

119

80

Nouvelle

# MÉTHODE DE HARPE



à double mouvement

Ancienne Méthode de BOCHSA

Révisée et complètement transformée

Par

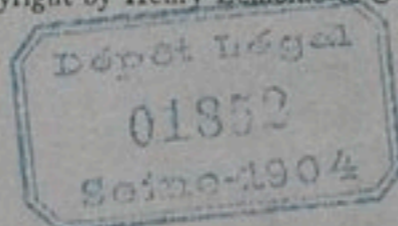
Emile BOUSSAGOL

Prix net : 12 fr.

HENRY LEMOINE & C<sup>ie</sup>  
PARIS — BRUXELLES

*Reproduction et Traduction réservées pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.*

Copyright by Henry Lemoine & C<sup>ie</sup>, 1904



28

# Nouvelle

# MÉTHODE DE HARPE



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 & C<sup>ie</sup>

17, Rue Pigalle PARIS. — BRUXELLES, Rue de l'Hôpital, 44

*Tous droits de Reproduction et d'Exécution réservés pour tous pays,  
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.*

Copyright by Henry Lemoine et C<sup>ie</sup>, 1904.

Vm<sup>8</sup> - t. 49

# TABLE DES MATIÈRES

	Pages.		Pages.
PRÉFACE . . . . .	I	ÉTUDE, THÈME ET VARIATIONS . . . . .	36
HISTORIQUE DE LA FACTURE DE LA HARPE . . . . .	IV	DU GLISSANDO . . . . .	50
LES DIVERS SYSTÈMES DE MÉCANIQUE DE LA HARPE . . . . .	V	a) Tierces, Sixtes, Octaves, Dixièmes . . . . .	51
<b>PREMIÈRE PARTIE</b>			
DESCRIPTION DE LA HARPE . . . . .	1	b) Étude en glissando . . . . .	52
POSITION . . . . .	2	c) Tierces, Sixtes et Gammes glissées . . . . .	53
POSITION DES MAINS . . . . .	2	a) De la Cadence . . . . .	54
DES CORDES . . . . .	3	b) Cadences à la Tierce, à la Quarte, à la Sixte . . . . .	56
DES PÉDALES . . . . .	3	ÉTUDE EN TRILLES . . . . .	58
DE L'ACCORD . . . . .	4	DES NOTES D'EMPRUNT . . . . .	58
DU DOIGTÉ . . . . .	5	a) Tableaux des Synonymes ou Notes d'emprunt . . . . .	60
DU SON . . . . .	6	b) Étude de Notes d'emprunt . . . . .	61
EXERCICES POUR LA POSE DES DOIGTS . . . . .	6	c) Principes pour l'emploi de 2, 3 et 4 pédales ensemble . . . . .	62
a) Gammes préparatoires . . . . .	8	d) Combinaison des pédales de différents traits chromatiques tirés d'Opéras, Concertos et Fantaisies . . . . .	63
b) Gammes dans tous les tons . . . . .	9	RÈGLE POUR L'EMPLOI DES PÉDALES DANS LES PASSAGES CHROMATIQUES . . . . .	63
c) Remarques sur les Gammes mineures . . . . .	11	ÉTUDE SPÉCIALE POUR LES SYNONYMES . . . . .	67
a) Arpèges . . . . .	12	<b>DEUXIÈME PARTIE</b>	
b) Exercices préparatoires pour changer de position dans les arpèges . . . . .	12	<b>EXERCICES JOURNALIERS</b>	
c) Arpèges en deux positions, de 6, 7, 8, 9 et 10 notes . . . . .	13	GAMMES . . . . .	69
EXERCICES PRÉPARATOIRES AUX ÉTUDES . . . . .	14	EXERCICES DE SECONDES . . . . .	71
a) Accords plaqués . . . . .	15	EXERCICES DE TIERCES . . . . .	72
b) Accords arpégés . . . . .	15	EXERCICES DE QUARTES . . . . .	77
c) Sons étouffés et notes piquées . . . . .	16	EXERCICES DE QUINTES . . . . .	80
MANIÈRE DE DOIGTER LES INTERVALLES . . . . .	18	EXERCICES DE SIXTES . . . . .	84
PETITES ÉTUDES SUR DIFFÉRENTS TONS . . . . .	19	EXERCICES DE SEPTIÈMES . . . . .	91
DU GLISSÉ OU COULÉ . . . . .	26	EXERCICES D'OCTAVES . . . . .	94
ÉTUDES POUR LES NOTES GLISSÉES . . . . .	27	EXERCICES D'ARPÈGES DE TOUS GENRES . . . . .	99
SONS HARMONIQUES . . . . .	30	EXERCICE DE PÉDALES : Combinaison pour exécuter la partie de harpe (3 <sup>e</sup> acte, Walkyrie) . . . . .	107
ÉTUDES EN SONS HARMONIQUES . . . . .	32		

## PRÉFACE



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<sup>e</sup> dynastie (environ 2365 av. J.-C.) : joueur de harpe<sup>1</sup> 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<sup>2</sup>, 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 sycamore 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<sup>e</sup> jusqu'au XVI<sup>e</sup> 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 ix<sup>e</sup> siècle, elles s'élèvent à vingt-cinq au xiv<sup>e</sup> 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 xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> 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<sup>1</sup>. 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.

M<sup>me</sup> de Genlis, cette femme célèbre dans l'histoire du xviii<sup>e</sup> 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 Bochsá.

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 Bochsá, 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 : Bochsá.

Bochsá<sup>1</sup>, 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 fautive : 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. M<sup>me</sup> de Genlis (1743-1830), dans sa méthode, insiste vivement sur ce point. Me conformant à cette opinion et suivant les principes de mon maître C. Prumier<sup>2</sup>, 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 Bochsá (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<sup>3</sup>, Parish-Alvars, les études de Bovio, John Thomas et de Félix Godefroid.

---

1. Bochsá (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 Schneckler, 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<sup>1</sup>, 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. Évitions 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<sup>e</sup> 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 perfectionnement apporté à la harpe consiste à avoir fait de cet instrument qui, au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, ne donnait que des intervalles diatoniques, c'est-à-dire des intervalles 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<sup>e</sup> 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.

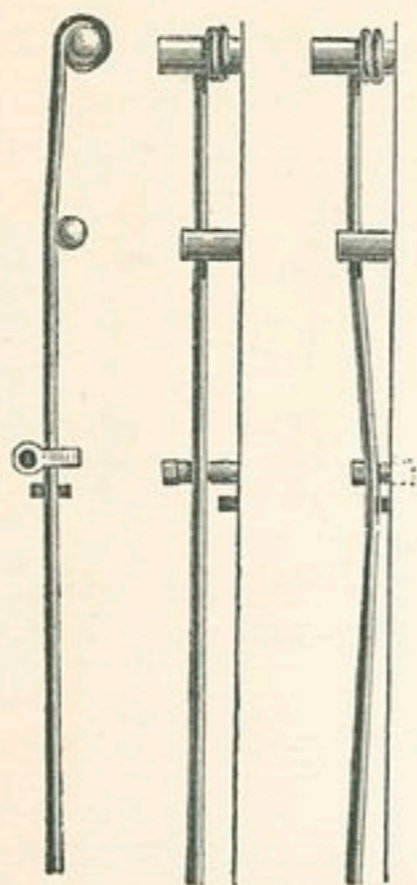


Fig. I. — MÉCANIQUE A CROCHET.

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 frissements 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, Érard 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 Érard, 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.

S. Érard, 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.

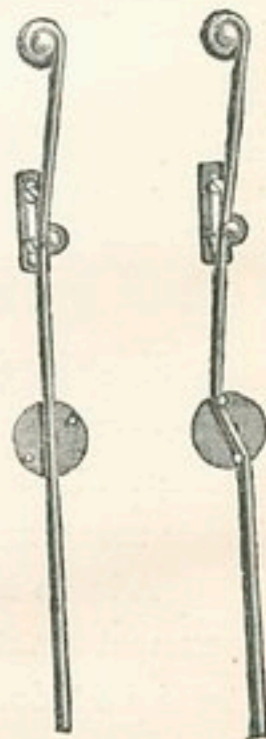


Fig. II. — MÉCANIQUE A FOURCHETTES.

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.

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 1813 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 mou-

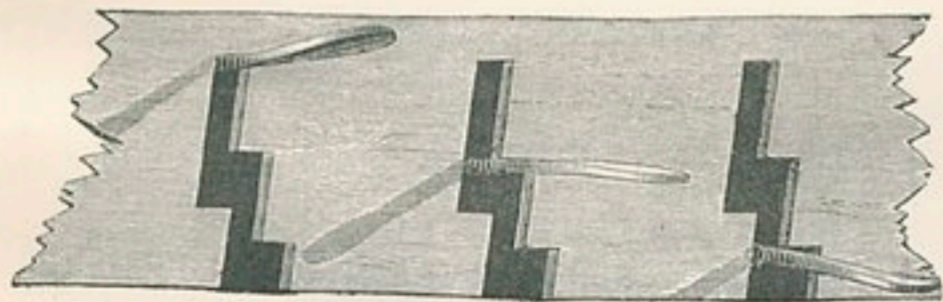


Fig. IV. -- POSITIONS DE LA PÉDALE A DOUBLE MOUVEMENT.

vements de la pédale, au lieu de s'opérer dans la cuvette, s'opèrent 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

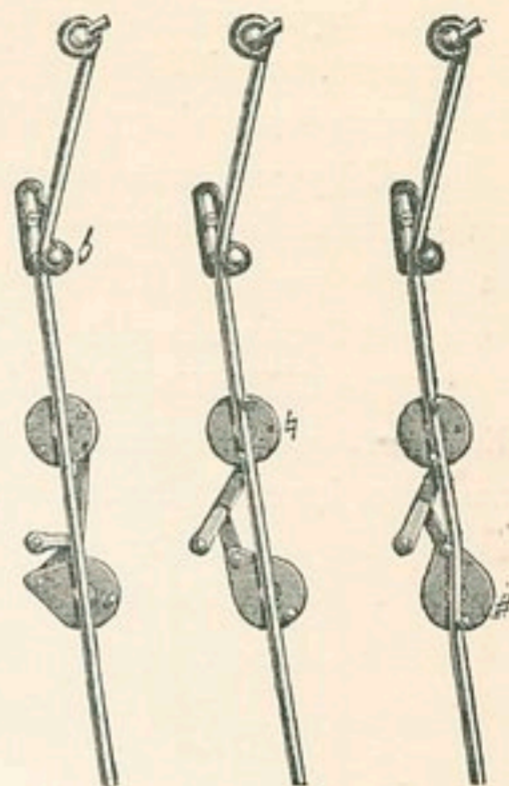


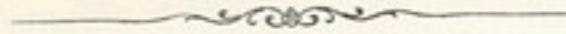
Fig. III.  
MÉCANIQUE A DOUBLE MOUVEMENT.

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.





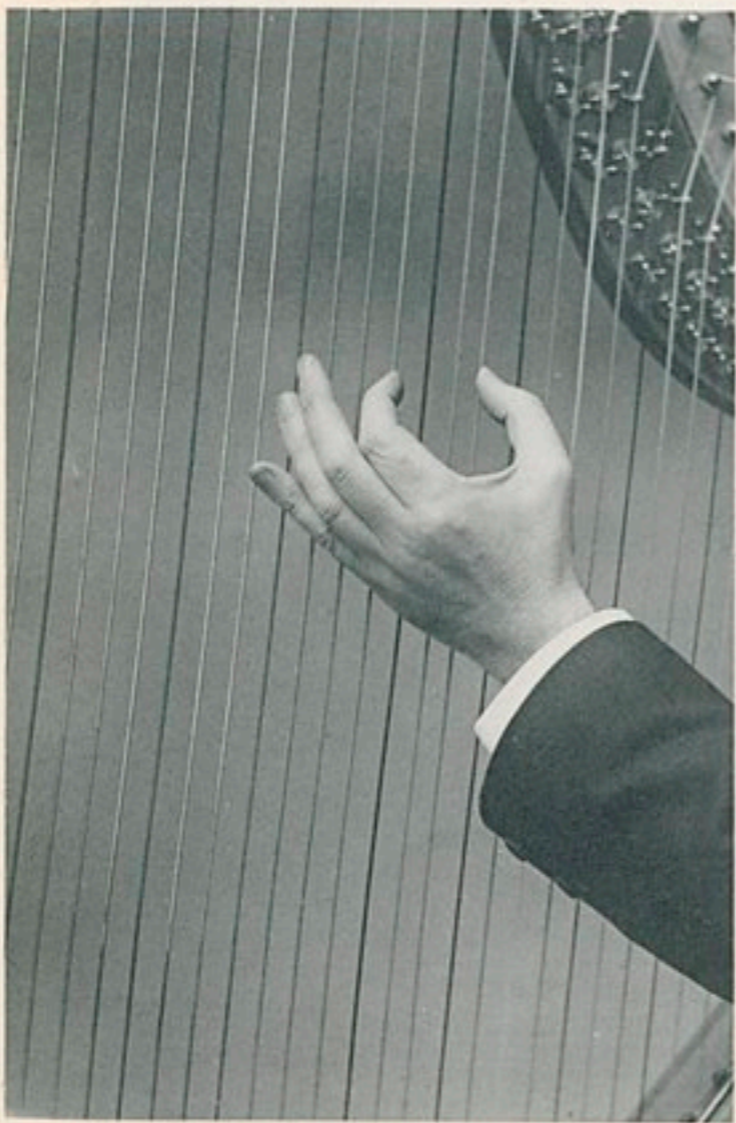
W. & A. G. & Co. Ltd.



Position des mains et des doigts.



Tenue du coude, du bras et du poignet.



Son harmonique.  
*Main gauche.*



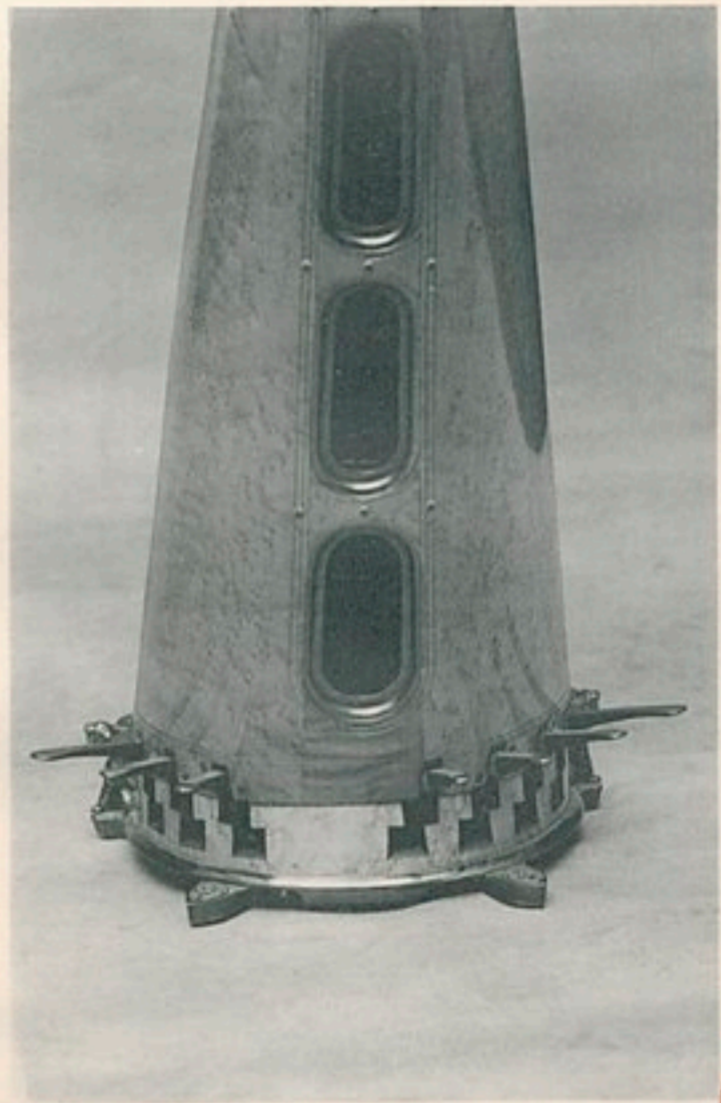
Son harmonique.  
*Main droite.*



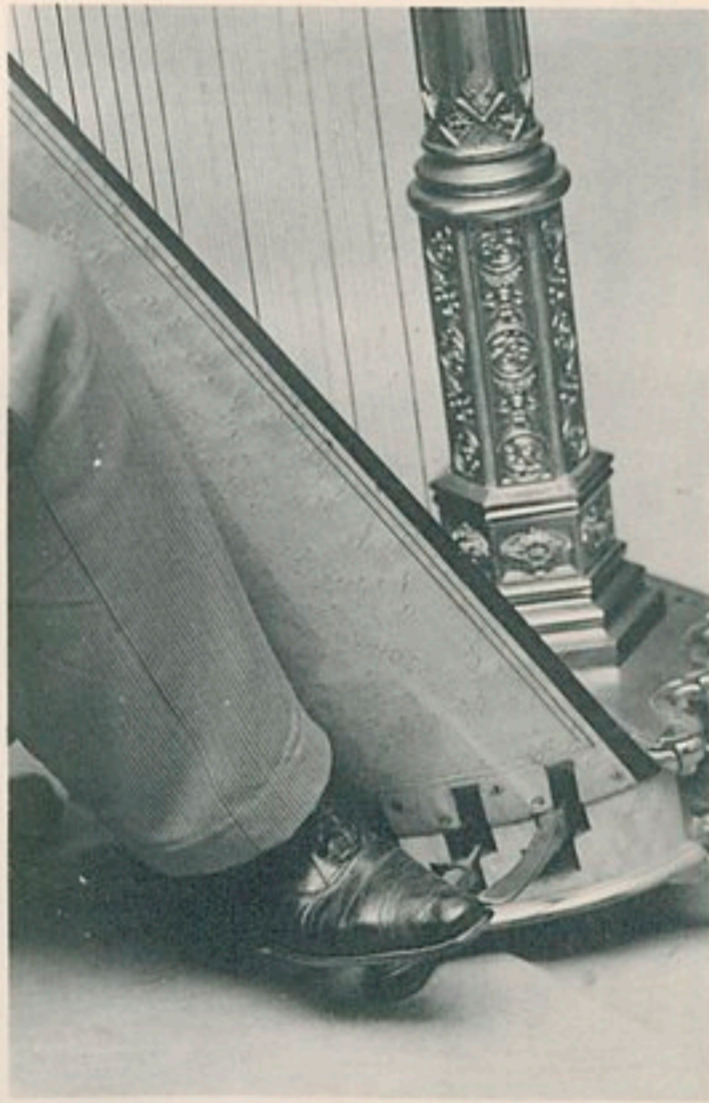
Position des mains glissando en montant.  
*Main droite et main gauche.*



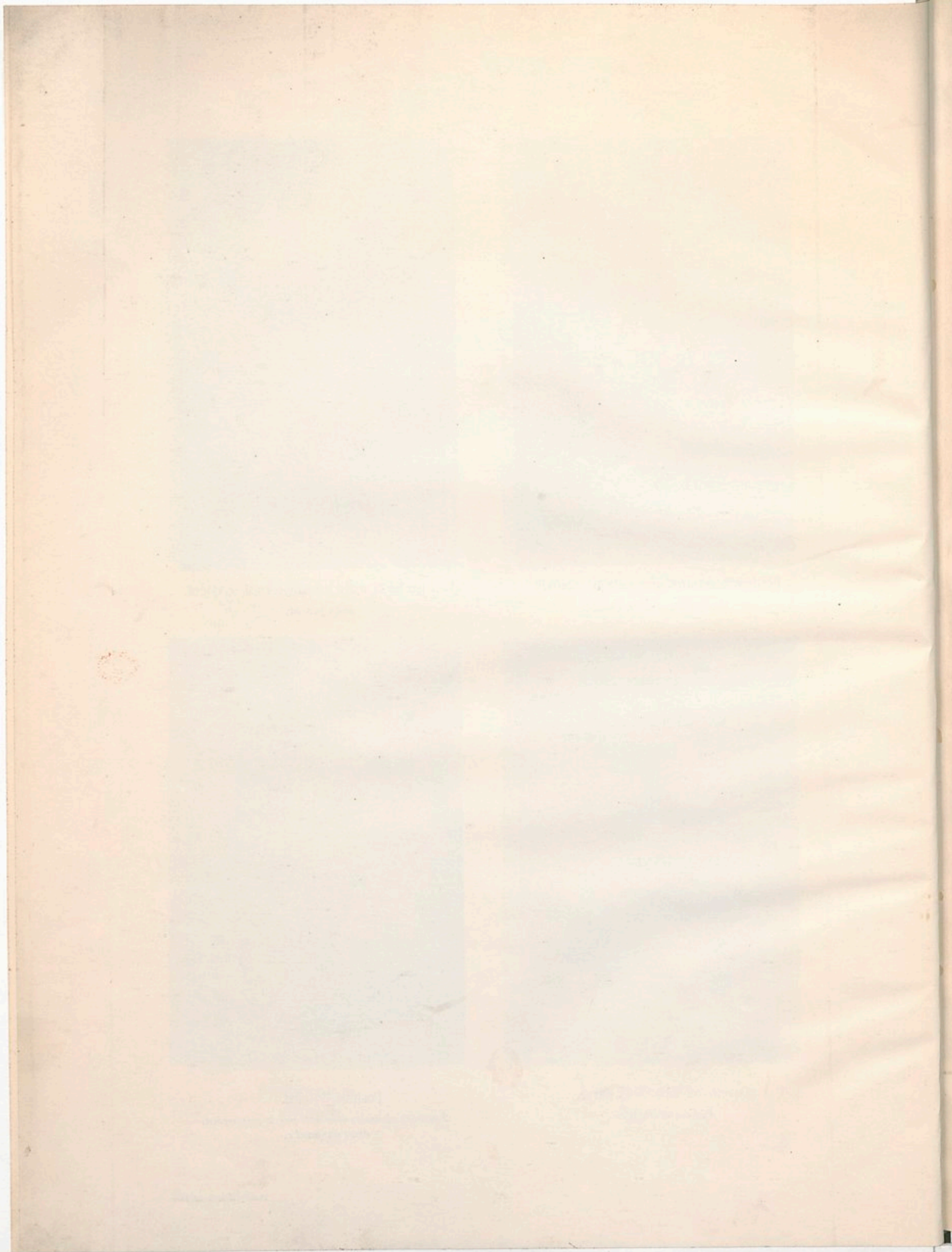
Position de la main glissando en descendant.  
*Main gauche.*



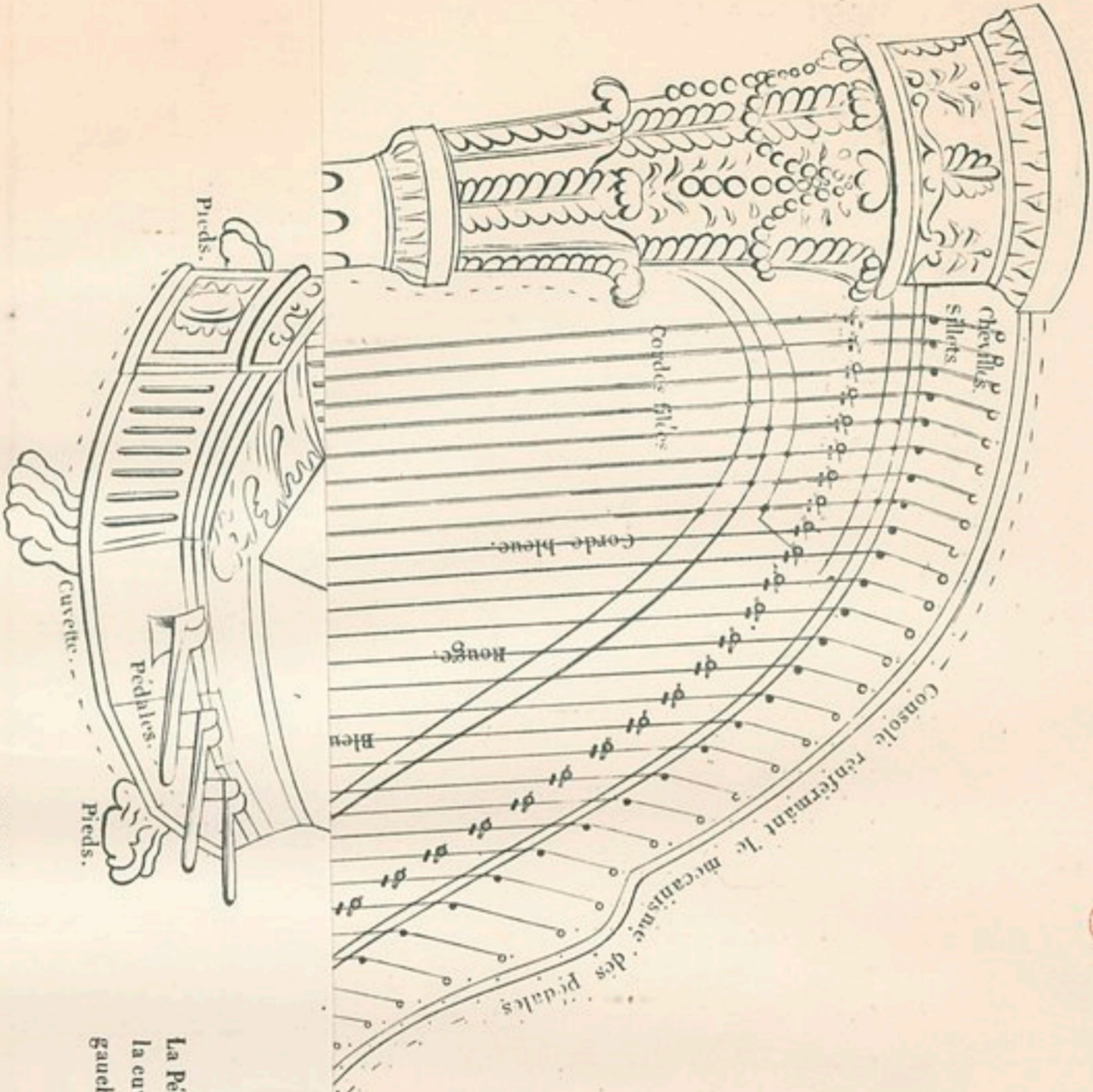
Cuvette ou socle de la harpe.  
*Pédales décrochées.*



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



# HARPE À SIMPLE MOUVEMENT



Pieds soutenant la Harpe.

43624. H.

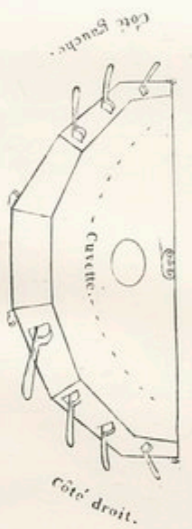
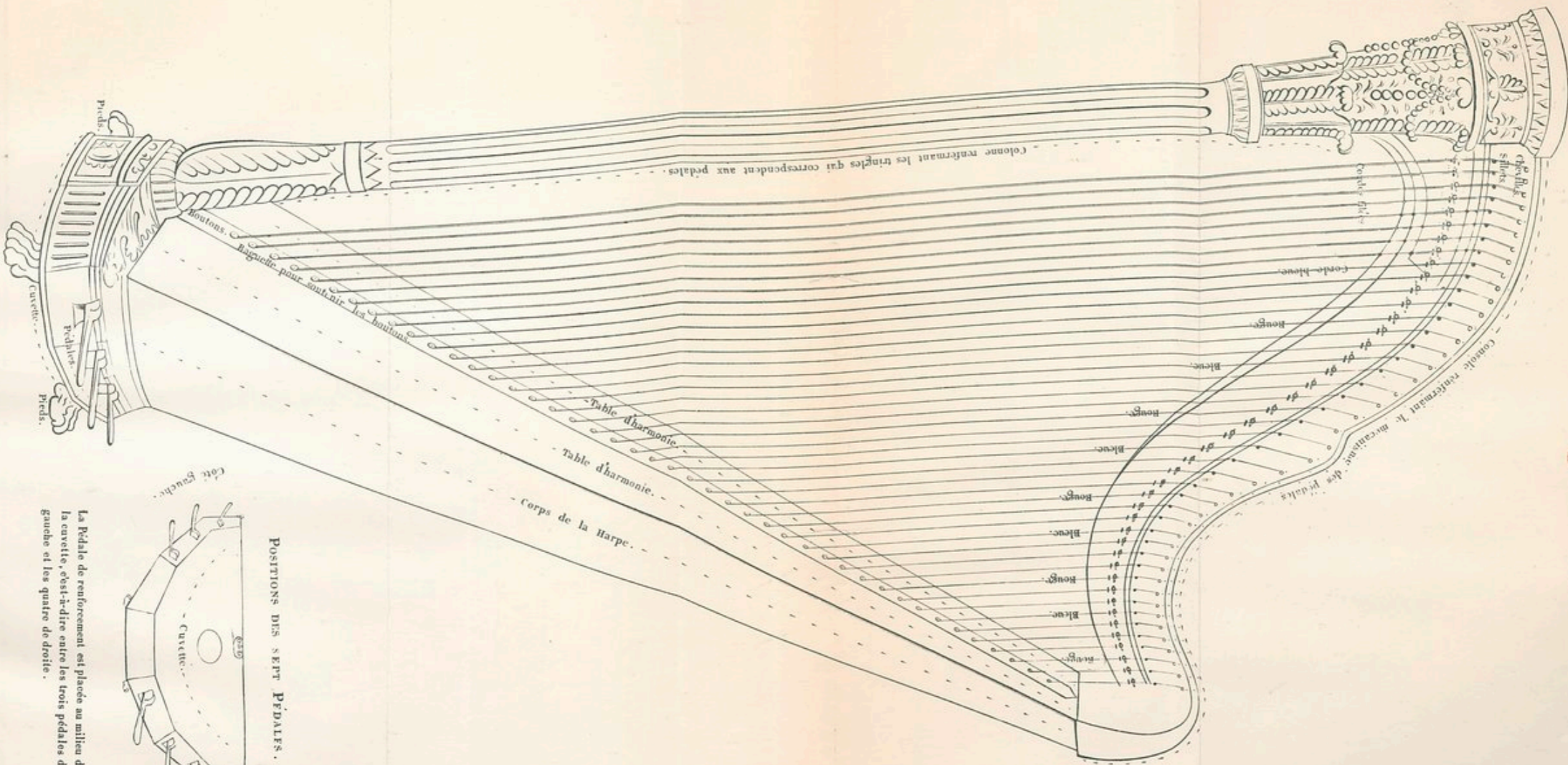
La Pédale de renforcement est placée au milieu de la cuvette, c'est-à-dire entre les trois pédales de gauche et les quatre de droite.







HARPE À SIMPLE MOUVEMENT



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.

Pieds soutenant la Harpe.

13624. H.



# 1<sup>re</sup> PARTIE

## DESCRIPTION DE LA HARPE



### 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 1<sup>re</sup> fourchette fait hausser la corde d'un demi ton. Le fonctionnement de la 2<sup>e</sup> fourchette fait hausser d'un autre demi ton, ce qui fait qu'on a haussé la corde d'un ton. C'est ce 2<sup>e</sup> 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<sup>b</sup> ton dans lequel elles étaient accordées jusqu'en Mi<sup>♮</sup>. 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.

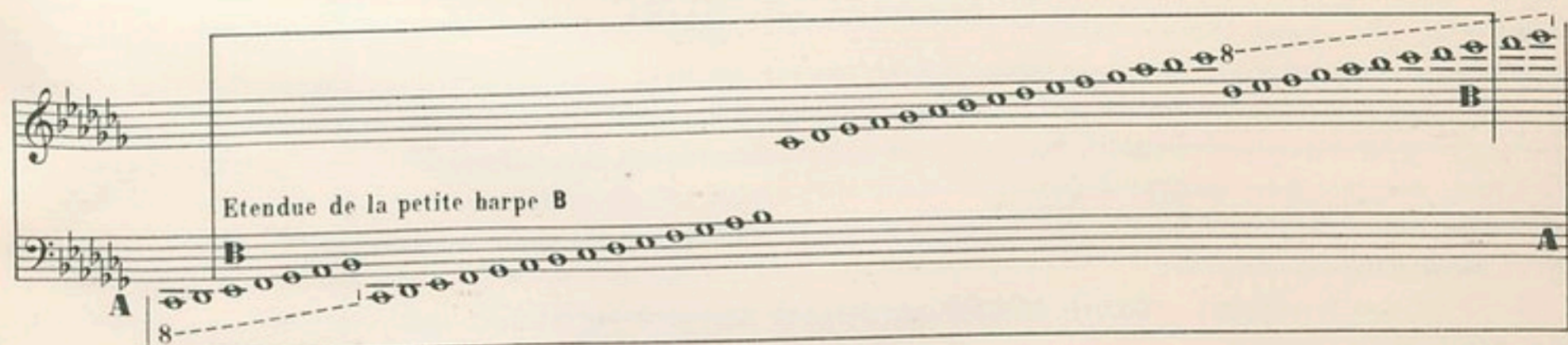
La colonne placée dans un sens opposé au corps sonore rattache la cuvette à la console et sert de passage aux tringles.

La console, partie de bois recouverte de cuivre, a la forme d'un S couché, s'emboîte 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<sup>b</sup>.

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<sup>b</sup> et finit au Fa<sup>b</sup>, quelquefois Sol<sup>b</sup>, étendue 6 octaves et 4 notes.



- A Etendue de la grande harpe
- B Etendue de la petite harpe

Dans les deux modèles, toutes les cordes dans leur longueur naturelle sont bémolisées, la harpe est donc en Ut $\flat$ . Pour obtenir un autre son que celui de la gamme d'Ut $\flat$ , 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

1<sup>o</sup> Il faut que l'instrument soit appuyé légèrement sur l'épaule droite, seulement pour en soutenir l'équilibre. 2<sup>o</sup> L'instrument ne doit dans aucun cas quitter l'épaule. 3<sup>o</sup> Avoir le corps et la tête dans une position verticale sans raideur et conserver les deux épaules à la même hauteur. 4<sup>o</sup> L'instrument doit être placé un peu en biais devant l'instrumentiste afin de pouvoir atteindre plus facilement les cordes graves. 5<sup>o</sup> 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 côté de 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<sup>o</sup> Bémol — 1<sup>er</sup> cran Bécarré — 2<sup>o</sup> 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 bécarré

Toutes accrochées au second cran \_\_\_\_\_ Ut dièse

Toutes les Pédales décrochées  
Ton de Ut  $\flat$

Ut ou Do  $\flat$   
Ré  $\flat$   
Mi  $\flat$   
Fa  $\flat$   
Sol  $\flat$   
La  $\flat$   
Si  $\flat$

Toutes au premier cran  
haussées d'un demi ton  
Ton de Do naturel

Do  $\natural$   
Ré  $\natural$   
Mi  $\natural$   
Fa  $\natural$   
Sol  $\natural$   
La  $\natural$   
Si  $\natural$

Toutes au deuxième cran  
haussées d'un ton  
Ton de Do  $\sharp$

Do  $\sharp$   
Ré  $\sharp$   
Mi  $\sharp$   
Fa  $\sharp$   
Sol  $\sharp$   
La  $\sharp$   
Si  $\sharp$

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  $\flat$ ; 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.

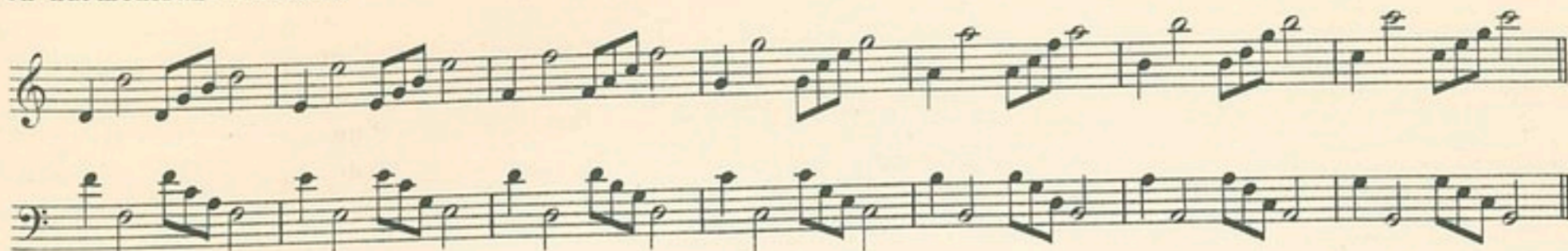
Lorsque l'on devra jouer avec un piano ou un orgue, il faudra s'accorder avec cet instrument en prenant les notes de la gamme d'Ut naturel.

En principe, il sera toujours bon et prudent une fois la harpe accordée, soit en Ut  $\flat$  ou en Ut  $\natural$ , 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

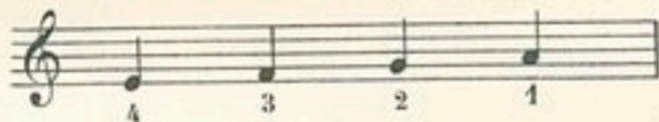


### DU DOIGTÉ

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. 1<sup>o</sup> 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. 2<sup>o</sup> 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.

3<sup>o</sup> 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 sécheresse, 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

1. Exercise 1: Treble clef (3 2, 4 3, 5 4) and Bass clef (3 2, 4 3, 5 4).  
 2. Exercise 2: Treble clef (2 1, 3 1, 4 1, 5 1) and Bass clef (2 1, 3 1, 4 1, 5 1).  
 3. Exercise 3: Treble clef (3 2 1 2, 4 3 2 3, 5 4 3 4) and Bass clef (3 2 1 2, 4 3 2 3, 5 4 3 4).  
 4. Exercise 4: Treble clef (4 3 2 1 2 3, 5 4 3 2 3 4) and Bass clef (4 3 2 1 2 3, 5 4 3 2 3 4).  
 5. Exercise 5: Treble clef (5 4 3 2 1 2 3 4) and Bass clef (5 4 3 2 1 2 3 4).

#### Exercices préparatoires pour le passage du pouce dans les gammes

1. Exercise 1: Treble clef (1 2, 1 3, 1 4, 1 5) and Bass clef (1 2, 1 3, 1 4, 1 5).  
 2. Exercise 2: Treble clef (1 2 1 2, 1 3 1 3, 1 4 1 4, 1 5 1 5) and Bass clef (1 2 1 2, 1 3 1 3, 1 4 1 4, 1 5 1 5).

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 déjà 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

M. D.   
M. G. 

Gamme de deux octaves en montant et en descendant

M. D.   
M. G. 

GAMMES PRÉPARATOIRES









GAMMES MAJEURES

Gamme d'Ut b

Toutes les pédales décrochées

Gamme de Sol b

Pédale à accrocher

FA b

Gamme de Ré b

Pédales à accrocher

FA b - DO b

Gamme de La b

Pédales à accrocher

FA b - DO b - SOL b

Gamme de Mi b

Pédales à accrocher

FA b - DO b

SOL b - RÉ b

Gamme de Si b

Pédales à accrocher

FA b - DO b - SOL b

RÉ b - LA b

Gamme de Fa b

Pédales à accrocher

FA b - DO b - SOL b

RÉ b - LA b - MI b

Gamme de Do naturel majeur

Les 7 Pédales à accrocher au 1<sup>er</sup> cran

FA b - DO b - SOL b - RÉ b

LA b - MI b - SI b

**Gamme de Sol naturel**

Toutes les pédales  
accrochées au 1<sup>er</sup> cran  
plus le FA# au 2<sup>e</sup> cran

**Gamme de Ré naturel**

Pédales à accrocher  
toutes au 1<sup>er</sup> cran, plus

FA# - DO#

**Gamme de La naturel**

Pédales à accrocher  
toutes au 1<sup>er</sup> cran, plus

FA# - DO# - SOL#

**Gamme de Mi naturel**

Pédales à accrocher  
toutes au 1<sup>er</sup> cran, plus

FA# - DO#

SOL# - RÉ#

**Gamme de Si naturel**

Pédales à accrocher  
toutes au 1<sup>er</sup> cran, plus

FA# - DO# - SOL#

RÉ# - LA#

**Gamme de Fa#**

Pédales à accrocher  
toutes au 1<sup>er</sup> 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 synonymes *Sol b*, *Ré b*, *La b*, 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 synonymes mineures c'est-à-dire, *La b*, *Mi b*, *Si b*, et la difficulté n'existe plus.

SOL # mineur		<p>SOL # mineur synonyme: LA b mineur</p>
<p>Exécution LA b mineur</p>		
RÉ # mineur		<p>RÉ # mineur synonyme: MI b mineur</p>
<p>Exécution MI b mineur</p>		
LA # mineur		<p>LA # mineur synonyme: SI b mineur</p>
<p>Exécution SI b mineur</p>		

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 connaître 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.

Très lentement

ARPEGES

1

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

2

à suivre

3

à suivre

4

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



4

5

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.

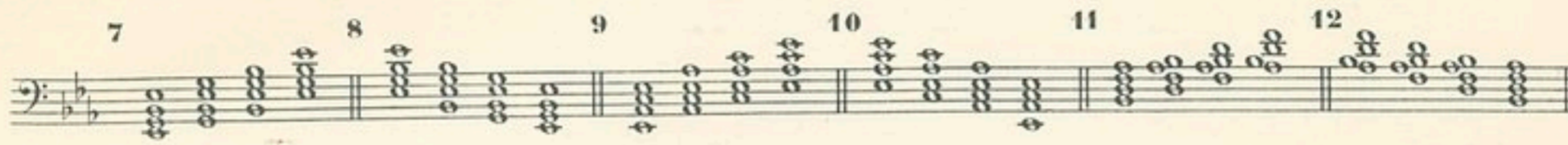
Il est essentiel dans les Accords plaqués de placer les quatre doigts à la fois sur les quatre cordes qu'ils doivent jouer; de conserver le poignet de la main droite appuyé sur la table d'harmonie; et enfin de tirer bien ensemble les quatre cordes à la fois, chacune avec une force égale, de manière qu'aucun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

## Accords plaqués

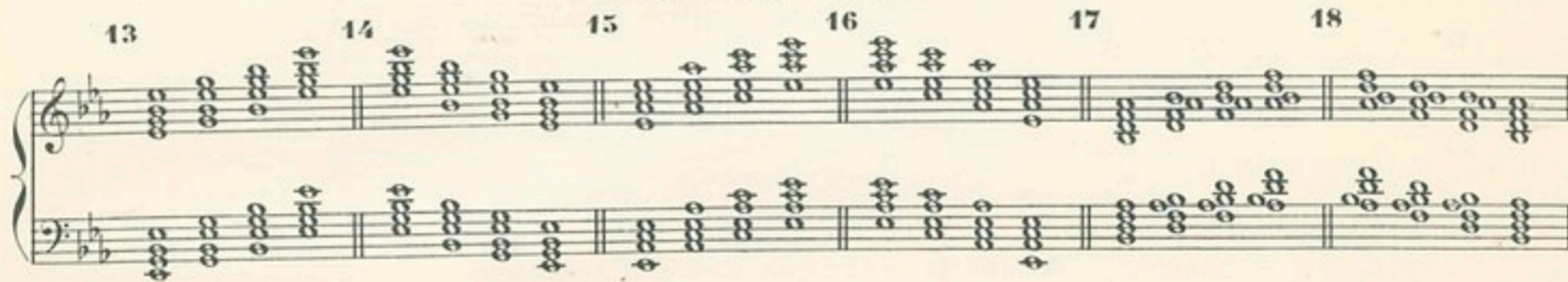
## MAIN DROITE



## MAIN GAUCHE



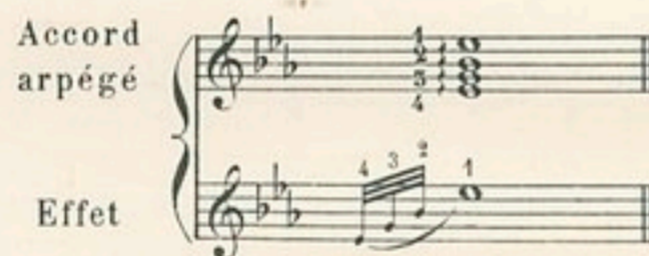
## DES DEUX MAINS




## 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

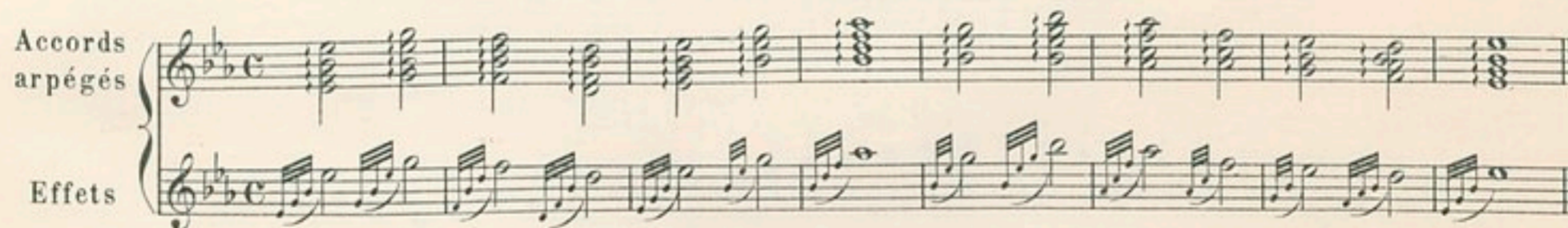


On se sert quelquefois pour désigner l'accord arpégé, d'une barre traversant l'accord  mais cette manière est peu usitée.

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.....



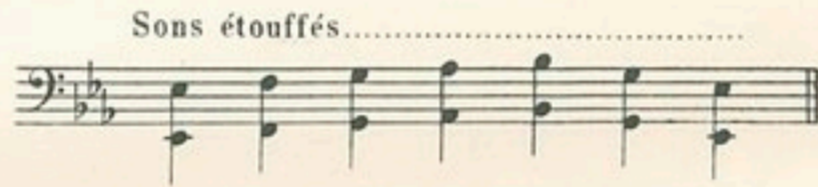
**Par Tierces, Quintes et Sixtes plaquées**



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.



**Par Octaves**



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.



**Des deux mains**



**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 2<sup>e</sup> doigt et très également.



**Manière de doigter les Intervalles**

Toujours un doigt placé d'avance

	Intervalle de Seconde	Intervalle de Tierce	Intervalle de Quarte	Intervalle de Quinte	Intervalle de Sixte	Intervalle de Septième	Intervalle d'Octave
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

PETITES ÉTUDES

1<sup>re</sup> Leçon en Mi majeur

Andante

Musical score for the first exercise in E major, marked Andante. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a common time signature 'C' and a '4' below the bass staff. The second and third systems have a '2' above the treble staff. The music is written in E major with a key signature of one sharp (F#).

2<sup>e</sup> Leçon en Si $\flat$  majeur

Andante

Musical score for the second exercise in B-flat major, marked Andante. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a 2/4 time signature and a '3' below the bass staff. The second and third systems have a '4' below the bass staff. The music is written in B-flat major with a key signature of two flats (Bb, Eb).







7<sup>e</sup> Leçon en Ut mineur

Lento

8<sup>e</sup> Leçon en Sol mineur

Lento

9<sup>e</sup> Leçon en Ré mineur

Energique

10<sup>e</sup> Leçon en La mineur

Andante

11<sup>e</sup> Leçon en Mi mineur

Moderato

Sous étouffés

1 2 1 2 3 4 3 2 1

12<sup>e</sup> Leçon en Mi naturel majeur

Moderato

Legato

1 2 1 2 3 4 3 2 1

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains the eighth-note bass line.

Third system of musical notation, concluding the first section. The right hand features a final flourish of eighth notes, and the left hand ends with a few chords.

13<sup>e</sup> Leçon en Fa# mineur

Lento

Fourth system of musical notation, beginning the 13th lesson. The tempo is marked 'Lento'. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with the eighth-note bass line. There are some fingerings indicated in the left hand.

Sixth system of musical notation. The right hand continues with chords and some melodic movement, while the left hand maintains the eighth-note bass line.

Seventh system of musical notation, concluding the 13th lesson. The right hand has a final melodic phrase, and the left hand ends with a few chords.

## 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 4<sup>e</sup> ou du 3<sup>e</sup> 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 5<sup>e</sup> 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 4<sup>e</sup> 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 5<sup>e</sup> doigt.



14<sup>e</sup> Leçon en Fa majeur

Moderato

15<sup>e</sup> Leçon en Sol majeur

Moderato

Two systems of piano exercises. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first system contains four measures of music with various fingerings indicated by numbers 1-4. The second system also consists of two staves with the same key signature and contains four measures of music with fingerings 1-5 and 1-4.

16<sup>e</sup> Leçon en Sol majeur

Allegro moderato

A piano exercise in 2/4 time, one sharp key signature. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The marking *con espress.* is present. The exercise consists of six measures.

A piano exercise in 2/4 time, one sharp key signature. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The exercise consists of six measures with slurs and accents.

A piano exercise in 2/4 time, one sharp key signature. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The marking *f* is present. The exercise consists of six measures.

A piano exercise in 2/4 time, one sharp key signature. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The markings *a Tempo*, *pp*, *Ritard.*, and *Dolce* are present. The exercise consists of six measures.

Four systems of piano music notation, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system continues the piece. The third system includes dynamic markings *Cresc.* and *pp*. The fourth system includes *Dim.*, *Ritard.*, and *ppp*.

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

CONCERTO DE HUMMEL  
transcrit par LABARRE

Musical notation for the beginning of the Hummel concerto transcription, showing a treble staff with a rapid melodic line and a bass staff with a steady accompaniment.

Musical notation for the "Final Nocturne" transcription, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. A dashed line with the number "8" above it indicates a specific measure.

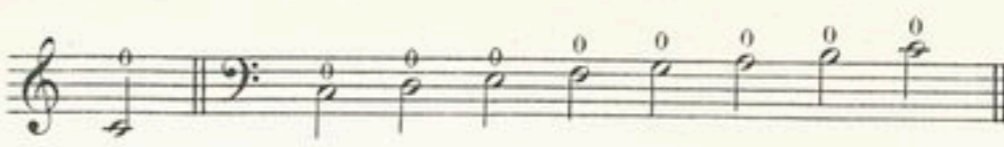
FINAL NOCTURNE LABARRE

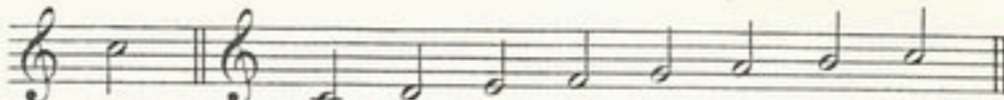


## SONS HARMONIQUES

Le son harmonique est un son qui octave 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.

Exécution 

Effet pour l'oreille 

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.

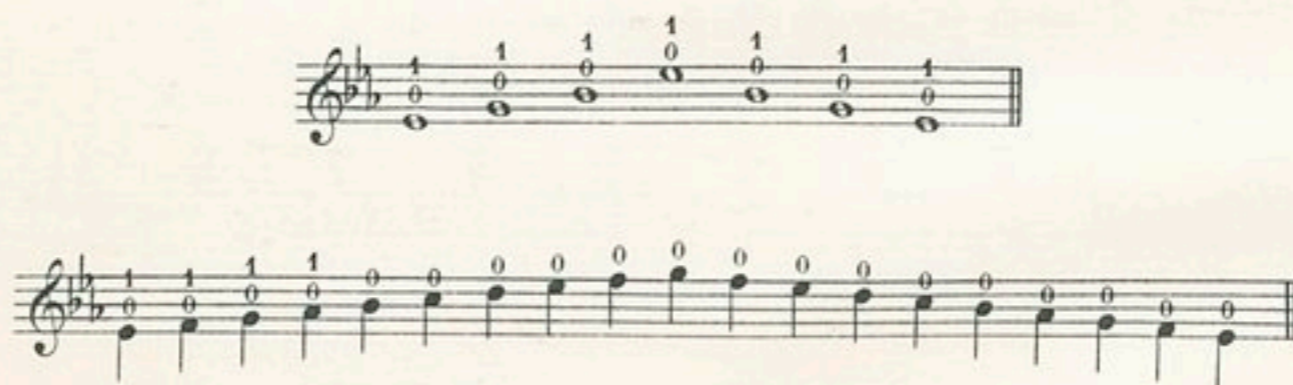
Le son harmonique se trouve toujours au milieu de la corde. Or les cordes étant beaucoup plus longues en  $b$  qu'en  $b$  ou en  $\sharp$ , on devra déplacer la main suivant la longueur de la corde afin de conserver toujours le point médiane.

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.

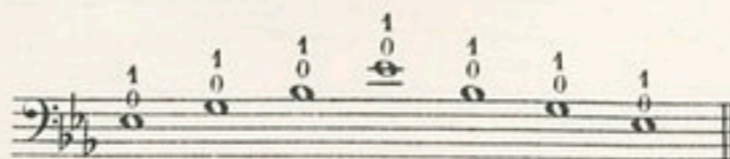
### Sons harmoniques

#### MAIN DROITE

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



#### MAIN GAUCHE





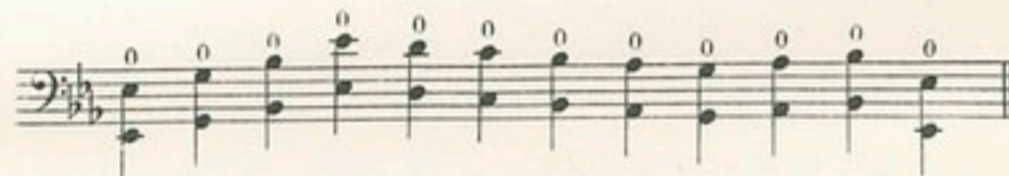
Par tierces plaquées



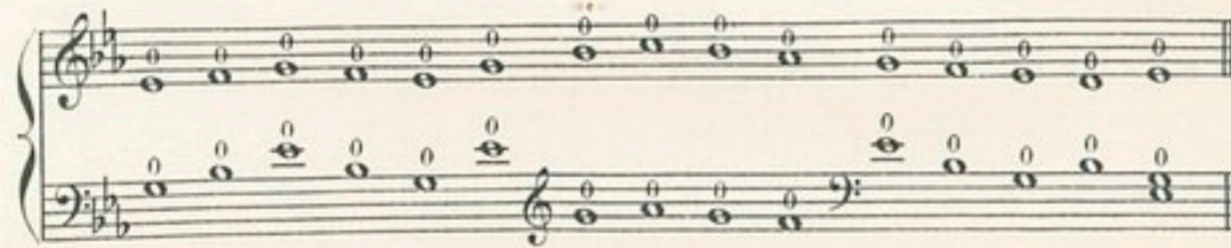
Par deux intervalles réunis



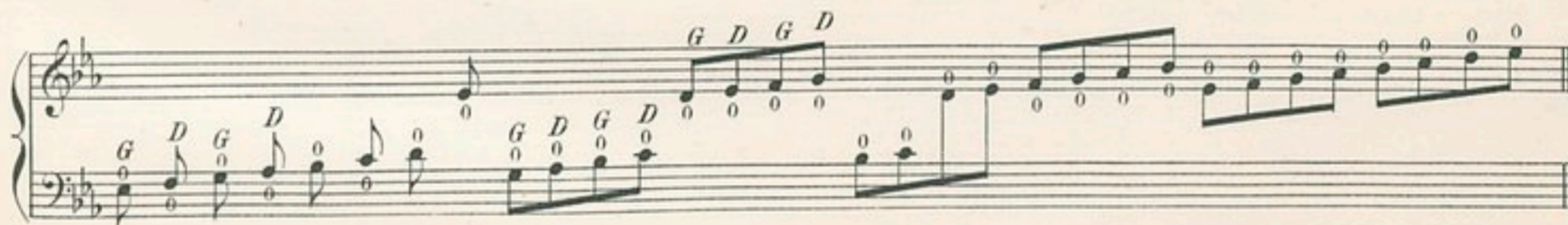
Sons harmoniques du pouce et sons naturels du quatrième doigt



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 2<sup>e</sup> doigt.

## Allegretto amabile

The first system of music is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The key signature has one flat (B-flat).

Sous harmoniques à la basse tout l'Exercice

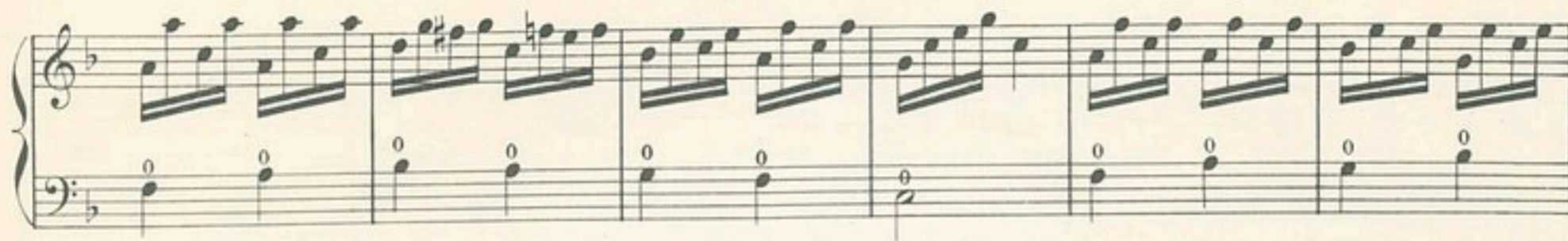
The second system continues the piece, maintaining the eighth-note pattern in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand. The key signature remains one flat.

The third system continues the piece, maintaining the eighth-note pattern in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand. The key signature remains one flat.

The fourth system continues the piece, maintaining the eighth-note pattern in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand. The key signature remains one flat.

The fifth system continues the piece, maintaining the eighth-note pattern in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand. The key signature remains one flat.

The sixth system continues the piece, maintaining the eighth-note pattern in the right hand and the harmonic accompaniment in the left hand. The key signature remains one flat.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a continuous eighth-note pattern, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords marked with a circled '0'.



Second system of musical notation, continuing the eighth-note pattern in the treble and harmonic accompaniment in the bass.



Third system of musical notation, showing a change in the treble staff to a more complex rhythmic pattern with accents, while the bass accompaniment remains simple.

Toujours sons harmoniques par tierces et intervalles plaqués



Fourth system of musical notation, featuring a complex treble staff with many notes and accents, and a bass staff with simple chords.



Fifth system of musical notation, continuing the complex treble staff and simple bass accompaniment.



Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final complex treble staff and simple bass accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords marked with a '0'.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both hands.

Third system of musical notation, ending with a section labeled "Sons harmoniques des 2 mains" and "Lento". The treble staff has a fermata over the final note, and the bass staff has a fermata over the final note.

Tempo 1<sup>o</sup>

Fourth system of musical notation, marked "Tempo 1<sup>o</sup>" and "p". The treble staff features a continuous eighth-note melody, and the bass staff has a simple harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the eighth-note melody in the treble and harmonic accompaniment in the bass.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence in both hands.

17<sup>e</sup> Leçon en Si<sup>b</sup> majeur

Andante grazioso non troppo lento

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The first system is marked "Andante grazioso non troppo lento". The second system continues the piece. The third system features a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes markings for "Riten." (ritardando), "con espress." (con espressione), and "Dolce" (dolce), with dynamics *p* and *pp* (pianissimo). The fifth system is marked "Ritard." and includes dynamics *sf* (sforzando), *p*, and *sf*. The sixth system is marked "Ritard." and "a Tempo", ending with a double bar line.

18<sup>e</sup> Leçon en Mi b avec variations

THEME VARIÉ  
Andante

First system of musical notation for the Theme Varié. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef is composed of quarter notes and half notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation for the Theme Varié, continuing the melody and accompaniment from the first system.

First system of musical notation for the 1<sup>re</sup> Variation. The treble clef part features a more active melody with eighth and sixteenth notes, including fingerings (1, 2, 3, 4) above the notes. The bass clef accompaniment remains simple quarter notes.

Second system of musical notation for the 1<sup>re</sup> Variation, continuing the active treble melody and simple bass accompaniment.

Third system of musical notation for the 1<sup>re</sup> Variation, concluding the variation with a repeat sign at the end.

First system of musical notation for the 2<sup>e</sup> Variation. The treble clef part has a melody of quarter notes with fingerings (1, 2, 3, 4) above. The bass clef part features a more active accompaniment with eighth notes and fingerings (3, 1, 3, 1) below.

Second system of musical notation for the 2<sup>e</sup> Variation, continuing the active treble melody and more active bass accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff contains a sequence of quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes.

**3<sup>e</sup> VAR.**

The second system is labeled '3<sup>e</sup> VAR.' and features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. It includes a 'C' time signature and a '4' marking in the bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

The third system continues the musical piece with two staves. The treble staff has eighth notes and the bass staff has quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

The fourth system continues the musical piece with two staves. The treble staff has eighth notes and the bass staff has quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

**4<sup>e</sup> VAR.**

The fifth system is labeled '4<sup>e</sup> VAR.' and features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. It includes a 'C' time signature. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

The sixth system continues the musical piece with two staves. The treble staff has eighth notes and the bass staff has quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

The seventh system continues the musical piece with two staves. The treble staff has eighth notes and the bass staff has quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.





First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff features a continuous eighth-note arpeggiated pattern.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and arpeggiated textures in both staves.

7<sup>o</sup> VAR.

Third system of musical notation, labeled '7<sup>o</sup> VAR.'. It features more complex rhythmic patterns and includes fingerings (1-4) above the notes in both staves.

Fourth system of musical notation, continuing the variations with intricate arpeggiated figures and fingerings.

Fifth system of musical notation, showing further development of the arpeggiated patterns and chordal accompaniment.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final system of chords and arpeggios.



The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

10<sup>o</sup> VAR.

The 10th variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including some triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

The 11th variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including some triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

The 12th variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including some triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

The 13th variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including some triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

11<sup>o</sup> VAR.

The 11th variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including some triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

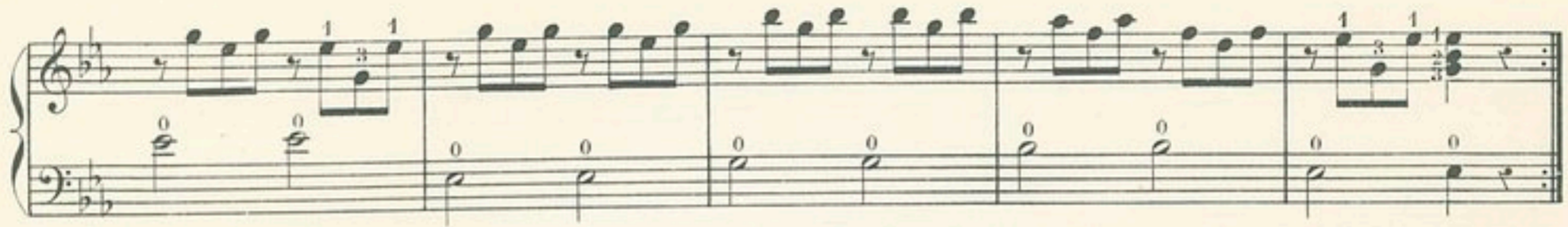
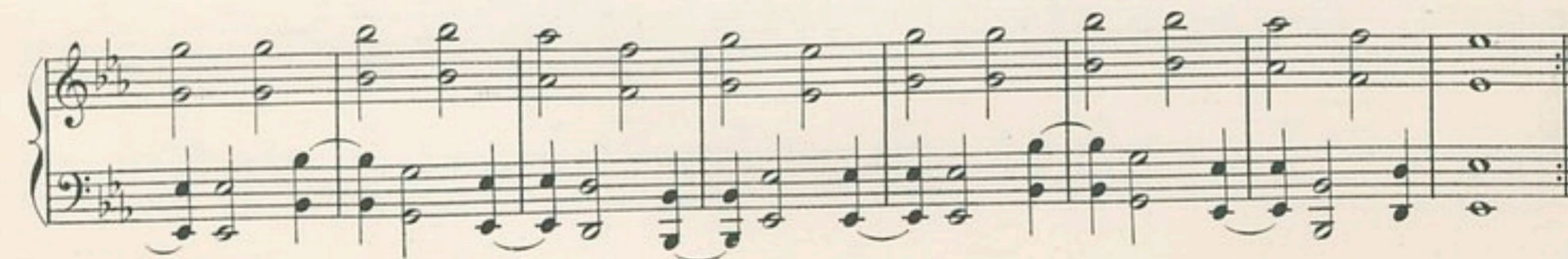
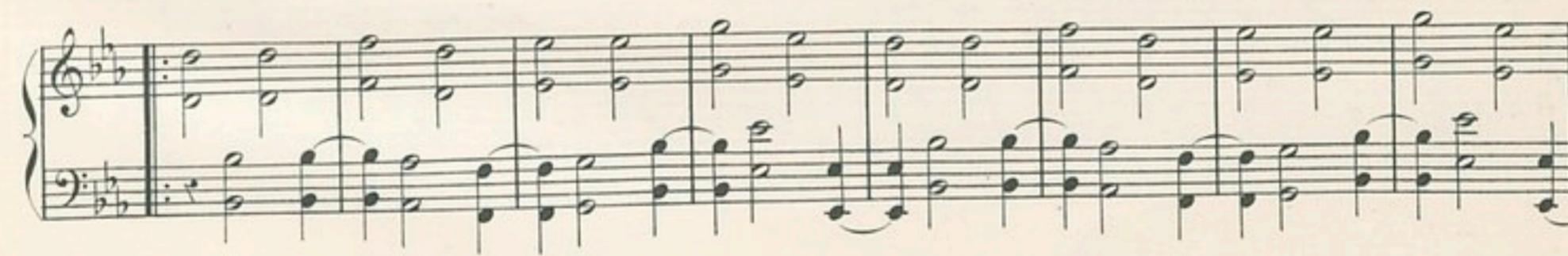
The 12th variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, including some triplets. The key signature has two flats, and the time signature is common time.

12<sup>e</sup> VAR.

Sous étouffés à la basse

13<sup>e</sup> VAR.

*p*  
Sous harmoniques de la main gauche

14<sup>e</sup> VAR.15<sup>e</sup> VAR.

16<sup>c</sup> VAR.

The first system of Variation 16 consists of two staves. The treble staff begins with a common time signature and a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A '4' is written below the first bass staff note.

The second system continues the musical notation for Variation 16, showing further development of the melodic and harmonic themes in both staves.

The third system continues the musical notation for Variation 16, showing further development of the melodic and harmonic themes in both staves.

17<sup>c</sup> VAR.

The first system of Variation 17 consists of two staves. The treble staff features a chordal accompaniment with block chords. The bass staff has a more active melodic line with eighth-note patterns and slurs. A '4' is written below the first bass staff note.

The second system continues the musical notation for Variation 17, showing further development of the chordal and melodic themes in both staves.

The third system continues the musical notation for Variation 17, showing further development of the chordal and melodic themes in both staves.

18<sup>e</sup> VAR.

The first system of music features a treble clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is marked with a forte dynamic (*f*) and includes numerous fingerings (1-4) and slurs. The bass clef accompaniment consists of simple chords and single notes.

The second system continues the piece, showing the treble clef melody with slurs and fingerings, and the bass clef accompaniment with chords.

The third system of music, featuring the treble clef melody with slurs and fingerings, and the bass clef accompaniment.

The fourth system of music, featuring the treble clef melody with slurs and fingerings, and the bass clef accompaniment.

The fifth system of music, featuring the treble clef melody with slurs and fingerings, and the bass clef accompaniment.

The sixth system of music, featuring the treble clef melody with slurs and fingerings, and the bass clef accompaniment.



19<sup>o</sup> VAR.

The musical score is written for piano in a minor key (three flats) and common time (C). It consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes extensive fingering numbers (1-4) for the left hand. The right hand features a simple harmonic accompaniment of chords. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure of the sixth system.

20<sup>e</sup> VAR. *M.D.*

*M.G.*

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key with a common time signature. The first system is marked with '20<sup>e</sup> VAR.' and 'M.D.'. The second system is marked with 'M.G.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the fingers. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

21<sup>e</sup> VAR.

The first system of the 21st variation consists of two staves. The treble staff begins with a C-clef and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes, with fingerings such as 1, 2, 3, and 1 indicated above the notes. The bass staff begins with an F-clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, and 1.

The second system continues the musical piece. The treble staff features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with fingerings 1, 2, 3, and 1. The bass staff continues with a consistent eighth-note accompaniment, using fingerings 1, 2, 3, and 1.

The third system shows further development of the melody. The treble staff includes dotted rhythms and eighth-note patterns, with fingerings 1, 2, 3, and 1. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, and 1.

22<sup>e</sup> VAR.

The first system of the 22nd variation features block chords in the treble staff, with a common time signature. The bass staff has a simple eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, and 1.

The second system continues the chordal texture of the 22nd variation. The treble staff contains block chords, and the bass staff has a simple eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, and 1.

The third system concludes the 22nd variation. The treble staff features sustained block chords, and the bass staff has a simple eighth-note accompaniment with fingerings 1, 2, 3, and 1.

23<sup>e</sup> VAR.

The first system of Variation 23 consists of two staves. The treble staff begins with a common time signature and a key signature of two flats. It features a series of notes with various ornaments (trills) and fingerings (1212, 32, 1212, 32, 43, 12, 31). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the variation. The treble staff has a trill marked with a dashed line. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes, with a sequence of fingerings: 42 42 42 42.

The third system of Variation 23 shows the treble staff with multiple trills on different notes. The bass staff continues with a simple accompaniment of chords and single notes.

24<sup>e</sup> VAR.

The first system of Variation 24 begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The treble staff contains a fast, ascending melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4. The bass staff has a simple accompaniment of chords.

The second system of Variation 24 continues the fast melodic line in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment.

The third system of Variation 24 concludes the fast melodic line in the treble staff, with the bass staff providing a steady accompaniment.

### 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 4<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> doigt pour les gammes ascendantes.

*MAIN DROITE*

*Glissando*

*MAIN GAUCHE*

Travailler les mains séparées, ensuite ensemble. Il est bien de terminer en doigtant les dernières notes 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

*MAIN DROITE*

*MAIN GAUCHE*

Gammes et traits en sixtes, en octaves et en dixièmes

Autre manière

En glissant le pouce

Autre manière

19<sup>e</sup> Leçon en Ut majeur

Moderato

The musical score is written for piano in C major, 4/4 time, with a tempo marking of Moderato. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and includes fingering numbers (1-5) above and below the notes. The second system continues with similar fingering. The third system features a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system contains a series of sixteenth-note chords in the right hand. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*Cresc.*) marking. The sixth system starts with a forte (*f*) dynamic. The seventh system concludes with a piano (*p*) dynamic. The score is filled with various musical notations including chords, arpeggios, and fingering instructions.

Pour glisser les tierces en montant on se sert du 3<sup>e</sup> et du 2<sup>e</sup> doigt, et du 4<sup>e</sup> et du 2<sup>e</sup> 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)

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

Autre manière de glisser les gammes descendantes avec rapidité.

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













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 $\flat$	Do $\sharp$
On exécutera	La $\sharp$	Do $\sharp$

2<sup>e</sup> Exemple :

Au lieu de jouer	La $\flat$	Si $\natural$
On exécutera	Sol $\sharp$	Si $\natural$

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 précédent, on peut les relever en substituant les notes d'une façon contraire par exemple:

Si on a	La $\sharp$	on peut jouer	Si $\flat$
-	Do $\sharp$	-	Ré $\flat$

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.

#### 1<sup>re</sup> 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  $\sharp$ , Mi  $\flat$ , l'une à abaisser, l'autre à relever et dans la deuxième mesure, deux du même pied Si  $\flat$  et Ré  $\flat$ .

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.

#### 2<sup>e</sup> VERSION



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

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

1<sup>re</sup> VERSION

2<sup>e</sup> VERSION

On peut également substituer des bémols aux dièses ainsi qu'il a été dit plus haut suivant toujours le même système qui consiste à faire faire aux pieds le même mouvement, dans l'exemple suivant tiré de l'hymne de S<sup>te</sup> 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 M<sup>r</sup> 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.

<i>Synonymes</i>		<i>Synonymes</i>		<i>Synonymes</i>	
<i>Gamme de Do ♭</i>	Do ♭	Si ♮	<i>Gamme de Do ♮</i>	Do ♮	Si ♯
	Ré ♭	Do ♯		Ré ♮	pas de synonyme
	Mi ♭	Ré ♯		Mi ♮	Fa ♭
	Fa ♭	Mi ♯		Fa ♮	Mi ♯
	Sol ♭	Fa ♯		Sol ♮	pas de synonyme
	La ♭	Sol ♯		La ♮	pas de synonyme
	Si ♭	La ♯		Si ♮	Do ♭
<i>Gamme de Do ♯</i>	Do ♯	Ré ♭	Do ♯	Ré ♭	
	Ré ♯	Mi ♭	Ré ♯	Mi ♭	
	Mi ♯	Fa ♮	Mi ♯	Fa ♮	
	Fa ♯	Sol ♭	Fa ♯	Sol ♭	
	Sol ♯	La ♮	Sol ♯	La ♮	
	La ♯	Si ♮	La ♯	Si ♮	
	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.

Exécution

Si #      Si b      etc.

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.

Sol b      Ré b

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 9<sup>e</sup> mesure on accrochera le La #, sur la 10<sup>e</sup> on fera Fa # en place de Sol b. Sur la 18<sup>e</sup> et celles qui suivent on fera Si b pour remplacer le Do b. A la 37<sup>e</sup> mesure on fera Do # en place de Ré b.

### 21<sup>e</sup> Leçon en Mi b majeur

Andante

1 2 3 4 5 6 7  
8 9 10 11 12 13 14 15 16  
17 18 19 20 21 22 23 24 25 26



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 :

$\left\{ \begin{array}{l} \text{Mi} \\ \text{Sol} \end{array} \right. - \left\{ \begin{array}{l} \text{Fa} \\ \text{La} \end{array} \right. - \left\{ \begin{array}{l} \text{Si} \\ \text{Ré} \end{array} \right. -$

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 4<sup>e</sup> 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 déjà 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.

Exécution

Do #  
Mi # accrochés

La #  
Ré #

La #  
Mi #

Sol #  
Si #  
Ré #

Sol #  
Si #  
Ré #

La #

La #  
Ré #

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 *b* par des *#*.

EXEMPLE DE MODULATION RAPIDE TIRÉ DU TRIO DE FAUST (5<sup>e</sup> ACTE)

publié avec l'autorisation de M<sup>r</sup> Choudens, Editeur.

Exécution

Sol #

Sol #  
Mi #  
Ré #

Sol #  
Mi #  
Ré #

Sol #

Autre passage chromatique

4<sup>e</sup> ACTE HAMLET

publié avec l'autorisation de MM. Heugel et C<sup>ie</sup> 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)

*All<sup>o</sup> energico*

Bolero

NOCTURNE ESPAGNOL (LABARRE)

Finale

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

*martellato*

*molto ritenuto*

8

*glissando*

*glissando*

8

Ces passages et beaucoup d'autres de ce genre que l'on ne connaît pas assez sont d'un effet brillant et original et ont cette particularité qu'ils ne peuvent être exécutés 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.

The first example shows a diatonic scale in G major (one sharp) in 12/8 time. The right hand plays a series of eighth notes ascending from G4 to G5, while the left hand plays a similar pattern. A large slur covers the entire passage, with the word "Glissando" written below it.

The second example shows a diminished 7th chord glissando in G major. The notes are La b, Sol #, Fa b, and Do b. The right hand plays a series of eighth notes ascending from La b4 to La b5, while the left hand plays a similar pattern. A large slur covers the entire passage, with the word "Glissando" written below it.

Ce genre de trait est présenté soit en gamme diatonique, soit sous forme d'accord de 7<sup>e</sup> diminuée en notes répétées.

This example shows a diminished 7th chord glissando in G major. The notes are Do b, La b, Fa b, Mi #, Sol #, and Si b. The right hand plays a series of eighth notes ascending from Do b4 to Do b5, while the left hand plays a similar pattern. A large slur covers the entire passage, with the word "Glissando" written below it.

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 connaître et à répandre le plus possible les nombreuses ressources de ce bel instrument.

Allegro brillante

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked *pp* and *Leggiero*. The second system features *Cresc.* and *p*. The third system includes *Cresc. f*, *f*, *p*, and *f*. The fourth system has *mf*, *Cresc.*, *Dimin.*, and *fff*. The fifth system is marked *p* and *Cresc.*. The sixth system includes *ff* and *Cresc.*. The score is annotated with various notes and dynamics: *pp*, *Leggiero*, *Cresc.*, *p*, *f*, *mf*, *Dimin.*, *fff*, *ff*. Specific notes are labeled with letters and accidentals: *Fab*, *Si#*, *Mi#*, *Dob*, *La b*, *Sol#*, *Sol b*.

This page of musical notation consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and contains a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a steady accompaniment in the left hand. The second system features a key signature change to one flat (B-flat) and includes the annotation 'Si#' above the first measure and 'Fab' above the second measure. The third system continues the melodic development in the right hand with a more rhythmic accompaniment in the left hand. The fourth system includes the annotation 'Cresc.' with a hairpin symbol indicating a crescendo. The fifth system features a key signature change to one sharp (F#) and includes the annotation '8' above a measure in the right hand. The sixth system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#) and the annotation 'Si#' above the final measure. The notation is dense and technical, typical of a piano solo or a chamber music piece.

EXERCICES JOURNALIERS

Exercices de Gammes

Gamme d'une octave en montant et en descendant.

MAIN DROITE  
MAIN GAUCHE

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 5<sup>e</sup> doigt .

### Exercices de Secondes

## Exercices de Tierces

First system of musical notation for 'Exercices de Tierces'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The exercise is divided into four measures. The first measure shows a sequence of eighth notes in the treble staff with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The bass staff has a similar sequence with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1. The second measure continues the eighth-note pattern. The third measure introduces a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 2, 1, 2, 1. The bass staff continues with eighth notes. The fourth measure concludes with a final eighth-note sequence.

Second system of musical notation. It follows the same format as the first system. The first measure has fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 in both staves. The second measure continues the eighth-note pattern. The third measure features a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 1, 2, 1, 2. The bass staff continues with eighth notes. The fourth measure concludes with a final eighth-note sequence.

Third system of musical notation. The first measure has fingerings 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2 in both staves. The second measure continues the eighth-note pattern. The third measure features a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 1, 2, 1, 3, 2. The bass staff continues with eighth notes. The fourth measure concludes with a final eighth-note sequence.

Fourth system of musical notation. The first measure has fingerings 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1 in the treble staff and 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 1 in the bass staff. The second measure continues the eighth-note pattern. The third measure features a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 2, 3, 1, 2, 3. The bass staff continues with eighth notes. The fourth measure concludes with a final eighth-note sequence.

Fifth system of musical notation. The first measure has fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 in both staves. The second measure continues the eighth-note pattern. The third measure features a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 1, 2, 1, 2. The bass staff continues with eighth notes. The fourth measure concludes with a final eighth-note sequence.

Sixth system of musical notation. The first measure has fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 in the treble staff and 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2 in the bass staff. The second measure continues the eighth-note pattern. The third measure features a triplet of eighth notes in the treble staff with fingerings 1, 2, 1, 2. The bass staff continues with eighth notes. The fourth measure concludes with a final eighth-note sequence.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand contains a melodic line with fingerings such as 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1. The left hand contains a bass line with fingerings such as 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has fingerings like 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3. The left hand has fingerings like 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3.

Third system of musical notation. The right hand has fingerings like 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3. The left hand has fingerings like 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3.

Fourth system of musical notation. The right hand has fingerings like 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2. The left hand has fingerings like 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2.

Fifth system of musical notation. The right hand has fingerings like 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2. The left hand has fingerings like 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2.

Sixth system of musical notation. The right hand has fingerings like 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3. The left hand has fingerings like 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features eighth-note patterns with various fingering numbers (1, 2) written above the notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar eighth-note patterns and fingering instructions in both staves.

Third system of musical notation, showing more complex rhythmic patterns and fingering in the treble staff.

Fourth system of musical notation, characterized by dense sixteenth-note passages in the treble staff and more active bass lines. Numerous fingering numbers are present throughout.

Fifth system of musical notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with clear fingering directions.

Sixth system of musical notation, concluding the page with eighth-note patterns and final fingering instructions.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of eighth-note patterns in both hands, with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same grand staff, key signature, and time signature. The melodic lines in both hands continue with eighth-note runs, incorporating various fingerings.

Third system of musical notation. The notation remains consistent with the previous systems, showing further development of the eighth-note patterns in both the treble and bass staves.

Fourth system of musical notation. This system introduces some four-finger patterns in the treble staff, with fingerings 1, 2, 3, and 4 clearly marked. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The piece continues with eighth-note passages. The treble staff shows a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, and a final triplet of 1, 2, 3.

Sixth and final system of musical notation on the page. It concludes with eighth-note patterns in both hands, featuring fingerings such as 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1 in the treble and 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1 in the bass.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 4, 3, 2. The remaining two measures contain eighth-note patterns.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 2, 3, 2, 1. The remaining two measures contain eighth-note patterns.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 3, 2, 1, 4. The remaining two measures contain eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 3, 2, 1, 2. The remaining two measures contain eighth-note patterns.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 4, 3, 2. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 1, 4, 3, 2. The remaining two measures contain eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The first measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1. The second measure contains a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 1, 3. The remaining two measures contain eighth-note patterns.

The first system of exercises consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note runs, with fingerings 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2. The bass staff has a similar pattern with fingerings 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2. Both staves continue with more complex rhythmic patterns in the subsequent measures.

The second system of exercises consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note runs, with fingerings 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2. The bass staff has a similar pattern with fingerings 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2. Both staves continue with more complex rhythmic patterns in the subsequent measures.

The third system of exercises consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note runs, with fingerings 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2. The bass staff has a similar pattern with fingerings 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2. Both staves continue with more complex rhythmic patterns in the subsequent measures.

The fourth system of exercises consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note runs, with fingerings 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2. The bass staff has a similar pattern with fingerings 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 3 2. Both staves continue with more complex rhythmic patterns in the subsequent measures.

**Exercices de Quartes**

The first exercise of the 'Exercices de Quartes' section consists of two staves. The treble staff begins with a series of quarter notes, with fingerings 2 1 2 1 2 1 2 1. The bass staff has a similar pattern with fingerings 1 2 1 2 1 2 1 2. Both staves continue with more complex rhythmic patterns in the subsequent measures.

The second exercise of the 'Exercices de Quartes' section consists of two staves. The treble staff begins with a series of quarter notes, with fingerings 1 2 1 2 1 2 1 2. The bass staff has a similar pattern with fingerings 1 2 1 2 1 2 1 2. Both staves continue with more complex rhythmic patterns in the subsequent measures.



First system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first measure of the treble staff contains a descending eighth-note scale with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a similar descending eighth-note scale with fingerings 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The rest of the system contains continuous eighth-note patterns in both hands.

Second system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The first measure of the treble staff contains a descending eighth-note scale with fingerings 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a similar descending eighth-note scale with fingerings 4, 3, 2, 1. The system concludes with a double bar line and a fermata over a quarter note in both hands.

Third system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The first measure of the treble staff contains an ascending eighth-note scale with fingerings 1, 2, 3, 4. The bass staff contains a similar ascending eighth-note scale with fingerings 1, 2, 3, 4. The rest of the system contains continuous eighth-note patterns in both hands.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The first measure of the treble staff contains an ascending eighth-note scale with fingerings 1, 2, 3, 4. The bass staff contains a similar ascending eighth-note scale with fingerings 1, 2, 3, 4. The rest of the system contains continuous eighth-note patterns in both hands.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The first measure of the treble staff contains a descending eighth-note scale with fingerings 3, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1. The bass staff contains a similar descending eighth-note scale with fingerings 3, 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1. The rest of the system contains continuous eighth-note patterns in both hands.

Sixth system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The first measure of the treble staff contains a descending eighth-note scale with fingerings 3, 1, 2, 1. The bass staff contains a similar descending eighth-note scale with fingerings 3, 1, 2, 1. The system concludes with a double bar line and a fermata over a quarter note in both hands.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3. The bass staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The bass staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4. The bass staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2. The bass staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2. The bass staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2. The system concludes with a double bar line.

The sixth system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a common time signature (C). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 4, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1. The bass staff begins with a series of eighth notes, with fingerings 4, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 2, 1. The system concludes with a double bar line.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and common time. It includes fingerings such as 4 4 3 2 1 and 5 4 3 2 1.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, including fingerings like 1 1 2 3 4 and 1 1 2 3 4.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, including fingerings like 1 1 2 3 4 5 and 1 1 2 3 4.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, including fingerings like 4 3 2 1 and 5 4 3 2 1.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, including fingerings like 3 4 3 2 1 and 4 3 2 1.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, including fingerings like 3 4 3 2 1 and 4 3 2 1.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features eighth-note patterns in both hands, with fingerings 1-2-3-4 and 1-3-4-2 indicated in the first measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes various fingerings such as 1, 1-2-3-4, 1-2-3, 1, 1-2-3-4, 2-3-4-5, and 1-2-3-4-5.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and fingerings like 1-2-3, 1, 2-3-4, and 1-2-3-1.

Fourth system of musical notation, showing descending eighth-note runs in the treble clef and ascending patterns in the bass clef, with fingerings 4-3-2-3-4-3-2-1 and 1-3-2-3-4-3-2-1.

Fifth system of musical notation, primarily consisting of eighth-note runs in both hands.

Sixth system of musical notation, concluding the page with eighth-note patterns and fingerings 4-3-2-3-4-3-2-1 and 4-3-2-1.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key signature of two flats and common time. It features a continuous eighth-note accompaniment in both hands.

Second system of musical notation, similar to the first but including detailed fingering numbers (1-5) above and below the notes. The treble clef staff has two measures of fingering: 1 1 2 3 4 3 2 4 and 1 1 2 3 4 3 2 4. The bass clef staff has two measures of fingering: 1 1 2 3 4 3 2 4 and 1 2 3 4 5 3 2 4.

Third system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

Sixth system of musical notation, including detailed fingering numbers. The treble clef staff has two measures of fingering: 1 2 1 3 and 1 2 1 3. The bass clef staff has two measures of fingering: 1 2 1 3 and 1 2 1 3.

Seventh system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The music features eighth-note patterns with fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 in the upper staff and 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 in the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and common time. The music features eighth-note patterns with fingerings: 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 in the upper staff and 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1 in the lower staff.

**Exercices de Sixtes**

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and common time. The music features eighth-note patterns with fingerings: 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1 in the upper staff and 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1 in the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and common time. The music features eighth-note patterns with fingerings: 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3 in the upper staff and 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3 in the lower staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and common time. The music features eighth-note patterns with fingerings: 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1 in the upper staff and 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1 in the lower staff.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two flats and common time. The music features eighth-note patterns with fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3 in the upper staff and 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3 in the lower staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1. The left hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has fingerings 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. The left hand has fingerings 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

Third system of musical notation. The right hand has fingerings 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. The left hand has fingerings 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

Fourth system of musical notation. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of two flats. The right hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1.

Sixth system of musical notation. The right hand has fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. The left hand has fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and common time. The right hand contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3). The left hand contains a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3).

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 2, 1, 4, 3, 2).

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (3, 2, 1).

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 3, 2, 1).

Sixth system of musical notation, concluding the piece. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and common time. The right hand contains a melodic line with various intervals and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with similar fingerings.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with fingerings 4, 2, 1, 4, 3, 4. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with fingerings 3, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 3, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 3.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 3, 4, 2, 1, 3, 4, 2. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 3, 4, 2, 1, 3, 4, 2.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and common time. The first two measures of the treble staff include fingerings: 3 1 2 4 and 3 1 2 4. The bass staff also includes fingerings: 1 2 3 4 and 1 2 3 4.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has fingerings 1 2 3 4 and 1 2 3. The bass staff has fingerings 3 1 2 3 4 and 1 2 3 4.

Third system of musical notation. The treble staff has fingerings 2 1 4 3 2 1 4 3. The bass staff has fingerings 2 1 3 2 1 4 3 and 2 1 3 2 1.

Fourth system of musical notation. The treble staff has fingerings 2 1 3 1 2 1 3 1. The bass staff has fingerings 2 1 3 1 2 1 3 1 and 2 1 3 1.

Fifth system of musical notation. The treble staff has fingerings 3 2 3 1 3 2 3. The bass staff has fingerings 3 2 3 1 3 2 3 and 1 3 2 3 1.

Sixth system of musical notation. The treble staff has fingerings 3 2 3 1. The bass staff has fingerings 3 2 3 1 and 1 3 2 3 1.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand contains a melodic line with fingerings 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3. The left hand contains a bass line with fingerings 1, 2, 1, 3, 1, 2, 1, 3.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has fingerings 1, 2, 1, 3. The left hand has fingerings 1, 2, 1, 3.

Third system of musical notation. The right hand has fingerings 2, 1, 2, 2, 1, 2. The left hand has fingerings 2, 1, 2, 2, 1, 2.

Fourth system of musical notation. The right hand has fingerings 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2. The left hand has fingerings 4, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 2.

Fifth system of musical notation. The right hand has fingerings 2, 1, 2, 2, 1, 2. The left hand has fingerings 2, 1, 2, 2, 1, 2.

Sixth system of musical notation. The right hand has fingerings 2, 1, 2, 4. The left hand has fingerings 2, 1, 2, 4.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and common time. The right hand contains a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4 and 1, 2. The left hand contains a bass line with fingerings 4, 3, 1, 2 and 4, 3, 1, 2.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has fingerings 4, 3, 1, 2. The left hand has fingerings 4, 3, 1, 2.

Third system of musical notation. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Fourth system of musical notation. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Fifth system of musical notation. The right hand has fingerings 1, 2, 3, 4. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4.

Sixth system of musical notation. The right hand has fingerings 4, 3, 1, 2 and 4, 3, 1, 2. The left hand has fingerings 4, 3, 1, 2 and 4, 3, 1, 2.



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) in common time (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and fingerings as the first system. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and fingerings as the first system. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and fingerings as the first system. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and fingerings as the first system. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and fingerings as the first system. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-4). The left hand provides a steady accompaniment with slurs and fingerings (1-4).

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompanimental lines with various slurs and fingerings (1-4) throughout both hands.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and accompanimental themes. The notation includes numerous slurs and fingerings (1-4) to guide the performer.

Fourth system of musical notation, continuing the musical piece. The right hand features a prominent melodic line with slurs and fingerings (1-4), while the left hand maintains a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing the continuation of the melodic and accompanimental parts. The notation includes slurs and fingerings (1-4) for both hands.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a melodic line in the right hand and an accompaniment in the left hand, both featuring slurs and fingerings (1-4).



## Exercices d'Octaves

First system of musical notation for 'Exercices d'Octaves'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time with a key signature of two flats. The exercise features eighth-note patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents.

Second system of musical notation, continuing the exercise with similar eighth-note patterns and fingerings.

Third system of musical notation, continuing the exercise with similar eighth-note patterns and fingerings.

Fourth system of musical notation, continuing the exercise with similar eighth-note patterns and fingerings.

Fifth system of musical notation, continuing the exercise with similar eighth-note patterns and fingerings.

Sixth system of musical notation, continuing the exercise with similar eighth-note patterns and fingerings.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and common time. It includes fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, including fingerings and articulation marks.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. This system contains more complex fingerings and articulation marks.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes fingerings and articulation marks.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes fingerings and articulation marks.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes fingerings and articulation marks.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a minor key (three flats) and common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with complex fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The fourth system contains a section with detailed fingering numbers for both hands, such as 1 4 1 2 5 1 2 5 1 2 5 1 in the right hand and 1 1 1 1 1 1 1 1 in the left hand. The page concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns in both hands, with fingerings 1, 2, 1 indicated above the first few notes.

Second system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. Fingerings 1, 2, 1 are indicated above the first notes.

Third system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. Fingerings 1, 2, 1 are indicated above the first notes.

Fourth system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. Fingerings 4, 3, 4 are indicated below the first notes.

Fifth system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. Fingerings 4, 3, 4 are indicated below the first notes.

Sixth system of musical notation, continuing the eighth-note patterns. Fingerings 1, 3, 2, 1, 2, 3, 1 are indicated above the first notes.

Seventh system of musical notation, continuing the eighth-note patterns.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first measure contains a complex chord with fingerings 1, 3, 2, 1, 2, 3, 1. The rest of the system consists of eighth-note patterns in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. The time signature is common time (C). The first measure contains a complex chord with fingerings 1, 3, 4, 3, 1, 3, 4, 3. The rest of the system consists of eighth-note patterns in both hands.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two flats. The time signature is common time. The first measure contains a complex chord with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The rest of the system consists of eighth-note patterns in both hands.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with eighth-note patterns in both hands.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass, in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. The treble staff begins with a sequence of arpeggiated chords: C4-E4-G4-A4, D4-F4-A4, E4-G4-A4-B4, and F4-A4-C5. The bass staff mirrors this with: C3-E3-G3-A3, D3-F3-A3, E3-G3-A3-B3, and F3-A3-C4. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for each note.

The second system continues the arpeggiated exercises. The treble staff shows patterns like C4-E4-G4-A4, D4-F4-A4, E4-G4-A4-B4, and F4-A4-C5. The bass staff shows patterns like C3-E3-G3-A3, D3-F3-A3, E3-G3-A3-B3, and F3-A3-C4. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for each note.

**Exercices d'Arpèges pour les deux mains**

The third system of musical notation features more complex arpeggiated patterns. The treble staff includes patterns like C4-E4-G4-A4, D4-F4-A4, E4-G4-A4-B4, and F4-A4-C5. The bass staff includes patterns like C3-E3-G3-A3, D3-F3-A3, E3-G3-A3-B3, and F3-A3-C4. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for each note.

The fourth system of musical notation features more complex arpeggiated patterns. The treble staff includes patterns like C4-E4-G4-A4, D4-F4-A4, E4-G4-A4-B4, and F4-A4-C5. The bass staff includes patterns like C3-E3-G3-A3, D3-F3-A3, E3-G3-A3-B3, and F3-A3-C4. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for each note.

The fifth system of musical notation features more complex arpeggiated patterns. The treble staff includes patterns like C4-E4-G4-A4, D4-F4-A4, E4-G4-A4-B4, and F4-A4-C5. The bass staff includes patterns like C3-E3-G3-A3, D3-F3-A3, E3-G3-A3-B3, and F3-A3-C4. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for each note.

The sixth system of musical notation features more complex arpeggiated patterns. The treble staff includes patterns like C4-E4-G4-A4, D4-F4-A4, E4-G4-A4-B4, and F4-A4-C5. The bass staff includes patterns like C3-E3-G3-A3, D3-F3-A3, E3-G3-A3-B3, and F3-A3-C4. The notation includes various rhythmic values and fingerings (1-4) for each note.

This page contains six systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Some notes have accents or slurs. A dashed line with the number '8' is present in the fourth system, likely indicating an octave shift. The page is numbered '100' in the top left corner.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. It contains six measures with various fingerings indicated by numbers 1-4.

Second system of musical notation, continuing the piece with six measures. The notation includes fingerings and articulation marks.

Third system of musical notation, consisting of six measures. The right hand part features a more active melodic line with slurs and fingerings.

Fourth system of musical notation, consisting of six measures. The piece continues with consistent rhythmic patterns and fingerings.

Fifth system of musical notation, consisting of six measures. The notation shows a continuation of the piece with various fingerings.

Sixth system of musical notation, consisting of six measures. The piece concludes with a final cadence and fingerings.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a continuous eighth-note pattern in both hands. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. The eighth-note pattern continues in both hands with various fingering indications.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The eighth-note pattern continues in both hands with various fingering indications.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The eighth-note pattern continues in both hands with various fingering indications.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. The eighth-note pattern continues in both hands with various fingering indications.

Sixth system of musical notation, continuing the grand staff. The eighth-note pattern continues in both hands with various fingering indications.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with fingerings 1, 1, 2, 1. The bass staff contains a bass line with fingerings 3, 1, 4, 1, 2, 1.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass lines.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1. The bass staff contains a bass line with fingerings 4, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass lines.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The treble staff contains a melodic line with fingerings 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4. The bass staff contains a bass line with fingerings 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass lines.

The page contains six systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns and technical exercises:

- System 1:** Features a complex melodic line in the treble clef with many slurs and ties, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-4.
- System 2:** Shows a more active treble clef with frequent slurs and ties, while the bass clef continues with a consistent accompaniment. Fingerings are clearly marked throughout.
- System 3:** The treble clef has a series of slurred eighth-note patterns, and the bass clef has a similar accompaniment. Fingerings are indicated for both hands.
- System 4:** The treble clef features a series of slurred eighth-note patterns, and the bass clef has a steady accompaniment. Fingerings are indicated.
- System 5:** The treble clef has a series of slurred eighth-note patterns, and the bass clef has a steady accompaniment. Fingerings are indicated.
- System 6:** The treble clef has a series of slurred eighth-note patterns, and the bass clef has a steady accompaniment. Fingerings are indicated.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above or below the notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble clef and a bass clef. The notation is dense with beamed notes and includes various fingering instructions.

Third system of musical notation. This system shows a change in the bass line, with a treble clef appearing on the lower staff. The music continues with intricate rhythmic patterns and fingering.

Fourth system of musical notation. The notation remains complex with many beamed notes. Fingerings are clearly marked throughout the system.

Fifth system of musical notation. This system features dynamic markings 'D' and 'G' above and below the notes, indicating accents or specific articulation. The rhythmic complexity continues.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a dense, rhythmic texture and includes final fingering instructions.



8

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* #.

8

Ré #  
Si #

Ré #  
Si #

Ré #  
La #

La #  
Ré #  
Si #

Mi #  
Si #

La #  
Si #

La #  
Si #

Sol #  
Ré #

La #  
Si #

Mi #  
Sol #  
Ré #

Mi #  
Sol #  
Si #

La #  
Ré #  
Si #

La #  
Ré #

La #  
Si #

La #  
Si #

Sol #  
Ré #  
Si #

Ré #  
Si #

Ré #  
Si #

Ré #  
Mi #  
Si #

La #  
Ré #  
Si #

Mi #

Ce passage tiré du 3<sup>e</sup> 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<sup>(1)</sup> 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.

<sup>(1)</sup> Les harpistes de l'Opéra étaient à cette époque MM. Franck, Robert, Pickaert et l'Auteur de cette méthode.



