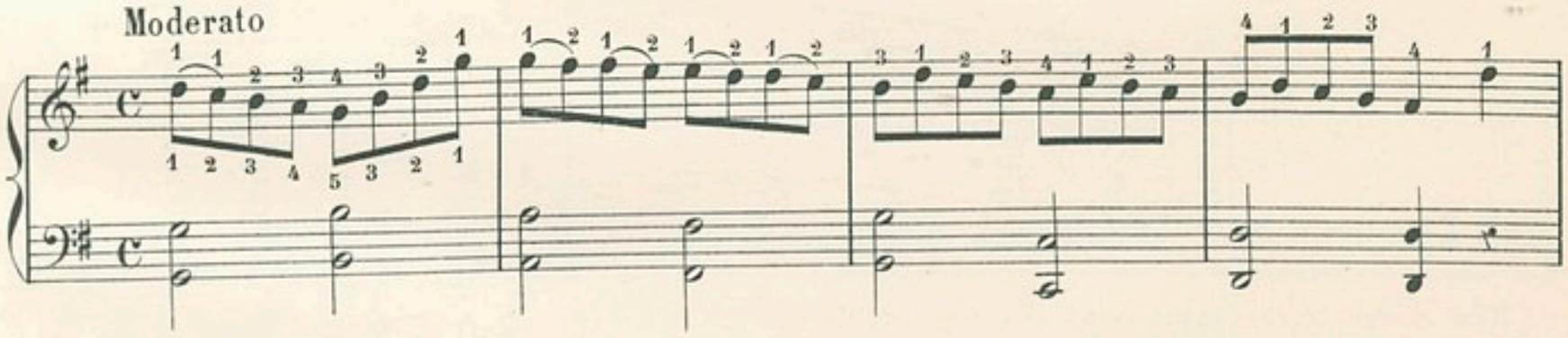


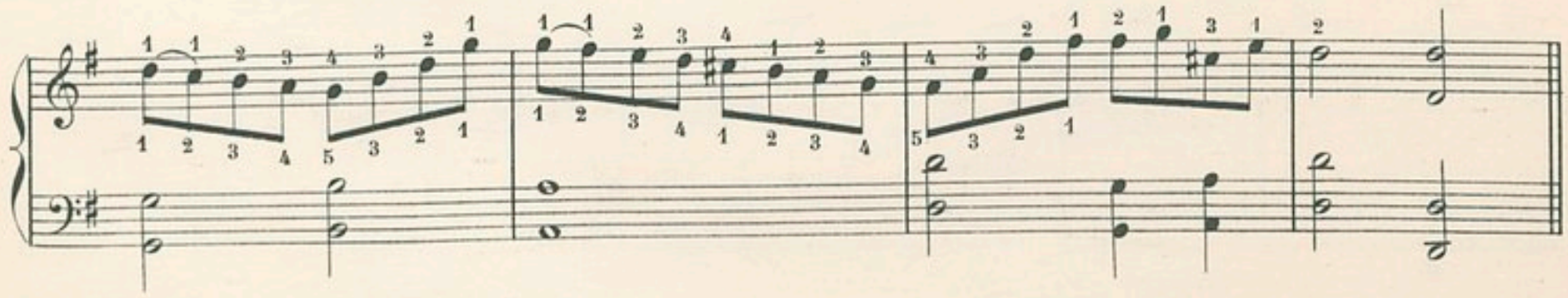




15e Leçon en Sol majeur

Moderato





16e Leçon en Sol majeur

Allegro moderato

con espress.

f

a Tempo

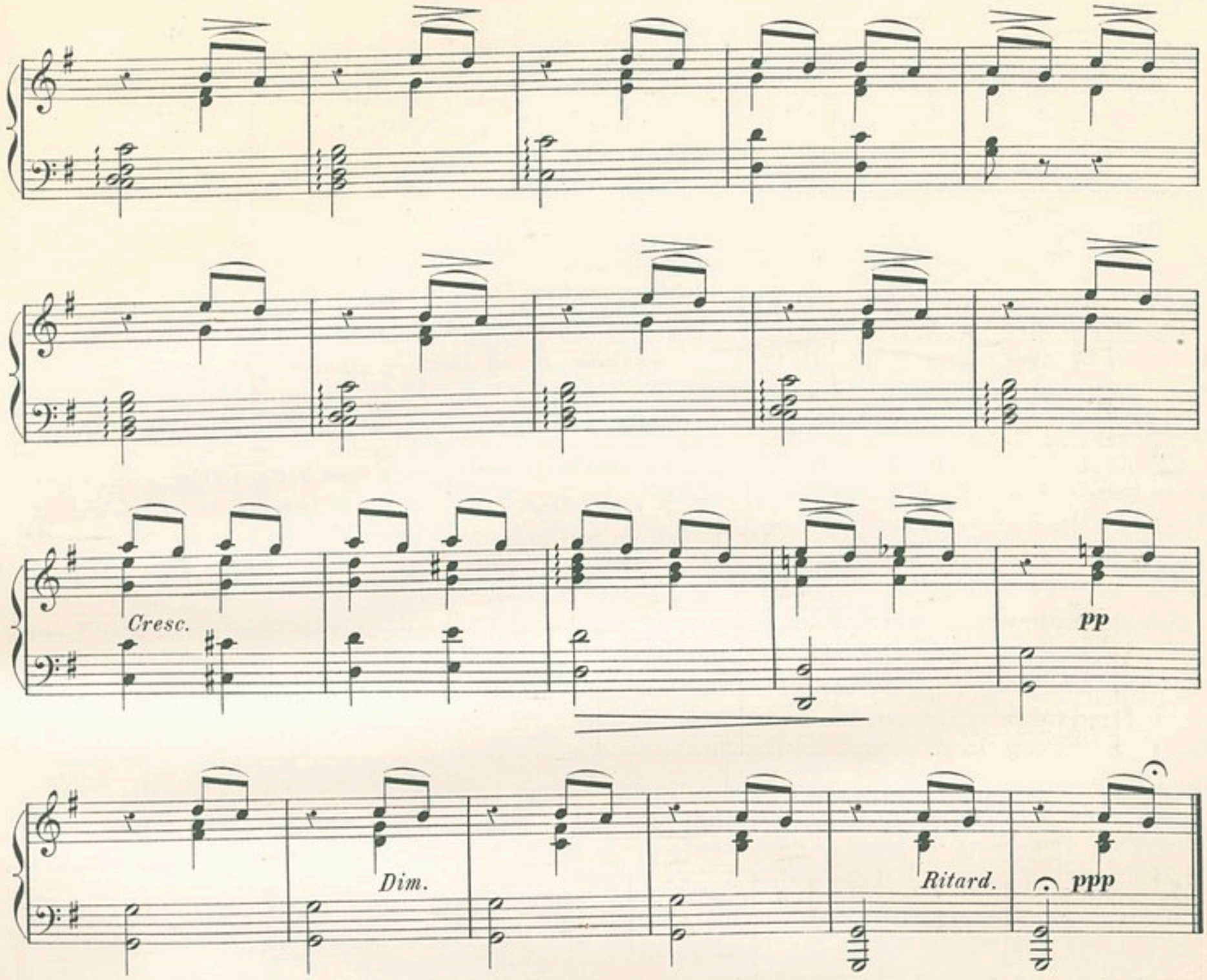
Ut ♮

pp

Ritard.

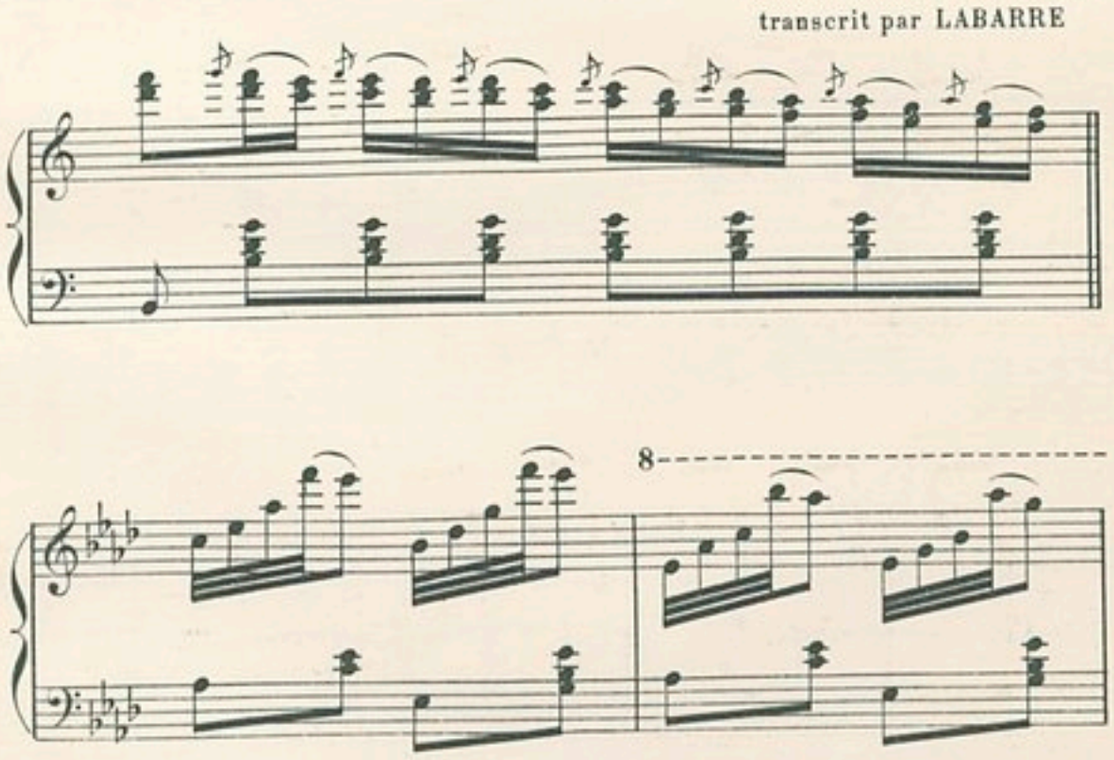
Dolce

pp



Le glissé se fait également dans certains traits rapides, pour donner plus d'énergie et plus de vigueur.

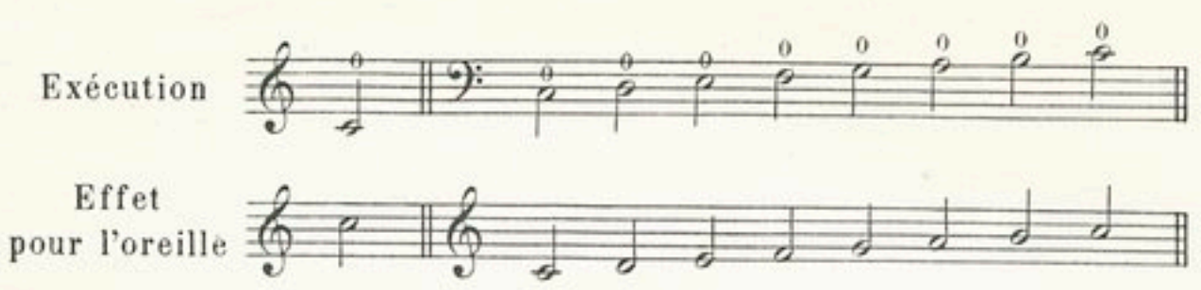
CONCERTO DE HUMMEL
transcrit par LABARRE



FINAL NOCTURNE LABARRE

SONS HARMONIQUES

Le son harmonique est un son qui octavie la note que l'on joue à cet effet.
Un petit zéro placé au-dessus des notes est le signe qui indique de faire le son harmonique.



Pour produire les sons harmoniques de la main gauche, il faut poser la main horizontalement sur les cordes de manière à ce que le côté de la paume opposé au pouce appuie légèrement sur le milieu des cordes que l'on doit faire vibrer, l'extrémité des doigts dirigée vers la colonne. (Voir figure 3)

On peut encore en appuyant le gras de la main sur le milieu juste de deux cordes différentes, jouer à la fois, d'une seule main, la tierce, la quinte et même l'accord parfait.

Pour l'exécution des sons harmoniques avec la main droite, il faut appuyer la deuxième phalange du second doigt contre le milieu de la note que l'on veut rendre harmonique et en même temps faire sonner cette note avec le pouce. (Voir figure 4) On prend toujours les notes simples du pouce des deux mains.

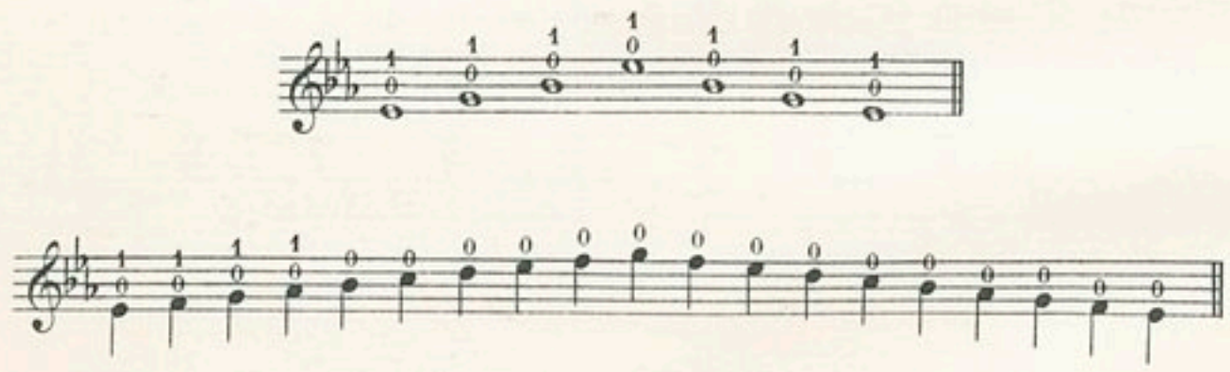
Le son harmonique se trouve toujours au milieu de la corde. Or les cordes étant beaucoup plus longues en ♭ qu'en ♮ ou en ♯, on devra déplacer la main suivant la longueur de la corde afin de conserver toujours le point médiaire.

Lorsqu'à l'orchestre on a des sons harmoniques à faire et qu'ils sont pour une seule main, il est bien de les doubler c'est-à-dire de jouer en même temps que le son harmonique, le son naturel correspondant, mais cela toujours très piano.

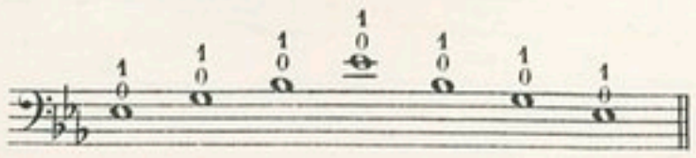
Sons harmoniques

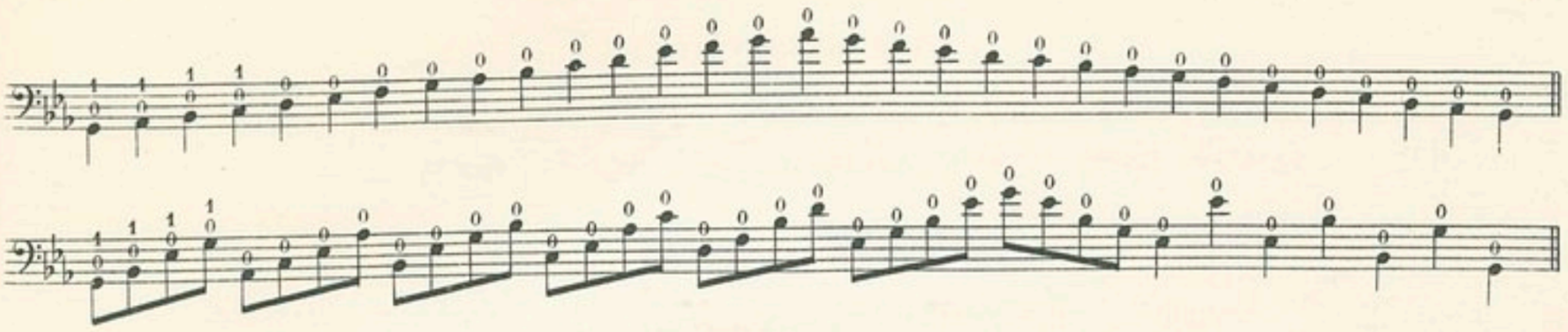
MAIN DROITE

NOTA _ Le petit zéro placé au-dessus de la note est le signe ordinaire qui indique le son harmonique.

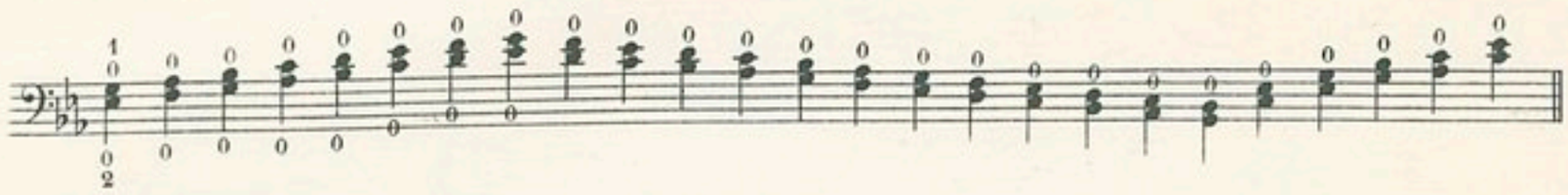


MAIN GAUCHE

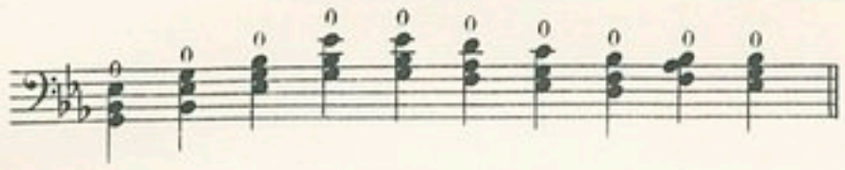




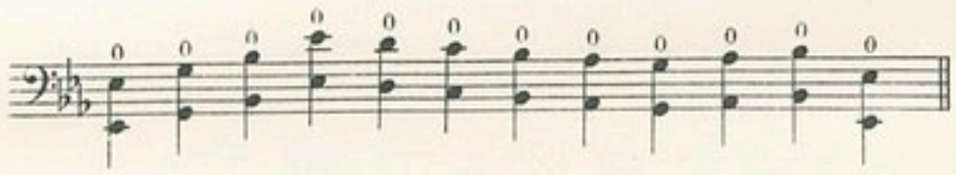
Par tierces plaquées



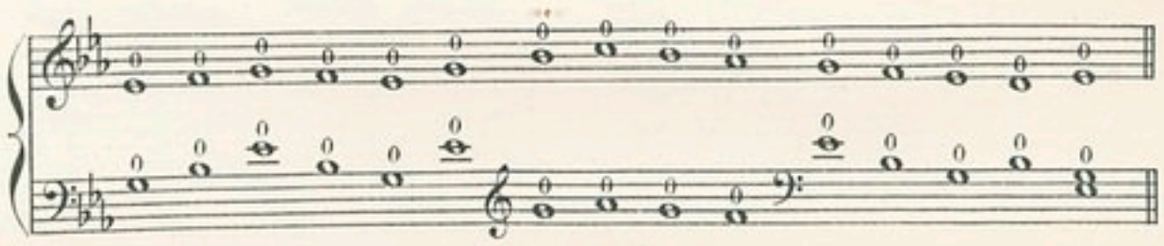
Par deux intervalles réunis



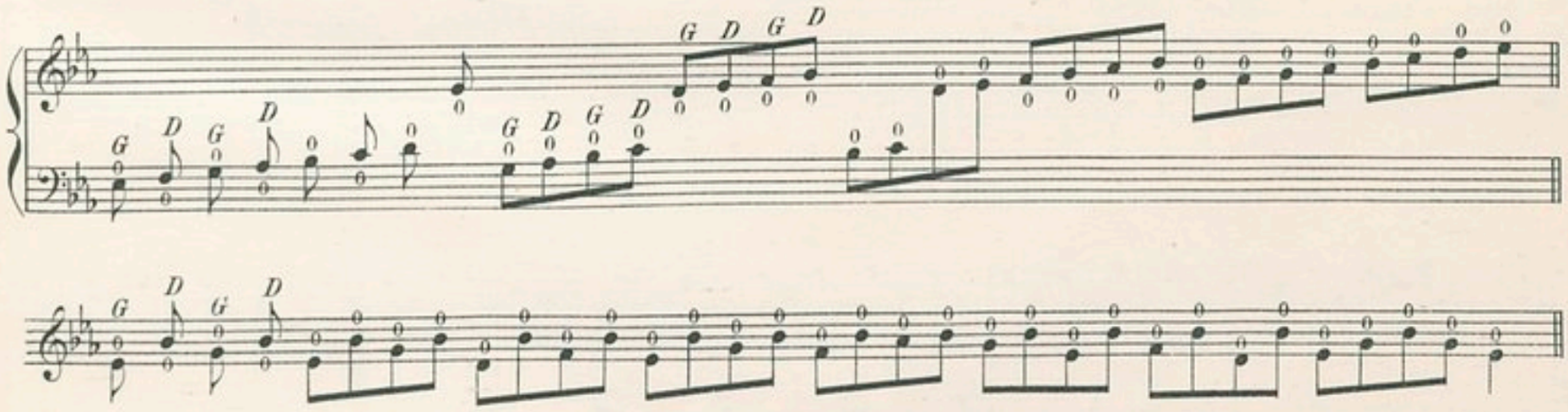
Sons harmoniques du pouce et sons naturels du quatrième doigt



DES DEUX MAINS

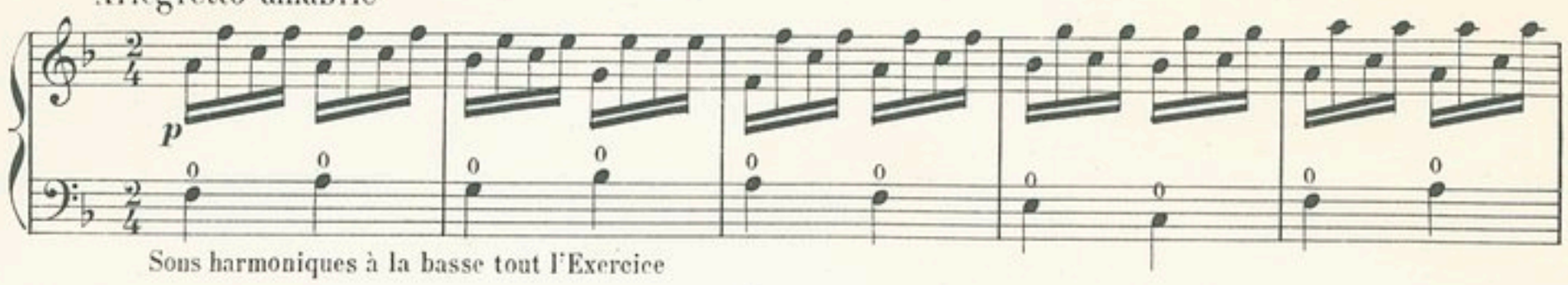


Gammes et batteries en sons harmoniques les deux mains alternées

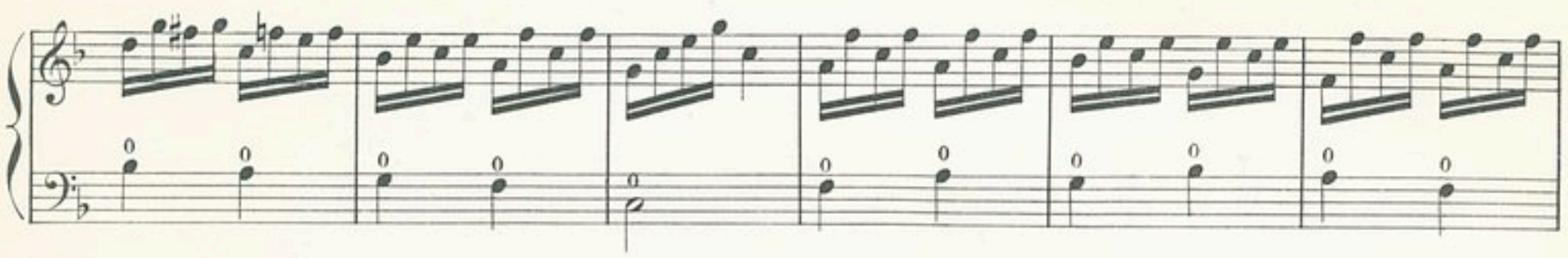


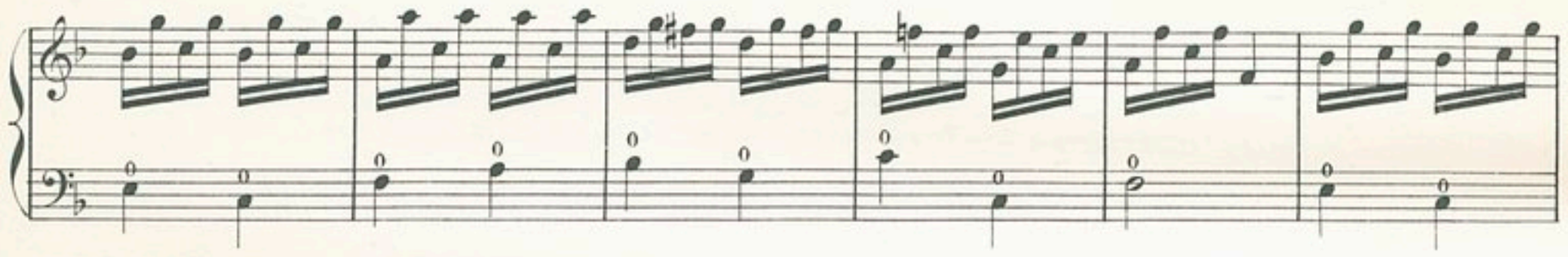
Pour exécuter le genre de traits ci-dessus les mains alternées, il est préférable de doigter de la même manière les deux mains, c'est-à-dire de faire le son harmonique de la main gauche comme il se fait de la main droite avec le pouce et le 2e doigt.

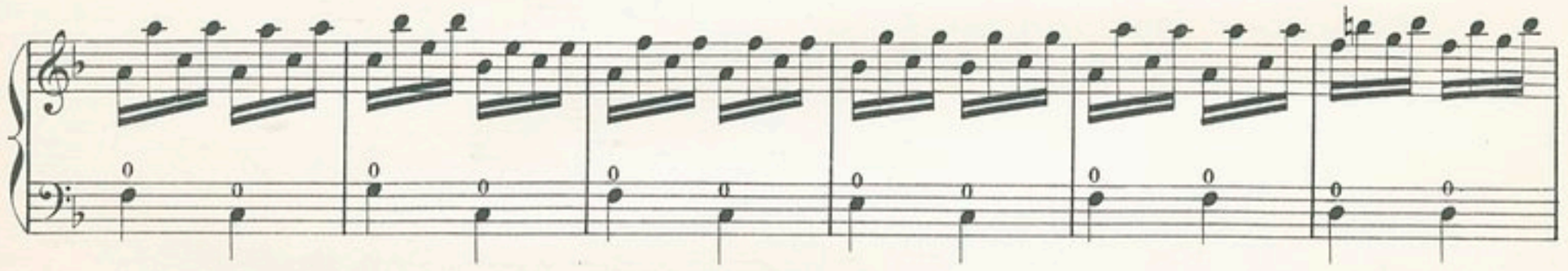
Allegretto amabile

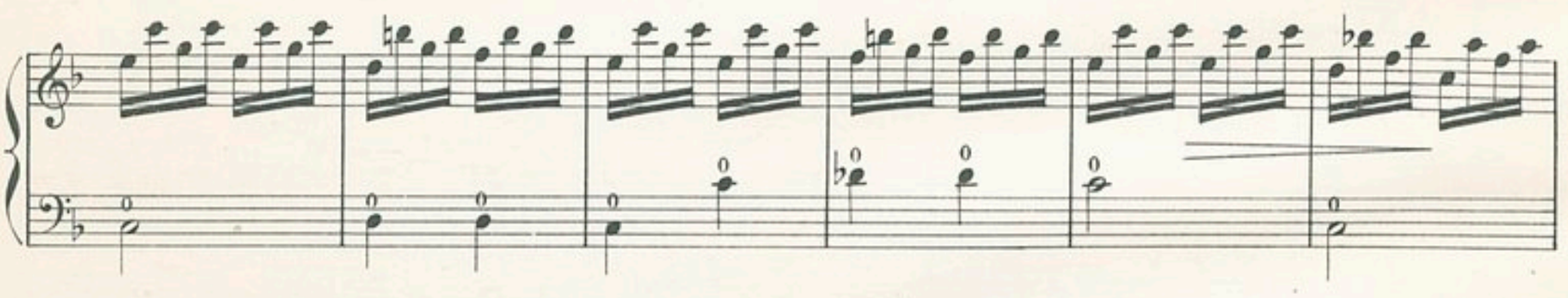


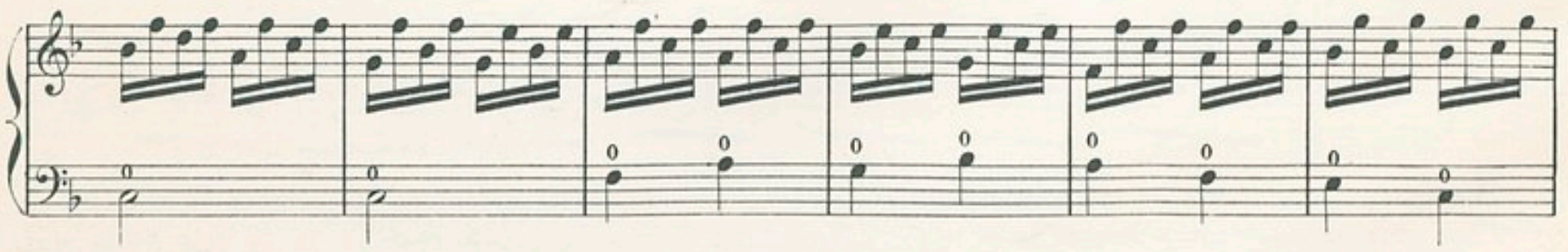
Sous harmoniques à la basse tout l'Exercice











Toujours sons harmoniques par tierces et intervalles plaqués

Sons harmoniques des 2 mains

Lento

Tempo 1°

p

17e Leçon en Si ♭ majeur

Andante grazioso non troppo lento

Riten. *con espress.* *Dolce*

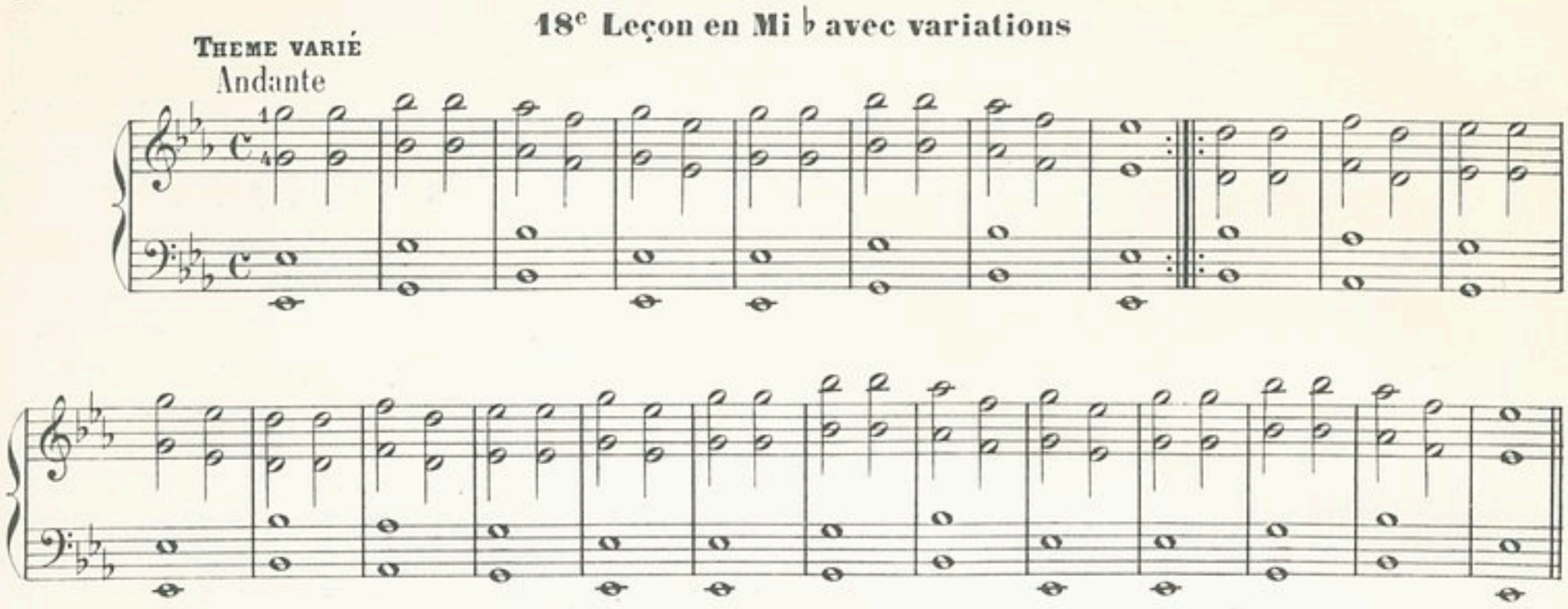
Ritard.

Ritard. a Tempo

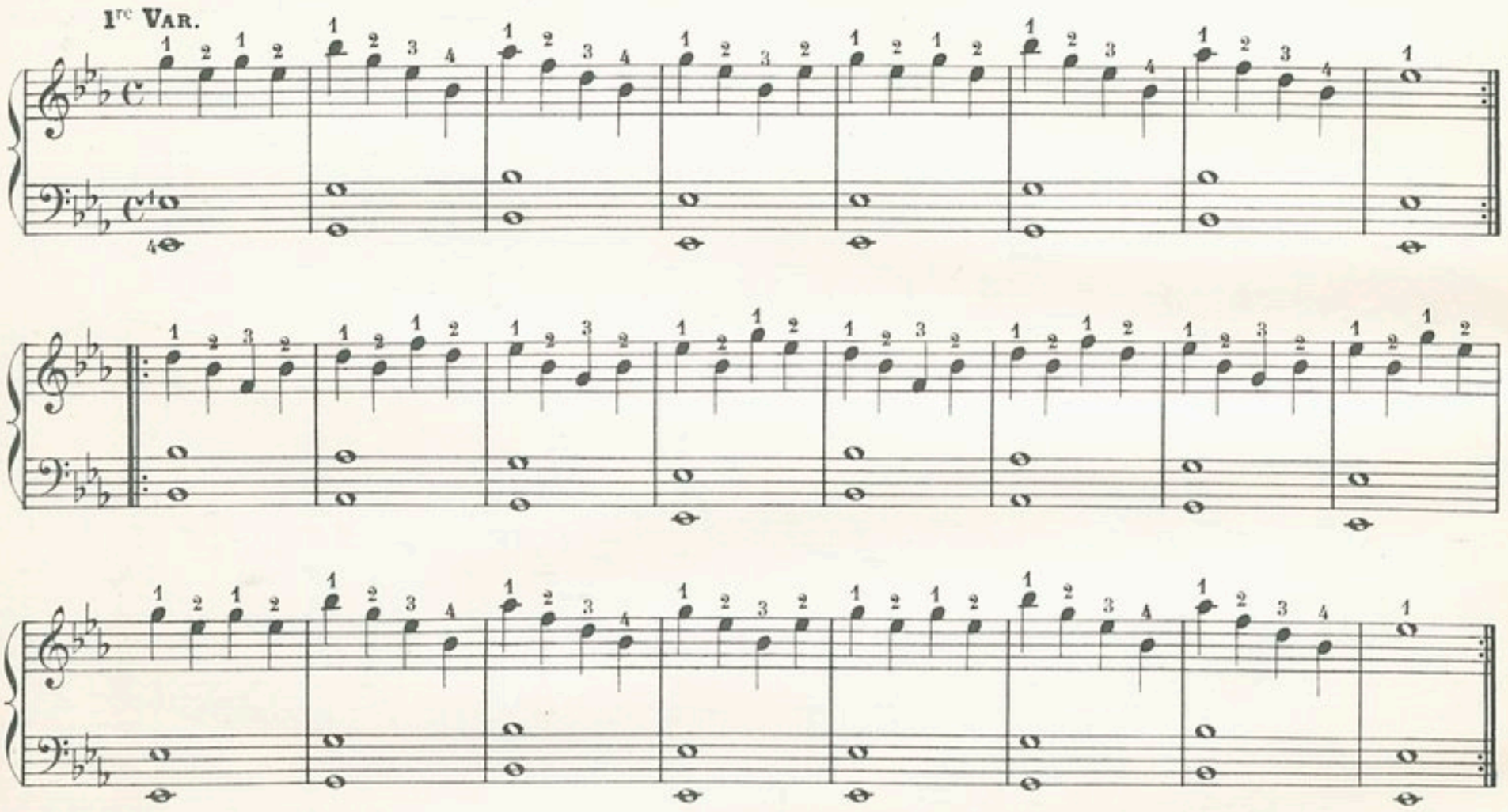
18e Leçon en Mi ♭ avec variations

THEME VARIÉ

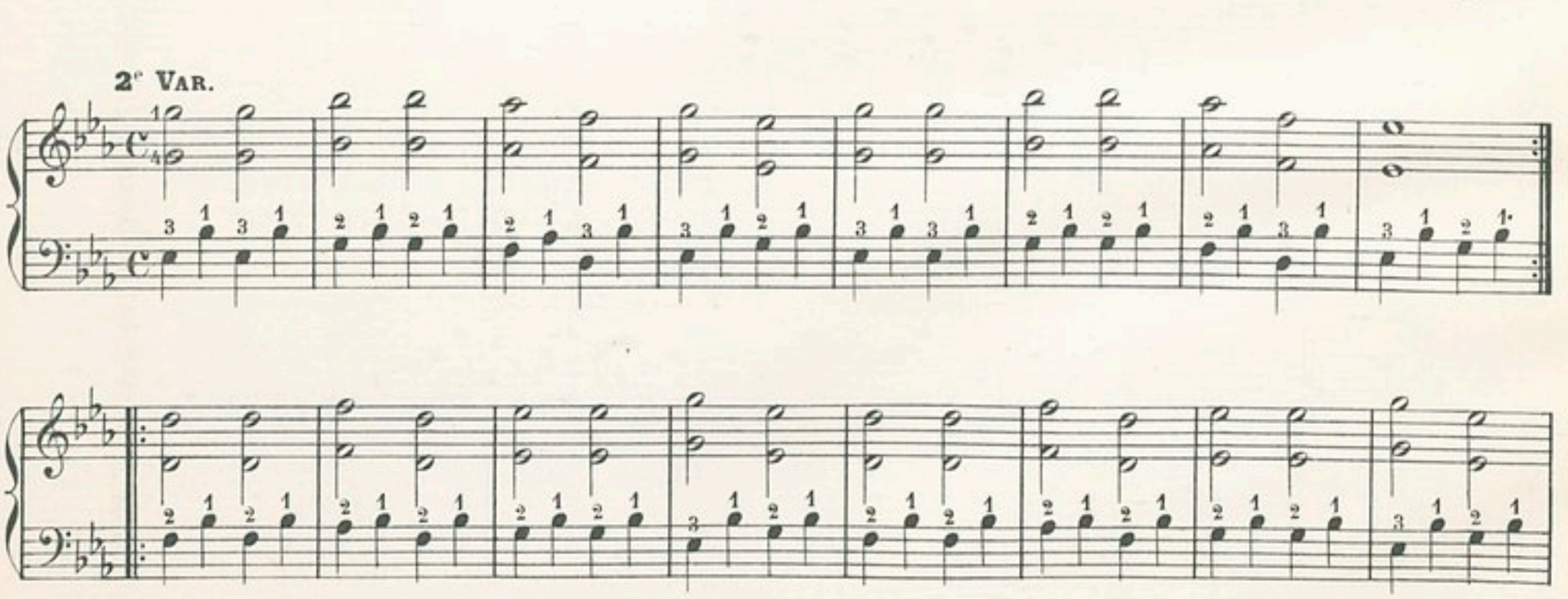
Andante

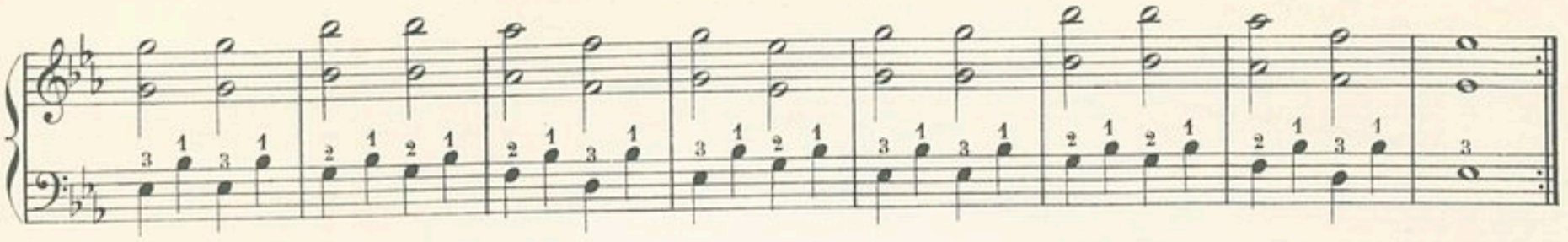


1re VAR.

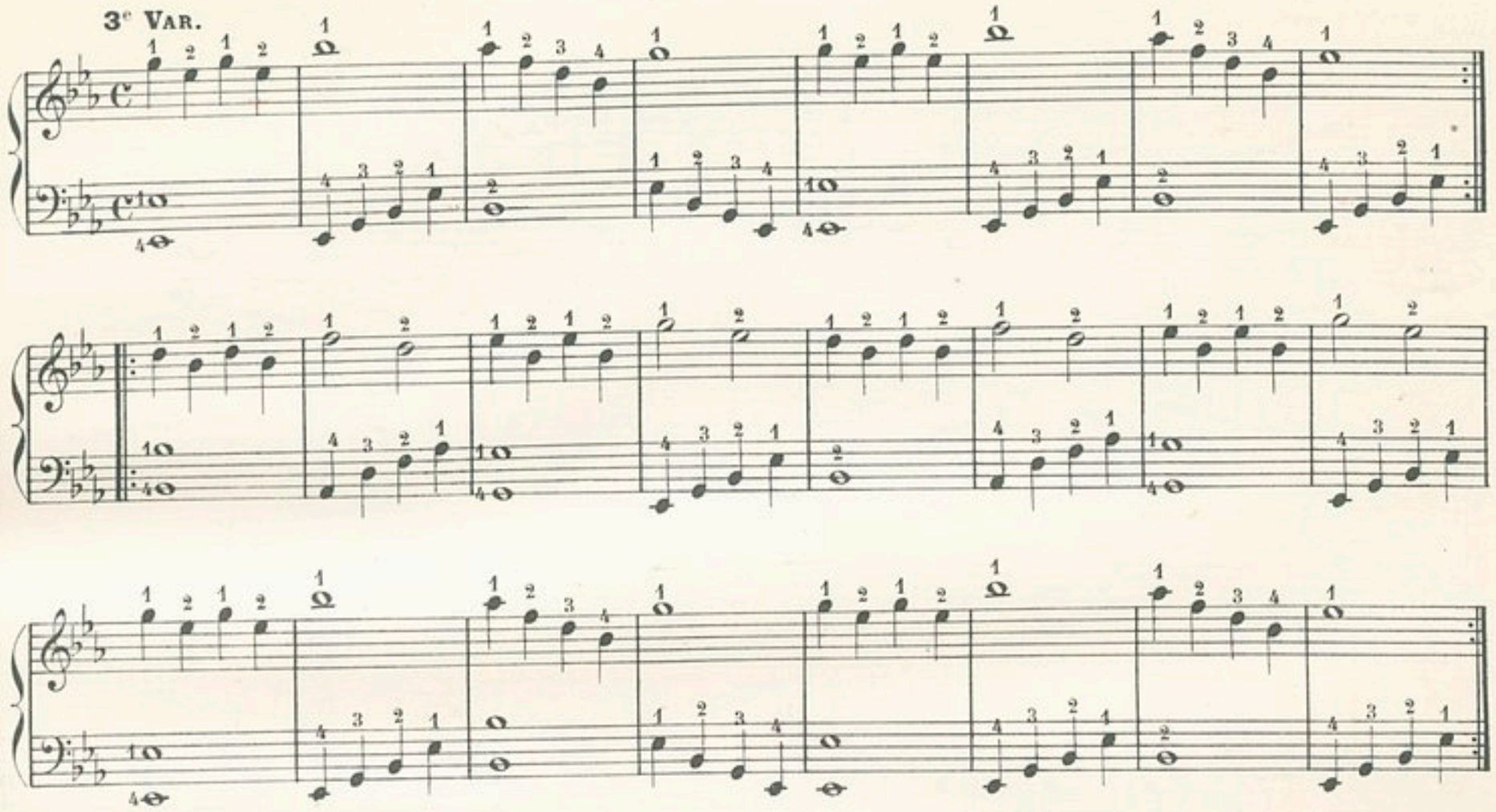


2e VAR.

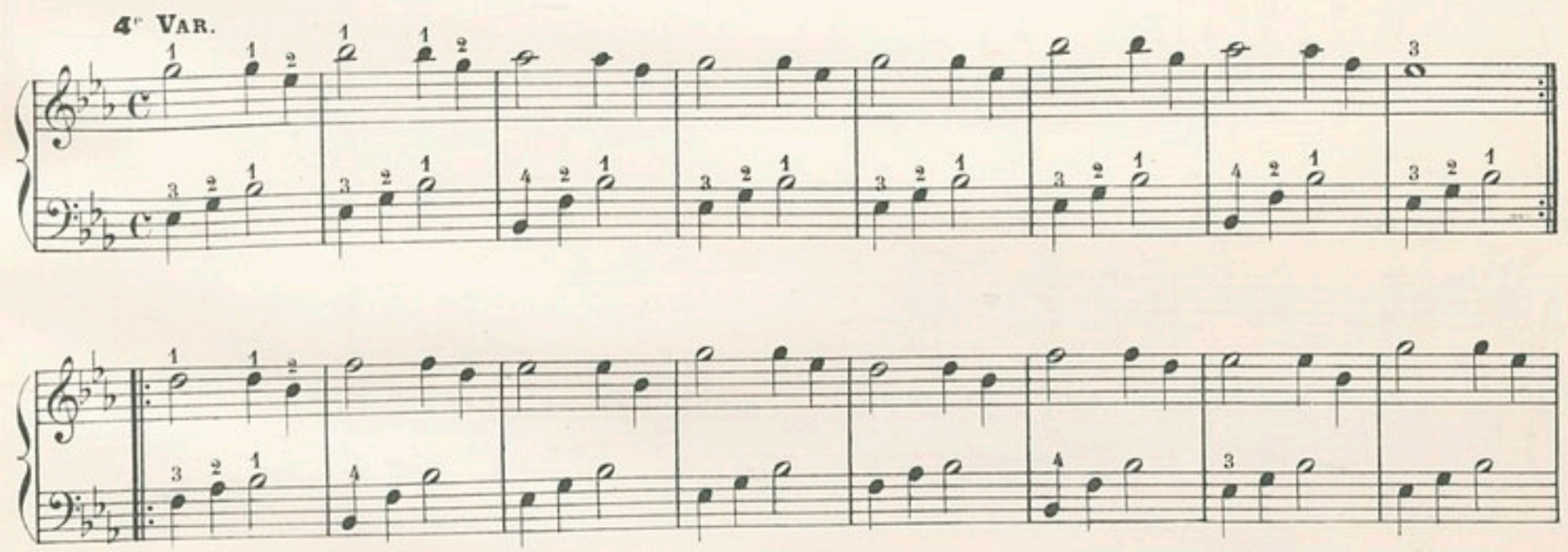


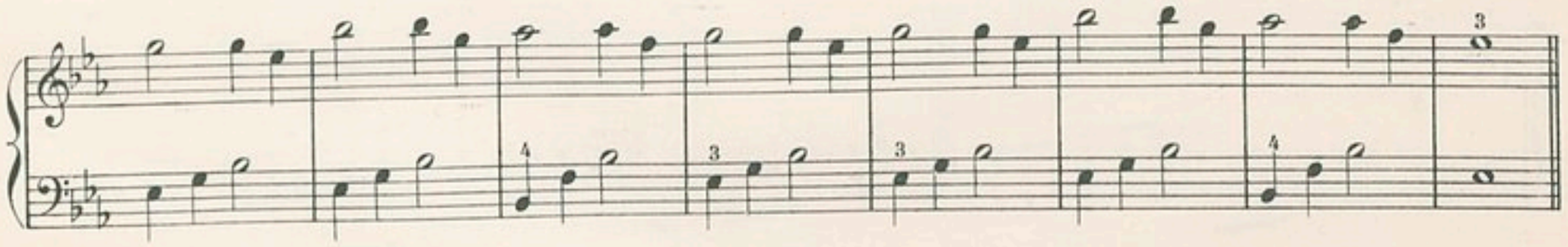


3e VAR.



4e VAR.





5e VAR.

6e VAR.

7e VAR.

8e VAR.

9e VAR.

10e Var.

11e Var.

12e Var.

Sons étouffés à la basse

13e Var.

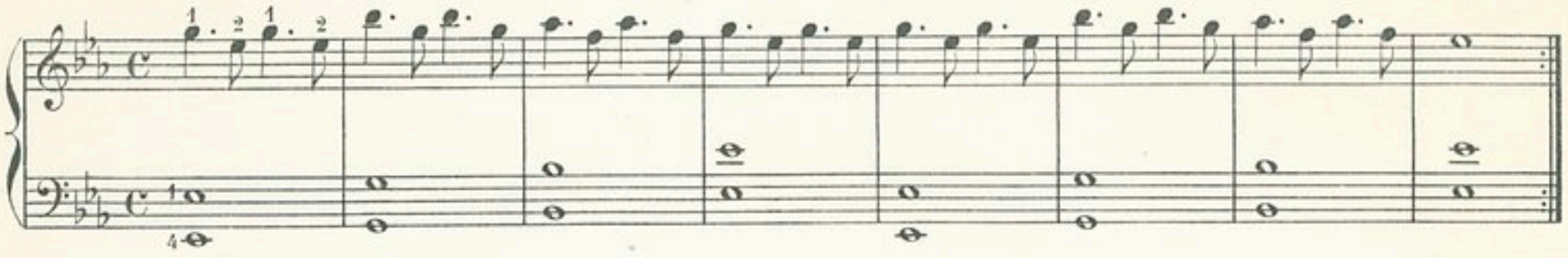
p

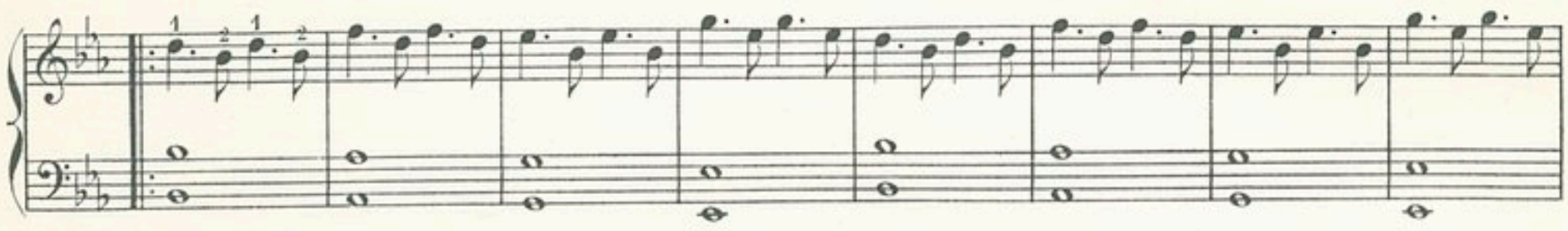
Sons harmoniques de la main gauche

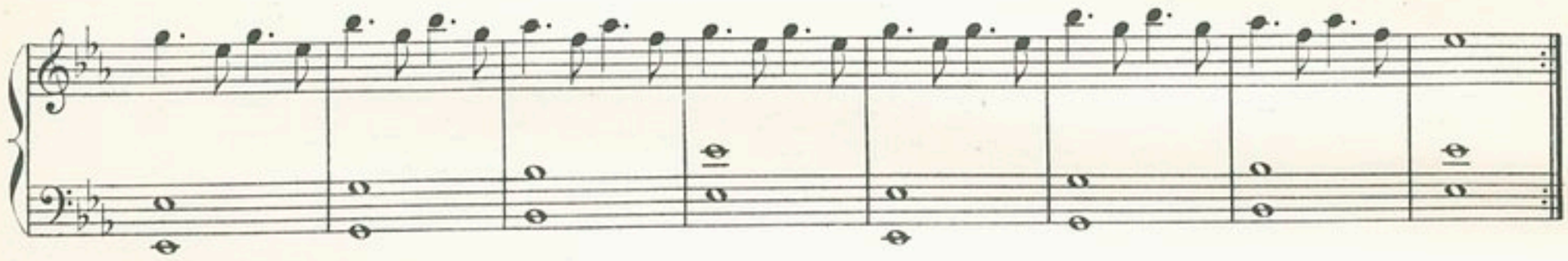
14ᵉ VAR.

15ᵉ VAR.

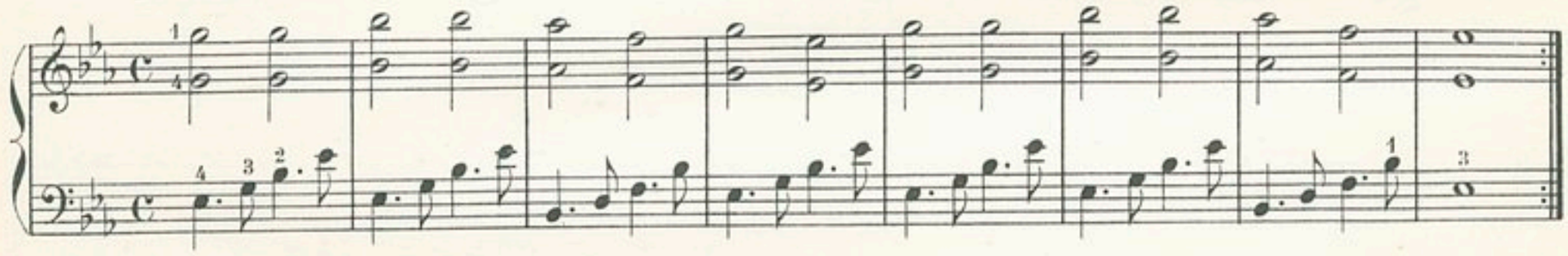
16ᵉ VAR.

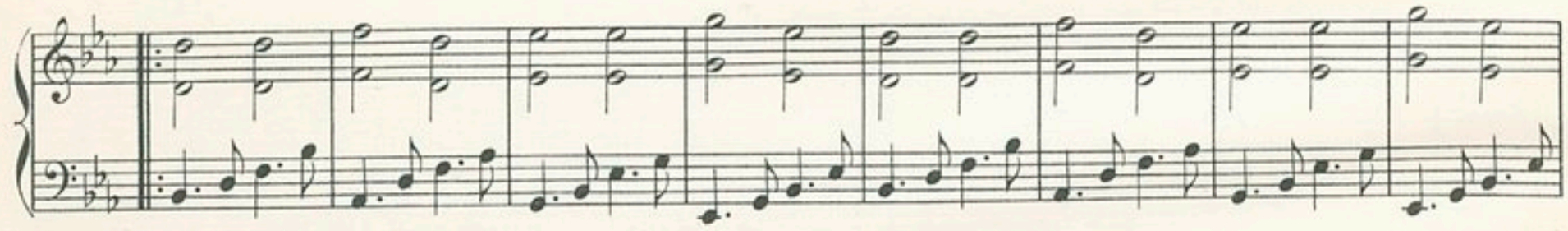


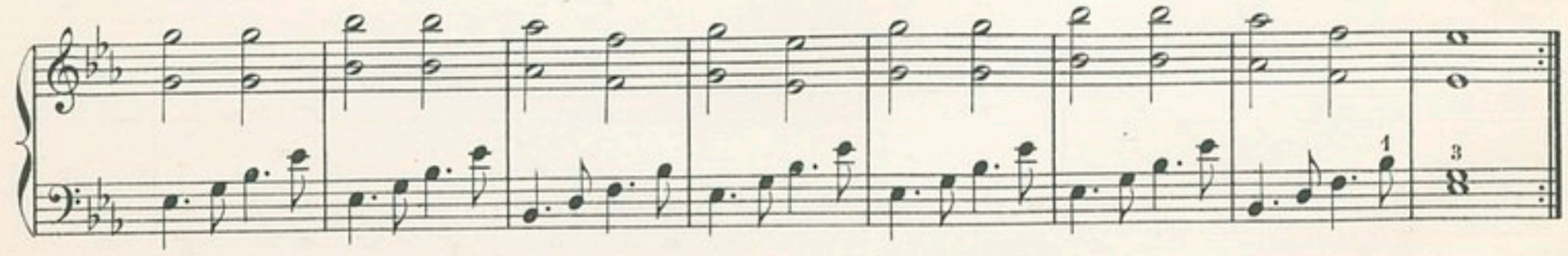




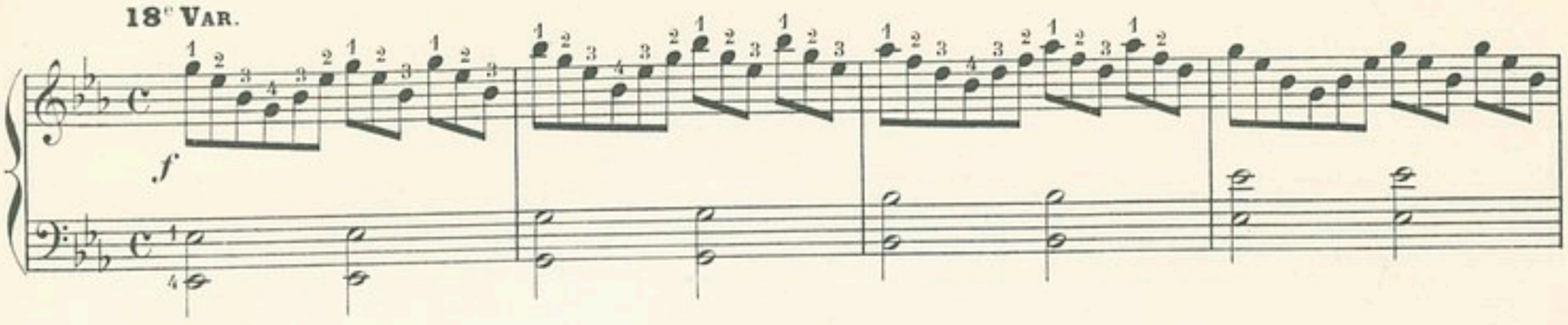
17ᵉ VAR.

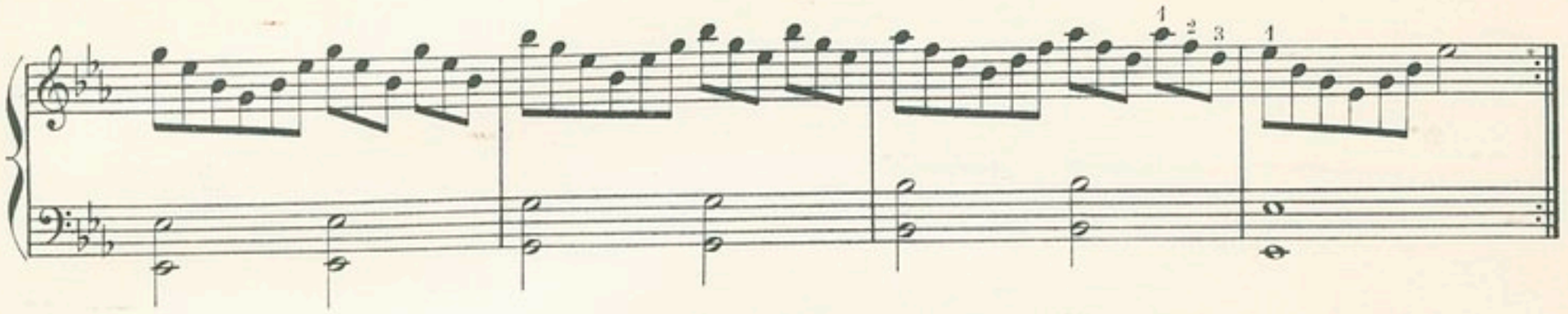


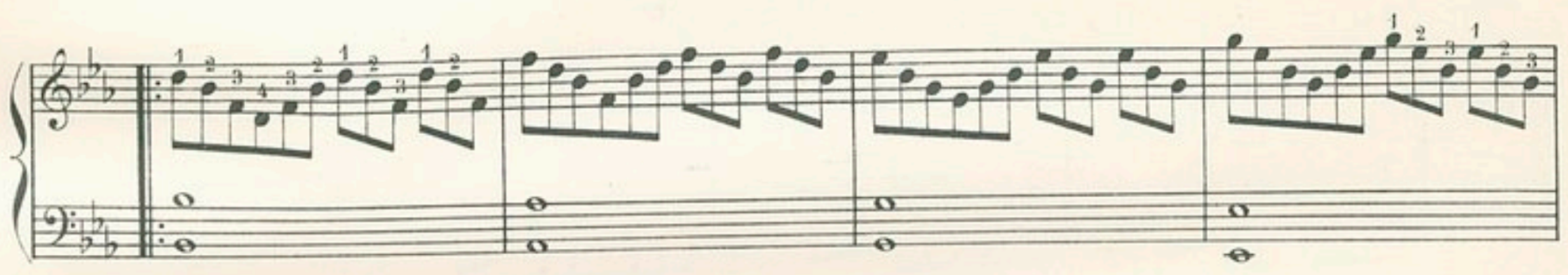


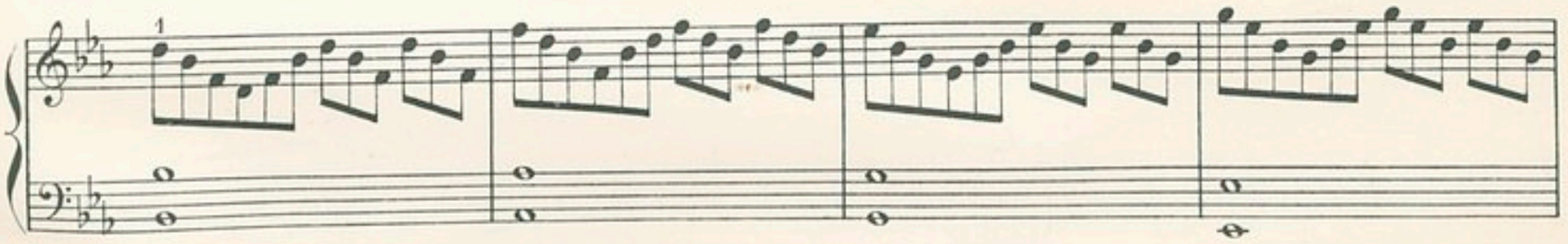


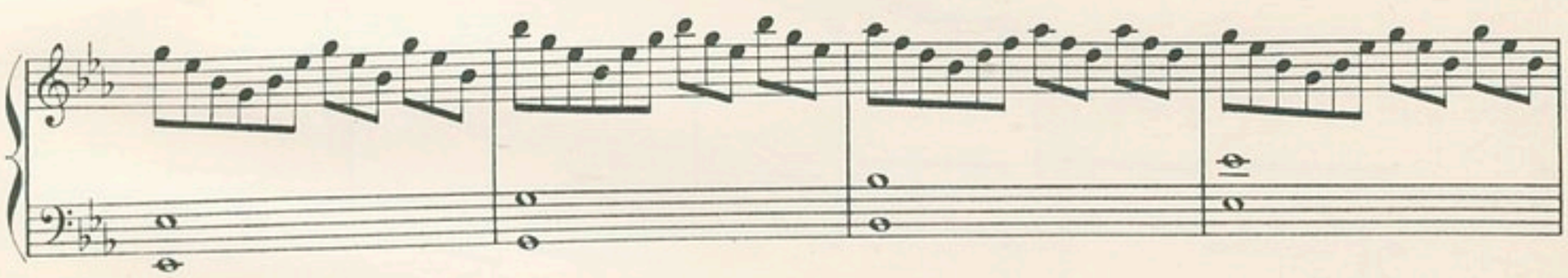
18ᵉ VAR.

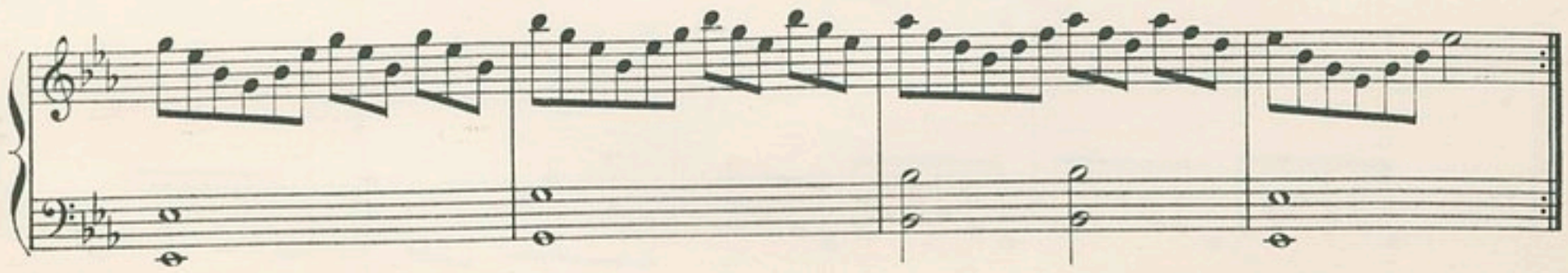




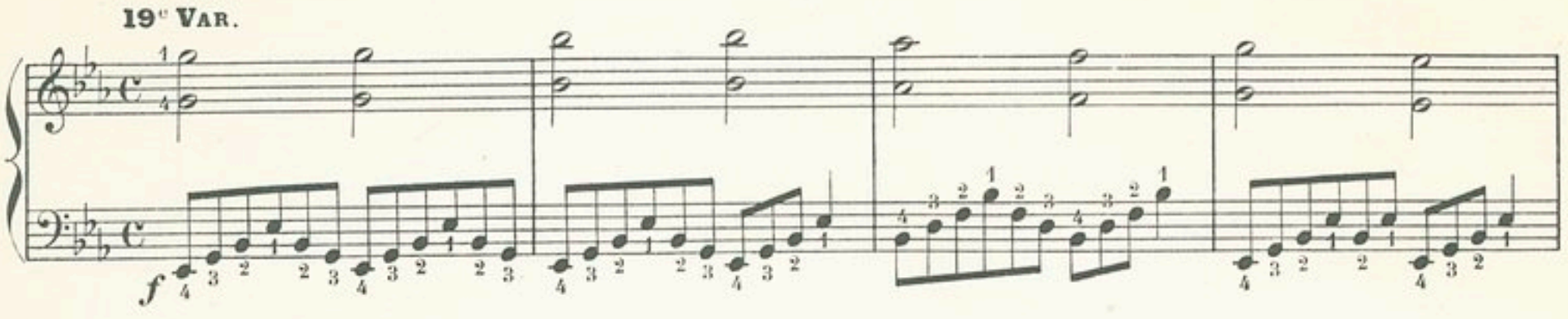








19ᵉ VAR.

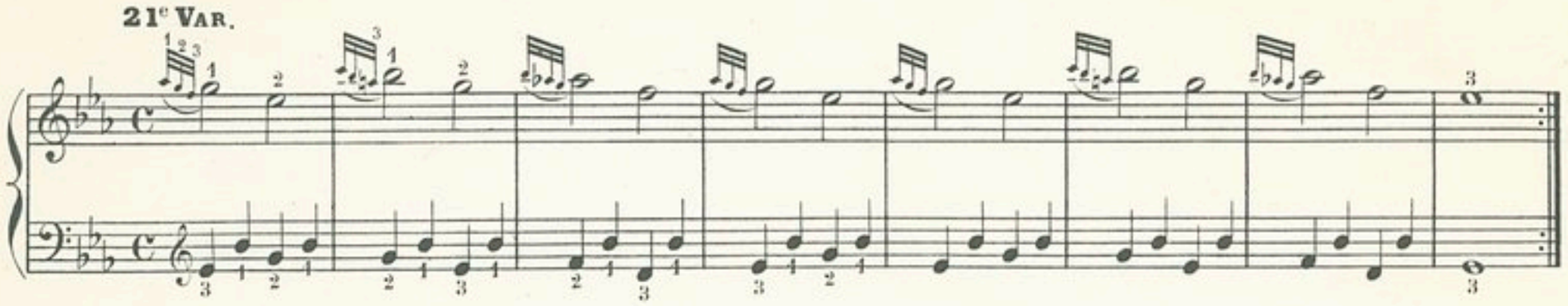


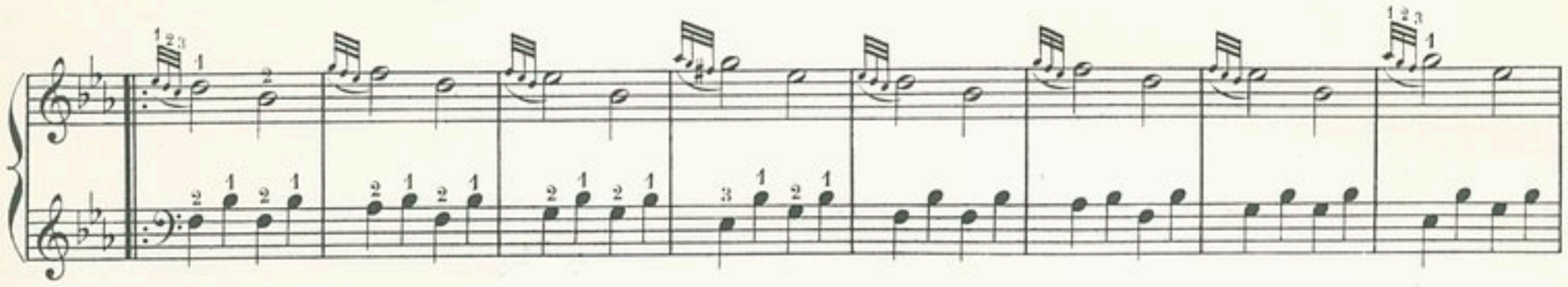
20e VAR.

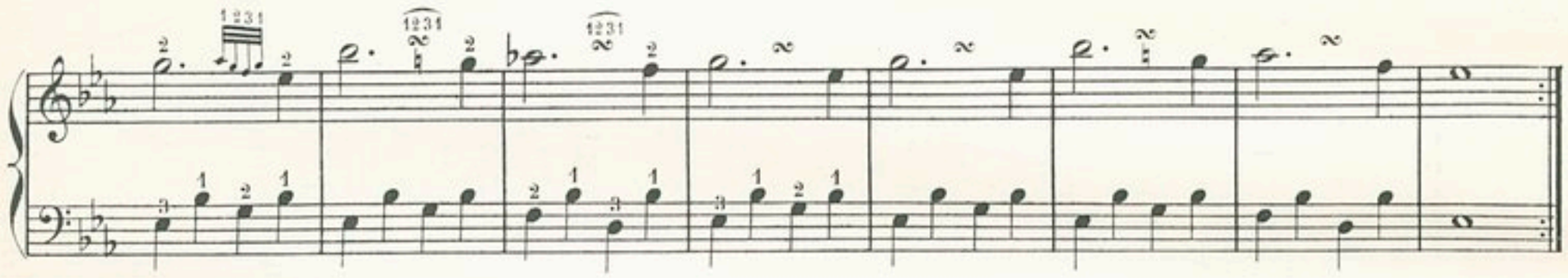
M.D.

M.G.

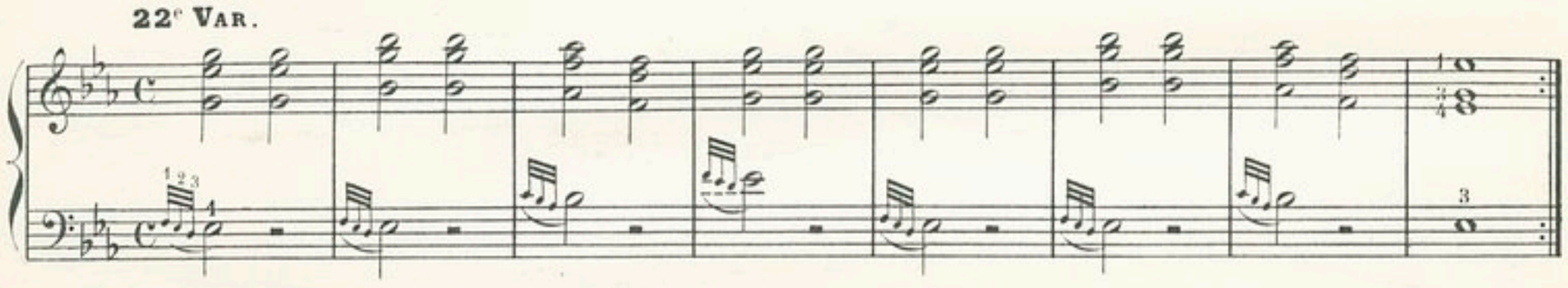
21e VAR.

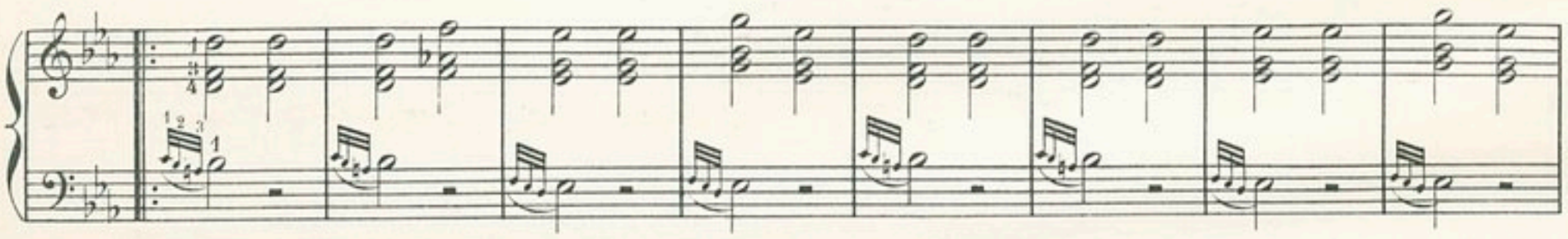


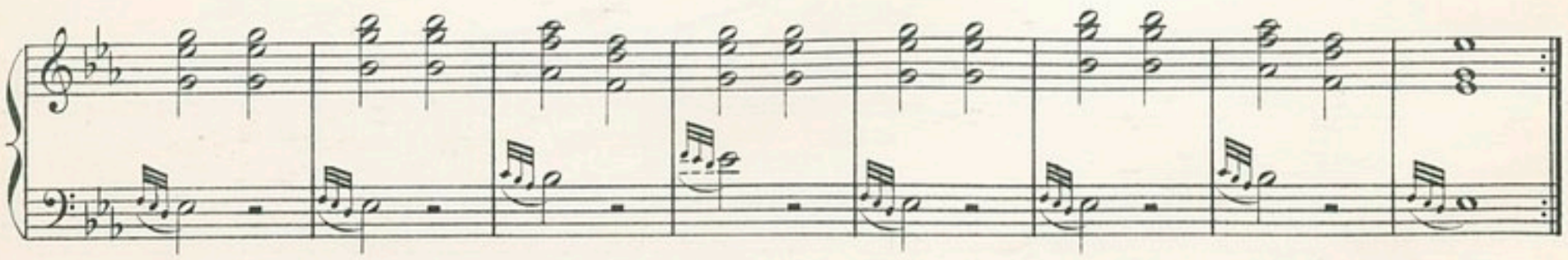




22e VAR.

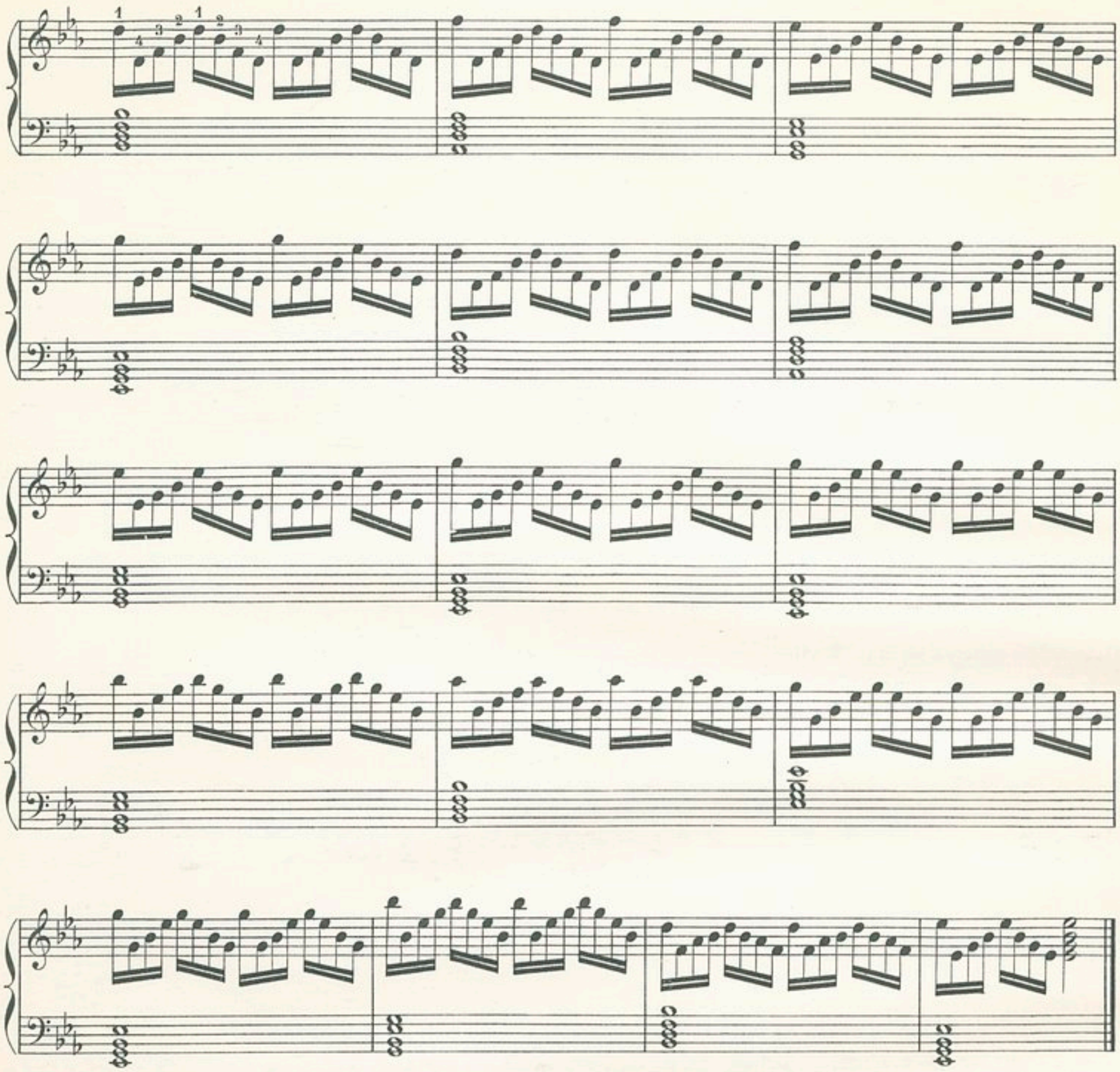






23e Var.

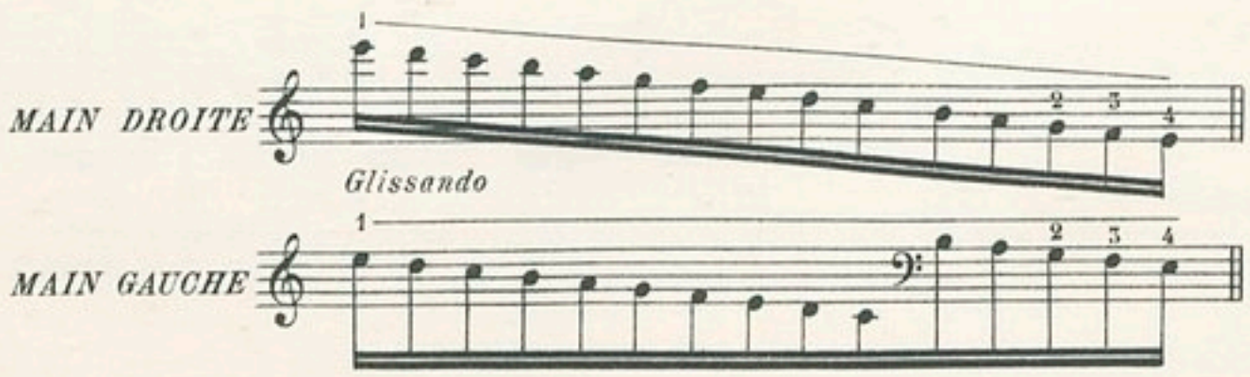
24e Var.



DU GLISSANDO

Glissando terme dont on se sert pour indiquer de glisser rapidement une suite de notes, glisser couler c'est-à-dire glisser la voix en chantant ou glisser les doigts en jouant les touches ou les cordes de l'instrument.

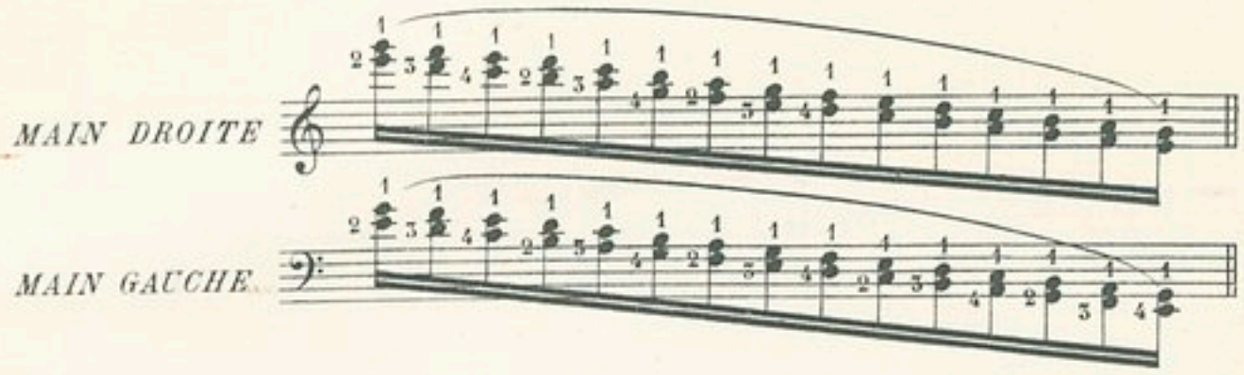
On se sert du pouce pour les gammes descendantes et du 4e ou 3e doigt pour les gammes ascendantes.



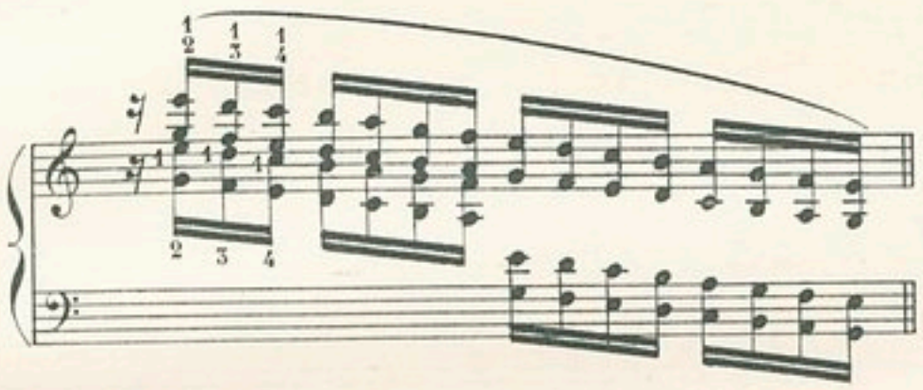
Travailler les mains séparées, ensuite ensemble. Il est bien de terminer en doigtant les dernièresnotes ainsi que cela est indiqué.

Pour glisser les tierces, les sixtes, les octaves et même les dixièmes, on se sert du pouce et on doigte la partie inférieure.

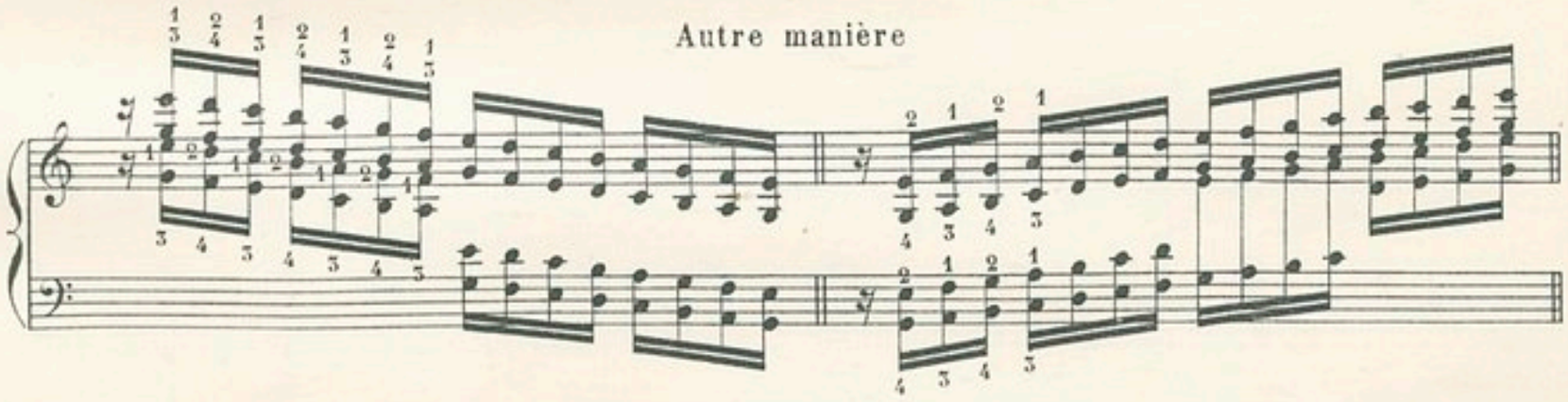
On glisse le pouce



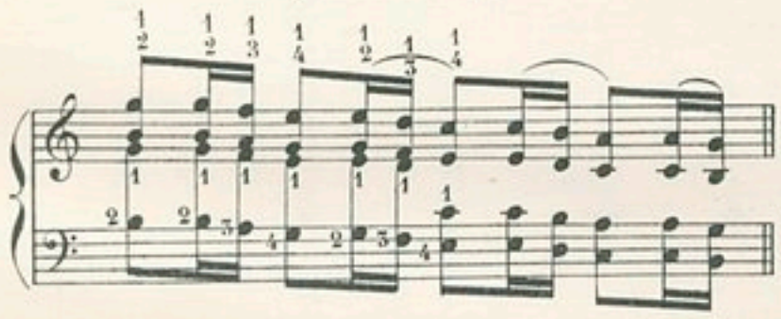
Gammes et traits en sixtes, en octaves et en dixièmes



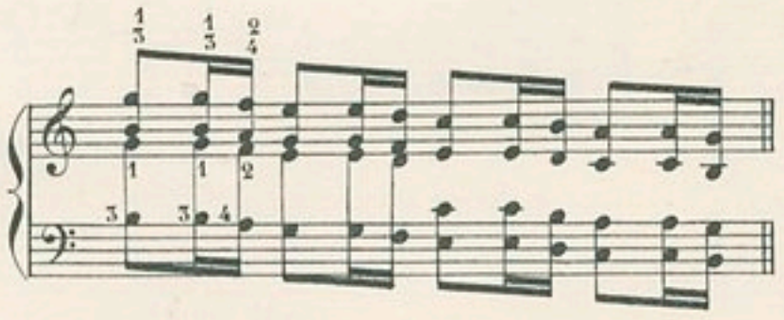
Autre manière

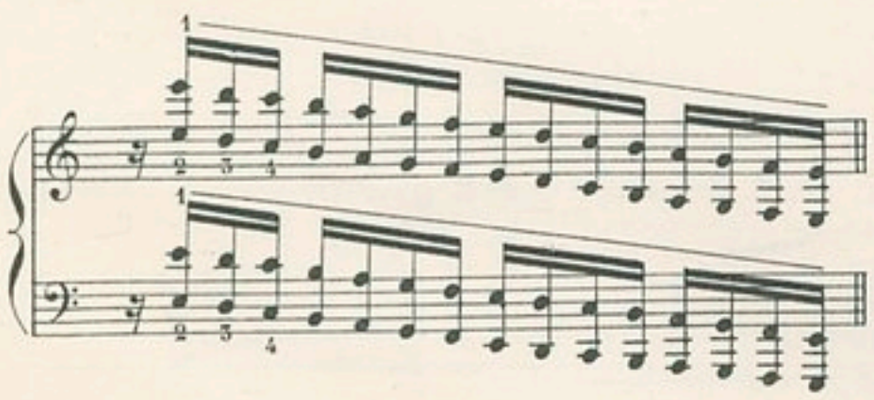


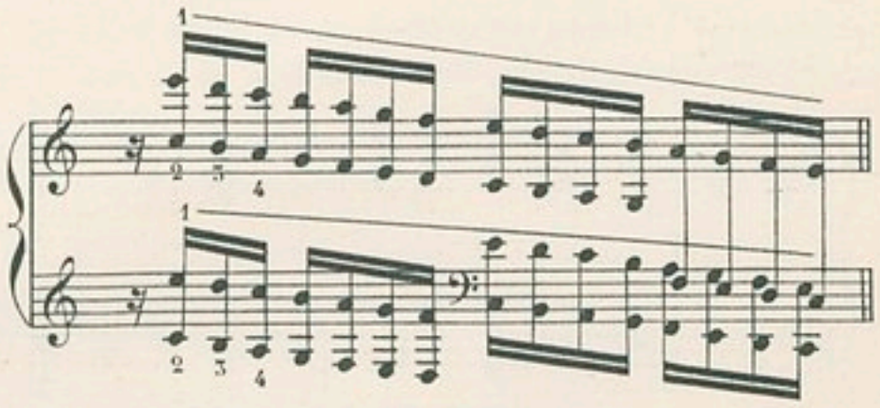
En glissant le pouce



Autre manière







19e Leçon en Ut majeur

Moderato

ff

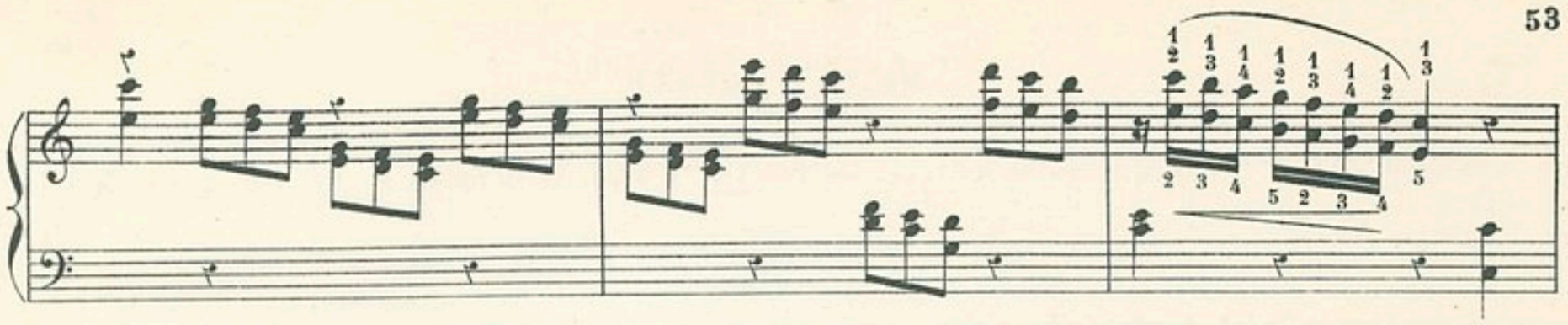
f

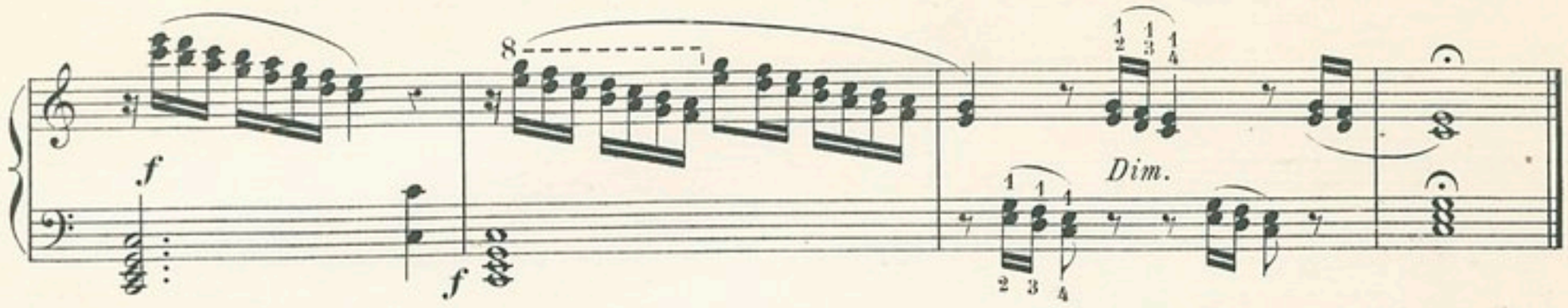
ff

p *Cresc.*

f

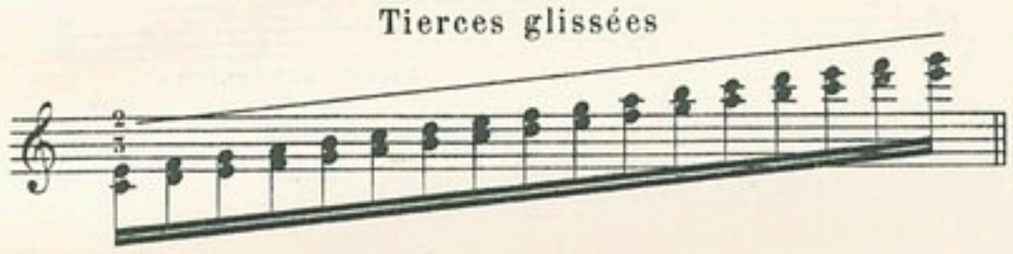
p





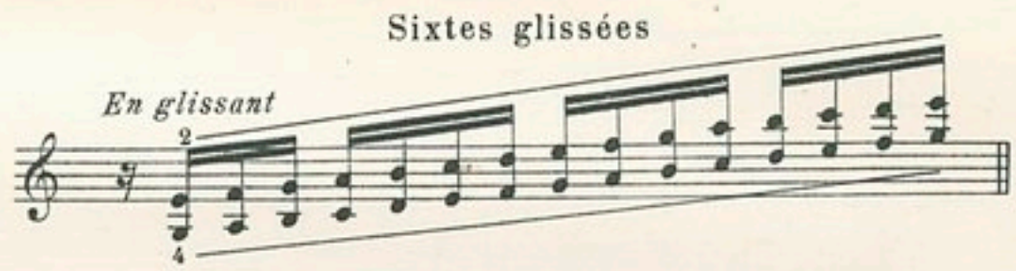
Pour glisser les tierces en montant on se sert du 3e et du 2e doigt, et du 4e et du 2e pour les sixtes plaçant la main en biais sur les cordes le coude près du corps sans le serrer. (Voir figure 5)

Tierces glissées

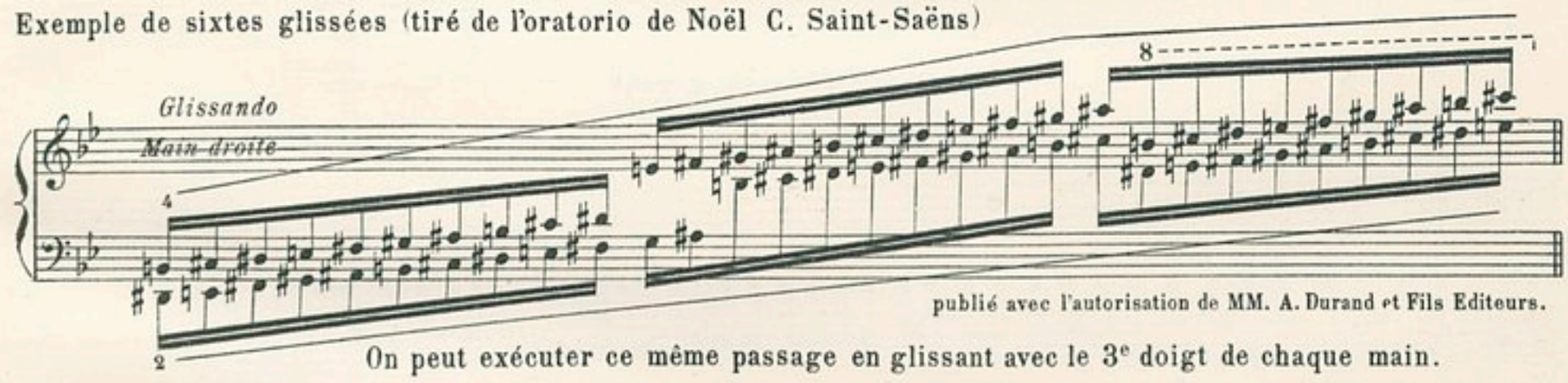


Plus loin on trouvera la façon de glisser le même genre de trait ou gammes en descendant.

Sixtes glissées



Exemple de sixtes glissées (tiré de l'oratorio de Noël C. Saint-Saëns)



publié avec l'autorisation de MM. A. Durand et Fils Editeurs.

On peut exécuter ce même passage en glissant avec le 3e doigt de chaque main.

Autre manière de glisser les gammes descendantes avec rapidité.

Pour glisser le genre de gamme suivante on se sert du 3e et du 2e doigt de la main gauche, retournant le poignet, ayant le dessus de la main vers soi de façon à ce que le 3e doigt, soit un peu au-dessus du 2e, la main toujours placée en biais. (Voir figure 6)

DE LA CADENCE

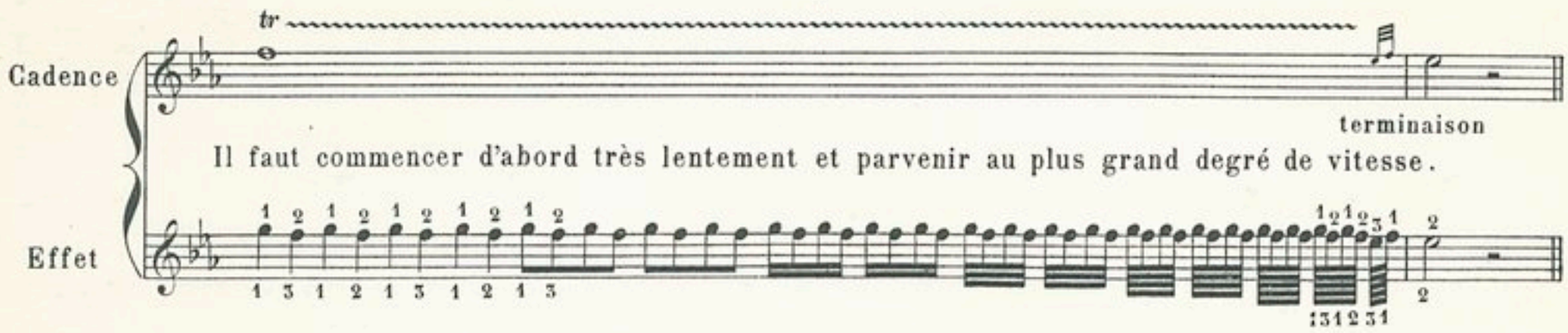
La Cadence est très difficile à bien faire sur la harpe, et demande beaucoup de travail, pour réussir à la faire très vite et très égale, on ne doit jamais remuer le bras, ni le poignet, et il faut que ce soit les doigts seuls qui agissent.

La cadence se marque par ce signe *tr* qu'on pose ordinairement au-dessus d'une note d'une longue valeur.

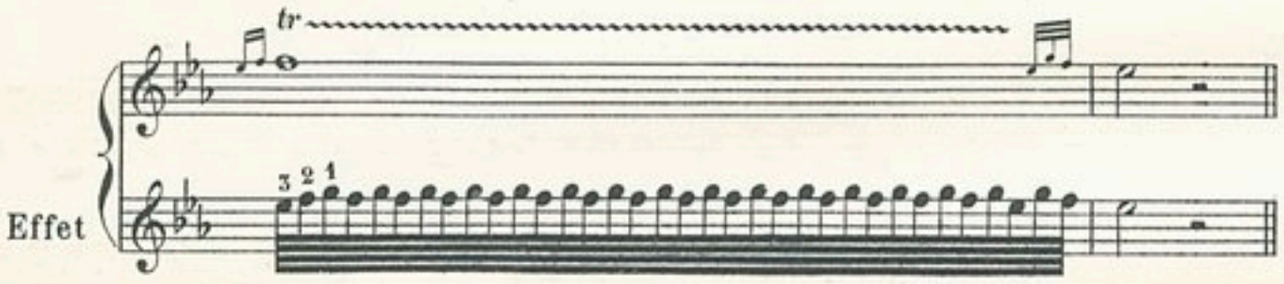
On commence toujours la cadence une note d'un degré plus haut que celle affectée du signe *tr*.

On termine la cadence par deux ou trois petites notes, comme on le verra par les exercices suivants.

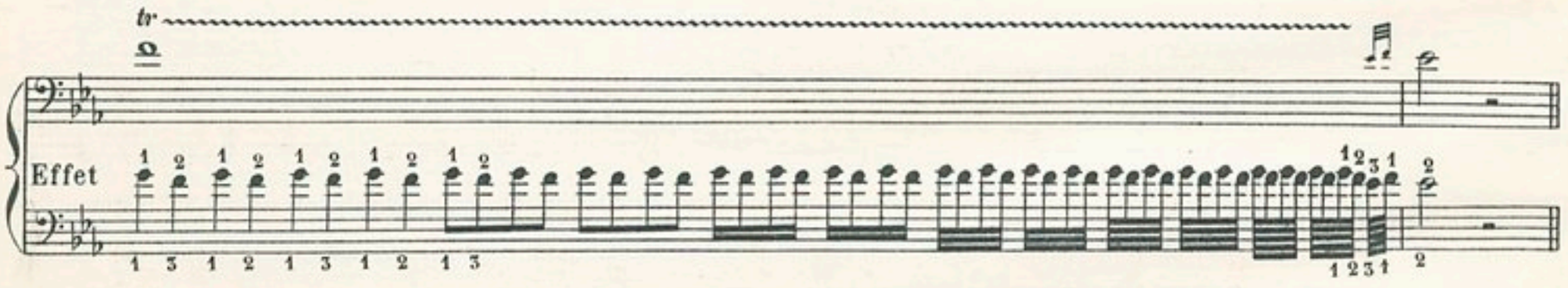
Travailler les deux doigtés différents



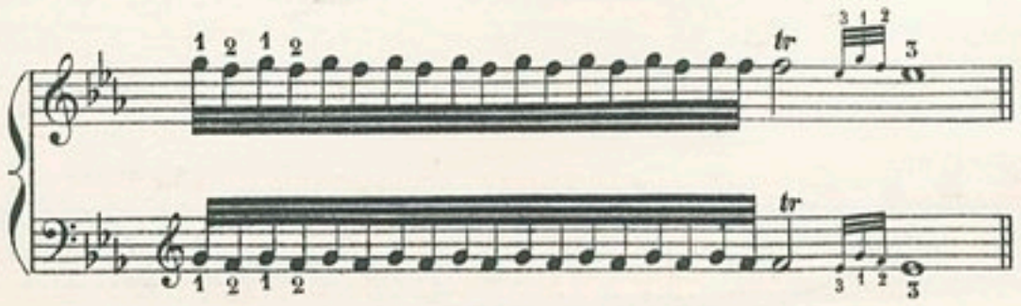
Cadence préparée



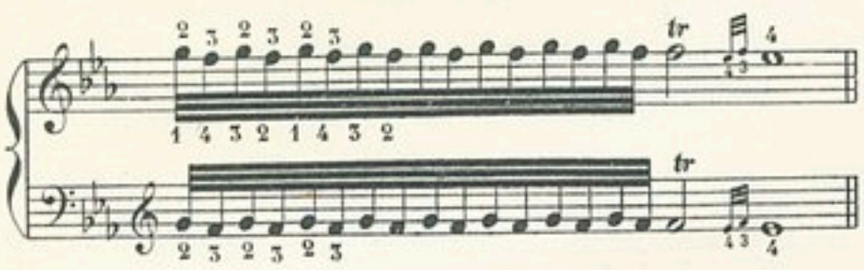
Cadence de la main gauche

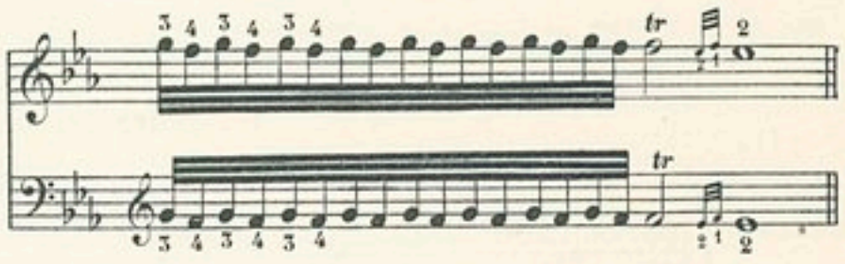


DES DEUX MAINS

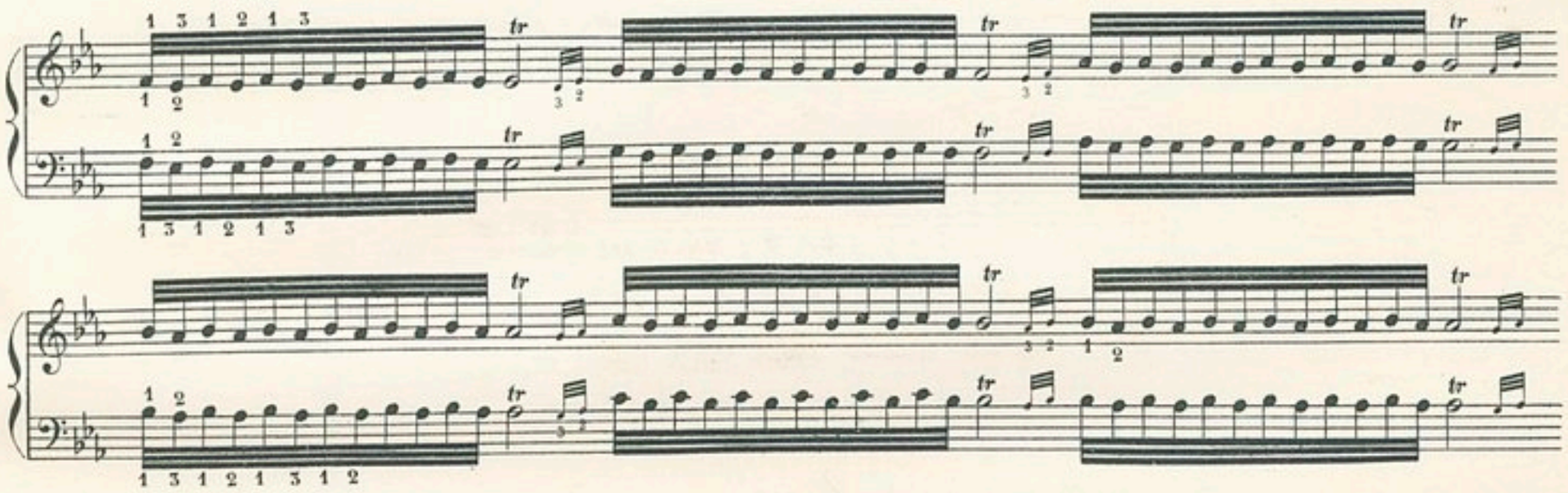


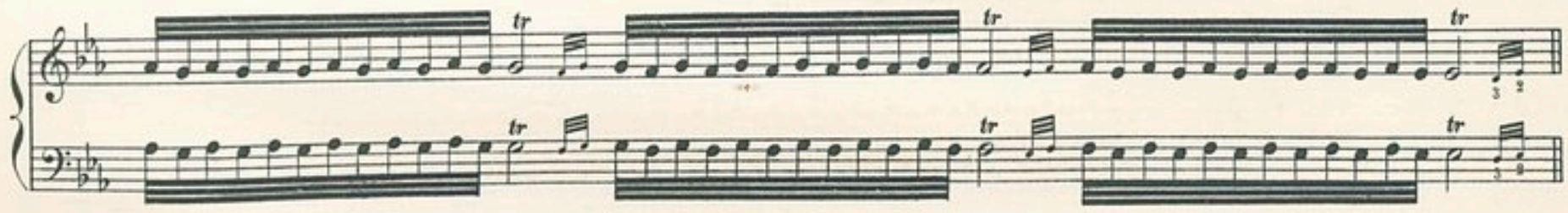
La cadence ne se fait jamais qu'avec le pouce, le 2e et le 3e doigts, je conseille neanmoins à l'élève de s'exercer à la faire des autres doigts, conformément aux exercices ci-après, non pour en faire usage dans l'exécution ordinaire de la musique, mais dans la seule vue de se délier les doigts inférieurs qui sont naturellement beaucoup moins agiles.



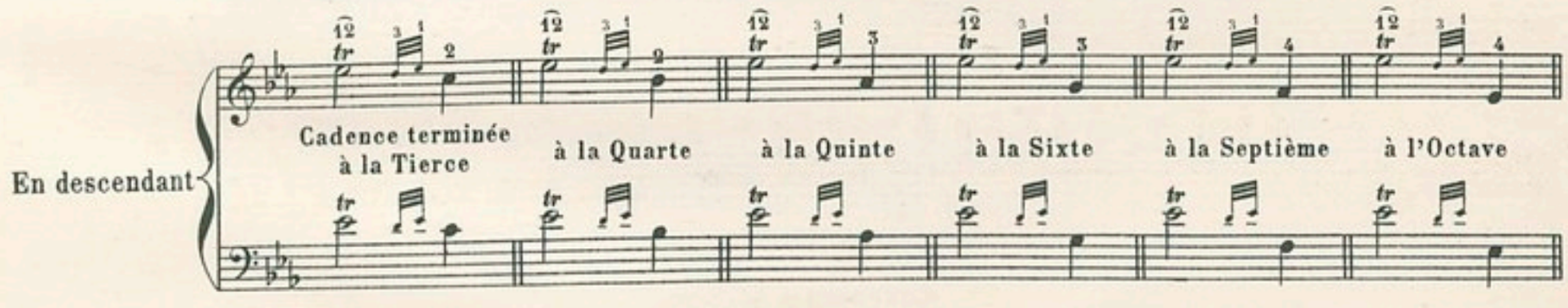


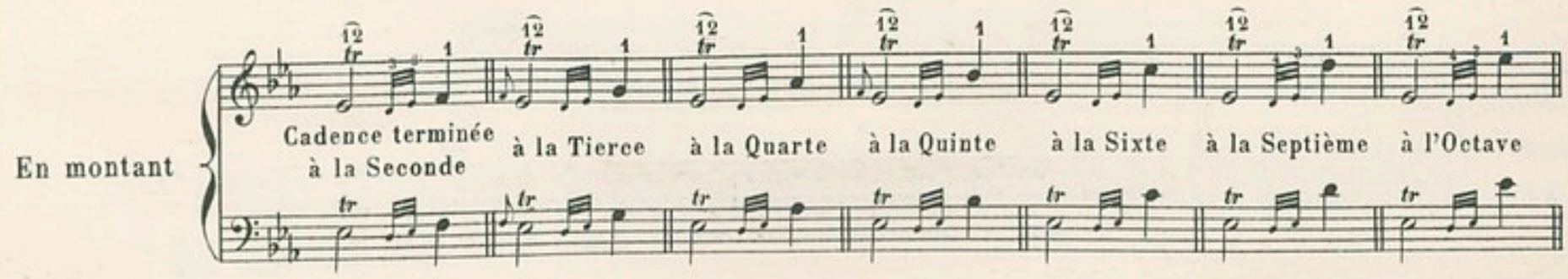
Cadences en montant et descendant diatoniquement



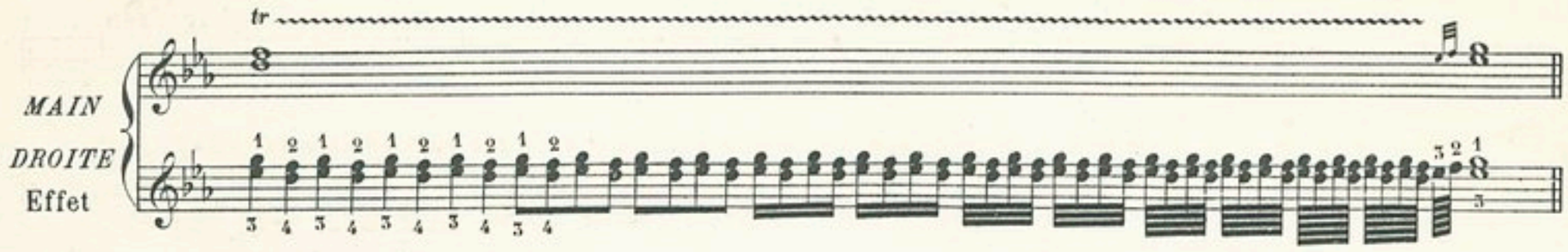


Quoique la cadence se termine le plus souvent sur une note plus basse d'un degré que la note cadencée, elle se termine aussi sur des notes plus élevées ou plus basses.

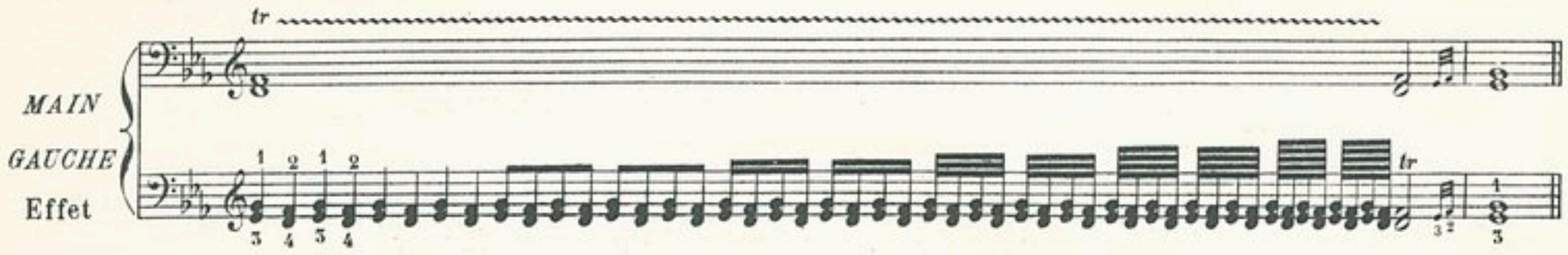




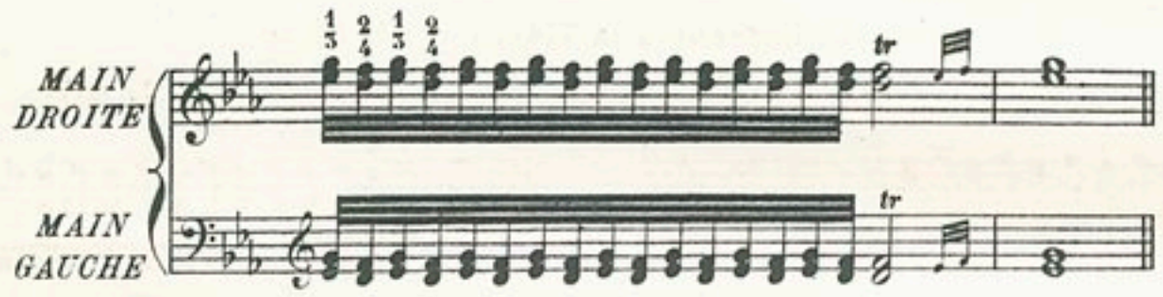
Cadences à la Tierce ou Cadences doubles



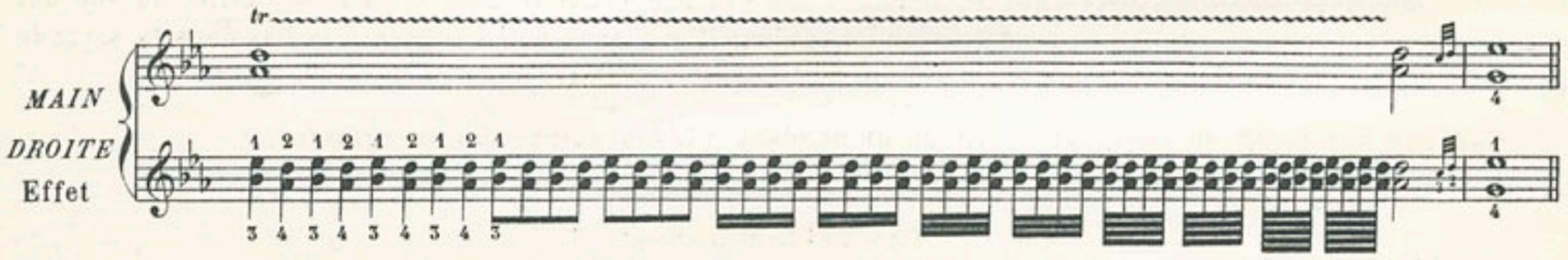
MAIN GAUCHE



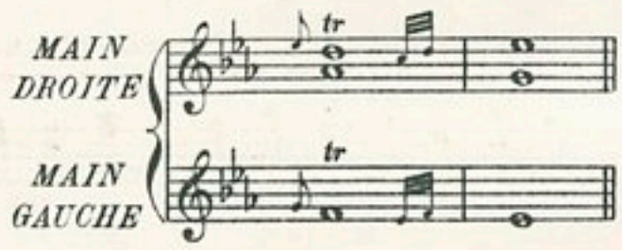
DES DEUX MAINS



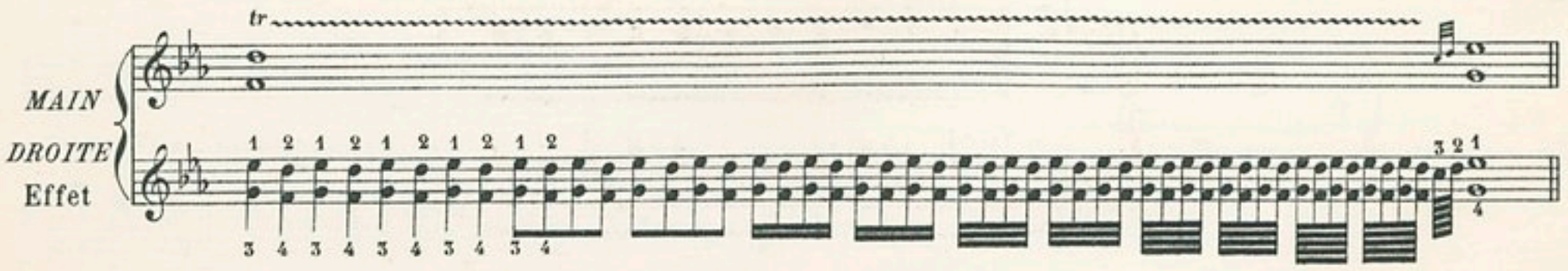
Cadences à la Quarte



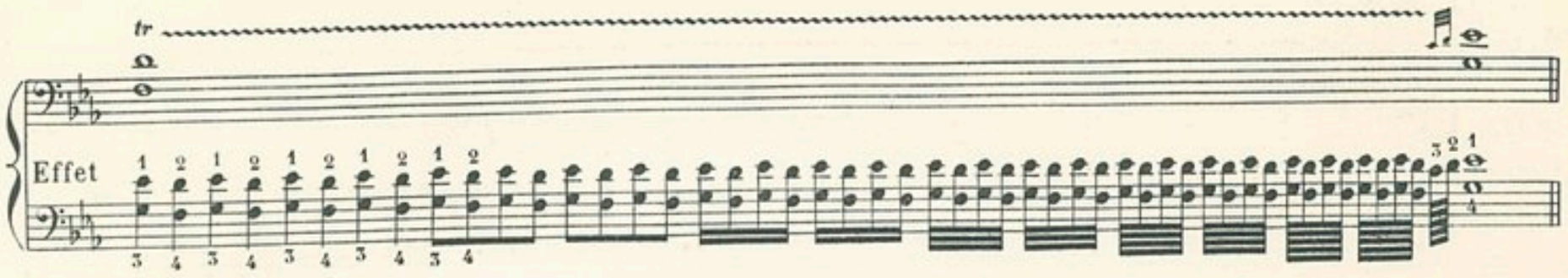
La Cadence à la Quarte est toujours accompagnée de la Sixte



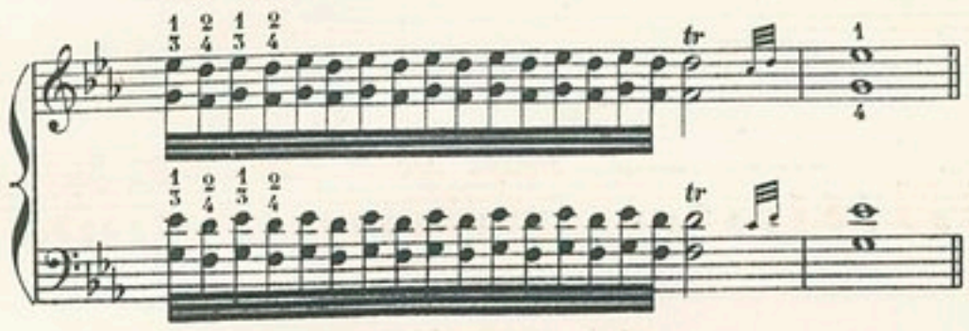
Cadences à la Sixte



MAIN GAUCHE

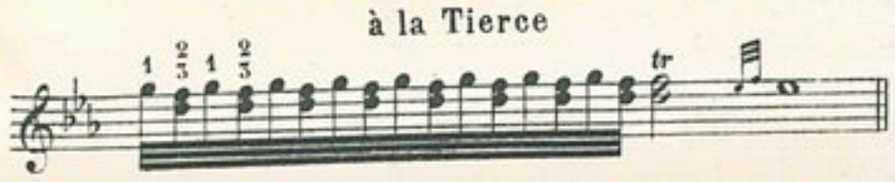


DES DEUX MAINS

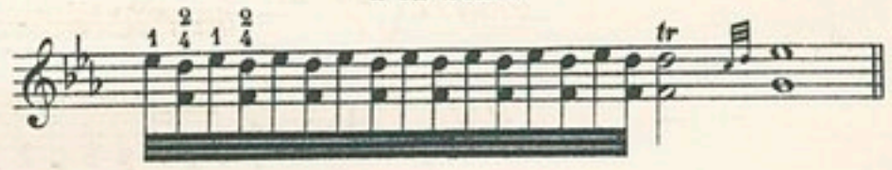


Fausse Cadence à la Tierce et à la Sixte

à la Tierce



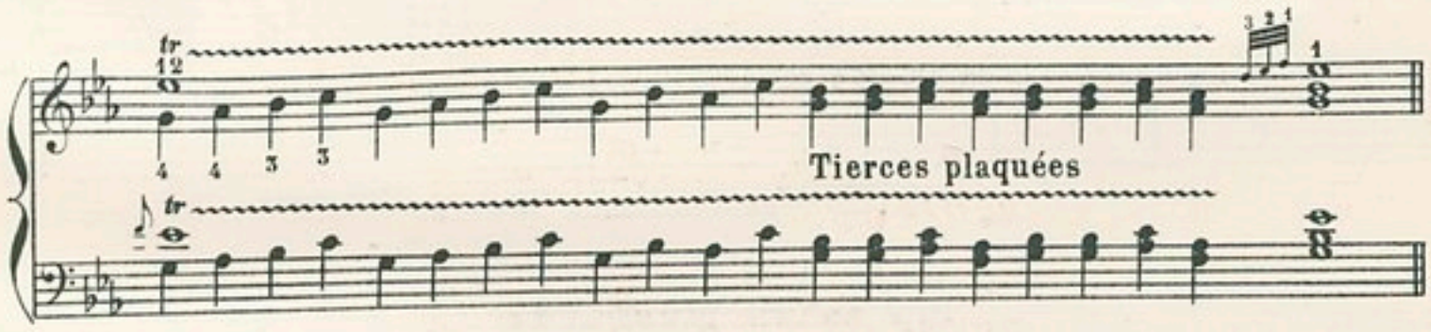
à la Sixte



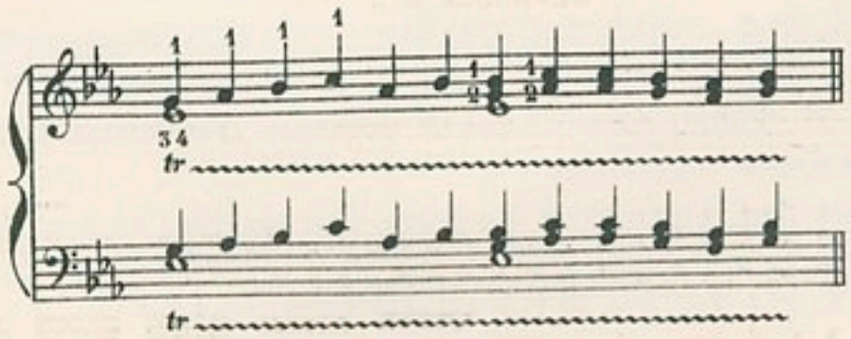
Quelques artistes, même très forts, employent souvent cette cadence, je dois cependant observer qu'elle est essentiellement mauvaise, parce que le mérite d'une cadence consiste dans la parfaite égalité du son des deux notes, et que cette égalité ne peut exister ici, puisqu'il y a deux notes jouées à la fois dans la seconde partie de la cadence, tandis qu'il n'y en a qu'une seule dans la première partie.

Cadence sur le *Mi* du pouce et du 1er doigt pendant que les autres doigts agissent.

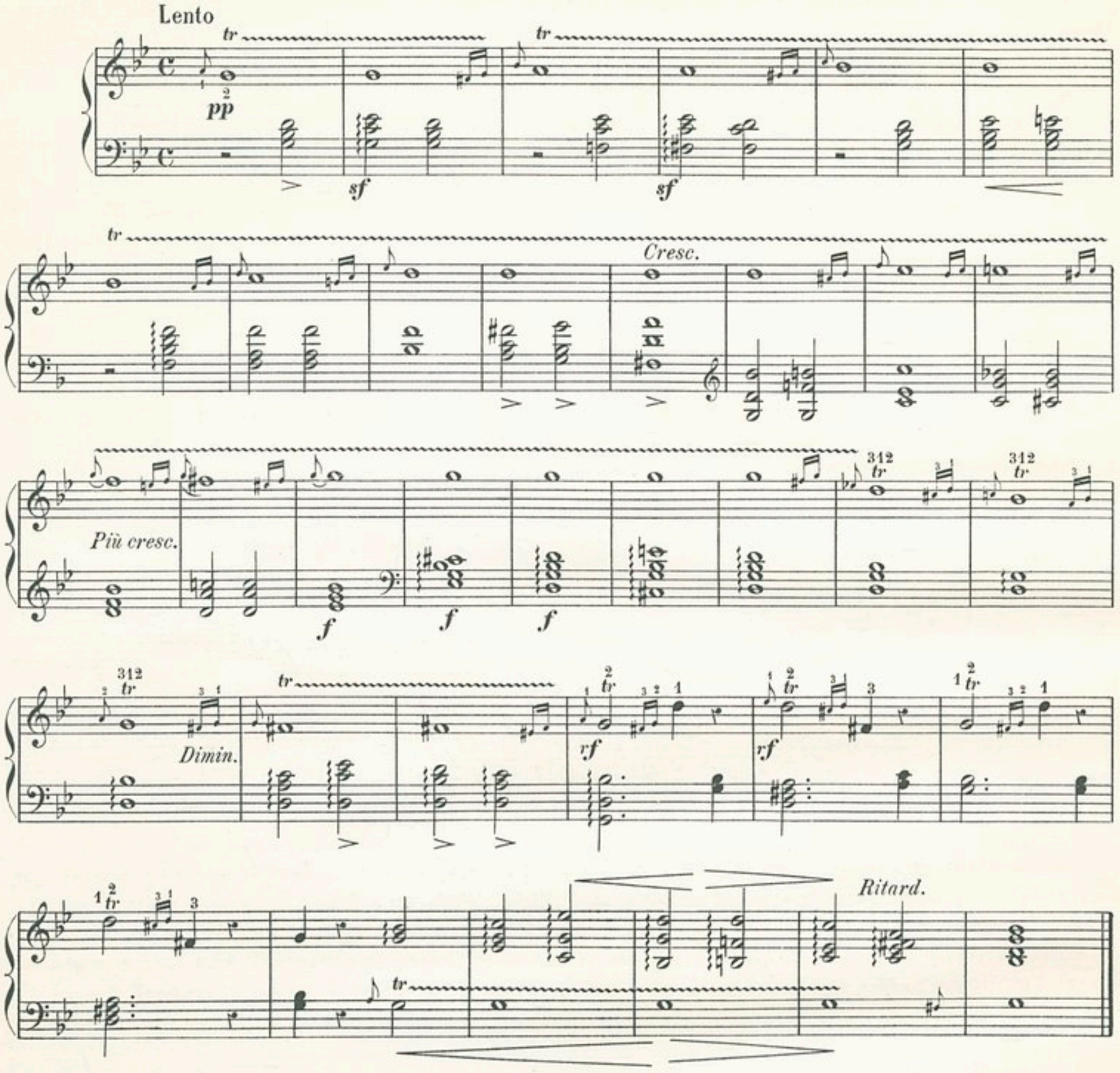
DES DEUX MAINS



Cadence sur le *Mi* d'en bas



20e Leçon en Sol mineur



DES NOTES D'EMPRUNT

On appelle note d'emprunt, une note que l'on substitue à une autre, mais ayant le même son; dans le langage musical cela se nomme homophone ou synonyme, en réalité ce sont deux notes ayant le même son mais n'ayant pas le même nom, par exemple Ré ♭, Do ♯ — Sol ♭, Fa ♯ etc. etc. Ce changement est très souvent utile pour l'emploi des pédales. 1º D'abord pour faciliter certains traits chromatiques lesquels ne peuvent être exécutés sans le secours de notes d'emprunt. 2º Pour éviter ce qui se présente fréquemment d'avoir deux pédales du même pied faisant faire deux mouvements contraires.

Exemple: Si ♭ / Do ♯ le Si ♭ que l'on relève et le Do ♯ que l'on abaisse, ou bien alors une pédale de chaque pied La ♭ / Si ♮ mais formant toujours deux mouvements différents.

Pour faciliter l'exécution de ces passages il est plus simple de se servir de notes d'emprunt et de procéder ainsi:

Au lieu de jouer Si ♭ Do ♯
On exécutera La ♯ Do ♯

2e Exemple:

Au lieu de jouer La ♭ Si ♮
On exécutera Sol ♯ Si ♮

Ce qui permet de faire le même mouvement de chaque pied abaisser deux pédales ensemble.

Le contraire peut se présenter c'est-à-dire au lieu d'abaisser deux pédales à la fois comme dans l'exemple précedent, on peut les relever en substituant les notes d'une façon contraire par exemple:

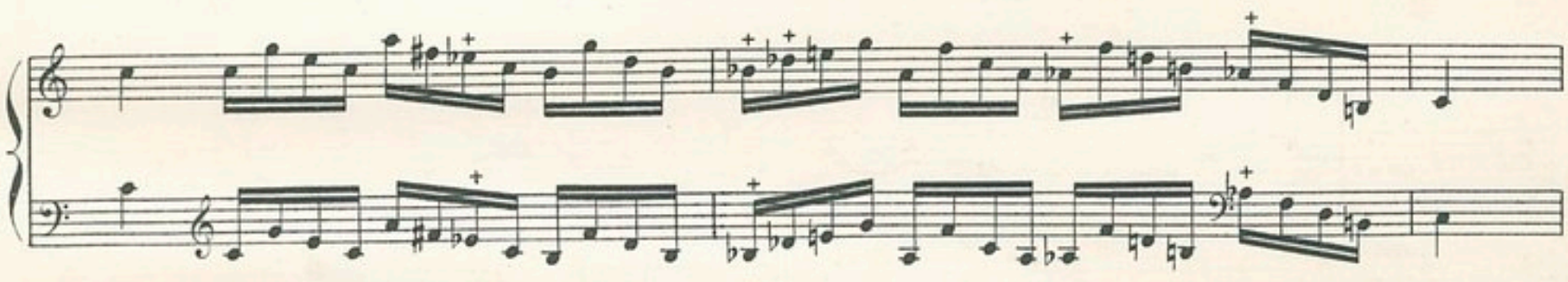
Si on a La ♯ on peut jouer Si ♭
" Do ♯ " Ré ♭

Mais il est préférable pour arriver plus tard de jouer les passages chromatiques de s'habituer de bonne heure au genre de substitution par le premier moyen.

En principe, pour les passages de pédales il est nécessaire qu'ils soient bien réguliers dans leur combinaison et autant que possible d'un mouvement semblable, cela donne une grande sûreté d'exécution.

Exemples de notes d'emprunt pour lesquelles on aura une pédale de chaque pied au lieu de deux pédales du même pied.

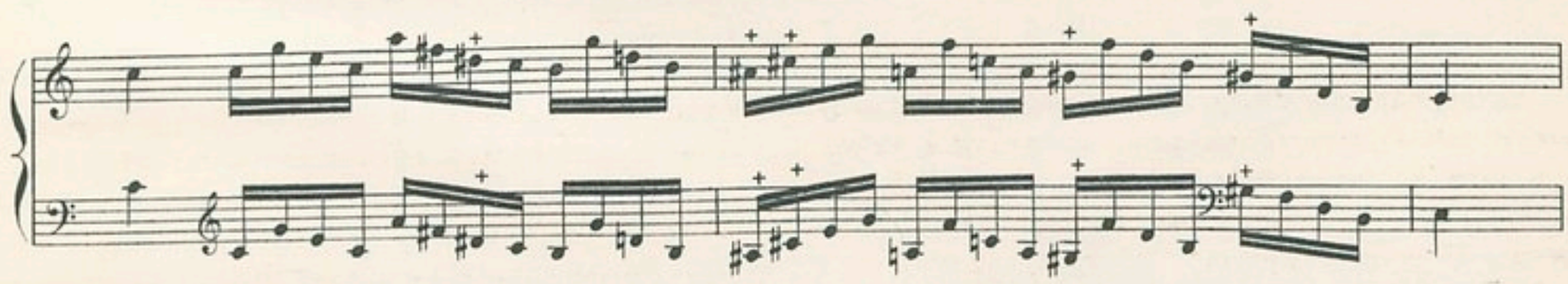
1re VERSION



En exécutant ce passage comme il est écrit, on a l'inconvénient d'avoir dans la première mesure les deux pédales du même pied faisant un mouvement différent Fa ♯, Mi ♭, l'une à abaisser, l'autre à relever et dans la deuxième mesure, deux du même pied Si ♭ et Ré ♭.

Si au contraire on se sert de notes d'emprunt comme dans la version suivante on a l'avantage non seulement d'avoir une pédale de chaque pied, mais encore chaque pied faisant le même mouvement.

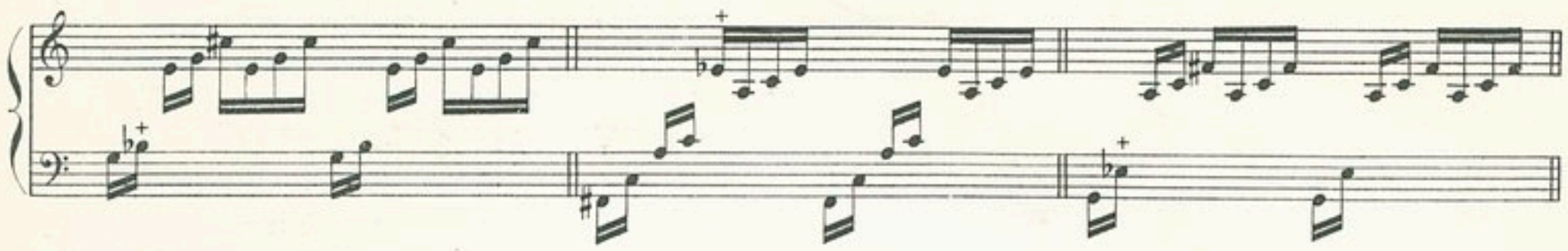
2e VERSION



On trouvera le même exemple dans le 1er Prélude de Bach qui, on sait est l'accompagnement du célèbre Ave Maria de Gounod, je ci'e cet exemple car les harpistes sont souvent appelés à le jouer.

Exemple extrait du 1er Prélude de Bach, accompagnement de l'Ave Maria de Gounod.

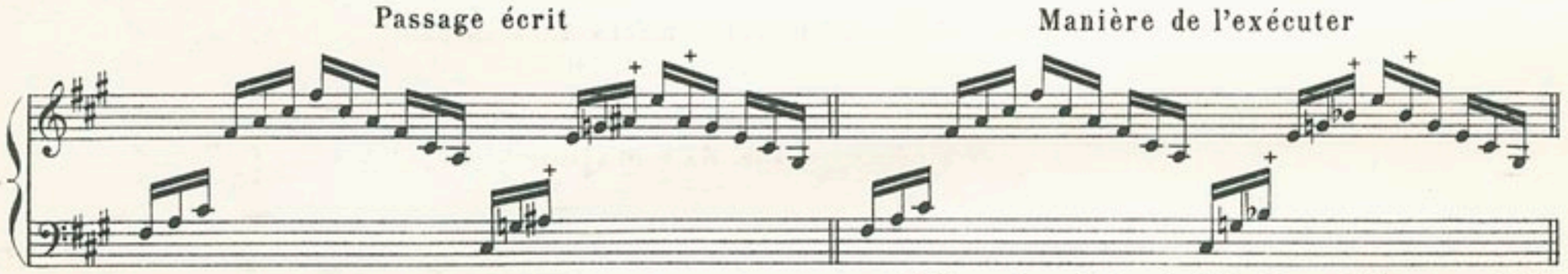
1re VERSION



2e VERSION

On peut également substituer des bémols aux dièses ainsi qu'il a été dit plus haut suivant toujours le même système qui consiste a faire faire aux pieds le même mouvement, dans l'exemple suivant tiré de l'hymne de Ste Cécile de Gounod il est préférable de faire Sol ♮ et le Si ♭ plutôt que le Sol ♮ et le La ♯ marqué.

Passage écrit — Manière de l'exécuter



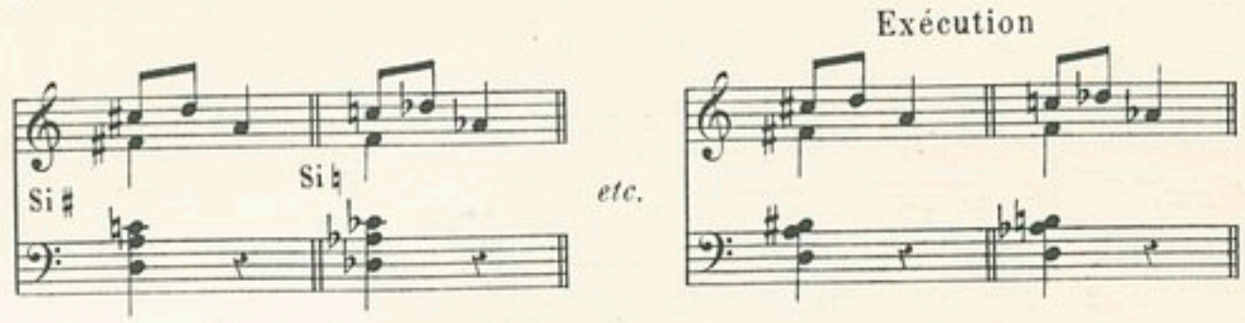
publié avec l'autorisation de Mr A. Lebeau, Editeur propriétaire.

d'autant mieux que dans ce genre de passage, on ne peut changer le Sol ♮ contre aucune autre note ayant le même son, car Sol ♮, La ♮, Ré ♮ sont les trois notes qui ne peuvent être substituées par aucune autre, leur synonyme ou homophone n'existe pas sur la harpe, on trouve en effet les synonymes de toutes les notes de gammes, soit bémolisées ou diésées, exception faite des trois notes citées plus haut.

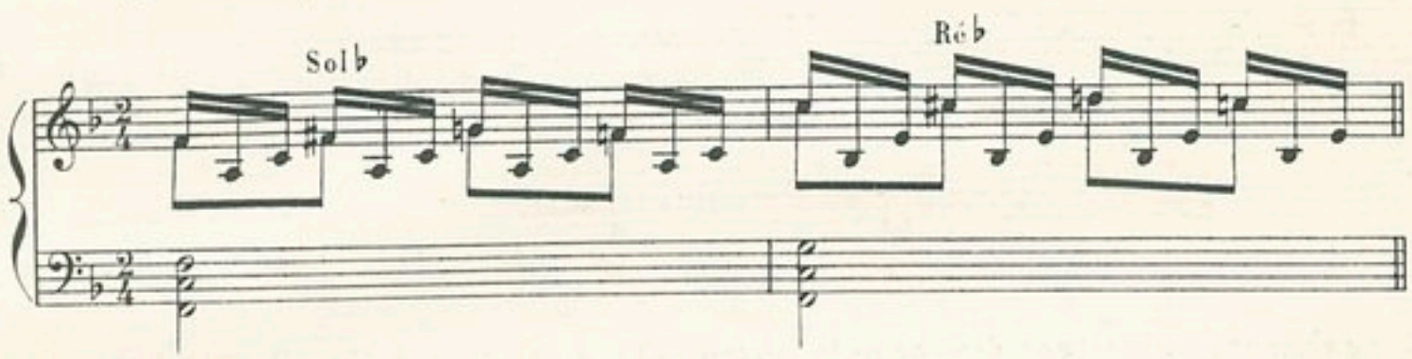
Gamme de Do ♭	*Synonymes*	*Gamme de* Do ♮	*Synonymes*	*Gamme de* Do ♯	*Synonymes*
Do ♭	Si ♮	Do ♮	Si ♯	Do ♯	Ré ♭
Ré ♭	Do ♯	Ré ♮	pas de synonyme	Ré ♯	Mi ♭
Mi ♭	Ré ♯	Mi ♮	Fa ♭	Mi ♯	Fa ♮
Fa ♭	Mi ♮	Fa ♮	Mi ♯	Fa ♯	Sol ♭
Sol ♭	Fa ♯	Sol ♮	pas de synonyme	Sol ♯	La ♭
La ♭	Sol ♯	La ♮	pas de synonyme	La ♯	Si ♭
Si ♭	La ♯	Si ♮	Do ♭	Si ♯	Do ♮

Lorsque l'on rencontre soit Fa x ou Do x, on est obligé d'en faire un Sol ♮ pour l'un et un Ré ♮ pour l'autre, on rencontre rarement un Sol x, ce qui obligerait à faire le La ♮ ainsi que cela se fait lorsque l'on a un Si 𝄫, ce qui se présente assez fréquemment. On se rend donc bien compte que ces trois notes ne sont pas en double sur la harpe comme les autres notes.

L'emploi de notes d'emprunt est encore utile lorsqu'une note est attaquée en même temps que son altération chromatique.

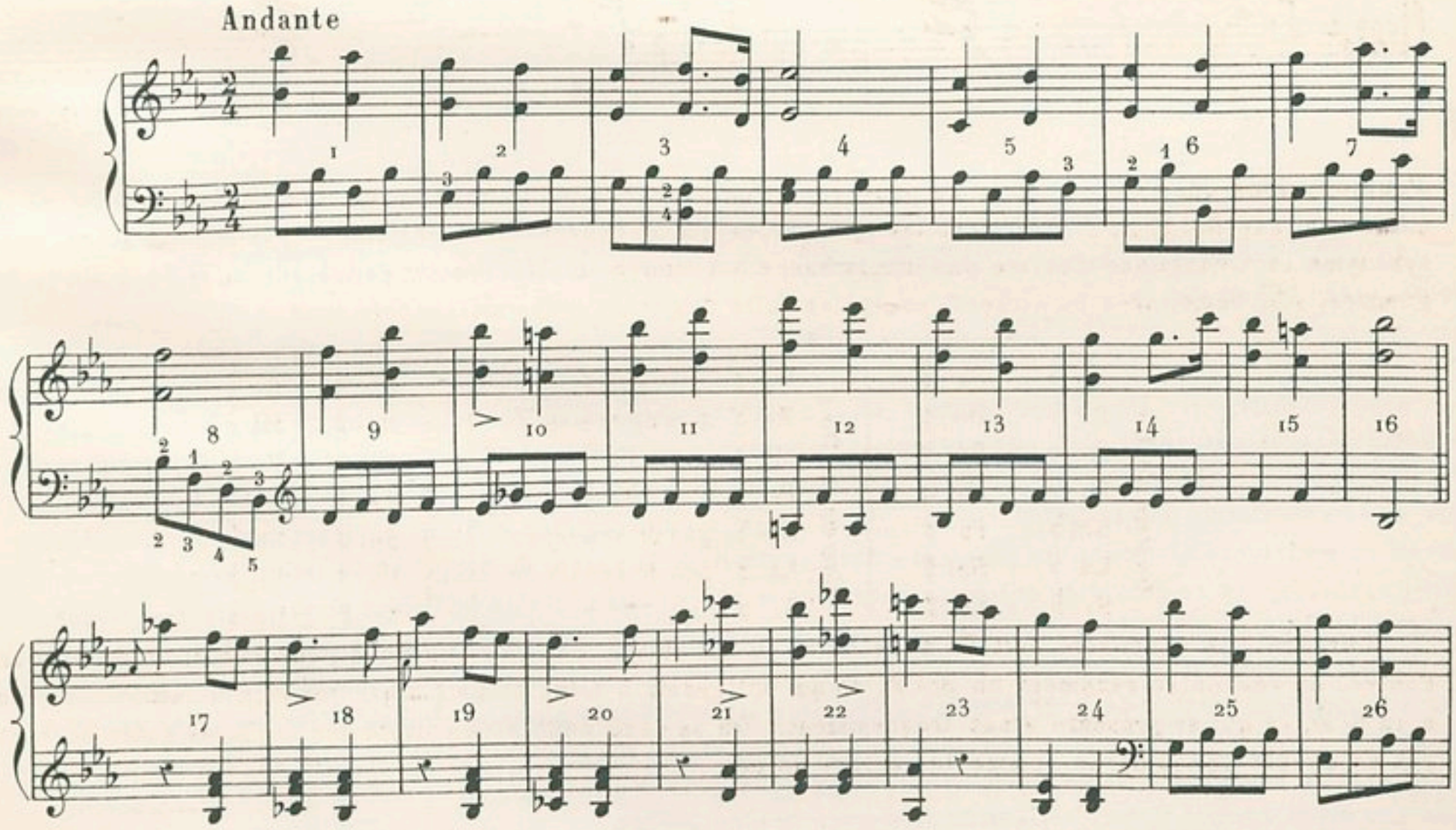


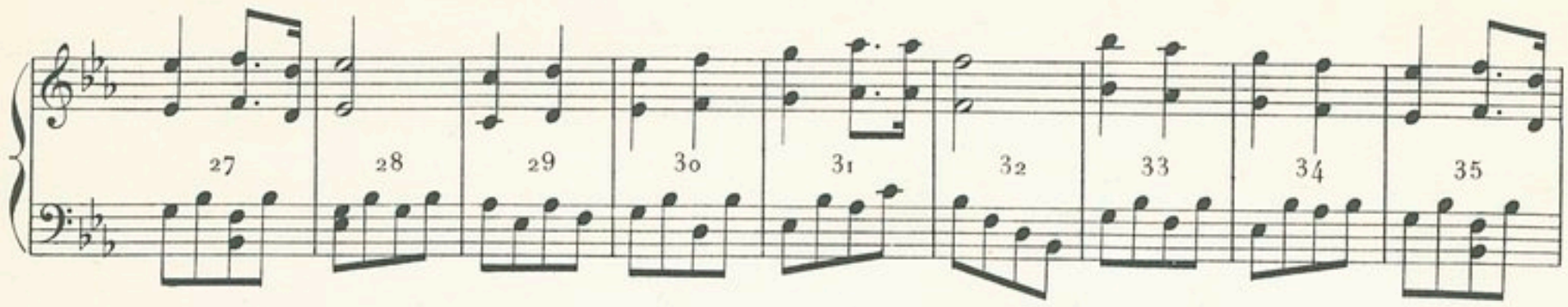
Dans l'exemple suivant on remarquera encore l'utilité des notes d'emprunt mais cette fois en se servant de bémols pour remplacer les dièses.

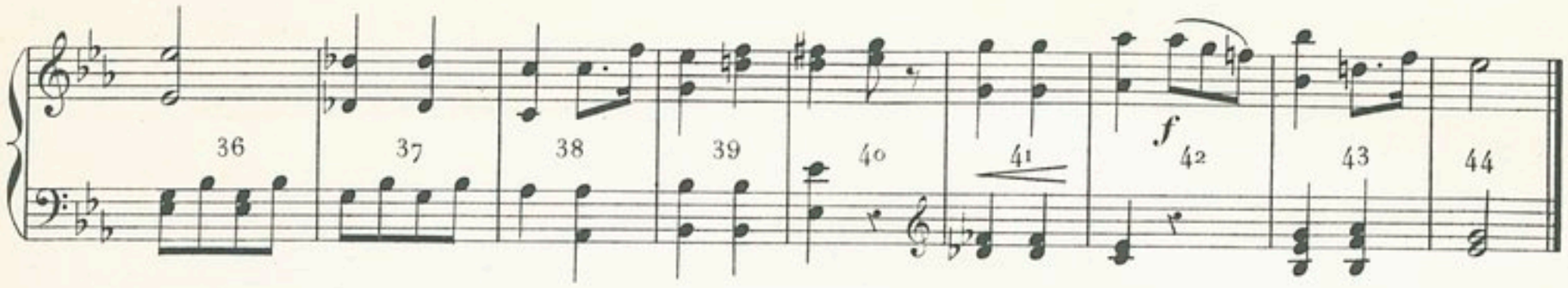


On travaillera l'étude suivante de deux façons. Une fois l'étude jouée comme elle est écrite, l'élève fera bien de la jouer en se servant de notes d'emprunt pour l'habituer à ce genre de changement. Sur la 9e mesure on accrochera le La ♮, sur la 10e on fera Fa ♯ en place de Sol ♭. Sur la 18e et celles qui suivent on fera Si ♮ pour remplacer le Do ♭. A la 37e mesure on fera Do ♯ en place de Ré ♭.

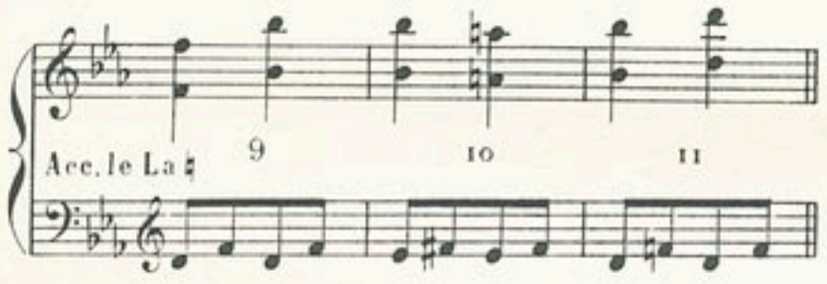
21e Leçon en Mi ♭ majeur

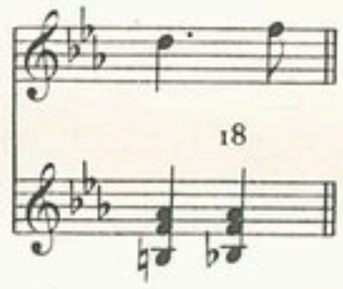


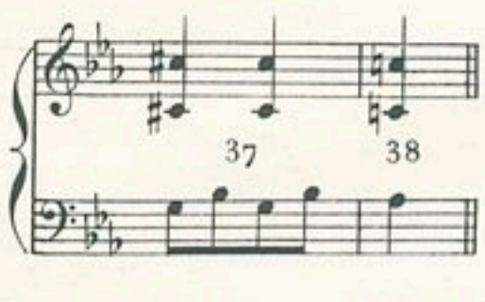


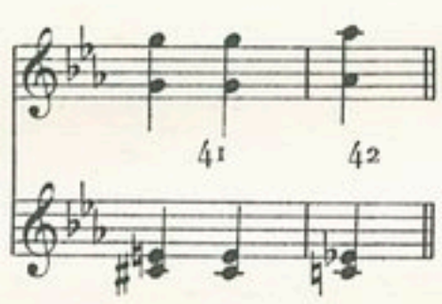


Exemples des changements à exécuter dans l'étude précédente, lorsque l'on se servira des notes d'emprunt.









Il est bien entendu que ces changements ne sont utiles pour le moment que pour s'habituer à se servir de notes synonymes.

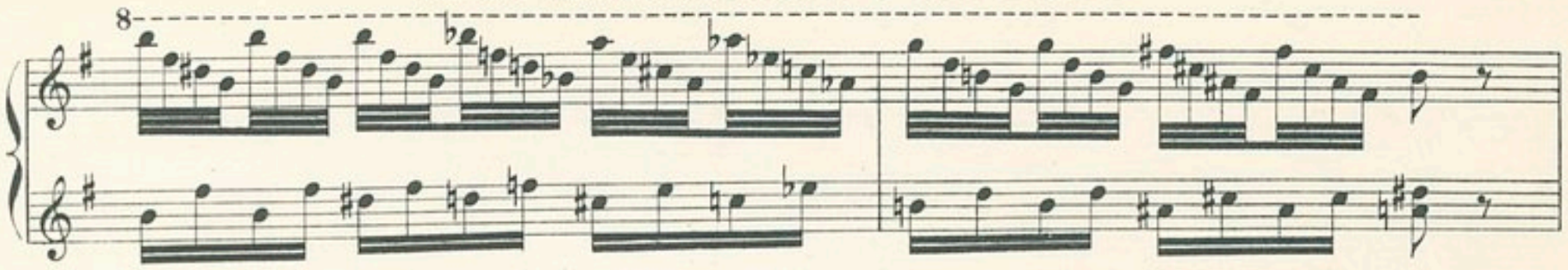
PRINCIPES POUR L'EMPLOI DE 2, 3 ET 4 PÉDALES ENSEMBLE

Au sujet de jeu de pédales les élèves devront s'habituer à abaisser deux pédales à la fois avec le même pied. Exemple:

$$\begin{cases}\text{Mi}\\\text{Sol}\end{cases} - \begin{cases}\text{Fa}\\\text{La}\end{cases} - \begin{cases}\text{Si}\\\text{Ré}\end{cases} -$$

Cela est fort utile dans bien des cas où il n'est pas nécessaire d'accrocher les pédales pour des notes accidentelles de passage. Cela est surtout indispensable pour exécuter les passages chromatiques.
Il suffit pour cela de mettre le pied en biais touchant le corps de la harpe et d'abaisser en se servant à la fois du talon et de la pointe du pied, (Voir figure 8) cela peut sembler difficile au début, mais avec un peu de travail on y arrivera aisément, les passages suivants extraits de la partie de harpe du 4e acte d'Hamlet prouvent l'utilité absolue de se servir de notes d'emprunt et la preuve indiscutable qu'il faut savoir faire fonctionner quatre pédales ensemble (deux de chaque pied) pour l'exécution de tous les passages chromatiques.

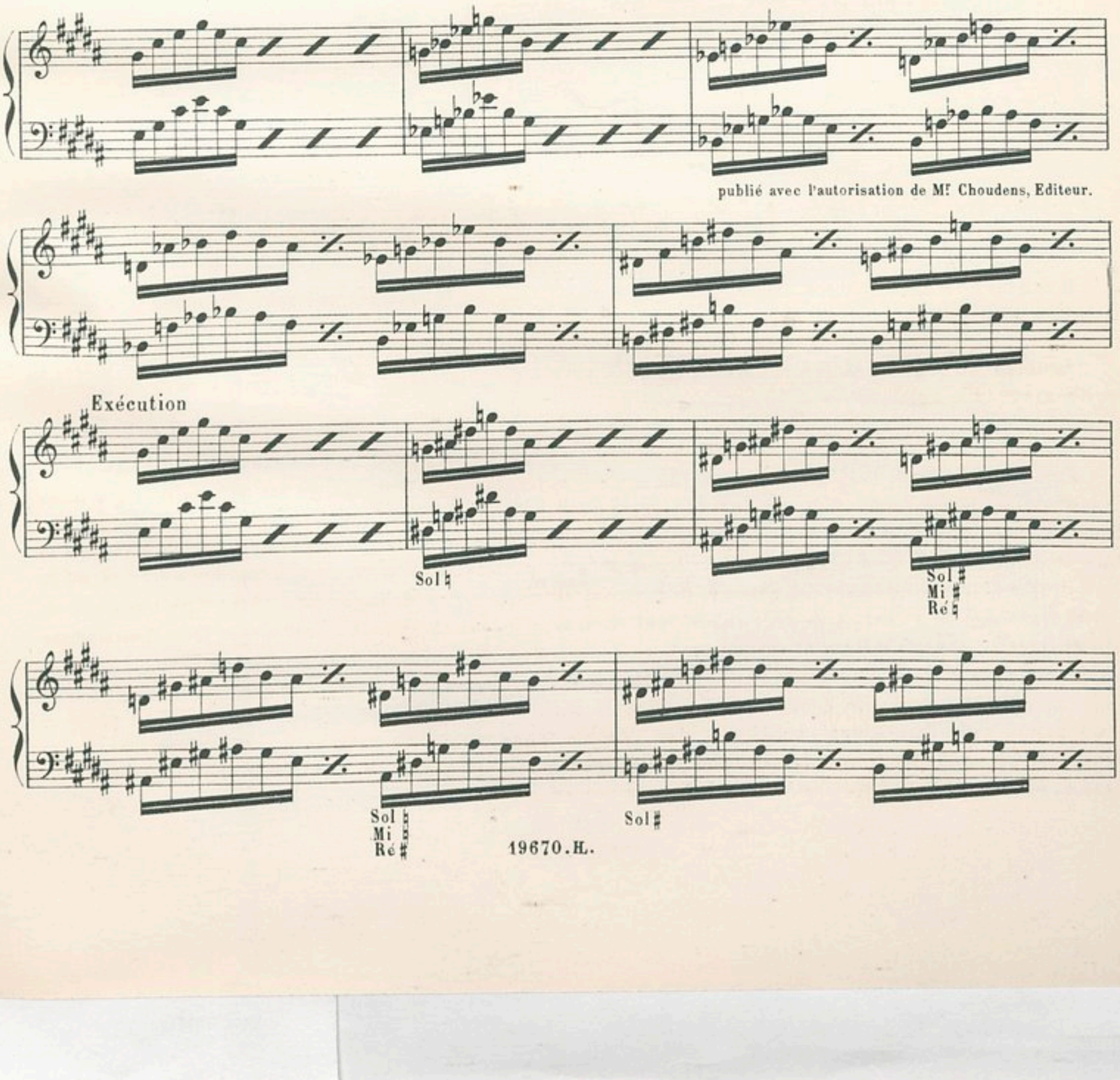
Il est évident que ce n'est pas aux débutants que l'on s'adresse pour l'exécution de ce trait car il faut déja une certaine virtuosité pour pouvoir l'exécuter mais il est bon que de bonne heure on sache que l'on est appelé à avoir de semblables difficultés de pédales et que longtemps d'avance il faut s'y préparer.
Dans certains cas il est utile de se servir du pied gauche pour la pédale du *Mi* et du droit pour celle du *Si*.
Dans l'exemple suivant il faut retirer le *Mi* ♯ avec le pied gauche.



RÈGLE POUR L'USAGE DES PÉDALES DANS LES PASSAGES CHROMATIQUES

Pour exécuter ces passages chromatiques d'Hamlet ainsi que pour tous les passages chromatiques qui peuvent se présenter il faut en principe fixer comme Pédales le *fa* ♯ et le *do* ♯ par ce moyen le genre chromatique ou les modulations spontanées sont toujours exécutables. Bien entendu il faut employer le système de remplacer les ♭ par des ♯.

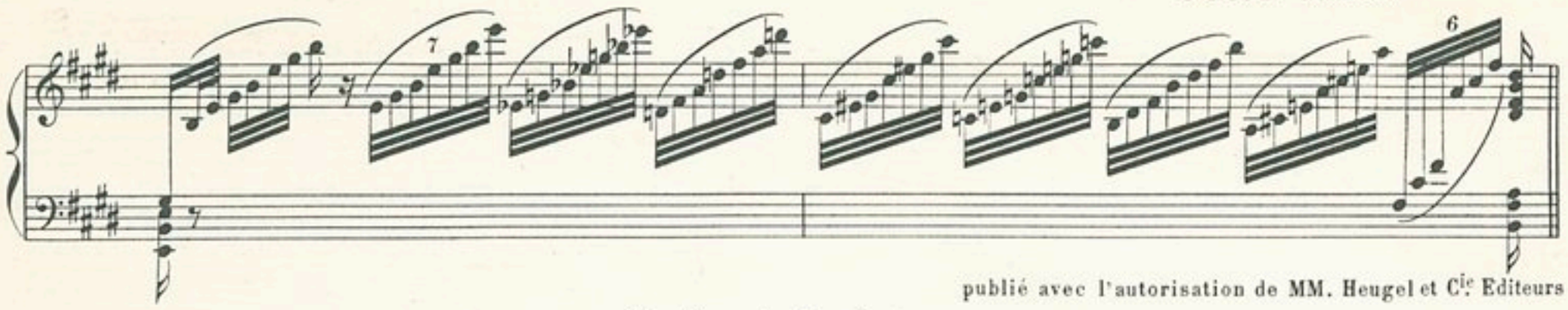
EXEMPLE DE MODULATION RAPIDE TIRÉ DU TRIO DE FAUST (5e ACTE)



publié avec l'autorisation de Mr Choudens, Editeur.

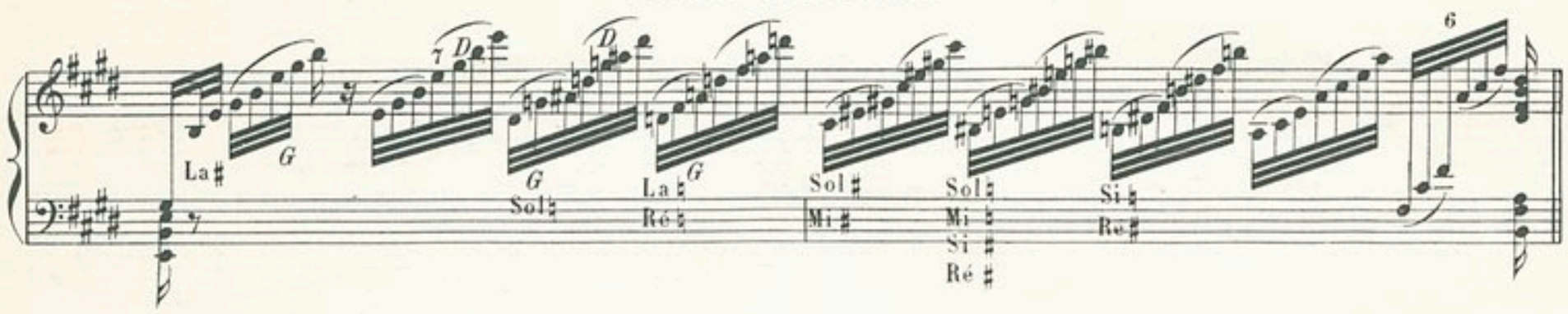
Autre passage chromatique

4e ACTE HAMLET



publié avec l'autorisation de MM. Heugel et Cie Editeurs

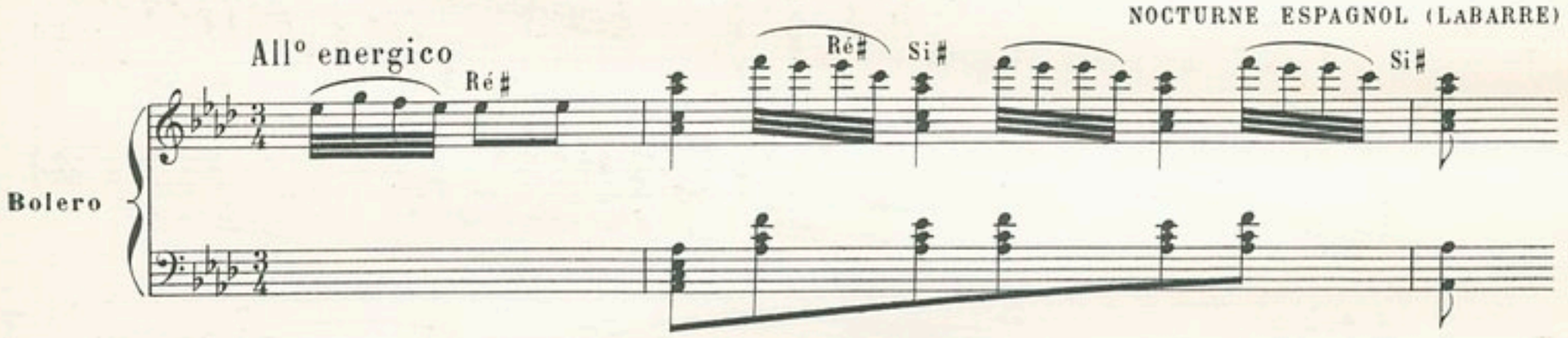
Manière de l'exécuter



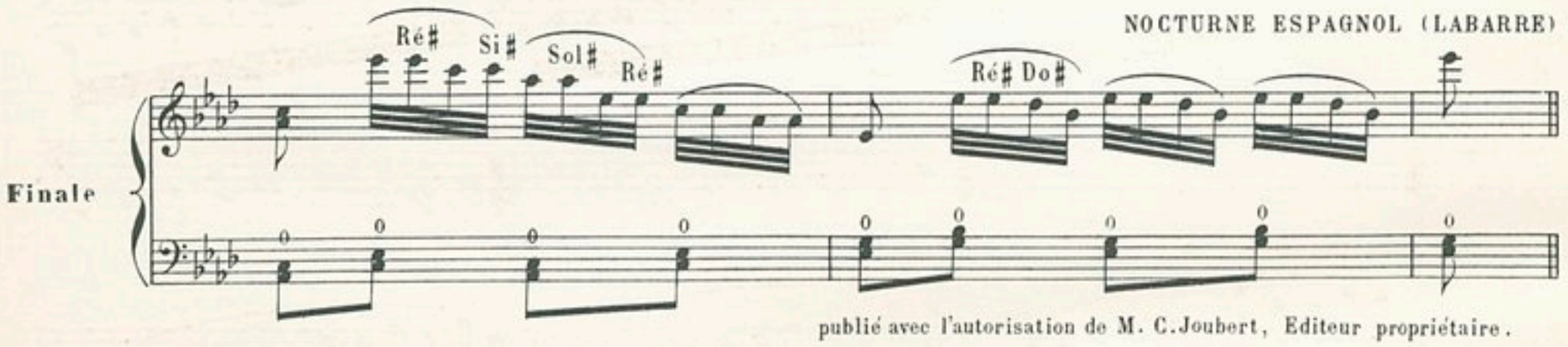
La harpe à double mouvement peut produire avec l'aide de notes d'emprunt des passages d'un genre absolument particulier.

Exemples

NOCTURNE ESPAGNOL (LABARRE)



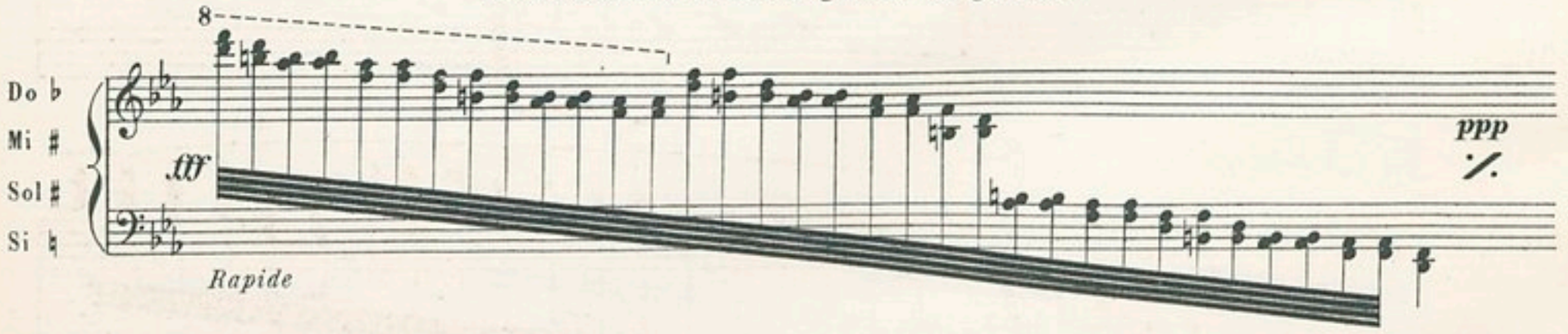
NOCTURNE ESPAGNOL (LABARRE)



publié avec l'autorisation de M. C. Joubert, Editeur propriétaire.

FANTAISIE POUR HARPE (J. MASSENET)

A exécuter de la main gauche en glissant



publié avec l'autorisation de l'auteur.

Fa
La
Do

8

ff

martellato

glissando

molto ritenuto

8

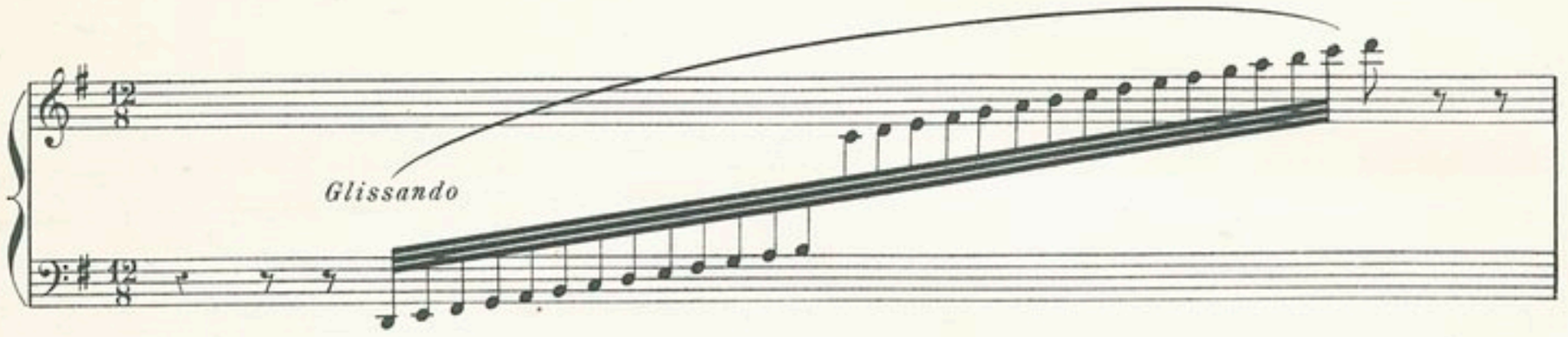
glissando

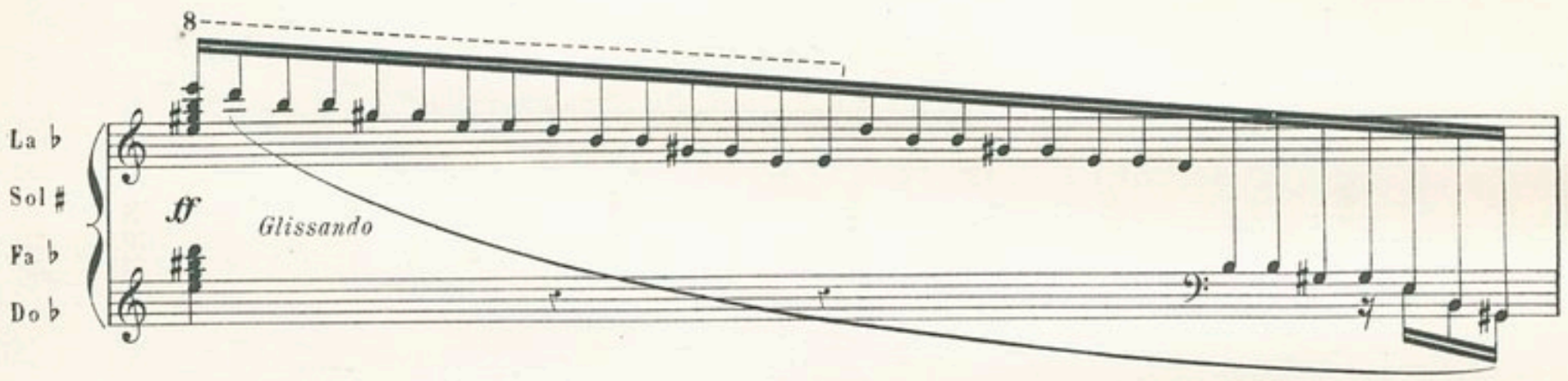
8

glissando

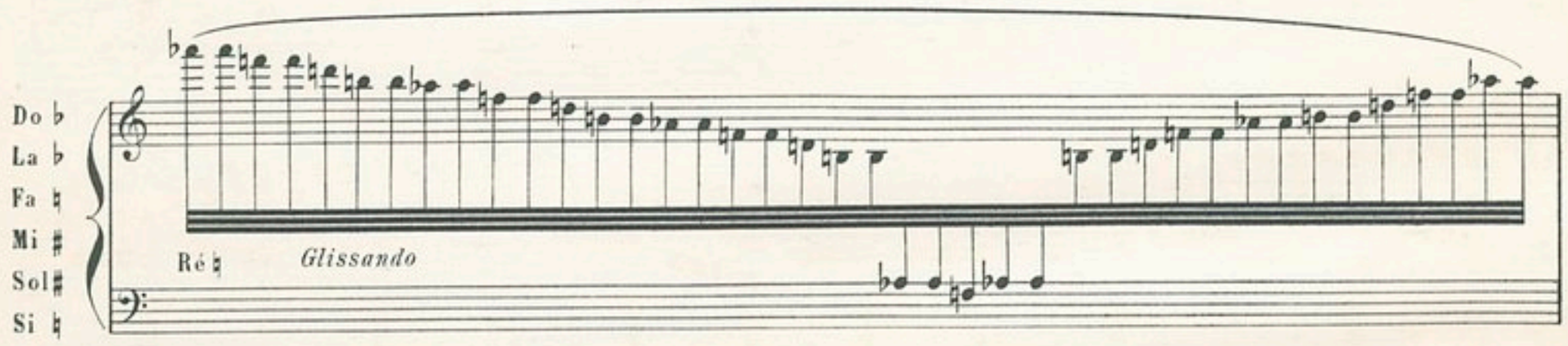
Ces passages et beaucoup d'autres de ce genre que l'on ne connait pas assez sont d'un effet brillant et original et ont cette particularité qu'ils ne peuvent être exécutes par aucun autre instrument, il serait donc bien regrettable de s'en priver et de n'en pas multiplier le nombre.

Généralement à l'orchestre comme effet particulier de la harpe on ne se sert que de gammes en glissando comme l'exemple cité plus haut de l'oratorio de Saint-Saëns, ou le genre de trait suivant.





Ce genre de trait est présenté soit en gamme diatonique, soit sous forme d'accord de 7e diminuée en notes répetées.



Ces derniers traits peuvent être exécutés en doigtant, jouant alternativement les deux mains. Mais le glissando est préférable.

Ainsi qu'il a été dit dans la préface, il est évident que l'apparition de ces traits à l'orchestre prouvent bien que les compositeurs modernes cherchent à faire prendre à l'instrument une place de plus en plus importante dans l'orchestration, ce qui est fort bien auprès de ce que l'on écrivait autrefois. Mais ce n'est pas encore là tous les beaux effets que la harpe peut produire. C'est donc aux harpistes qu'il appartient de faire connaitre et à répandre le plus possible les nombreuses ressources de ce bel instrument.

Allegro brillante

pp Fa♭ Leggiero Cresc. p Si♯ Cresc. p

Mi♯ Fa♭ p Cresc. p Cresc.

Si♯ Cresc. f Mi♯ f p p Si♯ Cresc. f

Do♭ mf Cresc. Dimin. Si♯ La♭ fff

Si♯ p Do♭ Si♯ Cresc.

Sol♭ ff Sol♯ Sol♯

Sib

Si♯

Fab

Cresc.

8

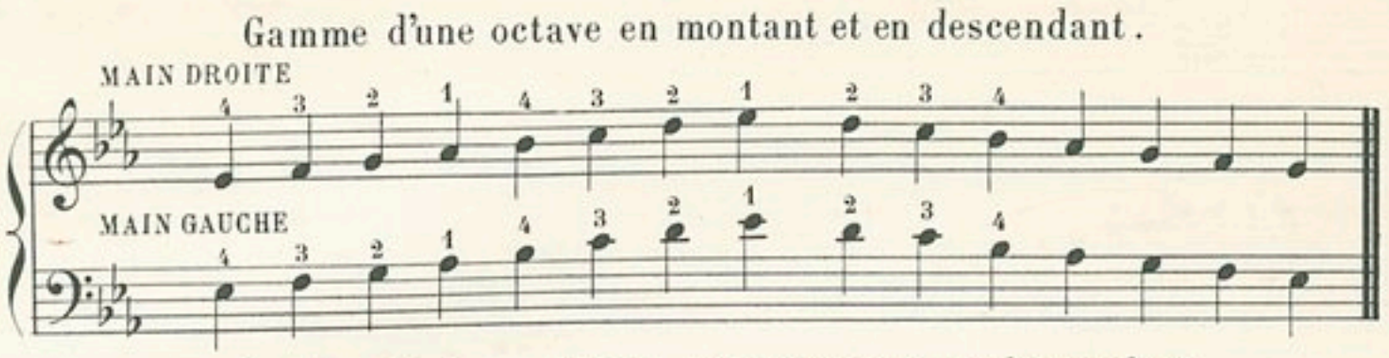
Si♯

2me PARTIE

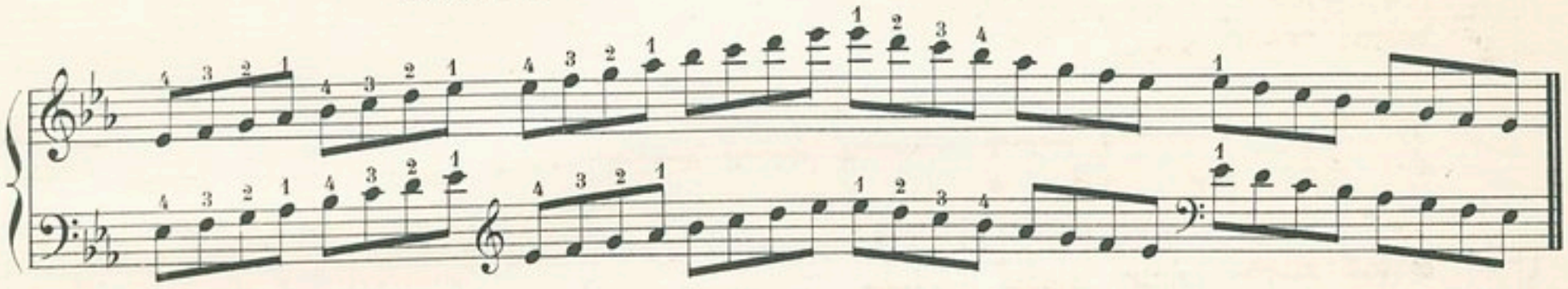
EXERCICES JOURNALIERS

Exercices de Gammes

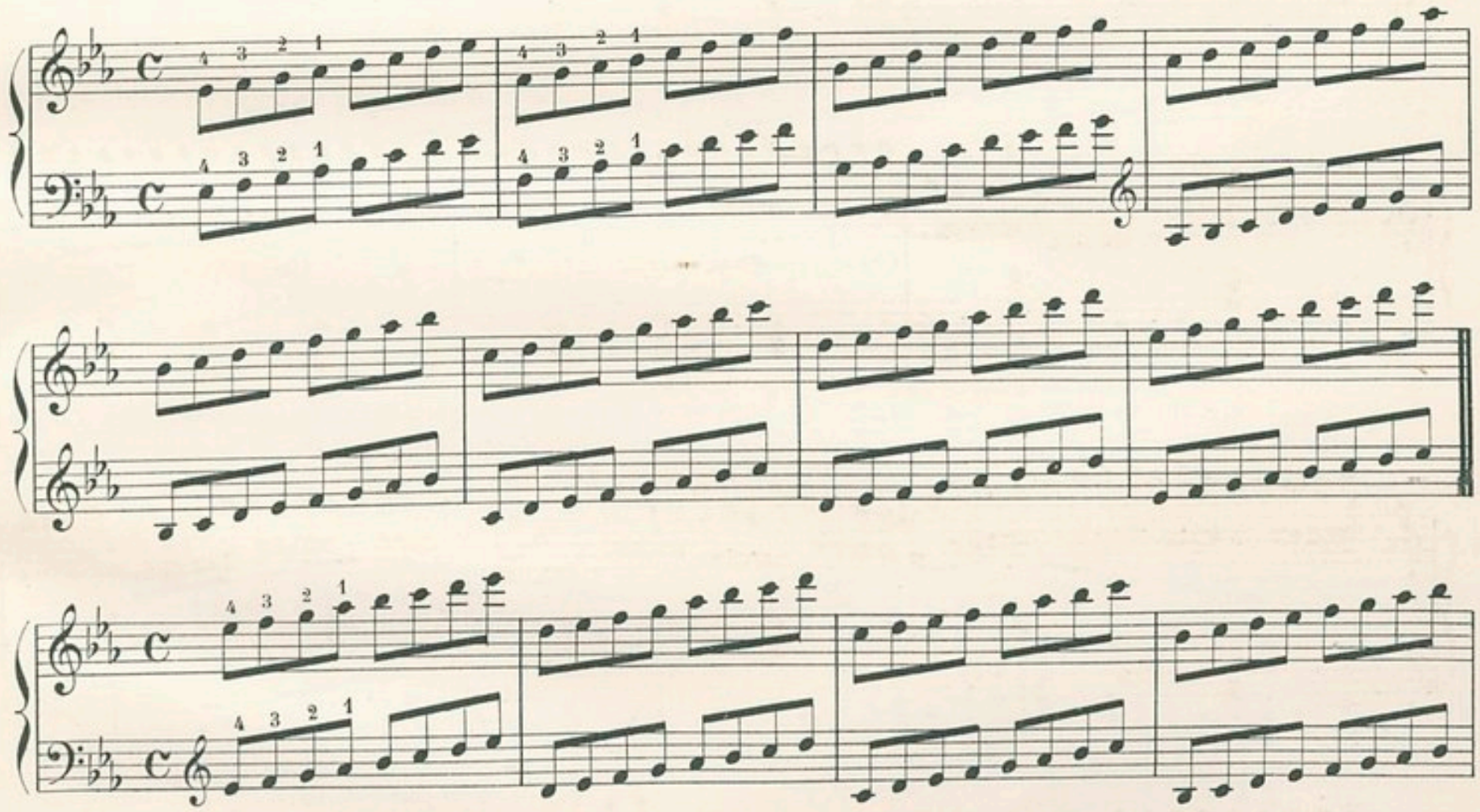
Gamme d'une octave en montant et en descendant.

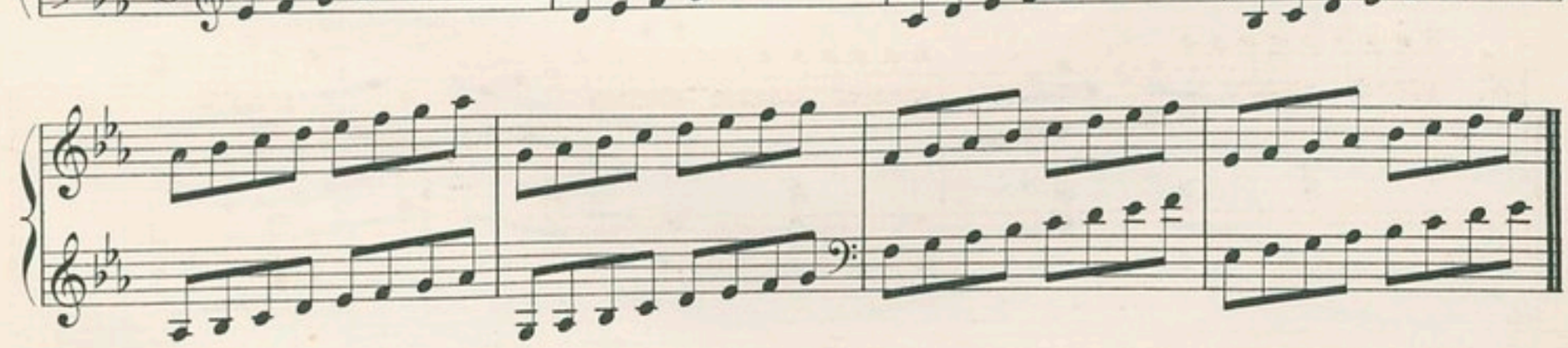


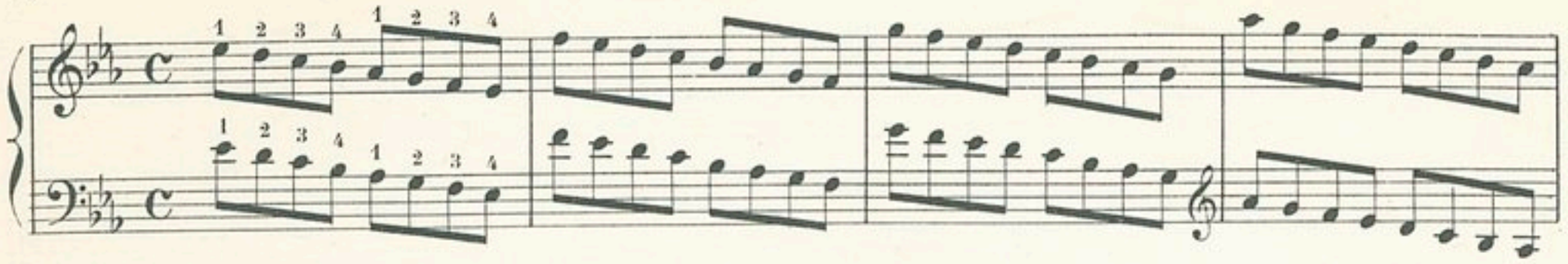
Gammes de deux octaves en montant et en descendant.

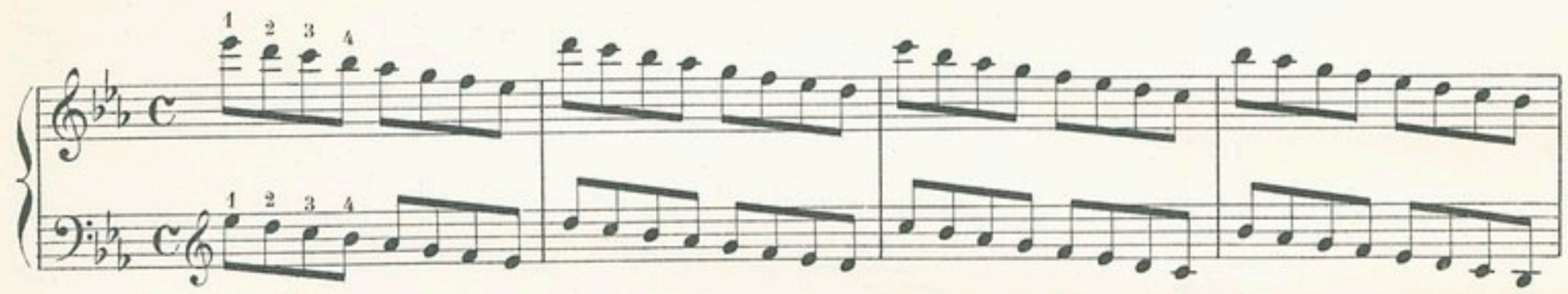


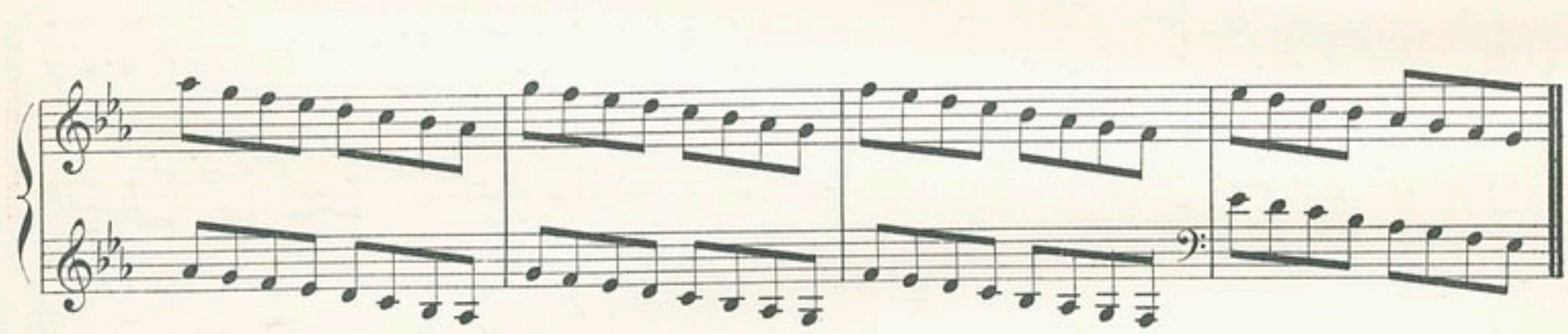
Gammes d'une octave en montant et en descendant diatoniquement.





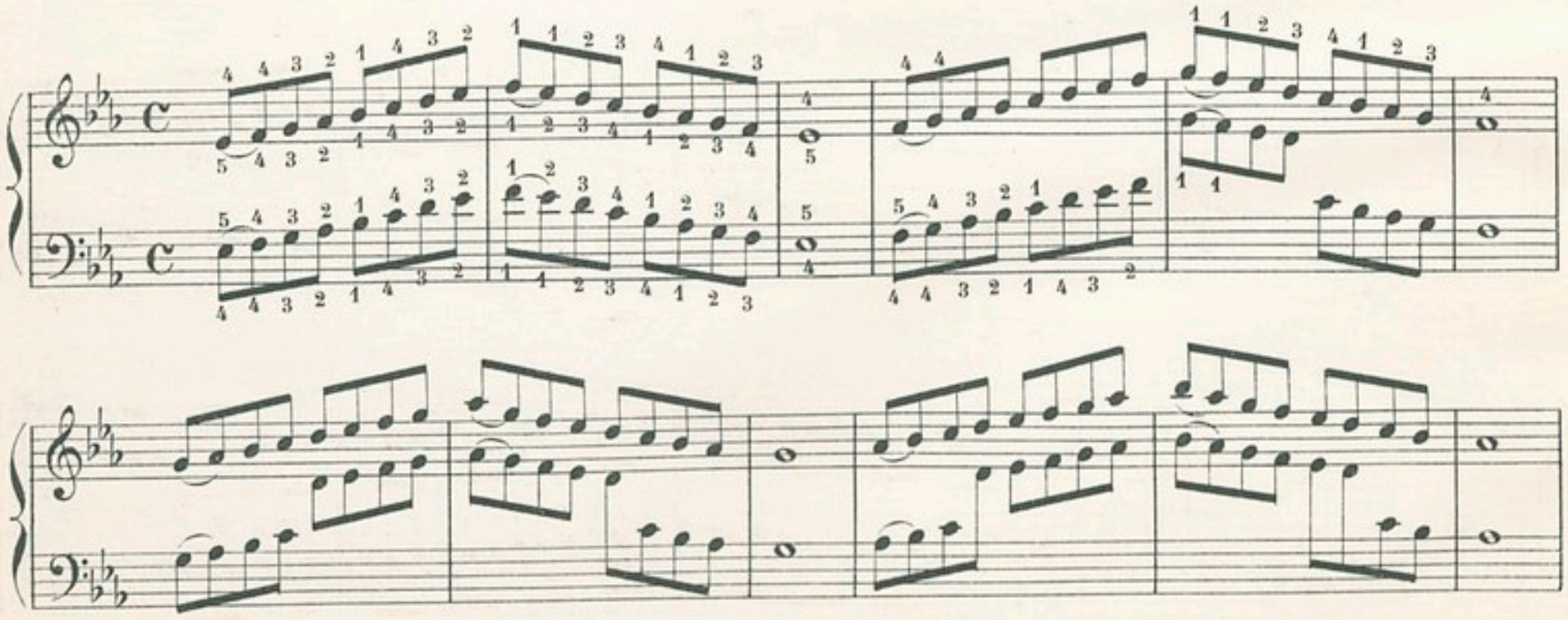


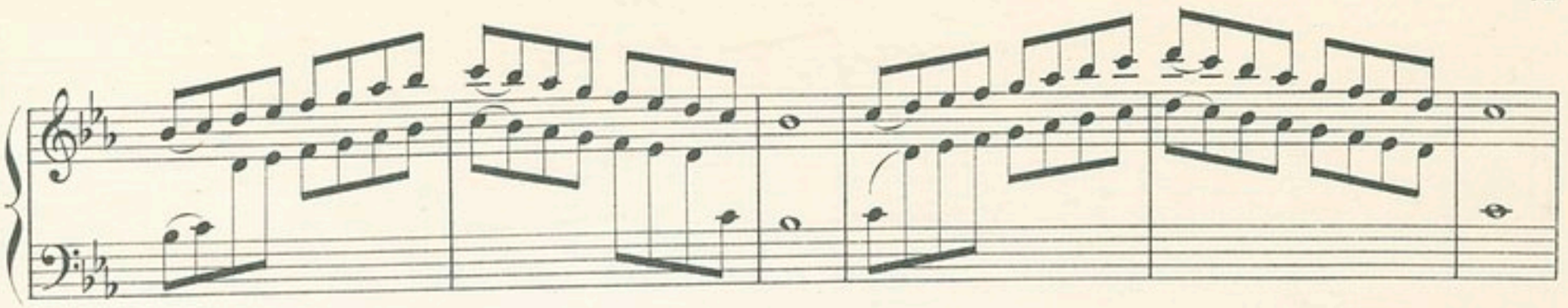


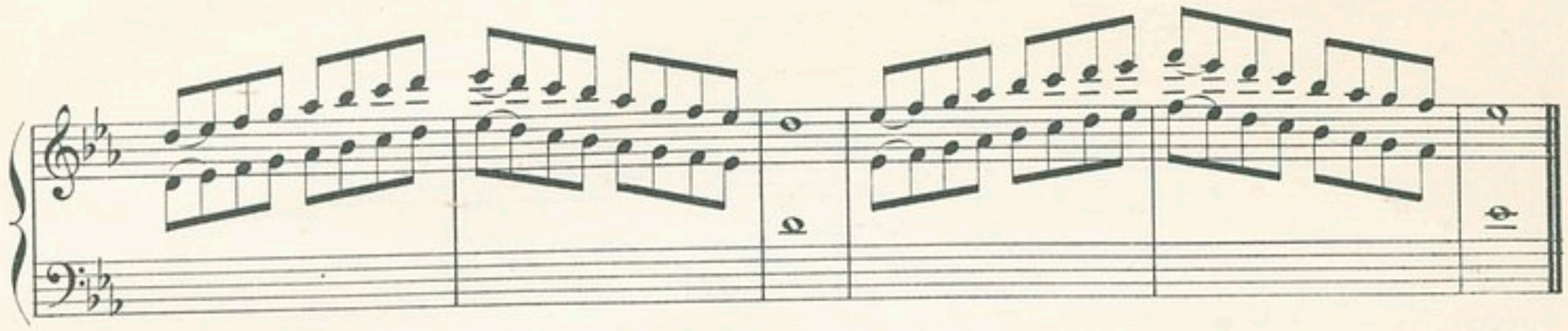


Gammes où il faut glisser le quatrième doigt et le pouce

L'élève doit se rappeler que c'est pour gagner un doigt qu'on glisse le pouce ou le quatrième doigt, afin d'avoir la main entièrement libre lorsque la gamme est finie, pour commencer la gamme suivante, savoir, avec le quatrième doigt si elle est ascendante, ou avec le pouce si elle est descendante.

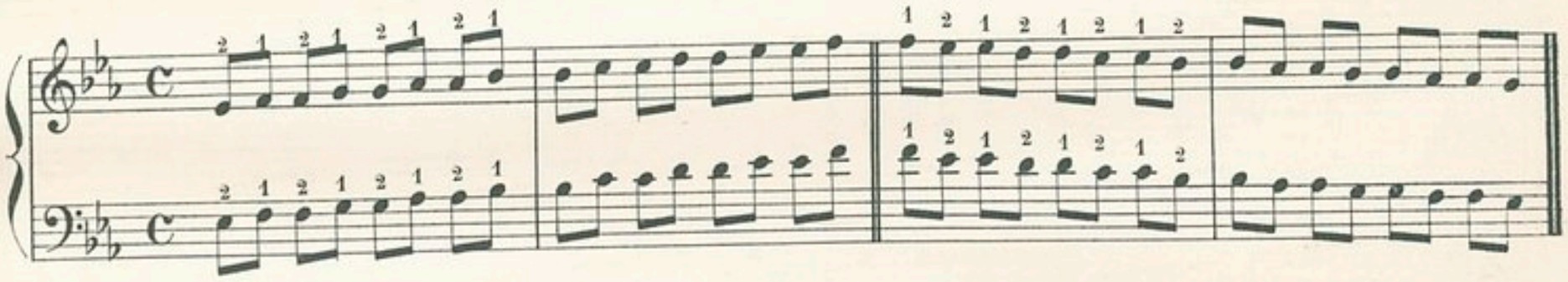


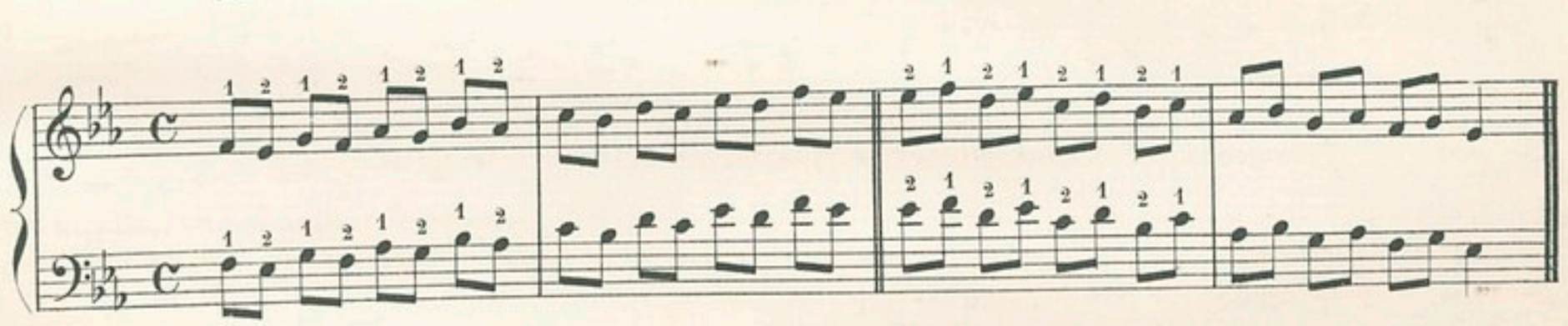


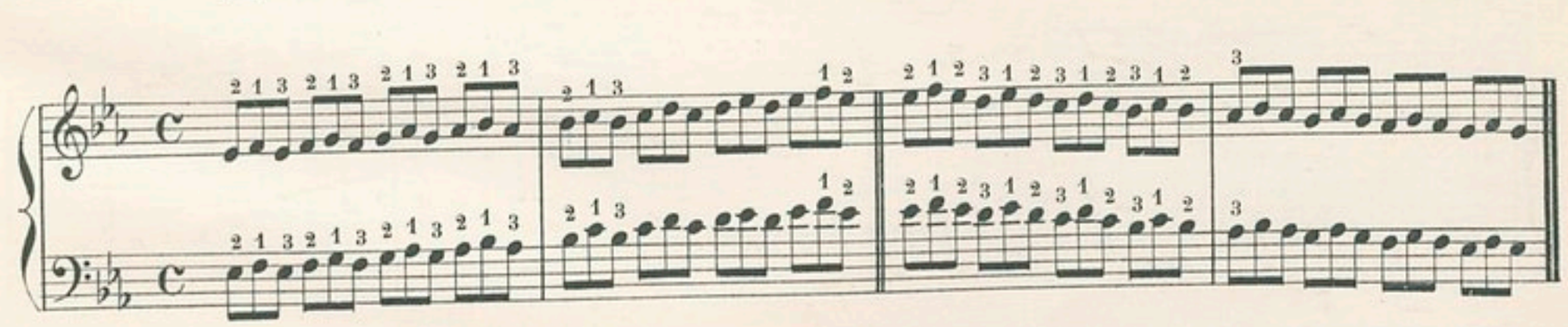


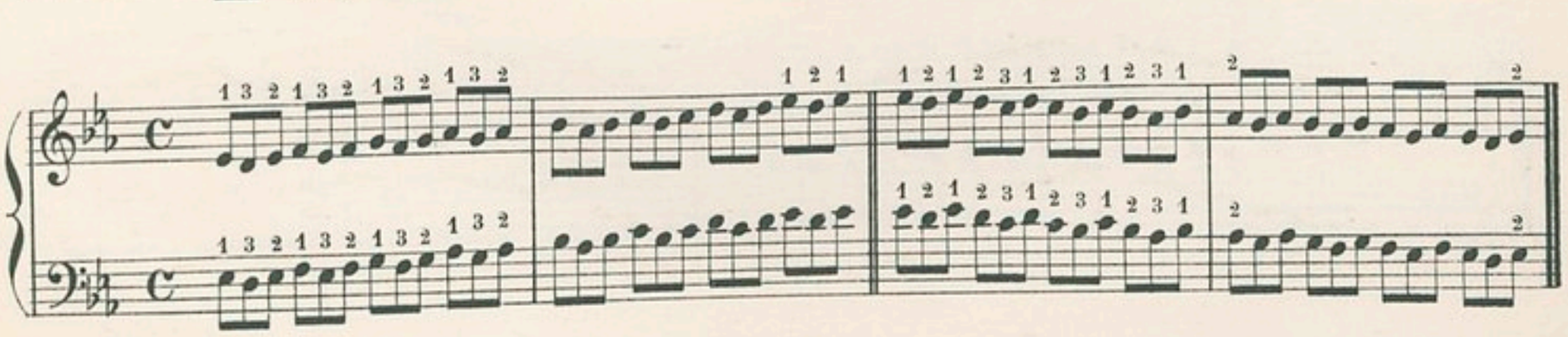
Il sera bon de travailler cet exercice sans glisser et se servir du 5e doigt .

Exercices de Secondes

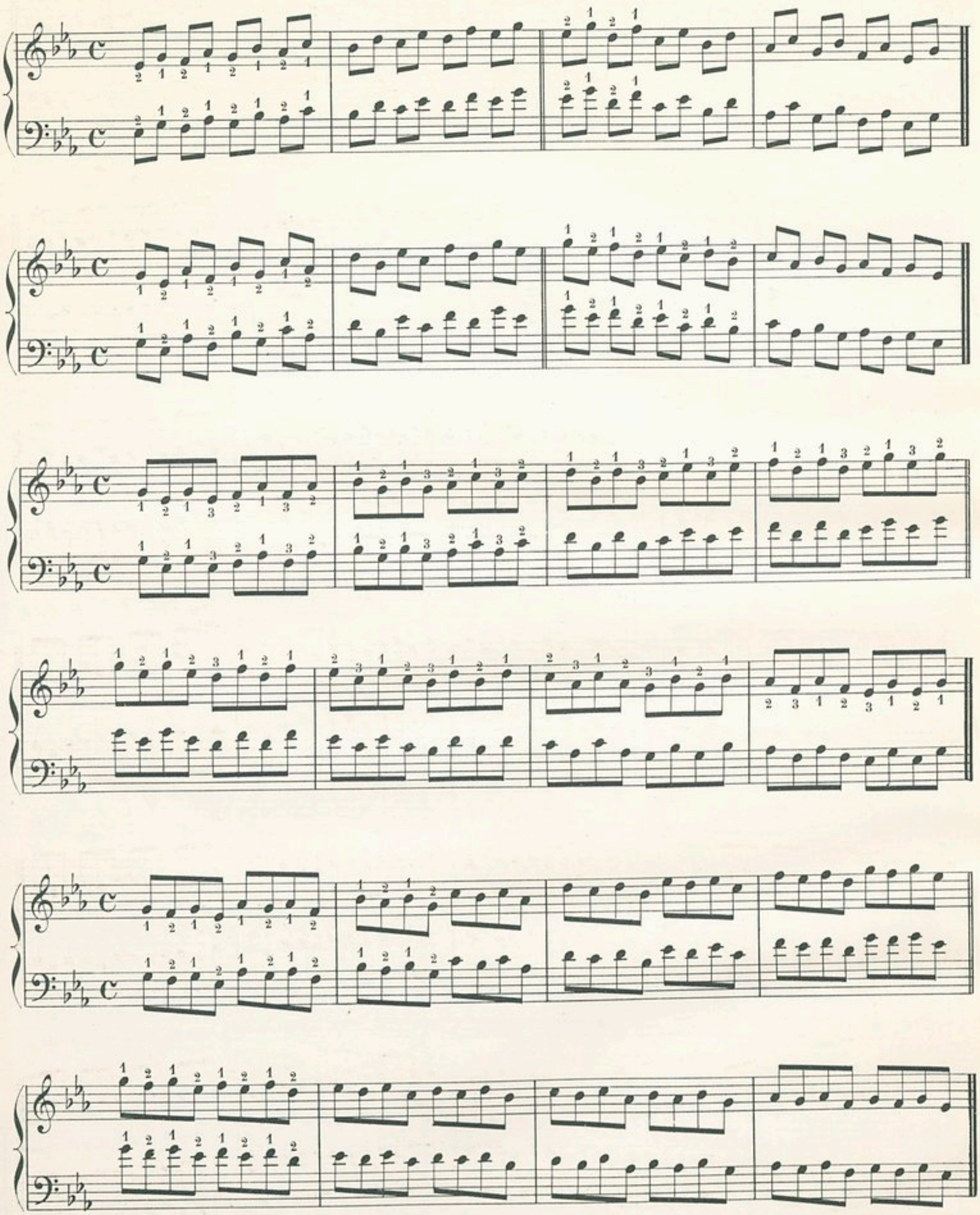


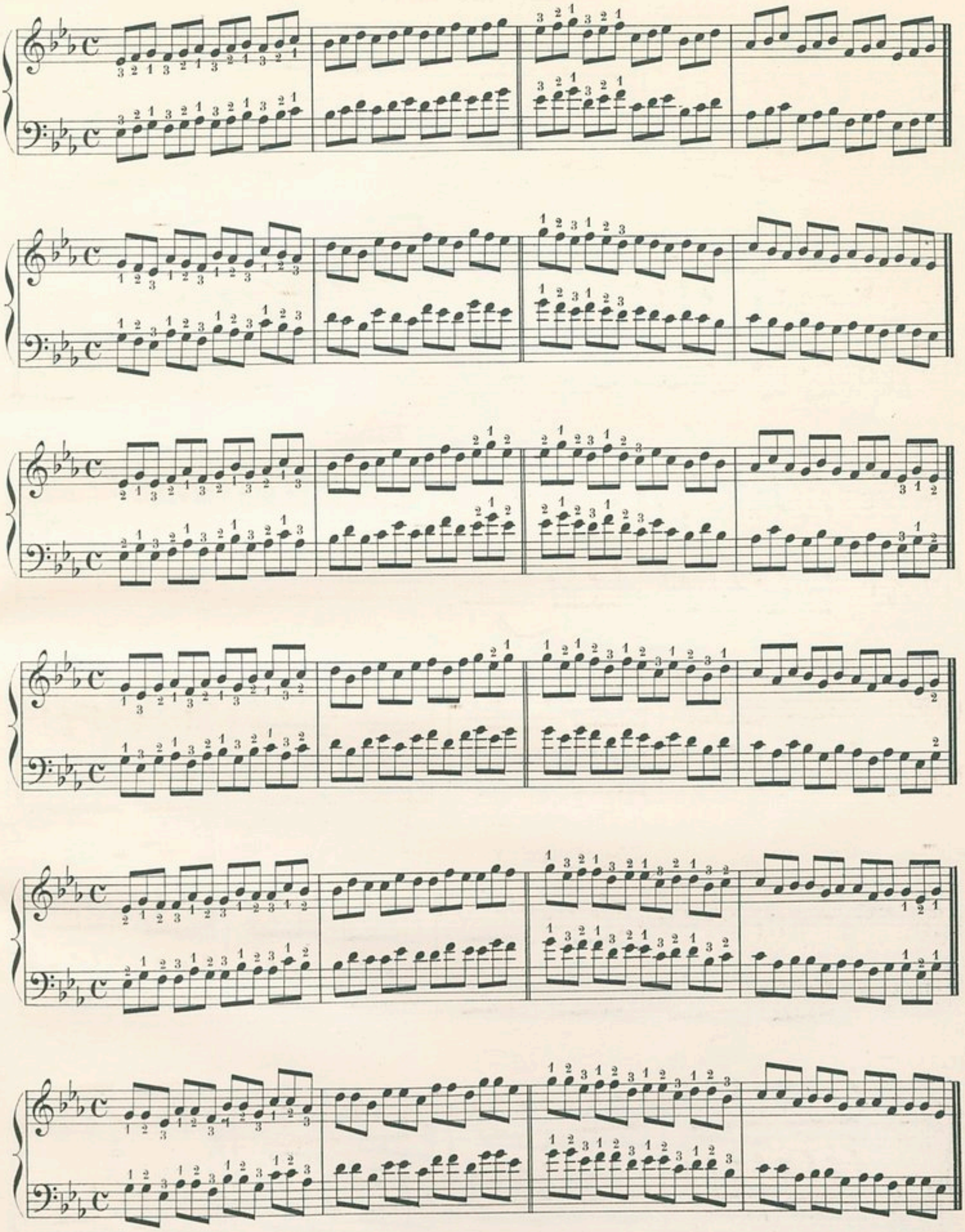


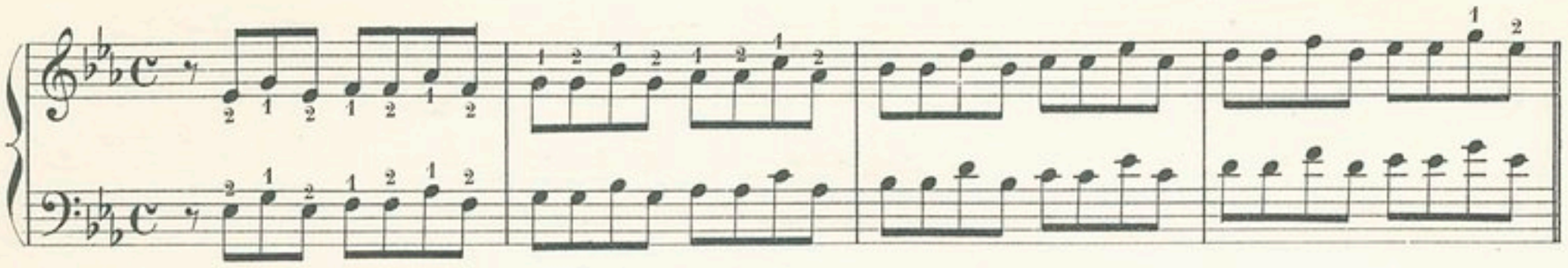


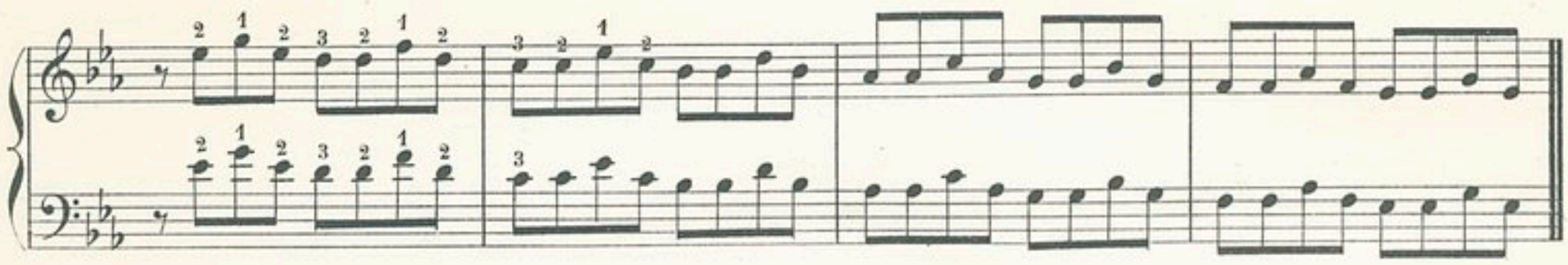


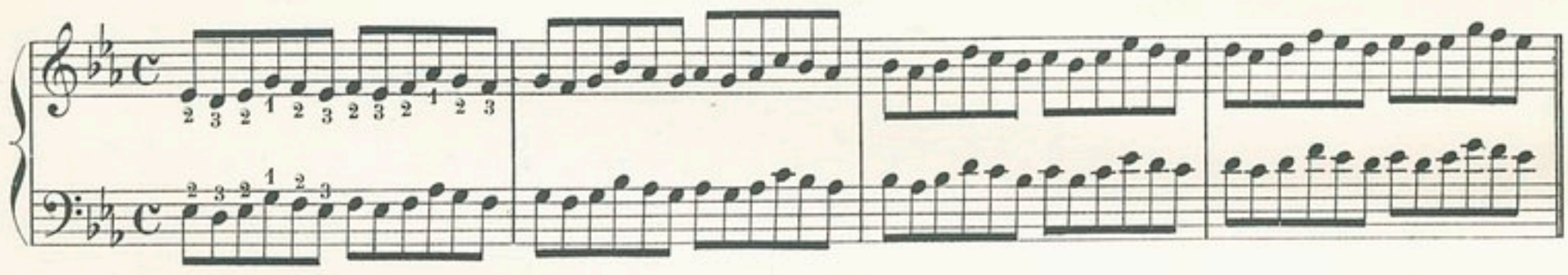
Exercices de Tierces

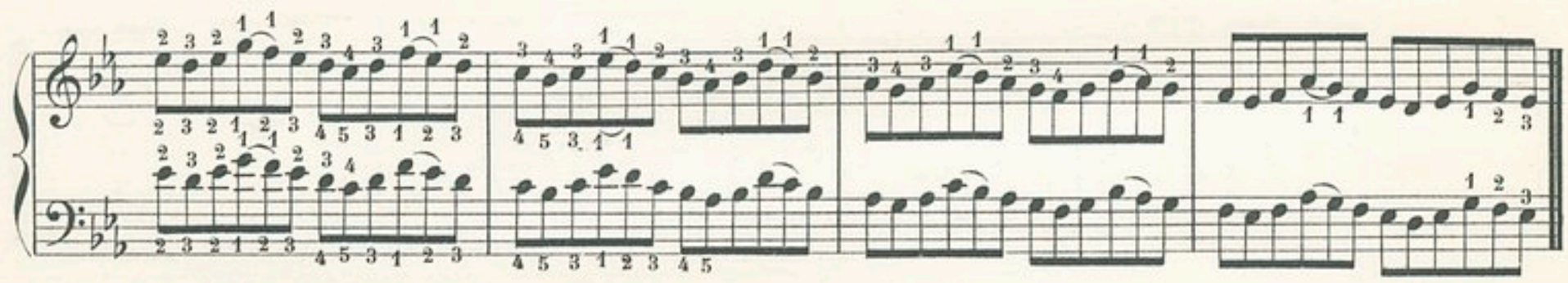


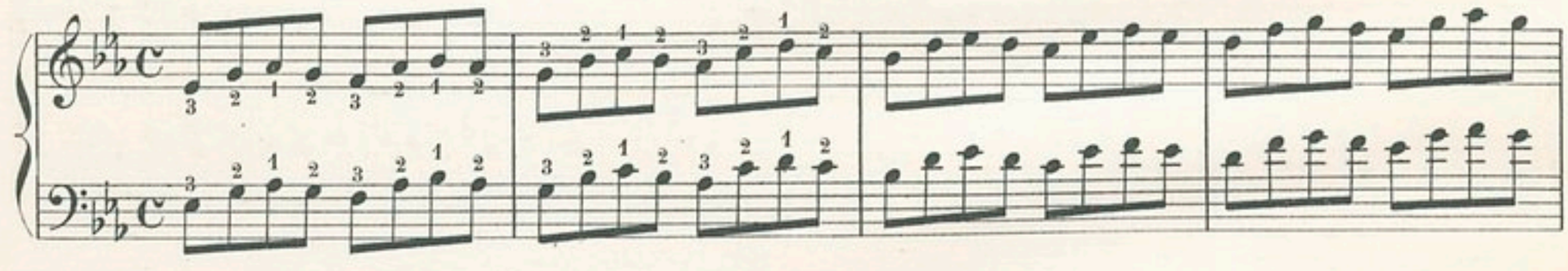


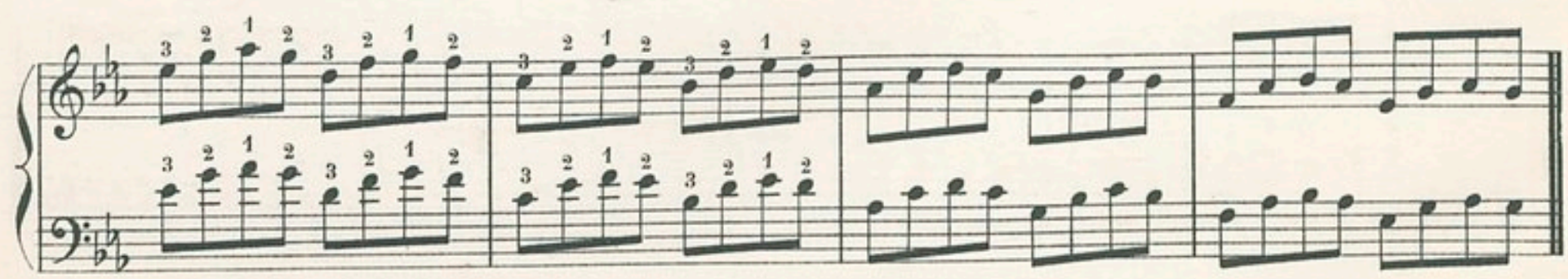


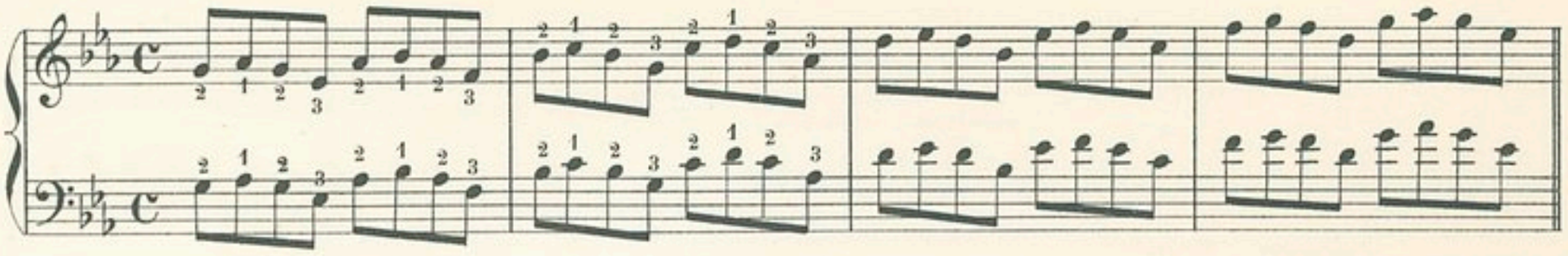


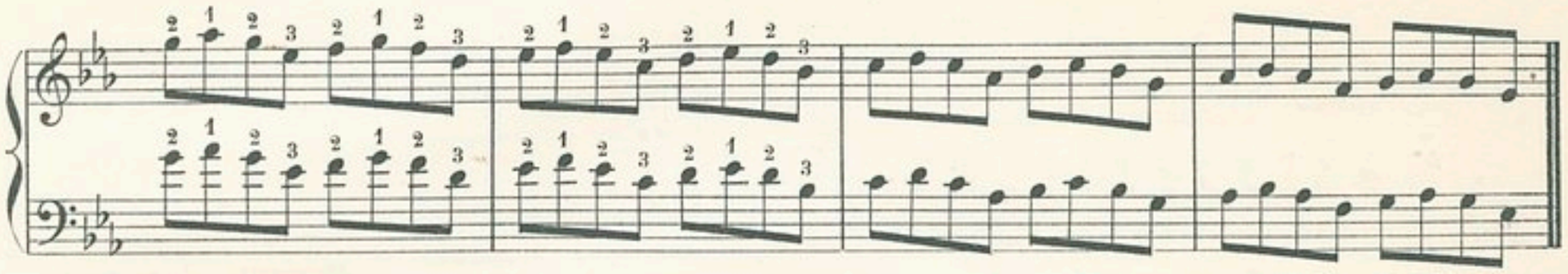


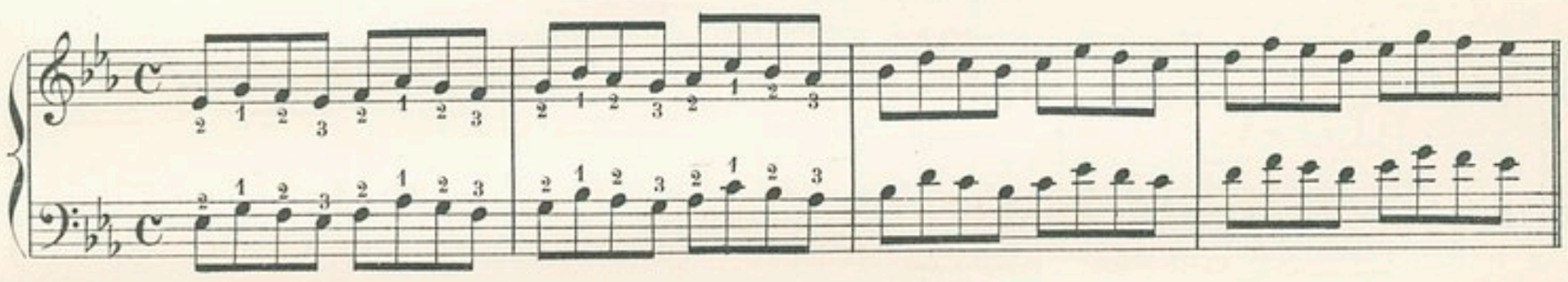


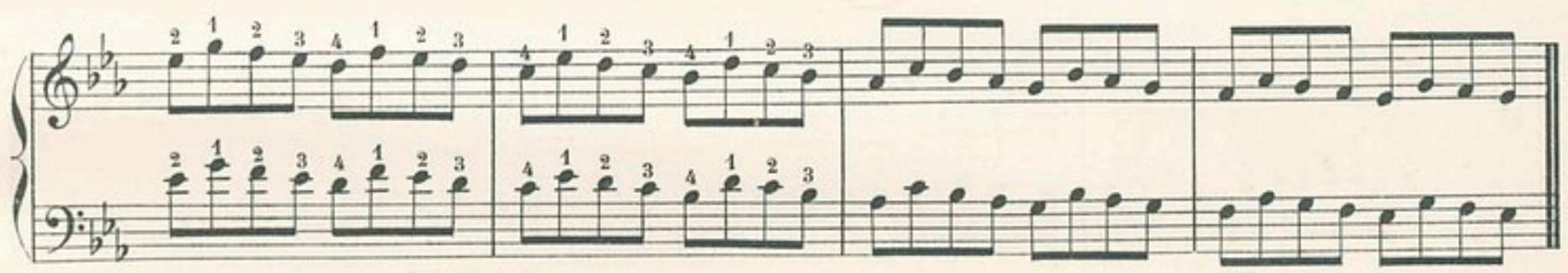


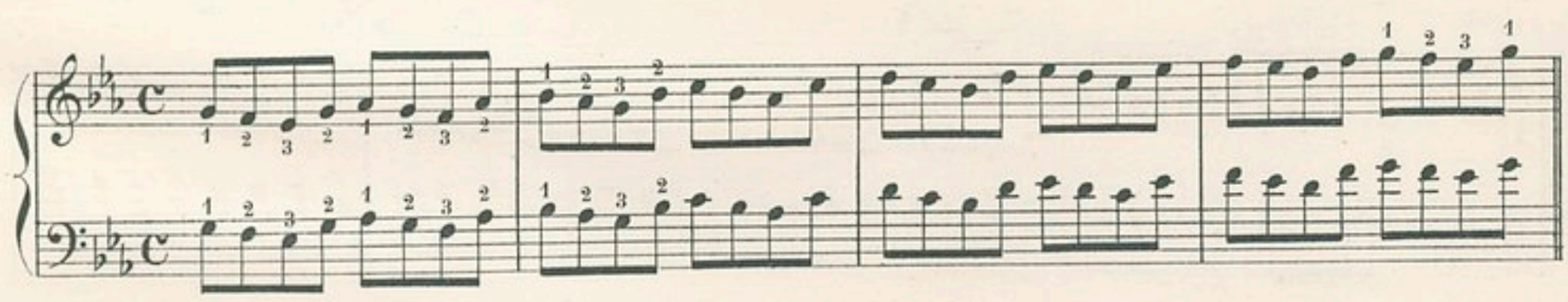


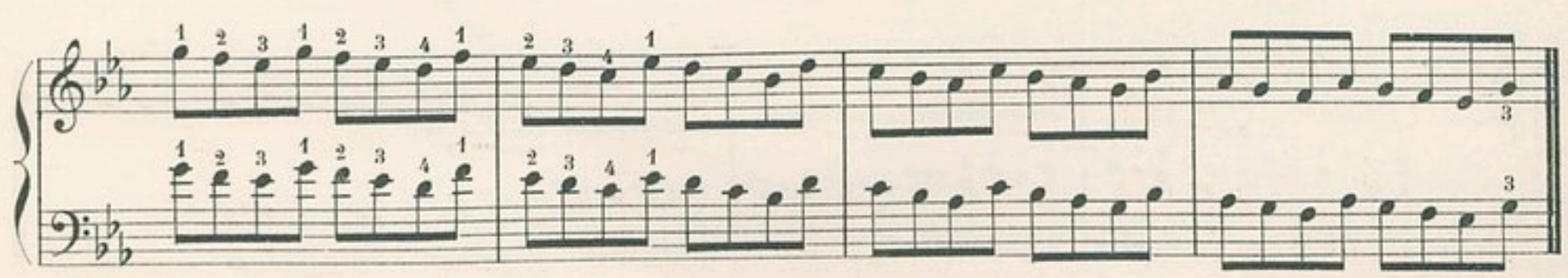


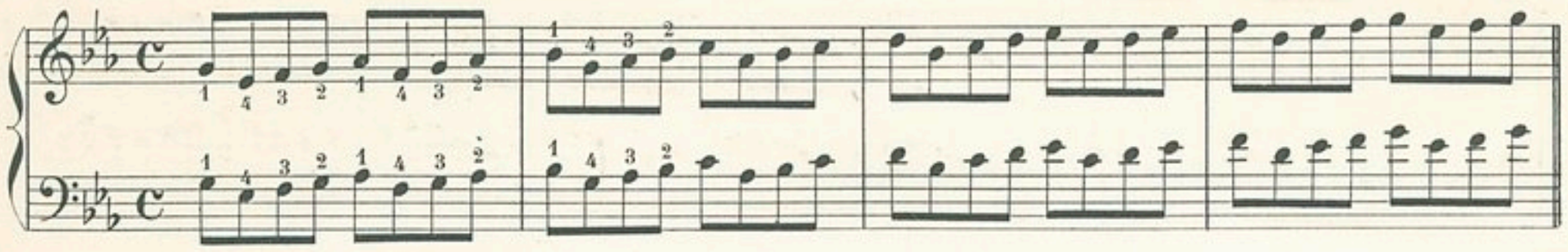


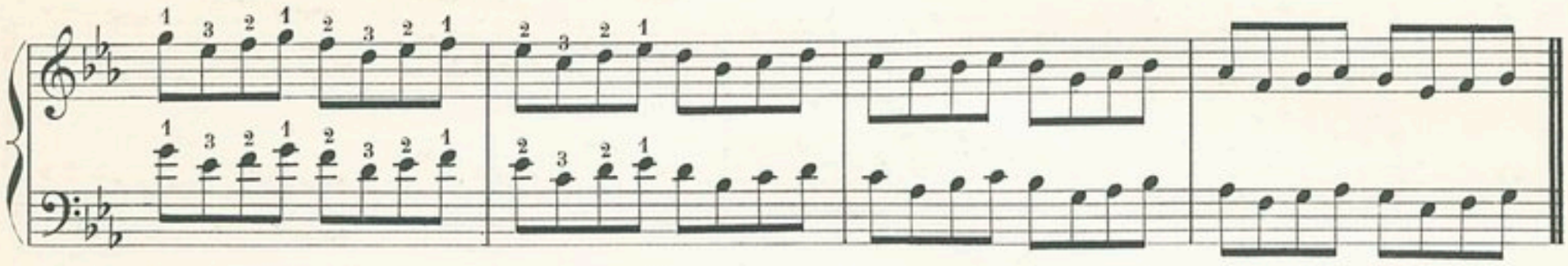


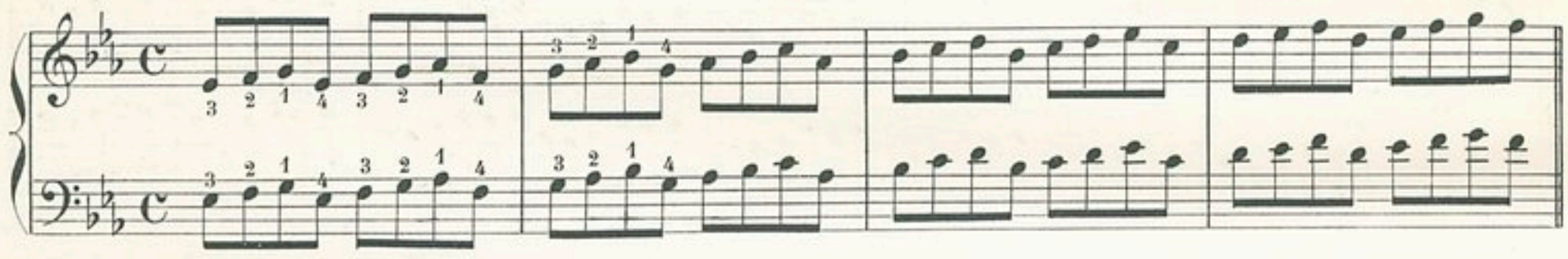


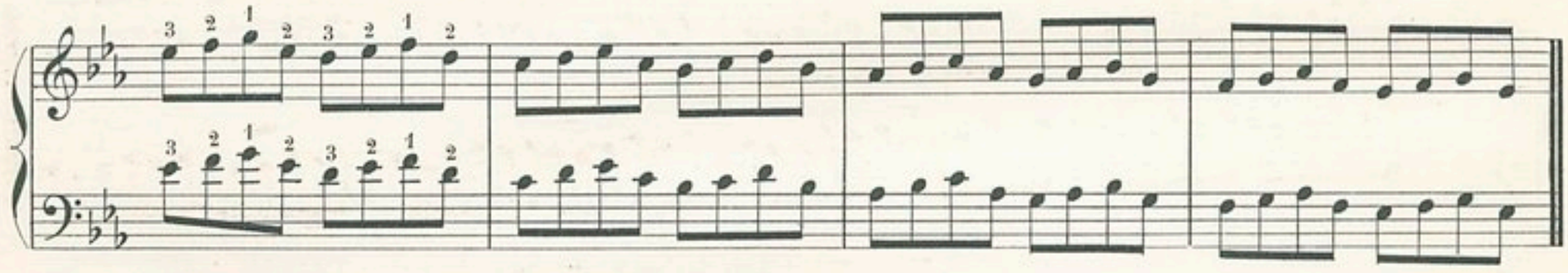


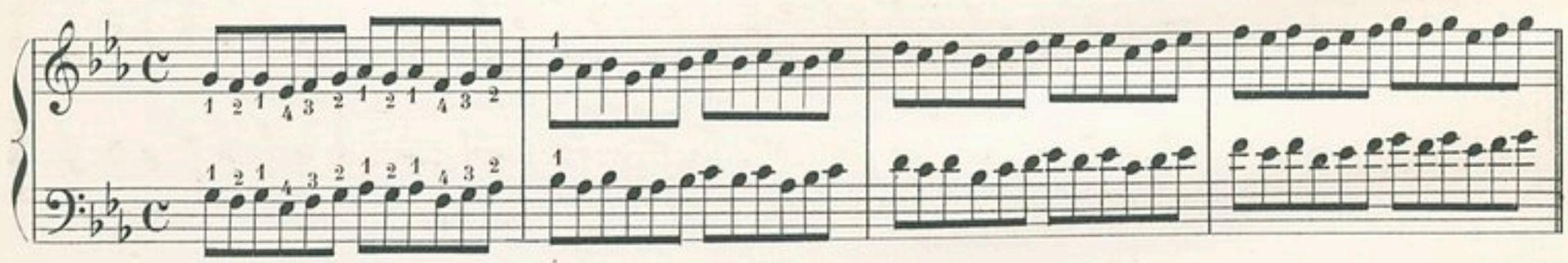


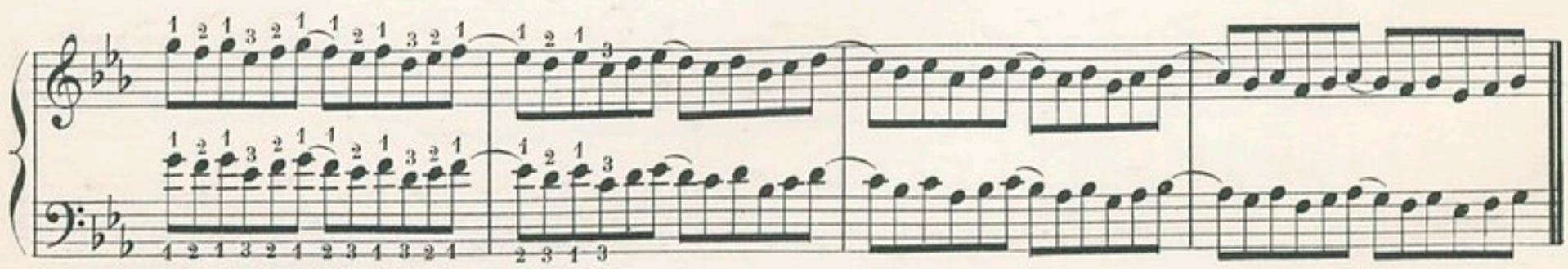


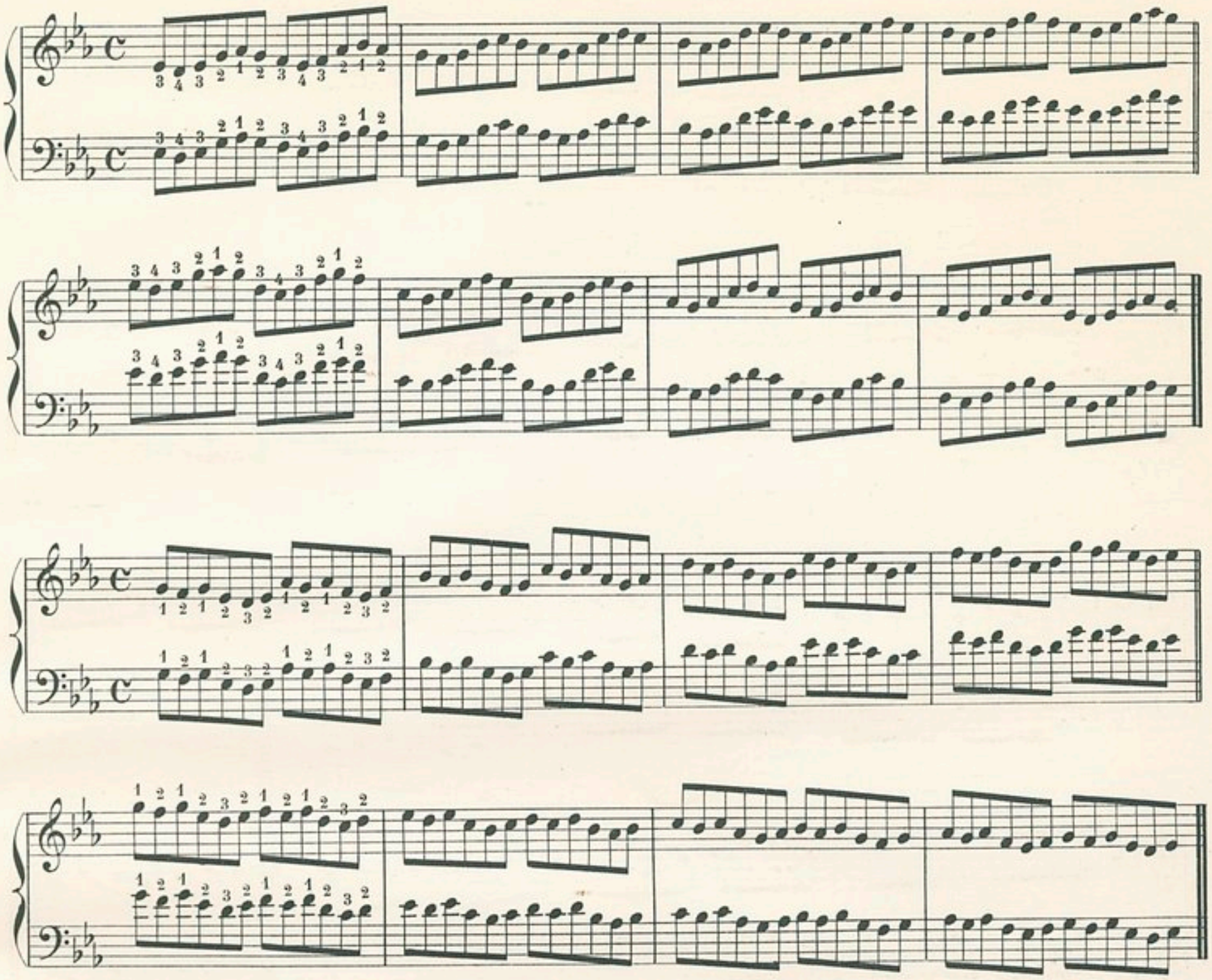




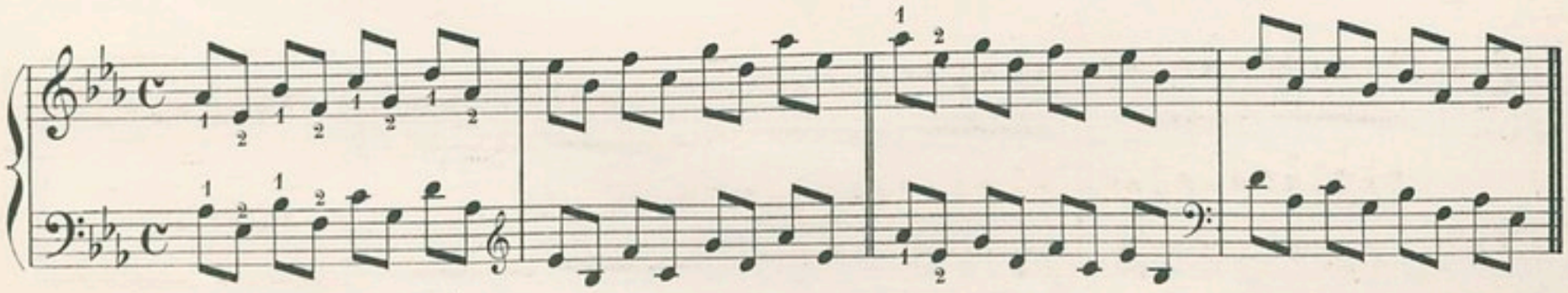


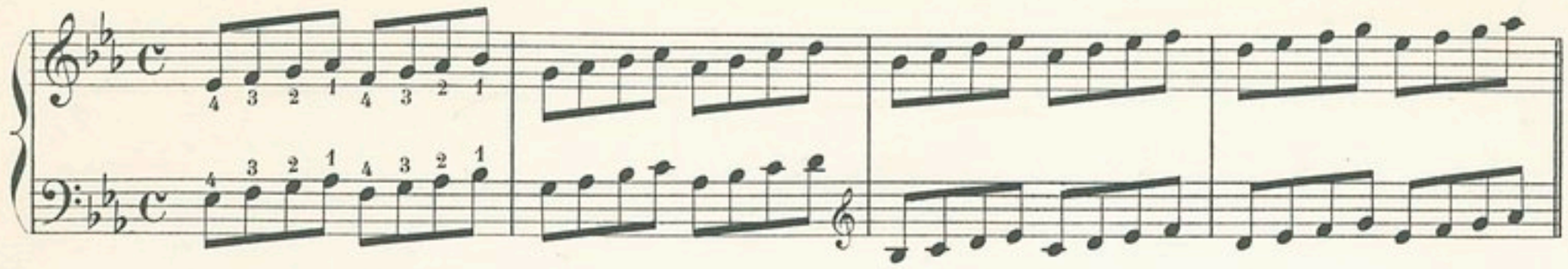


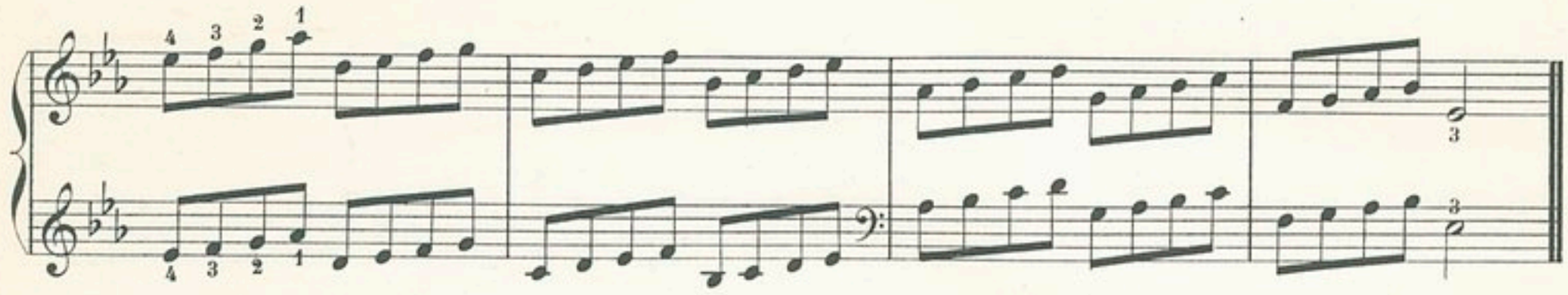


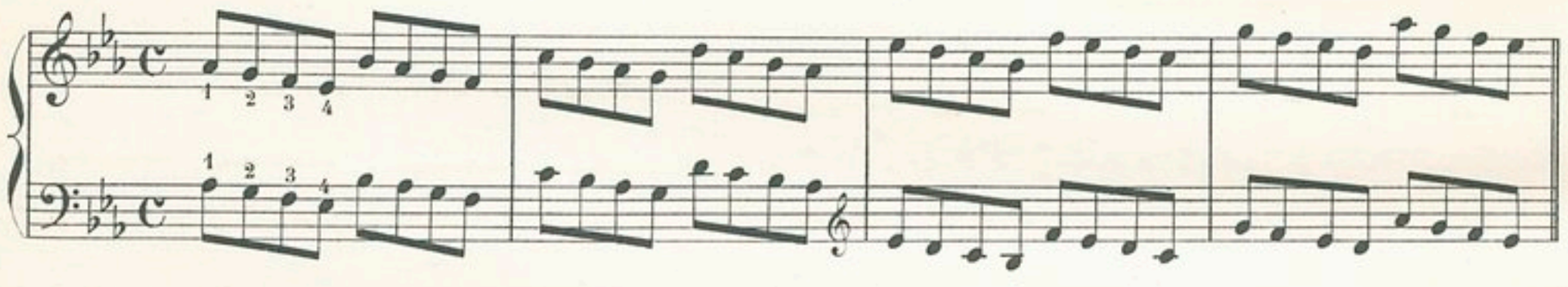


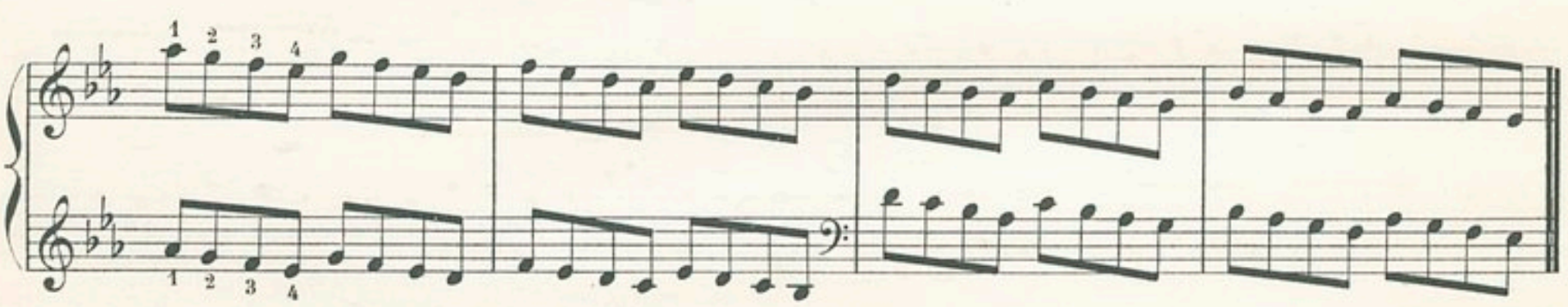
Exercices de Quartes

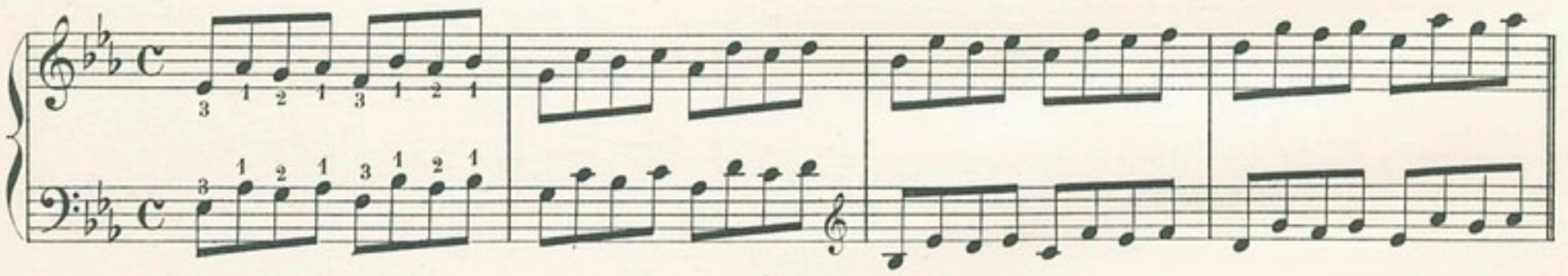


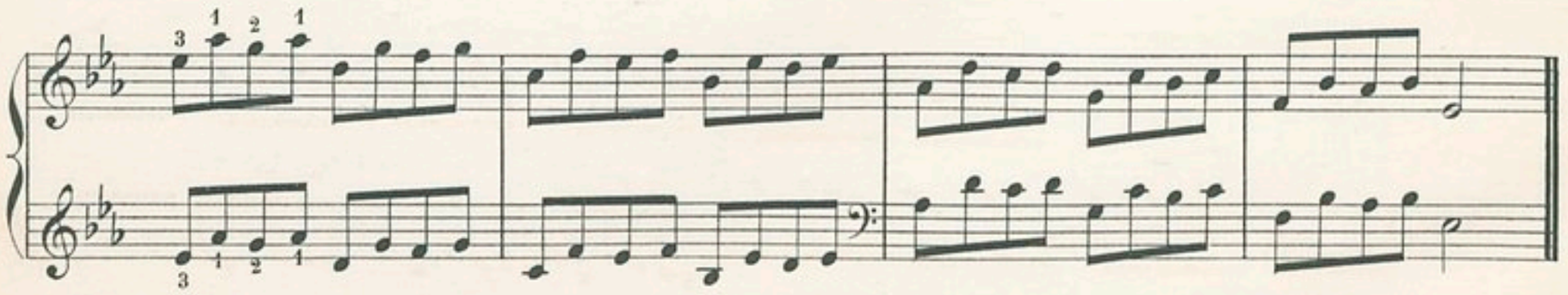


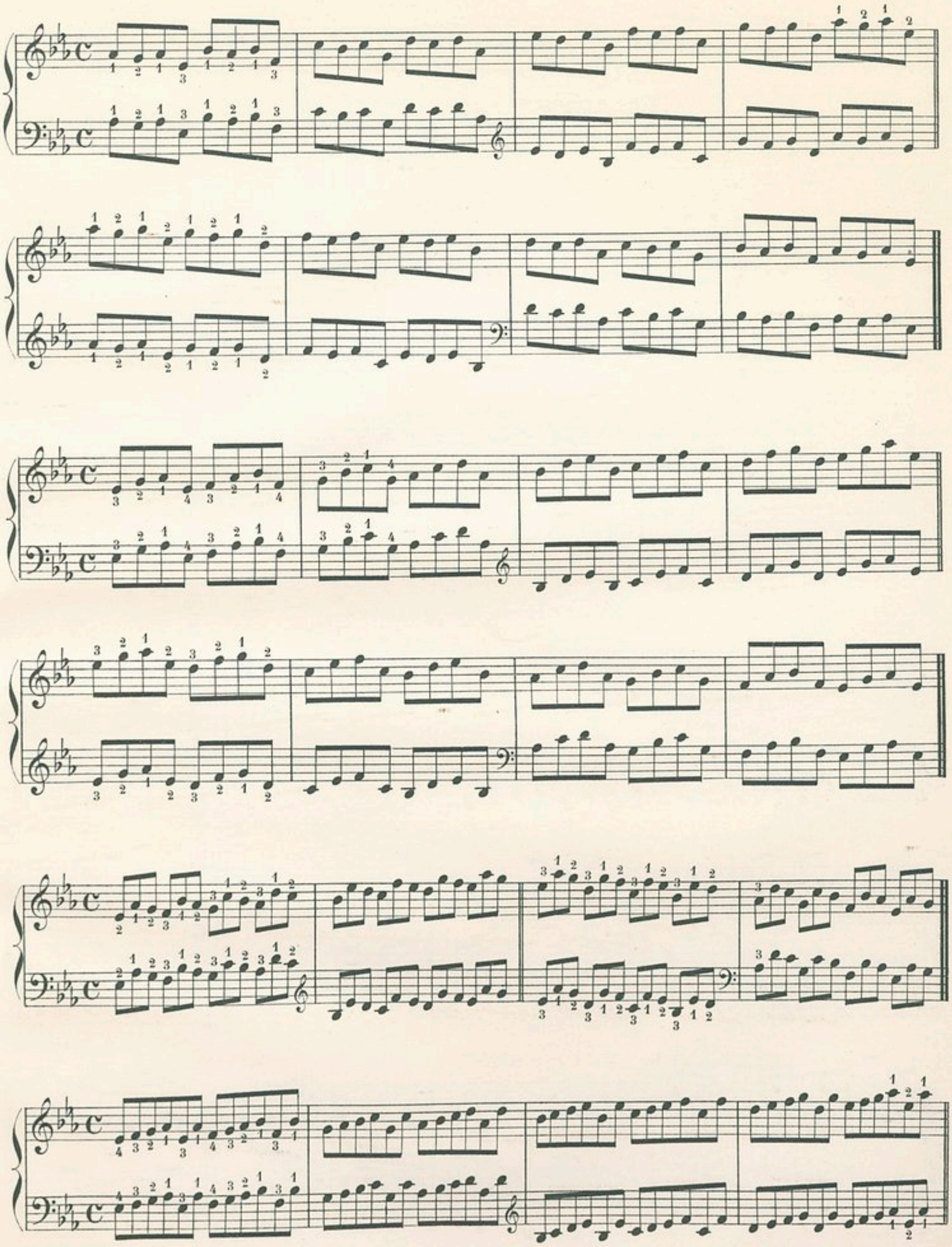


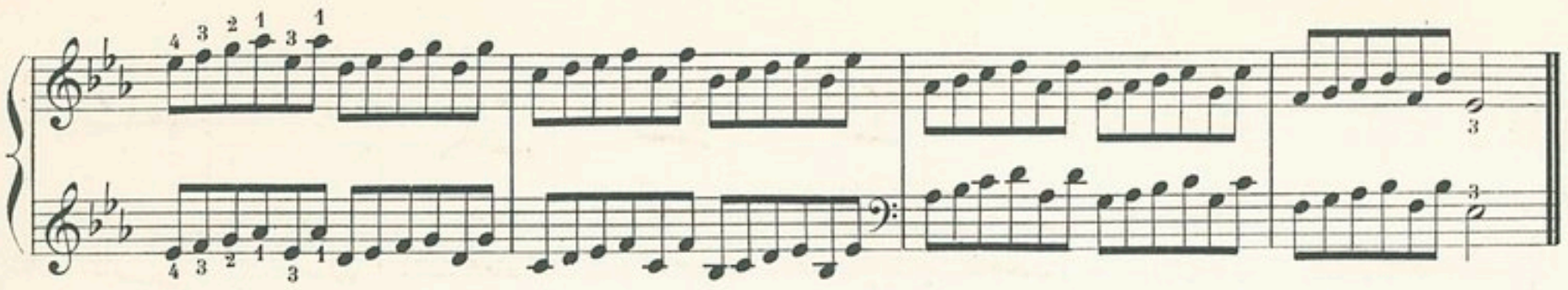


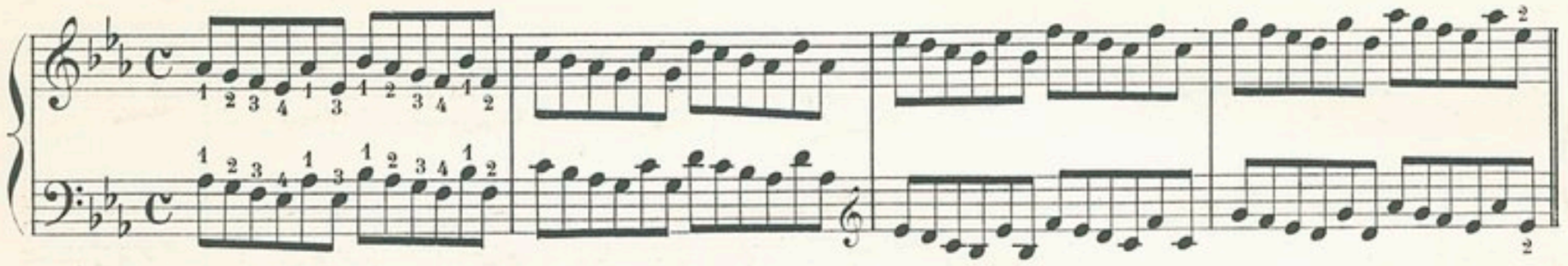


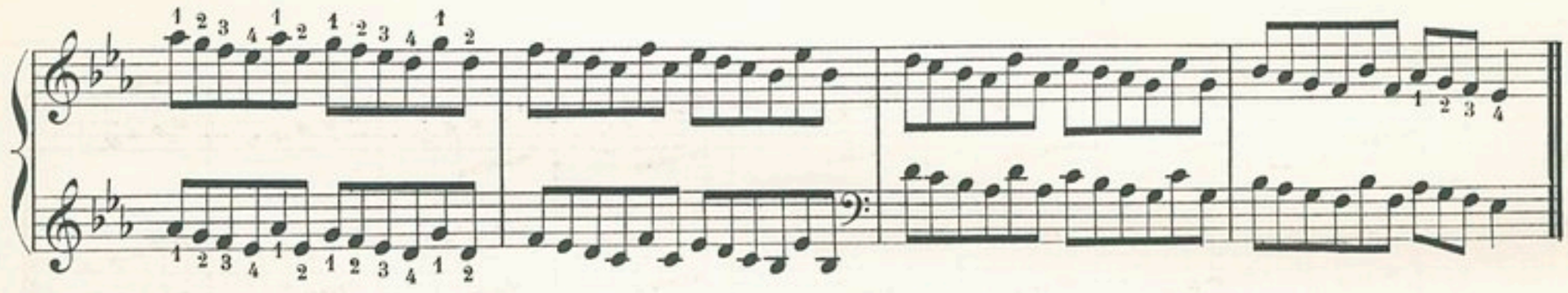




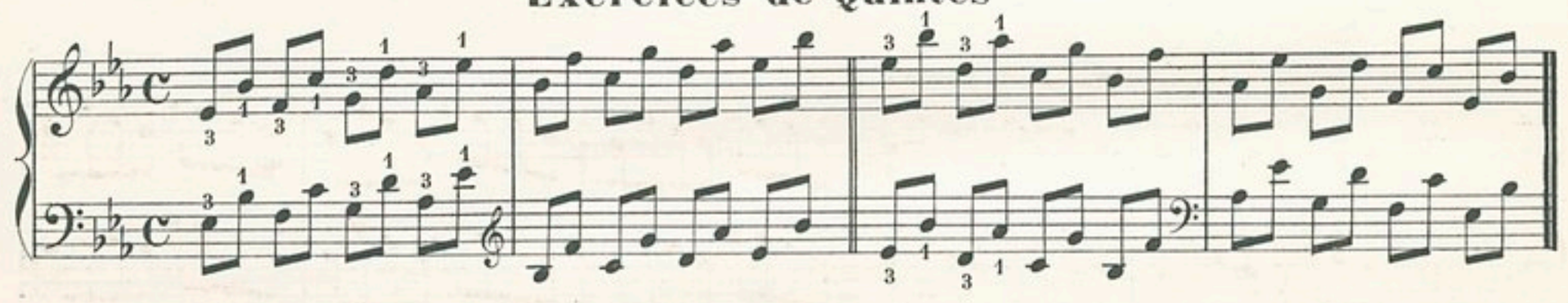


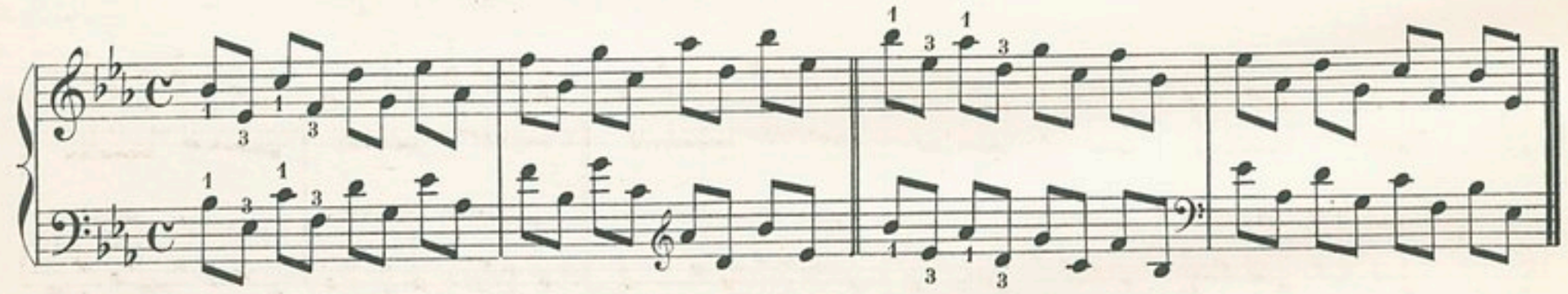


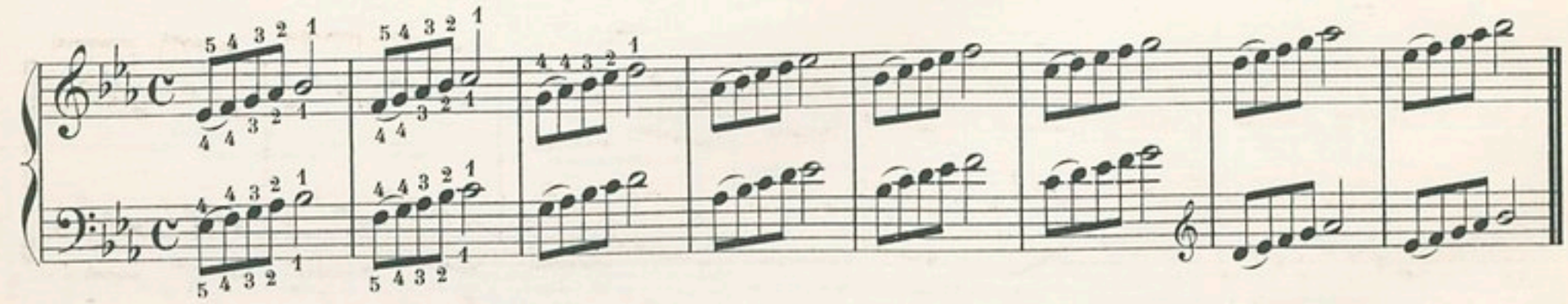


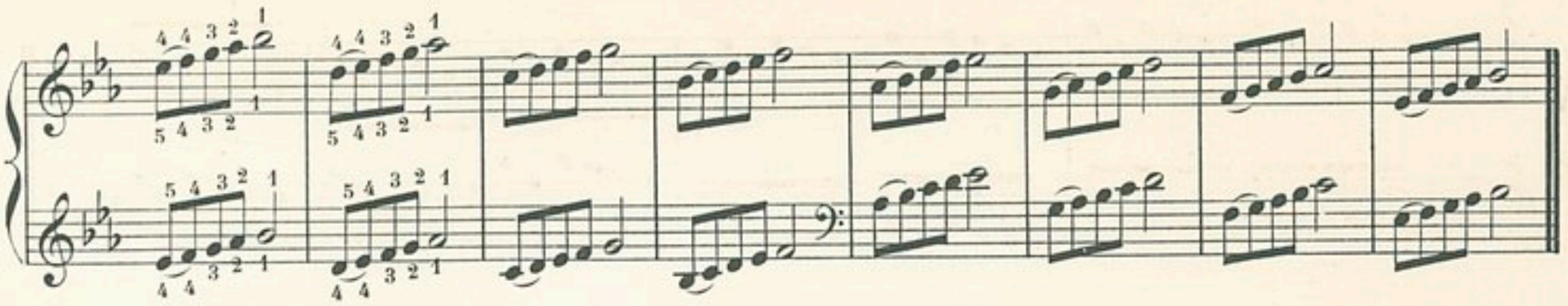


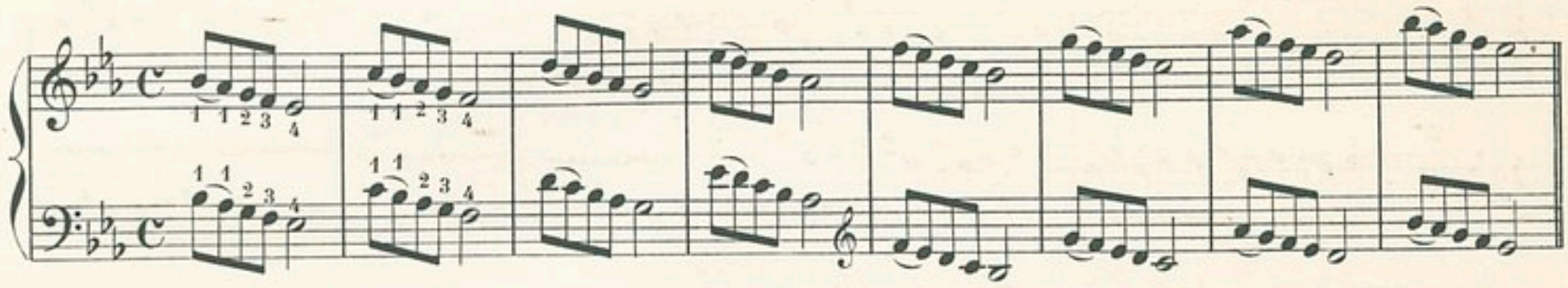
Exercices de Quintes

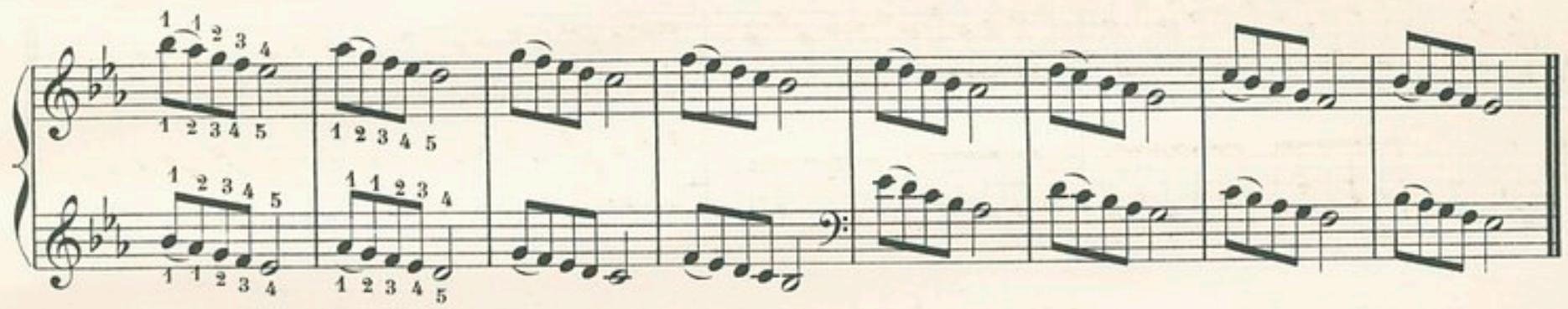


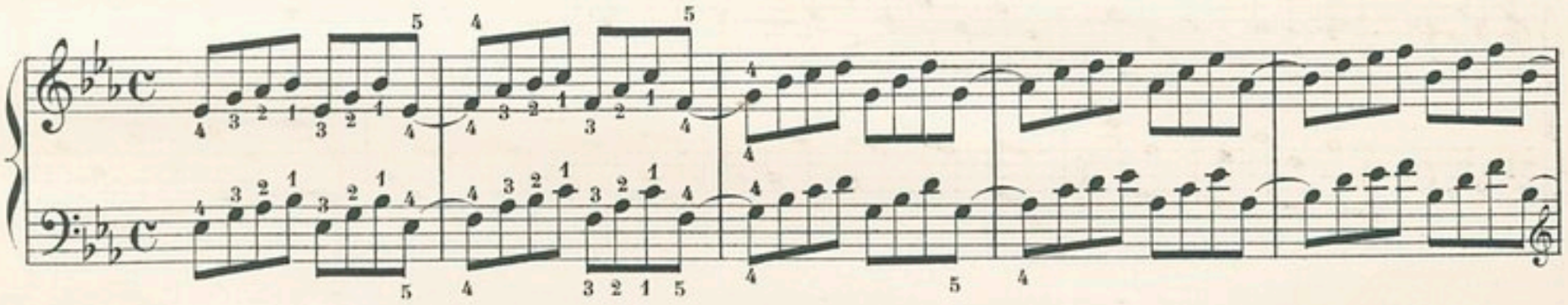


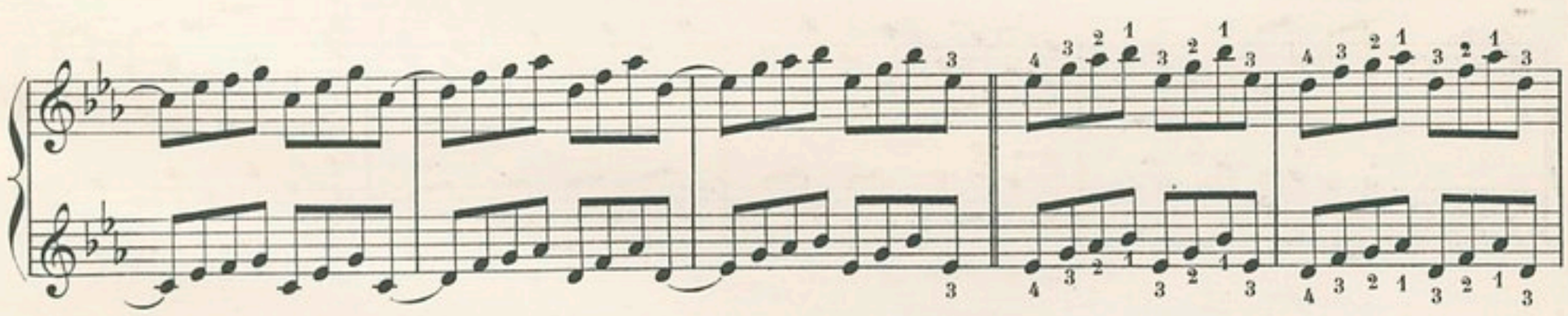


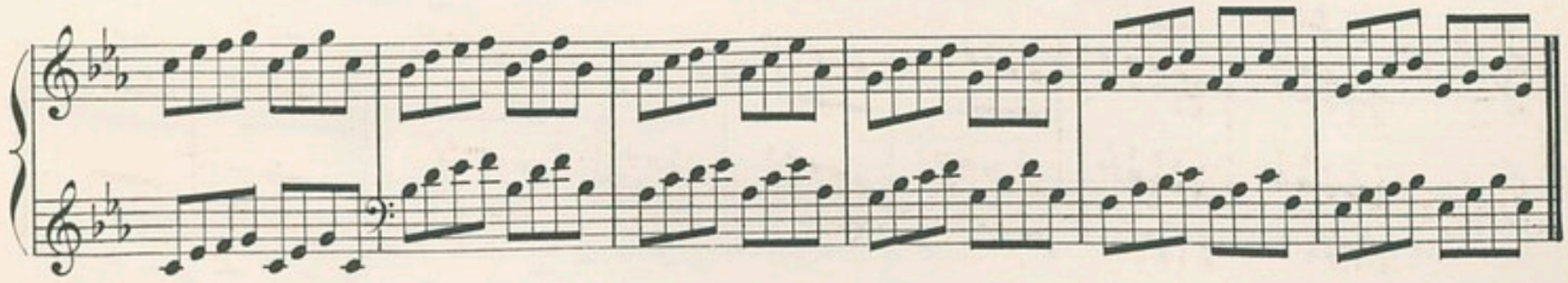


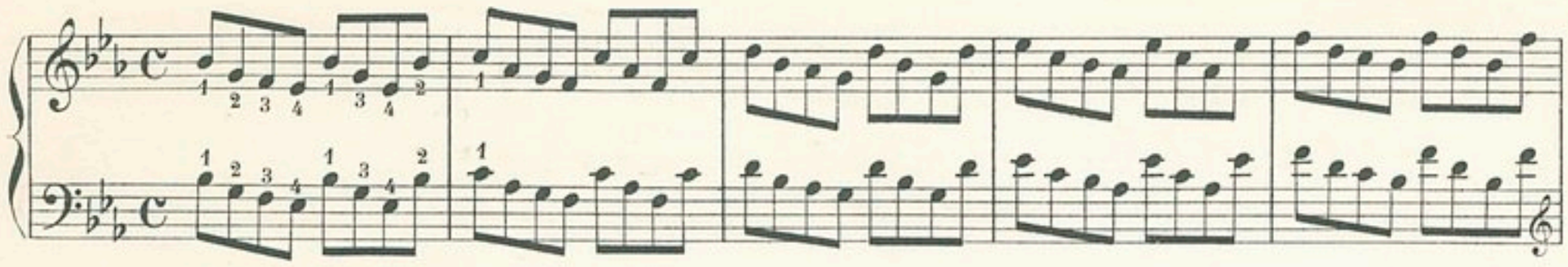


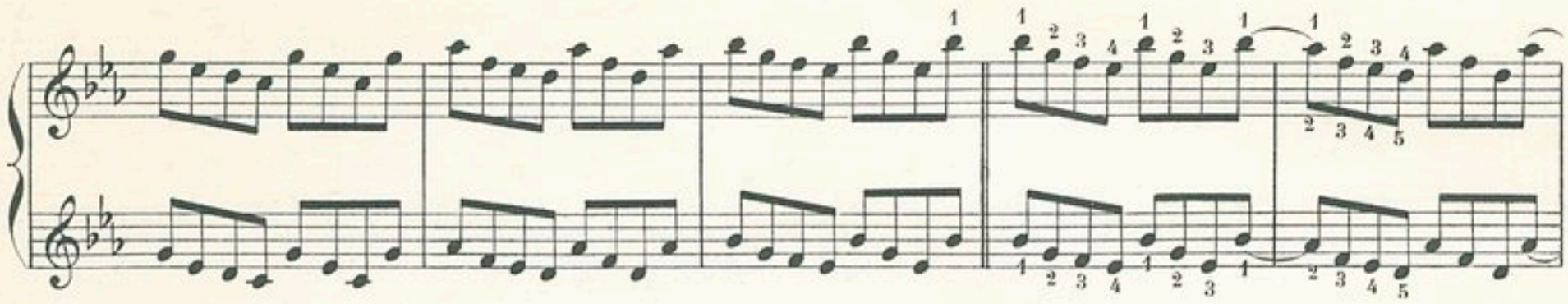


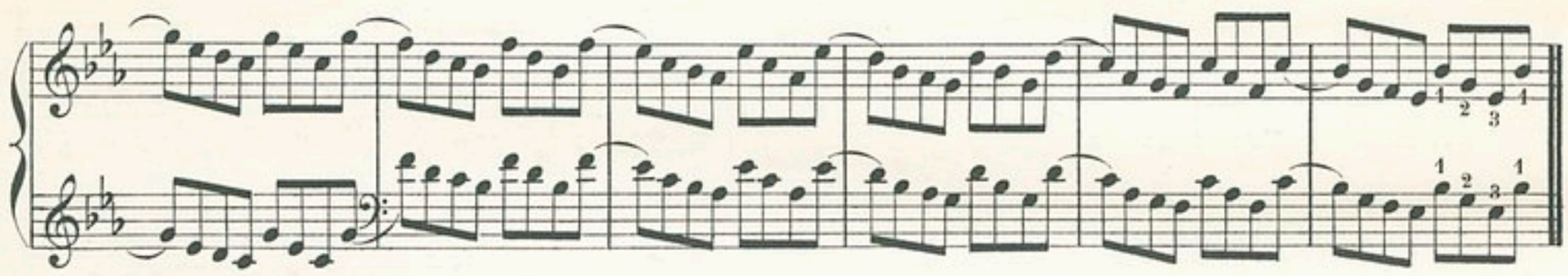


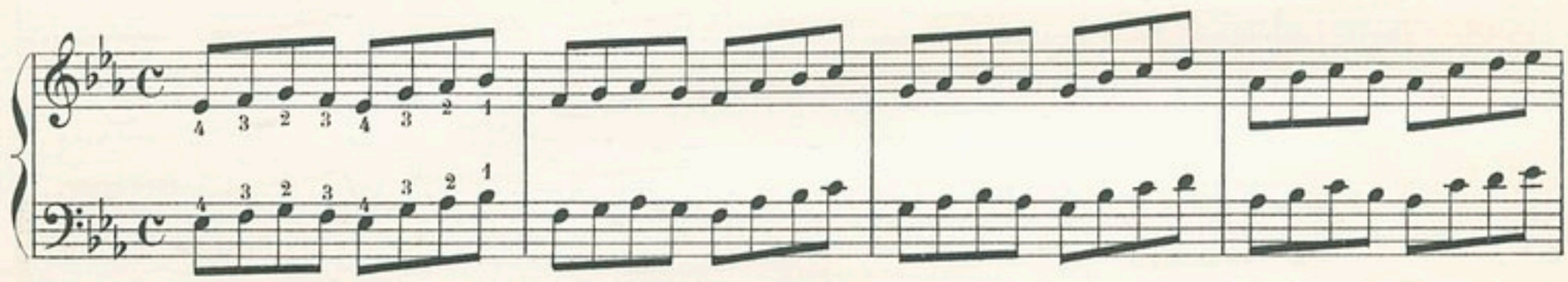


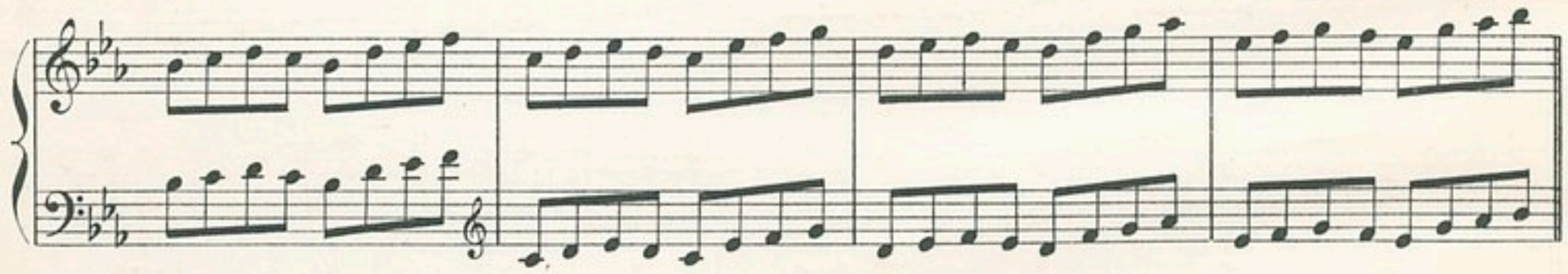


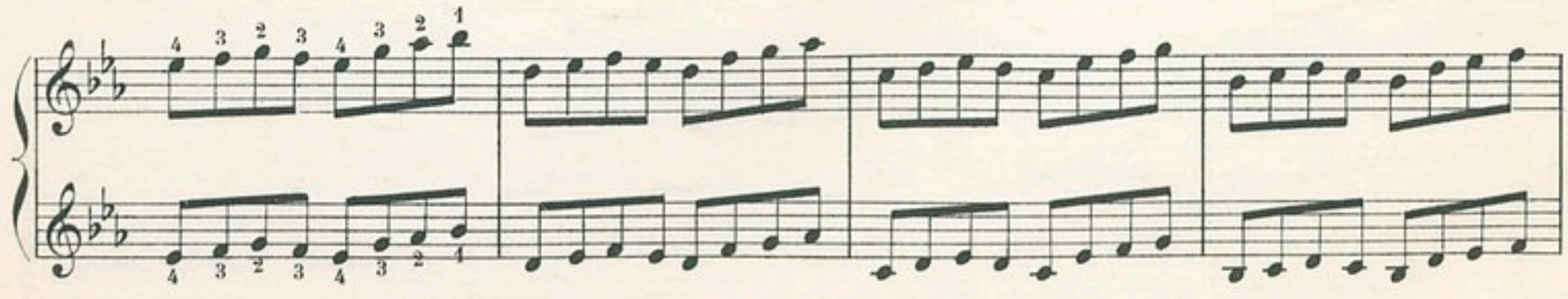


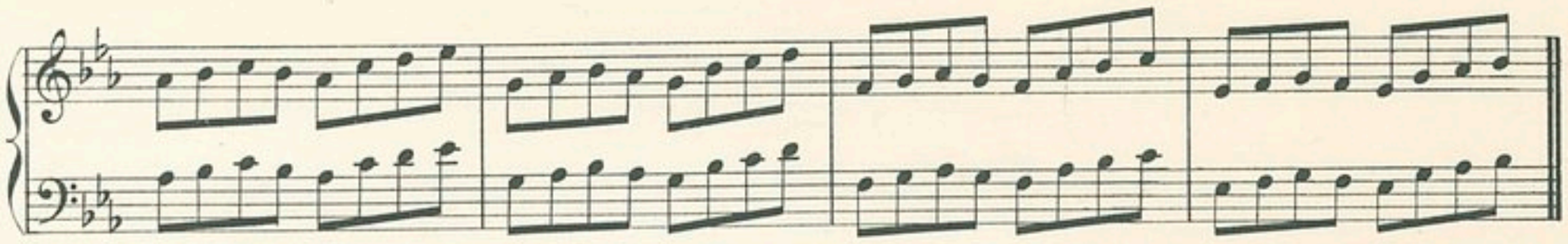


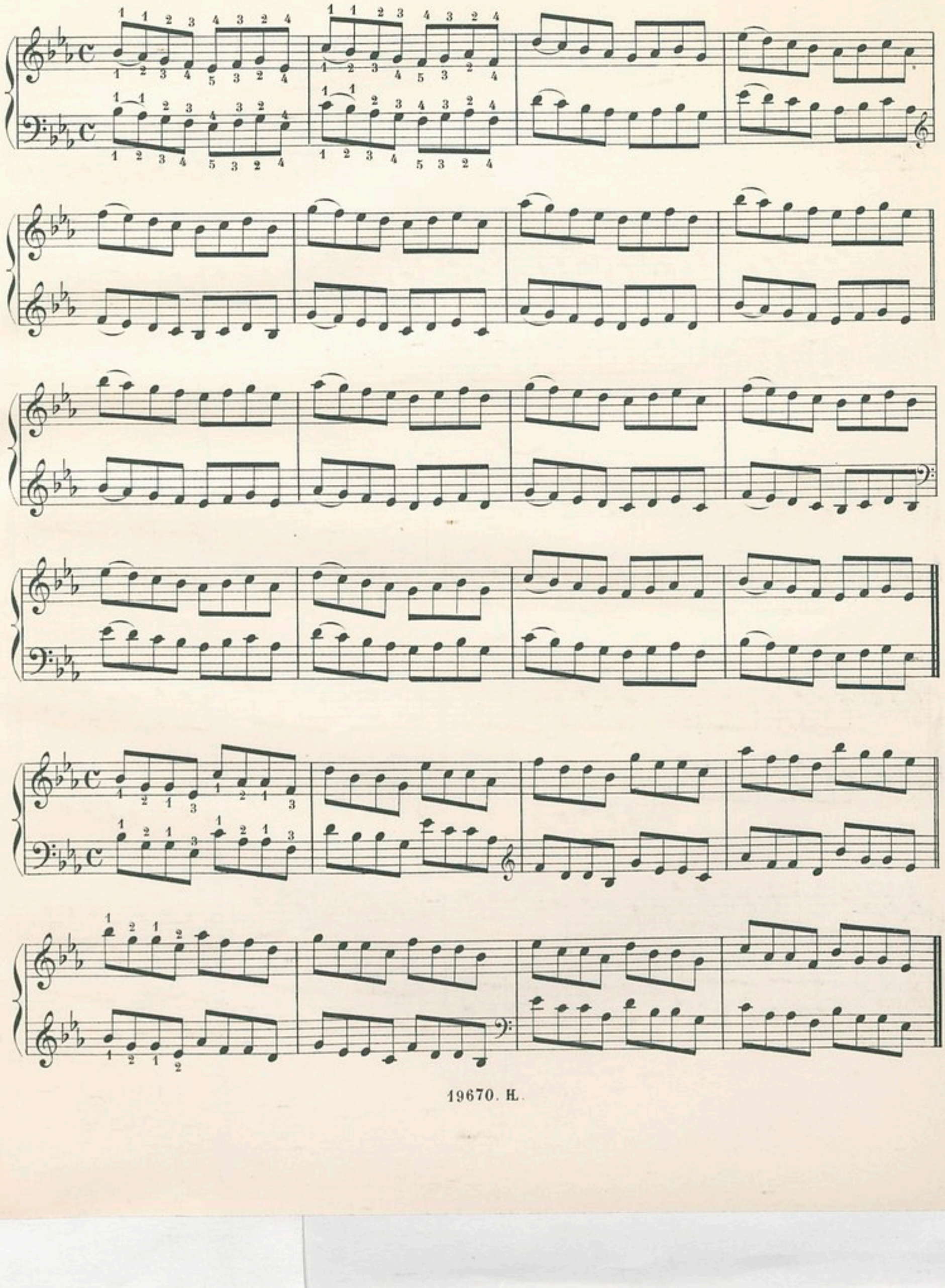


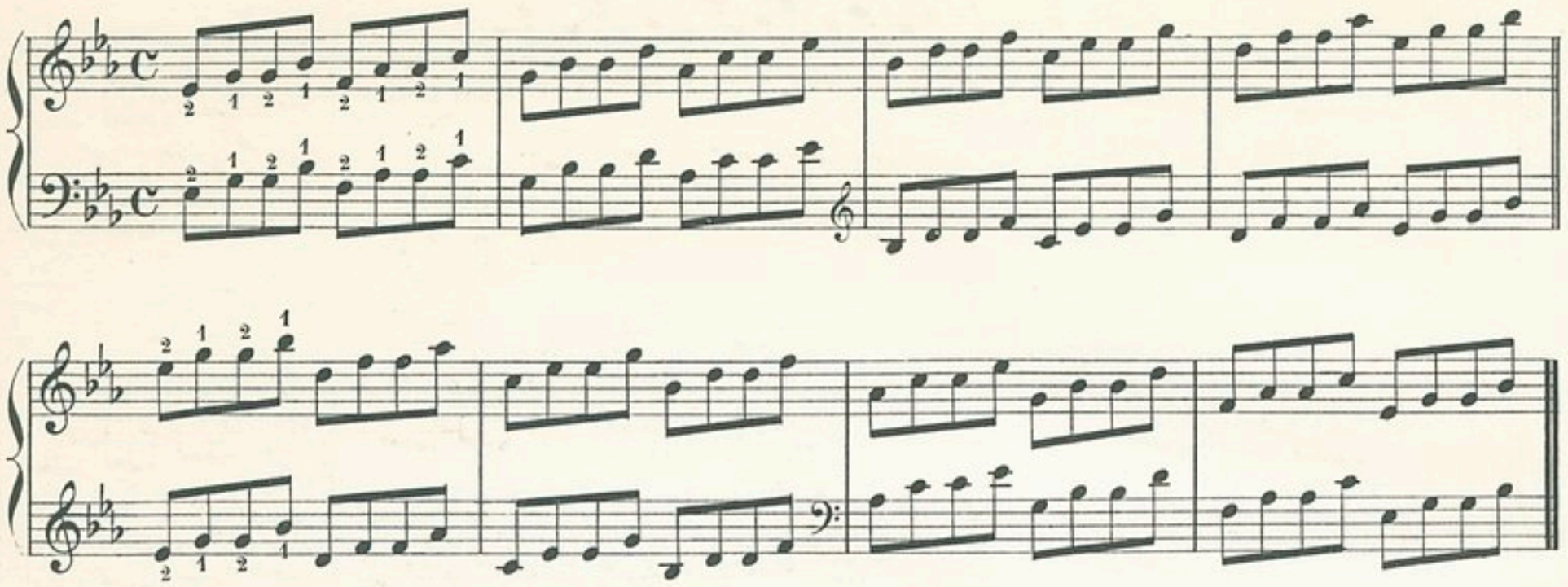




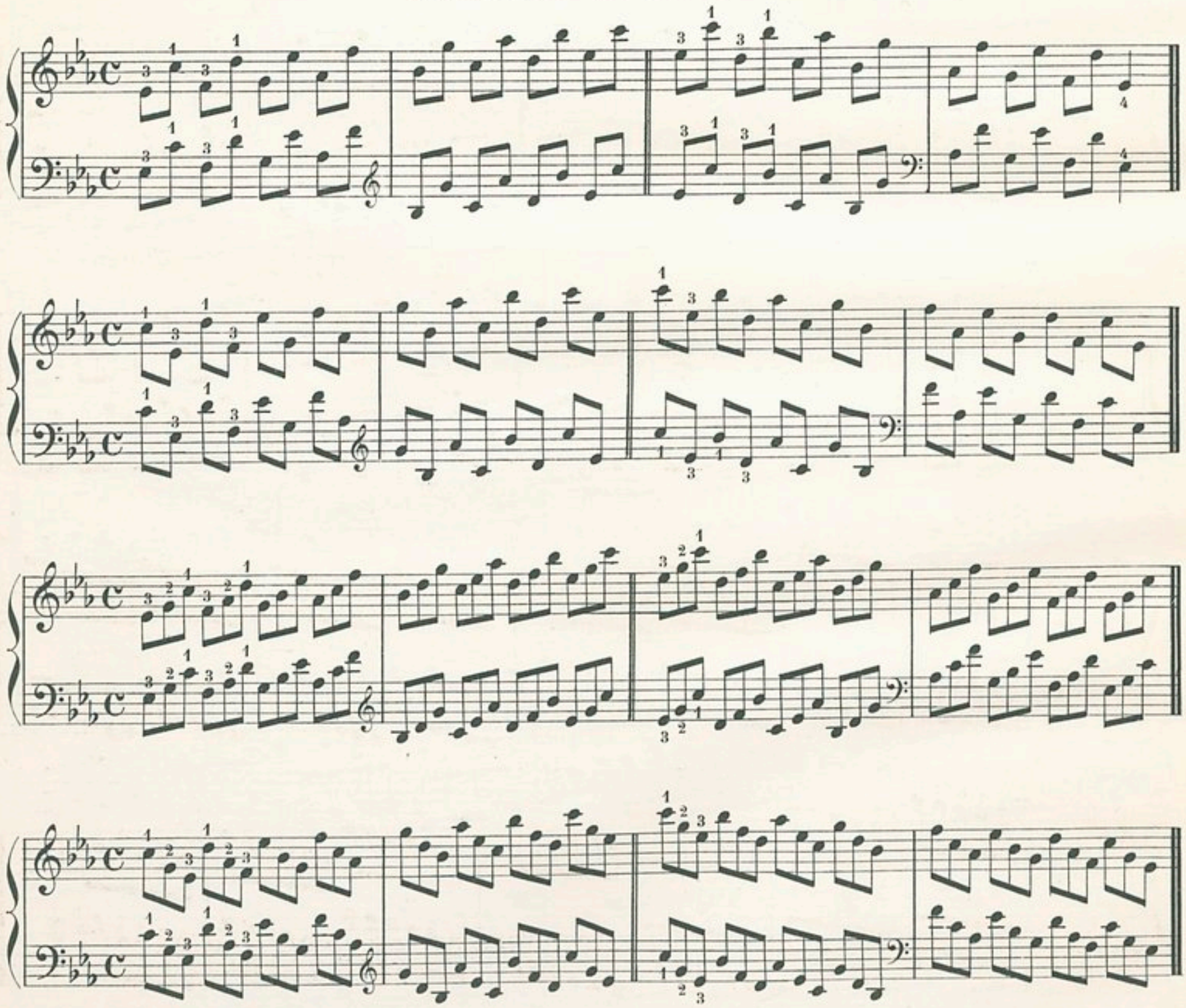


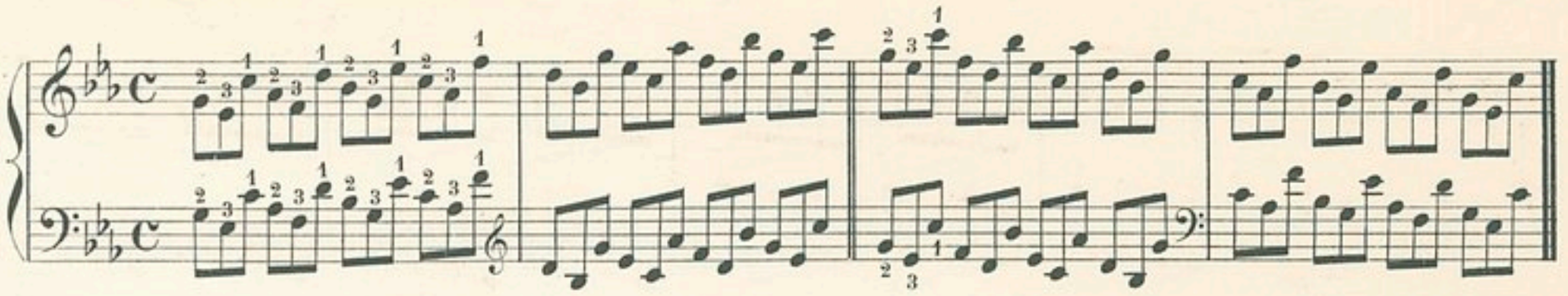


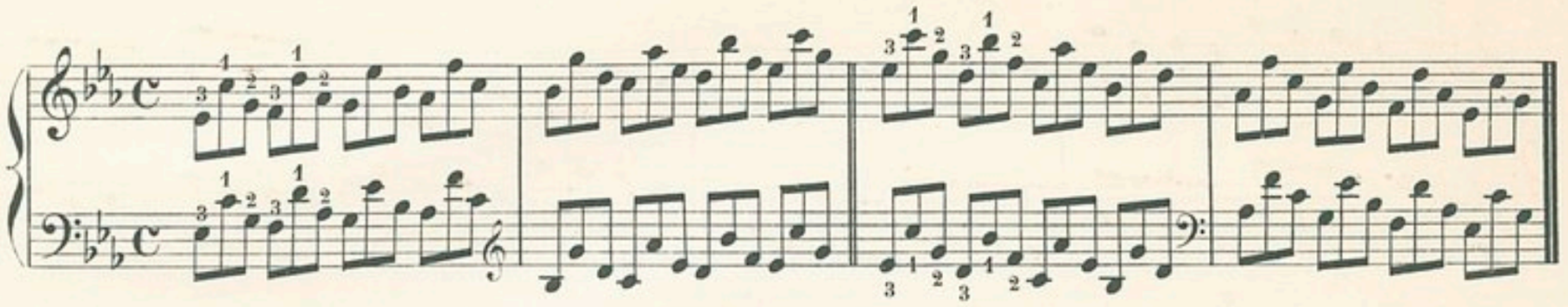


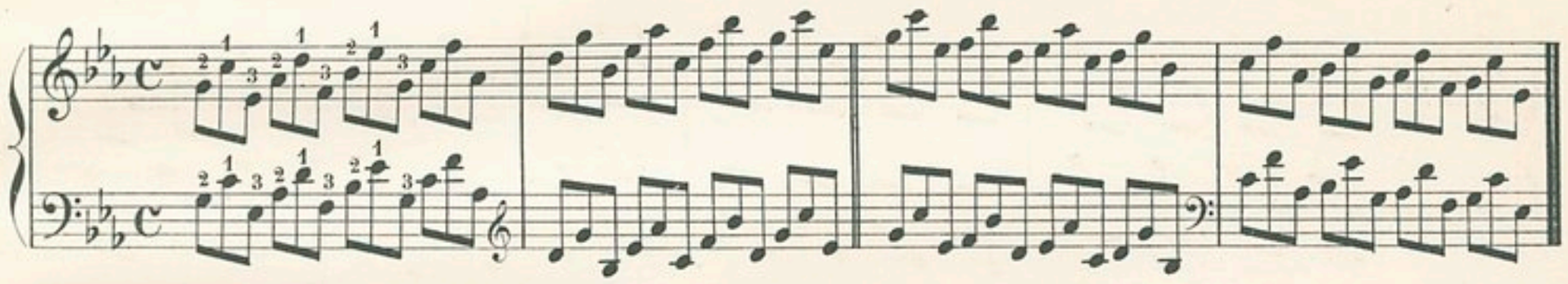


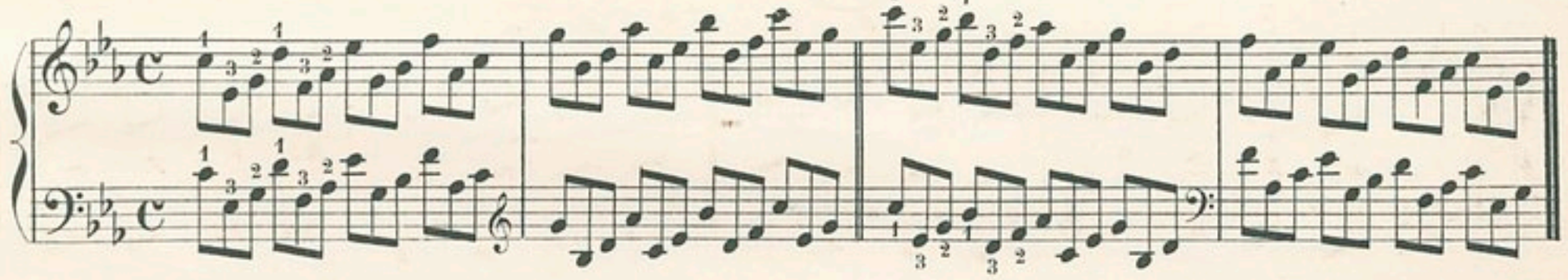
Exercices de Sixtes

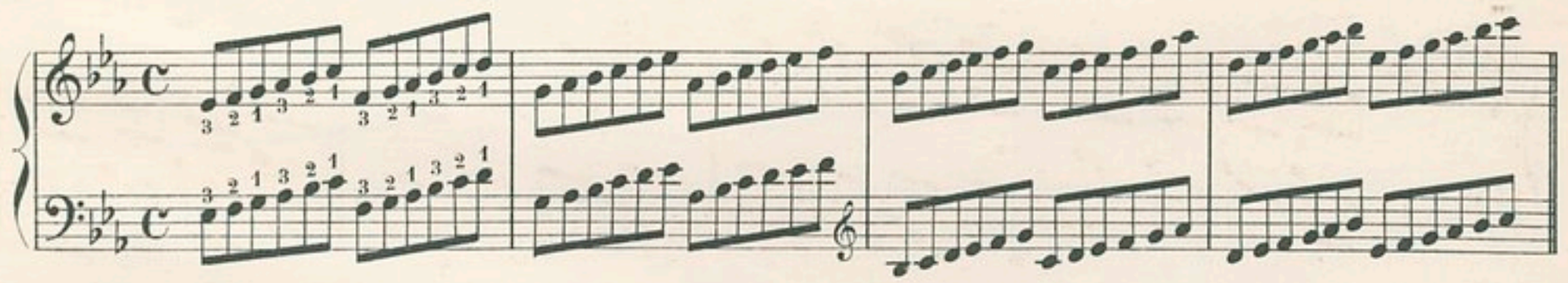


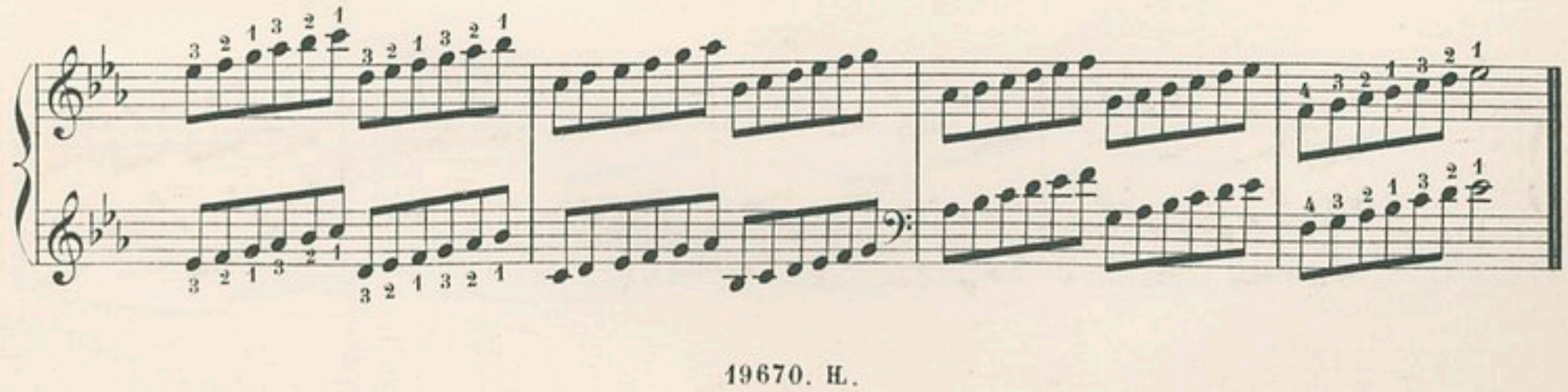


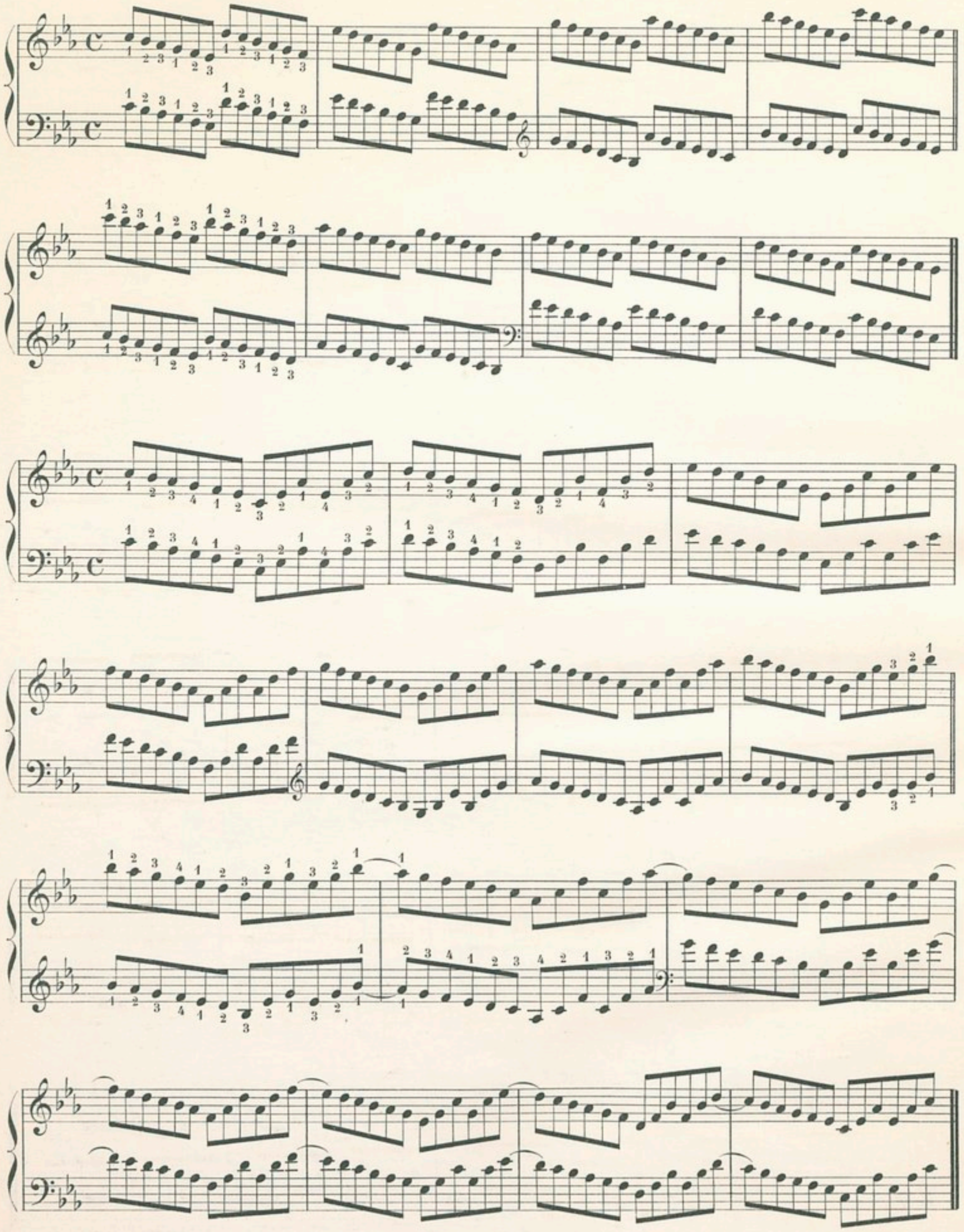


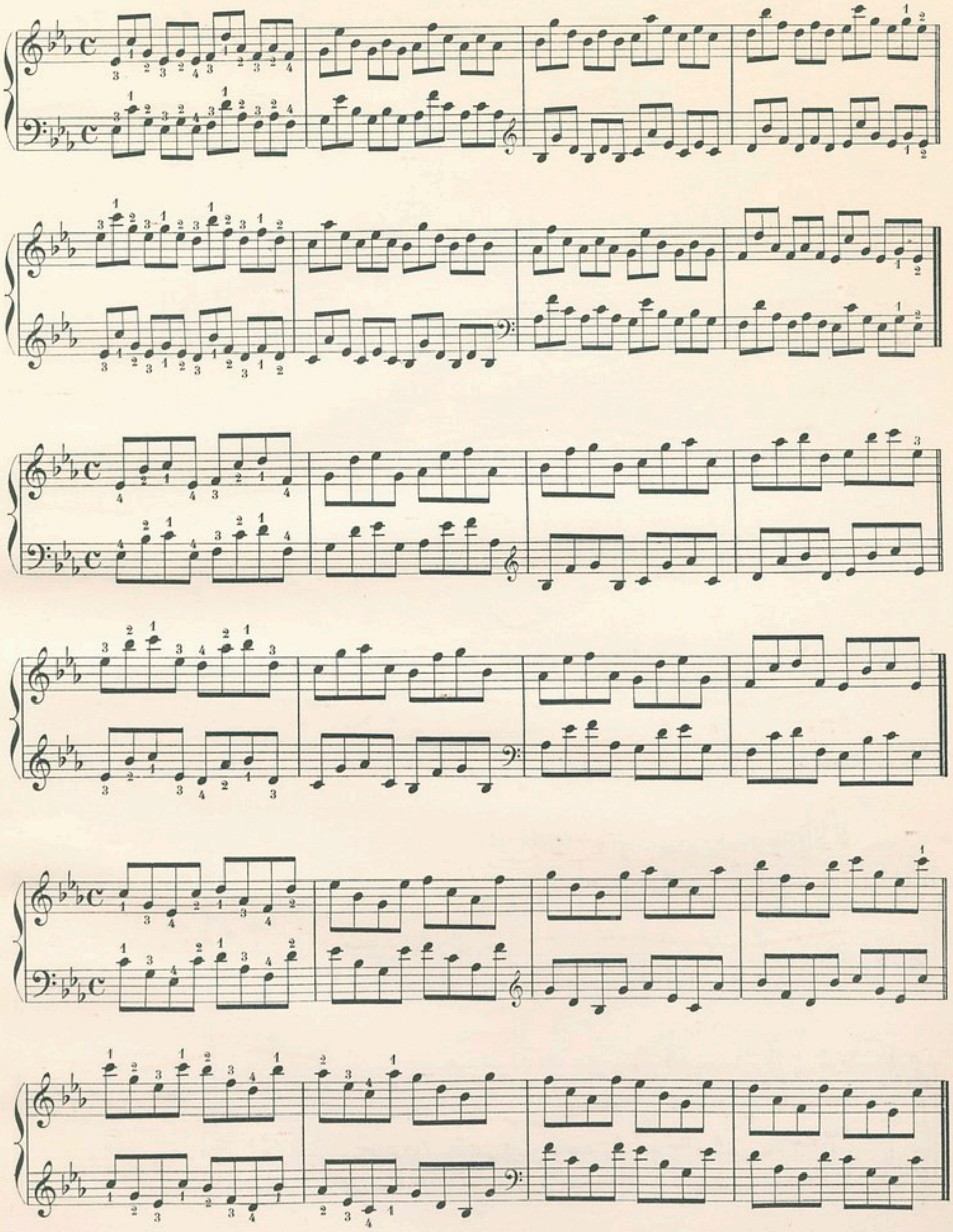


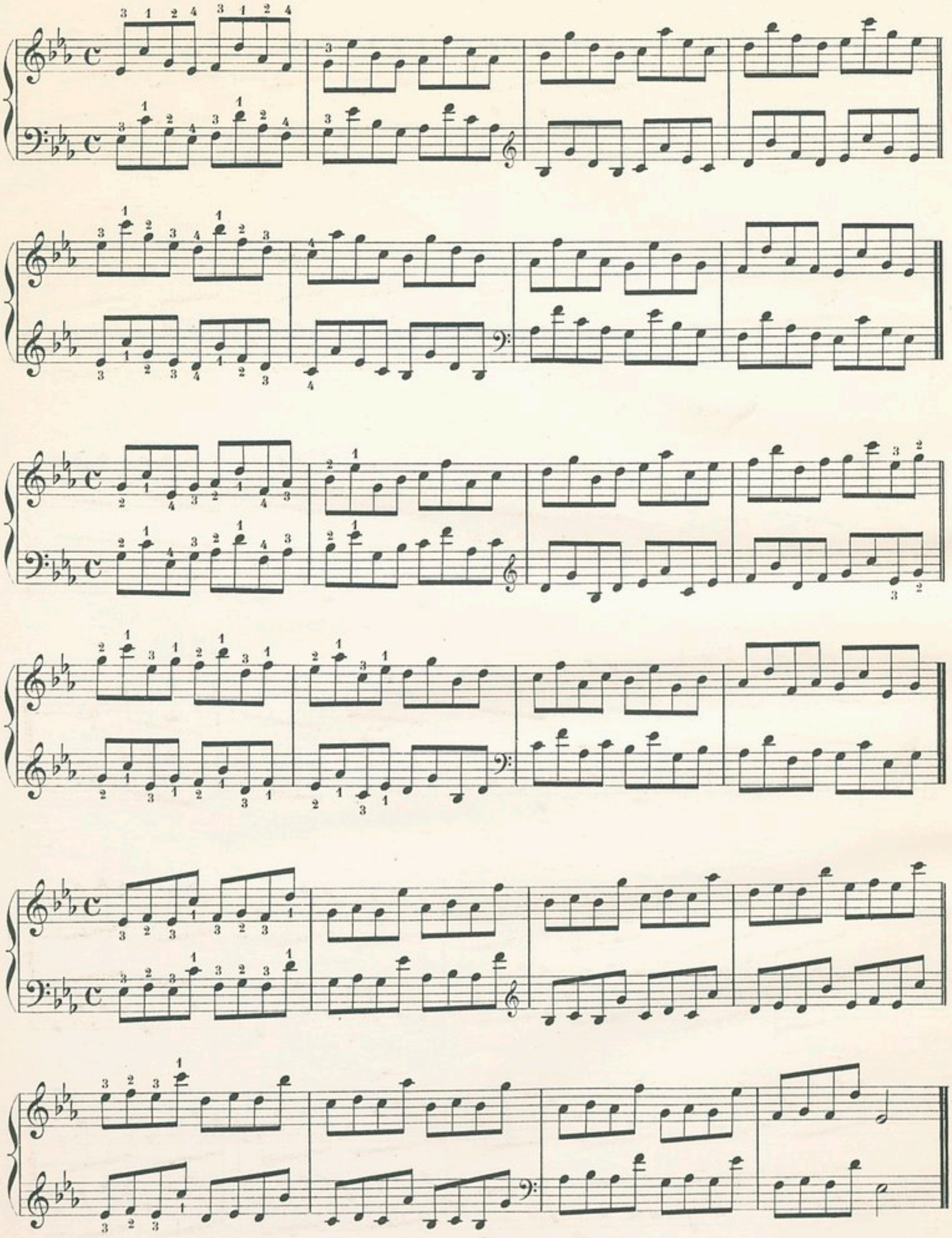


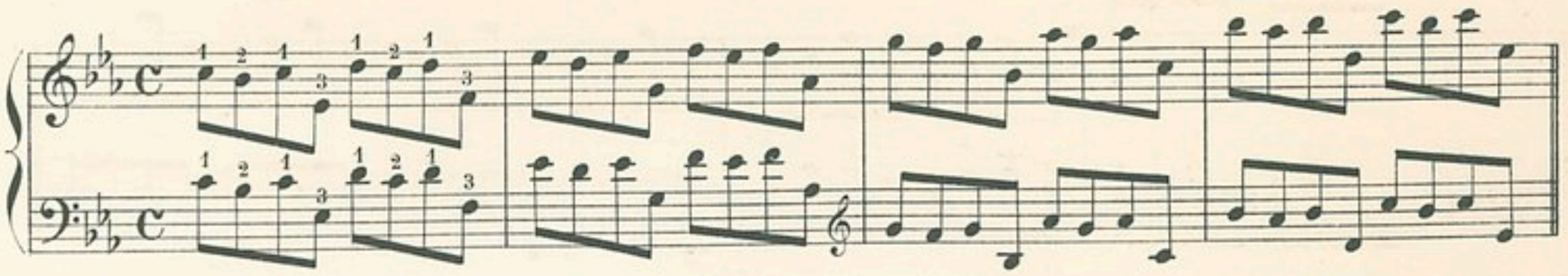


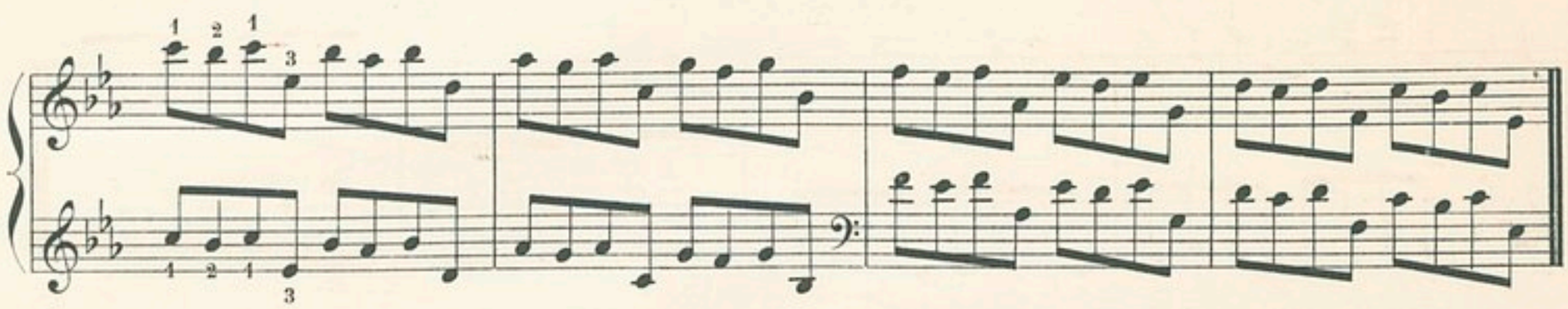


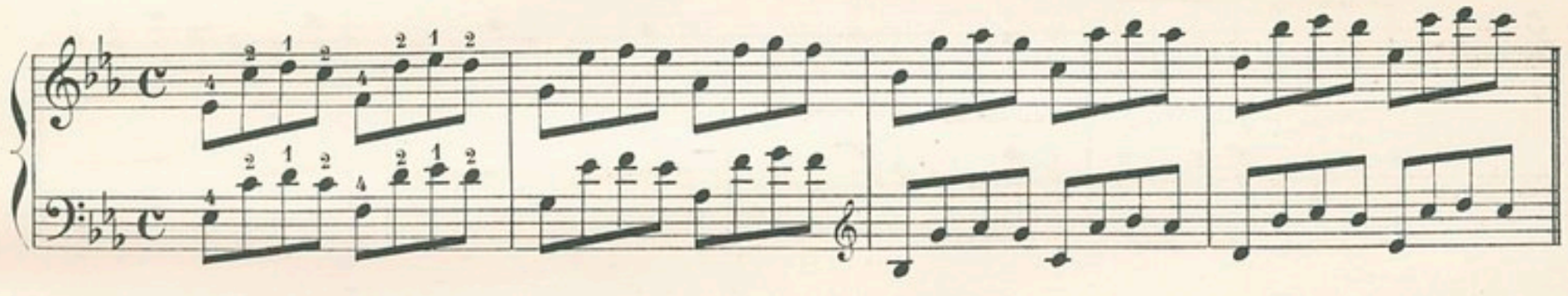


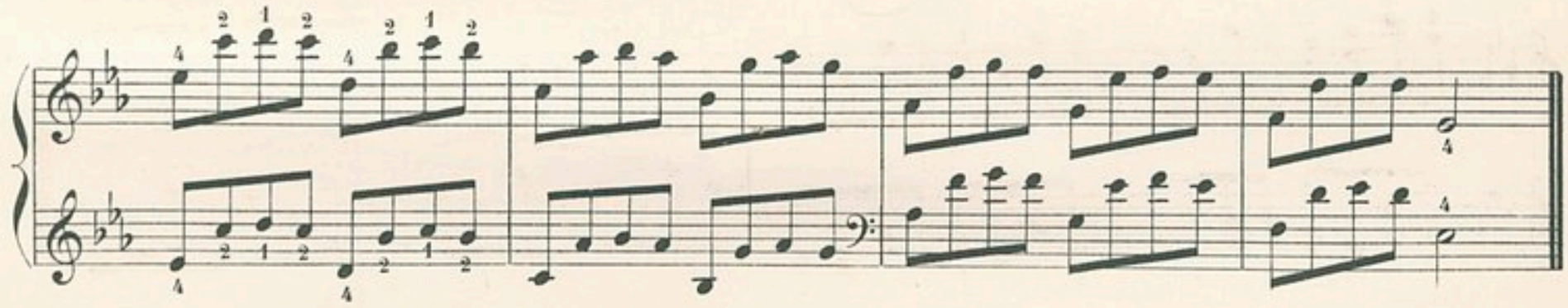


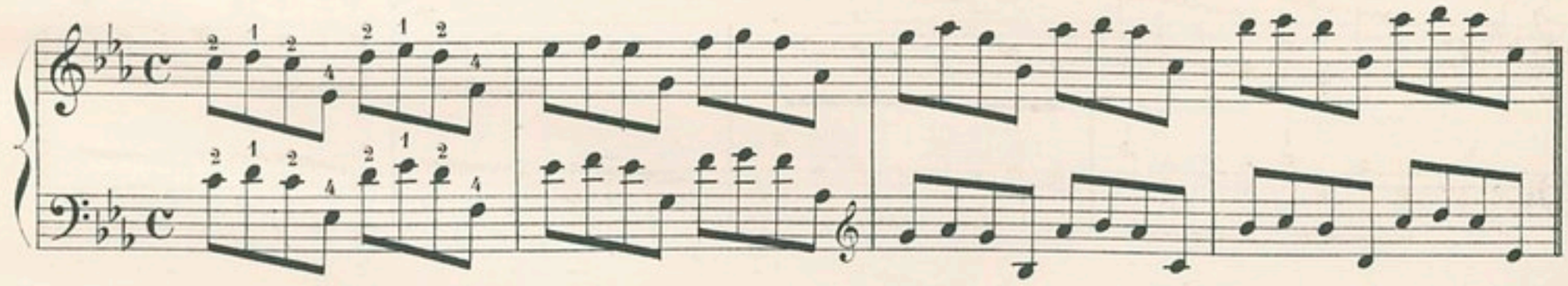


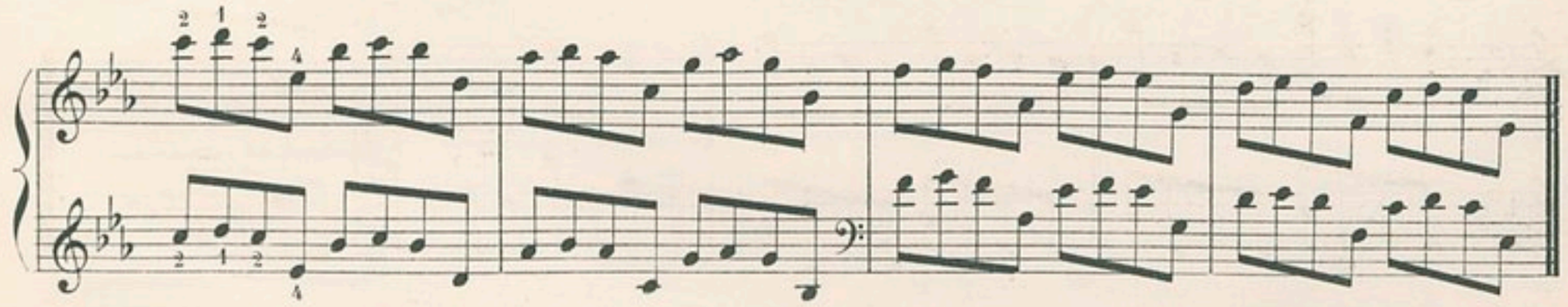


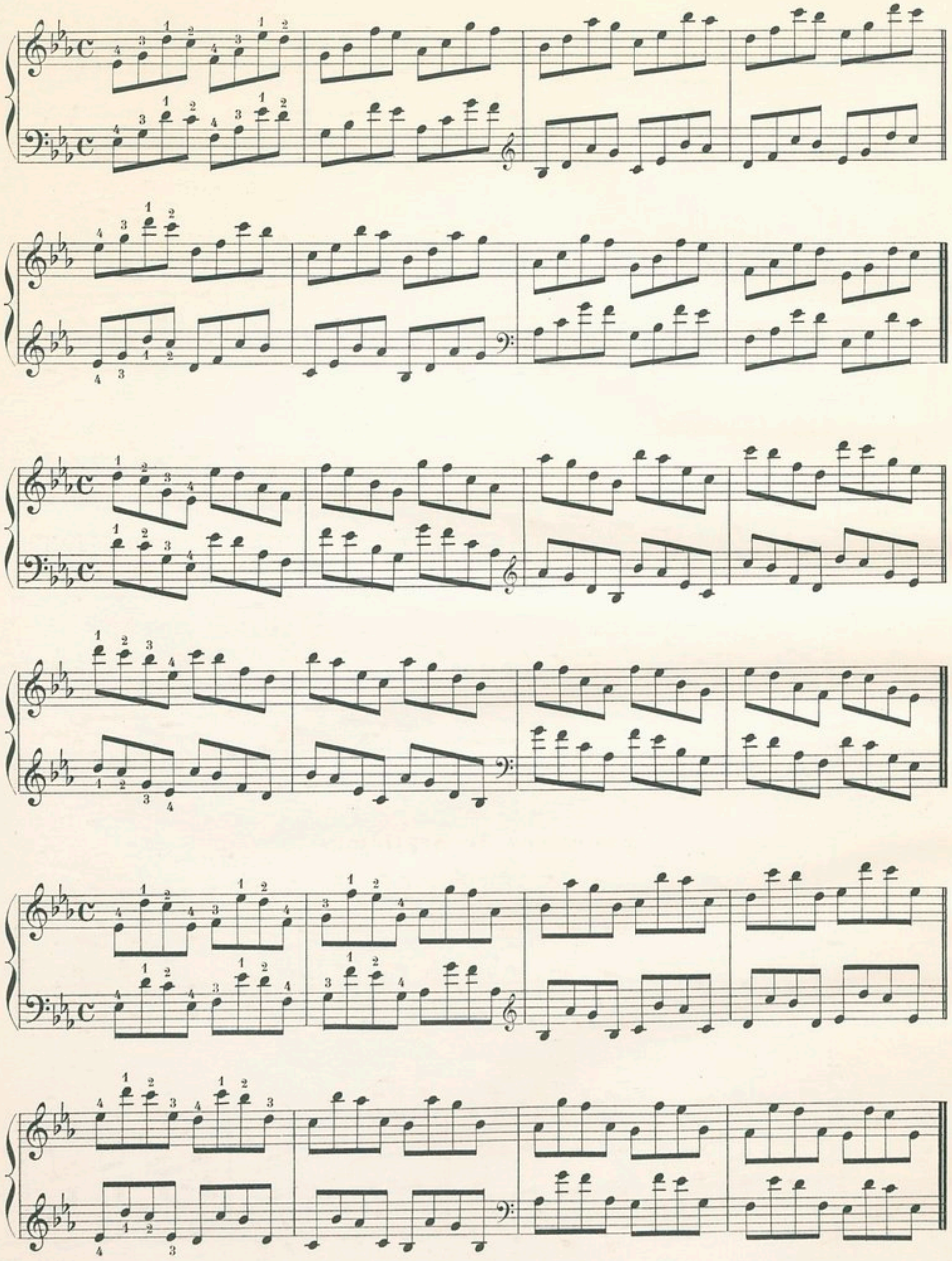


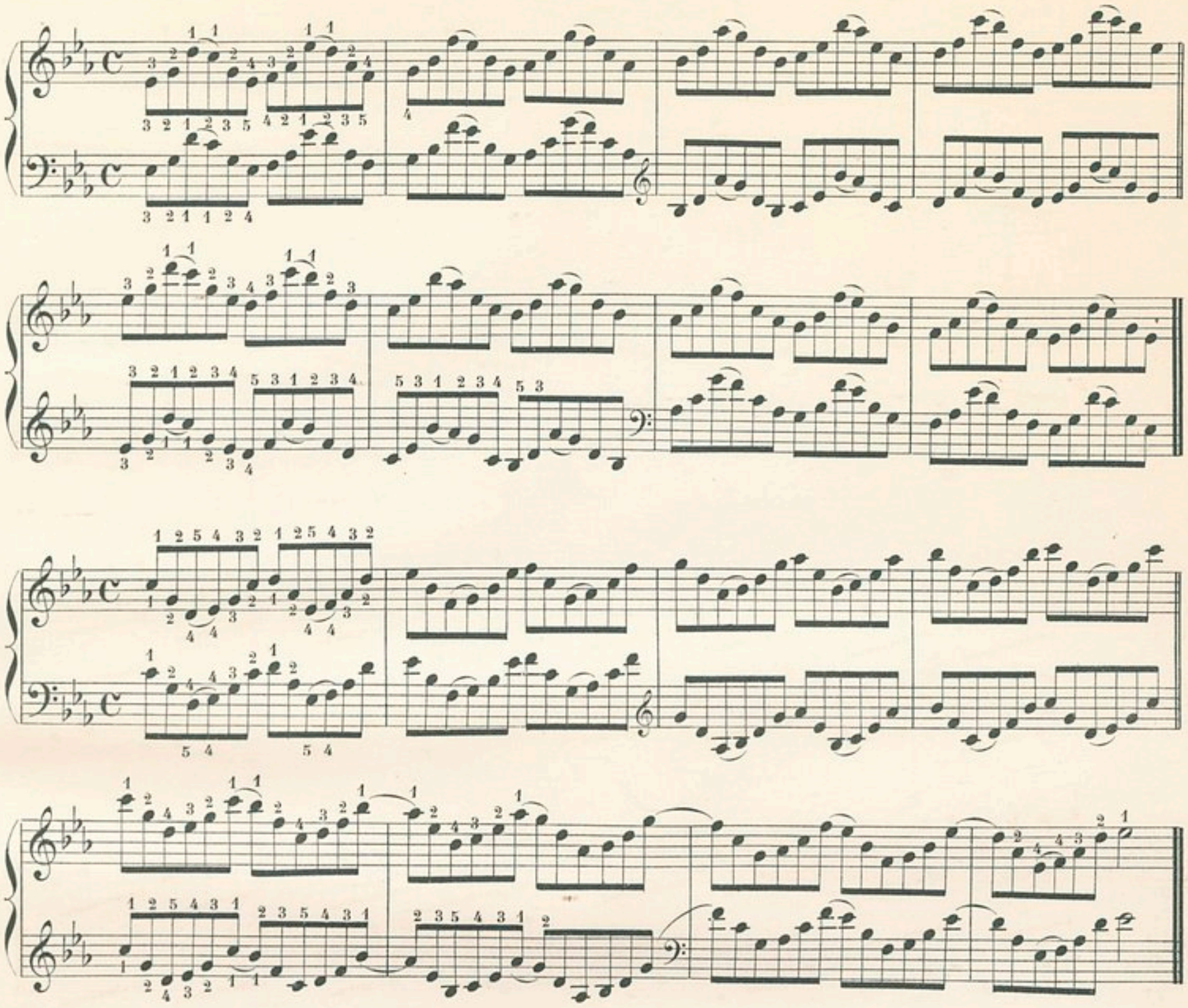




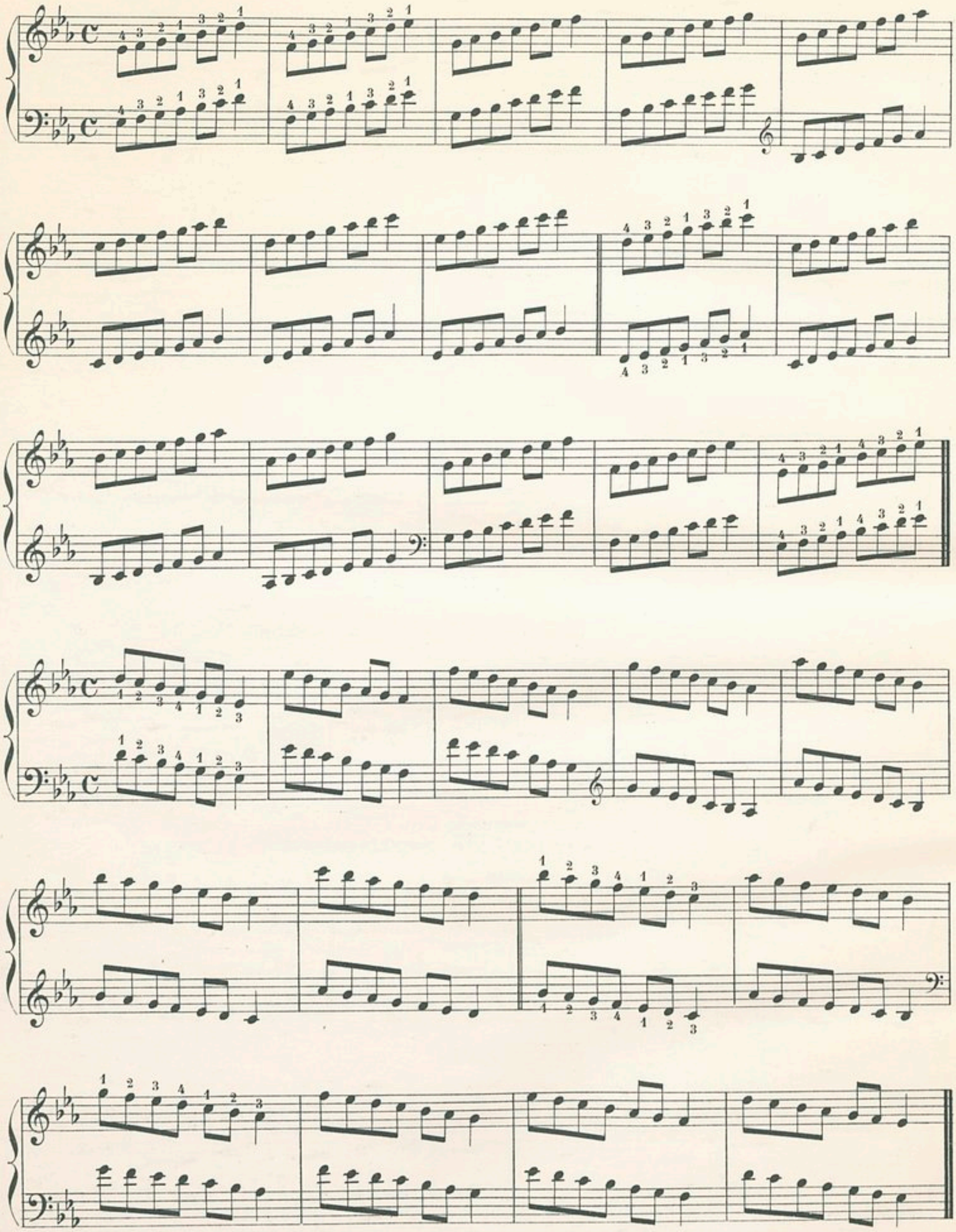


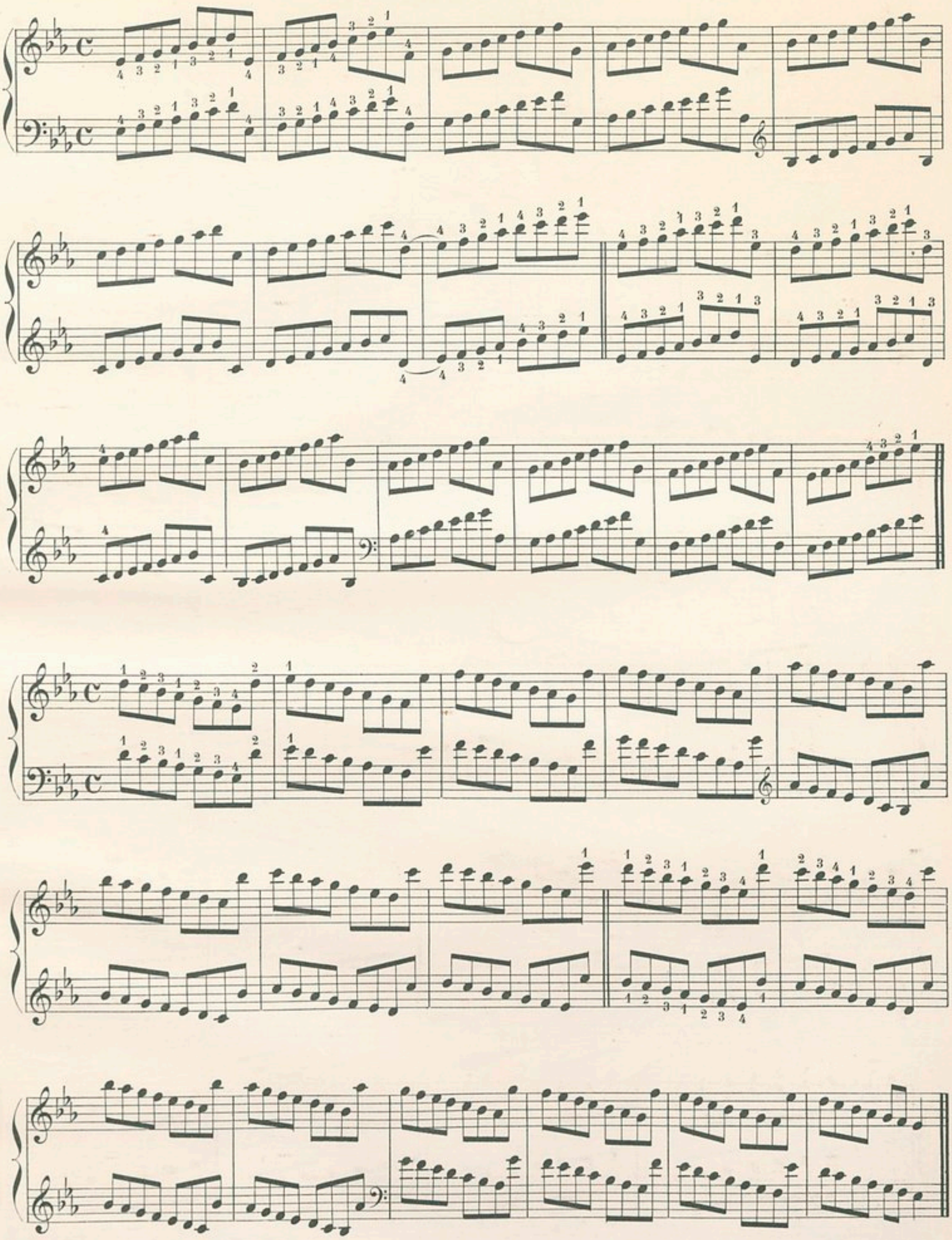




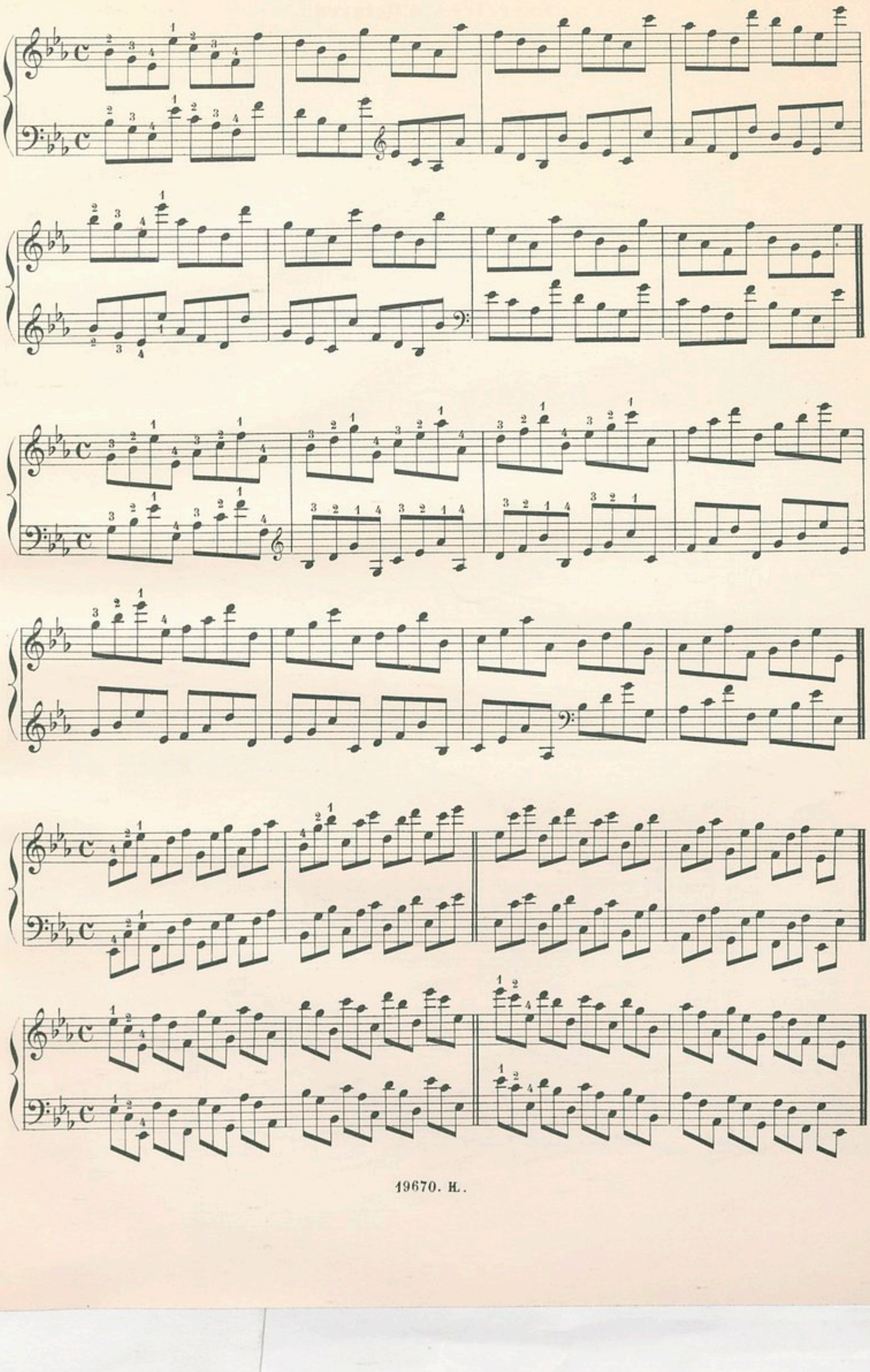


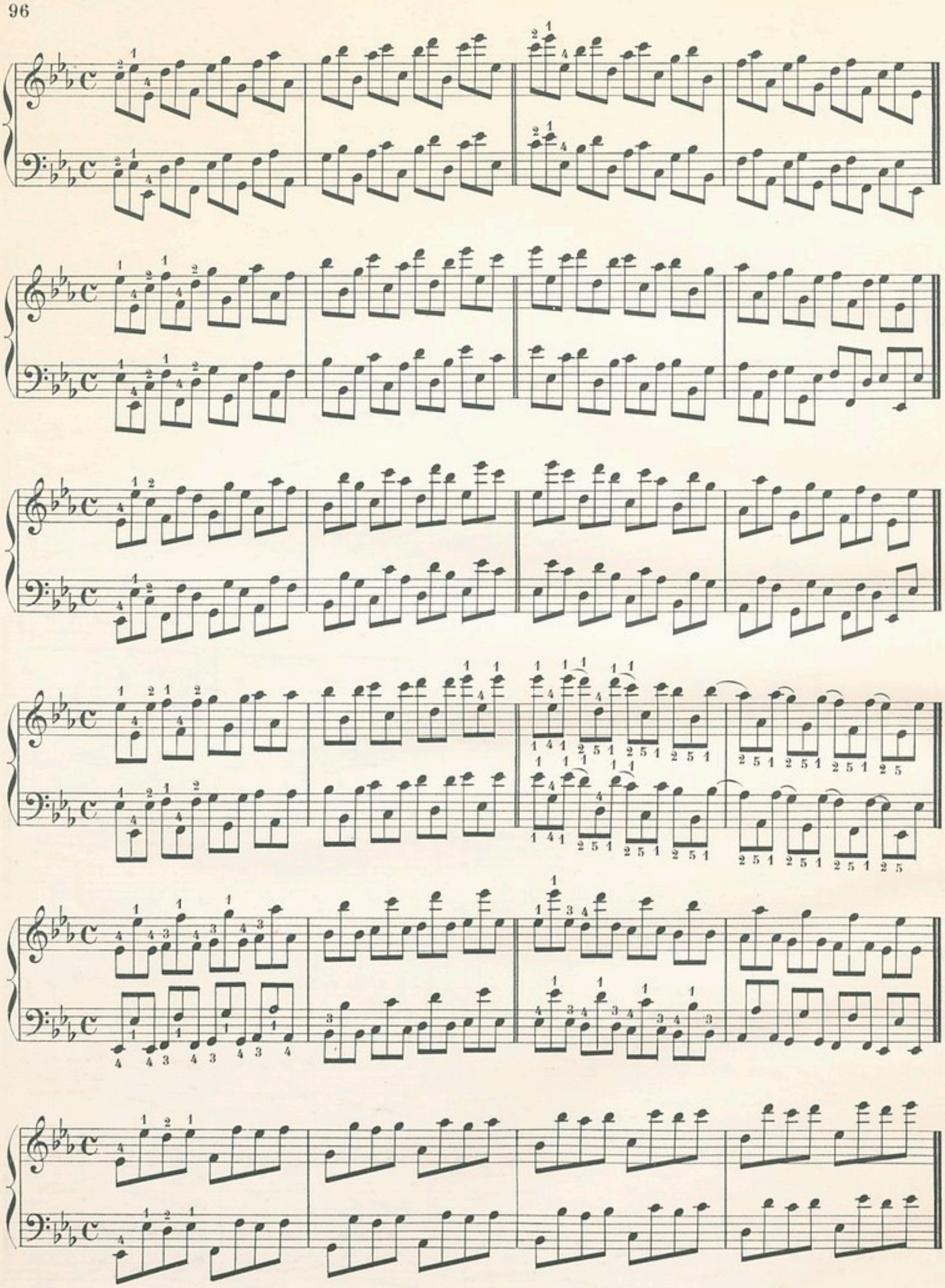
Exercices de Septièmes





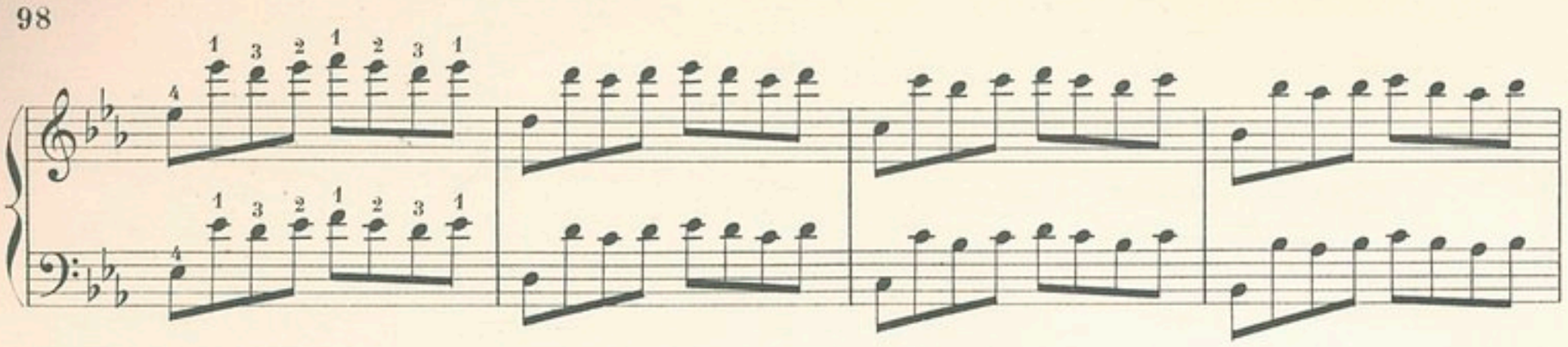
Exercices d'Octaves

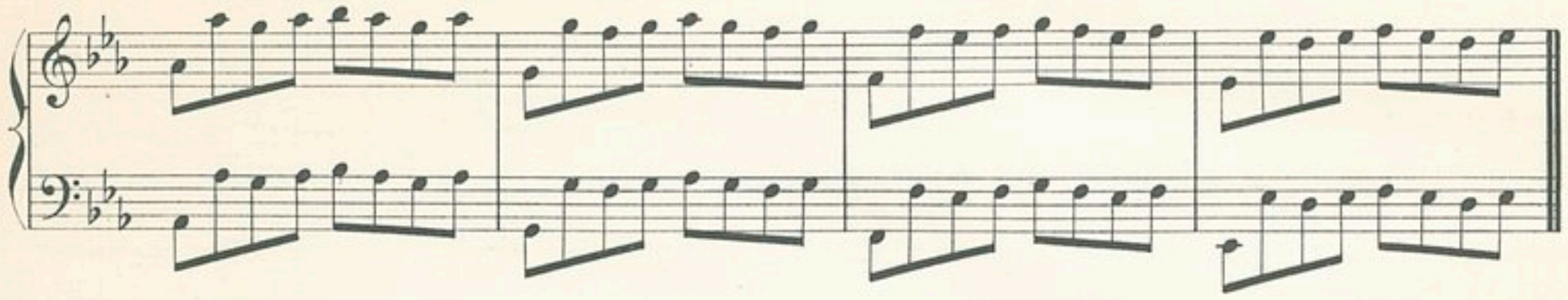


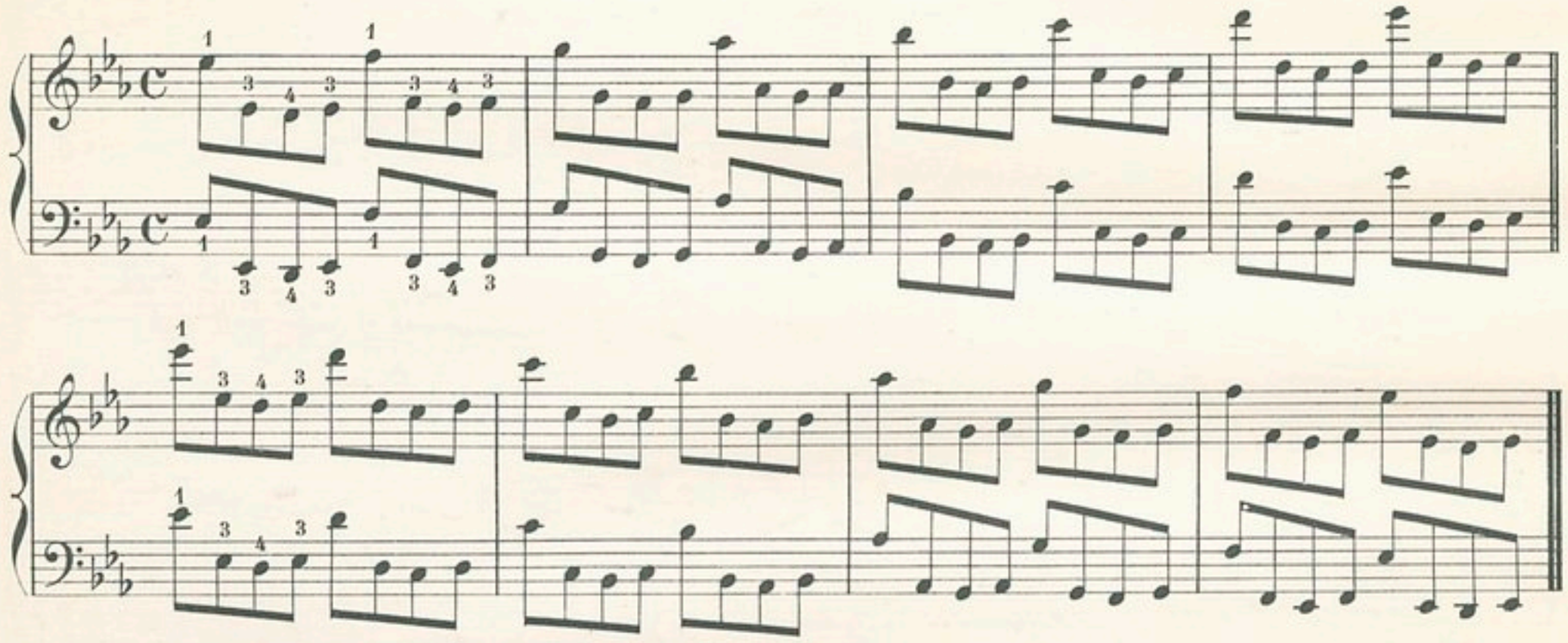


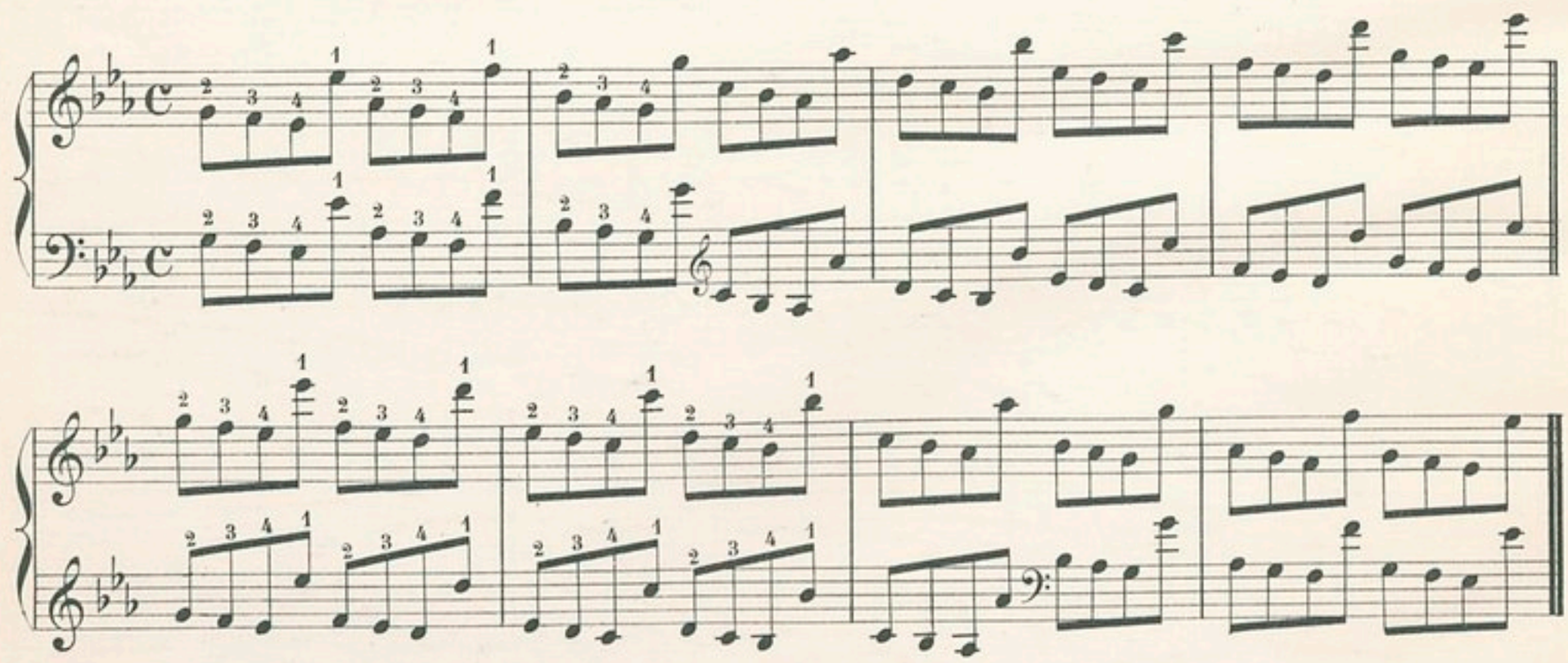
19670. H.

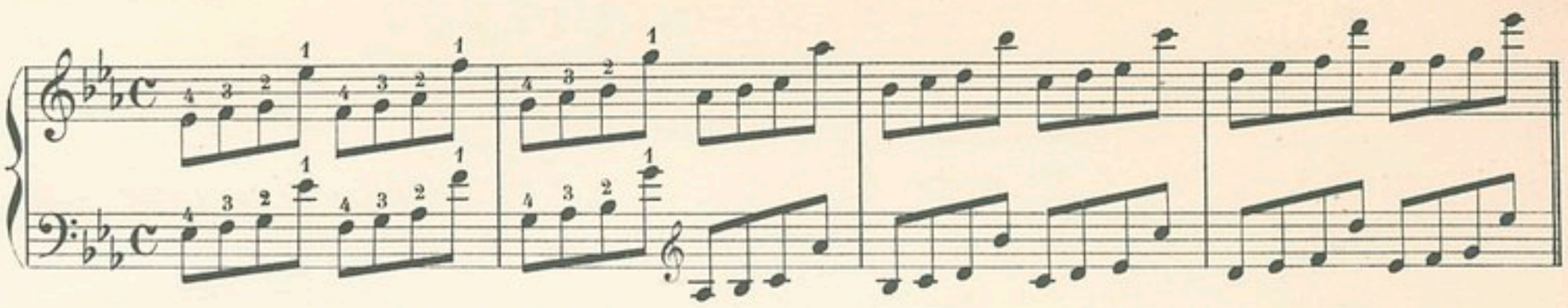
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS. R.F.

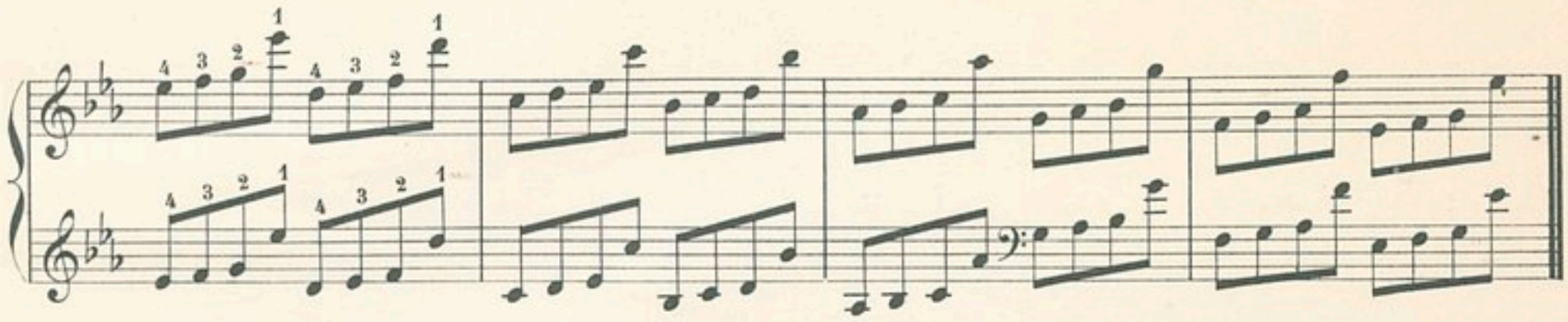




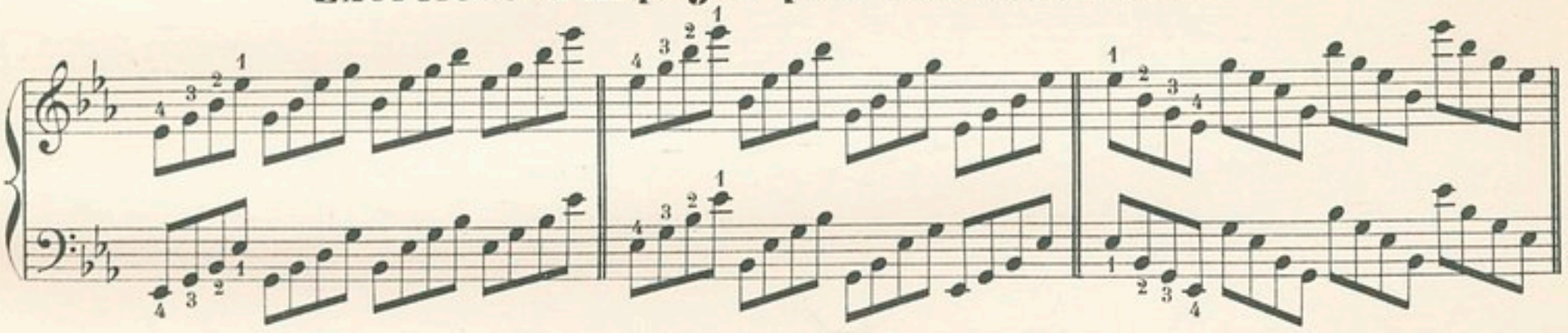


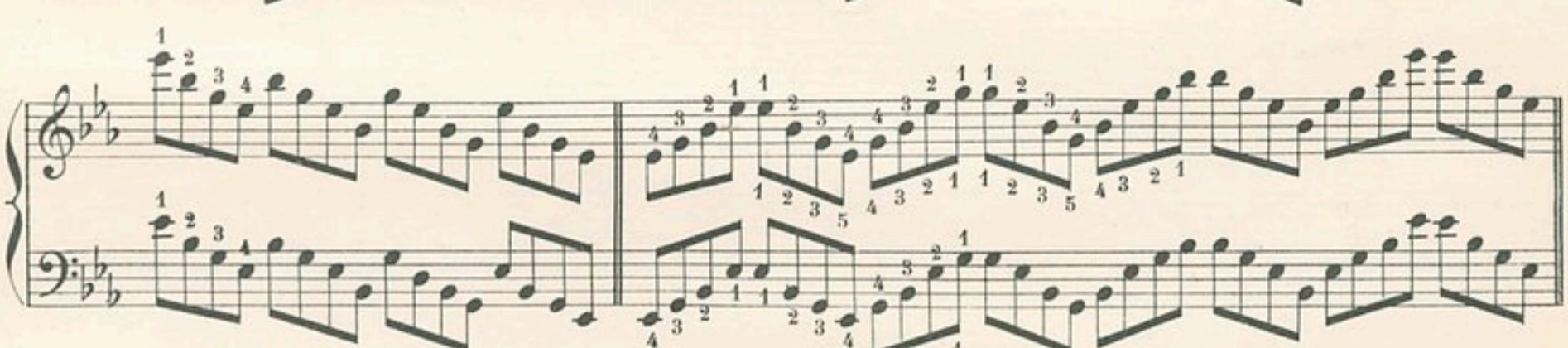


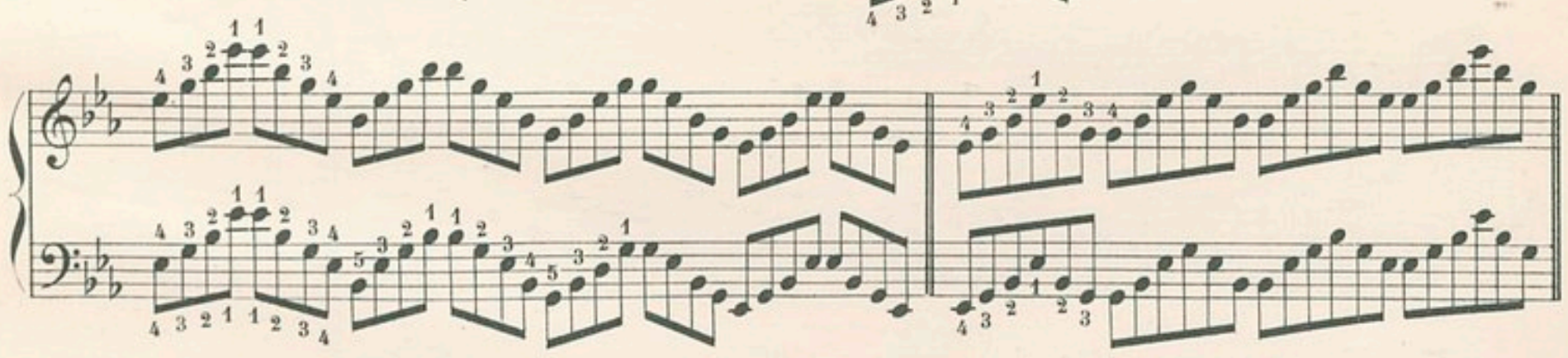


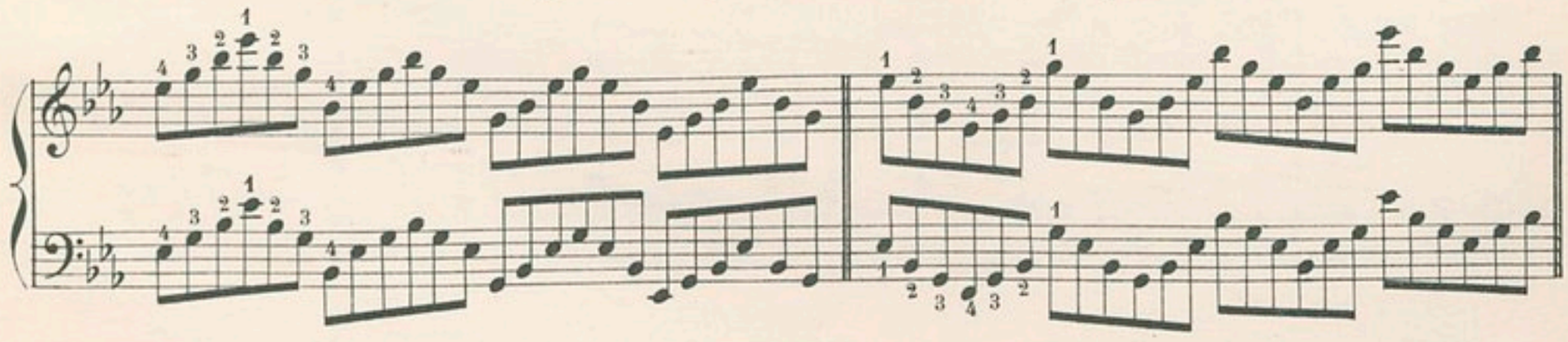


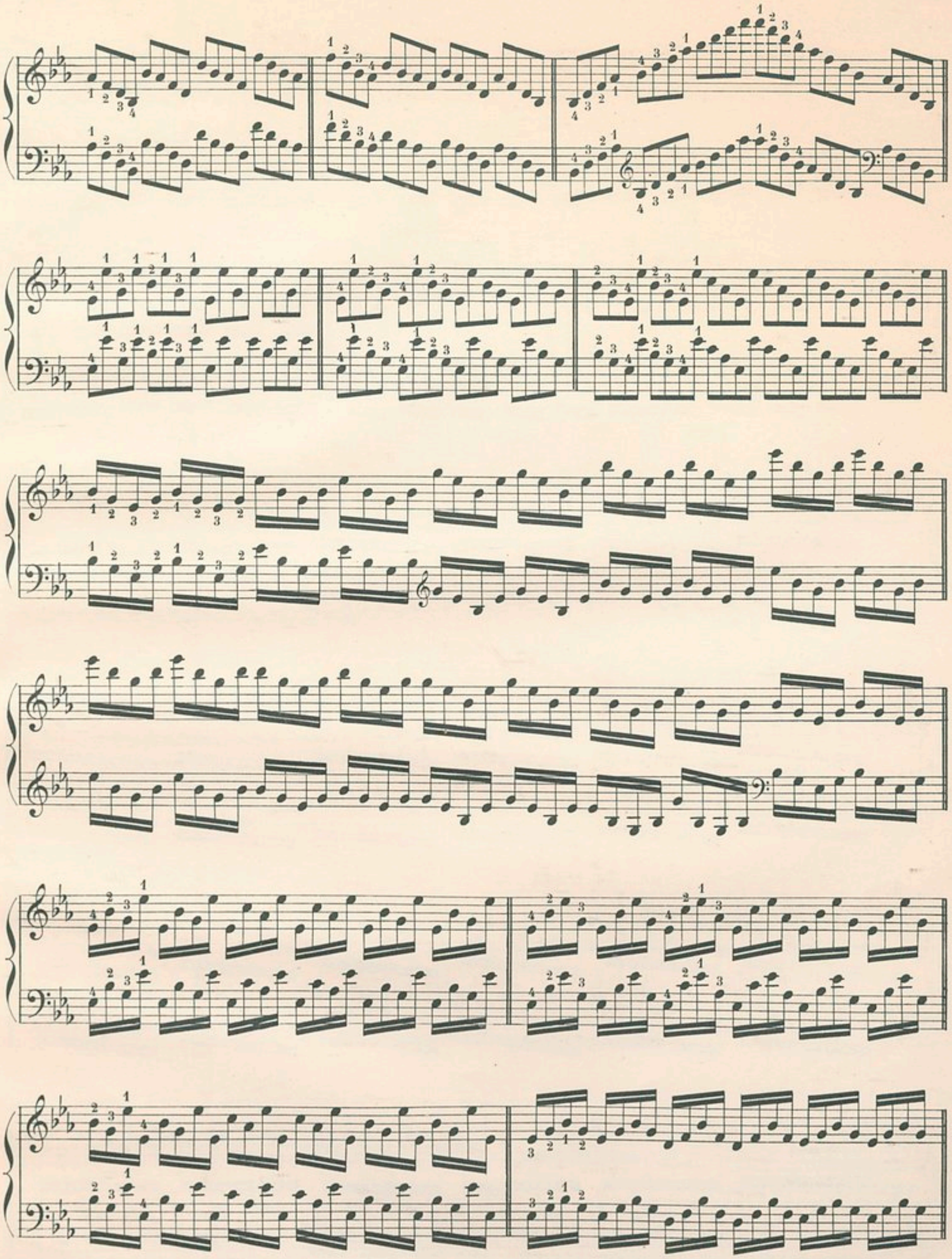
Exercices d'Arpèges pour les deux mains

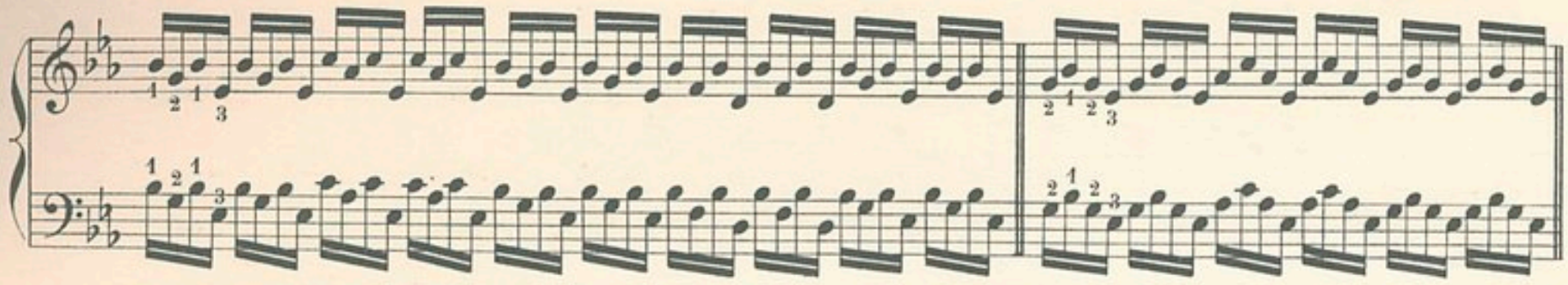


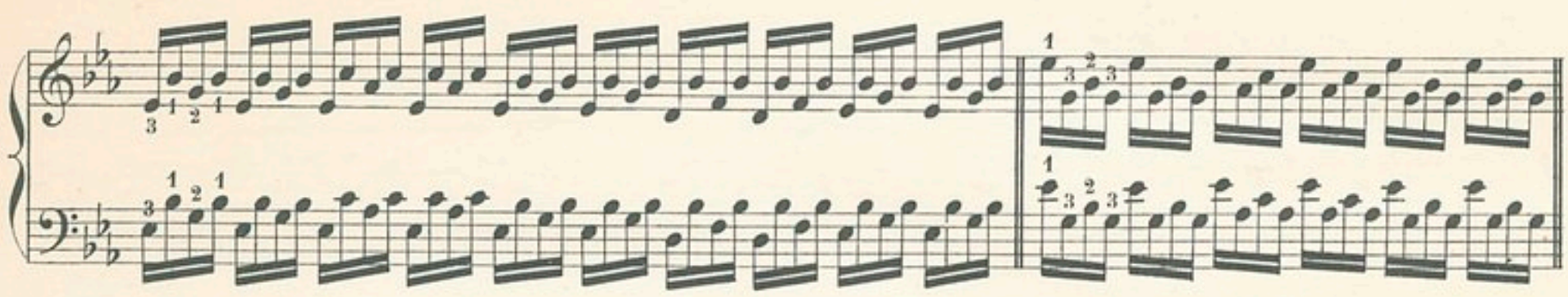


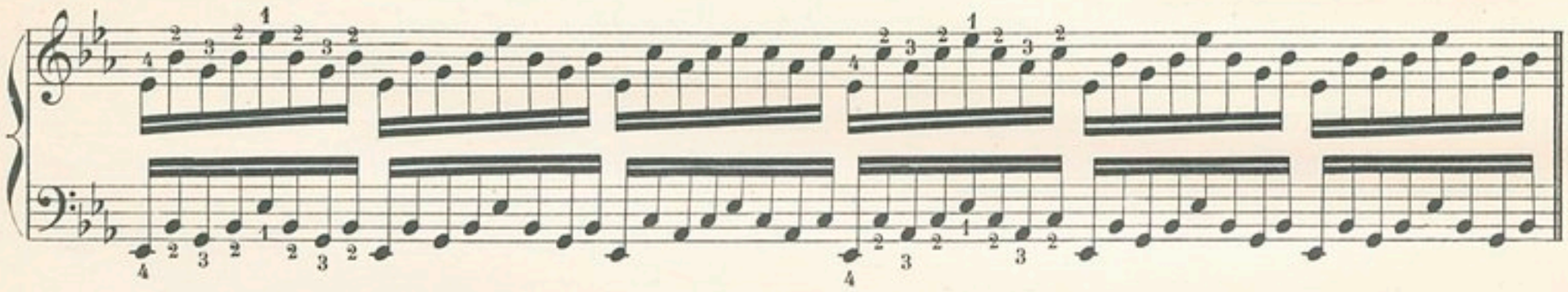


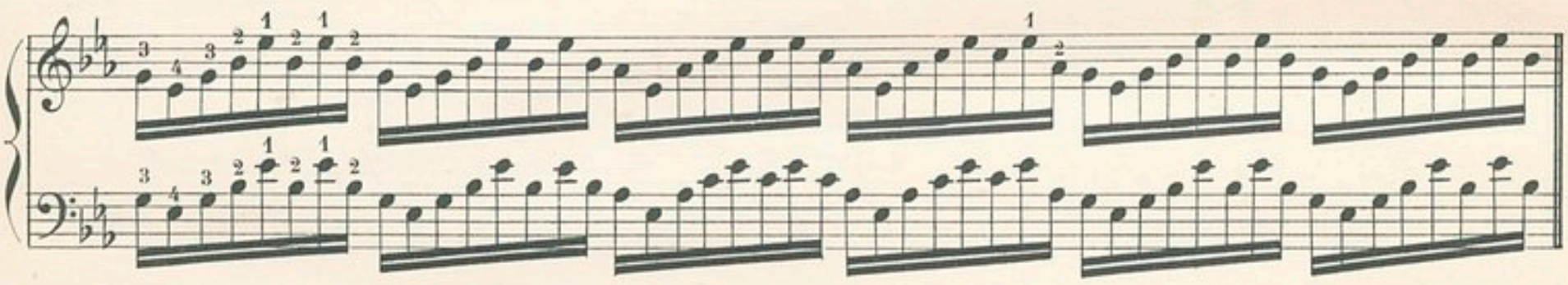


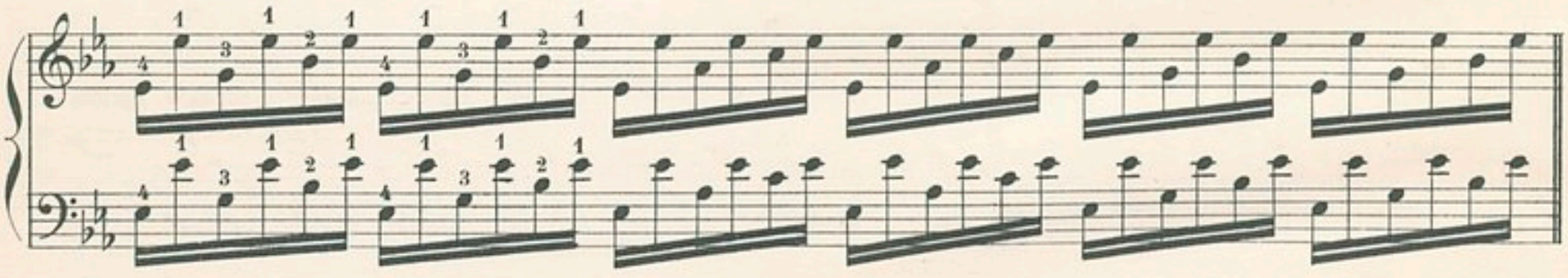


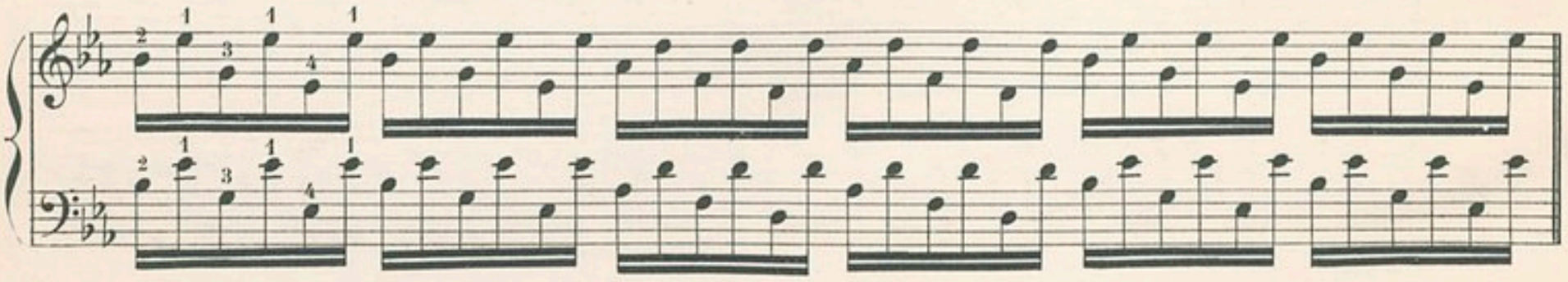


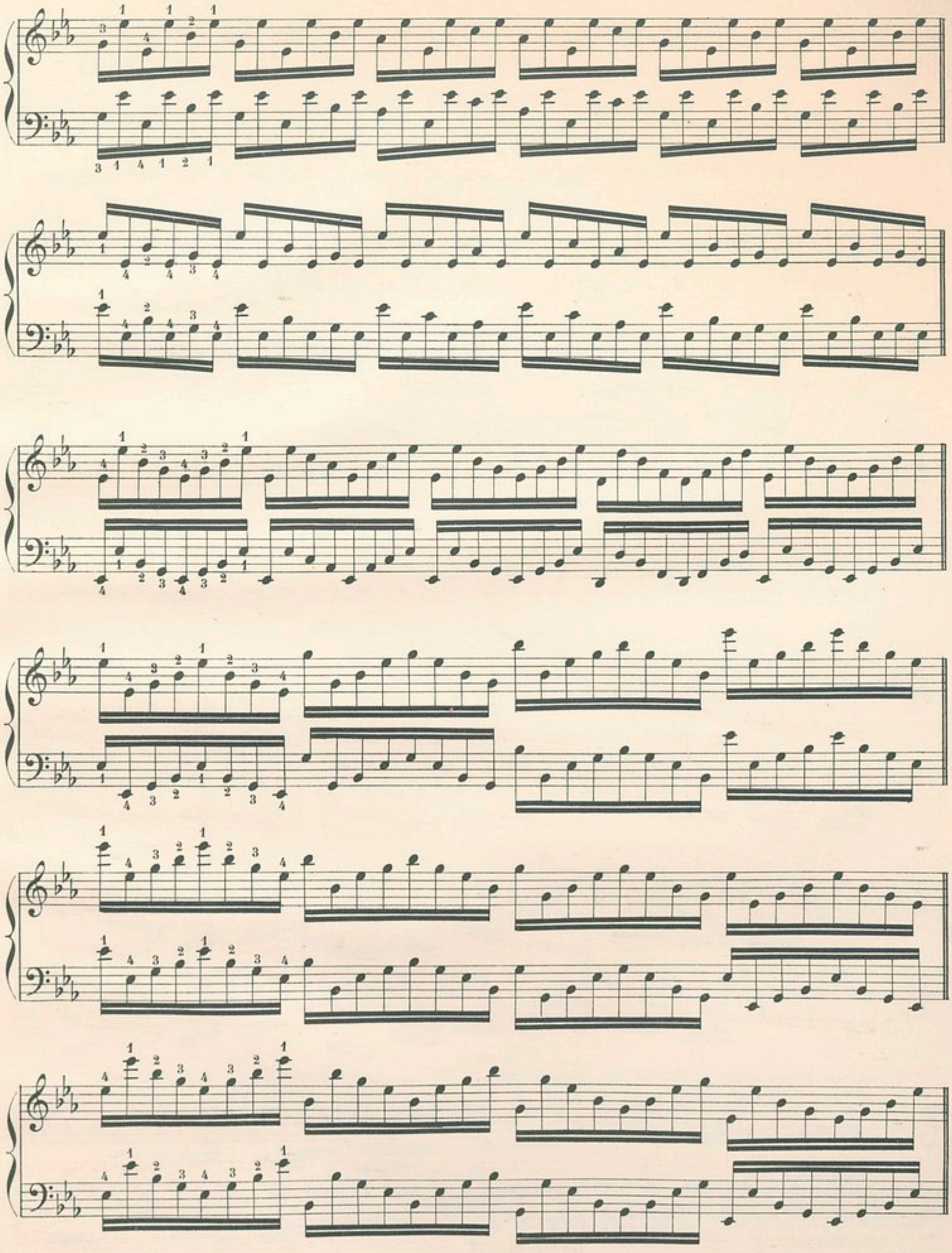


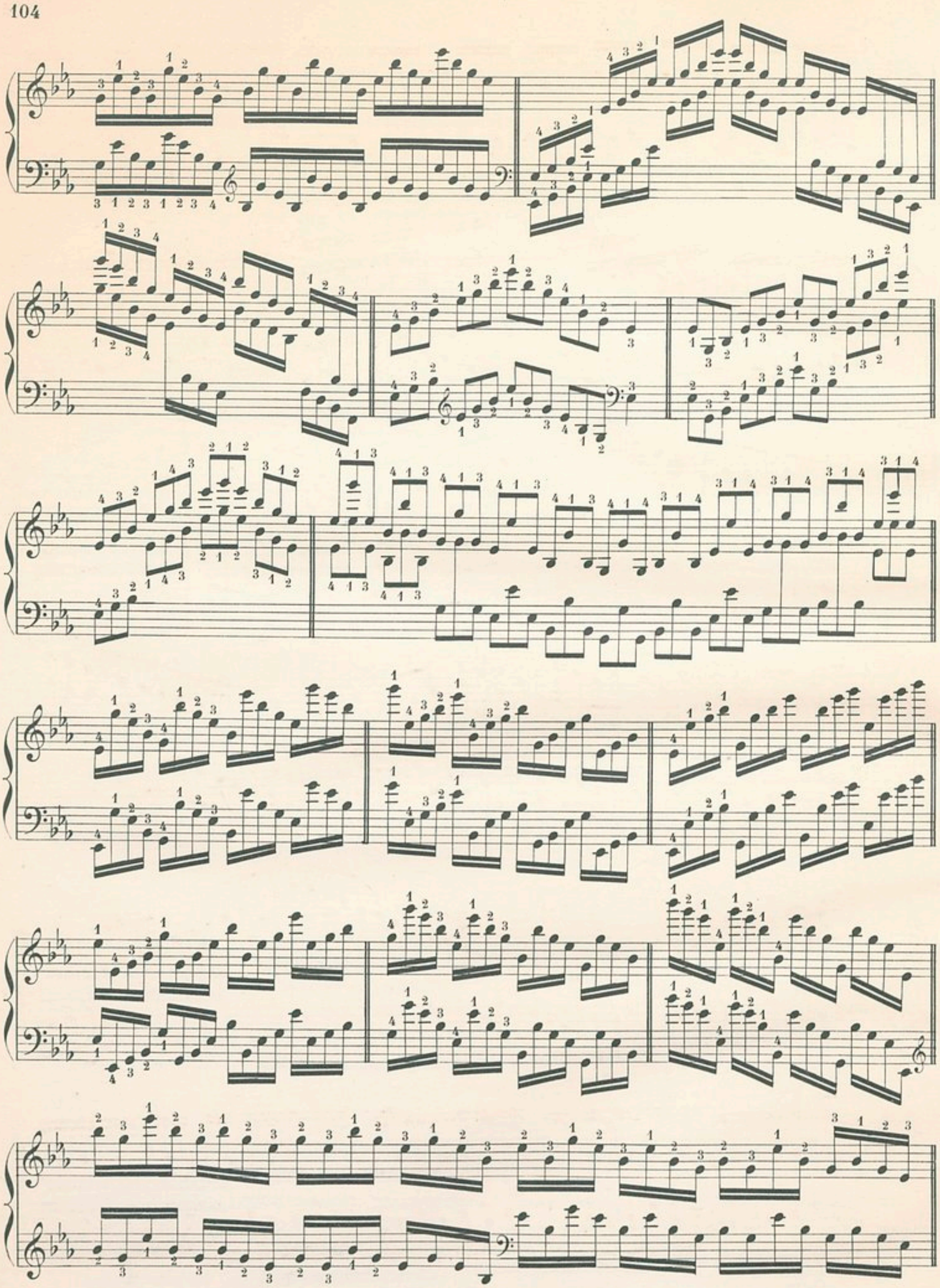


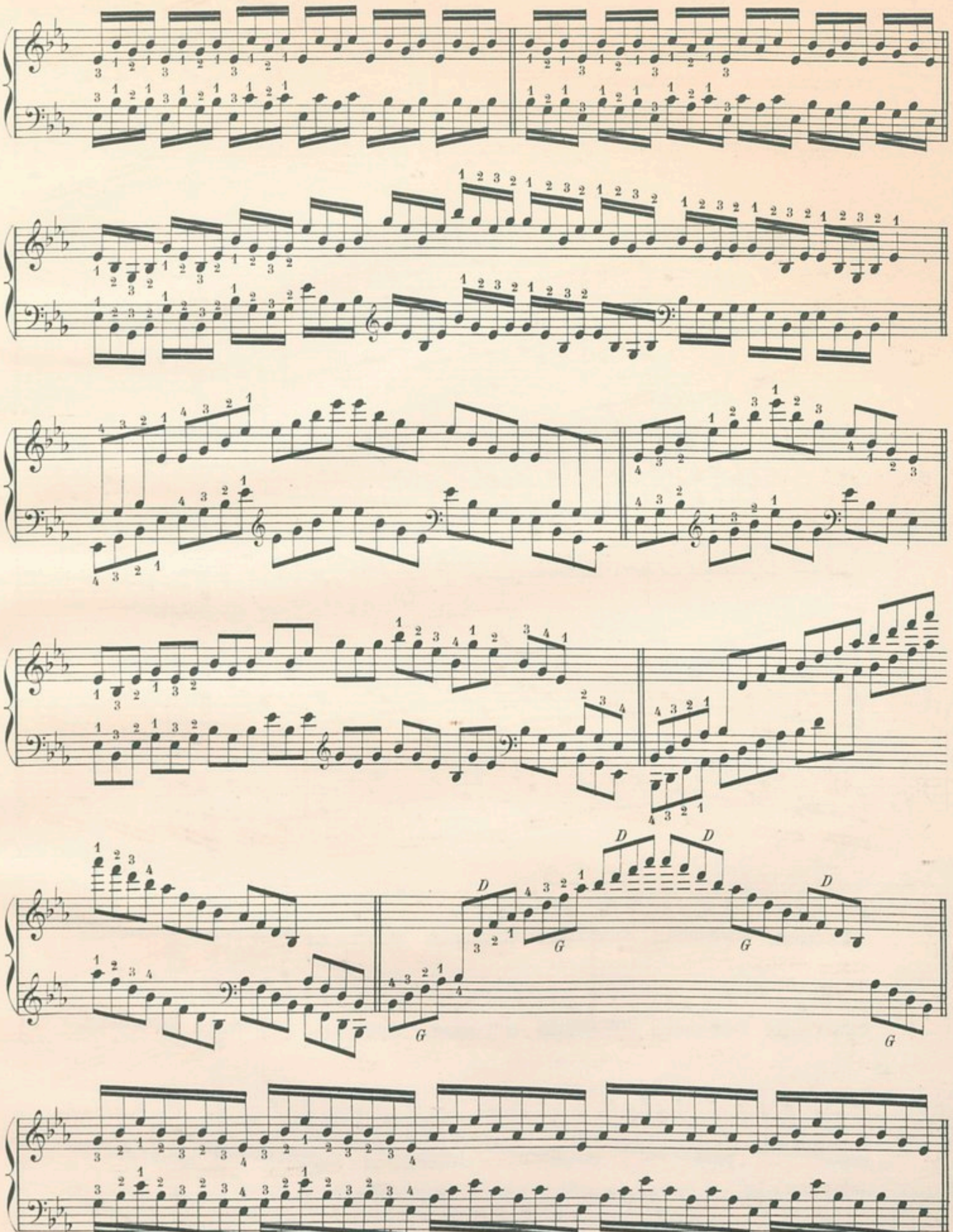


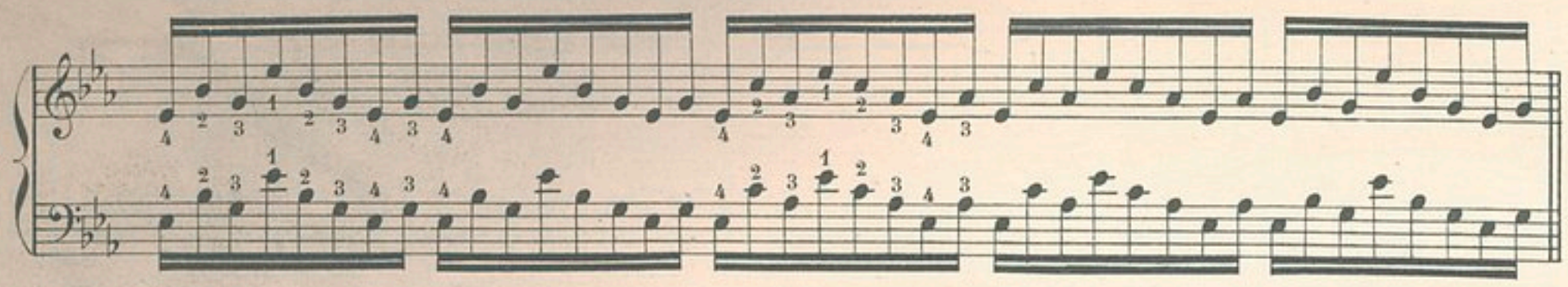


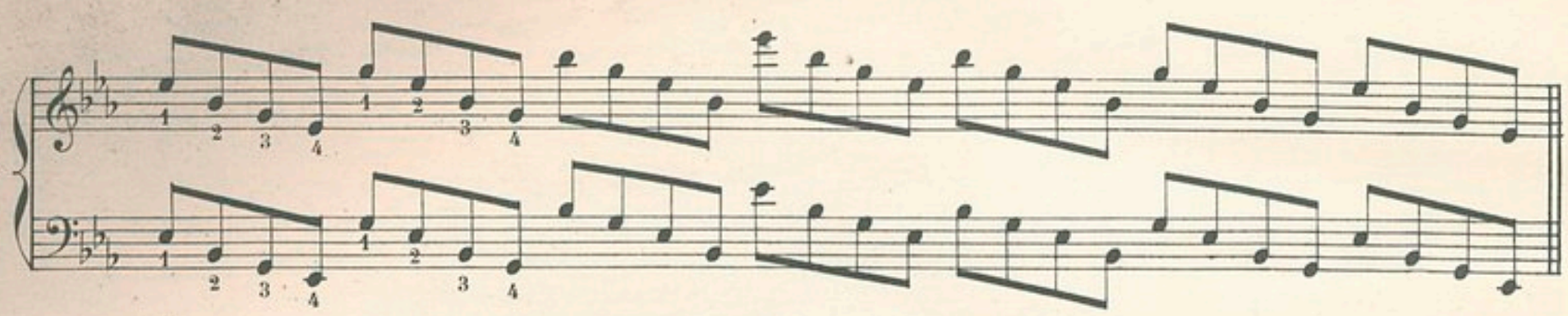


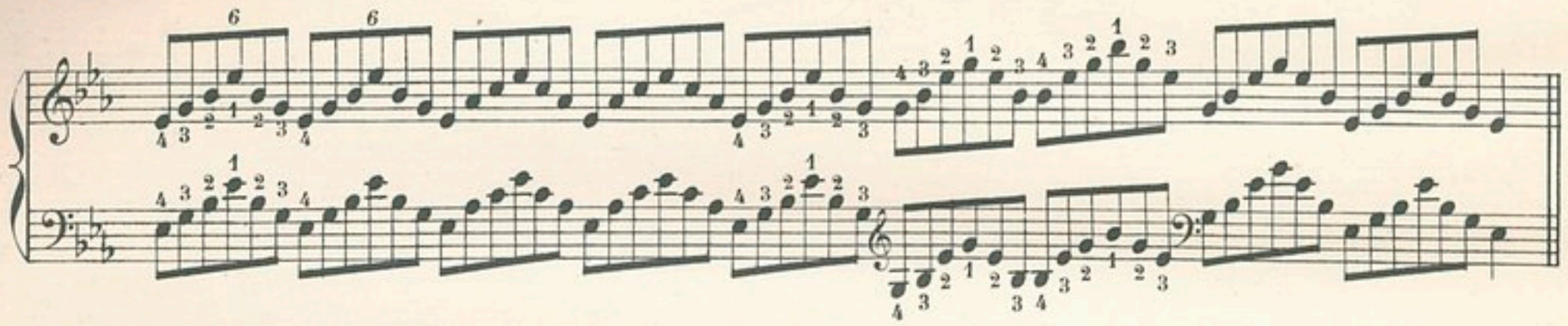


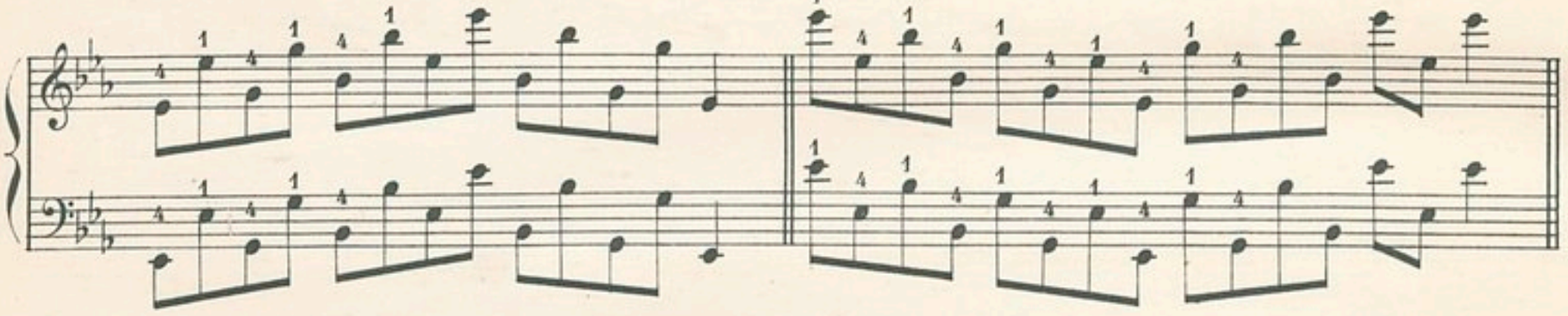


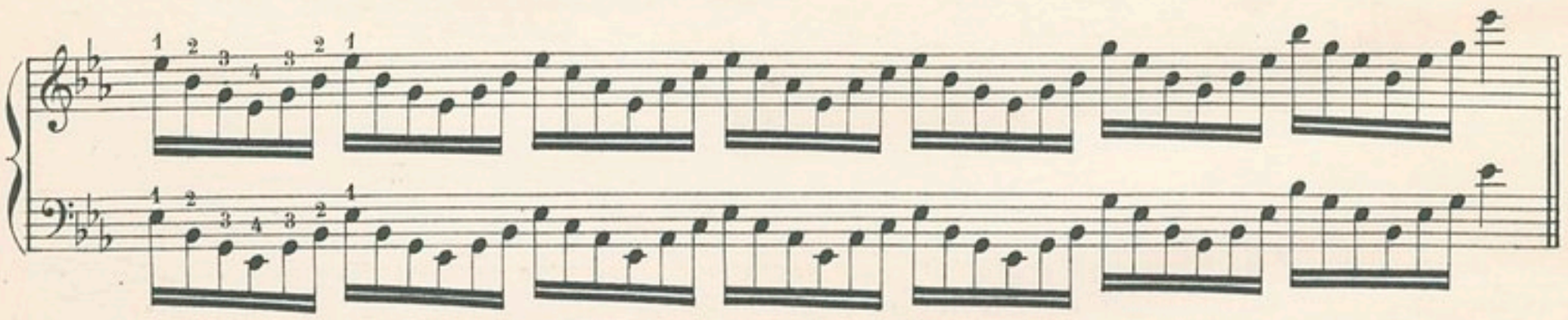


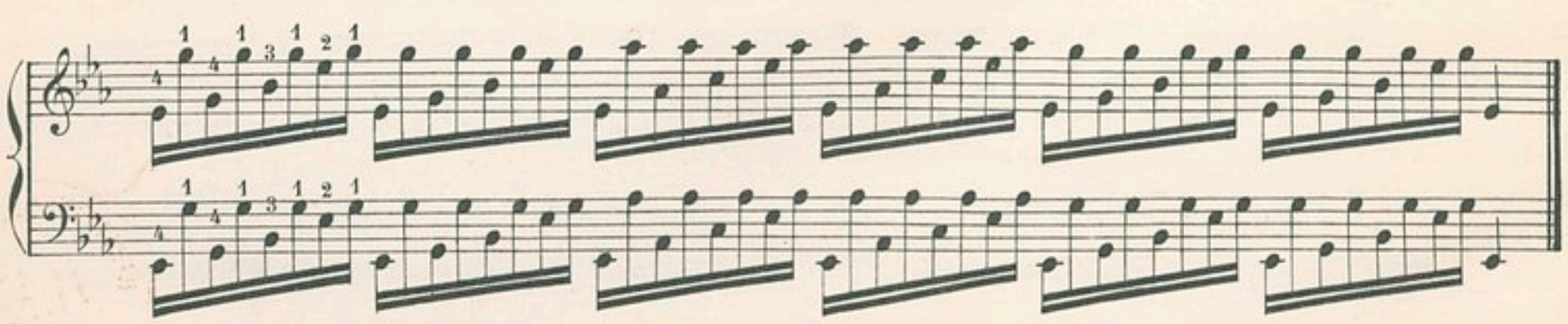


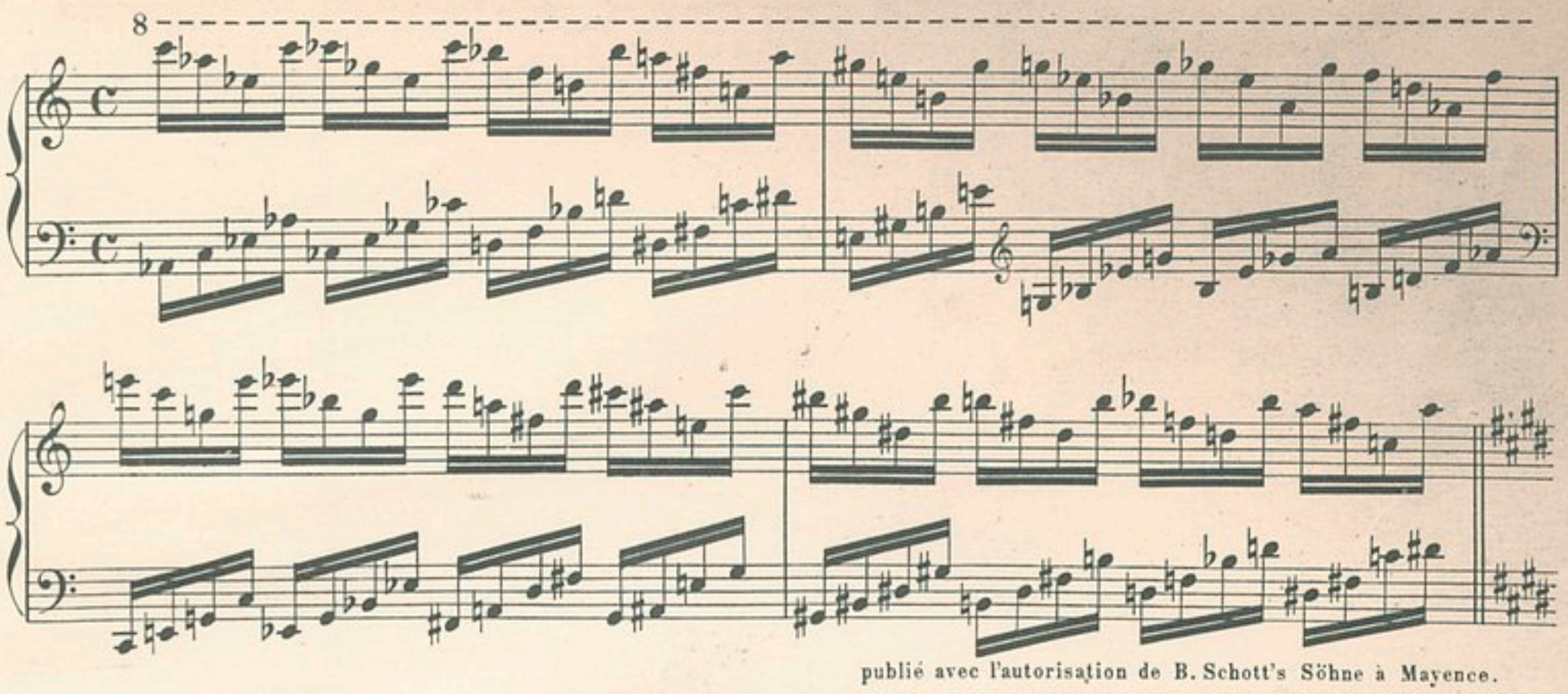






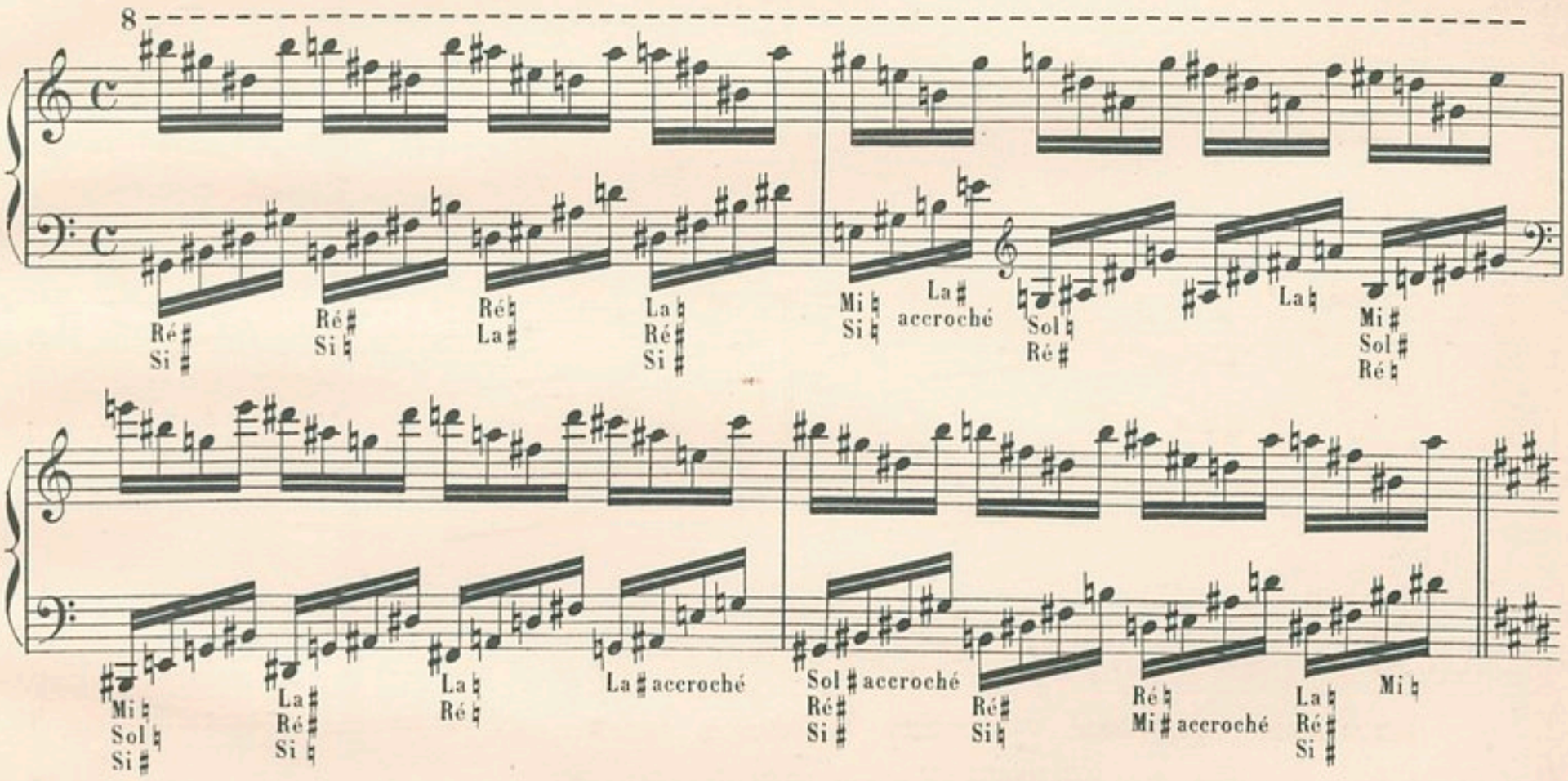






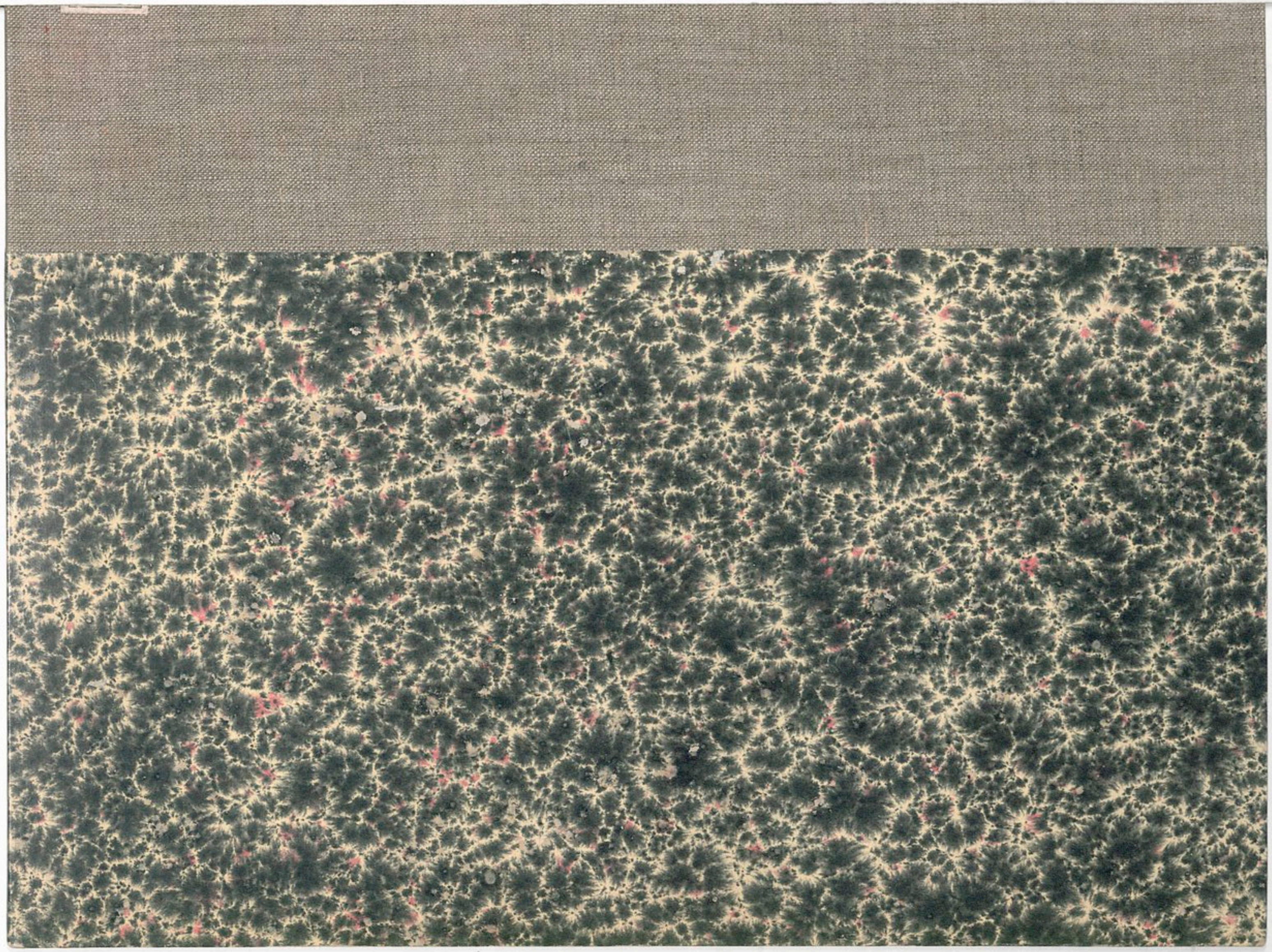
publié avec l'autorisation de B. Schott's Söhne à Mayence.

Exécution — Toujours le principe du *Fa* ♯ et *Do* ♯ accrochés — puis pour ce trait mettre le *Mi* ♯ et le *Sol* ♯.



Ce passage tiré du *3e Acte de la Walkyrie* est une bonne étude pour l'emploi des pédales. Certes je ne conseillerais pas aux compositeurs d'écrire toujours dans ce genre pour la harpe, c'est un peu dénaturer son caractère, mais il est bon que les harpistes se familiarisent avec ces sortes de difficultés. En faisant un travail journalier et régulier on y arrivera certainement. J'ai cité cet ouvrage de *la Walkyrie* avec intention, pour répondre à certaines personnes qui prétendent que ce passage est injouable, que le genre chromatique est impossible sur la harpe à double mouvement. — Que cette partie de harpe soit fort difficile, j'en conviens, mais impossible. Non. Pas plus que la partie d'*Hamlet* déjà citée. — D'ailleurs lors de la création de l'œuvre à Paris, (mars 1893) les 4 harpistes de l'Opéra[1] avec un peu d'étude s'en sont bien rendus maîtres. Donc tout harpiste consciencieux et orgueilleux de son instrument travaillera et arrivera à vaincre ces difficultés.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE IMPRIMÉS. R F

[1] Les harpistes de l'Opéra étaient à cette époque MM. Franck, Robert, Pickaert et l'Auteur de cette méthode.

Paris, Imp. A. Chaimbaud & Cie GULON Grav 19670. H.